

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha, 2013

Radim Vizváry

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ v PRAZE

HUDEBNÍ a TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Pantomima

DISERTAČNÍ PRÁCE

ČESKO FRANCOUZSKÉ KONTAKTY

a jejich význam pro českou moderní pantomimu

MgA. Radim Vizváry

Vedoucí práce: PhDr. Ladislava Petišková

Oponent práce: prof. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.

Datum obhajoby: 21. 5. 2013

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2013

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC and DANCE FACULTY

Dance Art

Pantomime

DOCTORAL THESIS

CZECH – FRENCH INTERACTION

and its significance for modern Czech pantomime

MgA. Radim Vizváry

Supervisor: PhDr. Ladislava Petišková

Opponent: prof. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.

Date of defence of the doktor's thesis: 21. 5. 2013

Assignable academic degree: Ph.D.

Prague, 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Česko – francouzské kontakty a jejich význam pro českou moderní pantomimu

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Práce zkoumá vliv moderní francouzské pantomimy s ohlednutím na jejich dopad na českou moderní pantomimu po roce 1945 a to ve třech rovinách. Záměrem této práce bylo vytvoření přehledu mapujícího francouzské kontakty s osobnostmi české moderní pantomimy. První fáze se nese zejména v historizujícím duchu, kde na základě přímých svědectví účastníků, bádání a objevení dosud nezveřejněných archivních materiálů, přináším nové faktografické údaje a verifikuji historické souvislosti při obnovování zájmu o pantomimické umění u nás po roce 1945. Při interpretaci souhrnného materiálu jsem vycházel z historických událostí, usiloval jsem však o jejich rozvinutí v širších a hlubších souvislostech. Druhá linie mého výzkumu pracuje metodou srovnávání jednotlivých francouzských technik mimu, které byly a jsou pěstovány i v českém prostředí. Pokouším se o jejich porovnání s mou vlastní metodou. Rozumím jim obzvláště z praktického hlediska, neboť jsem si jednotlivé způsoby osvojil, porozuměl a některé dokonce přejal do své umělecké a pedagogické činnosti. Ve třetí fázi hodnotím vlivy francouzského mimického umění na mou uměleckou činnost s ohlednutím na vlastní pedagogickou praxi a vlastní uměleckou tvorbu. Nejvýrazněji se projevily při tvorbě představení *Mesdames & Messieurs, Deburau!*, kde jsem hrál hlavní postavu a při režii opery buffy *Divadlo za bránou* B. Martinů.

Abstract

The work examines Czech – French relations and its impact on modern Czech pantomime after 1945 in three respects. The aim of this work was to create an overview mapping French contacts with leading figures of modern Czech pantomime. The first section is concerned with historical perspectives. Based on the direct testimony of participants, research, and the discovery of yet unpublished archive material, I introduce new facts and verify the historical context during the renewal of interest in pantomime art in Czechoslovakia after 1945. While I was guided by historical events in interpreting this considerable body of material, I endeavored to record and develop the most significant events in broader and deeper contexts. The second aspect of my research focuses on a comparison of individual French mime techniques which have been and continue to be used here. I then attempt to compare these with my own method. I particularly understand them from a practical point of view, as I have learned and mastered these approaches and even adopted some for my own performing and teaching. In the third section, I assess the influence of French mime art on my artistic activity with respect to my teaching practice and own artistic work. This was most evident in the creation of *Mesdames & Messieurs, Deburau!*, where I played the main character, and while directing the opera *Theater Beyond the Gate* by B. Martinů.

Poděkování

PhDr. Ladislava Petišková

Ludmila Bílková

Zdena Kratochvílová

Mgr. Markéta Záděrová

prof. Boris Hybner

Jiří Kaftan

Zdenek Nils Kühn

Oliver Pollak

Milan Sládek

Divadlo Na zábradlí

Institut Bohuslava Martinů

Obsah

1. ÚVOD	13
1.1. Situace v umění po roce 1945	13
2. OBNOVENÍ ZÁJMU O PANTOMIMICKÉ UMĚNÍ	17
2.1. Největší z Pierotů.....	17
2.2. Jarmila Kröschlová	19
2.3. Laurette Hrdinová, N. Jirsíková, L. Fialka, M. Sládek E. Žlábek a M. Lipinský	20
3. RANÉ FRANCOUZSKÉ IMPULSY	32
3.1. Proces formování francouzského mimického umění	32
3.2. Francouzské filmy s tematikou mimického umění.....	35
4. ČESKO – FRANCOUZSKÉ KONTAKTY S MARCELEM MARCEAUEM	40
4.1. M. Marceau spolu s L. Fialkou, ad.	40
4.2. Funambules 77	48
5. FRANCOUZSKÁ TECHNIKA A JEJÍ DOPAD NA ČESKÝ KONTEXT	53
5.1. Etienne Decroux	56
5.2. Marcel Marceau	60
5.3. J. L. Barrault	62
5.4. Jacques Lecoq.....	64
5.5. Ladislav Fialka a Jean Soubeyran	68
6. VLIV FRANCOUZSKÉHO MIMICKÉHO UMĚNÍ NA MOU UMĚLECKOU ČINNOST	72
6.1. Techniky mimu a pedagogická metoda.....	74
6.2. Mesdames & Messieurs, Deburau!	82
6.3. Režijní koncepce Divadla za bránou B. Martinů	84

7. ZÁVĚR	105
8. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	107
8.1. Seznam literatury:	107
8.2. Seznam pramenů:	108
8.3. Seznam programů:	109
8.4. Seznam filmů:	110
8.5. Seznam rozhovorů:	110
9. PŘÍLOHY	111
9.1. Úvaha před diskuzí K. G. Simona	111
9.2. Obrazová příloha	112
9.3. Seznam Obrazových příloh	139

Seznam příloha

Příloha 1 - Úvaha před diskuzí K. G. Simona (viz. 9.1.)

Příloha 2 - Obrazová příloha (viz. 9.2.)

Příloha 3 - Seznam Obrazových příloh (viz. 9.3.)

Příloha 4 - CD s elektronickou verzí této práce ve formátu PDF

1. Úvod

1.1. Situace v umění po roce 1945

Reformních hnutí z přelomu 19. a 20. století přineslo v souvislosti s pohybem na poli divadelního a tanečního umění řadu nových slohových impulsů. Tvůrci všech uměleckých směrů přihlíželi k proměnám společenského života a tato skutečnost měla vliv i na jejich pojetí různých uměleckých disciplín. Začaly se objevovat nové směry i v oblasti moderního tanečního umění, kde se prosadily zejména principy výrazového tance. Učení a poznatky tanečníků, choreografů a pedagogů – Isadory Duncan, Émila Jaquese Dalcroze a Rudolfa von Labana měly dopad i na cesty českých osobností u nás doma zhruba od 20. let 20. st. Prvními průkopnicemi těchto metod a postupů byly žačky Dalcrozovy školy Anna Dubská a Marie Volková, ale velký rozvoj přinesly skutečné osobnosti především Milča Majerová, Jarmila Kröschlová, Nina Jirsíková, Jarmila Jeřábková, Lída Myšáková, Jiřina Ryšánková, Jožka Šaršeová a další. Pod vlivem avantgardních výbojů celé Evropy došlo k rozšíření uměleckého profilu této disciplíny, např. k posílení dějovosti tanečního projevu, vzniku osobité formy scénického tance, vedle čistých forem např. absolutního tance. Choreografky volily také taneční pantomimu (která se lišila od konvenční baletní pantomimy, např. v ND v Praze). Jedna z nejvýznamnějších představitelk tohoto směru výrazového tance Jarmila Kröschlová po letech konstatovala, že výrazový tanec splnil své poslání tím, že dal popud k obrodě baletu a přispěl k vytvoření moderní pantomimy.¹ Významná kapitola tanečního umění 20. a 30. let otevřela svým zájmem o přirozený pohyb čerpající ze současného života prostor, ve kterém herecké a taneční aspekty jevištní interpretace a hledání ideálního typu herce, otevřely cestu k pochopení pantomimického umění jako samostatné formy.

V letech 1948–1989 na české umění byl vyvíjen tlak ve formě doktríny socialistického realismu, jež předpokládala, že umělec působí v systému, se kterým se musí více či méně identifikovat. Třebaže umělci měli existenční zabezpečení v podobě státních institucí zajišťujících pravidelnou uměleckou tvorbu, řada umělců nebyla ochotna představy socialistického realismu akceptovat. Ztrátu tvůrčí svobody

¹ KRÖSCHLOVÁ, J. *Výrazový tanec*, s. 79.

nejbolestivěji pocítili zejména v 50. letech (od roku 1953 až do roku 1968 fungovala cenzura), a i po té vykonávaly, zejména stranické státní orgány, své představy na podobu moderního umění direktivní formou. Divadlo bylo do značné míry ochuzené politickým vytyčováním směrnic v dramaturgii a tvůrčí činnosti, v oblasti pohybových umění byly velmi silně uplatňovány Ždanovovy představy o formalismu a svou roli zde sehrál i prosovětský eklecticismus. Tyto politické tlaky, pozastavily vývoj domácího umění a přerušily tvůrčí kontinuitu s předválečnou tvorbou. Řada umělců, která nebyla schopna zapřít svou tvůrčí minulost, řešila toto dilema odchodem ze světa (např. v roce 1951 spáchal sebevraždu choreograf Saša Machov, v roce 1952 režisér J. Frejka, 1952 herec Jiří Plachý). Někteří autoři přestali psát a mnozí umělci se přizpůsobili diktátu z přesvědčení nebo z oportunismu. Dramaturgie se stala ideologickým klišé, domácí a cizí klasika spíše ustupovala z českých jevišť a kdo nechtěl dělat politické divadlo, musel si najít alternativní formu sebevyjádření. Nicméně politické procesy v průběhu 50. let, tzn. smrt J. V. Stalina a nástup o něco tolerantnější vlády Nikity Chruščova, měly dopad i na uspořádání společenského života u nás. Tato historická skutečnost a následující pozvolné uvolnění politických poměrů, otevřela cestu k rozmachu malých forem divadla různých žánrů, která v mnohém navazovala na postupy někdejších avantgardních scén a v mnohém přinášela i vlastní originální pojetí a chápání divadla. Nejen malé formy, ale i ostatní kamená divadla hledala optimální ztvárnění smyslu her, budovala neutrální prostor nebo odvracela pozornost k vnitřním prožitkům člověka. Pozitivní na tom bylo křížení a spojování různých žánrů, objevování nových principů scénického pojetí nebo oživení zapomenutých forem pohybového divadla. Vedle činohry, opery a baletu se do centra pozornosti dostala i pantomima, loutkové divadlo, černé divadlo nebo divadla poesie – Reduta 1957–58, Divadlo Na zábradlí (včetně pantomimického souboru) 1958, Semafor 1959, Rokoko 1958–74, Černé divadlo 1959, Divadlo Viola 1963 a brněnské Divadlo X, aj. Tyto proměny obohacovaly spektrum domácího umění a dokonce úspěšně reprezentovaly československé umění v zahraničí.

Existuje řada událostí, které konsekventně sepsal Vladimír Just ve své publikaci *Divadlo v totalitním systému*.² Avšak v souvislosti s A. Radokem bych rád připomněl událost z roku 1956, kdy inscenace hry V. Nezvala *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* v režii Alfreda Radoka v Národním divadle byla vybrána na

² JUST, V. *Divadlo v totalitním systému*.

festival Divadlo národů v Paříži. Událost se stala jedinečnou příležitostí pro Ladislava Fialku a Jiřího Kaftana, v inscenaci ztvárňovali pohybové scény antického chóru, a tak díky pobytu v Paříži mohli navštívit divadlo Théâtre de l'Ambigu – Comique, ve kterém v té době vystupoval Marcel Marceau. Nebo v roce 1958 okouzilo celý svět na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu představení A. Radoka a J. Svobody *Laterna magika*, ve kterém umělci prezentovali moderní pojetí tanečního umění a kde také na sebe upozornila Zora Šemberová v pasážích *Otevírání studánek* Bohuslava Martinů.

V české hudbě sahalí k lidovým a hudebně dramatickým útvarům jejich vrstevníci Iša Krejčí nebo E. F. Burian, kteří napsali řadu baletních partitur. Tato mladá generace skladatelů přijímala myšlenky francouzské moderny a její podněty neoklasicismu a dadaismu, spolu s nimi i zájem o taneční umění. Bohuslav Martinů sice později spolupracoval s českou hudební a divadelní avantgardou (s choreografkou J. Kröschlovou, režisérem J. Honzlem), od podzimu 1923 se vzdálil od domova a pobýval na studijních cestách ve Francii. Jeho vazby na domácí kulturní prostředí byly nadále silné – o jeho nové opery a balety se ucházely domácí scény, např. světovou premiéru hry *Špalíček* nebo *Julietta* uvedlo Národní divadlo v Praze nebo světovou premiéru Divadla za bránou se ujalo Národní divadlo v Brně. v září 1936 jej nastudoval režisér Rudolf Walter společně s dirigentem Antonínem Balatkou a světově proslulým choreografem Ivem Váňou – Psotou. Prvními představiteli Kolombíny a Harlekýna byli tehdy slavní tanečníci Mira Figarová a Emerich Gabzdyl.

Jedním z prvních skutečných podnětů opětovně přibližující zájem o téměř zapomenutý obor, byla zmíněná komická opera s pantomimou Divadlo za bránou. Bohuslava Martinů inspirovaly pantomimické libreta J. G. Deburaua, které získal za svého pobytu v Paříži. Miloš Šafránek, blízký přítel a později také životopisec B. Martinů, uvádí ve své publikaci *Divadlo Bohuslava Martinů*,³ že v Paříži objevil vzácný exemplář knihy *Pantomimes de Gaspard et Charles Deburau* (Paris 1889) a dal jej skladatelovi k dispozici. Tím mu také zadal podnět k hlubšímu studiu žánru, které jej následně vedlo k prvním nápadům spojit operu s pantomimou a obohatit ji lidovým hudebním dědictvím rodného domova. Oba přátelé se navíc v Paříži setkali s vnučkou samotného Mistra pantomimy, která jim poskytla bohatý studijní materiál.

³ ŠAFRÁNEK, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*.

Zajímavé je, že Ladislav Fialka později tyto některé vzácné materiály z devatenáctého století dostal darem s pozůstalosti po Bohuslavu Martinů. Sám to dosvědčuje ve svých skriptech⁴ z roku 1988 ve stati o svém třicetiletém úsilí vytvořit sbírky odborné literatury o pantomimě. Dnes jsou tyto materiály nedostupné a nalézají se od roku 1991 v soukromém vlastnictví jeho rodiny.

Kromě filmu *Děti ráje* u nás v 50. letech k dispozici nebyly žádné materiály historicko – teoretického nebo filmového charakteru. Vztah k dílu J. G. Debureau byl u nás v 19. století zachycen jen s malým zpožděním, ale pouze formou teorie, proměnou myšlení o žánru. O popularitu této osobnosti se zasloužil spisovatel F. Kožík svým románem z roku 1939, který získal v řadě následujících osmnácti vydání velkou popularitu mezi čtenáři. Po válce se skutečný zájem o žánr probudil až s novou kvalitou pantomimických představení.

⁴ FIALKA, L. *Pantomima: Vybrané statě*. Skripta AMU.

2. Obnovení zájmu o pantomimické umění

2.1. Největší z Pierotů

Relevantním přínosem byl Kožíkův román *Největší z Pierotů*⁵ promlouvající s vlasteneckými a sociálními aspekty do vědomí traumatizovaného národa. František Kožík intuitivně vycítil podstatu nejen herectví, ale Deburaua samotného.

Knihovník PhDr. Vincent Streit, PhD.: „*František Kožík, jak mi vyprávěl v období rok a půl před svoji smrtí, se dostal na cestu k námětu a osudu mima Deburaua skutečně náhodou. Studoval a žil v Brně a jedním z jeho hlavních zájmů bylo divadlo, tak se pohyboval v divadelních prostorách. A jako milovník četby a knih si všiml, že v prostorách brněnského divadla byla dočasně umístěná, bez ladu a skladu, hromada knih určená k likvidaci. Neodolal a podíval se na tyto tištěné dokumenty blíže. A kupodivu našel titul od Melichara Fishera s názvem Deburau. Chvilí v ní listoval a zaujala ho. Nijak se nerozpakoval, a jak sám přiznal, tuto knihu strčil pod košili, vlastně ji ukradl. A dobře udělal! Zachránil nejen zmíněný výtisk před zničením, ale získal i zajímavý literární námět.*“⁶

Nejprve si pořídil první Deburauův životopis J. Janina *Deburau. Histoire du théâtre í 4 sous*⁷ jako inspirační zdroj, jenž se stal impulsem bádání po protagonistovi. Nicméně Kožík získal stipendium na studium v Paříži, kde kromě archivních materiálů vstřebával především atmosféru malých předměstských divadel, které za uplynulých sto let neztratily nic ze své atmosféry. Navštívil Deburauův hrob na hřbitově *Pere – Lachaise*, zjistil kde Deburau bydlel a jeho horlivý zájem, o tehdejší atmosféru a fakta, dal vzniku celosvětově uznávaného literárního díla. Když v roce 1939 vypsala londýnská literární agentura *James Pinker and Son* literární soutěž, zúčastnil se jí i Kožík a ze 144 anonymně soutěžících vyšel vítězně jeho román, jenž se stal reprezentativním dílem české literatury s velkým čtenářským ohlasem. V témže roce na podzim vyhrál také první místo v anketě Lidových novin.⁸

⁵ KOŽÍK, F. *Největší z Pierotů*.

⁶ Internetový portál *Knihovnický zpravodaj Vysočina*.

⁷ JANIN, J. *Deburau. Histoire du théâtre í 4 sous*.

⁸ BASS, E. Velký původní román. *Lidové noviny*, 6. 11. 1939, roč. 47.

Hned po vydání a získání výše jmenovaných ocenění se objevily rozdílné kritické reakce. Např. od Petra Bezruče dostal Kožík děkovný dopis nebo velice pochvalně se k dílu vyjádřil i Eduard Bass. Také kritika Františka Götze vyzněla celkem kladně.⁹ Přesto první verze knihy byla odborníky kritizována pro přílišnou fabulaci a zkreslenost. Za jednu negativní reakci bychom mohli označit kritiku Václava Černého v *Kritickém měsíčníku*¹⁰ nebo jeho text z Lidových novin ze dne 22. 4. 1940,¹¹ který je nesmírně kritický a v podstatě obviňuje Kožíka z mnoha historických omylů, přesto že se odvolával na francouzskou zkušenost – do Francie jezdil od roku 1929. Černý ale jako první intelektuál a teoretik své doby byl nejvýznamnějším odborníkem právě na francouzskou literaturu a divadlo u nás a ve Francii také vystudoval. Ještě závažnější je obvinění z plagiátu s tím, že Kožík opisoval Guitryho a E. E. Kische. Pravda je, že Kožík, reagující na kritiku zprvu velmi domýšlivě, svůj román potom přepracoval a znovu vydal 1948, znovu přepracoval a vydal v roce 1954.

Dílo bylo přeloženo do mnoha jazyků, avšak tato beletristická práce není založena na přesných historických faktech, i když se řídí všemi dostupnými informacemi. Faktografickou bibliografii později zpracoval Jaroslav Švehla ve svém díle *Deburau - nesmrtelný Pierot*.¹² Podstata Kožíkova románu ale spočívá v psychologické analýze a sondě do umělcova lidství.

Slavný příběh z románu F. Kožíka a film *Děti ráje* inspirovali především L. Fialku, v jehož interpretační a inscenační činnosti jakoby znovu ožila legenda a skutečnost o Deburauovi a jeho významu ve světě pantomimy. Lásku k hereckému typu Pierota v něm probudil právě Barraultův herecký výkon z filmu *Děti ráje*, který Fialka viděl poprvé v biografu Paříž.¹³ v první pantomimě, ve které Fialka hrál, byla hra *Pierot holičem*. Ztvárnil v ní roli Pierota, jenž se stal Fialkovou předností a celoživotní inspirací. Zajímavé je, že M. Marceau svému pierotovskému hereckému typu říkal „Bip“, Milan Sládek zase „Kefka“, ale Fialka si jej nikdy nepojmenoval –

⁹ GÖTZ, F. Románová biografie o Deburauovi. *Čtete*, 1939, roč. 2., č. 1, s. 6.

¹⁰ ČERNÝ, V. František Kožík. Největší z Pierotů. *Kritický měsíčník*, 1939, roč. 2.

¹¹ ČERNÝ, V. Odpověď na Kožíkovu obranu. *Lidové noviny*. 22. 4. 1940, roč. 48, příl. Literární pondělí, roč. 6., č. 31.

¹² ŠVEHLA, J. *Deburau nesmrtelný Pierot*.

¹³ BEDNÁŘOVÁ, J. Herecká ohlédnutí: Rájem plným dřiny. *Květy*, s. 43.

nebyl totiž čistý ustálený typ. Bylo to dáno jeho tendencí proměňovat žánry a postihnout formou pantomimy soudobé náměty. Jako autor a režisér se vždy pokoušel o dramaturgicky nový a originální nápad a vytvoření moderní dramatické podoby pantomimy. Toto umělecké směřování můžeme zaznamenat v inscenacích např. *Blázni, Lásky?, Caprichos* nebo *Hry beze slov*. Svědectví o Fialkově obdivu k Debureauovi je obsáhlé a jeho inklinaci dokládá repertoár Pantomimy Na zábradlí, zejména představení *Funambules 77*. Fialka, který zahájil svůj vstup na pantomimické jeviště deburaovskými náměty, se k jeho odkazu vrací jako zralý a zkušený umělec koncem 70. let. Navazuje tak dramaturgicky na dílo jiného Francouze: M. Marceau uvedl dílo *Večer v divadle Funembules* (1953) na scéně divadla Studio des Champs – Elysées.

2.2. Jarmila Kröschlová

Význam avantgardní tvorby pro rozvoj pantomimického umění charakterizovala s odstupem času s velkým nadhledem Jarmila Kröschlová, která v přednášce *Pantomima v tanci* uvádí:

„V dobré taneční pantomimě, jak byla chápána ve výrazovém tanci, měla být složka, že v ní nesměly být pohyby a gesta, která by nebyla cítěná tanečně a obsahově zároveň. Prázdňá gesta a pohyby samoúčelné, bez sebekrásnějšího tvaru a sebepůvabnější, měly být z dobré pantomimy vyloučeny. Na druhé straně zase gesta a pohyby obsahově pravdivé, avšak bez stylizace, bez jemného tvarového cítění, bez rytmické a dynamické formy nemohly být nazvány tanečními, a proto do dobré taneční pantomimy nepatřily. Taneční pantomima měla mít závažný a dramatický děj s ústřední myšlenkou. Zamítala všelijaké hříčky, které by měly za úkol pouze pobavit diváka a připouštěla je jen tehdy, když měly určitý charakterizační cíl, když dokreslovaly postavu.“¹⁴

¹⁴ KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Pantomima v tanci*. Praha: ÚDLT, 1962, s. 12, 13.

2.3. Laurette Hrdinová, N. Jirsíková, L. Fialka, M. Sládek E. Žlábek

a M. Lipinský

Další zásadní podněty pro obnovení téměř zapomenuté formy pantomimického umění přinesla tanečnice, choreografka a pedagožka Laurette Hrdinová.¹⁵ Jako studentka Rosalie Chládkové převzala její systém výuky a dále jej rozvíjela prostřednictvím vlastních objevů. Přínos Hrdinové spočíval především v úsilí o syntézu techniky klasického a novodobého tance, protože správně cítila nutnost připravit tělo tanečníka tak, aby bylo schopno v plné technické i citové šíři zvládnout úkoly, jež doba vyžadovala. V tom Hrdinová posunula tradici novodobého tance na vyšší úroveň jevištního tanečního projevu.

Z rozhovoru s Markétou Záděrovou¹⁶ se dozvídáme, že přinesla do taneční formy herečtější výraz a autorské konání interpretů. Kladla důraz na prolínání tanečních technik, rozvinutí pohybu o herecký projev v souvislosti s hudebním a prostorovým cítěním. Jejím cílem bylo vyškolení profesionálního tanečníka jako uměleckou osobnost s originální hudební citlivostí a kultivovanou pohybovou formou sjednocenou s dokonalostí výrazového projevu. Vedle toho dbala i na předávání vlastní metodiky a jejího šíření. Za své velkorysé vlastnosti, pedagogické dovednosti a uměleckou osobnost si získávala, nejen u studentů, obrovský respekt a uznání. Decentním způsobem dokázala vytvořit spolupráci založenou na lidské tvůrčí činnosti, nikoliv na formálním vztahu pedagog – student.

¹⁵ Laurette Hrdinová, prov. Doležalová (* 15. 4. 1907 Praha - † 13. 3. 1958, tamtéž) - tanečnice, pedagožka, choreografka. Taneční vzdělání získala u Elinor Tordis a v rakouské škole Hellerau - Laxenburg. Na začátku kariéry působila v cizině. Sólistka Královského divadla v Janově, pedagogické a umělecké působení v Grazu, ve Francii a Turecku. Od roku 1937 vedla v Praze taneční skupinu a vystupovala sólově. Velký ohlas měly vystoupení Ravelovo *Bolero* a *Španělská rapsodie*. Mezi její významné choreografie patří Béla Bartók: *Allegro barbaro*, 1938; *Rumunské tance*, 1939, Mozartova *Malá noční hudba*, 1939, ztvárnila tanečně hudbu Johanna Sebastiana Bacha. Zabývala se studiem historických tanců 16. století, např. *Renesanční tance*, 1944. Její skupina uvedla v době druhé světové Musorgského *Obrázky z výstavy*, 1941 (byly zakázány okupačními úřady). V letech 1945-58 byla pedagožkou tanečního oddělení v Praze (soudobý tanec). V letech 1949-53 byla šéfkou baletu v Ústí nad Labem. Zdroj: *Český taneční slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2001.

¹⁶ Za pokračovatelku Hrdinové můžeme zase považovat Markétu Záděrovou, která ve své práci převzala princip metody Hrdinové a rozšířila její prvky o své poznatky.

Její metoda spočívala v konstruktivní práci a neustálém hledání, kdy nebalancovala na své představě. Stoprocentně připravené choreografické prvky nejdříve předvedla a potom nechala tanečnický na základě jejich impulsů vytvářet choreografie. Hlavním cílem bylo nalezení osobitého výrazu, tak aby tanečník měl pocit, že si svou roli vytvořil sám. Vyžadovala jeho cítění, jeho představy, nikoliv splnění technických úkolů a požadavků choreografa. Na základě improvizace se zaměřovala na individuální projev každého tanečníka a využívala jeho uměleckých předností. Když vytvářela choreografie, inklinovala k pohybovému tvarosloví v moderním stylu s prvky pantomimy. Pantomimu používala ve velké míře jako nástroj k hereckému cvičení a hledání charakteru role tanečníka. Prvotním záměrem, jenž musela Hrdinová z tanečnicků cítit, byl jeho emocionální prožitek. Zadávala jim proto zpracování krátkých etud, ve kterých studenti museli pohybově ztvárnit, mezilidské vztahy, zvířata anebo metamorfózu. Svými profesními zkušenostmi a silnou empatií dokázala v tanečnicích vznítit maximální vnitřní vztah ke své umělecké činnosti s originálním myšlenkovým projevem.

M. Záděrová: *„L. Hrdinová mi nejvíce dala vnitřní prožívání pohybu. Ukázala mi, že tanečník musí gesto cítit, prožít, nebýt svázán technikou, musí se cítit svobodný. Po výrazové stránce to nebyla jen technika, ve své metodě překročila už i Dalcrozeho.“*¹⁷

L. Hrdinová musela neustále čelit náporu politické situací. Odmyslíme-li si osobní důvody, které se za tím samozřejmě kryly, můžeme usoudit např. podle případu pantomimy Amfiparnasso na hudbu Orazzia Vecchiho, kterou L. Hrdinová vytvořila na školní scéně Pražské konzervatoře (premiéra 27. 6. 1949). Podle slov Václava Holzknechta byla na udání z blízkého okolí zakázána a musela pak být později trestně předvedena pro lidi sezvané z celé republiky, kde byla ve veřejné diskuzi oficiálně odsouzena jako formalismus.

V. Holzknecht: *„Všichni zúčastnění jsme byli před naplněným hledištěm Disku vyslýcháni a veřejně káráni. Někteří žáci se přihlásili, že si vezmou dohled na*

¹⁷ Z osobního rozhovoru s Markétou Záděrovou ze dne 30. 1. 2013.

profesorský sbor. Obdivoval jsem tehdy statečnost jak Lauretty Hrdinové, tak i Zory Šemberové, které se dovedly hájit věcně a nepodlehly hysterií této inkvizice.“¹⁸

Amfiparnasso se stalo střetnutím názoru, zda vedle klasického tance směl být i jiný tanec. V letech čtyřicátých a padesátých zněla odpověď negativně. Ale zásadu, že pouze klasická technika pro pohybovou formu byla dovolena a výlučně umělecky platná, vyvrátil až vývoj v šedesátých letech. Klasická technika zůstala sice základem učiva na tanečních školách, byla východiskem pohybu, ale sama nestačila vyjadřovat problémy moderní doby. Po této stránce L. Hrdinová smýšlela moderním způsobem a dokázala předjímat vývoj. O tom svědčí fakt, že uvedla již na Pražské konzervatoři pantomimu.

Protože se komunisté snažili všemi prostředky odstranit její předmět z učebního plánu Pražské konzervatoře, odešla do divadla v Ústí nad Labem a vzala si s sebou svůj první absolventský ročník.¹⁹ Pod jejím vedením vytvořili několik inscenací.²⁰ Rozpad tohoto souboru v roce 1952 způsobily extrémní postoje členů souboru, kteří podlehli politické doktríně o socialistickém umění. Hrdinová jako vedoucí baletního souboru nesla odpovědnost za všechny jeho členy, zároveň svým avantgardním uměleckým cítěním nevyhovovala politickým požadavkům, až nakonec dobrovolně odešla z Ústí nad Labem. Vrátila se zpět na Pražskou konzervatoř, kde začala vychovávat nové ročníky, do kterých již nastoupili noví adepti tanečního umění jako např. E. Žlábek nebo L. Fialka.

Podle tvrzení Jiřího Kaftana,²¹ který se poprvé s Hrdinovou seznámil jako šesnásletý elév baletu Ústí nad Labem v inscenaci Délibesově Coppelii, a zároveň svědectvím Ludmily Kovářové – Bílkové,²² prvním impulsem k nastudování deburaovských libret vyvolala Hrdinová společně se svým manželem Vladimírem Doležalem. Hrdinová jezdila poměrně málo do Francie, přestože tam strávila dětství,

¹⁸ Taneční listy, 1968, č. 8, s. 12-13.

¹⁹ Jádro tanečního souboru tvořili M. Kytýřová - Záděrová a F. Halmazňa, kteří patřili mezi první absolventy Pražské konzervatoře.

²⁰ Prvním představením byla premiéra *Krysař*, mezi další inscenace patří např. *Hra o sv. Janu Nepomuckém* (1949), *Špalíček* Bohuslavava Martinů (1950), *Pohádka o kouzelné mošně* Bohuslav Martinů, *Don Juan* Christoha Willibalda Glucka (1951), *Slavnost ohňů* Václava Nelhýbla, *Maškaráda* Arama Chačaturjan a Vostřákova *Viktorka* (1952).

²¹ Jiří Kaftan (* 22. 5. 1935 - † 11. 11. 2011), český mim, tanečník, herec a pedagog.

²² Ludmila Bílková (*1937), tanečnice, mimka, pedagožka, členka souboru Pantomimy Na zábradlí.

ale Doležal jako výtvarník pracovníčně navštěvoval Francii, kde se zřejmě, podobně jako Bohuslav Martinů, seznámil s debureauovskými librety a pantomimickým uměním. Bohužel nevíme přesně, odkud Hrdinová s Doležalem získali tyto materiály. Jisté je, že okouzlení debureauovskými librety nejdříve přeložili pantomimy *Pierot holičem* a *Pierot pekařem* a vytvořili se studenty Pražské konzervatoře pantomimická představení. První veřejné uvedení hry *Pierot holičem* (17. 3. 1954)²³ mělo premiéru na festivalu „*Smích boží a tvoří*“. Režie, scénografie a kostýmů se ujal V. Doležal a choreografie L. Hrdinová. Hudbu navrhl ředitel Pražské konzervatoře Dr. Václav Holzknecht, přítel Jaroslava Ježka, který mezi jednotlivými etudami třídající se s tichem a hudbou, hrál živě na klavír scénickou hudbu Ježkova díla *Zpívající Benátky*. Později hru na klavír zastoupil student Holcknechta Zdeněk Kožina.

V témže roce vzniklo i představení *Pierot pekařem* (21. 7. 1954)²⁴ uvedené v Národním museu v Praze a dokonce i první provedení hry *Záletný Pantalon*²⁵, které mělo oficiální premiéru později v roce 1955 v Maltézské zahradě. Tato hra už byla na libreto Vladimíra Doležala s podtitulem *Stará italská pantomima s hudbou a tanci o pěti obrazech*. Kombinovala jeho vlastní tvorbu s principy komedie dell'arte, vycházela z improvizčních schopností a dovedností studentů, hudbu složil Jiří Ruml, ke klavíru přibyl malý orchestr složený ze studentů konzervatoře, který dirigoval Josef Hercl.

V roce 1956 studenti Hrdinové absolvovali na Taneční konzervatoři s tanečním představením *Maličkosti* od W. A. Mozarta v choreografii Zory Šemberové. Ale paralelně vedle toho část skupiny studentů (Ludmila Kovářová – Bílková, Věra Nováková, Zdena Kratochvílová, L. Fialka, J. Kaftan a Leoš Svatý) vytvořila své soukromé „absolvenstské“ představení *Večer tří pantomim*. Tím došlo k osamocení souboru a jeho vedoucím se přirozenou cestou postupně stal L. Fialka, neboť byl umělecky nejsilnější osobností. Na dochovaném programu z archivu soukromé sbírky Jiřího Kaftana je napsáno: Nádvoří Klementina (Národní koncertní síň), Neděle 24. 6. 1956 *Tři pantomimy; Cassander a Pierrot – Trosečníci (komická pantomima), Květinářka (lyrická taneční pantomima) a Na rozcestí (tragikomická pantomima)*, choreografie a režie: Ladislav Fialka, hudba: Zdeněk Šíkola: kostýmy:

²³ *Pierot holičem* [program].

²⁴ *Tři středy tanečních pantomim* [program].

²⁵ *Tři středy tanečních pantomim* [program].

Mirka Soukupová, výprava: Pavel Smutný, úvodní slovo prof. Dr. Václav Holzknecht. Z obsazení můžeme zaznamenat že už s nimi nespolupracuje Hrdinová ani Doležal.

Hrdinová vybírala do výše zmiňovaných inscenací účinkující z řad svých studentů Taneční konzervatoře v Praze. Do připravované inscenace *Pierot holičem* vybrala studenty, kteří prokazovali největší zájem a pílí o novodobý tanec. V roce 1953 rozeslala pěti studentům dopis se zněním, že byli do nové inscenace vybráni, evidentně za předpokladu časové flexibility a doplnění si informací z oboru pantomimy. Mezi šťastné adepty patřil Ladislav Fialka, Zdena Kratochvílová, Jana Schönfeldová, Věra Nováková, Vikrot Novák, Jiří Kaftan, Leoš Svatý – primární jádro skupiny vytvořené z talentů posedlých entuziasmem z novodobého tance. O rok později se ke skupině připojila i Ludmila Kovářová – Bílková, Blanka Hiřmanová, Jana Tvrzká, Jiří Maršík a Jiří Hoščálek. Příprava nové inscenace probíhala v Melantrichově ulici v malém sále bytu Laurette Hrdinové. Zkoušet se mohlo pouze ve večerních hodinách po povinné výuce. Vztah mezi paní profesorkou a studenty se brzy prohloubil a začala je vzájemně sdružovat láska k nově objovovanému umění pantomimy. Studenti se nejprve seznamovali s francouzskou pantomimu pouze teoreticky a to z přímých překladů Deburauovských libret, překládanými Hrdinovou a Doležalem.

Citát z rozhovoru se Zdenou Kratochvílovou: ²⁶ „...brali jsme to hrozně vážně. Když kluci museli odejít na vojnu, udělali jsme tajnou dohodu a podepsali se vlastní krví, abychom se vrátili k pantomimě a pokračovali s naším souborem. Splnění přísahy podepsali Lída, Jirka, Láďa, já a možná Nováková.“ ²⁷

Po absolutoriu roku 1956 museli Ladislav Fialka a Jiří Kaftan nastoupit povinnou vojenskou službu. Oba pánové uspěli v konkurzech do uměleckých armádních souborů. Fialka byl přijat na dva roky do Ústředního vojenského souboru prvního okruhu v Plzni a Kaftan působil 26 měsíců v uměleckém souboru u Ministerstva vnitra v Praze. Kromě základního vojenského výcviku zde provozovali v uměleckém souboru denní taneční trénink, tancovali lidový tanec a bylo jim umožněno hrát pantomimu. Taneční představení ve formě lidových tanců se hrála nepravidelně ve vojenských útvech po celé Československé republice. Oba umělci

²⁶ Zdena Kratochvílová (*1936), tanečnice, mimka, pedagožka, členka souboru Pantomimy Na zábradlí.

²⁷ Z osobního rozhovoru se Zdenou Kratochvílovou ze dne 4. 5. 2011.

obdrželi povolenku opravňující uvolnění z vojenské služby jednou za měsíc. Vždy ji využili na osobní setkání s bývalými kolegy a kolegyněmi, aby mohli společně hrát pantomimu, protože během vojenské služby si zahráli velice zřídka, např. v Městské knihovně, v Národním muzeu, v parku Julia Fučíka nebo ve Filharmonii Teplice. Avšak pravidelná setkání potenciální pantomimické skupiny, které organizovala Ludmila Kovářová – Bílková v domě svých rodičů, měly signifikantní tvůrčí charakter. Její otec, akademický malíř Jaroslav Kovář poskytoval mladým tanečnickům umělecké zázemí, kde mohli společně vést intenzivní debaty o pantomimickém umění, ačkoliv v té době postrádali širší povědomí a odborné znalosti. Skupina se scházela ve složení inscenace *Večer tří pantomim*. Čerpali z dostupných teoretických zdrojů, formou tréninků hledali techniku mimu a snili o vytvoření profesionálního pantomimického souboru. Učili se na klasických podkladech a vzorech – na debureauovských pantomimách, na komedii dell'arte, na filmových předlohách pantomimy Ch. Chaplina nebo na lidové pantomimě z poutí a jarmarků. Rozvíjeli pohybové bohatství získané od profesorky Hrdinové a postupně usilovali o nalezení vlastní metody odpovídající specifice taneční pantomimy. Až po nástupu nových členů souboru, herců Ivana Lukeše nebo Richarda Webera se po roce 1958 jejich styl obohatil v herečtější výraz. Velký vliv na urychlení a ujasnění vývojové cesty mělo pozdější setkání s uměním M. Marceauem. Přesto Fialkova nová skupina v listopadu 1958 počala svou slavnou éru české pantomimy, která se dostala i do dalších produkcí pantomimických souborů spojených s divadly malých forem.

Kromě Fialky slyšeli na francouzské odkazy i další tanečníci, kteří byli absolventy zmíněných pedagožek novodobého tance. Patří mezi ně Eduard Žlábek²⁸ – žák Laurette Hrdinové na Pražské konzervatoři v letech 1952–1955, tzn. že byl o rok výše než L. Fialka nebo Bolek Polívka – žák Jiřiny Ryšánkové na JAMU v letech 1966–1971. Z rozhovoru s Milanem Sládkem se dozvídáme, že už v době studií byla mezi Fialkou a Žlábkem citelná rivalita. Žlábek měl velké zkušenosti v divadelní praxi. Vedle studia účinkoval v různých divadlech, zejména v Divadle D34, které vedl národní umělec Emil František Burian. V Burianově divadle existoval pomocný mimický sbor pod vedením avatgardní tanečnice Niny Jirsíkové. Kvalita tanečního souboru nespočívala jen v tanečních kracích, ale především v komických

²⁸ Eduard Žlábek (*1. 9. 1930 Strakonice - † 18. 11. 1988 Kolín nad Rýnem, Německo) – tanečník, mim, choreograf, režisér libretista, pedagog.

tanečních pantomimách, např. v Burianově inscenaci V. K. Klicpery *Každý něco pro vlast* (1958), kde se choreografie ujala Jirsíková. Taneční skupina vytvořila mnoho dalších pantomimických výstupů v Burianových inscenacích, avšak po náhlé smrti E. F. Buriana v srpnu 1959, odešla z divadla i N. Jirsíková. Vedení divadla převzala jeho družka Zuzana Kočová, novým uměleckým šéfem se stal režisér Karel Novák, který částečně vyměnil Burianovy herce a jediným zachovalým celkem zůstal soubor pantomimy. E. Žlábek převzal umělecké vedení mimického souboru a společně s Milanem Sládkem,²⁹ který v této skupině působil od roku 1958, zde založili samostatný soubor, který zpočátku působil na scéně D34. První jejich inscenací byla realizace společného libreta Sládka a Žlábků úspěšné hry *Boule*, jehož námět přinesl Sládek. Premiéra proběhla 11. března 1960, režie a choreografie se ujal Eduard Žlábek a hudbu složil Alois Palouček. Milan Sládek se navíc na představení podílel jako autor výpravy, kostýmů a také jako hlavní představitel celé inscenace v roli pikolíka Kefky. Autoři zvolili podtitul pantomimicko – jazzová komedie. Tvůrci inscenace se pokusili v jednoduchém libretu vyjádřit myšlenku, že všechny sny o kráse života bez práce, sny o slávě, lesku a snadných úspěších jsou jen klamem. Pikolík Kefka se snaží připodobnit slavnému filmovému herci a sní o bezpracném životě, ve kterém se mu bude dvořit veškerý okolní svět. Místo toho dostane bití a Kefka se v mdlobách a s boulí na hlavě přesvědčuje o prázdnotě a pustotě svého líného a povrchního života. Divadelní kritik Ludvík Veselý v článku *Boule v D34*³⁰ srovnává Sládka s Fialkou. Oba uznává jako mladé a talentované umělce, kteří v plné míře usilují o současnost v jevištním pohybovém umění. Fialku však považuje za cílevědomého pantomima, kdežto Sládek podle něj spíše tíhne celým svým výrazem, nadáním a dokonce prý i autorským záměrem daleko více k modernímu výrazovému tanci. *Boule* je podle Veselého vtipná, humorná komedie o pikolíkovi, ve které je příležitost k uvedení celé galerie postav a postaviček, příležitost jak k lyrice, tak i k mírnému humoru a ostřejší satirě. Autoři si vypomohli starým dramaturgickým postupem klasického baletu, kdy do své hry vkladli samostatná taneční čísla na různé motivy s vnějším výrazem autorského přístupu, který se prý projevil spíše tanečně než přímo pantomimicky. Při prvních pokusech se ukázalo úskalí kompozice celovečerní pohybové skladby, kdy je pro pohyb charakteristická zkratka, vyjadřující celou záplavu slov a myšlenek. Veselý zmiňuje, že největším zážitkem večera byl

²⁹ Milan Sládek (* 23. 2. 1938 Střeženice, Slovensko) – mim, choreograf.

³⁰ VESELÝ, L. *Boule v D 34*. Výstřížek z novin poskytnutý M. Sládkem.

Sládkův výkon v roli Kefky, který dokonale ovládl pohyb a gesto jako mimořádně nadaný výrazový tanečník.

Ve Večerní Praze ze 14. března 1960 doplnila Věra Petříková název představení ještě o podtitul *Obrácení pikolíka Kefky*. Podle ní je Sládkův námět zdravý, životaschopný, který nepokrytě straní všemu kladnému v životě i v lidech. Žlábek podchytil měkký a inteligentní humor námětu jako režisér. Podle Petříkové prozrazují především tance Marse, Saturna a jeho kruhů dovednost tvůrce a jsou to již plně baletní čísla. Sládek prý však jde jako hlavní mim na svůj taneční úkol trochu jinak. Byť vládne určitou elasticností, je to údajně spíše herec s mnoha drobnými pohybovými nápady a výraznou mimikou hubeňoučkého paňácovského obličejce. Věra Petříková se vyjádřila i za rok poté k představení *Hadrář*,³¹ že v Praze vyrůstá nadějně pantomimické divadlo, tentokrát inspirované podle klasické předlohy J. G. Debura. Tvůrci *Hadráře* se prý od svých předchůdců lišili tím, že se pustili směle do velkých dramatických útvarů. Petříková uvádí, že *Boule* protestovala proti válce a *Hadrář* naproti tomu nastavil zrcadlo kariérismu. Autoři *Hadráře* ponechali postavám jména a masky komedie dell'arte, jejich kritika však postihovala ctižádostivce napříč generacemi a staletími. Ztvárnění nabídlo jemný důvtip i komediantskou roz dováděnost pantomimických nápadů a spolu s kultivovanými tanečními gesty v lyrických pasážích vytvořilo dohromady výmluvné a vzrušující němé divadlo. Sládkův klasický výkon v ústřední roli byl sice vynikající, ale představení nestálo pouze na něm. Skvělá prý byla také Sládkova souhra s M. Lenkvikem, představitelem klenotníka Pantalona. Scény s Kolombínkou Evy Röhrlové byly naplněny lyrickým půvabem, pasáž Žlábkova *Hadráře* jímavým lidstvím. Dále účinkovali tanečnice L. Janečková jako Vévodkyně, hostující V. Waldhansová jako Druhá dáma a činoherní herci M. Rozhoň jako Preclíkář a L. Roubíková jako Květinářka. Hudba starých mistrů v mezihrách a opona tvůrce výpravy B. Mikeše podtrhla kouzelnou atmosféru pantomimického divadla.

Z rozhovoru s Milanem Sládkem se dozvídáme, že *Hadráře* napsali na základě popisu Theophila Gautiera v "Pařížské revue", kterého cituje ve své knize F. Kožík. První verze libreta se více podobala divadelnímu představení s kolážovitou strukturou různých žánrů a v druhé bratislavské verzi došlo k redukci postav a přidání

³¹ PETŘÍKOVÁ, V. *Nová pantomima – „Hadrář“*. Výstřižek z novin poskytnutý M. Sládkem.

chóru představující žebráky nebo bohaté společníky Vévodkyně. Inscenace měla ucelenější dramaturgický koncept a Sládek ji charakterizuje jako pantomimickou baladu s nádhernou hudbou Svetozára Stračiny.

Žlábek převzal i organizační vedení souboru, jako silná a vyrovnaná osobnost dokázal čelit novému vedení divadla a bojovat o existenci pantomimického souboru. V roce 1961 se rozhodli přijmout nabídku ke spolupráci slovenského spisovatele a novináře Juraje Severa, který se rozhodl založit divadlo malých forem v Bratislavě *Horizont*. Avšak tato aktivita trvala pouze jeden rok. Od roku 1962 skupina změnila své působení v Malé scéně Slovenského divadla, kde se soubor etabloval pod názvem *Divadlo pantomimy*. Spojení Žlábka se Sládkem představovalo kongeniální tým.

Milan Sládek říká: *„Měl jsem štěstí, že jsem získal Edu ke spolupráci. Byl dobrý tanečník, choreograf s velkými zkušenostmi a velmi důsledný režisér. Na jeho čestnost a otevřenost jsem se mohl stoprocentně spolehnout... ..Eda měl jevištní přitažlivost a talent, který vynikl v mnohých jeho postavách. Nesmírně komický byl v roli hlavního číšníka v bratislavské Hrči. Zároveň vyzařoval velkou energii, takže byl výborným protipólem pikolíka Kefky, který byl více zahloubený do sebe. Velmi výrazně působil jako Pantalón v pantomimě Faunova obeť. V jeho podání to byl zamyšlený člověk, který si uvědomoval komplikovanost lidských vztahů a byl schopný se v tomto labyrintě pohybovat. Jako Generálovi ve Smrti úředníka mu stačilo, aby seděl jako socha, bez pohybu, a i tak byl silným protihráčem ustaraného úředníčka. Jediný pohyb na konci tohoto výstupu, gesto vyhození, působil monumentálně.“*³²

E. Žlábek začal více inklinovat k režii. Věnoval se především pantomimickým představením inspirované debureauosvkými librety, jako choreograf spolupracoval s činohrou NS Bratislava a v letech 1974–1988 byl kmenovým režisérem Kefka Theater. Na Malé scéně Slovenského divadla v bratislavském Divadle pantomimy uvedli několik inscenací v režii Žlábka – *Boule* (z roku 1961), *Postřehy a Mimus* (1962), *Únos do ticha* (1963), *Komedie česká o bohatci a Lazarovi* (1964) – podle

³² Z osobního rozhovoru s Milanem Sládkem ze dne 7. 2. 2013.

P. Kyrmezera,³³ *Sólové pantomimy Milana Sládka* (1965), *Komedie o Tobiášovi* (1967), a obnovenou inscenací z roku 1961 v D 34 *Hadrář – Starinár* (1967).

V hledání metody moderního mimu se Sládek a Žlábek seznamovali s Decrouxem a jeho metodou z polského překladu knihy L' expression corporelle.³⁴ Zákonnitě se pak obraceli k francouzským pramenům jako rozhodujícímu zdroji pohybu celého hnutí moderní pantomimy.

Milan Sládek: „Ovlivnil nás jenom tím, co jsme si přečetli a potom po svém interpretovali, např. při vytváření chůze na místě. Pro mě a Žlábka byl základem Debureau, tak jak ho zprostředkoval pan Kožík a film Děti ráje. Debureau a jeho pantomimu jsem chápal jako čisté herecké umění. Dá se říct, že můj jevištní typ Kefka byl inspirovaný Pierotem, ale i Bipem, podobně Chaplin s jeho filmovým hrdinou byl pro mě ideálem.“³⁵

Žlábek formuloval Sládkovu pantomimu. Rozdíl mezi Pantomimou na zábradlí a Divadla D34 spočíval v základní koncepci umělecké tvorby. Fialka vycházel apriorně ze zkušenosti tanečníka ovlivněného tendencemi francouzských divadelních reforem, Sládek tvrdí, že upřednostňoval cestu herečtějšího projevu a duchovní hodnoty tělesného výrazu. Zatímco Fialka celý život pracoval na čisté technice mimu, Sládek neustále hledal nové zdroje a formy, tak jak se toto umění pantomimy objevovalo a proměňovalo v rozličných a historických epochách. Tvořil jednotnou metodu, později se inspiroval principy loutkového divadla a pohybových forem asijského divadla – divadla Nó, kabuki, tance Butó nebo Khataku.

Dalším souputníkem, který slyšel na francouzské odkazy při formování poválečné pantomimy u nás byl dnes už méně známý tanečník, mim, choreograf a pedagog Miloslav Baštář Lipinský.³⁶ Jeho umělecká činnost měla také význačný

³³ V dramaurgii Martina Porubjaka. Inscenace se setkala s velkým úspěchem a mezinárodními ohlasy, např. na festivalu v Nancy ve Francii, 1964.

³⁴ DECROUX, E. L'expression corporelle, Paris.

³⁵ Z osobního rozhovoru s Milanem Sládkem ze dne 7. 2. 2013.

³⁶ Miloslav Baštář Lipinský (* 25. 9. 1925 Praha - † 2003 (?) Ottava, Kanada) – tanečník, mim, choreograf, pedagog. Absolvent TKP, sólista baletu ND Praha 1948–49, poté divadla Ústí nad Labem, Divadlo na Fidlovačce, Olomouc, kde byl i jako šéf baletu 1954–56; pp. Doubravova *Krále Lávry* a *Spící krasavice* (1955), Mozartovy *Les Petits riens* (1956). Choreograf a pedagog ve VUS Bratislava 1953–54. V 1968–1974 působil v západním Berlíně, od 1974 ve Frankfurtu n. Mohanem, kde založil a vedl Hessenský komorní balet 1974–77, tančil v divadlech

přínos pro českou poválečnou pantomimu. V letech 1957–60 založil a vedl Divadélko pantomimy (jako zakladatel samostatného souboru byl tedy první v Praze), se kterým hostoval v různých divadlech, např. Divadlo na Slupi, Divadélko Máj nebo Divadlo Sluníčko. Tady se zabýval skupinovou pantomimou taneční formy. Z jeho tvorby můžeme připomenout inscenace *...a pardon vejce!!!...*, *Arlecchino kurtizánou*, *Blecha*, *Experiment sakrament*, *Hallo Broadway*, *Hele–indiskretábile*, *Malé morality*, *Osudy společenského člověka*, *Pod lampou je tma*, *Slavný soudní dvore...!!!*³⁷ v letech 1962–68 na Lidové konzervatoři v Praze založil a vedl oddělení pantomimy, kde ho po jeho emigraci po okupaci nahradili Jana Pešková a Jiří Kaftan. Lipinský v roce 1967 vytvořil soubor s názvem *Pantomima Praha*,³⁸ kde už se věnoval imaginární pantomimě inspirovanou stylem Marceua a jejich repertoár byl zaměřený převážně na etudový program. Po emigraci, když začal působit v západním Berlíně, tak společně se svým kolegou Zdenkem Nilsem Kühnem³⁹ založili v roce 1971 v západním Berlíně ve Friedenau Institut für ästhetische und kinetische Bühnenkünste.⁴⁰

Zdenek Nils Kühn: *„Byl jsem u zrodu Divadélka pantomimy a Pantomimy Praha a s Lipinským spolupracoval až do roku 1986, ten potom emigroval za oceán do Kanady. Byl velice talentovaný interpret a choreograf. Svým uměleckým cítěním, myšlením a orientací bohužel nevyhovoval době a proto byl tolik utlačován. Všichni ho považovali za jediného schopného konkurenta Fialky. Osobně se domnívám, že měl ještě navíc.“*⁴¹

Mezi představitele, kteří čerpali impulsy z francouzských podnětů patří i choreografka výrazového tance, později pedagožka pohybové výchovy na JAMU (1954–80) Jiřina Ryšánková.⁴² Její zásluhou se stala pantomima řádným předmětem výuky herecké výchovy. Jako choreografka uváděla společně se svými studenty

Viesbaden, Braunschweig, Vídeň. Od 1986 žil v Kanadě, kde učil a také založil a vedl 1992–96 komorní balet Extra Ottawa. Zdroj: Český taneční slovník

³⁷ Český taneční slovník, s. 178.

³⁸ Svědectvím je dnes ještě žijící partner M. B. Lipinského, který požaduje být inkognito.

³⁹ Zdenek Nils Kühn (* 1947) – mim, pedagog, ředitel berlínské školy Die Etage.

⁴⁰ Institut estetických a kinetických jevištních umění se stal předvojem berlínské školy Die Etage, založena 1978. tato škola získala v roce 1986 prestižní ocenění státu Berlína podle § 103 školského zákona doplňkových škol.

⁴¹ Z osobního rozhovoru se Z. N. Kühnem 16. 12. 2012.

⁴² Jiřina Ryšánková (* 23. 7. 1911 - † 4. 8. 1988) – tanečnice, pedagožka, choreografka.

večery pantomim, např. *Pierotova kytice*. V roce 1961 založila amatérské Divadlo pantomim Brno a od roku 1965 vedla profesionální Studio pantomimy při Domu kultury a osvěty, které tvořili Tomáš Solc, Jan Valich, Miroslav Suchý, Dušan Pařízek, Kaj Kostelník a další.

Jmenovaní čerpali hlavně z dramaturgických zdrojů francouzské klasické pantomimy a odkazu osobnosti v Čechách narozeného francouzského mima J. G. Deburaua. Koncem padesátých a začátkem šedesátých let se přičinili o první impulsy obrození žánru u nás. Hlavním pramenem inspirace byl pro ně film *Děti ráje*, který obsahoval umělecké rekonstrukce Deburauových výstupů. Současně se zde vlivem společenských a politických podmínek uplatňovala historizující dramaturgie, která umožnila, že představitelé žánru mohli obstát na poli cenzurovaného umění.

3. Rané francouzské impulsy

3.1. Proces formování francouzského mimického umění

V kontextu silného proudu modernistických divadelních reforem ve Francii přicházely tendence návratu k ryzím formám divadelního umění. Mezi výrazné osobnosti a inovátory patří především Jacques Copeau.⁴³ Bohužel v jeho případě však nikdy nedošlo k návštěvě Československa, přestože byl několikrát zván.

J. Copeau začínal jako divadelní kritik v jednom z nejčtenějších francouzských kulturních časopisů *La Nouvelle Revue Française*, měl tedy hluboké povědomí o stavu tehdejších francouzských divadelních forem. Svým způsobem dával za pravdu Diderotově pojetí hereckého paradoxu, zásadně odmítal bulvární podbízivost, kterou mnohdy na jevištích viděl. Z těchto pocitů později vznikl manifest, který se stal základem pro vznik vlastního Copeauova divadla *Starý holubník* (v překladu *Vieux Colombier*). V manifestu definoval renovaci jevištních forem, upozorňoval a varoval před poklesem umění a kultury a špatnými zvyky, které měly za následek degradaci divadelního umění a její obce. Jeho prohlédnutí za zrcadlo soudobých forem korunoval slovem *se révolter* – bouřit se.

V jednom z rozhovorů s Olgou Sommerovou řekl prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.: „... *já nemám rád žádné ismy...*“ Jakoby citoval samotného Copeaua. Ten také nechtěl vytvořit nový styl, který by se okamžitě vlivem soudobých médií stal módním. Jeho cílem bylo naopak vrátit se k divadelním kořenům, k tradici, která by oslovila diváka ryze čistou formou.

Copeau se neváhal sám zasvětit do bádání a sledování jiných principů. Ve Florencii navštívil Gordona Craiga, aby se seznámil s jeho prací s maskami nebo loutkami. Velikou inspirací pro něj byla především myšlenka návratu ke komedii dell'arte. Ta byla stejně v podstatě dokonalým pojetím jeho původní představy. Po Craigovi se nechal následně inspirovat ženevským Institutem Jaques Dalcroze, kde studoval především rytmiku, kolektivní práci herců a jejich pohybový projev. Nakonec ještě čerpal zkušenosti ve švýcarském Rivazu, konkrétně u Adolpha Appii, který si

⁴³ J. Copeau (* 4. 2. 1879 – † 20. 10. 1949) – francouzský režisér, herec a dramatik.

přál nabourat klasický význam jeviště a hlediště, kde se divák stával součástí inscenací kolektivními vstupy.

Svou vizi rozvíjel pomocí školy, kde herci sami objevovali „herce v sobě“. Stanislavskij například prosazoval nejen oddanost herců kvalitní práci, ale chtěl kvalitu a komplexní oddanost od všech pracovníků divadla (počínaje technickou složkou a konče u administrativních úředníků). Copeau to vnímal podobně. Základní předpoklad jeho koncepce divadla spočíval ve vytvoření skupiny oddaných lidí, kteří se setkávají díky své vášni pro divadlo, respektujícími posvátný význam kultury a divadla. Tedy jakási hlubší cesta za poznáním odkazu umění. I když měl blíže ke Stanislavskému, který byl naprostým opakem Diderota, Diderotem však také neopovrhoval. Jeho kritiku hercovy citlivosti chápal jako kritiku přecitlivělosti. V podstatě souhlasil s myšlenkou, že herec musí své emoce ovládat a nenechat se jimi ovládat, podobně jako v metodě Stanislavského. Přecitlivělost je podle Copeaua povrchní a brzdí herce ve výrazném zpracování postavy. Na druhou stranu si uvědomoval, že je to právě senzitivnost, která činí herce osobitým a zosobňuje přítomnost herce na jevišti, aniž by musel mluvit. Zastával názor, že to není herec, kdo se schovává za maskou, ale postava, která vstupuje do herce a nechá jej v sobě existovat. K tomu by neměla chybět jednota pohybu a hlasu, případně též ticha, které nepochybně hraje důležitou úlohu při oslovení diváka. Fyziognomický postoj a gesta považoval za neodpojitelnou součást hereckého projevu. Ve své metodě zastával myšlenky, že herec musí na sobě tvrdě pracovat, aby byl schopný ovládnout techniku těla.

Copeauova vize „čistého mimu“ spočívala ve výrazu trupu, který ovládá končetiny a posléze i mimiku. Zprvu jde o zpracování pocitu postavy vnitřně a potom následně přenést sebejistý výraz do pohybu a prostoru. Potom stylizované pohyby končetin a rukou by měly vycházet z centra, které představuje trup. Docílením správných výsledků dojde skrze fyzická cvičení, kde interpret napodobuje charakter role a vžívá se do její existence za pomocí osvojených technických prvků. Herecká výchova spočívala v tréninku fyziologickém a fyziognomickém, v rytmice i gymnastických technikách, odtud k pantomimě, tanečnímu pohybu, k práci s gesty a maskami a až teprve po zvládnutí těchto všech disciplín se začalo pracovat s textem a s jevištní řečí.

Copeauovi herci nejprve pracovali výhradně bez textu. Reagovali pohybem na nejrůznější podněty zvenčí i zevnitř, později přidávali pantomimické techniky, improvizace a masky. Dramatický text se stal součástí zkoušek až v pozdějším stadiu přípravy inscenace, až po osvojení si pohybové techniky. Copeau neskrýval nadšení pro komedii dell' arte a chtěl ji povýšit do moderní podoby. Na základě improvizace každý herec vymýšlel vlastní komediální typ, který musel neustále rozšiřovat a zdokonalovat. Aspirovali na vytvoření lidové postavy reflektující moderní dobu, vlastně komedie dell' arte znovuzrozenou pro 20. století. V činohře Copeau využíval jako technickou podporu fyzické herectví a věrohodných výrazových prostředků prostoru. Jeho pojetí „totálního divadla“ spočívalo v dokonalém ovládnutí celého prostoru, podobě jako můžeme vidět u japonského divadla. Právě činohra v kombinaci s pantomimickou přesností přinesla novum, jenž v té době publikum tolik zaujalo.

Ve Francii od roku 1920 začaly vycházet tzv. *Sešity Starého holubníku*, kde byly uveřejněny teorie těchto nových experimentálních postupů. Poté začal spolupracovat s Jouvetem, aby všechny své poznatky přetvořil v co nejfunkčnější scénu. Na rozdíl od začátků, kdy například nutil herce, aby zahráli balkónovou scénu bez postaveného balkónu na scéně, později už balkón akceptoval společně i se schodištěm, avšak tento jevištní celek umožňoval bezprostřední kontakt s diváky. Ve své koncepci divadla pracoval s moderním osvětlením, dekorace zůstaly jen v náznaku a rekvizity sloužily jako drobné doplňky. Výtvarnou složku stavěl tak, aby podpořila herce v jevištním celku diváckého pohledu. Appiův sen zrušit rampu realizoval právě až Copeau. Podpořil důraz na důkladnější práci herce samého. Směřoval k eliminaci rekvizit, aby si s nimi herec nemusel ve svém vyjádření pomáhat a tak vynaložil více energie v práci s tělem. Zde měl každý herec skutečně hlavní roli, neboli úkol, který vyžadoval vysoké nasazení a progresivní tvůrčí práci.

Z hereček, které Copeau ovlivnil a zároveň objevil, nejen pro hereckou, ale i pro pedagogickou práci, patřily Valentine Tessierová, Blanche Albanová nebo Susanne Bingová (taktéž učitelka E. Deroux). Spolupracoval i s původně bulvárním hercem Charlesem Dullinem a jeho samotného později velmi ovlivnil další člen

hereckého souboru Louis Jouvet.⁴⁴ Na Copeaua v té době však začali navazovat i jiní. Nejprve jeho žáci založili v burgundském zámku poblíž řeky Saône vlastní soubor *Copeauovy děti*. Měli úspěch a Copeau se k nim přidal jako autor. Zde si také herci tvořili podle Copeauova odkazu vlastní typy komedie dell' arte. Copeauův nepochybný vliv dosvědčuje Artaud, který neskrýval svůj zevrubný obdiv. Vznikl též tzv. „Kartel čtyř“ neboli spolek čtyř režisérů vycházejících z Copeauovy práce – Georges Pitoëff, Louis Jouvet, Charles Dullin a Gaston Baty, kteří vydali manifest poukazující na důležitost ochrany profesionality, morálky, poetičnosti i samostatnosti každé profesionální scény. Copeau též ovlivnil slavný Théâtre National Populaire, Old Vic Theatre Centre v Londýně, Compagnie des Quatre Saisons či Piccolo Teatro v Římě. Přestože jeho žák E. Decroux šel jinou cestou, z jeho koncepce „čisté práce“ čerpal později ve své škole. Další žáci působili a zakládali svá divadla v zahraničí. K jeho odkazu se hlásí mnozí do dnes.

3.2. Francouzské filmy s tematikou mimického umění

Když po roce 1945 padly nacistické zákazy uměleckých děl zemí Trojdohody, týkalo se to i filmu *Děti ráje* (1943) od režiséra Marcela Carné a jeho stálého spolupracovníka scénaristy, básníka Jacquese Préverta, který oslovil širokou veřejnost po celém světě. Do českých zemí se dostal v roce 1946 a dodnes se jím inspirovalo mnoho českých umělců, od Ladislava Fialky, přes Borise Hybnera, Ctibora Turbu, Ivana Baladu až po dramatičku Terezu Dobiášovou.

Básnická podstata Prévertových textů souzněla s dobovým cítěním českých umělců a zejména literátů. V souvislosti s tvorbou Préverta se u nás připomínají spolutvůrci Osvobozeného divadla Voskovec a Werich. Jejich sociální satiry *Hej rup* a *Svět patří nám*, tlumočící ideu solidarity, vycházely z obdobné inspirace jako Prévertův a Renoirův film *Zločin pana Langa* z roku 1935. Vskutku osvobozeným

⁴⁴ Největším přítelem Copeaua byl Louis Jouvet, jeho letitý spolupracovník, který jej zaujal už jako herec Théâtre des Arts a s Copeauem začal pracovat již v začátcích, při založení *Starého holubníku*. Zde působil nejen jako herec, ale i jako osvětlovač, měl na starosti dílny i technickou složku souboru. Dá se říci, že to byl vlastně on, kdo ovlivnil Copeaua, neboť když Jouvet poznal, že se jeho cesta s cestou Copeauovou rozchází, od Copeaua odešel a ten to posléze nesl těžce.

divadlem a školou dialogové improvizace a politizující grotesky, byla pro Préverta v letech 1932 až 1936 Skupina Říjen, agitační divadelní soubor, který hrával na pařížských náměstích pro dělnické obecnstvo. Základním prvkem v Prévertově tvorbě byl náznak mýtického světa, v němž se objevuje jen málo prostoru pro ozvěny aktuálních dobových reálií, které např. v Prévertových příbězích tzv. černé série nemá smysl hledat. Tím zde vzniká přechodový můstek k „otevřenému“ romantismu, který se již nemaskuje realismem, a bez vnitřních omezení vytváří svět dramatické situace odehrávající se mimo čas. Právě v tomto duchu vytvořili Prévert společně s Marcelem Carné dvoudílný film *Děti ráje*, ve kterém se prolíná svět umění se světem života, čímž se stále znovu odkazuje k obecným úvahám a příběh získává nadčasový charakter.

Veškeré diskuse na téma *Děti ráje* začínají úžasem nad jeho vznikem. V Cannes byl jmenován nejlepším francouzským filmem který kdy vznikl, a který stál více než jakýkoliv film předtím. Film s originálním francouzským názvem *Les Enfants du Paradis* byl natočen v Paříži a Nice během nacistické okupace (proto mohl být uveden v Čechách až po osvobození v roce 1945). Při natáčení se jednotlivé scény filmu někdy musely přesouvat mezi těmito dvěma městy. Důvodem bylo, že se výtvarník J. Noël, skladatel J. Cosma a židé hledaní nacisty snažili ukrývat. Carné byl přinucen najmout si pronacistické spolupracovníky, kteří nevěděli, že pracují vedle odbojových bojovníků. Nacisté zakázali všechny filmy delší než 90 minut, proto Carné jednoduše vytvořil filmy dva, v přesvědčení, že je po válce spojí v jeden. Film byl zveřejněn v Paříži těsně po osvobození a promítal se 54 týdnů. Říkalo se, že se hraje někde v Paříži každý den.

Světský film s provokativní poetikou se odehrává v Paříži v roce 1828 a analogií obsahu připomíná propracovaný cynický portrét herců, vrahů, podvodníků, kapsářů, prostitutek, uměleckých manažerů nebo dekadentních boháčů. Charaktery mnohých postav jsou lidsky věrohodné, stejně jako podmínky v nočních klubech, vznešených nebo pokleslých divadel a dalších místech skrývajících nechutnosti. Tvůrci nepochybně vtáhnou diváka do famozního světa otevřených scén na Boulevard of Crime – bulvár hříchu a ulic přeplněných změtí pokleslého života, jenž zastupují expresivní postavy – mimové, žongléři, tanečnice, ale i cvičená zvířata předvádějící výstupy před svými divadly, aby nalákali dovnitř davy. Hvězdné herecké obsazení zajistilo další kvalitu tohoto filmu. Roli Garance hraje Arletty, narozena jako

Leonie Bathiat, která se stala hvězdou v roce 1930 a ve filmu hrála sexuální svůdkyni, která fascinuje muže.⁴⁵

Autentičnosti příběhu filmu *Děti ráje* dodává i jeho velkorysá výprava zahrnující divadlo Funambules, dobovou scénografii a exteriéry. Mlhou zahalené scény, přelidněný Templ poskytují unikátní exkurzi do Paříže počátkem 19. století. Zároveň ale máme pocit, jako by všechny postavy žily v jakémisi umělém v polosvětě. Herci jsou neustále na jevišti nebo v zákulisí, ale když se ve filmu setkáme s pouličním žebrákem, slepcem Fiemi de Soie (Goston Modot), nejsme moc překvapeni, když zjistíme, že doma vidí. I když Carné společně s Prévertem, vůdčí umělecké osobnosti své doby pokračovali po desetiletí ve své práci (Prévert do roku 1960 a Carné 1979–1980), nikdy už nikdy nepředčili umělecký počín *Les Enfants du Paradise*. Aby dosáhli pozornosti diváků, využili drsnějšího, přímějšího a více improvizovaného divadelního výrazu. Ve skutečnosti to byl právě druh dobře stříženého, vtipného filmu, který byl později napadán mladými francouzskými kritiky kolem roku 1950, později známými jako „Nová vlna“. Přesto film avízoval svou uměleckou kvalitu po celém světě, stal se zásadním inspiračním zdrojem a výrazně přispěl k rozvoji pantomimy.

Film obsahuje cenné ukázky pěti rekonstrukcí pantomimických představení, kde zanechává největší dojem herecký výkon J. L. Barraulta jako Baptiste – Deburau. V ukázkách výstupů lze paradoxně rozpoznat vliv francouzské moderní pantomimy, zejména v technice hereckého výkonu. To je např. slavná chůze na místě. E. Decroux společně s J. L. Barraultem úzce spolupracovali ve své laboratoři, kdy Decroux vymýšlel nové principy techniky mimu a Barrault prezentoval jeho inovace. Barrault použil právě tuto chůzi pro tento film. O tom jak opravdu Deburau hrál nevíme, není jistota jak Deburau skutečně vypadal, protože portréty z jeho rolí se pomohou vztahovat i na produkce jeho syna Charlese. Přesto se ale můžeme domnívat, že tvůrci ve filmu *Děti ráje* nastylizovali věrnou, až zarážející podobu Deburaua s Barraultem. Jeho štíhlé tělo s ladným pohybem, estetika gesta a mimiky, velký smysl pro rytmus, oči jiskřící opravdovost okamžiku duše a skvělá technická vybavenost dávají jednotlivým scénám věrohodný dojem, a tak máme pocit, že

⁴⁵ Okolo Arletty se točí mnoho podstatných herců francouzské kinematografie, např. Pierre Brasseur, Marcel Herrand, Louis Salou. Největší devízou filmu je pro obor pantomimy herecký výkon Jean - Louise Barraulta v roli Baptiste - J. G. Deburau.

vidíme opravdového Debura. Barraulta poprvé ve filmu vidíme v historické masce, v níž hraje na jevišti Boulevard of Crime. Tato téměř dvouminutová etuda, varianta etudy *Pierot zloděj*, je nečekanou expozicí následných pantomim a především mimického herectví Barraulta. Už při prvním záběru vidíme silnou sugestivitu tělesně dobře disponovaného herce. Z nehybné mimiky mu sálá silné vnitřní napětí přitahující divákovu náklonnost, třebaže vzbuzuje otázku predikující jakýsi problém. Samotná hra dokazuje hercovo přesné ovládnutí svého těla a osvojených speciálních technik mimu, získaných v průběhu experimentů společně s Decrouxem. Barrault celým svým tělem tlumočí vnitřní stav emocionálními gesty, transponuje své graciézní pohyby natolik přesně a zrozumitelně až dospívá k fyzické básni. Příběh této etudy je prostý – Baptiste jako očividný svědek demonstruje banální situaci, která předcházela před falešným obviněním a zatčením nevinné Garanc, jenž měla ukradnout hodinky. Avšak interpretační stránka této krátké scény není jednoduchá. Barrault využívá umírněných stříhů pro ztvárnění tří fiktivních postav, kterým poskytuje poetickou komičnost. Všechna vyspělá gesta mají svůj smysl a tvoří množinu čisté narativní formy. Používá principy napodobování, mluví ve znacích a symbolech, které explicitně znázorňuje pomocí gestické náhrady převážně rukou a prstů. Obdobný herecký výraz vidíme i v dalších pantomimických historických výstupech, které mají dramaturgický přesah do současnosti.

Erudovaný Barrault vzbuzuje respekt, představuje velký talent potvrzující kouzlo osobnosti, která dokáže z drobných příběhů vytvořit velké umění pantomimy. Svým originálním motorickým slovníkem propojuje ve filmu *Děti ráje* společné atributy všech pantomimických výstupů, jimiž dosáhl mistrovského výkonu. Svým pojetím „tragického mima“ vytvořil v našem prostředí již zapomenutý typ Pierota, tím se zasadil o hodnotu, která přešla jako impuls do procesu formování poválečné moderní pantomimy u nás i v celé Evropě.

Nemáme ověřeno, kolikrát mohla být tato etuda *Zloděj* interpretována druhými mimy, kteří se jí mohli inspirovat a uvádět na jevištích ve svém repertoáru. Alternativou můžou být autorská ztvárnění v různých adaptacích Prévertova scénáře. Např. divadelní adaptace baletu Francois Roussillonho a choreografa inscenace José Martinéze uvedeného v Pařížské opeře.⁴⁶ Stejnojmenný balet inspirovaný

⁴⁶ Premiéra 21. 10. 2008.

filmem *Děti ráje* oživuje ducha staré Paříže 19. století. Zatímco film zdařile připomíná debureauovské pantomimy, tato divadelní adaptace postrádá pantomimické výstupy, neboť je striktně ztvárněna baletní formou. V porovnání s filmem je můžeme vnímat pouze přes obrazovou a kostýmovou stránku, které divákovi přibližují autentickou atmosféru filmu díky scénografickému řešení, kde na jevišti stojí věrohodné filmové studio s kulisami romantického slohu. Oproti černobílému filmu toto současné jevištní pojetí naznačuje dnešnímu divákovi barevnost kostýmů a divadelních kulis. Další významnou adaptaci můžeme připomenout inscenaci v režii Andrease Kriegenburga uvedenou v roce 2002 v nastudování Theater Thalia v Hamburku.

4. Česko – francouzské kontakty s Marcelem Marceauem

4.1. M. Marceau⁴⁷ spolu s L. Fialkou⁴⁸, ad.

J. Kaftan: „*Během našeho pobytu v Paříži jsme měli tři volné večery. Obětovali jsme veškeré kapesné za drahé vstupenky do divadla, na všechny tři večery, kdy Marceau hrál sólo etudy mezi třemi dějstvími v souborové hře od G. Segalla. Měl jsem fotoaparát a chtěl jsem si ho vyfotit, ale uvaděč mi ho zabavil a zneškodnil film. Uvedli jsme se jako studenti pantomimy z ČSSR. M. Marceau nás po představení upřímně přijal. Mluvili jsme spolu německy a po krátkém rozhovoru nám popřál štěstí. Když jsme viděli naživo hrát Marcela a ještě se s ním setkali osobně, ujistilo nás to, že chceme dělat pantomimu a pokračovat v tom, co do nás zasela Laurette Hrdinová. Přineslo nám to rozhodující odhodlaní a nadšení. Fialka se hodně inspiroval jeho etudami, které si potom doma trochu upravil a ještě dlouhou dobu hrál, např. *Ve vlaku, Klavírní koncert, Motýlek, atd.*“⁴⁹*

Výrazným vlivem a inspirací na formování poválečné české pantomimy měla osobnost a pantomimické umění Marcela Marceaua. Důsledkem oficiálního zájmu o tvorbu M. Marceaua bylo jeho veleúspěšné vystoupení v Moskvě v roce 1955 (v sovětském časopise *Ogoňok*⁵⁰ vyšel nadšený článek s fotografiemi o Marceauově představení na světovém festivalu mládeže). Byli zde přítomni četní budoucí představitelé moderní pantomimy, např. H. Tomaszewski a představení probudily zájem o umění pantomimy v celé socialistické Evropě. Marceauova individualita podnítila zájem o imaginární pantomimu a inspirovala řadu velkých umělců oboru u nás, např. L. Fialku, B. Hybnera, C. Turbu, B. Polívku a dokonce na jeho odkaz slyší i dnešní nová generace.

Jedním z prvních zdrojů k seznámení s jeho tvorbou u nás mohlo dojít skrze krátké filmy uváděné v letech 1954–1957 v některých biografech jako krátký předfilm s poetickou předmluvou Jeana Cocteaua. V těchto autentických záznamech

⁴⁷ Marcel Marceau, rodným jménem Marcel Mangel (* 22. 3. 1923 – † 22. 9. 2007).

⁴⁸ Ladislav Fialka (* 22. 9. 1931 – † 22. 2. 1991).

⁴⁹ Z osobního rozhovoru s Jiřím Kaftanem ze dne 7. 10. 2011.

⁵⁰ Ruský týdení ilustrovaný časopis, který byl v SSSR ve své době velmi populární. První vydání proběhlo 21. prosince 1899. Své sídlo má v Moskvě. *Ogoňok* má své nezanedbatelné místo v historii fotožurnalistiky pro svůj významný přínos v publikování obrazových zpráv. Zdroj: Wikipedia.

M. Marceau ztvárnil několik svých autorských etud a studií techniky mimu, např. studie protivětru, tah lanem, zeď, apod. nebo Bipovi etudy *Lovec motýlů*, *Hráč v kostky*, *Mládí*, *dospělost*, *stáří a smrt*, aj. Ze vzpomínek J. Kaftana můžeme potvrdit vliv těchto krátkometrážních filmů, kdy Kaftan na vojenské službě v uměleckém souboru Ministerstva vnitra KSČM bedlivě studoval záznamy s etudami Marceaua, které si přehrával ve vojenské půjčovně filmů. Jednalo se především o dva černobílé filmy ve formátu 16mm v režii francouzského režiséra a scénáristy Paula Paviota; *Pantomime* (1954, 20 min.), ve kterém M. Marceau představoval charakter Bipa a mimodrama *Jardin Public*, *Un* (1956, 16 min.). Kaftan si zapisoval poznámky a obkresloval detailně jednotlivé pozice techniky mimu Marceaua a následně je prezentoval svým kolegům.

Vedle horlivého zájmu a tvůrčích aktivit na budoucím profesionálním pantomimickém souboru Pantomimy Na zábradlí se mladí umělci angažovali i mimo svůj studijní program. Např. Ladislav Fialka a Jiří Kaftan ztvárňovali pohybové scény antického chóru ve hře V. Nezvala *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* v režii Alfréda Radoka (premiéra 1956, Tylovo divadlo). Účinkování v této inscenaci se stalo osudové pro oba umělce, neboť v roce 1956 byla inscenace vybrána na festival Divadlo národů v Paříži. Událost se stala jedinečnou příležitostí pro Fialku a Kaftana, kdy mohli navštívit divadlo Théâtre de l'Ambigu – Comique, ve kterém v té době vystupoval M. Marceau.

K dalšímu osobnímu setkání Fialkovců s M. Marceauem došlo až v roce 1962 na Mezinárodním festivalu pantomimy v západním Berlíně,⁵¹ kde Mareau zasedal v porotě a zároveň měl možnost poprvé uvidět soubor L. Fialky. Tato vůbec první zahraniční účast souboru Pantomimy Na zábradlí s představením *Cesta* zaznamenalna u festivalové poroty nevídaný úspěch a otevřela dveře české pantomimě do celého světa. Fialka, jako šéf pantomimického souboru Divadla Na zábradlí, získal v roce 1962 Státní cenu, která zcela potvrdovala, že vytvořil osobitou formu pantomimického divadla, které se těšilo příznivému období v letech 1962-1969 skupina absolvovala několik tourné po Evropě, Americe, Africe i Asii a měla již

⁵¹ Festival Internationale Pantomime se konal 1. – 25. 11. 1962 v Berlíně, pořadatel Akademie der Künste. Záštitu nad festivalem měli hlavní členové Marry Wigmann a Marcel Marceau. V programu vystoupili Maximilien Decroux, Jacques Lecoq, Dimitri, Samy Molcho, Henryk Tomaszewski, Ladislav Fialka, Rob Van Reijn, Wolfram Mehring, Enrique Noisvander, Kizuzo Onoe, Deryk Mendel, Arkadij Rajkin, Laszlo Ferencz, Deborah Bertonoff, ad.

vytvořený bohatý repertoár; *Pantomima Na zábradlí* (1959), *Devět kloubouků na Prahu* (1960), *Etudy* (1960), *Cesta* (1962), *Blázni* (1965), *Knoflík* (1968). Mezníkovým festivalem, vedle berlínského festivalu (1962), se stal i londýský Word Theatre Season (1967 a 1968).

Fialka pozval M. Marceaua do Prahy už v roce 1967. Jednalo se o vůbec první Marceauovu návštěvu Prahy. Na programu byla tisková konference (19.6.), návštěva Divadla Na zábradlí (20. 6.) a představení v Divadle Čs. Armády v Praze (v dnešním Vinohradském divadle), které se uskutečnilo dne 21. 6. 1967.⁵²

Zmíněný mezinárodní festival pantomimy v Berlíně inspiroval Fialku k založení mezinárodního festivalu pantomimy v Praze. Uskutečnily se celkem dva a to v roce 1969 a 1971 v Divadle Na zábradlí, kam byli pozváni nejvýznamější světoví umělci oboru. Na prvním Mezinárodním festivalu pantomimy v Praze se M. Marceau stal čestným prezidentem festivalu. Hlavními organizátory festivalu byl spoluzakladatel a ředitel Divadla Na zábradlí Dr. Vladimír Vodička, teoretička tance Dr. Dana Paseková, ředitelka Divadelního ústavu Dr. Eva Soukupová a Ladislav Fialka. Organizátoři vzdali poctu mimo jiné Francouzům E. Decrouxovi, J. L. Barraultovi, J. Noëlovi, J. Dorcymu nebo S. Beckettovi. V programu z roku 1969 vystoupili členové skupiny Les Masques C. Dedieu a G. Le Breton, dále duo Pinok a Matho a mim Pierre Byland. Vedle Francouzů můžeme připomenout další výrazné účinkující, mezi které se řadí klaun Dimitri, mim Samy Molcho, komik J. L. Gómez, skupina Pantomima Alfreda Jarryho nebo představitel japonského divadla Nó Junji Fuseya. M. Marceau slavnostně zahájil první ročník festivalu a při této příležitosti obdržel Zlatou medaili Československé socialistické republiky za účast na rozvoji kulturní spolupráce mezi Francií a ČSSR.

V témže roce zcela zvláštní pozornost si zaslouží spolupráce s představiteli města Kolína, konkrétně s ředitelkou tamního muzea Dr. Vítkovou. Zde M. Marceau společně s Fialkou odhalili bustu J. G. Deburaua a otevřeli expozici pantomimy v Městském muzeu, která měla za cíl stát se archiválním střediskem světové pantomimy (1989 expozice v důsledku restitucí objektu zanikla). Pozitivní výsledek prvního festivalu a všeobecný souhlas všech jeho účastníků uměleckého zaměření, vytvořil základnu pro koncepci druhého mezinárodního festivalu pantomimy v Praze.

⁵² Svědectvím Ludmily Bílkové, archiv Divadla Na zábradlí a ČTK.

Na podzim 1971 v programu vystoupili Jacques Lecoq, Pierre Byland, Phillipe Gaulier. Vedle nich např. Dimitri, Pantomima Henryka Tomaszewského, Ctibor Turba nebo Pantomima Na zábradlí. V tomto roce Marceau přijal čestné předsednictví společnosti Česko – francouzského přátelství.

Třetí mezinárodní festival pantomimy se měl konat v roce 1974, ale nemáme žádné materiály, které by objasňovaly proč se neuskutečnil. Přesto oba předešlé festivaly znamenaly velké zadostiučinění pro více než desetiletou práci pantomimy v Divadle Na zábradlí. Organizátoři si stanovili dramaturgicky postihnout trendy ve vývoji moderní pantomimy a reprezentativně akcentovat rozvoj pantomimického umění ve světě.

A co říkal Fialka o zkušenostech s prvními ročníky festivalu?

L. Fialka: *„Kladem festivalu bylo, že to byla přehlídka, nikoliv soutěž. A za druhé, že byla možnost konfrontace před publikem, které mělo s pantomimou značnou zkušenost a v neposlední řadě i to, že festival otevíral dveře nejenom naší skupině, ale i dalším souborům a jednotlivcům, protože měl značnou odbornou publicitu. Třeba Byland: když odešel od Marceaua, nikdo ho ve Francii nebral moc vážně, ale my jsme ho znali, věděli jsme o něm, věřili mu, tak jsme ho pozvali. A on hrál na oficiálním festivalu vedle Marceaua, Tomaszewského, Molcha a nás, a navíc na takové úrovni, že se řeklo – to je objev! Nebo stejně tak tehdejší skupina Pantomima A. Jarryho. Tak začínaly pronikat do světa nové poetiky a nové trendy.“*⁵³

Fialkovým vzorem byl nepochybně Marcel Marceau. Od mládí toužil se s ním setkat, po dobu své kariéry se mu dokonce podařilo si s ním krátce zahrát, respektive zaimprovizovat, a to i na své domovské scéně. V archivu České televize jsem našel krátký záznam ze setkání těchto dvou bardů světové pantomimy, ze kterého Česká televize odvysílala v pořadu *Úsměvy Ladislava Fialky* třiaosmdesát vteřin. Jednalo se o záznam vystoupení zmíněného festivalu pantomimy v Divadle Na Zábradlí. Během této krátké ukázky divák může zaznamenat úryvek z klasické milostné zápletky: jedna žena – dva muži, sokové v lásce. Zajímavé je, že Fialka zde vystupuje ve vedlejší pantomimické roli bez nalíčení, Marceau byl jedním z mála jeho kolegů,

⁵³ BRŮNA, O. *Příběhy z Anenského náměstí*, s. 50.

kterým hlavní pantomimickou roli na své domovské scéně uvolnil. Marceau v roli Bipa, promýšlí setkání s dívkou, kterou by rád pozval na schůzku. Představuje si setkání s ní, procházku ve dvou po městě či parku. Před Marceuem se na jevišti prochází krásná Dívka (Božena Věchetová), Marceauovi se okamžitě zalíbí, vymýšlí způsob, jak ji oslovit. Během tohoto zamyšlení se však Marceauovi Dívka vzdaluje a naopak se na scéně objevuje Fialka. Shodou okolností přichází na stejné místo, kde pár vteřin předtím byla Dívka. Marceau se nakonec odhodlá k dívce přiblížit, bohužel aniž by se předem svým zrakem přesvědčil, ke komu vlastně doopravdy přichází. Nejdříve se této postavy dotýká v domněnání, že se jako muž seznamuje s Dívčinými fyzickými půvaby. Ihned je ovšem velmi nepříjemně překvapen faktem, že ve skutečnosti narazil na Fialku. Jakoby nic odchází. Fialka ho však přišel navštívit jako fanoušek a žádá od něj jako od hvězdy pantomimy podpis. Podává mu svou propisku. Marceau se sice okamžitě a ochotně podepisuje, ale ještě ve zmatku z předchozího trapasu se podepisuje na svou vlastní paži. Fialka trapasu nedbá a podává Marceauovi k podpisu snad program předchozího představení či snad památníček, který Marceau v rámci profesionality bez okolků využívá k autogramu. Autogram ale prodlužuje a navíc jej nečekaně obohacuje i kresbou, čímž je Fialka také posléze překvapen. Vcelku je ale s autogramem a se setkáním s hvězdou spokojen. Marceau má však v hlavě především setkání s onou Dívkou. Vrací Fialkovi s památníkem či programem i propisku, čichá k růži na klobouku, která zároveň předstírá dar pro Dívku. Ta se na scéně objevuje znovu, jen tak mimochodem opět prochází kolem. Marceau si Dívky okamžitě všímá, loučí se s Fialkou a ihned se za ní vydává. Fialka ho nejdříve imaginárním lanem přitahuje zpět, poté ho zkrátka od Dívky odvádí a snaží se též od ní odvést i celkovou Marceauovu pozornost. Jakoby mimochodem s Marceuem špásuje. Tolik unikátní ukáзка z archivu České televize a snad jediný herecký kontakt Fialky s Marceuem na jednom jevišti.

K dalšímu prohloubení kontaktu na úroveň přátelství došlo mezi Marceuem a Fialkou během spolupráce na projektu *Mim story*⁵⁴ koprodukce Slovenské a Západoněmecké televize v roce 1988, jež popularizoval umění pantomimy ve světovém kontextu. Snímek přinášel rozhovory Marceua, Fialky a Molcha na zásadní témata žánru, ve kterém demonstrovali své myšlenky na ukázkách z vlastní tvorby.

⁵⁴ Film je uložen v archivu Slovenské televize.

Festival se pokusil Fialka obnovit na sklonku 80. let a pro setkání v Mariánských lázních v roce 1987 a 1989 získal několik významných umělců, např. Yvese Lebretona, Yass Hakoshimu, Bolka Polívku, ad. Zde se konalo i lázeňské fórum, na kterém Marceau pronesl přednášku a nabídl přijetí studentů z východních zemí do své mimické školy *L'Ecole internationale de mimodrame de Paris Marcel Marceau*.⁵⁵

Jediným českým přímým žákem a diplomovaným absolventem této školy je Martin Sochor, který byl poprvé silně inspirován představením Marceaua už v roce 1989 v Mariánských lázních. Potom začal získávat dovednosti pantomimického umění u Jiřího Kaftana na Konzervatoři Jaroslava Ježka. Zprvu uspěl na konkurzu jako herec do souboru L. Fialky (nutno poznamenat, že to bylo již krátce po smrti L. Fialky), ale vzápětí Sochor úspěšně absolvoval přijímací řízení v Paříži. Po návratu z Paříže se vrátil do souboru s názvem Pohybové studio 22, který vznikl v roce 1993 v Divadle Na zábradlí jako nástupce zaniklé pantomimy L. Fialky. Soubor se o rok později přestěhoval do Divadla v Celetné (svou činnost ukončil v roce 1997). V představeních účinkovali, kromě Boženy Fialkové a Richarda Webra, všichni bývalí členové souboru Pantomimy Na Zábradlí s novými členy – tanečnický Národního divadla a baletu Pavla Šmoka. Sochor svými zkušenostmi získané od M. Marceaua ovlivnil skrze svou pedagogickou činnost mnoho soudobých umělců. Jako specialista na výuku mimického divadla a odborník na dramatický tělesný mimos (Le Mime Corporel Dramatique) E. Decroux a techniky klasické pantomimy stylu „Marceau“, reflektuje své znalosti v disertační práci *Výchova k herectví a mimickému divadlu*.⁵⁶ Sochor také pozval Marceaua na půdu HAMU, kde se uskutečnil v roce 2003 workshop a při této události byl Marceau dekorován čestnou medailí Akademie múzických umění v Praze.

Marceau od sedmdesátých let navštěvoval Prahu nejen pracovně, ale i soukromě. V roce 1981 přijel shlédnout představení *Noss* v Divadle Na zábradlí, kde současně pozdravil L. Fialku a jeho soubor. Po určitý čas byl také předsedou společnosti Československo – francouzského přátelství. Světově proslulý umělec v zemích socialistického tábora získal řadu ocenění. Jeho určující styl byl intenzivně

⁵⁵ Založeno v roce 1978.

⁵⁶ SOCHOR, M. *Výchova k herectví a mimickému divadlu*. Praha: HAMU, 2009. Disertační práce (Ph.D.).

rozšířený po celém světě – byl divadelnější než technika čistého mimu E. Decrouxe. Vyhraněnou podobu tvorby Ladislava Fialky nejvíce ovlivnil M. Marceaua, na jehož inspiraci Fialkova skupina vytvářela novodobou českou pantomimu. Přesto se však Marceauova individualita nikdy nevtiskla Fialkovcům do mechanického charakteru stylu pantomimy. Fialka se svou skupinou v Divadle Na zábradlí seznamoval širokou veřejnost alespoň se zlomkem Marceauovy tvorby v několika číslech ve svém repertoáru. Nastudoval např. etudy *David a Goliáš*, *Motýl*, *Život člověka*, *Cestující ve vlaku*, *Hráč v kostky*, aj. a vedle etud se také opíral o Marceauovské mimodramata. Přirozeně jeho tvorbu interpretoval podle svého uměleckého cítění a technické vyspělosti. Dle Fialky to bylo dokonce i nutné, protože v umění tak subtilním, jako je pantomima, by bylo nesmyslné snažit se přesně napodobit nuance stylu tak výrazné osobnosti jako byl Marceau.⁵⁷ Domnívám se, že v takovém případě by měl umělec respektovat pouze principy daného stylu a sledovat cíl uměleckého sdělení.

V archivu Divadla Na zábradlí můžeme dohledat seznam veškerých zahraničních zájezdů Pantomimy Na zábradlí. Tento soubor navštívil Francii celkem čtyřikrát. V dubnu 1970 v Paříži s představením *Knoflík*, v březnu 1977 v Nanterre zahráli inscenace *Lásky a Etudy*, v květnu 1978 v Bordeaux *Funambules 77* a v březnu 1983 opět v Paříži *Noss a Funambules 77*. Z rozhovoru Jiřího Kaftana víme, že byli pouze jednou pozváni Marceuem do jeho školy, tudíž zřejmě až o pět let později od jejího založení. Fialkovci nikdy nebyli přímými účastníky jeho kurzu.

Naše představy o intenzivnější spolupráci Fialky s Marceuem nejsou však ve skutečnosti tak obsáhlé ani doložitelné. Jejich vzájemné kontakty byly principiálně založeny na službě oboru, vzájemném obdivu, úctě ke svému umění a pro Fialku konvenujícím marceauovským vlivu na rozvoj pantomimického umění v Evropě. Zahraniční kritiky neobyčejně oceňovaly kvality souboru Pantomimy Na zábradlí ve smyslu předního evropského tělesa oboru. Chápaly ho jako předního člena evropského hnutí, které vycházelo z Marceauova konceptu imaginární pantomimy. Patřil do skupiny evropské „top – čtveřice“ *Marceau – Tomaszewski – Molcho – Fialka*.

Podle slov Borise Hybnera se na něho po smrti L. Fialky obrátil M. Marceau s žádostí, aby převzal vedení společnosti Česko – francouzského přátelství v Praze.

⁵⁷ *Co jsou to Etudy* [bulletin]. Divadlo Na zábradlí.

Nabídka se však neuskutečnila. B. Hybner, který byl v letech 1964–65 v angažmá souboru Pantomimy Na zábradlí, se seznámil s Marceuem a jeho tvorbou prostřednictvím L. Fialky. První osobní setkání B. Hybnera s Marceuem se uskutečnilo v roce 1969 na Mezinárodním festivalu pantomimy v Praze. K bližšímu kontaktu došlo až ve Francii na festivalu *Fete de L' Humanite*, kde součástí programu, kromě M. Marceua, byl i Cirkus Alfred. Tehdy šlo jen o možnost vyfotografování se s Mistrem, kdy fotograf časopisu Mladý svět zachytil Marceauovo ztvárnění čtyř charakterů. Posléze Jitka Grígerová, Boris Hybner a Martin Sochor ho v roce 2003 navštívili v Paříži u příležitosti zamýšleného hostování souboru *La Nouvelle Comagnie De Mimodreme Marcel Marceua* v Praze.

Jako jeden z inspiračních zdrojů B. Hybnera je možné považovat několik nastudování Bipových etud, které Hybner začlenil do řady svých představení (*Puding* 1973, *Pantomima a jazz* 1976, *Mim matiné* 1981, *Miss* 1983) Jedná se především o *Cestujícího ve vlaku* a *Motýlka*, které jsou součástí jeho repertoáru až do dnešních dní.

B. Hybner: „*Cestujícího ve vlaku pokládám za velmi důležitou věc. Vedle Maskáře, který představuje velkou formu, mě zajímal Marceauův komediální talent. Vlak má nepochybný odkaz na němou grotesku. Je to velmi technicky náročný kus, na kterém se prokáže virtuosita pantomimického mistrovství.*“⁵⁸

M. Marceau – oslavovaný fenomén, jež svým stylem ovlivnil vývoj pantomimy po celém světě, mohl být u nás vnímán jako společný bod zájmu mezi dvěma odlišnými proudy moderní české pantomimy. Na jedné straně stál L. Fialka reprezentující klasickou pantomimu a na straně druhé avantgardní směr B. Hybnera, C. Turby a B. Polívky – ti výrazně konfrontovali Fialku s Marceuem (avšak Marceauovo umění vysoce oceňovali), přestože je jisté, že Fialka jako první u nás interpretoval Marceauovy etudy a vedle zmíněných osobností probudil zájem o Marceua i v dalších mimech, kteří přejali jeho etudy do svého repertoáru – např. Rudolf Papežík, Michal Dufek nebo Josef Platz.

⁵⁸ Z osobního rozhovoru s Borisem Hybnerem ze dne 27. 3. 2013.

4.2. Funambules 77

Théâtre des Funambules v překladu Divadlo provazochodců, anebo jen *Funambules*, bylo lidové pařížské divadlo na bulváru Temple. Je zřejmě nejlépe známo ze staré rytiny ukazující průčelí divadla při vystoupení Deburaua *Zlatá haluz*, kdy tam mělo premiéru 1. 3. 1862. Ve stejném roce, stejně jako i další budovy, bylo divadlo strženo kvůli rozšíření bulváru a Place de la République při přestavbě Paříže. Jeho podoba se později připomněla za účelem natáčení filmu *Děti ráje*, kdy divadlo a poměrná část ulice byly znovu v ateliérech rekonstruovány. *Théâtre des Funambules* se stalo slavným díky J. G. Deburauovi a vystupoval v něm celých dvacet let v první polovině minulého století. Jeho legendární umění shromáždilo pod střechou prosté lidové publikum i největší duchy své doby. Název tohoto divadla se stal taktéž inspirací pro Fialku v jeho inscenaci *Funambules 77*, která byla uvedena 1. 2. 1977. Fialkova pantomima, která by se stejně dobře mohla jmenovat *Hommage à Deburau – Pocta Deburauovi*. Pocta jeho sugestivnímu odkazu, který byl impulsem pro zrození moderního mimu, a zároveň upřímné díkuvzdání tvůrce české moderní pantomimy, tedy Ladislava Fialky. Totiž klasická deburauovská pantomima byla hlavním východiskem či odrazovým můstkem jeho tvorby a stala se platformou naší pantomimy vůbec, ať už přímo nebo prostřednictvím Fialky.

Fialkova pocta Deburauovi neusilovala o rekonstrukci, měla příjemnou formu poetické představy o jeho umění. Fialka, jako autor, režisér, výtvarník a interpret inscenace, se snažil s citem a pochopením proniknout do ducha i stylu tvorby svého velkého předchůdce a zároveň se snažil přiblížit jeho dílo dnešnímu divákovi. Představení otevíral prolog jako letný hold všem divadelním, filmovým a cirkusovým potomkům pierota, těm slavným – jako Buster Keaton, Chaplin, Barrault, Marceau, Grock, Fratellini, Roufe, Séverin, Charles Deburau – i těm zapomenutým, bezejmenným. Jejich portréty byly promítány v opačném sledu, od přítomnosti do minulosti, až k J. G. Deburauovi. Následovaly čtyři volně zpracované romantické debureauovské pantomimy: *Komedie*, *Tisícifranková bankovka*, *Pierot v Africe* a *Vetešník*. Jejich výběr a sled nebyl náhodný. *Komedie* (na předromantickou pozdně barokní hudbu), to byla klasická harlekynáda, která existovala už před Deburauem. Tady Deburauův Pierot začínal a odtud vykročil do normálního života jako francouzský lidový hrdina. Fialka podtrhnul tento revoluční čin následující

známou scénou z repertoáru J. G. Deburaua *Tisícifranková bankovka*, kde se pierot objevil v kostýmu pařížského vetešníka – s patřičnou kulisou lidových francouzských písní z tehdejší doby. Když se v kostýmu vojáka vysmíval nesmyslnosti nekonečných válek, kterých měl tehdy lid právě dost, mluvil ze srdce všem. Také exotická móda si tu přišla na své – Afrika, beduíni, odalisky, cizokrajná zvířata. Vojáctví je podtrženo slavným vojenským pochodem, exotika předehrou z orientální opery Alibaba od Cherubiniho a pitoreskní Adamovou hudbou z jednoaktové opery Norimberská loutka (záměrně z žádného Adamova baletu, aby nedošlo k mylným asociacím a baletní vložku – v tomto případě „zvířecí“. Tančí pštros, zebra (s provokujícím ženským půvabem) a velbloud (vojensky těžkopádný na svých čtyřech nohou, nepokrytě zapůjčených dvěma vojíný).

Vetešník, byl až shakespearovsky epickou i tragickou kapitolou, dramaticky nejucelenější, jenž rozšiřovala obraz Deburauovy tvorby o nové barvy. Některé hlasy dokonce tvrdily, že ve *Vetešníkovi* se promítal Deburauův pokus osvobodit se zázrakem alchymie tvorby od tíživých výčitek svědomí, uniknout nemilosrdnosti vlastní paměti. Deburau údajně zabil člověka, neúmyslně, v sebeobraně. Nevíme a nikdy se nedovíme, co je pravda, a co je legenda.

Z recenze Dany Pasekové *Fialkův hold Deburauovi*⁵⁹ se dozvídáme, že sám Fialka charakterizoval svůj inscenační přístup k *Vetešníkovi* příměrem, že k němu přistupoval podobně jako současný choreograf k romantickému baletu. Známý příběh o Pierotovi, který zabije vetešníka, aby získal elegantní oblek a dostal se do paláce vévodkyně, do které se osudově zamiloval, vypráví Fialka decentně, s odstupem – akcentuje jen Pierotovu smrt. *Vetešník* je totiž jediná známá pantomima, ve které Pierot umírá. Snad proto toto libreto konvenovalo ve Fialkově dramaturgickém plánu. *Funambules 77* byla také trochu hra o Deburauovi, záměrně komponovaná na dvojí konec. Ve *Vetešníkovi* umíral Pierot, vzápětí nato jeho představitel Deburau. Jde z divadla, v noci, s bílou růží v ruce – tak, jak se všude píše, že byl naposledy viděn – a potká smrt. Představení uzavírá epilog, který je apoteózou velkého Pierota, symbolizovaného tradičním bílým kostýmem i výzvou příštím generacím: „*Kdo obleče pierotovský kostým?*“

⁵⁹ PASEKOVÁ, D. Fialkův hold Deburauovi. *Tvorba*.

Zajímavým dramaturgickým nápadem byly mezihry mezi jednotlivými pantomimami, jakoby mikrosondy do Deburauova života. Měly stejný rámec – Deburau, vracející se po představení domů pařížskými ulicemi. Pečlivě až rafinovaně inscenovaná setkání – s pařížskými figurkami, s pařížským podsvětím (které Deburau dobře znal) a komedianty či artisty (ze kterých vzešel a které nikdy nepřestal obdivovat) – vypovídají v barvitě zkratce o Deburauovi jako člověku a umělci. K nejpůsobivějším intermezzům a vůbec k nejsilnějším scénám představení patří opakovaná setkání Deburaua – Bílého Pierota s jeho protipólem Černým Pierotem, což byly také jediné scény, kde se objevila moderní elektronická hudba. Rozechvělý, romanticky rozdychtěný, rozevlátý Bílý Pierot Ladislav Fialka, symbol života, naděje, se znovu a znovu střetává se svým statickým démonickým protihráčem, s Černým Pierotem ztvárněným Ivanem Lukešem, který jako zosobnění krutosti života prochází představením v nejrůznějších podobách – jako pouliční holka, jako jedovatý had či květ, jako Vetešník, personifikované svědomí a konečně smrt.

Fialka si vybral pozdního, až romantického Mozarta, poměrně volnou serenádovou formu, která umožňovala určitou úpravu – v podstatě jen vynechávání repetice v páté větě. Vztah hudby a pohybu tu byl zřetelně užší než v jiných pantomimách. I když choreografie a režie zachovala typickou volnou vazbu mezi mimickým gestem a hudbou – tzn., že rytmická shoda se objevila jen výjimečně v tanečních pasážích – a přece maximálně respektovala hudební formu, např. častou shodou délky a vyvrcholení pohybových akcí a hudebních frází. To vyplývalo z Fialkova inscenačního přístupu. Nesnažil se prezentovat tehdejšímu divákovi *Vetešníka* jako napínavé drama či horor, zdůrazňoval spíš celistvou formu, atmosféru a styl.

Ačkoliv *Funambules 77* bylo velmi volným zpracováním historické předlohy, spíše hrou na Deburaua než úpornou rekonstrukcí původních libret a stylu, představoval žánrově čistý celek, připomínající dobové rytiny. Velkou zásluhu na tom měla výtvarná stránka s určitou mírou vědomé naivity a směsí dobového i dnešního humoru a samozřejmě atmosféru navozující dobová hudba. Fialka se cílevědomě snažil být co nejautentičtější ve výtvarné a hudební složce, aby si mohl dovolit co největší volnost v pohybovém projevu, kde ji nutně potřeboval. Věděl, že snaha o věrnou stylovou rekonstrukci by tu byla stejně marná jako pochybená. Místy

dokonce záměrně naznačoval, že Deburaua nechce napodobovat, ale hrát. Ve *Vetešníkově* si dokonce dovolil exkurze do techniky moderního mimu, místy pracoval s imaginární rekvizitou, např. při hře v karty nebo při koupi šperku, apod. a imaginární rekvizita se opět změnila v konkrétní – ve skutečný prsten a náhrdelník – v okamžiku, kdy šperky daroval vévodkyni. Celé představení bylo prakticky citlivým kompromisem mezi snahou o autenticitu a mezi formou přijatelnou pro tehdejšího diváka. Jen rytmus a tempo zůstávalo někdy příliš poplatné devatenáctému století. Zčásti to byla daň zaplacená za autentickou dobovou hudbu, která mohla režiséra nutit respektovat délku a rytmus pohybových akcí. Dle svědectví Jiřího Kaftana, Fialka chtěl aspoň naznačit tempo, ve kterém se tehdy hrálo, chtěl zachovat nádech romantického divadla. Např. *Tisícifranková bankovka* – ve *Funambules* dvacetiminutová – trvala původně při zhruba stejném obsahu 40 až 50 minut, což byla obvyklá délka Deburauových pantomim. Ale s rychlým vývojem moderního světa se pojem času změnil, v životě i na jevišti. Navíc, romantická pantomima používala výhradně hotovou hudbu, oblíbené operní melodie apod., i v tom byl Fialka specifický.

Funambules 77 zaujalo zvláštní místo v řadě Fialkových inscenací. Překvapivý oblouk, kterým se Fialka vrací do doby svých začátků, měl hluboké vnitřní důvody. Z celého představení bylo možno vytušit, že pocta Deburauovi byla zároveň určitým druhem konfese k zapomenutým nebo opomíjeným hodnotám tradice. Pierot 20. století se hlásil k odkazu svého velkého předchůdce, k jeho čistému životadárnému romantismu, k hodnotám mezilidských vztahů, v krásu života a zároveň umění pantomimy.

V rozhovoru s Danou Pasekovou pro časopis *Tvorba* Fialka na adresu *Funambules 77* uvedl: „Měl jsem dlouho v úmyslu inscenovat znovu deburauovské pantomimy (samozřejmě v jiné rovině než tehdy v mládí); trochu ze sentimentality, víc z obdivu a vděčnosti a hlavně proto, že Deburau mě opravdu zajímá, chtěl jsem ho blíže poznat... ..Jestliže mám dělat repertoárové divadlo pantomimy, tak musím hrát klasiku, dokonce z dvojího důvodu: kvůli mladým členům skupiny i kvůli mladému publiku. A pak taky, když jsem si chtěl zahrát pierota, tak byl nejvyšší čas. Pierotovi může být dvacet, čtyřicet, ale nikdy ne šedesát. Deburau zemřel v padesáti, existují zafixované představy ze starých rytin a z filmu *Děti ráje*, kde ho ztělesnil mladý Barrault. Já jsem velice toužil si ho zahrát, dnes, poučen zlomkovitou výpovědí

písemných i výtvarných dokumentů o jeho nezachytitelném prchavém umění – i vlastní jevištní zkušeností. Moc jsem se nauvažoval o tom, v čem byla neodolatelná síla jeho kumštu, co asi přitahovalo k Debureauovi vedle prostých pařížských lidiček také mladého Baudelaira, Gautiera, Chopina, Sandovou. Funambules 77 je vlastně moje představa o tom. To, co dnes v umění poněkud postrádám: krása. Tehdejší umění se snažilo být krásné, bylo krásné. A byla v něm velká životní moudrost. Abychom si rozuměli: Goya je ve své drastičnosti nevýslovně krásný, ale kvůli tomu není ošklivý Velasquez. Brojím proti jednostrannosti, proti strachu z krásy, který se stal módou. Velká většina jí podlehla, bojí se vyjádřit krásu, vytvořit dokonale estetickou formu, protože by to nebylo dost moderní, dost umělecké. Začínám být odpůrcem antiestetiky. Viděl jsem některé poslední Bergmanovy filmy, které jsou hluboce lidské. Jsou v nich kruté, tragické scény, ale jsou tam i momenty, kdy všednost a složitost života je vyjádřena nesmírně krásnou formou – jakoby upozornění, že život by mohl být takový. Jsou tam pasáže, které připomínají, že je v člověku něco velice něžného, krásného a že se na to zapomíná. Tak o tohle mi moc šlo, když jsem dělal Funambules. Ostatně jsem přesvědčen, že nejsem sám s tou romantickou potřebou krásy. Dokonce si myslím, že je nás moc, ale málokdo se odváží k tomu přiznat.“⁶⁰

⁶⁰ PASEKOVÁ, D. O Fialkovi s Fialkou. *Tvorba*.

5. Francouzská technika a její dopad na český kontext

V současné době se různé aspekty techniky mimu prolínají s jinými styly pohybového divadla a jsou na sobě více či méně závislé. Tak jak si pantomima dříve půjčovala principy od tance, dnes si zase tanec bere prvky od pantomimy. Je to dáno tendencí tanečníků inovovat svojí formu do herečtější podoby. Pro mnohé umělce pantomima vyvolává jen představu hry imaginárního předmětu a prostoru nebo speciální disciplínu založenou na technice. Např. Pinok a Matho⁶¹ byly názoru, že pantomima není předvádění techniky. Přestože byly studentky E. Decrouxe, více se cítily jako herečky, než jako tanečnice. Můžeme se domnívat, že to mohl být ten druh herce, kterého Artaud nazývá "emočním atletem" a jehož celé tělo – masa svalů, vln, impulzů, stahů a nehybnosti nebo tělo jako dokonalý vysílač a přijímač, dávají podnět k vnitřním impulzům a ztělesnění univerzální energie ve všech jejích formách.

Technika mimu by měla obsahovat nejenom správné ovládnutí svého těla, ale i herecký a duchovní trénink, který je přidanou hodnotou, oproti tanečním formám. Mim, herec a tanečník v jedné osobě, který používá gesta svého těla, se rozvíjí ve světě pohybových umění, jehož výsadou je gesto nefungující jako okrasný prvek, nýbrž gesto nesoucí sdělení nějakého činu a situace v emocionálním způsobu vyjádření. Zároveň jazyk současné pantomimy se může skládat i z různých zvuků a slov, tzv. vokální pantomima, jenž je sama o sobě více expresivnější. Tato forma dnes více nabourává bariéru mezi různými druhy pohybového umění. České prostředí se nikdy neseznámilo se stylem pantomimy tzv. „cantomima“,⁶² kterou na konci 19. století rozvedl ve Francii Georges Wague.

Technika mimu, stejně jako u tance, má více stylů, které se různě definují – tělesný mimus E. Decrouxe, který se rozvíjí do poloh geometrická pantomima, čistý mimus, sošný mimus, atd. Vedle ní imaginární pantomima M. Marceaua, která

⁶¹ Pinok a Matho (Monique Bertrand a Mathilde Dumont) francouzské mimky, tanečnice, pedagogžky, které spolu spolupracovali od roku 1964. Jejich repertoár obsahoval široké spektrum pantomimických skečů, od komedie po parable (podobenství, přirovnání), od frašky až po fantaskno. Napsaly několik učebnic, např. *L'expression corporelle a l'école*, *Dynamique de la creation*; *Le mot et L'expression corporelle*, *L'expression corporelle; mouvement et pense* nebo *Psycho-Pédagogie du Sport*. V roce 1969 vystoupily v Praze na Mezinárodním festivalu pantomimy.

⁶² Cantomima [čti kantomima] – pantomima se zpěvy.

gesticky předvádí lidské jednání v situaci, atd., elementární pantomima,⁶³ ad. Představitelé a inovátoři jednotlivých stylů si velmi dobře uvědomovali, že gesta, výraz, postoj, zkrátka veškerá fyzická vyjádření nejsou u každého stejná. Liší se fyziognomií, charakterem a stavem mima, který by měl proto dbát zvýšené pozornosti těm, které jsou jeho silnou stránkou. Pokud mim neoplývá jistým fyzickým nadáním a přirozeným pantomimickým darem, nemůže očekávat, že bude jeho úsilí korunováno úspěchem. Je nediskutovatelnou pravdou, že bez přirozeného nadání není možné, abychom se stali mistry oboru, ale pravdou je i to, že člověk, který takový dar nebude rozvíjet a pilovat, na konci svého nesnažení selže. Domnívám se, že pro dosažení kvalitního výkonu záleží na dokonalosti technického provedení a osobnostním vkladu tvůrce. Ve výrazu tváře se musí zrcadlit stav duše, gesta musí být v souladu s uměleckým cítěním a vkusem umělecké osobnosti, aby mohla za něj přirozeně hovořit. Není nejdůležitější nacházet nové nápady, ale redukovat a zjednodušit pohyby, které se vynoří během improvizace. Zachováním těch nejpodstatnějších gest, obrazů, ořezaných až na samou nahou podstatu, si mim nalézá svůj styl, který je nejpříhodnější centrálnímu tématu a vlastní technice, která ho bude charakterizovat. Jenom tak lze dnes používat techniku mimu, v její individuální čisté formě nebo i stylizované formě, tak aby její principy použití v kontextu pohybové herectví uspěly v moderním syntetickém divadle.

Přímí žáci E. Decrouxe Claire Heggen a Yvese Marca z Théâtre de Mouvement podobně demonstrovali u nás svoji metodu techniky mimického umění na festivalu Mimos v Praze (1991), na mezinárodním festivalu neverbálního divadla Kolínský Kašparův Memoriál (1996) a potom na půdě HAMU (2011). Zde podobně ve stejném roce demonstrovali zásady svého vyučování mimického umění Corinne Soum⁶⁴ a Steve Wason. Ve stejném roce se i konala konference s názvem

⁶³ Metoda odkazující zpět ke kořenům evropského divadla ve starověkém Řecku, zabývající se akty antické pantomimy. Její princip tvoří základní čtyři prvky a temperamenty, které záměrně vedou k pomalému pohybu, nezbytných pro mimický výraz – síla, pohled, protipohyb a osoba. Touto studií se zabýval německý herec a mim Ernst George Böttger a svou celoživotní práci prezentuje ve své knize *Elementarpantomime*.

⁶⁴ Corinne Soum (*1956, Francie) – tanečnice, mim, pedagožka, režisérka. Ředitelka mimické školy Theatre de l'Ange Fou and the International School of Corporeal Mime v Londýně. Byla asistentkou E. Decrouxe při jeho výzkumu, výuce a tvorbě. Decroux pro Corinne vytvořil několik kusů do jejího repertoáru, např.: *La Femme Oiseau, Le Fauteuil de l' nebo Le Duo dans le Parc St Cloud*. Studovala klasický tanec s Yves Casati v Opéra Comique, moderní tanec u Jeanne Jolly, vystudovala gymnastiku a současný tanec v Ecole Irene Popard. Jako

*Mezinárodní konference a workshopy k problematice pantomimy 21. st. aneb Pantomima dnes – její dědictví a její budoucnost.*⁶⁵ Akce přispěla k porovnání a zhodnocení technik proslulých evropských pedagogů oboru – E. Decrouxe, L. Fialky, H. Tomaszewského a J. Soubeyrana. Smyslem této konfrontace bylo poukázání na společné i rozdílné aspekty v metodice a technice pantomimy a tělesného mimu a odhalení jejich kompozičních možností ve vztahu k současné pantomimické tvorbě. Smyslem celé této aktivity byla snaha pozdvihnout výsledky studia v oboru a propojit program s dalšími významnými institucemi v oboru pantomimického umění. Přínosem bylo hlubší teoretické uchopení konfrontací technik, pedagogických metod a historických kontextů. Mezi přednášejícími a lektory byli uznávané osobnosti mimického divadla, např. Anke Gerber,⁶⁶ Josef Markocki,⁶⁷ Bartolomiej Ostapczuk,⁶⁸ nebo Oliver Pollak.⁶⁹

profesorka vyučovala Mime Corporeal v Národním divadle školy v Amsterdamu nebo po dobu sedmi let na Ecole de Mimodrame Marcel Marceau v Paříži.

⁶⁵ Ve dnech 15.–17. 11. 2011. Ve snaze o kontinuitu s tradicí mezinárodních festivalů a dílen, založenou L. Fialkou koncem 60. let v Praze, jsme se společně s M. Čechovou rozhodli posílit teoreticko - praktické zkušenosti v oboru a obnovit někdejší spolupráci se zahraničními pantomimickými školami i profesionálními soubory.

⁶⁶ Anke Gerber (* 27. 4. 1952) – německá pedagožka a teoretička pantomimy, studentka J. Soubeyrana.

⁶⁷ Josef Markocki – polský mim, umělecký ředitel a režisér pantomimického divadla Teatr Formy Wrocław, žák H. Tomaszewského.

⁶⁸ Bartolomiej Ostapczuk (* 24. 2. 1977) – polský mim, režisér, vedoucí divadla pantomimy MIMO, ředitel a pedagog The School of Modern Mime Warszawa, žák S. Niedziałkowského.

⁶⁹ Oliver Pollak (* 1971, Německo) – německý mim, pedagog a režisér. V letech 1993–1994 studoval na The Comedy School v Kodani, v letech 1994 - 1995 studoval na École Internationale de Mimodrame de Paris Marcel Marceau a v roce 2001 ukončil postgraduální studium na Ecole de Mime Corporeal dramatique v Londýně, se specializací na Mime Corporeal. V současné době vyučuje na berlínské škole Die Etage, vede pravidelné master classes a workshopy po celé Evropě.

5.1. Etienne Decroux

Opravdovou renesancí pantomimy můžeme považovat období na počátku 20. století, kde v pařížském dramatickém Dullinově studiu se ujal pohybové výchovy herců zkušený pedagog a inovátor E. Decroux⁷⁰, žák J. Copeaua, S. Bing a mima Séverina (posledního velikého Pierota Francie). Pracoval se svými studenty zcela novou metodou, dělal s nimi různé scénické pokusy, navazoval na nejlepší tradice pohybového umění a zároveň se snažil sloučit klasické pohybové principy s moderními – v jeho případě se jednalo o moderní systém Labanova učení. Když E. Decroux vytvořil nový pohybový systém pro herce, možná si zpočátku ani nebyl vědom svého přínosu a vlivu na moderní pantomimu, jenž díky jeho technice Le Mime Corporeal dostala nový kvalitativní význam.

Čistá Decrouxova metoda je všezahrnující a velmi systematická technika pohybu, která logicky, téměř až matematicky, připraví adepta k mnohým výkonům různých pohybových forem. Můžeme se setkat i s alternativním pojmenováním – geometrická pantomima. Tato metoda by mohla být srovnávána s klasickým tancem. Klade stejné požadavky, má formu stejné síly a přesnosti. Každé její cvičení musí být nacvičeno k naprosté dokonalosti, nepřipouští žádné nepřesnosti ve stylu ani ochabnutí při výkonu. Je to první stupeň ve studiu pantomimy. Bez ní by byla pantomima možná jen diletantským uměním. Díky svému fyzickému charakteru může otevírat možnosti jiným disciplínám, ne jenom pantomimě.

Decrouxovy teoretické aspekty a dlouholeté výzkumné objevy techniky tělesného mimu, můžeme načerpat přímo z jeho knih⁷¹ (ačkoliv žádná nemá překlad do českého jazyka).⁷² Odbornou studii, historická objasnění a stručný analytický výklad přináší Jan Hyvnar ve svých kapitolách publikací *Francouzská divadelní reforma*⁷³ a *Herec v moderním divadle*.⁷⁴ Existuje mnoho textů a odborných publikací, které pojednávají o vlivu technického systému E. Decrouxe, ale u nás nemáme odbornou literaturu, která by seznamovala posluchače specializovaných

⁷⁰ Etienne Decroux (* 1898 - † 1991).

⁷¹ DECROUX, E. *Parole sur le mime*. Paris.

⁷² Část textu zveřejňuje v českém jazyce Martin Sochor ve své disertační práci.

⁷³ HYVNAR, J. *Francouzská divadelní reforma*.

⁷⁴ HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*.

škol oboru pantomimy s praktickým návodem této techniky nebo by řešila její současnou problematiku.

Ale jak se této technice daří dnes? Současné taneční formy nebo klasický tanec jsou už velmi propracované a tělo tanečníka stále podléhá zkoumání a objevování novým možnostem pohybu. Dnešní technika Le Mime Corporeal postrádá uspokojivou odpověď. Mluví se o něm jen v systematickém studiu na specializovaných školách. Zdá se, že skutečnost Le Mime Corporeal hraje podružnou roli mimického a fyzického divadla ve světě. Dědictví Decrouxe se stalo už jenom tréninkovým cvičením studentů mimických škol nebo uměleckých skupin oboru. Absence modernizace této techniky může ovlivňovat její neatraktivnost u studentů, jejichž počet stagnoval. Přesto veškeré inovace a aktivity přímých žáků Decrouxe pomáhají této technice přežít. Decrouxova práce je dodnes zachovaná díky jeho studentům, kteří byli pečlivě připraveni dát této technice sociální smysl a životnost. M. Marceau, J. L. Barrault, Corinne Soum, Claire Heggen, Yves Lebreton, Yves Marc, Pinok a Matho a desítky dalších žáků, se jí ujali velmi zodpovědně a s úspěchem rozvíjeli a předávali, někteří stále předávají, techniku tělesného mimu dalším generacím. Tradice tohoto umění je převážně záležitostí evropského zájmu, jelikož se jedná o minoritní zájem, je obdivuhodné, že už několik desítek let oslovuje srdce výrazných talentů, kteří se zaslouhují o kontinuitu Decrouxova umění. Důkazem je současná existence alespoň několika specializovaných škol v Evropě, které Mim Corporeal vyučují – *Theatre de l'Ange Fou & International School of Corporeal Mime* v Londýně, *Ecole Internationale de Mime Corporel Dramatique* v Paříži, *Centro de Formación Novel Escuela AInternacional de Mimo Corporal Dramático* v Barceloně, *Mime School – De Theatreschool of the Arts* v Amsterdamu, *Katedra pantomimy Hudební a taneční fakulta AMU* v Praze a *Die Etage – Schule für die darstellenden Künste* v Berlíně.

Oliver Pollak: *„Když jsem studoval na marceauovské škole v Paříži, tak Corinne Soum mě učila Mime Corporeal. Byl jsem okamžitě vtažen do této umělecké formy, mohl jsem ukázat větší talent, než u iluzivního mima Marceau. Brzy jsem také navštěvoval večerní třídy Steven Wasson a Corinne Soum v Paříži. Když jsem se pak dozvěděl, že se stěhují do Londýna, aby otevřeli novou školu, bylo mi jasné, že*

*se tam chci učit. Po roce, když jsem skončil u Marceaua, jsem byl ještě po dobu 6 let na postgraduálním studiu v jejich společnosti Théâtre de l'Ange Fou."*⁷⁵

Je již mnohokrát zmiňováno kdo se inspiroval technikou Le Mime Corporeal, ale chybí diskurz o tom jak pokračovatelé přejímají odkazy. Je jasné, že přími žáci Decrouxe pracují s jeho čistým stylem a žáci Marceaua jsou ovlivněni jeho upravenou formou techniky Le Mime Corporeal, kterou Marceau pozměnil pro svůj divadelnější styl. Domnívám se, že je důležitá separace pojmosloví obou stylů, aby nedocházelo k substituci jednoho či druhého stylu, neboť z praktického hlediska jsou odlišné. Každý pedagog, student a nebo mim by měl interpretovat svou specializovanou činnost v kontextu techniky tělesného mimu, buď jako Marceauovský tělesný mimus (dále jen MTM) nebo Decrouxův tělesný mimus (dále jen DTM). Mezi těmito technikami existují stejná cvičení, avšak s rozdílným cílem a smyslem jednání, což ovlivňuje samotný výsledek jevištního tvaru. Můžeme mluvit o různorodosti stylů techniky mimu. Svědectvím může být triviální cvičení, když člověk přitahuje lano – ve stylu MTM je nejzajímavějším a hlavním cílem to co je na konci lana, kdežto styl DTM sleduje pouze práci těla a lano nese funkci motivace k nějaké variantě tělesného postoje. Marceauova forma představuje iluzi mima jako objektivní, vyžaduje imaginární objekty k vyprávění příběhu a zprostředkovává reálný svět. Decroux je více subjektivní, chce ukázat neviditelné emoce a pocity přes krásu abstraktního pohybu. Tendence obou stylů sdílí láska k magii ticha, přesto jejich odlišné aspekty tvoří zřetelné hranice mezi tělem připraveným vytvářet srozumitelné a narativní gesto nebo tělem hledajícím nekonečný cíl. DTM je opakem kodifikovaných pohybů, jako je známe u MTM. Snaží se nekonkretizovat znaky na jevišti, neboť reprezentuje nahého člověka na nahém jevišti. Samotný výkon není vyjádřením autora a příběhu, nýbrž sleduje myslitele v jeho fyzické a duchovní nejvyšší stylizované formě. Analogickým tvarem může být tanec Butó, který svou svrchovanou a propracovanou filosofií pohybu používá téměř totožné duchovní principy, avšak v kontrastní formulaci tělesného vyjádření.

Oliver Pollak: *„Pro mě má Mime Corporeal definitivně duchovní rozměr. O tom nepochybuji. Za prvé, některé repertoárové etudy Decrouxe mají přímo duchovní motiv – Rozjímání, Prorok, Svatý Sebastian, Milostné duety... Za druhé, učení*

⁷⁵ Z osobního rozhovoru s Oliverem Pollakem ze dne 9. 2. 2013.

techniky vyžaduje hodně opakování, až se člověk přiblíží k rituálu, ne-li (fyzické) mantře. Za třetí, Decroux chtěl učinit viditelné neviditelným, což znamená, najít vnější zastoupení vnitřních pohybů samo o sobě je velmi duchovní.“⁷⁶

Vliv tanečních technik na vývoj moderní pantomimy 20. století je nezpochybnitelný. Sám E. Decroux vycházel z Labanova učení a když vytvořil vlastní představu tělesného mimu a jeho technických základů, uvědomil si protiklady mezi pantomimou a tancem. Tanec vnímal jako abstraktní a založený na hudbě. Pantomimu jako konkrétní jednání založené na životu a energii, přesto jeho způsob provedení metodických zásad však vnímáme jako abstraktní.

E. Decroux: „Tanec proudí jako potok. Pantomima se hýbe přirozeným zanořováním a vynořováním svalů. Tanec je extatický a vertikální, pantomima zemité a horizontální. Tanečník pracuje se skoky, mim s chůzí. Tanečník používá symetrické vzory, přesná opakování, pravidelný rytmus, který přikazuje hudba; mim zase asymetrii, variaci, synkopy, rytmické vzory řeči a přirozenějšího pohybu těla, než tanec. Tanec přichází z přebytku energie. Když medvěd přechází ve své kleci z místa na místo jak má ve zvyku, nacházíme i v tomto pohybu symetrické vzory tance. Tanečník je člověk na procházce, jehož práce nespotřebovává všechnu jeho energii – zatímco mim je člověk krácející někam, směrem k cíli. Sledujte tanečníky, kteří na jevišti předvádí, jak nesou velké piáno, křídlo. Radují se nad tou prázdnou záminkou. Vesele klopýtají kupředu. Piáno nemá žádnou váhu. Teď sledujte mima předvádějícího to samé. Přesným napětím svalů ukazuje velkou váhu onoho piána.“⁷⁷

V současné době není u nás ani mnoho pedagogů, kteří ovládají metody techniky Le Mime corporeal. Známe pouze tvorbu a metody absolventa marceauovské školy MgA. Martina Sochora, PhD. nebo zprostředkovaný francouzský vliv přes německé pedagogy působících na berlínské škole Die Etage, kde jsem získal své dovednosti a následně je rozvinul ve vlastní metodě techniky tělesného mimu.

⁷⁶ Z osobního rozhovoru s Oliverem Pollakem ze dne 9. 2. 2013.

⁷⁷ ROLFE, B. *Mimes on Miming*, s. 106.

5.2. Marcel Marceau

M. Marceau: „*Umění mima je dáno jeho technikou a představivostí.*“⁷⁸

V souvislosti s předchozím výkladem a porovnáním tělesného mimu E. Decrouxe a M. Marceaua, bylo určující pro Marceaua jeho dramatického pojetí techniky mimu, které vycházelo především z jeho interpretační činnosti. Marceau ve své publikaci *Marcel Marceau ou L'aventure du Silence*⁷⁹ popisuje svůj nalezený typ – Bipa. Charakterizoval ho jako bledou, nadpozemskou postavu z měsíce, jako vnuka Pierota nebo Dona Quijota, který bojuje s větrnými mlýny a rošťáka na cestě za dobrodružstvím – Charlieho mladší brášku (tady se pravděpodobně odráží pramen grotesknosti, která fascinovala např. B. Hybnera, který ale ve své tvorbě iklinoval spíše k anglosaským zdrojům). Bip představoval symbolickou postavu člověka symbolizující lidovost. Z dramaturgického hlediska se Marceau inspiroval Ch. Chaplinem a převzal jeho vzor vyobrazující jakousi galerii komediálních a tragických typů. Bip ztvárňoval osoby ze sociálního prostředí, které v různých situacích konfrontovali aktuální témata nebo jejich asociace. Např. *Bip jako voják* je protiválečný kus z pohledu dobrého vojáka Švejka, kdy člověk zapojí všechn svůj vtip v boji proti mašinérii a nesmyslnosti jakou je válka a uvědomí si, jak absurdní je smrt ve zbytečné válce. Nebo *Bip jako čínský prodavač* pojednávající filigránství člověka a jeho přístupu k předmětům nebo *Bip na společenské party* zase vystihuje sociální satiru. *Bip jako lovec motýlů* zase metaforicky poukazuje na archetypání hodnoty, kde motýl, který odletí pryč představuje lásku, která pomine. Bip představoval dramatickou formu pantomimy. Naproti tomu Marceau praktikoval některá cvičení jako dramatické dílo – krátké pantomimy. Zde určoval člověka pomocí elementů ohně, vody, vzduchu a větru a praktikoval je na cvičeních *schodiště, přetahování lanem, optické iluze a chůze proti větru*, které byly v podstatě technikami Decrouxe aplikované Marceauem – více či méně jsou čistým cvičením ve virtuozitě. Jeho kusy, jako je např. *Hráč v kostky, Park*, atd. byly osobní skeče, kterými se dala virtuozita zobrazit dramatickým nebo komickým způsobem. V etudě *Park* Marceau vytvořil přechod charakterů od mladého muže ke starci, od starce

⁷⁸ BEDNÁŘOVÁ, J. Herecká ohlédnutí: Rájem plným dřiny. *Květy*, č. 13. s. 43.

⁷⁹ MARCEAU, M. VERRIEST, J. VERRIEST, G. *Marcel Marceau ou L'aventure du Silence*. Paris: Desclée De Brouwer, 1974.

k vojákov, zdravotní sestře, dítěti, prodavači balónků, soše, atd. a vše prováděl vlastním způsobem, který nazýval „le retournement du personnage“.⁸⁰ Na etudě *Mládí, dospělost, stáří a smrt* vytvořil narození, život a smrt muže ve čtyřech minutách. Tady Marceau vytvořil pantomimický nástroj, tzv. zkratku, za jejíž pomocí komprimoval čas v dramatický příběh života. Dalším cvičením může být *Provazochodec*, opět dramatický kus ukazující metafyzickou úzkost, způsobenou pozorováním muže deset metrů nad podlahou, zatímco ve skutečnosti je na zemi. Při tomto cvičení vytvořil pocit opírání se o něco co je ve skutečnosti jen prázdný prostor a podobně tomu tak může být i v etudě *Klec*, kde Marceau ztvárnil iluzi toho co neexistuje – klec vyrobena jakoby ze skla, představuje prostor, ve kterém je muž vězeň samoty, která omezuje jeho svobodu. Už předem je odsouzen, a podaří-li se mu uprchnout, tak jen proto, aby se opět ocitl v jiné, větší kleci, která se poté zmenší. Marceau pracoval s kontrastem pocitu vnitřního jednání člověka. Tím posunul čistou technickou formu Decrouxe více do dramatické alegorie a metafory, ve které konfrontoval člověka v situaci umožňující alternativní tělesné varice projevu. Příkladem může být jeho cvičení *Ruce*, které virtuózně ztvárnil v metaforickém souboji mezi dobrem a zlem v krátké hře *Stvoření světa* nebo *Světlo a stín*. Zásadním dramatickým kusem je *Maskář*, který podle Marceaua vychází z tradice tzv. "Grimaciers du Roy". V pantomimě jej můžeme považovat za klasiku, ve které si mim hraje se sedmi maskami.

M. Marceau: „*Jedna z nich ulpí na jeho obličej a on ji nemůže sundat – a zde se setkáváme s Baudelairem, kterého strašil symbolismus masky; můžeme také najít Viktora Huga s The Man Who Laughs. Co se snažím říct v této pantomimě je to, že každý z nás nosí několik masek, ale v jedné z nich jsme jednoho dne odhaleni, v momentě smrti, v momentě pravdy. Můj tvůrce masek odtrhne smějící se masku a najde sám sebe strženého, s obličejem osamělosti.*“⁸¹

Jmenované a další jeho stylové pantomimy (Marceau jich měl ve svém repertoáru přibližně šedesát) zobrazují všechnu symboliku, která se člověka týká: člověk ve své humánní podstatě, člověk se zvířecími pudry nebo prostý člověk, který je lapen mezi snem a realitou nebo životem a smrtí. Protože tyto pantomimy byly

⁸⁰ ROLFE, B. *Mimes on Miming*, s. 148.

⁸¹ ROLFE, B. *Mimes on Miming*, s. 148.

a jsou předváděny vždy člověkem, který pracuje s napodobováním určitého druhu fiktivní postavy, zejména u Marceaua se jednalo o harmonické vyvážení vysoké techniky a hereckého pojetí. V jeho případě všechny studie a osobní zkušenosti dokazují, že Marceau měl v sobě dar, kterým dosáhl přesně určit komplexní svět pantomimy představující podstatu lidské vize v nadčasové podobě.

5.3. Jean - Louis Barrault

J. L. Barrault⁸² ve svém básnickém vyjádření viděl umění pantomimy jako čistou deklamaci. Někdy se nám ale může zdát, že své zkušenosti z praxe popisuje příliš abstraktně. Jeho vnímání světa a umělecké cítění dosvědčuje vysoká senzitivita a představivost, kterými inklinoval zejména k tragické podobě umění pantomimy. Svědectvím jsou jeho úvahy, ve kterých definuje své myšlenky o *Tragickém mimu*. Tím se žánrově lišil od stylu mimického vyjádření, než jak jej vnímali a prezentovali M. Marceau a E. Decroux.

J. L. Barrault: „*Tragédie pojednává o člověku v boji s vnitřním a vnějším světem bez ohledu na nějaký pud sebezáchovy.*“⁸³

Barrault správně definoval výstižné hodnoty dvou elementů: na jedné straně gesto, které je tvořeno pod vlivem okolního světa – člověk a vnější svět, na straně druhé gesto vycházející z vnitřního pocitu – člověk a jeho já. Podle Barraulta rozdíl mezi jedním a druhým je stejně veliký, jako rozdíl mezi prózou a veršem. Tento výklad si můžeme vysvětlit následovně: pokud jsou tyto dva elementy v harmonii, přechází do dramatického jednání lidského těla a všechny vnitřní a vnější pohyby začnou přirozeně vytvářet fyzické napětí, které je nezbytné pro techniku protipohybu. Tento prvek v sobě obsahuje neustálý rozpor a úkolem mima je volit takové chování, aby obě strany byly v neustálém souladu. Barrault definoval tento boj ve třech rovinách – objektivní, subjektivní a imaginární. Tyto tři roviny navazují na nejpodstatnější disciplínu, kterou je dechová technika založená na dalších třech složkách – vdech, výdech a zadržení. Můžeme je chápat jako metodu pracující s tzv. trojtaktem, který představuje práci založenou na subjektivní nebo objektivní

⁸² J. L. Barrault (* 8. 9. 1910 - † 21. 1. 1994) – mim, režisér, herec, spisovatel.

⁸³ FIALKA, L. *Pantomima: Vybrané statě*, s. 60.

reakci. Principem je jednání, kdy tělo mima přistupuje k objektu – chce ho. Pokud od něj odstupuje – odmítá ho. V případě, že ho ignoruje, potom se mu vyhýbá a tím objekt ztrácí svou funkci. Kontrapunktem těchto cvičení je paralela dechu ovlivňující práci těla, kdy vdech vyvolává vyšší napětí v těle, tedy značí chtění, naproti tomu výdech přináší uvolnění a je v souladu s odmítáním. Zadržetí dechu vytváří konstantní napětí, které je pevným slučitelem obou měřítek a stává se přechodem mezi nepřírozenou změnou napětí a uvolnění. Dech zároveň pomáhá charakterizovat život postavy a jeho nasazením ovlivňuje polohu hlasu. Barrault tvrdil, že stejně jako mluvený jazyk, tak i pohybový jazyk má svou gramatiku a pravidla, s tím, že gesta neduplikují, nýbrž dokončují mluvené slovo. Zároveň s mluveným slovem existuje vždy pohybová forma projevu, a proto se mohou slovo a gesto navzájem doplňovat, vylučovat nebo slučovat. Nejdříve se herec musí podrobit studii těla, díky které se stane flexibilním. Potom bude znalejší v oblastech umění gest, schopnější umět vybírat, předvádět a používat širokou škálu gest a jejich rytmus, které potom sladí s mluveným slovem.

Barrault říkal, že moderní pantomima je umění ticha. Přesto bychom neměli tuto větu chápat jako starodávné umění pantomimy, kde se gesta přidávala na samotnou akci, jako kdyby byl herec hluchoněmý – ilustrativní gestikulace. Barraultova metoda pracuje především s čistotou pohybu a obrazotvorností (přesným vyobrazením vnějšího světa), ztvárněných perfektně připraveným tělem mima (vytrénovaným na technice *Mimu Corporeal*). Ve své metodě kladl důraz na všechny smysly, instinkt a rozum, jež přesahují dosah lidského těla. Jeho styl představuje ztělesnění vnitřních pocitů transponovaných do pohybu dospívající až k tělesné básni tragického mima.

Sám Barrault vynikal vysoce kvalitní technickou stránkou (svědectvím může být film *Děti ráje*), kterou získal díky studiu těla ve spolupráci s Decrouxem. S ním se ze začátku podílel na rehabilitaci mimického umění, ale potom se osamostatnil, aby mohl rozvést své tendenční experimenty tzv. „totálního divadla“.

5.4. Jacques Lecoq

Vedle marceauovského stylu se objevily i další výrazné osobnosti, které ve své pedagogické činnosti zásadně ovlivnily vzdělávání v oboru mimického divadla u nás, a které mají dopad na české prostředí především v posledních letech. J. Lecoq sice poprvé vystoupil v Praze v roce 1969 na Mezinárodním festivalu pantomimy v Praze, ale v České republice je reprezentantkou Lecoqovy metody od roku 2007 Budilova divadelní škola, kterou založila a vede Vendula Burger – ta absolvovala Lecoqovu školu v roce 1995, tedy ještě za jeho života. Jako další kontakt můžeme považovat tříměsíční stipendijní stáž Ctibora Turby na škole Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Zde se Turba podrobně seznámil s jeho metodou a později přejal některé poznatky do své pedagogické činnosti. V České republice žije ještě jedna absolventka této školy – Anna Polívková.

Jacques Lecoq⁸⁴ patřil do slavné Francouzské čtyřky (Decroux, Marceau, Barrault a Lecoq – hlavně jako pedagog, jako umělec nebyl tak úspěšný) vycházející z práce J. Copeaua. K pantomimě se dostal skrze sport, pak se přidal ke škole a společnosti Jeana Dasté, který s Copeauem dříve spolupracoval. Lecoq na nějaký čas učil a působil jako choreograf v Itálii, např. v Padově na University Theatre a v Milánském Piccolo Theatre, kde také zřídil jejich program tělesné výchovy. Lecoq vnímá pantomimu předně jako výzkumné umění, protože mimetický základ připravuje umělce na jeho volbu různých forem hereckého vyjádření.

J. Lecoq: *„Lidé se mě často ptají: to co děláte u vás ve škole, to je pantomima? Pokaždé mám pocit, že člověk, který se takto zeptá, limituje naši školu do bezeslovného formalismu. Už jen samotné slovo pantomima je omezující. Člověk si pak hned představí umělce, který nemluví a který používá stylizovaná gesta, pomocí nichž ukazuje imaginární předměty nebo dělá obličej, ze kterých chápeme, zda se směje či pláče. Poté odpovím, že nedělám pantomimu, ne takovou. Pantomima, kterou bychom se měli ve škole naučit, je podle mě u kořenů veškerých lidských výrazů, ať už jsou posuňkové, konstruované, modelované, zvučné, psané*

⁸⁴ Jacques Lecoq (* 1921 - † 1999 Paris) - francouzský herec, mim a pedagog.

*nebo mluvené. Tato pantomima, kterou nazývám fundamentální, je tou nejlepší divadelní školou; je založená na pohybu.*⁸⁵

Lecoqova práce nachází svůj původ v gestu schovaném za gestem, v gestu spojeném se slovem, v pohybu materiálních objektů, ve zvucích, barvách a světlech. Vnímá interpreta jako člověka, který chápe tělesný pohyb svými schopnostmi umět napodobovat a ztotožnit se s celým světem, za předpokladu, že ho zrekonstruuje celistvým svým bytím. Jeho metoda je založena na dramatické tvorbě vycházející z dramatických impulsů, kdy student začíná objevovat basální impulsy v tichém lidském těle vedoucí k vytvoření autentického výrazu.

Jeho pedagogickou metodu můžeme rozdělit do několika fází. První se zaměřuje na odnaučení všech předpojatých představ, aby se studentovo tělo, mysl a smysly staly vnímavějšími k poznání života jaký je, skrze jeho každodenní pozorování, kdy člověk ještě nemluví o divadle, ale pouze o tom, co žije kolem nás. V této fázi využívá cvičení a hry, ve kterých si studenti představují a hrají lidi, elementy, zvířata, stromy, barvy, světla, materiální objekty, zvuky a na principu improvizace pracují s prostorem, rytmem a dechem. Druhou fází je analýza pohybu a lidských fyzických možností – chůze, postoj, všechno co vyvolává v člověku pohyb. Např. můžeme říct přirovnání, když zdvihneme paži, hledáme korespondující dramatický pocit, který to v nás vyvolal – postoj a přístup našeho těla je propojen s vnitřním postojem a přístupem naší mysli. Podle Lecoqa analýza pohybu fyzických akcí provedených ekonomicky (minimum úsilí pro maximální výsledek) a neutrální dramatický stav (schopnost reagovat na přítomnost bez vnímání minulosti nebo bez vášně) dovoluje lépe porozumět tomu, jak se sám život projevuje. Tím se zřejmě snažil udržovat studenta ve stavu permanentního objevování, bez předsudků nebo plánování jeho osobních konfliktů. Třetí fází můžeme nazvat duchovním tréninkem, kde se Lecoq zaměřuje na cvičení hlubšího poznání vlastní existence. Jednotlivé úkoly vedou studenta k vybavování si zapomenutých vzpomínek a situací z minulosti, promítání snů, rozbor vlastních vášní a konfliktních situací tak, aby mohl uchopit jejich podstatu a zákony dynamiky. Neboť pro Lecoqa byl pocit těla důležitější než jeho výraz. Nakonec z těchto tří fází a získaných znalostí pak student mohl dle své

⁸⁵ LECOQ, J. *Mime, Movement, Theatre*, s. 117.

volby určit vlastní styl, jeho unikátní a privilegovanou pozici, jak bude přetvářet svět.⁸⁶

Lecoq ve své tvorbě sledoval různé formy divadla. Některé pojmenovával jako "*limites*" a sloužili mu jako příklad – ne pro svůj muzejní aspekt, ale rozsah, který nabízí seznámení se zapojením celého svého lidského bytí v maximální úrovni divadelní hry. Komédie dell'arte byla pro Lecoqa relevantním inspirativním materiálem, zajímalo ho, že v této formě je akce činem a herci používají masky. Taktéž se inspiroval řeckou tragédií, kde je řeč a tělo nosnou látkou. Tyto divadelní směry, které zapojují celé lidské bytí, mohly Lecoqa inspirovat k používání masek. Vytvořil neutrální masku – maska bez minulosti a bez počáteční vášně, charakterní masku – groteskní masku a larvální masku.⁸⁷ Podle Lecoqa masky umožňují člověku vyhledat stěžejní bod v akci, v konfliktu nebo tím umožňují nalézt základ, čisté gesto, které bude symbolizovat ostatní každodenní gesta, slovo všech slov. Zajímavé je, že Lecoq vedle mobility stavěl i imobilitu, která pro něj představovala také gesto. Slovo a gesto jsou zkoumány od bodu, kdy jsou sloučeny. Slovo musí být nabitó pocitem těla a ne definováno samo sebou. V kontextu se studiem jazyka a gesta se Lecoq inspiroval „pantomimou blanche“.⁸⁸

Lecoq vytvořil školu nabízející dvouletý program⁸⁹, během kterého se student setká s úkoly a experimenty z různých divadelních směrů v různých úrovních dramaturgie. Takto student zjistí kde se nalézá a jaké jsou jeho možnosti a nabídne se mu svoboda pro jeho individuální tvořivost. Výuka je tedy otevřena odlišným divadelním směrům, které jsou ovšem vždy spojeny s fundamentálními hodnotami pohybu, které si student osvojí pozorováním a následným mimickým zopakováním. Tato škola nabízí přístup ke znalostem skrze různé kurzy, které na sebe postupně navazují, ale vzájemně se prolínají a postupují kupředu společně a předkládají Lecoqovo učení. Absolutorium je spojeno s profesionální kariérou, na kterou škola studenty připravuje. Zároveň s tím je učivo spojeno s reálným životem, který se

⁸⁶ LECOQ, J. *Mime, Movement, Theatre*, s. 119.

⁸⁷ HOFFMANOVÁ, J. *Ctibor Turba*, s. 18.

⁸⁸ Pantomima blanche je styl, ve kterém gesto nebo imaginární objekt nahrazuje zvukový efekt tvořený přímo hercem, jeho hlasem. Hlavními představiteli tohoto stylu dnes je Francouz M. Courtemanche nebo australské duo The Umbilical Brothers.

⁸⁹ Ecole Jacques Lecoq, založena v roce 1956 v Paříži.

skládá z neustálého hledání. Divadlo, pantomima, tanec, film a další formy lidského vyjadřování představují nástroje v závislosti na vybraném poslání každého studenta, které budou jako umělci využívat k vytváření originálních podob vlastního tvůrčího projevu.

Lecoq byl přesvědčený o velké pílí a disciplíně adeptů a proto studenti nemohli nikdy přijít do školy nepřipraveni. Vybíral si převážně studenty, kteří už měli s divadlem zkušenosti. Vychovával především umělce, kteří byli vedeni ke svobodné tvorbě a existenci. Nebyli poznamenáni čistou a explicitní formou, nýbrž byli motivováni, aby vyjadřovali to, co jim společnost nedovoluje vyjádřit. Analogií toho mohl být dnešní klaun, ten klaun jako jednatel, který by měl být pouze sám sebou. Klaun, který v nás vyrostl a s ním absolutní svoboda a paralelně i hluboké prožití samoty.

J. Lecoq: *„Ten oheň, na který se dívám, ve mně plane. Poznám ho tím, že se s ním sžiji; dám svůj oheň tomuto ohni. Pocity těla vdechnou život slovům. Ale jestli a když ta slova opustí tělo, potulují se kolem pohodlně definovány, poté ztvrdnou a zemřou, nesouc nic než prázdnotu.“*⁹⁰

⁹⁰ ROLFE, B. *Mimes on Miming*, s. 151.

5.5. Ladislav Fialka a Jean Soubeyran

L. Fialka a jeho soubor byli do roku 1962 izolováni od vlivů pedagogické metody a teorie Decrouxe, také ho nikdy až do jeho smrti v roce 1991 nevyhledali. Nikdy nepraktikovali Decrouxovu techniku tělesného mimu. Tu přejali zprostředkovaně prostřednictvím modifikace M. Marceaua. Vlastní technický styl hledal Fialka na základě improvizace a tvůrčího vkladu interpretů jeho souboru, kdy jako moderní choreograf pracoval na objevování vlastní varianty pantomimických technik. K tomu jim pomáhal novodobý tanec a předloha marceauovské techniky.

L. Fialka: *„Moderní taneční technika je jakýmsi jádrem našeho technického výcviku, neboť je v mnoha prvcích shodná s principy Decrouxovi mimické školy, jež je základním kamenem rozvoje moderní pantomimy. Moderní taneční technika nad to mnohem citlivěji rozvíjí rytmické a prostorové cítění, pro pantomimu velice nutné.“*⁹¹

Z techniky novodobého tance, jenž byla principiálně založená na Dalcrozově rytmice a Labanově učení, Fialka vycházel i ve vybudování své metody techniky mimu. Svědectví o tom podal ve své studii *Umění pantomimy* z roku 1954. Fialkův technický systém obsahoval a kombinoval techniky avantgardního tance a mimu M. Marceaua, který ovšem převzal Decrouxovy technické základy. Konkrétním příkladem může být pantomimické cvičení „napětí a uvolnění“. Cvičení, které je založené na práci s dechem a přirozeným pohybem, v praxi vystihuje blízkou analogii postupů techniky taneční a pantomimické. Mimo jiné se v tomto kontextu Fialka zajímal i o metodu Samyho Molcha, jenž se specializoval na dechový systém jako součást herecké výchovy, který vycházel z tradičního způsobu dýchání jako pomoc pro expresivnější výraz rabínů, jako herecký systém pro kázání (mnoho let tuto metodu provozovalo židovské divadlo HABIMA z Tel Avivu vzniklé 1913 v Moskvě, zaměřené na přetrvávání hebrejského jazyka a jeho kultury).

Ve Fialkově metodě, která přináší klasické principy systému různých cvičení – gymnastika, dynamika, práce s prostorem, práce s hudbou, rytmus, improvizace, herectví, speciální techniky nebo teorie, se setkáváme v jeho technickém

⁹¹ FIALKA, L. *Umění pantomimy*, s. 35.

systému i tzv. pantomimickými nástroji, jež definoval Jean Soubeyran,⁹² jako fyzické prostředky nedílné součásti technické vyspělosti mima. Patří mezi ně např. pantomimická interpunkce, náraz, střih, zkratka, časová lupa, náhrada, velký záběr, apod. Ze Soubeyranovy knihy⁹³ nechal Fialka přeložit do své publikace *Pantomima, vybrané statě*⁹⁴ dvě kapitoly – *Přednáška*, obsahující definici pantomimických nástrojů a *Mimova hra* popisující subjekt a objekt, styl postoje, gesta a pohybu. Fialka však již opomenul další důležité kapitoly jako např. *Geometrická pantomima*, *Anatomie mimu*, *Imaginární přemět*, *Dramatická improvizace*, aj.

Soubeyran vycházel ze svých studijních a profesních zkušeností, kdy dva roky studoval herectví na škole Ch. Dullina, potom v letech 1945–1946 tělesný mimos u E. Decrouxe. Pravděpodobně účinkoval v Comédie – Française v mimodramatu pod režii J. L. Barraulta a než se stal sólistou, tak v roce 1951 účinkoval v souboru Compagnie de Mime Marcel Marceau v mimodramatu *Plášť*. Soubeyran, nejenom tyto zkušenosti, zhodnotil ve své učebnici pantomimy.

Přestože Fialka neměl žádné osobní kontakty se Soubeyranem⁹⁵, alespoň o nich nevíme, bylo pro něho podněcující setkání s myšlenkami v Soubeyranově učebnici pantomimy z roku 1963 tohoto francouzského mima. Pokud porovnáme konkrétní záznamy Soubeyranovy metody a názory L. Fialky obsaženými v jeho studii *Umění pantomimy*, zjistíme, že se jejich technické systémy shodují.

⁹² Jean Soubeyran (* 1921, Paris - † 2000, Hannover) - francouzský mim, herec, režisér, choreograf, profesor a autor.

⁹³ SOUBEYRAN, J. *Die wortlose Sprache (die Neuauflage zusätzlich Lehrbuch der Pantomime)*.

⁹⁴ FIALKA, L. *Pantomima, vybrané statě*. Skripta AMU.

⁹⁵ Peter Baumgart založil v roce 1974 pantomimický soubor Pantomime Ensemble am Deutchen Theater ve východním Berlíně a společně s Burkhardem Seidemannem, který byl kmenovým režisérem, vedli tento soubor až do roku 1986. Z rozhovoru se Seidemannem se dozvídáme, že pro ně byla značně relevantní spolupráce se Soubeyranovou manželkou Brigitte Soubeyran, která jako pedagožka a choreografka vyučovala pantomimu ve východním Berlíně. Naproti tomu v západním Berlíně se o první impulsy k pantomimě zasloužila studentka E. Decrouxe Marie - Luise Anger (v letech 1959–65), která byla profesorkou Hochschule der Künste Berlin. Mezinárodně známá Pantomima Na zábradlí byla v NDR vnímána jako inspirační model a vzor, stejně jako H. Tomaszewski. Ačkoliv nikdy nedošlo k přímé spolupráci, pouze jeden člen DT - Pantomime Ensemble Günter Richter navštívil letní kurz v Praze. DT – Pantomime Ensemble se z politických důvodů musel umělecky odlišit a zároveň nemohl zvat hostující soubory ze zahraničí, stejně tak nemohl vyjíždět na zájezdy do zahraničí. Snad proto nikdy nedošlo k přímé spolupráci mezi pantomimickými soubory v socialistickém táboře. Zdroj: Mümnen centrum Berlin.

Zde se Fialka dotkl s hlavním pramenem francouzského vlivu M. Marceaua, který Soubeyran rozvedl do své pedagogické metody. Konkrétním příkladem může být tříkrokový TOC⁹⁶ nebo tréninková cvičení na rytmus, prostor nebo speciální techniky.

Zásadním tréninkovým cvičením pro přípravu výkonu mima, byl ve Francii samozřejmě tělesný mimus. Východní evropské země se zájmem o pantomimu, jako bylo Polsko, Československo, Maďarsko a Rusko (pokud nešlo o autodidakty) čerpaly při svém výchozím školení zčásti z domácích metod pohybové a taneční výchovy. Stejně jako pantomima H. Tomaszewskiho, jenž byla silně založena na formě dějového baletu (*Labirynt* 1963, *Odvolání Fausta* 1970, *Rytiři krále Atruše* 1981), tak i na interpretech a interpretkách Fialkova souboru můžeme vidět vysoké kvality technické baletní přípravy tanečníka. Každá akce v jejich pantomimě byla v souladu s hudbou, stejně jako v tanci se podílela na výsledném efektu harmonického spojení pohybu a hudby. Totiž Fialka, kromě novodobého tance, využíval ve svých gymnastických cvičeních do jisté míry právě baletní techniku. Stanovovala mu přesný a účinný systém pro dolní část těla, práci nohou a trupu. Tato stylizace určovala čistou formu a uniformní styl skupiny. Zároveň Fialkovo charakteristické spojení mima a tanečníka formulovalo jednotně vznešený a patetický herecký výraz souboru. K tomu ještě využíval prvky cirkusového umění a artisticky (*Cirkus*). Ve své tréninkové metodě museli mimové ovládat artistické dovednosti a disciplíny – moderní gymnastika, akrobacie, chůze po laně, žonglování, atd. Jejich průprava spočívala v ovládnutí co nejvíce pohybových dovedností, které Fialka ekvivalentně uplatňoval v autorské tvorbě, aby měl divák co nejbohatší zážitek na jevišti.

Všichni výše jmenovaní objevili na lidském pohybu nové možnosti. Přesto nejzásadnějším bylo učení E. Decrouxe. Zde lidský pohyb, který vykonáváme do prostoru – z centra do periferie nebo naopak, vyjadřuje představu přírodní síly, která je přenesena mimo lidské tělo, tím vzniká celý efekt využívání principu tlaku a protitlaku nebo tahu a protitahu. Principy protipohybu a různé kombinace vytváření vnitřní a vnější síly formulovaly techniky moderního mimu. J. L. Barrault je využíval ve své koncepci totálního divadla, M. Marceau vytvořil herecky pojaté živé umění

⁹⁶ J. Soubeyran: Die pantomimsche Interpunktion „der TOC“. Toc - Motor, Toc Fondue a Schluß – Toc.

imaginární pantomimy, tak jak jej dnes vnímáme a rozumíme mu. Tento vyjadřovací slovník moderní pantomimy 20. století se může zdát již zastaralý v souvislosti s tendencí mimického umění k abstrakci. Alfou a omegou současné techniky mimu zůstává metodika E. Decrouxe, která je významnými osobnostmi světového divadla jako E. Barba považována za nejdokonalejší systém průpravy mima.

6. Vliv francouzského mimického umění na mou uměleckou činnost

PhDr. Ladislava Petišková: „Dnes se setkáme vedle klasického bílého mimu s pojmy jako mimické divadlo, divadlo pohybu, plastické divadlo, divadlo gesta, fyzické divadlo, physicalmime, atp. – to proto, že složitost moderního světa, jeho události i duchovní proměny vyžadují odpovídající a samozřejmě velmi rozvětvené umělecké prostředky. Dnešní mimové, ať už pracují v kterémkoliv z uvedených útvarů – historickou či ultramoderní formou, třebaže hrají na jevišti nebo na ulici, tvoří představení nebo performance, mají stále jedno společné téma – lidskou bytost v její naléhavé existenci.“⁹⁷

Z hlediska své divadelní praxe nezaujímám k těmto inovacím vyhraněné stanovisko, nýbrž sleduji, že se podoba současné pantomimy rychle proměňuje a málo tvůrců rozvíjí její principy. Po smrti Ladislava Fialky česká klasická pantomima ztratila reprezentativní osobnost a umění pantomimy přišlo o platformu věnující se klasickému umění pantomimy, ztratilo i publikum, protože Fialka neměl svého pokračovatele svého formátu. Přestože se vedení Fialkova souboru ujala Ludmila Bílková a ve spolupráci s Viktorem Hlobilem dokončili Fialkovu rozdělanou inscenaci *Poutník*, v roce 1993 dostali výpověď z Divadla Na zábradlí. Fialkovci potom krátce hostovali v Divadle v Celetné, ale nepříznivá ekonomická situace souboru zapříčinila jeho konec. Došlo i ke zrušení významné scény Branického divadla pantomimy. Navíc po roce 1989 pod přílivem nových a nejrůznějších forem pohybového divadla se ještě více zúžil prostor pro klasickou pantomimu, narušila se kontinuální činnost a spolupráce představitelů české pantomimy a začaly upadat její tradiční hodnoty a motivace.

V interpretaci klasické pantomimy kolísá její autentická poetika, mnohdy se degraduje technická vyspělost stylu nebo tvůrce vykročí z oboru. Trendy dnešního světa, zrychlená komunikace a komerční tlak ovlivňují poptávku společnosti po neustále něčem novém. Spletitost světa pobízí umělce k agresivní automanifestaci, potlačuje jeho sensitivní vnitřní vnímání prožitků světa a sociální percepce. Pod tlakem médií dochází k proměně vkusu dnešní divácké obce, kde její snobská část má vůči klasické pantomimě předsudky, aniž by se zajímala o její aktuální formu.

⁹⁷ Program mezinárodního festivalu pantomimy MIME FEST v Poličce. Polička, 2012.

Jako autor, režisér a protagonista se zájmem o problematiku pantomimy a moderního mimu, se snažím obohacovat svůj umělecký záběr o specializaci na vytvoření vlastní metodiky techniku mimu, navázat na tradici a rozvíjet klasickou pantomimu do moderní podoby, kterou propojuji o nově objevené principy techniky pohybu. Když mě napadlo vrátit klasické pantomimě její nejvlastnější a nejkrásnější možnosti, musel jsem se nejprve odpoutat od nejasných modernistických forem a potom navázat na tradici, jejíž podoba je spjata s francouzskou proveniencí.

Jako první inspirací pro mne byla historizující osobnost J. G. Deburaua. V roce 2006 došlo ve spolupráci HAMU a DAMU k nastudování inscenace *Mesdames & Messieurs, Deburau!* Při práci na hře o životě J. G. Deburau se setkali činoherci, mimové, činoherní režisér, dramaturg, skladatel hudby a výtvarník. Toto spojení samo o sobě je zárukou konfrontace pracovních metod, pokusem probořit zeď mezi divadlem slova a divadlem gesta a pohybu. Dramaturg propojil mé představy se svými a napsal divadelní hru, která se ale v průběhu zkoušení značně proměnila. Činoherní režisér dohlížel na koncepci, dramaturgickou linku představení a jednotlivé činoherní výstupy a výkony. Vedle ztvárnění titulní role, má práce pokračovala i v režii a dramaturgii všech pantomimických výstupů.

Dále jsem hledal i inspirační zdroje z předválečné a poválečné tvorby a nakonec si vybral dílo Bohuslava Martinů *Divadlo za bránou*, neboť právě osobnost Martinů patří k jednomu z prvních objevitelů pramene, který se o mnoho později rozrostl v proud novodobé české pantomimy.

Rehabilitace starých děl mi umožnila vycházet z opomíjených historických pramenů připomínajících podstatné nositele odkazů pro pokračovatele oboru. Úsilím bylo také rozvinutí stylu do soudobé podoby a zpracování tématu osobitým uměleckým cítěním.

Za relevantní aspekt pokládám pedagogickou činnost v oboru, která představuje bázi pro zachování tradice každého umění. Dnes v oboru pantomimy není mnoho představitelů, kteří se touto činností zabývají a pokud ano, musí být velmi inovativní, aby uspěli na minoritním konkurenčním poli. Umělecké nároky dnešní společnosti konfrontují pantomimu natolik, že divák si klade otázku – je pantomima mrtvá nebo ještě žije? Mnozí lidé už tuto formu ani neznají. A současná pantomima?

Problematika dnešní pantomimy vyžaduje zásadní renovaci elementárních základů a jejího komplexního pojetí v divadelní tvorbě. K tomu může dojít, pokud umělci budou aspirovat na renovaci její poetiky a inovaci dramaturgie. Technika mimu se rychle vyvinula, stala se náročnější disciplínou a její inovátoři dokonce předčili v jejím provedení a interpretaci své předchůdce. Potvrzuje se stále, že obor pantomimy může mít ve své znovuoobrozené formě budoucnost, nicméně pořád je nutná dokonalost provedení fyzického pohybu a jeho detailu pro jasné pochopení hereckého sdělení. Proto začínám praktikovat svou novou pedagogickou metodu, abych mohl motivovat další a nové mimy, kteří se stanou velkým dárcem sebe samotného a můžou být prostředníkem mezi osamělou duší diváka a světem hodnot poeticky ztvárněným mimem.

6.1. Techniky mimu a pedagogická metoda

Hlavními inspiračními zdroji při vytváření vlastní metody byla pro mne umělecká práce M. Marceaua, E. Decrouxe, Yvese Lebretona a zejména elementární principy moderních forem mimického divadla a tance – současný tanec, fyzické divadlo a japonský tanec Butó nebo i Khatak. Studie pohybu vyžaduje konsekventní analýzu, teoretické a praktické seznámení se zásadami každého stylu a především tendence navázání a rozvinutí konkrétní metody. Zásadní inspirací pro vytvoření vlastní pedagogické metody a jejího systému byla pro mne Soubeyranova metoda.

Tato metoda se skládá z několika disciplín. Některé jsou přejaté od praktických cvičení E. Decrouxe nebo inspirované jednotlivými inovátory moderní francouzské pantomimy – M. Marceau, J. L. Barrault. Vedle *Mimovy přednášky* a *Mimovy hry*, o které jsem se již zmiňoval s souvislostí s L. Fialkou, následují další návody a kapitoly k tréninkovým cvičením přípravy mima k interpretační činnosti a tvorbě.

Anatomie mima je látka, kterou posuzujeme lidské tělo banálním způsobem, podle slov Soubeyrana – jako dítě. Tělo představuje kolmici, kterou tvoří páteř a na jejím horním konci sedí kruh, tedy hlava. Horizontální linie tvoří v horní části těla ramena a v dolní části pánev. Každý pohyb těla vychází z páteře a pokračuje přes centrum do končetin, můžeme říct, že do periferie (hlava, ruce, nohy). Páteř jako

dynamická osa určuje fyzické jednání skrze výchozí a konečný bod ležící ve středu lidského těla, v centru, které jako dynamický střed lidského těla leží mezi hrudníkem a břichem – v podbřišku. Toto uvědomění si základních geometrických principů představuje studii otevírající ve studentovi možnosti svého těla, kde cílem je probuzení povědomí o svém těle. Vychází ze základních pozic postavení těla a detailní analýzy pohybu jeho jednotlivých partií, např. pohyb obratlů, ramen, rukou, atd. Anatomie mima připravuje studenta k další disciplíně, ke *Geometrické pantomimě*, která je z velké části postavena na metodě E. Decrouxe. Soubeyran byl názoru, že student musí trénovat své tělo natolik, aby se stal „Nadloutkou“ Gordona Craiga. Soubeyran v podstatě přejal techniku Le Mime Corporeal a rozdělil ji na statická cvičení a cvičení rovnováhy, při tom kladl důraz na tři výchozí pozice – Eiffelova věž, Strom a Japonská pozice. Vůbec nejdůležitějším odvětvím pantomimické techniky je technika protipohybu. Ta vyžaduje dokonalé ovládnutí těla a zaměřuje se na rovnováhu, napětí a uvolnění. Soubeyran tvrdil, že pojednávají o nejvyšší úrovni boje člověka s vlastní zemskou přitažlivostí, s aktivními a neaktivními silami, kterým se musíme postavit a zvítězit nad nimi, abychom mohli „přežít“. Jeho cvičení jsou také založena na principu tlaku a tahu, protitlaku a protitahu, do svého učení této studie vnesl ještě metody tzv. *Páky a pružiny* – jenž jsou výchozím bodem pro cvičení stabilní rovnováhy nebo naopak narušování rovnováhy.

Dále definoval *přirozené a nepřirozené pohyby*. Přirozený pohyb rukou je vykonáván kruhovitě. Ramenní kloub je osou, kolem které se paže otáčí jako kružítko kolem hrotu, přičemž ruka s nataženou dlaní je špičkou tužky, která kreslí na papír kruh. Nepřirozený pohyb prezentoval na praktickém cvičení *Tyč*, které ve své učebnici vysvětluje poněkud nesrozumitelně, ačkoliv je toto cvičení triviální fixací periferie v pohybu. Když chce mim ukázat v prostoru linii, musí rukám, pažím a celému tělu vnutit pohyb, který se pocitově našemu tělu zdá nepřirozený, avšak ve výsledném gestu působí přirozeně. Potom linie, která vzniká vedeným pohybem, působí jako tyč. Soubeyran ji přirovnává k tyči v baletním sále, které se tanečníci drží při cvičení – tyč je pasivní hmotou proti aktivnímu tělu. Stejný princip využívají i mimové, avšak jejich tyč je fiktivní. Toto cvičení na uchopení této fiktivní tyče se zaměřuje hlavně na pohyby paží, ramenou, rukou a zápěstí. Rozděluje se na kolmou tyč a vodorovnou tyč – mim má ukázat celou délku tyče a všechny její možné

varianty pohybu, změny úhlu a poloh v prostoru. Cílem je, aby gesta mima označovaly, nebo – li ilustrovaly v prostoru nějaký obrys. Tento obrys ukazuje velikost objektu a zároveň jeho váhu. Tady se metodicky dostáváme k další látce, která je popsána v kapitole *Imaginární objekt*. Soubeyran se inspiroval známou větou E. Decrouxe „Nahý mim na nahém jevišti“. Cvičení vede studenta k možnostem sebevyjádření bez pomoci kostýmu, dekorací nebo rekvizit. Otevírá představivost a učí schopnostem, jak za pomoci souhry gest a pohybů těla, znázornit imaginární objekt. Při jeho vzniku se mu dostává nejprve forma a až potom jeho význam, neboť forma a význam podmiňují existenci objektu. Formu objektu vytváří lidská ruka, vedená celým tělem, jenž znázorňuje imaginární předmět existující pouze tak dlouho, dokud mu svým jednáním dáváme význam, respektive dokud je ve spojení s mimovým tělem. V mojí metodě propojení formy s významem imaginárního objektu nazývám *Fiktivní afordance*.⁹⁸

Soubeyran ve své metodě věnuje pozornost i dalším důležitým vyjadřovacím technikám jako je např. *Plocha* nebo *Chůze*, Plochu definuje jako neustále přesouvající linii a rozděluje ji na několik druhů. *Reálná plocha*, respektive *Zed'*, je asi jedna z nejznámějších pantomimických studií virtuózně poprvé prezentovaná M. Marceauem. Tímto vytvářením rovných ploch, se mimové učí vytvářet imaginární objekt, jeho prostorové ohraničení a zároveň vymezení prostoru samotného. Soubeyran představuje několik dílčích cvičení, např. *Imaginární plocha* – cvičení na kontakt s fiktivní stěnou cca 50 cm před sebou, *Ohraničená plocha* – cvičení na kontakt s plochou, která je zespoda ohraničena podlahou, shora fiktivní horizontálou, zleva a zprava kolmicemi zhruba o velikosti člověka. Mim musí zároveň ukázat úhel naklonění této plochy. Dále *Pevná rovina v prostoru a boční pevná rovina* a její obcházení. *Plochy paralelní* tvoří množinu cvičení s cílem vnímání tří aspektů – přesnost plochy, např. stolu a podlahy, konstantní vzdálenost mezi oběma rukama, např. krabice a přemísťování paralelních ploch v prostoru, např. posun nebo přemísťování krabice na stole. Speciálním a méně známým cvičením je *Běžící pás* – při tomto cvičení⁹⁹ mim představuje prostřednictvím ruky, přicházející zprava doleva

⁹⁸ Teorii afordancí (affordances) představil v roce 1977 psycholog J. J. Gibson. Vychází z toho, že v objektech, je implicitně skryto, jaké akce může aktér s objektem provádět. Objekty svým povrchem nebo tvarem k nám promlouvají co s nimi máme udělat. Židle vyžaduje, abychom si na ni sedli, schod stoupání, dveře otevření nebo zavření, apod. Zdroj: LUKAVSKÝ, J. *Afordance, její možnosti a způsoby implementace*.

⁹⁹ Soubeyranova epizoda z mimodramatu „*Obrázky z naší doby*“ z roku 1950.

souběžně s podlahou, běžící plochu, kdy na principu střídání rukou napojuje další pohyb vytvářející nepřetržitý tok posunu imaginárního objektu.¹⁰⁰

Chůze je jedním z hlavních výrazových prostředků, jenž určuje pohyb lidského těla ve vztahu k prostoru a je hlavním výrazovým prostředkem charakteru. Vedle klasické pantomimické chůze, chůze ze schodů, šplhu, atd., Soubeyran všechny tyto typy označoval jako *Chůze v perspektivě*. Kladl důraz na cvičení tzv. *Dynamický oblouk, zatáčku a křivku* zabývající se rytmem jako dynamikou pro chůzi, její vizuální proměny a oblouku intenzity. Pro vysvětlení můžeme uvést příklad např. chůze na místě, která je rozvedena do chůze proti větru nebo běhu. I tady Soubeyran čerpal z definice J. L. Barraulta, který řekl, že chůze je tlak a síla v jednom, kdy tlak působí směrem dopředu proti odporu vzduchu a tlakem dozadu, tedy proti podlaze, vytváříme podporující sílu nesoucí rovnováhu těla proti zemské přitažlivosti.

Druhou rovinu, vedle praktických cvičení na techniku tělesného pohybu, je herectví. Soubeyranovým cílem byla dramatická improvizace jako znovuoobjevení sensitivity lidské podstaty pod kontrolou přítomnosti. Stejně jako při technických cvičeních se student seznamuje s možnostmi a schopnosti svého těla, při improvizčních cvičeních musí především učinit naučené dovednosti a každodenní zvyklosti nezávislými na technice, tak aby došel k počátečnímu hnutí myslí a autentickým emocím. V práci dramatické improvizace se mim musí stát pozorným a kritickým divákem. Musí si uvědomovat, že technika těla a nonverbální sdělení pracuje s jinými principy k vytvoření vztahu mima s publikem. Aby mohl vzniknout vzájemný vztah, mim musí vnitřním zrakem rozpoznat a rychle analyzovat své jednání při pohledu z venku.

J. Soubeyran: *„Představme si půlkruhové divadlo. Pozornost diváka se soustředí na bod, ve kterém probíhá děj, v našem případě stolička, která před námi stojí. Ze začátku je stolička prázdná a představuje tak jeviště, prázdné jeviště a student jakožto divák je v očekávání, neboť je stolička prázdná. Stolička očekává někoho, kdo jí dá nějakou funkci, někoho z těch, které má před sebou. Je na každém, aby se rozhodl sednout si na stoličku.“*¹⁰¹

¹⁰⁰ Cvičení se provádí i v rotaci, dle Decrouxova cvičení tzv. „soudés“.

¹⁰¹ SOUBEYRAN, J. *Die wortlose Sprache*, s. 68.

Soubeyranova metoda se zabývá činností pěti smyslů, které mají rozdílnou sílu – hmat, zrak, čich, sluch a chuť. Využívá je v první fázi dramatické improvizace, prostřednictvím kterých se mim dostává do styku s okolním světem. V druhé fázi pomáhají vytvářet atmosféru, jenž je v této metodě zásadní studií. Podle Soubeyrana je to tlak v hloubi duše vycházející navenek a podněcující naší individualitu. Vzniká v nedefinovatelných pocitech, které nám nahánějí strach, které nás činí šťastnými nebo smutnými, aniž bychom věděli proč. Naším úkolem je najít fyzický transport, aby se staly vnímatelnými. Skrze tuto rekonstrukci fiktivní hmoty se vrátíme k prvopočátku animality a je na mimovi, jakou jim dá adekvátní dramatickou stylizaci a formu.

Cvičení *Atmosféra* rozvíjí šestý smysl jako vysoce instinktivní a citlivý smysl, který je pro mima jedním z nejdůležitějších studií. Teprve poté, co si mim vypracuje a rozvine svůj šestý smysl a uvede ho pod vliv atmosféry, může začít se studiem *Hnutí mysli*. Atmosféra může existovat nezávisle na člověku v jeho okolí, zatímco hnutí mysli je vnitřní podstata osobnosti, která je vnitřně spjata s událostmi a situacemi svého života. Soubeyran ji popisuje jako záchvěv při doteku s okolním světem, stejně jako se záchvěje struna houslí při doteku smyčce. Zcela logicky toto cvičení určuje rytmus našeho jednání. Zatímco atmosféra má statický rytmus, hnutí mysli tvoří dynamickou křivku. Vytváří čas, který Soubeyran zohledňuje na základě dvou faktorů – reálný čas a scénický čas, který je stylizací reálného času. V improvizaci by tento čas měl být v harmonii s rytmem času a rytmem prostoru, které určují celkový rytmus jednání. Tento princip rozvíjí na cvičení individuální nebo skupinové improvizace, kde pantomimický monolog nebo dialog nejsou ilustrativním projevem při němž gesta nahrazují slova, ale jsou výměnou gest celého těla, která jsou aktivním a pasivním jednáním.

Soubeyranova metoda je tedy založena na dvou úrovních. Na jedné straně pracuje s oblastí techniky těla, na druhé straně s dramatickou improvizací. V oblasti techniky těla se adept pantomimy učí znát své tělo a jeho možnosti, jako spolehlivý a disciplinovaný nástroj, poznává jeho mechanismy, reakce a odpor, který mu klade přirozená fyzická konstituce. Měl by si být vědom tohoto odporu, aby ho mohl přemoci a učinil tělo poddajným tak, aby mu mohlo později posloužit k pantomimickému vyjadřování a chování. Nejedná se o běžnou gymnastiku, ale o důkladně promyšlený trénink, při kterém je tělo neustále pod kontrolou rozumu.

Studium této techniky těla mimů je ukončeno, když je student schopen používat tělo mechanickým způsobem. Z oblasti dramatické improvizace student objevuje, cvičí a rozvíjí schopnosti hry, vynalézavosti a samotné tvorby. Učí se, jak poskytnout svoji osobnost do služeb pocitů, atmosféry, dramatické situace a tím získává cit pro rytmus. Zároveň pracuje na úkolech zabývajících se časem a prostorem. Poté by student neměl být mechanismem, který bezchybně opakuje určité pohyby, ale měl by se stát osobitým tvůrcem. Soubeyranova výuková metoda pantomimy vychází ze dvou stran. Během dramatických improvizčních cvičení není po studentovi požadováno, aby přemýšlel o svém těle. Měl by naopak všechno, co se naučil na technických cvičeních, dát stranou a zapomenout a inklinovat k získávání výrazových prostředků – originalita osobnosti, její představitivost a emocionální stránka. Naopak na technických cvičeních by se měl student naopak soustředit pouze na své tělo a všechny emoce a herecký výraz ignorovat. Jak se obě oblasti cvičení rozšiřují, rozvíjí se směrem k sobě, aby se nakonec setkaly a propojily. V tomto bodě se dramatická improvizace a tělesná cvičení, které doposud byly odděleny, spojují v jeden celek. Dokonalost těla a plné vědomí své dramatické osobnosti vedou k efektivnosti vlastní interpretační činnosti.

Kromě této metody, kterou jsem se nechal inspirovat nebo přejal její principy, jsem inovoval její postupy a zavedl do své koncepce. Z praktického hlediska spočívá v komplexním seznámení studenta s technikou tělesného mimu a pantomimického herectví. Tréninkový výcvik je založen na promyšlené kombinaci metod, které od jednoduchých praktických cvičení pomalu vedou adepta k náročnějším speciálním technikám a cvičením. Během získávání nových pohybových a hereckých dovedností se zaměřuji i na individuální tělesný rukopis, odstraňování špatných návyků, psychických překážek a na kvalitu estetického vyjádření řeči těla. Součástí výuky jsou i gymnastická a taneční cvičení k docílení duševní koncentrace i dobré tělesné kondice, zlepšení flexe, strečink korpusu a trénink pohybové paměti. Mé osvojené a vypracované metody dělím do tématických plánů *Technika tělesného mimu*, *Speciální techniky*, *Instrumentace mimu*, *Pantomimické herectví* a *Autorská tvorba*.

Technika tělesného mimu je založena na tréninkové metodě, která postupně přivádí mima ke správnému ovládnutí svého těla. Nejdříve se zaměřuje na rozvinutí práce s centrem, osou a těžištěm těla. Pokračuje analýzou pohybu; práce chodidel, nohou, pánve, hrudníku, trupu (změkčení trupu), krční páteře, ramen, paží, rukou,

apod. Zkoumání aspektů funkcí jednotlivých částí těla se provádí v kontextu s ustálenými soustavami úkonů jako jsou náklony, posuny, rotace a fixace. Po osvojení správného držení mimova těla navazuje práce s náročnějšími technikami pro mimy. Patří mezi ně principiální techniky: napětí a uvolnění, vnitřní napětí, dechová cvičení, dynamika pohybu, impulsy z centra do periferie a zpět, principy protipohybu, kontrakce, tlak a protitlak, tah a protitah, vlnění, vibrace, apod. Nakonec konkrétní fyzická cvičení vedou herce k mechanickému osvojení těchto elementů, jež následně důkladně připraví studenta vytváření choreografií Decruxova učení ve stylu Le Mime Corporeal.

Speciální techniky rozšiřují tyto dovednosti mima o práci s energií a časem. Jejím základním pramenem je vnitřní a vnější napětí, jeho fyzická úspora rozvedená do minimálního nebo maximálního fyzického aspektu tělesného jednání. Důležitým prvkem jsou speciální dechová cvičení, kde dech nahrazuje verbální řeč za řeč těla. Zaměřením na pohybové jednání v reálném a nereálném čase, se inspiruje a pracuje s principy japonského tance Butó, objevuje přirozené chování a rozvíjí percepci fyzického pocitu. Podstatným předmětem je také tempo – rytmus, metrický systém a dynamika.

Instrumentace mimu tvoří soubor dílčích disciplín, jež jsou typické pro charakteristiku mimovy interpretace. Vychází ze čtyř elementů pantomimy, kterými jsou síla, pohled, protipohyb a představivost. Tyto nástroje umožňují ztvárnění myšlenky nebo pocitu do tělesného jednání a vytváří konečné sdělné gesto. Patří mezi ně pantomimická interpunkce – tzv. *toc*,¹⁰² *tříkroký toc* a *kontra – toc*. Mojí inovací je rozvedení *tříkrokého tocu* v kombinaci s *kontra tocem*¹⁰³ a *stakatem*. Další nástroje *fixpoint* – všechny jeho směry a rotace, *subjekt a objekt*, *imaginární objekt a prostor*, *prostorem*, *střih*, *náhrada* (detailní, kombinovaná a kompletní), *velký detail*, *náraz*, *časová lupa*, *zkratka*, *metamorfóza* (platná na subjekt a objekt), *chůze* (různé varianty v prostoru a na místě), *styl postoje*, *gesta a pohybu*, ad. V předmětu této lekce se mim zároveň učí kombinovat individuální prvky a způsoby jejich začlenění do interpretační činnosti. Propojením těchto dvou prvků dochází k efektivnější a efektivnější fixaci mimova těla a ztvárnění jeho myšlenky, představivosti.

¹⁰² Toc [čti tok] je bod, který uvnitř probíhajícího pohybu uvozuje novou fázi. Zdroj: Brigitte Soubeyran.

¹⁰³ Inspirovaný z techniky tělesného mimu metody H. Tomaszewského.

Pantomimiké herectví pracuje s metodami, které motivují mima k ztvárnění vnitřnímu hnutí viditelných skrze vnější pohyby, kdy jednotlivé pantomimické dialogy nebo monology, založené na improvizaci, musí být srozumitelné. Někdy mohou být i verbálně popsány, aby student sám pochopil podstatu, kdy mim používá rozlišný jazyk gest. Jazyk, který může být vcelku snadno přeložen do slov a naopak, slova, která nemusí být přeložitelná do konkrétního gesta. U hereckého zadání, kde je povolen pouze pohyb těla, musí mim hledat pro sdělení jednoduché věty alternativní výrazové prostředky, aby došel ke stejnému nebo analogickému sdělení jako u verbálního projevu. Je očekáváno, že výrazová snaha a nezbytná tvořivá aktivita mima, jsou důležitým faktorem k objevení opravdového smyslu a významu autentického hereckého jednání, nikoliv jeho napodobování. Hodnota progresivní práce s vlastní osobností spočívá ve vyhnutí se jednoduché imitace vnějších osobitých vjemů, neboť taková imitace nemůže nikdy dosáhnout skrytých zákoutí vnitřního lidského snažení. Mim se učí jak čistě skrze své tělo předávat divákům signál o tom, jakým vnitřním emocionálním stavem jeho postava prochází, jak skrze držení těla nebo pohyby ukázat, jak se dotyčný člověk cítí nebo jakým směrem se ubírají jeho myšlenky. Mimovým úkolem je svými výrazy těla a gesty vtáhnout publikum do svého dramatického světa. Dalším východiskem je identifikace s postavou a vytvoření si vlastního zrcadlového odrazu, vedoucího k osvobození se od sebe samého, aby došlo k odosobnění sobeckých pocitů, sebereflexi a uvolnění izolovaných pocitů. Následují různé experimentální cvičení a pokusy porozumět světu, jeho vnitřním a vnějším naturalistickým a materiálním hodnotám skrze rozum a emoce. Závěrečným stádiem této herecké metody je uvědomění si existenciální intimnosti, chemie lidského jednání a úsilí o archetypální hodnoty, ze kterých se život skládá.

Autorská tvorba se již zabývá přípravou inscenace, ve kterých hotový mim, (nebo – li křehký atlet podle slov J. L. Barraulta) musí uplatnit všechny získané interpretační dovednosti a konceptuální znalosti oboru. Student se seznamuje s dramaturgií, režii, choreografií a mimografií. Zadáním mohou být různé náměty z pocitů, činů ze skutečného života nebo předlohou může být i umělecké dílo, umělecký výkon, apod. Samotná práce spočívá ve zkoušení a přípravě buď sólové etudy nebo skupinového představení, tak aby student, dle svého vkusu a uměleckého cítění, vytvořil signifikantní tvar charakterizující jeho vlastní představivost a originalitu.

6.2. *Mesdames & Messieurs, Deburau!*¹⁰⁴

Hlavním důvodem vytvoření této inscenace byla touha přiblížit se postavě J. G. Deburaua. Připravovaná divadelní hra si kladla za cíl přispět k pochopení legendy světové pantomimy a herectví vůbec, k pochopení procesu, který člověka s naběleným obličejem v otrhaném kostýmu katapultuje k hvězdnému nebi. Proto chtěla nahlédnout postavou Deburaua jak v kontextu inscenací, ve kterých vystupoval, tak v kontextu jeho životního příběhu a umění pantomimy.

Důležitými inspiračními zdroji pro divadelní inscenaci *Mesdames & Messieurs, Deburau!* bylo několik knih a odborná literatura. Každá z nich se svým způsobem odlišuje a v porovnání vytváří velice přínosný kontrast. Všechny legendy o Deburauovi a publikace přesného zachycení Deburauova života divadelními vědci a umělci bylo pro mě mimořádně inspirující. Nabízí totiž princip, který je nám pro vyprávění o životě herecké legendy nejvhodnější – vyprávění, které na jedné straně sleduje masku herce, legendu, to, co je vidět z hledišť, a na druhé straně to, co se za maskou skrývá – Deburaua jako člověka. Jak jinak vyprávět o tomto velkém herci – než o jeho masce a tváři skryté za ní.

Text hry dramaturgyně Terezy Dobiášové¹⁰⁵ (fungující jako samostatně existující divadelní hra) je inspirován knihami J. Janina,¹⁰⁶ T. Rémyho,¹⁰⁷

¹⁰⁴ Scénář a dramaturgie: T. Dobiášová, režie: P. Khek, choreografie: R. Vizváry, hudba: V. Franz

¹⁰⁵ DOBIÁŠOVÁ, T. *Mesdames & Messieurs, Deburau!*.

J. Švehly¹⁰⁸ a F. Kožíka. Pro libreto *Vetešník* jsem se inspiroval filmem *Děti ráje* a televizním seriálem režiséra Ivana Baladi *Největší z Pierotů*, taktéž inspirovaný Kožíkovým románem. Z archivu České televize jsem měl možnost zapůjčení nahrávek ze zkoušek pantomimických čísel, které choreograficky a režijně vedl Ctibor Turba.

Postavy pantomim se prolínají s postavami Deburauova života a proplétají se v hru o divadle, která se má sama stát divadlem – divadlem vynalézavým, kombinujícím nejrůznější umělecké postupy – divadlem živým a srozumitelným. Ústředním motivem inscenace je, stejně jako ve *Funambules 77*, pantomima *Vetešník*, jejíž námětem je vražda jako obdoba skutečné události z Deburauova života, kdy Deburau svou holí nechtěně zabil obtěžujícího člověka. Tato pantomima v nové inscenaci není rekonstrukcí deburauovských scénářů, ale je vytvořena na základě vlastního životního příběhu J. G. Deburaua. Soudobé dramaturgické pojetí je volně inspirované námětem *Vetešníka* a současně reálným příběhem ze života, které jsou kombinovány technikou divadlo na divadle – výstupy Deburaua jako Pierota. Protagonistickou rolí hry je postava J. G. Deburaua. Dobiášová má ve svém scénáři poznámku, že postava Deburaua je centrální postava, která se jediná neproměňuje do jiných rolí, prochází v ději vývojem a proto téměř celý text figury je možné nahradit pohybovou akcí místo textu. V nové inscenaci Deburau beze slov nese děj celé hry,

¹⁰⁶ JULES, J. *Deburau. Histoire du théâtre t. 4 sous*. Jules Janin napsal vůbec první, která byla kdy napsána o Deburauovi ještě za jeho života. Románovou formou ho líčí jako pravého hrdinu lidu, mimořádně talentovaného herce. Vyzvedl ho na piedestal největších umělců své doby. Janin, který byl nespokojen s divadelní produkcí pařížských oficiálních scén např. Comédie Française, si vybral herce z předměstí, aby skrze něho mohl pranýřovat přežívající klasicismus a mrtvolnost oslavovaných a oficiálních scén. Vyzvedl postavu Pierota, podle Janina jeho divadlo představovalo modernější formu divadla v Paříži. Účelem knihy bylo především zapůsobit na současníky, vyvolat debatu o divadle ve Francii v první polovině 19. století.

¹⁰⁷ RÉMY, T. *Jean Gaspard Deburau*. J. T. Rémy svým stylem i vyzněním nabízí pohled na Deburaua a od Janinova pojetí zcela odlišný - snaží se vyvrátit všechny jeho mýty. (zde se zamýšlím nad analogií Janin – Rémy a Kožík – Švehla). Jestliže se dá Janinova „publicistická“ kniha zařadit do žánru romantického, Rémy píše historickou literaturu a jako první se obrací k detailnímu historickému výzkumu a dokládá Deburauovu životní dráhu z dobových materiálů a výpovědí blízkých Deburaua. Věnuje se detailně vztahu herce a předního divadelního kritika a pomáhá tak nalézt klíč k Janinovu pohledu na Deburaua.

¹⁰⁸ ŠVEHLA, J. *Deburau nesmrtelný Pierot*. J. Švehla ve své biografii velmi konsekvntně zpracovává životopis Deburaua, shrnul velké množství faktografického materiálu, který desítky let shromažďoval po trpělivém bádání po důvěrných datech umělcova života. Ve svém pochopení osobnosti J. G. Deburaua přináší jako první historicky verifikované materiály o jeho českém původu po matce. Do historicko – kulturního rámce zahrnul i období pantomimy před Deburauem, zamýšlí se nad jeho odkazem a otázkou vývoje pantomimy po něm.

přesto vysloví pouhé jedno slovo „nevinen“, konkrétně ve scéně Soud. Zároveň je l osou všech pantomimických výstupů a etud, které jsou podpořeny hudbou Vladimíra Franze. Autorské etudy bilancují a předvídají jednotlivá dramatická jednání, prolínají pantomimické a činoherní scény. V těchto autorských etudách je herec sám na jevišti a poetickou formou ztvárňuje metaforické obrazy odhalující vnitřní pocity Deburaua. Text hry funguje na principu střídání poloh života pod maskou a života bez masky, na principu střídání napětí mezi světem světla ramp a světem šedým, nedivadelním, civilním. Každá z jednotlivých epizod reprezentujících Deburauův život má svou paralelu s jedním divadelním výstupem, ve kterém se odráží umělcův životní stav duše. Postavy, které Deburau hraje, se proměňují společně s jeho životem a rostoucí slávou. Celé představení nese s sebou důležitou dramaturgickou linii – přiblížení životního příběhu umělce J. G. Deburaua dnešnímu divákovi a odkaz na široké spektrum hodnot tradice české pantomimy.

6.3. Režijní koncepce Divadla za bránou B. Martinů

K myšlence nastudovat operu – pantomimu B. Martinů Divadlo za bránou mě přivedlo pátrání PhDr. Ladislavy Petiškové po pantomimických scénářích J. G. Deburaua, která mě s nimi seznámila a inspirovala k vytvoření nového představení. Toto dílo je ideálním materiálem pro vytvoření inscenace, která nabízí propojení různých žánrů – opery, baletní pantomimy podle francouzských deburauovských libret a scénářů i jevištních typů komedie dell'arte.¹⁰⁹ Divadlo za bránou – opera buffa s pantomimou, je kromě svých kvalit kompozičních zajímavá tím, že je – jak autor sám podotýká „výrazem pravého lidového divadla“. Vhodný dramaturgický klíč jsem našel ve scénářích pantomimy 19. století, v komedii dell'arte, burleskních námětech. Vedle hudební skladby určil tak i žánrovou polohu a nakonec i způsob inscenování této opery. Neznamená to, že by režie a mimografie díla musela dnes nutně opakovat postupy těchto tradičních a formálně do jisté míry ustrnulých forem. Sama hudba je nadčasová, ale po divadelní stránce vyžadovalo

¹⁰⁹ Ke studiu díla mne jako poličského rodáka přivedl prvotní zájem o osobnost B. Martinů. Vzhledem k mé profesi mne hodně zaujal fakt, že Martinů sám napsal podle klasických scénářů libreto k 1. jednání opery. Protože nejen vystupuji a učím klasickou a moderní pantomimu ale také režírui, respektive autorská představení, neodolal jsem pokusu o nové nastudování podle předlohy hudebně – dramatického díla.

zpracování nový výraz a obraz současné doby, vtipné dramaturgicko – režijní pojetí, modernizaci komediálních typů. Mou snahou nového nastudování bylo dnešní publikum oslovit moderním tvarem, ale současně dodržení charakteru a faktury celé skladby ve snaze promluvit k publiku radostnou a kultivovanou formou velkého skladatelského díla.¹¹⁰

Divadlo za bránou je předválečné dílo mezinárodně ceněného a bohužel u nás (mimo oslavy jeho výročí) stále ještě nedostatečně uváděného skladatele Bohuslava Martinů, které je svým složením poněkud zvláštní. Martinů v něm totiž v mnohém předběhl svou dobu a svým experimentálním tvarem se zařadil po bok největších průkopníků moderní hudby. Bezmála dvě hodiny trvající skladba *Divadla za bránou*, určená pro jeviště, se skládá z navzájem dosti odlišných tří dějství. První z nich je baletní pantomima, pro druhé a třetí dějství je určujícím žánrem opera buffa.

První podobu libreta si psal Martinů sám. Svůj záměr podpořil inspirací z francouzského komediálního divadla a písňového odkazu české lidové hudební kultury. Jeho text prvního dějství o šesti scénách opery – pantomimy vychází z libret J. G. Deburaua. Nebyl by to však Martinů, aby nešel ještě hlouběji v čase, ale organicky s ohledem na žánr své kompozice. Pro stavbu následujících dějství se inspiroval také textem Moliérovy komedie *Létavý lékař*, která čerpá z přebohatých zdrojů komedie dell'arte. Baletní pantomima obsahuje v prvním, baletním dějství scénky, inspirované deburauovskými texty *Pierot pekařem* a *Pierot holičem*, které jsou známé též jako *Pierot cukrářem*. Avšak skladatel je oproti známému zápisu podrobil vlastní redakci, a pravděpodobně měl k dispozici ještě jiné materiály.¹¹¹ Druhé a třetí dějství, zpracované jako komická opera, je naopak inspirováno Moliérovou scénkou z komedie *Létavý lékař*. V expozici hry se divákům představuje mladá Lucila, která se nechce vdávat za muže, kterého jí našel otec. Její sestřenice Sabina navrhuje milenci Lucily Valérovi, aby se jeho sluha Sganarello převlékl za lékaře. Takto se všichni domluví proti otci Lucily, Gorgibovi. Sganarello je ke Gorgibovi přiveden v lékařském plášti a nastává děj plný se zápletek. Moliérovo libreto je více ukotveno v tradici komedie dell'arte, tím že Gorgibus má u sebe dvojici

¹¹⁰ V projektu jsem zároveň usiloval o zhodnocení studia na Katedře pantomimy HAMU, teoretického výzkumu jako nutného předpokladu své disertační práce a vlastní, poměrně bohaté tvůrčí činnosti.

¹¹¹ Ve své synopsi, kterou zaslal V. Nezvalovi, jako přílohu v dopise z 22. 5. 1935, stojí titulek *Pantomima bez názvu*.

sluhů – Harlekýna a toho chytrého, který rozřeší celou zápletku příběhu. V průběhu hry k nim přibývá další, trojjediný, maskovaný, nebo jinak oblečený Harlekýn – sluha – doktor. Umožňuje tak hodně technickou hru, která rozvíjí zápletku ad absurdum.

Sám Martinů však měl o svém neobvyklém uměleckém záměru jisté pochybnosti. Během roku 1935 proto oslovil dvě významné české kulturní osobnosti s žádostí o pomoc. Lépe řečeno naléhal, prosil, omlouval se za obtěžování, zkrátka byl svými uměleckými ideály posedlý. Co se ale týče jevištního provedení, měl poměrně jasnou představu i propracovanou synopsi. Jen si nebyl jistý, zda je možné cosi takového publiku přednést.

Opera vznikla čtrnáctého května 1935 napsal Bohuslav Martinů Jindřichu Honzlovi doslova: „*Milý příteli, jdu na Vás zase s nožem v ruce...*“ Za tímto bizarním oslovením stálo: „...*potřebuji Vaši radu.*“¹¹² Martinů měl tehdy rozpracovanou operu *Julietta aneb Snář*, ale zabíral se právě i komedií dell'arte a nový syžet nazýval pantomimami tak trochu převedenými do baletu. Deburauovské scénáře považoval za rozkošné a neodolatelně směšné. Chtěl dělat balet s pantomimou a zpěvy, nebo – li tanec a zpěvy, avšak dobře nevěděl, je-li tato forma přípustná divákovi a jaký dojem na něj udělá. Martinů se považoval především za divadelníka. Nejdříve zkoumal prvky francouzského divadla *Théâtre de Tréteaux* až najednou došel ke komedii dell'arte. Tento žánr mu ale, jak přiznává, nebyl nikdy nijak zvlášť blízký, připouštěl však, že vnímá pantomimu jako odvozeninu komedie.

Postavy v komedii chtěl využít rovněž, ale jako zpěváky na rampě. Pantomima by tak zůstala jako taneční projev, do nějž by zasahovali zpěváci a typy komedie dell'arte, a to v pauzách, v proměnách a někdy i při tanci. Jelikož se však pantomimická vystoupení skládají z akrobatických prvků, dle Martinů „nehorázných“, a přitom s nepatrnými zápletkami, což by nestačilo utáhnout celé představení, chtěl ještě toto vše doplnit sborem. Tak, jak to již předtím použil v baletu *Špalíček* nebo v opeře *Hry o Marii*. A právě zde byl možná Martinů v koncích. Chtěl ještě k tomu všemu použít texty národních písniček, tedy prohodit je dohromady jako ve *Hrách o Marii* nebo jako samostatná hudební čísla. V druhém případě měl vizi, že by byl sbor v lidových kostýmech a hrál by publikum. V této fázi uvažování se jednalo

¹¹² ŠAFRÁNEK, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 230.

o sloučení pantomim, komedie dell'arte a národních písní s jednáním na jarmarku. Báł se však anachronismu a scénických chyb a nebyl si jistý, jestli lze tyto všechny prvky sloučit dohromady. Jako hudebník měl spíše jasno v hudební skladbě: „...pantomimické scény by měly hudbu trochu do grotesky, kdežto typy komedie dell'arte by měly hudbu již obyčejnou (nabízí se otázka, co považoval za obyčejnou hudbu) a sbory dokonce již vážnější, to jest přirozenou pro tanec a národní píseň, čímž by celá hra dostala určitý rozmanitý, ale přitom celkový rytmus.“¹¹³

Martinů napsal Vítězslavu Nezvalovi: „...budete zlato, když mi napíšete verše ku hře, kterou Vám vypisují.“¹¹⁴ Oba již dříve spolupracovali na *Hrách o Marii* a na rozhlasové opeře *Hlas Iesa*. Martinů byl přesvědčen, že se Nezvalovi nový námět zalíbí. Měl však poněkud nereálné požadavky ohledně rychlosti zpracování libret a chtěl po Nezvalovi napsání nového libreta asi do čtrnácti dnů. Z této spolupráce nakonec sešlo.

V té době se měla opera jmenovat *Pierot doktorem* a měly v ní vystupovat typy komedie dell'arte: hospodský, starosta, Kolombína, Pierot, Harlekýn a sbory. Martinů popisuje děj, jak ho tehdy měl promyšlený: „Pošťák ohlašuje příjezd Starosty. Starosta přijede a uchází se o Kolombínu, ta má ale dva nápadníky, Pierota a Harlekýna. Starosta má unést Kolombínu s pomocí Pošťáka, Harlekýn s pomocí Pierota, kterému zachránil život, vytáhnuv ho z rybníka. Kolombína se staví nemocnou. Pierot se převlékne za doktora (hraje dvě osoby) a umožní jim útěk. Pak se převlékne za Kolombínu a nechá se unést Starostou. Nakonec se vše vysvětlí a Harlekýn dostane Kolombínu.“¹¹⁵ První pantomimickou scénou měl promyšlenou jako *Pierot holičem*, druhá scéna byla pantomima se zpěvy *Pierot v Africe* a chtěl k ní od Nezvala tři až čtyři kuplety. Třetí pantomimická scéna měla být *Pierot doktorem*, tedy ona moliérovská parafráze.

Martinů věděl, že tvoří mimo ustálené normy. Při svém nadšení do práce se ale nebál a chtěl toto nadšení přenést i na Nezvala: „Zatřeseme trochu těmi sociálními syžety u nás v opeře a dostaneme vynadáno, ale to nevadí. Můžete si

¹¹³ ŠAFRÁNEK, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 231.

¹¹⁴ ŠAFRÁNEK, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 231.

¹¹⁵ ŠAFRÁNEK, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 232.

dovolít všechno!“¹¹⁶ Kuplety pak požadoval krátké, na osm až dvanáct řádků, dialogy a recitativy rovněž krátké; celé libreto nemělo trvat déle než přes půl hodiny, tedy o trochu více než v *Hlasu lesa*. Přes veškeré své nadšení i důkladnou přípravu si však nakonec musel libreto napsat sám. Využil přitom pantomimických předloh Deburaua, přičemž mu s dialogy laskavě vypomohl český zpěvák Leo Strauss.¹¹⁷

16. září 1936 vyšel Bohuslavu Martinů v brněnském časopisu *Divadelní list* vlastní článek o *Divadle za bránou*. Bylo to čtyři dny před světovou premiérou, v době, kdy měl konečnou podobu nejen název díla, ale Martinů musel obhájit celou svou koncepci před veřejností. V článku poukazuje na *Hry o Marii*. V *Divadle za bránou* je propojení baletu s komickou operou pojato jako veselohra. Základní idea byla přenést na scénu „čisté divadlo“. V inscenaci *Hry o Marii* byly nejdivadelnější formou středověké, lidové hry, v *Divadle za bránou* populární italská komedie dell'arte.

Využití národních písní se mu osvědčilo už ve *Špalíčku* i ve zmiňovaných *Hrách o Marii*, kde si použití národních písní vyžádal přímo syžet. Paradoxně však tyto národní hry vznikly ve Francii. Podle Martinů v tomto případě hraje obrovskou roli kontakt skladatele a libretisty a pokud tedy autor žil ve Francii, bylo těžké spoléhat na dopisování. Proto zvolil nejméně náročnou cestu, a to sbírky národních písní Jaromíra Erbena, Františka Sušila a Františka Bartoše a jevištní scény podložil texty lidových písní, které se tematicky hodily k situacím na jevišti. Martinů chtěl původně tento způsob práce po uvedení *Divadla za bránou* opustit, včetně využívání starých českých textů, ani se nechtěl více pouštět do zpětného nahlížení na divadelní dějiny. Současná forma opery a její syžety nebo scénická řešení dle něj však vzdalovaly hudební dílo od divadla samotného, proto chtěl občerstvit soudobé divadlo o původní lidové prvky návratem k jeho čisté, přirozené podobě. Nejdříve byla složena hudba a to k pantomimě do prvního dějství. Martinů věřil, že pokud je komická opera plná českých národních písní, měla by potěšit. Výsledná podoba dala vzniknout tradiční harlekýnské pantomimě s komedií dell'arte a operou buffou o třech dějstvích z českého prostředí z doby jarmarečního divadla 18. století. Děj nebo syžet podle něj vůbec není důležitý, je to vlastně různorodé spojení scén a situací. Martinů nejvíce

¹¹⁶ ŠAFRÁNEK, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 232.

¹¹⁷ Partitura uložena v Institutu B. Martinů.

záleželo na režijním podání, na hereckých výkonech a svěžesti scény. Nemělo by to být dílo tak náročné jako *Hry o Marii*, ale naopak by mělo být veselé, nespoutané, s cílem pobavit. Autor stavěl na improvizaci jak herecké, tak i scénické, přesně podle italských komedií.

Ve scénických poznámkách, v pokynech ve vlastním rukopisu partitury, Martinů nabádal, že syžet i texty mají být jen jakýmsi návodem k uplatnění hereckého výkonu a scénické hry. Slova sice musejí být jasná a srozumitelná, jejich význam je ale druhořadý. Největší význam by měl režisér klást na barevnost scén, obrazotvornost a herecké výkony. Tvůrci by se vůbec neměli držet křečovitě textu, ale improvizovaně vycházet z dané akce, herecké scény. Hra by vlastně měla působit dojmem improvizace. Nastudování gest však musí být precizní a vyrovnané, bez překročení hranice vkusu a už vůbec nesmí upadnout do žánru operetní burlesky. Režisér má autorem povolenou úplnou volnost projevu, stejně jako herci. Herecké podání by však nemělo být naturalistické, ale musí vycházet z tanečního projevu, což je samozřejmé, neboť do hereckých rolí jsou obsazeni mimové. Výkon je tedy nakonec přehnaný v gestu i pohybu, ne však až do karikatury. Taneční základ je rozvinut do celého těla, aby akce byly zřejmé, viditelné a jasně pochopitelné. Obličejová mimika by měla být spíše omezená, výrazová složka naopak rozvedená do celého těla až k akrobacii. Zvláště v prvním jednání Martinů požaduje, aby výkony nebyly pantomimické vůbec, ale přímo a pouze taneční, baletní.

Autor navrhl pro první jednání tradiční kostýmy pro Kolombínu, Harlekýna a Pierota, ostatní postavy mají být kostýmově přizpůsobeny celku výpravy. Všechny postavy včetně sboru mají mít poloviční masky, pro hlavní role vypracované, pro sbor primitivní podobu. Masky nemají být karikurní, ale komické. Pro komickou operu mají Kolombína a Harlekýn tradiční kostýmy přizpůsobené pro hru na vesnici. Tyto tři hlavní role měly mít masky buď poloviční nebo jen masku přes čelo a hlavu, nikoliv přes celý obličej. Kostýmy mají být přizpůsobeny vesnickému prostředí, ale hlavně musejí být hodně barevné. Pierot má mít samozřejmě ve scéně záměny doktora dlouhý, černý plášť a velký klobouk. Scény vůbec mají být pestrobarevné. Martinů také v rukopisu partitury nakreslil i scénické dispozice. V prvním jednání například stojí (typicky pro žánr komedie dell'arte) uprostřed scény na zvýšeném pódiu dům, jehož levá strana je hospoda a pravá strana holírna se zvýšeným stupněm pro scénu holení. Všude okolo je zahrada s lavicí vpravo v rohu.

A co vlastně autor myslel výrazem „Za bránou“? Nic více či méně než scéna na trhu, za městem, na jarmarku, kam se jdou všichni lidé večer pobavit. Vlastně to může být i kočovné divadlo. Pravý záměr celé kompozice byl cirkus, lidový spektakl. Martinů uvádí, že nápad nazvat dílo *Divadlo za bránou* vznikl při četbě *Dějin divadla českého*, kde ho upoutalo pojednání o vývoji různých pražských divadelních budov, především divadla „Na hradbách“, kde se svého času konaly pohostinské hry kočujících italských společností.

Ještě než dostala opera svůj název *Divadlo za bránou*, měl Martinů rozmyšleno poselství: *„Dámy a pánové, pozvali jsme Vás na toto představení a máme jedno přání, abychom ve Vás vzbudili radost. Těchto pět postav Vám předvede hry, které vidíte sami na každém kroku. Přestože nemluví, říkají mnoho věcí. Nebudte na ně přísní ve svém úsudku a jestliže Vás přitnutí ku smíchu, už to samo stačí. Člověk se nesměje každý den. Nemračte se pro způsob, který volili k vyvolání smíchu, je to jejich způsob, snad naivní, ale upřímný. A co lidí již pobavili, kolika lidem nechali možnost zapomenout jejich strasti a starosti každého dne. Následujte je nechte starosti, co Vás tíží, u vchodu divadla – najdete je tam zase, počkají na Vás, ale mezitím my jsme zde, abychom Vás rozesmáli. Je-li mezi Vámi někdo zvlášť zamračený, ať se také ponoří do tohoto snu šťastného života, šťasten pro chvíli sám c sobě, šťasten se sousedy, šťasten celým světem. A neříkejte, že jste příliš zaměstnáni, nikdy nejste natolik, abyste nenašli chvílku pro smích. AA ve smíchu se projevuje hloubka duše. Smějete se a jste šťastni, jste dobří ke všemu, co Vás obklopuje a vše, co je smutné, přestane být smutné, naši kouzelnou hůlkou se vše změní. Jste obžalováni, protože jste příliš vážní, a jste odsouzeni – smáti se.“*¹¹⁸

¹¹⁸ ŠAFRÁNEK, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 233.

A jaké je mé pojetí díla B. Martinů *Divadlo za bránou*?¹¹⁹ Pro toto dílo jsem se rozhodl okouzlen poetickými obrazy, stvořenými z hudby a pohybu, které oživují křehkou formu tohoto hudebně dramatického díla do vtipné a barvitě, na první pohled lidsky prosté, ve skutečnosti však umělecky velmi náročné podívané. Avšak jedním z fundamentálních inspiračních zdrojů celého projektu byla lidovost, folklór a tradice, zakotvené rovněž v díle B. Martinů. Jde právě o ty společenské hodnoty, které se z kulturního myšlení dnešní společnosti vytrácí. Skladatel, který žil jako kosmopolita a současně smýšlel jako český patriot, totiž dílo charakterizoval ve své době jako lidové divadlo.

Domnívám se, že v předchozích realizovaných inscenacích byli tvůrci příliš ovlivněni pojmem „baletní pantomima“ pro první dějství. Vznikaly tak taneční choreografie postrádající scénickou syntézu za předpokladu, kdy emotivní a narativní gesto propojuje všechny složky v jednu formu v konzistentní příběh. Z video záznamu inscenace *Divadla za bránou* v režii Michaela Taranta, která byla uvedena v roce 2000 v Národním divadle Moravskoslezském v Ostravě, je patrné, že choreografie, které vytvořil Igor Vejsada, upřednostňují baletní formu před pantomimou. V zásadě si tento odklon můžeme vysvětlit banálně, neboť první dějství v praxi vytvořil baletní soubor. Prostý děj může pro druhé autory působit naivně, může postrádat dramaturgickou gradaci nebo tanečně triviální popisky se můžou jevit málo podnětné a způsobilé ke ztvárnění, neboť by mohly vést k bohatěji

¹¹⁹ Jevištní provedení *Divadla za bránou*: opera vznikla v době od 18. června 1935 do 30. dubna 1936. Světová premiéra se odehrála v Brně dne 20. září 1936 v tamním Národním divadle v režii Rudolfa Waltera, dirigentem byl Antonín Balatka a choreografii vedl Ivo Váňa-Psota. Po Brnu následovalo nastudování v Olomouci, to ale až v roce 1958. Premiéra byla 24. května, dirigentem zde byl Iša Krejčí, režisérem E. F. Vokálek a choreografem Rudolf Macharovský. Za rok poté nastudovalo operu divadlo F. X. Šaldy v Liberci, uvádělo se však pouze první dějství. Premiéru divadlo uvedlo 3. května v režii a choreografii J. Škody, dirigoval B. Janeček. V šedesátých letech se *Divadlo za bránou* objevilo nejprve v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích, a to 23. dubna 1961, opět pouze první jednání, pod taktovkou dirigenta D. Brázdy, choreografem a režisérem zde byl J. Hoščálek. V opavském divadle měla inscenace premiéru 19. prosince 1965 na scéně Karla Dudiče, hostovala zde choreografka Mirka Vlášková, operu dirigoval Emil Křepelka a nastudoval ji režisér Jiří Měřínský. V hlavním městě se v Národním divadle opera odehrála nejprve 27. března 1968, kde ji nastudoval hostující režisér Norbert Snítil, spolu s choreografem Antonínem Landou a dirigentem Albertem Rosenem. Konečně v Národním divadle Moravskoslezském v Ostravě proběhlo prozatím poslední uvedení tohoto díla na prahu nového milénia v roce 2000. Režie se ujal hostující Michael Tarant, dirigoval hostující Paolo Gatto. Choreografem zde byl Igor Vejsada. Posledním nastudování je premiéra uvedená v mé režii a choreografii na Nové scéně Národního divadla v Praze 26. 6. 2012. Inscenaci hudebně upravila a dirigovala Valentina Shuklina.

strukturovanému pohybu. I když Martinů v libretu správně zachoval věčné schéma děje zprostředkující vášnivý souboj mezi Pierotem a Harlekýnem o krásnou Kolombínu, přesto jsem také pokládal za nemožné rekonstruovat tuto tanečně – pantomimickou část. Přesvědčil mne požadavek Martinů vyjádřit se vkladem vlastní invence do tohoto díla a využít svých získaných profesních dovedností v oboru pantomimického umění. B. Martinů si přál, aby tvůrci, jež vezmou do ruky partituru, přemýšleli současně a zprostředkovali tak jeho půvabné dílko divákovi svého času.

Ale jak inscenovat harlekýnskou pantomimu zakomponovanou do operního díla v dnešní době? Odpověď jsem začal hledat u E. G. Craiga: „*Divadlo musí dbát divákovy elementární potřeby vidět, chce-li si získat srdce lidu, chce-li opět zaujmout své královské místo jako oblast, kde vládne obrazová síla. Obrazivost je zdrojem veškeré umělecké tvorby, v ní má základ divadlo jako živé umění.*“¹²⁰ Ale nejenom obraz může zajistit hravou dramatičnost představení.

Martinů využil principů dvou žánrů harlekýnské pantomimy a komedie dell'arte, které mají společné komediální typy – Kolombínu, Pierota, Harlekýna. Tento způsob byl klíčovým impulsem ve svém pojetí inscenace k zamyšlení a pokusu o transpozici těchto věčných a vděčných komediálních typů. Podobně jako Copeau a jeho studenti jsem si kladl stejné otázky. Kdo je dnešní Pierot nebo Kolombína? Veškeré historické kontexty mi zůstaly jen v představách a postrádaly definici jevištního pojetí v současné době. Při vytváření režijní koncepce nového nastudování představení *Divadla za bránou* jsem se zamýšlel nad inscenací jako nad divadlem ve smyslu živého umění, které tvoří zrcadlový horizont lidského sebepoznání, sociálních hodnot a poukazuje na prostředky a využívá možnosti moderní doby. Bylo pro mě důležité oslovit diváka svého času a správně využít pantomimický potenciál prvního dějství. *Divadlo za bránou* je sledem tří obrazů, které mohou existovat nezávisle na sobě. A protože nebylo snadné převést dílo do divadelně konzistentní podoby, bylo obligátní provést zásadní dramaturgické a hudební úpravy. Druhé a třetí dějství není snadné k nastudování. Svou lidovou zpívanou verzí má z hlediska skladatele svůj smysl, a pravděpodobně by ji bylo možné inscenovat jako venkovskou selanku, ale texty lidových písní mohou být zavádějící a bez nějaké hlubší souvislosti tvoří pásmo velmi chatrnou scénickou akcí. Kromě toho tento žánr už na našich jevištích

¹²⁰ PÖRTNER, P. *Experimentální divadlo*, s. 17.

v současné době není vidět a při rekonstruktivním inscenování by vyšel naivní obrázek, což by nekorespondovalo s mým uměleckým cítěním. Dalším problémem je velká hudební a zpívaná stránka partitury a na jevišti by tak vznikaly velké prodlevy, protože hudebně dramatické dílo už neodpovídá náročnějšímu koncentrovanějšímu vnímání současného diváka.

Určitou a jedinou možností bylo zjednodušení díla – seškrtní a zkrácení partitury, zredukování orchestru a zmenšení obsazení pěveckého sboru. Naší snahou bylo vytvoření jedné dramaturgické linie, zredukovat všechna dějství do jednoho inscenačního tvaru a dosáhnout vytvoření syntetického divadla. Tato slučující metoda umožnila realizaci záměru propojení operních sólistů s herci jako jejich dvojníky. Tento princip výrazně pomohl k vytvoření jasných komediálních typů dublovaných postav, kdy operní a pantomimické póly zapadly do jednotného srozumitelného celku, nabízely nový konstruktivní prostor a stávaly se přirozeně divadlem na divadle. Důležitým nástrojem bylo pro mne sledování nové dramaturgické linie jednotlivých scének. Komédie dell'arte pokrývá svými typy všechny žánry a svým historicky věrným pojetím nabízí inovaci s prvky současnosti. Inspirovali jsme se chováním a konvencemi dnešní společnosti, charaktery jednotlivých postav vycházely z emočního jednání a gest naší generace. Bylo potřebné změnit i děj, konání postav a některé povahové rysy komediálních typů, neboť ty tradiční působí zastarale. Neodpovídají soudobému myšlení jedince a společnosti, mohou působit žinantně, někdy až tristně a neefektivně. Po dlouhém bádání a jevištní improvizaci se z Kolombíny stala cílevědomá, mazaná a dominantní dívka, Pierot upozadil svou komičnost a dostal vážnější charakter milujícího mládence a z Harlekýna se vyvinul maloměšťácký dobrák. Pro výsledný charakter komediálních typů byl samozřejmě rozhodující interpret. Proto jsem konsekventně vybíral herce na předem promyšlené postavy, abych využil fyzických vlastností mimického herce – jeho pohybový rytmus a konstruktivní potenciál k inovaci charakterních rolí. Uvědomoval jsem si, že každý interpret by měl být zvolen správně, aby nedošlo ke záměně komplexního smyslu hry a režijní koncepce. Frapantním a nečekaným výsledkem byla také výrazná změna v hierarchii postav, než tomu je v tradiční struktuře renesanční komedii dell'arte nebo v romantické harlekýnské pantomimě. V našem novém pojetí se hlavní rolí stala Kolombína, jenž je současně hlavním propojovacím elementem scénosledů a bodem středu zájmu ostatních

postav. Martinů společné typy propojil a obohatil o výrazné typy českého venkova – Katušku, Starostu, Ponocného a Bábu zaříkávačku.

B. Martinů: *„První jednání o šesti scénách je hudebním rozpracováním groteskních scének vycházejících z pantomim J. G. Debureau. Představí se Kolombína s Harlekýnem, Pierot žárlí, vezme na pomoc hostinského, aby dvojici od sebe oddělil a Kolombínu zavolal domů. Následuje scéna, kde Pierrot holí hostinskému vousy a stává se tak zdrojem jeho fyzického trápení, do hry se zaplete cukrář a rozehrávají se další scény, kdy hostinský přinese z domu pušku a nešikovný Pierot s ní Harlekýna zastřelí. Rozruch uklidní sám nebožtík, který náhle vstane a spolu s Kolombínou pokleká před hostinským, aby jim žehnal. Postavy pak dále prostupují dalšími dvěma akty jako pěvecké....“*¹²¹

Ale proč jsem vlastně ve své inscenaci upozadil Pierota? Martinů si za námět zvolil komedii dell'arte, ve které se Pierot v historii neobjevuje poprvé. Pierot vzešel ze starých Římanů. Jeho vznik sahá k předchůdcům bílého mima „mimus Albus“ jako lokální dědictví obyvatelstva Apeninského poloostrova. Tato pohybová forma byla nazvána podle starobylého kmenu Osků Atella v Kampánii, kde jsou doloženy postavy mimů jako byl např. Maccus, Sannio – antický otrok, pozdější sluha zanni komedie dell'arte. Patřil mezi ně „mimus albus“ – bílý mim, „mimus calvus“ – holohlavý mim nebo „mimus stupidus“ – hloupý a holohlavý mim.¹²² Na pompejských freskách byli zobrazováni v bílých dlouhých šatech nebo s bílým širokým pláštěm (bílá barva znamenala radost) a na hlavě měli bílý nebo zelený klobouk. Jediný Stupidus byl určen k tomu, aby dostával výprask. Oproti tomu ostatní Sanniové bavili publikum svými groteskními grimasami a vtipy v dialozích pouliční hantýrkou. Antické dědictví přenesli kejklíři, tanečníci a vůbec jokulátoři přes středověk do 16. století, kdy přichází na italské jeviště Piero neboli Pedrolino, který vykazuje některé společné rysy pozdější francouzské variantě Pierota. Pierot se objevil až v sedmdesátých letech 17. století v Paříži zásluhou herce Guiseppe Giaratoniho – Geratona, ve Francii známého jako Joseph Geraton. Geratonův Pierot byl trochu pozměněný neapolský Pulcinella, který nenosil masku a měl nabílenou tvář. Tento typ vynikal na jarmarečných jevištích Paříže a byl také častým zjevem v Comédie

¹²¹ MARTINŮ, B. Text k inscenaci Divadlo za bránou. *Divadelní listy*, Brno, 1936. č. 3.

¹²² KRATOCHVÍL, K. *Ze světa Komédie dell'arte*.

Italienne v letech 1730–1760. K předkům Pierota patří také Pulcinella, francouzský Gilles, který měl své předky i v mystériích, která se konala na francouzské půdě. Vystupoval mezi kejklíři na pařížských jarmarečních scénách 18. století. Peppe Nappa ze Sicílie je dalším Pierotovým příbuzným. Žádný italský typ se mu tolik nepodobá svou povahou jako on, neboť svou povahou připomíná silně zamilovaného sluhu.

Pierot jako pozdější francouzská varianta obdobných typů, jenž byly hlavními postavami zanni ranného věku v komedii dell'arte, přesto nebyl na jevišti hlavní postavou, mne také inspirovala k nové úpravě postav v inscenaci *Divadlo za bránou*. Ačkoliv odkaz Deburaua, který je především spjat s francouzskou pantomimou 19. století, přestože tuto osobnost naše domácí kulturní obec vnímá jako rodáka a mimořádného herce spjatého jak s českým prostředím, tak se stále opětovně objevuje na dlouhé cestě nejen divadelního umění jako neklamné svědectví jeho nesmrtelnosti v podobě Pierota. Deburaua se stal ikonou národnostní hrdosti a patří k pantomimě jako symbol tajemství její tiché řeči a vypravěč velkých příběhů. Zachycuje v přesných zkratkách lidský život a poukazuje na sociální otázky. Duch této bytosti putuje historií umění od generace ke generaci a ožívá prostřednictvím významných umělců po dlouhá staletí. Svou archetypální divadelní formou a melancholickou povahou fascinuje diváka nevinným, efemérním výrazem vzbuzující pocit souznění se smutným hrdinou, který trefně poukazuje na neřesti a špatnosti ve společnosti, jež dokáže ve zkratce dokonale vystihnout. Nabízí nám tak podněty k zamyšlení nad existenciálními problémy jedince a sociálními otázkami, zachycuje v přesných zkratkách lidský život a zároveň otevírá naše srdce hlubokým emocím. Každý velký herec posouval – proměňoval svého Pierota silou vlastního talentu a imaginace. Na francouzskou scénu uvedl jarmareční typy také Molière v některých svých hrách, např. v postavě sluhy Sgaranella v Donu Juanovi. Vedle Moliérova typu existoval v 18. století Pierot v italské komedii v Paříži, tzv. Comédie Italienne a současně byl význačnou postavou jarmarečních výstupů a vaudevillů. Po zániku italské komedie 1693 ve Francii mu byl přisouzen dlouhý život v jiném divadelním žánru – pantomimě a v baletu. Později zazářil až v proměně velké osobností právě J. G. Deburaua, který pochopil, jak se diváci mohou nejvíce ztotožnit s jeho postavou. Jeho lidový génius byl jedním ze ztělesnění zájmu o lidové umění a odbourávání společenských překlad v souvislosti s romantickým pohledem na svět

na lidskou individualitu. Byl to umělec vytvářející postavy podle vlastních představ, třebaže se musel podřídít komerčním cílům, jejichž představitelem byl ředitel divadla. Měl svůj vlastní svět fantazie a na druhou stranu vyjadřoval nespokojenost s dobou a svým vlastním životem. Deburau pravděpodobně správně vycítil osud Pierota a svým životním výkonem jej posunul na hlavní roli romantické pantomimy 19. století, čímž podstatně zasáhl do vývoje světové pantomimy. Marcel Marceau měl prý názor, že Deburau dal roli Pierota sociální obsah. Až do té doby byl příbuzný italského Pedrolina, němým sluhou. Díky Deburauovi se stal Pierot lidovým francouzským hrdinou.

Přestože byl Martinů zainteresovaný a inspiroval se librety pantomim J. G. Deburaua, domnívám se, že ve výsledku do svého díla nevtiskl adekvátní důležitost tolik apoteózované osobnosti. Ať už vnímáme Pierota jako Deburaua nebo Deburaua jako Pierota. Skladatel měl sice spoustu nápadů, ale také pochybností, když se svěřoval Jindřichu Honzlovi: *„...ted’ jsem našel dosti podrobné scénáře pantomim Deburaua, které se mi moc dobře hodí..., jsou rozkošné a neodolatelně směšné. Ovšem bych to nedělal jako direktivní pantomimu, protože na to vlastně nejsou herci, ale jako balet s pantomimou a zpěvy. Tak to bych chtěl, co byste mi poradil, zda-li to není anachronismus – pantomima a komedie dell’arte a národní píseň.“*¹²³

Martinů se zmiňuje, že na direktivní pantomimu nejsou herci. Nemohla to být výmluva, neboť si nevěděl rady s dramaturgickou formou? Nemohl se snažit obhájit jemu tolik spřízněný žánr, se kterým měl bohaté zkušenosti? Martinů složil čtrnáct baletů, chápal tanec jako součást svých scénických opusů a tanec hraje výraznou úlohu v některých jeho operách. Měl odvahu se pouštět do neobvyklých hudebně – žánrových kombinací, avšak s pantomimou se jako autor díla *Divadlo za bránou* setkal poprvé. Nicméně mohl mít pravdu, že ve 30. letech 20. století bezvýsledně hledal profesionální mimy v Československu a ve Francii. Jenomže Martinů neznal reformní hnutí ve Francii, ani v Rusku, neznal výboje a podněty divadelních avantgardistů A. Artauda, E. Decrouxe, J. Copeaua, J. L. Barraulta, A. Tairova, Mejercholda, J. Vachtangova, N. N. Jevrejova, apod.

¹²³ ŠAFRÁNEK, M. *Divadlo Bohuslava Martinů: Dopis z 14. 5. 1935, Paříž, s. 230.*

Pantomima u nás od druhé poloviny 19. století pozvolna upadala, leč přežívala v pokleslé podobě jarmarečních produkcí na českém venkově, stala se i neobyčejně oblíbenou součástí programu cirkusových představení.

PhDr. Ladislava Petišková: *„Pozvolna upadala i její – již hodně pozměněná forma, kterou na našich jevištích uváděly mezinárodní kočovné společnosti. Stalo se tak proto, že pantomimický žánr už nestačil postihnout svými jednoduchými prostředky a kanonizovanými schémata prudké duchovní a technické vzepětí doby. S nástupem realistického umění pak pantomima neobstála umělecky ani v soutěži o prohloubení obrazu člověka jeho psychologie, jeho sociálních a lidských problémů – jak je poskytovalo původní realistické drama.“*¹²⁴

A přeci i přes období úpadku i v čase zapomenutí jejich domácích tradic se formovalo v naší historiografii divadla živé vědomí, nikoliv snad umění J. G. Deburaua, ale jeho češství se zdvojením jmen Deburau – Dvořák, které si uměleckou licenci J. K. Tyla, převzali čeští literáti či historici. Martinův novým materiálem byl bezpochyby přínosem pro moderní pantomimu 50. let 20. století. Projevoval úsilí spolupracovat s odborníky. Dosvědčuje tomu i jeho prosba o pomoc s verši na Vítězslava Nezvala. Nakonec mohl pravděpodobně dojít ke stanovisku, že kromě herců nebyli ani spisovatelé, kteří by mu s dramaturgickou formou pomohli a zřejmě proto Martinův sám napsal podle klasických scénářů libreto k prvnímu jednání opery. Svým dílem akcentuje fenomén uvolněného, „osvobozeného herectví“ dobře korespondujícího svým neiluzivním pojetím s našimi představami, o mimickém herectví J. G. Deburaua.

Pierot má v historii velký rozkmit. Jistým mezníkem mezi harlekýnskou a moderní francouzskou pantomimou, která souvisela s uměleckými výboji francouzské avantgardy v Paříži, můžeme považovat i přínos autorů nových divadelních her, které na přelomu 19. století a 20. století vycházely ve francouzské a německy psané literatuře. Např. když Léonard – André Antoine uváděl ve svém divadle *Théâtre Libre* repertoár první sezóny, zakomponoval vedle románových a povídkových titulů i pantomimickou hru *Pierot vrahem své ženy* od Paula Margueritta¹²⁵, jenž vyvolala zájem o pantomimu i u jiných autorů.¹²⁶ Je zřejmé, že

¹²⁴ PETIŠKOVÁ, L. *Dramatické umění*.

¹²⁵ Paul Margueritte (* 1860 - † 1918) – francouzský spisovatel a dramatik.

nešlo o poetický typ Pierota, jaký známe u Deburaua, ale samotný režijní styl Antoineta nasvědčuje naturalistické podobě s velkou ambivalencí postavy. Spisovatel Margueritte často spolupracoval se svým bratrem Victorem, společně psali také pantomimy a sám Margueritte si v nich příležitostně zahrál. Pierota považoval za herce *par excellence*, který svou přirozeností, charakteristikou a tradicí ztělesňuje nejlépe a nejkomplexněji lidské rysy. Navazoval tak na tradici velkých francouzských Pierotů, kterého proslavili otec J.G. Deburau, syn Ch. Deburau, Paul Legrand, poté Alexandre Buton nebo Louis Rouffe. Jeho ambicí bylo oživení tradice a transformace Pierota.

P. Margueritte: „*Podívejte, veselý Pierot si zažil svou slávu. Pierot milovník, Pierot sluha, Pierot komik – nic z toho už nechci. Tradice? No, ano. Ta vyhynula. Už to nebude ten starý známý Pierot. Já vím, bude jiný, sami uvidíte. a co se týče mě, dal jsem život Pierotovi tragickému. Viděli jste Pierota od Henri Rivière? Povedl se mu, ale jeho Pierot je ďábelský, je to Satan; můj Pierot je tragický. Tragický, protože se bojí, je zděšením, zločinem, utrpením. Vlastně, jak je možné, že tahle myšlenka nikoho nenapadla? Jak nikoho nemohla neupoutat Pierotova posměšná chůze, to, jak nehlučně vplouvá do svého volného oděvu, který na sebe ve své nepohyblivosti bere pevnost kamene; a především, ta znepokojivá povaha jeho hlavy sádrové sochy? Willette, Huysmans, ti ho vidí v černém oblečení, ale ne, ne, on potřebuje bílý háv. a teď, s Pierotem je konec; zbývající mimové jsou staří a pantomima je mrtvá. Ach! Jen ji oživit a transformovat!*“¹²⁷

Za jednoho z posledních tradičních Pierotů byl považován Séverin¹²⁸. V roce 1890 přinesl pantomimu zpět z Marseille do Paříže a byl také jediný, kdo úspěšně hrál v *Chand d'Habits*. Byl studentem L. Rouffe – student Charlese Deburau. Charles Deburau, kromě Paříže, hrál nějaký čas i v Marseille, kde došlo k setkání Ch. Deburaua a L. Rouffe. Séverinův vztah k pantomimě se objevil již v dětství, kdy viděl na živo Charlesovo představení.

Z rozhovoru se Séverinem v roce 1923, který zaznamenal Barrett H. Clark: „*Studoval jsem pod Rouffem, ale cítím se blíže původní linii, protože když jsem byl*

¹²⁶ HYVNAR, J. *Francouzská divadelní reforma*, s. 34.

¹²⁷ ROLFE, B. *Mimes on Miming*, s. 69.

¹²⁸ Jean Séverin (* 1863 - † 1930).

dítě, muselo to být někdy koncem šedesátých nebo začátkem sedmdesátých let, vzali mě na Charlesovo představení. Pamatuji si jen fascinující a mystickou postavu v bílém – samozřejmě si nevybavuji detaily. Mám jeden z Charlesových kostýmů. Teď už je celý zežloutlý, želbohu. Pierotův kostým je bílý list papíru, na který musí herec psát; piáno, na které musí hrát. Bílá maska z líčidla, kterou Pierot vždycky nosí, je součástí jeho kostýmu. Tu masku musí herec také popsat. Je mnohem více obtížné vyjádřit emoce pod maskou než na obnaženém obličejí, ale nelibuje si přece umění na obtížích, které musí překonat? Skrze Pierotovu masku musí být všechny výrazy obličejí docela přehnané: prahneme po celkovém dopadu a proto se musíme vyhnout všemu, co je malicherné a co není esenciální. Vidíte? Je na nás, abychom respektovali Pierotův bledý obličej. Odhalená tvář by vnesla do jinak perfektní symbiózy bílé pouze disharmonii.“¹²⁹

V souvislosti s Pierotem jako inspirací pro autory můžeme připomenout i další významná díla – balet *Pierotčin závoj* Ernöa Dohnányiho nebo inscenace *Pierettin závoj* A. Tairova podle stejnojmenného libreta A. Schnitzlera, hra *Debureau* Sacha Guitryho, libreto *Pierot vražedník* E. E. Kische, aj. Tyto tendence žijí i v průběhu 20. st., jak můžeme sledovat na debureauovském námětu v českém dramatu F. Kožíka v jeho románu *Největší z Pierotů* nebo jeho další hry *Komediant*, v inscenaci L. Fialky *Funambules 77*, v inscenaci B. Polívky *Seance*, ve hře T. Dobiášové *Mesdames & Messieurs, Debureau!, aj.*

A právě tady začínají mé další úvahy o Pierotovi jako o herecké roli, která nemusí mít definovaný ustálený charakter v duchu konvenční představy „ala Debureau“, nýbrž se může stát i rozvinutějším hereckým typem lidské osobnosti. Je zapotřebí si uvědomit širokou škálu nabízených typů v historickém kontextu a intuitivně rozvinout vyzorované individuální přednosti, kterým za pomoci dramaturgického tvaru můžeme poskytnout přesah do současnosti. Posláním této postavy je, a nejen Pierota, ale i všech komediálních typů komedie dell'arte, aby reflektovala charaktery dnešní společnosti vyobrazující její hodnoty. Inspiračním zdrojem může být právě tradice a zachování atributů dávné historie. Svědectvím by mohla být aktuální efektivnost mimických forem v současné době, které po linii pantomimických žánrů opět stačí postihnout svými sofistikoványými prostředky prudké

¹²⁹ ROLFE, B. *Mimes on Miming*, s. 70.

duchovní a technické vzepětí doby počátku 21. století. Avšak děje se tak u umělců, kteří přijímají odkaz a význam tradice a ve své kreativní činnosti analogicky používají její archetypální hodnoty.

Tradice v našem umění nezahrnuje vše, ale je možné bez ní existovat? Ať už jsme nebo nejsme dobří umělci, vyrůstáme na jejím odkazu. Dokonce i takový inovátor jako J. G. Debureau náležel k dlouhé linii, která má původ v mimech starého Říma a Řecka. Každý nový mim je pochopitelně soudobý a vystihuje ducha své doby, stejně jako jeho předchůdci. Tendence stát se moderním a nadčasovým, nás nutí zahazovat některé elementy z předchozích tradic staré pantomimy. Racionálním vysvětlením jsem došel k podobné myšlence, kterou konstatoval i Marcel Marceau, že dobrý vývoj mimického dramatu závisí na vytvoření typů přiměřených moderní době. Nikoli na rekonstrukci starých typů komedie dell'arte.

Jakkoliv může každý vnímat rekonstrukci, vždy však záleží na přístupu inscenátorů. Obrátil jsem se proto i k tradici lidových tanečních forem Čech, Moravy a Slovenska, a propojil je s dnešními vyjadřovacími prostředky, s našimi schopnostmi a možnostmi – ty jsou totiž díky uměleckému a technickému pokroku v instrumentální, pěvecké i pohybové oblasti oproti době vzniku díla mnohem náročnější. V choreografickém a mimografickém zpracování jsem pracoval s formou taneční pantomimy, s prvky lidových tanců v kombinaci s jevištní groteskou a akrobatickými prvky, které ve výsledném tvaru kompatibilně vytvořily efektní obrazy. Inklioval jsem k taneční formě pantomimy, protože rozšiřuje možnosti estetického výrazu mimovi hry. Stylizované artistické prvky rozvíjí postoj a gesto do výraznějších metaforických pocitů a abstraktních vzruchů. Grotesknost zase klade důraz nejen na mimiku, ale věnuje pozornost i celkovému tělesnému charakternímu výrazu mima – herce a navíc díky své formě individuálně rozpracovává nonverbální herectví do pronikavých a konkrétních emotivních gest. Mimická hra je občas rozvinuta do výrazných tanečních choreografií, které zintenzivňují emocionální zážitek diváka. Mají funkci spíše zábavnou nebo tvoří scénický obraz vyobrazující hudbu. Čistě taneční pasáže jsou v mém pojetí inscenace inspirovány českými, moravskými a slovenskými lidovými tanci, jenž dostaly přesah v kombinaci s prvky současného tance. Hravý taneční styl působí spontánně a je umocněn držením charakterů komediálních typů a to i při náročnějších pohybových kreacích. Hudební předloha *Divadla za bránou* je pro choreografické ztvárnění metricky a rytmicky

komplikovaná. Vyžaduje pevnou strukturu choreografií a mimografií stavěných na principu střídání tanečních frází s pantomimou. Rychlé střídání temporytmu a bohatá melodičnost jsou náročné na udržení interpretačního stylu pohybového tvarosloví a herec musí velmi pečlivě dbát na metrický systém, aby všechny pohybové složky souzněly s hudební předlohou.

Hudba tvůrce samozřejmě inspiruje a už při jejím poslechu určuje skrze vlastní fantazii fiktivní obrazy, které se stávají hlavním podnětem k následné realizaci. Potom záleží na poznacích a profesních zkušenostech režiséra, neboť se odrážejí ve vlastní přípravě inscenace. Umělecké cítění a dovednosti ho můžou někdy svazovat při konfrontaci s původním záměrem autora předepsaného díla. V takovém případě se domnívám, že by měl režisér percipovat nejenom dílo v kontextu umělecké tvorby, ale i humánní prožitky autora nebo interpreta. Zároveň by měl inklinovat k zachování umělecké faktury, nesnažit se vytvořit autorské dílo nebo změnit jeho smysl, nýbrž přičinit se svým autorským vkladem k co nejlepšímu výsledku uměleckého díla participujících inscenátorů.

Proto další mé úvahy se vrátily k tendencím a odkazům Tairova: „*Podstatou divadla je vždy děj, vyjádřený jen a jen činně jednajícím člověkem, to znamená hercem.*“¹³⁰ Paul Pörtner ve své knize *Experimentální divadlo* zmiňuje Tairovy úvahy: „*Tairov se především zaměřuje na hereckou výchovu a zde se podstatně odchyľuje od školy Stanislavského, neboť nejvýš staví tělesnou kulturu a pantomimu. Definuje herce jako tvůrčí osobnost, která vědomě organizuje svůj materiál (své tělo), co nejdokonaleji ovládá své prostředky (své tělo) a vytváří tak autonomní umělecké dílo, jímž je herec sám jako jednota materiálu a konečného výtvoru.*“¹³¹

Výraz a výkon aktéra je i pro mě nejdůležitějším elementem umělecké produkce. Jako režisér se vždy u každého představení zaměřuji na hereckou výchovu a zdokonalování tělesné kultury. Aspiruji na překonání vlastních dosavadních dovedností, samozřejmě v rámci individuálních schopností a specializace. Koncepce mé režijní práce s interpretem spočívá v komplexním seznámení s technikou pantomimy a fyzického herectví. Jako režisér mimického divadla vycházím z individuální mentální, technické a umělecké vyspělosti interpreta,

¹³⁰ PÖRTNER, P. *Experimentální divadlo*, s. 32.

¹³¹ PÖRTNER, P. *Experimentální divadlo*, s. 32.

jehož fyzické a psychické přednosti výrazně rozhodují o kvalitě díla. Člověk a umělec na přelomu 21. století prahne po emotivních prožitcích. Tento trend ovlivňuje současné divadlo a záleží na schopnostech a disponovanosti interpreta, jak na základě požadavků režiséra ztvární svůj úkol. Ve výsledné fázi inscenační tvorby, zvláště interpret určuje styl žánru a naplňuje formu. a proto se domnívám, že je velmi podstatný progresivní vývoj interpreta, kdy jeho iniciativa a investice inklinují k modernizaci ztvárnění divadelních postav vyžadující nové introspektivní hledání v lidské duši a autentické sugesci interpretova prožívání, nikoliv napodobování hereckého chování v dramatické situaci. Rád bych připomněl teorii J. L. Barraulta Tragického mimu:

„Člověk hozený do světa pěstuje neustálé vztahy sám k sobě a vztahy k vnějšímu světu, svému já a svému ne – já. Jedná v boji s oběma. Vnitřní a vnější svět na něj neustále vykonávají tlak. Je-li tlak vnitřního světa silnější než tlak vnějšího světa, jedná člověk podle své vůle. Je-li naopak tlak vnějšího světa silnější, musí se člověk tomu co mu svět vnucuje, podat.“¹³²

Herec – mim by si měl takové dva světy neustále vytvářet a hledat mezi nimi konstantní harmonii jako mezi dvěma pohyblivými tělesy na váze, které se neustále přelívají z interního do externího světa. Princip duchovního a fyzického napětí pracuje s rovnováhou vnitřní a tělesné energie, za předpokladu dokonalého ovládnutí tělesné kultury a emocionálního tréninku herce. a právě např. role Pierota vyžaduje perfektně připravenou hereckou osobnost, jejíž tragikomické jednání v dramatickém boji s interním a externím světem dokáže konsekvntně vybalancovat. To však samozřejmě vyžaduje dlouhou přípravu, disciplínu a získané profesní zkušenosti. Tato teorie mi připomíná i problematiku současných interpretů mimického divadla, kdy herec nevyužívá správně jednu ze dvou složek. Např. pro roli Pierota, v novém nastudování *Divadla za bránou* jsem si vybral zkušeného tanečníka, který neměl žádné zkušenosti s pantomimou. Jako tanečník byl disponovaným interpretem a jako herecký typ předznamenával veškeré předpoklady ke ztvárnění této role. Nejdříve se musel před přípravou inscenace podrobit výuce pantomimy, aby ovládl její techniku a mimické herectví, ale to nestačilo, aby dokázal ztvárnit tragikomické jednání Pierota. Své nové zkušenosti přenesl znamenitým způsobem, vystihl tvarosloví

¹³² FIALKA, L. *Pantomima: Vybrané statě*, s. 60.

a charakter postavy, avšak nedokázal vyjádřit existenční pocit Pierota. Samotný postoj postrádal adekvátní charisma, emotivní gesto neneslo duchovní rozměr jemnosti pohybu a autenticita osobnosti byla potlačena čerstvým osvojováním si nových dovedností. Před výsledným uměleckým výkonem, by měl každý interpret usilovat o zmechanizování vlastní techniky (technika mimu, technika herectví, technika tance, technika zpěvu, apod.), aby mohl rozvinout originální myšlení svého ducha. Pokud během výkonu přemýšlí nad technickou stránkou, rozbíjí vnitřní myšlenky autentického jednání, uzavře podvědomé impulsy podněcující originalitu, intuici a dramatickou spontánnost interpreta. a proto se domnívám, že představitel obtížné role, jako je např. Pierot, by měl splňovat komplexní předpoklady sofistikovaného uměleckého jevu s přidanou hodnotou vysoké senzitivity a tajemstvím lidské duše.

Princip zdvojování postav byl rozhodujícím inscenačním přístupem, který jsem zvolil s ohledem na skladebnou kompozici. Z hlediska obsahového jsem tento princip volil při výkladu postav ve snaze rozrušit schematický habitus postav harlekýnské pantomimy ve prospěch živého podání, alespoň částečné individualizace hlavních postav ve prospěch obrazu dnešního mladého člověka. Pěvecká technika je založena na jiném držení těla, než je tomu u techniky mimu. Dokonce mimické herectví se liší od operního hereckého projevu a zdvojování rolí vyžadovalo hledání nového projevu hereckého stylu. Našel jsem efektivní klíč, kdy se zpěváci museli naučit základy pantomimy a radikálně odstranit špatné návyky hereckého vyjádření operního pojetí. Spolu s interprety jsme porovnávali obě techniky a objevovali jejich rozdílné nebo společné atributy. Zásadním přínosem se stala práce s vnitřní a vnější energií těla, postojem a mimikou. Tyto principy techniku mimu byly totiž aplikovatelné na techniku operního zpěvu, aniž mi degradovaly nebo překážely vlastní individuální technické vyspělosti operního herce. Ve většině případech naopak pomohla ke správné intonaci, frázování, artikulaci a intenzitě hlasového projevu. Objevenou metodou pěvci překročili tradiční operní herectví, více pracovali na fyzickém projevu svých postav a lépe znázornili charaktery komediálních typů. Výsledek experimentální práce mi umožnil pracovat novým způsobem. Mohl jsem tak porušit tradiční konvence struktury hudebně dramatického díla, kde jsou striktně rozděleny funkce interpretačních disciplín (zpěvák zpívá, tanečník tančí, apod.). V novém pojetí inscenace pěvci zpívají a mimují a mimové mimují a tančí. Propojením

pantomimického herectví s operním se nám podařilo vytvořit styl osobitého výrazu, který představuje na našich jevištích neobvyklou formu. Pantomima se stala pomocným nástrojem k syntéze odlišných hereckých stylů. Umění pantomimy dokázalo organicky sladit všechny složky multižanrové produkce a svými srozumitelnými sdělovacími prostředky pomohla realizaci náročného díla. Inscenace tak naplnila požadavky autora B. Martinů – lidovost a provokativní poetiku současného „totálního divadla“.

7. Závěr

S ohlédnutím na předchozí výklad je možné konstatovat, že při obnovení zájmu o pantomimické umění u nás stál v pozadí všeobecný zájem o francouzskou kulturu. Nejednalo se pochopitelně pouze jenom o představitele avantgardy. Možná by u nás nikdy po válce ani nedošlo k takovému rozmachu pantomimického umění, kdyby nebylo filmu *Děti ráje* a kdyby tanečnice a choreografky jako L. Hrdinová nebo J. Ryšánková neinklinovaly k francouzským dramaturgickým zdrojům. Formování pantomimické kultury a s ní spojené proměny reflektující sociální atmosféru doby a rychlé vzepětí moderních směrů v umění, mělo kořeny v reformním hnutí z přelomu století. Francouzské hledání tělesného mimu, jak jej reprezentuje metoda a tvorba E. Decrouxe však se situací v českém prostředí nelze srovnat. Avšak díky debureauovskému kultu existoval v podvědomí českých a francouzských umělců obdobný pocit, který mohl podněcovat duchovní hodnoty. Totiž žádný národ nemá s Francií tak zásadní společný atribut oboru jako je osobnost J. G. Debureau. Tento inspirativní fenomén mohl být hlavním spojovatelem a impulsem pro mezinárodní diskurz a porozumění v zájmu, který se stal symbolickým znakem pantomimické obce obou zemí.

Samozřejmě vedle představitelů moderní pantomimy (L. Hrdinová, N. Jirsíková, L. Fialka, M. Sládek, E. Žlábek, M. Lipinský, Boris Hybner, Ctibor Turba, Bolek Polívka, ad.), stál i proud amatérských skupin a osobností, které se také podílely na rozmachu pantomimy u nás (M. Lenkvik, B. Valenta, ad.). Všichni jmenovaní měli společný rys – odkazovali se na rodáka z Kolína, uctívali M. Marceaua a čerpali z francouzských pramenů. Tento zájem pomohl vzniku moderní formě české klasické pantomimy a novým avatgardním stylům. Zejména česko francouzské kontakty a spolupráce s umělci, školami a významnými institucemi, se svým vlivem zasadily o vysokou kvalitu pantomimického umění domácí provenience a přispěly k rekultivaci silné tradice u nás.

Decrouxova všezahrnující metoda, postupem času rozvíjená a prohlubovaná svými žáky, zůstává i v dnešní době nejdokonalejším systémem průpravy mima. Marceauovo harmonického vyvážení vysoké techniky a hereckého pojetí stále setrvává velkou inspirací dramatického ztvárnění mimické formy. I dnes Barraultův styl inspiruje svým silným básnickým pojetím tragického mima. Jeho osobnost

zůstává symbolem v podobě Pierota, především díky filmu *Děti ráje*. Lecoq, jako zkušený pedagog, zase rozvinul pohybový slovník a jeho pedagogická metoda, která je praktikována jeho studenty na našem území, nabízí alternativní formu mimického divadla. Nakonec i Sobeyranovo učení, se stalo dílčím pramenem francouzského vlivu pro Fialku a mou uměleckou činnost.

Tendence inovovat vlastní žánr, vyžaduje inklinaci k objevení jeho čisté ryzí formy. Potom považuji návrat k tradici a objevování historických pramenů za výchozí podnět k nalezení kompromisu mezi historickým a moderním tvarem. Tvůrce by se neměl bát přejímat myšlení osobností s odkazem na jejich práci. Tento náročný úkol s sebou nese odpovědnost a hluboké tvůrčí zkoumání lidské duše v širokém spektru časového horizontu. Bádáním v historii tvůrce objevuje prameny různých technik, v nichž se skrze osobnosti odráží sociální myšlení každé doby. Všichni jmenovaní v této práci svým snažením objevovali zase kořeny svých předchůdců. Jenom tak se hodnoty tradice mohou zprostředkovat v rozvinutější formě další generaci a nikdy nezůstanou zapomenuty.

Dramatické umění, ve kterém jsou pohyby těla nade vše důležité, představuje pantomima, ze které se vlastně vyvinulo komplexní jevištní umění. Současná podoba pantomimy žije ve vzájemném vztahu k mnoha uměním, ovlivňuje nebo je ovlivňována různými způsoby a styly, aby její původ rostl a reprezentoval talent a vnitřní hnutí nových osobností. V umění pantomimy mohou vytvořit výstižné hodnoty dva elementy - na jedné straně gesto, které svým výrazem nese nějaký sdělující význam a na straně druhé pohyb, který utváří formu. Opravdový smysl pohyb s gestem dostává, je-li v něm obsažena hodnota pravdomluvného odhalení skutečného vnitřního života člověka. Tendence jejího vyobrazení uměním pantomimy vyžaduje sloučení přirozeného rozumu a citu, ne intelektu nebo vykonstruovaných emocí. Pouhý letmý pohled na skutečnosti světa hodnot může být vyobrazen skutečně jen jedním gestem, jeho náznaku nebo symbolem. Zde se pantomima principiálně setkává s poezií, která pro pantomimu představuje hlavní pramen inspirace. Naopak zase pantomima může být námětem pro poezii. Jejich spojení je jako úsměv tragického sboru v symfonickém monumentálním díle. I tak bychom mohli metaforicky vyjádřit francouzské vlivy na českou moderní pantomimu – Francie, poezie české pantomimy.

8. Seznam použité literatury a pramenů

8.1. Seznam literatury:

- ARTAUD, Antonin. *Texty [Artaud, 1995-]*. Praha: Herrmann & synové, 1995.
- Český taneční slovník, Praha: Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0
- BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie*. Brno: Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7008-109-0
- BÖTTGER, Ernst Georg. *Elementarpantomime*. Baden: Heliocopret Print AG, 2003. ISBN 3-9522630-0-1
- BLÁHOVÁ, Eliška. *Pohyb, rytmus, výraz*. 2. přeprac. vyd. Praha: Česká grafická Unie, 1941.
- BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?*. Praha: Divadelní ústav, 1993.
- BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. 8. vyd. Praha: Prentice Hall: Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 1999. ISBN 978-80-7106-576-0 (NLN); ISBN 978-80-7008-225-6 (DÚ).
- BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství Studio Ypsilon, 1996.
- CRAIG, Edward Gordon. *O divadelním umění*. Praha: Divadelní ústav, 2006. ISBN 7008-204-1
- CRAIG, Edward Gordon. *Figura a abstrakce*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-138-4
- DECROUX, Etienne. *L'expression corporelle*. Paris: Gallimard, 1963.
- DOBIÁŠOVÁ, Tereza. *Mesdames & Messieurs, Deburau!* Praha, 2006. Scénář uložen v Dilia o. s.
- FIALKA, Ladislav. *Umění pantomimy*. Praha: Ústřední dům armády, 1964.
- FIALKA, Ladislav. *Pantomima: Vybrané statě*. Praha: Hudební fakulta AMU, 1988.
- GERBER, Anke. *Anatomie der pantomime*. Hamburg: Rasch und Röhring Verlag, 1985. ISBN 3-89136-041-X
- HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba*, Diplomová práce, Brno: JAMU, 2011.
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-07-6
- HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma*. Praha: Pražská scéna, 1996. ISBN 80-901671-7-9
- JANIN, Jules. *Deburau. Histoire du théâtre í 4 sous*. Paris, 1832.
- JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Nakladatelství Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1720-8
- KOŽÍK, František. *Největší z Pierotů*. 18. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977.
- KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa Komédie dell'arte*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1987. ISBN 401-22-856
- KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Pantomima v tanci*. Praha: ÚDLT, 1962.
- KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha: Orbis, 1964.
- LECOQ, Jacques. *The moving body*. New York: A Theatre Arts Book, 2001.
- MARCEAU, M. VERRIEST, J. VERRIEST, G. *Marcel Marceau ou L'aventure du Silence*. Paris: Desclée De Brouwer, 1974.
- MIHULE, Jaroslav. *Martinů, osud skladatele*. Praha: Univerzita Karlova, 2002. ISBN 80-246-0426-4
- PANOVOVÁ, Olga. *Milan Sládek*. Bratislava: Tália – press, 1996.

- PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Hybneriáda, aneb, Červený a černý Boris: sborník příspěvků k sedmdesátým narozeninám profesora Borise Hybnera*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-318-0
- POESIO, Paolo Emilio. *Jean Louis Barrault*. Praha: Orbis, 1969. ISBN 401-22-852
- PÖRTNER, Paul. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1960. D – 12*50025
- Program I. festivalu pantomimy v Praze*. Praha: Divadelní ústav a Divadlo na zábradlí 1969.
- RÉMY, Tristan. *Jan Kašpar Deburau*. Praha: Orbis, 1960.
- ROLFE, Bari. *Mimes on Miming*. Los Angeles: Panjandram Books, 1979.
- SOCHOR, M. *Výchova k herectví a mimickému divadlu*. Praha: HAMU, 2009. Disertační práce (Ph.D.).
- SLÁDEK, Milan. *Pantomimentheater*. Köln: Bund – Verlag GmbH, 1985. ISBN 3-7663-0948-X
- SIMON, Karl Günter. *Pantomime*. München: Nymphenburger, 1960.
- SOUBEYRAN, Jean. *Die wortlose Sprache (die Neuauflage zusätzlich Lehrbuch der Pantomime)*. Hannover: Orell Füssli, Zürich und Schwäbisch Hall, 1984. ISBN 3280015499
- ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha: Supraphon, 1979.
- ŠVEHLA, Jaroslav. *Deburau nesmrtelný Pierot*. Praha: Melantrich, 1976. ISBN 32-020-76
- ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*. Praha: Melantrich, 1989. ISBN 32-027-89
- VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. Praha: Nakladatelství AMU 2006. ISBN 80-7331-054-6
- HALBREICH, Harry. *M. Bohuslav Martinů: Werkverzeichnis und Biografie*. 2. vyd. Zürich: Atlantis Verlag AG, 2007. ISBN: 978-3-7957-0565-7

8.2. Seznam pramenů:

- BASS, Eduard. Velký původní román. *Lidové noviny*, 1939, roč. 47, příl. Literární pondělí, roč. 6, č. 7.
- BEDNÁŘOVÁ, Jana. Herecká ohlédnutí: Rájem plným dřiny, *Květy*, 1980, č. 13, s. 43.
- BEDNÁŘOVÁ, Jana. Herecká ohlédnutí: Učitelé a žák. *Květy*. 1980, č. 14, s. 43.
- BEDNÁŘOVÁ, Jana. Herecká ohlédnutí: Putování k divákům. *Květy*. 1980, č. 15, s. 43.
- BRŮNA, Otakar. Příběhy z Anenského náměstí. *Svět divadla*, 1989.
- ČERNÝ, Václav. František Kožík. Největší z Pierotů. *Kritický měsíčník*, 1939, roč. 2.
- ČERNÝ, Václav. Odpověď na Kožíkovu obranu. *Lidové noviny*, 22. 4. 1940, roč. 48, příl. Literární pondělí, roč. 6.
- FELIX, Václav. Divadlo za bránou [recenze]. *Rudé právo*, Praha, 1958.
- GÖTZ, František. Románová biografie o Deburauovi. *Čteme*, 1939, roč. 2.
- HRABAL, František. Divadlo za bránou [recenze]. *Hudební rozhledy*, Praha, 3. 6. 1958.
- Internetový portál *Knihovnický zpravodaj Vysočina*.
- KAFTAN, Jiří. Vzpomínka na Ladislava Fialku. *Forum*, 13.3.1991.
- KAZÁROVÁ, Helena. Za Ladislavem Fialkou. *Lidová demokracie*, 18.3.1991.
- LECOQ, J. Mime, Movement, Theatre. *Yale Theatre*, 1973, s. 117-120.
- MARTINŮ, Bohuslav. Text k inscenaci Divadlo za bránou. *Divadelní listy*, Brno, 1936. č. 3.
- PASEKOVÁ, Dana. Fialkův hold Debureauovi. *Tvorba*, 8.6.1977. č. 14.

- PASEKOVÁ, Dana. Ladislav Fialka. *Občanský deník*, 25.2.1991.
- PASEKOVÁ, Dana. O pantomimě. *Dějiny a současnost*, 7/1960.
- PASEKOVÁ, Dana. O Fialkovi a s Fialkou. *Tvorba*, 6.6.1973.
- PASEKOVÁ, Dana. Procházka staletími až do dneška. *Kultura*, 13.10.1962.
- PEČMAN, Rudolf. Opera za bránou. *Hudební rozhledy*, Praha 1966.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Dramatické umění*, Praha, 1986.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Ladislav Fialka. *Tanec: [fotografický sborník Tanečních listů]*. Praha: Panorama, 1991. s.170-177.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Marcel Marceau v Praze*, tisk k hostování, Praha 2003.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Pantomimy Charelese a Gasparda Debureauových. *Divadelní revue*. Praha: Academia, roč. 2005, č. 4.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Tanečník na provaze (J. L. Barrault). *Divadelní noviny*. 1994, č. 10.
- PETŘÍKOVÁ, Věra. *Nová pantomima – „Hadrář“*. Výstřižek z novin poskytnutý M. Sládkem. Vydavatel a rok neuveden.
- POSPÍŠIL, Vilém. Krejčí a Martinů v Tylově domě. Praha: *Hudební rozhledy*, srpen 1968, str. 238.
- PŘÍKRYL, Jaroslav. Operní kontrasty. Praha: *Večerní Praha*, 29. 3. 1968.
- Taneční listy, 1968, č. 8.
- VAŠUT, Vladimír. O pantomimě trochu jinak. *Divadelní noviny*, 29.5.1963. č. 23
- VESELÝ, Ludvík. *Boule v D 34*. Výstřižek z novin poskytnutý M. Sládkem. Vydavatel a rok neuveden.
- [-jd-]. *Divadlo za bránou v Olomouci* [recenze]. Praha: *Práce* 3. 7. 1958.
- [-js-]. *Velký úspěch. Divadlo za bránou v Olomouci*. [recenze]. Brno: *Lidová demokracie* 27.5. 1958.

8.3. Seznam programů:

- Internationale Pantomime* [program]. Berlin: Academie der Künste, 1962.
- Co jsou to Etudy* [bulletin]. Divadlo Na zábradlí, (bez uvedení data), F – 02*01555.
- Divadlo za bránou* [program]. Divadlo F. X. Šaldy Liberec, 1959.
- Divadlo za bránou* [program]. Divadlo F. X. Šaldy Liberec, 1959.
- Divadlo za bránou* [program]. ND Moravskoslezské v Ostravě, 2000.
- Divadlo za bránou* [program]. Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě, 1965. č. 6.
- Pierot holičem* [program]. Praha, 1954. Pmt 01 – 1976 – 54 – F 05573.
- Tři středy tanečních pantomim* [program]. Praha, 1954. FO 6654.
- Marcel Marceau&la Nouvelle Compagnie de Mimodrame M. Marceau* [program]. Praha, 2003.
- Mezinárodního festivalu pantomimy MIME FEST v Poličce* [program]. Polička, 2012.
- Wroclawski Teatr Formy 50 let*. [bulletin]. Wroclaw: Wroclaw Mime Theatre, 2006.

8.4. Seznam filmů:

CARNÉ, M. *Enfants du paradis, Les*. Francie, 1945, 190 min.
Česká televize. *Úsměvy s Ladislava. Fialky*. Praha, 2008.

8.5. Seznam rozhovorů:

4. 5. 2011 osobní rozhovor se Zdenou Kratochvílovou. Praha.

7. 10. 2011 osobní rozhovor s Jiřím Kaftanem. Praha.

16. 12. 2012 osobní rozhovor s Zdenkem Nilsem Kühnem.

30. 1. 2013 osobní rozhovor s Markétou Záděrovou.

7. 2. 2013 osobní rozhovor s Milanem Sládkem.

9. 2. 2013 osobní rozhovor s Oliverem Pollakem.

27. 3. 2013 osobní rozhovor s Borisem Hybnerem.

9. Přílohy

9.1. Úvaha před diskuzí K. G. Simona

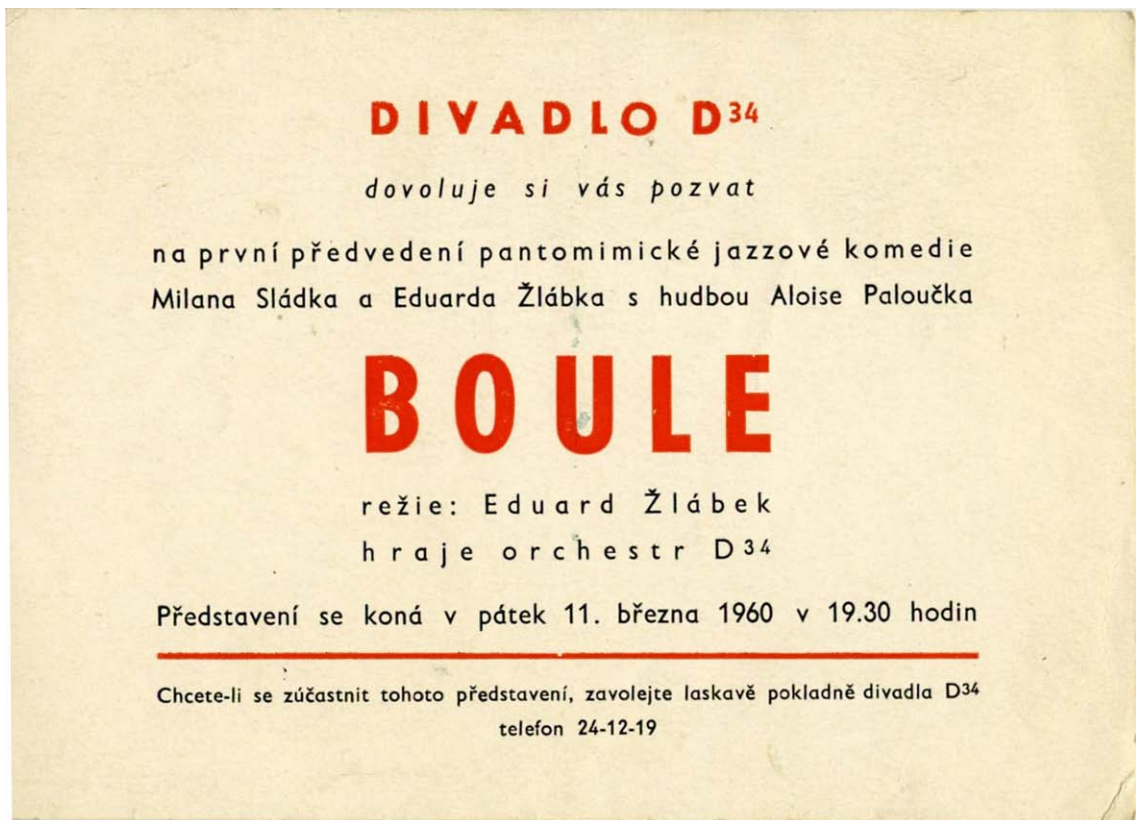
„Moderní pantomima žije ve vzájemném vztahu k mnoha uměním a vědám. Tento nákres není dogmatem, nýbrž by měl sloužit jako základ k diskuzi o pantomimě, jako živém umění.“¹³³ Karl Günter Simon

¹³³ *Internationale Pantomime* [program]. Berlin, 1962.

9.2. Obrazová příloha



[1] Přebal prvního vydání knihy Františka Kožíka *Největší z Pierotů*, 1939



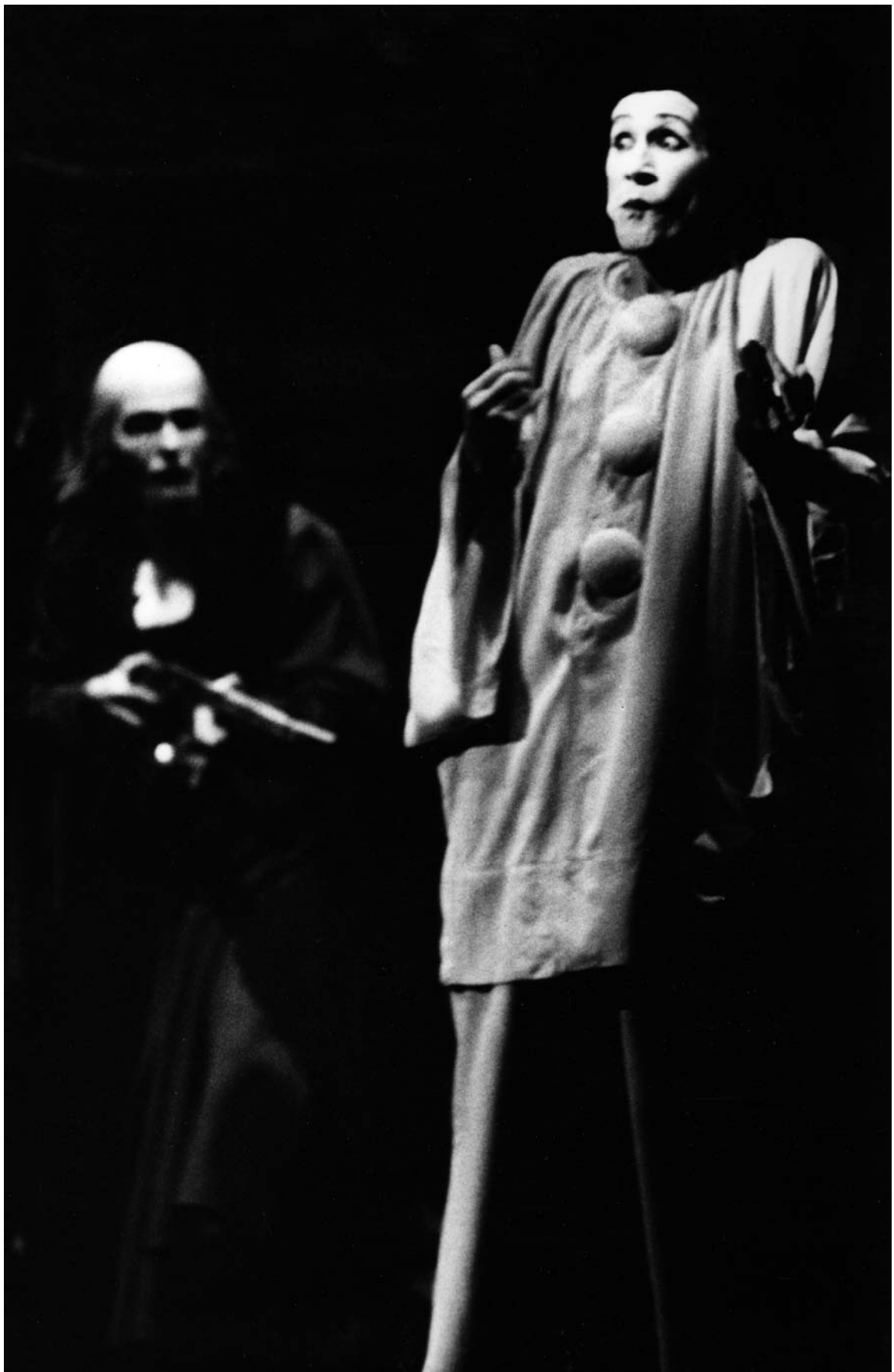
[2] Plakát k představení *Boule* v divadle D34, 1960. Zdroj: archiv M. Sládka



[3] Foto z představení *Hadrář*, M. Sládek jako Pierot, 1960. Zdroj: archiv M. Sládka



[4] Foto z představení *Hadrář*. L. Janečková – Vévodkyně, M. Sládek - Pierot, 1960. Zdroj: archiv M. Sládka



[5] Foto z představení *Hadrář*. M. Lenkvík – Pantalón, M. Sládek – Pierot, 1960. Zdroj: archiv M. Sládka



[6] Divadlo Na zábradlí před otevřením v srpnu 1958, na fotce Ludmila Kovářová. Zdroj: archiv DNZ



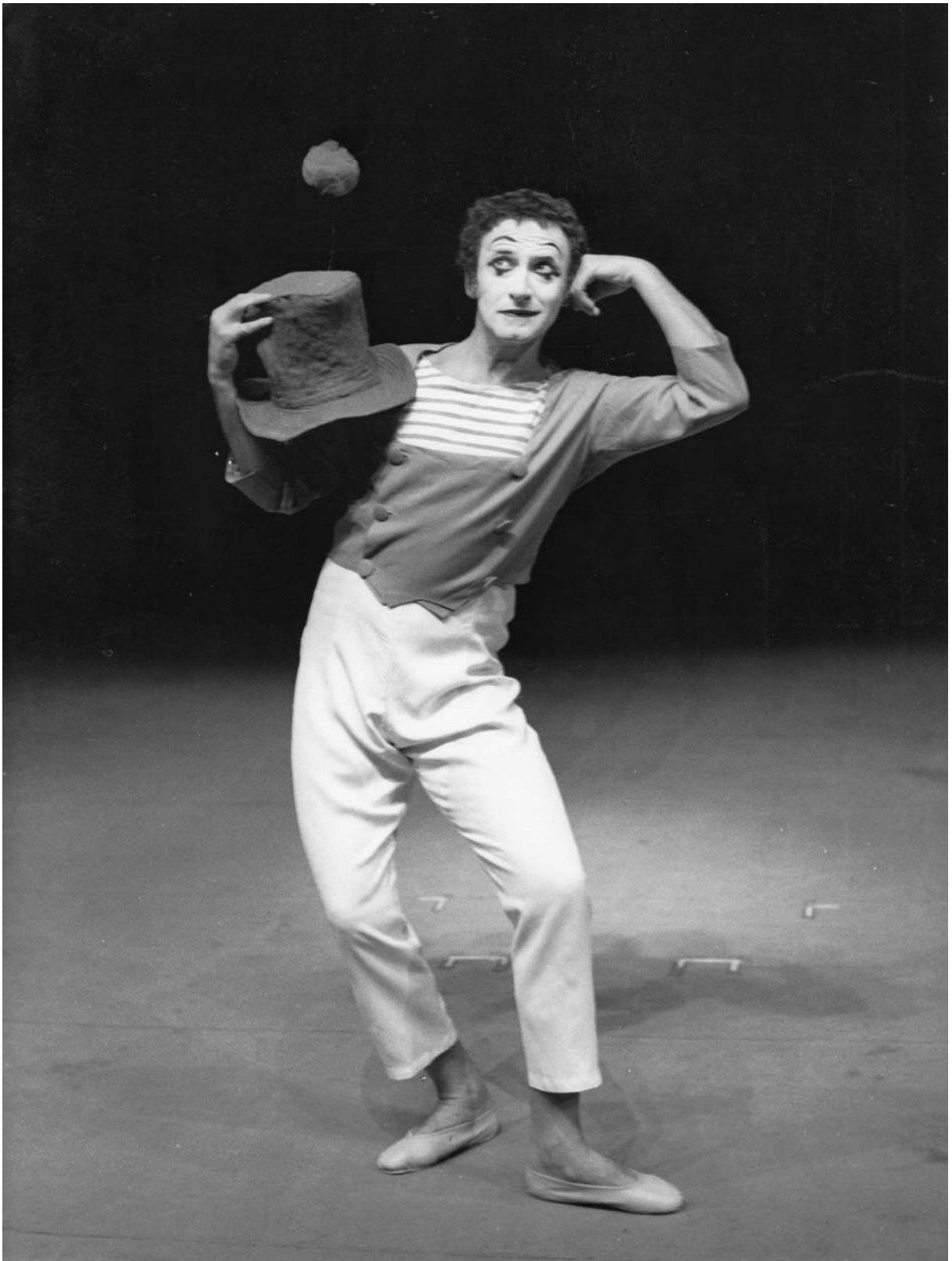
[7] Foto z představení *Masky*, L. Fialka, Z. Kratochvílová, R. Weber, L. Svatý, 1959. Zdroj: archiv DNZ



[8] Setkání L. Fialky s M. Marceauem dne 19. 6. 1967, foto: O. Pícha. Zdroj: archiv DNZ



[9] Tisková konference s M. Marceau v klubu pracovníků kultury. Zdroj: archiv DNZ



[10] Foto z prvního představení M. Marceaua v Praze, 22. 6. 1967, foto: Mevald. Zdroj: archiv DNZ



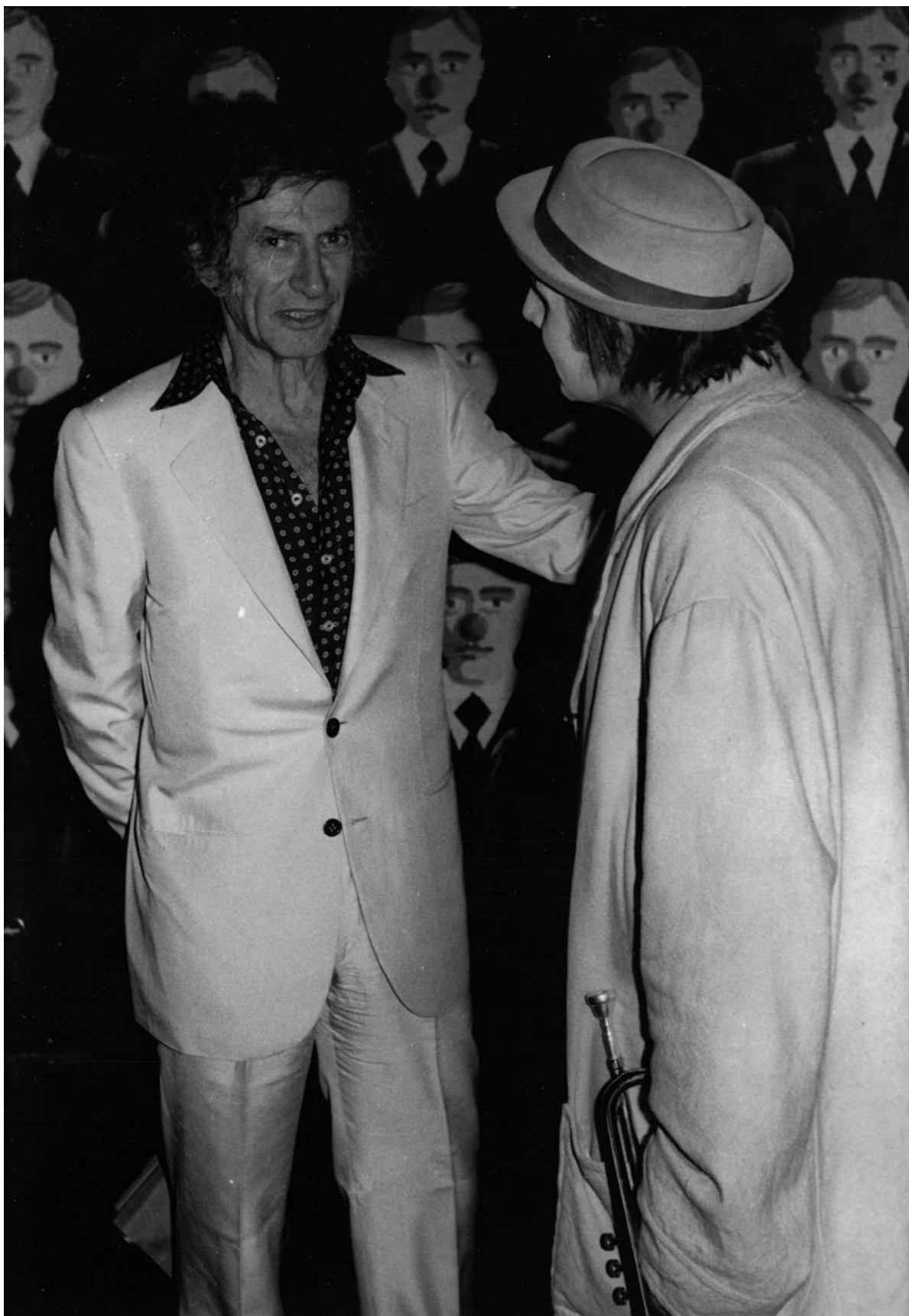
[11] M. Marceau, Kolín, 1969, foto: Z. Vlach. Zdroj: archiv DNZ



[12] Návšteva M. Marceua v DNZ, 21. 6. 1967, foto: O. Pícha. Zdroj: archiv DNZ



[13] Návšteva M. Marceua v DNZ na představení NOSS, 2. 9. 1981. Zdroj: archiv DNZ



[14] Návšteva M. Marceaua v DNZ na představení NOSS, 2. 9. 1981. Zdroj: archiv DNZ

Velký sál - Slovanský ostrov
v rámci výstavy „SMÍCH BOŘÍ A TVOŘÍ“
pořádá ministerstvo kultury

Středa 17. března 1954

Začátek ve 20 hodin

G a s p a r d D e b u r e a u :

PIERROT HOLIČEM

Komická pantomima s tanci a s hudbou JAROSLAVA JEŽKA

Účinkují:

LADISLAV FIALKA, ZDENA KRATOCHVÍLOVÁ, LEOŠ SVATÝ,
VIKTOR NOVÁK, VĚRA NOVÁKOVÁ, JANA SCHÖNFELDOVÁ

Režie a výprava: Vladimír Doležal - Tance: Laurette Hrdinová

Klavír a úvodní slovo: Václav Holcknecht

Arrangement Estrádní a koncertní jednatelství HAÚ

*Vstupenky u pokladny výstavy na Slovanském ostrově,
v EKJ-HAÚ (675-90) a v obvyklých předprodejích*

Pmt 01 - 1976 - 54 - F 05573

[15] Program k představení *Pierot holičem*, 1954. Zdroj: archiv J. Kaftana



[16] Program k vystoupení *Tři středy*, 1954. Zdroj: archiv J. Kaftana

[17] Druhá strana programu k vystoupení *Tři středy*, 1954. Zdroj: archiv J. Kaftana

NÁDVOŘÍ KLEMENTINA

III.

Neděle 24. června 1956 ve 20 hod.

VEČER TŘÍ PANTOMIM

Choreografie a režie: Ladislav Fialka

Hudba: Zdeněk Šíkola

Kostýmy: Mirka Soukupová

Výprava: Pavel Smutný

Úvodní slovo:

prof. Dr. Václav Holzknacht

CASSANDER A PIERROT — TROSEČNÍCI

(Komická pantomima)

Cassander - námořní kapitán

Jiří Kaftan

Pierrot - plavčík

Ladislav Fialka

Mořská panna

Zdena Kratochvílová

KVĚTINÁŘKA

(Lyrická pantomima)

Květinářka

Věra Nováková

Černý pierrrot

Ladislav Fialka

Zamilovaná dívka

Lída Kovářová

Pianista

Zdeněk Šíkola

Krátká přestávka

NA ROZCESTÍ

(Tragikomická pantomima)

„Bláznovství? budízl ale milé
a půvabné bláznovství, které je moudřejší
než mnohá moudrost, kterou známe.“

Paul Verlaine

„Les mémoires d'un veuf“

Červená dívka

Lída Kovářová

Modrá dívka

Zdena Kratochvílová

1. Nápadník

Jiří Zeman

2. Nápadník

Leoš Kratochvíl

1. Poutník

Jiří Kaftan

2. Poutník

Ladislav Fialka

F 200746

PROGRAM NA Z Á Ř Í 1969

1. pondělí		N e h r a j e s e
2. úterý	19,30	Etudy
3. středa	19,30	Cesta
4. čtvrtek	19,30	Pantomima Na zábradlí
5. pátek	19,30	Etudy
6. sobota	19,30	Knoflík
7. neděle		N e h r a j e s e
8. pondělí	19,30	Etudy
9. úterý	19,30	Cesta
10. středa	19,30	Blázni
11. čtvrtek	19,30	Knoflík
12. pátek	19,30	Blázni
13. sobota		N e h r a j e s e (zájezd)

PROGRAM 1. MEZINÁRODNÍHO FESTIVALU PANTOMIMY.

Divadlo Na Vinohradech:

14.9. neděle 19,30 MARCEL MARCEAU - Francie

Divadlo Na zábradlí:

15.9. pondělí	19,30	LADISLAV FIALKA (Knoflík)	
16.9. úterý	19,30	LES MASQUES - Francie	22,30 LADISLAV FIALKA (Blázni)
17.9. středa	19,30	JUNJI FUSEYA - Japonsko	22,30 LES MASQUES
18.9. čtvrtek	19,30	PANTOMIMA A.JARRYHO - ČSSR	22,30 JUNJI FUSEYA
19.9. pátek	19,30	DIMITRI - Švýcarsko	22,30 PANTOMIMA A.JARRYHO
20.9. sobota	19,30	HELFRID FORON - NSR	22,30 DIMITRI
21.9. neděle	19,30	RENÉ QUELLET - Švýcarsko	22,30 DIMITRI
22.9. pondělí	19,30	PIERRE BYLAND - Francie	22,30 RENÉ QUELLET
23.9. úterý	19,30	COMPANIA ARGENTINA - Argentina	22,30 PIERRE BYLAND
24.9. středa	19,30	PINOK + MATHO - Francie	22,30 PIERRE BYLAND
25.9. čtvrtek	19,30	PEPUSCH - NSR	22,30 COMPANIA ARGENTINA
26.9. pátek	19,30	JOSÉ LUIS GÓMEZ - Španělsko	22,30 JOSÉ LUIS GÓMEZ
27.9. sobota			22,30 JOSÉ LUIS GÓMEZ
28.9. neděle	19,30	LADISLAV FIALKA (Knoflík)	

Divadlo komedie:

27.9. sobota 19,30 SAMY MOLCHO - Israel

28.9. neděle 19,30 SAMY MOLCHO

29.9. pondělí 19,30 Knoflík

30.9. úterý 19,30 Blázni

Změna programu vyhrazena

Vstupenky na všechna představení v obvyklých předprodejích a u pokladny Divadla Na zábradlí denně od 13 - 20 hod. mimo neděle - během festivalu až do 22,30 hod.

DIVADLO NA ZÁBRADLÍ

Praha 1
Anenské nám. 5
tel: pokladna
24 81 31

PROGRAMME DES SPECTACLES DU FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA PANTOMIME - 1971

19,00	22,00
<u>THÉÂTRE NA ZÁBRADLÍ (BALUSTRADE)</u>	
25.9. LADISLAV FIALKA - ČSSR Caprichos	Rencontre des participants
26.9. JACQUES LECOQ - France Du Mime au Mime	
27.9. CTIBOR TURBA - ČSSR	CTIBOR TURBA
28.9. DIMITRI - Suisse	RENÉ QUELLET
29.9. RENÉ QUELLET - Suisse	DIMITRI
30.9. LADISLAV FIALKA	
<u>THÉÂTRE ABC</u>	
1.10. HENRYK TOMASZEWSKI - Pologne La Robe - Faust	
2.10. HENRYK TOMASZEWSKI La Robe - Faust	
<u>THÉÂTRE NA ZÁBRADLÍ</u>	
3.10. PIERRE BYLAND+ WOLFGANG SCHNELL La Pupille veut être Tuteur Suisse, France, Allemagne	P.BYLAND + W.SCHNELL
4.10. P.BYLAND + PHILIPPE GAULIER LES Assietes - Suisse, France	P.BYLAND + P. GAULIER
5.10. ZOLTÁN KÁRPÁTHY - Hongrie LADISLAV FIALKA - Variations (avec discussion sur le théâtre et la panto-moderne	ZOLTÁN KÁRPÁTHY LADISLAV FIALKA
6.10. ANDRES BOSSARD + BERNIE SCHÜRCH-Suisse JEU de fou et de masque	A.BOSSARD + B.SCHÜRCH
7.10. ANATOLIJ JELIZAREV - SSSR	
8.10. ANATOLIJ MICHAJLOV - SSSR	
9.10. ANATOLIJ JELIZAREV	
10.10. ANATOLIJ MICHAJLOV	Soirée des participants

Accueil des participants chez le maire de Prague, 30.9. - 14,00 Kolín (vi-
site de Musée Debureau, de sa maison natale) 2.10. - 9,00 Conférence-
démonstrations, discussions (à 22,00, dans les après-midis libres)
Matinée de projection des films d'Etienne Decroux 3.10. à 10,00.



[21] Foto z filmu *Děti ráje*



[22] J. L. Barrault jako Pierot v etudě *Zloděj*



[23] M. Marceau a L. Fialka na Mezinárodním festivalu pantomimy v Praze, 1969. Zdroj: archiv ČT



[24] M. Marceau na přednášce v Mariánských Lázních, 1989. Zdroj: archiv L. Petiškové

II. MEZINÁRODNÍ FESTIVAL PANTOMIMY

MARIÁNSKÉ LÁZNĚ 19.-24. VI. 1989



[25] Plakát z festivalu v Mariánských Lázních, 1989. Zdroj: archiv L. Petiškové

KOMEDIE

[Klasická pantomima]
Hudba: J. B. Loillet

Pierot: Ladislav Fialka
Colombina: Božena Věchetová
Cassander: Jiří Kaftan
Arlequin: Rudolf Papežik
Cukrář: Ludmila Kovářová

**TISIČIFRANKOVÁ
BANKOVKA**

[Lidová pantomima]
Hudba: Francouzská lidová

Pierot — hadrář: Ladislav Fialka
Macaire — král zlodějů: Jan Vít
Bertrand — jeho komplic: Josef Fajta
Obchodník vínem: Rudolf Papežik
Koketka: Božena Věchetová
Dáma: Ludmila Kovářová
Komisionář: Jiří Kaftan
Dívka z ulice: Blanka Rudová

PIEROT V AFRICE

[Vojensko-exotická pantomima]
Hudba: L. Cherubini, A. Adam

Voják — pierot: Ladislav Fialka
Generál: Josef Fajta
Kapitán: Rudolf Papežik
Setník: Jan Vít
Beduíni: Ludmila Kovářová,
Blanka Rudová a Božena Věchetová
Paša: Božena Věchetová
Pašova dcera: Božena Věchetová
Pašův syn: Ludmila Kovářová
Bajadéry: Ludmila Kovářová
a Blanka Rudová
Eunuch: Jiří Kaftan
Pavián plášťový: Jiří Kaftan
Pštros: Božena Věchetová
Zebra: Ludmila Kovářová a Blanka Rudová
Velbloud: Rudolf Papežik a Jan Vít

VETEŠNÍK

[Tragikomická pantomima]
Hudba: W. A. Mozart

Pierot: Ladislav Fialka
Vetešník: Ivan Lukeš
Vévodkyně: Božena Věchetová
Colombina: Blanka Rudová
Zlatník: Jiří Kaftan
Hraběnka: Ludmila Kovářová
Markýz: Rudolf Papežik
Generál: Josef Fajta
Důstojník: Jan Vít
Lokaj: Alexander Voronovský

Vedoucí výroby kostýmů:
Slávka Pavličková
Vedoucí výroby dekorace:
Alois Rippl

Světla: Jiří Miler
Zvuk: Arnošt Kurell
Technika:

Alexander Voronovský — Jiří Kaňka
Garderoba:
Eva Málková — Věra Lacinová
Vlásenky: Vlasta Fajtova

FUNAMBULES 77

OSOBY

**A OBSAZENÍ
V PANTOMIMÁCH**



[27] Foto z pantomimy *Vetešník*. Ladislav Fialka jako Pierot a Ivan Lukeš jako Vetešník, *Funambules 77*, 1977. Zdroj: archiv DNZ



[28] Foto z pantomimy *Pierot v Africe*, *Funambules 77*, 1977. Zdroj: archiv DNZ



[29] Foto z pantomimy *Tisícifranková bankovka*, *Funambules 77*, 1977



[30] Foto z pantomimy *Tisícifranková bankovka*, *Funambules 77*, 1977



[31] Foto L. Fialky z pantomimy *Vetešník*, *Funambules 77*, 1977

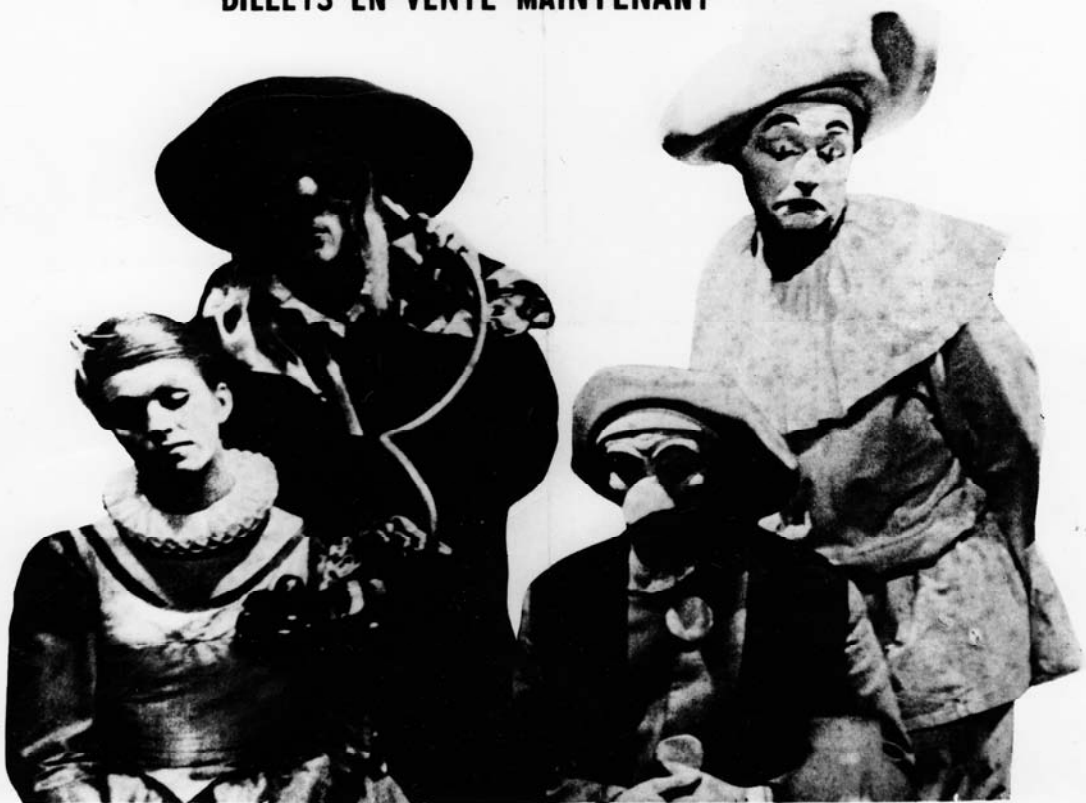
LES PRODUCTIONS SAMUEL GESSER PRÉSENTE

LE THÉÂTRE DE PANTOMIME DE PRAGUE

PLACE DES ARTS • 19-21-22-23 AOÛT, Mat. et Soirée

FIALKA

BILLETS EN VENTE MAINTENANT



[32] Plakát z návštěvy Francie. Zdroj: archiv DNZ

THÉÂTRE COUR ST-PIERRE
Samedi 4 décembre à 20 h 45

Maurice Verleye présente

Pour la première fois en Suisse le célèbre

**THÉÂTRE DE
PANTOMIME
DE FIALKA**
de Prague

avec

Ludmila Kovarova, Zdenka Kratochvilova, Jana Peskova,
Jiri Kaftan, Ivan Lukes, Richard Weber et Ladislav Fialka

Direction et mise en scène: Ladislav Fialka


Musique de scène par l'Orchestre de Radio-Prague

Au programme

Etudes - Le Petit Cirque - Jeux - Métamorphoses

Location au Théâtre de la Cour St-Pierre

[33] Plakát z návštěvy ve Francii. Zdroj: archiv DNZ



AKADEMIE DER KÜNSTE

Internationale Pantomime

1. - 22. November 1962 im Studio der Akademie der Künste

Donnerstag	1. 11.	19.30 Uhr	Teatro Universitario di «Ca' Foscari», Venedig
Freitag	2. 11.	19.30 Uhr	Maximilien Decroux, Paris
Sonnabend	3. 11.	12.00 Uhr 19.30 Uhr	»In der Strafkolonie« Dimitri, der Clown von Ascona
		22.30 Uhr	Maximilien Decroux, Paris
Sonntag	4. 11.	11.00 Uhr 16.00 Uhr	Maximilien Decroux, Paris Dimitri, der Clown von Ascona
		19.30 Uhr	Teatro Universitario di «Ca' Foscari», Venedig
Montag	5. 11.	19.30 Uhr	Teatro Universitario di «Ca' Foscari», Venedig
Dienstag	6. 11.	19.30 Uhr	Teatro Universitario di «Ca' Foscari», Venedig
Mittwoch	7. 11.	19.30 Uhr	Rob van Reijn, Amsterdam
Donnerstag	8. 11.	19.30 Uhr	Théâtre de la Mandragore (Franco-Allemand), Paris
Freitag	9. 11.	19.30 Uhr	Théâtre de la Mandragore (Franco-Allemand), Paris
		22.30 Uhr	Ladislav Fialka »Theater am Geländer«, Prag
Sonnabend	10. 11.	19.30 Uhr	Ladislav Fialka »Theater am Geländer«, Prag
Sonntag	11. 11.	11.00 Uhr	»Auswirkung der Pantomime auf die Nachbarkünste«, Kurzreferate und Diskussion
		16.00 Uhr	Ladislav Fialka »Theater am Geländer«, Prag
		19.30 Uhr	Ladislav Fialka »Theater am Geländer«, Prag
Montag	12. 11.	19.30 Uhr	Poln. Pantomimen-Theater Henryk Tomaszewski

Arrangement: Konzertrefektion Heinicke, Telefon 92 49 50
Karten in der Akademie der Künste, Telefon 39 32 81
und bei allen Theaterkassen

[34] Program mezinárodního festivalu pantomimy v Berlíně, listopad 1962. Zdroj: archiv DNZ



BOHUSLAV MARTINŮ

DIVADLO ZA BRÁNŮU

KOMICKÁ OPERA S PANTOMIMOU

26.6.2012 20.00

NOVÁ SCÉNA ND PREMIÉRA

27. A 28.6.2012 20.30

LETNÍ SCÉNA HAMU LICHTENŠTEJNSKÝ PALÁC

RADIM VIZVÁRY REŽIE

VALENTINA SHUHLINA DIRIGENT

V metaforické formě vládní korupce, která se rozšířila i do světa, se dělí lidé na dva skupiny: ty, kteří se chtějí stát součástí vlády, a ty, kteří se jí chtějí bránit. V tomto divadle se dělí lidé na ty, kteří se chtějí stát součástí vlády, a ty, kteří se jí chtějí bránit. Prostě, ve skutečnosti se dělí lidé na ty, kteří se chtějí stát součástí vlády, a ty, kteří se jí chtějí bránit.



Vstupenky na premiéru (jednotné vstupné 200,- Kč) lze zakoupit na pokladně Nové scény, v pokladnách Národního divadla nebo online v rezervačním systému TicketPortal a Bohemia Ticket.
Vstupenky na open air představení (ceny vstupenek: 150,- | 250,- | 350,- Kč) lze zakoupit v rezervačním systému TicketPortal a na místě před představením (letní scéna HAMU – nádvoří Lichtenštejnského paláce, Malostranské nám. 13, Praha 1).
Informace: www.hamu.cz



[35] Plakát k premiéře představení *Divadlo za bránou*, 2012

9.3. Seznam Obrazových příloh

- [1] Přebal prvního vydání knihy Františka Kožíka *Největší z Pierotů*, 1939
- [2] Plakát k představení *Boule* v divadle D34, 1960. Zdroj: archiv M. Sládka
- [3] Foto z představení *Hadrář*, M. Sládek jako Pierot, 1960. Zdroj: archiv M. Sládka
- [4] Foto z představení *Hadrář*. L. Janečková – Vévodkyně, M. Sládek - Pierot, 1960. Zdroj: archiv M. Sládka
- [5] Foto z představení *Hadrář*. M. Lenkvik – Pantalon, M. Sládek – Pierot, 1960. Zdroj: archiv M. Sládka
- [6] Divadlo Na zábradlí před otevřením v srpnu 1958, na fotce Ludmila Kovářová. Zdroj: archiv DNZ
- [7] Foto z představení *Masky*, L. Fialka, Z. Kratochvílová, R. Weber, L. Svatý, 1959. Zdroj: archiv DNZ
- [8] Setkání L. Fialky s M. Marceuem dne 19. 6. 1967, foto: O. Pícha. Zdroj: archiv DNZ
- [9] Tisková konference s M. Marceau v klubu pracovníků kultury. Zdroj: archiv DNZ
- [10] Foto z prvního představení M. Marceua v Praze, 22. 6. 1967, foto: Mevald. Zdroj: archiv DNZ
- [11] M. Marceau, Kolín, 1969, foto: Z. Vlach. Zdroj: archiv DNZ
- [12] Návšteva M. Marceua v DNZ, 21. 6. 1967, foto: O. Pícha. Zdroj: archiv DNZ
- [13] Návšteva M. Marceua v DNZ na představení *NOSS*, 2. 9. 1981. Zdroj: archiv DNZ
- [14] Návšteva M. Marceua v DNZ na představení *NOSS*, 2. 9. 1981. Zdroj: archiv DNZ
- [15] Program k představení *Pierot holičem*, 1954. Zdroj: archiv J. Kaftana
- [16] Program k vystoupení *Tři středy*, 1954. Zdroj: archiv J. Kaftana
- [17] Druhá strana programu k vystoupení *Tři středy*, 1954. Zdroj: archiv J. Kaftana
- [18] Program k *Večeru tří pantomim*, 1956. Zdroj: archiv L. Bílkové
- [19] Program Mezinárodního festivalu pantomimy v Praze, 1969. Zdroj: archiv DNZ
- [20] Program Mezinárodního festivalu pantomimy v Praze, 1971. Zdroj: Archiv DNZ
- [21] Foto z filmu *Děti ráje*
- [22] J. L. Barrault jako Pierot v etudě *Zloděj*
- [23] M. Marceau a L. Fialka na Mezinárodním festivalu pantomimy v Praze, 1969. Zdroj: archiv ČT
- [24] M. Marceau na přednášce v Mariánských Lázních, 1989. Zdroj: archiv L. Petiškové
- [25] Plakát z festivalu v Mariánských Lázních, 1989. Zdroj: archiv L. Petiškové
- [26] Herecké obsazení *Funambules 77*, Pantomima Na zábradlí, 1977. Zdroj: archiv DNZ
- [27] Foto z pantomimy *Vetešník*. Ladislav Fialka jako Pierot a Ivan Lukeš jako Vetešník, *Funambules 77*, 1977.
Zdroj: archiv DNZ
- [28] Foto z pantomimy *Pierot v Africe*, *Funambules 77*, 1977. Zdroj: archiv DNZ
- [29] Foto z pantomimy *Tisícifranková bankovka*, *Funambules 77*, 1977
- [30] Foto z pantomimy *Tisícifranková bankovka*, *Funambules 77*, 1977
- [31] Foto L. Fialky z pantomimy *Vetešník*, *Funambules 77*, 1977
- [32] Plakát z návštěvy Francie. Zdroj: archiv DNZ
- [33] Plakát z návštěvy ve Francii. Zdroj: archiv DNZ
- [34] Program mezinárodního festivalu pantomimy v Berlíně, listopad 1962. Zdroj: archiv DNZ
- [35] Plakát k premiéře představení *Divadlo za bránou*, 2012