
Pantomima
v díle Bohuslava Martinů



Radim Vizváry

Abstract: Composer Bohuslav Martinů had a clear conception of his work *Theater Beyond the Gate*, which to a great degree was a stylistic response to the most modern avant-garde tendencies in music and theater, while also being firmly anchored in the cultural heritage of Europe, specifically France and his native Bohemia. These roots give rise to a synthesis and staging which draws from the heritage of harlequin pantomime and the work of Deburau, traditional scenes of *commedia dell'arte* as treated by Molière, and the folk customs and celebrations of *Polička* remembered from his youth. With respect to the music, it bears all the hallmarks of the compositional mastery which Martinů displayed in the '30s as a composer. In this work, I examine the creation and challenges of this opera, and also discuss the new staging and production of *Theater Beyond the Gate* under my direction.

Keywords: Bohuslav Martinů, J. G. Deburau, *Theatre Beyond the Gate*, Folk Theatre, Opera buffa, Pantomime, Ballet Pantomime.

K myšlence nastudovat operu-pantomimu B. Martinů *Divadlo za bránou* mě přivedlo pátrání PhDr. Ladislavy Petiškové po pantomimických scénářích Jeana Gasparda Deburaua, s nimiž mě seznámila, a tím mě inspirovala k vytvoření nového představení. Dle mého názoru je toto dílo ideálním materiálem pro vytvoření inscenace, která nabízí propojení různých žánrů – opery, baletní pantomimy podle francouzských debureauovských libret a scénářů i jevištních typů komedie dell'arte.

***Divadlo za bránou* – inspirace, touhy a skutečnost**

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 a burleskních námětech. Vedle hudební skladby jsem tak určil 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, nicméně po divadelní stránce si zpracování vyžádalo hledání nového výrazu, který by odpovídal dnešnímu vývoji žánrů, vtipné dramaturgicko-režijní pojetí a také jistou modernizaci komediálních typů. Mou snahou bylo při novém nastudování oslovit dnešní publikum moderním tvarem, ale současně dodržet charakter a fakturu celé skladby ve snaze promluvit k publiku radostnou a kultivovanou formou velkého skladatelského díla.

Divadlo za bránou je předválečné dílo mezinárodně ceněného a u nás bohužel (kromě oslavy jeho výročí) stále ještě nedostatečně uváděného skladatele Bohuslava Martinů, jehož dílo je v mnoha ohledech zvláštní. Martinů v něm totiž v mnohém předběhl svou dobu a tímto experimentálním tvarem se zařadil po bok největších průkopníků moderní hudby. Bezmála dvě hodiny trvající skladba *Divadla za bránou* určená pro jeviště se skládá ze tří, navzájem dosti odlišných 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 Jeana Gasparda Deburaua. Nebyl by to však Martinů, aby nešel ještě hlouběji do historie divadla, kde hledal inspiraci pro specifický žánr své kompozice. Pro stavbu následujících dějství se inspiroval také textem Molièrovoy komedie *Létavý lékař*, která čerpá z přebohatých zdrojů komedie dell'arte. Baletní pantomima obsahuje v prvním, baletním, dějství scénky, inspirované debureauovskými texty *Pierot pekařem* a *Pierot holičem* (známé též jako *Pierot cukrářem*). Avšak skladatel je oproti známému zápisu podrobil vlastní redakci a pravděpodobně měl k dispozici ještě jiné materiály.¹ Druhé a třetí dějství, zpracované jako komická opera, je

¹ Ve své synopsi, kterou zaslal V. Nezvalovi jako přílohu v dopise z 22. 5. 1935, stojí titulek *Pantomima bez názvu*.



naopak inspirováno Molièrovou scénkou z komedie *Létavý lékař*. V expozici hry se divákům představuje mladá Lucila, která se nechce vdávat za muže, jehož jí našel otec. Její sestřenice Sabina navrhuje Lucilinu milenci Valérovi, aby se jeho sluha Sganarello převlékl za lékaře. Všichni se domluví proti otci Lucily, Gorgibovi. Sganarello je ke Gorgibovi přiveden v lékařském plášti a poté se rozvíjí děj plný zápletek. Ukotvení Molièrova libreta je v tradici komedie dell'arte zdůrazněno i tím, že Gorgibus má u sebe dvojici sluhů – Harlekýna a jednoho chytrého sluhu, který rozřeší celou zápletku příběhu. V průběhu hry k nim přibývá další, trojjediný, maskovaný, nebo jinak oblečený Harlekýn – sluha – doktor. Tato struktura umožňuje 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 se 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 synopsisi. Jen si nebyl jistý, zda je možné něco takového publiku předvést.

Opera byla dokončena 14. května 1935. Bohuslav Martinů napsal Jindřichu Honzlovi doslova: „Milý příteli, jdu na Vás zase s nožem v ruce...“ Za tímto bizarním oslovením stálo: „...potřebuji Vaši radu.“² Martinů měl tehdy rozpracovanou operu *Julietta aneb Snář*,

² Šafránek, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha: Supraphon, 1979, s. 230.

ale zaujala ho právě i komedií dell'arte, a nový syžet nazýval pantomimami tak trochu převedenými do baletu. Debureauovské scénáře považoval za rozkošné a neodolatelně směšné. Chtěl dělat balet s pantomimou a zpěvy, neboli tanec a zpěvy, avšak nebyl si jist, je-li tato forma dostatečně přístupná divákovi a jaký dojem na něj udělá. Martinů se považoval především za divadelníka. Nejdříve zkoumal prvky francouzského divadla Théâtre de Tréteaux a postupně tak došel ke komedii dell'arte. Tento žánr mu, jak příznává, nebyl nikdy zvláště blízký. Připouštěl však, že vnímá pantomimu jako její odvozeninu.

Postavy v komedii dell'arte chtěl využít rovněž, ale jako zpěváky na rampě. Pantomima by podle tohoto konceptu zůstala ve formě tanečního projevu, do něž 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 tak nepatrnými zápletkami, že by nestačila utáhnout celé představení, chtěl je ještě doplnit sborem. Podobně, jak to již předtím použil v baletu *Špalíček* nebo v opeře *Hry o Marii*. A právě zde se patrně Martinů ocitl v koncích. Chtěl navíc použít ještě texty národních písniček, tedy, řečeno jeho slovy „prohodit je celou věcí jako u Marií“ (*Hry o Marii*) nebo je použít jako samostatná hudební čísla. V druhém případě si představoval, že by sbor v lidových kostýmech hrál publikum. V této fázi uvažování se jednalo o sloučení pantomimy, prvků komedie dell'arte a národních písní s jednáním na jarmarku. Báł se však anachronismu a scénických chyb. Zároveň si nebyl jistý, jestli lze všechny tyto prvky slučovat. 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 (pozn. autora: 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.“³

O spolupráci požádal Martinů básníka Vítězslava Nezvala. Napsal mu tehdy: „...bude to zlato, když mi napíšete verše ke hře, kterou Vám vypisují.“⁴ Oba již dříve spolupracovali na *Hrách o Marii* a na rozhlasové opeře *Hlas lesa*. 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. A tak ze spolupráce nakonec sešlo.

V počátečním stadiu 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

³ Tamtéž, s. 231.

⁴ Šafránek, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha: Supraphon, 1979, s. 231.

(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.⁵ První scéna měla být důsledně inspirována pantomimou *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 výše zmiňovaná molièrovská parafráze.

Martinů si byl vědom toho, 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 dovolit všechno!“⁶ 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 barytonista, koncertní pěvec Leo Štraus.⁷

16. září 1936 vyšel Bohuslavu Martinů v brněnském časopisu *Divadelní list* článek o *Divadle za bránou*. Bylo to čtyři dny před světovou premiérou, v době, kdy měl konečnou podobu nejen název díla, ale Martinů zároveň 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. Je paradoxem, že tyto národní hry vznikly ve Francii. Podle Martinů v tomto případě hraje obrovskou roli kontakt skladatele a libretisty. Pokud tedy autor žil ve Francii, bylo těžké spoléhat na dopisování. Proto zvolil jinou, nejméně náročnou cestu, a to výběr ze sbírek národních písní Karla Jaromíra Erbena, Františka Sušila a Františka Bartoše. 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. Nechtěl se více pouštět do zpětného nahlížení do divadelních dějin. Současná forma opery a její syžety nebo scénická řešení dle něj však vzdalovaly hudební dílo od divadla samotného, proto chtěl osvěžit soudobé divadlo původními lidovými prvky a návratem k jeho čisté, přirozené podobě. Nejdříve byla složena hudba, a to k pantomimě do prvního dějství. Martinů věřil, že pokud bude komická opera plná českých národních písní, měla by diváky potěšit. Výsledná podoba dala vzniknout tradiční harlekýnské pantomimě na principu spojení komedie dell'arte a opery buffa o třech dějstvích z českého prostředí, z prostředí jarmarečního

⁵ Tamtéž, s. 232.

⁶ Šafránek, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha: Supraphon, 1979, s. 232.

⁷ Partitura uložena v Institutu B. Martinů.

divadla 18. století. V tomto smyslu podle něj děj nebo syžet vůbec není důležitý, jde o různorodé spojení scén a situací. Martinů nejvíce záleželo na režijním podání, na hereckých výkonech a svěžesti scény. Nemělo to být dílo tak náročné jako *Hry o Marii*, ale naopak – 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, aby syžet i texty byly jen jakýmsi návodem k uplatnění hereckého výkonu a scénické hry. Slova sice musí 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 tak 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 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 podoby. Masky nemají být karikaturní, 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 musí být hodně barevné. Pierot má mít samozřejmě ve scéně záměny doktora dlouhý, černý plášť a velký klobouk. Scény vůbec mají působit pestrobarevně. Martinů dokonce 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.

Ke kořenům lidového divadla

V kontextu původního díla a jeho současné interpretace je důležitá také odpověď na otázku, co vlastně myslel autor výrazem „za bránou“? Nic více či méně než scénu na trhu, za městem, na jarmarku, kam se jdou všichni lidé večer pobavit. Vlastně to může být i kočovné divadlo. Právý záměr celé kompozice byla forma cirkusu, lidového spektaklu. 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 konala pohostinská vystoupení kočujících italských společností.

Ještě než dostala opera svůj název *Divadlo za bránou*, měl Martinů rozmyšleno poselství, které vyjádřil těmito slovy: „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 přinutí 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 v sobě, šťasten se sousedy, šťasten s celým světem. A neříkejte, že jste příliš zaměstnání, nikdy nejste natolik, abyste nenašli chvíli pro smích. A 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, naší kouzelnou hůlkou se vše změní. Jste obžalovaní, protože jste příliš vážní, a jste odsouzeni – smáti se.“⁸

⁸ Šafránek, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha: Supraphon, 1979, s. 232.

Divadlo za bránou dnešními očima

Rád bych nyní objasnil, proč jsem se rozhodl k inscenování díla Bohuslava Martinů *Divadlo za bránou* a jaké je mé pojetí. Pro toto dílo jsem se rozhodl okouzlen poetickými obrazy, stvořenými z hudby a pohybu, které oživují křehkou formu tohoto hudebně dramatického díla ve vtipné a barvitě, na první pohled lidsky prosté, ve skutečnosti však umělecky velmi náročné podívané. Avšak jedním ze základních inspiračních zdrojů celého projektu byla lidovost, folklór a tradice, zakotvené rovněž v díle Bohuslava Martinů. Jde právě o ty společenské hodnoty, které se z kulturního myšlení dnešní společnosti vytrácejí. Skladatel, který žil jako kosmopolita, a přitom 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“, využitého pro charakteristiku prvního 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 videozáznamu inscenace *Divadla za bránou* v režii Michaela Taranta, která byla uvedena v roce 2000 v Národním divadle Moravskoslezském v Ostravě, je patrné, že choreografie, kterou vytvořil Igor Vejsada, upřednostňuje baletní formu před pantomimou. V zásadě si tento odklon od původního zadání můžeme vysvětlit jednoduše tím, že první dějství v inscenaci prováděl baletní soubor. Prostý děj může na některé tvůrce působit naivně, může pro ně postrádat dramaturgickou gradaci a tanečně triviální popisky se můžou jevit málo podnětné a způsobilé ke ztvárnění, i když by mohly vést k bohatěji strukturovanému pohybu. I když Martinů v libretu správně zachoval věčné schéma děje zprostředkující vášnivý souboj mezi Pierotem a Harlekýnem o krásnou Kolombínu, pokládal jsem za nemožné rekonstruovat tuto tanečně-pantomimickou část. Naopak, inspiroval jsem se požadavkem Martinů, aby tvůrce využil vlastní invence, a tak jsem zužitkoval vlastní profesní dovednosti, získané v oboru pantomimického umění. Bohuslav Martinů si přál, aby tvůrci, kteří vezmou do ruky partituru, nad ní přemýšleli a zprostředkovali jeho půvabné dílko divákovi svého času.

Dlouho mě trápila otázka, jak inscenovat harlekýnskou pantomimu zakomponovanou do operního díla v dnešní době. Odpověď jsem začal hledat u Edwarda Gorgona 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.“⁹ Dodávám, že nejenom obraz může zajistit hravou dramatickostí představení.

Martinů využil principů dvou žánrů – harlekýnské pantomimy a komedie dell'arte, které mají společné komediální typy: Kolombínu, Pierota a Harlekýna. To bylo klíčovým impulsem pro mé pojetí inscenace, pro zamýšlení a pro pokus o transpozici těchto věčných a vděčných komediálních typů. Podobně jako slavný francouzský divadelník Jacques

⁹ Pörtner, P. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1960, s. 17.

Copeau a jeho studenti jsem si kladl stejné otázky. Kdo je dnešní Pierot nebo Kolombína? Veškeré historické kontexty 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, poukazuje na výrazové prostředky moderní doby a využívá jejich možnosti. Bylo pro mě důležité oslovit dnešního diváka a správně využít pantomimický potenciál prvního dějství. Je třeba připomenout, že *Divadlo za bránou* je sledem tří obrazů, které mohou existovat nezávisle na sobě. A protože nebylo snadné převést dílo do divadelně konzistentní podoby, pokládal jsem za legitimní provést zásadní dramaturgické a hudební úpravy. Druhé a třetí dějství není snadné k nastudování. Lidová zpívaná verze má sice z hlediska skladatele svůj smysl a pravděpodobně by ji bylo možné inscenovat jako venkovskou selanku, ale texty lidových písní můžou z dnešního pohledu působit nepatřičně a bez znalosti hlubších souvislostí tvoří toto pásmo velmi chatrnou scénickou akci. Kromě toho není už tento žánr na našich jevištích běžný a při rekonstruktivním inscenování by vznikl naivní obrázek, což nekoresponduje s mým uměleckým cítěním. Dalším problémem jsou rozsáhlé hudební a zpívané úseky partitury, při kterých by na jevišti vznikaly velké prodlevy. Takové pojetí dle mého už neodpovídá dnešnímu vnímání běžného diváka.

Určitou, a pro mě nejúčelnější, možností bylo zjednodušení díla – seškrtnáním a zkrácením partitury, zredukováním orchestru a zmenšením obsazení pěveckého sboru. Naší snahou bylo vytvořit jednu dramaturgickou linii, zredukovat všechna dějství do kompaktního inscenačního tvaru a dosáhnout tak tvaru syntetického divadla. Tato slučující metoda umožnila realizaci záměru propojením 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, nabídly nový konstruktivní prostor a staly se přirozeně „divadlem na divadle“. Důležitým nástrojem bylo pro mě sledování nové dramaturgické linie jednotlivých scének. Komédie dell'arte pokrývá svými typy všechny žánry a svým historicky věrným pojetím nabízí inovační spojení s prvky současnosti. Inspirovali jsme se chováním a konvencemi dnešní společnosti, charaktery jednotlivých postav vycházely z emočního jednání a gest naší generace. Bylo potřebné do jisté míry změnit i děj, konání postav a některé povahové rysy komediálních typů, neboť ty tradiční působí zastarale. Neodpovídají současnému myšlení jedince a společnosti, mohou působit 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 typově vhodné herce pro předem promyšlené postavy s tím, že využijí 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 k záměně komplexního smyslu hry a režijní koncepce. Frapantním a nečekaným výsledkem byla také výrazná změna v hierarchii postav oproti tradiční struktuře renesanční komedie dell'arte nebo romantické harlekýnské pantomimy. V našem novém pojetí se hlavní postavou stala Kolombína, jež je současně hlavním propojovacím elementem scénosledů a středobodem zájmu ostatních postav. Martinů navíc ansámbl obohatil o výrazné typy českého venkova – Katušku, Starostu, Ponocného a Bábu zaříkavačku.

Bohuslav Martinů upřesňuje: „První jednání o šesti scénách je hudebním rozpracováním groteskních scének vycházejících z pantomim J. G. Deburaua. Představí se Kolombína s Harlekýnem, Pierot žárlí, vezme na pomoc hostinského, aby dvojici od sebe oddělil a Kolombínu zavolal domů. Následuje scéna, kde Pierot 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...“¹⁰

Postava Pierota – kapitoly z historie

Právě Pierot, nejtypičtější postava světové pantomimy vůbec, však v tomto díle Martinů zůstává poněkud stranou. Dovolím si krátký exkurs do historie této postavy (spojené s osobností Jeana Gasparda Deburaua), a poté se pokusím objasnit, proč zůstala tato postava u Martinů, ale i v mé inscenaci poněkud upozaděná.

Typ Pierota se objevuje již ve starořímské komedii, sahá k předchůdcům bílého mima („mimus albus“) jako lokální dědictví obyvatelstva Apeninského poloostrova. Tato pohybová forma byla nazvána podle starobylého kmene Osků pocházejícího z Atelly 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 mim.¹¹ 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 vtipnou pouliční hantýrkou. Antické dědictví přenesli keklíři, tanečníci a jokulátoři přes středověk do 16. století, kdy přichází na italské jeviště Piero neboli Pedrolino, který vykazuje některé společné rysy pozdější francouzské varianty Pierota. Pierot se objevil až v sedmdesátých letech 17. století v Paříži zásluhou herce Guisepe Giaratonihho – Geratona, ve Francii známého jako Joseph Geraton. Geratonův Pierot byl trochu pozměněný neapolský Pulcinella, který nenosil masku a měl nabílenou tvář. Tento

¹⁰ Martinů, B. Text k inscenaci Divadlo za bránou. In *Divadelní listy*, Brno, 1936. č. 3.

¹¹ Kratochvíl, K. *Ze světa Komédie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987.



typ vynikal na jarmarečních jevištích Paříže a byl také častým zjevem v Comédie Italienne v letech 1730–1760. K předkům Pierota patří také Pulcinella, francouzský Gilles, který měl svůj předobraz 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, které byly hlavními postavami zanni raného věku v komedii dell'arte, mne inspiroval k nové úpravě postav v inscenaci *Divadla za bránou*. Ačkoliv odkaz Deburaua je spjat především s francouzskou pantomimou 19. století, naše domácí kulturní obec jej vnímá nejen jako rodáka a mimořádného herce spjatého s českým prostředím, ale především jako nesmrtelného představitele Pierota. Deburau – Pierot se stal ikonou národní 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 problémy. 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 vzbuzujícím 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 zamýšlení nad existenciálními problémy jedince a sociálními otázkami, zachycuje

v přesných zkratkách lidský život a zároveň otevírá naše srdce hlubokým emocím. Každý velký herec posouval či proměňoval svého Pierota silou vlastního talentu a imaginace. Na francouzskou scénu uvedl jarmareční typy také Molière v některých svých hrách (např. postava sluhy Sgaranella v *Donu Juanovi*). Vedle Molièrova typu existoval v 18. století Pierot v italské komedii v Paříži (Comédie Italienne) a současně byl význačnou postavou jarmarečních výstupů a vaudevillů.¹² Později zazářil – značně proměněný – zásluhou výjimečné osobnosti Jeana Gasparda Deburaua, který pochopil, jak se diváci s jeho postavou mohou nejlépe ztotožnit. Jeho lidový génius byl ztělesněním zájmu o lidové umění a odbourávání společenských překlad v souvislosti s romantickým pohledem na svět a na lidskou individualitu. Byl to umělec vytvářející postavy podle vlastních představ, třebaže se musel podřídit komerčním cílům ředitele divadla, kde hrál. Deburau měl svůj vlastní svět fantazie a zároveň vyjadřoval nespokojenost s dobou a vlastním životem. Pravděpodobně správně vycítil osud Pierota a svým životním výkonem z něj vytvořil zásadní postavu nejen romantické pantomimy 19. století, ale celé historie 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.

Pierot má v historii velký rozkmit. Za jakýsi mezník mezi harlekýnskou pantomimou a její moderní francouzskou podobou, která souvisela s uměleckými výboji pařížské avantgardy, můžeme považovat i přínos autorů nových divadelních her, které na přelomu 19. a 20. století vycházely ve francouzštině a němčině. 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 Margueritta, jež vyvolala zájem o pantomimu i u jiných autorů. Je zřejmé, že nešlo o poetický typ Pierota, jaký známe u Deburaua, ale samotný režijní styl Antoinea svědčí o jeho naturalistické podobě a velké ambivalentnosti postavy. Spisovatel Margueritte často spolupracoval se svým bratrem Victorem, společně psali také pantomimy, a sám Margueritte si v nich příležitostně zahrál. Pierota považoval za roli pro herce par excellence, neboť ve své přirozenosti, charakteristice i tradici ztělesňuje nejlépe a nejkompexněji lidské rysy. Navazoval tak na odkaz velkých francouzských Pierotů, kterého proslavili otec Jean Gaspard Deburau, syn Charles Deburau, Paul Legrand, poté Alexandre Buton nebo Louis Rouffe. Marguerittovou 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 vyhnula. 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 Rivièrera? Povedl se mu, ale jeho Pierot je

¹² Herci italské komedie byli v roce 1693 vyhnáni Ludvíkem XIV. z Paříže, ale hned po jeho smrti v roce 1715 se vrátili a vydrželi v Paříži do francouzské revoluce. Zde podnítili rozvoj komedie dell'arte na jiné úrovni, vypracovali divadelní styl rokoka nebo otevřeli cestu vývoji operního žánru.

dábelský, 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!¹³

Za jednoho z posledních tradičních Pierotů byl považován Séverin. V roce 1890 přinesl pantomimu zpět z Marseille do Paříže a byl také jediný, kdo úspěšně hrál v Chandd' Habits. Byl žákem Louise Rouffea – žáka Charlese Deburaua. Charles Deburau hrál kromě Paříže nějaký čas i v Marseille, kde došlo k setkání Ch. Deburaua a L. Rouffea. Séverinův vztah k pantomimě se objevil již v dětství, kdy viděl 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 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; piano, na které musí hrát. Bílá maska z líčidla, kterou Pierot vždycky nosí, je součástí jeho kostýmu. Tu masku musí herec také popsat. Je mnohem obtížnější vyjádřit emoce pod maskou než na obnaženém obličej, ale copak si umění nelibuje v problémech, které musí překonat? Skrze Pierotovu masku musí být všechny výrazy obličeje docela přehnané: prahneme po celkovém dopadu, 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.“¹⁴

V souvislosti s Pierotem jako inspirací pro autory můžeme připomenout i další významná díla – balet *Pierotčin závoj* Ernő Dohnányiho nebo inscenace *Pierettin závoj* Alexandra Tairova podle stejnojmenného libreta Arthura Schnitzlera, hru Deburaua Sacha Guitryho, libreto *Pierot vražedník* Egona Erwina Kische aj. Tyto tendence žijí i v průběhu 20. století, jak můžeme sledovat na deburauovském námětu v českém dramatu Františka Kožíka v jeho románu *Největší z Pierotů* nebo jeho další hry *Komediant*, v inscenaci Ladislava Fialky *Funambules 77*, v inscenaci Boleslava Polívky *Seance*, ve hře Terezy Dobiášové *Mesdames & Messieurs, Deburau!* aj.

A právě tady začínají mé další úvahy o Pierotovi jako o herecké roli, která nemusí mít definovaný ustálený charakter v duchu konvenční představy Deburaua, nýbrž se může stát i rozvinutějším hereckým typem lidské osobnosti. Je zapotřebí si uvědomit širokou škálu

¹³ Rolfe, B. *Mimes on Miming*. Los Angeles: PanjandramBooks, 1979, s. 69.

¹⁴ Tamtéž, s. 70.

nabízených typů v historickém kontextu a intuitivně rozvinout vyzorované individuální přednosti, kterým za pomoci dramatického tvaru můžeme poskytnout přesah do současnosti. Posláním této postavy, nejen Pierota, ale všech typů převzatých z komedie dell'arte, je reflektovat současné charaktery a hodnoty dnešní společnosti. 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 sofistikovanými prostředky prudké 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. Deburau 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.

Postava Pierota v *Divadle za bránou*

Ve svém díle byl Martinů sice zřetelně zaujat tanečním divadlem a inspiroval se librety pantomim J. G. Deburaua, nicméně se domnívám, že ve výsledku zůstal vliv osobnosti Deburaua a jeho Pierota poněkud v pozadí. 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.“¹⁵

Martinů se zmiňuje, že na direktivní pantomimu nejsou herci. Můžeme se jen domnívat, zda to nebyla výmluva, neboť si nevěděl rady s dramaturgickou formou. Nemohl se snažit obhájit žánr, se kterým měl bohaté zkušenosti? Martinů složil čtrnáct baletů, chápal tanec jako součást i dalších svých scénických děl, a kromě toho tanec hraje výraznou úlohu i v některých jeho operách. Měl odvahu se pouštět do neobvyklých žánrových kombinací, avšak s pantomimou se jako autor díla *Divadlo za bránou* setkal poprvé. Nicméně mohl mít pravdu, že ve třicátých letech 20. století profesionální mimy bezvýsledně hledal v Československu i ve Francii. Je však pravděpodobné, že se nezajímal o reformní hnutí ve Francii ani v Rusku, a neinspiroval se podněty divadelních avantgardistů Antonina Artauda, Étiennea Decrouxe, Jacquese Copeaua, Jeana-Louise Barraulta, Alexandra Tairova,

¹⁵ Šafránek, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha: Supraphon, 1979, s. 230.

Vsevoloda Mejercholda, Jevgenije Vachtangova, Nikolaje Jevrejnova a dalších, kteří podněty pantomimického žánru ve svých pracích využívali.

Je pravdou, že pantomima u nás od druhé poloviny 19. století pozvolna upadala, přezívala v pokleslé podobě jarmarečních produkcí na českém venkově a stala se i neobyčejně oblíbenou součástí programu cirkusových představení. PhDr. Ladislava Petišková o tom říká: „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.“¹⁶

A přece i přes období úpadku i v čase zapomenutí jejich domácích tradic se formovalo v naší historiografii divadla živé vědomí, nikoliv snad zásluhou umění J. G. Deburaua, ale spíše ve zdůraznění jeho češství se zdvojením jmen Deburau – Dvořák, které prostřednictvím umělecké licence Josefa Kajetána Tyla převzali další čeští literáti i historici. Martinů přinesl bezpochyby moderní pantomimě 20. století nový materiál. Projevoval úsilí spolupracovat s odborníky, o čemž svědčí již zmíněná prosba o pomoc s verši, s níž se obrátil na Vítězslava Nezvala. Nakonec ale patrně došel k závěru, že kromě herců nenajde ani spisovatele, kteří by mu s dramaturgickou strukturou pomohli. To je patrně i důvod toho, že si napsal podle klasických scénářů libreto k prvnímu jednání opery sám. Svým dílem akcentuje fenomén uvolněného, „osvobozeného herectví“ dobře korespondujícího neiluzivním pojetím s našimi představami o mimickém herectví J. G. Deburaua.

Inspirace, nikoli rekonstrukce

Jakkoliv může každý vnímat rekonstrukci po svém, vždy záleží především na osobním přístupu inscenátora. 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. Inklinoval jsem k taneční formě pantomimy, protože rozšiřuje možnosti estetického výrazu mimovy 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

¹⁶ Petišková, L. *Dramatické umění*. Praha, 1986.

choreografií, které zintenzivňují emocionální zážitek diváka. Mají funkci spíše zábavnou nebo tvoří scénický obraz ilustrující hudbu. Čistě taneční pasáže jsou v mém pojetí inscenace inspirovány českými, moravskými a slovenskými lidovými tanci, jež dostaly přesah v kombinaci s prvky současného tance. Hravý taneční styl působí spontánně a je umocněn zachováním charakterů komediálních typů, a to i při náročnějších pohybových kracích.

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 poznatcích 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 chápat dílo nejenom v kontextu umělecké tvorby, ale brát v úvahu i humaní prožitky autora nebo interpreta. Zároveň by měl inklinovat k zachování umělecké faktury, nesnažit se vytvořit autorské dílo nebo měnit jeho smysl, nýbrž přičinit se svým autorským vkladem k co nejlepšímu výsledku uměleckého díla ve spolupráci participujících inscenátorů.

Práce s herci aneb Herec na pomezí pantomimy a opery

Další mé úvahy, především v souvislosti s hereckou stránkou inscenace, se inspirovaly tendencemi a odkazy ruského avantgardního režiséra Alexandra Jakovleviče Tairova: „Podstatou divadla je vždy děj, vyjádřený jen a jen činně jednajícím člověkem, to znamená hercem.“¹⁷ Paul Pörtner ve své knize *Experimentální divadlo* zmiňuje Tairovovy 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.“¹⁸

Výraz a výkon aktéra je i pro mě nejdůležitějším elementem umělecké produkce. Jako režisér se u každého představení zaměřuji na hereckou výchovu a zdokonalování tělesné kultury. Aspiruji na překonání dosavadních dovedností jednotlivců, samozřejmě v rámci jejich individuálních schopností a specializace. Koncepce mé režijní práce s interpretem

¹⁷ Pörtner, P. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1960, s. 32.

¹⁸ Tamtéž.

spočívá v komplexním seznámení s technikou pantomimy a fyzického herectví. Jako režisér mimického divadla vycházím z individuální mentální, technické a umělecké vyspělosti interpreta, jehož fyzické a psychické dispozice 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. Zvláště ve výsledné fázi inscenační tvorby 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, vyžadujících nové introspektivní hledání v lidské duši a autentickou sugesci interpretova prožívání, nikoliv napodobování hereckého chování v dramatické situaci. Rád bych připomněl Barraultovu teorii tragického mima: „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, poddat.“¹⁹

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 přelévají 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, která dokáže tragikomické jednání v dramatickém boji s interním a externím světem důsledně 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.

V tomto konkrétním případě jsem pro roli Pierota v novém nastudování *Divadla za bránou* vybral zkušeného tanečníka, který však neměl žádné zkušenosti s pantomimou. Jako tanečník byl disponovaným interpretem a jako herecký typ měl veškeré předpoklady ke ztvárnění této role. Nicméně bylo nutné, aby se před přípravou inscenace podrobil výuce pantomimy, alespoň částečně ovládl její techniku a mimické herectví. Ale to pochopitelně nestačilo, aby dokázal ztvárnit tragikomické jednání Pierota. Své nové zkušenosti uplatnil znamenitým způsobem, vystihl tvarosloví a charakter postavy, nedokázal však vyjádřit existenciální pocit Pierota. Samotný postoj postrádal adekvátní charisma, emotivní gesto neneslo duchovní rozměr jemnosti pohybu a autenticita osobnosti byla do jisté míry poznamenána teprve nedávným osvojením si nových dovedností. Před výsledným uměleckým výkonem je nutné, aby každý interpret usiloval o zmechanizování vlastní techniky (technika mimu, technika herectví, technika tance, technika zpěvu apod.), což mu teprve dovolí rozvinout originální myšlení v rámci role. Pokud se během výkonu soustředí především

¹⁹ Fialka, L. *Pantomima: Vybrané statě*. Praha: Hudební fakulta AMU, 1988, s. 60.

na technickou stránku, rozbíjí vnitřní myšlenky autentického jednání, uzavře podvědomé impulsy podněčující originalitu, intuici a dramatickou spontánnost interpreta. Proto se domnívám, že představitel tak obtížné role, jako je např. Pierot, by měl splňovat komplexní předpoklady sofistikovaného uměleckého jevu s přidanou hodnotou vysoké senzitivity a tajemství lidské duše.

Princip zdvojování postav byl rozhodujícím inscenačním přístupem, který jsem zvolil s ohledem na strukturu kompozice. Z hlediska obsahového jsem tento princip volil při výkladu postav ve snaze rozrušit schematický habitus postav harlekýnské pantomimy ve prospěch živého podání, a alespoň částečné individualizace hlavních postav ve prospěch obrazu dnešního mladého člověka. Jako problematické se do jisté míry ukázalo to, že pěvecká technika je založena na jiném držení těla, než je tomu u techniky mimu. To logicky znamená, že i mimické herectví se výrazně liší od operního hereckého projevu. Zdvojování rolí tedy vyžadovalo hledání nového projevu hereckého stylu. Domnívám se, že jsem našel efektivní klíč v tom, že se zpěváci museli naučit základy pantomimy a radikálně tak změnit 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 techniky mimu byly totiž aplikovatelné na techniku operního zpěvu, aniž by překážely vlastní individuální technické vyspělosti operního herce nebo ji degradovaly. Ve většině případů naopak pomohly ke správné intonaci, frázování, artikulaci a intenzitě hlasového projevu. Tou metodou práce se pěvcům podařilo překročit hranice tradičního operního herectví, více pracovali na fyzickém projevu svých postav a lépe znázornili charaktery komediálních typů. Tento experimentální postup mi umožnil pracovat novým způsobem a výsledek se dostavil. Podařilo se narušit 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. Takovým propojením pantomimického a operního herectví se nám podařilo vytvořit styl osobitého výrazu, který je na našich jevištích nevidaný. Pantomima se stala pomocným nástrojem k syntéze odlišných hereckých stylů. Umění pantomimy dokázalo organicky sladit všechny složky multižánrové produkce a svými srozumitelnými sdělovacími prostředky napomohlo zdárné realizaci náročného díla. Inscenace tak naplnila požadavky autora Bohuslava Martinů – lidovost a provokativní poetiku současného „totálního divadla“.

Bibliografie

- FIALKA, Ladislav. *Pantomima: Vybrané statě*. Praha: Hudební fakulta AMU, 1988.
- KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa Komédie dell'arte*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1987. ISBN 401-22-856
- MARTINŮ, Bohuslav. Text k inscenaci Divadlo za bránou. *Divadelní listy*, Brno, 1936. č. 3.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Dramatické umění*. Praha, 1986.
- PÖRTNER, Paul. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1960. D – 12*50025.
- ROLFE, Bari. *Mimes on Miming*. Los Angeles: PanjandramBooks, 1979.
- ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha: Supraphon, 1979.

Radim Vizváry, absolvent HAMU v Praze, obor pantomima, patří mezi eminentní a mezinárodně uznávané představitele oboru mimického divadla. Specializuje se na vytvoření vlastní metodiky techniky mimu, navazuje na tradici a rozvíjí klasickou pantomimu do moderní podoby, kterou obohacuje o nově objevené principy techniky pohybu, a to jak ve sféře tvůrčí, tak v pedagogice a teorii. Nezabývá se přitom jen domácí problematikou, ale přináší své vědecké a umělecké aktivity i do zahraničí.

Vizváry je spoluzakladatel mezinárodně úspěšného divadelního souboru Tantehorse. Dále domácího souboru Mime Prague nebo souboru Tichá Opera, který propojuje operu s pantomimou. Do Vizváryho umělecké činnosti patří i autorství, dramaturgie, režie a choreografie v oboru mimického umění. Spolupracuje s mnoha divadelními soubory a divadly, výtvarníky a filmaři.

Na HAMU v Praze se věnuje jako interní pedagog katedry pantomimy hlavnímu odbornému předmětu Pantomima a Tělesný mimos. Paralelně své pedagogické zkušenosti uplatňuje na škole Die Etage v Berlíně a převážně v zahraničí vede master classes a workshopy.

Na svém kontě má více než dvacet pět autorských a spoluautorských představení a více než patnáct krátkých pantomimických vystoupení. Je držitelem mezinárodní ceny „Perla“ za herecký výkon a mnoha dalších ocenění (EU, USA).

Své produkční a organizační schopnosti uplatňuje v pořádání festivalů (mezinárodní festival pantomimy MIME FEST, mezinárodní festival pouličního divadla v Táboře Komedianti v ulicích aj.)

