

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Rita Henzelyová

Slovenská pantomima

Slovak mime theatre

Praha 2016

Vedoucí diplomové práce:

Doc. Mgr. Petr Christov, Ph.D.

POĎAKOVANIE

Ďakujem pánovi Doc. Mgr. Petrovi Christovovi, Ph.D. za odborné vedenie tejto práce a trpezlivosť pri jej vytváraní. Tiež vďaka patrí všetkým umelcom, ktorí mi s ochotou poskytli materiály pre výskum v podobe záznamov z inscenácií a fotografií zo svojich súkromných archívov a odpovedali na otázky. V neposlednom rade ďakujem svojej rodine, za veľkú podporu.

ČESTNÉ PREHLÁSENIE

Prehlasujem, že som túto diplomovú prácu vypracovala samostatne, že som riadne citovala všetky použité zdroje a literatúru a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe dňa 23.7. 2016

.....

Rita Henzelyová

Abstrakt

Diplomová práca sa venuje téme slovenskej pantomímy. Cez úvodný historický sumár popisuje okolnosti vzniku tohto divadelného druhu a približuje tvorbu jej zakladateľa Milana Sládka. Ďalšia časť práce je zameraná na okruh divadelných amatérov, v ktorých prostredí pantomíma prežíva v období, keď sa jej na Slovensku nikto profesionálne nevenuje. V závere práce je spracovaná téma súčasnej slovenskej pantomímy, ktorá má už o niečo inú podobu, ako tá, ktorá vznikala v 50. rokoch 20. storočia. Prostredníctvom analýzy tvorby vybraných umelcov – Miroslav Kasprzyk, Štefan Capko, Juraj Benčík, Tomáš Kasprzyk, Valéria Daňhová, Barbora Debnárová a Pavol Seriš, či inscenácií súborov – Bábkové divadlo Žilina, Debris Company, Teatro Tatro a divadlo Tiché Iskry je vytvorený obraz stavu a smerovania pantomímy na Slovensku v súčasnosti.

Kľúčové slová

Pantomíma, pantomíma na Slovensku, pohybové divadlo, nonverbálne divadlo, Miroslav Kasprzyk, Štefan Capko, Juraj Benčík, Tomáš Kasprzyk, Valéria Daňhová, Barbora Debnárová, Pavol Seriš, Bábkové divadlo Žilina, Láska k trom pomarančom, Debris Company, Epic, Teatro Tatro, Zázračný divadelný automat, Tiché Iskry, Tichý plač ľalie.

Abstract

The subject of this thesis is Slovak mime theatre. It begins with the connections to the period of its foundation and introduces topic about founder of Slovak mime theatre – Milan Sládek. The next part of the thesis focuses on Slovak amateur theatre artists and their work at the time when professional mime theatre didn't exist in Slovakia. These artists used to experiment with different kinds of theatre technics, including mime theatre. Last part is based on analysis work and performances of the modern authors – Miroslav Kasprzyk, Štefan Capko, Juraj Benčík, Tomáš Kasprzyk, Valéria Daňhová, Barbora Debnárová, Pavol Seriš and modern theatre companies – Puppet Theatre Žilina, Debris Company, Teatro Tatro and Theatre Silent Sparks. It describes how the character of Slovak mime theatre has changed within more than fifty years of existence.

Key words

Mime Theatre, Slovak Mime Theatre, physical theatre, nonverbal theatre, Miroslav Kasprzyk, Štefan Capko, Juraj Benčík, Tomáš Kasprzyk, Valéria Daňhová, Barbora Debnárová, Pavol Seriš, Puppet Theatre Žilina, In love with three oranges, Debris Company, Epic, Teatro Tatro, The Magical Theatrical Vending Machine, Theatre Silent Sparks, Silent lily's cry.

OBSAH

1	ÚVOD	7
2	VZNIK A VÝVOJ SLOVENSKEJ PANTOMÍMY	10
2.1	LÍNIA PROFESIONÁLNEJ PANTOMÍMY	11
2.1.1	Milan Sládek, experimentátor a zakladateľ	14
2.1.2	Milan Sládek, zanietenec a iniciátor	18
2.1.3	Milan Sládek, pedagóg a režisér	20
2.2	LÍNIA AMATÉRSKEJ PANTOMÍMY V ŠTUDENTSKOM PROSTREDÍ	22
3	SLOVENSKÁ PANTOMÍMA V SÚČASNOSTI.....	27
3.1	MIROSLAV KASPRZYK, ŠTEFAN CAPKO, JURAJ BENČÍK.....	32
3.2	PAVOL SERIŠ	39
3.2.1	Diagnóza: FRK!.....	41
3.2.2	Chutilo Vám, páni?.....	44
3.2.3	Zo ZOO	47
3.3	ŠTUDENTI Z HAMU	52
3.4	INSCENÁCIE S PANTOMIMICKÝMI PRVKAMI.....	57
3.4.1	Bábkové divadlo Žilina – Láska k trom pomarančom	57
3.4.2	Debris Company – Epic.....	61
3.4.3	Teatro Tatro – Zázračný divadelný automat	64
3.4.4	Tiché Iskry – Tichý plač ľalie	67
4	ZÁVER.....	72
5	ZOZNAM LITERATÚRY A PRAMEŇOV	74
6	TEXTOVÁ PRÍLOHA	78
7	OBRAZOVÁ PRÍLOHA.....	82

1 Úvod

Prvým profesionálnym prejavom slovenskej pantomímy bola 11. marca 1960 inscenácia *Boule* na scéne vtedajšieho divadla D 34 v Prahe. Hlavnú postavu pantomimickej komédie čašníkneho učňa Kefku stvárnil Milan Sládek. Od tohto momentu bola a až do súčasnosti je slovenská pantomíma úzko prepojená s českým prostredím. Počas takmer 55 rokov svojej existencie si prešla rôznymi vývojovými fázami, zaujala a ovplyvnila mnohých umelcov a dodnes si usilovne hľadá divákov.

Na Slovensku pantomíma v súčasnosti nemá svoju stálu divadelnú scénu, ani profesionálny súbor, ktorý by sa venoval číro len jej technike. Často sa prelína s pohybovým divadlom, fyzickým divadlom, tancom, novým cirkusom, či klauniádou. Systematicky ako samostatný odbor sa nevyučuje ani na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, ani na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Napriek týmto nepriaznivým faktom sa však pantomíme venuje nie málo umelcov.

V prvej kapitole svojej diplomovej práce popíšem vďaka historickému sumáru zásadné momenty v dejinách slovenskej pantomímy, ktorú ako uvidíme, spočiatku tvorí na profesionálnej úrovni len dielo Milana Sládka. Po jeho emigrácii do Nemecka koncom šesťdesiatych rokov profesionálna pantomíma na Slovensku doslova utícha a ožíva v oblasti amatérskeho divadla. Vznikajú rôzne študentské spolky a prehliadky, ktorých divadelná tvorba nie je vtedajším politickým režimom natoľko kontrolovaná, ako tvorba oficiálnych divadiel. Tak sa naskytajú možnosti experimentov v hereckých technikách i inscenačných postupoch. Bohužiaľ je toto obdobie najslabšie dokumentačne podchytené, preto o mnohých pantomimických inscenáciách a scénkach nie je možné dohľadať nič viac ako zmienku o vystúpení vo festivalovom programe. Hlavnou oporou pri výskume tejto parciálnej časti práce bude sekundárna literatúra.

Významovo dôležitejšou časťou budú ďalšie kapitoly spracované metodológiou analýzy jednotlivých inscenácií so zameraním sa na poetiku umelcov a súborov, ktoré tvoria

až do súčasnosti, no miera laického i odborného povedomia o ich diele je ešte stále nízka.¹ Výber týchto osobností a inscenácií podliehal v prvom rade môjmu osobnému vkusu v snahe vytvoriť čo najpestrejší pohľad na súčasnú slovenskú pantomímu a v rade druhom dostupnosti materiálov potrebných pre výskum. Vo výsledku sa v práci budem venovať osobnostiam, ktoré sa pantomímou prezentujú už dlhšie roky, a teda Miroslav Kasprzyk, Štefan Capko a Juraj Benčík, a tiež mladým začínajúcim tvorcom, ako sú študenti Valéria Daňhová, Tomáš Kasprzyk, Barbora Debnárová z pražskej HAMU, či Pavol Seriš z brnenskej JAMU. Spoločnou témou ďalšej samostatnej, a zároveň poslednej kapitoly bude použitie pantomímy v inscenáciách divadelných súborov, ktorých celková tvorba na pantomímu zameraná nie je. Tu som si zvolila divadlá rôznych poetík, a teda divadlo Tiché Iskry, ktoré je na Slovensku prvým a jediným profesionálnym divadlom pre nepočujúcich a ich inscenáciou *Tichý plač lalie*. Ďalej Debris Company s inscenáciou *Epic*, súbor Teatro Tatro a ich *Zázračný divadelný automat* a napokon Bábkové divadlo Žilina a *Láska k trom pomarančom*. Ako bude neskôr v práci poukázané, s niektorými z vymenovaných tvorcov nadviazal spoluprácu i zakladateľ slovenskej pantomímy, Milan Sládek.

Pri postupnom spracovávaní jednotlivých inscenácií sa objavuje problém so samotnou definíciou pantomímy a jej teoretickým zázemím. Preto je nutné hneď v úvode stanoviť si predmet výskumu, teda pantomímu v dvoch rovinách. Jednak budem pantomímou nazývať v tradičnom ponímaní samostatný divadelný druh s jeho vlastnými špecifikami a v druhom prípade pôjde o pantomímu ako techniku pohybovej stránky herca podriadenej širšiemu pojmu, a to pohybové divadlo, alebo tiež podľa teórie slovenskej teatrologičky Zuzany Bakošovej – Hlavenkovej „osamostatnený mimický prvok v systéme inscenácie“². Snahou bude zároveň, na základe komparatívnej metódy, popísať rôznorodosť prístupov k týmto dvom rovinám. Pre celistvosť spracovania zvolenej témy nebude v práci opomenutá tiež činnosť umelcov a divadiel, ktorá spočíva v organizácii festivalov venovaných aj pantomíme.

Cieľom mojej diplomovej práce je vytvoriť obraz o súčasnej slovenskej pantomíme, zaznamenať zmeny, ktorými počas rokov prešla, popísať rôznorodosť prístupov jej tvorcov,

¹ Svedčí o tom množstvo materiálov v dokumentačnom oddelení a archíve Divadelného ústavu v Bratislave, či pražskom Divadelnom ústave. Väčšinu materiálov potrebných pre výskum (záznamy inscenácií, fotografický materiál, či kritiky) som získavala priamo od umelcov.

² Bakošová – Hlavenková, Z: *Od teórií a techník k tvorivosti v herectve*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení. 1986. s.52.

a tým tiež skromne, aspoň v základoch, nadviazať na literatúru venujúcu sa tejto téme³, keďže v dôsledku plynutia času a vývoja i divadelného umenia je nutné históriu aktualizovať o nové udalosti a poznatky). Rozšíriť tak odborné znalosti o tomto špecifikom druhu divadelného umenia a najmä o jeho stave v súčasnosti.

³ Kniha *Slovenské divadlo v 20. storočí* (autor: Miloš Mistrík a kol.) je jedinou existujúcou publikáciou, ktorá komplexne sumarizuje dejiny slovenskej pantomímy, a to v kapitole Zrod a vývin pantomímy. Vyšla vo vydavateľstve VEDA v roku 1999, a teda meno má, Miroslava Kasprzyka, ktorým kapitola končí je pre moju prácu len začiatkom nového obdobia. Monografia Oľgy Panovovej venovaná Milanovi Sládkovi bola vydaná v roku 1996, a teda neobsahuje analýzu inscenácií po tomto roku, na ktorých sa pohostinsky režijne podieľal. Vo svojej práci bližšie priblížim aspoň *Lásku k trom pomarančom* (2009) v Bábkovom divadle Žilina.

2 Vznik a vývoj slovenskej pantomímy

Pantomíma, druh divadelného umenia, ktorý vyjadruje dramatický dej bez slov len mimickými prostriedkami⁴, sa rodí na Slovensku až koncom 50. rokov 20. storočia. Podmienky vzniku súvisia s celkovo širším kontextom hnutia malých javiskových foriem. Ich autori sa jednak experimentovaním s inscenačnými postupmi (spev, tanec, pantomíma, kabaret,...) vymedzujú proti oficiálne predpísanému socialistickému realizmu presadzovanému i v divadle, a zároveň svojou tvorbou vytvárajú atmosféru, ktorá divákovi dáva pocit akéhosi prirodzeného uvoľnenia v období, pre ktoré je uzavretosť a striktnosť tak príznačná v dôsledku vládnuceho socialistického režimu. K pantomíme sa tak dostáva **Milan Sládek** (23.2. 1938, Streženice pri Púchove), mladý študent pôvodne rezbárstva, v čase obmedzenom na možnosti, no paradoxne v priestore možnostiam otvorenom. Dejiny slovenskej pantomímy sú charakteristické svojou diskontinuitou. K prvotnému divadelnému zrodu míma, Milana Sládka, síce došlo na Slovensku, ale obdobie vycibrenia sa na profesionálnu úroveň, nastáva až s presunom do Prahy. Naspäť domov sa Sládek vrátil už s jasnou poetikou tvorby, ďalší vývoj však prerušil opäť jeho odchod. V sezóne 1968/1969 po hostovaní so súborom vo Švédsku, mu už návrat nebol povolený, až do revolúcie v roku 1989. Počas emigrácie Milana Sládka v Nemecku, nepôsobil na Slovensku žiaden iný umelec, či súbor, ktorý by sa pantomíme venoval profesionálne. Úlohu ďalšieho formovania tohto druhu tak preberajú amatéri, zväčša zo študentského prostredia. Tieto dve línie (profesionálna a amatérska), pôsobiace síce paralelne v istý čas (70. – 80. roky 20. storočia), no na inom mieste (Nemecko a Slovensko), sa spájajú na Slovensku až v 90. rokoch 20. storočia . Opätovné vystúpenia Milana Sládka v domovine a náhly pocit slobody po zmene režimu, vyvolali zvedavosť, inšpiráciu, odvalu i chuť po novej tvorbe. Plynutím rokov, sa v dôsledku neustálej potreby hľadania nových výrazových prostriedkov v umení, obmieňa do rôznych podôb aj samotná pantomíma. Výsledkom sú inscenácie, ktoré prinášajú nový pohľad na tento druh a často hraničia s jeho teoretickými princípmi. No o tom až v nasledujúcej kapitole, venujúcej sa súčasnosti.

⁴ Ide o základnú definíciu pantomímy ako samostatného divadelného umenia. Z etymologického základu slova – z gr. pantomimos – ktorý všetko napodobňuje sa v priebehu dejín formovania tohto druhu pojem pomaly rozšíril i o rovinu vyjadrovania. V súčasnosti má pantomíma oveľa širší rozmer. V mnohých inscenáciách súborov, ktoré sa hlásia k pantomíme sa vyskytuje už aj slovo a naopak ustupuje dramatický dej. Zároveň je možné slovo pantomíma chápať v užšom slova zmysle, ako zložku či techniku hereckého prejavu.

2.1 Lína profesionálnej pantomímy

Milan Sládek začína v roku 1957 študovať odbor herectvo na Vysokjej škole múzických umení v Bratislave a spolu so študentmi VŠMU a VŠVU zakladá pantomimickú skupinu, kde svoj záujem o tento divadelný druh môže ďalej rozvíjať. Rovina objavovania pantomímy pre Milana Sládka je v podstate súbežná so všeobecným objavovaním pantomímy na Slovensku, keďže tu dovtedy nemala žiadnu tradíciu. Ako sám Sládek v jednom z rozhovorov uvádza: „Skúšal som sa vyjadrovať pohybom, hral som sa - v súkromí – na míma bez toho, aby som tušil, čo to je...“⁵ Postupné dozvedanie sa nebolo jednoduché kvôli nedostatku prístupných informácií, ako ďalej opisuje⁶. Prvou inšpiráciou mu bola kniha Františka Kožíka, *Najväčší z Pierotov* (1954), životopisný román o Jeanovi-Gaspardovi Deburau (1796 – 1846), po matke pôvodom českom umelcovi, ktorý si svojimi pantomimickými výstupmi získal úspech a úctu až v zahraničí, v parížskom Théâtre des Funambules a v dejinách divadla je tým, kto pre potreby pantomímy z *commedie dell'arte* osamostatnil, prispôbil a zafixoval postavu Pierota – bieleho míma. Slovný popis pantomimickej tvorby neskôr v Sládkovom rozhľade dopĺňa francúzsky film *Deti raja* (*Les enfants du paradis*, režia Marcel Carné, 1945). Vďaka nemu, mal možnosť prvýkrát vidieť techniku pantomímy, a to v podaní Jeana-Louisa Barraulta, ktorý stvárnil úlohu Deburaua. Tieto skúsenosti dopĺňal štúdiom odborných kníh o antickom divadle, *commedii dell'arte*, či neskôr dostupnými záznamami vystúpení významného francúzskeho míma Marcela Marceau, ktorý pod vplyvom svojho učiteľa a formovateľa novodobej pantomímy, Étiennea Decroux posúva tento druh zas o kúsok ďalej vo forme postavy Bipa. Ešte amatérske verejné vystúpenia Milana Sládka boli odpozorovaním práve spomenutých vzorov. V roku 1955 začínal ako Pierot v etudách *Nešťastný milenec*, *Zalúbený Pierot*, *Chytanie motýľa*, či *Pierot, kvet a bomba*⁷. S postavou a námetom zachováva aj kostým, líčenie a výraz podľa svojich predchodcov.⁸ Dobová kritika si už ale povšimla čohosi, čím sa Sládek začal odlišovať. Kritik Emil Lehuta naznačuje, že má: „[...] nejedno svojské slohovo čisté miesto, originálny nápad, dotváraný v intenciách veľkého francúzskeho vzoru a skutočne pozoruhodné nadanie na pantodrámu.“⁹ Hlbšej analýze podrobuje prvé Sládkove vystúpenia Oľga Panovová vo svojej

⁵ Slovenské divadlo: *So Sládkom o pantomíme*. Ročník XVII, 1969.4. str 434.

⁶ Tamtiež.

⁷ Presný dátum prvého verejného vystúpenia sa v dohľadaných prameňoch odlišuje, istý je však rok.

⁸ Obrazová príloha. Obr. č. 1. str. 82. Na fotografiách v poradí Deburau, Barrault, Sládek.

⁹ Lehuta,E: *Budeme mať pantomímu?* Večerník, 23.4.1985.

monografii. Na priereze hrdinov, ktorých pantomimicky stvárňuje, vysledovala postupný presun od lyrickej až sentimentálnej interpretácie Pierota k hľadaniu vlastného typu s komickým naturelom, ktorý definitívne umelec vytvára až po príchode do Prahy¹⁰. Zlomovým momentom sa stáva vystúpenie s názvom *Večer pantomímy* (1958) v Klube Dimitrovke, ktorého prvú časť tvorili Sládkove sólové výstupy a druhú skupinová pantomíma (spoluhráčmi boli spolužiaci z VŠMU, medzi inými i Milan Lasica, Darina Poldaufová – Tkačiková, či Eva Mária Chalupová). Premiéra a ďalšie dve reprízy boli kvôli názoru (aj napriek politickému odmäku stále pretrvávajúcom), že ide o buržoázne umenie, ktoré sa do vtedajšej spoločnosti nehodilo, zorganizované tajne. Tým si Sládek zneistil pokračovanie v štúdiu. Návštevnosť však bola pomerne vysoká – 400-500 divákov¹¹ a medzi nimi aj spomínaný kritik Emil Lehuta, ktorý svoje očarenie mladým mímom popísal v článku a osobne i Emilovi Františkovi Burianovi, riaditeľovi vtedajšieho pražského divadla D 34. Na tento podnet bol Milan Sládek prijatý do školy, existujúcej popri súbore. České divadelné prostredie, na rozdiel od slovenského, už v tej dobe malo za sebou niekoľko pantomimických skúseností. Krátkym súhrnom¹² od prvých pohybových prejavov v šaškovských a žonglérskejších vystúpeniach cez sprievody Božieho tela v období stredoveku, neskôr pomaly prenikajú vplyvy z *commedie dell'arte* a baletných vystúpení zahraničných kočovných skupín. Princípy pantomímy, klauniády, tanca a iných foriem pouličného divadla ľudových slávností sa isto objavovali aj na území Slovenska, no dejiny slovenského ochotníckeho a profesionálneho divadelníctva, ktoré by pantomímu vykryštalizovalo a upevnilo sú oneskorenejšie¹³. V Prahe sa od polovice 18. storočia hrajú pantomímy už v Divadle v Kotcích, neskôr i v Nosticovom a Vlastenskom divadle. Slovom Adolfa Scherla stručne špecifikované: „V pražskom divadle 18. stoloťi měla pantomima specifický význam. Jako v klasických zemí pantomimy 18. stoloťi, ve Francii a v Anglii, měl i v Praze vznik pantomimy základ především v silném podílu pantomimických prvků v komedii dell'arte, případně ještě v starších tradicích šaškovských klauniád. S komedií dell'arte sdílela

¹⁰ Panovová, O: *Milan Sládek*. Bratislava: Tália-press. 1996.

¹¹ Tento údaj spomína Milan Sládek vo viacerých rozhovoroch.

¹² Základná literatúra venujúca sa podrobne histórii pantomímy v Čechách: Jaroslav Švehla a jeho publikácia *Tisícileté umění pantomimy*, Václav Veber: *Příběh pantomimy*, či odborný článok Ladislavy Petiškovéj: *Česká pantomima a její tradice* uverejnený v *Dramatickém umění*, 1981 č.12.

¹³ Počiatky slovenského profesionálneho divadla sa datujú od otvorenia Slovenského národného divadla, teda 1.3. 1920.

pantomima i funkci zábavného divadla.“¹⁴ Prvé české divadelné predstavenie *Zamilovaný ponocný aneb Česká Ančička* z roku 1763 bolo zložením pantomimicky znázorňujúceho deja sprevádzaného spievanými áriami. Harlekýnske pantomímy neskôr dopĺňajú cirkusová, baletná pantomíma a jazdecká pantomíma. Prvou pantomímou na javisku Národného divadla bol uvedený v sezóne 1891/1892 *Ztracený syn* (podľa predlohy Andrého Wormsera a s libretom Michela Carré v réžii Josefa Šmahu) a fakt, že v hlavných úlohách účinkovali herci ako Otýlie Sklenářová, Jindřich Mošna, či Hana Kubešová dopĺňa poznatok Jaroslava Švehlu, že práve činoherci veľkou mierou zodpovedali za tvar pantomímy i niektorých baletov v Národnom divadle až do prvej svetovej vojny¹⁵. V duchu hľadania nových výrazových možností herectva medzivojnovou divadelnou avantgardou, je práve pohyb dôležitou zložkou hereckého prejavu. Významným vplyvom sa stáva, v období medzi dvoma svetovými vojnami, tvorba predstaviteľiek výrazového tanca a tanečných pantomím, ktorá vzniká ako reakcia na súčasný balet s obmedzenými výrazovými možnosťami. Z mnohých je nutné spomenúť aspoň Miladu Mayerovú, Miru Holzbachovú, Jarmilu Kröschlovú, Laurette Hrdinovou, Ninu Jirsíkovú a Jiřinu Ryšánkovú, ktoré sa či už osobne cez štúdium, alebo sprostredkovane vlastným záujmom dostali k tvorbe a poznatkom svetových choreografov a pedagógov – Isadory Duncan, Émila Jacquesa Dalcroze, Rudolfa von Labana i Marthy Graham. V chronologickom súpise je dôležité spomenúť uvedenie opery s prvkami pantomimického baletu *Divadlo za bránou*, ktoré skomponoval Bohuslav Martinů. Uvedené bolo v roku 1936 vo vtedajšom Divadle Na hradbách v Brne a autor sa pri tvorbe inšpiroval okrem iného aj exemplárom knihy *Pantomimes de Gaspard et Charles Deburau*¹⁶. Historicky prvého Pierota – podľa vzoru Deburaua bieleho míma na českom javisku stvárnil Miroslav Horníček v inscenácii *Cirkus Naděje*¹⁷, ktorá mala premiéru vo vtedajšom Divadle satiry 19.4. 1948¹⁸. Inscenáciu hostujúco spolurežirovala s Horníčkom práve Nina Jirsíková, ktorá tiež zodpovedala za choreografiu. Istou inšpiráciou pre českých tvorcov bolo aj

¹⁴ Scherl, A: *Pantomimické produkce v Divadle v Kotcích*. In *Divadlo v Kotcích: Nejstarší pražské městské divadlo 1739–1783*. Ed. František Černý. Praha: Panorama, 1992, s. 104.

¹⁵ Švehla, J: *Tisícileté umění pantomimy*. Praha: Melantrich. 1989. s. 155.

¹⁶ Podrobnejšie sa tomuto faktu venuje Ladislava Petišková v článku s názvom *Pantomimy Gasparda a Charlese Deburauových*, dostupnom na: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=9671>

¹⁷ Obrazová príloha. Obr.č. 2. str. č. 83.

¹⁸ Ako uvádza Ladislava Petišková film *Deti raja* bol premietaný v českých kinách už v rokoch 1946-1947. Informácia dostupná na internetovom portáli *Divadlo.cz*, konkrétne článku: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=9671> [online] [2005] [cit. 2016 – 04 - 23].

vystúpenie holandského choreografa Alberta Mola, ktorý sa mal pôvodne podieľať na vzniku inscenácie. Ako zaznamenáva Vladimír Just: „Mol se stal u pražského publika populárním zejména svou gaskoňsky vtipnou, lehce parodickou interpretací d'Artagnana v baletně pantomimickém přepisu Tří mušketýrů.“¹⁹ Postavy z *commedie dell'arte* doplňali traja klauni. Ich príbeh o ľudskom prispôsobení sa stavu sveta po ničivej vojne a jeho znovuvybudovaní je pre tému mojej práce dôležitý nielen z hľadiska pantomimického spracovania, ale najmä preto, že šlo o prvú celovečernú ansámblovú pantomímu, žáner, ktorý formujú až o desať rokov neskôr zakladatelia československej profesionálnej pantomímy, odchovanci už zmienených tanečník. Prvý z nich, Ladislav Fialka bol študentom tanečného oddelenia pražského konzervatória pod vedením Lauretty Hrdinovej a v roku 1958 stál pri otvorení Divadla Na zábradlí ako iniciátor založenia skupiny Pantomima Na zábradlí. Umelecká tvorba druhého, Eduarda Žlábka, tiež absolventa tanca na pražskom konzervatóriu a žiaka Hrdinovej sa v Prahe začína formovať do autorsko-režisérského tandemu práve s Milanom Sládkom. Späť teda k nemu prostredníctvom základných, pre ďalší vývoj slovenskej pantomímy dôležitých poznatkov o inscenáciách a jeho tvorbe. Aby táto kapitola neprípomínala monotónne sumarizovanie už historicky zaznamenaných faktov, zameriam sa radšej na tri črty Sládkovej osobnosti, cez ktoré badám jeho hlavný prínos pre slovenskú pantomímu.

2.1.1 Milan Sládek, experimentátor a zakladateľ

Milan Sládek svoje možnosti po príchode do Prahy ďalej rozvíjal pod vedením Niny Jirsíkovovej, ktorá sa v D34 venovala pohybovej výchove hercov a priniesla i pantomimické prvky²⁰ a neskôr štúdiom herectva na Divadelnej fakulte Akadémie múzických umení v Prahe. Režisér E.F. Burian bol od začiatku veľkou podporou pre začínajúceho umelca. Ako

¹⁹ Just, V.: *Divadlo plné paradoxů*. Praha: Panorama. 1990. s 101.

²⁰ Z prednášky Ladislavy Petiškovovej, ktorá odznela pri príležitosti 20. výročia festivalu PAN v Liptovskom Mikuláši.

Danuše Paseková vo svojom článku *Pantomima D 34* (uverejnenom v časopise *Divadlo*, ročník 1960) zmieňuje dve inscenácie D 34, v ktorých sa objavili mimické role ešte pred uvedením *Boule*, a to *Milování s překážkami* a *Nápoj lásky*, obe žánrom opery. Choreografiu druhej spravila práve Nina Jirsíková.

sám Sládek zaspomínal na jeho slová, ktoré mu povedal: „Starý, keď máš nejaký nápad, ja ti ho pomôžem dostať na javisko.“²¹ Nepodarilo sa to bohužiaľ už jemu samotnému, keďže v lete 1959 náhle zomiera, no pokračovanie v prípravách je schválené manželkou, Zuzanou Kočovou²². Úlohu priekopníka žánru zohral už existujúci súbor Pantomimy Na zábradlí²³. Podmienky pre druhú novovznikajúcu pantomimickú scénu boli teda priaznivé, no zároveň v sebe niesli istú dávku očakávaní a výziev.

Profesionálnym začiatkom bola teda pre Sládku 11.3. 1960 inscenácia *Boule* v divadle D34. Z programu sa dozvedáme, že šlo o pantomimickú komédiu v štyroch obrazoch. Režisérom a choreografom bol Eduard Žlábek, asistentom réžie Milan Sládek²⁴, tiež tvorca návrhov scény a kostýmov. Hudbu napísal Alois Palouček. Zásadné novum, ktoré autori prinášajú je predloha. S ňou súvisí experiment po formálnej i obsahovej stránke. Kým Ladislav Fialka v Pantomíme Na zábradlí začínal pásmom šiestich kratších pantomím, z ktorých úvodná, *Milenci luny*, čerpala z predlohy Deburaua a v poradí štvrtá, *Cestujúcí ve vlaku*, bola variáciou na námety Marcela Marceau²⁵, Sládek so Žlábkom sú prví, kto úplne upúšťa od historických námětov a inscenáciu vytvorili ako celovečernú pantomímu postavenú na vlastnom, autorskom príbehu. Originalita nápadu však podľa kritiky priniesla aj úskalia. Vytýkané je práve zvolenie formy, akou je napísaný príbeh. Na odôvodnenie nevhodnosti celovečerného libreta Danuše Paseková uvádza fakt, že: „pantomima zachycuje skutočnosť ve zhuštené pohybové zkratce a tíhne proto ke kratší formě.“²⁶ Z pohľadu dneška je ale isté, že názory odborníkov boli ovplyvnené aj nedostatkom priamych skúseností s týmto divadelným druhom, obzvlášť ak vezmeme do úvahy možnosti tvorby v súčasnosti²⁷. Sládek od formy

²¹ *Člověk musí v sebe zachovat' pocit hravosti*. [online] [2012] [cit. 2016 – 05 -03]. Dostupné na: <<http://www.teraz.sk/magazin/clovek-musi-v-sebe-zachovat-pocit-hra/23140-clanok.html>>

²² Tamtiež.

²³ Súbor začal oficiálne 3.3. 1959 premiérou inscenáciou Pantomima Na zábradlí v réžii Ladislava Fialky.

²⁴ V postavení režisér – Eduard Žlábek a Milan Sládek ako asistent réžie spolupracujú až do roku 1977. Od vtedy úlohu réžie preberá najmä Milan Sládek.

²⁵ Autorom zvyšných štyroch predlôh (Trošičníci, Černé na bílém, Clowniáda bez konce a Masky) bol Ladislav Fialka.

²⁶ Paseková, D.: *Pantomima v D 34*. Divadlo, 1960, č. 5, s. 270.

²⁷ Pantomimické spracovanie Exupéryho *Malého princa* Alexejom Byčkom, študentmi HAMU voľne spracovaný román Arta Paasilinny *Autobus sebevrahů* v inscenácii *7 Zbytečných* a M. Bulgakova *Majster a Margarétka*. Ďalej Milanova Sládkova *Carmen*, či až tak hraničná forma

celovečernej pantomímy neupustil ani v nasledujúcich rokoch, keď samostatne či ako Žlábkov asistent spracoval hry Pavla Kyrmezera: *Komédia o bohatci a lazarovi*, *Komédia o Tobiášovi*, bratov Čapkových: *Zo života hmyzu*, J. Cocteaua: *Svadobčania z Eiffelovky*, A. Jarryho: *Kráľ Ubu* a iné. V úlohe režiséra sa skupinovej celovečernej pantomíme venuje až dodnes. Na Slovensku, ako hosťujúci režisér napríklad v inscenácií *Láska k trom pomarančom* alebo *Antigona*. Je však pravdou, že vo väčšine svojej tvorby skôr spracováva ako vytvára predlohy. Problematickejšou sa preto stáva obsahová stránka, autormi vymyslený dej, v ktorom lenivý a pôžitkársky čašnícky učeň Kefka snívajúci o živote plnom úspechu, ničnerobenia a bohatstva prichádza úderom do hlavy k veľkej hrči. Po úraze upadá do bezvedomia, ktoré je preňho akýmsi výletom k poznaniu, očiste a polepšeniu. Tento príbeh, ktorý by mal cez jednoduchosť, metaforu a fantáziu poukázať na dôležité hodnoty v živote (láska, porozumenie, tolerancia, skromnosť, usilovnosť, ochota pomôcť,...) bol vo výsledku príliš prekomplikovaný. Pre priblíženie: počas svojej cesty za ponaučením sa Kefka ocitá na obláčiku medzi nebom a zemou a „i tady před ním - v jakési revui – defilují návštěvníci restaurace jako planety: Mars, Venuše, Blíženci, Saturn se svými prstenci i Družice s Lajkou.“²⁸ Sládkov a Žlábkov pokus o pôvodné libreto pre pantomímu podľa dobovej kritiky prevažne neuspel. Paseková vo svojej kritike reaguje: „Prodlužování tanečními vložkami a cizími myšlenkovými prvky, které nesouvisí se základním dějem, zbytečně celou koncepci rozměnilo a slohově narušilo. Autoři sami si uvědomují, že nestačí zachytit obsáhlou myšlenku a snaží se ji dokreslit rekvizitami (automat chrlící potraviny podle přání, domy vyrůstající ze země a mizející v dýmu jediným mávnutím ruky).“²⁹ Ak sa ale na tento problém pozrieme opäť pohľadom z dneška, tak *Boule* predstavuje začiatok experimentov v inscenačnom a dramaturgickom prístupe k pantomíme. Snaha tvorcov o posúvanie, pre nich dovtedy pevne stanovených hraníc inscenovania pantomímy, pokračovala ďalej v roku 1971, už po emigrácii do Nemecka. V Kolíne nad Rýnom uviedli inscenáciu *DAR*, do ktorej zakomponovali aj prvky čierneho divadla³⁰. V inscenácii Ramuzovho a Stravinského *Príbehu vojaka* (1973, Kolín) použili masky³¹ (návrh Sládek). Vo vlastnej úprave J. Gaya *Žobráckej*

pantomímy/pohybového divadla akou je *Snehulienka* od Nicolasa Liautarda. To všetko sú celovečerné pantomimické inscenácie.

²⁸ Citované z dokumentu popisujúcom stručný dej pantomímy *Boule*, dohľadanom v archíve Divadelného ústavu v Prahe.

²⁹ Paseková, D.: *Pantomima v D 34*. Divadlo, 1960, č. 5, s. 270.

³⁰ Obrazová príloha. Obr. č. 3. str. č. 83.

³¹ Tamtiež. Obr. č. 4 a 5. str. č. 83 – 84.

opery z roku 1976 kombinuje Sládek pantomímu, hovorené a spievané slovo s bábkovým divadlom³². Bábkarské techniky využíva aj v iných inscenáciách, napríklad marionety a tyčové bábkky v A.Jarryho *Kráľovi Ubu* (1984)³³ alebo vodenie manekýnov neskôr v L. da Ponteho a W.A. Mozartovej *Figarovej svadbe* (1991)³⁴. Z vymenovaných inscenácií tiež vyplýva dramaturgická snaha o posun od libriet klasickej romantickej pantomímy k autorskému spracovaniu predlôh pôvodne pre pantomímu neurčených, ktorá začala už hneď prvou pražskou premiérou. Hlavným hrdinom už nie je Pierot, ale Kefka, ktorého Sládek postupne formuje do svojho typu, podobne ako Marcel Marceau postavu Bipa³⁵, a stáva sa neoddeliteľnou súčasťou jeho celoživotnej tvorby. Aj keď sa v jej priebehu navracal k postave Pierota (a námetu deburauovskej pantomímy)³⁶, vždy to v sebe nieslo istý prvok inovácie. Najprv inscenáciou *Hadrář* (14.3. 1961, Divadlo E.F. Buriana) sú Sládek so Žlábkom jednak prví, kto na domácej scéne uviedol klasické libreto z repertoáru Deburaua pod názvom *Obchodník s oděvy* a ešte ho autorsky upravujú: „[...] pretože je text libreta sledem tradičných deburauovských etud, jsou tyto přorozeně včleněny do příběhu Pierota, jehož konání je osou celého scénického vyprávění. Inscenátoři chtěli dát dílu celistvý charakter a cílevědomě sledovali dramatický vývoj postavy.“³⁷ Zároveň tým zaexperimentovali, s prihliadnutím na ich celkovú tvorbu, s pantomimickým spracovaním tragického žánru. Naposledy, v roku 1995, uvádza Sládek na Novej scéne v Bratislave pantomimický muzikál *Grand Pierot*, ktorý je vyvrcholením jeho snahy experimentovať s prelínaním jednotlivých druhov (hudobné

³² Tamtiež. Obr. č. 6. str. č 84.

³³ Tamtiež. Obr. č. 7 a 8. str. č. 85.

³⁴ Tamtiež. Obr. č. 9. str. č. 86.

³⁵ Základný rozdiel medzi Bipom a Kefkom, ktorý všetci teoretici spozorovali je postoj k svetu, ktorý vyjadrujú obe postavy. Kým Bip nazerá na svet detskými očami a svet cez cit a humanizmus harmonizuje, Kefka je plný irónie, cynizmu a karikatúry.

³⁶ Hneď druhá a zároveň posledná inscenácia na javisku D 34, premenovanom už na Divadlo E.F. Buriana, bola 14.3. 1961 uvedená hra *Hadrář* s hlavnou úlohou Pierota, ktorého stvárnil Sládek. Túto inscenáciu neskôr spolu so Žlábkom prepracovali a 13.11. 1967 uvádzajú už na Malej scéne Slovenského národného divadla pod názvom *...STARRRINÁRR...* A počas pôsobenia v Nemecku v roku 1974 ako *Der Lumpenhändler*. V postave Pierota vystupuje ešte v pantomimických etudách *Únos do ticha*(1963), *Fantázia vareté Milana Sládka* (1994) a *Grand Pierot – pantomimický muzikál o živote a diele J.G. Deburaua* (1995).

³⁷ Z prednášky Ladislavy Petiškovej, ktorá odznela pri príležitosti 20. výročia festivalu PAN v Liptovskom Mikuláši.

divadlo, balet, tanec, bábkové divadlo, japonské bunraku, opera, multimedialna opera) s pantomímou.

2.1.2 Milan Sládek, zanietenec a iniciátor

Milan Sládek, zakladateľ slovenskej pantomímy sa „nemému umeniu“ venuje nepretržite už vyše 55 rokov. Počas tejto doby sa jeho tvorba však paradoxne pretína so slovenským divadelníctvom len v pár a krátkych obdobiach. Vždy však s vytrvalým úsilím presadiť pantomímu v rámci širšej divadelnej kultúry.

Po pražskom štarte sa spolu so Žlábkom a časťou súboru presúvajú na Slovensko (sezóna 1961/1962), kde sa hľadanie nového pôsobenia spojilo s myšlienkou vytvoriť stále divadlo pre pantomímu – Divadlo pantomímy. Snaha sa čiastočne a dočasne naplnila pridružením k iným scénam (Horizont – divadielko Krajského podniku pre film, koncerty a estrády, Malá scéna SND, Umelecké štúdio Koncertnej a divadelnej kancelárie). Prevádzkové podmienky ale neboli ideálne (zväčša šlo o nevyhovujúci priestor, či nesúrodosť činoherného a pantomimického súboru, ktorá súvisela so slabou návštevnosťou) a založenie samostatného divadla nepodporovali ani úrady³⁸. Autori v sezóne 1965/1966 nemali kde skúšať a inscenovať. Nadalej sa nevzdávali a postupne svojím pôsobením i prostredníctvom článkov uverejnených v dobovej tlači³⁹ sa im podarilo presvedčiť Poverníctvo SNR pre kultúru a informácie, pod ktorého záštitou vzniklo 1.1. 1968 Divadelné štúdio (zaužívané tiež Divadlo na korze) zložené z troch súborov: Divadla pantomímy, Divadla L+S a Divadla poézie. Sládek bol menovaný do funkcie riaditeľa štúdia. V čase vpádu vojsk Varšavskej zmluvy do Československa boli odcestovaní vo Švédsku, a keďže ich divadlo krátko na to, v septembri 1968 zatvorili, návrat bol skomplikovaný. Existencia vytúženého divadla sa teda nestihla ani poriadne potvrdiť. Nebolo možné zrealizovať ani jednu inscenáciu a naplniť pôvodný zámer spolupráce súboru pantomímy s činohernou zložkou (podobne ako

³⁸ Počet divadiel v meste bol kontrolovaný a riadený Odborom školstva a kultúry.

³⁹ Žlábek, E.: *Problémy pantomímy*. In. Javisko 1963/1964, č. 4. S. 23-24.

Sládek, M.: *Divadlo našich predstáv*. Smena na nedeľu, 2, 11.3.. 1967, s.5.

to fungovalo v Prahe v Divadle Na zábradlí). Sládkovou snahou o vznik Divadelného štúdia začala aspoň prehistória Divadla Astorka Korzo '90⁴⁰.

Druhé obdobie umeleckej činnosti začal Sládek na Slovensku už sám (Eduard Žlábek zomiera v roku 1988). Politická a spoločenská situácia, kvôli ktorej sa v roku 1970 nechcel vrátiť a rozhodol sa zostať v emigrácii, sa po novembrovej revolúcii 1989 zmenila. Zároveň sa v tom období v Nemecku ocitol v konečnej fáze svojho úspechu ako iniciátora vybudovania pevnej základne pre pantomímu v podobe stálej scény. Sen sa mu na niekoľko rokov splnil. Dňa 28.5. 1974 otvorili v Kolíne nad Rýnom súkromné Divadlo Kefka, existujúce až do roku 1987. Navyše spolu so slovenským teatrológom a divadelným kritikom, Petrom Bú, zorganizovali Medzinárodný festival pantomímy Gaukler, ktorý sa od roku 1976 dožil dvanástich ďalších ročníkov a navštívili ho predné osobnosti svetovej pantomímy. Aj vďaka prezentácii mesta na ňom získali spočiatku podporu a posledné štyri roky dokonca pôsobili v sále s kapacitou 380 miest pre divákov. Závislosť na subvenciách bola ale značná, a preto sa napokon najmä z finančných dôvodov skončila aj história prvého stáleho Sládkovho divadla pantomímy (Sládek tvoril naďalej aj bez javiska a súboru – inscenácie *Svadobčania z Eiffelovky* a *Apocalyptic*, 1989). Späť do Bratislavy prišiel už so skúsenosťami ako prevádzkovať súkromné divadlo, a tiež s menom, ktoré vďaka organizácii vlastného medzinárodného festivalu a účasti na mnohých zahraničných bolo overené aj vo svete. S podporou štátu stál na čele veľkého projektu o vytvorení divadla a Medzinárodného inštitútu pohybového divadla s pedagogickým a dokumentačným centrom. Dňa 1. januára 1992 bolo z týchto potrieb a požiadaviek zriadené Ministerstvom kultúry SR Divadlo Aréna, ako Medzinárodný inštitút pohybového divadla s neskôr zvoleným riaditeľom Milanom Sládkom. Projekt bol postavený na nestabilnom základe, pretože závisel od rekonštrukcie historickej divadelnej budovy, postavenej v roku 1898 z pôvodne otvorenej, letnej scény (fungujúcej pre divadelné účely od roku 1828) patriacej Slovenskej televízii. Zdlhavý proces realizácie spojený s peripetiami majetkovo-právneho, finančného a byrokratického rázu priviedli Sládka k rozhodnutiu ukončiť už po roku (počas ktorého inscenoval v náhradných

⁴⁰ Divadlo Astorka Korzo '90 historicky (viac ako umelecky) nadväzuje na tradíciu Divadla na korze, kde činohernú zložku súboru tvorili významné slovenské herecké osobnosti, ako napríklad Zita Furková, Martin Huba, Milan Kňažko, Juraj Kukura, Milan Lasica, Július Satinský, Stano Dančiak, Pavol Mikulík, Magda Vášáryová a iní. Činnosť divadla bola definitívne z politických tlakov ukončená v roku 1971.

priestoroch) vzťahy s Arénou a vrátiť sa do Nemecka, ktoré mu prirodzene bolo v istom smere viac domovom. Nasledujúci rok ho privádza na Slovensko so zmenou ministra kultúry i nádej na splnenie začatého a nedokončeného projektu. Prípravy nabrali rýchlejší spád. Na finančnú podporu rekonštrukcie, ktorá stála v odhade 65 miliónov korún založil Sládek v roku 1994 Nadáciu za obnovenie Divadla Aréna, uskutočnil niekoľko benefičných vystúpení až v roku 1998 tu mohol zinscenovať prvé nápady. Založil stály súbor a tiež odštartoval tradíciu medzinárodného festivalu Kaukliar, ktorý rovnako ako on vydržal spojený s Arénou až do roku 2002. Vtedy divadlo prešlo do zriaďovateľskej kompetencie Bratislavského samosprávneho kraja. Podmienky spojené s novým konceptom, ktoré priniesol nový riaditeľ, Juraj Kukura, boli pre Sládka natoľko nesúhlasné s jeho predstavami, že sa definitívne rozhodol vzdať sa akýchkoľvek ďalších snáh vytvoriť z Bratislavy centrum pantomímy, ktoré by malo i medzinárodný zvuk a odchádza do Nemecka. Na Slovensko zavítal už len ako hosťujúci umelec alebo režisér.

2.1.3 Milan Sládek, pedagóg a režisér

Sládek je mím – samouk. Nikdy pantomímu neštudoval, no počas svojej kariéry mal niekoľko príležitostí ju vyučovať. Jeho pedagogická činnosť je spojená okrem potreby tvoriť najmä s neprestajným úsilím zviditeľniť pantomímu, nájsť jej verných divákov a vytvoriť pre ňu, či už doma alebo v zahraničí, stabilné zázemie, kde by mohla pôsobiť a ďalej sa rozvíjať. Ako už z napísaného vyplýva, uskutočňovať tento svoj zámer sa mu darilo viac v Nemecku ako na Slovensku, no v oboch krajinách sa o to pokúšal aj prostredníctvom šírenia odborných poznatkov, skúseností a techník tvorby na akademickej pôde. Počas prvého pôsobenia v Bratislave, v období rokov 1962 – 1968, bol externým pedagógom na VŠMU, kde pohybovo pripravoval budúcich činohercov. Spoločne s Eduardom Žlábkom naštudovali ako ročníkovú prácu poslucháčov herectva v roku 1964 Kyrmezerovú moralitu *Komédia a bohatci a Lazarovi* a prvý krát Sládek vystupoval v úlohe režiséra (dovtedy bol vždy v úlohe asistenta réžie)⁴¹. Sládkovi sa už tu podarilo o syntézu pantomímy s činoherným herectvom (ktorú chcel neskôr uplatniť v súčinnosti s činohernou časťou súboru Divadelného štúdia). Pantomimické prvky boli súčasťou hereckého výrazu. O tri roky neskôr režiruje už úplne sám so študentmi hru bratov Čapkových *Zo života hmyzu*. Po presune do Nemecka začínali úplne

⁴¹ Panovová, O: *Milan Sládek*. Bratislava: Tália-press. 1996. s. 42.

od nuly, a tak Sládek v jednom z rozhovorov zaspomínal: „Robil som ešte jednu vec, ktorá je veľmi dôležitá. Chodieval som do škôl, rozprával som o pantomíme, hral som, takže k nám začali chodiť mladí ľudia a potom sa rodičia čudovali, že kam tie deti chodia, tak chodili tiež.“⁴² V Kolíne boli podmienky o niečo rozvinutejšie, čo dokazuje aj možnosť vysokoškolského štúdia pantomímy na Folkwangovej univerzite umení v Essene. Práve tam pôsobil v rokoch 1987 – 1992 ako vyučujúci a vedúci odboru pohybového divadla (založený r. 1965). S návratom na Slovensko priniesol okrem idey zrekonštruovania Divadla Arény pre pohybovú/pantomimickú tvorbu i zriadenie výučby týchto techník, no zo všetkých plánov zišlo. Svoju pedagogickú činnosť obnovil až v druhej etape budovania Arény založením stáleho súboru. V tom čase to bola jediná príležitosť štúdia pantomímy na Slovensku. Po rozviazaní profesijných vzťahov s divadlom sa Milan Sládek k pravidelnému učeniu už nevrátil. Od začiatku tvorby až do dneška sa zúčastnil ako prednášajúci mnohých workshopov na festivaloch v Európe, Ázii či Amerike. V roku 2015 si prizval do medzinárodného tímu k spolupráci i študentov Katedry pantomímy na pražskej HAMU, ktorí tvoria najmladšiu generáciu súčasnej slovenskej pantomimickej tvorby a zrealizoval inscenáciu *Antigona*. Milan Sládek bol v posledných rokoch pozývaný inými súbormi (Slovenské národné divadlo, Bábkové divadlo Žilina, či Divadlo a.ha. Bratislava) k spolupráci na réžii, pohybovej príprave hercov, ba i ako tvorca masiek a scénických návrhov. Obzvlášť zaujímavé a aj časovo najaktuálnejšie je jeho hosťovanie v Bábkovom divadle Žilina, kde zrežiroval inscenáciu *Láska k trom pomarančom*, ktorej analýze budem tiež ešte venovať väčšiu pozornosť, a to v kapitole popisujúcej pantomimické prvky v tvorbe nepantomimických súborov, divadiel.

Osobnosť Milana Sládka vždy bola a je neodmysliteľne spätá so statusom „zakladateľ slovenskej pantomímy“. Paradoxne väčšiu časť svojho umelecky tvorivého obdobia strávil v zahraničí. Koľkokrát sa pokúsil o návrat na Slovensko, s ambíciou pozdvihnúť pantomímu na profesionálnu úroveň a rozšíriť základňu jej tvorcov i divákov, toľkokrát zlyhal. Nech už boli dôvody v tom či onom prípade akékoľvek, isté je, že pantomíma si vyžaduje špecifického recipienta a podobne ako balet, či opera je v menšinovom záujme oproti činohre. O to viac, ak nemá silné základy na udržanie tradície ani na strane umelcov. Po odchode Milana Sládka „na západ“ začali v 70. rokoch experimentovať s technikou pantomímy niektoré amatérske súbory a v rokoch 90., po jeho návrate, sa už pomaly popri pantomíme formujú nové podoby pohybového divadla. V dobe, keď Sládek definitívne opúšťal Slovensko, sa nepodarilo udržať

⁴² Rozhovor dostupný na: <http://www.teraz.sk/magazin/clovek-musi-v-sebe-zachovat-pocit-hra/23140-clanok.html> [online] [2012] [cit. 2016 – 05 -03].

myšlienku stálej divadelnej scény pre pantomímu, ani festivalu jej venovanému aj preto, že nemal svojho výrazného „nasledovateľa“, ktorý by to, čo Sládek založil ďalej naplno rozvíjal. S prihliadnutím na fakt, kedy sa na Slovensku začínajú profesionálne etablovať umelci či súbory tiahnuce k, nazvime to v širšom slova zmysle, pohybovému divadlu a kedy vznikajú priestory (prevažne multifunkčného umeleckého charakteru), ktoré im poskytujú možnosť prezentovať sa, je isté, že celý proces si vyžadoval viac času. Podrobnejšie sa problematike vývoja pantomímy až do súčasnosti budem venovať v nasledujúcich kapitolách.

2.2 Lína amatérskej pantomímy v študentskom prostredí

Ďalší prirodzený vývoj tvorby v oblasti pantomímy bol na profesionálnej úrovni prerušený odchodom Milana Sládka do zahraničia a jeho následnou emigráciou, v ktorej zotrval vyše dvadsať rokov. Priamy kontakt s „majstrami pantomímy“ sa zredukoval len na sporadické hosťovania českých umelcov⁴³. Tí, ktorí sa o pantomímu zaujímali, rozvíjali jej techniku v amatérskom prostredí, na pôde študentských spolkov a klubov. V Prahe bolo zázemie oveľa silnejšie, profesionálna pantomíma sa ďalej rozvíjala. V Divadle Na zábradlí pôsobil pantomimický súbor Ladislava Fialky (medzi členmi napríklad Jiří Kaftan, Richard Weber, Zdena Kratochvílová...), ktorý usporiadal i medzinárodný festival v roku 1969 (vystúpil i Marcel Marceau) a 1971. Ku koncu 60. rokov sa začala formovať tzv. druhá pantomimická generácia, ktorej predné osobnosti – Ctibor Turba, Boris Hybner a Richard Rýda sa profesionálne spojili do divadla Pantomíma Alfreda Jarryho (1968 – 1972). Od Fialkovej pantomímy, inšpirovanej klasickou francúzskou sa odlišovali a hlásili sa k absurdnému divadlu, čiernemu humoru, filmovej groteske a divadlu krutosti⁴⁴. Nešlo len o hľadanie nových prístupov k pantomíme, ale ich tvorba bola spojená i so zmenou politickej a spoločenskej atmosféry, na ktorú reagovali. Rozdiel jasne formuluje Alice Dubská takto: „Zatímco na přelomu 50. a 60. let obecnstvo, unavené optimistickými frázemi socialistickorealistickejších produkcií činoherních divadel, nedůvěřující slovu, nadšeně přijímalo „tichý, básnivý idealismus“ Ladislava Fialky, koncem 60. let a zejména v následujícím

⁴³ Napríklad v roku 1977 režíroval Ctibor Turba inscenáciu *Strach má velké oči* pre Bábkové divadlo Žilina a v roku 1980 *Malé klauniády* v Krajskom bábkovom divadle v Banskej Bystrici. V roku 1979 v rámci medzinárodného festivalu pantomímy - *Večer pantomímy* vystúpil aj Boris Hybner.

⁴⁴ Veber, V.: *Příběh pantomimy*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. Praha. 2006. s. 294.

desiatiletí už na politický marasmus doby musela nová generácia reagovať zcela jinak“⁴⁵. Svoju pozornosť obrátili viac na klaunské herectvo. V poslednom roku činnosti sa pridali k súboru aj Boleslav Polívka. Navyše v roku 1963 založil Milan Lipinský na Lidové konzervatoři v Prahe oddelenie pantomímy⁴⁶ a v rokoch 1952 – 1980 vyučovala pantomímu v rámci pohybovej výchovy činoherného herectva na JAMU v Brne Jiřina Ryšánková (v roku 1961 zakladá amatérske Divadlo pantomim). A nepravidelne v rokoch 1967 – 1969 a 1972 – 1974 vychádza časopis Pantomima⁴⁷.

Divadelná tvorba amatérskych skupín s prvkami pantomímy sa začala formovať na Slovensku začiatkom 70. rokov a najviac sa prejavovala v rokoch 80. so vzrastajúcim počtom neprofesionálnych divadiel vznikajúcich najmä v študentskom prostredí. Členmi boli poväčšine vysokoškoláci, ktorí hľadali formy, ako vyjadriť pocity svojej mladej generácie a jej nekonvenčný pohľad na svet, ako reagovať na vtedajšie spoločenské dianie, a zároveň sa vymedziť od oficiálnej tvorby štátnych divadiel. Inscenačnými postupmi nadväzovali na malé javiskové formy. Karol Horák, vedúcu Študentského divadla pri FF UPJŠ (dnes Prešovská univerzita v Prešove) definuje študentské divadlo ako „fenomén budujúci svoju podstatu na kreatívnom vyjadrení životných pocitov študentov - vysokoškolákov v divadelnom tvare, charakterom svojej práce sa hlási študentské divadlo k divadlu nonkonformistickému, novátorskému, hľadačskému, usilujúc sa vo svojej práci o presadenie moderných divadelných postupov s plným vedomím spoločenskej závažnosti i angažovanosti svojej výpovede.“⁴⁸ Mnohé zo spolkov experimentovali práve s pantomímou i novými postupmi pohybového divadla. Z pohľadu súčasníka sa im okrajovo venovala Zuzana Bakošová – Hlavenková vo svojej publikácii *Pantomíma v súvislostiach tradície a súčasnosti*, vydané v roku 1979 v kapitole *Amatérska pantomíma na Slovensku*. Pozoruhodné je, že meno Milana Sládka v celej publikácii nenájdeme. Kapitulu *Súčasná a aktuálna pantomíma* venuje Ladislavovi Fialkovi, Borisovi Hybnerovi, Ctiborovi Turbovi i Boleslavovi Polívkovi, no o tvorbe Milana Sládka a Eduarda Žlábka sa zmieni len okrajovo, ako o pôsobení pantomimického súboru na Malej scéne SND. Spomína inscenácie a v krátkosti aj umelecký prínos, no úplne

⁴⁵ Dubská, Alice.: *Kniha o pantomimě* [Václav Veber: Příběh pantomimy, Akademie múzických umění, Praha 2006]. Divadelní revue 19, 2008, č. 4, s. 45-47.

⁴⁶ Švehla, J.: *Tisícileté umění pantomimy*. Praha: Melantrich. 1989. s. 173.

⁴⁷ Plicková, K.: *Pantomíma Alfreda Jarryho*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2012, s. 12.

⁴⁸ Horák, K.: *Konštanty a premeny divadla alternatívneho typu na Slovensku*. In. Týž. *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča: Modrý Peter, 2009, str. 32.

anonymných tvorcov. S veľkou pravdepodobnosťou museli byť mená vynechané z dôvodu emigrácie umelcov. Preto je možné, že aj pohľad na tvorbu amatérov v 70. rokoch nie je úplný, či objektívny. Širší a aktuálnejší prehľad nájdeme v kapitole *Zrod a vývin pantomímy*, spracovanej Oľgou Panovovou a Vladimírom Štefkom, v knihe *Slovenské divadlo v 20. storočí* z roku 1999. Obaja autori sa venujú tejto problematike občasne aj v článkoch v časopise Javisko. Dokumentačné oddelenie Divadelného ústavu v Bratislave disponuje len informáciami o profesionálnej divadelnej tvorbe, takže činnosť osobností prúdu amatérskej pantomímy je zaznamenaná len v súvislosti ich spolupráce s profesionálnymi divadlami tej doby⁴⁹. Doposiaľ ani neexistuje online databáza amatérskeho divadla (na rozdiel od existujúcej českej), kde by bolo možné jednotlivé súbory dohľadať. Istotne by si táto línia zasluhovala samostatný výskum so zameraním sa na rozhovory a zber materiálov od samotných tvorcov. Pre cieľ mojej diplomovej práce sa však budem sústrediť len na základnú charakteristiku tvorby týchto súborov a posuny vo vývoji pantomímy, ktoré priniesla.

Spomedzi všetkých novozaložených amatérskych súborov 70. rokov, v ktorých tvorbe je badateľný záujem i o pantomímu sa najvýraznejšie prejavovali skupiny Brapanto, Pantomíma pri B-klube, Labyrint, Pomimo a Študentské divadlo Karola Horáka. Svoju tvorbu predstavovali na domácich⁵⁰ amatérskych divadelných festivaloch a prehliadkach, ktorých história sa začína 14.5. 1954 v Dolnom Kubíne – prvou celoštátnou súťažnou prehliadkou v umeleckom prednese poézie a prózy, o rok neskôr nazvanou Hviezdoslavov Kubín. Od roku 1977 je medzi súťažné kategórie zaradené aj divadlo poézie (práve ako jedna z malých javiskových foriem)⁵¹. V roku 1968 usporiadalo Ministerstvo školstva a kultúry v spolupráci s Československým zväzom mládeže prvú celoslovenskú prehliadku umeleckej tvorivosti vysokoškolákov s názvom Akademický Prešov, ktorá zahŕňala výtvarné práce, umelecký preklad, literárnu tvorbu, interpretáciu poézie, spevu, folklórnych tancov i divadla malých

⁴⁹ V archíve existujú záznamy o spolupráci Melánie Vanekovej (Jakubiskovej), pôvodne členke Sládkovho Divadla pantomímy, ktorá na amatérskej scéne zakladá súbor Brapanto a profesionálne spolupracuje na pohybovej zložke, či ako choreografka, režisérka Bábkového divadla Žilina, Bábkového divadla Nitra, Trnavského divadla alebo Divadla Jozefa Gregora Tajovského. Tiež tvorba Ľubomíra Piktora, jedného zo zakladateľov súboru Pomimo, je zdokumentovaná až počas jeho profesionálneho pôsobenia spojeného predovšetkým s Divadlom PIKI Pezinok.

⁵⁰ Niektoré súbory sa prezentovali aj v zahraničí, na festivaloch amatérskych divadiel v nemeckom Göppingene, talianskom Arezze, či maďarskej Budapešti

⁵¹ Z histórie Hviezdoslavovho Kubína dostupné na: <http://www.nocka.sk/hviezdoslavov-kubin/zhistorie> [online] [?] [cit. 2016 – 04 -03].

foriem. O dva roky neskôr bol rozdelený na tri samostatné špecializované akademické súťaže - Akademický Prešov (orientovaný na malé divadelné formy), Akademická Trnava (zameraná na zborový spev) a Akademická Nitra (zameraná na súťaž vysokoškolských folklórnych súborov). Od roku 1969 bol organizovaný tiež Festival malých javiskových foriem v Poprade⁵² a súbory malých javiskových foriem sa stali tiež súčasťou festivalu Scénická Žatva v Martine (existujúceho už od roku 1967, pod názvom Scénická Žatva od 1970).

Umelecká tvorba študentských divadiel bola ohrozená nestálosťou súboru, keďže členovia s ukončením štúdia končili aj svoju činnosť v ňom. Napriek tomu však vznikli pozoruhodné inscenácie, ktoré sa už odlišovali od pantomímy, akú predstavoval Milan Sládek. Činnosť „generácie mímov - amatérov“ priniesla významné posuny v inscenačnej praxi. V prvom rade šlo väčšinou o kolektívnu tvorbu. Hranice medzi režisérom a hercami boli v týchto podmienkach často oveľa uvoľnenejšie. Po dramaturgickej stránke sa autori už nevracali ku klasickým predlohám pre pantomímu. Inšpiráciu hľadali vo svetovej literatúre (M. Gorkij, A.P. Čechov, J. Jesenský, G. Büchner,...), no vznikali najmä originálne autorské námety. Karol Horák so svojim Študentským divadlom pri FF UPJŠ v Prešove v inscenácii *Živý nábytok* (1975) čerpal z rovnomennej poviedky Jefima Zozuľu, ale vytvoril nový dramatický text. Herci, stvárňujúci nábytok boli označení ako čísla. Inscenácia upustila od slova a zamerala sa predovšetkým na pohyb. Podrobnejšie sa o postupe tvorby dočítame v bakalárskej práci Barbory Repickej, ktorá píše: „Herci, aby mohli dospieť do konečnej fázy, v ktorej sami predstavujú jednotlivé kusy nábytku, nacvičujú pohybovú zložku a jej záverečnú podobu pomocou troch prístupov. Pracujú s deštruovaným kusom nábytku napr. stolička bez operadla a bez dvoch nôh, ktorú mal herec pripevnenú na svojom tele a fyzickou akciou mal dotvárať jej chýbajúce časti. Druhým prístupom bola pohybová imitácia skutočnej vizuálnej podoby nábytku napr. posteľ pozostávala zo štyroch kľáčiach hercov, ktorí boli prikrytí bielou plachtou. Posledným typom hereckého stvárnenia nábytku bolo výrazové či abstraktné vyjadrenie nábytku napr. klusajúci a skandujúci herci predstavovali tapety.“⁵³ Pohybová stránka je teda už vzdialená pantomíme, bližšia fyzickému divadlu. Inú formu experimentu volili členovia súboru Labyrint. Stále zviazaný s pantomímou uskutočnili experiment, ktorý zvukovo (magnetofónový záznam) i obrazovo (diapozitívy)

⁵² Štefko, V.: *Malé javiskové formy – zrod alternatívneho divadla?* In. Javisko. 39. 2007. č.2. s. 2-4.

⁵³ Repická, B.: *Študentské divadlo Karola Horáka*. Bakalárska práca. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy. 2013. s. 27-28.

zdokumentovali. Projekt spočíval v tom, že sa počas jedného týždňa v centre Bratislavy pred Slovenským národným divadlom pohyboval každý deň na pár hodín nabielo nalíčený mím (vždy iný člen Labyrintu) a nadväzoval nemý dialóg s okoloidúcimi chodcami. Svojou performance, ktorá bola často veľmi provokatívna (prenasledovanie a napodobňovanie pohybu chodca, ironické grimasy, ...) skúmali reakcie nič netušiacich ľudí. Týmto experimentom sa posunuli až k forme happeningu, dokonca site-specific, ak vezmeme do úvahy zvolený priestor práve pred budovou oficiálnej scény SND. V inscenácii *Večierok* (1978), ktorá vznikla improvizáciami na danú tému herci v istých scénach zotrelí hranicu medzi javiskom a hľadiskom: „Najskôr núkajú diváka vínom a cigaretami, chcú s ním nadviazať kontakt, získavajú si ho, ale vzápätí ho prudko odvrhujú – polejú ho vodou z lavóra, už ho neprijímajú ako partnera.“⁵⁴

V 80. rokoch sa amatérska scéna ešte viac rozrástla, vzniklo množstvo ďalších súborov (Brontosaurus, Ketchup, Divadielko Tumáš, Balvan, Zákvas, Úsmev, Otáznik,...), z ktorých niektorí odchovanci v nasledujúcom desaťročí ďalej posunuli podobu pantomímy a profesionálne sa jej každý už špecificky venuje do súčasnosti. V dňoch 13. - 15.11. 1981 sa uskutočnil prvý ročník festivalu Slovenské gagy v Kremnici (neskôr Kremnické gagy). Obdobie pred prelomovým rokom 1989 bolo, aj napriek neustálej kontrole umeleckej činnosti, priaznivé na to, aby amatéri udržali, posilnili a hlavne rozvinuli tradíciu pantomímy, ktorú na Slovensko priniesol Milan Sládek.

⁵⁴ Bakošová-Hlavenková, Z.: *Pantomíma v súvislostiach tradície a súčasnosti*. Bratislava: Osvetový ústav. 1979. s. 99.

3 Slovenská pantomíma v súčasnosti

Po skončení umeleckej tvorby Milana Sládka na Slovensku mala profesionálna pantomíma odmlku, až kým sa z línie amatérov, ktorí sa jej venovali v priebehu 70. – 80. rokov vrysovalo niekoľko jednotlivcov. Tých umenie pantomímy očarilo a inšpirovalo natoľko, že sa rozhodli pre profesionálnu činnosť. Ďalší vývoj slovenskej profesionálnej pantomímy je možné rozdeliť na dve etapy, pričom viac ako časové hľadisko zohráva význam pri rozčlenení poetika tvorby vybraných umelcov.

Pre prvú etapu, začínajúcu v priebehu 80. rokov je charakteristický vplyv Milana Sládka, a teda tvorba stále inklinuje ku klasickej pantomíme. Medzi hlavných predstaviteľov patrí **Miroslav Kasprzyk**, **Štefan Capko** a **Juraj Benčík**. Všetky tri osobnosti sa sformovali z línie amatérskej, experimentujúcej s malými javiskovými formami. Ich umelecká činnosť nadväzuje na postupy a techniky, ktoré presadzoval Sládek, no žiaden zo spomínaných nedosiahol rovnaký stupeň vývoja vo svojej tvorbe. Ani jeden z nich nevytvoril poetiku, ktorej by sa sústavne venoval počas svojej tvorby tak, ako to mal Milan Sládek v postave Kefky, či v podobe inscenácií spájajúcich pantomímu s operou alebo bábkovým divadlom. Všetkých troch charakterizuje v súčasnosti predovšetkým pedagogická činnosť. Števo Capko a Juraj Benčík, Sládkov žiak, sa priklonili ku klauniáde a Benčík je doposiaľ jediným slovenským umelcom, ktorý bol v angažmáne kanadského Cirque du Soleil. Ich tvorbu priblížim v nasledujúcich samostatných podkapitolách.

Druhá etapa začala paralelne s prvou, no jej odklon súvisel s formovaním autorského divadla zastúpeného improvizáčnymi ligami. Poetiku tvorcov druhej etapy už netvorí klasická pantomíma, tá, s ktorou oboznámil slovenské divadelníctvo Milan Sládek, ale experimentovanie a príklon k pohybovému divadlu. Preto sa v tejto etape mení aj význam pojmu pantomíma zo samostatného divadelného druhu na techniku pohybu, ktorý autori vo svojej scénickej tvorbe využívajú. Pantomíma sa tak dostáva do širšej oblasti, často prepojenej s inými prevažne nonverbálnymi druhmi, ako napríklad fyzickým divadlom, novým cirkusom, klauniádou alebo i bábkovým divadlom. Nadežda Lindovská vo svojej štúdiu poznamenáva: „V druhej polovici osemdesiatych rokov sa na Slovensku strhol doslova zápas o legitimizáciu postupov autorského divadla, o dokázanie rovnocennosti alternatívnych metód javiskovej tvorby, o prekročenie hranice medzi amatérskym a profesionálnym, hranice, interpretovanej ako hranica medzi umením a "neumením". Na čele tohto úsilia stál režisér

Blahoslav Uhlár.⁵⁵ **Blaho Uhlár** sa už počas stredoškolských čias amatérsky venoval pantomíme pod vedením Melánie Jakubiskovej (vydatej Vanekovej-Jakubiskovej), členke Sládkovho pantomimického súboru⁵⁶. Na Divadelnej fakulte VŠMU vyštudoval v rokoch 1969 – 1973 divadelnú réžiu. O rok na to sa stal členom Divadla pre deti a mládež v Trnave a v rokoch 1987 – 1992 pôsobil v Divadle Disk v Trnave (vzniklo v roku 1955 a existuje dodnes). Tu začal naplňať svoju víziu divadla ako kolektívnej tvorby a divadla úplne autonómneho od literárnej predlohy. Tvorbu smeroval k polytematickej dekompozícii. V roku 1988 vydal s výtvarníkom Milošom Karáskom teoretické poznatky a idey v tzv. I. a II. slovenskom divadelnom manifeste. Provokačne v ňom odsúdil stav slovenského divadelníctva, svetovú dramatikú, ktorá podľa nich nemohla aktuálne reagovať na problémy súčasných ľudí. Uhlár s Karáskom sa rozhodli skončiť s rozprávaním príbehov. Odvrhli jednotnú dejovú líniu, miesto nej proklamovali dekompozíciu, náhodnú voľbu udalostí, motivickú difúznosť, polytematizáciu, nejednoznačnosť a nedramatickosť divadelného sveta. Za základ dobrého divadla označili kolektívnu tvorbu divadelnej inscenácie, autorské divadlo, v ktorom herec i divák sa stávajú tvorcami⁵⁷. Improvizácia otvorila tvorcom dvere i ku klauniáde a pohybovému divadlu. Tak napríklad v inscenácii *Ochotníci* (1987) o divadelných ochotníkoch, ktorí chcú inscenovať Gogolovu *Ženbu* boli zakomponované baletno – pohybové medzihry, ktoré inscenácii dodávali rytmus a ako píše Martin Porubjak: „majú aj

⁵⁵ Lindovská, N.: *Improvizčný princíp v slovenskom divadle druhej polovice osemdesiatych rokov a tvorba režiséra Blahoslava Uhlára*. In: zb. *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*, Bratislava 1996, s. 187 - 215.

⁵⁶ Melánia Vaneková-Jakubisková začínala s pantomímou v amatérskom Divadielku Horizont, ktoré pôsobilo v rokoch 1961-1962 a vzniklo ako Štúdium malých javiskových foriem pri Krajskom podniku pre film, koncerty a estrády v Bratislave, kde spolupracovala s Milanom Sládkom. Neskôr sa stala členkou jeho súboru. Po Sládkovej emigrácii sa súbor rozpadol a jej manžel Marián Vanek bol kvôli politickým karikatúram silno sledovaný vtedajším režimom. V roku 1969 založila prvú amatérsku pantomimickú skupinu v bratislavskom Divadle u Rolanda, ktorého existencia trvala do roku 1970. Práve tu začínal aj Blaho Uhlár. V roku 1973 spolupracovala na pohybovej zložke s brnenským Loutkovým divadlom Radost. Medzi rokmi 1974 a 1976 viedla súbor Brapanto. V roku 1989 spravila pre študentov bratislavského konzervatória pantomimickú choreografiu k hre Clownfórum, ktorú napísal jej manžel. V roku 1990 s ňou vystúpili aj v pražskom Divadle E.F. Buriana.

⁵⁷ Lindovská, N.: *Improvizčný princíp v slovenskom divadle druhej polovice osemdesiatych rokov a tvorba režiséra Blahoslava Uhlára*. In: zb. *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*, Bratislava 1996, s. 187 - 215.

hlboký význam noetický, akoby sa v nich zhmotňovala potenciálna divadelná fantázia súboru a Ochotníci nie sú len akýmsi opisným "civilistickým" záznamom momentálnej krízy určitého kolektívu ľudí... nie sú len reportážou, ale aj metaforou."⁵⁸ Inklinovali ku štylizovanému pohybovému výrazu a pantomimicko-grotesknému herectvu⁵⁹. Tvorbou pokračovali v Divadle Stoka, ktoré spoločne založili v roku 1991. V roku 2006 sa museli z priestorov vysťahovať, no Blaho Uhlár tvorí dodnes. Aktuálne v priestoroch starej opustenej bratislavskej továrne Cvernovka, ktorá sa za posledné roky zmenila na multižánrový umelecký priestor. Ďalšími osobnosťami, ktoré stoja na začiatku druhej etapy súčasnej slovenskej pantomímy sú **Ľubomír Piktora** a **Viliam Dočolomanský**.

Ľubomír Piktora začínal ako študent v 70. rokoch už v zmienenom amatérskom súbore Pomimo. V roku 1980 hral v inscenácii *Malé klauniády*, ktoré v Krajskom bábkovom divadle v Banskej Bystrici režíroval Ctibor Turba. Neskôr v Prahe vyštudoval Katedru alternatívneho a loutkového divadla na DAMU. Ďalej pôsobil v Turbovej pantomimickej skupine Alfred a spol. a v Pantomime Divadla Na zábradlí Ladislava Fialku. Ako bábkar pokračoval v pražskom Ústredním loutkovém divadle a Štátnom bábkovom divadle v Bratislave. V roku 1990 založil spolu s manželkou, herečkou Katarínou Aulitisovou vlastnú Podozrivo Ideálnu Kočovnú Iniciatívu – Divadlo PIKI, ktoré funguje dodnes. V inscenáciách spája výrazové prostriedky pantomímy, bábkového divadla, klauniády a grotesky. Často sú doplnené pesničkami. Tvorba Divadla PIKI je určená výhradne detskému divákovi. Tomu je prispôsobená i komika hereckého prejavu. Aulitisová a Piktora svoje inscenácie (napríklad *Paskudárium*, *Elá Hop*, *O deviatich mesiacikoch*,...) budujú na rozprávanom príbehu, ktorý rozohrávajú najmä technikami bábkového divadla (paraván s maňuškami, marionety i predmetové divadlo). Vždy je dominantou hra s bábkami a herci pracujú ako odkrytí vodiči.

⁵⁸ Porubjak, M.: *Najprv zaujatie témou, až potom hľadanie tvaru*. Javisko, 1988, č. 2, s. 97.

⁵⁹ Ukázkovým príkladom je 12. scénka z inscenácie *Eo ipso*, ktorá je síce celá postavená na slove, no konkrétne v tejto scénke nazvanej *Auncita* slovo dopĺňa pohyb. Herec Vlado Zboroň v roli predsedu dediny dáva prednášku o tom, aký postoj vo svojom postavení musí zaujať. Formuluje tieto významové hračky slov, pričom zdôrazňuje, že sa venoval pohybovému divadlu, aby vedel zaujať správny postoj. Celý monológ prednáša spolu s groteskným pohybovým prejavom, pričom sa ani nepohne z miesta. Gestá rúk a pohyby tela sú nadmieru štylizované a prehnané. Z podrepu prudko vstáva, sekane nakláňa hlavou zo strany na stranu, občas sa groteskne až klaunsky vyškerí, či vytreští oči. Rytmizuje tak hovorený text a dotvára dynamiku i komiku jeho obsahu.

Ukážkou je: *Stoka – Eo Ipso – 12. Auncita*. [online] [2011 – 07 - 07]. Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=KYPDU0HrEEU>.

Okrem úlohy rozprávačov sú aj samotnými postavami, a práve v týchto momentoch zapájajú naplno pohybovú stránku. Tak dosahujú, že počas celej inscenácie nenastane ani jeden statický moment a ak áno, tak len cielený s významovou pauzou. Prvky pantomímy sú badateľné v náznakoch, napríklad keď herec nonverbálne len s použitím pazvukov stvárňuje zviera, alebo v mimike tváre vyjadrujúcej emócie ako smútok, radosť, údiv alebo strach. Ku klauniáde sa približujú nielen farebnými kostýmami a červenými klaunskými nosmi, ale tiež gagmi ako naháňačka, či vzájomné nadeľovanie si kopancov do zadku, ktoré sa zrýchľuje až prerastá do akéhosi tanca. Divadlo PIKI predstavuje ďalší odlišný smer, akým sa postupne profesionálna slovenská pantomíma posunula od svojho vzniku.

Viliam Dočolomanský je osobnosťou v oblasti slovenskej pantomímy o niečo odlišnejšou. Ako jediný zo zatiaľ spomenutých tvorcov nevyšiel z pantomímy a jeho inscenačné východiská ani ako pantomímu označiť nemožno. Po absolvovaní štúdia činohernej divadelnej réžie na Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne v roku 2002 založil medzinárodné divadelné štúdio Farma v Jeskyni, so základňou v Prahe. Súbor funguje ako laboratórium. Pred vznikom každej inscenácie skupina podstupuje hĺbkový výskum témy, ktorú inscenačne spracováva. Pre autenticitu materiálov podnikajú výpravy do rôznych častí sveta, vždy v závislosti od zvolenej problematiky. Poetika ich tvorby je spojená s prekračovaním hraníc hudobného, tanečného a fyzického divadla. Fyzické divadlo, rovnako ako nový cirkus a pantomíma spadajú do mimického, alebo iným označením pohybového divadla. Viliama Dočolomanského je preto nutné spomenúť pre ucelené pochopenie vývoja, akým sa pohybové divadlo na Slovensku, ktorého je pantomíma súčasťou, uberá. Ešte v časoch štúdia na gymnáziu založil Dočolomanský v Liptovskom Mikuláši amatérsky divadelný súbor Bodea (1992 – 1993), kde režíroval napríklad inscenáciu *Allen a Naomi* podľa poémy Allena Ginsberga Kadiš za Naomi. Už tu formuje pohybovú zložku hereckého prejavu do podoby fyzického divadla. Stredobodom je herec/performer, ktorý svojím fyzickým prejavom reaguje na stanovenú situáciu a tému. Sám pracuje s materiálom vlastného tela, aby ju uchopil podľa subjektívnych skúseností a predstáv, a tým vytvoril postavu. V inscenácii *Allen a Naomi*⁶⁰ ležalo od začiatku sedem nehybných hercov v rôznych polohách. V potrebnom momente pomaly vstávali z podlahy a každý z nich vlastným, špecifickým mimickým a pohybovým prejavom kreoval postavu psychicky chorého človeka. Jeden sediac kýval vrchnou časťou tela dopredu a dozadu, druhý zmätene pobehoval po javisku s meniacim sa výrazom úzkosti a radosti v tvári, tretí zas pri deformovanej chôdzi

⁶⁰ 34 JH 1993, *Allen and Naomi (Bodea, Lipt. Mikuláš)*. [online] [2013 – 12 - 02]. Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=PLESi6m_kEI>.

prudko mykal hlavou a mimika tváre odhaľovala strach, či ďalší takmer bez pohnutia stál v deformovanom prikrčenom postoji s neprítomným pohľadom smerujúcim nahor. Pohyby fyzického divadla nie sú natoľko kodifikované ako v pantomíme. Svojou spontánnosťou a abstraktnosťou pripomínajú skôr scénický tanec. Dôrazom na mimiku tváre sa prikláňa zas ku princípom pantomímy. Do inscenácie Dočolomanský zakomponoval postavu akéhosi anjela, ktorého prítomnosť sa prelínala celým príbehom. Herečka, ktorá mala na sebe veľký biely vypchatý overal s maličkými krídelkami prišitými na chrbte, s vlasmi zviazanými do dvoch rozkošných copov, veselým podskakovaním a chichotom a cingajúcimi roľničkami zavesenými na krku pripomínala klauna⁶¹. Prepojenosť rôznych foriem mimického divadla je v ranej, ešte amatérskej, tvorbe Viliama Dočolomanského na Slovensku preukázateľná. Podobu fyzického divadla na Slovensku v súčasnosti prezentuje hlavne súbor Debris Company, ktorého inscenácia Epic je tanečnou pantomímou a budem jej venovať ešte podrobnejšiu analýzu.

V priebehu druhej etapy sa k tvorbe dostávajú v súčasnosti mladší autori, ktorí zväčša pochádzajú z generácie „odchovancov“ predstaviteľov etapy prvej. V nasledujúcich podkapitolách priblížim tvorbu, **Pavla Seriša** a momentálne ešte študentov Katedry pantomímy na HAMU v Prahe – **Tomáša Kasprzyka**, **Barbory Debnárovej** a **Valérie Daňhovej**. V poslednej kapitole sa budem venovať tiež tvorbe **Petra Vrt'a** a jeho súboru **Tiché Iskry**. Spoločnou črtou ich tvorby je návrat k technike klasickej pantomímy, a to neklasickým inovatívnym spôsobom.

Pre celistvosť obrazu o slovenskej pantomíme v súčasnosti je ešte potrebné spomenúť, že dodnes neexistuje na Slovensku stála scéna, na ktorej by sa mohol tento divadelný druh pravidelne prezentovať. Na rozdiel od českého prostredia, kde napríklad v Prahe s väčšími či menšími prevádzkovými a finančnými problémami udržiavajú svoju činnosť a ponúkajú možnosti realizácie Divadlo Ponec, Divadlo Inspirace pri HAMU, divadlo Alfréd ve dvoře, Divadlo Archa a alternatívnejšie multifunkčné kultúrne priestory ako La Fabrika, Jatka 78, Studio ALTA, na Slovensku je len niekoľko podobných priestorov pre súčasné umenie. V Bratislave napríklad A4, či košický Kulturpark.

V súčasnosti sú na Slovensku pravidelne organizované festivaly so zameraním na pohybové divadlo, či pantomímu, a to Kremnické Gagy a Festival PAN v Liptovskom Mikuláši a Bratislava v pohybe. Na amatérskej báze naďalej pretrvávajú tradícia Scénickej

⁶¹ Obrazová príloha. Obr. č. 10. str. 86.

žatvy v Martine a festivalu Akademický Prešov, ktorý je už rozšírený napríklad i o bábkovú tvorbu.

3.1 Miroslav Kasprzyk, Štefan Capko, Juraj Benčík

Miroslav Kasprzyk je vo svete slovenskej pantomímy osobnosť o to unikátnejšia, že pred vlastnú umeleckú tvorbu stavia pedagogickú a priam až osvetovú činnosť. Narodil sa 30. októbra 1962 v Liptovskom Mikuláši. Štúdium na Strednej pedagogickej škole Seč u Chrudimi v Čechách (momentálne neexistujúcej) a následná práca vedúceho pionierov boli počiatkami preto, aby sa z neho vyformovala tak silná pedagogická osobnosťou, akou je dnes. Návštevy ochotníckych predstavení zas boli počiatkom k tomu, aby sa ako 20 ročný v rámci záskoku za neprítomného herca dostal po prvý krát na javisko. Popri rôznych povolaniach, ktoré v dôsledku nenaplnenia ideologického vzoru vedúceho pionierov musel striedať sa pravidelne od roku 1983 venoval ochotníckej divadelnej činnosti s Ochotníckym divadlom ZK ROH TESLA. O rok nato založil Divadlo MAJAFO (malé javiskové formy), kde sa združovali študenti i pracujúci zaujímaví sa o divadelnú tvorbu. Prvotný cieľ „pobaviť“ postupne vystriedala snaha o reakciu na aktuálne dianie, dobu⁶². Najprv v spolupráci s Vladimírom Hradeckým a manželkou Tatianou Kasprzykovou a neskôr už sám navštevoval pravidelné prehliadky malých javiskových foriem, kde bol po prvý krát oboznámený s faktom, že to, čo na javisku vytvára tiahne k pantomíme. Následne navštevoval pantomimické dielne pod vedením Vladimíra Guta a Jaroslava Švehlu. Postupne cibril techniku pantomímy v etudách *PERES TROJKA*, *Ideme od nuly ku trom alebo od troch k nule*. V Brne sa oboznámil s tvorbou Divadla na provázku (dnes Divadlo Husa na provázku) a osobnosťami Petrom Scherhauferom, Bolkom Polívkom (inscenácia *Trosečník*), či Evou Tálskou (inscenácia *Příběhy dlouhého nosu*). V lete 1986 absolvoval Speziálkurs vom pantomime – theater na Univerzite Friedricha Schillera v Jene pod vedením míma Haraldta Seime. Ďalej vytvoril celovečerné predstavenia *Atď...* (1986), *Vlaci* (1988), *Lukáš a farby* (1989). Nasledujúce inscenácie v porevolučných rokoch *Au...* (1993) a *Kde je clown?* (1994) spadajú už do obdobia Kasprzykovej profesionalizácie. Inscenácie pred rokom

⁶² Debnárová, B.: *Mím Miroslav Kasprzyk*. Bakalárska práca. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra pantomimy. 2013. s. 7.

1989 charakterizuje príklon k tvorbe pre dospelého diváka s tematikou človeka žijúceho vo vtedajšom ČSSR. Kasprzyk vystupuje v úlohe úradníka s kravatou, ktorý naráža na úskalia socialistického režimu. Inscenácie po roku 1989 sú venované už skôr detskému divákovi. V roku 1994 bol nominovaný medzi osem najlepších európskych zabávačov na frankfurtských European comedy awards, pričom ako jediný zastupoval východnú Európu. Od roku 1995 umelecky vedie Štúdio pantomímy Kasprzyk. V Štúdiu sa intenzívne venuje výučbe pantomímy a so svojimi žiakmi navštevuje festivaly na amatérskej rovine. Svoju pedagogickú činnosť ďalej rozvíja vedením dielní na Letnom divadelnom sústreďení na Počúvadle, Letavách, Akademickom Prešove, Festivale Petra Scherhaufra v Nitre na martinskom festivale Dotyky a spojenia, či Mimefeste v českej Polničke. Obrovskou zásluhou Mira Kasprzyka je organizácia festivalu PAN v Liptovskom Mikuláši. Založil ho v roku 1993 a darí sa mu ho opakovať zatiaľ nepretržite každý rok. Ide v podstate o jediný festival na Slovensku venovaný pantomíme. Festival je určený pre kohokoľvek, kto má o pantomímu záujem, no primárne sú účastníkmi žiaci zo základných umeleckých škôl. Štyri dni naplnené umeleckými workshopmi, ktoré vedú odborníci (každý rok sa hostia obmieňajú, no pravidelne vyučujú napríklad Adam Halaš alebo Michal Hecht) sú každý večer zavŕšené predstaveniami domácich i zahraničných skupín. Neraz na festivale PAN vystúpil i Milan Sládek. Teoretické a historické prednášky vedie ako hosť Ladislava Petišková. Počas festivalu prebieha tiež súťaž etúd jednotlivcov, dvojíc a trojíc a improvizácia liga. Účasť na poslednom ročníku festivalu bola 370 záujemcov, z čoho vyplýva, že sa Mirovi Kasprzykovi podarilo zrealizovať myšlienku, s akou prišiel už Milan Sládek. Vytvoril a stále aj napriek bojom s finančnými dotáciami udržiava isté zázemie pantomímy na Slovensku. Ďalším krokom v tomto smere bolo 17.1. 2016 založenie Asociácie profesionálnych mímov Slovenska (AMIS) v Žiline, ktorej prvým predsedom je práve Miro Kasprzyk⁶³. Asociácia si stanovila za hlavný cieľ vytvoriť aktívnu členskú základňu, „ktorá obsiahne všetky druhy umenia a umelcov, od klasickej pantomímy až po klaunov, fyzické divadlo, nonverbálnych umelcov či hercov Nového cirkusu.“⁶⁴ Podporený bude tiež projekt PANart predstavujúci medzinárodnú súťaž

⁶³ Ďalšími dvoma zakladajúcimi členmi sú Vladimír Kulíšek a Adrián Ohrádka. Obaja sa profesionálne venujú pantomíme a klauniáde od roku 1989. Vlado Kulíšek založil s českým muzikantom Radkom Michalkom v roku 2005 Theatre FORTISSIMO v Trenčíne a Adrián Ohrádka Teáter Komika.

⁶⁴ Z článku vydanom Tlačovou agentúrou Slovenskej republiky, dostupnom na: http://www.teraz.sk/slovensko/asociacia-profesionalnych-mimov-sr/177240-clanok.html?combinedGlobalTab_zamestnajs=1. [online] [2016] [cit. 2016- 16 - 05].

pre všetkých študentov, pretože podľa Kasprzyka: „Študenti potrebujú nielen kvalitnú výučbu, ale aj následnú javiskovú prezentáciu, konfrontáciu a výmenu umeleckých skúseností pod láskavým dohľadom profesionálov a odborníkov.“⁶⁵ Okolnosti pre stabilizáciu pozície pantomímy v slovenskom divadelníctve sú tak po vyše päťdesiatich rokoch definitívne priaznivo naklonené.

Miroslav Kasprzyk vo svojej tvorbe používa techniku klasickej pantomímy. Jeho pohybový prejav je ale odlišný od toho Sládkovho. Kasprzyk sa neštylizuje do podoby nabiele nalíčeného míma. Rozpustenými vlasmi a husto zarastenou bradou vytvára novú podobu, akéhosi „neakademického“ nekonvenčného míma. Je prirodzenejší aj v pohybe, ktorý je technicky prepracovaný, ale vkladá doňho istú dávku živelnosti a spontánnosti. Pre Kasprzyka je charakteristická hra s improvizáciou. V súčasnosti tvorí skôr zábavné pantomimické vystúpenia ako inscenácie s jednoznačným umeleckým štýlom. Často vedie svoje MimShow s vybraným divákom, ktorého nazýva „navigátor“. Ten mu potom cez mikrofón postupne rozpráva zvolený text, o ktorom mím nemá tušenia, no musí ho pohybovo stvárniť. Takto navigovaný slovom dokáže vyjadriť aj napríklad recept na pečeného králiku zo slovenskej kuchárky. Základom jeho pohybového stvárnenia je princíp zrkadla. Vždy si v predstave vytvorí obraz toho, čo má znázorniť, a potom to akoby divaním sa do zrkadla vytvára. Miro Kasprzyk zakladá predovšetkým na humore, na drobných gagoch, ku ktorým hľadá podnety v každodennom odpozorovanom živote a ľuďoch. V spolupráci s režisérom Kamilom Žiškom tak vytvoril v roku 2006 v Hudobnom divadle v Trenčíne najnovšiu inscenáciu *Don Tichot*. Voľnou inšpiráciou Cervantesovým románom *Don Quijote de la Mancha* vytvára z obyčajného maliara – natierača vznešeného rytiera. Oblečený v bielych monterkách prináša dvojradový rebrík, natieračské potreby a igelitovú tašku z potravín Billa, v ktorej má krabicové víno a lacný a nenáročný obed - nátierku z tresky s rožkami. Pri maľovaní zakrýva divákov igelitom a maľuje imaginárny strop. Používa reálne rekvizity, reálnu vodu s farbou, ktorú rozfrkuje všade na strany i na zakrytých divákov. Potom odhaľuje igelitom chránenú knižnicu, pomaly vyberá knihu za knihou. Využitím zvukového a svetelného prestrihu a mimického výrazu sa pomaly premieňa na knižného hrdinu. Z rebríka, na ktorého vrchole sa usádza si použitím maliarskeho valčeka vytvára koňa a roztvorené knihy sa stávajú jeho brnením. Kasprzykov maliar⁶⁶, ako bežná postavička zo

⁶⁵ Tamtiež.

⁶⁶ Obrazová príloha. Obr. č. 11 a 12. str. č. 87.

spoločnosti má svoje charakteristické črty. Práve ich zvýraznením a pohybovým karikovaním dosahuje komiku.

Štefan Capko a Juraj Benčík, ako ďalšie osobnosti prvej etapy súčasnej slovenskej pantomímy, sa profesionálne venujú smeru s pantomímou úzko súvisiacim, a teda klauniáde.

Štefan Capko sa narodil v roku 1970 v Košiciach. S pantomímou začínal ako amatér, v rokoch 1986 – 1993 v divadelnom súbore Brontosaurus. Venoval sa tiež spoločenským tancom. Skončil Technickú univerzitu v Košiciach a hneď nato, v rokoch 1993 – 1997, študoval u Ctibora Turby a Borisa Hybnera na katedre Nonverbálneho a komediálneho divadla (dnes Katedra pantomímy) na Hudobnej fakulte Akadémie múzických umení v Prahe. Počas štúdia rozširoval svoje obzory o odbore na zahraničných stážach a workshopoch (švajčiarska Scuola teatro Dimitri, Centre National des arts du Cirque vo Francúzsku a s osobnosťami ako Daniel Gulko, Slava Polunin...). Po skončení bol jednou z hlavných osobností pri formovaní divadla mímov Alfred ve dvoře, kde spolupracoval na inscenáciách *Talíře – Taniere*, *L'Amfipnaso*, *Kjógeny*, *Boris Pictus* a *Grotesky na Boso*. V roku 2000 založil združenie Circus Sacra, ktorý sa zameriava hlavne na pouličné divadlo. Capko je autorom a režisérom všetkých predstavení tejto skupiny – *Draceana*, ktorá je inšpirovaná legendou o sv. Jiří a vyhánaní draka z mesta, tiež cirkusové divadelné predstavenie *Mechanica* a autorská divadelná hra *Čamburína* (vizuálna komédia v štýle commedia dell'arte). V auguste 2006 sa Sacra Circus stal základným kameňom pouličného divadelného rituálu „Vyhánění Nudy z Prahy“, ktorý sa konal pred divadelným festivalom Mimraj 2006 (ako oslava 50. rokov českej pantomímy) a festivalom Letní letná 2006. Pri tvorbe mu pomáha jeho manželka, výtvarníčka Magda Capková, ktorá navrhuje kostýmy a dekorácie. Od absolvovania HAMU pôsobí až do súčasnosti ako hosťujúci choreograf a mimograf v divadlách v Chebe, Karlových Varoch, Mladej Boleslave, Jihlave, Ostrave, Žiline, Bratislave a Prešove a na scénach pražských divadiel (Opera a Činohra Národného divadla, divadlo Archa, Minor, Ponec, Divadlo Alfred ve dvoře, Divadelni loď Tajemství,...) Capkova pedagogická činnosť zahŕňa predovšetkým od roku 2000 pôsobenie na Katedre pantomímy na HAMU v Prahe, kde vyučuje hlavný odbor v štýle clowneria, fyzické divadlo, improvizácia a telesný mimus. Na Filmovej fakulte AMU sa špecializuje na výučbu, ktorá zahŕňa predmety ako analýzy a stavba gagu, charaktery v animovanom filme, režijná práca s hercom, gestické a mimické herectvo a herectvo s maskou. Tiež spolupracuje ako hosťujúci pedagóg na súkromnej hereckej škole Flying actors school v San Franciscu. Ku vzťahu pantomímy a klauniády píše Zuzana Bakošová-Hlavenková, že: „Jadro konania a mimickej

aktivity mima klauna smeruje k rovnakému cieľu, týmto cieľom je aforizmus a pointa.⁶⁷ Klaun na rozdiel od mima využíva reč, často ide o vymyslenú hatlaninu, ktorá práve svojou nezrozumiteľnosťou a deformáciou hlasu interpreta znásobuje komiku. S mímom ho však spája dokonalé ovládanie mimického výrazu a schopnosť koncentrovať všetok svoj herecký prejav na pohyb. Klauni využívajú žonglérske, akrobatické alebo krátke tanečné vsuvky. Zväčša sa stretávame s dvojicou klaunov, ktorí sa stávajú partnermi vo svojich huncútstvach, bojujú o to, kto je hlúpejší a nešikovnejší. Typ klauna, ktorý Capko vytvoril v inscenácii *Talíre – Taniere* (vznikla ešte počas jeho štúdia na HAMU v réžii Ctibora Turbu) vo dvojici s Jiřím Bilbom Reidingerom predstavuje civilnejšiu podobu. Nemajú červené nosy, ani žiadne typický cirkusovo-klaunovské kostýmové prvky (veľké topánky, široké nohavice, či farebné vlasy a klobúky), i líčenie je až na zvýraznené obočie Števa Capka úplne vynechané⁶⁸. Na motív klasickej cirkusovej komédie *Rozbité taniere* a úspešnej divadelnej inscenácie Pierra Bylanda a Philippa Gauliera *Les assiettes*⁶⁹ tak rozohrávajú jednoduchý príbeh dvoch civilne oblečených podivínov, ktorý si od hladu usadajú k hostine. Prestreté taniere im však poskytujú nekonečné množstvo nápadov, na čo všetko je ich možné okrem stolovania využiť, a preto sa z inscenácie stáva koláž etúd, kde taniere predstavujú karty, zrkadlo, perník z perníkovej chalúčky, poprsie Júlie (Rómeo a Júlia), ... a vždy končia rozmlátením črepín na zemi. Register klaunských typov, ktoré Capko v ďalších rokoch vytvára je širší. Od salónneho klauna vo fraku a s cylindrom (inscenácia *Faustroll*), cez jednoduchého cirkusového klauna – zápasníka (inscenácia *Cihlorevui*) a postavu dompteura (krotiteľa) až ku shakespearovským šaškom (inscenácia *Crazy Shakespeare*).

Klaunovská podoba **Juraja Benčíka** je odlišná. Benčík sa narodil 15.1. 1967 v Trnave. Jeho začiatky s pantomímou sú spojené s osobnosťou Milana Sládka, no k divadlu ho priviedlo paradoxne slovo. Od základnej školy stvárňoval detské postavy v rozhlasových inscenáciách Slovenského rozhlasu v Banskej Bystrici a v dabingu Slovenskej televízie v Bratislave. Neskôr prišla príležitosť pridať sa do novovznikajúceho detského divadelného štúdia pod vedením Ladislava Farkaša, a potom ochotníckeho súboru Andreja Sládkoviča v Banskej Bystrici. V Bratislave vyštudoval odbor herectvo na VŠMU. Prípravu komického herectva získaval od herca a pedagóga Pavla Mikulíka a pohybové vlohy v ňom formovala športová gymnastika, ktorej sa venoval od detstva. V čase, keď Sládek otváral divadlo Aréna,

⁶⁷ Bakošová-Hlavenková, Z.: *Pantomíma v súvislostiach tradície a súčasnosti*. Bratislava: Osvetový ústav. 1979. s. 36.

⁶⁸ Obrazová príloha. Obr. č. 13 a 14. str. č. 88.

⁶⁹ Z programu k premiére inscenácie v roku 1996.

bol už Benčík profesionálnym hercom i bábkohercom pôsobiacim vo viacerých slovenských divadlách (v roku 1989 angažmán v Divadle Slovenského národného povstania v Martine⁷⁰, od roku 1992 vedúci činohry a umelecký šéf Divadla Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene, neskôr banskobystrické bábkové divadlo Na Rázcestí,...). V roku 1996 sa prihlásil do novovznikajúceho súboru a bol prijatý. Dostal tak ako jeden z mála príležitosť naučiť sa techniku pantomímy od profesionálneho míma a pedagóga priamo na Slovensku. Keďže ani v súčasnosti sa pantomíma, rovnako ako pohybové divadlo na Slovensku študovať nedá, obdobie rokov, keď Milan Sládek viedol popri súbore pantomímy i školu je o to unikátnejším. Účinkoval v Sládkových inscenáciách *Grand Pierrot* a *Figarova svadba* a zastával funkciu jeho asistenta. Ďalšie desaťročie jeho tvorby je späté s komerčnejšou tvorbou. Pracoval pre súkromné televízie ako moderátor a po odchode vystupoval s pantomímou na luxusnej výletnej turistickej lodi. K ďalšej spolupráci s Milanom Sládkom sa dostal až v roku 2005. Sládek so svojím Pantomimen Theater Koeln am Rhein realizoval medzinárodný projekt k príležitosti 250. výročia narodenia Wolfganga Amadea Mozarta rekonštrukciou pantomímy *Pantolon und Columbine*⁷¹. Rovnako ako Kasprzyk a Capko, aj Benčíkovu umeleckú činnosť dopĺňa pedagogické pôsobenie. Už počas svojho bábkoherckého angažmánu v divadle Na Rázcestí založil a viedol Divadelné štúdio mladých a profesiu učiteľa potvrdil na Umeleckom gymnáziu v Banskej Bystrici predmetom dramatická výchova. Po roku 2007 inicioval založenie Štúdia pantomímy pri Divadle a.ha v Bratislave pre študentov stredných a vysokých škôl. Neskôr učil tiež hereckú tvorbu a pantomímu na Súkromnom konzervatóriu Dezidera Kardoša v Topoľčanoch. V roku 2012 otvoril prvú súkromnú školu pohybového divadla Kaukliar v Bratislave. Škola mala byť zameraná na herecký pohyb, pantomímu a moderné javiskové pohybové techniky, ktoré mali študentov učiť profesionáli i zo zahraničia. Projekt, tak ako to v dejinách slovenskej pantomímy už bolo, dlho nevydržal. V súčasnosti je Juraj Benčík umeleckým šéfom bábkového divadla pre deti a dospelých Babadlo v Prešove a v roku 2016 založil súkromné profesionálne divadlo – produkčnú spoločnosť a umeleckú agentúru Dívadlo. V rámci tejto inštitúcie ďalej tvorí a vedie pohybové a pantomimické workshopy na rôznych festivaloch na Slovensku i v zahraničí. V interaktívnej inscenácii pre deti *O nenažratom papagájovi* využíva okrem pantomímy i bábku. Hlavnými postavami sú papagáj Mimo – bábka a námorný kapitán Pantho⁷² (nie náhodné mená vytvárajúce slovo pantomíma), ktorí žijú na opustenom ostrove. Profesionálne i umelecky významnejšou oblasťou

⁷⁰ Dnes Slovenské komorné divadlo v Martine.

⁷¹ Zo životopisu Juraja Benčíka, dostupného na: <<http://new.jurajbencik.sk/cv>>

⁷² Obrazová príloha. Obr. č. 15. str. č. 89.

tvorby je pre Benčíka klauniáda. Ako už bolo spomenuté, v roku 2010 dostal Juraj Benčík po troch rokoch od konkurzu a zapísania do poradovníka potenciálnych budúcich účinkujúcich takmer dvojročné angažmán v kanadskom súbore Cirque du Soleil do úlohy klauna. V porovnaní s podobami klaunov, ktorých vytvára Štefan Capko ide o úplne rozdielny inscenačný prístup. Kým Capko vytvára svoje postavy – rôznorodých klaunov v rámci uvoľneného, ľudového divadla, kde je improvizácia dovolená, ba priam žiadaná, Juraj Benčík kreoval presne špecifickú postavu White clowna a alternáciu postavy Dreamer clown-Mauro z inscenácie *Corteo* v inscenačnej praxi obrovského cirkusového a akrobatického súboru, v ktorej sú presnosť, precíznosť a výcvik hlavnými podmienkami. Striktosť je zastúpená aj napríklad v jasnej predstave a návrhu výtvarnej podoby postavy na javisku. Podľa Benčíkových slov: „Každá postava má svoj jedinečný mejkap, ktorý vytvorila naša umelecká maskérka, a podľa jej podrobného postupu napísaného a dokonca aj fotograficky zdokumentovaného som sa to musel naučiť. Spolu asi dvadsať hodín.“⁷³ Vo výsledku bola jeho postava – Biely klaun odetá do bieleho až vznešeného obleku pozostávajúceho z vrchného dielu bohato zdobeného korálikmi a zlatým vyšívaním a trojštvrťinových nohavíc nafúknutého a pod kolenami stiahnutého strihu. Na nohách mal biele pančucháče a topánky na vyvýšenom opätku, v štýle módy Ľudovíta XIV⁷⁴. Na hlave mal bielu vysokú čiapku a líčenie pozostávalo z nabiele nafarbenej celej tváre s tenkou linkou zvýrazneným čiernym obočím a červenými perami⁷⁵. Biely klaun je jedným z ďalších takmer 300 účinkujúcich a poetika Cirque du Soleil je postavená predovšetkým na akrobatických číslach. Klaun v inscenácii vytvára síce jednu z ústredných postáv, no v pomere hereckej akcie voči ostatným výstupom je jeho prítomnosť na javisku menšia, tak ako to býva v cirkusoch. Je to ďalší zásadný rozdiel v uchopení postavy klauna. Postava Bieleho klauna sa prelína celým príbehom ako akýsi dej pozorujúci, ale zároveň riadiaci prvok. Výrazným gestom rúk dvíha oponu a premieňa scénografiu na javisku. Cirque du Soleil počíta s produkciami určenými pre vyše 2 000 divákov, preto je síce klaunov prejav prepracovaný do najmenších detailov, no dôraz sa nekladie na jemnú mimiku tváre, ale na väčší efekt. Benčíkov klaun musel byť schopný žonglovať i zvládnuť závesnú akrobáciu. Kým Capkov klaun z Tanierov pôsobí neohrabane a hovorí slovensko-českou hatlaninou, klaun inscenácie *Corteo* v Benčíkovom

⁷³ Rozhovor *Juraj Benčík z Cirque du Soleil: Je to bomba, domov sa neponáhlam!* [online] [2011 – 01 – 28] [cit. 2016 – 05 – 25]. Dostupná na: <<http://zivot.cas.sk/clanok/8781/juraj-bencik-z-cirque-du-soleil-je-to-bomba-domov-sa-neponahlam>>

⁷⁴ Obrazová príloha. Obr. č. 16. str. č. 89.

⁷⁵ Tamtiež. Obr. č. 17. str. č. 90.

podaní je vznešený. Jeho pohyby sú v závislosti na charaktere a nemennosti choreografie viac strojené – pochodovanie, až tanečne pôsobiace výpady a otočky.

3.2 Pavol Seriš

Pavol Seriš je ďalším mladým slovenským umelcom, ktorý sa venuje pantomíme. Narodil sa 23. apríla 1986 v Trenčíne. Do Brna ho zaviedlo vysokoškolské štúdium jazykov, popri ktorom paralelne založil spolu so slovenským architektom a výtvarníkom Jurajom Hubinským v roku 2006 divadlo Neandrtal Teatr. Už z krátkej video ukážky ich prvej inscenácie *Stará láska hrdzavie*⁷⁶ je badateľná Serišová schopnosť a potreba pre vyjadrenie sa prostredníctvom celého tela, pohybom. V úlohe rozhnevanej Gabiky chodí rýchlym krokom zo strany na stranu javiska a používa prudké, rozhorčené a predimenzované pohyby rúk. Štylizácia pohybov je zámerná, práve ako zdroj komiky. Ďalej nasledovali inscenácie *Stretnutie blízkeho druhu* a *Podivíni na diváne*. Inscenáciou *Diagnóza: FRK!* prechádza v roku 2014 divadlo do novej etapy spojenej s novým názvom S+H. Ako nám táto skratka pripomína (okrem rovnako pomenovaného pražského Divadla Spejbla a Hurvínka), vo svojej tvorbe veľmi voľne nadväzujú na autorské divadlo hereckej dvojice Lasica a Satinský, či Werich a Voskovec. Ich autorstvo spočíva v tvorbe vlastného textu, a tiež osobitého inscenačného štýlu, ktorý sa stále, samozrejme s prihliadnutím na ešte len rozbiehajúcu sa divadelnú prax oboch mladých umelcov, formuje do ucelenejšej podoby. Istá miera komplexnosti, tak vystihujúcej autorské divadlo prítomná je, no k jej úplnému dosiahnutiu tvorcovia zdá sa potrebujú vrysovať prvok, ktorý Josef Kovalčuk v súvislosti s analýzou termínu autorské divadlo presne opisuje ako: „[...] jedinečný názor a postoj tvůrců k obecnějším otázkám společenského dění, určitého životního pocitu, toho, co někdy nazýváme vztah k světu [...]“⁷⁷ Textami hier, ktoré si píše sami zobrazujú každodenné situácie (partnerské vzťahy, stretnutie v praku, v čakárni u lekára), no bez výraznejšej osobnej reakcie na ne. Chýba tak aj Janom Císařom formulovaný základný autorský princíp, a teda demonštrácia vlastného vzťahu k istej životnej situácii⁷⁸. Voľba charakterov

⁷⁶ Pavol Seriš – Nahnevaná Gabika. [online] [2011 – 07 - 12]. Dostupné na: <<https://www.youtube.com/watch?v=AIN40S1c324>>

⁷⁷ Kovalčuk.J: *Autorské divadlo 70. let. (vztah scénáře a inscenace)*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost. 1982. s. 8.

⁷⁸ Císař.J: *Šrámkův Písek. Autorské herectví*. Amatérská scéna. roč.12, č.8, srpen 1975, s.1-2.

postáv (schizofrenik, podivín, človek pod vplyvom halucinogénnych látok) im dáva priestor neustálej premeny. Ako Seriš hovorí: „Zároveň máme možnosť dávať do scenára všetky absurdné veci, ktoré by sme inak ťažko pospájali. Hra sa každých pár minút mení a vyvíja.“⁷⁹ Na javisku vystupujú sami. Používajú veľmi jednoduchú scénografiu, prevažne pozostávajúcu len zo stoličiek, stola a pár rekvizít. Často narábajú s imaginárnymi rekvizitami, čím tiež smerujú k technike pantomímy, aj keď ako bude pri neskoršej analýze inscenácie *Diagnóza:FRK!* popísané, ich hry nie sú nonverbálne. Práve naopak, stavajú na slove. Aj zo samotného znenia názvov vyplýva, že základným prvkom tvorby je hra so slovom. Ide teda o zapojenie prvkov pantomímy a pohybu do inak celkom činoherného hereckého prejavu. Pantomímu v tomto prípade tak budeme vnímať v užšom slova zmysle, ako techniku pohybovej zložky inscenácie, nie samotný divadelný druh.

Po úspešnom absolvovaní štúdia anglického a nórskeho jazyka na Filozofickej fakulte Masarykovej univerzity Pavol Seriš naplno nadviazal na svoje amatérske skúsenosti s divadlom a momentálne študuje už doktorandský stupeň v Ateliéri klaunskej scénickej a filmovej tvorby na Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne. V sezóne 2015/2016 stále pohostinsky pôsobí v Národnom divadle v Brne v inscenácii *Kráľ Oidipus*, v Divadle Bolka Polívky v Re-Kabaret, no venuje sa najmä autorskej tvorbe (S+H i samostatné projekty), ktorú nie je jednoduché jednoznačne teoreticky vymedziť. Ako sám hovorí: „Nezaujímam sa o jeden žáner, snažím sa ich kombinovať a prekračovať.“⁸⁰ V inscenáciách, ktorých je sám autorom, režisérom (či spolurežisérom) i hereckým stvárniateľom tak prelína medzi pantomímou, tancom a stand-up comedy.

V roku 2012 bol Pavol Seriš hodnotený titulom „Objav roka“ na festivale Kremnické gagy a v roku 2014 na pražskom festivale Next Wave, kde ho slová poroty označili ako: „renesančného muža a všestranného tvórcu, ktorý plynule a poutavé striedá obory, žánry i druhy (nejen) umění.“⁸¹ Na 29. prehliadke netradičných divadiel Kopřiva 2015 získal za inscenáciu *Chutilo Vám, páni?* cenu diváka. Aj tieto ocenenia mu pomaly otvárajú dvere

⁷⁹ Prekopová, B.: *Trema odíde s prvým potleskom*. [online] [2008 – 02 - 21] [cit. 2016 – 03 - 06]. Dostupné na: <<http://nastrencin.sme.sk/c/3738992/trema-odide-s-prvym-potleskom.html>>

⁸⁰ Becková, T.: *Herec Pavol Seriš: Na festivaloch sa ma pýtajú, čo vlastne som*. [online] [2015 – 07 - 14] [cit. 2016 – 03 - 06]. Dostupné na: <<https://dennikn.sk/180591/herec-pavol-seris-na-festivaloch-sa-ma-pytaju-co-vlastne-som/>>

⁸¹ Hýsková, T.: *Prase v divadle (No. 2)*. [online] [2014 – 10 - 04] [cit. 2016 – 03 - 06]. Dostupné na <<http://www.divadelni-noviny.cz/prase-v-divadle-no-2>>

možností profesionálneho divadla. So svojimi inscenáciami sa v posledných dvoch rokoch predstavil aj na viacerých festivaloch v zahraničí (Taliano, Maroko, Kosovo, Rakúsko, Libanon, či Irán), kde bol taktiež úspešne ocenený⁸². Témy, ktoré si vyberá a ich pohybové stvárnenie majú (ako bude ešte podrobnejšie popísané) univerzálne, medzinárodný charakter a znalosť cudzích jazykov mu umožňuje hovorené pasáže prekladať.

3.2.1 Diagnóza: FRK!

Inscenácia *Diagnóza: FRK!* patrí do tvorby divadla S+H a je ich prvou hrou po zmene názvu zoskupenia. Celá je rozdelená na štyri kratšie scény alebo humoristické skeče. Ako už bolo naznačené, prvky pantomímy sú v tejto inscenácii použité len zriedkavo. Je vystavaná na dialógoch Pavla Seriša a Juraja Hubinského. Hneď na začiatku obecnstvu povedia, že na javisko prichádzajú, aby „zahrali divadlo“. Prinášajú si stoličky a už sa ocitáme v čakárni u doktora, kde si dvaja nepoznajúci sa pacienti vymieňajú informácie o viac, či menej šialených diagnózach, ktorými trpia (jeden má pocit, že sneží, že je pápežom, druhý ma zas strach z dĺžok a trápia ho tiež sváry vlastných očí prejavujúce sa škúlením). V ďalšej scéne v úplnej tme svietiac len baterkami blúdia po Krvilačných horách a vedú absurdný dialóg poskladaný zo spleti hororových, mýtických a fantasy bytostí, miest a predmetov. Potom zas nasleduje ordinácia lekára so stoličkami a stolom. Striedajú sa v úlohe pacienta a lekára a snažia sa vyliečiť jednotlivé opät' nie celkom všedné diagnózy. V závere nejde už ani o vytvorenie imaginatívneho priestoru či postáv. Na holej scéne sa Pavol a Juraj dohadujú, že by ešte mohli predviesť kúsok z nejakej tej „divadelnej klasiky“. Prepožičiavajú si krátky úsek z monológu zo Shakespearovho Hamleta a prednášajú ho v podobách rôznych charakterov (hulvát, kamarát, či mama). Scénografická zložka je teda minimálna. Dramatický priestor je vyjadrený napríklad spomenutým stolom a stoličkami. O miestach a časoch v inscenácii sa dozvedáme prostredníctvom hovoreného slova. Použitie svetla, respektíve jeho nepoužitie počas nočného blúdenia v desivom prostredí umocňuje atmosféru. Inak je scéna po celý čas rovnako a jednoducho osvetlená. Tma naberá významovú funkciu ešte v predelení

⁸² V dňoch 11. do 15. júna 2014 sa konal v Ríme jubilejný 10. ročník medzinárodného festivalu divadelných škôl „Roma Teatro Festival 2014“, z ktorého si priniesol ocenenie „Sofia Amendolea“; Cenu za najlepší herecký výkon získal na festivale FITUA 2015 v marockom Agadire či Hlavnú Cenu na European Young Theatre 2015 v talianskom Spolete.

jednotlivých scén. Určuje koniec jednej a začiatok ďalšej. Herci používajú okrem bateriek už len jednu rekvizitu – biely plášť, ktorý slúži ako kostým a symbolickú funkciu dostáva v momente, keď si ho oblieka jeden z hercov aby stvárnil postavu lekára. Odev inak pôsobí veľmi civilne. Seriš má na sebe červené nohavice, čiernu košeľu a na krku červeného motýlika. V snahe náznakom vizuálne predstaviť „hereckú dvojicu“ má Juraj naopak čierne nohavice, červenú košeľu a motýlika čiernej farby⁸³. Scénická hudba nie je použitá, nezaznievajú ani žiadne zvukové efekty.

Diagnóza rovnako ako všetky ostatné Serišove inscenácie je autorským divadlom. Potvrďuje to spôsob ich vzniku. Seriš je autorom textovej predlohy, režisérom i hercom inscenácie (v prípade S+H ide o spoluautorstvo). Podnety a nápady k tvorbe čerpa v dennodennom živote. Všetko si zapisuje, neskôr triedi a spracováva do scenára, ktorý ale podlieha počas realizácie premenám⁸⁴. Je otvorený improvizácii a aktualizácii spojenej s jedinečnými okolnosťami každej reprízy. Jednou zo základných črt autorského divadla podľa Petra Pavlovského je, že: „Herectví autorského divadla je spíše herectvím typů než charakterů, je to herectví tzv. osobností.“⁸⁵ Aplikácia tohto tvrdenia na inscenáciu *Diagnóza* súhlasí. Herci vytvárajú typy postáv v mnohých prípadoch dokonca len na základe ich fyzických vlastností, napríklad postava pacienta, ktorého diagnózou je, že je štvorec. Iný nemá ruky, ďalší zas trpí tým, že ho nepočúvajú končatiny a vždy keď sa postaví, musí skákať. Keď sa ale budeme sústreďiť na analýzu hereckej zložky inscenácie ako celku, dospejeme k záveru, že herci vo väčšine scén nevytvárajú ani typy. Príčinou je samotná voľba skečovej formy, ktorej komika vychádza z textu, slova a nie výstavby charakterov postáv, či deja. V krátkych vstupoch medzi jednotlivými scénkami dokonca herci stvárajú samých seba bez výrazných, špecifických povahových črt a dohadujú sa na ďalšom plynutí inscenácie. Repliky sú až preplnené rôznymi slovnými hračkami.⁸⁶ Iným prístupom je tvorba dialógov na základe vopred stanoveného jazykového princípu, ktorým je napríklad použitie viet zložených

⁸³ Obrazová príloha. obr. č.18, str. č. 90.

⁸⁴ Becková, T.: *Herec Pavol Seriš: Na festivaloch sa ma pýtajú, čo vlastne som.* [online] [2015 – 07 - 14] [cit. 2016 – 03 - 06]. Dostupné na: <<https://dennikn.sk/180591/herec-pavol-seris-na-festivaloch-sa-ma-pytaju-co-vlastne-som/>>

⁸⁵ Pavlovský a kol.: *Základní pojmy divadla.* Praha: Libri. 2004. str. 27

⁸⁶ Textová príloha, text č. 1. str. č. 78 – 79.

len z jednoslabičných slov.⁸⁷ Dialóg sa stáva kvalitnejším vďaka tomuto konceptu. Otázky a odpovede si interpreti naozaj akoby „frkajú“.

Pointa slovných vtipov je nenáročná a intenzita ich výskytu silná. Presný opak platí o pohybovej stránke hercov, presnejšie Pavla Seriša. Technika jeho pohybov je prepracovaná a v pomere k hovorenému slovu sa ich v celej inscenácii vyskytuje len zopár. Paradoxne dodávajú viac komiky, originality a dynamiky. Diagnóz, ktoré sa prejavujú pohybom herca je niekoľko. Prvý pacient trpí strachom z dĺžňov spojeným s výnimkami z rytmického krátenia slov (jav keď v dvoch po sebe nasledujúcich slabikách v slove zostáva ponechaná dlhá samohláska, ako napríklad páví, básní, piesní,...), čo sa prejavuje telesnými křčmi vždy keď započuje takúto výnimku. Seriš akoby kopnutím elektriny křčovito vystrelí zo stoličky a z pôvodne sediacej polohy padá na zem⁸⁸. Za každým novým slovom porušujúcim rytmické krátenie dostáva do tela ďalší a ďalší křč. Pohyby, ktorými znázorňuje imaginárny výboj prechádzajúci jeho telom sú dôsledne nacvičené a vžitú. Jeho telo podlieha silnejšej moci – strachu, ktorý mu udeľuje rany ako neviditeľný paralyzér. Podobnú techniku s impulzmi používa Seriš aj pri pacientovi, ktorý má problém kontrolovať svoje končatiny. Ako náhle sa jeho nohy ocitajú v slobodnej stojacej polohe, začnú si robiť, čo chcú. Skáče, vyhadzuje nimi do vzduchu a do strán a uzemní svoje telo zas až posadením sa. Hru s myšlienkou telesne stvárniť dvojrozmerný objekt realizuje u pacienta s diagnózou „štvorec“. Spojením rúk s nohami vytvorí siluetu štvorca, ktorej rozmery dodržiava aj príchodom na scénu, otáčaním sa a v sede na stoličke⁸⁹. Lekár ho premeria a výsledok je jasný. Pavol Seriš si nevyberá prvoplánové nápady, ktoré by boli realizovateľné pohybom. Práve naopak, momenty, v ktorých zapojí pohybovú stránku svojho hereckého prejavu vyznievajú humornejšie ako tie slovné.

Ani vo svojich one-man show Seriš neupúšťa od slova. Začínal inscenáciou *Zamilovaný schizofrenik* (2007), a ďalej *Pri kase* (2008), *Hocičo a iné* (2009), *Chutilo Vám, páni?* (2011), *Zo ZOO* (2012), *Autor* (2014) a po pár rokoch nanovo prepracovaná *Pri kase* (2015). V nasledujúcich dvoch vybraných inscenáciách však klesá na prevahe reči nad pohybom a princípy pantomímy sú pozorovateľnejšie.

⁸⁷ Textová príloha, text č.2. str. 79 – 81.

⁸⁸ Obrazová príloha. obr. č. 19. str. č. 91.

⁸⁹ Tamtiež. obr. č. 20. str. č. 91.

3.2.2 Chutilo Vám, páni?

Inscenácia *Chutilo Vám, páni?* mala premiéru 19.11. 2011. Režisérsky na nej Pavol Seriš spolupracoval s Arnoštom Goldflamom, podobne ako na inscenácii *Autor* s režisérom Břetislavom Rychlíkom, či *Pri kase* s Adamom Steinbauerom. O takejto súčinnej tvorbe sa sám vyjadruje: „Ide o môj text, ktorý tomu človeku predstavím už hotový. Je to réžia formou konzultácie. Ja to predvádzam a on hovorí, kde by sa čosi mohlo pridať, ubrať, čo je navyše. Je to spolupráca, v ktorej režisér dozerá a hádže nápady, chce do toho vložiť to svoje, čo by ho zaujímalo. Svoju víziu divadla. A potom je otázka, čo do diela vezmem a čo nie.“⁹⁰ V porovnaní s *Diagnózou* má táto inscenácia - monodráma, jednotný tvar. Nejde už o tvorbu skečov bez vzájomnej tematickej súvislosti, ale o celistvý príbeh. Do prázdnej reštaurácie prichádza vrchný čašník. Postupne predstavuje celý svoj pracovný tím pozostávajúci z ďalších sedemnástich kolegov, čašníkov. Seriš najprv slovne naznačí charakter každého jedného z nich, a potom ho v krátkej epizódnej scénke pohybovo znázorní. Vidíme tak celú škálu rôznych individuí, ktorí zastávajú toto povolanie. Sú formovaní fyzickými danosťami (s krivými nohami, s tikmi, hrbáč, extrémne štíhly a vechý, zombie, chyba reči, obrovská dlhá brada), povahovými črtami (pomalý, infantilný a veselý, agresívny, pesimista, trpiaci halucináciami) alebo špecifickým spôsobom servírovania (tanečnými pohybmi v latinských rytmoch, nosenie jedla tak vysoko, že sám nesúci na tanier nedosiahne, servírovanie skokom, hruďou, hodom, kladkostrojom, so slovným skandovaním), od ktorých sú odvodené aj ich mená (napríklad Hrbáč Hugo, Pedro Bailando, Tajfún, Šimon Chechula, Zdeno Hrubák, Tóno Neonáček, Braňo Zombík, Gusto Vrháč, či Emil Mimo). Spoločne tvoria naozaj unikátne pracovné prostredie reštaurácie, do ktorej keď zavíta na slávnostný obed dvojica už dnes exprezidentov Slovenska a Česka (Ivan Gašparovič a Václav Klaus), nemôže to skončiť nijak inak len katastrofou. Autor príbeh dopĺňa ešte ďalšími postavami: francúzsky šéf reštaurácie, ktorému nikto nič nerozumie - pán Demižón, dvaja ochrankári, mucha a srnka.

Scénografia je aj v tomto prípade úplne symbolická, tvorená jedálenským stolom s dvoma stoličkami⁹¹. Jedinou rekvizitou je biela utierka. Herec ju ale ani raz nepoužije na stereotypné vyobrazenie čašníka. Je celý čas prítomná na stole a v momente potreby jej dáva hravejšiu funkciu (napríklad ju zapája v tanečnom prejave čašníka Pedra Bailanda). Pavol

⁹⁰ Becková, T.: *Herec Pavol Seriš: Na festivaloch sa ma pýtajú, čo vlastne som.* [online] [2015 – 07 - 14] [cit. 2016 – 03 - 06]. Dostupné na: <<https://dennikn.sk/180591/herec-pavol-seris-na-festivaloch-sa-ma-pytaju-co-vlastne-som/>>

⁹¹ Obrazová príloha. obr. č. 21. str. č. 92.

Seriš má oblečené čierne nohavice, bielu košeľu a na krku má uviazaného čierneho motýlika. Reprezentuje tak postavu, ale zároveň aj ladí v duchu svojho civilného štýlu, ktorý si zachováva pri všetkých inscenáciách. Osvetlené je rovnako od začiatku do konca bez akejkolvek zmeny celé javisko. Pred samotným začatím predstavenia zaznieva z reproduktoru nahratý príhovor autora, ktorý ďakuje divákovi za ich účasť a zároveň ich prosí, aby si vypli všetky svoje elektronické zariadenia, teda mobily, iPody, MP3, budíky, či mixéry. Potom nasleduje známa hudobná znelka americkej filmovej spoločnosti Twentieth Century Fox. Od rozťahnutia opony reprodukovaná hudba zaznie už len jedenkrát, a to v podobe úryvku z pesničky Macarena, medzinárodného hitu z deväťdesiatych rokov od španielskeho popového dua Los del Río, do ktorej rytmov tancuje jeden z čašníkov. Výber týchto prvkov tiež dosvedčuje, že Pavol Seriš tvorí divadlo zrozumiteľné širokému publiku s hlavným cieľom pobaviť.

Hru *Chutilo Vám, páni?* je možné po obsahovej stránke rozdeliť na dve časti. V prvej, úvodnej sa autor venuje popisu charakterov jednotlivých postáv. Dramatickosť sa stupňuje až v druhej časti, ktorá v sebe uchopuje príbeh návštevy prezidentov. Hlavný čašník dáva pokyny personálu a organizuje prípravy pred príchodom vzácných hostí. Príčinou jednoduchej zápletky je jedinečný spôsob obsluhy partičkou podivínov, ktorý vrcholí hnevľivým prevrátením prezidentského stolu agresívnym čašníkom Neonáciom. Prezidenti aj so svojou ochrankou sklamane a rozhorčene odchádzajú. Všetko však končí tým, že to mohlo dopadnúť aj horšie a zajtra o 9:00 sa táto pochybná reštaurácia otvára zas. Seriš v prvej časti stvárňuje viac ako osemnásť rozličných postáv. Voľba charakterov bola podmienená možnosťou ich napodobenia prostredníctvom pohybu, ktorý je zväčša presne popisný, ale občas slúži i len ako metaforické vystihnutie charakteru. Je tomu tak napríklad pri postave Neonácka, ktorý sa rád a často bije päšťami do hrude v presvedčení, že je najdokonalejším jedincom na planéte. Hovorené slovo neustále dopĺňa práca s telom a naopak. Niektoré momenty sú aj čisto pantomimické, ako napríklad servírovanie jedál za pomoci veľkého imaginárneho kladkostroja. Tento čašník – špecialista si najprv poriadne zrakom premeria situáciu, odborne pristúpi k mašine, kľúčikom ju naštartuje a ujme sa jej obsluhy. Prostredníctvom systému pák, kľúk a tlačidiel najprv na hák uchopí objednávky a veľmi profesionálne ich manévrami premiestni až pod nos hladným klientom. Pohyby, ktorými ovláda stroj existujúci len v predstavivosti sú precízne. Mimikou tváre vystihuje výrazy zamyslenia sa, sústredenosti i napokon spokojnosť s pocitom dobre odvedenej práce. Podobnou pantomimickou technikou vrchný čašník vysvetľuje prečo bol povýšený až na čašníka vrcholového. Je to jednoduché, pri servírovaní jedál občas totižto vyvrcholí (v

sexuálnom slova zmysle). Seriš nemá problém s telesným vyjadrením aj takto chúlостivej situácie. Naopak, predvádza ju veľmi presvedčivo a vtipne. Pantomimicky ďalej obsluhuje imaginárnych hostí s imaginárnymi rekvizitami (podnos, menu, fľaša vína, šálka kávy, ...). Hlavným prvkom pri formovaní pohybového prejavu je paródia a hyperbola. Fyzické, či psychické črty svojich postáv preto často rozohráva do dlhších scénok. Napríklad čašník trpiaci enormnou podváhou si musí dávať pozor, či sa pri otvorení dverí náhodou nedostane do prievanu. Ak nedajbože áno, jeho jedinou záchranou pred odfúknutím je zachytiť sa o najbližší pevnejší objekt. Ležiac na zemi na boku sa rukami pevne drží jednej z nôh stola a jeho spodné končatiny spolu s trupom sa vlnia v prúde vzduchu⁹². V momente keď už sa udržať nevládze, púšťa sa stola a kotrmelcami cez rameno spojenými s postupným rolovaním chrbtice a vláčnymi spomalenými pohybmi sa odfúkava až do zákulisia. Priestor zákulisia Seriš využíva aj na plynulý prechod medzi postavami. Odchádza ako jedna, znova sa objavuje už ako iná. Druhá časť inscenácie je totiž dynamickejšia nielen rozvinutím príbehu, ale aj konfrontáciou jednotlivých postáv, ku ktorej dochádza. Herec musí rýchlo prelínať z jednej postavy do ďalšej tak, aby nenarušil dialogickú komunikáciu. Jedinými imaginárnymi postavami v celej inscenácii sú obaja prezidenti. Prehovory medzi postavami sú krátke, slovný humor je zmysluplnejší ako v predchádzajúcej inscenácii. Občas sa v tejto reštaurácii stane, že nátierka je trošku mimo toastu, že stôl je plný múch (Seriš vyskočí na stôl a s doširoka rozkročenými nohami a o seba si trúcimi dlaňami stvárnjuje ich predstaviteľku) alebo tu sem-tam vbehne srna z neďalekého lesa. Do hry autor zapája aj aktuality, napríklad známú aféru exprezidenta Václava Klauša s perom, ktorého privlastneniu si neodolal. Keď politikom servíruje prvý chod, všimne si, že pán prezident nemá nožík. Nasleduje: „... že vy ste ho vzali?“⁹³

Viac ako päťdesiat rokov pred Pavlom Serišom vystúpil na javisku prvý slovenský mím, mím – čašník. Hoc aj v prípade inscenácie Hrča môžeme hovoriť v období jej vzniku o istých nóvach (upustenie od historických námetov, uvoľnenie formy predstavenia, kolektívna tvorba,...), stále ostáva Kefka, stvárněný Milanom Sládkom, postavou klasickej pantomímy. Pantomímy imaginárnej, v ktorej vystupuje nemý herec s nabielo nalíčenou tvárou. Čašníci, ktorých vytvára Seriš sú už späť s iným vnímaním tohto divadelného druhu. Pri snahe zaradiť tvorbu Pavla Seriša musíme prihliadnuť na celkovú umeleckú tvorbu v súčasnosti. V tom prípade bude výstižná charakterizácia českého míma Radima

⁹² Obrazová príloha. Obr. č. 22. str. č. 92.

⁹³ Zapísané z nahrávky inscenácie poskytnutej autorom.

Vizváry: „Dneska odborníci za pantomimu považujú všetky formy, ve ktorých je telo hlavným nositeľom sdelení, ale v tom hereckém pojetí, není to tanec. Zahrnuje prvky, ktoré se propojují a kombinují, jako například klaun, nový cirkus, fyzické divadlo atd.“⁹⁴ Pavol Seriš tvorí práve „pantomímu dneška“. Pantomíma sa tak v Serišovej tvorbe stáva prvkom alebo subsystémom spoluvytvárajúcim celok. Klasický pojem pantomímy použitím hovoreného slova posúva až do hraničnej podoby, no stále pohybová stránka jeho hereckého prejavu ostáva dôležitým nositeľom výpovede. Základným rozdielom je obsah, ktorý pohybmi vyjadruje. Nejde mu o znázornenie príbehu využitím niektorého z prvkov abecedy klasickej pantomímy, ako sú napríklad chôdza, beh, ťahanie lanom, či chytanie steny. Svojím telom ani nenapodobňuje objekty. Pohyby sú jasne popisné, charakterizujúce činnosti alebo vlastnosti ľudí, poprípade zvierat. Vo výsledku sa práve pohyb stáva hlavným prostriedkom paródie. Grotesknosť mimiky, gest a pohybov dopĺňa slovný humor.

3.2.3 Zo ZOO

Inscenácia *Zo ZOO* vznikla v novembri nasledujúceho roka. Žánrovo nadväzuje na *Chutilo Vám, páni?*. Rysuje sa tak už jasnejšia poetika tvorby Pavla Seriša. Opäť ide o one-man show s prvkami pantomímy a stand-up comedy. Princíp výstavby deja je aj tu založený na postave rozprávača. Je ním správca ZOO, ktorý v monológu popisuje každodenné fungovanie, náplň a prostredie svojej práce. V zoologickej záhrade pracuje už celé roky a začína nadobúdať pocit, že sa sám stáva zverom. Postupne vymenováva a v krátkych ukážkach pohybovo predstavuje jednotlivé, i tie menej zvyčajné zvery – antilopa, meňavka, gepard, holub, pštros, húsenica, pirane, stonožka, gorila, krab, voš saharská, živočích Gorazd s tromi chvostmi, či krava. Seriš čerpá inšpiráciu nie len zo živočíšnej ríše, ale opäť zapája aj rôzne ľudské charaktery. Z inscenácie *Chutilo Vám, páni?* si pre miestny bufet prepožičiava postavu endorfínmi nabitého a večne pozitívne vysmiateho čašníka Chechulu. Ďalej vytvára postavu záhradníka, ktorý rád pofajčieva šalviu divú, a to ho privádza do stavov, keď sa ocitá na pár minút mimo svojho tela. Ďalším je neúspešný cirkusant, ktorý sa urputne snaží aligátora naučiť niektoré z cirkusantských kúskov (absurdita povelov narastá: sadni, hop cez

⁹⁴ Jačková, K. : Radim Vizváry: Pantomima 21. Století. [online] [2014 – 07 - 05] [2016 – 03 - 06]. Dostupné na: <<http://www.studentpoint.cz/354-mezi-ctyrma-ocima/16018-radim-vizvary-pantomima-21.-stoleti#.VFCu57GVYSm/>>

koleso, poskladaj rubikovu kocku). Prednášku o zvieratách robí zoológ docent Kloaka a často si mnohé fakty vymýšľa (napríklad že korytnačka obrovitá vo voľnom čase sprejuje grafity). Pani Bendiová zas spravuje financie. Škálu ľudských charakterov rozširuje o návštevníkov – starý dedko, rodičia s deťmi, premúdreň tatko/intelektom nedotknutý tatko, agresívny primitív, turisti z Ázie závislí na fotografovaní. Tieto drobné situačné scény spája približne v poslednej tretine príbeh príchodu nového majiteľa ZOO, ktorý nastupuje v rámci úsporných opatrení s radikálnymi novinkami. Zvieracím obyvateľom zoologickej záhrady sa veľmi nepozdávajú, a tak sa spoločne spiknú, a za pomoci zoofila (ktorý ich má vlastne všetkých rád) nežiaduce novo nastolené pomery končia v jazierku s piraňami. Koncept inscenácie je veľmi podobný s predchádzajúcou spomínanou.

Inscenácia *Zo ZOO* sa rovnako skladá z dvoch rovín – textovej, teda slovnej a pohybovej, respektíve pantomimickej. Obe sa autonomizujú do takej miery, aby nestratili vzájomnú funkčnú závislosť. Jedna druhú dopĺňa a spoločne dosahujú plnohodnotný účinok. Opäť je komika vystavaná na texte hry s tým, že Serišov pohybový prejav akúkoľvek slovom vyjadrenú situáciu ešte viac vystupňuje. Hovorené vtipy vychádzajú hlavne z pohrávaní sa s významom a akustickým znením slov. Tak sa stane napríklad, že zvery, ktoré budú v ZOO ponechané, dostanú sa do dobrých a stredne dobrých rúk. Hlavným protestujúcim, kto požaduje zmenu je meňavka. A sasanka, ktorá má chápadla samozrejme ako jediná všetko chápe. V miestnom bufete majú v ponuke niekoľko druhov cestovín: penne, šagety, tortellini, mussolini a nedoporučené berlusconi. Halucinogénne stavy záhradníka zažijú, ako inak, len stavovce. Do inscenácie autor zapája aj momenty úplne vytrhnuté z kontextu prostredia. V špecializovanom pavilóne pri polárnych zvieratách sa totižto nachádza aj postava nie príliš bystrého kapitána z Titanicu a so zámerom vyobrazit' návštevníkov, ktorí radi spôsobujú paniku Seriš parafrázuje známu repliku z amerického filmu *Sám doma* (v anglickom origináli *Home Alone*): „Mám pocit, že sme na niečo zabudli. Na Kevina!“ Okrem absurdity využíva umelec tiež satiru ako reakciu na aktuálne spoločenské dianie. Počas krízovej porady zvierat vystúpi so svojím názorom aj gorila, ktorá celú situáciu zhrnie do jedinej vety: „Policajný štát.“⁹⁵ Týmto Seriš vzbudzuje spomienku na dnes už pomaly zabudnutú slovenskú politickú kauzu Gorila, ktorej vyšetovanie a dôsledky skončili v nehybnom štádiu. Keďže hlavnými obvinenými z korupčných machinácií boli najvyšší politici nie je ani divu, že celý prípad nabral ráz dominantného postavenia výkonnej moci. Autor si v slovnom prejave nepotrpi na spisovnú slovenčinu. Často využíva slang (týpek, život je fasa, čo ti drbe?...).

⁹⁵ Záznam z inscenácie *Zo ZOO* poskytnutej autorom.

Pavol Seriš svojím pohybovým prejavom zaplňa celý hrací priestor. Scénografická zložka rovnako ako v predchádzajúcich inscenáciách je veľmi jednoduchá. Na javisku sa nachádza len stolička, ktorá nesie praktickú i významovú funkciu. Herec si na ňu sadá v pasážach, pri ktorých sa mu hodí sediaca poloha. Je tomu tak vždy, keď sa jeho telesnej schránky zmocní nutkavý pocit premeny z človeka na zviera. Začne to vtedy doslova lomcovať všetkými jeho končatinami i trupom. Presúva sa z miesta na miesto sekanými pohybmi, pričom pracuje s prenosom váhy tela na jednotlivé oporné body a mení tak polohy zo stoja, do podrepu, drepu, výpadov a podobne až dospeje do cieľa, ktorým je preňho stolička. Tá funguje ako bod uzemnenia, kde sa jeho tela stáva odolným voči týmto zvieracím pudom a upokojí sa. V ten moment si sadá a osvetlený bodovým svetlom (inak počas celej inscenácie je intenzita svetla rovnomerná na celom javisku) pokračuje v monológu. Súdiac podľa fotografií zaznamenaných z rozličných predstavení *Zo ZOO* je badateľné, že Pavol Seriš dodržiava ten istý kostým, ktorý inak pôsobí veľmi civilne. Oblečené má počas celého trvania sivé nohavice, žltú košeľu a svetlosivé tenisky⁹⁶. Táto univerzálnosť odevu mu dovoľuje rýchlo striedať postavy. Jeho oblečenie nezastupuje žiadnu konkrétnu zo stvárňovaných postáv, preto musí o to viac výsledok doceliť slovom a pohybom. Rovnako ako v *Chutilo Vám, páni?* aj pri tejto inscenácii autor postupuje rovnakou inscenačnou metódou. Takmer všetko, o čom sa zmieni slovami neskôr pohybovo predvedie. Pohyb je aj v tomto prípade gradáciou slovného humoru. Opäť nevyužíva techniku klasickej pantomímy. Ak v inscenácii *Chutilo Vám, páni?* občas pracoval aj s technikou „mime objective“⁹⁷ (napríklad servírovanie kladkostrojom), v tejto inscenácii od nej úplne upúšťa gesto je tak viac vyjadrujúce ako maľujúce. Nepoužíva nijako štylizované a kodifikované pohyby. Práve naopak telu dáva voľnosť, nech sa pohybovo čo najviac pokúsi napodobniť popisovanú postavu, charakter alebo situáciu. Skôr ako špecifickou technikou je jeho pohyb určený výraznou schopnosťou imitácie telom. Ukážkovo sa tu odráža princíp, ktorý slovenský mím Miroslav Kasprzyk popisuje ako „predstavu zrkadla“⁹⁸, podľa ktorej je základom všetkého pre míma vytvoriť si obraz napodobovanej veci, osoby, či situácie. Predstava musí byť jasná natoľko, aby nedala jedinú pochybnosť jej realizátorovi. Ak má mím stvárniť napríklad kráľa, musí si v hlave vytvoriť do detailov presnú predstavu konkrétneho kráľa s jeho fyzickými vlastnosťami, oblečením i náladou, poprípade charakterom. Presne ako

⁹⁶ Obrazová príloha. obr. č. 23. str. č. 93.

⁹⁷ Pojem, ktorým Étienne Decroux v technike svojho *mime pure* označuje pohyby na evokovanie imaginárnych predmetov.

⁹⁸ Pojem osobne vysvetlený na workshope pantomímy v rámci festivalu PAN v Liptovskom Mikuláši.

v zrkadle. Keď Seriš pohybovo stvára napríklad svoje zvieracie postavy, nielenže postoj a pohyb tela prispôsobuje typickému postoju a pohybu konkrétnych zvierat, ale hrdinovi automaticky pridáva aj charakter, ktorý sa odráža detailnejšie v mimike jeho tváre (roztopašná antilopa, smutný samotár krab pustovník, zvedavý a poplašný pštros, či múdry holub Šalamún). Zároveň takto obohacuje samotný príbeh. Idea pohybového stvárnenia zvierat a ich charakterov vychádza buď z fantázie autora, alebo dôkladného pozorovania stavby tela a správania sa živočíchov. Príkladom prvej z možností je postava netopiera Vývrtku, ktorého herec nenapodobňuje ako netopiera, ale vymýšľa mu špecifickú vlastnosť, ktorú zobrazuje. Pri chôdzi bokom zároveň od pásu odizoluje vrchnú časť tela, ktorou párkrát zakrúži okolo svojej osi. Seriš do ZOO zaraďuje aj postavu jednobunkovcov, ktorých rozmnožovanie sa delením následne pantomimicky predvádza. Vychádza zo základného postoja, teda státia. Postupne si dľaňami odtláča jednotlivé časti tela – hlavu, nohy, trup, čím naznačuje delenie. Vždy keď jednu časť náznakom oddelí, ponechá ju v tejto novej polohe a telo delí ďalej až sa dostane do momentu, v ktorom už fyzicky nie je možné časti tela nijako viac od seba symbolicky odčleniť. Vtedy sa znova vystrie do civilného státia a pohotovo sa obracia na divákov s otázkou: Ako sa mám skúsiť rozdeliť? Si to skúste vy!⁹⁹ Celá táto pohybová etuda je sprevádzaná grimasami a pazvukmi, ktoré pripomínajú náročnosť procesu (úmorné výrazy tváre a zvuky podobné tým, ktoré človek vydáva napríklad pri dvíhaní, či posúvaní ťažkých vecí). Podobne pohybovo zobrazuje aj meňavku. Tento mikroorganizmus zväčšuje do nadživotných rozmerov a stále stojac trhavými pohybmi rúk, trupu, hlavy a nôh rýchlo strieda polohy tela, čím sa neustále mení. V tomto duchu zapája do príbehu aj postavu vši saharskej, ktorá údajne dokáže prežiť svoje úplné vyschnutie. To herec pantomimicky vyjadruje. Postupne klesá do kolien, a tým znižuje výšku svojho tela. Zároveň brušnou kontrakciou pomaly plynulo vypúšťa z tela vzduch, čím nadol roluje chrbticu s hlavou a ramená až dopadá na zem do uzavretého kľbka. Mimika tváre tiež napodobňuje vysušenie. Svaly na tvári spomalene zvráštľuje a celkom zošúverený hlavu pokladá na zem. Aby bol proces prežitia úplný, akoby spätným chodom opäť plynulo a spomalene tentoraz vzduch do tela naberá, čím sa dostáva do pôvodnej stojacej polohy a plný života s úsmevom na perách kladie divákovi otázku: Aký rok sa píše?¹⁰⁰

Druhou možnosťou vytvára napríklad zo Surikát hráčov na klavír. Typický postoj stojacej Surikaty s jemne predpaženými prednými končatinami mu pripomína polohu rúk

⁹⁹ Záznam z inscenácie Zo ZOO poskytnutej autorom.

¹⁰⁰ Tamtiež.

muzikanta, ktorý by mal svoj prenosný klavír zavesený na krku. Napodobovanie zvierat vychádzajúce z ich správania sa uchopuje herec realisticky, ale vždy s využitím symboliky a komiky. Sústreďuje sa najmä na jeden pohybový prvok, ktorý vystihuje svoje postavy. Keď zaujme špecifický postoj, hneď je jasné, že pohybmi zobrazuje konkrétne zviera. Darí sa mu v skratke ľudským telom napodobniť širokú škálu živočíchov od húsenice až po pštrosa. Ako húsenica sa pohybuje ležiac na bruchu s ľavým lícom pritisnutým na podlahu javiska. V tejto ležiacej polohe v pravidelných intervaloch sťahuje kolená k bruchu a dvíha zadok, ktorý mu klesá opäť do ľahu posunom hrude po podlahe vpred. Ako pštros zaujme polohu naširoko rozkročených nôh, pričom ruky má v lakťoch pokrčené až pri hrudi (náznak krídel). Takto v rozkročenom postoji a vo svižnom tempe prebehuje z jednej strany scény na druhú a keď sa zastaví, celým trupom sa skláňa prudko až k zemi. Výraz tváre s jemne vypleštenými očami tiež pripomína toto roztržito, občas až komicky zmätено pôsobiace zviera. Pre jasnejšiu podobu pohybového prejavu je potrebné spomenúť ešte napríklad postavu geparda. Herec zaujíma sediacu polohu s jednou nohou pokrčenou a podloženou pod telom a druhou nastavenou tak, aby si o koleno mohol oprieť lakeť ruky. Polo zovretou dlaňou ruky formuje prednú labu šelmy, ktorú si pravidelne popri hovorení repliky s vyplazeným jazykom olizuje. Alebo ako krava zas stojí s od pása hornou časťou tela v predklone, pričom mu ruky od ramien voľne visia. Ústami výrazne naprázdno prežúvava a pravou rukou si sem-tam prudko švacne a pleskne krížom po ľavej polovici chrbta ako náznak chvosta.

Prechod medzi jednotlivými postavami je obratný, presný a dynamický, rovnako ako v predošlej inscenácii. Aj tu autorov hlas na začiatku víta divákov a po znelke z Twentieth Century Fox prichádza na javisko. Hudobná zložka zaznieva ešte dva razy, a to v momentoch, keď Seriš prechádza do krátkotrvajúceho tanca. Tanečne stvárňuje neukojeného zoofila Bruna, či zrod jedinečného živočíšneho druhu, ktorý vznikol krížením kobry a slona. Tanec v prvom prípade je zložený z jednoduchých cvikov (krúženie hlavy, preskoky, pohyby panvou,...), ktorým grotesknosť Seriš dodáva prehnáním a ich deformovaním. Celá minichoreografia má sexuálny podtón. V druhom prípade ide o tanec rovnakého štýlu, ale obsahovo abstraktnejší.

Dôkazom úzkeho okruhu nielen divákov, ale i kritiky pre pantomímu je aj v prípade Pavla Seriša nedostatok odborných recenzií. Bratislavský divadelný ústav v súčasnosti nedisponuje v archíve ani jednou kritikou na tvorbu tohto umelca. Na internetových stránkach

a v online archívoch rôznych periodík je možné dohľadať niekoľko rozhovorov¹⁰¹, prostredníctvom ktorých sa dozvieme niečo viac o jeho tvorbe i osobnosti. Na láskavú prosbu mi Pavol Seriš poskytol všetky recenzie a články, ktoré boli o ňom napísané a zozbieral si ich. Kritika od Jana Rejžka, uverejnená v Lidových novinách, je síce veľmi pozitívna, ale stručná. Označuje mladého umelca za klaunskú hviezdu¹⁰², a tiež ho prirovnáva k americkému komikovi Jimmovi Carreymu. Istá podobnosť je bezpochyby v expresivite mimiky a štýle parodických pohybov tela, ktorým nekladú takmer žiadne zábrany a pohybové vyjadrenie sa pre nich stáva hlavným zdrojom komiky ich hereckého prejavu. Tvorba Pavla Seriša je v širšom kontexte slovenského pohybového divadla jedinečná. Je najvýraznejšou osobnosťou, ktorá sa venuje stand-up comedy, formy, ktorá zatiaľ veľa interpretov na Slovensku nemá. V porovnaní napríklad so stand-up show britského herca Rowana Atkinsona je na javisku stále sám, čo je náročnejšie na kombináciu hovoreného slova s fyzickou akciou. Seriš si pre svoju tvorbu volí divácky úspešnú formu stand-up comedy a dopĺňa ju o umelecky hodnotný a profesionálne zvládnutý pohybový prejav.

3.3 Študenti z HAMU

I takto by sa dala pomenovať posledná, najmladšia generácia tvorcov slovenskej pantomímy. Konkrétne ju zastupujú osobnosti, ktoré v súčasnosti tvoria najintenzívnejšie či už v rámci záverečných absolventských inscenácií alebo hosťujúcim účinkovaním. Budem ďalej písať o tvorbe **Tomáša Kasprzyka, Valérie Daňhovej a Barbory Debnárovej**¹⁰³,

¹⁰¹ <http://www.suport.cz/2015/10/08/jeden-herc-staci-drahousku/> [online] [?] [2016 – 03 - 10]

Kráľ, M.: *Hry Pavla Seriša chutia Talianom, ale aj Maročanom či Iráncom*. [online] [2015 – 06 - 13] [cit. 2016 – 03 - 10]. Dostupné na: <<http://zurnal.pravda.sk/spolocnost/clanok/358063-hry-pavla-serisa-chutia-talianom-ale-aj-marocanom-ci-irancom/>>

Manéž Bolka Polívku si po boku legend užival aj Pavol Seriš. [online] [2016 – 04 - 28] [cit. 2016 – 05 - 05]. Dostupné na: <<http://nastrencin.sme.sk/c/20150054/manez-bolka-polivku-si-po-boku-legend-uzival-aj-pavol-seris.html>>

http://zajtrajsienoviny.sk/wp-content/uploads/2014/05/ZYAA_0502_final.pdf

¹⁰² Rejžek, J.: *Zrodila se klaunská hvězda*. In. Lidové noviny. 9.10.2014.

¹⁰³ Kasprzyk, Daňhová a Debnárová, za slobodna Radzová sú momentálne študentmi piateho ročníka magisterského štúdia Katedry pantomímy na HAMU v Prahe. Spolu s nimi začínal i ďalší slovenský Anton Eliáš, ktorý však štúdium nedokončil. Ďalší slovenský študent Lukáš Šimon úspešne ukončil

študentov posledného ročníka magisterského štúdia na Katedre pantomímy Hudobnej a tanečnej fakulty AMU v Prahe. Aj keď ide zatiaľ skôr o oblasť amatérskej tvorby, práve táto tvorba znamená akýsi nový nádech pre vývoj slovenskej pantomímy. Jednak ide o umelcov, ktorí sú vo svojom odbore školení profesionálnymi (čo v dejinách tohto druhu na Slovensku bolo doposiaľ nie samozrejmosťou), zároveň na pôde HAMU vznikajú inscenácie, ktoré sa navracajú k technike pantomímy a často pri realizácii projektov spolupracujú s profesionálnymi osobnosťami ako Radim Vizváry (inscenácia *Piráti aneb Tajemství mořské truhly*), či Milan Sládek (inscenácia *Antigona*). V roku 2014 sa všetci spomínaní stali členmi československého pantomimického súboru Mime Prague, ktorý sa označil ako nová vlna pantomímy. Jeden zo zakladajúcich členov Radim Vizváry špecifikoval tvorbu: „Naší filosofií je inovovať pantomimu v celej jej komplexnej divadelnej tvorbe. Rozvíjame jej dramaturgiu, poetiku a zdokonalujeme techniku mimu. Inspirujeme sa súčasným umením a vyberáme si témata blízka človeku 21. storočia. Spolupracujeme s mladými umelcami z rôznych odborov, aby sme posunuli pantomimu do podoby, ktorá osloví dnešného diváka.“¹⁰⁴ Autori chcú svojou tvorbou dokázať, že pantomíma nie je mŕtva, ani staromódna. Nenosia červené nosy, biele rukavičky ani pruhované tričká. Nehrajú etudy s nafukovacím balónom, nepredstavujú mima s imaginárnou stenou, či preťahujúceho lano¹⁰⁵. Návrat v autorských inscenáciách sa neuskutočňuje v zmysle oprášenia pantomímy, akú tvoril Milan Sládek. Technika pohybu síce zostáva, no námety a inscenačné postupy sú experimentálne a nové. Prvou spoločnou inscenáciou Valérie Daňhovej a Barbory Debnárovej je *Chlieb náš každodenný*. Okrem pantomímy využívajú veľa tanečných pohybov, inklinujú teda skôr ku tanečnej pantomíme. Na pozadí folklórnej tradície zobrazovali každodenný život na slovenskej dedine. Čez humor sa vynárala tematika premeny vidieckeho života pod vplyvom modernizácie a konzumného spôsobu života. Inscenácia pojednáva o slovenskom národe, o tom ako umiera tradícia. Príbeh dvoch sestier, ktoré po rodičoch zdedili farmu a predávajú vajcia. Jedného dňa v ich dedine postaví supermarket a keď ho navštívia, sú úplne stratené. Nedokážu už konkurovať s ich maloobchodom, opúšťajú farmu a odchádzajú za ideou lepšieho života do Ameriky. Inscenácia vznikla na popud Radima Vizváry zo zvedavosti, ako

štúdium už v roku 2015. Momentálne sa venuje ako lektor základom gymnastiky, pantomímy a akrobacie. Je spoluzakladateľom pantomimickej skupiny Silent Motion a členom tanečného súboru PALEJA Ballet Theatre a činoherného súboru Neomluvené divadlo.

¹⁰⁴ Z internetovej stránky www.mimeprague.cz [online] [cit. 2016 – 05 - 05].

¹⁰⁵ Tamtiež.

by mohli spolu fungovať pantomíma a folklór. Obe predstaviteľky boli odeté do krojov¹⁰⁶ a atmosféru dokresľovala slovenská ľudová hudba. Úspech nápadu neskôr doplnila chlapčenská dvojica Anton Eliáš a Tomáš Kasprzyk pokračovaním rovnomennej inscenácie. Vytvárajú postavy dvoch sedliakov, ktorí si prácu – rúbanie dreva spríjemňujú odpočívaním v krčme. Pri návrate zistia, že píla pokračuje ďalej a rúbe strom nestrom ďalej les aj bez nich. Obe predstavenia sa spojili do celku pod názvom *Folk you!*. O niečo metaforickejší námet si zvolili v ďalšej spoločne vytvorenej inscenácii Debnárová a Daňhová s názvom *Prvosienky* (absolventské predstavenie Barbory Debnárovej), ktorú uviedli v podkrovnom priestore, na povale budovy DAMU na Karlovej ulici. Inšpiráciou pri tvorbe im bola divadelná hra *Modrý vták* od Mauricea Maeterlincka¹⁰⁷. V symbolistickom duchu vyobrazili abstraktnú inscenáciu o priestore a čase, v ktorom sa nachádzajú duše prichádzajúce na svet. Už samotným zvoleným priestorom naznačovali tajuplnosť a nevšednosť. Na povale sa zväčša nachádzajú staré, nikým nepoužívané a zaprášené veci, po čase sa stráca o nich prehľad. Ich „životnosť“ sa obnoví, až ich niekto z povaly vezme a začne opäť používať. Herečky zobrazili siamské dvojčatá, ktoré prišli na svet, aby ho obohatili o lásku. Na scénu prišli v podobe akéhosi podivného obra, ktorého vytvorili pohybovou fikciou. Pomaly sa približovali k divákovi v spoločnej póze s naširoko rozkročenými nohami, pričom jedna z nich zavesená dolu hlavou sa v páse pevne držala tej druhej¹⁰⁸. Tento obor – Boh podľa Maeterlincka vezme na Zem len tie deti, ktoré vedia, čo na Zem prinesú, čím ju obohatia. Vzájomná láska dvojčiat pretrváva aj po ich rozdelení. Cez sieť spomienok na detstvo, ktoré scénograficky vyobrazili sieťou pančúch ponáňovaných po celom priestore¹⁰⁹ sa pomaly dostávajú k poznaniu o spoločnej láske, prijímajú svoj osud a môžu sa narodiť. Symbolicky využili ďalšie špecifikum priestoru – komín. Ako sa zvykne hovoriť, deti nosí bocian cez komín. Narodenie vyobrazili otvorením komína, kde boli položené ich biele odliatky tváří. Kostýmy dotvárali jednak vizuálny charakter inscenácie, a tiež využitie pančúch, do ktorých sa zamotávali a občas sa stávali i súčasťou ich tiel¹¹⁰ im dopomáhalo i ako oporné body pri akrobatických zostavách. V magisterskej práci sa Debnárová posunula s inscenáciou *Uroboros* až na hranicu s fyzickým divadlom a Daňhová uviedla celovečernú skupinovú

¹⁰⁶ Obrazová príloha. Obr. č. 24, 25 a 26. str. č. 93 – 94.

¹⁰⁷ Informácia získaná počas rozhovoru s Valériou Daňhovou o jej tvorbe.

¹⁰⁸ Obrazová príloha. Obr. č. 27. str. č. 95.

¹⁰⁹ Tamtiež. Obr. č. 28. str. č. 95.

¹¹⁰ Tamtiež. Obr. č. 29. str. č. 96.

pantomímu *Mistr a Markétka* (predstavila sa v úlohe Markétky), na motívy rovnomenného románu M. A. Bulgakova.

Tomáš Kasprzyk, (je mladším synom Mira Kasprzyka) vytvoril spolu s Valériou Daňhovou bakalársku inscenáciu *Kolónia 1*. Inšpiráciu našli opäť v súčasnosti, konkrétne v televíznej talkshow Jana Krausa, ktorého hosťom bola dáma túžiacia po zapojení sa do projektu letov na Mars. Bola rozhodnutá opustiť manžela, prípadne i deti len aby si splnila tento sen. Hra je o dvoch jedincoch - Ona nešťastná, že je celé dni sama, nedocenená. On, večne v práci, samotár. Vyberú ich ako vhodných adeptov na život na Marse. Je na nich kladený obrovský mediálny tlak, sú slávni. Po odlete však nastáva katastrofa. Nie sú na nič z toho poriadne pripravení a hlavne nie na spoločný život. Začínajú sa nenávidieť. Vzniká totálna ponorka, no nie je cesty späť. Kľúčovým momentom predstavenia je podanie si rúk¹¹¹ na začiatku inscenácie, ktoré herci zahrali v slowmotion. Na konci sa tento moment znova opakuje. Celé to bol jeden obrovský flashback. On a Ona si uvedmili, čo nastane, ešte skôr než odleteli. Stal sa z nich ale pár tu, na Zemi. Herci používajú veľmi skromnú scénografiu. Na prázdnom javisku sa po majestátnom vstupe ocitajú sami so zavesenými skafandrami¹¹². Obliekajú si ich, a tým sa rozohráva situácia dvoch samotárov v úplnej samote vesmíru. Na základe dostupného fotografického materiálu¹¹³ je dobre badateľný mimický a gestický výraz oboch interpretov smerujúci k pantomíme.

Tomáš Kasprzyk bol jedným z mímov, ktorí spolupracovali na medzinárodnom projekte *Antigona* v réžii Milana Sládka. Inscenáciu spájajúcu antickú grécku tragédiu so žánrom pantomímy, ktorý svoju vážnosť v divadelnom postavení nadobúda práve v období antiky poňal Sládek v náväznosti na svoju doterajšiu tvorbu ako prepojenie divadla pantomímy s bábkovým divadlom, činohrou, hru s maskou a hudbou. Milan Sládek ako hlavný mím stvárnil niekoľko postáv (*Antigona, Kreón, Haimon, Eurydika, Isména, Strážnik i Teiresius*). Ostatní herci a mímovia preberajú funkciu chóru. Jednotne, rovnako sú herci oblečení do jednoduchých civilných čiernych kostýmov a mímovia majú šedé obťahnuté nohavice a voľné šedé tuniky stiahnuté v páse. Na hlavách nasadené jednoduché modré čiapky, ktoré spoločne s modro-šedým líčením tváre dávajú podobu celku¹¹⁴. K rekonštrukcii inscenácie pri výskume slúži hlavne pomerne bohatý dostupný fotografický materiál, článok

¹¹¹ Tamtiež. Obr. č. 30. str. č. 96.

¹¹² Tamtiež. Obr. č. 31. str. č. 97.

¹¹³ Tamtiež. Obr. č. 32 a 33. str. č. 97 – 98.

¹¹⁴ Tamtiež. Obr. č. 34. str. č. 98.

popisujúci inscenáciu od Kataríny Zagorski publikovaný v elektronickom Denníku N¹¹⁵ a analýza inscenácie od Ladislavy Petiškovej uverejnená v Tanečných aktualitách¹¹⁶. Videozáznamom z inscenácie aj napriek jej uvedeniu v Slovenskom národnom divadle v Bratislave Divadelný ústav nedisponuje a po oslovení účinkujúcich mímov som sa obrátila priamo na Milana Sládka, žiaľ bez odozvy. Z dostupných materiálov vyplýva, že herci predstavujúci chór príbeh odriekaním textu komentovali. Mímovia boli vodičmi bábok - manekýnov, respektíve masiek, ktorých autorom bol sám Sládek a každá predstavovala postavu (Antigona, Kreón, Haimon, Eurydika, Isména, Strážnik i Teiresius)¹¹⁷. Tie oživali v momentoch, keď si ich Milan Sládek nasadil na telo a rozpochyboval. Ako samostatný mím vystúpil v dvoch momentoch. Podrobnejšie ich popisuje Petišková: „Úvod a záver inscenace mimuje se skvělým mimickým vypravěčstvím Milan Sládek sám – tyto téměř samostatné celky dokazují, že klasická pantomima má i v jeho vrcholně zjemnělém podání stále právo na život; stejně jako klasický balet si žádá kultivované publikum, schopné ocenit eleganci a lehkost pohybové stylizace. Jde o pasáže, v nichž Milan Sládek jen v prostém bílém šatě a jemně nalíčenou bílou tváří vypráví o soupeření dvou znesvářených bratrů o moc nad městem Théby, které končí smrtí jednoho z nich. Druhá pasáž tvoří závěr hry, kdy Milan Sládek v intencích antické estetiky mimicky předvádí katastrofický závěr tragédie.“¹¹⁸

Najmladšia generácia slovenských umelcov, ktorí sa venujú pantomíme sa postupne profesionalizuje. V pražskom prostredí je badateľný pevný duch odhodlania a kolektívnej spolupráce v zmysle založenia skupiny Mime Prague a festivalu Mime Fest, ktorý dáva pozitívnu nádej ďalšiemu rozvoju slovenskej pantomímy, či už doma alebo v Čechách.

¹¹⁵ Zagorski, K.: *Ako tancuje Boh tanca?* [online] [2015 – 11 - 30] [cit. 2016 – 05 - 14]. Dostupný na: <<https://dennikn.sk/308487/ako-tancuje-boh-tanca/>>

¹¹⁶ Petišková, L.: *Antigona – Sládkův jevištní pohled na konflikt morálky*. [online] [2015 – 05 - 30] [cit. 2016 – 05 - 16]. Dostupné na: <<http://www.tanecniaktuality.cz/antigona-sladkuv-jevistni-pohled-na-konflikt-moraliky/>>

¹¹⁷ Obrazová príloha. Obr. č. 35. str. č. 99.

¹¹⁸ Petišková, L.: *Antigona – Sládkův jevištní pohled na konflikt morálky*. [online] [2015 – 05 - 30] [cit. 2016 – 05 - 16]. Dostupné na: <<http://www.tanecniaktuality.cz/antigona-sladkuv-jevistni-pohled-na-konflikt-moraliky/>>

3.4 Inscenácie s pantomimickými prvkami

Napriek tomu, že na Slovensku v súčasnosti neexistuje žiaden profesionálny súbor, ktorý by sa venoval číro len pantomíme, okrem spomenutých jednotlivcov umelecky pôsobí niekoľko divadelných súborov, ktoré s pantomímou experimentujú. Či už ide o klasickú pantomímu alebo jej novodobé formy, vždy je v ich tvorbe mimická a pohybová zložka výrazná. Bábkové divadlo Žilina prizvalo k režijnej spolupráci Milana Sládka a vznikla inscenácia *Láska k trom pomarančom*, ktorá okrem iného využíva aj techniku klasickej pantomímy. Divadelný súbor Debris Company v inscenácii *Epic* tiahne k takzvanej tanečnej pantomíme. Zoskupenie Teatro Tatro sa vo svojej tvorbe venuje skôr klauniáde, no v inscenácii *Zázračný divadelný automat* sú badateľné aj prvky pantomímy. Divadlo Tiché Iskry, ktorého súbor tvoria nepočujúci profesionálni i amatérski umelci vo svojich inscenáciách využíva čisto pohybovú zložku, ktorá má v inscenáciách viac (*Rómeo a Zuzana*) alebo menej (*Tichý plaš lalie*) podobných prvkov s pantomímou.

3.4.1 Bábkové divadlo Žilina – Láska k trom pomarančom

Bábkové divadlo Žilina je najstaršou z piatich profesionálnych bábkových scén (okrem divadiel v Košiciach, Nitre, Banskej Bystrici a Bratislave), ktoré vznikli v 50. rokoch v rámci budovania tzv. „siete bábkových divadiel“ na Slovensku. Od svojho vzniku až po súčasnosti je tvorba divadla zameraná na detského diváka. Dňa 6.2. 2009 mala premiéru inscenácia *Láska k trom pomarančom*, ku ktorej dostal od riaditeľa Petra Tabačka pozvanie ako hosťujúci režisér Milan Sládek. Tabaček osobne spolupracoval so Sládkom na inscenácii *Figarova svadba*, v ktorej Sládek využíval tiež bábkky. Aj keď šlo o prvú spoluprácu divadla s mímom, v dejinách Bábkového divadla Žilina sa už v 60. rokoch prostredníctvom dramaturga Jaroslava Pivka objavil na repertoári objavila rovnakou Gozziho predlohou inšpirovaná inscenácia *Túžba po troch pomarančoch* (1964). Pre Milana Sládka, ktorý počas prvých rokov emigrácie vo Švajčiarsku hrával najmä pre deti a vo svojich neskorších inscenáciách často prepájal techniky bábkového divadla, opery a divadla masiek s pantomímou, je táto inscenácia súvislým pokračovaním jeho inscenačnej tvorby.

Predlohou bolo operné libreto Sergeja Prokofjeva na motívy hry Carla Gozziho *Láska k trom pomarančom*. Príbeh je o princovi, ktorý stratil chuť do života a nič ho nevie naplniť šťastím. Otec, pán kráľ povoláva rôznych lekárov a komediantov, aby synovi pomohli a rozveselili ho. Situáciu mení až príchod čarodejnice Fata Morgany prezlečenej za starenu na

kráľovský dvor, ktorú princ vysmeje a tým urazí a ona ho v hneve zakľaje láskou k trom pomarančom. Princ sa stáva závislý na hľadaní vytúžených troch pomarančov. Na ceste mu pomáha mág Celio a sprevádza ho sluha Truffaldíno. Sládka k inscenovaniu viedla aj spojitosť pantomímy s commediou dell'arte, pre ktorú bola táto hra v roku 1761 napísaná. V inscenácii bola použitá už existujúca nahrávka petrohradského Kirovovho zboru¹¹⁹, kde je text spievaný v ruštine. Reprodukovaná hudba sprevádza celú inscenáciu, ktorá presne dodržiava svoju predlohu. Nie je vynechaná ani jedna scéna. Herci v častiach árií používajú výrazné gestá a len v niekoľkých momente odkrytí bábkovodiči napodobňujú spev z nahrávky výraznou artikuláciou a otváraním úst. Hudobná zložka udáva rytmus choreografie a pohybom, a tiež oddeľuje jednotlivé scény. Utíchnutím hudby sa stlmí aj svetlo a prechádza sa k nasledujúcej scéne.

Výtvarná zložka je postavená hlavne na kostýmoch a maskách. Masky navrhol Milan Sládek a kostýmy rovnako ako i scénografiu Ján Kocman. Všetci herci okrem predstaviteľa princa sú oblečení do jednotných čiernych zamatových kostýmov, ktoré im slúžia ako podklad pre masky a ďalšie kostýmy, ktoré si na seba pri jednotlivých postavách obliekajú, a tiež z nich vytvárajú jednotný zbor, či neutrálnych odkrytých vodičov bábok. Jednotlivé postavy - kráľ, Truffaldíno, princezná Clarice, Leander, Pantalón, Celio, Fata Morgana, Smeraldína a kuchárka sú bohato výtvarné. Inšpirácia kostýmami z commedie dell'arte je minimálna, skôr prevláda duch karnevalový. Každý kostým pozostáva z celotvárovej masky, ktorá je veľkosťou i tvarom groteskná, niekedy ju dopĺňa ešte parochňa (v prípade ženských postáv) alebo prikrývka hlavy (v prípade Truffaldína kohútí chochol pripomínajúca čiapka). Masky pôsobia akoby vystrihnuté z papiera¹²⁰. Herci majú okrem ošatenia, ktoré pôsobí so záhybmi a volánmi pompézne ešte farebné rukavice siahajúce až po lakte. Tie im na čiernom podklade pomáhajú k zvýrazneniu gest, keďže mimická zložka je použitou maskou potlačená. Postava Truffaldína ma tvár polodkrytú, namaľovanú nabiele rovnako ako princ, ktorého kostým pozostáva z pásikovaného bielo – modrého trička, šedých nohavíc a šedej čiapky. Na vytvorenie kulís boli použité okrem jedného viacúčelového regálu (slúži ako trón, či lavica na sedenie) len závesy. Tvorí ich päť dlhých posuvných závesov napevno uchytených v jednom z horných rohov. Sú bielej farby s čiernymi nápismi: tragédi, komici, lyrici, prázdne hlavy a čudáci, ktoré zastupujú zborové postavy. Každý záves vždy vedie jeden bábkar v

¹¹⁹ Predmerský, V.: *Milan Sládek v Žiline*. In. Loutkář. Č. 4. r. 2009. str. 160.

¹²⁰ Obrazová príloha. Obr. č. 36. str. č. 99.

čiernom¹²¹. Tieto závesy jednak umožňujú hercom obohacovať do spievaného textu pohybovú choreografiu, pri ktorej s nimi narábajú (pri nástupe na javisko každý herec so závesom máva a spoločným tancom sa vzájomne závesy prelínajú), a tiež naznačujú premeny prostredia počas deja. Ďalšou kulisou je pár červených závesov, ktorý sa po stranách rozťahne v scéne s atmosférou zlovestne magickou (pri postavách Fata Morgány, Celia alebo hrôzostrašnej kuchárky)¹²². Posledné využitie majú závesy v podobe zobrazenia tímu lekárov. Do dlhej zelenej plachty sú vystrihnuté otvory pre hlavy a ruky hercov. Vnárajú sa do nich s maskami so zelenými lekáorskými čiapkami a rúškami a zveličenými očami a ušami. Na rukách majú natiahnuté biele rukavice. Takáto jednota prostredníctvom materiálu – látky im umožňuje pohybovo spolupracovať s postavou princa, ktorý podlieha ich odbornému posudku¹²³. Rekvizít je v inscenácii použitých len zopár. Aby Sládek zdôraznil princovu nechť k životu, aktualizoval ho do modernej doby a spravil z neho mladého muža závislého na počítači. V úvodnej scéne má princ so sebou prenosný notebook, na ktorého klávesnicu neustále klepe a nevie sa od neho odtrhnúť¹²⁴. Ďalšou rekvizitou je nadrozmerná lyžica¹²⁵, ktorú používa postava kuchárky. Dovoľuje jej vtipne dotvárať pohybové variácie s postavou Truffaldína (pláca ho ňou po zadku, zachytí ho ňou keď sa snaží o útek, ...). V scéne hrania kariet Fata Morgany a Celia je stôl naznačený bielym štvorcem, na ktorý postupne herci na princípe čierneho divadla (hercov vďaka čiernym kostýmom nie je vidno, karty ako by vo vzduchu lietali samé) vykladajú veľké karty¹²⁶. Neopomenuteľnou je ešte ružová stuha, ktorou si Truffaldíno získa kuchárku a dostanú sa tak s princom k trom pomarančom. Tie sú výtvarne poňaté najskôr ako malé oranžové látkové gule¹²⁷ (obvod tvoria pravdepodobne zaoblené drôty, na ktorých je látka upevnená) nasadené na čiernych paličkách, čím je umožnené ich vodenie bábkarimi. Princ s nimi môže žonglovať, či guľať si ich po chrbte. Počas putovania sa pomaranče zväčšujú a bábkarí s nimi narábajú už priamo v rukách. Finálna veľkosť¹²⁸ je prispôbená veľkosti bábok, ktoré predstavujú tri princezné v pomarančoch ukryté. Bábky sú konštruované ako manekýni, pričom každá potrebuje troch

¹²¹ Obrazová príloha. Obr. č. 37 a 38. str. č. 100.

¹²² Tamtiež. Obr. č. 39. str. č. 101.

¹²³ Tamtiež. Obr. č. 40 a 41. str. č. 101 – 102.

¹²⁴ Tiež badateľné v scéne s lekármi na obrázkoch 40 a 41 v obrazovej prílohe.

¹²⁵ Obrazová príloha. Obr. č. 42. str. č. 102.

¹²⁶ Tamtiež. Obr. č. 43. str. č. 103.

¹²⁷ Tamtiež. Obr. č. 44. str. č. 103.

¹²⁸ Tamtiež. Obr. č. 45. str. č. 104.

vodičov. Všetky sú rovnaké, odlišené len veľkosťou. Biele telá, pramene vlasov a tváre bez výrazu a namaľovaných očí z nich vytvárajú až akýchsi prežívajúcich duchov¹²⁹. Najväčšia bábkka je princeznou Ninettou, do ktorej sa princ zamiluje. Zakliatie Ninetty na krysu, ktoré ma na svedomí Fata Morgana scénicky riešia herci schovaním bábkky za záves a po jeho odkrytí sa na scéne nachádza veľká plyšová krysa (v záverečnej scéne naopak).

Pohybová stránka hercov má dve podoby. Postavu princa stvárnil Michal Németh, ktorý sa technikou pohybov približ klasickej pantomíme. Na bielo nalíčená tvár so zvýrazneným obočím, očami, perami, lícami a bez masky mu poslúžila k plnému mimickému prejavu, ktorým zobrazil celú škálu emócií. Od smútku, radosti, cez strach, prekvapenie i zamilovanosť hlavne prostredníctvom pier a výrazu očí. Pohyby hrudníka, ktoré plynulo dotahujú gestá rúk odkazujú na pantomímu, ako aj chôdza, či náznakový beh. Obzvlášť pantomimická je etuda v scéne, kde z nahrávky zaznieva asi minútový smiech. Najskôr začína nevinným ostýchavým posmeškom HA – HA a pomaly sa vystupňuje až do obrovského rehotu. Presne podľa zvukov to Németh znázorňuje i pohybom. Prvé slabiky z neho doslova akoby vypadli, sám je prekvapený a i preľaknutý. Hlavou otáča zo strany na stranu a s nechápajúcim výrazom sa obzerá na ostatné postavy. Postupne sa však smiechu podvoľuje a zapája pohyb celého tela. Úsmev rozťahuje naširoko, máva rukami¹³⁰, dokonca sa i v podrepe otáča. Pohybovú stránku ostatných hercov nie je možné označiť za pantomimickú v pravom slova zmysle. Ich prejav je nonverbálny, no pohyby pozostávajú z výrazných gest rúk, poprípade výpadov a iných krokov. Pohyb Fata Morgány a Smeraldíny je viac ladný. Pri odhalení pravej podoby Fata Morgány z prevleku stareny všetci herci spomaleným pohybom padajú na zem, aby dali viac vyniknúť jej veľkosti a strachu, ktorý vzbudzuje. Zároveň herečku do výšky dvíhajú ďalší traja čierno odetí herci. Dôležitú úlohu zohráva tzv. štronzo, teda telesné zastavenie v začatom pohybe, alebo nejakej póze. Vždy ho zaujmú herci, ktorých postavy momentálne nevedú spievaný monológ, tým sa pozornosť sústreďí na herca, ktorý pohybom dopĺňa áriu z nahrávky.

Svetelná zložka hýri rôznymi farbami, vždy podľa atmosféry scény. Červené svetlo dopĺňa prostredie čarodejnícke, modré zas tajuplné scény.

V kritikách k inscenácii bola vyzdvihovaná najmä výtvarná stránka inscenácie. Vladimír Predmerský uvádza: „Pri pohybovom prejave kostým „hrá“ spolu s hercom

¹²⁹ Obrazová príloha. Obr. č. 46. str. č. 104.

¹³⁰ Tamtiež. Obr. č. 47. str. č. 105.

v maske.¹³¹ A výborne zvládnutá pantomimická technika herca Michala Németha. V tomto duchu získala inscenácia aj nominácie na dve ocenenia Divadelných dosiek 2009, a to za najlepší kostým sezóny 2008/2009 a herecký objav. V repertoári divadla sa k tejto inscenácii uvádza, že je určená detskému divákovi staršiemu ako 15 rokov, čím sa ale stále črtá možná miera nepochopenia príbehu, keďže ako už bolo spomenuté, spievaný text je v ruskom jazyku a aj keď je silný dôraz kladený na vizuálnu stránku, niektoré momenty príbehu ostávajú nonverbálnym stvárnením divácky neuchopiteľné.

3.4.2 Debris Company – Epic

Divadelný súbor Debris Company, začínajúci pod názvom Hubris Company tvorí už viac ako dvadsať rokov. Ich hlavným výrazovým prostriedkom, cez ktorý sa spočiatku zameriavali predovšetkým na klasické témy, bol nonverbálny prístup (Kafka: Proces, Joyce: Ulysses, Jarry: Kráľ Ubu,...). Neskôr sa tvorcovia začali sústreďovať na autorské výpovede. Jednotlivé inscenácie vychádzajú zo znalostí vývoja súčasného tanca, performance, inštalácie a site specific. V súčasnosti má Debris Company komornejšiu podobu súboru a inklinuje k pohybovému a tanečnému divadlu s použitím nových médií.

Inscenácia Epic v réžii Jozefa Vlka bola vytvorená v roku 2013. V súvislosti s poetikou tvorby súboru je výstižnejšie hovoriť o forme pohybového divadla, no práve v tejto inscenácii sú badateľné princípy pantomímy a vo finálnej podobe je Epic po pohybovej stránke spojením tanca a pantomímy, teda tzv. tanečnou pantomímou. Témou, ktorú spracovávajú je vzťah nadradenosti a podradenosti v postavení ľudí v modernej spoločnosti. Rozdelenie na elitársku menšinu bohatých, ktorí udávajú krok a smer fungovania celej spoločnosti a väčšinovú masu bez toľkých finančných prostriedkov, ktorým neostáva nič iné, len kráčať. To, že ide o akúsi formu odkazu na Bertolta Brechta naznačuje už samotný názov a potvrdzujú to sami tvorcovia. Cez otázku, akú podobu by mohlo mať Brechtovské divadlo v dnešnej dobe sa venujú tiež komplexnejšej problematike, a to kriticko-spoločenskej funkcii divadla. Na podklade zobrazenia stereotypného života dvoch partnerských dvojíc, pričom každá patrí k inej sociálnej vrstve, sa neodohráva žiaden výrazný príbeh. Cez monotónne opakovanie každodenných situácií však vytvárajú priestor ku kritike. Jeden svet znamená každé ráno sa zobudiť a ísť do práce bez ohľadu na to, či dáva zmysel alebo nie. Každý večer sa z práce domov vracáť fyzicky i psychicky vyčerpaný. Druhý svet znamená riešiť ťažkú

¹³¹ Predmerský, V.: *Milan Sládek v Žiline*. In. Loutkář. Č. 4. r. 2009. str. 160.

manuálnu činnosť. Je v ňom priestor na radovánky, prepych a klesanie životných zásad a morálky. Minimum monológov, ktoré v inscenácii zaznievajú sú heslovitými výpoveďami autorov k téme. V prípade dialógov medzi postavami jednotlivé prehovory nedávajú vzájomnú logickú súvislosť. Herci niekoľkokrát zopakujú svoju repliku, s tým, že celý prehovor obracajú na diváka. Divákovi je tiež nahlásené o ktorý deň v poradí ide.

Základným inscenačným prvkom je scénografia Kataríny Holkovej. Scéna je bielym látkovým pásom o šírke asi dva metre rozdelená na ľavý a pravý hrací priestor. Po oboch stranách sa nachádzajú na pevnej konštrukcii upevnené tiež z svetlej látky vytvorené makety budov. Tá naľavo má tvar jednoduchého vidieckeho domu, tá napravo honosnejšieho domu meštiackeho. Veľkosťou sú prispôbolené tak, aby cez otvory po stranách do nich mohli herci vstupovať a z nich vychádzať. Dôležitú úlohu zohráva digitálna obrazová projekcia navrhnutá Martinom Piterkom a Alexom Zelinom, ktorá na látkové kulisy animuje finálnu výtvarnú podobu. Dom naľavo má dve okná, šikmú škridllovú strechu a dom napravo pripomína kamenný kaštieľ s mohutnými stĺpmi, množstvom okien a balkónov a drevenými bránami¹³². Animácia sa v priebehu inscenácie jemne obmieňa. Na vidieckom obydľí sa objavuje listnatý strom v popredí a na zámočku miestami strážny pes, v iných scénach zas obrovské mechanicky sa pohybujúce kolesá strojov, ktoré budovu pretvárajú na fabriku. Herecká akcia, ktorá sa deje vo vnútri domov je divákovi priblížená opäť cez animáciu – premietanie vopred nahraného nemého filmu, alebo naopak tým, že sa projekcia vypne a kulisa je zo zadnej časti osvietená tak, že siluety hercov vytvárajú tieňohru. Budovy sú spojené cez bočné otvory koľajničkami, na ktoré je položený posuvný podstavec so zábradlím. Jeho pohyb z jedného konca na druhý uskutočňujú samotní herci priťahovaním lana na navijak umiestnený vo vnútri kulisy. Holkovej návrhy kostýmov zodpovedajú postavám inscenácie. Pár zastupujúci chudobnú vrstvu odkázanú na tvrdú prácu má decentné jednoduché oblečenie (žena tmavé šaty, muž tmavé nohavice, košeľu a vestu s kravatou) a pár z vyššej spoločnosti má oblečenie honosnejšie (pani dlhé a priliehavé elegantné lesklé šaty s vysokým rozparkom, pán frak a cylinder na hlave). Všetci herci majú nabiele nalíčené tváre a výrazne čierno nafarbené okolie očí a pery¹³³. Rekvizity v inscenácii sú reálne. Kufor, ktorý si každý deň do práce berie postava muža do práce symbolizuje odchod, o tento kufor so svojou manželkou každé ráno zápasí. Kufor napokon ostáva doma, ako symbol návratu. Stvárnenie dažďa prebieha projekciou animácie padajúcich kvapiek na kulisy a zároveň si muž do práce so sebou nesie

¹³² Obrazová príloha. Obr. č. 48. str. č. 105.

¹³³ Obrazová príloha. Obr. č. 49. str. č. 106.

veľký čierny dáždňik. Kým je muž v práci, žena vychádza pred dom a so starým dreveným rajbadlom znázorňuje pranie. Biely pás látky uprostred javiska je v tomto momente symbolom rieky predeľujúcej dva pomyselné brehy. Postava pána, ktorý je zároveň akýmsi komentátorom inscenácie často využíva pri svojich replikách ručný amplión, čím všetko, čo z neho vychádza znie ešte viac heslovite a autoritatívne. Paní počas celej doby elegantne v ruke drží cigaretu na dlhej stopke. Reálne z nej herečka nefajčí, ide len o štýlový doplnok. V niektorých scénach pánovi hádže loptu, ten sa za ňou vrhá, ochotne jej ju prinesie späť a v pozícii naoko verného mužička si líha na chrbát a s otrčenými nohami nahor si necháva spokojne škrabať brucho.

Svetlo v inscenácii zohráva tiež dôležitú úlohu. Technicky dopomáha k výslednému efektu projekcie a využitia bielej látky na vytvorenie kulís. V prípade už spomínaného odhalenie diania v domácnosti je nainštalovaný svetelný zdroj vo vnútri príbytkov. Často sa tiež využíva bodové svetlo, aby sa pozornosť zamerala na jednotlivých hercov a ich akciu.

Základný hudobný motív reprodukovanej hudby pripomína svojou melódiou i hlavným nástrojom – harmonikou hudbu potulných cirkusantov. Hudobná zložka skomponovaná Jozefom Vlkom a Davidom Kollarom je ale o niečo komplexnejšia. V inscenácii zaznievajú úseky z operných árií, komentátor občas spieva do ampliónu, pričom spev prechádza do rapovania a odkazy sú i na kapelu The Doors či skladateľa Kurta Weila spojeného tiež s osobnosťou Brechta¹³⁴.

Prvky pantomímy v pohybovom prejave hercov sú badateľné v dvoch rovinách. Prvou rovinou sú videoprojekcie vopred natočených krátkych filmov, napríklad práca v továrni, kde herec Daniel Raček pantomimicky s odkazom na nemý čiernobiely film 20. a 30. rokov 20. storočia pohybovo stvárňuje svoju úlohu. Druhou rovinou je štylizovaný deformovaný pohyb, pre každú postavu inscenácie jasne špecifický. Ide predovšetkým o spôsob chôdze, akým sa pohybujú po javisku. Daniel Raček chodí v miernom podrepe s prudko vystretou hrudňou a s rukami dôsledne pripaženými k telu, pričom na jednu nohu akoby kríval. Smer jeho krokov je vždy v presných smeroch. Nikoleta Rafaelisová v úlohe jeho manželky drobčí po javisku a s postavou jej partnera ju spája až krčovito vystreté a spevnené telo. V spoločnej tanečnej variácii, kde sa snaží každé ráno brániť manželovi odísť do práce zo strachu, že ju opustí, premieňa svoje telo doslova na prekážku. Spevnená do jednej roviny padá zo strany a stranu, Raček ju zachytáva a presúva ako neživú bábiku. Jej gestá rúk sú tiež ako u bábiky ohnuté

¹³⁴ Informácia uvedená v charakterizácii inscenácie samotným súborom. Tiež dostupná na internetovej stránke: <http://elledanse.sk/epic>. [online] [cit. 2016 - 05 - 20].

v lakt'och s vystretými dľaňami. Herec Juraj Hrčka má v úlohe komentátora civilnejší pohybový prejav, ale v úlohe pána pri chôdzi rýchlo šúcha chodidlami o zem, pričom sa trupom jemne pokyvkáva do strán. Kroky vedie v krátkych dráhach v tvare písmena S. Jeho partnerku stvárňuje Ladislava Vlčeková. Okrem už spomínanej cigarety, ktorú drží v ruke v krčovitej póze, má po celý čas na stranu vystrčený pravý bok. Táto poloha tela dáva vyznievať jej dlhému rozparku na šatách, a zároveň to spôsobuje fakt, že ma po celú dobu na pravej nohe obutú topánku na vysokom opätku a ľavú bosú nohu za sebou náznakovo ťahá. Pantomíma tu nie je prostriedkom na vyjadrenie deja alebo príbehu, ale pantomimický postoj sa stáva vyjadrením charakteru postavy a jeho fyzického či psychického stavu. Napríklad Raček svoj zaužívaný postoj mení v momente, keď strhaný prácou odchádza z továrne večer domov. Vyjde von, čelom k divákovi zaujme pôvodný postoj a po chvíľke vystretý hrudník postupne od ramien až k bránici spustí smerom nadol. Vo chvíli keď si vo svojej blízkosti všimne krásnu pani, majiteľku továrne, hrud' ako na povel v sekunde zas vystrie. Na vyjadrenie emócií, či pocitov herci v rozpore so základnými princípmi pantomímy nepoužívajú mimiku. Všetci herci si od začiatku po koniec inscenácie držia svoj špecifický a fixný výraz tváre. Z pohľadu skúmania vývoja slovenskej pantomímy ide o úplne originálne uplatnenie pantomimických princípov.

Inscenácia Epic bola kritikou prijatá po všetkých stránkach veľmi pozitívne. Získala nomináciu v divadelnom ocenení Dosky za najlepšiu hudbu, a tiež na Cenu Tatrabanky za umenie 2013 za koncept a réžiu v kategórii divadlo.

3.4.3 Teatro Tatro – Zázračný divadelný automat

Myšlienka vzniku divadelného zoskupenia Teatro Tatro prišla po roku 1989, kedy sa stretlo niekoľko slovenským hercov a divadelníkov profesionálne pôsobiacich na slovenských divadelných s myšlienkou tvorby aj mimo týchto scén. Prvou inscenáciou bol v roku 1990 *Sir Halewyn* (M. de Ghelderode) v réžii Ondreja Spišáka. V iniciatíve pokračovali ďalej a v roku 1992 získali štatút občianskeho združenia so stálym pôsobiskom v Poprade. V tomto období uviedli *Rómea a Júliu* (W. Shakespeare) a autorskú detskú rozprávku *Tatranská povesť*. Z finančných dôvodov bola ale väčšina súboru naďalej odkázaná na svoju doterajšiu činnosť v kamenných divadlách. V ekonomicky priaznivejšom období v polovici 90. rokov zrekonštruovali bývalé kino Tatra v Nitre a vytvorili inscenácie ako *Pod'me spolu do Betléma*, *Minas Tirith – Minas Morgul* a *Balada pre banditu* (M. Uhde). Pôvodne zamýšľaný stály

priestor pre tvorbu im napokon nebol povolený, tak svoju tvorbu spolu s ďalšou inscenáciou pre deti *O stvorení sveta* prezentovali na domácich i zahraničných festivaloch. V dejinách slovenského divadla už vtedy zaujali špecifické postavenie v dôsledku toho, že sa programovo venovali pouličným a exteriérovým produkciám a spolupráci s českým Divadlo Continuo a Divadlo bratří Formanů¹³⁵. Príklon a túžba po cirkusantskej kočovnej forme divadla vyvrcholili v roku 1999 uvedením inscenácie *Bianka Braselli, dáma s dvoma hlavami* (na motívy poviedky J. Weissa), ktorá bola ako prvá uvedená v maringotke. V rokoch 2002 – 2004 s maringotkou a koňom Kvetka prekočovali Ukrajinu, Rumunsko i Taliansko. Nasledovali autorské inscenácie *Lietajúca Frída, Klauni všetkých krajín, spojte sa! Alebo Červená Čiapočka, Prorok Ilja, Zázračný divadelný automat* a najnovšou je *Majster a Margaréta* (M. Bulgakov), ktorej prvý diel uviedli v roku 2012 a v plnej verzii o rok na to spoločne aj s vybudovaním vlastného prenosného šapita. Teatro Tatro doposiaľ nemá svoju stálu divadelnú scénu a tvorí buď v exteriéri – ulica a prírodné priestranstvo alebo v letnom období v maringotke a v zimnom období v šapite, ktoré je schopné zastrešiť divákov i maringotku. V súčasnosti majú istú divadelnú strechu i v budove Starého divadla Karola Spišáka v Nitre.

Podnetom ku vzniku inscenácie *Zázračný divadelný automat* (2010) bola Zimná olympiáda v kanadskom Vancouveri. V roku 2009 dostali tvorcovia ponuku hosťovať na Kultúrnej olympiáde, projekte spojenom s pripravovanými olympijskými hrami. Inscenácia sa skladá z niekoľkých krátkych scénok. Na začiatku je zahajujúci ceremoniál zapálením olympijskej pochodne a vyobrazenie piatich farebných kruhov, ktoré symbolizujú päť svetových kontinentov. Všetko to symbolicky stvárnajú herci svojím telom¹³⁶. Sled scénok nie je stabilný, naopak sa mení v predstavení od predstavenia. Je závislý na divákovi, ktorý roztáča akýmsi kolesom šťastia s číslami zhodnými na paravánoch a označujúcimi jednotlivé športy. Takto vyberá krátke príbehy, ktoré herci rozohrávajú. Príbehy sú komické, zamerané vždy na to, čo sa prihodí športovcovi (napríklad lyžiara napadne vták, ...)

Autori scény, Peter Kostroň a Fero Lipták prispôbili pôvodne motorové vozidlo na divadelné účely. Na podvozok s kolesami upevnili drevené dosky tvoriace podlahu scény. Na ne pribudovali zostavu odťahovacích paravánov, ktoré zatiahnuté tvoria na pozadí scény celok a rozťahnutím odkrývajú ďalší hrací priestor. Každý z paravánov je výtvarne maľbami Fera Liptáka rozdelený na niekoľko okienok, z ktorých každé predstavuje nejakú športovú

¹³⁵ Sabová, M. *Život v maringotke*. Listy. 2001. roč. 9. č.6. s. 27.

¹³⁶ Obrazová príloha. Obr. č. 50. str. č. 106.

disciplínu¹³⁷. Pestrofarebné maľby zobrazujú športovcov, no postavy nie sú reálnymi ľuďmi, ale až fantazijne rozprávkovými bytosťami s vysokou dávkou karikatúry. Základným kostýmom šiestich účinkujúcich hercov – R. Jakab, L. Latinák, M. Nahálka, M. Ondřík, M. Vojtela a I. Gontko - je na hlave biela čiapka a na tele modrasto-fialová kombinéza, na ktorú si v priebehu inscenácie vrstvia ďalšie súčasti kostým, ako sú napríklad hokejový dres s prilbou, farebné šály alebo huňaté lesklé strapce, aké používajú tzv. cheerleaderky - slečny gymnastickou a akrobatickou choreografiou povzbudzujúce športové podujatia. Na nohách majú herci obuté čierne vysoké masívne šnurovacie topánky. Siedmym účinkujúcim je v postave principála a zároveň uvádzača a komentátora športových scénok sám Ondrej Spišák, režisér inscenácie. Ten je odlišený aj kostýmom. Odetý je celý v červenom overale s našitými farebnými vreckami. Na scéne sa postupne používa niekoľko rekvizít, napríklad kanadská a slovenská vlajka, ktoré sa stávajú súčasťou dekorácie, na dlhej paličke nasadená bábka vtáka alebo obyčajný kovový rebrík, ktorý herci využívajú na vytvorenie dopravného prostriedku či závodných bobov¹³⁸.

Svetelný dizajn je v súvislosti s typom inscenačného priestoru uskutočnený prostredníctvom reflektorov. Ich použitie samozrejme závisí od umiestnenia mobilného javiska a intenzity prirodzeného svetla. Autori predstavenia naplno používajú rôzne iné divadelné efekty, ako napríklad suchý ľad, umelé sneženie alebo pohyblivosť scény. Vždy keď náhodný výber určí konkrétny šport, celé javisko na kolesách sa zatrasie. Pôsobí to, akoby šlo naozaj o automat plný nápadov, trikov a kúziel, ktoré sa spracujú, vytvoria a z automatu vypadnú.

Mobilná scéna v inscenácii *Zázračný divadelný automat* je plne technicky vybavená aj pre zvukovú stránku. Na hornej časti paravánov sú po oboch stranách umiestnené veľké oranžové amplióny. Zaznieva cez ne reč moderátora/komentátora diania na javisku, ktorá z pôvodnej jasnej slovenčiny prechádza miestami do klaunskej hatlaniny a reprodukováaná hudba. Použité skladby sú zväčša populárne piesne (Louis Armstrong, ABBA, ...). V scénke krasokorčuľovania však herci zapájajú aj ľudový hudobný nástroj – fujaru. V celej inscenácii niekoľkokrát zaznie aj živý spev hercov.

Inscenačnú poetiku divadla Spišák približuje ako: „predviest' príbehy zrozumiteľnou formou pomocou výrazových prostriedkov pohybového divadla, klauniády, pantomímy,

¹³⁷ Obrazová príloha. Obr. č. 51. str. č. 107.

¹³⁸ Tamtiež. Obr. č. 51 a 52. str. č. 107.

bábkového divadla a hereckých improvizácií.“¹³⁹ Herecký prejav je založený predovšetkým na klauniáde. Nasvedčuje tomu jednak aj líčenie hercov. Nabilienú tvár zvýrazňujú červené líca a klaunské nosy. Výraz očí vyniká vďaka čiernemu zafarbeniu oblasti okolo. Pantomímu herci využívajú v zmysle jej princípov v klauniáde. Pohyby sú groteskné, často vygradované a založené na situačnom humore. Klauniáda dovoľuje hereckému pohybovému prejavu istú neohrabanosť, no zároveň v momentoch spoločných pohybových kreácií ide o dôsledné nacvičenie póz a pohybov – napríklad vytvorenie bicykla, ktorého základnú konštrukciu tvorí rebrík a kolesá a volant vytvárajú herci svojím telom. Herci Teatra Tatro sú skúsenými a odbornou kritikou veľmi pozitívne hodnotenými slovenskými hercami, ktorí nadobudli mnohé skúsenosti v praxi v činoherných divadlách. Aj to je zárukou toho, že umelecká kvalita Teatra Tatra z neho právoplatne robí profesionálne kočovné divadlo.

3.4.4 Tiché Iskry – Tichý plač ľalie

Divadlo Tiché Iskry je prvým a jediným profesionálnym divadlom nepočujúcich na Slovensku. Vzniklo v roku 2005 so štatútom občianskeho združenia a zakladajúci členovia boli absolventi Janáčkovej akadémie múzických umení v Brne, odboru Výchovná dramatika pre nepočujúcich. Ostatní slovenskí absolventi, ktorí sa rozhodli naďalej pôsobiť v Čechách založili v Brne Divadlo Neslyším. Divadlo Tiché Iskry pôsobí v budove banskobystričského Divadla z Pasáže¹⁴⁰ a svoju tvorbu venuje nielen nepočujúcim, ale i divákovi bez sluchového postihnutia prostredníctvom pohybu, ktorý je univerzálnym vyjadrovacím prostriedkom. Zakladateľom divadla je Peter Vrt'ô (od roku 2005 je umeleckým riaditeľom), ktorý ešte ako dieťa navštevoval festival PAN v Liptovskom Mikuláši a pantomímu sa priučal od Miroslava Kasprzyka. V rokoch 2001 – 2002 pôsobil v Sládkovom súbore pantomímy v Divadle Aréna. Dramaturgia súboru nemá špecifickú podobu. Vo svojej tvorbe siahajú tvorcovia po rôznych námetoch, napríklad v línii ľudových námetov rozprávkou *Janko Hraško* (2005) a baladou K.J. Erbena *Vodník* (2004). Inšpiráciou zo slovenskej literatúry vytvorili inscenáciu *Tichý plač ľalie* (2009), na motívy básne Jána Botta *Žltá ľalia* a zo svetovej dramatiky voľne

¹³⁹ Charakteristika divadla podľa slov režiséra Ondreja Spišáka, uvedená v článku Teatro Tatro prináša *Zázračný divadelný automat*, ktorý je dostupný na internetovom periodiku: www.zahorak-noviny.sk [online] [cit. 2016 – 05 - 25].

¹⁴⁰ Divadlo z Pasáže sa venuje umeleckej práci s ľuďmi s mentálnym postihnutím. Je jediným profesionálnym divadlom tohto druhu na Slovensku.

spracovali Shakespearovi v inscenácii *Rómeo a Zuzana* (2011). *Smer Florida* (2014) vznikla na podklade amerického filmu *Niektor rád horúce* (Some like it hot, 1959) a v *Osude kocky* (2008) sa herci zamerali na autorskú kolektívnu tvorbu a vytvorili tak mozaiku výpovedí autentických príbehov. Tiež formy pohybovej zložky sú rôznorodé, od tanca, cez pantomímu¹⁴¹ i využitie posunkového jazyka.

Inscenácia *Rómeo a Zuzana*, ktorá mala premiéru 26.11. 2011 v Štúdiu 12 pri Divadelnom ústave v Bratislave je samotnými tvorcami označovaná ako pantomimická komédia. Režisér Jozef Rigo sa inšpiroval Shakespearovým príbehom naozaj len okrajovo. Jednak z princípu poetiky divadla vyplývajúc mizne Shakespearov verš, a tiež je okrem aktualizácie príbehu do modernej doby (Rómeo je mladý fičúr a Zuzana je upratovačka, ktorá sa jedného dňa vyberie do Verony) zmenený aj samotný žáner z tragédie na komédiu. Z pôvodnej hry *Rómeo a Júlia* ostalo v podstate len meno postavy Rómea (Júliu nahradilo meno Zuzana podľa hlavnej predstaviteľky Zuzany Löbbovej) a téma lásky. Tvorcovia po prvý krát nepoužili ako základný vyjadrovací prostriedok umelecký posunkový jazyk, ale celý príbeh odohrali pohybmi. Nejde tu však o pantomímu v klasickom slova zmysle so svojou špecifickou technikou. Režijným zámerom bolo vytvoriť paródiu, čo sa odráža jednak na hudbe zloženej Petrom Vaňoučkom pozostávajúcej z množstva kratších hudobných čisto inštrumentálnych skladieb, ktoré zaznievajú až na jeden krátky moment ticha počas celej inscenácie. Ich sled a rôznosť štýlov (klavírne jazzovo ladené motívy, rytmus tanga, valčíku, rýchlejšie skladby pripomínajúce hudbu zo starých čiernobielych nemých groteskných filmov napríklad *Laurel a Hardy*,...) je rovnako mäťuca ako aj použitie veľkého množstva reálnych rekvizít (fotoaparát, vedro s mopom, mobilný telefón, kufor, poháre, kvetiny, ...). S označením pantomíma túto inscenáciu spája teda hlavne len fakt, že herci konajú na javisku bez slova. Pohyby – gestá i mimika sú miestami až príliš popisné, čím strácajú na originalite a pôsobia dojmom akéhosi umelého nahradenia slova pohybom. Aj keď sa autori práve v tejto inscenácii hlásia k pantomíme, pre tému a cieľ mojej diplomovej práce je o niečo zaujímavejšia analýza staršej inscenácie *Tichý plač ľalie*. Práve tu je badateľná zmena pohľadu na tvorbu pantomímy v súčasnosti, ako neprvoplánovo ju dokážu tvorcovia uchopiť.

¹⁴¹ O špecifikách pantomímy pre nepočujúcich a rozdieloch v porovnaní s pantomímou pre počujúcich hercov podrobnejšie píše vo svojej bakalárskej práci Valéria Radzová. Bakalárska práca s názvom *Nepočujúci v slovenskej pantomíme* bola obhájená na Katedre pantomímy na HAMU v Prahe v roku 2014.

Inscenáciou *Tichý plač ľalie* sa Divadlo Tiché Iskry predstavilo v premiére 28.11. 2009 v PKO v Banskej Bystrici. Romantická balada básnika Jána Botta *Žltá ľalia* hovorí o prísaha vernosti muža a ženy. Evička s Adamom si takto sľúbia lásku a oddanosť i po smrti. Jedného dňa však Adam umiera a Evičkin život pokračuje. Postupom času si ale uvedomuje svoju samotu a nečudo, že podľahne záujmu nového mladíka. Sľub pred Bohom i vlastným svedomím ju ale prenasleduje v podobe ducha manžela až sa utrápi na smrť. Tvorcovia pozmenili príbeh v záverečnej časti. Pridali scénu, v ktorej sa Evička prebúda a zisťuje, že všetko to bol len zlý sen. Jej milujúci manžel prichádza domov, no ich spoločný tanec už nie je veselý a šťastný, ale je vidieť, ako jej pohyby Adam vedie. Zväzuje ju natoľko až symbolicky v jeho náručí zomiera. Osamelú ľaliu na mohyle obrastenej trnám predstavuje Evičkina duša zaťažená zväzujúcimi výčitkami. Práve na symbolike básne bola inscenácia postavená. Odráža sa to v scénografii, ktorú vytvorila spolu s kolektívom Miroslava Zelniková. Scéna je výtvarne veľmi jednoduchá. Na zadnom horizonte ju tvorí plošná závesná dekorácia v tvare veľkej slzy. Je vytvorená zošitím niekoľkých priehľadných látok tak, že pripomína hmyzie krídlo¹⁴² a vyvoláva tak okrem asociácie plaču a smútku i slobodu. Scénický priestor významovo rozdeľuje na časť pred ňou ako interiér chalúčky a časť za ňou ako exteriér, odkiaľ postavy prichádzajú. Na túto dekoráciu je zároveň premietaná video projekcia zobrazujúca prírodnú scenériu, čím podtrhuje atmosféru deja. Okrem nej sa na scéne ešte nachádza drevený stolička a kolovrátok, na ktorom Zuzana Knapová – Daubnerová v úlohe Aničky motá priadze. Pravidelný úderný zvuk a pohyb kolovrátku pripomína dennú pravidelnosť ľudských životov i čas, ktorý tak neúprosne ubieha. Kostýmy hercov sú v duchu príbehu ľudové. Súčasťou Knapovej odevu je pletená vlnená šatka, ktorú v priebehu deja opäť symbolicky vystrieda za čipkovaný šál, ktorý dostane od nového nápadníka. Josef Rigo v úlohe Adama svoj kostým dopĺňa o čierny klobúk a kabátec, čím sa premieňa do role nového muža v Aničkinom živote. Keď sa na scéne objavuje ako duch zosnulého manžela, tvár ma sčasti potretú bielou farbou. V inscenácii vystupujú ešte ďalší traja herci – Peter Vrťo, Zuzana Löbbová a Ivica Tichá, ktorí celí odetí v čiernom¹⁴³ a so zvýrazneným čiernym líčením očí vstupujú na scénu v úlohe abstraktnej postavy, ktorou môže byť osud, smrť, či svedomie. Na vrchnej časti tela majú oblečené čierne tričká s krátkym rukávom, aby gestá rúk, ktoré používajú vynikli.

¹⁴² Obrazová príloha. Obr. č. 53. str. č. 108.

¹⁴³ Obrazová príloha. Obr. č. 54. str. č. 108.

Svetelná zložka sa nesie v duchu decentnosti výtvarnej podoby inscenácie. Intenzita použitého bieleho svetla sa mení v závislosti od scény. Niekedy osvetľuje rovnomerne celé javisko, inokedy bodovo len jednotlivé postavy. V scénach s pochmúrnou atmosférou je na scéne úplné prítmие a herci v čiernom držia v rukách horiace sviečky. Modrým bodovým svetlom je osvetlená časť závesnej dekorácie, čím ešte viac podtrhuje tajomno a chlad.

Celou inscenáciou sa tiahne reprodukovaná inštrumentálna hudba Petra Vanoučka. Úvodný lyrický až melancholický motív interpretovaný klavírom a sláčikovými nástrojmi sa opakuje v záverečnej scéne, ktorá je rovnaká ako tá počiatočná. Svojou totožnosťou rámcujú celú inscenáciu. Po zvyšok inscenácie hudba nadobúda veselší a hravejší ráz, dáva hercom možnosť tanca.

Pohybová stránka interpretov je síce nonverbálna, no nie je pantomímou v klasickom ponímaní. K pantomíme sa herci približujú predovšetkým mimikou. Nejde však o kodifikované výrazy tváre, ktoré používa klasická pantomíma, ale o veľmi civilný herecký prejav. Knapová vyjadruje smútok nad úmrtím manžela nárekom, no bez vydania hlásky a predsa nesmierne reálne. Taktiež strach a utrpenie, ktorým sa sužuje kvôli trestu za nedodržaný sľub sa v odrážajú predovšetkým v jej mimike, ktorá je bez akýchkoľvek afektov a prehnaných grimás. Pohybová stránka hereckého prejavu je veľmi prirodzená, bez špeciálnych techník, no na rozdiel od *Rómea a Zuzany* je množstvo hereckej akcie umiernené, obmedzené len na príchody a odchody postáv, či prácu s kolovrátkom, preto sa nestráca opodstatnenie a významovosť. Scénu umierania Adama Josef Rigo postupne znázorňuje chytaním sa za hrudník a pomalým podliehaním nezvratnosti blížiacej sa smrti. Pomaly klesá na zem, kde spočiatku náručí svojej partnerky a neskôr sám znehybnie. Knapová v snahe privolať pomoc prebeháva z jednej bočnej strany javiska a zákulisia do druhej. Každým razom volí iný výraz i pohyb, ktorý sa stupňuje s narastajúcim zúfalstvom. Šťastné spolužitie páru je stvárnené tanečnou choreografiou. Okrem prvkov ľudového tanca tiež využívajú scénický tanec. Partnerským tancom v dvojici veľmi náznakovo a vkusne vyobrazia lásku aj v podobe milovania sa. Zvládnutie tanečných pohybov je okrem ich profesionálneho prevedenia obzvlášť hodnotné z dôvodu hendikepu hercov, ktorý hudobnú melódiu nepočujú. Rytmus hudby sa však podarilo zladíť s rytmom tanca, a tak tieto scény nepôsobia rušivo. Trojica hercov, ktorí sprevádzajú dej sa pohybuje po javisku pomalou chôdzou vždy s pohľadom na diváka a zastavenie využívajú na použitie umeleckej znakovej reči. Počas celej inscenácie používajú len zopár gest, ktoré sú zrozumiteľné aj pre počujúcich divákov, napríklad znak dvoch prstov ako prísahy, či znázornenie plynutia času.

V inscenácii Tichý plač ľalie kritici veľmi pozitívne hodnotili jednoduchosť scénografie a najmä hereckú zložku. Konkrétne Soňa Smolková napísala: „Najvýraznejšou postavou inscenácie bola Evka v podaní Zuzany Knapovej - Daubnerovej. Knapová - Daubnerová pôsobí na javisku priam magneticky. Nielen jej neprehliadnuteľná a veľmi špecifická krása, ale predovšetkým spôsob, akým dokáže vytvárať emócie aj bez použitia slov. Vynikajúco funguje nielen v tanečných choreografiách, ale aj v častiach, kde je na javisku ponechaná sama s rekvizitou.“¹⁴⁴ Oleg Dlouhý ukončuje svoju recenziu slovami: „Plač Tichej ľalie je zrelá, moderná, sugestívna, poetická inscenácia, ktorou nepočujúci herci prekročili svoj hendikep a obhájili plnohodnotné miesto v súčasnom divadle.“¹⁴⁵

¹⁴⁴ Prepis recenzie dostupný na webovej stránke Divalda Tiché Iskry: <https://sites.google.com/site/divadloticheiskry/media>.

¹⁴⁵ Dlouhý, O.: *Posunky sa menia na básnické slovo*. [online] [2009 – 12 - 18] [cit. 2016 – 05 - 25]. Dostupné na: <<http://divadlo.sme.sk/c/5159309/posunky-sa-menia-na-basnicke-slovo.html>>

4 Záver

Téma slovenskej pantomímy je nesmierne široká, o to viac ešte širšia v oblasti pohybového divadla. Aj keď sa na prvý pohľad môže zdať, že po odchode Milana Sládka zo Slovenska pantomimická tvorba utícha, nie je tomu tak. Síce v amatérskom prostredí, no stále pretrváva aj nasledujúce roky. Je to dôležité obdobie, keď práve umelecky slobodnejší amatéri v dôsledku hľadania nových foriem divadelného výrazu experimentujú i s pohybom a inšpirujú sa tým, čo Milan Sládek začal v Prahe a ďalej rozvíjal už v Bratislave pred emigráciou. Zanietenosť amatérov umožnila pantomíme nielen prežiť, keď sa jej na profesionálnej báze nikto nevenoval, ale vytvorila tiež okruh záujemcov, pre ktorých sa stala náplňou ich pedagogickej činnosti, a tým sa záujem o tento druh šíril ďalej. Pantomíma je nepochybne divadelným druhom, ktorý si vyžaduje špecifickejšieho diváka, ako napríklad v európskych podmienkach dominantná činohra. Tak ako v opere je hlavným zdrojom umeleckého zážitku operný spev, ktorého vnímanie si vyžaduje zvláštny vkus, v pantomíme je to špeciálna technika pohybu. Aby tvorcovia pantomímy v súčasnosti vzbudili divácky záujem, a zároveň posunuli jej vlastné hranice, ktoré sa prirodzene vývojom v priebehu tisícročí posúvajú, prepájajú rôzne iné druhy divadla. Snaha o vytvorenie jedného z centier európskeho pohybového divadla i v Bratislave, či v inom slovenskom meste, je od nositeľa tejto myšlienky Milana Sládka až doposiaľ nezrealizovaná. Rovnako neúspešné je to v prípade menšieho kroku, a teda vytvorenia stálej divadelnej scény, ktorá by bola určená len pohybovému divadlu. Klasická podoba pantomímy, ktorá je spojená s nabiele nalíčeným mímom vytvárajúcim pohybové etudy s imaginárnymi predmetmi a objektmi ako ňahovanie lanom, chytanie steny dlaňami,... je dnes už v podstate dostupná len v prípade komerčných jednorazových produkcií. Profesionálni umelci, ktorí ovládajú techniku pantomímy na svojich webových stránkach často ponúkajú aj možnosti vystúpení na rôznych detských či firemných akciách. Aj tento fakt je dôkazom, že súčasní mímovia na Slovensku nemajú vytvorené podmienky, a tiež dostatočný divácky záujem, aby sa mohli naplno venovať umelecky náročnejšej tvorbe a odkázaní sú práve na takýto zdroj financií. I vďaka tomu však pantomíma naďalej prežíva a umelcom sa darí primerane balancovať na týchto rovinách komercie a umenia. Spomedzi všetkých som si vo svojej diplomovej práci vybrala tých, ktorým sa to darí najlepšie. Vďaka pedagogickej činnosti a vytrvalej iniciatíve Miroslava Kasprzyka, Števa Capka, ktorý sa tiež veľmi úspešne podieľa ako hosťujúci odborník na pohybovej stránke mnohých činoherných či operných inscenácií v Čechách i na Slovensku. Jurajovi Benčíkovi, ktorému sa podarilo v oblasti pantomímy prekročiť hranice

domoviny a účinkovať vo svetoznámom súbore Cirque du Soleil a v súčasnosti vedie vlastné divadlo Babadlo v Prešove. Novú vlnu profesionálnej slovenskej pantomímy predznamenávajú momentálne ešte študenti odboru Pantomíma na pražskej HAMU – Tomáš Kasprzyk, Valéria Daňhová, Barbora Debnárová a už absolvovaný Lukáš Šimon, ktorí sa výrazne hlásia k tomuto druhu a hľadajú mu nové inscenačné možnosti. V prostredí akadémie a za odbornej pomoci a podpory svojich pedagógov ako Števo Capko, Radim Vizváry, Roman Horák a Adam Halaš majú priaznivé podmienky pre ďalšiu tvorbu. Študentov z odboru spája silná jednota a s odhodlaním sa púšťajú do nových projektov. Z brnenského prostredia JAMU vyšiel Pavol Seriš, ktorý sa so svojimi inscenáciami spájajúcimi prvky pantomímy s divácky atraktívnejším žánrom stand-up comedy intenzívne a úspešne prezentuje nielen vystúpeniami doma, ale i na rôznych zahraničných festivaloch. Okrem spomenutých osobností na Slovensku pôsobia divadelné súbory, ktoré sa vo svojej tvorbe v istej miere odkazujú k pantomíme. Zo všetkých som si vybrala a analyzovala inscenácie, ktoré ponúkajú rôzne prístupy od tanca, klauniády, masky až po divadlo nepočujúcich spojené s uplatnením umeleckej posunkovej reči.

Verím, že sa mi na základe vyskúmaného a napísaného v tejto diplomovej práci podarilo doložiť, že aj keď je pantomíma menšinovým divadelným druhom, rozhodne na Slovensku nie je mŕtva. Tak ako doposiaľ jej životnosť závisela na zanietenosti jej tvorcov, tak tomu bude pravdepodobne aj v budúcnosti, ktorá vďaka mladej generácii už akademicky vyučených mímov vyzerá veľmi priaznivo.

5 Zoznam literatúry a prameňov

Literatúra:

Bakošová-Hlavenková, Z.: *Od teórií a techník k tvorivosti v herectve*. 122 s.

Bakošová-Hlavenková, Z.: *Pantomíma v súvislostiach tradície a súčasnosti*. Bratislava: Osvetový ústav. 1979. 104 s.

Brůna, O.: *Největší pieroti*. Praha: ETC Publishing Praha. 1998. 221 s.

Horák Karol: *Kontexty alternatívneho divadla I*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity 2003. 132 s.

Just, V.: *Divadlo plné paradoxů*. Praha: Panorama. 1990. 172 s.

Kalina, J.L.: *Svet kabaretu*. Bratislava. 1966. 441 s.

Kovalčuk, J.: *Autorské divadlo 70. let. (vztah scenáře a inscenace)*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost. 1982. 171 s.

Leabhart, T.: *Etiene Decroux*. London: Routledge. 2007. 168 s.

Mistrík, M. a kol.: *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava: Veda. 1999. 542 s.

Panovová, O.: *Milan Sládek*. Bratislava: Tália-press. 1996. 315 s.

Pavlovský a kol.: *Základní pojmy divadla*. Praha: Libri. 2004. 348 s.

Prokofjev, S.: *Láska ke třem pomerančům*. Praha: Státní hudební vydavatelství. 1961. 109 s.
Edice Operní libreta. Řada II. Svazek 30.

Scherl, A.: *Pantomimické produkce v Divadle v Kotcích*. In *Divadlo v Kotcích: Nejstarší pražské městské divadlo 1739–1783*. Ed. František Černý. Praha: Panorama, 1992, s. 97–106.

Štefko, V.: *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava: Tália. 1996. 273 s.

Švehla, J.: *Tisícileté umění pantomimy*. Praha: Melantrich. 1989. 210 s.

Veber, V.: *Příběh pantomimy*. Praha: Akademie múzických umění. 2006. 421 s.

Periodiká:

Bú, P.: *So Sládkom o pantomíme*. Slovenské divadlo. r. XVII, 1969.4. str 434.

Císař.J: *Šrámkův Písek. Autorské herectví. Amatérská scéna*. roč.12, č.8, srpen 1975, s.1-2.

Dubská, Alice.: *Knihá o pantomímě* [Václav Veber: Příběh pantomimy, Akademie múzických umění, Praha 2006]. Divadelní revue 19, 2008, č. 4, s. 45-47.

Horák, K.: *Konštanty a premeny divadla alternatívneho typu na Slovensku*. In. Týž. *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča: Modrý Peter, 2009, str. 32.

Lehuta,E: *Budeme mať pantomímu?* Večerník, 23.4.1985.

Paseková, D.: *Pantomima v D 34*. Divadlo, 1960, č. 5, s. 270.

Porubjak, M.: *Najprv zaujatie témou, až potom hľadanie tvaru*. Javisko, 1988, č. 2, s. 97.

Predmerský, V.: *Milan Sládek v Žiline*. In. *Loutkář*. Č. 4. r. 2009. str. 160.

Rejžek, J.: *Zrodila se klaunská hvězda*. In. *Lidové noviny*. 9.10.2014.

Sabová, M. *Život v maringotke*. *Listy*. 2001. roč. 9. č.6. s. 27.

Sládek, M.: *Divadlo našich predstáv*. *Smena na nedeľu*, 2, 11.3.. 1967, s.5.

Štefko, V.: *Malé javiskové formy – zrod alternatívneho divadla?* In. *Javisko*. 39. 2007. č.2. s. 2-4.

Žlábek, E.: *Problémy pantomímy*. *Javisko*, 1963/1964, č. 4. S. 23-24.

Internetové pramene:

34 JH 1993, Allen and Naomi (Bodea, Lipt. Mikuláš). [online] [2013 – 12 - 02]. Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=PLESi6m_kEI>.

Becková, T.: *Herec Pavol Seriš: Na festivaloch sa ma pýtajú, čo vlastne som.* [online] [2015 – 07 - 14] [cit. 2016 – 03 - 06]. Dostupné na: <<https://dennikn.sk/180591/herec-pavol-seris-na-festivaloch-sa-ma-pytaju-co-vlastne-som/>>

Čajková, J.: *Z histórie festivalu.* [online] [?] [cit. 2016 – 04 - 03]. Dostupné na: <<http://www.nocka.sk/hviezdoslavov-kubin/zhistorie>>

Dlouhý, O.: *Posunky sa menia na básnické slovo.* [online] [2009 – 12 - 18] [cit. 2016 – 05 - 25]. Dostupné na: <<http://divadlo.sme.sk/c/5159309/posunky-sa-menia-na-basnicke-slovo.html>>

Hýsková, T.: *Prase v divadle (No. 2).* [online] [2014 – 10 - 04] [cit. 2016 – 03 - 06]. Dostupné na <<http://www.divadelni-noviny.cz/prase-v-divadle-no-2>>

Jačková, K. : *Radim Vizváry: Pantomima 21. Století.* [online] [2014 – 07 - 05] [2016 – 03 - 06]. Dostupné na: <<http://www.studentpoint.cz/354-mezi-ctyrma-ocima/16018-radim-vizvary-pantomima-21.-stoleti#.VFCu57GVYSm/>>

Kráľ, M.: *Hry Pavla Seriša chutia Talianom, ale aj Maročanom či Iráncom.* [online] [2015 – 06 - 13] [cit. 2016 – 03 - 10]. Dostupné na: <<http://zurnal.pravda.sk/spolocnost/clanok/358063-hry-pavla-serisa-chutia-talianom-ale-aj-marocanom-ci-irancom/>>

Na Slovensku vznikla Asociácia profesionálnych mímov. [online] [2016] [cit. 2016- 16 - 05]. http://www.teraz.sk/slovensko/asociacia-profesionalnych-mimov-sr/177240-clanok.html?combinedGlobalTab_zamestnajsja=1.

Pavol Seriš – Nahnevaná Gabika. [online] [2011 – 07 - 12]. Dostupné na: <<https://www.youtube.com/watch?v=AIN40S1c324>>

Petišková, L.: *Antigona – Sládkův jevištří pohled na konflikt morálky.* [online] [2015 – 05 - 30] [cit. 2016 – 05 - 16]. Dostupné na: <<http://www.tanecniaktuality.cz/antigona-sladkuv-jevistni-pohled-na-konflikt-moraliky/>>

Prekopová, B.: *Tréma odíde s prvým potleskom*. [online] [2008 – 02 - 21] [cit. 2016 – 03 - 06]. Dostupné na: <<http://nastrencin.sme.sk/c/3738992/trema-odide-s-prvym-potleskom.html>>

Petišková, L.: *Pantomimy Gasparda a Charlese Deburaových*. [online] [2005] [cit. 2016 – 04 - 23]. Dostupné na: <<http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=9671>>

Rozhovor *Človek musí v sebe zachovať pocit hravosti, tvrdí Milan Sládek*. [online] [2012] [cit. 2016 – 05 - 03]. Dostupný na: <<http://www.teraz.sk/magazin/clovek-musi-v-sebe-zachovat-pocit-hra/23140-clanok.html>>

Rozhovor *Juraj Benčík z Cirque du Soleil: Je to bomba, domov sa neponáhľam!* [online] [2011 – 01 - 28] [cit. 2016 – 05 - 25]. Dostupná na: <<http://zivot.cas.sk/clanok/8781/juraj-bencik-z-cirque-du-soleil-je-to-bomba-domov-sa-neponahlam>>

Stoka – Eo Ipso – 12. Auncita. [online] [2011 – 07 - 07]. Dostupné na: <<https://www.youtube.com/watch?v=KYPDU0HrEEU>>

Zagorski, K.: *Ako tancuje Boh tanca?* [online] [2015 – 11 - 30] [cit. 2016 – 05 - 14]. Dostupný na: <<https://dennikn.sk/308487/ako-tancuje-boh-tanca/>>

6 Textová príloha

Text č.1

Slovný prepis úryvkov replík z hry *Diagnóza: FRK!*

Pavol: Neuveríte, čo sa mne stalo dnes ráno. Ráno vstanem a nikde nikto.

Juraj: Nikde?

Pavol: Nikde. Pozriem z okna a nikde nikto.

Juraj: Nikto tam nebol?

Pavol: Nikto. Tak som dostal taký skl'učujúci pocit, že som na svete sám a chytil ma postapokalyptický záchvat.

Juraj: A to čo s človekom robí?

Pavol: No začal som rabovať.

Juraj: A kde?

Pavol: No u seba v chladničke.

...

Pavol: Prečo vám ta noha bliká? To čo je?

Juraj: To je moje kurie oko. Má psychické problémy, stále žmurká.

Pavol: A to ako žmurká na mňa? Akože ma chce zbalit'?

Juraj: Moje kurie oko má rado chlpaté typy a keď sa na vás tak pozriem, tak ste celkom chlpatý.

Pavol: No, tak som. Tak viete, môj dedko z otcovej strany bol hobit.

...

Juraj: Niekde sa mi zatúlalo slepé črevo, utekajme.

...

Juraj: Rýchlo, utekajme.

Pavol: A kam chceš ísť? Ved' sme spálili všetky mosty,

...

Pavol: Nie sme tu sami.

Juraj: Áno, nie sme tu sami, je tu s nami amen.

...

Juraj: Čo je to svetielko?

Pavol: To nie je svetielko, ale predátor a jeho bratranec je radiátor.

Juraj: ten teplý?

...

Pavol: Videl si koľko mala tá príšera zubov?

Juraj: Koľko?

Pavol: Všetky.

Text. č. 2

Slovný prepis úryvku z posledného dialógu z hry *Diagnóza: FRK!*

Pavol: Čau.

Juraj: Ča. Čau.

Pavol: Tak čo? Kde si bol?

Juraj: Bol som preč, pil som jak Rus. Mám chuť byť fuč.

Pavol: A čo tak? Vrav mi, vrav.

Juraj: Nič, len tak.

Pavol: No nie! Daj to von!

Juraj: Vieš, že som mal psa.

Pavol: Viem. A čo je s ním?

Juraj: Vzal mi ho.

Pavol: Kto?

Juraj: Psa mi vzal sup.

Pavol: Sup ti ho vzal? A kam ti ho dal?

Juraj: Vzal mi ho z rúk a šiel s ním preč. Mám už len zub.

Pavol: A čo s ním chce ten sup s tým psom?

Juraj: Chce s ním hrať šach.

Pavol: Sup chce dať šach mat, čo?

Juraj: Ten vták je had. Hrá so psom šach, hneď chce dať mat. Kiež ho čert vzal. A ty čo?

Pavol: Ja? Ja nič, len tak.

Juraj: Chceš byť psom?

Pavol: Čo?

Juraj: Nič, len či chceš byť psom.

Pavol: A čo si ty blb?

Juraj: Ak môj pes je preč a sup je s ním, tak psom buď ty.

Pavol: Čo si ty hňup? Ja mám byť ním a hrať ti psa?

Juraj: Hej. Ber kosť a bež na svoj post. Máš aj chvost?

Pavol: Nie.

Juraj: Tak už bež. Prac sa, prac!

Pavol: A čo ten pes? Mal aj srst'?

Juraj: Ten pes bol len chl p a hnát. No mal som ho rád. Mal hmat a čuch a chuť a sluch.

Pavol: tak to bol pán.

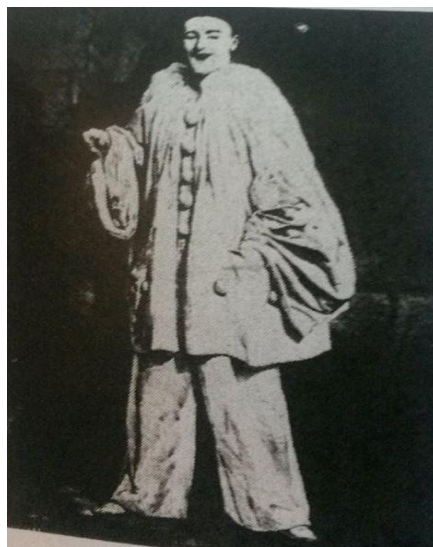
Juraj: A mál rád jazz. Hral na sax. Tak čo? Už si psom?

Pavol: Hej, hrám ti psa. Je mi c'ou.

....

7 Obrazová příloha

Obr. č. 1



Obr. č. 2



Obr. č. 3



Obr. č. 4



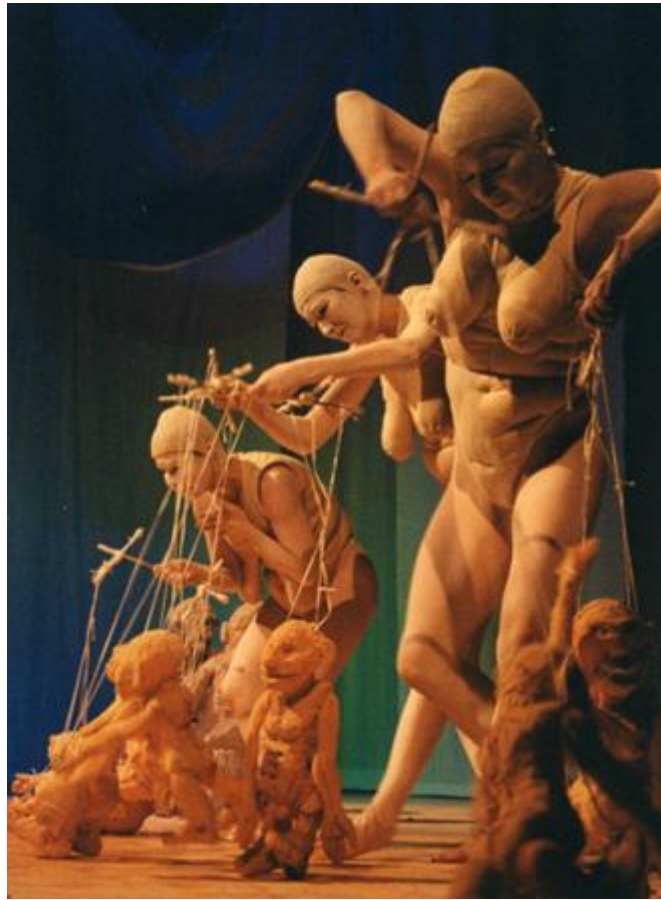
Obr. č. 5



Obr. č. 6



Obr. č. 7



Obr. č. 8



Obr. č. 9



Obr. č. 10



Obr. č. 11



Obr. č. 12



Obr. č. 13



Obr. č. 14



Obr. č. 15



Obr. č. 16



Obr. č. 17



Obr. č. 18



Obr. č. 19



Obr. č. 20



Obr. č. 21



Obr. č. 22



Obr. č. 23



Obr. č. 24



Obr. č. 25



Obr. č. 26



Obr. č. 27



Obr. č. 28



Obr. č. 29



Obr. č. 30



Obr. č. 31



Obr. č. 32



Obr. č. 33



Obr. č. 34



Obr. č. 35



Obr.č. 36



Obr. č. 37



Obr. č. 38



Obr. č. 39



Obr. č. 40



Obr. č. 41



Obr. č. 42



Obr. č. 43



Obr. č. 44



Obr. č. 45



Obr. č. 46



Obr. č. 47



Obr. č. 48



Obr. č. 49



Obr. č. 50



Obr. č. 51



Obr. č. 52



Obr. č. 53



Obr. č. 54

