

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Výrazové prostředky souboru Tichá
Opera na příkladu inscenace *Stabat
Mater***

Michal Nagy

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Výrazové prostředky souboru Tichá Opera na příkladu inscenace Stabat Mater* vypracoval samostatně, za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci, dne 23. 6. 2016

.....

Podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování Mgr. Jitce Pavlišové, Ph. D. za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěl poděkovat Jakubu Urbanovi za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací a podkladů.

OBSAH

Úvod	5
1. Terminologické vymezení	9
1.1. Pantomima	9
1.2. Opera.....	10
1.3. Nový cirkus	12
1.4. Fyzické divadlo	12
2. Synkreze opery a pantomimy	14
2.1. Pantomima v opeře, opera v pantomimě	14
2.2. Němá role v opeře	20
3. Tichá opera v kontextu současného českého hudebního a pohybového divadla...	23
4. Tichá Opera a analytická část	26
4.1. Tichá Opera a její tvůrci.....	26
4.1.1. Salieri Ltd.	29
4.1.2. Divadlo za branou	31
4.1.3. Život na Měsíci.....	33
5. Stabat Mater	35
Závěr	47
Seznam použitých pramenů a literatury	50
Příloha – Němá role	55

Úvod

Cílem bakalářské práce je vysledovat a popsat výrazové prostředky souboru Tichá Opera na příkladu jeho prozatím poslední inscenace *Stabat Mater* z roku 2014. Tvůrci inscenace jsou skladatelka Valentina Shuklina, umělecká vedoucí souboru, a režisér a choreograf Radim Vizváry, přední český mim a performer. V inscenaci dochází k synkrezí opery, nového cirkusu a fyzického divadla. Tichá Opera se programově zaměřuje na propojování opery a mimického divadla. Hledá nové cesty pro inscenační praxi hudebního divadla, a to inovací konvenčního operního hereckého projevu pomocí hereckých prostředků mimického divadla. Dále chce operu přiblížit široké veřejnosti nejen osobitou dramaturgií, ale i volbou divadelních prostorů, ve kterých se s operou publikum běžně nesetká.

Abych se dobral přínosnému a věcnému závěru a naplnil cíl práce, stanovil jsem následující metodologii. Sumarizací definic druhů a žánrů, které Tichá Opera ve své inscenační praxi využívá, jsem vysledoval její hlavní výrazové prostředky. K definování opery a pantomimy dostatečně posloužil slovník Patrice Pavice *Divadelní slovník*¹ a Petra Pavlovského *Základní pojmy divadla*.² V případě opery jsem dále čerpal z *Oxfordského slovníku opery*,³ který však nabízí terminologicky pochybnou definici, na což v příslušné kapitole upozorňuji. O novém cirkusu jsem čerpal snad z jediné českému čtenáři dostupné publikace *Nový cirkus* Ondřeje Cihláře.⁴ Informace o fyzickém divadle, kterému se díky jeho novosti zatím nedostalo v českých teatrologických publikacích prostoru, je čerpáno z *Čítanky světové choreografie 20. století* od taneční vědkyně Niny Vangeli.⁵

Na základě exkurzu do historie opery a pantomimy jsem vysledoval, v jakých historických etapách divadla docházelo k propojování opery a pantomimy či jejich vzájemné koexistenci a kooperaci. Čerpal jsem především z přehledu historie

¹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

² PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004, 348 s. ISBN 80-7277-194-9.

³ WARRACK, John, WEST, Ewan. *Oxfordský slovník opery*. 1. vyd. Praha: Iris, 1998, 611 s. ISBN 80-85893-14-2

⁴ CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006, 263 s. ISBN 80-86102-55-6

⁵ PETIŠKOVÁ, Ladislava, VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie: 20. století*. 1. vyd. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005, 207 s. ISBN 80-239-6412-7,

pantomimy od Ladislavy Petiškové, která byla publikována v periodiku *Divadelní revue*.⁶ Dalšími autory, kteří mi byli nápomocni v bádání jsou Václav Veber a jeho publikace *Příběh Pantomimy*⁷ a Jaroslav Švehla s jeho knihou *Tisícileté umění pantomimy*.⁸ Dějiny opery jsem čerpal převážně z velmi přínosné publikace *Hudební divadlo jako výzva teatroložky a muzikoložky Heleny Spurné*,⁹ která nabízí nástin světové inscenační praxe opery. Jelikož jsem ze zmíněných publikací vysledoval výrazný fenomén, kterým je inscenování žánru opery pantomimy v Divadle v Kotcích, rozšířil jsem pole výzkumu i na českou divadelní scénu té doby a jako dostačující pro čerpání informací se ukázala publikace Františka Černého *Divadlo v Kotcích*,¹⁰ která disponuje kapitolou reflektující pantomimy na této významné české divadelní scéně.

Z tohoto exkurzu jsem se dobral k dalšímu důležitému aspektu, který bylo nutné zohlednit, a tím je postavení němé role v opeře. Němá role je často figurujícím prvkem operních libret, a proto jsem se na tuto problematiku zaměřil. Zjištění, že neexistuje jakákoliv odborná literatura reflektující němou roli, i přesto, že tento terminus technicus teatrologové běžně užívají a operují s ním, ale dále jej nevysvětlují, mě nutilo se touto problematikou blížeji zabývat. Jan Trojan v knize *Operní slovník věcný* uvádí stručnou definici, kterou cituji v podkapitole věnující se němé roli, s příklady oper, které němou roli obsahují. Podat komplexní zprávu o kvalitativním a kvantitativním užití němé role v opeře je jistě zajímavým tématem. Nicméně je to úkol velkého rozměru a bylo by potřeba projít už tak velké množství oper a v mé práci pro to bohužel není prostor. Provedl jsem alespoň částečnou, orientační rešerši, která je v práci umístěna v samostatné příloze. *The new grove dictionary of opera online*¹¹ (Ngdo) nabízí seznam nejznámějších a světově oceňovaných oper včetně obsazení rolí, zvolil jsem ho jako jeden ze zdrojů pro

⁶PETIŠKOVÁ, Ladislava. Pantomima. *Divadelní revue*. 1999, roč. 10, č. 1. s. 84–88. ISSN 0862-5409.

⁷VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006, 421 s. ISBN 80-7331-054-6.

⁸ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy (Ukázky z dějin pantomimy)*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, 210 s. ISBN 80-7023-024-X.

⁹SPURNÁ, Helena (ed.). *Hudební divadlo jako výzva*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004, 495 s. ISBN 80-7258-161-9.

¹⁰ČERNÝ, František (ed.). *Divadlo v Kotcích: nejstarší pražské městské divadlo*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1992, 480 s. ISBN 80-7038-210-4.

¹¹OXFORDMUSICONLINE. *Index of Operas Under Composers*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/page/operacomposers>

rešerši. Jako druhý zdroj pro rešerši (taktéž obsahuje obsazení rolí) mi posloužila kniha *Opera: velká encyklopedie*¹², kterou jsem vybral převážně z důvodu, že je české vydání této knihy doplněno o české operní tituly. Kritériem pro výběr bylo vyhledat němé role, v Ngdo označené jako *silent role*. Opery splňující toto kritérium jsou rovněž přiloženy v příloze práce.

V dalších kapitolách se zabývám samotným souborem Tichá Opera, představuji jeho tvůrce, tvorbu a programové vyhranění. Tvorbu Tiché Opery chápu jako experimentální. Díla jsou přínosná převážně svou osobitou inscenační praxí a výzkumem v současnosti populární oblasti – crossoveru. Z dosavadních inscenací Tiché Opery lze vysledovat markantní obrat nejen v dramaturgické linii, ale i v přístupu k inscenování. Tichá Opera prozatím vytvořila šest inscenací. Do mého fokusu jsou zařazeny pouze inscenace, které vytvořil tvůrčí tandem Valentina Shuklina, a Radim Vizváry. Jsou to inscenace *Salieri Ltd* (2012), *Divadlo za branou* (2012) a *Život na měsíci* (2013), ve kterých dochází k synkrezi dvou druhů divadla, a to opery a pantomimy. Na základě analýz, které jsou pojaty spíše přehledově a zaměřují se na hlavní výrazové prostředky, budu sledovat, jak taková synkreze či synteze dvou divadelních druhů funguje, čím se vyznačuje a jaký je jejich vzájemný vztah. Po těchto inscenacích nastává již zmíněný obrat v tvorbě a Tichá Opera se vydává dalším velmi zajímavým směrem – propojováním opery, nového cirkusu a fyzického divadla v inscenaci *Stabat Mater*. Této inscenaci je věnována analytická kapitola. Jelikož bylo těžké a svým způsobem nemožné zvolit jednu odpovídající analytickou metodu s ohledem na crossoverové pojetí inscenace a v ní časté užívání performativních postupů, rozhodl jsem se metody zkombinovat. Pro svoji analýzu využiji tedy po vzoru Patrice Pavise metodu „close reading“,¹³ zároveň se opírám o *Estetiku performativity* Eriky Fischer-Lichte,¹⁴ *Postdramatické divadlo* Hans-Tiese Lehmann¹⁵ a neopomím ani klasickou metodu – analýzu jednotlivých složek inscenace. Metodu „close reading“ jsem se rozhodl zařadit převážně z důvodu absentujícího klasického narativu v inscenaci. Využití

¹²REGLER-BELLINGER, Brigitte, SCHENCK, Wolfgang, WINKING, Hans. *Opera: velká encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, 632 s. ISBN 80-204-0841-0.

¹³PAVIS, Patrice. Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda či performance studies?. *Divadelní revue*. 2010, roč. 21., č. 1. s. 7-27. ISSN 0862-5409.

¹⁴FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. 1. vyd. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, 318. s. ISBN 978-80-904487-2-8,

¹⁵LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9,

pohybových výrazových prostředků hereckého projevu je obtížné zaznamenat a popsat, a proto tuto metodu považuji přínosnou, jelikož se díky ní dá tomuto problému vyvarovat a popsat veškeré probíhající akce v inscenaci. Jak jsem zmínil výše, *Stabat Mater* není klasickou operou, ale operou produkovanou v duchu postdramatického divadla a využívají se v ní výrazové prostředky performativního charakteru. Při analýze proto využiji historické a teoretické poznatky Hans-Tiese Lehmana a Eriky Fischer-Lichte. Inscenační praxe hudebního divadla má dlouhodobou tradici, a proto se v analýze budu zabývat režijními postupy Radima Vizváryho a možnými podobnostmi v jeho přístupu k režii se světově proslulými režiséry současného hudebního divadla Heinerem Geobbelem a Christophem Marthalerem. Z českého prostředí jsem zvolil Emila Františka Buriana proslaveného svým voicebandem. Informace k této části analýzy budu čerpat z publikace *Théâtre Musical*, divadelního praktika i teoretika, Jiřího Adámka.¹⁶

¹⁶ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, 207 s. ISBN978-80-7331-191-9.

1. Terminologické vymezení

V této kapitole se zaměřím na terminologii a základní teoretická hlediska. Zejména důležité je přiblížení pojmů pantomima, opera, nový cirkus a fyzické divadlo. Prostor vymezený pro práci neumožňuje blíže se zabírat historií zkoumaných druhů divadla, proto považuji za nutné zmínit, že divadlo obecně chápu jako po staletí se vyvíjející a formující organismus, jehož kořeny tkví v umění tanečním, ze kterého se až do dnešní doby etablovalo množství druhů a žánrů divadla. Společnost divadlu neustále posouvá hranice podle svých aktuálních potřeb, a proto jednotlivé druhy a žánry v jejich „čisté“ podobě na jevištích spatříme spíše vzácně. Zmíněné pojmy jsou tedy zpracovány v obecnější rovině, podle jejich primárních výrazových prostředků. Právě výrazové prostředky zmíněných druhů jsou odrazovým můstkem pro následný výzkum předmětu bakalářské práce.

1.1. Pantomima

Teatrolog Petr Pavlovský v knize *Základní pojmy divadla* definuje pantomimu následovně:

„(angl. pantomime, ze starořec. pantomimos – napodobující vše; od pán, pantos – všechno a mimeisthai – napodobovat) je druhem pohybových umění, uplatňujícím se v oblasti divadla i kinografii. Pokud v divadelní pantomimě mluvené slovo zcela chybí (tzv. čistá pantomima), je zároveň nonverbálním divadlem (nonverbálním filmem, a tedy pantomimou sui generis, je i němý film). Od tance se pantomima odlišuje druhově. Má sice k dispozici též materiál vyjadřovacích prostředků (viditelný pohyb), ale v pohybu nedominuje specifická stylizace napojená na hudbu nebo analogicky organizovaný rytmus, nýbrž např. hojné využívání mimiky.“¹⁷

Dále dodává, že při zapojení mluvy pantomima plynule přechází ke klauniádě. Z hlediska žánru je podle něj pantomima zcela univerzální, i když převažuje žánr syžetový, existují i inscenace nesyžetové. Rozlišuje pantomimu

¹⁷ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004, 348 s. ISBN 80-7277-194-9, s. 209.

tělesnou, která je hraná neskrytými lidmi, a pantomimu předmětnou, tzn., že akci vykonávají předměty jako je tomu v černém divadle nebo v performancích výtvarného divadla. Uvádí, že inscenace jsou založeny především na textu, někdy i s notací pohybu či choreografickým zápisem, formou libreta nebo scénáře. K totální improvizaci dochází jen ve výjimečných případech.¹⁸

Otakar Zich v knize *Estetika dramatického umění* považuje pantomimu za umění mezidruhové, protože se jednou příklání k tanci a podruhé k činohře.¹⁹ V *Divadelním slovníku* Patrice Pavise je uvedeno, že pantomima je samostatné umění, zároveň je i složkou každého divadelního představení, které je postaveno na vnějších projevech herectví, scénické hře a fyzickém jednání. Zmiňuje také, že původně byla pantomima chápána jako vše, co je napodobováno gestem a hlasem.²⁰

1.2. Opera

Specifikum opery spočívá v její víceoborovosti. Spojuje v sobě více druhů umění a právě svým syntetizmem je na ni možno nahlížet z mnoha hledisek. Převážně však z hlediska hudební vědy (aspekt hudebního díla) a z hlediska divadelní vědy (aspekt divadelního díla). Kvůli potřebám práce se na operu zaměřím z hlediska divadelní vědy.

Pavlovský definuje operu následovně:

„(angl. opera, franc. opéra, něm. Oper, z ital. opera – dílo) je v širokém slova smyslu syntetický, hudebně-literární druh umění, jehož dominantním vyjadřovacím prostředkem je lidský zpěv (hudba je tu, podobně jako v oratoriu, syntéze s řečí). Hudba je v opeře rozhodující, a proto bývají opery uváděny pod

¹⁸ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004, 348 s. ISBN 80-7277-194-9, s. 209.

¹⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1987, 416 s., s. 51–52.

²⁰ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s. ISBN 80-7008-157-0, s. 291.

jmény skladatelů hudby. V užším (divadelním) slova smyslu je opera dramatický, žánrově ale jinak zcela otevřený druh hudebního divadla.“²¹

Z jeho definice vyplývá, že hlavním výrazovým prostředkem je tedy zpěv úzce spojený s hudbou. Dále Pavlovský uvádí, že operním dílem je hudební partitura podložená libretem. Opera a ostatní typy hudebního divadla mezi sebou plynule přecházejí na základě kvantitativního a kvalitativního poměru mezi mluvenými a zpívanými party.²² *Oxfordský slovník opery* považuje operu za:

„dramatické představení, ve kterém zpívají za instrumentálního doprovodu kostýmovaní pěvci.“²³

To nás odkazuje na další důležitou součást opery, kterou je složka výtvarná, scénografická. Jiří Vysloužil ve své definici opery zohledňuje další důležitou složku, kterou je dramaturgie, jeho definice je následující:

„Žánr hudebního divadla, jenž sjednocuje v jeden celek dramatický zpěv, instrumentální hudbu a všechny dostupné prostředky divadelního umění, zejména scénografii a herectví. V ideálním případě jsou všechny složky podřízeny společné ideji, jež je určována tématem a dramaturgií díla.“²⁴

Zajímavým faktem, vyplývajícím z výše uvedeného, je absentující reflexe významné složky operního díla, kterou je herectví (s výjimkou definice Jana Vysloužila). Proto je nutné dodat, že jedním z výrazových prostředků opery je specifický styl herectví, který je určitým způsobem limitován náročností pěvecké techniky a charakteristickou inscenační operní praxí.

²¹ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004, 348 s. ISBN 80-7277-194-9, s. 196.

²² Tamtéž.

²³ WARRACK, John, WEST, Ewan. *Oxfordský slovník opery*. 1. vyd. Praha: Iris, 1998, 611 s. ISBN 80-85893-14-2, s. 391.

²⁴ VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995, 350 s. ISBN 80-901199-0-5, s. 207.

1.3. Nový cirkus

Nový cirkus se zrodil mezi lety 1970 a 1980 ve Francii, na popud mladých umělců zajímajících se o pouliční divadlo a jejich potřeby inovovat tradiční cirkus, který se v této době ocital v hluboké krizi vlastního vyčerpání.²⁵ Jedná se tedy o poměrně nový fenomén a jeho definování je díky specifickým okolnostem vzniku (politické, sociální a filozofické důvody) a vnitřní rozdílnosti nového cirkusu nelehké. Ondřej Cihlář proto uvádí následující definici:

„Představení nového cirkusu vznikají často kolektivním tvůrčím procesem, používají cirkusová umění nebo jejich významově rozvinuté analogie. Tato umění však tvůrci používají ve prospěch vyprávění příběhu, vytváření výtvarných obrazů nebo atmosféry, jejichž význam je prvořadý. Až podružným důvodem je prezentace úrovně virtuozity provedení, nebezpečnosti jednotlivých čísel či případně bizarnosti cirkusových umění.“²⁶

Nový cirkus lze od tradičního rozlišovat podle přítomnosti či nepřítomnosti zvířecích čísel. Jsou-li zvířata přítomna, záleží na jejich funkci v umění, tedy jakou plní roli. K tradičnímu cirkusu patří drezurovaná zvířata, v novém cirkusu svou přítomností vnášejí do představení čistou animalitu a živočišnost nebo mohou být součástí scénografie.²⁷

Výrazovými prostředky nového cirkusu jsou cirkusová umění, která Pascal Jakob, historik cirkusových umění, dělí na klaunská umění, žonglování, jezdecké umění, vzdušná umění a akrobatická umění.²⁸

1.4. Fyzické divadlo

Využívání principů fyzického divadla je na současné divadelní scéně velmi populární. Nicméně materiály reflektující a vymezující tento pojem jsou - obzvláště v české teatrologii - dostupné v minimální míře. Nutno podotknout, že fyzické divadlo je živé tady a teď a aktuálně se progresivně vyvíjí a neustále se formuje a

²⁵ CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006, 263 s. ISBN 80-86102-55-6, s. 9.

²⁶ Tamtéž, s. 91.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Tamtéž, s. 104.

transformuje. Absenci materiálů a literatury ozřejmuje Patrice Pavis, který upozorňuje, že se divadelní vědec ve výzkumu ocitá na poli, na kterém změna v praxi znamená proměnu teorie a nikoliv naopak.²⁹

Fyzické divadlo lze spatřovat již v divadelních experimentech Vseolda Mejercholda či Jerzy Grotowského.³⁰ Do povědomí široké veřejnosti pojem vstoupil současně se souborem DV8, který vznikl v roce 1986, jehož uměleckým vedoucím je Lloyd Newson.³¹ Nina Vangeli fyzické divadlo považuje za:

„Fyzické divadlo je jedna z nejvýraznějších odrůd soudobého tanečního divadla. Znamená taneční divadlo, v němž se klade důraz nejenom na tvar, pohybovou kresbu, skladbu choreografie, ale zejména na emocionální působení živé přítomnosti lidského, často obnaženého těla na jevišti.“³²

Je to tedy forma divadla, která využívá pohyb k vyjádření myšlenky a upřednostňuje ho před slovem. Slovo může absentovat úplně a je s ním zacházeno volně. Fyzické divadlo je subžánrem tanečního divadla, využívá také prostředky mimu, klaunerie nebo cirkusu. Výjimkou není práce s předmětem.³³

²⁹ PAVIS, Patrice. Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda či performance studies?. *Divadelní revue*. 2010, roč. 21., č. 1. s. 7-27. ISSN 0862-5409.

³⁰ THE ACADEMY. *PhysicalTheatre*. [online]. [cit. 2016-14-06]. Dostupný z WWW: <http://www.dlibrary.acu.edu.au/staffhome/siryan/academy/theatres/..%5Ctheatres%5Cphysical%20theatre.htm>

³¹ PETIŠKOVÁ, Ladislava, VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie: 20. století*. 1. vyd. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005, 207 s. ISBN80-239-6412-7, s. 186.

³² Tamtéž, s. 186.

³³ OPEN PIT THEATRE. *What is Physical Theatre?*. [online]. [cit. 2016-14-06]. Dostupný z WWW: <http://www.openpit.it/news/2011/6/22/what-is-physical-theatre.html>

2. Synkreze opery a pantomimy

Budu-li vycházet z tvrzení Otakara Zicha a Patrice Pavise, že má pantomima mezidruhový charakter a je složkou každého představení, které je založeno na vnějších projevech herectví, považuji za nutné odpovědět na vyvstávající otázku, jak a kdy docházelo k propojení opery a pantomimy. V této části práce z vybraných kapitol z dějin opery a pantomimy nastíním určité inscenační postupy opery využívající výrazové prostředky pantomimy, a zařadím tak Tichou Operu do širšího rámce historického kontextu.

2.1. Pantomima v opeře, opera v pantomimě

Z předešlé kapitoly lze vyvodit, že konstitutivním výrazovým prostředkem opery je zpěv a hudba, pantomimy zase pohyb. Pantomima se řadí mezi nejstarší dramatická umění. Základem pantomimy je umění gesta, které bylo v úzkém propojení s tancem.³⁴ V antice se tance nazývaly mimetoque a byly často produkovány jedním tanečníkem.³⁵ Jak uvádí Ladislava Petišková, mimické tance byly součástí antických tragédií. Dále jsou dochované zprávy od Petronia (1. stol. n. l.), ze kterých se dozvídáme o mimujícím herci, který je doprovázen hrou na flétnu a zpěvákem.³⁶ Pantomima je od svých počátků úzce spojena s hudbou. V řeckém dramatu zaujímal hudba významné postavení, a to díky sboru, který v antických tragédiích a komediích zastával komentátorskou úlohu.³⁷

Ve středověku se mimické divadlo uchovává v umění herců, nazývaných jokulátoři (z latinského *iocus*, tedy hra), pejorativně histriones, u nás žakěř (tedy herec dávající přednost mimickému projevu) či žertěř (dávající přednost spíše projevu mluvenému). Středověké světské divadlo bylo divadlo ambulanti (tzn. kočovné) a chudé, většinou o jednom herci. O oblibě světského divadla svědčí jeho přítomnost na významných událostech, například korunovace Václava II. roku

³⁴ KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Pantomima v tanci*. Taneční oddělení Ústředního domu lidové umělecké tvořivosti. Dostupné v Městské knihovně v Praze. Studie v rukopisu a studijní materiál.

³⁵ ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy (Ukázky z dějin pantomimy)*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, 210 s. ISBN 80-7023-024-X, s. 9.

³⁶ PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Pantomima. Divadelní revue*. 1999, roč. 10, č. 1. s. 84–88. ISSN 0862-5409.

³⁷ TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. 1. vyd. Olomouc: Paseka, 2001, 482 s. ISBN 80-7185-348-8, s. 9.

1297.³⁸ Významné postavení měl ve středověkých liturgických dramatech zpěv, který měl formu tradičních gregoriánských úryvků, tzv. tropů. Jan Trojan uvádí, že pro tehdejší mystéria byla charakteristická výrazná hudební složka a simultánní jeviště.³⁹ Právě mystéria, miráky a morality jsou důležitým mezníkem. Ladislava Petišková totiž říká, že do těchto žánrů byli pro své všestranné umění obsazováni jokolátoři, a že jsou v režijních knihách dochovány pantomimické výjevy, a to převážně jako mezihry.⁴⁰ Lze tedy předpokládat, že se v tomto období pantomimické umění ještě úžeji mísilo s uměním hudebním.

Přibližně v druhé polovině 16. století vzniká v Itálii pro vývoj divadla významný historický žánr, komedie dell'arte, jehož dominantní složkou je herecký projev. Karel Kratochvíl uvádí, že komedie dell'arte vznikla s největší pravděpodobností jako reakce na různé lidové projevy, včetně liturgického divadla a tradici mimu.⁴¹ V tomto století vzniká pro bakalářskou práci zajímavá divadelní forma, kterou je madrigalová komedie námětově související s komedií dell'arte. Na scéně vystupovali herci v pohybové a mimické akci, kteří ilustrovali děj zpívaný zpěváky za scénou. Jan Trojan jako nejznámější dílo uvádí komedii *Amfiparnasso* Orazia Vecchiho.⁴² Ladislava Petišková dodává, že komedie dell'arte měla vliv na vznik nových mezidruhových útvarů, a i ona jako příklad uvádí dílo Orazia Vecchiho, avšak s odlišným názvem *L'Amfiparnaso* a považuje jej za mimické oratorium. Dále upozorňuje na vznik specifického žánru opery pantomimy, kterou produkovala Niccoliniho společnost *Teatro dell'Opera Pantomima dei Piccoli Holandesi*. Obzvláště v Praze dosáhla opera pantomima v roce 1747 velké obliby.⁴³ Proto si na tomto místě dovoluji malou odbočku k českému divadelnímu dění této doby.

V roce 1739 bylo v Praze otevřeno Divadlo v Kotcích, zaměřené především na operní provoz. Netrvalo dlouho a repertoár divadla se rozšířil, a k vidění byly

³⁸ VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006, 421 s. ISBN 80-7331-054-6, s. 66.

³⁹ TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. 1. vyd. Olomouc: Paseka, 2001, 482 s. ISBN 80-7185-348-8, s. 9.

⁴⁰ PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Pantomima. Divadelní revue*. 1999, roč. 10, č. 1. s. 84–88. ISSN 0862-5409.

⁴¹ KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte: fakta, poznámky, podněty*. 2. přeprac. vyd. Praha: Panorama, 1987, 592 s., s. 71.

⁴² TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. 1. vyd. Olomouc: Paseka, 2001, 482 s. ISBN 80-7185-348-8, s. 10–12.

⁴³ PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Pantomima. Divadelní revue*. 1999, roč. 10, č. 1. s. 84–88. ISSN 0862-5409.

kromě opery i činohry, burlesky, hanswurstiády a harlekyniády.⁴⁴ Velkou zásluhu na rozvoji opery pantomimy v Divadle v Kotcích má již zmíněná společnost Philippa Niccoliniho působící zde v sezóně 1747 až 1748. Jeho soubor byl složen z dětských herců, kteří byli velmi striktně a tvrdě vychováváni k hereckému umění. Byli obdivováni pro svou obratnost, půvab a dovednost srozumitelně pantomimicky vyjádřit děj. Libreto psal sám Niccolini a vyznačují se svým akčním charakterem. Nedílným výrazovým prostředkem byl vedle pohybové a mimické akce také zpěv árií, kterými byly pantomimy prokládány.⁴⁵

Nejznámější opera pantomima *Zamilovanéj ponocnej* byla v Divadle v Kotcích uvedena roku 1763. Zároveň se jedná o první představení v českém jazyce uvedené profesionální scénou⁴⁶ Tato anonymně dochovaná opera pantomima je připisována Janu Tučkovi, hudebníkovi a skladateli zpěvoher (*Opilý muž* či *Selské povstání*) a pravděpodobně byla provedena Molinariho operní společností.⁴⁷ Obsahovala mluvené dialogy, devět árií, duet a kvartet a osm pantomim s nástrojovým doprovodem.⁴⁸ Pantomima v Divadle v Kotcích v 18. století měla jistou tradici, bohužel však z tohoto období nemáme dochovány žádné zprávy o výrazných představitelích pantomimy. Po uzavření Divadla v Kotcích se pantomima hrála v Hraběcím Nosticově divadle a v Národním divadle, kde působila společnost Pasquala Casortiho. Výraznou osobností pantomimy z první poloviny 19. století je Václav Hametner,⁴⁹ mim, tanečník, herec a inspicient, který hrál ve Stavovském divadle, později v Divadle v Růžové ulici a v Prozatímním divadle v Praze. Jeho hlavním oborem byla pantomima, vystupoval i v činohře, opeře a baletu.⁵⁰

⁴⁴ CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006, 314 s. ISBN 80-7331-072-4. s. 17-21.

⁴⁵ ČERNÝ, František (ed.). *Divadlo v Kotcích: nejstarší pražské městské divadlo*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1992, 480 s. ISBN 80-7038-210-4. s. 97-103.

⁴⁶ ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2000, 615 s. ISBN 80-7008-107-4. s. 148.

⁴⁷ JAKUBCOVÁ, Alena. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2007, 759 s. ISBN 978-80-7008-201-0. s. 619.

⁴⁸ TROJAN, Jan. *České zpěvohry 18. století*. 2. přeprac. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2007, 159 s. ISBN 978-80-86928-27-2. s. 105.

⁴⁹ ČERNÝ, František (ed.). *Divadlo v Kotcích: nejstarší pražské městské divadlo*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1992, 480 s. ISBN 80-7038-210-4. s. 105-106.

⁵⁰ HOLEŇOVÁ, Jana (kol.). *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2001, 381 s. ISBN 80-7008-112-0. s. 90.

Petišková uvádí, že byl díky svému pantomimickému umění obsazován především do němých rolí v operách a činohrách.⁵¹

Nyní navážu zpět k madrigalovým komediím, které jak bylo zmíněno, mají vliv na vznik opery, která se formovala v pozdně renesanční Florencii, kde působila skupina a akademie Florentská camerata, která se ve své tvorbě navracela zpět k antickým kořenům. Členy byli, mimo jiné, Jacopo Peri, Giulio Caccini a básník Ottavio Rinuccini. Prvními známými operami jsou *Dafne* (1597 nebo 1598) od Jacopa Periho a *Euridice* (1600) od Giulia Cacciniho. Autorem libret k oběma operám je básník Ottavio Rinuccini. Raný operní typ dozrává v tvorbě Claudia Monteverdiho – opera *Orfeo* (1607).⁵² Během 17. století se opera vyvíjí převážně v oblasti hudební. Je kladen důraz na čistotu pěveckého projevu, a tak byl herecký projev omezen na dodržení aristokratického držení těla, které v té době bylo jedním z ideálů krásy. Dalším prvkem herectví byla taneční chůze a stylizovaná gesta v dobovém standardu.⁵³ V 17. a 18. století má vliv na formování opery umění baletu, jehož popularita dala vzniknout novým formám, kterými jsou *comédie-ballet* a *opéra-ballet*, jež jsou spojeny s tvůrci Jean-Baptiste Lully a Molière. Jedná se o hybridní formy opery, které jsou z velké části prokládané baletními výstupy.⁵⁴ Petra Dotlačilová ve své knize *Vývoj baletu-pantomimy v osvícenské Evropě* objasňuje vznik a popularitu těchto forem. V důsledku rivality mezi oficiálními pařížskými scénami (*Opera* a *Comédie Française*), které měly výhradní právo uvádět vážné žánry, a předměstskými divadly včetně divadla *Comédie-Italienne*, kterým bylo uvádění vážných žánrů zakázáno, v některých případech včetně mluveného slova, vznikají nové formy operního divadla. Oficiální scény byly pro svá výhradní práva ostatními scénami parodovány, a k tomu se nejlépe osvědčila umění nevyužívající jako výrazový prostředek mluvu. Hlavními výrazovými prostředky oper se tedy stal tanec a pantomima.⁵⁵

⁵¹ DVOŘÁK, Jan (ed.). *Marginálie o pantomimě: Interní materiály pro tvůrčí besedy*. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1986. 113 s., s. 7.

⁵² PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004, 348 s. ISBN 80-7277-194-9. s. 196.

⁵³ SPURNÁ, Helena (ed.). *Hudební divadlo jako výzva*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004, 495 s. ISBN 80-7258-161-9, s. 355–356.

⁵⁴ TROJAN, Jan. *Operní slovník věcný: Prologomena*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987, s. 35 a 139.

⁵⁵ DOTLAČILOVÁ, Petra. *Vývoj baletu-pantomimy v osvícenské Evropě*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, 87 s. ISBN 978-80-7331-270-1. s. 7.

V opeře 18. století dochází k významné reformě, o kterou se zapřičinil Christoph Willibald Gluck. Výsostné postavení dal ve svých operách textu, kterému se hudba podřizovala, omezil sólové pěvecké výstupy a posílil funkci sboru. Kládł důraz na herecký výraz a hereckou akci, která měla podporovat význam zpívaných slov.⁵⁶ Potřeba zdivadelnit operu započatá Gluckem vedla ke genezi nového operního žánru 19. století, grand opery. Tento žánr oslovil velké skladatele doby, Richarda Wagnera a Giuseppe Verdiho. Verdi ve své tvorbě usiloval o zdivadelnění opery využitím gesta, pohybu a psychologického hudebního výrazu. Richard Wagner reagoval svým estetickým programem *gesamtkunstwerku*, o kterém pojednává ve svém díle *Oper und Drama* (1851). Usiloval o totální umělecké dílo, kterého lze dosáhnout syntézou veškerých uměn v totální jednotu – „souborné umělecké dílo“. V *gesamtkunstwerku* se měl propojovat tanec s hudbou a básnictvím (drama), kterému dává dominantní pozici, jelikož drama je schopno nejlépe vyjádřit obsah. Hudba slouží k vyjádření nálad a tanec chápal jako vyjadřování pantomimické. Díky tomuto souladu by nemělo dojít k splynutí jednotlivých uměn, ale naopak k posílení jejich vlastní identity. Vizi *gesamtkunstwerku* se snažil naplnit ve své operní tvorbě (*Tristan a Isolda* 1865 či *Prsten Nibelungův*, 1876).⁵⁷

Teorie *gesamtkunstwerku* Richarda Wagnera došla uznání ve 20. století v dílech Richarda Strausse, Hanse Wenera Henze a dalších. 20. století je zároveň obdobím, kdy opera ztrácí své typické charakterové rysy a je považována za umění překonané. Helena Spurná, teatroložka a muzikoložka, uvádí,⁵⁸ že se umělci snažili nalézt nové uplatnění a postavení hudby, slova a scény. Éru moderního divadla odstartoval Adolphe Appia. Ve své koncepci divadelního jazyka dával přednost neiluzivnímu a plasticky řešenému jevištnímu ztvárnění. Právě svícení přikládal velkou váhu a stavěl jej do protějšku k hudbě.. Dalším významným režisérem a teoretikem první divadelní reformy byl Edward Gordon Craig, který přichází s koncepcí herce jako nadloutky. Ve spolupráci s *Purcell Operatic Society* vytvořil inscenace *Dido and Aeneas* od Henryho Purcella nebo *Acis and Galetia* od

⁵⁶ SPURNÁ, Helena (ed.). *Hudební divadlo jako výzva*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004, 495 s. ISBN 80-7258-161-9, s. 369.

⁵⁷ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004, 348 s. ISBN 80-7277-194-9, s. 102.

⁵⁸ SPURNÁ, Helena (ed.). *Hudební divadlo jako výzva*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004, 495 s. ISBN 80-7258-161-9. s. 377–380.

Friedricha Händela. Vývoj operní režie značně ovlivnil Gustav Mahler, který se zasloužil o pohyblivé orchestřiště, díky němuž se dala přizpůsobit síla zvuku, a které zároveň rozšiřovalo možnosti scénického svícení. Vsevolod Mejerchold ve svých inscenacích využíval postupy japonského nó, Jakovlevič Tairov byl zase ovlivněn pantomimickým uměním, komedií dell'arte a východními formami divadla.⁵⁹ Období avantgardy je na své poměrně krátké trvání velmi plodné, proto se zaměřím jen na některé tvůrce a jejich díla. Helena Spurná uvádí, že se v tomto období tvoří výrazné umělecké týmy inscenátorů a zmiňuje dvojici Arthur Maria Rabenalt (režisér) a Wilhelm Reinking (scénograf). Ten proslul svým experimentálním přístupem k režii operních děl. Arthur Maria Rabenalt a Wilhelm Reinking se proslavili inscenacemi *Der Freischütz* (Weber, 1926), *Fanciulla del West* (Puccini, 1927) a *La Muette de Portici* (Auber, 1928). Výrazovými prostředky děl byla chladná technicistní scéna a dynamické herectví. Atraktivní bylo inscenování již mnohokrát variovaného *Ringu*, například dvojicí Franz Ludwig Hört (režisér) a Emil Pirchan (scénograf), kteří jej pojali v expresionistickém stylu, či dvojice Lothar Wallerstein a Ludwig Sievert, jejichž inscenace se vyznačovaly sugestivním svícením. Díky spolupráci Hanse Niedecken-Gebharda a Heina Heckrotha vznikl cyklus Händelových oper (*Rodelinde*, 1920, *Herkules* 1924, *Ezio* 1928), považovaný za nejlepší pokus o hudební divadlo avantgardy.⁶⁰ Zmíněné inscenace se vyznačovaly:

*„...přísnou stylizací ve výtvarné složce, sugestivní práci s gestickými leitmotivy v hereckém jednání protagonistů a precizním choreografickým vedením masových výstupů.“*⁶¹

Poválečná tvorba snažící se navázat na avantgardu utlumenou druhou světovou válkou reaguje vytvořením realistického hudebního divadla, jehož hlavním rysem je dokonalé splynutí pěveckých a hereckých dovedností. Realistické hudební divadlo je výtvořem režiséra Waltera Felsensteina, který je známý inscenacemi *Carmen* (1949) nebo *Prodaná nevěsta* (1950).⁶² Další výraznou osobností je Wieland Wagner, režisér a scénograf, jehož styl se vyznačuje využitím

⁵⁹ PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Pantomima. Divadelní revue*. 1999, roč. 10, č. 1. s. 84–88. ISSN 0862-5409.

⁶⁰ Tamtéž, s. 382 – 383.

⁶¹ SPURNÁ, Helena (ed.). *Hudební divadlo jako výzva*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004, 495 s.

ISBN 80-7258-161-9, s. 383.

⁶² Tamtéž, s. 200.

specifických symbolů, které vycházejí z psychoanalýzy a nauky o archetypech Carla Gustava Junga. Dalším znakem je abstraktní prostor, barevné svícení a netradiční kostýmy. Specifikum Wagnerova stylu zapůsobilo na spoustu režisérů, ale také výtvarníků. Z řad českých umělců je to mezinárodně uznávaný scénograf Josef Svoboda, který spolupracoval s režiséry Alfrédem Radokem a Václavem Kašlíkem. Společně se zasloužili o inovaci inscenování opery u nás. Jejich inscenace jsou specifické svým interpretačním charakterem klasické opery a přístupem k herecké akci. Významným počinem je založení Laterny Magiky v 60. letech 20. století, která se vyznačuje využitím filmových postupů v inscenační praxi, poprvé provedené v inscenaci *Hoffmanovy povídky* (1962) v režii Václava Kašlíka.⁶³ Inscenace vytvořené pomocí netradičních moderních postupů jsou označovány pojmem hudební divadlo.

2.2. Němá role v opeře

V operách se často setkáváme s tzv. němou rolí. Zajímavé je, že odborná literatura týkající se opery či pantomimy, nebo i obecně divadelně zaměřená literatura s tímto pojmem operuje, ale nijak jej nevysvětluje. Heslo „němá role“ zařadil do své knihy *Operní slovník věcný* Jan Trojan:

„Němá role se uplatňuje v opeře nejčastěji v komickém oboru, a to již od doby *Služky paní* (1733) G. B. Pergolesiho – postava sluhy Vespona. Příklad z našeho století poskytují dvě němé postavy z Dessauovy opery *Puntilla* (1966). Ve vážné opeře máme hezký doklad v 1. jednání Dvořákovy opery *Rusalka* a zejména ovšem v zcela ojedinělé hlavní roli (!) němé dívky Fenelly v Auberově *Němém z Portici* (1828). U němých rolí je vždy důležitá mimika i gestika; Fenellu interpretuje obvykle baletní sólistka.“⁶⁴

Z toho vyplývá, že němá role může být pojata pantomimicky či tanečně. Jejím hlavním výrazovým prostředkem je tedy pohyb, gesta a mimika. Němou roli zároveň považují za jednu ze složek operní inscenace.

⁶³ SPURNÁ, Helena (ed.). *Hudební divadlo jako výzva*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004, 495 s. ISBN 80-7258-161-9. s. 388–390.

⁶⁴ TROJAN, Jan. *Operní slovník věcný: Prologomena*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987, 480 s. 243, s. 134.

Není ku podivu, že zástupcem ze 17. století, který s němou rolí ve svých operách *Alceste* a *Atys* pracoval, je Jean-Baptiste Lully, známý využíváním balletu-pantomimy. První němé role ztvárňují postavy Alcestina ducha a boha Merkura. Z rešerše vyplývá, že v opeře 18. století bylo zařazování němých rolí do oper častější. O Pergolesiho opeře *Služka paní* a němé roli sluhy už víme z Trojanovy zmíněné definice. V operách *Rodelinda*, *Tamerlano* a *Orlando* Friedricha Händela jsou němé role zároveň rolemi vedlejšími. Sám reformátor Gluck němým rolím ve svých operách dával prostor. Gluck omezil sólové výstupy a posílil funkci sboru, a tak němou roli najdeme především ve sborových částech oper *Don Juan* a *Armida*. V opeře *Orfeus a Euridyka* jsou to pantomimické výstupy pastýřů a tanec furií a Blažených. V *Alcestě* jsou to Alcestiny děti a kněžky v Apolonově chrámu. Médeiny děti jsou pojaty jako němé role v opeře *Medea* Luigiho Cherubiniho. V 19. století byla vytvořena výjimečná opera s němou hlavní rolí *Němá z Portici*, jejímž autorem je Daniel Francois Esprit Auber. Dále se němá role využívala pro postavy vedlejší. Ve Verdiho opeře *Macbeth* je to Duncan, skotský král, v Rossiniho *Lazebníkovi sevillském* role Notáře, v Goetzově *Zkrocení zlé ženy* postava Komorné, či v opeře *Ruslan a Ludmila* postava Černomora, zlého kouzelníka. Némou roli Zdeňka muzikanta užil Bedřich Smetana ve své opeře *Dalibor*. 20. století se nese ve znamení avantgardy a později druhé divadelní reformy. Némé role jsou v tvorbě často využívány a v obsazeních oper jsou mnohdy vznešeny požadavky na obsazování mimů. Harrison Birtwistle v opeře *The mask of Orpheus* užívá role mimů jako alter ega postav Orphea, Eurydice a Ariesta, zároveň jsou však v hlavních rolích obsazeny zpěváky. V Busoniho opeře *Doktor Faust* je role Heleny Trojské určena mimce či tanečnici. Stejně tak role Allidine Dukasovy opery *Ariana a Modrovous* počítá s obsazením mimky. V opeře *Jana z Arku na hranici* Artuhura Honeggera je hned několik mimických rolí: Král francouzský, Král anglický, Vévoda burgundský a Smrt. Královské dámy jsou v této opeře pojaty jako personifikované vlastnosti – Pošetilost, Povýšenost, Lakota a Chlípnost. Z Čechů jmenujme Leoše Janáčka a jeho opery *Z mrtvého domu* nebo *Příhody lišky Bystroušky*, v které mají mimové a tanečníci vykreslovat svět zvířat. Bohuslav Martinů napsal operu přímo s námětem komedie dell'arte *Divadlo za branou*.

Už jen z tohoto krátkého a strohého výčtu je zřejmé, že nemá role má v opěře své postavení a je hojně užívána, ať už pro sbor, role dětí, personifikované role či role vedlejší.

3. Tichá opera v kontextu současného českého hudebního a pohybového divadla

Tichou Operu považují za fenomén na současné české divadelní scéně. Svou poetikou a inscenačním přístupem k divadelní tvorbě se vymyká od ostatních souborů a tvůrců, a to převážně svým crossoverovým pojetím inscenací. Samozřejmě se na českých jevištích s míšením žánrů a druhů setkáváme, ale ne s takovou kombinací, jakou se Tichá Opera vyznačuje, čímž se nachází na pomezí hudebního a pohybového divadla. Před tím, než Tichou Operu do kontextu zařadíme, je třeba objasnit pojem crossover, který je v dnešní době velmi aktuální. Ondřej Cihlář považuje crossover z divadelního hlediska za druhové a žánrové míšení, kombinování a prostupování, díky kterému se stírají zřetelné hranice a obsahová vágnost kategorií tradičních. Crossover můžeme také spatřovat i v jiných oblastech mimo divadlo, což způsobují současné trendy ovlivněné vývojem globalizačním či mediálním.⁶⁵

Česká opera má řadu ambiciózních tvůrců, kteří se nebojí vést dialog se světovou scénou. Výrazové prostředky postmoderního divadla využívá režisér Jiří Nekvasil se scénografem Danielem Dvořákem. Společně založili soubory Opera Furor a Opera Mozart, které jsou charakteristické svým antitradicionalistickým pojetím opery, a s tím spojenými novátorskými interpretacemi klasického operního repertoáru. Za nejvýraznější projekty této dvojice Helena Spurná považuje například inscenace *Faust* (1989), *Andy Warhol* (1990) nebo *Don Giovanni* (1998). Dalšími předními tvůrci české opery jsou Vladimír Morávek a Jan Antonín Pitínský. Oba tvůrci jsou původně režiséry činoherními. Vladimír Morávek zaujal experimentálními interpretacemi *Toscy* (2000) a *Macbetha* (2002), stejně tak Pitínský inscenacemi *Tristana* (2000), *Dalibora* (2001)⁶⁶ nebo *Pádem antikrista* (2014). Dalším tvůrcem formujícím současnou tvář opery je například Daniel Špinar s operou *Z mrtvého domu* (2015).

⁶⁵ CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006, 263 s. ISBN 80-86102-55-6, s. 165.

⁶⁶ SPURNÁ, Helena (ed.). *Hudební divadlo jako výzva*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004, 495 s. ISBN 80-7258-161-9. s. 402–404.

S operou se setkáváme i mimo oficiální operní budovy. Jsou to soubory, které razí cestu inscenování opery alternativním směrem. Kočovné divadlo *Ad hoc* je známé svou operou *Il Congelatore*, kterou označují za operu s živou hudbou mrtvých velikánů, jako je Georges Bizet, Gioachino Rossini či Giuseppe Verdi. *Ensemble Opera Diversa* (*Chameleon*, 2015) zakládajících členů Ondřeje Kyase a Pavla Drábka se soustředí na objevené hudební a divadelní programy.⁶⁷ Při Hudební fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně vzniklo výzkumné centrum hudebního/operního divadla *VCHOD*. Soustředí se na možnosti výrazových prostředků interpretů opery a nové interpretace operních děl.⁶⁸ Dalším spolkem je *Opera Povera* inspirovaný Grotowského chudým divadlem, inscenuje operu minimalisticko-funkcionalistickým přístupem.⁶⁹

Na současné české scéně pantomimu v její čisté podobě najdeme především díky studentům Katedry pantomimy fungující na Akademii múzických umění v Praze (AMU). Z jejich tvorby uveďme například inscenaci *Flotte Flagge* (2012) nesoucí podtitul „Pantomima na podpatcích“, která vznikla v produkci šesti studentek AMU ve spolupráci s berlínskou školou Die Etage. S Katedrou pantomimy je spojen Roman Horák, který na ní vyučuje. Společně s Robertem Jančem založili soubor *Squadra sua*, známý trilogií *Soldates*, *Bomberos* a *Handicops*. Dalším významným českým souborem pod vedením Viliama Dočolomanského je *Farma v jeskyni*, která ve své tvorbě překračuje hranice mezi pohybovým, tanečním a hudebním divadlem. Synkreze všech zmíněných druhů je dobře znatelná na inscenaci *Sclavi/Emigrantova píseň* (2005), ústředním tématem je návrat emigranta vracejícího se z Ameriky do vesnice na Slovensku. Na účinkující jsou kladeny velké nároky, jak po pohybové, tak hudební stránce. Performeři nejen, že při náročných pohybově-tanečních choreografiích zpívají, ale zároveň hrají na hudební nástroje, popřípadě vytvářejí hudební složku inscenace svým tělem. *Teatr Novogo Fronta* v čele s Irinou Andreevou tvoří inscenace s novátorským přístupem,

⁶⁷ OPERADIVERSA. *O Diverse*. [online]. [cit. 2015-19-4]. Dostupný z WWW: <http://www.operadiversa.cz/o-nas/>

⁶⁸ VCHOD. *Opera nekouše*. [online]. [cit. 2016-04-04]. Dostupný z WWW: <http://vchod.operanekouse.cz/#>

⁶⁹ OPERAPOVERA. *O nás*. [online]. [cit. 2016-04-04]. Dostupný z WWW: <http://www.operapovera.eu/#!about/c139r>

bohatou symbolikou a postmodernistickou intertextualitou.⁷⁰ Mezinárodně uznávaným tvůrcem je Miřenka Čechová, známá svými projekty *S/he is Nancy Joe*, *FAiTH* nebo *Antiwords* vytvořené ve spolupráci s Petrem Boháčem, uměleckým šéfem *Spitfire company*, souborem propojujícím fyzické, experimentální a taneční divadlo. Českou taneční scénu zastupují soubory jako *420PEOPLE* pod vedením Natašy Novotné nebo *VerTeDance* s oceňovanými inscenacemi *Kolik váží vaše touha?* a *Korekce*. Další oblastí pohybového divadla, kterou je třeba zmínit, je nový cirkus, zastoupený souborem *La Putyka*, který se na české scéně etabloval inscenací *La putyka* (2009).

Soubory povětšinou nemají svůj stálý prostor, v České republice v současné době převážně funguje stagionový provoz. Profesionální scény umožňující souborům produkovat své projekty jsou divadlo Alfred ve dvoře, Ponec – divadlo pro tanec, Experimentální prostor Roxy/NoD, Divadlo Archa, Studio ALTA, Palác Akropolis či Jatka78. Soubory zmíněné v této kapitole nejsou jedinými zástupci pohybového divadla na současné scéně, byly zvoleny jako reprezentativní vzorek profesionální scény známé nejen v České republice, ale i za jejími hranicemi.

⁷⁰ TNF. *Teatr Novogo Fronta: O nás*. [online]. [cit. 2016-03-04]. Dostupný z WWW: <http://www.tnf.cz/cs/o-nas>

4. Tichá Opera a analytická část

V této části práce se zaměřím na hlavní cíl práce. Nejdříve představím Tichou Operu, její tvorbu a tvůrce. Soubor doposud vytvořil šest inscenací. Do dílčích analýz jsou však vybrány inscenace (*Salieri Ltd.*, *Divadlo za branou* a *Život na měsíci*), které vytvořil tvůrčí tandem Valentina Shuklina a Radim Vizváry – vůdčí osobnosti souboru. Analýzy si zároveň nekladou za cíl podat důkladný a podrobný rozbor, nýbrž vysledovat stěžejní výrazové prostředky a funkčnost crossoverové inscenační praxe. Toto považuji za nezbytné, jelikož ve zmíněných inscenacích Tichá Opera pracuje s operou a pantomimou a hledá způsob jejich koexistence na jevišti. Tyto poznatky využiji v následné stěžejní kapitole, která se bude zabývat analýzou inscenace *Stabat Mater*, jež považuji za zvrát v tvorbě Tiché opery a její poetiky, jelikož se v ní mísí opera s novým cirkusem a fyzickým divadlem.

4.1. Tichá Opera a její tvůrci

Soubor Tichá Opera přináší na českou divadelní scénu netradiční a jedinečnou žánrovou poetiku, spojuje totiž žánry opery a mimického divadla. Záměrem tvůrců je přiblížit operu a mimické divadlo široké veřejnosti a přinést nové možnosti v přístupu k opernímu herectví. Klasické operní tituly jsou svěbytně inscenovány a uváděny v prostorách, kde se s operou běžně divák nesetká.⁷¹ Je to především Palác Akropolis, Experimentální prostor NoD, Divadlo Inspirace a Divadlo v Celetné.

Soubor založila v roce 2009 skladatelka Valentina Shuklina a nesl název *Netradiční operní studio (NOS)*. K tomuto uměleckému uskupení se v roce 2012 přidal mim Radim Vizváry, který se zasloužil o začlenění výrazových prostředků mimického divadla do opery. S jeho příchodem se změnil název souboru na Tichou Operu.⁷²

Soubor pod vedením Valentiny Shukliny a Radima Vizváryho inscenoval operu buffu *Salieri Ltd.* (2012), operu-balet *Divadlo za Branou* (2012) Bohuslava Martinů, *Život na měsíci* (2013) Josepha Haydna. Nejnovější inscenací je *Stabat*

⁷¹ TICHAOPERA. *O nás*. [online]. [cit. 2016-04-04]. Dostupný z WWW: <http://www.tichaopera.cz/index.php>

⁷² Tamtéž.

Mater (2014). V současné době chystají operní horor na motivy *Kytice* Karla Jaromíra Erbena. Z této sbírky balad se soustředí na *Svatební košili* a *Zlatý kolovrat*.⁷³

Tichá Opera spolupracuje s katedrami Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění, čímž pro studenty vytváří platformu pro nabití zkušeností a možnost dostat se do povědomí publika. V sezóně 2015/2016 bylo uvedeno komorní inscenace v Divadle Inspirace *Don Quijot* v režii Antona Eliáše a Jakuba Urbana. Roli Dona Quijota ztvárnil zpěvák Ivo Michl a všechny vedlejší role mimka Anna Kukuczková (studentka 5. ročníku pantomimy) Dalším komorní inscenací propojujícím operu s cirkusem a klauniádou je *DeDe, když clowni vtrhli do OPERA* v režii Števa Capka. V hlavních rolích se představily sólistky *Tiché Opery* Irina Rurac a Lucie Prokopová. Do rolí clownek byly obsazeny studentky 3. ročníku pantomimy HAMU (Anna Vanacká, Eva Stará a Karolína Křížková). Hudební nastudování k oběma inscenacím obstarala Valentina Shuklina.

Umělecká vedoucí Valentina Shuklina, skladatelka a dirigentka, pochází z Ukrajiny. V rodném Nikolajevu absolvovala na Vyšší státní hudební konzervatoři v oboru klavír a dirigování. Do České republiky přišla za dalším vzděláváním v hudebním umění. Na Pražské konzervatoři vystudovala skladbu a dirigování. Ve studiu pokračovala na HAMU pod vedením Tomáše Koutníka, Leoše Svárovského, Stanislava Vavříčka a Charlese Olivieri-Muroa. Zúčastnila se řady mezinárodních kurzů. V soutěži *Venecia Musica* 2008 s Forestovým komorním pěveckým souborem získala ocenění Grand Prix. V průběhu studia dirigovala v Plzeňské filharmonii, Komorním orchestru Pražských symfoniků a ve Filharmonii Hradec Králové. Nastudovala Pergolesiho opery *Serva Patrona* a *Livietta Di Tracolo* ve spolupráci s *Operním Studiem Ton AMU*.⁷⁴

Valentina Shuklina je také sbormistryní Sboru pravoslavného chrámu sv. Cyrila a Metoděje v Praze. Je pedagogem s dlouholetou praxí. Od roku 2008 vyučuje na International School of Music and Fine Arts v Praze klavír a hudební teorii. Na Hudební akademii Pavly Zumrové působí jako lektorka. Zde nastudovala

⁷³ SOPROVÁ, Jana. Radím Vizváry: Rád se pouštím do neobjevených vod. *Divadelní noviny*, 27. 10. 2015, roč. 24, č. 18, ISSN 1210-471x. s. 9.

⁷⁴ TICHÁ OPERA. *O nás*. [online]. [cit. 2016-04-04]. Dostupný z WWW: <http://www.tichaopera.cz/index.php>

dětskou operu *Kominiček* a Pucciniho *Gianni Schicci*. Jako korepetitor a hudební poradce spolupracuje s Divadlem Komédie (*Left Right*, 2009) a Divadlem v Celetné (*Běsi*, 2010; *Taneční Hodiny*, 2011). Shuklina je předním hostujícím dirigentem orchestru *Quattro*.⁷⁵

Radim Vizváry, mim, performer, pedagog a choreograf patří mezi nejvýraznější osobnosti současného pohybového divadla nejen v Česku, ale i v zahraničí. Pochází z Poličky, kde byl členem (1994–1998) ochotnického divadelního spolku při Tylově domě. V letech 2000–2004 byl členem souboru pražského divadla Minor. Vzdělání získal na tehdejší Katedře nonverbálního a komediálního divadla HAMU (dnes Katedra pantomimy), kde v současnosti působí jako pedagog hlavního oboru pantomima a tělesný mimus. Vede master class workshopy u nás i v zahraničí na prestižních školách (*Die Etage* v Berlíně) či festivalech.⁷⁶ Svoje pedagogické schopnosti Vizváry uplatňuje i v *Cirqueonu*, centru pro rozvoj českého nového cirkusu. Vizváry je uměleckým šéfem mezinárodního festivalu mimického divadla *Mimefest* v Poličce⁷⁷ a dramaturgem mezinárodního festivalu moderního pouličního divadla *Komedianti v ulicích*, který se koná v Táboře.⁷⁸

Společně s Miřenkou Čechovou založil mezinárodně uznávaný soubor *Tantehorse*, který se proslavil především surrealistickým až dekadentním projektem *Dark Trilogy*.⁷⁹ Je spoluzakladatel a vedoucím uměleckého uskupení *Mime Prague*, který se snaží inovovat mimické divadlo v celé jeho šíři. Klade si za cíl rozvíjet techniky mimu a dramaturgicky se soustředí na témata blízká člověku 21. století.⁸⁰ Například klaunerie *TÝÝJÓÓ!* (2015) provokativně naráží na jedince v současné společnosti a jako zrcadlo odráží jeho nešvary a jednání, které karikuje a posouvá absurdním směrem. Vizváry spolupracuje jako choreograf s Národním divadlem.

⁷⁵ ISSUU. *Mahler Jihlava 2015. Music festival Hudba tisíců. Píseň o zemi*. [online]. [cit. 2016-04-04]. Dostupný z WWW: https://issuu.com/jihlava/docs/brozura_gm_issuu

⁷⁶ RADIMVIZVARY. *Biografie*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.radimvizvary.com/biografie>

⁷⁷ MIMEFEST. *O festivalu*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: http://mimefest.cz/?page_id=9&lang=cs_CZ

⁷⁸ KOMEDIANTIVULICICH. *O festivalu*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://komediantivulicich.cz/o-festivalu-2/>

⁷⁹ TANTEHORSE. *O nás*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.tantehorse.cz/o-nas.html>

⁸⁰ MIMEPRAQUE. *O nás*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: http://mimeprague.cz/?page_id=15&lang=cs_CZ

Choreografii vytvořil k opeře *Z mrtvého domu* Leoše Janáčka v režii Daniela Špinara (2015)⁸¹ a opeře *Juliette (snář)* Bohuslava Martinů v režii Zuzany Gilhuus (2016).⁸² Momentálně v Národním divadle pracuje na činoherní inscenaci *Sen čarovné noci* Williama Shakespeara s režisérem Danielem Špinarem.⁸³ Vizváry je držitelem polského ocenění Perla (2011) za herecký výkon v inscenaci *Lorca – marná láska* (2010) a dalších ocenění v Evropské unii či USA. V roce 2014 byl nominován na cenu Divadelních novin za námět, choreografii a účinkování v inscenaci *Uter que* (2013).⁸⁴

4.1.1. Salieri Ltd.

Inscenace *Salieri Ltd.* je prvním společným počinem tandemu Shuklina a Vizváry. Ve společné dramaturgii se zaměřili na libreto *Prima la musica eto poi le parole* (První hudba, poté slova). Libreto napsal Giovanni Battista Casti a zhudebnil jej Antonio Salieri. Tato klasická opera buffa je pojednána netradičním způsobem a prošla výraznou aktualizací. Hudbu nastudovala Valentina Shuklina.

Celý příběh se odehrává v kanceláři společnosti Salieri Ltd.⁸⁵ Na scéně jsou kancelářské stoly i s jejich patřičným vybavením (notebooky, spisové šanony, atd.). Rozmístění stolů po obvodu umožňuje soustředit všechny výstupy herců uprostřed jeviště, a zároveň nechat dotvářet neustálý kancelářský provoz zrovna „nevystupujícími herci“, kteří sedí za svými pracovními stoly a provádějí běžnou pracovní činnost. Tento režijní princip využívající simultánního jeviště je podpořen i samotným prostorem, kterým je Experimentální prostor NoD/Roxy se svými betonovými stěnami. V pravém rohu je umístěn stoleček s kávovarem, který slouží jako relaxační zóna a odehrává se zde několik výstupů, které mají probíhat v tajnosti. V pravém předním rohu jeviště je umístěn orchestr, který je v určitých momentech vtahován herci dovnitř. Celé režijní a scénografické rozvržení prostoru je korunováno velkým nápisem na stěně, heslem společnosti Salieri Ltd. – Let's

⁸¹ NARODNIDIVADLO. *Z mrtvého domu*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/7859?s=304>

⁸² NARODNIDIVADLO. *Juliette (Snář)*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/9387?s=304>

⁸³ NARODNIDIVADLO. *Sen čarovné noci*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/9397?t=2016-06-16-19-00>

⁸⁴ TICHAOPERA. *O nás*. [online]. [cit. 2016-04-04]. Dostupný z WWW: <http://www.tichaopera.cz/index.php>

⁸⁵ Limited company, anglická obdoba naší společnosti s ručením omezeným (s. r. o.)

make opera real. Nápis zároveň programově odkazuje k Tiché Opeře a její poetice. Jako další intertextuální odkaz můžeme chápat postavy sekretářů, ztvárněných mimy (Anna Kukuczková a Alexej Byček). Vzpomeňme na, v předešlé kapitole zmíněnou, známou němou roli sluhy Vespona v Pergolesiho opeře *Služka paní*.

Postavy sekretářů jsou do opery uměle dodány. Původní libreto obsahuje pouze zpívané role Poety (Andrej Beneš), Maestra (Lukáš Sládek), Toniny (Lucie Prokopová) a Eleonory (Zuzana Šejtková). Funkcí mimů je ozřejmovat a ilustrovat děj, vytvářet paralelní svět⁸⁶ a dokreslovat psychologii postav. Psychologie a emoce postav jsou mimy znázorňovány metaforicky. Děje se tak při Eleonořině árii, která stojí na boku jeviště a fokus je zaměřen na mimy, kteří rozehrávají hru na loutku a loutkovodiče. Charakter Eleonory je v další árii rozvinut a vykreslen také pomocí scénografického prvku, kterým je ubrus na stole. V ubrusu je uprostřed otvor, který se dá stáhnout gumou. Když Eleonora vyleze na stůl, „obleče“ si ubrus, ze kterého se rázem stávají šaty. Tento scénografický výrazový prostředek je později rozvinut v inscenaci *Život na měsíci* (2013). Tonina árie je doplněna o bojovnou scénu mimů, která končí smrtí. V této scéně je také užito zcizovacího efektu. Klečící Tonina zpívající svou árii, zabraná do svých emocí, ani nepostřehne úmrtí mima, a ten jí musí poklepat na rameno, aby ji upozornil, že umírá a mohl jí dramaticky padnout do náruče a svůj skon dokonat. Funkce mimů se proměňují tak, jak si to žádá situace, nutné je dodat, že primárně jsou součástí světa Salieriho společnosti. Nepodílí se však na rozvoji děje, hybateli zůstávají pouze role zpěváků.

Herectví pěvců má civilní charakter oprostěný od klasického operního patosu velkých otevřených gest a zčásti přebírá výrazové prostředky pantomimy. Zejména mimiku si osvojili nenásilným a přirozeným způsobem. Jejich gestika je však v nerovném souboji s čistotou profesionálního projevu mimů. Z pěvců podala nejvýraznější herecký výkon Lucie Prokopová (Tonina), která má zřejmé pohybové nadání a cit pro komiku. Její talent podporuje i režie, a proto postava Toniny dostala nejvíce prostoru a ve výstupech nejčastěji spolupracuje s mimy.

⁸⁶ CESKATELEVIZE. *Opera s titulky v pantomimě*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1191565-opera-s-titulky-v-pantomime>

Tvar inscenace je obsahově konzistentní. Z hlediska formy se samotné vložení pantomimy do opery občas tříští, zejména ve scénách, kde je vyžadována herecká spolupráce pěvců a mimů. Možná právě proto zvolil inscenační tým operu buffu, která je evidentně v tomto dramaturgickém a režijním pojetí k některým nedokonalostem vstřícná a činí z nich přednost komickým vzezřením.

4.1.2. Divadlo za branou

Jelikož nemám k dispozici záznam představení, zaměřím se v této podkapitole na režijní pojetí *Divadla za branou* Bohuslavem Martinů a Tiché Opery.

Baletní pantomimu o třech obrazech *Divadlo za branou*, komponoval Bohuslav Martinů v letech 1935–1936 v Paříži. Námětem mu byla komedie dell'arte, české lidové texty a tvorba Jeana Gasparda Debureaua. Námětová různost a žánrová rozmanitost vytváří skladatelův osobitý rukopis. Martinů usiloval spíše o totální divadlo než o syntézu všech složek wagnerovského gesamtkunstwerku. Chtěl oprostít operu od závislosti na textu a vrátit jí její hudební a divadelní hodnoty.⁸⁷

„Ani syžet, ani děj nerozhoduje, není důležitý. Je to jen jakási směs různých scén a podivných situací, které vycházejí z prastarého schématu: Otec Pantalon, věčně rozmrzelý a nevrlý, má dceru, půvabnou roztomilou Kolombínku. A Kolombína má dva milence – podnikavého Harlekýna a zasněného smolaře Pierota. Harlekýna preferuje dcera, Pierota zase otec. Pierot žárlí a Harlekýn si bere Kolombínu.“⁸⁸

Divadlo za branou není nic jiného, než scéna na jarmarku, na trhu či za městem, která má pobavit publikum. Opera je specifická svým folklórním pojetím a velkým prostorem pro scény pohybové.⁸⁹ Martinů v poznámkách k provedení opery zdůrazňuje, že se režisér nemá křečovitě držet textu a slova, ale podporovat a vycházet z akce, kterou situace nabízejí. Herecké výkony by měli působit jako improvizované, ale nesmí se překročit hranice vkusu nebo nechat dílo upadnout do

⁸⁷ HAVLÍKOVÁ, Helena. *Opery Bohuslava Martinů*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1990. ISBN 80-7008-013-2.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1979, 437 s., s. 241.

operetní burlesky. Režisér i herci mají naprostou volnost, základem je však koncepce tanečního pohybu.⁹⁰

Vizváry se rozhodl pro inscenování *Divadla za branou*, protože toto dílo obsahuje hodnoty, které se podle něj z dnešního kulturního myšlení společnosti vytrácejí.⁹¹ Lidovost, folklór a tradice, však nejsou jediným důvodem:

„Pro toto dílo jsem se rozhodl okouzlen poetickými obrazy, stvořenými z hudby a pohybu, které ožívují křehkou formu tohoto hudebně dramatického díla ve vtipné a barvitě, na první pohled lidsky prosté, ve skutečnosti však umělecky velmi náročné podívané.“⁹²

Při tvorbě dramaturgicko-režijního konceptu byl v zorném poli Vizváryho pantomimický potenciál díla a otázka, jakým způsobem tímto dílem oslovit současného diváka. Provedl proto zásadní dramaturgické a hudební úpravy. Zredukoval všechny tři obrazy do kompaktního inscenačního tvaru a zmenšil orchestr a sbor. Využil principu dublovaných postav. Operním pěvcům přiřadil dvojníky z řad mimů. Povahové rysy postav komedie dell'arte upravil na základě improvizací s herci tak, aby odrážely současného jedince společnosti. Herce vybíral na základě vhodného typu a jeho fyzických a mimických vlastností. Středobodem díla se stala postava Kolombíny, což je proti struktuře tradiční komedie dell'arte, kde hlavní postavou je Harlekýn, velkým zásahem.⁹³

Za nejdůležitější element umělecké produkce považuje Vizváry výraz a výkon aktéra. Proto se v režijní práci zaměřuje na hereckou přípravu a zdokonalování tělesné kultury interpretů. Po aktérech vyžaduje autentickou sugesci prožívání. Napodobování hereckého chování v dramatické situaci není přípustné.⁹⁴ Díky principu zdvojování rolí se Vizváry potýkal s problematikou propojení techniky zpěvu a techniky mimu, které jsou založené na podstatně jiném držení těla.

⁹⁰ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1979, 437 s., s. 242-243.

⁹¹VIZVÁRY, Radim. Pantomima v díle Bohuslava Martinů. *Živá hudba*, 2013, roč. 4, s. 101. ISSN 0514-7735.

⁹²Tamtéž.

⁹³Tamtéž, s. 102.

⁹⁴Tamtéž, s. 110.

Společně s interprety proto obě techniky komparovali a zjišťovali jejich podobnosti a odlišnosti.⁹⁵

„Zásadním přínosem se stala práce s vnitřní a vnější energií těla, postojem a mimikou. Tyto principy techniky mimu byly totiž aplikovatelné na techniku operního zpěvu, aniž by překážely vlastní individuální technické vyspělosti operního herce nebo ji degradovaly. Ve většině případů naopak pomohly ke správné intonaci, frázování, artikulaci a intenzitě hlasového projevu.“⁹⁶

Toto zjištění pomohlo pracovat operním hercům více se svým fyzickým zjevem a lépe tak naplnit charakteristiku postav komedie dell'arte. Vizváry uvádí, že propojením těchto odlišných hereckých technik se podařilo narušit tradiční konvence hudebně dramatického díla a vytvořit osobitý výraz, který je na našich jevištích fenoménem.⁹⁷

4.1.3. Život na Měsíci

Jedinec klamaný a manipulovaný společností je tématem nadčasovým. V roce 1777 se jím zabíral skladatel Joseph Haydn a dramatik Carlo Goldoni. Společně vytvořili tragikomickou operu s prvky sci-fi o jednom aktu.⁹⁸ Tichá Opera s touto inscenací navazuje na předchozí tvorbu a prohlubuje nabyté zkušenosti s propojováním hereckých stylů a přidává prvky divadla fyzického.

Opera začíná netradičně. Otevírá ji totiž prolog adresovaný imaginárnímu divákovi Pepovi, který je milovníkem opery, ale bohužel je smířen s tím, že opeře nebude rozumět, to samé pro něj platí i u pantomimy a baletu. Proto jsou v prologu stručně, s jistou mírou ironie podány základní informace o opeře. Důležitá je informace o neznámém žánru, kterým je cantomima. Je to herecké umění, které klade na interpreta vysoké nároky. Po herci je totiž vyžadován zpěv souběžně

⁹⁵ VIZVÁRY, Radim. Pantomima v díle Bohuslava Martinů. *Živá hudba*, 2013, roč. 4, s. 101. ISSN 0514-7735, s. 111.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ *Joseph Haydn - Život na měsíci (Il mondo della luna)*. Divadelní program. Tichá Opera, premiéra 18. 6. 2013, Praha: Experimentální prostor NoD/Roxy

s pantomimickým herectvím. Zakladatelem žánru je Georges Wague, francouzský mim druhé poloviny 19. století, úzce spojený s němou kinematografií.⁹⁹

Operní herectví v této inscenaci přebírá výrazové prostředky pantomimy ještě zřetelněji než v první inscenaci *Salieri Ltd.* Zejména postavení těla a mimika pěvců dodává jejich postavám na uvěřitelnosti. Zároveň je však herecký projev při zpěvu arií limitován na horní polovinu trupu, a proto v určitých momentech působí staticky. V těchto momentech se dostává prostoru mimům (zastávají stejné funkce, popsáné v podkapitole *Salieri Ltd.*), zrovna nezpívajícím zpěvákům, kteří hereckou pantomimickou akcí obrazovou kompozici inscenace oživují a uvádějí do pohybu.

K tomu také využívají velmi výrazný a funkční scénografický prvek, kterým je ubrus rozměrů téměř přes celé jeviště. Na začátku je ubrus zastrčený pod obdélníkovým jídelním stolem. U stolu se hodují jablka (symbol svůdnosti a půvabu, který je v inscenaci karikován) a probíhají scény svádění mezi postavami. Svůdnost je znásobena i karikaturními barokními kostýmy žen a výrazným líčením. Při hodování dochází k zvratu v ději, hlavní postava Buonafede (Ivo Michl) padne do léčky ostatních, kteří touží po jeho bohatství, a je opit. Následuje snová pasáž, ve které se využívá roztažený ubrus jako měsíční krajina. Světelný design proměňuje prostor, podporuje náladu postav a podkresluje atmosféru dramatickým ostrým žlutým a modrým světlem.

⁹⁹ GAUDREAU, André, DULAC, Nicolas, HIDALGO, Santiago. *A Companion to Early Cinema*. 1. vyd. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2012, 613 s. ISBN 978-1-4443-3231-5, s. 107.

5. Stabat Mater

Inscenace je režijně a dramaturgicky pojata jako scénická báseň, složená z obrazů tvořených zpěváky a performery, přičemž je pro tuto inscenaci zásadní její vizualita. Vizváry při přípravě *Stabat Mater* vycházel především ze scénické hudby Valentiny Shukliny a textu. Emoce, které v sobě hudba a text nese, sloužily jako tvůrčí materiál pro tvorbu. Z materiálu vzniklého na základě emocí, ztvárněného skrze těla performerů Vizváry sestavoval choreografie a jednotlivé obrazy.¹⁰⁰ V analýze se proto nejdříve zaměřím na složku textu, hudbu a scénografii, v další části pak na funkční mechanismy inscenace.

Tíseň, utrpení, strach, bolest, ale i touha po svobodě a naděje je tématem liturgické sekvence *Stabat Mater dolorosa* (Stála Matka bolestná). Pojem sekvence má dva odlišné významy. První odkazuje k repetici fráze v hudbě. Druhý zase k určité formě liturgické písně.¹⁰¹ Sekvence *Stabat Mater dolorosa* pochází z 13 - 14. století a autorem je pravděpodobně Jacopone da Todi, ale o autorství se vedou spory. Za autora zmíněné sekvence je také považován sv. Bonaventura. *Stabat Mater dolorosa* oslovila velké množství skladatelů a byla často zhudebnována (Giovanni Battista Pergolesi, Gioacchino Rossini, Antonín Dvořák aj.)¹⁰² Sekvence je jakousi lyrickou zpovědí o ukřižování Ježíše Krista a neobsahuje jakékoliv dramatické situace, potenciál textu spočívá právě v jeho emotivnosti a obrazotvornosti. Text je ponechán v latinském znění. Dramaturgické úpravy textu proběhly v minimální míře, nejvýraznější změnou je častá repetice určitých slok, čímž dochází k umocnění apelativnosti sdělení v textu obsaženém. Zároveň je nutné podotknout fakt, že Tichá Opera převzala text z internetového portálu Wikipedie¹⁰³, jak uvádí v programu k inscenaci, proto i já v analýze čerpám z tohoto uvedeného zdroje.

¹⁰⁰ SCENA.CZ. *Stabat Mater: Opera je matka, nový cirkus syn*. [online]. [cit. 2016-20-04]. Dostupný z WWW: <http://www.scena.cz/index.php?d=1&o=3&c=23684&r=3>

¹⁰¹ PAHLEN, Kurt, PFISTER, Werner, KÖNIG, Rosemarie. *The World of the Oratorio: Oratorio, Mass, Requiem, Te Deum, Staba Mater and Large Cantatas*. 1. vyd. Hong Kong: Scholar Press, 1990, 357 s. ISBN 0-85967-866-0, s. 354.

¹⁰² VYSKOČIL, Jiří. *Stručný slovník duchovní hudby*. 2. vyd. Čelákovice: Městské muzeum v Čelákovících, 1991, 179 s., s. 148.

¹⁰³ WIKIPEDIA.ORG. *Stabat Mater dolorosa*. [online]. [cit. 2016-20-04]. Dostupný z WWW: https://cs.wikipedia.org/wiki/Stabat_Mater

Valentina Shuklina zhudebnila sekvenci velice osobitým způsobem a ojedinelým stylem. Skladatelka využila hudební postupy baroka a minimalismu. Společně s Matoušem Hekelou přidali hudbu elektronickou. Polystylovost však není v operní tvorbě žádnou inovací. Setkáváme se s ní například už opeře Wolfganga Amadea Mozarta *Don Giovanni*. Do této klasicistní opery vložil barokizující hudební prvky, aby podpořil charakter stárnoucí Dony Elviry. Od 20. století je kombinování žánrů a stylů běžným hudebně-kompozičním principem.¹⁰⁴ Hudba Shukliny má velký scénický potenciál. Je nositelem významu, emocí, nálad a udává temporytmus celému představení. Orchester je složen pouze ze smyčců, a proto elektronická hudba zastává funkci rytmických nástrojů. Rytmus je často záměrně dekonstruován, obzvláště využívají-li smyčce typickou minimalistickou repetici motivů. Hekela se stará i o zvukové ruchy. První zvuk, který slyšíme před příchodem interpretů na jeviště, je do tmy puštěný hustý déšť.

Scénografie (Lucie Škandíková) *Stabat Mater* je minimalisticky pojatá. Přenosným prvkem scénografie jsou tři velké dřevěné bedny s nápisem „high explosives“. Hrany beden jsou oblepeny černožlutou výstražnou páskou. V bednách jsou ukryty německé ruční granáty a komunikační technologie (tablet, mobilní telefon). Prostor Paláce Akropolis, kde premiéra inscenace proběhla, je poměrně malý – malé úzké a mělké vyvýšené jeviště bez forbíny. Výstražná páska proto ohraničuje nejen prostor jeviště, ale i prostor orchestru, který je umístěn pod ním. Umně se tak uměle rozšiřuje a strukturuje prostor a zároveň narušuje klasická kukátková scéna. Na zadní stěně jeviště visí digitální hodiny se spuštěným odpočtem, připojené k výbušnému zařízení. Nechybí ani již nepostradatelný prvek dnes již téměř každé inscenace, mikrofon na stojanu.

Kostýmy (Petra Vlachynská) pěvců jsou v černé barvě. Ženy mají dlouhé šaty, vysoké kozačky a závoj na hlavě. Muži jsou v košili s úzkou černou kravatou a v dlouhé sukni. Všichni mají sluneční brýle. Performeři jsou oděni civilněji, v šedých kalhotách a volném tmavém triku s dlouhým rukávem. Kostýmy vytvářejí pohřební, pietní atmosféru, kterou narušuje orchestr, v bílých kudrnatých parukách s výrazným líčením, v barokním stylu.

¹⁰⁴ IVANOVIĆ, Marko. *Hudební řeč současné opery: Dramatická účinnost soudobých kompozičních postupů*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008, 59 s. ISBN 978-80-904266-3-4, s. 37.

Důležitým prvkem scénografie je náčiní pro akrobacii. Vertikální ukotvená tyč v zadním plánu jeviště a žluté vertikální pružné lano. V jedné z beden je také schován míč pro kontaktní žonglování. Dalším prvkem je volná kratší tyč opatřená na konci protiskluzovými podložkami.

Vizuální stránku inscenace zhmotňuje expresivní světelný design (Karel Šimek). Převládá tvrdé svícení bílé, žluté a světle modré barvy. Je užito horního osvětlení, které tvoří stíny v obličejích aktérů a svícení z boků jeviště na horní části jejich těl. Osvětlení celku je užito minimálně. Světelný design vytváří z jeviště tableaux, tedy rámování¹⁰⁵. Specifické kuželovité osvětlování aktérů umocňuje jednání aktérů a zdůrazňuje jejich postavení v prostoru a celkové kompozici.

Jelikož jsou předmětem analýzy výrazové prostředky inscenace, rozhodl jsem se po vzoru Patrice Pavise¹⁰⁶ využít metodu „čtení z blízka“ (close reading). V této části analýzy se tedy zaměřím na postupný popis akcí v inscenaci! *Stabat Mater*. V tomto popisu pro aktéry používám označení performer a pěvec(to však neznamená, že by pěvec nebyl nositelem performativity, činím tak kvůli přehlednosti), nepřiděluji jim žádné role či další významy. Proč tak činím, vysvětlím záhy v další části analýzy, kde se pokusím identifikovat míru divadelnosti a performativity díla. Snažím se o co nejvyšší objektivitu, ačkoliv to pochopitelně není možné. Z toho mikropopisu poté budu dále vycházet. Důležitou poznámkou je, že od příchodu pěvců na jeviště neustává hudba jejich zpěv a doprovází všechny akce až do konce představení (jednomu obrazu obvykle odpovídá jedna sloka sekvence), což v mikropopisu není reflektováno s ohledem na redundanci.

1. Za potlesku přichází orchestr s barokními parukami a líčením. Jako poslední jde dirigentka, která celý orchestr uzavře černo-žlutou výstražnou páskou.
2. Z hlediště po schodišti přichází pěvci – dva muži a tři ženy, oděni v černých šatech se slunečními brýlemi na obličej. Na jevišti ve tmě září červené číslice hodin, odpočítávající čas.
3. Světla šere prosvítí jeviště. Mimo hodin vidíme vertikální tyč umístěnou v zadním plánu jeviště. Slyšíme prudký déšť a bouřku někde v dáli. Na

¹⁰⁵ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9, s. 192.

¹⁰⁶ PAVIS, Patrice. Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda či performance studies?. *Divadelní revue*. 2010, roč. 21., č. 1. s. 7-27. ISSN 0862-5409.

jeviště přichází tři muži oděni v šedých kalhotách a černých svršcích a ústy přelepenými výstražnou páskou. Na ramenou nesou dřevěné bedny s nápisem „high explosives“, na které se usadí.

4. Dva performeři vstávají z beden a pomalou nejistou chůzí s předpaženými rukama s dlaněmi vzhůru se přesouvají do zadního plánu jeviště, kde jim pěvkyně sundají svršky a výstražnou pásku z úst.
5. Na bedny postavené na okraji jeviště se postaví pěvci. Dva muži provádějí párovou akrobacii. Výrazným motivem ve figurách párové akrobacie jsou často rozpažené ruce. Třetí performer po celou dobu sedí na bedně a vzhlíží vzhůru.
6. Následně se zvedá z bedny, bere dlouhou tyč opatřenou protiskluzovými podložkami a šťouchá s ní do ostatních aktérů, kteří však nereagují.
7. Nakonec šťouchne do jednoho z performerů a přeruší párovou akrobacii. Ten mu tyč vytrhne z rukou a ostatní performery odstrčí. Zůstává na jevišti sám a prohlíží si tyč.
8. V zadním plánu jeviště se pěvkyně postaví na bedny naskládané na sebe a rukou se drží vertikální tyče. Je osvětlená bodovým žlutým světlem. Performer bojovně tančí s tyčí a nabodává se na ni.
9. Toto pokračuje do vysílení a upadnutí k zemi. Přichází další performer a tyč odhodí. Přinese si mikrofon a pietně odříkává text *Stabat Mater dolorosa*.
10. Přichází vysílený performer a začne mu svazovat ruce pouty, což ho rozčílí a začne se vzpouzet, svůj vztek se odráží i na recitaci textu. Na pouta jsou připojena další – performeři jsou k sobě spoutaní a začíná souboj. Mezitím třetí performer odnáší mikrofon, staví se k němu a chce promluvit, jako jediný má na ústech stále výstražnou pásku.
11. Spoutaný performer se z pout vymaní, přichází k performerovi stojícímu u mikrofonu a násilně ho odtáhne ke kbelíku s vodou a ponoří mu do něj hlavu. Osvětlení se ztlumí.
12. Slyšíme naříkající zpěv ženy. Když se rozsvítí, vidíme jednu z pěvkýň stojící na bedně a zároveň visící na laně se spoutanými rukama.
13. Když dozpívá, vymění si pouta připevněná k lanu se zpěvákem. Ten je vytažen vzhůru a postaví se na ramena jedné z pěvkýň.

14. Po tomto obrazu se všichni pěvci srocují na forbínu. Performer s páskou přes ústa vytáhne ze stříbrného kufru ruční granáty, pustí si do sluchátek hudbu a s granáty si začne hrát jako se stavebníci. Další dva se chopí telefonu a iPadu a fotí selfie.
15. V dalším obrazu jsou zpěváci performery položeni na zem. Performer provádí akrobacii na vertikální tyči. Neustále se na ni snaží vylézt, ale vždy upadne na zem a uchýlí se k akrobacii pozemní. Nakonec z tyče padá k zemi.
16. Následuje kontaktní žongláž s míčem performerem. Pěvci se postaví, což vyruší žonglujícího, a ten jim položí granát k nohám. Pěvci si je vezmou do rukou.
17. Na jeviště padá vertikální pružné lano, ke kterému přistoupí performeři a začnou po něm lézt, různě ho natahovat a podobně. Zpěváci s granáty v rukou recitují úryvky textu a sledují dění. Performer se zalepenými ústy přitom žongluje s granáty.
18. Performer z lana opět padá k zemi vysílen. Dříve užívaná pouta jsou mu tentokrát připoutána k nohám. Za nohy visící performer je rozhoupán jako kyvadlo, skrze které projdou jednotlivě všichni zpěváci pryč z jeviště stejnou cestou, kterou přišli.
19. Jako poslední zůstává performer, který přistoupí k mikrofonu a za zvuků deště a hřmění si sundá výstražnou pásku z úst. Vypíná odpočítávající se čas. Světla zhasínají a bouře utichá.

Metodou „close reading“ čtenáři jistě přibližují provedení inscenace *Stabat Mater* a zároveň z popisu akcí vyplývá, že se nejedná o klasické divadelní dílo, ale o divadlo postdramatické. Abych poukázal na rozdílnost mezi klasickým divadelním dílem (tím mám na mysli dramatické divadlo, založené na textu) a současným postdramatickým divadelním dílem (které od textu jako konstitutivní složky opouští), obrátím se nejdříve na teatrologa Zdeňka Hoříňka, který za východisko divadelního díla považuje zpravidla dramatický text.¹⁰⁷ Zdeněk Hořínek dále dodává:

¹⁰⁷ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 2012, 204 s. ISBN 978-80-7460-026-5, s. 37.

„Začíná-li proces tvorby divadelního díla setkáním herce s rolí, realizuje-li se setkáním jevištních postav v souhře na jevišti, pak se dovršuje teprve setkáním lidí na jevišti s lidmi v hledišti.“¹⁰⁸

Tato slova považuji za všeřikající a naprosto výstižná pro určení hranic divadla. Od 60. a 70. let 20. století dochází k performativnímu obratu v umění, a tím se proměňuje i inscenační praxe divadla. Dochází k redefinování vztahu mezi skutečností divadla a jinými skutečnostmi, mezi hercem a postavou, převážně pak mezi aktéry a diváky.¹⁰⁹ Představovat dopodrobna celý koncept performance a performativity by bylo kontraproduktivní, protože divadlo uměním performativním je,¹¹⁰ a nepovažuji za nutné se touto problematikou zabývat. Důležité je, jak jsou v inscenaci *Stabat Mater* performativní prvky uplatňovány.

Hlavními výrazovými prostředky opery je zpěv a hudba (viz. podkapitola 1.2.), které vycházejí z dramatického textu, tedy libreta. Na začátku kapitoly jsem uvedl, že potenciál libreta *Stabat Mater dolorosa* spočívá v jeho lyričnosti a s ní spojenou obrazotvorností. Shodují se s tvrzením Hořínek a míním, že v případě *Stabat Mater* libreto východiskem pro inscenaci je, ale pouze a jen v rovině nositele elementárního tématu, které je však samotnými tvůrci velmi volně přetvářeno a interpretováno na základě jejich vlastních asociací a pocitů. V případě této inscenace však libreto není konstitutivní složkou inscenace, slouží jako zvukový materiál interpretovaný pěvci, kteří z něj vytvářejí zvukovou krajinu inscenace. Zvuková krajina nebo také krajina textu či auditivní krajina vzniká propojením textu, hlasu a zvuku.¹¹¹ Už od začátku, před příchodem pěvců na jeviště, zpěv společně s reprodukovánými zvuky deště a bouře vytváří pochmurný zvukový obraz nekonkrétního melancholického světa. Scéničnost hudby je využita na maximum a doprovází veškeré pohybové akce performerů, obzvláště při akrobatických výstupech se svou kompozicí stává nepostradatelným prvkem, proč, vysvětlím následně. Nejdříve se však zaměřím na postavení pěvce a performerů v inscenaci.

¹⁰⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012, 204 s. ISBN 978-80-7460-026-5, s. 115.

¹⁰⁹ FISHER-LICHTE, Erika. „Ach, takové staré otázky...“ a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes. *Divadelní revue*. 2005, roč. 26, ISSN 0862-5409.

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9, s. 178.

Hořínek říká, že na začátku procesu tvorby se setkává herec s rolí, v případě performance však aktér či performer vystupuje ve svém vlastním těle, které mu slouží jako materiál a zdroj tvorby. Pochopitelně své fenomenální tělo může zaměnit za tělo sémiotické. Vzniká tak napětí mezi vlastním fenomenálním tělem představitele, jeho bytím ve světě a ztělesňováním postavy – tedy přebírání role.¹¹² V inscenaci *Stabat Mater* performeři ve svých fenomenálních tělech vystupují téměř neustále. Obráceným případem jsou pěvci. Začátek inscenace je vytvořen z již zmíněné zvukové krajiny. V momentě příchodu pěvců se nelze ubránit představě, že se rázem ocitáme na smutečním obřadu, což je způsobeno jejich kostýmem (černé šaty a černé sluneční brýle). Zatímco u performerů dochází k neustále oscilaci ve vnímání jejich těla, u pěvců je tento přechod umně vyřešen sundáváním a nasazováním slunečních brýlí. Vystupuje-li zpěvák ve svém fenomenálním těle (brýle sundané) je součástí dění a civilně emočně zakouší a prožívají probíhající situace mezi performery. Jak z „close readingu“ vyplývá, pěvci se s performery do kontaktu dostávají minimálně (například položení pěvců performery na zem), je mezi nimi tvořena záměrná hranice a dělí se na jednající (performeři) a přihlížející (zpěváci). Toto dělení však nelze brát striktně, jelikož dochází k jeho přeměně v momentu, kdy je pěvkyně se spoutanými rukama pověšena na laně (v „close readingu“ č. 12 a následně č. 13.). V tomto případě se jedná o jistou formu liminální zkušenosti tak, jak o ní pojednává Erika Fischer-Lichte. Ačkoliv uvádí extrémní případ Mariny Abramovičové, která se svým jednáním fyzicky sebepoškozovala,¹¹³ je možné tento znak performativity propůjčit i pěvcům ve *Stabat Mater*. Jejich těla záměrně uvedená do, při využívání techniky operního zpěvu, neobvyklých náročných poloh se jistě ocitají v takzvaném liminálním stavu – stavu „mezi“, kdy jediný nepatřičný pohyb může ovlivnit výslednou zvukovou formu zpěvu. Mají-li pěvci brýle nasazené, stávají se truchlícími hosty nad ztrátou, nejen někoho blízkého, ale i „vyšších“ společenských hodnot, zároveň jsou vypravěči varujícími před současným stavem lidských morálních činů a vyrovnávání se s minulostí, kterou nelze brát na lehkou váhu, protože lidstvo čeká rozuzlení ve formě, která se může připodobňovat k poslednímu soudu. I takové interpretace jsou možné, soudě dle poslední scény.

¹¹² FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. 1. vyd. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, 318. s. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 109.

¹¹³Tamtéž, s. 252.

Performeréi jsou na rozdíl od pěvců činiteli a hybateli jevištních akcí a zároveň se dopouštějí svým jednáním typických lidských nešvarů a zkaženosti, zjevné zejména ze scén spoutávání se. Potřeba dominance, která není lidskému druhu cizí, je představována formou neustálých soubojů mezi performeréy. Jak již bylo řečeno, performeréi vystupují primárně ve svých fenomenálních tělech. Společně se zpěváky jsou zasazeni do stísněného, uzavřeného prostoru korunovaného odpočítávajícími hodinami den čas rozřešení. Častým pohybovým leitmotivem při tanci či akrobacii jsou rozpažené ruce a nohy snožmo. Netřeba více vysvětlovat, kam režijní záměr směřuje. V těchto případech nejvýraznějšího pohybového leitmotivu performeréi přebírají a vizualizují význam spojený s tématem, které nese libreto – ukřižování Ježíše Krista a truchlení Panny Marie. Zároveň se společně se scénografií laděnou ve vojenském stylu vynořují další významy a témata, jako je silné pouto mezi matkou a synem a další. Inscenace funguje jako vizuální scénická báseň, která je tvořena spoustou náznaků – například tanec s tyčí (č. 8). Zároveň zde dochází k výjimečnému propojení složky textu se složkou taneční. Zatímco performerův tanec silně připomíná neustálé se nabodávání na tyč a její opětovné vytahování z těla, pěvci zpívají sloku, ve které stojí:

„Její srdce Bohu dané, truchlící a zbědované, sedmerý meč protíná.“¹¹⁴

Jak jsem popsal v „close readingu“, za tančícím performerem stojí na bednách pěvkyně v rukou svírající vertikální tyč, orámovaná žlutý až zlatavým kuželovitým osvětlením. Celý obraz působí jako oživé tableaux vivant. Funkčnost ztvárnění obrazu je dána zobrazením performerera ve svém těle. Tentak poukazuje na svou přítomnost a zranitelnost, je zobrazen v agónu, který podle Hans-Thiese Lehmana divák interpretuje jako agónii, tedy tělo umírající.¹¹⁵ S čímž nelze nesouhlasit.

Rád bych poukázal na jistý fakt, a to že inscenace funguje jako prostor paměti lidstva. Hans-Thies Lehmann, takový prostor spojuje s „časem viny“, který je jakousi dramatickou časovou dimenzí. Ta se odkazuje na minulost, ze které díky

¹¹⁴ WIKIPEDIA.ORG. *Stabat Mater dolorosa*. [online]. [cit. 2016-20-04]. Dostupný z WWW:https://cs.wikipedia.org/wiki/Stabat_Mater

¹¹⁵ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9, s. 242.

nerozvážnému jednání lidí zůstává otevřený účet, z něhož se dále vytváří budoucnost, ve které jsou zanechány dřívější stopy.¹¹⁶

Na rozdíl od performerů je herectví pěvců civilní a statické, které ve svém těle kumuluje napětí, bolest a utrpení. Vizváry přistupuje k pěvcům podobně jako Christoph Marthaler, současný představitel hudebního divadla. Pěvci ve *Stabat Mater* tvoří stejně jako u Marthalera chór. Pěvci neopouštějí jeviště, jejich individuální projev je fragmentarizovaný a uzpůsobený celku inscenace.¹¹⁷ Dokonalé chorality je dosahováno udržením společné nálady, energie a temporytmu.¹¹⁸ Co mají performeři a pěvci společné, je redukování mimiky, se kterou je pracováno velmi decentně. Tento minimalistický herecký projev funguje efektivně ve spojení s udivující monumentálností hudby. Vyjadřovacím prostředkem performerů je umění akrobatické. Vřazení novo-cirkusových technik do konceptu inscenace má především velký vliv na účinek diváka.

Již v prvním desetiletí dvacátého století se pokoušeli významní režiséři o včlenění cirkusu do divadelních inscenací, byli jimi Vsevolod E. Mejerchod, Sergej M. Ejzenštejn, Sergej E. Radlov a Nikolaj M. Foregger. Potřebu dát divadlu podobu cirkusu měl i Boris Arvatov, který ve svých poznámkách vysvětluje, že se tímto dosahuje novému principu práce s tělem:¹¹⁹

„Zatímco herec na divadle pouze budí zdání, že je smělý, obratný, chytrý, vynalézavý, nebojácný atd. – zde je tak tomu skutečně.“¹²⁰

Boris Arvatov naráží na důležitou skutečnost, kterou dnes Erika Fischer-Lichte nazývá liminálními stavy, které v tomto případě zakouší nejen aktéři předvádějící nebezpečné cirkusové techniky, ale i diváci, kteří jsou jimi do těchto stavů uváděni, a jsou v nich vzbuzovány emoce strachu a napětí. Vzniká tak autopoietická zpětnovazební smyčka, který vzniká právě na základě fyzické

¹¹⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9, s. 178.

¹¹⁷ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, 207 s. ISBN 978-80-7331-191-9, s. 99.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 100.

¹¹⁹ FISHER-LICHTE, Erika. „Ach, takové staré otázky...“ a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes. *Divadelní revue*. 2005, roč. 26, ISSN 0862-5409.

¹²⁰ Tamtéž.

spolupřítomnosti aktérů a diváků, jejich jednáním a chováním.¹²¹ Využívání technik a praktik nového cirkusu, má tedy především vliv na již zmíněný účinek na diváka. Jsou-li hlavními tématy inscenace strach, bolest, utrpení, ale i lítost a pocit viny, není sporu, že akrobatické výstupy tyto emoce společně s popisovanou hudbou gradují a umocňují. Ačkoliv jsou cirkusová umění často zařazena jen pro budování zmíněných emocí (obzvlášť akrobacie na vertikální tyči), či čistě pro podpoření vizuální stránky inscenace a demonstrace artistních dovedností (viz. kontaktní žongláž s míčem), nelze tvrdit, že se významotvorně nepodílejí na utváření celkové obrazové kompozice díla. Jedná se tedy o jistou formu divadelního nového cirkusu, který Ondřej Cihlář definuje následovně:

„Divadelní nový cirkus, který se snaží vytvářet dramatickým jednáním postav vztahy mezi nimi a artistické výstupy jsou jim zcela podřízeny či jsou často metaforou vztahů, jejich vývoje a proměn. Inscenace nemusí být nutně narativní, řadí se sem i abstraktní pohybové struktury, které pracují s artistickými dovednostmi jako s pohybovými fragmenty, žonglování vnímají více jako frekvenční intervaly a pohyb jako abstraktní kresbu v prostoru.“¹²²

Ve Vizváryho režijním stylu vidím jistou paralelu k inscenační praxi voicebandu, kterou užíval Emil František Burian v jeho vrcholných inscenacích Děčka – Máj či Vojna. Burian totiž hereckou akci vřazoval do celkové kompozice inscenace a modeloval ji zvnějšku, nerozpracovával každou podrobnost či detail hereckého projevu, spíše vytvářel jakousi kostru, na základě které stavěl jednotlivé prvky do protikladu. Soustředil se na celkovou kompozici, která nemá být rozbíjena svébytnými detaily.¹²³ I Vizváry tento princip využívá, a spatřuji jej v již několikrát popsaných kontrastech mezi pěvci a performery. Je zřejmé, že se Vizváry nepokouší o syntetické divadlo, které by se snažilo nalézt dokonalého splynutí složek, právě naopak. Nechává jednotlivé složky vyčnívat a promlouvat samu za sebe. Z „close readingu“ lze vysledovat časté střídání pohybových akcí se statickými obrazy. Pochopitelně dochází i k jejich splývání (viz. tanec s tyčí). Dalo

¹²¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Eстетika performativity*. 1. vyd. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, 318. s. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 236.

¹²² CIHLÁŘ, Ondřej, JORDAN, Hanuš. *Orbis cirkus*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství akademie múzických umění v Praze, 2014, 344 s. ISBN 978-80-7331-280-0, s. 135-138.

¹²³ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, 207 s. ISBN 978-80-7331-191-9, s. 148.

by se však říci, že naplňuje jednu z idejí Bertolta Brechta, kterou se inspiruje i režisérská špička současného hudebního divadla Heiner Goebbels:

„Tak tu jsou sezvána všechna sesterská umění herectví, ne aby vytvořila nějaký gesamtkunstwerk, v němž se všechny rozplývají a ztrácejí, nýbrž aby, spolu s hereckým uměním, podporovala rozdílnými způsoby společný úkol; jejich vzájemný styk spočívá v tom, že se jedno druhému zcizují.“¹²⁴

K Vizváryho režijnímu stylu je třeba ještě dodat jeho nelibé zaujetí telekomunikačními a informačními elektronickými prostředky komunikace (viz. č. 14.) Na tuto problematiku se již ve své tvorbě několikrát zaměřil, například v již zmíněné clownerii *TÝÝJÓÓ!*. V inscenaci *Sabat Mater* však můžeme spatřovat i prvky rituálu, který se pojí se zásadním konceptem liminality. Rozpracoval jej Arnold van Gennep ve své knize *Přechodové rituály*¹²⁵, kde dokázal, že rituály jsou spojeny s vysoce symbolistickými mezními a přechodovými stavy.¹²⁶ Takovýmto specifickým přechodem je často začátek a konec představení, kdy se navazuje či rozvazuje autopoietická zpětnovazební smyčka. Ve *Stabat Mater* je tak činěno spuštěním odpočtu hodin a diváci jsou uváděni do liminálních stavů jednáním aktérů, a zakouší tak mučivé či vzrušivé stavy. Poslední scéna má vyloženě přechodový charakter – skrze za nohy visícího a houpajícího se performeru, který připomíná kyvadlo hodin, aktéři odcházejí z jeviště, následně jsou hodiny zastaveny. Proměny, které proběhnou vymezeným časovým intervalem, mohou být různé. Jak uvádí Erika Fischer-Lichte, jedná se o změny fyziologického, energetického, afektivního a motorického tělesného stavu, a tím se získává změna společenského statusu.¹²⁷

Stabat Mater je velmi poutavou vizuální podívanou, nicméně nutno podotknout, že snášet nával negativních emocí je někdy až příliš obtížné, jelikož v inscenaci se nepracuje s jakýmkoliv odlehčujícími prvky, které by celkovou stísněnou atmosféru, alespoň na chvíli a částečně prodýchali a pootevřeli. Právě jakákoliv absence odlehčení zatěžkané atmosféry je pastí sama pro sebe. Inscenace

¹²⁴ BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 119-120.

¹²⁵ VAN GENNEP, Arnold. *Přechodové rituály*. 1. vyd. Praha: Lidové noviny, 1997, 201 s. ISBN 8071061786.

¹²⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. 1. vyd. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, 318. s. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 252.

¹²⁷ Tamtéž, s. 258-259.

se snaží atmosféru udržet za každou cenu a vyčerpává a vyprazdňuje sama sebe. Ať už neustálým apelem na zvolené téma, či častým opakováním pohybového leitmotivu, anebo i akrobatickými výstupy – obzvláště akrobacie na vertikální tyči a následná akrobacie na vertikálním pružném laně nám představuje velmi podobný arzenál triků. Inscenaci však považuji za velice přínosnou z hlediska výzkumu, experimentování s již zavedenými druhy a žánry divadla a hledání nových možností pro tvorbu v divadelním umění.

Závěr

Cílem bakalářské práce jsou výrazové prostředky souboru Tichá Opera na příkladu inscenace *Stabat Mater*, kterou vytvořil tvůrčí tandem Valentina Shuklina a Radim Vyzváry. Již v úvodu práce jsem stanovil základní východiska, kterými jsem se podrobně zabýval. Kromě výrazových prostředků Tiché Opery byly v mém fokusu dílčí cíle týkající se bádání o synkrezí či syntezi opery a pantomimy na základě historického vývoje těchto druhů divadla.

V úvodní části práce jsem terminologicky vymezil druhy a žánry divadla, konkrétně operu, pantomimu, nový cirkuse a fyzické divadlo. Za přínosný výsledek mé práce považuji vysledování spolupráce a koexistence opery a pantomimy z hlediska historického. Pantomima je již od dob antiky úzce svázána s hudbou, v období středověku spolupracuje s jistou formou hudebního divadla převážně v podobě meziher, které byly vkládány mezi liturgické žánry divadla, miráky a mystéria. K zjevnému užšímu propojení dochází při vzniku madrigalových komedií, které se vyznačují silnou a výraznou hudební složkou inscenací. Děj obsažený v písních je na jevišti interpretován mimickými akcemi. Nejznámějším takto provedeným dílem je *Amfiparnasso* Horacia Vecchiho. Opera vzniklá v 17. století kladla důraz především na bravurní hudební provedení a pohybová stránka hereckého projevu byla limitována kvůli dokonalému ovládnutí techniky operního zpěvu. V 18. století se zformoval zajímavý jev kterým je opera pantomima. Ukázalo se, že česká divadelní scéna disponovala v Divadle v Kotcích bohatým repertoárem synkretického a mezidruhového žánru opery pantomimy. Od 19. století až po současnou divadelní praxi se v opeře využívají nové alternativní a experimentální režijní přístupy k inscenování opery. S formou opery experimentovali například Vsevolod Mejerchold či Jerzy Grotowsky.

Dalším výrazným počinem je jistě poukázání na doposud nezpracovanou a nereflktovanou němou roli a její postavení v opeře a vytvoření, alespoň orientačního seznamu oper němou roli obsahující. Z jediné nalezené definice, kterou vytvořil Jan Trojan vyplývá, že němá role může být pojata tanečně či pantomimicky. Jejimi hlavními výrazovými prostředky jsou pohyb, gesta a mimika. Bylo zjištěno, že němá role je v opeře užívána především pro role vedlejší. Jakými

způsoby může fungovat v celkové kompozici divadelních děl jsem zjistil v analytické části práce.

Představil jsem Tichou Operou, její tvorbu a programové zaměření a zařadil jsem do kontextu současného českého hudebního a pohybového divadla. V analytické části jsem se zaměřil na období tvorby 2012/2013, ve kterém Tichá Opera vyprodukovala tři stěžejní inscenace *Salieri Ltd.*, *Divadlo za Branou* a *Život na Měsíci*. Tvůrčí tandem Valentina Shuklina a Radim Vyzváry se ve zmíněných inscenacích snaží propojit operu a pantomimu a hledají nový vztah mezi těmito divadelními druhy, jejich možnou kooperaci a koexistenci v divadelním díle. Zároveň jsem se zaměřil na popis stěžejních výrazových prostředků inscenací. Bylo zjištěno, že opera zůstává stěžejním druhem a pantomima se jí podřizuje. Funkcí mimů je ozřejmovat a ilustrovat děj, vytvářet paralelní svět a dokreslovat psychologii postav. Psychologie a emoce postav jsou mimy znázorňovány metaforicky. Nepodílí se však na rozvoji děje, hybateli zůstávají pouze role zpěváků. Mimy v těchto operách chápu jako němé role, jejichž funkce se proměňuje podle potřeb tvůrců v závislosti na konkrétním díle. Analyzované inscenace se vyznačují minimalistickou scénografií s funkčními prvky a syntézou opery a pantomimických akcí. Vrcholem v tomto tvůrčím období je využití principu *cantomimy* – žánru pantomimy, který klade na pěvce vysoké nároky nejen na zvládnutí náročné pěvecké techniky, ale i na dokonalé užití techniky mimu. Toto umění ovládá především Ivo Michl, který je bohužel jako jediný z pěvců náročnost této techniky schopen obsáhnout. Estetická forma jednotlivých inscenací se bohužel rozpadá právě v okamžicích, kdy pěvci užívají výrazových prostředků mimu. Obzvláště ve výstupech společných s mimy, tento nerovný boj s technikou mimu prohrávají a forma inscenací se rozpadá.

V hlavní analýze inscenace *Stabat Mater* jsem se podrobně zaměřil na výrazové prostředky a funkčnost crossoverového pojetí inscenace. V inscenaci soubor propojuje operu, nový cirkus a fyzické divadlo. Zaměřil jsem na provázanost a funkčnost těchto druhů a žánrů divadla. Jelikož inscenace se vyznačuje výraznou mírou performativity docházím k závěru, že je toto propojení funkční jelikož se nesnaží o syntézu druhů a žánrů, ale pracuje s nimi jako s nezávislými autonomními uměními. Zatím co u předešlých inscenacích dochází k jisté formě nefunkčnosti

kvůli náročnosti jednotlivých technik a velkých nároků na interprety, u *Stabat Mater* propojení daří lépe. Předchozí tvorba se zaměřovala na reformu operního herectví. Veškeré poznatky zjištěné Radimem Vizvárym, které jsou uvedené v podkapitole věnované analýze inscenace *Divadlo za branou*, jsou ve *Stabat Mater* opuštěny a herecký projev pěvců je pojat velmi minimalisticky. Dochází však k dalšímu experimentu s operním herectvím, a to zkoumáním liminálních stavů, které operní pěvci zakoušejí. Na zakoušení liminálních stavů je postaveno i herectví performerů, kteří využívají cirkusová umění, konkrétně akrobacii na vertikální tyči a vertikálním pružném laně. Z analýzy vyplynulo, že právě cirkusová umění jsou prostředkem pro vytvoření autopoietické zpětnovazební smyčky, a tím jsou postaveni do zakoušení liminality nejen aktéři, ale i diváci. Režijní styl Radima Vizváryho využívá současných postupů hudebního divadla a bylo nalezeno několik podobností s režijními postupy Heinera Geobbelse Christopha Marthaler a Emila Františka Buriana.

Soubor Tichá Opera přináší českému divadelnímu dění invenční možnosti inscenování současného hudebního a pohybového divadla. Ačkoliv jejich inscenace nepatří mezi nejlepší, o čemž svědčí i nízká míra repríz inscenací a nedostatečná reflexe z řad divadelních vědců, jsou přínosné právě svým nekonvenčním zaměřením. Tichou Operu chápu jako experimentální soubor, který ve své laboratoři zkoumá jakým způsobem přistupovat k dnešnímu divadelnímu dílu, jak jej ozvláštnit, jak pracovat s divákem a jak funkčně propojovat výrazové prostředky jednotlivých druhů a žánrů divadla. I přesto, že mé výsledky zkoumání přinesly spíše negativní závěry, jsem přesvědčen, že Tichá Opera v sobě skrývá velký potenciál a je nutné ji sledovat a nechat se překvapovat jejich úsilím vytvořit novou divadelní formu.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

VIZVÁRY, Radim, SHUKLINA, Valentina. *Salieri Ltd.* Soukromý záznam představení z Experimentálního prostoru NoD z roku 2012. Záznam uložen v osobním archivu diplomanta.

VIZVÁRY, Radim, SHUKLINA, Valentina. *Stabat Mater* Soukromý záznam představení z Paláce Akropolis z roku 2014. Záznam uložen v osobním archivu diplomanta.

VIZVÁRY, Radim, SHUKLINA, Valentina. *Život na měsíci* Soukromý záznam představení z Divadla v Celetné z roku 2013. Záznam uložen v osobním archivu diplomanta.

Joseph Haydn - Život na měsíci (Il mondo della luna). Divadelní program. Tichá Opera, premiéra 18. 6. 2013, Praha: Experimentální prostor NoD/Roxy.

Literatura

ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, 207 s. ISBN 978-80-7331-191-9.

BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958.

CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006, 263 s. ISBN 80-86102-55-6.

CIHLÁŘ, Ondřej, JORDAN, Hanuš. *Orbis cirkus*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství akademie múzických umění v Praze, 2014, 344 s. ISBN 978-80-7331-280-0.

ČÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006, 314 s. ISBN 80-7331-072-4.

ČERNÝ, František (ed.). *Divadlo v Kotcích: nejstarší pražské městské divadlo*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1992, 480 s. ISBN 80-7038-210-4

DOTLAČILOVÁ, Petra. *Vývoj baletu-pantomimy v osvícenské Evropě*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. 87 s. ISBN 978-80-7331-270-1.

DVOŘÁK, Jan (ed.). *Marginálie o pantomimě: Interní materiály pro tvůrčí besedy*. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1986. 113 s.

FISHER-LICHTE, Erika. „Ach, takové staré otázky...“ a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes. *Divadelní revue*. 2005, roč. 26, ISSN 0862-5409.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. 1. vyd. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, 318. s. ISBN 978-80-904487-2-8, s. 236.

GAUDREAULT, André, DULAC, Nicolas, HIDALGO, Santiago. *A Companion to Early Cinema*. 1. vyd. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2012, 613 s. ISBN 978-1-4443-3231-5.

HAVLÍKOVÁ, Helena. *Opery Bohuslava Martinů*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1990. ISBN 80-7008-013-2.

HOLEŇOVÁ, Jana (kol.). *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2001, 381 s. ISBN 80-7008-112-0.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012, 204 s. ISBN 978-80-7460-026-5.

IVANOVIĆ, Marko. *Hudební řeč současné opery: Dramatická účinnost soudobých kompozičních postupů*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008, 59 s. ISBN 978-80-904266-3-4.

JAKUBCOVÁ, Alena. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2007, 759 s. ISBN 978-80-7008-201-0.

KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte: fakta, poznámky, podněty*. 2. přeprac. vyd. Praha: Panorama, 1987, 592 s.

KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Pantomima v tanci*. Taneční oddělení Ústředního domu lidové umělecké tvořivosti. Dostupné v Městské knihovně v Praze. Studie v rukopisu a studijní materiál.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.

PAHLEN, Kurt, PFISTER, Werner, KÖNIG, Rosemarie. *The World of the Oratorio: Oratorio, Mass, Requiem, Te Deum, Staba Mater and Large Cantatas*. 1. vyd. Hong Kong: Scholar Press, 1990, 357 s. ISBN 0-85967-866-0.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

PAVIS, Patrice. Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda či performance studies?. *Divadelní revue*. 2010, roč. 21., č. 1. s. 7-27. ISSN 0862-5409.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004, 348 s. ISBN 80-7277-194-9.

PETIŠKOVÁ, Ladislava, VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie: 20. století*. 1. vyd. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005, 207 s. ISBN 80-239-6412-7.

PETIŠKOVÁ, Ladislava. Pantomima. *Divadelní revue*. 1999, roč. 10, č. 1. s. 84–88. ISSN 0862-5409.

REGLER-BELLINGER, Brigitte, SCHENCK, Wolfgang, WINKING, Hans. *Opera: velká encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 632. ISBN 80-204-0841-0.

SOPROVÁ, Jana. Radim Vizváry: Rád se pouštím do neobjevených vod. *Divadelní noviny*, 27. 10. 2015, roč. 24, č. 18, ISSN 1210-471x.

SPURNÁ, Helena (ed.). *Hudební divadlo jako výzva*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004, 495 s. ISBN 80-7258-161-9.

ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1979, 437 s.

ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2000, 615 s. ISBN 80-7008-107-4.

ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy (Ukázky z dějin pantomimy)*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1989, 210 s. ISBN 80-7023-024-X.

TROJAN, Jan. *České zpěvohry 18. století*. 2. přeprac. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2007, 159 s. ISBN 978-80-86928-27-2.

TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. 1. vyd. Olomouc: Paseka, 2001, 482 s. ISBN 80-7185-348-8.

TROJAN, Jan. *Operní slovník věcný: Prologomena*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987.

VAN GENNEP, Arnold. *Přechodové rituály*. 1. vyd. Praha: Lidové noviny, 1997, 201 s. ISBN 8071061786.

VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006, 421 s. ISBN 80-7331-054-6.

VIZVÁRY, Radim. Pantomima v díle Bohuslava Martinů. *Živá hudba*, 2013, roč. 4, s. 101. ISSN 0514-7735.

VYSKOČIL, Jiří. *Stručný slovník duchovní hudby*. 2. vyd. Čelákovice: Městské muzeum v Čelákovících, 1991, 179 s.

VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995, 350 s. ISBN 80-901199-0-5.

WARRACK, John, WEST, Ewan. *Oxfordský slovník opery*. 1. vyd. Praha: Iris, 1998, 611 s. ISBN 80-85893-14-2.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1987, 416 s.

Internetové zdroje

THE ACADEMY. *PhysicalTheatre*. [online]. [cit. 2016-14-06]. Dostupný z WWW: <http://www.dlibrary.acu.edu.au/staffhome/siryan/academy/theatres/..%5Ctheatres%5Cphysical%20theatre.htm>

OPEN PIT THEATRE. *What is Physical Theatre?*. [online]. [cit. 2016-14-06]. Dostupný z WWW: <http://www.openp.it/news/2011/6/22/what-is-physical-theatre.html>

CESKATELEVIZE. *Opera s titulky v pantomimě*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1191565-opera-s-titulky-v-pantomime>

ISSUU. *Mahler Jihlava 2015. Music festival Hudba tisíců. Píseň o zemi*. [online]. [cit. 2016-04-04]. Dostupný z WWW: https://issuu.com/jihlava/docs/brozura_gm_issuu

KOMEDIANTIVULICICH. *O festivalu*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://komediantivulicich.cz/o-festivalu-2/>

MIMEFEST. *O festivalu*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: http://mimefest.cz/?page_id=9&lang=cs_CZ

MIMEPRAGUE. *O nás*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: http://mimeprague.cz/?page_id=15&lang=cs_CZ

NARODNIDIVADLO. *Juliette (Snář)*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/9387?s=304>

NARODNIDIVADLO. *Sen čarovné noci*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/9397?t=2016-06-16-19-00>

NARODNIDIVADLO. *Z mrtvého domu*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/7859?s=304>

OPERADIVERSA. *o diverse*. [online]. [cit. 2015-19-4]. Dostupný z WWW: <http://www.operadiversa.cz/o-nas/>

OPERAPOVERA. *O nás*. [online]. [cit. 2016-04-04]. Dostupný z WWW: <http://www.operapovera.eu/#!about/c139r>

OXFORDMUSICONLINE. *Index of Operas Under Composers*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/page/operacomposers>

RADIMVIZVARY. *Biografie*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.radimvizvary.com/biografie>

SCENA.CZ. *Stabat Mater: Opera je matka, nový cirkus syn*. [online]. [cit. 2016-20-04]. Dostupný z WWW: <http://www.scena.cz/index.php?d=1&o=3&c=23684&r=3>

TANTEHORSE. *O nás*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.tantehorse.cz/o-nas.html>

TICHAOPERA. *O nás*. [online]. [cit. 2016-04-04]. Dostupný z WWW: <http://www.tichaopera.cz/index.php>

TICHAOPERA. *Představení*. [online]. [cit. 2016-05-04]. Dostupný z WWW: <http://www.tichaopera.cz/index.php#predstaveni4>

TNF. *Teatr Novogo Fronta: O nás*. [online]. [cit. 2016-03-04]. Dostupný z WWW: <http://www.tnf.cz/cs/o-nas>

VCHOD. *Opera nekouse*. [online]. [cit. 2016-04-04]. Dostupný z WWW: <http://vchod.operanekouse.cz/#>

WIKIPEDIA.ORG. *Stabat Mater dolorosa*. [online]. [cit. 2016-20-04]. Dostupný z WWW: https://cs.wikipedia.org/wiki/Stabat_Mater

Audiovizuální dokumenty

VIZVÁRY, Radim, SHUKLINA, Valentina. *Salieri Ltd*. [videozáznam na DVD]. Soukromý záznam představení z Experimentálního prostoru NoD z roku 2012.

VIZVÁRY, Radim, SHUKLINA, Valentina. *Stabat Mater* [videozáznam na DVD]. Soukromý záznam představení z Paláce Akropolis z roku 2014.

VIZVÁRY, Radim, SHUKLINA, Valentina. *Život na měsíci* [videozáznam na DVD]. Soukromý záznam představení z Divadla v Celetné z roku 2013.

Příloha – Němá role

EUGEN D'ALBERT (1864 - 1932)	<i>Nížina (Tiefland)</i>
	<i>Mrtvé oči (Die toten Augen)</i>
DANIEL-FRANCOIS-ESPRIT AUBER (1782 - 1871)	<i>Němá z Portici (La muette de Portici)</i>
BÉLA BARTÓK (1881 - 1945)	<i>Modrovousův hrad (A Kékszakállú hercegvára)</i>
VINCENZO BELLINI (1801 - 1835)	<i>Norma</i>
ALBAN BERG (1885 - 1935)	<i>Lulu</i>
HECTOR BERLIOZ (1803 - 1869)	<i>Troyens, Les</i>
HARRISON BIRTWISTLE (1934)	<i>The masks of Orpheus</i>
GEORGES BIZET (1838 - 1875)	<i>Carmen</i>
ALEXANDR PORFIRJEVIČ BORODIN (1833 - 1887)	<i>Kníže Igor (Kňaz Igor)</i>
BENJAMIN BRITTEN (1913 - 1976)	<i>Peter Grimes</i>
	<i>Sen noci svatojánské (Midsummer Night's Dream)</i>
	<i>Smrt v Benátkách (The Death in Venice)</i>
FERRUCCIO BUSONI (1866 - 1924)	<i>Doktor Faust</i>
PETR ILJIČ ČAJKOVSKIJ (1840 - 1893)	<i>Evžen Oněgin (Jevgenij Oněgin)</i>
	<i>Queen of Spade (Piková dáma)</i>
LUIGI DALLAPICCOLA (1904 - 1975)	<i>Vězeň (Il prigioniero)</i>
CLAUDE ACHILLE DEBUSSY (1862 - 1918)	<i>Pelléas a Mélisanda (Pelléas et Mélisande)</i>
PAUL DESSAU (1894 - 1979)	<i>Einstein</i>
PAUL DUKAS (1865 - 1935)	<i>Ariana a Modrovous (Ariane et Barbe-Bleue)</i>
WERNER EGK (1901 - 1983)	<i>Kouzelné housle (Die Zaubergeige)</i>
	<i>Peer Gynt</i>
	<i>Revisor (Der Revisor)</i>
	<i>Zásnuby v San Domingu (Die Verlobung)</i>

	<i>in San Domingo</i>
	<i>Sedmnáct dní a čtyři minuty (17 Tage und 4 Minuten)</i>
GOTTFRIED VON EINEM (1918 - 1996)	<i>Proces (Der Prozess)</i>
	<i>Návštěva staré dámy (Der Besuch der alten Dame)</i>
ALBERTO GINASTERA (1916 - 1983)	<i>Bomarzo</i>
PHILIP GLASS (1937)	<i>Satyagraha</i>
MICHAIL IVANOVIČ GLINKA (1804 - 1857)	<i>Ruslan a Ludmila (Ruslan i Ljudmila)</i>
CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714 - 1787)	<i>Orfeus a Eurydika (Orfeo ed Euridice)</i>
	<i>Alcesta (Alceste)</i>
	<i>Don Juan</i>
	<i>Armida (Armide)</i>
HERMANN GOETZ (1840 - 1876)	<i>Zkrocení zlé ženy (Der Widerspenstigen Zähmung)</i>
GEOR FRIEDRICH HÄNDEL (1685 - 1759)	<i>Xerxes (Serse)</i>
	<i>Rodelinda</i>
	<i>Tamerlano</i>
	<i>Orlando</i>
KARL AMADEUS HARTMANN (1905 - 1963)	<i>Simplicius Simplicissimus</i>
HANS WERNER HENZE (1926)	<i>Král jelenem aneb Omylné cesty pravdy (König Hirsch oder Irrfahrten der Wahrheit)</i>
	<i>Elegie a mladé milence (Elegy for Young Lovers)</i>
	<i>The Bassarids</i>
	<i>Boulevard Solitude</i>
	<i>Mladý lord (Der junge Lord)</i>
PAUL HINDEMITH (1895 - 1963)	<i>Cardillac</i>

	<i>Malíř Mathis (Mathis der Maler)</i>
ARTHUR HONEGGER (1892 - 1955)	<i>Jana z Arku na hranici (Jeanne d'Arc au bucher) nad u je střecha!</i>
ENGELBERT HUMPERDINCK (1854 - 1921)	<i>Perníková chaloupka (Hänsel und Gretel)</i>
GUSTAVE CHARPENTIER (1860 - 1956)	<i>Louise</i>
LUIGI CHERUBINI (1760 - 1842)	<i>Medea (Médée)</i>
LEOŠ JANÁČEK (1854 - 1928)	<i>Z mrtvého domu</i>
	<i>Výlety páně broučkovy</i>
	<i>Káťa Kabanová/a</i>
	<i>Věc Makropulos</i>
	<i>Příhody Lišky Bystroušky</i>
WILHELM KIENZL (1857 - 1941)	<i>Evangelista (Der Evangelimann)</i>
ERICH WOLFGANG KORNGOLD (1897 - 1957)	<i>Mrtvé město (Die tote Stradt)</i>
GYÖRGY LIGETI (1928)	<i>Velký umrlec (Le grand Macabre)</i>
JEAN-BAPTIST LULLY (1632 - 1687)	<i>Aceste</i>
	<i>Atys</i>
BOHUSLAV MARTINŮ (1890 - 1959)	<i>Hry o Marii</i>
	<i>Divadlo za branou</i>
	<i>Slzy nože a Mirandolina??? What men live By</i>
NICHOLAS MAW (1935)	<i>Sophie's choice</i>
GIAN CARLO MENOTTI (1911)	<i>Médium (The Medium)</i>
	<i>Konzul (The Consul)</i>
CLAUDIO MONTEVERDI (1567 - 1643)	<i>Ritorno d'Ulisse in Patria (The return of Ulisses to his Homeland)</i>
WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 - 1791)	<i>Únos ze serailu (Die Entführung asu dem Serail)</i>
	<i>Idomedeo re di Creta (Idomeneus, king of Creta)</i>

GIOVANI BATTISTA PERGOLESÍ (1710 - 1736)	<i>Služka paní (La serva padrona)</i>
HANS PFITZNER (1869 - 1949)	<i>Palestrina</i>
TOBIAS PICKER (1954)	<i>Emmeline</i>
SERGEJ SERGEJEVIČ PROKOFJEV (1891 - 1953)	<i>Zásnuby v klášteře, též Maškaráda (Obručeníje v monastyre)</i>
	<i>The love for three Oranges (Láska ke třem pomerančům)</i>
GIACOMO PUCCINI (1858 - 1924)	<i>Manon Lescaut</i>
	<i>Tosca</i>
	<i>Madame Butterfly</i>
	<i>Sestra Angelika (2. část Triptychu) (Suor Angelica)</i>
	<i>Turandot</i>
NICOLAY ANDREYEVICH RIMSKY-KORSAKOV (1844 - 1908)	<i>The Golden Cockerel</i>
GIOACCHINO ROSSINI (1792 - 1868)	<i>Lazebník sevillský (Il barbiere di Siviglia)</i>
	<i>Hrabě Ory (Le comte Ory)</i>
ARNOLD SCHOENBERG (1874 - 1951)	<i>Moses und Aron</i>
BEDŘICH SMETANA (1824 - 1884)	<i>Dalibor</i>
RICHARD STRAUSS (1864 - 1949)	<i>Salome</i>
	<i>Elektra</i>
	<i>Ariadna na Naxu (Ariadne auf Naxos)</i>
	<i>Arabella</i>
	<i>Capriccio</i>
	<i>Der Rosenkavalier</i>
	<i>Die Schweigsame Frau</i>
IGOR FJODOROVIČ STRAVINSKIJ (1882 - 1971)	<i>Historie vojáka (L'histoire du soldat)</i>
	<i>The Nightingale</i>
	<i>The Rake's progress</i>

HEINRICH SUTERMEISTER (1910 - 1995)	<i>Raskolnikov aneb Zločin a trest (Raskolnikow oder Schuld und Sühne)</i>
	<i>Titus Liška ohniv aneb Láska, lest a paruka (Titus Feuerfuchs oder Liebe, Tücke und Perücke)</i>
GIUSEPPE VERDI (1813 - 1901)	<i>Macbeth</i>
	<i>Falstaff</i>
	<i>Don Carlos</i>
	<i>The Sicilian Vespers</i>
RICHARD WAGNER (1813 - 1883)	<i>Rienzi, poslední z tribunů (Rienzi, der letzte der Tribunen)</i>
	<i>Lohengrin</i>
CARL MARIA VON WEBER (1786 - 1826)	<i>Oberon, král elfů (Oberon, or The King's Oath)</i>
ALEXANDER VON ZEMLINSKY (1871 - 1942)	<i>Křídový kruh (Der Kreidekreis)</i>
	<i>Vojáci (Die Soldaten)</i>

NÁZEV:

Výrazové prostředky souboru Tichá Opera na příkladu inscenace Stabat Mater

AUTOR:

Michal Nagy

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D

ABSTRAKT:

Práce se zabývá výrazovými prostředky souboru Tichá Opera na příkladu inscenace *Stabat Mater* pod vedením umělecké vedoucí a skladatelky Valentiny Shukliny a režiséra Radima Vizváryho. Tichá opera propojuje žánry opery a mimického divadla. Práce se zabývá historií opery a pantomimy, na jejímž základě sleduje jejich možné propojování a synkrezi. Práce se zabývá mezidruhovými žánry opery a pantomimy, jako je opera-ballet, baletní pantomima či opera pantomima.

KLÍČOVÁ SLOVA:

opera, pantomima, výrazové prostředky, Tichá Opera, Stabat Mater

TITLE:

Tichá Opera and Means of Expressions in Production Stabat Mater

AUTHOR:

Michal Nagy

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D

ABSTRACT:

My Bachelor's work deals with the means of expression in production Staba Mater under the direction of composer Valentina Shuklina and mime Radim Vizváry. Tichá Opera combines genres of opera and mime theatre. The work deals with the history opera-pantomime. Where is possible to monitoring the cooperation genres of opera and pantomime. The work deals with interspecific genres of opera like opera-ballet, ballet pantomime and so on.

KEYWORDS:

opera, pantomime, means of expressions, Tichá Opera, Stabat Mater