

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Ročníková práce

Tantehorse: Light In The Darkness

Vedoucí práce: doc. Petr Christov

Jana Cihlářová

2022

Na tomto místě bych velice ráda poděkovala vedoucímu své ročníkové práce doc. Petru Christovovi za jeho cenné rady a čas, který mi ochotně věnoval. Mé poděkování patří také MgA. Miřence Čechové za opětovné uveřejnění videozáznamu *Dante: Light In A Darkness*. V neposlední řadě bych také ráda vyjádřila své poděkování Bc. Karolíně Sýkorové za jazykovou korekturu tohoto textu.

Obsah

Úvod	4
Tantehorse	5
Vývoj díla a inspirační zdroje	7
Light In The Darkness	9
The Death Of Marquise de Sade – On The Dark Road	9
Dante: Light In A Darkness	14
Komparace obou částí	19
Závěr	21
Použitá literatura	22
Prameny	22

Úvod

Ve své ročníkové práci bych se ráda věnovala žánrově synkretické inscenaci pohybující se na pomezí pantomimy a pohybového divadla Light In Darkness z umělecké produkce souboru Tantehorse. Ráda bych se dotkla i toho, v jakých uměleckých žánrech se soubor Tantehorse obecně pohybuje. Dále bych zde ráda rozvedla inspirační zdroje dvouaktové inscenace Light In A Darkness a rovněž se budu snažit vystihnout umělecké techniky, s nimiž umělci v inscenaci pracují.

K inscenaci Light In The Darkness jsem se dostala během první vlny pandemie covidu-19. Tehdy byl záznam z obou částí inscenace uveřejněn samotným souborem Tantehorse na oficiální facebookové stránce. Obě inscenace mě velmi okouzly, ačkoliv jsou pro svou mnohoznačnost a právě pro žánrový synkretismus na divácké čtení poměrně náročné. Proto bych se ráda v této práci pokusila o (alespoň částečné) rozklíčování obou částí inscenace Light In The Darkness.

Tantehorse

Soubor *Tantehorse*, celým jménem *Tantehorse: Physical mime Theater*, byl založen v roce 2006, tehdy pod názvem *Theatro Pantomissimo*. Název *Theatro Pantomissimo* nesl soubor až do roku 2009, teprve poté začal soubor působit pod současným názvem. Byl založen Miřenkou Čechovou, Radimem Vizvářym¹ a Ninou Hlava. Po necelém roku existence souboru ho Nina Hlava opustila. V prvních letech tak soubor fungoval hlavně pod taktovkou Miřenky Čechové a Radima Vizvářeho ve spolupráci se spřátelenými umělci – například s režisérem Petrem Boháčem, light-designérem Martinem Špetlíkem, či hudebníkem Matoušem Hekelou. To se v průběhu let změnilo a v současnosti soubor produkuje široké spektrum představení, v nichž účinkuje celá řada dalších umělců.

Činnost souboru je založena na silné fyzické artikulaci opřené o tanec a pantomimu. V počátcích své tvorby – tedy zhruba v rozmezí let 2006 až 2010 – skupina vycházela zejména z tradice české moderní pantomimy, a to hlavně díky vzdělání, jímž oba umělci prošli na pražské HAMU. Pedagogem Radima Vizvářeho i Miřenky Čechové byl Boris Hybner (1941–2016), známý český mim a herec, který mj. založil (na svou dobu) velmi progresivní *Pantomimu Alfréda Jarryho*.

Do počátků tvorby souboru patří spolu s inscenací *Pantomime must go* (2006) a její pozdější variantou *Mime must go on!* (2007) rovněž projekt *Light In The Darkness*, který vznikal kontinuálně mezi lety 2007–2009. *Pantomime must go/Mime must go!* bylo představení vzniklé pod hlavičkou HAMU a komponované z jednotlivých pantomimických etud vytvořených samotnými aktéry. Šlo o pořad věnovaný české pantomimě a hudbě. Cílem projektu bylo proměnlivě uvádět etudy autorské tvorby klasické pantomimy a zajímavé hudební

¹ Miřenka Čechová je česká tanečnice, performerka, choreografka a režisérka. Narodila roku 1983 v západočeské Aši. Posléze nastoupila ke studiu na Taneční konzervatoři v Praze, po jejím absolvování na HAMU a DAMU. Již během svých vysokoškolských studií získala prestižní Fulbrightovo stipendium. Mezi její nejúspěšnější inscenace patří například *S/He is Nancy Joe*, za něž získala ocenění *The Best of Contemporary Dance 2012 by The Washington Post* či *Herald Angel Award* na edinburském *Fringe Festivalu*. Má za sebou také několik operních režii, je autorkou dvou knih a spoluzakladatelkou festivalu *Nultý bod*.

Radim Vizvář je mim, choreograf, režisér a pedagog. Po maturitě na gymnáziu v Poličce se přihlásil ke studiu na HAMU, studium zakončil doktorátem. Za svou inscenaci *Sólo* byl oceněn Thálií za rok 2016, jako autor má na svém kontě přes stovku inscenací a jako interpret představil svou uměleckou práci téměř v celé Evropě nebo v USA, Asii a Africe. Vedle široké škály svého uměleckého, ale i pedagogického působení je také spoluzakladatelem a ředitelem mezinárodního festivalu *Mime Fest*, uměleckým vedoucím divadelního seskupení *Mime Prague* či uměleckým šéfem festivalu pouličního divadla v Táboře *Komedianti v ulicích*. V současné době je rovněž uměleckým šéfem *Laterny Magiky* v Praze.

hosty.² Velice patrná byla inspirace Marcelem Marceauem, a to například v líčení a kostýmním zpracování. V této době soubor ještě fungoval v silné návaznosti na odkaz klasické bílé pantomimy.³ Po odchodu Niny Hlava se umělci začali snažit o změnu své poetiky a tvorby, podle slov Radima Vizváryho se začali snažit o náročnější projekty.⁴ Prvním z nich byla právě část *The Death Of Marquise de Sade – On the Dark Road*, v níž objevili novou poetiku pro svou tvorbu – poetiku v propojení pantomimy s tancem, fyzickým tancem a prvky japonského tanečního umění bûtó. *The Death Of Marquise de Sade...* se tedy dá označit za do jisté míry zásadní dílo, které změnilo dosavadní fungování/poetiku souboru.

Vedle tradice české pantomimy byl soubor ovlivněn také tvorbou surrealistického výtvarníka, loutkáře, animátora a režiséra Jana Švankmajera (* 1934). Soubor v něm získal inspiraci pro práci s loutkami, ale rovněž byl jeho tvorbou nasměrován směrem k surrealismu či dekadenci.

² ČECHOVÁ, Miřenka, Nina HLAVA a Radim VIZVÁRY. Program k představení *Pantomime must go*. Praha: AMU HAMU Katedra nonverbálního a komediálního divadla, 2006.

³ ČECHOVÁ, Miřenka a Radim VIZVÁRY. Program k představení *Mime must go on!*. Praha: AMU HAMU Inspirace – scénický ateliér HAMU Praha, 2007.

⁴ SOPROVÁ, Jana. Radim Vizváry: Rád se pouštím do neobjevených vod a riskuji. *Divadelní noviny* [online]. 25. října 2015. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/radim-vizvary-rad-se-poustim-do-neobjevenych-vod-a-riskuji>

Vývoj díla a inspirační zdroje

V následujícím textu bych se již ráda věnovala projektu *Light In The Darkness*, tedy z jakých částí se pod tímto názvem skládá a jaké jsou jeho inspirační zdroje. Pro samotnou analýzu díla jsem si vybrala pouze (v současnosti) druhou a třetí část díla, jelikož záznamy z těchto částí byly – jak už jsem zmínila v úvodu – zveřejněny na sociální síti souboru Tantehorse.

Dílo se skládá dohromady ze tří částí/aktů, s názvy: *Virginie: In A Dark Place*, *The Death of Marquise de Sade – On The Dark Road* a *Dante: Light In A Darkness*. Jednotlivé části však chronologicky takto nevznikaly. První vzniklou částí byla inscenace *The Death Of Marquise de Sade* v roce 2007, následovala část *Virginie*, a nakonec v roce 2009 vznikla poslední část s názvem *Dante*. Dílo původně ani nebylo zamýšleno jako trilogie, ale podle slov Miřenky Čechové nakonec tuto estetiku vnímali jako natolik bohatou, že se v ní rozhodli pokračovat a rozvinout ji.

Složitě je to i se souborným názvem inscenací. Pod označením *Light In The Darkness* najdeme nyní na oficiálních webových stránkách souboru pouze části *The Death Of Marquise de Sade...* a *Dante...*, tyto části byly představeny ve speciálně vytvořeném představení pro uvádění ve Spojených státech amerických v roce 2013.⁵ Pro svou práci jsem rovněž využila tento název – jednak proto, že se chci věnovat zejména těmto dvěma částem, a z části také proto, že je takto uveden právě na oficiálních webových stránkách souboru. Původně však bylo dílo označováno jako *Dark Trilogy*.

Podle Miřenky Čechové byla od samého počátku hlavní idea projektu *Dark Trilogy* výzva vytvořit náročný komponovaný celek, jenž by odhaloval bohatost žánru mimického a fyzického divadla.⁶ Jeho cílem bylo jednak divákům přiblížit vizuální a metaforické bohatství imaginace, které se pojí k fyzickému divadlu, ale také propojit v sobě několik souběžných žánrů. Díla se tak pohybují na pomezí dekadence a surreálnosti a obsahují prvky rokoka a manýrismu. Jedná se v podstatě o sérii duetů mezi Miřenkou Čechovou a Radimem Vizvářem.

Z díla je možno vysledovat několik inspiračních zdrojů, kterými byli umělci ovlivněni. Jedním z nich byla tvorba *Pantomimy Alfréda Jarryho* – již zmiňovaného souboru založeného Borisem Hybnerem, Ctiborem Turbou a Richardem Rýdou. Jejich díla byla význačná

⁵ Pod tímto názvem bylo dílo uvedeno v Atlas Performing Arts Center ve Washingtonu, D.C.

⁶ The Dark Trilogy – 4. hodinový projekt fyzického divadla a new mime. www.divadlo.cz [online]. Dostupné z: <https://www.divadlo.cz/?clanky=the-dark-trilogy-4-hodinovy-projekt-fyzickeho-divadla-a-new-mime>

klaunskou němohrou plnou makabrozních, ale i básnivých metafor.⁷ Objevoval se zde černý humor s prvky absurdního divadla. Například v inscenaci *Harakiri* mimové PAJ „upřednostňovali (...), místo imaginárních rekvizit skutečné předměty a místo baletně ladného pohybu fyzické herectví“.⁸ Podobný popis je příznačný i pro inscenace *The Death Of Marquise de Sade: On the Dark Road* a *Dante: Light In A Darkness*.

Rovněž se v inscenacích objevuje inspirace konkrétními díly režiséra Jana Švankmajera či setkání obou umělců s japonským tanečním stylem bûtó. Jde o taneční formu, pro niž je typické spojení pomalého pohybu a bílého líčidla na tváři a těle interpretů.⁹ Pohyb interpreta se vyznačuje nejen pomalým provedením až strnulostí, ale také silným důrazem na detail. Všechny tyto charakteristiky lze vysledovat i v inscenacích *Light In The Darkness*.

⁷ HOLEŇOVÁ, Jana, ed. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001.

⁸ PLICKOVÁ, Karolina. *Pantomima Alfréda Jarryho*. Praha, 2012. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Petr Christov.

⁹ *Butoh Definition & Meaning*. Merriam Webster [online]. Dostupné také z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/butoh>

Light In The Darkness

The Death Of Marquise de Sade – On The Dark Road

Nejprve se podíváme na druhou¹⁰ ze tří částí původní *Dark Trilogy*. Mnohé články dostupné na internetu uvádějí, že oba autoři dílo vytvořili na základě snů a fantazií, které byly vyvinuty z volných improvizací umělců. Publikum je zváno do jakési fiktivní obrazárny hříchů, v níž se objevují a zase mizí různé obrazy smrti. Imaginace ukončuje a rozvíjí další imaginaci a příběh existuje pouze v samotném procesu rozvíjení.¹¹ Na rozdíl od první části (*Virginie: In A Dark Place*)¹² nemají zbylé dvě následující části žádný jasně daný, rozvíjející se příběh, který by bylo možné nějak zhodnotit a sumarizovat. Místo vyprávění inscenace poskytuje neustálý proud obrazů a metafor a umělci nechávají na divákovi samotném, aby si vytvořil vlastní příběh na základě svých zkušeností a asociací, aby si vytvořil vlastní verzi představení. Podle tvůrců jde v inscenacích o to, aby je divák nevnímal pouze optikou logiky a smyslu. Jejich ambicí je proniknout do hloubky podvědomí diváků tak, aby v nich inscenace vyvolaly silnou emocionální odezvu, kterou ale divák přesto nebude zcela schopen vysvětlit. I proto je inscenace silně zaměřena na práci s divákem. To se odráží i ve skutečnosti, že díla nemají jasně daný řád. Pevně vytyčené jsou obrysy pohybů, ale podle článku Sarah Halzack v *The Washington Post* se umělci snaží nechat inspirovat diváky a přítomnou situací¹³, což nepřímě odkazuje k prazákladům pantomimy v podobě komedie dell'arte.

Nejprve se v popředí scény setkáváme s Postavou Radima Vizváryho, označme ji pro účely textu jako Postavu 1. Přes tvář má přetaženou kápi a pohyby paží naznačuje broušení nožů, z reproduktoru se ozývá hudební koláž vycházející z doprovodu bubeníků při středověkých popravách. Zpoza scény se objevuje Postava Miřenky Čechové, tu zde budeme

¹⁰ *The Death Of Marquise de Sade – On The Dark Road: 2. část Dark Trilogy*, premiéra – 8. dubna 2009, v Divadle Na prádle, Praha, autoři/režie/účinkující: Radim Vizváry, Miřenka Čechová, režijní spolupráce: Petr Boháč, kostýmy: Monika Roženková, hudba: Matouš Hekela, světla: Martin Špetlík.

¹¹ *On The Dark Road*. Praha: Teatro Pantomissimo, 2007.

¹² *Virginie: In A Dark Place – 1. část Dark Trilogy*, premiéra 30. října 2008 v rámci festivalu Nultý bod, Hala C Praha, autoři/režie/účinkující: Radim Vizváry, Miřenka Čechová, režijní spolupráce: Petr Boháč, kostýmy: Petra Vlachynská, hudba: Matouš Hekela, světla: Lukáš Brinda
Podle programu k inscenaci šlo o zobrazení vztahu syna a matky, která jej odmítá, vášnivě miluje i nenávidí. V soudobých recenzích se zase dočteme, že se jednalo o mapování vztahu nedobrovolné matky a jejího syna, který jí je trápením, traumatem, přítěží. Přitom oba si v sobě nesou bytostný smutek a osamělost, avšak veškerá jejich touha po sblížení končila fiaskem a propadem do ještě větší citové propasti. Vše nakonec končilo momentem matkovraždy.

¹³ HALZACK, Sarah. Tantehorse company brings surrealist 'physical mime' to Washington. *The Washington Post* [online]. May 24, 2013. Dostupné z: <https://1url.cz/mro5w>

označovat jako Postavu 2. Tato Postava má tvář i tělo nalíčené v bílé barvě a funguje v této scéně jako přízrak, který stáhne Postavě 1 kápi, tím jako by ho probudil – ale rozhodně ne k životu, dalším pohybem totiž Postava 1 vyjádří svou smrt. Pohybem prstů zobrazuje, jak z ní vyprchává život, následně přechází do lámaných přerývaných pohybů, které alegoricky představují pohyby umrlců a odchází do hloubky jeviště. Svícení jeviště se mění z jasného do tlumeného, laděného v rudé barvě. A nyní nastává ta pravá „dark road“.

V následujícím obraze se opět setkáváme s Postavou 2. Ta je na scéně umně zavěšena do speciální tyčové konstrukce a spolu s ní je na scéně také do tyčové konstrukce zavěšena i loutka zvířete – psa. Postava 1 se zmocňuje Postavy 2 jako loutky, a to za zvuků romanticky laděné barokní hudby J. S. Bacha.¹⁴ Čechová se jako loutka/panenka pohybuje, její pohyby jsou pevné a lámané, působí jako by byla ze dřeva. Čeká na pohybový impulz od svého partnera, jenom ten ji přiměje k pohybu. Je zcela bezvládná a poslušná. V dalším okamžiku hudba opouští svůj barokní charakter a romantické taneční etudy a změní se v hudbu hlasitou a elektronickou. Postava 2 stále neopouští pohybovou stylizaci loutky, ale je na ní patrná snaha o odpor, vzepření se síle, kterou je ovládána. Její pohyby jsou nyní podobné staré otlučené panně těsně před rozpadnutím. Nakonec Postava 2 bezvládně klesne do náručí svého partnera. Opět zazní jemná barokní hudba známá již ze začátku této části aktu. Postava 1 „svou bezvládnou loutku“ odloží na zem, vtiskne jí polibek, následně odstrčí její tvář a tělo zavěsí zpět do tyčové konstrukce.

Pak se opět změní hudba, nyní připomíná zvuky silného větru, tříštícího se rozbitého skla. Postava 1 nejprve ztrácí na viditelnosti díky krátkému potemnění světel, obrací svůj pohled k dalšímu objektu zavěšenému na tyči – Loutce-psovi. K Loutce-psovi se přibližuje pomalou chůzí, stále se otáčí zpět k Postavě 2, zdá se, jako by za sebou něco zanechala. Téměř nepozorovaně a ve velké rychlosti chytne Loutku-psa a v momentě, kdy se chce navrátit zpět k Postavě 2, mu loutka „zatarasí“ cestu zpět k ní. Přitom má ale Loutku-psa zavěšenou na své vlastní paži. Druhou rukou ji sám ovládá zřetelnou mimikou svého obličej. Spolu s pohybem svého těla s ní interaguje jako s vlastní dramatickou postavou. Mezi ním a Loutkou-psem je patrný dialog, zdá se, že se Postava 1 touží vrátit k Postavě 2, ale Loutka-pes mu to rozmlouvá, nakonec je mezi ním a loutkou patrný souboj, který je ztvárněn dokonalým ovládnutím těla samotného umělce a jeho bravurní manipulací s Loutkou-psem. Souboj nakonec končí prohrou Postavy 1. Nakonec je i přes jistý odpor usazen na židli stojící v popředí jeviště. Loutku-psa si

¹⁴ Konkrétně se jedná o skladbu J. S. Bacha: Goldberg Variations, BWV 988: *Aria*.

pokládá do klína, Loutka ho „objímá“. Hudba se přitom mění z tříštivého rozbíjení skla na zvuk tikotu hodin s podkresem elektronické hudby.

Během „objímání“ (ačkoliv trochu pod nátlakem) Loutky-psy s Postavou 1 je scéna temná, jediný světelný kužel teplého bílého světla je zaměřen pouze na ně. Posléze však světlo – tentokrát ledové, chladně bílé – odkrývá cosi, co se trhaně, neuspořádaně, děsivě – jelikož divák dostává pocit, že se na zemi nachází jakási havěť – hýbe v zadní části scény. Po chvíli, kdy je světlo takto zaměřeno jenom na jeden konkrétní pohyb ztvárňující pažemi – a ani to zpočátku není zcela zřetelné – vidíme, že jde o Postavu Miřenky Čechové. Jde o jakýsi její duševně-tělesný přerod, který si svým ztvárněním nezadá ani s kreacemi Miřenčiny lektorky bůt Sumako Koseki. Právě zde se uplatňuje škála principů tohoto specifického (uměleckého) stylu, ať už se jedná o využití relace mezi tváří a maskou, či hrůzu budící stahy mimických svalů.¹⁵

Zatímco dosud byla ve všech svých výstupech Postava 1 zcela ovládána svým partnerem, nyní už začíná vést své pohyby sama. Nejprve se pohybuje úplně u země, postupně se však pomalu zvedá, její pohyby jsou rychlé, „sápající“ se po zemi, divák neodmyslitelně dostane pocit, že zde Postava 1 představuje děsivý přízrak z podsvětí. To je umocněno také mimikou herečky, která se nese v tónu šklebivosti a ohyzdnosti, je až k nevíře, jakým způsobem dokáže své svaly na tváři zkroutit do nelidských tvarů – v bílém líčení obličeje s červeně vyznačeným srdíčkem rtů vypadá skutečně děsivě. Nakonec se pomalu zvedne ze země, na nohou má baletní špičky¹⁶, postaví se na ně, začne s typicky baletním „bourée“¹⁷, ale náhle „spadne“ ze špiček a zaměří svou pozornost na Postavu 1. Pomalou chůzí spojenou s četnými *développés*¹⁸, prokládanou šklebením ve tváři a vysvlékáním se z kostýmu „jako z kůže“ se Postava 2 přiblíží až ke svému partnerovi. Zezadu se na něj přilepí jako jistý druh hmyzu, ovíjí ho pažemi, Postava 1 během toho odloží Loutku-psy a nakonec je po naznačeném pohybu Postavy 2 zaškrvena a odhozena na zem. Světlo je rudě červené, Postava 2 stojí chvíli

¹⁵ FAUSTOVÁ, Markéta. *Theatro Pantomissimo: Dark On The Road – Hříšný tanec smrti*. 2007.

¹⁶ (...), ale samozřejmě bez ikonického úhledného baletního vázání, v jednom z článků pro Divadelní noviny dokonce naznačila, že si je záměrně nazula obráceně, aby v nich její nohy působily ještě deformovaněji než za normálních okolností, (...). Zdroj článku: SOPROVÁ, Jana. Radim Vizváry: Rád se pouštím do neobjevených vod a riskuji. *Divadelní noviny* [online]. 25. října 2015. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/radim-vizvary-rad-se-poustim-do-neobjevenych-vod-a-riskuji>

¹⁷ Jeden z nejčastějších baletních kroků: tanečnice stojí na špičkách s překříženýma nohama a rychle přenáší váhu z jedné na druhou. Tímto způsobem se ve velkých romantických baletech tanečnice přesunují z místa na místo, asi nejtypičtější je tento krok pro romantický balet *Giselle*.

¹⁸ *Développé* – další z pohybů určený technikou klasického tance, jde o pohyb, při kterém se zdvihající se kročná noha zdvihá, a to minimálně v úhlu 90 stupňů od země, ideálně výše.

významně nad svou obětí, pak se přesune chůzí čtenou na izolace centra těla, spolu s formou „pajdání“ se přesouvá do pozadí jeviště a bere si do ruky dřevěnou tyč dosud sloužící jako opora její postavy v přechozí části inscenace.

Následně v bíle nasvícené scéně „tančí s tyčí“, střídá chůzi, kdy se o tyč opírá jako stařena, ale rovněž s ní pohybuje jako se svým žezlem, v jinou chvíli s ní funguje jako s imaginárním pádlem a zdá se, jako by – coby mýtický převozník – převážela duše do podsvětí. V závěru celé této pasáže silně (jako receptor), naráží tyčí o zem, čímž „budí“ Postavu 1. Ta se skrze hrudní záklon zvedá do kleku, až klečí tváří v tvář Postavě Miřenky. Rychlým pohybem se v pase centru „zavěsí“ o její tělo. Dvojice umělců zde využívá techniku tance s partnerem v současném tanci.¹⁹ Během celého výstupu zaznívá z reproduktorů tichá hudba, skládá se hlavně z šepotu hlasu blíže neidentifikovatelného jazyka²⁰. Na konci této pasáže se scéna ponoří do naprosté temnoty.

Nyní se již ocitáme v druhé polovině této části. Následuje sedm krátkých pasáží, sedm duetů mezi Postavou 1 a Postavou 2. Během všech těchto sedmi „výstupů“ jsou scéna i kostýmy orientovány do rudé barvy. Podle nápovědy v podobě anotace k této části inscenace *Light In The Darkness* jde o sedm hlavních/smrtelných hříchů. První z nich sestává ze střídavě se vynořujících červeně osvícených obličejů a hlasitých zvuků připomínajících zívání obou Postav, a sice v doprovodu elektronické hudby, která obsahuje dětský chechtot v podivné úpravě. Druhý výstup představuje Postavu 2, nyní oblečenou v červeném latexovém kabátku. Na jedné paži má zavěšenou rekvizitu syrového masa. Tu drží v těsné blízkosti před obličejem svého partnera, který – opřen pouze o paže a chodidla – na maso číhá, chce ho ukořistit pro sebe, ale Postava 2 mu s paží vždy ucukne a hlasitě se mu vysmívá. Třetí je metaforou na historický barokní tanec – nutno podotknout, že myšlenku na barokní tanec umocňuje i hudba, která se rovněž nese v barokním duchu. Mimové jako by představovali příslušníky vyšší (šlechtické) společnosti. Během dvorského tance podává Postava 2 ruku svému partnerovi, než ji však stihne uchopit, ucukne s ní a prsty mu zvedne nos. Pak se změní role a obdobným způsobem zvedá Postava 1 nos své partnerce. Celý výstup končí přidušeným křikem obou aktérů. Čtvrtý výstup je jedním z nejkratších, Postava 1 jemně uchopuje pramínek vlasů své partnerky a vkládá si ho do úst, pomalu jej vtahuje – u toho má Postava 2 lehce nervózní výraz ve tváři a osouší si pomyslň pot z čela rekvizitou flákoty masa. Posléze mim pramen vlasů

¹⁹ Pokud má – byť slabší – z dvojice dostatečně zpevněny svaly v centru těla, je možné ustát/unést tímto způsobem i mnohonásobně těžšího partnera. Tento konkrétní případ je toho jasným důkazem.

²⁰ Pravděpodobně z angličtiny.

z úst zase vytahuje – takovým způsobem, že partnerčina kštice vypadá jako dlouhatánský jazyk připomínající obrazy ďábla. Během „vytahování“ se Postava 2 poněkud hloupě usmívá, po celou dobu tohoto výstupu zní hudba jako z hracího strojku. V páté části vidíme oba umělce přikrčené na zemi, připomínají dva psy. Přetahují se spolu o rekvizitu flákoty masa, nakonec se jí zmocní Postava 1 a Postava 2 stojí sklesle vedle. Z reproduktorů zní štiplavý, pisklavý zvuk. V následujícím, tedy předposledním výstupu, vidíme Postavu 2, která se pohybem „předvádí“ před Postavou 1, ten jí následně uhodí rekvizitou masa. Poté ho ona podlézavým a poníženým výrazem přesvědčí, aby ji nechal a onu rekvizitu jí daroval. On tak učiní, nicméně ona neváhá a vzápětí ho rekvizitou masa začne bít, až ho srazí k zemi. Hudba zní jako varhany, ale rovněž po strojové úpravě, po každém úderu navíc zazní hlasitý potlesk. Závěrečný, tedy sedmý výstup, je na výhradně elektronickou moderní hudbu. Obě Postavy se k sobě pomalu přibližují vsedě na zemi. Po celou dobu mají vypláznutý jazyk, když jsou naproti sobě v těsné blízkosti, špičkami jazyků se spojí. Následně se scéna zatemní.

Nyní jsme již v závěru části *The Death Of Marquise de Sade: On The Dark Road*. Opět se dostáváme do bílého chladného světla scény. Vidíme obě Postavy. Postava 1 je opět zaklesnuta do středu těla Postavy Miřenky Čechové, jak je již popsáno výše. Mim se pomalu sesouvá a sedá si do tureckého sedu pod Postavu Miřenky. Ta má opět v rukách tyč, již naznačuje pádlo. Nakonec do ní pažemi zaklesne nyní již klečící Postavu Vizváryho a částmi svého kostýmu symbolicky zalepuje fyzickému obalu bývalého člověka oči a ústa.²¹ Po celou dobu zní zvuky podobné šumu a dunění moře a větru.

Pasáž s „fiktivní obrazárnou lidských hříchů“ připomíná stylově podobně laděný Škvankmajerův film *Šílení*.²² Jak je tedy patrné, jde o žánrově synkretický celek, propojující v sobě nejen několik pohybových stylů, ale také inspiraci filmem.

²¹ FAUSTOVÁ, Markéta. *Theatro Pantomissimo: Dark On The Road – Hříšný tanec smrti*. 2007.

²² FAUSTOVÁ, Markéta. *Theatro Pantomissimo: Dark On The Road – Hříšný tanec smrti*. 2007.

Dante: Light In A Darkness

Nyní bych ráda pokročila k druhé části²³ díla *Light In The Darkness*.²⁴ Jak už jsem psala výše v textu k části *The Death Of Marquise de Sade ...*, ani v této části se divák nesetká s jasně daným vyprávěným příběhem, opět se zde pracuje s jeho emocemi a zkušenostmi. V programové anotaci se však lze dočíst, že hlavním tématem této části je láska, respektive její vášnivá, hříšná, d'ábelská podoba.

Celá část začíná ztemnělou scénou, z níž vystupují jen dvě paže Postavy Radima Vizváryho – označíme ho zde opět jako Postavu 1. Na dlaních má připevněné rekvizity připomínající lidské oči vyhřezlé z důlků. Posléze je v temnotě jeviště vysvícena celá jeho postava. Pohybem zdůrazňuje rekvizity připevněné na dlaních. Poukazuje na schopnost sledovat hmatem, (nebo možná lépe řečeno, upozorňuje na to, že je důležité nevnímat své okolí pouze zrakem), posléze s trhanou, avšak přesto taneční chůzí následně odchází do pozadí jeviště, celý výjev opět (podobně jako byly jeho skladby užívány v části *The Death Of Marquise de Sade...*) doprovází skladba²⁵ J. S. Bacha a během zvuku této hudby zazní ještě nahrávka hlasu Miřenky Čechové, která cituje pasáž nápisu²⁶ Brány pekelné z *Božské komedie* od Danta Alighieriho. Je tedy nasnadě domýšlet se, že následující „děj“ se bude odehrávat v pekle.

Následuje stříh, temnota na jevišti je nahrazena teplým žlutým světlem, ale opět osvětlujícím pouze Postavu 1. Je patrné, že Postava 1 se nachází sedící za jídelním stolem. Je celá v bílém barokním mužském kostýmu, bílé má i nalíčenou tvář, paže, zkrátka je doslova celá v bílém, a to včetně temene hlavy. Sedí za stolem a naproti ní z temnoty vystupují dvě ruce,

²³ Tantehorse/Theatro Pantomissimo: *Dante: Light In A Darkness*, 3. část *Dark Trilogy*, premiéra – 2. června 2009, *Univerzální prostor NoD*, Praha, autoři/režie/účinkující: Radim Vizváry, Miřenka Čechová, režijní spolupráce: Petr Boháč, výprava: Petra Vlachynská, Lucia Škandíková, hudba: J. S. Bach, Matouš Hekela, světla: Martin Špetlík.

²⁴ A zároveň znovu předestírám, že jde o třetí, a tedy závěrečnou část *Dark Trilogy*.

²⁵ Konkrétně: Houslový koncert in E major BWV 1042 II. adagio.

²⁶ Citováno z odposlechu: „*Mnou vchází se do trýznivého města, mnou vchází se do věčné bolesti, mnou vchází se k těm, jež Bůh věčně trestá. Mnou dal Pán průchod spravedlnosti, jsem z Boží moci, dílem lásky jdete, jsem sklenuta nejvyšší moudrostí. Všechno stvořené přede mnou v tom světě je od věků. Já navždy potrvám. Zanechte naděje, kdo vstupujete.*“ Použitý zdroj: Tantehorse – Dante: light in a darkness (full). In: Vimeo [online].

Dostupné z:

<https://vimeo.com/31381776/cb7d4d4503?fbclid=IwAR2TT4YFK4IYRNoqLYMZf2ID4e8n4xmUUpw5Yj8Q-wHKrOzgX7d-9fterBE>. Kanál souboru Tantehorse.

kteří ji drobnými pohyby konečky prstů lákají k sobě. Postava 1 je vážně, s až zaraženým výrazem sleduje a u toho krájí „pokrm“ před sebou položený na stole.

V okamžiku, kdy „pokrm“, který, jak divák posléze zjistí, představuje fingovaný lidský prst, zakrojí, začnou ruce naproti němu bušit hlasitě do stolu a ozývá se hlasitý ženský smích a skandování. Na Postavě 1 je přitom patrné, že váhá, zda „lidský prst“ okusit, nakonec ale prst do úst vloží a sní. Tento motiv pojídání nápadně připomíná animovaný film Jana Škvankmajera *Jídlo* (1992). V tomto animovaném snímku Jan Škvankmajer svým typickým fantaskním výtvarným vyjádřením ironicky nahlíží na věčnou pažravost lidstva a pomíjivost života.²⁷ Nicméně – vzhledem ke kontextu předváděného i anotaci inscenace – se spíše nabízí výklad, že zde není poukazováno (jenom) na „pažravost“ lidstva, ale i na situaci, kdy se v (mnohdy) komplikovaných vztazích svým způsobem pojídají i sami partneři...

V momentě polknutí se Postava 1 rozesměje, popadne kalich, který vypadá jako dutá lidská paže, a začne s ním fingovat hru v kostky. Divoce se směje, a přitom v pozadí zaznívá také smích ženský. Náhle se naproti Postavě 1 v prostoru jeviště objevuje postava Miřenky Čechové, zde v textu ji budeme označovat jako Postavu 2. Z reproduktorů se nyní ozývá barokní hudba. Postava 2 je rovněž oděna v bílém barokně laděném ženském kostýmu, nemá však klasickou sukni příznačnou pro toto historické období. Místo toho je sukně nahrazená pouze jakousi konstrukcí, která připomíná krinolínu. Tvář, paže, dokonce i vlasy má nalíčené bílým líčidlem. Je patrné, že ženský smích patří jí. Svým frivolním, koketním smíchem podkresluje celou hru v kostky Postavy 1. Přitom v ruce drží vějíř, s nímž divoce koketně mává, koketní je i pohyb jejího těla, který však působí rovněž značně odosobně až „paňácovsky“, a divák získává pocit, že „natřásání“ před Postavou 1 neplyne z její vlastní touhy, ale z myšlenky, že právě takto je nutné se před mužem, kterým Postava 1 na první pohled je, chovat. Je však patrné, že celou svou bytostí se snaží zaujmout Postavu 1, a hra v kostky jenom podtrhuje dojem hry mezi milenci.

Postava 1 se zvedne od stolu a přichází rozhodným a energickým krokem k Postavě 2. Stále nese v ruce kalich a představuje hru v kostky. Postava 2 mu uhýbá, směje se, celá pasáž představuje barokně laděný tanec s prvky tance s partnerem současného tance. Je parné, že se oba umělci snaží o co nejdokonalější vyjádření „hry svádění“ a škádlení. Celý tento hravý pocit doplňuje i teplé žluté světlo a skladba²⁸ J. S. Bacha, kterou bylo možné slyšet již v části *The*

²⁷ Česká televize: *iVysílání: Jídlo* [online]. Dostupné také z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/29780-jidlo/>

²⁸ J. S. Bach: *Goldberg Variations*, BWV 988: *Aria*.

Death Of Marquise de Sade... V průběhu pasáže se však vztah tohoto tance mezi jednotlivými Postavami změní. Ze svádívého, hravého tónu přejde do situace, kdy se Postava 1 snaží vymocit si nadvládu nad Postavou 2. Zpočátku je to stále v komické rovině, ale posléze je už na Postavě 2 patrné rozčarování a nesouhlas. Zde je zajímavá funkce sukne, respektive krinolínové konstrukce Postavy 2. Nejprve slouží jako jakási pomůcka ke koketnosti a škádlení, záhy se ale mění v obranu před Postavou 1 – funguje jako jakási překážka k tomu, aby dosáhla svého. Brzy se ale karty obrátí: Vizvary Čechovou prudce shodí na zem a vtlačí své tělo mezi její nohy. Přitom jí přetáhne sukni přes hlavu. V děsivém okamžiku se rozmarný symbol ženské lsti proměnil v omezující klec.²⁹ Hudba při tomto výjevu zůstává stejná, ale svícení se mění z teple žlutého na ledově bílé. Postava 2 je vyděšená, ale pod tíhou Postavy 1 se nemůže hnout. Na znamení toho, že je „dohráno“, Postava 1 naposledy zatřeše kostkami, které pak odhodí do temna za Postavu 2.

Následuje střih, z nastalé temnoty pak vidíme opět Postavu 1 a Postavu 2. Obě Postavy nyní sedí za stolem, lze tušit, že jde o dlouhý jídelní stůl. Postavy vystupují z bílého kuželu světla, opět jsou celé v bílém. Kostýmy se nezměnily, pouze neutrálně nalíčená tvář se změnila v masku z krvavě rudého materiálu připomínajícího lesklou plastelínu. Postavy předvádí trhané pohyby četné na izolace trupu a hrudníku. Divoce gestikulují pažemi, není pochyb, že vyjevované má představovat hádku. Hudebním doprovodem je opět skladba J. S. Bacha³⁰, tentokrát však v elektronické úpravě Matouše Hekely.

Postava 1 si po chvíli „tanečního dohadování“ sedne na stůl, ze zadu přichází Postava 2. Nese podnos, z něhož zvedne poklop, a posadí se vedle Postavy 1. Nastává hostina, ale ne ve smyslu vychutnávání si pokrmu. Naopak na podnose je evidentně stejná hmota, jakou mají Postavy na svých maskách. Hudba ztichne. Postavy kousky hmoty odebírají z podnosu a vtiskávají si je na své masky na obličej. Čím zrudnější a směšnější, tím lepší, smějí se sobě navzájem a nejistě se smějí i diváci v publiku.

Po chvíli si stoupnou na stůl, opět se rozezní elektronicky upravená hudba J. S. Bacha a Postavy začnou opět tančit, jejich tanec je podobný kopulačním pohybům a na rozdíl od předešlých vstupů se sebe navzájem při tanci již nedotýkají a po celý zbytek inscenace během pasáže s tancem už ani nebudou. Posléze se začne ozývat tříštivý zvuk rovněž již známý z aktu *The Death Of Marquise de Sade*, obě Postavy se začnou náhle zkormouceně vlnit, pomalými

²⁹ HALZACK, Sarah. Tantehorse company brings surrealist 'physical mime' to Washington. *The Washington Post* [online]. May 24, 2013. Dostupné z: <https://1url.cz/mro5w>

³⁰ J. S. Bach: Orchestrální skladba č. 2 in B Minor, BWV 1067: VII. Badinerie.

pohyby se začnou sunout ze stolu, a přitom rozdírají formu svých masek, jako by si rozdíraly tvář – a ztrácely tak svou identitu jeden před druhým.

Opět se na scéně rozprostře temnota, v dalším obraze opět vidíme obě Postavy sedící za stolem, z reproduktorů se ozývá neklidná elektronická hudba. Ihned se zdá, jako by mezi oběma Postavami bylo nějaké jednání, což dokládá i rytmické bušení Postavy 1 do stolu, které evokuje bubnování veřejnosti známé jako pochod kata. Postava 2 se po chvíli zvedá a nese na podnosu zvláště smotaný objekt. Položí ho před sedící Postavu 1, ta mu zpočátku nevěnuje pozornost, ale posléze jej bere do ruky rozvíjí ho. Nenápadně si ho nasazuje na paži, nyní divák vidí, že jde o Loutku-ženu. Zde se opět ukazuje dokonale ovládnutý způsob pohybu, jímž Postava 1, respektive její interpret Radim Vizváry, vládne. Dobře zvládnutými izolacemi horní části těla se Loutka-žena stává další dramatickou postavou. Mezi Postavou 1 a Loutkou-ženou se jasně rozvíjí romantický vztah.

Postava 2 celou situaci pozorně sleduje zpovzdálí. Začne bušit do stolu, náhle ztichne hudba a Postava 2 má napřaženou ruku, v níž svírá zbraň. Postava 1 to nejprve bez hnutí sleduje, pak se ale pootočí zády k Postavě 2. Ta nečekaně vystřelí. Celý výjev připomíná poněkud tuctové filmy se zápletkami nevěrných manželů a jejich manželek, kterým utečou nervy. Po výstřelu se Postava 1 skácí k zemi, zdá se, že zemřela, v tom se však rozezná známá skladba Carla Orffa *Carmina Burana* – opět v elektronické podobě – a Postava 1 trhanými pohyby opět povstane. Jako přízrak děsící Postavu 2, které z těla strhne „sukni“, nasadí si klobouk, který měla v tomto výjevu na hlavě, a neurvale s ní smýká po zemi. Přitom se – nebo přímo se jí – hlasitě směje. Po chvíli jí dostane na kolena, chytne do paží její hlavu, jako by jí chtěl zlomit vaz, ale nakonec jí vtiskne jen hrubý polibek a vrátí jí klobouk. Nakonec se vrací zpět ke stolu, jeho mimika vyjadřuje znechucení, vyčerpání, smutek. Postava 2 se zvedá, tváří se rozčíleně, ale i ona se pomalu a s odporem vrací zpět ke stolu, za nějž si sedá naproti Postavě 1 – jako v počátku této části.

Opět střih a v následující části vidíme, jak obě Postavy stojí na prosti sobě, postupují blíže k sobě, opět zaznívá hudba v podobě *Carmina Burana* a postavy opět vstupují na stůl. Postava 1 drží v ruce vidličku, Postava 2 lžici, zaujmou šermířský postoj, chvíli pohybem předvádí šermířský souboj, pak se dostanou blízko k sobě, vztáhnout k sobě paže a vzájemně si dotvářejí, ale i strhávají části masky. Nakonec si symbolicky vymění své identity.³¹

³¹ SOPROVÁ, Jana. Dante – The Light in a Darkness (recenze). *Český rozhlas: Mozaika, spektrum* [online]. Praha, 18.06.2009.

Následuje střih, zatemnění scény. Následuje poslední pasáž aktu *Dante: Light In A Darkness*. Opět se setkáváme s oběma Postavami sedícími naproti sobě u stolu. Zní tklivá barokní hudba opět z pera J. S. Bacha.³² Postava 2 přichází k Postavě 1, z poháru připomínající lidské končetiny jí nalévá nápoj v podobě prachu. Pak se opět vrací na své místo u stolu, Postava 1 pohár bere a celý jeho obsah si vysype na ústa. To stejné posléze udělá i Postava 2, která ze svého poháru vysype obsah prachu i na svá ústa. Obě Postavy pak schouleně sedí za stolem, scéna se pomalu zahaluje do temnoty.

Právě stůl je pro celý tento akt velmi zajímavým a důležitým scénickým prvkem. Představuje pro obě Postavy jakýsi mezník jejich vztahu. Tančí na něm, jedí na něm, sedí na něm, je prostředkem pro jejich sblížení, ale současně je pro jejich vztah také překážkou, předmětem, který nelítostně vyměřuje jejich vzdálenost a podněcuje nemožnost jejich komunikace.

Vojtěch Varyš v článku *Zasvěcení do tajů libertináže v Divadelních novinách* k dílu napsal: „V rámci Trilogie postupně ubývá infantilita a přibývá na zběsilosti: z tohoto hlediska je naprostým vrcholem „rokoková“ třetí část Dante, svébytná variace na Nebezpečné známosti.“³³ Označení aktu *Dante*... jako vrcholu, co se zběsilosti týče, mi přijde poněkud kategorické, na druhou stranu lze souhlasit s tím, že tento akt nese náměty, které se nápadně podobají de Laclosovu románu. Veškeré děje, které se v imaginárním pekle naplněném ďábelskými vizemi odehrávají, jsou především variacemi na vztahy mezi mužem a ženou, vztahy většinou krutými, nelítostnými, vypjatě sobeckými.³⁴ Tanec v nich je málokdy společný a shodný, spíše v divákovi vyvstává silný pocit jakýchsi ataků tancem pouze ztvárňovaných. Odkaz na Dantovu *Božskou komedii* je zde tedy více než příznačný, peklo zde představuje nefunkční vztah mezi Postavou 1 a Postavou 2. Jednotlivé pasáže tohoto aktu pak připomínají jednotlivá pekelná okruží, která spolu obě Postavy absolvují.

³² Koncert pro dvoje housle In D Minor, BWV 1043: II. Largo Ma Non Tanto.

³³ VARYŠ, Vojtěch. Zasvěcení do tajů libertináže. *Divadelní noviny* [online]. Praha, 23. února 2010. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/zasveceni-do-taju-libertinaze>

³⁴ SOPROVÁ, Jana. Dante – The Light in a Darkness (recenze). *Český rozhlas: Mozaika, spektrum* [online]. Praha, 18.06.2009.

Komparace obou částí

Oba akty samozřejmě nesou velmi podobné rysy a je jasně patrné, že na sebe navazují. Nicméně rovněž všechny části fungují zcela samostatně jako svébytné umělecké jednotky. Částečně to je dáno tím, že všechny části vznikaly s poměrně značným časovým rozestupem, tím pádem se i rozděleně uváděly.³⁵

Hlavní podobnost tkví zejména v pohybovém slovníku. Zde se jasně ukazuje, že oba umělci pracovali nejen technikou mimu, ale také s celou škálou dalších pohybových technik a stylů. V partnerských pasážích hlavně s technikou současného tance, v samostatných kreacích, bohatých zejména na izolace a kontrakce jednotlivých částí těla a jejich následné uvolnění, bylo možno vysledovat i prvky techniky moderního tance Marthy Graham. Dále je zde patrná i široká škála pohybů převzatých z klasického tance či alespoň jím inspirovaných. V neposlední řadě se v obou kusech objevuje inspirace japonským bütó, zde bych řekla, že zejména ve výrazné práci s mimikou v obou aktech, která je opravdu velmi propracovaná a dotváří velkou část dramatického účinku.

Výše v textu jsem rovněž uváděla, že je dílo inspirováno rokokem a manýrismem. Tyto historické umělecké žánry se prolínají v několika rovinách. Jednak v pohybové – například v části *The Death Of Marquise de Sade* se objevují v pasáži tanců sedmi smrtelných hříchů. Určité barokní manýry mají ale i Postavy mezi sebou v komunikaci – například podávání ruky či uklánění se sobě navzájem. V aktu *Dante...* je velmi manýristicky zase stylizovaná pasáž hry svádění, zejména v úvodní části, kdy si divák může skrze barokně laděné manýry obou postav představit úskoky a namlouvání dvojice s cílem dosíci milostného cíle. Zejména zde souhlasím s již zmíněným článkem Vojtěcha Varyše, kde dílo spojuje s románem *Nebezpečné známosti*, právě v této pasáži je skutečně evokace tohoto románu více než příznačná.

Další podobností obou aktů je bezpochyby technika střihu. Oba akty mezi jednotlivými částmi tuto techniku hojně využívají. Jde o prostředek patřící spíše filmu, ale vzhledem k tomu, že moderní pantomima vznikla po ústupu němého filmu, některé principy přirozeně převzala. Střihem se docílí náhlé změny, kterou je nutné, aby divák postřehl a přizpůsobil se jí.³⁶ Tuto techniku pak mj. použil Radim Vizváry i ve své známé sólové inscenaci *Sólo* (2016).

³⁵ Celou *Dark Trilogy* i s úvodním aktem *Virginie In A Dark Place* bylo možné vidět pouze jednou v Experimentálním prostoru NoD/Roxy 12. prosince 2009.

³⁶ MARKOVÁ, Tereza. *Sólo: pantomima Radima Vizváryho*. Praha. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Petr Christov.

Dalším společným rysem obou aktů je jistě práce se světlem. Objevují se tu nejen stříhy dotvářené světelným designem, jak jsem psala výše. Ale svícení i podstatně dotváří celou scénu, která je v obou aktech poměrně sporá, zejména v aktu *The Death Of Marquise de Sade...* má svícení co do dotváření scény velký prostor. V aktu *Dante...* je scéna sice o něco méně sporá, technika svícení – jako střídání rudého světla, teple žlutého či chladně bílého světla – zůstává stejná. Světlo zde vyjadřuje pocity i náladu Postav, ať už se v rámci dramatického děje nacházejí kdekoliv.

Nicméně existují i složky, v nichž se jednotlivé akty rozchází. Prvním takovým příkladem je kostým, který se mezi jednotlivými akty odlišuje poměrně citelně. Zatímco v části *The Death Of Marquise de Sade...* jde zejména o zobrazení linií těla obou umělců, kostýmy jsou pojaty v podstatě futuristicky – zejména v Postavě Miřenky Čechové. Naopak v části *Dante...* jsou kostýmy mnohem více stylizované právě do historického období baroka.

V neposlední řadě pak stojí za to zmínit dramatické jednání Postav v jednotlivých dílech. Obě díla nemají sice jasně daný, ucelený děj. V anotacích z programů se však dočítáme, že v obou případech jde o různé podoby lásky.³⁷ V části *The Death Of Marquise de Sade...* jde o lásku umírající, rodící se v oparu vzpomínky, zatímco v části *Dante...* jde o ukázkou lásky vášnivě, hříšně a ďábelské.³⁸ V recenzi k *The Death Of Marquise de Sade...* se ale lze dočíst, že jde o: „zvláštní stylizovaný tvar surreálního typu, vize umírajícího, který na temné cestě do podsvětí, či do věčného zapomnění potkává přízraky a noční můry, dřímající stvůry stvořené fantazií chorého mozku.“³⁹ Naproti tomu v recenzi k části *Dante...* se dočteme: „Dlouhý stůl, slavnostní večeře, dva lidé, možná milenci, v bílém: zejména muž naznačuje erotické hrátky, které proběhly, nebo možná teprve proběhnou, (...), erotické dusno, dramatická hudba a nakonec i mnohoznačné výměny pohledů pomalu rozehrávají smrtící partii, (...)“. Z těchto dvou výměrů je myslím velmi značně patrné, že ačkoliv se obě části hlásí k zobrazování různých forem lásky, je přeci jenom část *The Death of Marquise de Sade...* abstraktnější a více se v ní pracuje s divákovou sebeprojekcí.

³⁷ (...), potažmo i první akt, zde nerozebíraný, (..)

³⁸ Údaje převzaty z tiskové zprávy k inscenaci *Dante – Light In A Darkness* od Hany Kubáčkové, v té době produkční skupiny Tantehorse/Theatro Pantomissimo.

³⁹ SOPROVÁ, Jana. *Dante – The Light in a Darkness* (recenze). *Český rozhlas: Mozaika, spektrum* [online]. Praha, 18.06.2009

Závěr

V těchto žánrově synkretických inscenacích se tvůrci hlásili k tradici bílé pantomimy. Jejich úkolem bylo ale také ukázat bohatství a potenciál žánru new mime a rovněž tvůrčí bohatství a potenciál obou protagonistů.⁴⁰ Věřím, že na základě textu této práce se podařilo čtenáře přesvědčit, že oba akty skutečně žánrově i obsahově bohaté byly.

Ráda bych však na tomto místě zmínila své lehké zklamání nad tím, jak se poměrně málo o rozebíraném díle mluvilo a psalo. Vysvětluji si to tím, že v té době byla skupina Tantehorse, respektive Teatro Pantomissimo, ještě v podstatě na začátku své tvůrčí cesty a své místo u nás si teprve získala. Mnoho k tomu pomohl úspěch *Light In The Darkness* ve Spojených státech amerických. Tamější uvedení navštívili nejdůležitější kritici a zástupci washingtonské divadelní scény, a to včetně držitelky Pulitzerovy ceny Sarah Kaufman. Právě ona v *The Washington Post* vyzdvihla pohybovou techniku a výkony herců jako něco, co nikdy předtím neviděla: „Plovoucí, vznášející se pohyb, jaký jsem neviděla nikdy předtím a v němž nebylo nic lidského...“.

Svou systematickou tvůrčí činností se postupem času oba umělci zapsali do povědomí široké veřejnosti a vtiskli do ní i nesmazatelnou povědomost o pantomimě. Oba mají velký podíl na tom, že je pantomima stále živým uměleckým žánrem. Podle Radima Vizváryho v rozhovoru, který poskytl pro *Divadelní noviny*, se právě projekt *Dark Trilogy*, respektive *Light In The Darkness*, pro oba umělce stal odrazovým můstkem pro jejich další uměleckou činnost, našli v něm novou poetiku a relativně se odklonili od bílé „fialkovské“ pantomimy, s níž do té doby pracovali zejména.

Je možné, že za alespoň částečným nepřijetím tohoto díla u nás stojí i skutečnost, že – slovy Jany Soprové z recenze pro *Český rozhlas* – pro některé diváky je příběh malován příliš výraznými barvami, mohl rozčilovat přílišnou expresí, šklebem i patosem, avšak právě tím se rukopis souboru stává nezaměnitelným.⁴¹ Právě díky této tvůrčí nezaměnitelnosti, je již v současnosti možno říci, že oba umělci se skrze tento rukopis, etablovali nejen v zámoří, ale i na naší domácí scéně.

⁴⁰ VARYŠ, Vojtěch. Zasvěcení do tajů libertináže. *Divadelní noviny* [online]. Praha, 23. února 2010. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/zasveceni-do-taju-libertinaze>

⁴¹ SOPROVÁ, Jana. Dante – The Light in a Darkness (recenze). *Český rozhlas: Mozaika, spektrum* [online]. Praha, 18.06.2009

Použitá literatura

HOLEŇOVÁ, Jana, ed. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001.

PLICKOVÁ, Karolina. *Pantomima Alfréda Jarryho*. Praha, 2012. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.

MARKOVÁ, Tereza. *Sólo: pantomima Radima Vizváryho*. Praha. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.

Prameny

ČECHOVÁ, Miřenka, Nina HLAVA a Radim VIZVÁRY. Program k představení *Pantomime must go*. Praha: AMU HAMU Katedra nonverbálního a komediálního divadla, 2006.

ČECHOVÁ, Miřenka a Radim VIZVÁRY. Program k představení *Mime must go on!*. Praha: AMU HAMU Inspirace – scénický ateliér HAMU Praha, 2007

FAUSTOVÁ, Markéta. *Theatro Pantomissimo: Dark On The Road – Hříšný tanec smrti*. 2007.

HALZACK, Sarah. Tantehorse company brings surrealist ‘physical mime’ to Washington. *The Washington Post*. May 24, 2013.

SOPROVÁ, Jana. Dante – The Light in a Darkness (recenze). *Český rozhlas: Mozaika, spektrum*. Praha, 18.06.2009

VARYŠ, Vojtěch. Zasněžení do tajů libertináže. *Divadelní noviny* [online]. Praha, 23. února 2010.