

PŘETVOŘIT TĚLO DOTEKEM

Mim Étienne Decroux jako Pygmalion

PETRA KOLÁŘOVÁ

Transform the Body by Touch: Mime Étienne
Decroux as Pygmalion

Abstrakt

Étienne Decroux (1898–1991), tvůrce tělesného mimu, se obracel k sochařství, aby vysvětlil podstatu svého pohybového umění. Sochařství pro něj představovalo umění, které dotekem přetváří materiál. Tak chápal i své umění, když se identifikoval s postavou mýtického sochaře Pygmaliona, a to v návaznosti na stejnojmenné dílo Jeana-Jacquesa Rousseaua (18. století). Tuto roli ztvárnil v mimu *Socha* (1961), ale i jeho choreografická práce připomínala postupy sochaře, který dotekem přetvářel těla svých žáček a vytvářel z nich „sochy.“ Přirovnání Étienne Decrouxe k Pygmalionovi se vztahovalo i na jeho pedagogickou práci, v níž kladl důraz na hmat jako zdroj smyslového poznání v souladu s osvícenskou filozofií Étienne Bonnota de Condillac. Ze žáků se stávaly „sochy,“ jejichž těla se náročným tréninkem měnila v umělecká díla.

Klíčová slova

Étienne Decroux, Pygmalion, tělesný mim, Jean-Jacques Rousseau, Étienne Bonnot de Condillac, Nicole Pinaud, tělo, dotek, pohyb

Abstract

Étienne Decroux (1898–1991), creator of the corporeal mime, turned to sculpture to explain the essence of this art of movement. For him, sculpture represented an art that transforms material through touch. He conceived his art in this way when he identified himself with the figure of the mythical sculptor Pygmalion, in reference to the eponymous work of Jean-Jacques Rousseau (18th century). He portrayed this role in the mime *The Statue* (1961), but even his creative work resembled the methods of the sculptor who transformed the bodies of his pupils by touch, making them into “statues”. Étienne Decroux’s comparison to Pygmalion also applied to his pedagogical activity, in which he emphasized touch as a source of sensory knowledge in line with the Enlightenment philosophy of Étienne Bonnot de Condillac. Pupils became “statues” whose bodies were transformed into works of art through rigorous training.

Key words

Étienne Decroux, Pygmalion, corporeal mime, Jean-Jacques Rousseau, Étienne Bonnot de Condillac, Nicole Pinaud, body, touch, movement

Francouzský herec, mim a myslitel Étienne Decroux (1898–1991) byl tvůrcem nového dramatického umění, tzv. tělesného mimu.¹ Rozvíjel ho od třicátých let 20. století až do konce svého života (Hyvnar 1996: 164–172; De Marinis 2015). Vytkl si při tom za cíl vytvořit na jevišti nemimetický pohybový projev, který by se stal pro herce a mima nástrojem k vyjádření obecných obsahů a zbavil ho iluzionistického napodobování skutečnosti typického pro tradiční pantomimu. Pohyb na scéně byl vědomě konstruován jako pohyb jednotlivých částí těla v prostoru na základě přesných pravidel, která Decroux celý život zdokonaloval.² Nově objevená tělesná technika se pro něj stala nástrojem pro vytváření tělesného mimu, jenž se vyznačoval specifickou estetikou i zpracovávanými tématy.³ Ve svých myšlenkách, které rád přednášel svým žákům a později je shrnul ve studii *Slova o mimu* (*Paroles sur le mime*, 1963) (Decroux 2018a), se často obracel k různým druhům umění, ať jím byla poezie, nebo výtvarné umění. Nejčastěji přirovnával umění tělesného mimu k sochařství, aby vystihl jeho podstatu (Kolářová 2017a).⁴

Decroux nebyl prvním divadelním umělcem, který se ve své tvorbě odvolával na sochařství. Od počátku 20. století se u avantgardních tvůrců objevovalo toto srovnání ve snaze dobrat se podstaty dramatického umění a znovu objevit jeho kořeny (Borie 2017). Decroux navázal na anglického divadelního režiséra, scénografa a reformátora Edwarda Gordona Craiga, který našel v posvátných sochách antických chrámů předlohu pro svou představu nadloutky, jež měla na jevišti nahradit herce (Craig 2006: 48–68). Decroux přebíral koncept nadloutky a přenesl ho přímo na mimovo tělo. Oživlá socha, jak ji znal z Craigovy stati z roku 1908, se pro něj stala ideálem herce na scéně (Kolářová 2017b). Decrouxova cesta k sochařství vedla přes divadlo, které nepřestávalo být úběžníkem jeho úvah, a zase se do něj vracela, když pojímal tělo na scéně jako pohyblivou sochu. Zájem tohoto umělce o sochařství se neodehrával jen v rovině metafor, ale pronikl do samotné koncepce těla na scéně jako pohyblivé sochy (*statuaire mobile*), která je podstatou umění tělesného mimu (Kolářová 2017a a 2017b).

Důležitou roli v Decrouxových úvahách o tělesném mimu a sochařství hrál dotek jako prostředkovatel mezi tvůrcem a materiálem, z něhož vzniká dílo. V úvodu autobiografického textu o zrodu tělesného mimu uvádí:

„Když chce člověk změnit věci, dotýká se jich.
Pokud ruka nemůže, dotýká se pomocí nástroje; kterého se dotýká.
Z krásných umění mám nejraději ta, na nichž vidíme, kdo se dotýká
čeho, jež vznikají dotekem, jejichž konečný tvar můžeme obdivovat
pomocí doteku.
Chtěl bych být sochařem.

- 1 Výraz používám v souladu s českým překladem termínu „mime corporel“ v souboru esejů Étienne Decrouxa, *Slova o mimu* (Decroux 2018a a 2018b).
- 2 Tělo je v umění tělesného mimu chápáno jako soubor jednotlivých částí, které se postupně zapojují do pohybu, a to buď následně, či proti sobě. Zároveň je pohyb těchto tělesných „orgánů“ vykonáván v prostoru na třech osách a při různém použití síly a rytmu (tzv. dynamo-rytmu). K technice tělesného mimu viz např. Leabhart 2007.
- 3 Étienne Decroux rozlišoval čtyři kategorie tělesného mimu, podle toho, jaký typ člověka představoval: *L'Homme de sport* (Sportující člověk), *L'Homme de salon* (Salonní člověk), *La Statuaire mobile* (Pohyblivá socha) a *L'Homme de songe* (Snící člověk). Lišily se od sebe nejen tématy, ale také různým zapojením částí těla do pohybu (plynule, nebo přerušovaně) a uplatněním síly v pohybu.
- 4 Této problematice jsem se věnovala ve své dizertační práci: Kolářová, Petra. 2015. *Étienne Decroux (1898-1991): „Portrait du mime en sculpteur.“ Figures du corps au croisement des arts du spectacle et des arts plastiques*. Dizertační práce. Paříž: Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – Ústav pro dějiny umění, 2015; Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2015.

Mysl za něco stojí, jen když projde kamenem.
Sochařství je umění vysochané ze skutečnosti, jež nepřebývá v paláci.
Ideálního sochaře se můžeme dotknout, a i on se dotýká, jeho
práci je přetváření a jeho jméno je člověk. Při přetváření kamene se
ho sochař dotýká a my se můžeme dotýkat jeho výsledného díla“
(Decroux 2018b: 34).

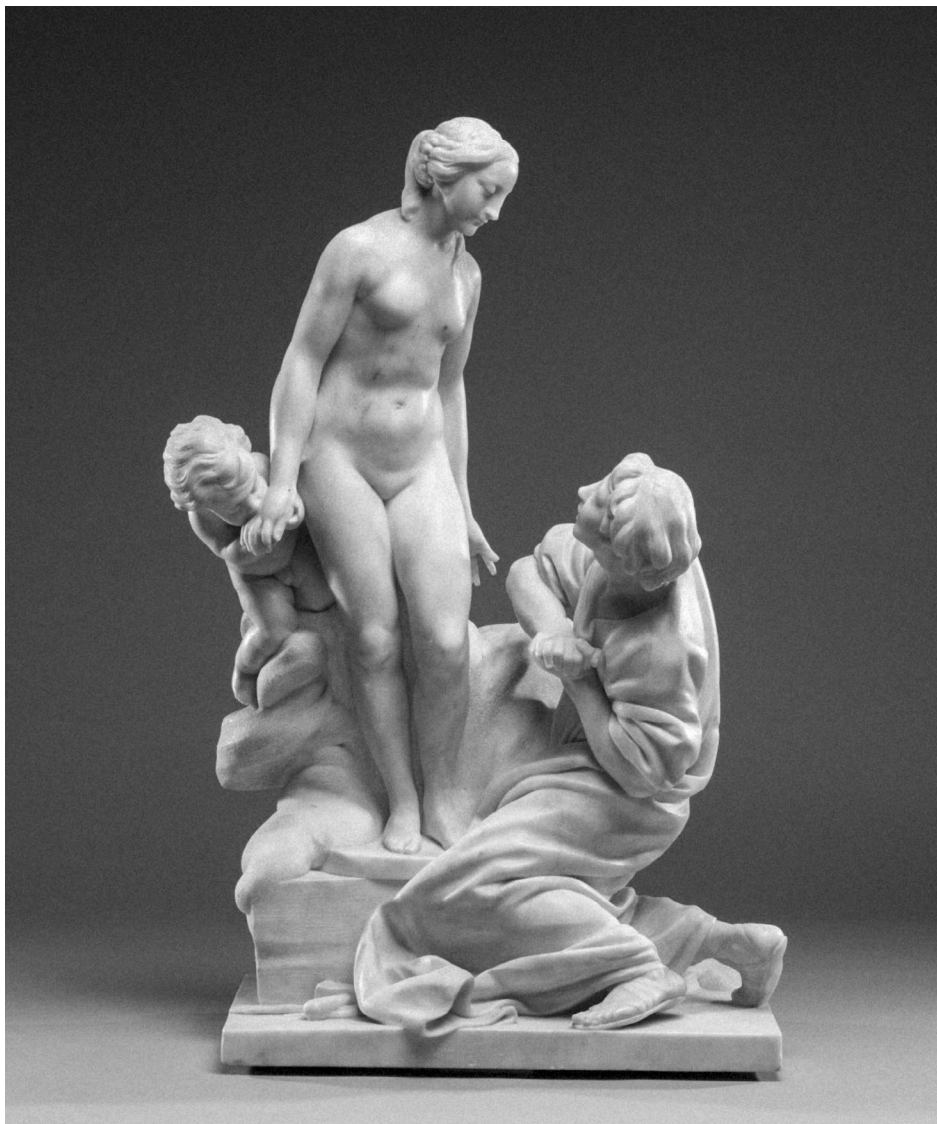
Decroux chápal tvorbu jako proces založený na výměně doteků mezi sochařem, jeho modelem a materiálem a recípročně mezi divákem a hotovým dílem. Dotek pojímal ve smyslu fyzického kontaktu, ale zároveň metaforicky jako citové pohnutí.

Důraz na dotek v přirovnání tělesného mimu k sochařství nás přivádí k otázkám materiality díla a významu gesta umělce při zacházení s hmotou. V symbolické rovině se tyto otázky spojují s představou „vdechnutí života“ materiálu a vnímání umělce jako demiurgické bytosti, která vytváří novou podobu člověka, jež ožívá pod jeho rukama. Tato představa se od antického starověku až po její novodobá zpracování soustředila do emblematické postavy sochaře Pygmaliona, který do kamene vysochal ženskou postavu Galateiu, jež se pod jeho doteky probudila k životu. Jak tyto představy souvisejí s uměním tělesného mimu? V následujícím textu budeme sledovat na základě analýzy pygmalionských motivů v díle Étienna Decrouxa a jeho zasazení do kontextu umění minulosti, co vypovídá metafora mima jako sochaře o jeho tvůrčích postupech a jakou roli hraje tělesný dotek v jeho umělecké a pedagogické praxi.

Sochařem na jevišti

V úvodu svého autobiografického textu Decroux uváděl, že sochařství je vytvářeno a vnímáno hmatem. Svými úvahami se začlenil do dlouhé tradice umělecké kritiky nazývané *paragone*, která od renesance srovnávala malířství a sochařství a poměřovala jejich schopnosti v zobrazování skutečnosti. V diskuzi o jedinečnosti každého z obou umění bylo sochařství často charakterizováno hmatem, který byl v hierarchii smyslů řazen až za zrak (Körner 2003: 221–241). Z těchto důvodů bylo sochařství často odsouváno na druhé místo. V průběhu 18. století, s nástupem empirismu, však podle Jacqueline Lichtenstein „hmat nadále rozšiřoval své impérium a stal se modelem veškerého vnímání, a tedy i poznání, neboť všechny naše představy, jak by řekli filozofové po Lockovi, pocházejí ze smyslů“⁵ (Lichtenstein 2003: 13). Prvenství, které filozofové přisuzovali hmatu, se odrazilo v hierarchii umění, kde sochařství postupně získalo stejné místo jako malířství. Johann Gottfried Herder ve svém esejí *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (1778) zkoumal roli hmatu při vnímání uměleckého díla. Ve výtvarném umění došel obliby mýtus o Pygmalionovi, který tematizoval význam doteku při umělecké tvorbě, jak ukazuje slavná socha Étienna-Maurice Falconeta vystavená na Salonu v roce 1763 (obr. 1). Mýtus, který měl svůj původ v antice, v Ovidiových *Metamorfózách*, se v době osvícenství dostal do centra diskuzí o vztahu těla a duše, o původu poznání a existenci Boha jako stvořitele člověka, jak dokládá Victor Stoichita ve studii *The Pygmalion Effect* (Stoichita 2008: 111–160). Antický mýtus se tak stal podnětem pro řešení složitých filozofických problémů. Například v roce 1741 napsal André-François Boureau Deslandes spis *Pygmalion ou la statue animée*, který pojal jako „filozofickou pohádku“ o materialismu (Stoichita 2008: 178–182).

5 Není-li uvedeno jinak, jsou veškeré citace překladem autorky pro účely této studie.



Obr. 1. Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion a Galateia*, 1763, mramor, 59.5 × 40 × 29 cm. The Walters Art Museum Baltimore.

Étienne Decroux, který všechny znalosti čerpal samostudiem, byl velkým milovníkem francouzských filozofů a spisovatelů 18. století. Ve svých přednáškách a proslovech citoval Voltaira, Denise Diderota, Jeana Jacquese Rousseaua, Étienna Bonnota de Condillac či Clauda-Adriena Helvétia. Sám sebe pro svou zálibu v osvícenských myšlenkách označoval za „člověka osmnáctého století“ (Benhaïm 1992: 486), či „spirituálního materialistu“ (Decroux 2003: 57; záměrný protimluv koreluje i s jeho levicovou politickou orientací).⁶ Ve svých mimických vystoupeních se také několikrát

6 Decroux nepatřil k žádné politické straně. Celý život však vyznával „politický lyrismus“, který definoval jako „sen o šťastném a spravedlivém lidstvu“ (Decroux 2003: 88).

dotkl pygmalionského tématu, jehož symbolika se v jeho díle utvářela v návaznosti na myšlení 18. století, byť si patrně nebyl vědom všech nuancí, které v sobě tento mýtus pro dobu osvícenství zahrnoval. Poprvé se tento motiv objevil v mimu *Méditation*, který byl natočen jako amatérský film v roce 1957.⁷ Decroux sám, na improvizované, prázdné scéně, takřka nahý, pouze v bederní roušce a s obličejem zahaleným do poloprůsvitné látky, představuje vznik uměleckého díla. Jeho gesta ukazují, jak vytesává tvar z materiálu a kreslí obrysy imaginární sochy.

V tělesném mimu *Socha (La Statue)*, který byl zachycen ve filmu *Théâtre d'Étienne Decroux* z roku 1961,⁸ již tvůrce zcela přijal roli mýtického sochaře (*obr. 2*). Mimus začíná scénou, v níž ho vidíme jako Pygmaliona sedícího na stoličce vedle svého díla. Jeho partnerka Leslie Snow, oblečená do světlého trikotu, nalíčená nabílo a s parukou na hlavě, představuje sochu Galateiu. Scéna je uvedena komentářem, který přímo odkazuje na tento mýtus: „Socha umělci připomíná jeho dílo; když skončil s kladivem a dláty, ještě se od ní zcela neosvobodil, Pygmalion snad ano“ (Comte 1961). Následuje výjev, v němž jsme svědky vzniku sochy, kdy Decroux v roli sochaře gesty imitujícími práci s kladivem a majzlíkem postupně „otesává“ ženskou postavu od nohou až po obličej. Socha ožije, udělá několik kroků a zase strne. Překvapený sochař poklekne před své dílo a prohlíží si ho. Socha znovu ožije a políbí ho. Sochař se však pod jejím objetím zhroutí a umírá, zatímco ona se vítězoslavně usmívá.

V pojetí mýtu o Pygmalionovi se Étienne Decroux inspiroval nejznámějším dílem, které bylo v 18. století na toto téma napsáno – melodramatem Jeana-Jacquesa Rousseaua *Pygmalion, scène lyrique* (1762–1770) (Rousseau 1998: 99–110). Najdeme zde stejné motivy jako v Decrouxově mimu – sochaře medituujícího před svou sochou, prvotní náčrt, který ho neuspokojuje, návrat k dílu a jeho dokončení, první kroky sochy (*obr. 3*), oživení díla pohledem, políbek sochy s Pygmalionem. V obou dílech je také tematizována umělecká tvorba. Rousseauův *Pygmalion* je mýtem o složitém vztahu mezi uměleckým dílem a jeho tvůrcem, ve kterém dochází ke splynutí autora a jeho díla (Starobinski 1971: 84–101; Geisler-Szmulewicz 1999: 39–56). Na konci melodramatu Pygmalion dokončí proměnu sebe sama v sochu, když vezme Galateiu za ruku a řekne: „dal jsem ti celou svou bytost, budu žít jen prostřednictvím tebe“ (Rousseau 1998: 110). Také v Decrouxově mimu procházelo oživení sochy několika fázemi – od doteku sochařovy ruky a těla sochy, který byl prvním impulzem k jejímu probuzení, přes dotek nástroji, jimiž sochař modeloval její tělo a rysy obličeje, dotek pohledem až po objetí a dotek úst při polibku. V objetí sochaře a jeho díla dochází jako u Rousseaua ke splynutí obou bytostí, avšak Decroux změnil závěr mýtu tím, že nechal sochaře zemřít. Vytvořil tak svébytnou interpretaci Rousseauova díla o Pygmalionovi, v níž socha „zabije“ svého tvůrce.

Ve filmu *Théâtre d'Étienne Decroux*, který se skládal z dokumentárního úvodu a pásma mimických jevištních děl, má mimus *Socha* zvláštní místo. Pouze v něm vystupuje Decroux jako herec, v ostatních účinkují jeho američtí studenti, protože film byl natočen v době jeho působení ve Spojených státech, kde vyučoval, přednášel a několikrát se svou skupinou vystoupil na jevišti.⁹ Pasáž věnovaná *Soše*

7 Weill, Étienne-Bertrand. 1957. *Méditation* [amatérský film zaznamenávající performanci É. Decrouxa] (online). 1957 (cit. 29. 1. 2025). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eCDHgtqWQqk>.

8 Comte, Gilbert. 1961. *Théâtre d'Étienne Decroux* [film] (online). Spojené státy americké: Protocol production, 1961 (cit. 30. 1. 2025). URL: https://www.youtube.com/watch?v=G6x6YSt6mlw&list=PL2tdZ_nDy3yMLG9tkYr76sBksOeYbOdLC.

9 V letech 1957–1963 Decroux uskutečnil tři pobyty ve Spojených státech, první v New Yorku na pozvání Actor's Studio (De Marinis 2015: 101).

zároveň odkazuje na úvod filmu, v němž vidíme Decrouxe, jak zamyšleně pozoruje sochy v zahradě muzea a dává svým žákům lekce tělesného mimu. Jeho role sochaře se snoubí se začátkem filmu, v němž vystupuje jako myslitel a učitel, a dodává mu punc tvůrce. Můžeme se tedy ptát, do jaké míry mimos *Socha*, zejména v závěru, odrážel jeho vlastní tvůrčí postupy.

Pygmalionův sen

V rozhovorech Decroux zdůrazňoval svůj status umělce, který byl pro něj důležitější než postavení herce: „Herectví mě až tak nezajímá [...] opravdu nechci, aby o mně lidé říkali, že jsem výjimečný mím [...] to, co mě baví, je přimět ostatní, aby hráli [...] Když přimějete ostatní, aby hráli, zakoušíte daleko silnější pocity, než kdybyste hrál sám“ (Decroux 2003: 66–67). Po svém návratu ze Spojených států v roce 1963 přestal Decroux veřejně vystupovat a věnoval se výhradně výuce tělesného mimu ve své škole, kterou přesunul do sklepních prostor svého domu v Boulogne-Billancourt na předměstí Paříže. Se svými žáky, kteří pro něj představovali tvůrčí hmotu, zde rovněž vytvářel sólové mimické projekty. Jak vzpomíná jeho žačka Nicole Pinaud: „Decroux nebyl pouze učitelem, ale především geniálním umělcem, který potřeboval ke své tvorbě materiál [...], který čerpal z těl svých žáků“ (Pinaud 2003: 502).

Během své umělecké a pedagogické kariéry Decroux vytvořil několik sólových mímů, pokaždé s jinou ženou. Již ve čtyřicátých letech 20. století vznikla první varianta mimu *Socha* (*La Statue*)¹⁰ s Éliane Guyon, která byla obdařena mimořádnými fyzickými schopnostmi a reprezentovala pro Decrouxe ideální představitelku pro ztělesnění jeho vlastních uměleckých tužeb.¹¹ Na počátku osmdesátých let Decroux vytvořil *Politický lyrismus* (*Le Lyrisme politique*) s Nicole Pinaud, která přinesla cenné svědectví o způsobu umělcovy práce:

„Byla jsem, stejně jako všichni, kdo mu propůjčili svá těla k tvoření, nevědomou hmotou, která reagovala na jeho svět. A on zároveň reagoval na můj. V tomto smyslu byl nejen Pygmalionem, ale také zjevením mých vlastních snů. Bylo mezi námi souznění a vzájemná odezva. Nebo to byla láska. Étienne Decroux mě miloval. A já milovala jeho. *Politický lyrismus* byl příběhem lásky“ (Pinaud 2003: 511).

Mimus vznikl ze spolupráce mistra a jeho žáčky, která souhlasila, že se jím nechá „sochat“, ale zároveň navrhne vlastní improvizaci na téma vybrané mistrem. Decroux si v jejich pohybech všiml zajímavých postojů, z kterých vytvořil novou pohybovou kompozici (Pinaud 2003: 516). Jejich vzájemné hledání bylo vedeno vášní pro stejné umělecké ideály, ale v okamžiku, kdy tato výměna přestala být pro jednoho z nich obohacující, bylo její kouzlo přerušeno. „Socha“ se začala cítit uvězněná v rukou svého tvůrce, jak vypráví Nicole Pinaud: „A každé ráno jsem pro Étienne Decrouxe dál hrála *Politický lyrismus*. Začala jsem snít o odchodu. Potřebovala jsem slyšet svůj hlas, zpívat, dál zkoumat divadlo. Už jsem neměla potěšení z tvorby, byla jsem tím, kdo každé ráno nechával před starým mužem ožít příběh jeho života a jeho lásky“ (Pinaud 2003: 506).

10 Fotografie tohoto mimu viz Weill, Étienne-Bertrand. 1947. *La Statue* (online). Bibliothèque nationale de France, 1947 (cit. 30. 1. 2025). URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85398080/f32.item>.

11 Éliane Guyon (1918–1967) se po působení u Étienne Decrouxa od roku 1949 věnovala loutkoherectví a vytvářela vlastní mimická představení, od 1958 působila v taneční a divadelní skupině G. I. Gurdžijeva v Ženevě (Chercher 2005: 774–775).



Obr. 2. Étienne Decroux, Socha (La Statue), *Théâtre d'Étienne Decroux*, Gilbert Comte (režie). Protocol productions, Francie 1961.

Byl Decroux zamilovaný do svého snu o Pygmalionovi, který se mu každé ráno plnil před očima? V *Politickém lyrismu* zachytil myšlenky, které živily jeho umění tělesného mimu po celou dobu jeho umělecké kariéry. Když Decroux, kterému v té době bylo kolem osmdesáti let, sledoval svou žáčku, jak interpretuje dílo, s nímž byl tak úzce spjat, viděl, jak se znovu vynořují postavy z jeho vlastní minulosti a jak „jeho sny ožívají díky tělesnému daru jeho žáků“ (Pinaud 2003: 506). Podobně jako Pygmalion Jeana-Jacquese Rousseaua se zamiloval do svého vlastního díla, chtěl ho držet v rukou a žít jen prostřednictvím něj.

Jean Starobinski označuje Rousseauův mýtus o Pygmalionovi za „druhou formu narcismu“, protože láska, kterou umělec vkládá do sochy, je zároveň láskou k vlastní osobě (Starobinski 1999: 221). Také Étienne Decroux, který měl rád samotný proces tvorby, projektoval do svých děl sama sebe, tudíž mu můžeme propůjčit větu z Rousseauova Pygmaliona: „Zbožňuji sám sebe v tom, co dělám“ (Rousseau 1998: 109). Decroux se ke svým dílům citově připoutal a bylo pro něj obtížné oprostít se od snů, které ztělesňovaly jeho „sochy“. Smrt Pygmaliona na konci jeho mimu *Socha* ve filmu z roku 1961 naznačovala nemožnost ztotožnit se se svými díly, uchovat si je jednou provždy. Ženy, s nimiž sdílel své sny a jejichž těla dostal výměnou při tvorbě mimu, ho nakonec opustily. Decroux tak byl odsouzen začít svou práci znovu, aby mohl jako Pygmalion znovu zažít svůj sen o oživé soše, v němž se ztělesní všechny jeho tužby a přání.

Stát se sochou

Obraz Decrouxe jako mýtického sochaře se vztahuje i na jeho pedagogickou činnost. Jeho současníci i pozdější interpreti se často vraceli k přirovnání jeho školy k sochařskému ateliéru a toto přirovnání používal i on sám (Matho 1991). O svých žácích například říkal: „jakmile je hlína měkká, odchází pryč.“¹² Výuka tělesného mimu byla založena na náročném tréninku, při kterém si žáci osvojovali nový pohyb na scéně. Decroux často opravoval jejich postoje tím, že se jich dotýkal, aby jim ukázal, jak mají používat své tělo. V tomto smyslu působil jako Pygmalion, který se snaží vdechnout život do neopracovaného materiálu, jímž je netrénované tělo žáka. Jak tedy „probudit k životu“ tělo, které zpočátku není ničím jiným než inertní hmotou, studenou hlínou? Přirovnáme proces učení se umění tělesného mimu k ožívování sochy. Nejprve se student nechá přetvářet svým učitelem a pak sám udělá první kroky. Osvojováním techniky tělesného mimu žák postupně získává lepší a lepší pohybové schopnosti, cizuluje své tělo tréninkem, až se stane „sochou“.

Představa člověka jako sochy byla častým tématem filozofů 18. století, ke kterým se Decroux vztahoval. Tento motiv byl součástí debaty o tom, jak člověk nabývá vědomí sebe sama prostřednictvím svých smyslů. Étienne Bonnot de Condillac ve svém díle *Pojednání o počtcích* (*Le Traité des sensations*) z roku 1754 chápal sochu jako ideální model člověka, který si uvědomuje svět prostřednictvím svých smyslů. Vysvětluje v něm, „jak pomocí hmatu poznávat své vlastní tělo i těla druhých“ (Condillac 1984: 101–107). Právě prostřednictvím hmatu člověk nabývá vědomí svého těla a jeho pohybu. Kromě filozofického významu měl traktát i pedagogický rozměr, podobně jako *Émile* (1762) od Jeana-Jacquese Rousseaua. Podle Condillaca lze dítě považovat za hrubý materiál, který je třeba „otesat“ pomocí zkušeností různých vjemů, jež vytvářejí poznání. Z dítěte se tak na základě získaných počtů a následně také vědění postupně stává „socha“, tedy ušlechtilý a myslící člověk.

12 Podle ústního vyjádření Thomase Leabharta, Decrouxova žáka v sedmdesátých letech, které jsem od něj získala na kurzu tělesného mimu v roce 2013.



Obr. 3. Noël Le Mire podle J. M. Moreaua ml., *Pygmalion*, 1778, mědirytina, ilustrace díla J. J. Rousseaua. National Gallery of Art, Washington.

Étienne Decroux zmiňuje pojednání Bonnota de Condillaca ve svém nepublikovaném textu *Myslenka není myslitel* (*La Pensée n'est pas le penseur*) z let 1952–53.¹³ Představil v něm svůj vlastní výklad poznání prostřednictvím smyslových vjemů, v němž připustil dominantní a aktivní roli zraku při vnímání světa. Zrak srovnával se sluchem, který je pasivnější, a s hmatem, který doplňuje vizuální poznání:

„Kdo se spokojí s očima, je si jistý, aniž by věděl.
Kdo si není jistý očima, ale chce vědět, volá na pomoc hmat.
Hmat mu řekne, zda ho oči klamaly, či nikoli.“¹⁴

13 Decroux, Étienne. *La Pensée n'est pas le penseur* (1952–1953). In *Ensemble documentaire Étienne Decroux (1942–1971)*. Paříž, Bibliothèque nationale de France, dépt. des Arts du spectacle, sign. MW-164 (12), 87 f. rkp.

14 Tamtéž.

Stejně jako u Condillaca je hmat u Decrouxe důkazem pravdivosti poznání a umožňuje mimovi přístup k jeho skutečnému tělu i tělům ostatních. Dotekem vlastního těla nebo těla druhých získávali adepti tělesného mimu lepší představu o jednotlivých částech svého těla a o jejich vzájemném propojení v pohybu.¹⁵ Mím zapojoval do akce jednotlivé části svého těla jinak než v běžném životě. Cílem Decrouxa bylo naučit své žáky pohybovat se po scéně novým způsobem, který by se pro ně stal přirozeným a učinil tělo nástrojem jejich tvůrčí práce. Chtěl, aby se jeho studenti proměnili v „myslící sochy“, které se pohybují samy bez opory učitele a stávají se tvůrci dramatického výrazu na scéně. V tomto smyslu se závěr mimu *Socha* z roku 1961, kde Pygmalion umírá v objetí své sochy, jeví jako symbolická smrt učitele či mistra, jejímž prostřednictvím se žák emancipuje od jeho vedení a stává se samostatným umělcem.

Závěr: živá metafora

Viděli jsme, že dotek hrál důležitou roli při tvorbě i při výuce tělesného mimu, a to jak v rovině fyzické, tak metaforické. Příběh sochaře Pygmaliona inspirovaný Rousseauovou verzí mýtu měl pro Étienne Decrouxa osobní význam, protože v sobě soustředil ideál „oživlé sochy“, který se celý život snažil uskutečnit na jevišti. Mýtus jednak vypovídal o Decrouxovi jako tvůrci, který „tvoří“ prostřednictvím těl svých žáků, ztělesňujících společně sdílené ideály, jednak poukazoval na pomíjivost této umělecké tvorby, na nemožnost ji trvale uchovat. A vypovídal také o Decrouxovi pedagogovi, který „přetváří“ těla svých žáků tvrdým tělesným tréninkem s cílem naučit je pohybovat se po scéně zcela jiným způsobem než v běžném životě, a tak z nich učinit „oživlé sochy“.

Jako originální se v kontextu dobové divadelní praxe jeví Decrouxův vztah k osvícenské filozofii a literatuře, na které odkazoval ve svých úvahách. U filozofů 18. století se inspiroval pojetím hmatu jako základního smyslu lidského poznání a představou oživení hmoty myšlenkou, kterou v sobě obsahuje Pygmalionův příběh kladoucí důraz na dotek jako prostředek animace neživého. V těchto názorech hledal Étienne Decroux potvrzení svých vlastních představ, v nichž se tělo na scéně stává „oduševnělou“ hmotou, či „myslícím“ tělem, v jehož formování hrál dotek důležitou roli. Používal-li Decroux tyto představy v rovině metafor, které předestíral adeptům umění tělesného mimu, jeho cílem bylo, aby došlo k jejich zvnitřnění, aby myšlenka pronikla do těla a stala se živou.

Odborný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.

Bibliografie

- BENHAÏM, Guy. 1992. *Le Mime corporel selon Étienne Decroux*. Nepublikovaná dizertační práce. Nice: Université de Nice Sophia Antipolis, Facultés des lettres, arts et sciences humaines, 1992.
- BORIE, Monique. 2017. *Corps de pierre. Corps de chair. Sculpture et théâtre*. Montpellier: Deuxième époque, 2017.
- COMTE, Gilbert. 1961. *Théâtre d'Étienne Decroux*. Film. Spojené státy americké: Protocol production, 1961.

15 Decroux dělí tělo na „jednoduché orgány“ (hlava, krk, prsa, pas...) a „složené orgány“ (kladivo, busta, torzo...), které jsou vytvořeny z „jednoduchých orgánů“. Při pohybu těla po scéně se „složené orgány“ pohybují celistvě, což vede například ke zdůraznění mimova torza, které se jednolitě pohybuje prostorem a vytváří efekt zdánlivého „znehybnění“ torza v pohybu.

- CONDILLAC, Étienne Bonnot de. 1984. *Traité des sensation* (1754). Paris: Fayard, 1984.
- CRAIG, Edward Gordon. 2006. Herec a nadloutka. In Edward Gordon Craig. *O divadelním umění*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 48–68.
- DECROUX, Étienne. 2018a. *Slova o mimu*. Přel. Míša Šmakalová, Lenka Blandin, Pierre Nadaud, Nora Obrtelová Brno: Nakladatelství JAMU, 2018.
- DECROUX, Étienne. 2018b. Přel. Míša Šmakalová, Lenka Blandin, Pierre Nadaud, Nora Obrtelová. Autobiografie vztahující se ke zrodu tělesného mimu. In Étienne Decroux. *Slova o mimu*. Brno: Nakladatelství JAMU, 2018, s. 34–39.
- DECROUX, Étienne. 2003. Étienne Decroux, L'interview imaginaire ou les "dits" d'Étienne Decroux, rozhovory z let 1968–1987 realizované s Thomasem Leabhartem, Claire Heggen a Yvesem Marcem. In Patrick Pezin (ed.). *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*. Saint Jean de Védas: L'Entretemps, 2003, s. 55–209.
- DE MARINIS, Marco. 2015. *Étienne Decroux and His Theatre Laboratory*. Wrocław – Holstebro – Malta: Routledge 2015.
- HYVNAR, Jan. 1996. *Francoouzská divadelní reforma*. Praha: Pražská scéna, 1996.
- CHERCHER, Mouna. 2005. Éliane Guyon. In Kotte, Andreas (ed.). *Dictionnaire du théâtre en Suisse*. Zurich: Chronos Verlag, 2005, vol. 1, s. 774–775.
- GEISLER-SZMULEWICZ, Anne. 1999. *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*. Paris: Honoré Champion, 1999, s. 39–56.
- KOLÁŘOVÁ, Petra. 2017a. Od Rodina k performanci. Tělo jako umělecké dílo u mima Étienne Decroux. *Umění/Art*, 2017, č. 4, s. 363–395.
- KOLÁŘOVÁ, Petra. 2017b. La statuaire mobile: le corps à l'épreuve de la sculpture chez Étienne Decroux. *Sculptures*, 2017, č. 4, s. 9–14.
- KÖRNER, Hans. 2003. Die enttäuschte und die getäuschte Hand. Der Tastsinn im Paragone der Künste. In Valeska von Rosen – Klaus Krüger – Rudolf Preimsberger (eds.). *Der stumme Diskurs der Bilder: Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*. Berlin – Munich: Deutscher Kunstverlag, 2003, s. 221–241.
- LEABHART, Thomas. 2007. *Étienne Decroux*. London: Routledge, „Routledge performance practitioners“, 2007.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. 2003. *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*. Paris: Gallimard, 2003.
- MATHO. 1991. Decroux, le sculpteur. Les élèves sa glaise. (Pinok et Matho vont en cours chez Étienne Decroux). *Telex-Danse*, č. 39, červen 1991, „Hommage à Étienne Decroux“, s. 9.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1998. Pygmalion, scène lyrique (1762). In Henri Coulet (ed.). *Pygmalions des Lumières, anthologie (Houdar de La Motte, Boureau-Delsandes, Saint-Lambert, Jullien dit Desboulmiers, Jean Jacques Rousseau, Baculard D'Arnaud, Rétif de la Bretonne)*. Paris: Desjonquères, 1998, s. 99–110.
- PINAUD, Nicole. 2003. Le Minotaure. In Patrick Pezin (ed.). *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études, témoignages*. Saint Jean de Védas: L'Entretemps, 2003, s. 497–516.
- STAROBINSKI, Jean. 1971. *Jean Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle, suivi de Sept essais sur Rousseau*. Paris: Gallimard, 1971.
- STAROBINSKI, Jean. 1999. *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Paris: Gallimard, 1999.
- STOICHITA, Victor. 2008. *The Pygmalion Effect: from Ovide to Hitchcock*. Chicago: University of Chicago Press, 2008, s. 111–160.

PhDr. Petra Kolářová, Ph.D.
Národní galerie Praha
kurátorka Sbírky grafiky a kresby
petra.kolarova@ngprague.cz

Kurátorka Národní galerie Praha se specializací na moderní grafiku a kresbu. Petra Kolářová vystudovala dějiny umění na FF UK (PhDr. 2007) a doktorát na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne a na FF UK (Ph.D. 2015). Ve své odborné činnosti se mj. zaměřuje na vztahy mezi výtvarným a performativním uměním (divadlo, tanec, mimos).



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.