

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Katedra divadelní vědy

Estetika a poetika současného cirkusu

(Od moderního cirkusu až po současný aneb Systematické prolínání jednotlivých
umění s cílem vytvořit umění absolutní)

Contemporary circus' Aesthetics and Poetics

(From the modern circus to the current one or Systematic interleaving of
individual arts to create an absolute one)

Diplomová práce

Vedoucí diplomové práce:

Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Praha 2009

Veronika Štefanová

Divadelní věda

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla veškerou literaturu a ostatní informační zdroje, které jsem použila.

V Praze 2009

Veronika Štefanová
Veronika Štefanová

Své poděkování bych ráda věnovala vedoucímu mé diplomové práce Mgr. Petru Christovovi Ph.D., který přijal můj návrh na diplomovou práci a který mi v průběhu jejího zpracování poskytl řadu podnětných rad a připomínek.

Veronika Štefanová

1. Úvod.....	6
1.1 Proč současný cirkus?	6
1.2 Cíle, postupy a záměry diplomové práce	8
1.3 Vzrušující cesta za poznáním současného cirkusu.....	9
2. Vznik a vývoj cirkusu od počátků až do současnosti	12
2.1 Od Astleyho až po první světovou válku aneb Vznik a vývoj moderního cirkusu	12
2.1.1 Astleyho předchůdci.....	12
2.1.2 Astleyho škola.....	12
2.1.3 Francouzský cirkus v područí Franconiho a Dejeana.....	14
2.1.4 Dvě světové války a doba poválečná.....	15
2.2 Cirkus tradiční, nový, současný, dnešní a co teprve ten zítřejší.....	15
2.2.1 Zrod nového cirkusu, zrod nové estetiky.....	15
2.2.2 Nový cirkus a čtyři estetické přístupy.....	20
2.2.3 Vztah tradičního cirkusu s cirkusem nostalgickým a novátorským.....	20
2.2.4 Dynamická metamorfóza nového cirkusu na současný.....	22
3. Mezi nebem a zemí aneb Ze světa cirkusových umění	29
3.1 Akrobatická umění	30
3.1.1 Tanec na laně.....	32
3.2 Vzdušná umění	34
3.3 Umění ovládat předměty	36
3.4 Jezdecké umění	39
3.5 Klaunské umění	42
4. Současná cirkusová architektura.....	45
4.1 Stálé cirkusové budovy	47
4.1.1 Théâtre équestre Zingaro.....	47
4.1.2 Académie Nationale Contemporaine des Arts du Cirque Annie Fratellini.	48
4.2 Cirkusové stany.....	49
4.2.1 Théâtre du Centaur.....	49
4.2.2 Volière Dromesko.....	50
4.2.3 École Nationale des Arts du Cirque Rosny-sous-Bois.....	50
4.3 Kupole.....	51

4.3.1 Archaos	51
4.3.2 Arts Sauts	51
5. „Křížení“ aneb Cirkus pod vlivem jiného umění	53
5.1 Cirkus a tanec	54
5.2 Cirkus a hudba	57
5.3 Cirkus a film	60
5.4 Cirkus a divadlo.....	63
6. Tělo jako nástroj, prostředek komunikace a estetický objekt	70
7. Proces vzniku současného cirkusového díla	73
7.1 Cirkusový režisér.....	75
7.2 Cirkusový herec	77
7.3 Cirkusový kostým	78
7.4 Cirkusový prostor a scénografie.....	80
8. Příklady současné cirkusové tvorby	83
8.1 Velká cirkusová forma dobývá svět.....	83
8.1.2 Cirque Plume	86
8.2 Malá cirkusová forma – úspěch dneška, vize budoucnosti?.....	90
8.2.1 Les Colporteurs	90
8.2.2 A.K.Y.S. Project	93
9. Závěr	96
Prameny a použitá literatura	98
Resumé	106
Seznam obrazových příloh	108

1. Úvod

1.1 Proč současný cirkus?

„Je nám třeba nových forem,“ prohlásil **Vsevolod Emiljevič Mejerchold** jako Konstantin Trepjev ve **Stanislavského** inscenaci *Racka* uvedeného v roce 1898 v právě založeném Moskevském uměleckém divadle. Inscenace měla nebývalý úspěch, který zahájil slavnou éru jedné z nejrevolučnějších ruských scén své doby.

Zřetelnější změny v divadelní tvorbě můžeme pozorovat již v posledních dvou desetiletích devatenáctého století, kdy mladí divadelní tvůrci jako **Antoine, Fort** nebo **Lugné-Poë** prosadili ve svých vlastních nově založených divadlech moderní dramata, jejichž scénická ztvárnění umožnila pronikání naturalismu a symbolismu do francouzské divadelní tvorby.

Divadelní reformy počátku dvacátého století zažehnaly konvencemi prolezlou a umělecký charakter destruující krizi. Divadelní režiséři, pedagogové a teoretici, mezi nimiž figurovala jména **Copeaua, Jouveta, Appii** a **Craiga**, přicházeli s novými vizemi. Přetvářeli je do živé jevištní podoby ztělesněné herci zformovanými novými metodami a náročným fyzickým tréninkem. Proti divadlu, které holdovalo bezduché a povrchní zábavě, se postavily osobnosti, jež chtěly divadelnímu umění navrátit jeho původní umělecký charakter a podstatu. Cestou k proměně bylo najít takový divadelní jazyk a prostředí, jež umožní více se přiblížit k divákovi a navázat s ním užší kontakt. Jedním z inspiračních vlivů byl svět cirkusu, a především tedy cirkusová tvorba, která v první polovině dvacátého století začala intenzivně pronikat na divadelní scény.

Podobný osud jako divadlo počátku dvacátého století potkal o mnoho let později i cirkus. Padesátá a šedesátá léta znamenala značný útlum nejen z hlediska tvůrčího, ale především v oblasti diváckého zájmu, s čímž souvisela i následná finanční krize mnohých souborů. O jeho úpadek se postaral nejen nedostatek tvůrčí inspirace, ale také rychlý rozvoj kinematografie a televize.

Stejně jako divadlo, i cirkus potřeboval nový tvůrčí impuls, jenž by vývoj jeho umělecké podoby posunul dál. V první polovině sedmdesátých let začaly do cirkusu prostupovat nové tendence, které umocnily podstatu cirkusu jako živého

umění.¹ Sedmdesátá léta lze považovat za cirkusovou avantgardu, k níž přispěla především touha mladých umělců „dělat cirkus jinak“. Nově vzniknuvší cirkusová tvorba byla zařazena do oblasti, již se velmi brzy začalo říkat nový cirkus. Tento název měl sloužit především k odlišení nových tvůrčích tendencí od tradičních, které stále přetrvávaly a přetrvávají.

Průkopníci nového cirkusu chtěli především rehabilitovat jeho pravou uměleckou podstatu, a tak obnovit i vztah s publikem založený na novém způsobu sdělení a komunikace. „Nechtěli produkovat jen pouhou konzumní show. Záleželo jim na sdílení silného okamžiku založeného na daném estetickém diskursu, jenž umožňuje zhlédnout obsahově sdělné a na metafory bohaté obrazy.“²

Zeměmi původu této nové umělecké formy jsou Francie a Kanada, není tudíž překvapující, že i dnes se pozornost odborníků a profesionálů soustředí na dění právě v těchto zemích. Nový cirkus lze považovat za specifický umělecký druh, který si však své právoplatné postavení ve světě umění musel tvrdě vydobýt.

I přesto, že v zemích jako Francie, Belgie, Velká Británie, Finsko, Portugalsko a neméně i Španělsko je tato forma dobře známá a prochází již několik let výrazným vývojem, najdou se v Evropě státy, ve kterých je současný cirkus vnímán jako marginální a bezvýznamné umění.

Dnes můžeme s potěšením konstatovat, že Česká republika patří k zemím, kde již několik let povědomí o novém i současném cirkusu existuje. Zasloužili se o to především tvůrci a organizátoři festivalu Letní Letná.³

Francie je Mekkou cirkusu. Francouzská vláda podporuje cirkus nejen z hlediska praktické tvorby, ale také z hlediska teoretického. Díky tomu vznikla ve Francii střediska zaměřená na výzkum a vzdělávání v oblasti cirkusu. Mezi hlavní z nich patří výzkumné středisko cirkusové školy **Centre National des**

¹ Živé umění popisuje Patrice Pavis v Divadelním slovníku jako „pojem označující ty druhy scénického umění, které používají živé lidské tělo.“ (PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 438.) Za tyto druhy můžeme tudíž považovat dramatické divadlo, operu, tanec, taneční divadlo, mim a také cirkus. Dnes se živé umění často vztahuje na takzvané okrajové a alternativní divadelní žánry, mezi něž řadíme performance, happening nebo i body art.

² COCONNIER, C. *Le Cirque d'Art*. Panorama de sa concrétisation à travers le suivi de la création de Sama Samuruck Suk Suk. Paris: Université de Paris III. Département d'Études Théâtrales, 2001-2002, s. 13.

³ Festival Letní Letná zahájil svou činnost v srpnu 2004 a v roce 2008 měl již za sebou pět úspěšných ročníků. Jedná se o festival současného cirkusu a pouličního umění. Každý rok měli jeho diváci možnost zhlédnout světově uznávané soubory současného cirkusu.

Arts du Cirque (CNAC)⁴ v Châlons-en-Champagne a institut **Hors les Murs** (HLM)⁵ se sídlem v Paříži.

Přítomnost současného cirkusu v jiných evropských zemích a množství odborné literatury na něj zaměřené mě motivovalo k bližšímu seznámení české veřejnosti s tímto uměleckým fenoménem. Chtěla bych vytvořit ucelený soubor poznatků o současném cirkusu, jenž může sloužit jak jeho pouhým pozorovatelům, tak i těm, kteří se mu v České republice chtějí věnovat i prakticky. Díky **Cirqueonu**,⁶ zastřešující organizaci pro podporu a rozvoj současného cirkusu v České republice, totiž přibývá příležitostí současný cirkus nejen pozorovat, ale i prakticky provozovat. Jedná se o záslušnou činnost v umělecké oblasti, která v naší zemi ještě nemá své pevné místo, ale jež má naději si toto místo u českého publika vybudovat.

1.2 Cíle, postupy a záměry diplomové práce

Jedním z hlavních cílů této práce bude pojmout současný cirkus jako umělecký jev s vlastní estetickou podstatou. Současný cirkus je charakteristický především snahou propojit veškeré umělecké oblasti s úmyslem vytvořit umění totální, jež nebude pouhým nesourodým spojením dílčích oblastí, ale originálním harmonickým splynutím v novou uměleckou formu. Na základě rozborů dílčích oblastí nového, a především současného cirkusu, bude možné vytvořit ucelenější pohled na současný cirkus jako na právoplatný umělecký druh, který může směle koexistovat s ostatními uměleckými oblastmi, jako je tanec, hudba, divadlo nebo architektura.

Současný cirkus jako umělecký fenomén posledních dvaceti let vyžaduje specifický teoretický přístup a nové pojetí cirkusové estetiky. Aby bylo členění jednotlivých cirkusových větví jasnější, budou podrobeny důkladnějšímu rozboru v samostatných kapitolách.

Součástí práce bude popis jednotlivých cirkusových umění, která tvoří základ cirkusu tradičního i současného. Zaměřím se především na jejich aplikaci v současném cirkusu, což dokáži na příkladech tvorby jednotlivých souborů.

⁴ Národní centrum cirkusových umění.

⁵ Mimo stěny.

⁶ Hlavní náplní organizace je poskytování informací o domácím i evropském dění na poli současného cirkusu. Podporují projekty nové cirkusové vlny, která vzniká v České republice, a rozvoj cirkusových dovedností mládeže.

Podstatnou součástí charakterizace současného cirkusu bude i představení složek podílejících se na tvorbě cirkusové inscenace. V práci jsem se tudíž zaměřila na složku režijní a hereckou, na scénografii, hudbu i kostýmy. K současnému cirkusu patří i specifická architektura, která tvoří součást její nové estetiky, proto i jí bude věnována část této práce.

Hlavním záměrem diplomové práce bude tedy obhajoba a zdůvodnění původní umělecké podstaty současného cirkusu jakožto svéprávného a samostatného estetického jevu.

1.3 Vzrušující cesta za poznáním současného cirkusu

Jelikož téměř celý můj výzkum závisel na dokumentech a informačních zdrojích majících svůj původ a místo ve Francii, nezbývalo, než se do země Galského kohouta vydat a využít databází tamějších výzkumných středisek.

„Byl to především rok 2001 – 2002, který byl francouzským Ministerstvem kultury, školství a komunikace ustanoven Rokem cirkusových umění a zároveň i slavnostně zahájen 6. června 2001 **Catherinou Tascovou**.⁷ Na základě dynamické a variabilní proměny cirkusu uznala francouzská vláda za vhodné učinit toto umění součástí své finanční i politické podpory. Rok cirkusových umění⁸ se stal též rokem vzniku řady publikací a článků teoreticky i prakticky zaměřených na cirkus, ať už moderní, tradiční, nový nebo i současný. Cílem teoretiků a cirkusových umělců bylo blíže seznámit veřejnost s touto tolik rozmanitou a umělecky strukturovanou oblastí. Není tedy překvapující, že množství knih, které se zaměřují na cirkusové umění, pochází z období let 2001 a 2002.

Řada teoretických publikací pojednávajících o estetice cirkusového umění jsou soubory uzavřených studií, jež se zaměřují na jednotlivé cirkusové oblasti, cirkusovými disciplínami počínaje a lidským tělem, jakožto primárním estetickým objektem, konče. Nevýhodou vzniku množství cirkusové literatury v letech 2001 a 2002 je opakování stále stejných článků a studií v řadě periodik a monografií. Většina těchto odborných publikací a článků je silně ovlivněna euforií a nadšením z prudkého vývoje nové cirkusové formy. Mnohé z nich se stávají díky

⁷ LATARJET, B. Une année pour le cirque. *Arts de la piste*, 2001, č. 21-22, s. 1.

⁸ Rok cirkusových umění byl obdobím, kdy se francouzská vláda začala o cirkusová umění více zajímat. Byl vytvořen systém finanční podpory jednotlivých cirkusových oblastí, jako je tvorba, propagace, vzdělávání nebo výzkum.

nadměrné chvále neobjektivními, přičemž většina postrádá výraznější kritický přístup. Publikace a články mění svůj charakter až počátkem roku 2006, kdy jejich autoři zaujímají odstup od hodnocení současného i tradičního cirkusu a více se zabírají otázkou jejich dalšího vývoje a schopnosti přetrvat.

Nedílnou součástí existence cirkusu jako svéprávného uměleckého druhu jsou i výzkumná střediska, která zajišťují bezplatný přístup k téměř všem vzniklým dokumentům zaměřujícím se na existenci a fungování cirkusu.

Hors les Murs je dokumentační středisko poskytující informace o aktivitách jednotlivých cirkusových souborů, umělců, škol, výzkumníků a také o momentálním cirkusovém dění. Hors les Murs má též bohatě zásobenou databázi audiovizuálních nahrávek, teoretických knih a odborně zaměřených časopisů.

Užitečná a obohacující byla i mezinárodní konference **Fresh Circus**, kterou středisko Hors les Murs organizovalo. Cílem konference bylo analyzovat současnou situaci cirkusu z hlediska uměleckého, ekonomického, pedagogického, popřípadě i z hlediska teoretického výzkumu. Účast na seminářích Fresh Circus mi umožnila pochopit aktuální postavení cirkusových umění ve světě.

Výzkumné středisko nejprestižnější cirkusové školy **CNAC** v Châlons-en-Champagne bylo také jedním z cílů mé výzkumné cesty. Jejich dokumentační centrum patří k nejobsáhlejším a čítá na víc než 4500 knižních titulů, z nichž téměř tisíc je v jiném než francouzském jazyce. Mnohé z těchto knih pojednávají nejen o umění cirkusovém, tradičním i současném, ale též o uměních s cirkusem souvisejících, jako je tanec, hudba, divadlo, výtvarné umění nebo loutkové divadlo.

Francouzské knihovny, jež se nejvíce zaměřují na literaturu o cirkusu jsou **Bibliothèque national de Paris** a její oddělení dramatických umění, a stejně tak i **Bibliothèque Gaston – Baty**, která je součástí katedry divadelní vědy na Univerzitě Sorbonne Nouvelle Paris III.

K vlastnímu odbornému výzkumu nemálo přispěla i má účast na francouzském cirkusovém festivalu **Circa** v Auch, který jsem absolvovala se statutem odborného výzkumníka. Tato pozice mi umožnila účastnit se seminářů určených pouze pro profesionály a badatele. Díky tomu jsem měla příležitost vyslechnout si cíle a plány institucí jako je například **Fédération des écoles de**

cirque professionnelles (FEDEC),⁹ která v roce 2008 oslavila deset let své existence. Součástí odborného programu byla i prezentace projektů jednotlivých cirkusových souborů z Francie, Španělska, Velké Británie a Kambodže. Cílem těchto setkání profesionálních souborů, odborných výzkumníků, producentů, režisérů a festivalových organizátorů bylo veřejně uvést plánované projekty jednotlivých cirkusových souborů. Hlavním cílem festivalu Circa je představit veřejnosti nejnovější tendence a postupy cirkusových škol a profesionálních souborů.

Dospět k celkovému objasnění estetiky a poetiky specifického uměleckého druhu, jako je současný cirkus, a zároveň uchopit jeho uměleckou podstatu teoreticky, je hlavním cílem této práce. Věřím tedy, že obsáhlá písemná i audiovizuální dokumentace, již jsem měla možnost nashromáždit, přispěje k tematicky bohatě strukturovanému, avšak ucelenému a souvislému obsahu.

⁹ Federace odborných cirkusových škol. Jedná se o organizaci sdružující 38 škol z 20 světových zemí, z nichž některé měly vyhrazeny místo v programu festivalu Circa 2008 na krátké předvedení výsledků činnosti vlastních tvůrčích ateliérů.

2. Vznik a vývoj cirkusu od počátků až do současnosti

V této kapitole se věnuji především prostředí anglickému, neboť Anglie byla zemí, v níž vznikl takzvaný moderní cirkus a kde bylo poprvé užito slova cirkus pro označení budovy využívané pro cirkusová představení. Dále pak připomenu prostředí francouzského cirkusu, neboť Francie je od osmnáctého století skutečným centrem cirkusového dění, odkud pramení veškeré jeho vývojové změny a tendence.

Cílem této kapitoly není pouhé historiografické shrnutí vzniku a vývoje cirkusu, ale především popis jednotlivých uměleckých cirkusových proudů, k jejichž nejvýraznější diversifikaci došlo ve Francii počátkem sedmdesátých let dvacátého století. Základní argumentaci podpořím hodnocením cirkusu a jeho následným rozčleněním do příslušných estetických kategorií.

2.1 Od Astleyho až po první světovou válku aneb Vznik a vývoj moderního cirkusu

2.1.1 Astleyho předchůdci

I přesto, že je za zakladatele moderní podoby cirkusu považován anglický důstojník **Philip Astley**, ještě v době před uvedením jeho prvního akrobatického čísla na koňském hřbetu spatřilo londýnské publikum irského krasojezdce **Thomase Johnsona**, který uchvacoval diváky akrobatickými čísly na dvou až třech koních zároveň. Poprvé se objevil v londýnském Islingtonu v roce 1758.

„O Velikonocích roku 1768 na břehu Temže předváděl své krasojezdecké umění jistý **Walton**, který 9. září toho roku přidal do veřejných produkcí i provazochodecká a akrobatická čísla. 24. září představení ukončil, prodal koně a z Londýna odjel.“¹⁰

2.1.2 Astleyho škola

K nejvýraznějším změnám v oblasti cirkusu došlo především ve druhé polovině osmnáctého století v Anglii, kde se v roce 1742 narodil **Philip Astley**,

¹⁰ JACOB, P. Piste et Plateaux ou l'Art de la Métamorphose. *Théâtre aujourd'hui. Le cirque contemporain, la piste et la scène*, 1998, č. 7, s. 11.

průkopník a zakladatel moderního cirkusu. Již jako mladý důstojník se nadchl pro umění krasojízdy. Sám se začal krasojízdě učit a jeho nadšení a touha ho dovedla až k maximálnímu zdokonalení této dovednosti. Již v roce 1768 v Halfpenny Hatch předvedl na veřejném prostranství ohraničeném provazy první akrobatická čísla na koni.

Další Astleyho významný přínos do cirkusového umění byla kruhová aréna, kterou poprvé použil k akrobatické krasojízdě a jež se jevila jako ideální prostor pro jezdecké umění. Kruhová manéž o 13 metrech v průměru se následně stala celosvětově uznávaným scénickým prostorem určeným pro cirkusové produkce.

Astley považoval za nutné do svých představení vložit komický prvek, a dal tak vzniknout novému živému číslu: klaunovi. „V červnu roku 1768 zinscenoval Astley komické číslo nazvané *Procházka dámského krejčího v Brentfordu*. Jednalo se o parodování nešikovnosti dámského krejčího na cestě do nedalekého města.“¹¹

Astleyho jezdecká čísla se brzy stala klasickým vzorem pro ostatní jezdecké školy ze všech koutů Evropy. V době, kdy Astleyho jezdecké umění obdivoval ve Fontanaibleau i Ludvík XV., využil jeho nepřítomnosti **Charles Hughes** a společně s **Charlesem Dibdinem** založili v Anglii **Royal Circus**, první budovu na světě, která nesla přímé označení cirkus. Royal Circus byl otevřen roku 1782 a stal se rivalem Astleyho Amfiteátru postaveného v roce 1770.

Astley uznal za vhodné využít stále trvajících francouzské slávy a vytvořil první pařížský stálý cirkus, nazvaný **Anglický amfiteátr**, ve kterém byly provozovány produkce v letech 1783-1791. Velká francouzská revoluce nakonec rozhodla o jeho osudu. Roku 1793 musel Astley opustit Anglický amfiteátr ve prospěch benátského exulanta **Antonia Franconiho**.

Moderní cirkus, založený Philipem Astleym, byl postaven na základech variabilního seskupení jednotlivých čísel, která však postrádala výraznou logickou kompozici. Divácká představitivost byla stimulována hranými scénkami. Těm však chyběl princip sbíhavosti k centrálnímu tématu. Anglický moderní cirkus i přes tyto nedostatky zaznamenal na domácí i světové půdě úspěch, a to především díky eleganci a originalitě jezdeckého umění a neméně i technické a

¹¹ JACOB, P. Piste et Plateaux ou l'Art de la Métamorphose, s. 24.

žánrové pestrosti jednotlivých produkcí, jimž nechyběl především smysl pro humor.

2.1.3 Francouzský cirkus v područí Franconiho a Dejeana

I přesto, že bylo jezdecké umění do Francie přivezeno Angličanem, Philipem Astleym, za zakladatele francouzského cirkusu je považován **Antonio Franconi**, který již v roce 1783 předvedl na otevřeném prostranství ve Faubourg du Temple v Paříži skupinku svých ochočených kanárů. Nejvýznamnější z Franconiho činů bylo otevření **Cirque Olympique** roku 1807. Byla to první pařížská stálá budova nesoucí v názvu označení cirkus. Dva Franconiho synové, Laurent a Henri, zajišťovali svým uměleckým i technickým zaměřením pestrost produkcí Cirque Olympique. „Laurent se věnoval volné drezúře koní, jež byla založena na jejich svobodném pohybu ohraničeném pouze obložím manéže. Henri pro změnu zasvětil svou činnost pantomimě, přičemž svůj talent předal synu Adolfovi, který později adaptoval slavná literární díla, například *Dona Quijota*. Nebo se věnoval rekonstrukcím významných historických událostí, jako bylo *Dobytí Bastilly* nebo *Dobytí La Corogne*.“¹² Dřevo jako konstrukční materiál se brzy ukázalo nevhodným pro Cirque Olympique. Pyrotechnické efekty v průběhu představení naneštěstí způsobovaly časté a velmi nákladné škody, které uvedly rodinu Franconi do ekonomických potíží, jež následně zapříčinily její profesní pád.

Vedení Cirque Olympique se následně chopil **Louis Dejean**, jehož lze řadit mezi průkopníky moderního cirkusu ve Francii, stejně jako v Anglii **Philipa Astleyho**, nebo **Ernesta Renze** v Německu. Díky svým urbanistickým vizím zaměřeným na výstavbu nových cirkusových budov se stal Dejean brzy nejmocnějším francouzským cirkusovým podnikatelem. V roce 1841 pověřil architekta **J. I. Hitterfa** projektem letního **Cirque d'Été de Champs-Élysées**¹³ a v roce 1852 přihlížel inauguraci **Cirque Napolen**, později přejmenovaného na **Cirque d'Hiver**.¹⁴ Autorem Cirque d'Hiver byl taktéž J. I. Hitterf a na jeho otevření participoval sám francouzský císař Napoleon III. Bonaparte. Za působení Dejeana měli diváci možnost sledovat cirkusové společnosti doslova z celé Evropy.

¹² MAUCLAIRE, D. *Histoire du cirque. Voyage extraordinaire autour de la terre*. Toulouse: Éditions Privat, 2003, s. 42.

¹³ Letní cirkus na Champs-Élysées.

¹⁴ Zimní cirkus.

Francouzskou inovací v oblasti cirkusových čísel se stal let na visuté hrazdě. Poprvé tuto kreaci předvedl před zraky veřejnosti v Cirque Napoleon 12. ledna 1859 **Jules Léotard**. Pohyb zakládající se na volném letu akrobata z jedné visuté hrazdy na druhou ohromil přítomné diváky a stal se tak na trvalo jedním z nejpoblárnějších čísel.

Francouzský cirkusový styl je charakteristický vyváženou kombinací elegance, humoru a především náročného fyzického tréninku zakládajícího se na stále se zdokonalujících učebních metodách. Francouzské cirkusové umění bylo exportováno do světa převážně na přelomu osmnáctého a devatenáctého století.

2.1.4 Dvě světové války a doba poválečná

Po roce 1945 byl estetický charakter cirkusového umění paralyzován. Nejen že klesl zájem publika, ale ropná krize a rozvoj kinematografie a televizních pořadů k přísunu diváků do manéže nepřispěly. Přežívající cirkusové společnosti hledaly tedy způsob, jak svou nešťastnou situaci změnit. Největší úspěch měla především čísla krotitelů dravých šelem, na základě čehož byla artistická čísla zatlačována do pozadí. Proto se akrobaté ve svých výstupech zaměřili na mnohem technicky náročnější a nebezpečnější prvky, kterými se snažili nadchnout přítomné diváky. „V roce 1945 bylo vytvořeno **Radio-Circus**, jež představovalo spojení mezi tradičním cirkusem a rozhlasovými hrami. Následně bylo přetvořeno na sál pro pěvecké hvězdy padesátých let a přehlídkový sál pro bývalé atlety rekvalifikované „cirkusovým byznysem“ na cirkusové akrobaty.“¹⁵ Bylo jasné, že možnosti i cíle cirkusového umění byly v tuto dobu velmi omezené a pomalu ztrácely smysl a cíl své existence. Veškeré negativní příznaky stávající situace naznačovaly, že cirkus je v krizi a že je nejvyšší čas jeho destruuující tendence radikálně zastavit.

2.2 Cirkus tradiční, nový, současný, dnešní a co teprve ten zítřejší

2.2.1 Zrod nového cirkusu, zrod nové estetiky

Květen 1968 přinesl do Francie řadu výrazných změn zasahujících do veškerých společenských oblastí, tudíž i kultura a umění nezůstaly bez

¹⁵ JACOB, P. *Le cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*. Paris: Larousse, 2002, s. 14.

povšimnutí. Vlna demokratizace ovlivnila vnímání mladé tvůrčí generace, jež pocítila v revoluční atmosféře doby touhu po novém sebevyjádření. Pouliční divadlo, jakožto symbol svobody a rebelství, bylo jednou z nejlákavějších forem, která učarovala mladým umělcům. Nastupující umělecká generace tvůrčích rebelů odmítala sterilní a konvencemi prolezlá bulvární divadla. Své reformátorské tendence projevila obzvláště ve vůli znovu obrodit zašlou slávu a společenský význam jarmarečních divadel. Jejich hlavní smysl viděla především v možnosti svobodného sebevyjádření a v užším kontaktu s publikem. Pouliční divadlo bylo pro ně jinou formou komunikace bez morálních a sociálních mantinelů, která přinášela nejen zábavu, ale i sdělení. Divadelní soubory jako **Living Theatre** nebo **Bread and Puppet Theatre** nově nastaveným systémem společného života v komunitě ukázaly jinou cestu k umění sloužícímu k vyjádření revoluční ideologie. Jejich divadelní experimenty měly především sloužit k odkrytí povahy lidského individua v nově nadcházející epoše.

Život v komunitě však hraje významnou roli i v tradičním cirkusu. Svou rodinnou podstatou vytváří společnost uzavřenou a mnohem více názorově sjednocenou. Jedná se však o druh komunity, do níž jen velmi těžko pronikají nové umělecké tendence a vlivy. Cirkusové řemeslo se zde dědí z otce na syna, přičemž základní charakteristikou jejich cirkusového umění je úcta k tradici a neměnnosti.

Na ulicích pod širým nebem začala vznikat představení založená na sloučení více tradičních cirkusových disciplín, avšak v úplně jiném stylu než bylo doposud zvykem. Tyto produkce byly výrazně obohacovány o divadelní prvky. Jednotlivá čísla nabývala ve spojení s ostatními mnohem ucelenější podoby a významu. Doba byla mladá, ale velmi produktivní na zrod nových cirkusových společností, jež se svou poetikou blížily poetice následně vzniklých souborů nového cirkusu. „Již v roce 1971 vytvořili **Victoria Chaplinová** společně s **Jeanem-Baptistem Thieréem Cirque Bonjour**. Skládal se ze dvou artistů doprovázených jejich dětmi, párem holubic a králíky. Chtěli z cirkusu vytvořit jemnou a nadnesenou zábavu se schopností evokovat proměnlivé emoce.“¹⁶ O netradiční představení kombinující nejrůznější cirkusová čísla a pouliční divadlo se postaral **Christian Taguet** v roce 1973, kdy na nádvoří pařížského Hôtel de

¹⁶ JACOB, P. *Le cirque. Un art à la croisée des chemins*. Paris: Gallimard, 1992, s. 106.

Marais uvedl inscenaci *Puits aux Images*.¹⁷ Představení *Puits aux Images* bylo v dějinách nového cirkusu stěžejní, neboť dodnes je považováno za základní tvůrčí kámen, který vlnu nového cirkusu spustil. Výraznou změnou, kterou *Puits aux Images* přineslo, nebylo jen vložení hraných a mluvených scének mezi jednotlivá cirkusová čísla, ale především oživení těchto čísel, která již nebyla pouhou exhibicí netradiční dovednosti, ale spíše jedním z komunikačních prostředků celé inscenace.

Nový **Cirque Aligre** v roce 1979 slučoval dnes již významné cirkusové ředitele jako byl **Bartabas** a **Igor**.¹⁸ Společné účinkování v cirkusu Aligre je inspirovalo k vytvoření vlastních cirkusových souborů úže tematicky zaměřených. V případě Bartabase to byli koně a v Igorově případě ptáci. V cirkusu Aligre vystupovali společně s Bartabasem a Igorem ještě **Brigitte**, která se později stala Bartabasovou manželkou, **Nigloo** a **Branlo**. Ve svých společných představeních vytvořili fiktivní postavu barona Aligra, balkánského aristokrata, jenž byl zruinován, neboť chtěl uskutečnit velkolepé jezdecké představení. Cirkusu Aligre se nakonec rozpadl.

Mezi nejvýraznější iniciátory pouličního umění té doby patřili především **Igor**, **Bartabas**, **Pierrot Bidon**, **Bernard Kudlak** a **Christian Taguet**, respektive průkopníci nového cirkusu a pozdější zakladatelé nejvýznamnějších souborů, mezi něž patří **Volière Dromesko**, **Théâtre équestre Zingaro**, **Archaos**, **Cirque Plume** nebo **Cirque Baroque**. Před vznikem těchto institucionalizovaných souborů byla umělecká činnost a organizace jednotlivých seskupení závislá na momentálním rozhodnutí všech účastníků, kterou z cest se vydají a jaké město se stane jejich příštím útočištěm. Většina nových představení se zakládala na improvizaci a hledání a objevování nových forem. Založení nových souborů signalizovalo estetické i poetické vymezení jednotlivých tvůrců, čemuž odpovídaly i specifické názvy souborů. Charakter kulturní instituce jim umožnil nárok na finanční podporu Ministerstva školství, kultury a komunikace. Zároveň však vyžadoval od každého souboru organizovaný přístup k tvorbě, propagační činnosti a správě.

Rok 1974 je v oblasti cirkusové tvorby přelomovým. Dodnes je v cirkusové historii zapsán jako rok, kdy revoluční idea čtyř lidí obrátila estetickou podobu

¹⁷ Studna obrazů.

¹⁸ Jedná se o umělecké přezdívky cirkusových ředitelů.

cirkusu o sto osmdesát stupňů. **Annie Fratellini** a **Pierre Étaix** společně otevřeli **École Nationale des Arts du Cirque Annie Fratellini**,¹⁹ ve stejné době kdy **Alexis Grüss** a **Sylvia Monfortová** založili školu **École au Carée**.²⁰ Obě tyto školy se sídlem v Paříži měly ambice sloužit jako vzdělávací instituce pro budoucí cirkusové artisty. Inspiraci k výuce čerpali z tradičních cirkusových forem. Tento pedagogický projekt přilákal do cirkusového světa nové tvůrčí názory a přístupy, které měli zajistit studenti, již už nepatřili ke členům cirkusových rodů. Jednalo se o mladou generaci pocházející z nejrůznějších sociálních i kulturních vrstev, která přinesla do cirkusu svěží tvůrčí energii. I přesto, že na těchto školách vyučovali lektoři pocházející z tradičního cirkusového prostředí, studenti měli po absolutoriu právo volby, kterým uměleckým směrem se vydají.

Velmi brzy bylo jasné, že tradiční svět cirkusu již nestačí tvůrčím a ideovým požadavkům nově formovaných artistů, kteří se stále více soustředili na hledání nových forem. Nalezli je ve formálním slučování jednotlivých umění s uměním cirkusovým. Systematické prolínání jednotlivých uměleckých druhů dalo vzniknout nové estetice, v níž hlavním vodítkem k vytvoření nového cirkusového proudu byla snaha odlišit se od cirkusu tradičního. Mladí cirkusoví tvůrci zjistili, že na základě metaforických obrazů mohou společně podávat sdělení o současném světě.

Cesta k novému cirkusu vedla přes proměnu jednotlivých složek podílejících se na cirkusové tvorbě. Došlo tak k zmnožení některých z nich, nebo naopak i k jejich eliminaci. Neopominutelný a téměř stěžejní vliv na vznik nového cirkusu mělo divadlo, jímž se nechali jednotliví tvůrci inspirovat zejména v oblasti dramaturgie a nově i cirkusové režie.

Jedním z nejvýraznějších kroků charakterizujících nový cirkus byla naprostá eliminace čísel krocení divokých zvířat. Tento krok byl chápán jako nový morální pakt uzavřený mezi člověkem a přírodou. Umělci tím dávali najevo nejen své morální zásady, ale především chtěli světu ukázat rovnost světa zvířat a světa lidí. Pokud se v produkcích nového cirkusu objevila nějaká zvířata, byla vždy představována jako člověku rovná. Ideálním příkladem je vztah člověka a koně

¹⁹ Národní cirkusová škola Annie Fratellini.

²⁰ Škola ve čtverci.

v souboru **Théâtre du Centaur**, kde kůň splývá s člověkem v bytost, v níž se harmonicky mísí obě živočišné síly.

Docházelo však i k takzvaným puristickým činům, a to zvláště v oblasti scénografie, kdy výprava mnohých souborů nového cirkusu vsadila na estetiku chudoby, jež se brzy stala charakteristickou pro celé nové cirkusové hnutí. Pestrobarevné kostýmy poseté flitry byly nahrazeny civilním oděvem. Do hracího prostoru se dostávaly obyčejné předměty každodenního užití a scéna se omezila na prosté dřevěné nebo kovové konstrukce, popřípadě byla zcela vyprázdněna.

Ke změnám docházelo i v oblasti scénického prostoru. Kruhová manéž již nepředstavovala nezbytnou součást cirkusových představení a kruh všeobecně pozbyl charakter tradičního cirkusového symbolu. Některé soubory začaly propagovat i formu frontální divadelní scény.

Přesunutí cirkusu na divadelní jeviště dávalo mnohým divákům pocit, že je nový cirkus podřazen umění divadelnímu, nebo že z něj dokonce vychází. Proti tomu však brojili představitelé nového cirkusu, kteří v něm spatřovali svéprávnou a samostatnou uměleckou formu, která není závislá na jiném dramatickém umění. Je pravda, že k výraznému zdivadelnění cirkusu docházelo a stále dochází, ale ve formě a míře jemu vlastní. „Neboť cirkus není o nic více ani o nic méně teatrální než divadlo, tanec nebo jiná dramatická umění. Jeho teatrálnost se skrývá ve schopnosti předvádět a představovat příběhy a myšlenky před zraky diváků, zatímco v tradičním cirkusu nepředstavuje artista než sebe. Běžný artista v tradičním cirkusu nezdujuje svou identitu.“²¹ I přesto, že má kostým a představuje určitou roli, opomíná funkci hrajícího herce. Jediné, na čem v tradičním cirkusu záleží, je precizní předvedení akrobatického čísla, a ne sdělení myšlenky ve smysluplném obrazu. „Nicméně stále výraznější zdivadelňující tendence byly ve své podstatě hlavním kriteriem pro vytvoření nového cirkusového proudu. Divadelnost přestala být exkluzivní výsadou divadla, od kterého si ostatní umění, zaměřená na představování někoho nebo něčeho, vypůjčovala techniky a metody jeho dramaturgie, aby mohla potvrdit svou vlastní suverenitu a vymanit se z oblastí, ve kterých byla uzavřena.“²²

²¹ GUY, J.M. *La Transfiguration du Cirque. Théâtre aujourd'hui. Le cirque contemporain, la piste et la scène*, 1998, č. 7, s. 36.

²² FLORA, E. *Interférences entre le cirque et le théâtre contemporains en France*. Paris: Mémoire de D.E.A., Université de Paris III. Institut d'Études Théâtrales, 1993, s. 25.

Nový cirkus pozbývá i nádech heroismu, který již není tematickou podstatou a chtěným výsledkem. Vzbudit u diváků pocit odvahy a potlačeného strachu ze smrti je možná cílem akrobatických čísel tradičních cirkusových produkcí, ale novému cirkusu jsou již cizí. Cílem nového cirkusu je především podat ucelený obraz a ne stále se opakující vyprázdňená čísla produkující falešný pocit hrdinství. „Nový cirkus našel jinou morální hodnotu, kterou již není odvaha zemřít, ale odvaha žít.“²³ Tělo a jeho pohybové schopnosti, jež v cirkusu překračují téměř veškeré limity a překážky, jsou specifickým komunikačním prostředkem k vyjádření myšlenek a pocitů člověka. Nový cirkus i jeho následovník, cirkus současný, si chrání svůj nový jazyk a estetiku.

2.2.2 Nový cirkus a čtyři estetické přístupy

Vlna nového cirkusu vyvolala potřebu klasifikace ostatních cirkusových proudů. Nové termíny měly zajistit přesnější vymezení cirkusové estetiky a ulehčit tak rozhodování státu o finanční podpoře cirkusových souborů. Jelikož nový cirkus vznikl jako opozice k původním a zastaralým formám, získala původní forma cirkusu pojmenování cirkus tradiční, jež mělo charakterizovat formální i ideologický protiklad cirkusu nového. Posledním funkčním estetickým modelem je seřazení současných cirkusových proudů do čtyř kategorií, které zmapoval ve své knize *Arts du cirque. Esthétique et évolution*²⁴ **Julien Rosemberg**.²⁵ Rosemberg vychází především z etnografických výzkumů **Sylvestra Barrého**, jenž pojednává o fenoménu tradičního cirkusu v současné době. Rosemberg dělí cirkusové estetiky do kategorií cirkusu tradičního, nostalgického (neoklasického) nebo novátorského, nového a současného.

2.2.3 Vztah tradičního cirkusu s cirkusem nostalgickým a novátorským

Tradiční cirkus lze charakterizovat jako cirkusový proud vycházející z původní tradice založené na předvádění jednotlivých akrobatických a jezdeckých čísel v kruhové manéži pod plachtami šapitó. To, co je pro tato čísla typické, je jejich stálé opakování bez tvůrčích invencí. Veškerá tvorba se zakládá na neměnném estetickém kódu, jenž byl umocněn utkvělou představou o cirkusových symbolech zastoupených zlatou a červenou barvou, třpytivými

²³ GUY, J.M. *La Transfiguration du Cirque*, s. 42.

²⁴ Cirkusové umění, jejich estetika a evoluce.

²⁵ ROSEMBERG, J. *Arts du cirque. Esthétique et évolution*. Paris: L'Harmattan, 2004.

kostýmy a kruhovým prostorem. Představitelé tradičních proudů si na základě existence nového cirkusu a jeho zvyšující se popularity postupně začali uvědomovat, že i tradiční cirkusová forma potřebuje přehodnotit a částečně obrodit. Kromě toho, že se snažili zachovat cirkusové dědictví zakládající se na bohaté tradici, chtěli se též pokusit o umělecké obrození cirkusového díla. V devadesátých letech minulého století došlo k oživení tradičního žánru rozdělením jeho představitelů do dvou skupin, které Sylvestr Barré pojmenoval cirkus nostalgický nebo neoklasický a cirkus novátorský.²⁶

Do první skupiny náleží **Alexis Grüss** a jeho inscenace *Cirque à l'ancien*,²⁷ **Alexandre Romanes-Bouglione**, nebo inscenace *Salto a Piste* souboru **Bouglione** v *Cirque d'Hiver*. Snahou těchto souborů a jejich cirkusových inscenací bylo evokovat autenticitu, tradici a její starobylost. „Hlavním tématem představení nostalgického proudu tradičního cirkusu se stal cirkus a život v něm. Diváci jsou tudíž svědky obrazů rodinné soudržnosti cirkusových klanů. V tomto smyslu cirkus tvoří dějiny, je sběratelem a vypravěčem.“²⁸ Jednotlivé obrazy jsou směsicí tradice, fantazie, romantiky a aktualizované současnosti.

Druhá skupina obsahuje jména souborů jako je například **Cirque Joseph Bouglione** a inscenace *Sen noci svatojanské*, **Cirque Arlette Grüss** nebo **O cirque Valérie Fratellini** a **Gillelese Audejeana** a jejich inscenace *Saudade*. Do této skupiny může být zařazen i světoznámě proslulý **Cirque du Soleil**. Inscenace těchto cirkusových souborů se blíží novému cirkusu, a to především spoluprací s jinými tvůrci a režiséry, otevřeností multidisciplinárnímu přístupu a přijímáním absolventů cirkusových škol. Pracují i s předem vytvořeným scénářem. S tradičním cirkusem ho naopak spojuje jeho charakteristické prostředí, kostýmy a výsledná estetická forma zakládající se na spojování jednotlivých čísel bez logických návazností. Novátorský cirkus se snaží obě tato stanoviska spojit, usměrnit a dodat jim formu dramatické substance.

Oba tyto proudy „nového tradičního cirkusu“ spojují podobné postoje, jež zaujímají k vlastní tvorbě. Jedná se především o výběr tématu, příběhové linie nebo alespoň určité osnovy, kolem které se budují jednotlivá čísla. Tato představení mohou mít následně jednolitou formu, jako tomu bylo v případech

²⁶ BARRÉ, S. Le „nouveau cirque traditionnel“. In *Avant-garde, cirque! Les Arts de la piste en révolution*. Paris: Autrement, 2001, s. 41-45.

²⁷ Cirkus postaru.

²⁸ BARRÉ, S. Le „nouveau cirque traditionnel“, s. 42.

inscenace *Sen noci svatojanské* **Josepha Bouglione**, který použil ke spojení jednotlivých čísel digitálního záznamu hlasu, jenž vyprávěl jednotlivé epizody příběhu. Naopak v případě **O cirque** a jejich inscenace *Saudade* se jednalo o sestavení samostatných obrazů. Takto strukturovaná cirkusová inscenace umožnila divákovi cestovat v prostoru i čase.

Tradiční cirkus, ať už nostalgický nebo novátorský, patří stále pod patronaci slavných cirkusových dynastií. „Jména jako je Bouglione, Grüss nebo Fratellini zůstávají stále velmi populární diváckou i obchodní značkou. Tato jména přinejmenším garantují cirkusovému světu autenticitu, starobylost a legitimnost.“²⁹

„Tradiční cirkus se vrhá do budoucnosti, zatímco jednou nohou zůstává v minulosti.“³⁰ Jeho nový přístup k tvůrčímu procesu umožnil začlenit individuum do kolektivu a dal i tradičním formám možnost vybudovat si estetiku a poetiku jemu vlastní. Mladé generaci umožnil právo volby mezi jednotlivými tvůrčími přístupy, jež se pro jejich cirkusové rodiče staly duchovním dědictvím.

2.2.4 Dynamická metamorfóza nového cirkusu na současný

V roce 1978 bylo rozhodování o cirkusu převedeno na francouzské Ministerstvo kultury, školství a komunikace, čímž se cirkus zbavil nadvlády Ministerstva zemědělství a jeho cesta do světa umění byla otevřena.

Nový cirkus je žánr, který se nevyskytuje všude ve světě, který je vyhraněný a komerčně úspěšný. Na jednu stranu můžeme říci, že označení nový cirkus je pohodlné, ale na straně druhé tato dnes již zastaralá terminologie zamlžuje mnohá fakta, která od sebe jednotlivé soubory odlišují. Neuvádí totiž markantní proměny, k nimž v novém cirkusu došlo především v první polovině devadesátých let dvacátého století. To znamená, že v dnešní době můžeme o novém cirkusu hovořit jako o formě minulé, ale ve svém základě podstatné a stěžejní pro vývoj následného proudu, jenž se označuje jako cirkus současný.

Celá osmdesátá léta se nesla v duchu nového cirkusu. Jeho estetika se začala formálně i teoreticky institucionalizovat. Vyznačovala se především komplexním tvůrčím rukopisem, který spojoval pohybovou, zvukovou i vizuální

²⁹ BARRÉ, S. Les habits neufs du cirque de tradition. In *Le cirque au risque de l'art*. Paris: Actes Sud – papiers, 2002, s. 197.

³⁰ BARRÉ, S. Le „nouveau cirque traditionnel“, s. 46.

oblast ve významově ucelený umělecký tvar. Prostor se proměňoval zároveň s poetikou každého souboru, tudíž jsme se mohli setkat s bohatou scénografickou výpravou, nebo naopak s nesourodým propojením scénografických prostředků, v nichž se objevovalo akrobatické náčiní smícháno s předměty běžného denního užití. Hudba se stala jedním z aktérů cirkusového představení a kostým a líčení přesně fungovaly ve spojení se zamýšleným tématem. „Akrobatická technika již nebyla středem celého představení, ale odsunula se do pozadí za důležitější aspekt, jímž bylo sdělení a sdílení, v němž hlavním médiem bylo lidské tělo. Lidské tělo a vztah k němu, jako k estetickému objektu a prostředku komunikace, zajímalo umělce nového cirkusu především.“³¹

Nový cirkus byl reprezentován soubory, jako byl **Cirque Bonjour**, **Cirque Aligre**, jež se později rozpadl na **Volière Dromesko** a **Théâtre équestre Zingaro**, **Trapanelle Circus**, z nějž později vznikl **Oiseaux Fous**, **Archaos**, **Le Cirque du Grand Céleste**, **Compagnie Foraine** a **Cirque Plume**. V jejich inscenacích se objevovala témata jako absurdita, provokace, humor, a to vše propojeno s divadlem, tancem a hudbou ve velmi pestré formy. Například **Archaos** je společnost, která si dodnes zakládá na vlastní estetice, v níž mísí umění (art) a chaos (chaos). Je to soubor stojící mimo normy. Napájí se z rockové kultury a zároveň s sebou přináší i humor a nebojí se mluvit ani o smrti, násilí a erotice.

Nový cirkus v sobě nesl tendence ucelené umělecké formy, ale soubory nového cirkusového proudu tento jev vždy nepotvrzovaly. Jemnost a pohádkovost **Cirque Plume** stojí v naprosté opozici proti sociální rockové revoltě hlučných strojů souboru **Archaos** a soubor **Institut de jonglage** neměl co dočinění s kočovnou filozofií cirkusu **Oiseaux Fous**. Avšak i tyto rozličnosti ve své podstatě patřily k estetice nového cirkusu, který se vyznačoval právem na svobodnou uměleckou tvorbu.

V roce 1985 založil francouzský ministr kultury **Jack Lang** národní cirkusovou školu **École Supérieure des Arts du Cirque (ENSAC)**,³² jež je dosud součástí Centre National des Arts du Cirque v Châlons-en-Champagne.³³ CNAC je vyšší odbornou školou, jejíž absolventi obdrží diplom v oboru

³¹ ROSEMBERG, J. *Arts du cirque*. Esthétique et évolution, s. 35.

³² Vyšší odborná škola cirkusových umění.

³³ Dříve Châlons-sur-Marne.

cirkusových umění garantovaný Ministerstvem kultury, školství a komunikace. Cílem CNAC je formovat polyvalentní umělce pro jejich následnou tvůrčí profesi. Škola se zaměřuje na výchovu pedagogů a profesionálních trenérů a na teoretický výzkum globálně zaměřený na cirkus. Jedná se o jediný vzdělávací institut tohoto druhu v Evropě, což mu umožňuje i příliv studentů ze zahraničí. V posledních letech však závěrečné inscenace promujících ročníku naznačovaly tvůrčí i inspirační krizi studentů. Ta se projevovala tematickou i formální vyprahlostí jednotlivých inscenací, ve kterých budoucí absolventi kooperují s cirkusovými a divadelními režiséry, nebo tanečními choreografy. Jen těžko se dnes absolventské inscenace vyrovnávají originalitě a novosti inscenací, jako byla sedmá promoce *Le Cri de caméléon*,³⁴ devátá promoce *C'est pour toi que je fais ça*³⁵ nebo dvanáctá promoce *La tribu iOta*.

Cirkusová škola **École national des Arts du Cirque Rosny-sous-Bois (ENACR)**³⁶ založená v roce 1983 **Bernardem Turinem**, ředitelem CNAC v letech 1990 - 2002, byla později ustanovena jako dvouleté přípravné studium pro budoucí studenty CNAC. ENACR má statut vyšší odborné školy, která slouží mladým talentovaným umělcům, jež se chtějí v budoucnu profesionálně věnovat cirkusovým uměním. Absolventi ENACR obdrží po dvou letech teoretického i praktického studia diplom *Le Brevet Artistique des Techniques de Cirque (BATC)*,³⁷ který je jediný svého druhu v Evropě. Tento diplom, zaštitěný francouzským Ministerstvem kultury, školství a komunikace, umožňuje absolventům pokračovat ve druhém cyklu cirkusových studií ve Francii i v zahraničí.

Cílem CNAC bylo především vytvořit multidisciplinární výuku zaměřenou na výchovu umělce k samostatné tvorbě. Podle slov Bernarda Turina „bylo nutné motivovat studenty k vlastním reflexím a tvůrčímu hledání. Důraz byl kladen na cirkusovou techniku, ale stejnou měrou i na mluvené slovo, tanec, zpěv a hru na hudební nástroj. Ovšem nejtěžším úkolem bylo zbavit studenty představy o cirkusu jako o sledu akrobatických čísel, protože podle Turina „bylo cirkusové číslo ničitelem tvůrčí energie.“³⁸ Díky stále novému přílivu mladých kreativních

³⁴ Inscenace promujícího ročníku, z nějž vzápětí vznikl soubor **Anomalie**.

³⁵ Inscenace promujícího ročníku, z nějž vzápětí vznikl soubor **Cirque Désaccordé**.

³⁶ Národní cirkusová škola v Rosny-sous-Bois.

³⁷ Diplom umělecké cirkusové dovednosti.

³⁸ HAN, J.P. Entretien avec Bernard Turin. *Arts de la piste*, 1997, č. 8, s. 28-29.

absolventů CNAC formovaných profesionálními umělci, režiséry, herci, choreografy a trenéry se nový cirkus začal obohacovat o jiné tvůrčí vlivy, které sebou tito nově zrození profesionálové přinášeli.

Za přelomový bod, kdy se přestává mluvit o novém cirkusu a začíná se hovořit o cirkusu současném, je považováno absolventské představení studentů CNAC z roku 1995 nazvané *Le Cri de caméléon*,³⁹ jehož vedoucím a režisérem byl choreograf maďarského původu **Josef Nadj**.⁴⁰ Z představení, jež mělo být klauzurní prací, se stal fenomén, který čekalo tříleté turné, festival v Avignonu a víc než 300 repríz ve Francii i zahraničí.⁴¹ Josef Nadj, jako řídicí článek udávající celému představení správný rytmus a tvar, společně se studenty důkladně pracoval na každém gestu a jeho významu.

Obsah inscenace se obrací do budoucnosti i do minulosti, kde čerpá svou inspiraci. Podle Nadje může člověk v moderním a přetechnizovaném světě tančit pouze s maximální precizností, aby vyjádřil tajemství ukrytá hluboko v podvědomí.

Tato inscenace v sobě výrazně mísila prvky akrobatického umění a žonglování společně s moderním tancem a pohybovým divadlem. Josefu Nadjovi a jeho studentům se povedlo vytvořit ucelený příběh vycházející z absurdity vnějšího světa, která byla ukryta v extrémních akrobatických výkonech a extravagantních tanečních gestech podpořených decentními společenskými obleky, s kterými kontrastoval extravagantní převlek hlemýžďe znázorňující křičícího chameleóna.

Jak potvrdili v rozhovoru samotní aktéři představení a členové následně vzniklého uskupení **Anomalie**, „všechno bylo předem dáno a všechno se počítalo na čas, na rytmus a na hudbu. Něco jako improvizace nemělo v představení místo. Na začátku nás Josef Nadj přiměl k základním pohybovým

³⁹ Výkřik chameleóna.

⁴⁰ **Josef Nadj** vystudoval Uměleckou akademii v Budapešti. V roce 1980 odjel do Paříže, kde se věnoval modernímu tanci. Spolupracoval s **Markem Tompkinsem**, **Catherine Diverrèsovou** a **Françoisem Verretem**. V roce 1986 založil vlastní soubor **Théâtre Jel**, kde začal poprvé kombinovat taneční a divadelní umění. Vytvořil řadu inscenací, přičemž mezi nejznámější patří *7 Peaux de Rhinocéros* (Sedm kůží nosorožce), *la Mort de l'Empereur* (Vladařova smrt), *Comedia tempio*, *Woyzeck*, *Le Cri du caméléon* (Křik chameleóna). V roce 1999 vytvořil pro festival v Avignonu inscenaci *Petit psaume du matin* (Malý ranní žalm). Od roku 1995 je ředitelem **Centre chorégraphique national** d'Orléans (Národní taneční institut v Orléans).

⁴¹ *Le Cri de caméléon* zahajoval ročník 1998 Tance Praha ve sportovní hale na Folimance. (DVOŘÁK, J. *Alt. divadlo*. Slovník českého alternativního divadla. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 145.)

cvičením, na jejichž základě jsme mohli dojít ke společnému jazyku těla, a to bylo na tvorbě *Cri de caméléon* asi to nejtěžší.“⁴²

Mezi soubory vzniklými ve druhé polovině devadesátých let dvacátého století patří například **Les Colporteurs**, **Les Acrostiche**, **Les Apostrophés**, **Cirque Ici**, **Mauvais Esprits**, **M'Zêle**, **Compagnie Non Nova**, **La Compagnie Cahin-Caha**, **La Compagnie Chant des Balles**, **Le Cirque Désaccordé**, **Les Frères Kazamaroffs** a další. Mladé soubory současného cirkusu se od cirkusu nového odlišují především jinými výrazy, jimiž se snažily popsat své umělecké postupy. „Nový cirkus se zaměřoval na esteticko-morální výpověď o současném světě, zatímco soubory současného cirkusu systematicky odkazují na estetické kategorie, jako je fúze, nebo též prolínání vzájemných vlivů mezi cirkusem, tancem, hudbou a divadlem. Často hovoří o burlesce a humoru, někdy i o provokaci.“⁴³ To ovšem neznamena, že by nový cirkus opomíjel estetickou stránku a současný naopak tu morální. Spíše se jedná o určitý posun v oblasti uměleckého uvažování. Mladí nástupci současného cirkusu již nemají potřebu stále se dovolávat tvůrčí svobody pro svou estetiku založenou na prolínání a míšení umění, „ale ve své tvorbě kladou důraz na krásu, která je obsažena v morální, sociální i politické složce výsledného díla.“⁴⁴ Soubory současného cirkusu se koncentrují na jednu specifickou disciplínu. **Les Colporteurs** zvolili chůzi po laně, **Frères Kazamaroffs** žonglérské umění, **Cirque Désaccordé** se pro změnu soustředí na akrobacii a mluvené slovo. Nejvíce se tvůrci současného cirkusu nechávají okouzlovat groteskou prezentovanou velkými osobnostmi, jako byl **Buster Keaton** nebo **Jacques Tati**. Dříve tento žánr pronikal především do klaunských výstupů, ale dnes se s ním můžeme potkat téměř ve všech cirkusových inscenacích. Na současné cirkusové tvorbě je patrný i vliv hnutí dada, nesoucí sebou prvky nonsensu založeného na Jarryho patafyzice. Vlivy dada a absurdity můžeme pociťovat v inscenacích souborů **Cahin-Caha** nebo **Archaos**. V případě inscenace *Le Cri de caméléon* souboru **Anomalie** se jednalo o vliv Jarryho. **Compagnie Foraine** viděla ideál v Beckettovi a **Teatro del Silencio** inspirovalo umělecké myšlení Artauda. I vliv tradičního cirkusu můžeme považovat za jeden z inspiračních prvků, který mnohé současné

⁴² PAULI, M. Rencontre avec les étudiants de l'École Supérieur des Arts du Cirque. *Arts de la piste*, 1996, č. 1, s. 22-23.

⁴³ GUY, J.M. *Les Arts du cirque 2001*. Paris: AFAA, 2001, s. 20.

⁴⁴ Tamtéž.

cirkusové soubory směřuje v jejich nové tvorbě. Jedná se především o **Cirque du Docteur Paradí** nebo **Cirque Romanès**. Svět kouzelné fantazie a iluze závisí především na dobrém technickém zázemí každého souboru, ale soubory **Pocheros** nebo **Francois Chat** dokázaly, že imaginární svět fantazie lze evokovat i v rámci čisté a na extravagantní efekty chudé scény.

To, co naopak nový a současný cirkus spojuje, je vstřícnost vůči divákům, čemuž odpovídá i poetika jednotlivých představení, kdy například **Que-Cir-Que** nebo **Cirque Attention Fragile** vytvoří v závěru představení z manéže bar, kam zvou diváky, aby mohli společně prodloužit zážitek z představení. Dalším pojícím článkem jsou morální hodnoty, jež zůstaly stejné novému i současnému cirkusu. Jedná se především o pravdu, lidskost a upřímnost. Zároveň lze najít i články, které spojují všechny estetické proudy, se kterými jsme se mohli od počátku sedmdesátých let setkat. „Jedná se především o tři emoce - smích, strach a okouzlení, přičemž nový a současný cirkus k nim přidávají ještě poezii a humor, a to humor černý, břitký i ostrý.“⁴⁵

Společné vlastnosti a rozdíly mezi novým cirkusem a cirkusem současným dokazují, že vývoj a umělecký postup tohoto žánru je nezadržitelný a žene se rychle kupředu. Dnes se ve Francii ještě setkáváme s názory, že i forma současného cirkusu je překonávána novým nastupujícím žánrem, jemuž někteří přiřkli pojmenování dnešní cirkus a jiní zase cirkus aktuální. Zastáncem tohoto názoru je i ředitel festivalu Circa **Marc Fouilland**, pro nějž je tento festival festivalem aktuálního cirkusu.⁴⁶ V případě tak rapidního vývoje se nabízí otázka, kam až může tato vlna cirkusové evoluce zajít. Nejvýraznější projevy současných tendencí jsou patrné na promujících ročnících cirkusové školy CNAC. Studenti absolvujících ročníků a současní cirkusoví tvůrci se snaží vytvořit stále nové a originální formy. Často se tak stává, že díky nedostatku tvůrčí invence sahají pro inspiraci do jiných uměleckých oblastí a vzdalují se cirkusu. Mnohdy do popředí vystupuje tanec, divadlo nebo film na úkor umění cirkusových. Cílem dvacáté absolventské inscenace studentů CNAC byl návrat k tomu, co je považováno za současný cirkus. Pokoušeli se o harmonizaci cirkusového umění se všemi ostatními uměleckými druhy. Cirkusový vliv byl

⁴⁵ GUY, J.M. *Les Arts du cirque 2001*, s. 21.

⁴⁶ *Marc Fouilland*, prezident festivalu Circa; záznam pořizen 28. října 2008 v Auch (uložen v archivu autorky).

nejvíce patrný v akrobatických disciplínách, klaunském humoru, grotesce a stylizovaném tělesném projevu. V jednotlivých rozehraných scénkách byl patrný i vliv divadla, pantomimy a výrazového tance. Stejně tak nebyla nouze ani o filmovou projekci a mluvené slovo. Žádný z těchto vlivů ale nepřevažoval a jen umocňoval vizuálnost a poetičnost celé inscenace. Dvacátá promoce měla být návratem k takzvanému totálnímu umění, umění harmonicky slučujícímu všechny existující umělecké druhy v jeden charakterově a významově ucelený estetický tvar.

3. Mezi nebem a zemí aneb Ze světa cirkusových umění

Divácká pozornost je od konce osmdesátých let stále více přitahována k jednotlivým cirkusovým disciplínám, jež se osamostatňují a stávají se jedinými, na které se daný soubor soustředí a které využívá ke své tvorbě. **Jean-Michel Guy**⁴⁷ popisuje znovuoživení zašlé cirkusové slávy na příkladu třech nejdůležitějších fenoménů cirkusové renesanci vlastních. „Prvním z nich je vznik nového cirkusu v letech sedmdesátých, následně jeho proměna v cirkus současný na přelomu let osmdesátých a devadesátých a roztržštění cirkusu na takzvaná cirkusová umění na počátku nového milénia.“⁴⁸ Proměnu z cirkusových disciplín na umění lze chápat jako jistou emancipaci cirkusu, který již nechce praktikovat pohyb pro pohyb, ale jenž v lidském těle a jeho schopnostech nachází výpověď o dnešním světě.

Oblast cirkusových umění je rozsáhlá. Pro zjednodušení jejich klasifikace se dnes používá sedmi kategorií, do kterých se jednotlivá umění řadí. Podle Jeana-Michela Guy se jedná o „umění ovládat předměty, klaunské umění, jezdecké umění, akrobatická umění, vzdušná umění, takzvaná „nezařaditelná umění“ a finálně i obecná kategorie umění cirkusového v jednotném čísle.“⁴⁹ Poslední dvě kategorie slouží jako množina specifitějších disciplín. Do skupiny umění nezařaditelných můžeme umístit například polykání mečů nebo břichomluvectví, se kterými se v současném cirkusu nebo ve formách cirkusu tradičního setkáváme.⁵⁰

Každá množina z cirkusových umění se skládá z řady disciplín charakteristických dané kategorii. V případě vzdušných umění se setkáváme například s visutou hrazdou, létající hrazdou, plátnem, elastickými popruhy a lanem. Manipulace s předměty se již neomezují na pouhé žonglování s míčky, kruhy nebo kužely, ale stále častější rekvizitou je i diablo, jojo, nebo i

⁴⁷ **Jean-Michel Guy** je zakladatel souboru **La Scabreuse** (Pohoršující), v němž působí jako autor a režisér. Společně se souborem vytvořil inscenace *Alzheimer for all* (Alzheimer pro všechny), *TAÏTEUL* a *La Mourre* (Umírající). Dále spolupracoval jako režisér a dramaturg se soubory **Non Nova**, **Cahin-Caha** a **GDRA**. Je autorem mnoha teoretických studií zaměřených na nový a současný cirkus. Jeho hlavní teoretickou specializací je žonglérské umění.

⁴⁸ GUY, J.M. *Les Arts du cirque 2001*, s. 9.

⁴⁹ Tamtéž, s. 8.

⁵⁰ Příkladem může být i inscenace *Fournaise* (Výheň) **Cirque Attention Fragile**, jež byla představena na dvacátém ročníku festivalu Circa v Auch.

bumerang. V koňské drezúře se nepoužívá bič, ale stačí pouhá gestikulace, mimika tváře nebo síla a výraz lidského hlasu.

Jednotlivá umění se stávají technicky nezávislá na prizmatu tradičního kódu. „Disciplíny jednotlivých umění se osamostatňují především v rámci rytmu a trvání, a nachází tak ve středu manéže nebo jeviště novou existenci.“⁵¹ Tato vzájemná separace a individualizace přispívá i ke vzniku nové cirkusové estetiky, z níž vychází poetiky jednotlivých současných cirkusových souborů.

Proměna jednotlivých umění a jejich disciplín byly vyvolány především potřebou cirkusových umělců podat cirkusové dílo jako výpověď zaměřenou na lidské osudy. Nejdůležitějším médiem v této komunikaci mezi hercem-akrobatem a divákem je především lidské tělo. Tělesný pohyb akrobata v současném cirkusu není pohybem sám pro sebe, ale má být vyjádřením vnitřních vášní, tužeb a jiných emocionálních pohnutek.

3.1 Akrobatická umění

Akrobacie je pojímána jako sdružující umění, do něhož můžeme zařadit všechna ostatní cirkusová umění, jako i žonglování nebo klauniádu. Druhý význam je zaměřen na akrobacii jako na samostatné umění, které se zakládá na fyzickém nadání i schopnostech každého akrobata. Je tudíž těžké oddělovat akrobaty od provazochodců nebo dokonce kontorsionistů.⁵² Akrobacie i dnes čítá mnoho forem. Setkáváme se s akrobacií sportovní, divadelní, burleskní a cirkusovou. Názvy jednotlivých cirkusových akrobatických disciplín se často odvíjejí od náradí, která se k provedení používají, jako je čínská tyč, korejská houpačka, ruská houpačka, rénské kolo aj. Již tato pojmenování vypovídají o pestrosti a kulturní rozmanitosti akrobatických disciplín.

Výše zmíněná ruská houpačka je podobná klasické houpačce o dvou koncích se středovým těžištěm. Jeden konec slouží k odražení akrobata do co nejvyšší možné prostorové sféry. Dalším ruským náradím je ruská hůl, která je pružná a je položena na ramenou dvou proti sobě stojících akrobatů, přičemž třetí provádí salta a výskoky na této holi. Ruský vliv v akrobatických disciplínách není náhodný. Rusko se zároveň s Francií stalo ve druhé polovině

⁵¹ JACOB, P. a REYNAUD, C. *Les Acrobates*. Paris: Magellon & Cie, 2001, s. 25.

⁵² Kontorsionistika je artistický obor založený na ohebnosti údů, extensi šlach a kloubových pouzder. Artisté předvádějící tuto disciplínu se nazývají kontorsionisté, dříve „hadí muž a hadí žena“.
(ZOLAROVÁ, I. *Artistický slovník*. Praha: Divadelní ústav, 1963, s. 74).

devatenáctého století cirkusovou velmocí, která své tradiční cirkusové umění šířila dál do Evropy. A proto se i současný cirkus nechává obohacovat výtvarnými prvky tradičního ruského cirkusu.

Velmi působivé je i rénské kolo sestavené ze dvou stejných trubkových obvodů, které jsou spojeny napříč. Zároveň má zpevnění pro nohy a ruce. Akrobat v rénském kole připomíná Da Vinciho kresbu člověka v kruhu. Kruh je uváděn do pohybu silou paží a těla akrobata. Akrobatickým disciplínám tohoto typu se věnují většinou muži, neboť vyžadují značnou fyzickou sílu.

Tento krátký výčet akrobatických disciplín je jen pouhým vzhledem do technické oblasti akrobacie, neboť akrobacie je v rámci cirkusových umění uměním mnohohvrstevnatým.

Každý akrobat by měl mít vrozené jisté tělesné a psychické předpoklady, aby byl schopen se jednotlivé disciplíny naučit a následně provést. Jedná se o komplexní zapojení percepční a motorické oblasti, přičemž musí mít rozvinutou schopnost intenzivněji vnímat časoprostorové konfigurace. Existují dokonce i elektronické přístroje schopné zaznamenat tělesné pohyby a jejich bázi. „Optická technologie je zastoupena produkty Elite, Vicon, Optotrack, Ariel, Motion Analysis nebo Polaris, magnetická technologie výrobky v podobě Flock of Birds nebo Fastrak Polhemus a akustická má zástupce v produktu Zebris.“⁵³ Tyto přístroje jsou schopny analyzovat lidský pohyb, přemísťování lidského těla v prostoru, a dokonce i zrychlení ve vztahu k vnějším okolnostem. Akrobaté je mohou využívat v průběhu tréninku i umělecké tvorby.

Witold Nowotinsky, bývalý lektor akrobacie na cirkusové škole CNAC, chápe akrobacii „jako nezvyklý tělesný pohyb stojící svou povahou mimo tradiční tělesné normy.“⁵⁴ Nowotinski jako lektor akrobacie v cirkusové škole zjistil, že akrobacie jako sport nestačí. V rámci cirkusové přípravy a formování mladého akrobata k následné tvůrčí činnosti bylo pro Nowotinského důležité spojit jednotlivé pohyby a vytvořit tak vypovídající pohybový komplex schopný evokovat u akrobata i diváka představitost.

Pro **Alexandra Del Pérugia** není akrobacie disciplínou postavenou na standardním a stále se opakujícím repertoáru gest. Nejedná se již o soubor

⁵³ ISABLEU, B. L'Analyse du mouvement d'un acrobat. *Arts de la piste*, 2004, č. 31, s. 21.

⁵⁴ COUGOULE, O. Du sport fait art. L'Acrobatie entre cirque et sport. *Arts de la piste*, 2004, č. 31, s. 22.

pohybů, ale spíše o postoj k extrémnímu a neobvyklému tělesnému výkonu. Jako trenér budoucích absolventů CNAC viděl Pérugio v akrobacii „možnost žít ve třech dimenzích, což dává příležitost divákům číst beze slov sdělení jiného lidského jedince.“⁵⁵ V průběhu cvičení dohlížel Pérugio především na mechanismus každého pohybu a na okolnosti, které se odehrávají před, během a po jeho provedení.

Akrobacie se dnes čím dál více přibližuje tanci. Avšak přiblížit se v rámci akrobacie určitým estetickým hodnotám je akt mnohem složitější než v případě tanečního umění, kde lze vnitřní pohnutky vyjádřit i pouhým pohybem paže nebo dlaně. Akrobatická čísla mají svá pravidla a vlastnosti, které se jen těžko potlačují. Akrobacie je závislá na své technice, risku, vysokém fyzickém vypětí a značném výdeji tělesné energie. Jen velmi těžko mohou akrobati zpomalovat rychlé a dynamické pohyby jako v tanci. Avšak způsob přiblížení taneční sensibilitě je možné především pomocí pauzy a protažení pohybu. V něm má přihlížející čas k zamyšlení a prostudování výrazu, kterým chce příslušný akrobat přítomným sdělit příběh nebo citovou pohnutku.

Mezi akrobatickými disciplínami mají významné postavení kontorsionisté. Jejich původ sahá až do starověké Asie, kde byly na nástěnných malbách nalezeny kresby podivně zkroucených lidských těl. Byl to projev určitého náboženského obřadu, v němž začaly pohyby kontorsionistů nabývat na divadelnosti. Málokdy se vidí představení současného cirkusu založené pouze na akci kontorsionistů. Jejich pohyby a schopnost prolomení těla do extrémních úhlů jsou jevy, které na jednu stranu uvedou diváka do úžasu, ale na druhou stranu ho i děsí svou nepřirozeností a zdravotními následky, kterou sebou později tato disciplína přináší.

3.1.1 Tanec na laně

Mnohem méně děsivá a nepostrádající šarm, eleganci a výmluvnost je disciplína, která má v rámci akrobatických umění výjimečné postavení. Jedná se o provazochodectví, jemuž je jeho výjimečnost přisuzována především pro náročnost v rámci nácviku a pro jeho současnou ojedinělost na scénách a v cirkusových manéžích.

⁵⁵ PORTEIRO, T. L'Acrobatie selon Alexandre Del Pérugia. *Arts de la piste*, 2004, č. 31, s. 24.

Mnozí teoretikové i samotní akrobaté na laně váhají, jak dnes tuto cirkusovou disciplínu charakterizovat a pojmenovat, neboť její technické a umělecké záměry se pohybují na pomezí akrobacie a tance. Provazochodectví patří k nejstarším cirkusovým disciplínám, a proto se na něj často vztahovala kritéria daná tradičním cirkusovým kódem. Současný cirkus však v této disciplíně dokázal spojit tradici i moderní přístup, o který se postaral především tanec.

Stejně jako moderní tanec vychází z tradičních baletních kroků a kreací, i tanec na laně v sobě mísí klasický balet, jenž se opírá o precizní techniku a styl, a moderní výrazový tanec, který je mnohem expresivnější. „Nicméně se svými přibližně 1200 kodifikovanými tanečními prvky zůstává klasický tanec stále primární bází pro technickou přípravu tanečníků na laně.“⁵⁶ Příkladem vzájemných vlivů tradice a moderny je kariéra **Laury Piquetové**, mladé cirkusové umělkyně, která začínala jako baletka, avšak tuto kariéru vyměnila za profesi tanečnice na laně. Mnoholetá klasická taneční průprava ji umožnila nalézt potřebnou tělesnou rovnováhu, především přirozené vnímání těžiště lidského těla. Jelikož se tanec provádí na zemi a lano je umístěno ve vzduchu, musí si tanečník na laně najít jiný vztah k zemské přitažlivosti a při tanci na laně si vytvořit virtuální pocit půdy pod nohama. Stejně tak i **Emmanuelle Lionová**, lektorka klasického tance a kinesioložka na ENACR, „považuje vzájemný vztah klasického tance a tance na laně za neopominutelný, neboť se oba dva zakládají na správném postavení těla a jeho rovnováze.“⁵⁷

Manolo Dos Santos, lektor chůze po laně na Académie Fratellini, pochází z tradiční cirkusové rodiny, kde ho na krátké lano upevněné 50 centimetrů nad zemí postavili již jako malého chlapce. Uvědomil si, že dětské tělo nemá ještě žádné vady ani zábrany, tudíž je pro přípravu k této disciplíně ideálně stavěno.

Chůze i tanec na laně se zakládají na správném dýchání, postavení a držení těla, koncentraci, sebeovládání a na smyslu pro vnímání rytmu. Důležitá je i sebedůvěra, tělesné i psychické reflexy a důvěra v materiál, po kterém chodí a na němž tančí. Bez důvěry v sebe a v pevnost lana nemůže akrobat tuto disciplínu dál vykonávat, neboť rizika s ní spojená jsou příliš vysoká. Znalost materiálu a jeho využití jsou součástí teoretické výchovy na jednotlivých cirkusových školách.

⁵⁶ COUGOULE, O. Danse de corde. L'Équilibre au centre. *Arts de la piste*, 2003, č. 29, s. 18.

⁵⁷ Tamtéž.

Nejslavnějším cirkusovým souborem, který se zaměřuje pouze na chůzi a tanec na laně, jsou **Les Colporteurs**. Historie Les Colporteurs se začíná odvíjet od roku 1994, kdy **Antoin Rigot** a jeho družka **Agathe Olivier**, bývalí studenti École Nationale des Arts du Cirque Annie Fratellini, inspirováni úspěchem své kreace *Amore et Captus* na francouzském Festival de dance contemporain,⁵⁸ založili vlastní soubor, jenž se měl soustředit pouze na jednu akrobatickou disciplínu, a to chůzi na laně. Rigot a Olivierová měli za sebou bohatou praxi v souborech jako byl **Cirque Roncalli**, **Cirque du Soleil** a **Compagnie Foraine**.⁵⁹ Toto provazochodecké duo postupně vyvinulo vlastní dramatinovaný tanec na laně, který neměl ve světě obdoby. Rok 1995 byl v jejich kariéře zlomový, neboť po kompozici *Drôle d'oiseaux*, vytvořené pro soubor **Volière Dromesko**, se definitivně rozhodli jít vlastní cestou. V roce 1997 vznikla první inscenace Les Colporteurs jako samostatného souboru. Jednalo se o inscenaci *Filao*. Bylo to v podstatě poprvé, kdy nová taneční technika na laně začala dobývat cirkusový svět. Kromě tance obohatili Les Colporteurs své představení o divadelní činoherní prvky. Jejich inscenace byly originální i díky lanu upevněnému pod úhlem 45°. Tanečními pohyby a párovými kreacemi na laně výrazně naznačovali rozdíly mezi tradičními provazochodci a novou vlnou provazochodců-tanečníků.

3.2 Vzdušná umění

Svět cirkusu je známý svou schopností přesahovat limity lidského těla a obohacovat jeho podstatu o neobvyklé a výjimečné vlastnosti. Svět cirkusu umožnil člověku i létat. O tento jev se zasloužil již v roce 1859 **Jules Létard** v **Cirque Napoléon**, když jako první předvedl číslo založené na letu mezi dvěma pohybujícími se visutými hrazdami.⁶⁰

Hrazda může zůstat v klidu a akrobat tak provádí kreace pouze v klidovém stavu. Může se jednat o sólové vystoupení, nebo mohou akrobati předvádět tuto disciplínu i v páru. Létající hrazda je technicky ještě náročnější, neboť kreace připravené v klidovém stavu musí být přeneseny do dynamické formy v letu nebo

⁵⁸ Festival současného tance.

⁵⁹ Compagnie **Foraine** byla později přejmenována na **Ars Nova**.

⁶⁰ Hrazda je náradí, které se skládá z jedné tyče, původně vyráběné ze dřeva, dnes již z kovu. Její průměr činí zhruba 20 milimetrů a 60 centimetrů čítá na délku. Na obou krajích je tyč uchycena lany o délce od 2 do 4 metrů.“(FASOLI, G. Les mots du trapèze. *Arts de la piste*, 2002, č. 30, s. 24.).

hupu. Dnes existují dvě formy létající hrazdy, klasická a velká. Klasická vyžaduje precizní technické provedení a maximální soustředění akrobata. Provádí se bez záchranných popruhů. Létající hrazda velká je mnohem působivější. Díky záchytným popruhům má akrobat zajištěno větší bezpečí, tudíž jsou v ní zakomponovány i pády nebo spouštění a zachycení za nártý.

Současný cirkus se, více než na sólové, soustředí na párové či skupinové variace na visuté nebo létající hrazdě. V případě cirkusových souborů **Cirque du Docteur Paradi** nebo **Tout fou to fly**⁶¹ se jedná o akrobaty, kteří jsou schopni vytvořit komorní představení o dvou aktérech. **Jean-Christoph Hervée** a **Régine Hamelinová** nejsou partnery pouze na visuté hrazdě, ale i v životě. Svým partnerským vztahem se nechali inspirovat pro svá představení, jež se následně stala výpovědí o lásce, tělesné i duchovní, která našla své metaforické vyjádření ve vzájemném dialogu dvou těl. Estetická forma Cirque du Docteur Paradi je založená na intenzivním vnímání fyzických i smyslových reakcí. „Jejich akrobatický slovník se zakládá především na plynulosti, jemnosti, přesnosti, protažení protipohybu a setrvání ve společném kontaktu.“⁶² Jean-Christoph Hervée a Régine Hamelinová jsou důkazem toho, že akrobacie na visuté hrazdě není pouhým dokazováním odvahy a fyzického vypětí, ale že může být komplexním emocionálním zážitkem, jenž přibližuje toto umění vzdušné taneční choreografii.

Naopak pro **Jeana-Michela Poitreau** a jeho přítelkyni a kolegyni **Elsu Renoudovou** jdou v případě jejich práce soukromé emoce stranou. Při práci na visuté hrazdě zauímají osobní odstup a soustředí se na přesně prováděné akrobatické figury. Vztah těchto dvou akrobatů je mnohem intenzivnější ve chvíli, kdy jsou rozděleni, než ve chvíli úzkého tělesného kontaktu. Jejich vzájemná profesionální spolupráce se opírá o klasické figury spojené s visutou hrazdou. Své inscenace se ovšem nebojí ohacovat i o nové dramatinované prvky pantomimy.

S příchodem současného cirkusu byla visutá hrazda a létající hrazda povýšena do oblasti vzdušných umění. Ke kráse lidského letu a estetice volného pádu přispěly nemalou měrou inscenace souboru **Arts Sauts**,⁶³ jehož cílem bylo

⁶¹ Úplní blázni do létání.

⁶² MOREIGNE, M. Une vie passée à s'envoyer en l'air. *Arts de la piste*, 2002, č. 30, s. 28.

⁶³ Umění skoku.

létat stále a pořád výš.⁶⁴ Již ve svém prvním představení nazvaném *Les Arts Sauts* dokázali svůj jemný smysl pro vnímání pohybu ve vzduchu, pro dramatickosti a schopnost prodloužení letu. Udivovala i délka jejich inscenací,⁶⁵ čímž nakonec dokázali, že celá inscenace se může opřít o jednu cirkusovou disciplínu. Jejich nová varianta uspořádání hlediště, v němž diváky usadili do pohodlných lehátek, aby mohli sledovat děj odehrávající se ve vzduchu, připomínala polohu ležmo, kdy lidé mohou snít a nechat se unášet svou vnitřní fantazií. Jako například v inscenacích *Kayassine*⁶⁶ nebo *Ola Kala*, kdy matné intimní osvětlení, minimalistické bílé kostýmy s třásněmi a živá hudba violoncella navozovali tajemnou atmosféru odcizení. Představení *Arts sauts* byla dílem celého kolektivu, který se podílel nejen na tvorbě, ale veškerém rozhodování o osudu souboru. Jejich vize byly úzce spojeny se scénografií, na které spolupracovali s uznávanými a zkušenými architekty. Každý jejich projekt má svá estetická specifika. Můžou být skryta v kostýmu, ve scénografii, v gestu nebo i v náročnosti a originalnosti technického provedení vzdušné akrobacie. *Arts Sauts* založili estetiku svých představení na netradičních a komplikovanějších kreacích na létající hrazdě. V *Ola Kala* dokonce vyvinuli metodu křížového skoku, kdy kovovou konstrukci postavili tak, aby se jednotliví akrobaté ve vzduchu míjeli do kříže. Jejich cílem bylo osvobodit lidské tělo a dát mu možnost letu v prostoru.

Létající hrazda patří k nejatraktivnějším a také fyzicky nejnáročnějším cirkusovým disciplínám. Zároveň je však nositelkou výrazné symboličnosti, jež má znázorňovat člověka jako bytost zbavenou zemské tíhy, osvobozenou od pozemských záležitostí, plovoucí v prázdnou vzdušného světa a zároveň volnou v nekonečném prostoru.

3.3 Umění ovládat předměty

Za guru moderního žonglování je považován **Jérôm Thomas**. Thomasova žonglérská průprava se započala již v pubertě, kdy začal sám fyzicky pracovat

⁶⁴ Soubor **Arts Sauts** vznikl v roce 1993 jako kolektiv dvaceti pěti lidí, z nichž jedenáct byli akrobaté. Nakonec se jejich počet zvedl na třicet dva, z čehož bylo vzdušných akrobatů třináct. Technické zázemí účinkujících bylo podpořeno absolvováním různých cirkusových škol jako École Nationale des Arts du Cirque Annie Fratellini, Cirkusová škola v Budapešti, CNAC a nebo škola Jeana Palacyho se specializací na visutou hrazdu. Svou činnost soubor ukončil v roce 2007 inscenací *Ola Kala*.

⁶⁵ Jednotlivá představení dosahovala délky jeden a půl hodiny.

⁶⁶ Laoský cirkus. (JOBERTOVIČ, D. Sen o létání. *Svět a divadlo*, 1999, č. 1, s. 17-21.).

na svém těle a zdokonalovat se v žongléřských dovednostech. Jinou inspiraci pro budoucí kariéru žongléra načerpal v tvůrčím ateliéru **Compagnie Foraine**. „Zároveň své tělesné dovednosti obohatil o techniku tai-či a tradiční keňskou akrobacii.“⁶⁷ Jeho polyvalentní umělecké zaměření ho přivedlo i do taneční školy Centre National de Danse Contemporain,⁶⁸ kde mu bylo dopřáno taneční a choreografické průpravy **Carolyn Carelsonové** a **Alwina Nikolaise**. Bylo to období, kdy se jeho umělecké tvůrčí vnímání začalo silně propojovat s divadelním světem. Avšak jeho artistická duše stále více inklinovala k žonglování, do něhož chtěl vložit svou filozofii zakládající se na výzkumu poetického pohybu. „Jeho cílem bylo vytvořit „divadlo gest“.“⁶⁹ Svými vizemi a tendencemi se žongléřství Jérôma Thomase měnilo v novou uměleckou formu, která se vzdalovala tradiční cirkusové disciplíně a přibližovala se divadlu. Ale svou finální podobou, v níž byl obsažen i tanec, zpěv a mluvené slovo, zaujímala tato forma samostatné postavení v uměleckém světě. Jérôm Thomas staví umění ovládat předměty, nebo též žongléřské umění, mimo dosah cirkusu nebo divadla a snaží se propagovat jeho suverénní charakter. „Žonglování je prostě žonglování.“⁷⁰ Thomas v rámci moderního žonglování považuje za nezbytné jeho úzké propojení s tancem a divadlem.

Thomas svými novátorskými tendencemi spustil téměř žongléřské šílenství. Nejnovější přístupy v této umělecké oblasti můžeme spatřit na Festival de la jonglage contemporain et improvisé (Dans la jungle des villes),⁷¹ jenž byl založen právě z Thomasovy iniciativy a za přispění **Pierra Acarida**, ředitele Théâtre 71 v Paříži. Základní kámen k modernímu žonglování byl položen v roce 1990, kdy Jérôm Thomas vytvořil inscenaci *Extraball*. Inscenace byla považována za nový revoluční manifest ve světě žonglování. „Hodinu a půl dlouhé představení, poskládané ze sedmdesáti pěti plynule propojených žongléřských kompozicí, bylo skutečným festivalem žongléřských míčků. Další představení, které Thomas vytvořil v roce 1998 pro již dobře známý soubor **Compagnie Jérôm Thomas**,

⁶⁷ GUY, J.M. Le roi de la jungle. In *Avant-garde, cirque! Les Arts de la piste en révolution*. Paris: Autrement, 2001, s. 76.

⁶⁸ Národní centrum moderního tance.

⁶⁹ GUY, J.M. Le roi de la jungle, s. 77.

⁷⁰ GUY, J.M. L'art du jonglage selon Jérôm Thomas. *Arte press spécial*, 1999, č. 20, s. 140.

⁷¹ Festival současného a improvizovaného žonglování (V žongli měst).

nazval „4“. Dva z žonglérů tohoto představení, **Martin Schwietzke** a **Philippe Ménard**, posléze založili nové žonglérské soubory **Apostrophés** a **Non Nova**.⁷²

V základním estetickém plánu je Thomasovo žonglérství dramatizované, poetické a improvizované. Jeho styl je nový a velmi oblíbený především pro svou přirozenou lehkost, nadnesenost a metaforickou filozofičnost inspirovanou orientem. Divadelnost jeho inscenací se nejvíce projevuje v mluvě nebo v pouhých gestech aktérů. Při sledování představení *Hic Hoc* byli diváci svědky oživlých balónků vznášejících se prostorem. Tento efekt zajišťovala technika černého divadla. Thomas je v rámci žonglování schopen i tančit a nemusí u toho ani stát. Inspirován živelnou hudbou španělského flamenca a sedě na židli žongluje do rytmu a nohama naznačuje kroky tradičního španělského tance.

Vlastním nápadem Jérôma Thomase je žonglování s neexistujícími předměty. Objekt v Thomasově žonglování má jiné postavení než v případě jiných cirkusových umění. Pro něj není objektem zájmu předmět, se kterým žongluje, ale divák, který je jeho žonglérského umění svědkem. Neboť právě divák se musí identifikovat s předmětem, aby v sobě vzbudil nové zvláštní emoce. „Thomas žongluje se třemi typy balónků, a to skutečnými, virtuálními a potenciálními. Skutečné balónky jsou na scéně přítomny a divák díky nim může proniknout snadno do jejich trajektorie a vžít se do dynamiky pohybu žongléra. S virtuálními balónky žonglér manipuluje jen jako, ale jejich vizuální podoba stále zůstává v divácké představivosti. Třetí varianta potenciálních balónků je ve své podstatě jistý bod v budoucnosti, v němž diváci očekávají jejich směr a způsob letu.“⁷³ Thomasovo žonglérství spočívá ve stálém hledání nových variant, v rozkládání a spojování především toho, co se jeví neslučitelné.

Compagnie Chant des Balles⁷⁴ je soubor, který vznikl v roce 1999 za účelem jedné inscenace stejnojmenného názvu. Jedná se o hudební žonglování se dvěma protagonisty, žonglérem **Vincentem de Lavenèrem** a hudebníkem **Éricem Bellocquem**. V tomto projektu se pojí hudba vytvářena hrou na středověké a renesanční nástroje společně s moderní verzí žonglování Vincenta de Lavenèra. „Oba tvůrci se nechali inspirovat středověkými basreliéfy na frontonech katedrál znázorňujících žongléry, ve středověkém slova smyslu, kdy

⁷² GUY, J.M. *Les Arts du cirque 2001*, s. 128.

⁷³ GUY, J.M. *L'art du jonglage selon Jérôm Thomas*, s. 142.

⁷⁴ Společnost zpívajících balónků.

jeden hraje na hudební nástroj a druhý manipuluje s předměty.“⁷⁵ Dobová hudba z konce patnáctého a počátku sedmnáctého století byla vybrána, aby vedla akci a pohyb žongléra, přičemž docházelo nejen k jejich splnutí a echu, ale také ke kontrastům a vnitřnímu pnutí. Hudební žonglování sblíží umění hudby a žongléřské umění v jeden homogenní celek. „Středověký pojem žakéř se také stal inspiračním prvkem v pravém slova smyslu, neboť tento středověký umělec měl dovednosti hudební, dramatické a akrobatické, přičemž žonglování v dnešním slova smyslu nebylo nezbytnou nutností. A pokud už někteří původní žongléři uměli ovládat předměty, nebyly tak početné, jako jsou dnes. Nejdůležitější vlastností středověkého žongléra byla především schopnost pobavit publikum.“⁷⁶ Inscenace *Chant des balles* se chce sloučením hudebního a žongléřského umění přiblížit středověké verzi žongléra.

Vincent de Lavenèr a Jérôm Thomas zaujímají jiný tvůrčí i technický přístup, ale oba ve svém umění spojují tradici s modernou, které tkví v improvizaci, jednoduchosti, čistotě stylu a osobitosti. Oba žongléři se stali inspirací mnohým cirkusovým studentům i kolegům, kteří nacházejí zalíbení v jednoduchosti předmětu a jejich malém počtu v rámci manipulace.⁷⁷ Zároveň souzní s Thomasovým názorem, „že žonglování může být i virtuální, neboť předmět v žonglérovi zanechává stopu pohybu, kterou tělo stále opisuje.“⁷⁸ Žongléřské umění musí být pro žongléra jeho životní filozofií, neboť do něj promítá své vize o světě a o člověku v něm žijícím.

3.4 Jezdecké umění

Neuběhlo ani sto let od prvního Astleyho jezdeckého čísla a kůň se stal cirkusovým symbolem znázorňujícím vznešenost, eleganci a divokou krásu. Kůň měl být oporou cirkusu a v podstatě jeho neměnným obrazem, na jehož základě si divák vytváří představu o cirkusovém světě. V případě nového cirkusu zůstal kůň jediným živým zvířetem podílejícím se na představeních. Jeho postavení se

⁷⁵ GUY, J.M. *Les Arts du cirque 2001*, s. 56.

⁷⁶ BELLOQ, É. a GUY, J.M. a de LAVENÈRE, V. *Le Chant des balles*. Jonglerie musicale. Vic-la-Gardiale: L'Entretiens éditions, 2004, s. 23.

⁷⁷ Dostatečným příkladem je i soubor **Apostrophé**, založený **Martinem Schwietzke**, žongléřským odchovancem Jérôma Thomase. Soubor *Apostrophé* nepřestává překvapovat pestrostí předmětů, se kterými je schopen manipulovat. Od koštěte, přes lepenkové krabice až po tradiční francouzskou bagetu.

⁷⁸ GUY, J.M. *Jongler n'est pas jouer*. In *Le cirque au risque de l'art*. Paris: Actes Sud – papiers, 2002, s. 119.

však změnilo. Obraz drezúrou zkrocené a podřazené bytosti se změnil na rovnocenný vztah koně a člověka. Nový postoj člověka ke zvířeti měl být prezentací obnoveného vztahu k přírodě a respektu k její posvátnosti. Kůň je i dnes hnacím motorem mnoha cirkusových produkcí, a to jak proudu tradičního, tak i současného. I přesto, že hlavním komunikačním a sdělovacím prostředkem v rámci současného cirkusu je lidské tělo, i kůň svou přítomností vnáší do současné cirkusové estetiky magickou atmosféru a živelnou energii.

Nejvýraznějšími představiteli nové i současné cirkusové vlny zaměřující se především na jezdecké umění jsou dva soubory, jež se označují za divadla, **Théâtre équestre Zingaro**⁷⁹ a **Théâtre du Centaur**.⁸⁰ Poté, co **Bartabas** opustil **Cirque Aligre**, nechal proudit svou tvůrčí fantazii obohacenou několikaletou zkušeností s prací s koňmi, v níž objevoval nejen potěšení, ale také nové možnosti uměleckého sebevyjádření. V jeho vizích se dodnes mísí prapůvodní tradice sahající až do dob býčích zápasů prováděných na koních, zároveň však nepohrdá ani tradičním jezdeckým uměním, které ovšem využívá především pro zdůraznění vznešenosti a živočišné síly koně. Bartabas pomocí koní, akrobatů a hudebníků vytváří velmi pestré obrazy se silným emocionálním podtextem. Ve své tvorbě se snaží propojit nejen jednotlivá umění, ale také vlivy rozdílných světových kultur. Podle Bartabase je to hlavně hudba, která dřímá v každém koutě zeměkoule. Inspirován odlišnými hudebními i myšlenkovými vlivy byl Bartabas schopen sestavovat originální kompozice barev a zvuků, jež souznily s tanečními pohyby jezdců a jejich koňských společníků. Bartabas vidí v koních mystické bytosti. V manéži, kde se můžou spojit v jednu harmonickou duši, je mu kůň společníkem a partnerem na život a na smrt.

Označení divadlo použil pro svůj komorní soubor i **Théâtre du Centaur**. Se současným cirkusem ho spojuje jezdecké umění a tradiční kruhový prostor, který je pro tvorbu inscenace s koňmi nezbytný. Na rozdíl od souboru Théâtre équestre Zingaro, který své herce-krasojezdce nikdy mluvit nenechá, Théâtre du Centaur se mluvenému slovu nebrání.

Postava kentaura přichází do cirkusu v roce 1989 se založením Théâtre du Centaur jeho hlavními představiteli **Manolem**, **Camille Gallemovou** a **Bernardem Quentalem**, přičemž dnes už soubor sestává jen z Manola a

⁷⁹ Jezdecké divadlo Zingaro.

⁸⁰ Divadlo Kentaura.

Camille. Svou kariéru započali drobnými experimentálními formami *Tulkas*, *Karna* a *Sanemori*. V adaptaci **Genetova** dramatu *Les Bonnes*⁸¹ použili v Théâtre du Centaur zvukového záznamu a nechali mýtickou bytost mluvit. „Černý a bílý kůň představovali dvě služky v prostoru připomínajícím pokoj z doby Ludvíka XV. Kromě slov byly požitý krokové koňské variace jako klus, cval i krok, přičemž změna stylu i rytmu byla jedním z hlavních prostředků využívaných k vzájemné komunikaci aktérů.“⁸² Mezi jezdcem a koněm musí podle Théâtre du Centaur fungovat vztah kontroly a vzájemné důvěry. Neboť jedině tak může vznikat specifický jazyk kentaura vytvářený koňskými krokovými variacemi a lidským hlasem. Filozofie Théâtre du Centaur je založena na propojení ženského a mužského principu a také principu lidského a zvířecího. „V rovnováze mezi protiklady vidí základ existence. Vědomé se musí propojit s nevědomým, duše s tělem, žena s mužem a člověk se zvířetem. Jedině tak může člověk přesáhnout realitu a dotknout se duchovního stavu. Společný jazyk je tělesný, pomocí zvuků a znaků skrytých v pohybech může být vytvořena srozumitelná partitura.“⁸³

Paralelně s novými formami a vizemi jezdeckého umění existují i soubory držící se tradiční linie jezdeckého umění a drezúry. **Alexis Grüss** a jeho verze nostalgického cirkusu má svůj počátek již v roce 1974, kdy společně se **Sylvii Monfortovou** vytvořili představení opírající se o tradiční jezdecké umění, zároveň však obohacené o divadelní aspekty, jež do představení vložila herečka Monfortová. Oba tak spolupracovali na znovuoobrození tradiční cirkusové slávy rodící se ze síly a krásy trénovaných jezdeckých koní. „Spolupráce muže od cirkusu a ženy z divadla umožnila vzkříšení tradiční cirkusové estetiky, která mísila tradici s novými prvky, čímž byl do cirkusové tvorby vložen potřebný elán.“⁸⁴

Aby tradice nebyla zapomenuta ani dnes, **Valérie Fratellini** společně s **Gillesem Audejeanem** formují akrobaty a jezdce v duchu tradičního jezdeckého umění v École Nationale des Arts du Cirque Annie Fratellini a v Centre des Arts du Cirque équestre Le Moulin de Pierre v Noailles.⁸⁵ Chtějí, aby si jezdci uvědomili, že se jedná o náročnou a zodpovědnou disciplínu.

⁸¹ Služky.

⁸² GUY, J.M. *Les Arts du cirque 2001*, s. 54.

⁸³ Manolo a Camille, Théâtre du Centaur. Camille & Manolo, les deux moitié d'un centaur. *Arts de la piste*, 2001, č. 20, s. 34-35.

⁸⁴ DESFORGES, R. Alexis Grüss, une tradition révisitée. *Arts de la piste*, 2001, č. 20, s. 36.

⁸⁵ Centrum jezdeckého cirkusového umění v Kamenném mlýně.

Především Le Moulin de Pierre se stal střediskem zaměřeným na pedagogiku v oblasti jezdeckého umění, kde se pořádají specializované stáže věnované technické přípravě jezdeckví a zároveň tvůrčím schopnostem potřebným k výstavbě jezdeckého čísla.

I přesto, že je krasojezdectví a koňská drezúra finančně i časově nejnáročnějším cirkusovým uměním, nemusí se bát ohrožení. Jezdecké umění zůstane stále hlavním estetickým symbolem cirkusu, ať ve formě tradiční, nebo současné.

3.5 Klaunské umění

Ze všech cirkusových umění je to klaunské zřejmě nejosobitější. Klaun v sobě vždy spojoval mnoho vlastností a dovedností. Byl komickým krasojedcem a akrobatem, krotitelem psů, oslů a prasat, nebo pouhým vtipálkem a vyprávěčem žertů mezi jednotlivými čísly. „Můžeme ho též chápat jako herce z manéže interpretujícího repertoár, který mnohdy dosahoval úrovně středověké *sotie*, italské *commedie dell'arte*, španělské *frašky* nebo *hříčky jarmarečního divadla*.“⁸⁶

„Slovo *clown* (klaun) vzniklo v Anglii v průběhu šestnáctého století a mělo označovat komickou postavu venkovského šaška. V osmnáctém století znamenalo slovo *clown* komickou až groteskní postavu vystupující v pantomimických nebo cirkusových představeních.“⁸⁷ Prvního klauna, stejně jako první jezdecké číslo, přivezl do Francie **Philip Astley**, přičemž komické výstupy byly v jeho produkcích ojedinělé a stávaly se součástí jezdeckých čísel. Důvodem málo početných klaunských výstupů bylo především privilegium divadel na mluvené slovo. Jediné mluvené výstupy povolené mimo divadelní budovy byly ve Francii takzvané „*hatmatilky*“. V případě historicky prvního klauna, Angličana **Billyho Sanderse**, se jednalo o frázi „*vôlé-vô joé avé moâ?*“⁸⁸ což byla anglická zkomolenina francouzské věty „*voulez-vous jouer avec moi?*“ („chcete si se mnou hrát?“).

V roce 1864 se začínají objevovat dva druhy klauna, a to klauna mluvícího a klauna akrobata, kteří se starají o zábavu ve výstupech mezi jednotlivými

⁸⁶ ZAVATTA, C. *Les mots du cirque*. Paris: Éditions Belin, 2001, s. 98-99.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ Tamtéž.

cirkusovými čísly. Druhá polovina devatenáctého století je i obdobím, kdy se poprvé objevuje postava Augusta, jež přetrvala v tradičních cirkusových produkcích dodnes. August je cirkusový komik ztělesňující v sobě veškeré lidské nedostatky, aby je mohl nadneseně karikovat. Je charakteristický svým líčením a nadměrným kostýmem, jehož základní barvy červená, černá a bílá, jsou zároveň symbolickými barvami cirkusu. Jeho chování je extravagantní a záměrně hloupé za účelem pobavení diváka.

Klaun byl první mluvící postava v cirkusu a stal se tak ve své podstatě průkopníkem slova v cirkusovém světě. Ze všech postav podílejících se na vzniku cirkusového představení je on tím, který se má nejvíce přiblížit člověku, i když jen jako jeho karikatura. „August je ideálním případem karikujícím člověka v jeho fyzických, verbálních i myšlenkových vlastnostech.“⁸⁹

Jaký je ale klaun, který má bavit lidi ve dvacátém prvním století? A jsou současní klauni určeni k tomu, aby rozesmívali? Kdo je to vůbec dnešní klaun? „Může to být člověk bez kořenů, společenský vyvrženec. Je kombinací dospělého člověka, dítěte a zároveň i zvířete, organická bytost vidící svět z jiného úhlu, v rámci něhy i rozjitřené krutosti.“⁹⁰ Dnešní klauni si dělají legraci spíše z ostatních, než sami ze sebe. Soudobá charakteristika klauna je mnohem složitější, neboť jeho ústředním symbolem již není červený nos. Klaunské umění se v dnešní době emancipuje stejně jako ostatní cirkusová umění. Vděčí za to především snaze dvěma klaunům, a to **Andrému Riotu-Sarceymu**, zakladateli souboru **Nouveaux Nez**, a **Gilleovi Defacquetovi**, řediteli centra **Prato**.⁹¹ Jejich soubory se začaly osamostatňovat a vymaňovat z cirkusového prostředí, neboť klaun, aby se mohl skutečně vyjádřit a projevit, potřebuje vlastní prostor a nesmí být pouhým přívěškem cirkusových čísel.

Klaunův charakter se mění s věkem a společenským prostředím, ve kterém umělecky existuje. Jakožto cirkusová postava nejvíce inklinující k lidským vlastnostem, se může dostat k divákovi mnohem blíže a přes smích i pláč mu sdělit svou myšlenku. „Obraz, který vytváří klaun, donutí lidské individuum vcítit se do sebe samého, cítit i své tělo zevnitř. Tyto pocity jsou vyvolány smíchem,

⁸⁹ FAVREAU, M. Seul à „Sol“. *Bouffonnerie – Comedia?! Clown?!*, 1982, č. 7, s. 6.

⁹⁰ BAILLY, O. Programmer du clown. *Scène*, 2002, č. 24, s. 96.

⁹¹ Regionální středisko pro cirkusová umění se sídlem v Lille. Toto středisko každý rok pořádá Festival burleskního umění.

naplněným obavami a dávkou krutosti, procházejícími iracionálním vnímáním a zmírňujícími vjemy vnějšího světa.“⁹²

Modely, jimiž se dnešní klauni inspiřují, se nevyskytují ani u jejich klaunských kolegů, ani u ostatních lidí. „Klaun musí především pochopit moment, kdy stál s pocitem naprostého odhalení před lidmi, jež se mu vysmívali do tváře a jež ho probodávali pohledem.“⁹³ Touto myšlenkou se řídí i Gilles Defacque, který v roce 1973 založil soubor Prato. Gilles Defacque je typ klauna, o kterém by **Annie Fratellini** prohlásila, že se klaunem nestal, ale narodil. Má v sobě dar rozesmívat lidi v každé situaci. Ať už na scéně nebo na ulici, ať už hovoří o věcech vážných nebo veselých, nepřestává provokovat lidský smích. Pro svou tvorbu se Defacque nechává inspiřovat i dramatickými texty, přičemž mezi jeho nejoblíbenější autory patří Samuel Beckett. Absurdita jeho dramata klaunské filozofii souboru Prato vyhovuje.

Svého klauna v sobě objevil i **Maria Holz** zvaný **Nikolaus**, absolvent CNAC z roku 1991. Než založil vlastní soubor **Pré-O-C-Coupé** v roce 1998, vyzkoušel si své dovednosti v souboru **Archaos** a **Cirque Baroque**. Svůj charakter vybudoval na postavě nešikovného, roztržitého a mnohdy vulgárního klauna, který v sobě spojuje postavu tradičního bílého klauna Augusta a zároveň žongléra. Není nositelem červeného nosu, ale tento tradiční cirkusový symbol přenesl do červených míčků, se kterými vždy manipuluje. Vyhazuje je do vzduchu, nechává je klouzat po těle, nebo s nimi i dribluje. Dělá si legraci z vážných i prostých věcí, ze svých vlastních výpovědí, a dokonce i z legrace samé. Chce podat nejjednodušší a nejzábavnější vysvětlení těch nejsložitějších věcí. Nikolaus je klaun s vynikající žongléřskou technikou. „Není to ani žonglující klaun, ani klaunský žonglér, je to klaun-žonglér.“⁹⁴

Současné klauny nelze jednoduše zařadit do jedné skupiny, Augustů nebo bílých klaunů. Rozlišují se podle individuálního důvtipu, vnějšího vzezření a podle odpírání si všeho snadného a průměrného. Současní klauni stále hledají nové formy, které nejsou tvořeny jen za účelem jednoduché zábavy vyvolávající povrchní smích.

⁹² PALMI, B. *Bulle de clown. Bouffonnerie – Comedia?! Clown?!*, 1982, č. 7, s. 20.

⁹³ GUY, J.M. *Les Arts du cirque 2001*, s. 116.

⁹⁴ Tamtéž, s. 120.

4. Současná cirkusová architektura

Stany symbolizující romantické dálky, věčné putování a nespoutaný život, jsou staré jako lidstvo samo. Staly se ideálními příbytky, neboť jejich mobilní charakter umožňoval jejich vlastníkům přesunovat se podle aktuálních potřeb a materiálního nedostatku na jiná místa poskytující přívětivější zázemí pro život. Jejich univerzální charakter se stal inspirací pro cirkusové soubory, které po krátké, ale intenzivní etapě stálých cirkusových budov, přešly k efektivnější a ekonomicky výhodnější formě mobilních šapitó. Jelikož byli diváci cirkusových společností sídlících ve stálých budovách stále stejní, musely tyto soubory často obměňovat svůj repertoár. Finanční zátěž, kterou sebou tyto změny nesly, se vedení snažilo řešit právě mobilizací souboru a předváděním stejných představení na různých místech.

První šapitó patřilo Američanům **Aronu Turnerovi** a bratrům **Howesovým**, kteří se svým souborem navštívili Evropu v letech 1820 - 1830.⁹⁵ Evropské soubory však s konstrukcemi mobilních cirkusových stanů začaly až po roce 1892, kdy se stalo jejich hlavní inspirací turné největšího putujícího amerického cirkusu té doby, souboru **Barnum a Bailey**.⁹⁶

Postupem času přecházely téměř všechny soubory sídlící ve stálých cirkusových budovách ke kočovné formě života. Šapitó se velmi rychle stalo symbolem cirkusového světa.

V 70. letech dvacátého století již nezbývalo mnoho stálých cirkusových budov. Tudíž i snaha francouzské vlády o záchranu cirkusu byla zároveň i snahou o záchranu šapitó. Avšak ani stálé cirkusové budovy nebyly opomenuty. Státní finanční podpora umožnila obnovu cirkusové budovy v Châlons-en-Champagne, kde dnes sídlí cirkusová škola CNAC. Stejně tak byl obnoven i cirkus Elbeuf v Seine-Maritime a cirkusová budova v Amiens. Byly postaveny i budovy nové, jako cirkus v Cherbourg a cirkus v Bourg-Saint-Andéol.

⁹⁵ Ne náhodou je vznik cirkusového šapitó zasazen do amerického prostředí. Hlavní inspirací pro americký cirkus byly kočující komunity, které pro svá přemísťování používaly stany, popřípadě kryté vozy, a v různých městech tak zakládaly stanová sídliště.

⁹⁶ Od 30. listopadu 1901 do 16. března 1902 hostovala cirkusová společnost **Barnum a Bailey** v Paříži. Hlavní cirkusový stan měřil 190 metrů na délku a 85 metrů na šířku. Na podporu hlavní plachty bylo potřeba šest 20 metrů vysokých sloupů, dvacet dva postraních tyčí o délce 15 metrů a sto dvacet dva obvodových tyčí o délce 5 metrů. Toto šapitó zastřešovalo tři manéže se dvěma frontálními scénami. Kupoli čnící nad manéží používali pro vzdušná umění. Kapacita hlediště čítala 12 000 míst.

V 70. letech dvacátého století pronikaly do cirkusové tvorby vlivy divadla a tance, a tím se zvyšovaly i nároky na scénický prostor. Kruhová manéž mnohdy nevyhovovala frontálnímu situování děje, a proto byly mnohé cirkusové inscenace přemístěny do divadelních sálů. Nebyla výjimkou ani představení pod širým nebem.

V roce 1982 používalo šapitó 36 francouzských cirkusových souborů. V dnešní době se eviduje asi 90, tedy zhruba trojnásobek. Srovnáme-li ovšem rapidní nárůst souborů v 90. letech, počet nových šapitó tomuto cirkusovému bujení neodpovídá. „V roce 1990 bylo evidováno 150 cirkusových souborů, přičemž dnes jich ve Francii existuje 415, z čehož se tradičnímu cirkusu věnuje asi 50 z nich.“⁹⁷ Důvodem přesunu současných cirkusových inscenací na divadelní jeviště je především složitá finanční situace, která souborům neumožňuje zakoupení vlastního šapitó. „Inscenace vytvořená v šapitó je o 50% nákladnější, než inscenace situovaná na frontální divadelní scéně.“⁹⁸ Tento fakt donutil mnohé soubory k vytváření inscenací, které jsou prostorově variabilní a mohou být uváděny jak v prostoru frontálním, tak i kruhovém. Kruhový prostor je však v tomto případě z velké části uspořádán do tvaru amfiteátru, čímž je zachován frontální charakter inscenace. Velký počet souborů a nedostatek státní podpory, na které je většina z nich závislá, způsobuje zánik velkých forem ve prospěch forem malých. „V roce 2007 byly téměř dvě třetiny z 770 cirkusových inscenací tvořeny malými cirkusovými soubory, jejichž počet účinkujících nepřesáhl čtyři.“⁹⁹ Zánik velkých forem s sebou zároveň nese riziko vymizení multidisciplinarity, neboť dvoučlenné nebo jednočlenné soubory se nemohou než soustředit na velmi omezené množství disciplín. V současné době hraje pod plachtami šapitó pouze 21% z celkového počtu francouzských cirkusových souborů.

Ve Francii stále existují soubory, které si díky své dlouholeté popularitě a dobré finanční situaci mohly dovolit originální cirkusové budovy nebo šapitó, šité na míru poetice a estetiky jejich inscenací. Od konce 80. let dvacátého století vznikají nové budovy a šapitó, které se architektonickou povahou vzdalují tradiční představě kruhového cirkusového stanu. Důvodem vzniku nové

⁹⁷ QUENTIN, A. L'Économie des arts de cirque. In *Le Goliath*. Le guide des arts du cirque et de la rue 2008-2010. Paris: Hors-les-Murs, 2008, s. 16-18.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Tamtéž.

architektonické formy jsou především individuální tvůrčí potřeby každého souboru. Nová cirkusová stavba se nyní stává integrální součástí inscenace. Jedinečná cirkusová architektura podtrhuje poetiku souborů a zároveň zdůrazňuje jejich osobitou individualitu. Zároveň se tento druh mobilní architektury značně liší od architektury tradiční, popřípadě divadelní. Důležitou roli hraje potřeba snadné a rychlé rozložitelnosti a složitelnosti, odolného materiálu, bezpečnosti a stability, velikosti a tvaru stanu, a také praktického uspořádání interiéru. Tvar manéže může být kruhový, půlkruhový, nebo dokonce bilaterální.¹⁰⁰ I tvar šapitó se neomezuje pouze na tvar kruhu, ale inspiruje se tvarem oválu, čtverce, obdélníku, nebo formami nepravidelnými.

4.1 Stálé cirkusové budovy

4.1.1 *Théâtre équestre Zingaro*

Bartabas se v roce 1989 rozhodl uskutečnit projekt stálé cirkusové scény pro svůj soubor. Jedinečný umělecký charakter jeho inscenací a zároveň potřeba tradičního kruhového prostoru, nezbytného pro jezdecké umění, byly dva protichůdné prvky, které díky novému tvůrčímu přístupu architekta **Patricka Bouchaina** a **Jeana Harariho** splynuly v harmonické architektonické dílo. *Théâtre équestre Zingaro* je nepřehlédnutelnou stavbou čnicí mezi panelovými domy pařížského předměstí Aubervilliers. Budova je postavena z červeného cedrového dřeva a svým obdélníkovým tvarem a šikmou střechou připomíná původní dřevěné chalupy rumunských cikánů.¹⁰¹ Základy budovy jsou tvořeny tak, aby bylo možné stavbu rozložit a znovu složit. Z ptačí perspektivy připomíná budova *Théâtre équestre Zingaro* venkovský kostel, jehož základnu tvoří čtvercová budova završena osmistěnnou věží. Tato stavba je prodloužena o obdélníkovou přístavbu, v níž jsou umístěny stáje a která je zároveň místem, jejíž interiér návštěvníci spatří jako první. Aby nenarušovali prostor zasvěcený koňským aktérům, musí diváci přecházet po dřevěných můstcích umístěných nad koňskými boxy. Můstky je zavedou do interiéru čtvercové budovy v jejímž středu je umístěna kruhová manéž o průměru 16 metrů. Povrch manéže se liší

¹⁰⁰ Manéž není ve tvaru kruhu, ale je protažena do tvaru ulice, přičemž ze dvou stran ji obklopuje hlediště.

¹⁰¹ Jedná se o reflexi životního stylu, který se snaží Bartabas vkládat nejen do svých inscenací, ale kterým se snaží řídit i v běžném životě.

podle potřeb dané inscenace. Může být pokryta pískem, pilinami, a dokonce i vodou. Jednotlivá představení může sledovat až 400 diváků.

Bartabas se společně s Buchainem a Hararim snažil vytvořit stálou budovu, jež by reflektovala podstatu nového druhu divadla, kterým má být podle Bartabase divadlo jezdecké. Touto filozofií se Bartabas vzdaluje nejen cirkusu tradičnímu a současnému, ale zároveň demonstruje odlišnost i od tradičního divadelního umění. Pro Bartabase je tvorba a existence Théâtre équestre Zingaro svébytným uměleckým jevem, jenž se úmyslně distancuje od jakéhokoli druhového řazení.

4.1.2 Académie Nationale Contemporaine des Arts du Cirque Annie Fratellini

Patrick Bouchain a **Loïc Julienne** vytvořili v roce 2002 pro národní cirkusovou školu Annie Fratellini revoluční návrh. A to nejen z hlediska uměleckého, ale především z hlediska praktického využití prostoru a konstrukčního materiálu.

Komplex budov této cirkusové školy byl zhotoven pro účely pedagogické i umělecké. Hlavní organizační a pedagogické zázemí školy sídlí v dřevěné budově, která je částečně kryta průhlednou plastovou krytinou. Zde se kromě dokumentačního centra, kanceláří, auly a tělocvičen nachází i prostorné foyer, jež slouží k příležitostným výstavám s cirkusovou tematikou. V materiálech použitých k výstavbě tohoto komplexu převládá dřevo, plech, kov a stanové plátno. Celá budova je opatřena systémem průduchů, které zajišťují pravidelnou cirkulaci vzduchu především v tělocvičnách. Kromě toho má každá tělocvična vybudované vlastní mezipatro ve výšce 6 metrů a délce 60 metrů. Využívá se především k tréninku visuté hrazdy. Částečná transparentnost a situovanost průsvitných částí budovy na sever umožňuje využití denního světla, které proniká do všech místností.

Za skutečný architektonický skvost celého komplexu je považována budova určená pro předvádění cirkusových inscenací. Můžeme ji nazývat „Hvězda“, neboť půdorys této budovy se podobá osmicípé hvězdě. Čtyři cípy se sbíhají do špicí a zbylým čtyřem byly špice seříznuty, díky čemuž vytvářejí buňky, jež jsou součástí hlediště. „Celková kapacita hlediště činí zhruba 1600 míst, z čehož 800 je situovaných v kruhu kolem manéže a dalších 800 míst se nachází ve čtyřech

cípech Hvězdy.“¹⁰² I přesto, že budova svou velikostí a výškou téměř 29 metrů může působit těžkopádně, stavební materiály jako je dřevo, plast a textilie její strukturu odlehčují a podtrhují plastičnost hvězdicovité formy.

Tvar budovy předčil téměř veškeré dosavadní stálé cirkusové stavby, zatímco materiály se naopak tradici přibližují. Tento jev souzní s cirkusovou filozofií **Valérie Fratellini**,¹⁰³ která do své pedagogické i umělecké cirkusové tvorby vkládá prvky inspirované tradicí i modernou s cílem vytvořit cirkusovou formu adekvátní současnému společensko-uměleckému dění.

4.2 Cirkusové stany

4.2.1 *Théâtre du Centaur*

Prostor, do kterého *Théâtre du Centaur* situuje své inscenace, je vytvořen v duchu tradičního šapitó obohaceného o moderní architektonické prvky. Na vzniku šapitó se podílel opět **Patrick Bouchain** a spolu s ním i **Goulven Richard** a **Napo**.

Základnu šapitó *Théâtre du Centaur* netvoří kruh, ale ovál o rozměrech 22 a 24 metry. Černá obvodová plachta je podpírána tyčemi, přičemž přední tyče podpírající vstupní portál jsou vyšší než ostatní a vytvářejí tak nepravidelnou strukturu celého stanu připomínajícího vodní vlnu. Horní část šapitó není završena kupolí ani věží, ale je seříznuta do stropu a pokryta průsvitnou plachtou. Interiér šapitó tvoří půlkruhové hlediště s kapacitou 600 diváků majících možnost sledovat děj umístěný na frontální scéně, před níž je předsazena malá kruhová manéž. Temný prostor prosvětluje za dne sluneční světlo probleskující transparentním stropem šapitó. V noci je skrz strop vidět hvězdné nebe. Takto chtěl soubor *Théâtre du Centaur* umocnit lyričnost svých inscenací, které se zakládají na reprodukováné hudbě, činohře a jezdeckém umění. Frontální scéna propojená s kruhovou manéží dotváří ambivalentní charakter souboru *Théâtre du Centaur*, který se pohybuje na hranici divadelního a cirkusového umění.

¹⁰² JACOB, P. a POURTOIS, Ch. *Du permanent à l'éphémère... : espaces de cirque*. Bruxelles: Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage, 2002, s. 156.

¹⁰³ Dcera zakladatelky Anny Fratellini. Valérie Fratellini školu neřídí, ale stojí v pozadí veškeré organizace pedagogického dění, na kterém se i aktivně podílí.

4.2.2 *Volière Dromesko*

Šapitó souboru *Volière Dromesko* je další originální výtvar architektka **Patricka Bouchaina**, na němž spolupracoval s architektkou **Annou-Sophií Lecarpentierovou**. Stejně jako předchozí soubory, i *Volière Dromesko* je charakteristický poetikou svých inscenací, jež se nyní díky stavbě podobné ptačí voliére blíží ptačímu cirkusovému kabaretu. „Inspirací celého projektu se stal královský skleník zimní zahrady v Laeken. Skleník byl navržen architektem **Augustem Balatem** v roce 1876 a je oblíbenou stavbou **Igora**, ředitele a režiséra *Volière Dromesko*.“¹⁰⁴ Hlavní podpůrná konstrukce šapitó je tvořena devíti kovovými půloblůky, které se tyčí do výšky 10 metrů, zatímco kruhový průměr stanu je 27 metrů. Kupole je pokryta průsvitnou plachtou, která pouští do manéže denní světlo. Kontrastem k průhlednému stropu jsou stěny obložené dřevěnými panely a zvenčí pokryty černým plátnem. Povrch manéže je posypán pilinami a z části pokryt i koberci. Na okraji manéže ční suchý strom, hlavní scénografický prostředek inscenací *Volière Dromesko*. V jeho koruně se ukrývají nejen ptáci, ale i samotní herci-akrobaté.

4.2.3 *École National des Arts du Cirque Rosny-sous-Bois*

École National des Arts du Cirque Rosny-sous-Bois je další vzdělávací cirkusovou institucí, která se může chlubit nekonformním šapitó, jež slouží k pedagogickým i uměleckým účelům. Šapitó nebylo od svého vzniku nikdy přesunuto a od roku 2003 zaujímá své stále místo na kopci v Rosny-sous-Bois. Dnes tvoří jeho neodmyslitelnou dominantu. Na první pohled udiví tento cirkusový stan nejen svou velikostí a barvou, ale především tvarem, který připomíná letícího draka.¹⁰⁵ „Šapitó má symbolizovat čínského draka, bájně zvíře, které chrání před zlými démony bystrého lidského ducha, jeho tvůrčí nadání a plodnost.“¹⁰⁶ Šapitó cirkusové školy v Rosny-sous-Bois je dalším z řady architektonických experimentů **Patricka Bouchaina**, jenž ke spolupráci přizval opět **Loïca Julienna**. Jejich cílem bylo vytvořit plastickou a aerodynamickou

¹⁰⁴ DUPAVILLON, C. *Architecture du cirque*. Dès origines a nos jours. Paris: Le Moniteur, 2001, s. 311.

¹⁰⁵ Na základě svého specifického tvaru si šapitó získalo příznačnou přezdívku *Le Dragon volant*, což v překladu znamená Letící drak.

¹⁰⁶ DUPAVILLON, C. *Le tente et le chapiteau*. Paris: Norma éditions, 2004, s. 119.

stavbu, která jako jeden ucelený harmonizovaný prostor pojme vše, co ke své existenci cirkusová škola potřebuje.

Základní půdorys stanu vytyčuje sedm sloupů uspořádaných do vejčitého tvaru. Stan měří 54 metry na délku a 38 metrů na šířku. Největší a nejvyšší část stanu černé barvy završená červenou kupolí připomínající malé šapitó je prostorem hlavní manéže o průměru 13 metrů. Střední, žlutá část je završena červenou kupolí oválného tvaru a je prostorem pro druhou manéž. Poslední, nejnižší část je bílá a slouží jako přístřeší třetí manéži a expozičního sálu. Vstupní část je černá a připomíná dračí ocas.

4.3 Kupole

4.3.1 Archaos

První cirkusová kupole se objevila v roce 1990 ve Francii. Jednalo se o nový druh cirkusové stavby, která se stala zázemím inscenace *Metal Clown – Culture Clash*¹⁰⁷ legendárního souboru Archaos. Kupole byla navržena stavebním inženýrem **Sergem Calvierem**, který tak učinil na základě požadavků nově vznikající revoluční inscenace. Finální podoba šapitó brzy získala díky své velikosti¹⁰⁸ přezdívku Le Chapiteau cathédrale.¹⁰⁹ Potřeba rozlehlé a protáhlé vnitřní scény byla motivována především scénografií, kterou v případě *Metal Clown – Culture Clash* zajišťovaly nákladní i osobní automobily, motorky a složité kovové konstrukce určené k letu na visuté hrazdě. Délka prostoru připomínala ulici, na níž se promenovaly strašidelné stroje společně s podivnými bytostmi, jež připomínaly společnost nového milénia. Projekt *Metal Clown – Culture Clash* lze považovat za velkou cirkusovou formu.

4.3.2 Arts Sauts

Specializace souboru Arts Sauts na visutou hrazdu si vyžadovala mnohem specifictější prostředí než mohlo poskytnout tradiční kruhové šapitó. Původně provozoval soubor své inscenace na kovové konstrukci pod širým nebem, což jim umožňovalo větší volnost, zvláště co se týče výšky i délky letu. S příchodem

¹⁰⁷ Železný klaun – Kulturní poprask.

¹⁰⁸ Kupole měla 60 metrů na délku a 40 metrů na výšku. (DUPAVILLON, C. *Architecture du cirque. Dès origines a nos jours*. Paris: Le Moniteur, 2001, s. 330.)

¹⁰⁹ Katedrála šapitó. (DUPAVILLON, C. *Architecture du cirque. Dès origines a nos jours*. Paris: Le Moniteur, 2001, s. 330.)

inscenace *Kayasine* v roce 1998 se ale chtěl tento kolektiv pokusit o vymezení nových hranic, v nichž by umění letu a skoku dosáhlo originální umělecké povahy. K tomu soubor Arts Sauts potřeboval novou mobilní stavbu.

Jelikož byl symbolem jejich umění především prázdný prostor naplněný vzduchem, snažili se oslovit architekta, který měl již zkušenosti se stavebními strukturami fungujícími na bázi stlačeného vzduchu. „Finální projekt byl zadán **Hansi Werneru Müllerovi**, který pro Arts Sauts navrhl bílou kupoli, jejíž kruhová základna se rozprostírala na šířce 41 metrů a její výška dosahovala téměř 20 metrů.“¹¹⁰ Kovová konstrukce kupole nepřipomínala žádnou z tradičních konstrukcí cirkusového šapitó. Bílý plášť byl podpírán třemi kovovými půloblůuky Eiffelova typu. Záchytná lana a cylindr kupole napuštěný vodou zajišťovaly zatížení celé konstrukce. Rozlehlý interiér kupole měl dobrou akustiku, což uvítali především hudebníci umístění společně s herci-akrobaty na kovové konstrukci určené pro let na visuté hrazdě.

Kupole byla naplněna horkým vzduchem. Aby vzduch neunikal ven, musel být vstup do kupole co nejvíce utěsněn. Vchod tedy uzavíraly „dvě nafouknuté gumové „jitrnice,“ kterými se diváci museli doslova proboxovat dovnitř.“¹¹¹

Nová kupole Hanse Wenera Müllera poskytla souboru Arts Sauts původní a velmi originální zázemí, v němž se stal prázdný prostor scénickou kulisou s vlastní estetickou hodnotou.

¹¹⁰ JACOB, P. a POURTOIS, Ch. *Du permanent à l'éphémère... : espaces de cirque*, s. 182.

¹¹¹ JOBERTOVÁ, D. Sen o létání. *Svět a divadlo*, 1999, č. 1, s. 17-22.

5. „Křížení“ aneb Cirkus pod vlivem jiného umění

Výrazným předělem v dějinách moderního cirkusu se stal konec 70. let dvacátého století. Bylo to období, kdy se především francouzský cirkus začal emancipovat a svou technickou vyspělostí, kvalitou a uměleckou originalitou se dostal na úroveň ostatních dosud uznávaných umění. Řada, ve které dominovalo divadlo, tanec, hudba, výtvarné umění a film, byla obohacena o další umělecký druh, který se dělil na samostatné žánrové oblasti. Tyto formálně odlišné cirkusové větve se často úmyslně stavěly do vzájemné opozice. Docházelo k tomu především proto, že jejich představitelé uznávali jiné estetické a společensko-morální hodnoty.

Rozdělení cirkusu na nový a tradiční byl výrazný emancipační krok v oblasti cirkusového umění. Linie cirkusu nového se vydala především cestou hledání netradičních výrazových forem. Snahou představitelů nového cirkusu bylo vyplnit mezery a opravit nedostatky, které toto umění degradovaly, zvláště co se týče jeho vyjadřovacích a komunikačních schopností.

Stejně jako tance, i cirkus narazil na nedostatek vyjadřovacích uměleckých prostředků. Oba umělecké druhy pocítily potřebu načerpat novou tvůrčí mízu z jiného zdroje. Cirkus začal nacházet v tanci a divadle prostředky, které odpovídaly jeho novým vizím, jež se více zaměřovaly na člověka, jeho společenskou, biologickou a duchovní podstatu. Divadelní svět ukázal cirkusu moc mluveného slova a noví cirkusoví tvůrci ho neváhali použít. Tanec naopak cirkusu poskytl nový způsob práce s tělem, expresivní, plynulý a mnohem více sdělný. Moderní i tradiční výtvarné umění inspirovalo řadu souborů nového cirkusu k originální scénografii, do té doby jen zřídka používané. Stejně tak i film a moderní media hrají svou podstatnou roli především v současném cirkusu, neboť jsou důkazem rapidního vývoje soudobé společnosti a její závislosti na nich.

Vůle inspirovat se pro cirkusovou tvorbu například divadlem nebo tancem, často vedla diváky k domněnce, že nový cirkus je pouhou směsicí všech možných druhů umění, ale postrádá svou autentickou povahu. Toto mínění ohrožovalo uměleckou podstatu nového cirkusu především na jeho počátku, kdy snaha o cirkusové obrození vedla mnohé tvůrce k prudkému a bezhlavému

kombinování jednotlivých uměleckých druhů do formálně i tematicky rozšířeného tvaru. Postupem času však soubory nového cirkusu začaly prohlubovat jednotlivé tvůrčí přístupy. Každý soubor čerpal z jiného umění jen do té chvíle, dokud nezačal pociťovat, že narušuje rovnováhu jejich vnitřně ustanovené cirkusové estetiky. Avšak i dnes je těžké definovat, kde začínají a končí hranice vnějších uměleckých vlivů na současné cirkusové soubory. Některé svou tvorbu obohacují více tancem, některé divadlem, jiné se zase navracejí ke kořenům tradiční cirkusové tvorby. Jacques Lecoq v roce 1998 prohlásil, že „cirkus se obrátil směrem k divadlu, tanci, literatuře, hudbě a filmu proto, že chtěl vytvořit nový svět. Ve chvílích transformace není prostor pro takzvané čisté umění. Možná přijde chvíle, kdy bude potřeba znovu se navrátit k původním kořenům, ale ten čas ještě nenastal.“¹¹² Je třeba brát v potaz, že od chvíle tohoto citátu uběhlo více než deset let a že současná situace cirkusu proměnila postoj cirkusových umělců k jejich aktuální tvorbě. Důkazem toho je závěrečná inscenace dvacátého promujícího ročníku CNAC, která se snažila formálně vyvážit vztah mezi cirkusem a cizími uměleckými vlivy. Jedná se o cirkusové umělecké dílo v němž se reflektuje pohled nové i starší cirkusové generace.

Následné kapitoly mají být pohledem do vztahů cirkusového umění s jinými uměleckými druhy. Budou mapovat jejich proplétání a vzájemné ovlivňování od avantgardy až do současnosti.

5.1 Cirkus a tanec

Rok 1995 a inscenace *Le Cri de caméléon* změnily veřejné mínění o dosavadní cirkusové tvorbě. Důležitým krokem k této proměně bylo pozvání **Josefa Nadj** k vytvoření závěrečné inscenace promujícího sedmého ročníku CNAC. Nadj viděl v tanci metodu, kterou může obohatit dosavadní výuku studentů cirkusové školy. Při tvorbě absolventské inscenace měl sice na vědomí, že se jedná o závěrečnou práci, která má svá pravidla, ale zároveň chtěl nabourat technickou uzavřenost a pohybovou rigiditu cirkusových disciplín, obohatit je a dát jim nový a dostatečně sdělný výraz. Své studenty učil novým

¹¹² CARASSO, J.G. Jacques Lecoque. *Théâtre aujourd'hui. Le cirque contemporain, la piste et la scène*, 1998, č. 7, s. 120.

tanečním pohybům, na nichž mohli později zakládat vlastní pohybovou improvizaci. Tanec jim umožnil uvolnění stále napjatých svalů a dovolil jim koncentrovat se na jiný druh pohybu, který nebyl tolik nebezpečný jako akrobacie. Společně se studenty hledal Nadj pomocí tance přirozenou podstatu lidského pohybu. Až byli studenti schopni sami improvizovat na taneční bázi, pokoušeli se o propojení nově osvojených tělesných pohybů s akrobatickými výkony, které díky tomu získaly mnohem větší dynamičnost, kontinuitu a významovou sdělnost.

V případě *Le Cri de caméléon* se dostali studenti CNAC do kontaktu s moderním výrazovým tancem.¹¹³ Současní studenti ENACR však povinně absolvují pravidelné hodiny tance klasického. V roce 2005 vyučoval na ENACR klasický tanec **Emanuel Lyon**, který byl zároveň tanečním mistrem v Centre national de la danse a v École du Ballet de l'Opéra de Paris.¹¹⁴ „Zatímco v baletní škole pařížské opery se jednalo u udržování tradičního baletního umění, v případě cirkusové školy ENACR se prostřednictvím klasického tance snažil se studenty o funkční analýzu těla v pohybu.“¹¹⁵ Nikoli ve studiu, ale v kruhové manéži učil budoucí cirkusové umělce základním krokovým i baletním variacím. Taneční průprava akrobata je důležitá především pro obohacení jeho slovníku gest a pohybů. Díky každodenní technické přípravě a tréninku jsou těla akrobatů velmi silná, tuhá, pohybově omezená a zablokovaná. Tanec umožňuje jejich uvolnění nejen po stránce fyziologické, ale především z hlediska psychologického a tvůrčího.

Prolínání cirkusového umění s uměním tanečním nebylo nic obvyklého ani pro samotné choreografy. I dnes ve Francii nacházíme taneční choreografy, kteří nikdy do styku s cirkusem nepřišli a práce na cirkusové inscenaci pro ně může být obohacující tvůrčí zkušeností. Jedná se o případ **Ely Fatoumi** a **Erica Lamoureux** v roce 1999, kdy byli pozváni k režii závěrečné inscenace

¹¹³ Po zkušenosti s inscenací *Le Cri de caméléon* začal CNAC a následně i ENACR zvat čím dál více choreografů, kteří pracovali se studenty závěrečných ročníků na přípravě jejich první a zároveň poslední společné inscenace. V roce 1996 choreograf **François Verret** připravil se studenty CNAC inscenaci *L'Air de Malbrough*. Dvanáctá promoce CNAC byla ve znamení inscenace *La tribu iOta* choreografky **Francescy Lattuady**. Choreograf **Philippe Découfle** vytvořil pro třináctý ročník CNAC inscenaci *Cyrk 13*. Výrazným choreografickým počinem, kdy hrál tanec v rámci cirkusové inscenace důležitou roli, byla devatenáctá promoce CNAC *La Part du loup* choreografky **Fatu Traoré**.

¹¹⁴ Baletní škola Pařížské opery.

¹¹⁵ DANTO, I. Emmanuel Lyon, pourquoi faire la danse classique dans un monde contemporain. *Arts de la piste*, 2005, č. 36, s. 201.

jedenáctého ročníku CNAC. Stejně jako studenti objevovali nové taneční formy, které jim představili Fatoumi a Lamoureux, i oba choreografové se postupně seznamovali se zákony a pravidly cirkusového umění. Snažili se nalézt takové pohyby a gesta, které by umožnily lineární propojení odlišných cirkusových disciplín v inscenaci obsažených. Zároveň se pokoušeli učinit každou disciplínu tvárnější a expresivnější na základě nově vložených tanečních pohybů. Ne vždy to technická báze cirkusových disciplín umožňovala. Akrobacie, ať už ve vzduchu nebo na zemi, vyžaduje maximální soustředění a vysoké tělesné vypětí. Tudiž bylo pro choreografy stěžejní nalézt způsob, jak studenty uvolnit, aby neztratili stabilitu a orientaci v akrobatickém pohybu. Komplikovanější se stávala práce i díky naprosto odlišné cirkusové specializaci každého studenta. Tento fakt inspiroval režiséry k propojení odlišných akrobatických disciplín moderním výrazovým tancem a také pomocí jednotné scénografie.

Taneční přípravu absolvoval i **Jerôm Thomas**, který při vlastním tvůrčím hledání zjistil, že tanec stojí v opozici vůči žongléřskému umění. To, co ho přitahovalo nejvíce, byla právě jejich vzájemná protichůdnost. Pohyb tanečníka je podle Thomase metrický, zatímco pohyby žongléra jsou cyklické. „Tanečník vytváří své pohyby v přesně stanovených rytmických taktech, zatímco pro žongléra je podstatný pohyb předmětů v kruhu a vysoká nebo nízká dimenze jejich letu. Není možné provádět taneční pohyby rukou a paží a zároveň žonglovat.“¹¹⁶ I přesto protichůdnost těchto dvou uměleckých oblastí Jerôma Thomase inspirovala v roce 2006 k uskutečnění projektu *Rain/Bow*, kde se technický i umělecký protiklad tance a žonglování staly hlavním tématem celé inscenace. Otevření se přílivu jiných uměleckých vlivů umožnilo Thomasovi vytvořit jedinečné a nové formy žonglování, jež si dodnes udržely své příznivce. Díky stálému hledání, objevování neobvyklých forem a způsobů práce s předměty a tělem Thomas obohacuje umělecký svět o nesnadně klasifikovatelné formy živého umění.

Proniknutí tanečního umění na cirkusovou scénu zajistilo všem interpretům větší umělecký rozhled a rozšíření tvůrčích schopností. Nejednalo se o snahu zařazení cirkusu do tanečního umění, ale spíše o podpoření nové cirkusové estetiky jiným uměleckým rukopisem. Tanec, využívaný v cirkusových školách

¹¹⁶ NOTTE, P. Jerôm Thomas, revenir à l'inclassable. *Arts de la piste*, 2005, č. 36, s. 20.

k pedagogickým účelům, umožnil studentům lépe porozumět vlastnímu tělu, jeho možnostem a způsobům vyjádření. Začal postupně pronikat do všech akrobatických disciplín. Dnes se s tancem setkáváme i na laně, čehož je nejlepším důkazem soubor **Les Colporteurs**. V inscenaci *Le Fil sous la neige* jsou diváci svědky klasického i moderního tance na horizontálně napnutých lanech. **Arts Sauts** jsou pro změnu příkladem vzdušných tanečníků, kteří na základě nového umění prodlouženého letu a pádu dokázali do svých inscenací vložit skutečný vzdušný balet.

5.2 Cirkus a hudba

Hudba je neodmyslitelnou součástí cirkusové inscenace. Je hybnou silou obsahující základní rytmické jednotky, jež pohybují jednotlivými vizuálními aspekty celého cirkusového díla. Hudba není pouhým doplňujícím prvkem akrobatických a tanečních kreačí herců-akrobatů, ale je integrální a svéprávnou součástí téměř každé inscenace současného cirkusu.

Ani tradiční, ani nový cirkus nemohou popřít svou závislost na hudbě. Avšak vnímání hudební složky se v každé z těchto větví liší. V tradičním cirkusu hudba zaujímala a stále z velké části zaujímá sekundární charakter. Což znamená, že je jí v cirkusových inscenacích využíváno jako doprovodu jednotlivých akrobatických, klaunských a především jezdeckých čísel. Zároveň oznamuje příchod a odchod artistů z manéže a rytmickou i dynamickou kadencí umocňuje napětí při sledování akrobatických výstupů. Hudební doprovod byl v tradičním cirkusu vždy zajišťován orchestrem, jehož instrumentální charakter se zakládal zvláště na žesťových, strunných a bicích nástrojích.

Živá hudba má řadu výhod. Hudebníci jsou přítomni nácvičce jednotlivých čísel a postupem času jsou schopni se vžít do tempa a rytmu akrobata. Svou hudbu přizpůsobují rytmickému pohybu jeho těla. Zároveň je živá hudba praktickou oporou celé inscenace, v níž může docházet ke kolizím a zádrhelům, které je třeba nějakým způsobem maskovat.

Nesmíme však opomenout fakt, že cirkusová hudba se vyvíjí zároveň s cirkusem, a tudíž i tradiční cirkusová větev zaznamenala za posledních čtyřicet let řadu změn. Jak v případě nového a současného, tak v případě tradičního cirkusu je těžké dělat obecné závěry o jednotném charakteru hudby. Existují

vlastnosti, které jsou společné všem, a zároveň vlastnosti, které je od sebe odlišují.

K výraznějším proměnám v oblasti cirkusové hudby však došlo především v rámci cirkusu nového a současného. Postoj mladých tvůrců k hudební složce byl vstřícnější a otevřenější. Chtěli hudbu zviditelnit a zpřítomnit, učinit z ní složku rovnou složce herecké, akrobatické a scénografické. Snažili se nalézt takové formy, které by zesílily její narativní charakter. Cesta k nim vedla přes proměnu a míchání hudebních žánrů. Představitelé nového cirkusu si uvědomovali potřebu hudby, ale přítomnost orchestru nepovažovali za bezpodmínečnou. V cirkusových inscenacích se začaly poprvé objevovat hudební záznamy, které byly nejen finančně přístupnější, ale zároveň umožňovaly rozličné hudební mixáže a montáže. Díky nim si každý soubor mohl vytvářet vlastní hudební doprovody založené nejen na hře hudebních nástrojů, ale i rozmanitých zvuků, jež umožňovaly pestřejší ilustraci vyprávěného příběhu.¹¹⁷

Hudební složka se vyvíjí společně s akrobacií, taneční choreografií a scénografií. Hudba zajišťuje atmosféru, vzbuzuje a podtrhuje emoce a zároveň drammatizuje nastolenou situaci. Do nového hudebního cirkusového světa vstupují i osobnosti, které se soustředí na vývoj a hledání nových hudebních forem charakteristických pro současný cirkusový proud.

Jean-Marc Zewer vkládá do cirkusové hudby prvky moderního folklóru, v němž můžeme pozorovat vliv tradiční židovské a bulharské muziky. „Zároveň se zaměřuje na specifičnost hudebních nástrojů, mezi nimiž figurují i netradiční žesťové nástroje připomínající trubku, avšak vydávající pouze jeden specifický plechový tón.“¹¹⁸ Jeho hudební skladby jsou typické úmyslnou disharmoničností, jež je stavěna do popředí jako hlavní hudební téma.

Další významný cirkusový hudební skladatel **Robert Mini**, působící v **Cirque Plume**, dává přednost hudebnímu eklekticismu, který podle něj nejlépe podtrhuje pestrý vizuální i pohybový charakter cirkusového umění. Kombinuje a míchá hudební podklady podle potřeb dané inscenace.

¹¹⁷ V případě inscenace *Ningen Cirque Baroque* z roku 1998 použil skladatel **Pierre Billon** záznam lidských výkřiků, jež měly umocňovat téma násilí a krutosti, které bylo obsaženo i v díle japonského spisovatele **Yukio Mishimi**, jehož životní příběh inspiroval tvůrce této inscenace.

¹¹⁸ LETORT, B. La Musique du cirque, une écriture en mouvement. *Arts de la piste*, 2003, č. 27, s. 17.

Perkusionista a hudební skladatel **Roland Auzet** naopak rád experimentuje v oblasti elektronické zvukové techniky. Ve sloučení elektronické hudby s žonglováním, akrobacií, tancem a divadlem vidí jednotný obraz totálního akusticko-vizuálního umění. „Cirkusovou hudbu chápe jako interaktivní hudební divadlo fungující v prostoru svobodné tvorby, kde společně hrají svět virtuální s vizuálním a kde se boří hranice mezi uměle a přirozeně vytvořeným prostředím.“¹¹⁹

Odlišný a velmi osobní postoj zaujímá k hudbě zakladatel a současný ředitel **Théâtre équestre Zingaro, Bartabas**. Hudební složce ve svých inscenacích přikládá zvýšenou pozornost, neboť vytváří základní téma. Bartabas se na svých dalekých cestách nechal inspirovat orientální a exotickou hudbou, jež vychází z folklóru starých kultur. Hudba tohoto typu Bartabasovi vyhovuje především svou narativní povahou, která dokonale dokresluje vyprávěný příběh.

Théâtre équestre Zingaro vytváří inscenace beze slov. Ta jsou nahrazena hudbou a zpěvem. Hudba, jež se objevuje v Bartabasových inscenacích, je rytmicky i melodicky velmi pestrá. „Můžeme se setkat s hudbou obřadní, rituální, smuteční, vojenskou, nebo psalmodickou, jejíž polyrytmika a dynamický náboj má tendence uvádět přítomné až do stavu transu.“¹²⁰ Zpěváci v Zingaru jsou hlavní vypravěči. Bartabas ve svých inscenacích angažoval hudebníky indické, korejské, čínské a rumunské. Obzvláště exotická korejská hudba a dramatinovaný zpěv zpěvačky p'ansori¹²¹ v inscenaci *Éclipse* umocnily dojem magické atmosféry šamanských rituálů a obřadních tanců.

Mezi hudbou a akrobatickým pohybem v manéži a na scéně vznikají podle **Jeana-Michela Guy** tři typy vztahů – „vztah symbiózy, vztah vzájemného odchýlení a vztah analogie.“¹²² Vztah symbiózy je projevem vyrovnané koexistence dvou uměleckých jevů - hudby a cirkusu - kdy jeden nepřevažuje nad druhým a žádný nezaujímá řídicí pozici. Vztah odchýlení, protikladu nebo též odcizení je založen na rozdílu cirkusového a hudebního umění. Každá z uměleckých složek má jinou sílu a obě se navzájem přetahují o řídicí pozici, čímž vytvářejí vnitřní tenzi, která se stává hlavním tématem dané cirkusové

¹¹⁹ NOTTE, P. Composer pour le cirque, c'est „macroscopique“. *Arts de la piste*, 2003, č. 27, s. 22.

¹²⁰ GRÜND, F. *La Balade de Zingaro*. Paris: Édition du Chêne, 2000, s. 55.

¹²¹ Korejský výraz pro zpěvačku, která svým narativním zpěvem doprovází jeden z tradičních korejských obřadů.

¹²² GUY, J.M. Musique: simple accompagnement de numéro ou fondement esthétique? *Arts de la piste*, 2003, č. 26, s. 17.

inscenace. Nejčastěji bývá tento protiklad naznačen rytmickým nesouladem. V extrémních případech je hudba nahrazena tichem. Analogický vztah mezi hudbou a cirkusem je nejčastějším projevem vztahu hudby a tělesného pohybu. Navzájem se posilují a podporují a jsou příkladem vztahu expresivního, kdy například hudba tanga může být použita jako doprovod manželské hádky. Mnohdy se tento vztah blíží symbióze. Ta je však vzápětí narušena uvědoměním si, že stejná hudba může být použita ve vztahu s jinými gesty a pohyby, zatímco tato gesta mohou být doprovázena jinou hudbou.

5.3 Cirkus a film

Objev filmu fascinoval celý svět. Postupem času se z něj vyvinulo umění vyprávějící o řadě sociálních a politických témat. Jeho snadné šíření za hranice měst i zemí z něj udělalo umění přístupné všem sociálním vrstvám. Mnoho světových filmových režisérů a herců čerpalo inspiraci z klaunského umění a dalo tak vzniknout filmové grotesce a burlesce.¹²³

Film pojímal cirkus jako určitý tematický horizont nebo rámec svých příběhů. Filmy Charlieho Chaplina, bratří Marxů nebo slavné filmové dvojice Laurela a Hardyho jsou důkazem intenzivního pronikání klaunského umění do umění filmového. Filmová burleska se zakládala na klaunských gestech, která však ve filmu nabývala jiné významové dimenze. Získávala především parodický a kritický rozměr. Od cirkusu byla distancována přiřazením k jednání obyčejných lidí.

Filmová burleska se přímo inspirovala klaunským umění, avšak vznikaly i filmy, pro něž byl nejsilnější inspirací celý cirkusový svět. Jednalo se o filmy, které představovaly magický svět cirkusu v jeho největší slávě i úpadku a které vytvářely detailní drobnokresbu života různých lidí od cirkusu. Filmy z cirkusovou tematikou ukazovaly společenské i morální odchylky cirkusových souborů, nahlížely do jejich soukromí a odhalovaly tak divákům, co v manéži nebylo vidět.

Charlie Chaplin natočil v roce 1928 film *The Circus*, ve kterém se zaměřil na bohémský život jedince v uzavřené cirkusové komunitě, která

¹²³ Burlesknost je forma přehnané komicnosti. Zesměšňuje všechno vznešené a povznášející pomocí groteskního až vulgárního pastiše, jímž paroduje vysoký žánr. Používá k tomu triviálních výrazových prostředků. Je to vysvětlení těch nejvážnějších záležitostí žertovným až posměšným výrazivem. Burlesknost můžeme chápat jako styl, estetický kompoziční princip, který spočívá v převracení znaků předváděného světa. Vznešené se ukazuje jako nízké, nízké jako vznešené. (PAVIS, P. *Divadelní slovník*. přel. Daniela Jobertová, Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 40.)

reflektovala národní uvědomění amerických občanů. Jejich společný život v demokracii se měl zakládat na angažovaném zájmu o celou společnost, nikoli pouze na individuálním distancování se od ní.

Film, který se soustředí především na svět lidských oblud, je snímek *Freaks* natočený roku 1932 americkým režisérem **Todem Browningem**. Browning v tomto filmu podává výpověď o cirkusovém světě, jenž je vnímán jako prostředí prapodivné komunity zruďných stvoření. Film nabývá dokumentární povahy, neboť Browning chtěl zobrazit život cirkusových umělců, jejich nikdy nekončící putování a proces cirkusové tvorby.

Významným hollywoodským režisérem, jenž neskrýval svou vášeň pro cirkus, byl **Cecil B. De Mille**, který ve svých filmech prezentoval „vizi cirkusu jako metaforického odrazu světa Hollywoodu. Neboť cirkus i Hollywood mají oba své hvězdy, svá díla, režiséry, svou slávu, obdiv i pád do zapomnění. Ve svých cirkusových tématech kladl De Mille důraz především na milostné konflikty a rozpory uvnitř cirkusových komunit.“¹²⁴ De Millův nejznámější film z cirkusového prostředí nese jméno *The Greatest Show on Earth*¹²⁵ a byl natočen roku 1952. Pojednává o největším cirkusovém souboru své doby **Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus**.

Film *Bronco Billy* **Clinta Eastwooda** z roku 1980 se od pozitivně laděných cirkusových scén De Milla distancuje hlubší sondou do sociálního a ekonomického prostředí zanikajícího cirkusového souboru. Tento film pohlíží do zákulisí magického a uchvacujícího světa cirkusu, který je téměř na pokraji svého zániku.

I někteří evropští režiséři našli zálibení v cirkusu. **Ingmar Bergman** zahrál na temnou strunu filmem *Jarmareční noci* z roku 1953, jenž je obrazem děsivého světa divokých šelem a lidských monster z cirkusového prostředí. Zahořklý principál Albert cirkusu Alberti, jehož největším rivalem je divadlo a jeho stále trvající popularita, ve filmu svádí boj o svou hrdost, pýchu a ztracené sny.

Avšak mezi cirkusem a filmem existuje od chvíle vzniku nové cirkusové větve i zpětný vztah, v němž se tvůrci nových i současných cirkusových inscenací nechali inspirovat uměním filmu a novými médii. Nový a současný cirkus se vyvíjel stejně rychle jako lidská společnost. Není tudíž divu, že se na

¹²⁴ CHAUVIN, J.S. Hollywood circus. *Arts de la piste*, 2005, č. 35, s. 22.

¹²⁵ Největší podívaná světa.

cirkusových i divadelních scénách častěji setkáváme s novými médii v podobě televize, filmového plátna, kamery a digitální projekce. Přítomnost filmu a televize na jevištích a v manéžích je sociálně a politicky motivovaná. Je ve značné míře varovným signálem před přehnanou materializací a mechanizací života člověka. Cirkus do svých inscenací sublimuje film také na základě snahy o vytvoření totálního umění.

První cirkusový soubor nové vlny, který začal využívat filmové projekce ve svých inscenacích, byl **Archaos**, a to v roce 1995 v inscenaci *Game Over*.¹²⁶ Cirkusový režisér **Guy Carrara** v *Game Over* vyzdvihl téma absolutní moci televizního obrazu a technických přístrojů, které autoritativně řídí myšlení a jednání společnosti, jež si mocenský vliv médií neuvědomuje. Název inscenace je inspirován frází z videoher, které pohltily především mladou generaci. Na frontálním jevišti se mísí akce herců-akrobatů zároveň s projekcí na plátně o rozměrech 15 x 9 metrů, jež je umístěno v zadním prospektu jeviště. Plátnu dominuje devět dětí, které představují krutovládce a diktátory autoritativně řídící nejen virtuální, ale i skutečný svět. Na plátně jsou také znázorňovány detaily akce, která probíhá na jevišti. Atmosféru televizního kýče a otupující virtuální zábavy umocňují zlaté a černé kožené kostýmy, elektronická hudba a barevné světelné efekty.

Herci-akrobaté nesměli vynikat nad filmovou projekcí, ale naopak se snažili o harmonizování vztahů mezi cirkusem a filmem. Herci-akrobaté se stávali loutkami jak na jevišti, tak na plátně. Ztráceli svou materiální tělesnou hodnotu a splývali s umělým osvětlením, jež bylo částečně zajištěno i promítaným filmem.

Filmová projekce může hrát důležitou roli i v rámci scénografie. Příkladem je inscenace *Cargo Théâtre du Centaur* z roku 2005. Půlkruhovou manéž v zadní části ohraničili transparentními plastovými panely, jež využívali k promítání krátkometrážního filmu a ke stínovému divadlu. Příběh *Cargo* je zasazený do industriálního prostředí ropných věží. Aby bylo toto prostředí vizualizováno, autoři použili 3D filmovou projekci k jeho zpřítomnění. Film vykresloval chladnou a ponurou atmosféru vnějšího průmyslového světa. Jednalo se o inscenaci, v níž herci-krasojezdci mlčeli. Mluvené slovo bylo zprostředkováno zvukovým záznamem nebo nahrazeno filmovou vizualizací myšlenek jednotlivých aktérů.

¹²⁶ Konec hry.

Díky barevné filmové projekci získala inscenace *Cargo* nejen na vizuální efektivnosti, ale umožnila rozehrát pestřejší psychologický děj založený na vnitřních monolozích jednotlivých postav.

Inscenace *Je suis un sauvage*¹²⁷ je sólem **Gaëtana Levêqua z Collectif AOC**. Colectif AOC je soubor zaměřující se na vzdušnou disciplínu trampolíny. Jako témata inscenace Levêqu zvolil cestu a hledání, k jejichž realizaci použil projekci filmového dokumentu a akrobacii na trampolíně.

Filmový dokument, který vznikl při Levêquově cestě Afrikou, zabíral poměrně velký časový úsek z celé inscenace, přičemž některé dokumentární záběry propojoval s akrobatickou akcí na jevišti. V určitých scénách se film prolínal jen s hudbou, nebo byl promítán pouze samostatně. Film, který Levêque použil v *Je suis un sauvage*, měl výraznou narativní hodnotu a zároveň sloužil jako sjednocovací princip jednotlivých akrobatických scén založených na silně expresivním tělesném i emocionálním vyjádření. Problém celé inscenace byl v příliš velkém časovém prostoru, který filmový dokument zabíral. Film se stal v závěru představení dominantní složkou celého díla. Kvantita digitálního obrazu převážila nad kvalitou celku, který postrádal významovou i výrazovou gradaci.

5.4 Cirkus a divadlo

Divadlo prošlo dlouhým vývojem, v němž se často a dynamicky měnil jeho umělecký charakter. Na jeho vývoj působily nejen společenské a politické změny, ale také vznik jiných uměleckých druhů. Vzrušující dobou bohatou na umělecké proměny byl především přelom devatenáctého a dvacátého století. Divadelní tvůrci se inspirovali jinými uměleckými vlivy a pokusili se o vytvoření umění totálního, na což ve své umělecké filozofii aspirovalo především symbolistického hnutí. Divadelní svět mnohem silněji, a řekněme na trvalo, poznamenala až první čtvrtina dvacátého století. Byla to doba první divadelní reformy spojené s divadelní avantgardou, přičemž se obě staly inspiračními zdroji světových divadelníků. Zvláště kvůli fyzickému formování hercova těla se divadelní režiséři a pedagogové často uchýlovali k mimodivadelním inspiračním zdrojům, přičemž k nejvýraznějším a na tělo nejvíce koncentrovaným patřil cirkus. Vnímání lidského těla, jeho fyzických i psychických zákonitostí, flexibility, dynamiky a temporytmu, bylo primárním předmětem zkoumání hereckých škol

¹²⁷ Kolem mě jen divočina.

Tairova i Mejercholda. Oba režiséři si velmi dobře uvědomovali propojení vnitřního duševního světa člověka s jeho fyzickými dispozicemi. V jejich metodologické práci byla zohledňována vždy dvě hlediska. Jednalo se o tělo a duši, tedy o hlediska, která se nevyklučovala a musela tvořit syntézu. Neboť jak sám říká Alexandr Tairov: „Dramatická postava, to je syntéza emocí a formy, zrozená hercovou tvůrčí fantazií.“¹²⁸

Tairov i Mejerchold věřili, a ve svých metodách a režijně úspěšných inscenacích to také dokázali, že dobře trénované tělo je možné na základě vlastní vůle, iniciativy a režisérový vize zformovat do odpovídajícího tvaru, jenž se může stát nositelem sdělení. Tairov tudíž vedl herce nejen k taneční a pohybové výchově, ale také k cirkusové akrobacii. Byly to úmyslně volené pohybové kreace vložené do situací, v nichž člověk podstupuje nejen fyzické, ale také duševní napětí. Tak u něj dochází k intenzivnějším změnám, které si musí herec nejen uvědomovat, ale zároveň fixovat. Jednalo se tedy o fyzický trénink hercova těla, jenž měl být opakem improvizace.

Mejerchold pro své svěřence dokonce vytvořil specifickou, náročnou a postupem času i funkční metodu zvanou biomechanika. Jednalo se o soubor tělesných cvičení, jež měla dopomoci herci mít své tělo pod kontrolou, aby mohl jakýkoli psychický stav vyjádřit odpovídajícím tělesným pohybem. Nazýval tělo nástrojem, či tvárným mechanismem, jehož řídicím strojem je lidský mozek a vůle. Tato centra musí být aktivně propojena a připravena na vnější podněty.

Tairova a Mejercholda, i přes jejich názorovou odlišnost, spojovalo porozumění i obdiv k cirkusovému umění, jakožto k umění svobodnému, neidealistickému a vzdálenému naturalismu a patetickému psychologismu. S touto novodobou a čistou vizí moderního herce a moderního divadla vůbec souznili čeští divadelní avantgardisté pohrávající si s myšlenkou prolnutí svobodomyšlné a veselé cirkusové poetiky s divadlem. **Karel Teige** chápal Tairovova herce „jako komedianta, speakera, konferenciera, chansonniera, žongleura a akrobata očištěného od morbidního psychologizujícího realismu.“¹²⁹ Ruští modernisté a čeští avantgardisté neviděli v cirkusu pouze metodu k herecké práci, ale byl jim jakousi filozofickou základnou pro novou divadelní poetiku. „Fantastika cirku je surreální, nadsutečná, je básněna ze skutečností

¹²⁸ TAIROV, A. *Odpoutané divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 29.

¹²⁹ TEIGE, Karel: *Svět, který se směje*. Praha: Odeon, 1928, s. 62.

přepodstatněných a transponovaných do sféry básně a exotického snu. A tato grotesknost a fantastičnost je právě básní nejsilnější a nejdramatičtější skutečnosti.¹³⁰ **Jindřich Honzl, Karel Teige, Jiří Frejka** a další významní představitelé české avantgardy se nechali inspirovat cirkusovým světem, v němž viděli tvůrčí svobodu a nekaširovanou a bujarou radost ze hry, kterou chtěli prosadit i ve své režijní tvorbě.

Osvobozené divadlo započalo svou činnost 10. května 1925 inscenací *Cirkus Dandin* v režii **Jiřího Frejky**. Jednalo se o adaptaci **Molièrovy** hry *Georges Dandin*. Inscenace byla směsicí divoké bufonády a zápletkové frašky v níž se mísili elegantní tanečnice s poskakujícími klauny, žongléři s harlekýny, všichni v pestrobarevných kostýmech a cirkusově nalíčení. Inscenace byla veselá, hravá, satirická a komická. Její revoluční novátorský charakter mísil *commedii dell'arte*, cirkus, jarmareční divadlo a poezii.

Jindřich Honzl viděl v cirkusovém umění formu vhodnou pro boj proti tradicionalismu. „Cirkus se nikdy nebál iluzionismu, který stále z nových stran ohrožuje divadlo. Nebylo mu třeba rozbíjet jednoty ani časové ani prostorové. Neměl zapotřebí ani kodexu Aischylova, ani renesance Shakespearovy. Neboť jeho emotivní skutečnosti vznikají bez opičáctví divadelního, jsou vždycky produkcí, nikdy reprodukcí.“¹³¹ V roce 1926 byla scéna Osvobozeného divadla obohacena o nezapomenutelnou dvojici herců, komiků a autorů **Jiřího Voskovce** a **Jana Wericha**, již se v průběhu svého uměleckého působení, až do počátku druhé světové války, stylizovali do postav novodobých divadelních klaunů. Inspirovali se jak prostředím cirkusovým, tak i atmosférou filmové grotesky. Vytvořili hru na klauna a jinou formu žonglování, takzvané žonglování se slovy.

Francouzské divadelní prostředí mělo také velkou zásluhu na obměně divadelního myšlení počátku dvacátého století. Předním divadelním reformátorem se stal **Jacques Copeau**, zakladatel divadla **Vieux-colombier**.¹³² Copeau našel v cirkusu zalíbení, které se prohlubovalo stálými návštěvami cirkusu Medrano, kde měl možnost sledovat excelentní klaunské výstupy bratrů **Fratellini**. Líbila se mu hravost jejich klauniád a zároveň uvolněnost a tvůrčí

¹³⁰ TEIGE, Karel: *Svět, který se směje*, s. 60.

¹³¹ HONZL, J: *Roztočené jeviště*. Praha: Odeon, 1925, s. 164 .

¹³² Starý Holubník.

kreativita založená na improvizaci. V cirkusovém společenství spatřoval ideál umělecké komunity žijící a tvořící pospolu. Hledal způsob, jak z herce vytvořit skutečného „šprýmaře“,¹³³ jehož herecká podstat bude vycházet z dokonale fyzicky i psychicky připraveného tělesného materiálu. Chtěl, aby hercovo tělo bylo pružné, ohebné a poddajné, a aby byl herec spontánní v gestech i výrazu. V podstatě se měl „komediant“ vyrovnat tělesnou zdatností cirkusovému akrobatu, v gestech a hraní klaunu a hereckou inspiraci měl čerpat z improvizací *commedia dell'arte*.

Copeauova nová divadelní vize silně ovlivnila dva z jeho žáků, **Jouveta** a **Dullina**. Především Dullina okouzilo náročnější fyzické formování herce v rámci cirkusových umění, z nichž mu nejvíce učarovaly klauniády. V jeho prvním divadle **Théâtre de la Foire**¹³⁴ bylo herectví značně ovlivněno klauniádou. Inscenace *La Visite de condoléances*¹³⁵ z roku 1921 byla následně kritikou označena za klaunskou fresku. „Stejně reagovalo publikum v roce 1922 i na inscenaci *La Mort de Souper*,¹³⁶ v níž jazzová hudba doprovázela složité fyzické výkony herců, již předváděli nejrůznější choroby jako vodnatost, žloutenku a dnu, které napadaly večeri.“¹³⁷

Hra klaunů byla zřetelnou opozicí vůči divadelnímu naturalismu a realismu. Už jen jejich vzhled je jasnou deformací normálních lidských proporcí, neboť jsou oblečení do úmyslně velkého kostýmu, obrovských bot, místo nosu mají červenou bambuli a na tvářích spoustu líčidel. Stejně tak se od normálu odlišují jejich gesta, mimika a vyjadřování. „Klaun si dělá legraci z psychologické hry herce a z pravděpodobnosti. Nehledá hloubku, ale celý se angažuje do toho, co dělá.“¹³⁸ Pro diváky byla klauniáda adoptovaná v moderním avantgardním herectví mnohem přitažlivější, protože mu byla blíž projevem i příběhy, kterými se zabývala. V době mezi válkami se klaun stal symbolem společensky i politicky deklasovaných jedinců, kteří hledali způsob, jak vyjádřit své myšlenky a názory.

Inspirace divadla klaunským uměním nekončila s avantgardou, ale přesunula se až do doby druhé divadelní reformy, v níž dominovala jména jako

¹³³ Přeloženo z francouzského výrazu „farceur“. (AMIARD-CHAVREL, C. *Du cirque au théâtre*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983, s. 190.)

¹³⁴ Jarmareční divadlo.

¹³⁵ *Soustrastná návštěva* autora **Miguela de Cervantese**.

¹³⁶ *Smrt Večeře*. Na motivy středověké morality *Odsouzení Hostiny* pozdně středověkého autora **Nicolase de La Chesnaye**.

¹³⁷ AMIARD-CHAVREL, C. *Du cirque au théâtre*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983, s. 193.

¹³⁸ Tamtéž, s. 195.

Ariane Mnouchkinová, Peter Brook, Jerzy Grotowski a další. Zvláště **Ariane Mnouchkinová** na sebe nechala již od samého počátku své divadelní tvorby působit cirkusové vlivy. Začalo to inscenací *La Cuisine*¹³⁹ v roce 1966, kterou Mnouchkinová vytvořila se svým souborem **Théâtre du Soleil** v budově Cirque Medrano na Montmartru. Inscenace *La Cuisine* měla velký úspěch, který ji zajistil i netradiční kruhový prostor manéže. V Cirque Medrano společně vytvořili ještě jednu inscenaci založenou na textu **Williama Shakespeara** *Sen noci svatojanské*. Mnouchkinová však chtěla zkusit i jinou metodu tvůrčí práce a začala se se svým souborem více soustředit na herectví a práci s hercovým tělem. Členové Théâtre du Soleil navštěvovali kurzy École internationale de théâtre Jacques Lecoque,¹⁴⁰ v níž byla většina cvičení zaměřena na práci s tělem a odkryvání jeho možností. Učili se práci s maskou, technice commedie dell'arte, hře klaunů a improvizaci. Škola **Jacquese Lecoqua** byla jedním z hlavních inspiračních zdrojů pro vytvoření inscenace *Les Clowns*¹⁴¹ v roce 1968.

V *Les Clowns* chtěli na základě improvizace a klaunské hry vytvořit nové kolektivní dílo, výpověď o negativních sociálních poměrech a útlaku. Nejen že využívali metody improvizace, ale každý herec musel najít svého vlastního klauna, který vycházel z jeho vnitřní psychologické podstaty. Tomu odpovídalo i líčení a kostým. Klaun byl pro soubor Théâtre du Soleil symbol upřímného vypravěče vyprávějícího bez iluze a patosu. Jeho existenci v sobě vnímali a chtěli ji využít k distancování se od naturalismu a přehnané mimeze. Soubor Théâtre du Soleil je znám svými divadelními experimenty, hledáním nových forem a témat a využíváním jiných uměleckých druhů a kulturních vlivů cizích národů.

Vazba divadla na cirkus není jediný vztah, který mezi těmito dvěma uměleckými druhy existoval. Zpětná vazba cirkusu na divadlo se projevila obzvláště v době postupného pronikání nové cirkusové vlny do veřejného povědomí. Nový cirkus se snažil o vytvoření scénické formy, která bude nositelem příběhu a sdělení. Pro zvýšení narativnosti svých inscenací hledali cirkusoví umělci inspiraci v divadle. „Novou cirkusovou formou se dožadovali

¹³⁹ Kuchyně.

¹⁴⁰ Národní divadelní škola Jacquese Lecoqua, založena 1956 v Paříži.

¹⁴¹ Klauni.

toho, co byla vždy pravá podstata cirkusového umění – tedy smíšený žánr založený na kombinaci sportu, divadla, tance, kabaretu a v současnosti i moderní technologie.“¹⁴² Na bázi harmonického prolínání jiných uměleckých druhů s cirkusem si začala nová cirkusová vlna budovat svůj charakter a individualitu. Co se týče uměleckých výpůjček, nezdráhaly se jich ani ostatní umělecké druhy. Nejsilnější inspirace přicházela ze strany divadla. „Neměli bychom chápat divadelnost jako výlučnou vlastnost divadelní scény. Nespočívá na textových kritériích, nýbrž na schopnosti ‚divadelního‘ divadla maximálně využít jevištních prostředků, které nahrazují promluvu postav a tíhnou k soběstačnosti.“¹⁴³ Toto tvrzení by mohlo být vztaženo i na současný cirkus. Ten využívá divadelních prostředků k vytvoření příběhů, které vypráví mnohdy bez pomoci slov, ale na základě tanečních, akrobatických a jiných tělesných pohybů a gest, s využitím scénografie, živé hudby a světelných efektů. Divadelnost v cirkusu zajišťuje nejen větší narativnost, ale zároveň i komunikativnost. Sbližuje hlediště s jevištěm. Prolnutí divadla a cirkusu vyvolalo novou potřebu autora-režiséra, který by cirkusové inscenaci dal ucelený formální tvar a význam. Společně s ostatními prvky podílejícími se na tvůrčím procesu má vytvořit fiktivní prostor s netradiční atmosférou. Díky režisérovi bude mít významová struktura vyprávění celistvý ráz a zároveň bude nositelkou jeho tvůrčího a identického rukopisu.

Herec-akrobat je vypravěčem příběhu a zároveň je jeho nositelem. Vyprávění příběhu musí být čitelné, ale nemusí být doprovázeno slovy, stejně jako v tanci nebo pantomimě. Současný cirkus se snaží o výraznější individualizaci postav a jejich sociální zpřítomnění a přiblížení současnému diváku.

Nové i současné cirkusové soubory začaly objevovat v literárních předlohách inspiraci pro příběhy vyprávěné novou cirkusovou formou. Čerpaly jak z textů dramatických, tak i nedramatických. Texty **Beckettovy**, **Kantorovy**, **Genetovy**, **Kafkovy**, nebo i **Jarryho** svým absurdním a groteskním laděním učarovaly nejednomu souboru. **Théâtre du Centaur** vytvořil inscenaci *Les Bonnes* podle dramatu **Jeana Geneta**. Soubor **Anomalie** pod vedením **Josefa**

¹⁴² HAMON-SIRÉJOLS, Ch. Formes théâtrales dans le cirque d'aujourd'hui. In *Le cirque au risque de l'art*. Paris: Actes Sud – papiers, 2002, s. 75.

¹⁴³ PAVIS, P. *Divadelní slovník*. přel. Daniela Jobertová, Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 104.

Nadje zpracoval Jarryho *Krále Ubu* a **Les Colporteurs** se pro inscenaci *Filao* chopili románem **Itala Calvina** *Baron ve větvích*.

Nejvýraznějším cirkusovým souborem, který se soustředí na literární adaptace je **Cirque Baroque**, jenž už od roku 1987 vede cirkusový režisér a herec-akrobat **Christian Taguet**. V roce 1995 vytvořil soubor na klasické literatuře postavenou inscenační prvotinu. Jednalo se o **Voltaireovu** novelu *Candide*, kterou si Taguet vybral především pro její tematickou linii znázorňující různé podoby moci a sociální nadvlády. K zobrazení příběhu využil prostředků, které mu cirkusové umění nabízelo, a propojil je s výrazně expresivní výpravou, kostýmy a líčením. „Taguet vždy chápal cirkus jako nástroj, jehož systematické prolínání s pantomimou, tancem, hudbou a divadlem mu umožňuje vzbuzovat silné emoce.“¹⁴⁴ V inscenaci *Frankenstein* a *Ningen* se Cirque Baroque zaměřil na téma násilí, které na sebe bere mnoho podob. Společenské násilí páchané na slabých je ve *Frankensteinovi* metaforicky vyobrazeno uměle vytvořeným člověkem z těl kriminálků a vrahů. V inscenaci *Ningen* se zlo zjevuje jako maskované monstrum, jehož pravá tvář je odhalena mladou ženou. *Frankenstein* vychází ze stejnojmenné literární předlohy **Marry Shellyové** a *Ningen* je pro změnu inspirován dílem a životem japonského spisovatele **Yukio Mishimi**.¹⁴⁵ Ve *Frankensteinovi* se Taguet zaměřuje na zlo a násilí, které vychází z lidské touhy podmanit si přírodní zákony a z touhy po absolutní moci nad vším živým. *Ningen* by bylo možné považovat za cirkusově stylizovaný mim, jenž se má stát výpovědí o krutosti a neštěstí, které sebou přináší válka. Obě inscenace se hrají na frontální scéně, přičemž je zdůrazněna její hloubka, obzvláště výhodná pro akrobatické scény. V případě *Ningen* vytvořil Christian Taguet pódium ve tvaru T, které připomínalo květinovou cestu z tradičního japonského divadla Kabuki.

Cirque Baroque využívá míšení uměleckých druhů a žánrů k vytvoření vlastního vizuálního jazyka, pomocí něhož vypráví příběhy inspirované slavnými literárními díly. Jeho cirkus lze považovat za „cirkus literární.“¹⁴⁶

¹⁴⁴ HAMON, C. Cirque Baroque: de Mishima à Frankenstein. *Arte press spécial*, 1999, č. 20, s. 30.

¹⁴⁵ **Yukio Mishima** (1925-1970), vlastním jménem **Kimitake Hiraoka**, byl japonský básník a dramatik, známý především svými nihilistickými poválečnými díly. V roce 1970 spáchal japonskou obřadní sebevraždu zvanou seppuku.

¹⁴⁶ HAMON, C. Cirque Baroque: de Mishima à Frankenstein, s. 33.

6. Tělo jako nástroj, prostředek komunikace a estetický objekt

Stejně jako v divadle herec i akrobat v cirkusu využívá jako základní prostředek komunikace a sebevyjádření své tělo. Tvůrčí proces završí herec i akrobat odpovídajícím tvarem, který musí být zřejmý především divákovi. I přesto, že k těmto výkonům využívají oba stejný materiál - tělo, hlas, dech, neboli celé „fyzické já“¹⁴⁷ situace, v nichž se akrobatovo tělo v průběhu jednotlivých cirkusových čísel ocitá, se svým riskantním charakterem a fyzickou náročností značně liší od tělesných výkonů běžného herce.

Základním cílem akrobata v tradičním cirkusu je bezchybné předvedení fyzicky i technicky náročného čísla některé z akrobatických disciplín. Avšak akrobáté, žongléři a klauni současného cirkusu mají na svá těla mnohem větší nároky. Jednotlivé pohyby, gesta a akrobatické figury již nejsou pouhým zdůrazněním tělesné vitality a nadprůměrné síly. Jejich tělo se v extrémních situacích stává nástrojem a tvárným materiálem, jenž se v průběhu představení proměňuje v živý umělecký objekt vyprávějící příběh a reflektující hlavní myšlenku daného cirkusového díla.

Akrobat chápe tělo jako materiál, který může formovat dle své vlastní tvůrčí potřeby a podle formálních i významových požadavků cirkusové inscenace. Stejně jako sochař přetváří kámen v lidskou sochu, i akrobat modeluje a formuje své tělo. Avšak výsledkem tohoto procesu není mrtvé a statické umění, ale živý estetický objekt, který, i přes své poměrně stabilní technické a fyzické vybavení, proměňuje svůj charakter představení od představení.

Tělo v manéži nebo na jevišti je souborem znaků. Akrobat do něj podle svých fyzických i psychických schopností vepisuje příběh. K tomu využívá repertoár gest a pohybů, jež se v danou chvíli stávají pro pozorovatele plnovýznamovými a obecně přijímanými znaky. Slovo v rámci současného cirkusu i cirkusu obecně má velmi křehkou pozici. Nejen že pro herce-akrobaty není jednoduché soustředit se na komplikovanou práci s tělem a plynulý mluvený

¹⁴⁷ TAIROV, A. *Odpoutané divadlo*, s.38.

projev zároveň, ale najít text, který by adekvátně a smysluplně doprovázel hlavní pohybovou složku cirkusového díla, aniž by ji degradoval, je nelehký úkol.

Pro mnohé cirkusové umělce je jejich tělo skutečným uměleckým materiálem, do něž vkládají nezaměnitelný osobitý charakter. Cílem cirkusového tréninku je rozvíjet technický i výrazový rejstřík těla akrobata, klauna, žongléra, krasojezdce a dalších cirkusových artistů. Základem každého fyzického formování lidského jedince je přirozené vnímání tělesných funkcí, což umožňuje jejich následné ovládnutí. Je to fáze, v níž cirkusový umělec, ať už je jeho cirkusová specializace jakákoliv, prožívá období experimentování, zkoumání, odhalování a osvojování. Nabývá na nové fyzické kondici a překračuje své osobní tělesné limity.

Po fázi odhalení, osvojení a zafixování základního stavu tělesné rovnováhy, který si každý cirkusový umělec buduje odlišným způsobem, nastává situace, v níž se odhaluje akrobatova individuální tělesná virtuozita. Akrobat, klaun, nebo žonglér je již schopen propojit hodnoty, jako je rychlost, síla, pružnost, rovnováha a hbitost s vlastní tvůrčí invencí.

Akrobatovo tělo je místo, v němž se rodí myšlenky a ukládají zážitky, jež se mají stát výchozím tematickým základem pro jeho budoucí uměleckou tvorbu. Tvůrčí proces podílející se na vzniku každé cirkusové inscenace je snahou o probuzení a oživení těchto emocí prostřednictvím těla. Cirkusovým umělcům k tomu má dopomoci nejen dokonale zvládnutá cirkusová technika dané disciplíny, ale schopnost individuální tvůrčí práce, která vychází z jejich herecké a taneční průpravy. Musí být schopni v letu na hrazdě nebo v žonglování s míčky spatřit úsek lidského života, pocitu, fyzického stavu nebo zážitku. Jejich vnímání obyčejných věcí je posunuto do metaforické roviny, pro niž nachází jediný objekt vhodný k ztvárnění, své vlastní tělo.

Je zřejmé, že tělesná příprava a jednotlivé praktiky se mění podle toho, na jakou disciplínu se cirkusový umělec soustředí. Akrobat se v průběhu intenzivních tréninků snaží dosáhnout síly, pružnosti a hbitosti. Naopak žonglér se ve své praktické činnosti soustředí na rychlost, přesnost, technickou virtuozitu a rytmickou harmonii. V každém z cirkusových umění musí fungovat vyvážený vztah mezi umělcem, jeho tělem a danou cirkusovou disciplínou.

S cirkusem je neodmyslitelně spojena fyzická bolest, kterou se musí akrobaté, žongléři, krasojezdci, provazochodci a jiní naučit překonávat a ovládat.

Mnozí jedinci, kteří zasvětili svůj profesionální a mnohdy i soukromý život cirkusu, formují svá těla již od útlého věku. Postupně zvyšují náročnost a rizika jednotlivých disciplín a naučí se vnímat jejich pravidla, zákony a specifika. Mnohdy bolestivé fyzické vypětí se stává součástí jejich každodenního života a časem mizí za dobře zvládnutou technikou. Kromě intenzivního tréninku existují i jiné metody, mezi něž patří i jóga a meditace, které pomáhají od bolestné fyzické zátěže.

Postupný vývoj cirkusového umění a jeho nárůst v posledních letech motivoval řadu odborníků z oblasti sportovní medicíny a fyzioterapie, kteří se nyní intenzivněji soustředí na lidské tělo v rámci extrémních fyzických výkonů. Ve Francii vznikla v roce 1992 organizace La Société française de médecine du cirque,¹⁴⁸ která zkoumá a analyzuje následky fyzického vypětí na tělech cirkusových umělců. Asociace se zabývá traumatickou patologií, chirurgickou léčbou, kinesiologií, fyzioterapií, fyzickým tréninkem a reedukací.

Tělo cirkusového umělce však není pouze dokonalým biofyzickým a technicky vycizelovaným nástrojem, ale především estetickým objektem, který svou přirozenou krásou přitahuje pozornost diváků. Lidské tělo je dokonalým uměleckým dílem již ve své přirozené síle a kráse. Fyzická dokonalost a vzhled lidského těla fascinoval především sochaře antického Řecka, kteří se snažili analyzovat lidskou anatomii, aby ji mohli co nejdříve přenést do svého uměleckého díla. Cirkusovní umělci se pro mnohé mohou stát dokonalými reprezentanty řecké kalokagathia, která je vnímána jako harmonické sloučení tělesných i duševních sil, soulad krásy a dobra. Cirkusovní umělci si moc a sílu přirozené krásy lidského těla uvědomují. Jeho živočišnou podstatu mnozí představitelé současného cirkusu kladou na odiv, a proto se dnes často setkáváme s herci-akrobaty svlečenými do půl těla nebo úplně odhalenými. Nahota v těchto případech nemá a nepůsobí vulgárně nebo lascivně. Nahota současného cirkusu vyjadřuje otevřenou zpověď umělců a jejich důvěru v ty, kdo je sledují. Odhalené cirkusové tělo zajišťuje reflexi přirozené krásy a síly života i smrti.

¹⁴⁸ Francouzská asociace cirkusového lékařství. (GOUDARD, P. Médecine de cirque au quotidien. *Arts de la piste*, 2002, č. 23, s. 22.).

7. Proces vzniku současného cirkusového díla

Nový cirkus začal vznikat především na základě setkávání lidí od cirkusu s lidmi z divadla. Jejich umělecký vztah byl postaven na vzájemném tvůrčím ovlivňování a prolínání. V současném cirkusu je již divadelnost chápána jako charakteristická vlastnost jednotlivých inscenací.

Charakter cirkusového díla se s příchodem nového a následně současného cirkusu změnil. Samostatná artistická čísla postavená na jednotlivých disciplínách byla vytěsněna. Představitelé nově vzniklých souborů se snažili o vytvoření tematicky i výrazově uceleného narativního díla. K tomuto účelu bylo třeba najít článek, který by fungoval jako sjednocovatel myšlenek a tvůrčích názorů daného souboru. Neboť inscenace současného cirkusu vychází z mnoha inspiračních zdrojů a jsou složitou strukturou v níž se mísí všechny existující umělecké druhy. Je tedy nutné dát vznikajícímu dílu směr a sjednotit jeho rytmus.

Souvislost divadla se současnou cirkusovou tvorbou se odráží především v procesu tvorby cirkusového díla, které se dnes obecně pojmenovává cirkusová inscenace.¹⁴⁹ Inscenační cirkusová tvorba se svou genezí částečně blíží inscenační tvorbě divadelní. Do díla totiž vnáší stěžejní dramaturgicko-režijní koncepci režisér. Ve většině cirkusových inscenací figurují kromě složky herecké a akrobatické, nebo též klaunské a žonglérské, další složky jako scénografie, hudba, taneční choreografie, jevištní technika a další, které musí být harmonizovány, aby nedošlo k jejich nechtěnému roztříštění na samostatné části. Stanovit jednotnou a univerzální koncepci, podle které by vznikaly cirkusové inscenace, ovšem není možné.

Základ, ze kterého cirkusová inscenace vychází, je různý. Předlohou může být literární i dramatický text, jako v případě **Cirque Baroque** nebo **Théâtre du Centaur**. Některým souborům stačí základní téma, na němž na základě improvizace staví celou inscenaci. Příkladem může být poslední inscenace **Cirque Plume** pojmenovaná *Plic Ploc*,¹⁵⁰ jejíž hlavní téma je vodní živel.

Samotný proces tvorby je stejně tak individuální záležitostí jako hledání inspirace. Klaun **Nikolaus** dává přednost improvizaci, do níž vchází téměř bez

¹⁴⁹ Volně přeloženo z francouzského originálu „mise-en-piste“.

¹⁵⁰ Kapy kap.

nápadu. Neustálým zkoušením jednotlivých prvků, hledáním a experimentováním s novými formami nachází témata, která skládá do pestré mozaiky.

Akrobatka na čínské tyči **Marie-Anne Michel** kvůli své inscenaci *Baiser les anges et tenter le diable*¹⁵¹ zašla pro inspiraci tak daleko, že instalovala tyč doprostřed tuniské pouště. „Tři týdny experimentovala a hledala nové akrobatické figury. Měla možnost oprostít se od sobě známého prostředí a mimo čas a prostor v tuniské poušti se ponořila hlouběji do svých myšlenek.“¹⁵² Svě nápady si Marie-Anne Michel zaznamenává ve formě kreseb a stručných zápisků. Jednotlivé pohyby se snaží pojmenovat slovy. Zapisuje si své pocity, myšlenky a nápady, jež jsou jejím inspiračním zdrojem pro výsledný obraz. Ten následně promítá do svého těla. Je autorem a interpretem v jedné osobě. Tvůrčí přístup, předloha i způsob notace výsledného díla jsou důkazem jejího osobního a neopakovatelného přístupu.

Christophe Huysman přistupuje k cirkusové tvorbě jako ke kolektivnímu dílu. On je ten, který přinese vlastní texty, jež se mají stát inspiračním zdrojem pro skupinu akrobatů, žonglérů a klaunů. Christophe Huysman pak figuruje jako řídicí a sjednocující článek. Navrhuje postupy a udržuje jednotnou tematickou linii inscenace.

Cirkus je pomíjivé umění, a proto je způsob jeho notace stejně tak složitý jako v případě tance nebo divadla. Současný cirkus vytváří harmonický vztah s ostatními uměleckými druhy, tudíž pro svůj zápis využívá způsob notace jiných umění. Pro tanec používá způsobu záznamu podle **Labana**. Akrobatická čísla se zaznamenávají podle klasické akrobatické gymnastiky a divadelní prvky se zapisují do monologů, dialogů nebo didaskalií. Postupem času se i v rámci žonglérského umění vyvinul způsob notace. Způsobů, jak zaznamenat žonglérskou sestavu, je několik. Patří mezi ně například systém vytvořený **Charliem Danceyem**, který bývá označován jako žebříčkový záznam. Jedná se o notaci, jež se zapisuje do svislých žebříčkových osnov. Tabulka se čte od

¹⁵¹ Líbat anděly a pokoušet ďábla.

¹⁵² NOTTE, P. Marie-Anne Michel. Baiser les anges et tenter le diable – Étreinte d'éternité. *Arts de la piste. Processus de création*, 2006, č. 37-38, s. 8-9.

zhora dolů. Bílá kolečka znázorňují hozené míčky a černá kolečka naopak míčky zachycené. Tento druh zápisu se hodí pro žonglování se třemi až pěti míčky.

Proto, abychom lépe pochopili genezi a specifika cirkusové inscenace, je nutné rozberat a popsat jednotlivé složky, které se na jejím vzniku podílejí. Aby byla inscenace dokonalým uceleným dílem, musí být všechny tyto složky harmonizovány a jednotně usměrňovány, na čemž se nejvíce podílí autor inscenace, který je sice složkou neviditelnou, ale ve své podstatě stěžejní.

7.1 Cirkusový režisér

V tradičním cirkusu je v mnoha případech režisérem ředitel daného cirkusového souboru. Do jeho funkce spadá nejen produkční a ekonomické povinnosti, ale závisí na něm výběr jednotlivých cirkusových disciplín, jejich seřazení a dohlížení při tréninku. Ředitel a režisér v jedné osobě organizuje v tradičním cirkusu i dění v manéži během cirkusových představení. Původně tuto funkci zastávala osoba, jíž se říkalo Monsieur Loyal, který představoval akrobaty, uváděl jednotlivá čísla a společně s klauny bavil publikum v době přestaveb. Tato postava se v inscenacích současného cirkusu již nevyskytuje.

S postupně se rozvíjející novou cirkusovou vlnou se začala objevovat funkce cirkusové režie. Představitelé nové vlny si uvědomili, že potřebují zkušenou a inspirativní osobu, která by zajistila formální i ideovou celistvost zamýšlené cirkusové inscenace a která by zároveň udávala umělecký charakter souboru.

Cíle cirkusového režiséra se příliš neliší od záměrů režiséra divadelního. Oba se snaží vytvořit základní významovou i formální koncepci díla a vyložit ji souboru tak, aby ji byl schopen srozumitelně interpretovat před diváky. Režisér je řídicím článkem, který dohlíží nad provedením dané myšlenkové struktury. Hledá společný jazyk, kterým budou ve finálním tvaru všichni zúčastnění komunikovat, a předávat tak příběh divákům. Dobrý cirkusový režisér navíc musí být schopen porozumět potřebám a estetickému smýšlení dané skupiny cirkusových umělců.

Soubory současného cirkusu se obracejí na režiséry, kteří nepocházejí pouze z cirkusového prostředí, ale většina z nich je odchována divadlem nebo tancem. Tito autoři jsou mnohdy cirkusem netknuti, což na jednu stranu umožňuje svěží přísun nových forem a postupů do cirkusového umění, ale na druhou stranu komplikuje práci hercům-akrobatům. Ti si více uvědomují pravidla

a zákony svých cirkusových disciplín, na rozdíl od režiséra, který osobně s cirkusovým uměním do styku nikdy nepřišel. Cirkusový režisér by, kromě tvůrčího vnímání prostorových vztahů a schopnosti navozovat dramatické situace, měl mít schopnost vnímat zákonitosti všech cirkusových umění, jazyk těla, tělesnou rovnováhu a gravitační zákony.

Cirkusové dílo není ani akrobacie, ani žonglování, ani tanec, hudba, nebo výtvarné umění, ale je to jejich syntéza, v níž každý z těchto článků má své plnovýznamové postavení pouze ve vztahu k ostatním. Režisér chápe jejich smysl a formuje je podle svých tvůrčích vizí do estetického tvaru. Je prvním divákem, který své umělecké dílo může hodnotit. Režijní složka je skryta uvnitř cirkusové inscenace. Některé cirkusové soubory jsou však díky své dlouhodobé existenci natolik známé, že rukopis režisérů, kteří s nimi dlouhodobě spolupracují, je navenek dobře patrný.

V případě souboru **Archaos**, který režijně vede **Pierrot Bidon**, je evidentní sociálně-politický přístup k výběru témat a jejich následnému provokativnímu ztvárnění. **Cirque Plume** se svým cirkusovým guru **Bernardem Kudlakem** je znám svou lyričností, kterou prezentuje v hudebně i akrobaticky harmonizovaných pohádkových a humorných příbězích. V **Théâtre du Centaur** hraje důležitou roli slovo založené na předem daném textu, který se soustředí především na konflikt mezi mužem a ženou, nebo člověkem a přírodou. Režijně se jednotlivých inscenací ujímá vždy ředitel souboru **Manolo**, mnohdy i se svou životní a cirkusovou partnerkou **Camille**. **Théâtre équestre Zingaro** vede po organizační i umělecké stránce silná a nadaná tvůrčí osobnost, legendární **Bartabas**. Bartabas soubor založil a dosud je jeho ředitelem a režisérem. Inspiraci pro své inscenace čerpá z cest kolem světa. Každá inscenace je jiná, inspirovaná jinou kulturou a jejími zvyklostmi. Bartabas se ve svých inscenacích vyhýbá slovu a vše soustředí jen na jazyk lidského a koňského těla. Na rozdíl od **Cirque Plume**, který staví svou poetiku na multidisciplinaritě, Bartabasův soubor je jezdeckým divadlem, které zasvětilo svou poetiku pouze jedné disciplíně, krasojízdě.

Přítomnost režiséra je výraznější v případě jednotlivých cirkusových škol. Především **CNAC** si od zkušenosti s přelomovou promoční inscenací *Le Cri du caméléon* zve známé osobnosti z divadelního, tanečního i cirkusového světa.

7.2 Cirkusový herec

Ve Francii se pro cirkusového umělce užívá univerzální pojem artista.¹⁵³ Avšak doslovný překlad tohoto slova znamená umělec v obecném smyslu slova, což cirkusovou profesi nijak nespécifikuje. Kromě pojmu artista se používá i označení herec, které se přidává k pojmenováním jednotlivých představitelů dílčích cirkusových umění. Tudíž se můžeme setkat s hercem-akrobatem, hercem-žonglérem, nebo hercem-krasojezdce. Kromě herectví musí cirkusoví umělci zvládat i tanec. Přidání jiné než cirkusové funkce do označení jednotlivých cirkusových profesí je záležitostí především deskriptivní, která má rozšiřovat charakteristiku současného cirkusového umělce. Označení pocházející z tradičního cirkusu se omezují pouze na samotné cirkusové umění, které však bylo v novém a současném cirkusu obohaceno o nové umělecké prvky, a proto je nutné je zmínit. Představitelé současného cirkusu jsou školení polyvalentní umělci, kteří musí disponovat více uměleckými schopnostmi.

Proces zdívaldelňování cirkusu zapříčinil postupné pronikání hereckého umění mezi cirkusové umělce. Jelikož akrobati a žongléři současného cirkusu nepředvádějí pouhá čísla, ale naopak hrají a vyprávějí příběh, nepředstavují už v manéži ani na jevišti sami sebe, ale stávají se hereckými postavami, tedy nositeli znaku. Schopnost vytvořit na základě určitého tematického podkladu hereckou postavu je podmínkou pro existenci ve světě současného cirkusu. V žonglování s míčky i v saltech musí být patrné emoce a nálady. V rychlém a dynamickém skoku může akrobat vyjádřit vztek. Let na hrazdě může znázorňovat radost ze svobody a žonglování může naopak symbolizovat snahu člověka o uchopení momentálního duševního stavu.

Sloučení schopnosti a povinnosti herce a akrobata závisí na složité technické přípravě a cvičení, která vyžadují obzvláště vyvinuté schopnosti soustředění. Herecká technika, i přesto že se z velké části zakládá na tělesném formování, mnohem více pracuje s vlastními emocemi. Naopak praktická činnost cirkusových umělců se zaměřuje především na fyzický trénink. Obzvláště náročné je osvojit si akrobatické disciplíny, neboť jejich riskantní charakter vyžaduje velmi soustředěný a zároveň odhodlaný přístup. Není tudíž divu, že je pro představitele současného cirkusu těžké koncentrovat se na hraní a zároveň na provedení cirkusových figur. I přes tuto technickou náročnost se však

¹⁵³ Původní francouzské slovo „artiste“.

v současném cirkusu setkáváme s lidmi, kteří jsou schopni do sebe absorbovat rovinu hereckou i cirkusovou. Mnohdy přidávají i rovinu třetí, taneční.

Laurence Mayorová vyučovala na cirkusové škole CNAC herectví. Práce s cirkusovými studenty v hereckých ateliérech ji odhalila zásadní problém mladých cirkusových umělců. Jedná se především o pocit strachu. Laurence Mayorová chtěla po studentech, aby ji ztvárnili strach z fyzického nebezpečí. „Studenti nevěděli, jak toto cvičení provést, neboť jejich hlavním cílem v průběhu studia cirkusových umění je tento strach zpracovat, potlačit, nebo z něj učinit kladnou hodnotu.“¹⁵⁴

Cirkusový pedagog **Alexandre Del Perugia**, který vyučoval akrobacii na Conservatoire national supérieur d'art dramatique¹⁵⁵ a na cirkusové škole CNAC, „podával studentům akrobatické disciplíny jako formy hry, v rámci nichž mohli svobodně projevit svou radost ze hry a zároveň přijmout riziko s ní spojené.“¹⁵⁶ Akrobacie má pro herce význam především pro rozvoj jejich tělesných schopností. Mohou si ohmatat trojrozměrný prostor a zároveň lépe pochopit možnosti a limity vlastního těla. Naopak cirkusoví umělci na základě hry chápou logické a významové souvislosti jednotlivých situací. Uvědomují si příčinu a důsledek a později jsou schopni rozehrávat dramatické situace.

Výsadní postavení má v hereckém umění klaun. Někteří ho vnímají jako postavu člověka, který hraje. Naopak mnozí klauni sami sebe chápou jako skutečné klaunské bytosti, kterými se rodí, nikoli stávají. I přesto se však většina teoretiků přiklání k variantě, že klaun je dokonalý tragikomický herec, improvizátor a akrobat zároveň. Technicky zvládá herecké i cirkusové umění, jež se zakládá na pohotovosti, slovní i tělesné komice a vyvinuté schopnosti empatie.

7.3 Cirkusový kostým

Neoddělitelnou složkou každé cirkusové inscenace je kostým. Tento umělecký oděv je součástí výpravy, tudíž musí svým formálním vzhledem tematicky odpovídat hlavní myšlence výsledného cirkusového díla. Kostým

¹⁵⁴ PENCENAT, C. Athlète, acteur, artiste? In *Le cirque au risque de l'art*. Paris: Actes Sud – papiers, s. 47.

¹⁵⁵ Národní divadelní konzervatoř.

¹⁵⁶ PICON-VALLIN, B. La recherche de l'interprète complet. In *Le cirque au risque de l'art*. Paris: Actes Sud – papiers, s. 175.

slouží jako vnější materiální činitel, který pomáhá cirkusovému umělci přesněji interpretovat jeho postavu. Kromě toho je střih každého cirkusového kostýmu navrhován tak, aby umocňoval specifické tělesné pohyby, kterými se jednotlivé cirkusové disciplíny vyznačují. Podle toho se určuje i textilní materiál, ze kterého se kostýmy šijí. Náročné pohyby, na nichž se cirkusové disciplíny zakládají, si vyžadují poddajnou elastickou látku, která se snadno přizpůsobí tělu každého cirkusového umělce. Akrobati na visuté hrazdě potřebují při každém představení zpevnit zápěstí, nártu i lýtka, která podléhají vysoké zátěži a bolestivým nárazům. Tanečníci na laně a provazochodci musí používat speciální měkkou obuv, která jim umožní citlivější splynutí s lanem, ale zároveň zabrání poranění chodidel.

Cirkusový kostým v sobě obsahuje jak funkci praktickou, tak i estetickou. Tento druh oděvu nesmí znemožňovat svobodný pohyb. Každý střih musí být originální a odpovídat individuálním potřebám umělce a estetickým potřebám dané inscenace. Kostým by měl být vizuálně efektní a dodávat pohybu potřebnou dynamičnost. Společně s hudbou a scénografií se podílí i na narativní složce cirkusové inscenace.

Kostýmy vytvářené pro inscenace současného cirkusu se liší od kostýmů tradičních cirkusových inscenací. Tradiční cirkusový kostým se stále drží daného estetického kódu, jenž tento oděv chápe jako druh uniformy, která již dopředu předznamenává, o jakou disciplínu se jedná. Tradiční cirkusový kostým je charakteristický pestrými barvami, lesklými materiály, třpytivými flitry a výrazným rozdělením mužských a ženských kostýmů, kdy ženy nosí sukně a muži kalhoty. S takto striktním dělením se v současném cirkusu nesetkáváme. Neexistují žádná pravidla, podle nichž se navrhují kostýmy pro současný cirkus. Ta se odvíjí od potřeb každé nové inscenace nebo poetiky souboru.

Setkáváme se s fantaskními a pohádkovými oděvy, jako v případě **Johana Le Guillerma**, který se stylizuje do role světoběžníka a chudého tuláka oděného do dlouhého špinavého pláště a upnutých kalhot, přičemž jejich horní kovová část volně obepíná Guillermův pás a sahá až k hrudníku. Jeho kostým je praktický, neboť v kovovém prostorném vaku ukrývá Guillerma řadu drobných rekvizit. Na nohou nosí kovové boty protažené do dlouhé špičky. Tato zvláštní obuv za chůze chrastí. Někdy používá i dřeváky.

Revoluční a rockový charakter souboru **Archaos** mu v době, kdy hrál inscenace *Metal Clown – Culture Clash* a *Game Over*, umožňoval větší svobodu v odívání. U **Archaos** se divák mohl setkat s koženými upnutými kostýmy opásanými řetězy a obnaženými mužskými i ženskými hrudníky.

Výprava a kostýmy v inscenaci *Ningen Cirque Baroque* se společně podílejí na výrazné japonizaci příběhu. „Tradiční japonská kimona, červená a bílá barva a scénografické materiály jako dřevo a ocel podávají ucelený symbolický obraz tradičního Japonska.“¹⁵⁷

Vysoce expresivní provedení inscenace *La tirbu iOta* režisérky **Francescy Lattuady** proměnilo cirkusové kostýmy ve skutečné výtvarné umělecké dílo. Cirkusovní umělci v nich odění připomínali oživé sochy nebo postavy z abstraktní malby, jež vytvářely procesí putující prostorem manéže.

Současný cirkusový kostým má reflektovat vztah souboru k současnosti a ke společnosti. Estetikou těchto kostýmů a jejich tvorbou se ve Francii zabývají **Enzo Lorio**, který navrhoval kostýmy pro **Cirque Baroque**, především pro inscenace *Troie*, *Frankenstein* a *Ningen*. Kostýmům nostalgického cirkusu se věnuje **David Belugou**, který je tvůrcem oděvů pro inscenace *Salto*, *Trapéz* a *Piste* souboru **Cirque d'Hiver**. **Sandra M'bow** spolupracovala převážně s absolventy prvního ročníku CNAC, tedy s představiteli **Que-cir-Que**, **Emmaunelle** a **Hyacinthem Rauschovými** a jejich kolegou **Jeanem-Paulem Lefevrem**. Stejně tak se podílela na tvorbě kostýmů **Johana Le Guillerma** a jeho komorního souboru **Cirque Ici**.

7.4 Cirkusový prostor a scénografie

Příslun nových uměleckých forem a metod do cirkusového umění způsobil takzvanou deformaci kruhu, který již není chápán jako jediný možný prostor vhodný pro cirkusovou tvorbu. Stejně jako v případě cirkusového kostýmu a hudby, i volba scénického prostoru je závislá na dramaturgicko-režijní koncepci cirkusové inscenace.

Důvody, které vedou autory cirkusových děl k modifikaci tradičního kruhového prostoru, jsou technického, ekonomického i estetického rázu. Mnoho

¹⁵⁷ MOREIGNE, M. Sous toutes les coutures. Le costume de cirque aujourd'hui. *Arts de la piste*, 2002, č. 25, s. 20.

souborů nedisponuje finančními prostředky, které by jim umožňovaly zakoupit si vlastní šapitó. Proto většina z nich koncipuje svou tvorbu v prostoru frontální divadelní scény. Avšak i soubory, které disponují vlastním cirkusovým stanem, mnohdy z praktických důvodů zavrhnou manéž, jejíž kruhový prostor rozdělí na polovinu právě frontální scénou. Je to případ **Cirque Plume**. Autor jejich inscenací **Bernard Kudlak** vnímá frontální scénu jako praktickou především pro diváky, kteří mají na jevištní akci mnohem pohodlnější pohled. „Volba frontální scény souvisí podle Kudlaka i s akustikou. Jelikož jsou hudba a zpěv nejdůležitější součástí jejich inscenací, Bernard Kudlak chce, aby zvuk dosáhl té nejvyšší kvality. Posledním z hlavních důvodů, které vedly Kudlaka k narušení tradičního cirkusového prostoru, je použití stínového divadla, které nechybí téměř v žádné z jeho inscenací.“¹⁵⁸ Pro tuto jevištní formu je frontální scéna nezbytná.

Vlastním cirkusovým stanem disponuje i soubor **Cirque Désaccordé**, který stejně jako Cirque Plume používá pouze jednu polovinu šapitó. Jejich inscenace jsou specifické množstvím jevištní cirkusové techniky, která se skládá především z akrobatického náradí, jako je visutá hrazda a horizontální i svislá lana a tyče. Jako kulisy ke svým inscenacím se nebojí použít staré nepojízdné automobily a nábytek, přičemž vše velmi funkčně zapojují do děje. V inscenaci *Petites mythologies populaires*¹⁵⁹ použili pouze polovinu automobilu, který byl uváděn do pohybu herci-akrobaty.

Pro **Johana Le Guillerma** je naopak zavrnutí kruhové scény zavrnutím samotného cirkusového umění. Podle Le Guillerma je možné realizovat cirkus pouze v kruhu, který je pro něj symbolem trvajících času a koloběhu života. „Kruhový prostor odbourává tíseň z nepřirozeného prostředí a formálně i významově určuje pohybovou akci.“¹⁶⁰

Kromě kruhu, půlkruhu a frontální scény vymýšlejí cirkusoví tvůrci i jiné jevištní formy. Soubor **Archaos** nechal pro inscenaci *Metal Clown – Culture Clash* zhotovit obrovskou kupoli, která obsahovala bifrontální jeviště obdélníkového tvaru, jež sloužilo jako prostor pro promenující se herce,

¹⁵⁸ GIROD-ROUX, A. *La Scénographie dans le cirque contemporain. Une approche contemporaine en France, au début du XXIème siècle*. Paris: UFR Art et Philosophie, Département Théâtre, Université de Paris VIII., 2005, s. 22.

¹⁵⁹ Střípky lidských příběhů.

¹⁶⁰ QUENTIN, A. *Johann le Guillerm*. Paris: Magellan & Cie, 2007, s. 33.

tanečníky, akrobaty, žongléry a klauny. Scénografie byla v případě této inscenace pohyblivá. Zastupovaly ji nákladní i osobní rezavé automobily, na jejichž kapotách, za doprovodu divoké rockové hudby, předváděli své dovednosti různí cirkusoví umělci. Efektní a originální byla i složitá mašinerie a obří pohyblivé konstrukce připomínající ocelová monstra průmyslových zón, na jejichž ramenou byly umístěny visuté hrazdy vzdušných akrobatů.

Scénografie **Les Colporteurs** je velmi různorodá. V inscenaci *Filao* byly do prostoru manéže instalovány větve, židle, stůl, provazochodecká lana a konstrukce s visutou hrazdou. Vše přizpůsobeno potřebě cirkusových disciplín a významovému obsahu inscenace. Inscenace *Le Fil sous la neige* naopak opírá scénografickou estetiku o prázdný prostor vymezený sedmi různě napnutými provazochodeckými lany. Lano, jakožto hlavní scénografický prvek, bylo i stěžejním motivem celého příběhu.

Scénografické postupy se často liší podle tvaru scénického prostoru. Pokud je scéna frontální, může být použit zadní prospekt. To není možné v manéži, jejíž kruhový prostor je nahlížen ze všech stran a nic nesmí bránit výhledu diváků. Proto bývá manéž často prázdným prostorem vymezeným pouze akcí cirkusového umělce a osvětlením. K dynamičnosti cirkusového prostoru přispívá i osvětlení, které dodá každé akci patřičnou plasticitu. Umožňuje formovat jeho velikost a nahlížet děj z mnoha úhlů. Díky své variabilní barevnosti a síle se osvětlení postará o žádanou atmosféru. Mnohdy je jediným scénickým prostředkem, který se v manéži používá.

Ať už se jedná o vlivy tradičního cirkusu, moderní architektury a moderní technologie, vše zaujímá v cirkusovém scénografickém umění významné postavení. Promítá se v něm potřeba po praktickém využití i estetickém účinku. Nesmí být opomenuta její bezpečnost, vizuální efektnost a výtvarná originalita.

8. Příklady současné cirkusové tvorby

Jako příklad formálně i tematicky velmi pestré současné cirkusové tvorby uvedu soubory, které se zaměřují na odlišné disciplíny a propagují odlišnou cirkusovou poetiku a estetiku. Jedná se o soubory, které stojí na špičce současného cirkusu a zároveň jsou modelovým příkladem pro příslušnou cirkusovou oblast.

Budu popisovat inscenace dvou zástupců velké cirkusové formy a dvou zástupců formy malé. Cílem popisu bude zmapovat způsob využívání jednotlivých inscenačních složek, režii počínaje a scénografií konče. Zároveň bude věnován prostor i úvaze, jak se v jejich cirkusové tvorbě projevuje vzájemné míšení uměleckých druhů.

8.1 Velká cirkusová forma dobývá svět

Když se zmíní velká cirkusová forma, každý si bezpochyby vybaví nejpočetnější cirkusový soubor současnosti, **Cirque du Soleil**.¹⁶¹ Tento soubor se však díky svým vysoce komerčním cílům, které částečně zabraňují potřebnému uměleckému experimentu, vymyká žánru, který dnes nazýváme současný cirkus. Svou podstatou se Cirque du Soleil spíše řadí k cirkusu nostalgickému nebo novátorskému.

Velkou formu současného cirkusu zastupují dva světoznámé soubory, **Théâtre équestre Zingaro** a **Cirque Plume**.¹⁶² Neustálým zdokonalováním cirkusových, hereckých i hudebních dovedností se tyto soubory, které započaly svou kariéru již v 80. letech dvacátého století, mohou dnes zařadit k souborům současné cirkusové vlny. Velikost hracího prostoru a početnost jejich souborů však zapřičiňují, že se oba soubory současnému cirkusovému modelu částečně vymykají. Nejen že dnes přibývá komorních cirkusových skupin, ale také témata,

¹⁶¹ **Cirque du Soleil** (Sluneční cirkus) byl založen v roce 1984 **Gyem Lalibertém** a **Danielem Gauthierem**. Vychází z tradičního cirkusu, ale inspiruje se i jinými uměleckými druhy, především hudbou a tancem. Inscenace obsahují prvky pouličního divadla, cirkusová čísla, balet, moderní tanec a živou hudbu napříč žánry. Jednotlivá vystoupení Cirque du Soleil jsou bohatá na nákladné vizuální efekty, extravagantní kostýmy a velký počet účinkujících. Cirque du Soleil patří k nejvýraznějším cirkusovým souborům dneška, a to především díky své velikosti a vysokému finančnímu obratu.

¹⁶² Aby si soubory zajistily potřebné finanční zázemí, část své produkční činnosti věnují i prodeji digitálních záznamů vlastních inscenací, což do cirkusového prostředí zavedl především Cirque du Soleil. Komercializace cirkusové produkce se dnes jeví jako nezbytná především pro cirkusové soubory velkých forem, neboť sponzorské dary a vstupné jejich náklady neuhradí.

kteřá Théâtre équestre Zingaro a Cirque Plume zobrazují, se často vzdalují současnému cirkusu zaměřujícímu se na lidské individuum v chaosu světa.

8.1.1 Théâtre équestre Zingaro

Théâtre équestre Zingaro založil v roce 1984 **Clément Marty**, kterého dnes nikdo neosloví jinak než **Bartabas**. Bartabas soubor pojmenoval podle svého nejoblíbenějšího koně, černého holandského frisona, jménem Zingaro, což italsky znamená cikán. I přesto že nikomu ze souboru v žilách cikánská krev nekoluje, cikáni a jejich kočovný styl života jsou témata velmi blízká Bartabasovi i jeho souboru. Bartabas je duchovním i uměleckým vedoucím celého souboru, který čítá víc než čtyřicet koní a dvacet herců-krasojezdců.

Pojmenování Théâtre équestre Zingaro v sobě nese označení divadlo. Bartabas spíš než jako cirkus chápe své umění jako podívanou, v níž se mísí více uměleckých vlivů za účelem vytvořit jedinečné a neopakovatelné jezdecké divadlo.

Umění krasojezdecké se v Théâtre équestre Zingaro prolíná s uměním hereckým. Avšak chápat toto herectví v mezích tradičního herectví činoherního by bylo mylné. Herci – krasojezdci Théâtre équestre Zingaro hrají každý své určené role, které pohybově nastudují se svými koňskými hereckými partnery. Výsledný tvar musí působit jako harmonický celek, v němž nesmí docházet k žádným chybám a omylům. Kuň se stává právoplatným hercem, stejně jako člověk. Proto se odehrávají všechny inscenace beze slov. Lidé mlčí stejně jako jejich koňské herecké protějšky a veškerá vzájemná komunikace a komunikace s diváky je řízena pohyby lidského a zvířecího těla.

V kruhovém prostoru vnímá Bartabas základ divadelnosti svých inscenací. Herci-krasojezdci a herci-koně nejsou směřováni od jednoho bodu ke druhému, ale putují stále dokola, točí se kolem centrálního bodu kruhové manéže a s nimi cirkuluje i čas a tempo. Jedinými možnými scénografickými prostředky, kterými je možné modifikovat prostor, jsou osvětlení a povrch manéže. Na scénografii Théâtre équestre Zingaro se z velké části podílí osvětlení, které umožňuje jevištní detail a opticky mění velikost manéže. Prostor je ve většině případů prázdný. Někdy jsou používány i pohyblivé dekorace, které mohou rotovat prostorem společně s aktéry. Jedná se především o vozy.

Bartabasova životní filozofie se přiklání k šamanismu, v němž spatřuje možnost člověka podílet se na koloběhu života a ovlivňovat jeho základní

mezíky, zrození a smrt. Tyto duchovní a metafyzické vize se snaží vkládat i do své umělecké tvorby, v níž hraje důležitou roli obřad a rituál.¹⁶³

Battuta

Battuta je devátou inscenací Théâtre équestre Zingaro, která měla premiéru 29. června 2006 v Aubervilliers. Soubor představil tuto inscenaci v Istanbulu, Moskvě, Hong Kongu, Bruselu, Tokiu i Poznani.

Příběh *Battuta* je sestaven z epizod vyprávějících o životě kočovných cikánů. Bartabas se v hodinu a půl dlouhé inscenaci snaží podat svou hyperbolizovanou vizi současných cikánských rodů. V *Battuta* je patrný jeho obdiv k této kultuře, kterou ovšem představuje s patřičnou nadsázkou, tudíž inscenaci nechybí humor, ani jemná poetičnost a lyrická hloubka.

Prostřednictvím herců-krasojezdců a koňů se divák sblíží s horkokrevnou a svobodomyšlnou cikánskou náturou. Bartabas cikány zobrazuje v jejich kladných i záporných vlastnostech - jako zloděje majetku, koňů a žen, jako milovníky kolektivní a dravé zábavy, divoké přírody a svobody. Na koňských hřbetech se odehrávají komické situace bujarých pitek a tancovaček, zápasů a veselí, nebo obřadů, jako je svatba a pohřeb.

Lyricky laděný a pomalý začátek situovaný do romantické přírody Transylvánie se rychle promění v divoký rej jezdců a jejich koňů. Manéží se rozléhá křik, řevnivý smích a řinčení povozů. Inscenace má však i svá pomalá a poetická místa. Obzvláště sólový a několikrát opakovaný vstup nevěsty na bílém koni je nádherným příkladem Bartabasova smyslu pro symboličnost. Nevěsta má ve vlasech uvázaný hedvábný závoj, jehož zadní konec nadnáší heliový balónek. Na závoji jsou nakresleny divoké husy, symbol neustálého stěhování a dalekých krajů, charakterizující životní úděl cikánů.

Nejpůsobivějším scénografickým prvkem celé inscenace je vodopád, který jako mohutný vodní sloup padá ze stropu přesně do středu manéže. Díky změnám osvětlení měnil vodopád barvy, což byl technický prostředek naznačující změny prostředí. Děj byl oživen i pohyblivou scénografií, již zajišťovaly vozy tažené koňmi. S výtvarnou nadsázkou znázorňovaly tradiční a mnohdy jediné cikánské příbytky. Jejich defilé se uskutečnilo v závěru inscenace. Pomocí nich se postupně vyjevovaly obrazy z každodenního života

¹⁶³ Od roku 1984 vytvořil soubor Théâtre équestre Zingaro inscenace – *Cabaret équestre I, II a III*, *Opéra équestre*, *Chimère*, *Éclipse*, *Triptyk*, *Loungta* a *Battuta*.

cikánských rodin. Na korbách vozů byla umístěna sprcha, postel, rakev a jiné dekorace. Vozy se rychle střídaly v prostoru manéže, díky čemuž se spolu setkávali protivníci i soupeřníci, s nimiž se divák mohl seznámit v průběhu představení.

Hudební doprovod zajistily dvě kapely. Kapela Taraf z Transylvánie, ve které byly zastoupeny pouze strunné nástroje, a dechová kapela Fanfare Shukar z Moldavska. Kapely byly umístěny naproti sobě a pravidelně se střídaly v hudebním projevu. Umocňovaly tak intenzitu dramatického konfliktu.

Battuta potvrdila Bartabasův věrný vztah k etnické hudbě a ladnosti lidského i koňského pohybu, který je v jeho jezdecké a divadelní tvorbě vždy harmonizovaný. Střízlivá výprava, živá hudba, dokonalá jezdecká technika, originální témata a moment překvapení jsou kladné kategorie, kterými *Battuta* disponuje.

8.1.2 Cirque Plume

Cirque Plume založil svůj soubor ve stejném roce jako Théâtre équestre Zingaro.¹⁶⁴ Do vedení Cirque Plume se brzy dostal **Bernard Kudlak**, umělecký ředitel, autor, cirkusový režisér a žonglér. Cirque Plume vznikl sloučením dvou specifických uměleckých skupin. První z nich se jmenovala **Fanfare Léa Traction**, která v sobě slučovala hudební a cirkusová čísla. Druhé z nich, **Gamelle aux étoiles**,¹⁶⁵ dominovala rozličná cirkusová čísla doprovázená živou hudbou a pouličním divadlem.

Byla to doba, kdy společenské a umělecké cítění ovlivňovala druhá divadelní reforma v podání **Bread & Puppet Theatre, Living Theatre, Ariane Mnouchkinové, Jerzy Grotowského** a dalších. Mladá generace obdivovala rockovou hudbu **Greatful Dead** a **Soft Machine**. Společností zmítala revoluční atmosféra, která sebou přinášela uvolnění společenských tabu. Veřejná prostranství zaplnili pouliční umělci všech kategorií, cirkus nevyjímaje. Z těchto dobových nálad později čerpal i nově vytvořený hudební a cirkusový soubor Cirque Plume.

¹⁶⁴ Původní soubor komorního Cirque Plume se sestával z devíti cirkusových a divadelních umělců - **Hervé Caudat, Michèle Faivre, Vincent Filliozat, Jean-Marie Jacquet, Bernard Kudlak, Pierre Kudlak, Jacques Marquès, Robert Miny et Brigitte Sepaser.**

¹⁶⁵ Reflektory hvězd.

Jejich cílem bylo vytvořit cirkus, který spojí ducha zábavy, oslav, politiky, cesty, snů, poezie, hudby a lidského těla. Cirque Plume se měl stát živou podívanou mísící fantaskní příběhy a precizní cirkusovou technikou. Chtěl vytvořit bratrstvo brojící proti násilí a konzumu, hledající svobodu sebevyjádření a harmonii ve spojení s přírodou.

S poetickou vizí světa souboru Cirque Plume se kryje i jejich morální přesvědčení, které brojí proti zneužívání zvířat pro nízkou a bezduchou zábavu. Dokonalým případem těchto postojů je inscenace *No Animo Mas Anima*¹⁶⁶ z roku 1990, v níž bojují za svobodu zvířat. Jejich myšlenku podporují především scénky parodující drezúru.¹⁶⁷

Bernard Kudlak vidí největší inspiraci v přírodě. Krásky a svěžest přírody jsou pro něj primárním zdrojem čistých emocí a výjimečných obrazů. K přírodě chová patřičný obdiv i úctu. To se projevilo především v poslední inscenaci *Plic Ploc*, jejímž protagonistou je vodní živel. Stejně tak i název souboru koresponduje s živou přírodou. Francouzské slovo *plume*¹⁶⁸ symbolizuje nejen křehkost, lehkost a lyričnost jejich inscenací, ale také jejich lásku k volnému letu ptáků, kteří vždy vědí, kam míří.

Cirkusový jazyk, kterým Cirque Plume hovoří a komunikuje se svým publikem, je jiný, než jaký používají tradiční cirkusové soubory. Jejich inscenace jsou poetickou vizí světa zobrazeného v metaforách bez krutosti, násilí a nespravedlnosti.

Cirkusová estetika Cirque Plume závisí na výpravném minimalismu a technické čistotě. Veškerá divadelnost je dána tělesným pohybem herců-akrobatů a herců-žonglérů. Jejich právoplatnými partnery se na jevišti stávají hudebníci, již jsou nepostradatelnou součástí dramatickosti jednotlivých situací. Všichni představují určité postavy, které spolu hovoří, tančí, provádějí akrobatické kousky a dostávají se do vzájemného konfliktu. Akrobacii a žonglování prokládají mluvenými komickými scénkami nebo groteskní pantomimou.

¹⁶⁶ Žádná zvířata, zato více ducha.

¹⁶⁷ Mezi inscenace Cirque Plume patří *Spectacle de Cirque et de Merveille*, *No Animo Mas Anima*, *Le jongleur de l'arc-en-ciel*, *L'Harmonie, est-elle municipale?*, *Mélanges (opéra plume)*, *Récréation a Plic Ploc*.

¹⁶⁸ Pírko.

Inscenační postupy Cirque Plume jsou charakteristické prostornou a prázdnou frontální scénou umístěnou pod plachtami šapitó. Její zadní prospekt je krytý poloprůsvitnou plachtou, která umožňuje provedení scén stínového divadla.¹⁶⁹ Nejvýraznějším výpravným prostředkem jsou pestrobarevné kostýmy jednoduchých a nepravidelných střihů.¹⁷⁰ Jednotliví cirkusoví umělci v nich vypadají jako pohádkové bytosti.

Inscenace Cirque Plume se nesnaží o vytvoření iluze založené na předem stanoveném textu, okázalé dekoraci a ušlechtilých kostýmech. Živé a barevně i pohybově pestré obrazy odehrávající se pod plachtami Cirque Plume jsou křehkou lyrickou zpovědí o krásách světa a života, v nichž je lidské tělo vektorem veškerého dění.

Plic Ploc

Inscenace *Plic Ploc* je mozaikou vyprávění o vodě. Voda se zde vyskytuje ve své reálné podobě i v mnoha metaforických zobrazeních. Je zastoupena lidmi, dekorací i hudbou. *Plic Ploc* je citoslovečným pojmenováním zvuku, který vydává kapka vody dopadající na povrch. Zároveň je tento zvuk leitmotivem celé inscenace.

Prvotní inspirace pro *Plic Ploc* přišla v New Yorku v červenci v roce 2001, kde Cirque Plume hostoval s inscenací *Mélange (opéra plume)*. V té době odmítly Spojené státy americké podepsat Kjótský protokol týkající se snižování emisí. Tato událost ovlivnila postoj souboru Cirque Plume, který se netají odmítáním lidských zásahů do přirozeného koloběhu přírody. Projekt *Plic Ploc* měl být varováním člověka před bezhlavými a nešetrnými zásahy do přírody a zároveň snahou o to, aby si lidé uvědomili, že jsou na vodě existenčně závislí. Cílem Bernarda Kudlaka a jeho souboru bylo najít společnou dynamiku, která by symbolizovala rytmus i tempo vodního živlu.

Pro úvodní kolektivní scénu použili jako hlavní zvukové kulisy množství metronomů. Každý tikal v jiném rytmu, což vytvořilo sice disharmonický, ale působivý zvukový efekt. Evokoval zvuk rychle kapající vody. Metronomy postavili na zelený koberec a do jejich kmitajících ruček zasadili barevné květy, které kmitaly společně s ručičkami metronomů. Celá scéna působila dojmem rozkvetlé

¹⁶⁹ Bernard Kudlak použil stínové divadlo poprvé v inscenaci *No Animo Mas Anima*.

¹⁷⁰ O návrhy kostýmů a jejich zpracování se v souboru Cirque Plume stará **Nadia Genez**.

louky zmítající se v jarním vánku. Mezi metronomy probíhali, procházeli a protancovali hudebníci i akrobaté.

Jednotliví aktéři byli oděni do kostýmů jednoduchých střihů, barevně stylizovaných do modrých, zelených a ostře červených odstínů. Kombinace těchto barev působila velmi přirozeně. Modrá barva připomínala vodu nebo nebe, ze kterého voda často padá. Zelená naopak rozkvetlou přírodu, která žije především z vody. V určitých scénách se herci-akrobaté a hudebníci převlékali i do plavek nebo do pláštěnek, tedy do oděvů, které s vodou úzce souvisí.

Inscenace se nesla ve velmi lehkém, až něžně komickém duchu. Spíš než aby prezentovala lineární příběh, byla poskládána z vizuálně bohatých obrazů, které obohatili o akrobatické kreace. Komické scény postavili především na kapající vodě, kterou se skupina muzikantů a hlavní klaun Brigitte snažili velmi nešikovně a nejrůznějšími způsoby zastavit. Čím víc se snažili, aby voda přestala kapat, tím víc ji na jevišti přibývalo. Umocňovali tak myšlenku beznadějného lidského snažení zastavit živel, který je mocnější než člověk. Místo lana používali zahradní hadici a před skutečným deštěm se chránili obrovskými deštníky, ze kterých se následně stalo monstrum, které pohlcovalo vše kolem sebe. Vodu pramenící přímo z prken jeviště dokonce použili k žonglování s balónky. Louže, která po ní zůstala na podlaze posloužila jako funkční hudební nástroj vhodný k bubnování.

Hudba byla stěžejní složka celé inscenace. Bernard Kudlak chtěl, aby napodobovala zvuky, které vyvává kapající voda. Doslova zvuky jako plic ploc - kapy kap. Hudebníci Cirque Plume vytvořili pomocí strunných, bicích i dechových nástrojů abstraktní hudební doprovod podobající se improvizacím jako jazz nebo blues. Neomezovali se však pouze na hudební nástroje. Dokázali vytvořit harmonickou melodii i pomocí kapající a tryskající vody, která dopadala na plechové hrnce různých velikostí a tvarů.

Závěrečná scéna s vodopádem byla vytvořena pomocí obří plastové plachty, jež překrývala celý zadní prospekt a jež byla ze zadní strany potažena sítí, po níž mohli herci-akrobaté šplhat. Po plachtě stékala v zadní části voda, což připomínalo vodopád. Jednotliví aktéři vzápětí prostoupili otvorem v plachtě na jeviště, jako by zrození z vodního živlu.

Inscenace *Plic Ploc* není uceleným příběhem, ale spíše osobní zpovědí a reflexí sestavenou z živých obrazů do velmi pestré mozaiky.

8.2 Malá cirkusová forma – úspěch dneška, vize budoucnosti?

I přesto, že soubory Théâtre équestre Zingaro a Cirque Plume začaly svou kariéru v první polovině 80. let dvacátého století a díky své osobité cirkusové poetice a estetice umělecky fungují dodnes, okouzlení velkou formou se dnes s poetikou současného cirkusu příliš neslučuje. Stále více se setkáváme se soubory složenými z maximálně čtyř členů. Je to otázka nejen finančních prostředků, ale také témat, která současnou cirkusovou generaci ovlivňují nejvíce. Jedná se o mnohem komornější příběhy zaměřené na lidské individuum a na společenský chaos prosycený konzumem, vzájemnou ignorací a povrchností.

Dva níže uvedené soubory opět dokazují pestrost tvůrčích stylů současného cirkusu. Zároveň ukazují, že vytvořit jednotnou teorii, která by obecně charakterizovala univerzální proces současné cirkusové tvorby je nemožné.

8.2.1 *Les Colporteurs*

Soubor *Les Colporteurs* založili v roce 1997 **Antoin Rigot** a **Agathe Olivier**. Oba jsou absolventi École Nationale des Arts du Cirque Annie Fratellini. Během studií v sobě postupně objevovali cit pro chůzi na laně, kterou později ve svých inscenacích prokládali tanečními prvky a činoherními výstupy. Takzvaný teatralizovaný tanec na laně byla jejich výsadní specialita, kterou chtěli prohlubovat a vylepšovat s dalšími provazochodci. První inscenací *Les Colporteurs* byla inscenace *Filao* vytvořená pro třináct provazochodců.

Příběh *Filao* svým obsahem reagoval na otázku lidské svobody, moci a touhy člověka osvobodit se od tíhy pozemských povinností. Scénografickou složku zajistil výtvarník maďarského původu **Laszlo Hudi**, též dlouholetý spolupracovník choreografa Josefa Nadje. Inscenace *Filao* působila jako celek barokním dojmem. Pestrost a rozličnost kostýmů, jevištní technika a především hyperbolizovaný styl hry dodával inscenaci operní nádech. Byla to však poslední inscenace, v níž se vyskytl tak vysoký počet cirkusových umělců. Ostatní tvorba Alaina Rigota a Agathe Olivierové se zaměřuje na méně početnou skupinu zhruba sedmi lidí.

Inscenace *Le Metamorfosi* z roku 2002 byla inspirována Ovidiovými *Proměňkami*. Je výsledkem spolupráce *Les Colporteurs* s italským divadelním souborem **Fattore K**, jejichž uměleckým vedoucím byl režisér **Giorgio Barberio**.

Vzájemná spolupráce Les Colporteurs a Fattore K měla za cíl odhalit společné i rozporné vztahy mezi divadlem a současným cirkusem.

Diabolus in Musica je další v řadě inscenací vycházejících z literární předlohy. *Diaboliáda Michaila Bulgakova* inspirovala Alaina Rigota k vytvoření lehce hororového příběhu s burleskně-poetickým nádechem o člověku jako ďáblově komplici i jako oběti. Člověk toužící po štěstí a úspěchu se v tomto příběhu stává bezbrannou loutkou v mašinérii byrokratického světa. Děj inscenace se odehrával na frontálním jevišti, jehož zadní prospekt byl tvořen vysokou cihlovou stěnou s průhledy, v nichž se zjevovaly jednotlivé scénické obrazy. Ve středu scény bylo nataženo provazochodecké lano, na němž se odehrávala velká část jevištní akce. V inscenaci se mísila činohra s cirkusovým uměním zastoupeným především vzdušnou akrobacií.

Na tématech, které si Les Colporteurs vybírají, je patrný stejnoměrný obdiv k cirkusovému i divadelnímu umění. Oba tyto umělecké druhy se snaží ve svých cirkusových inscenacích propojovat a syntetizovat. Ať už se slovy nebo bez, jejich tvorba nepostrádá ani narativnost, ani dramatičnost. Na výsledném inscenačním tvaru je patrné, že je dílem sice kolektivním, ale s jasnou dramaturgicko-režijní koncepcí, propracovanou scénografií a hudební složkou, která se liší inscenací od inscenace.¹⁷¹

Le Fil sous la neige

Inscenace *Le Fil sous la neige*¹⁷² vznikla v roce 2006 a zaznamenala velký úspěch ve Švédsku, Dánsku, Nizozemsku, Belgii, a dokonce i České republice.¹⁷³

Inscenace *Le Fil sous la neige* je částečně inspirovaná autobiografickým příběhem Alaina Rigota, který je autorem a režisérem všech dosavadních inscenací Les Colporteurs. Po vážném zranění, které si způsobil pádem z provazochodeckého lana, Alain Rigot ochrnul, tudíž nemohl nadále provádět svou profesi, která byla jeho velkou životní vášní. Po nějaké době se mu však vrátil cit do nohou a Rigot začal znovu chodit. Avšak na provazochodecké lano se už nevrátil. Příběh člověka, jenž zasvětil celý život jedné profesi, je vepsán do

¹⁷¹ Soubor Les Colporteurs vytvořil celkem sedm inscenací – *Filao*, *Le Metamorfosi*, *Diabolicus in Musica*, *Apéro – Cirque*, *Le Fil sous la neige*, *Les Étoiles* a *Sur la route*.

¹⁷² Lano pod sněhem.

¹⁷³ Soubor Les Colporteurs představil inscenaci *Le Fil sous la neige* v rámci pátého ročníku festivalu Letní Letná.

inscenace *Le Fil sous la neige*. *Lano pod sněhem* je symbolickým pojmenováním pocitu Alaina Rigota. Jako by stále cítil a vnímal tenké lano pod nohama, ale nevidí ho. Je pouze v jeho mysli, v jeho duši. Zasněžené a zmrzlé vzpomínky, které však jeden den roztají a zživotní se ve skutečném světě.

Díky sedmi mladým hercům-akrobatům, kteří jsou pro chůzi i tanec na laně stejně tak nadšení jako Alain Rigot, se vrátil do doby, kdy ještě mohl chodit po laně a dělat to, co ho v životě těšilo nejvíce. Do inscenace *Le Fil sous la neige* vložil Rigot příběh svého života od začátku až po onu osudnou nehodu. Jedná se o obrazy naplněné radostí i strastí, nevyzpytatelným osudem, touhou, láskou, zklamáním a štěstím. Jako by herci-akrobáté na lanech nehráli, ale skutečně na nich žili. Výměny pohledů, dotyky, obětí a polibky vypadají jako ze skutečného života, a přesto se odehrávají dva a více metrů nad zemí.

Ocelová lana o průměru 12 milimetrů se postarala o celou scénografickou výpravu inscenace. Sedm lan natažených v různých výškách a úhlech jsou jediným místem, na němž akrobáté beze slov rozehrávají jevištní akci. „Lano vykresluje úzkou stezku, po níž pomalu, ale jistě, směřují herci-akrobáté Les Colporteurs k jasnému cíli. Když na laně tančí, lano vibruje. Aktéři pomocí těchto vibrací komunikují mezi sebou i s diváky. Je to velmi křehký jazyk akrobatů, který flirtuje s nemožným a funguje jako přechod mezi snem a skutečností.“¹⁷⁴ Herci-akrobáté Les Colporteurs na lanech tančí, poskakují, leží i sedí, stojí na hlavě, pohupují se, chodí bosí, ve střevíčkách i baletních špičkách. Vynalézavě mění rytmus, čemuž dopomáhá sugestivní jazzový doprovod tria **Wildmimi Antigroove Syndicate**.

Světelné efekty dodávají celé jevištní akci na plastičnosti. Proměňují atmosféru manéže od ponuré a tajemné, až k rozjařené a bujaré. Efektním vizuálním metaforickým prvkem je nasvícení centrálního lana, jehož stín se odráží na podlaze manéže. Po tomto virtuálním lanu může konečně přejít i Alain Rigot, jehož hlas ze záznamu doprovází v průběhu představení děj odehrávající se v manéži.

V inscenaci *Le Fil sous la neige* vytvořil soubor Les Colporteurs velmi citlivou lidskou zpověď. Tanec i chůzi po laně prokládali protagonisté velmi

¹⁷⁴ RIGOT, A. *Le Fil sous la neige*. *Les Colporteurs* [online] URL: <http://www.lescolporteurs.com/fil-neige/index.html>. [15.3.2009]

přirozeným a uvolněným hereckým projevem, což přispělo k autentičnosti celé inscenace.

8.2.2 A.K.Y.S. Project

Základ souboru A.K.Y.S Project tvoří pouze jeden umělec, **Xavier Kim**. Tento komorní model připomíná soubor **Cirque Ici**, v němž je autorem, režisérem a jediným protagonistou **Johanne Le Guillerme**. Xavier Kim však na rozdíl od Le Guillerma není absolventem cirkusové školy a mnohdy spolupracuje ještě s jinými tanečníky, cirkusovými umělci nebo choreografy. Během své umělecké praxe spolupracoval na inscenaci *Oukiva* s **Jeanem-Christophem Bletonem**. V roce 2002 rozšířil své tělesné i tvůrčí dovednosti spoluprací s tchajwanským choreografem **Lin Yun Shangem** v inscenaci *Petites pièces chorégraphiques itinérantes*.¹⁷⁵

Soubor A.K.Y.S Project se jako samostatné umělecké těleso poprvé představil v roce 2002 inscenací **#0.0**.¹⁷⁶ Zaznamenal úspěch i na soutěži Jeunes Talents Cirque¹⁷⁷ a na soutěži, jež organizovala Association française d'action acrobatique.¹⁷⁸

První soubor **La Muse Gueule**¹⁷⁹ založil Xavier Kim již v roce 1997. Hlavním cílem této skupiny bylo experimentování s digitální projekcí, tancem a pohybovým divadlem. Kimova první zkušenost s experimentálním uměním v něm probudila akrobatické, a dokonce klaunské vlohy, které začal prohlubovat. Intenzivně se věnoval judu, capoeiře, modernímu tanci, breakdance, výrazovému tanci, akrobacii a divadelní improvizaci, kterou mísil s digitální projekcí. Mimo to je Kim ovlivněn studiem filozofie, která je všudypřítomná v jeho cirkusové tvorbě. Jeho projekty jsou výzkumem v oblasti živého, a ne vždy jednoduše definovatelného umění, které slučuje nejmodernější varianty tance, divadla, hudby a digitální projekce. V rámci této směsice uměleckých vlivů vystavuje Kim lidskou bytost zatěžkávacím zkouškám každodenního života v konzumní a přepracované společnosti.

¹⁷⁵ Putující střípky taneční kompozice.

¹⁷⁶ Nula celá nula.

¹⁷⁷ Mladé cirkusové talenty.

¹⁷⁸ Francouzská asociace akrobatického umění.

¹⁷⁹ Ústa múzy.

I přesto, že svou tvorbu chápe spíše jako výzkum a experiment, působí technicky i tematicky velmi vyzrálé. „Zabývá se disproporcí prostorového vnímání, především zmatením vertikálního a horizontálního plánu. Dále zkoumá hybnou sílu, rychlost, státnost, průsvitnost i neprůhlednost.“¹⁸⁰ Snaží se z každodenního života vytěžit co nejvíce možného umění, aby ho mohl rozvést a upravit do tvaru experimentální hry.

100% Croissance

100% Croissance je výsledkem spolupráce **Xaviera Kima** a tanečnice **Soleil Kosterové**. Inscenaci je možné chápat jako politický cirkus a angažovaný tanec. Jedná se o křížení výrazového tance, akrobacie, žonglování, videoprojekce a divadelní improvizace.

Kim i Kosterová se snaží prostřednictvím svého těla vyjádřit existenci člověka v kontextu soudobé socio-ekonomické situace, kde vše řídí kvetoucí management a kde je mnohem těžší navazovat intimní vztahy s lidmi i se sebou samým. Proces tvorby byl založen nejen na práci s tělem, ale také na pevné tematické základně, kterou umožnila bohatá literatura o managementu a sociologická studie **Luca Boltanského** a **Evy Chiapellové** *Le Nouvel Esprit du capitalisme*.¹⁸¹ Hlavní myšlenkou inscenace je prosperující kapitalismus, který ovšem degraduje společnost upínající se na důvěru v zisk, jež se podílí na společenském vykořevení.

Děj se odehrává na frontální divadelní scéně, do jejíhož středu je umístěna bílá stěna, na níž jsou promítány digitální obrazy připomínající eskalátory, dveře a obrysy lidských postav. Před touto stěnou rozehrávají svou pohybovou akci Kim a Kosterová, oba oděni do slušivých manažerských obleků. Míjejí se, jdou proti sobě a od sebe. Pohyby automaticky a mechanicky opakují. Jejich těla se prolínají s postavami na plátně. Své pohyby přerušují v polovině a zase je opakují. Tímto způsobem se snaží vyjádřit stereotypní a bezduchý život lidí, pro něž je každý nový den jen přehráváním již navyknutých činností.

V druhém obrazu se oba protagonisté ocitají v kanceláři, která je rozdělena na dvě části průsvitnou plastickou stěnou, se kterou mohou pohybovat a měnit tak uspořádání prostoru kanceláře. Tato stěna separuje postavy, které každá zvlášť rozehrávají expresivní pohybové situace. Připomínají zoufalá individua

¹⁸⁰ VOISIN, T. 100% Kim. *Strada*, 2006, č. 2, s. 57-58.

¹⁸¹ Nový duch kapitalismu.

unavená ze stále se opakující práce. Kim i Kosterová využívají funkčně všech dekorací a povrchů. Tančí a provádějí akrobacii na židlích, stolech i stěnách.

V sólové scéně Xavier Kim žongluje s beztvarymi kusy plastelíny, které spojuje a znovu rozděluje, přičemž tuto akci doprovází výkladem ekonomicko-manažerských pouček, jež v rámci této situace vyznívají naprosto absurdně.

Plastičnost téměř prázdného prostoru je zajištěna světelnými efekty. Se světlem je v případě *100% Croissance* nakládáno velmi opatrně. Protagonisté se ocitají v potměném prostoru nasvíceném pouze bodovými reflektory. Atmosféra celé inscenace se nese v ponurém a tísnivém duchu. Temnota může symbolizovat prázdnotu v mysli i duši současného zautomatizovaného člověka.

Inscenace *100% Croissance* vyniká především variabilním rytmem a přesností tělesných pohybů obou protagonistů. Moderní výpravu a aktuálnost tématu zmechanizovaného jedince podtrhuje abstraktní elektronická hudba.

Vybrané soubory a inscenace jsou jen výsekem z velkého množství tvůrčích projevů současné cirkusové vlny. Výše zmíněné soubory se od sebe liší nejen počtem umělců a rozsáhlým, nebo skromným technickým vybavením a cirkusovým prostorem, ale především tvůrčím přístupem, který je v případě všech čtyř cirkusových souborů formálně i tematicky odlišný. Každý soubor se snaží budovat svébytnou poetiku, která ho bude charakterizovat a zajistí mu jméno u domácího i světového publika. Pokouší se nejen o formální dokonalost, ale také o tematickou různorodost, významovou bohatost a hloubku.

9. Závěr

V předchozích kapitolách jsem se snažila podat ucelený a obsáhlý obraz současného cirkusu. Mým cílem bylo dokázat, že současný cirkus, který se postupně vyvinul z cirkusu nového, je díky svým estetickým záměrům samostatným a svéprávným uměleckým druhem, který se může řadit mezi ostatní a dlouhodobě uznávané umělecké druhy. Současný cirkus si nezaslouží, aby byl na základě přítomnosti divadelnosti a dramatičnosti neustále členěn pod divadelní umění. Jeho povaha odpovídá spíše celkové podstatě dramatického umění, které je uměním obrazovým, jež se zakládá především na spojení dvou primárních složek, a to akustické a optické. Současný cirkus ani cirkus tradiční nejsou divadlem, ale živým a velmi proměnlivým uměním, které není možné přímo a jednoznačně charakterizovat. I přes jeho povahovou různorodost a pestrost je však schopen samostatné umělecké existence, což dokazuje především schopnost jednotlivých souborů vytvořit cirkusová díla s trvalou estetickou hodnotou.

Vznik nového cirkusu a současného cirkusu, který je nejaktuálnějším projevem nově vzniklé cirkusové větve, považuji za důležitý reformační proces, který cirkusu zajistil právoplatné místo v uměleckém světě. První i druhá divadelní reforma chtěly navrátit divadlu jeho pravou uměleckou podstatu, oprostít divadlo od degradujících a zkostnatělých hereckých i režijních praktik a darovat mu novou a osobitou tvář. Výsledkem první reformy bylo inscenační divadlo. Výsledkem reformy druhé bylo divadlo intenzivně reagující na společenské události, skutečné živé umění vycházející z přirozených performativních projevů člověka. Cirkus se v sedmdesátých letech ocitl ve stejném stavu krize jako divadlo na konci devatenáctého století a na přelomu 50. a 60. let dvacátého století. Umělá a osobitý charakter postrádající cirkusová produkce, bez záměrů jakkoli diváka emocionálně či duchovně obohatit, negativně ovlivňovala mladou a bouřlivou generaci 60. let.

Cirkus potřeboval stejně intenzivní renesanci jako divadlo, a proto začal hledat způsob, jak se z existenční umělecké krize vymanit. Prostředky k absolutní proměně cirkusové tvorby přicházely odjinud. Z divadla, z hudby, z tance, z výtvarného umění, literatury a filmu. Všechna tato umění v sobě nesou řadu cenného materiálu, který mohou cirkusoví umělci stále zpracovávat podle

vlastních potřeb. Nejedná se o pouhé modifikování, nýbrž o původní tvorbu, která se jinými uměleckými druhy pouze inspiruje a nepřebírá je jako svůj charakterizační prvek. Výpůjčky a vzájemné ovlivňování jsou dnes vlastní všem uměleckým druhům, tudíž čisté umění ve své podstatě neexistuje a snad ani neexistovalo.

Současný cirkus, stejně jako tanec nebo divadlo, chápu jako syntetické umění, pro které je nezbytné kombinovat, spojovat a prolínat prostředky pocházející z různých uměleckých i jiných oblastí. Syntéza není prvoplánová, ale důsledně prokomponovaná a smysluplná.

Všechna syntetická umění potřebují tvůrce, autora, režiséra, který bude v rámci své tvůrčí ideové koncepce skládat jednotlivé výrazové prostředky do uceleného a logického inscenačního tvaru. V případě cirkusu se jedná o tanec, cirkusová umění, živou i reprodukovanou hudbu, architekturu, filmovou projekci a divadlo.

Vlastnost, která nejvíce odlišuje cirkus současný od cirkusu nového, je přítomnost režiséra, ideologického a estetického sjednotitele. Tento fakt si cirkusové soubory uvědomily ve chvíli, kdy jejich tvůrčí ambice aspirovaly na vytvoření skutečného umění. V současném cirkusu byla přítomnost režiséra aktuální od poloviny 90. let dvacátého století. Současný cirkus aspiruje na vytvoření totálního umění, které bezprostředně působí na všechny smysly. Mnohost výrazového materiálu je to, co současný cirkus vystihuje nejvíce.

Cílem současného cirkusu je oslovit diváka, komunikovat s ním, probudit v něm pomocí nezvyklých scénických obrazů hluboko skryté touhy, smutky a radosti. Současný cirkus experimentuje a podařené výtvary fixuje a přenáší do další tvůrčí práce. Vyznačuje se pestrostí témat i výrazových forem.

Mým přáním je, aby tato práce přispěla nejen k obecnému českému povědomí o existenci a fungování uměleckého fenoménu, kterým je současný cirkus, ale aby umožnila řadě vznikajících českých souborů současného cirkusu obohatit jejich praktické dovednosti i o teoretické poznatky.

Prameny a použitá literatura

Knihy ve francouzském jazyce:

ALBRECH, E. *The Contemporary Circus. Art of the Spectacular*. Plymouth: The Screen Press, INC., 2006. ISBN 978-081085-734-6

AMIARD-CHAVREL, C. *Du cirque au théâtre*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983. ISBN 2-8521-3324-8

BAUDREAU, J. *Les Nouveaux cirques. Rupture ou continuité?* Québec: Faculté des études supérieures, Départements des littératures, Faculté des Lettres, Université Laval, 1999.

BÉGADI, B. a ESTOURNET, J.P. a MEUNIER, S. *L'Autre cirque*. Paris: Éditions Mermon, 1990. ISBN 2-87824-007-3

BELLOQ, É. a GUY J.M. a de LAVENÈRE, V. *Le Chant des balles*. Jonglerie musicale. Vic-la-Gardiale: L'Entretiens éditions, 2004. ISBN 2-912877-29-6

BODART, C. *L'Architecture du nouveau cirque*. Du permanent...A l'éphémère. Paris: L'École d'Architecture de Paris – Belleville, 2002.

COCONNIER, C. *Le Cirque d'Art*. Panorama de sa concrétisation à travers le suivi de la création de Sama Samuruck Suk Suk. Paris: Université de Paris III. Département d'Études Théâtrales, 2001-2002.

DAVID-GIBÉRT, G. a GUY, J.M. a SAGOT-DUVAUROUX, D. *Les Arts du cirque*. Ylogiques et enjeux économiques. Paris: Gibert, 2006. ISBN 2-11-096199-6

DUMONT, A. *Écritures scénographiques, écritures choréographiques*. Dessins de danse et de cirque. Paris: Institute d'Études Théâtrales – Université de Paris III., 2005-2006.

DUPAVILLON, C. *Architecture du cirque*. Dès origines a nos jours. Paris: Le Moniteur, 2001. ISBN 2-281-191136-2

DUPAVILLON, C. *Le tente et le chapiteau*. Paris: Norma éditions, 2004. ISBN 2-909283-80-1

DURAUD, F. a PAVELAK, T. *Le Corps jonglé*. A la découverte du jongleur et de son langage gestuel. Vic-la-Gardiale: L'Entretiens éditions, 2004. ISBN 2-912877-30-X

FLORA, E. *Interferences entre le cirque et le théâtre contemporains en France*. Paris: Mémoire de D.E.A., Université de Paris III. Institut d'Études Théâtrales, 1993.

FORETTE, D. *Les Arts de la piste. Une activité fragile entre tradition et innovation*. Paris: Les Éditions des Journaux officiels, 1998. ISBN 0767-4538

GIROD-ROUX, A. *La Scénographie dans le cirque contemporain. Une approche contemporaine en France, au début du XXIème siècle*. Paris: UFR Art et Philosophie, Département Théâtre, Université de Paris VIII., 2005.

Le Goliath. Le guide des arts du cirque et de la rue 2008-2010. Paris: Hors-les-Murs, 2008.

GOUBET, É. *Le Cirque du mouvement*. Paris: L'Harmattan, 2002. ISBN 2-914330-12-X

GUY, J.M. *Les Arts du cirque 2001*. Paris: AFAA, 2001. ISBN 2-86545-195-X

GUY, J.M. *Avant-garde, cirque! Les Arts de la piste en révolution*. Paris: Autrement, 2001. ISBN 2-7467-0141-3

GRÜND, F. *La Balade de Zingaro*. Paris: Édition du Chêne, 2000. ISBN 978-2-35074-045-4

HOTIER, H. *Cirque, Communication, Culture*. Bordeaux: Presses universitaires Bordeaux, 1995. ISBN 2-86781-169-4

HOTTIER, H. *L'Imaginaire du cirque*. Paris: L'Harmattan, 2003. ISBN 2-7475-9984-1

JACOB, P. *Le cirque. Un art à la croisée des chemins*. Paris: Gallimard, 1992. ISBN 2-07-076272-6

JACOB, P. REYNAUD, C. *Les Ecuyères*. Paris: Magellon & Cie, 2001. ISBN 2-914330-12-X

JACOB, P. a REYNAUD, C. *Les Acrobates*. Paris: Magellon & Cie, 2001. ISBN 2-914330-11-1

JACOB, P. a REYNAUD, C. *Les Jongleurs*. Paris: Magellon & Cie, 2001. ISBN 2-914330-34-0

JACOB, P. a REYNAUD, C. *Les Clowns*. Paris: Magellon & Cie, 2001. ISBN 2-914330-10-3

JACOB, P. *Le Cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*. Paris: Larousse, 2002. ISBN 2-03-505168-1

JACOB, P. a POURTOIS, Ch. *Du permanent à l'éphémère... : espaces de cirque*. Bruxelles: Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage, 2002. ISBN 29600298-3-6

KASSABJI, D. *Le Renouveau du cirque en France ou les hybridisations du cirque contemporain*. Rouen: UFR du Lettres et Sciences Humaines, Université de Rouen, 2005.

KUDLAK, B. *Plic Ploc*. Carnet de création. Paris: Editions du Lateur, 2006. ISBN 2-915118-53-1

LEYDER, C.: *Le Cirque contemporain en France 1991-1996*. Paris: LEFRANCQ et Cie, 1996.

MARTIN, M.C. *L'Évolution du cirque et ses enjeux*. Lyon: Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, Université de Lyon 2, 1997-1998.

MAUCLAIR, D. *Planète cirque*. Une histoire planétaire du cirque et de l'acrobatie. Baixas: Balzac éditeur, 2002. ISBN 2-913907-10-5

MAUCLAIRE, D. *Un jour au cirque*. Turins: Bordos, 1995. ISBN 2-04-027054-X

MAUCLAIR, D. *Histoire du cirque*. Voyage extraordinaire autour de la terre. Toulouse: Privat, 2003. ISBN 2-7089-1718-8

PATRIC, I. *Archaos*. Cirque de caractère. Paris: Albin Michel S.A. et Vue sur la Ville, 1990. ISBN 2-226-03978-1

PIERRON, A. *Dictionnaire de la langue du cirque*. Des mots dans la sciure. Paris: Stock, 2003. ISBN 2-234-05636-5

QUENTIN, A. *Cirque contemporain*. Régarde d'artistes sur leur processus de création. Châlons-en-Champagne: Bureau des écritures de la DMDTS, Centre National des Arts du Cirque, 2008.

QUENTIN, A. *Johann le Guillerm*. Paris: Magellan & Cie, 2007. ISBN 978-2-35074-045-4

ROMAIN, H. *Histoire des bouffons, des Augusts et des clowns*. Vallé d'Aoste: Éditions Joël Lasfeld 1997. ISBN 2-909906-89-2

ROSEMBERG, J. *Arts du cirque*. Esthétique et évolution. Paris: L'Harmattan, 2004. ISBN 2-7475-6906-3

SIZORN, M. *La Circassienne*. Entre contemporanéité et tradition, permanences et mutations. Rouen: Faculté des Sciences du Sport et de l'Éducation Physique, Université de Rouen, 2001.

VIGOUROUX-FREY, N. *Le Clown. Rire et/ou dérision?* Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1999. ISBN 2-86847-378-4

VILA, T. *Paroles des corps. La Choréographie au XXème siècle.* Paris: Éditions des Chêne-Hachette livre, 1998. ISBN 2-84277-114-1

WALLON, E. *Le cirque au risque de l'art.* Paris: Actes Sud – papiers, 2002. ISBN 2-7427-3612-3

ZAVATTA, C. *Les mots du cirque.* Paris: Éditions Belin, 2001. ISBN 2-7011-2517-0

Články ve francouzském jazyce:

ANDRÉOLETTI, M. Les Dessous d'une clowne. *Culture Clown*, 2004, č. 8, s. 2-3.

BAILLARD, N. Tout est un trou. („Et moi Messieurs je dévisage des trous“). *Scène*, 2008, č. 19, s. 32-33.

BAILLY, O. Programmer du clown. *Scène*, 2002, č. 24, s. 96.

BILLAUD, A. Les secrets et les dangers d'une ligne. *Arts de la piste*, 2003, č. 29, s. 27.

BOUDOIN, C. a MEANEY, L. Abécédaire de Clown. *Culture Clown*, 2004, č. 8, s. 2-3.

BRAILOWSKY, A. a TOKUOKA, K. a BREUCKER, A. Le Cirque, hypothèse de vol... . *Scène*, 2008, č. 19, s. 26-27.

CARASSO, J.G. Jacques Lecoque. *Théâtre aujourd'hui. Le cirque contemporain, la piste et la scène*, 1998, č. 7, s. 120.

COUGOULE, O. Du sport fait art. L'Acrobatie entre cirque et sport. *Arts de la piste*, 2004, č. 31, s. 22.

COUGOULE, O. Danse de corde. L'Équilibre au centre. *Arts de la piste*, 2003, č. 29, s. 18.

DANTO, I. Emmanuel Lyon... pourquoi faire la danse classique dans un monde contemporain. *Arts de la piste*, 2005, č. 36, s. 201.

DATH, J. Bruxelles, Ville de cirque? *Scène*, 2008, č. 19, s. 23-25.

DESFORGES, R. Alexis Grüss, une tradition révisitée. *Arts de la piste*, 2001, č. 20, s. 36.

FASOLI, G. Les mots du trapèze. *Arts de la piste*, 2002, č. 30, s. 24.

FAVREAU, M. Seul à „Sol“. *Bouffonnerie – Comedia?! Clown?!*, 1982, č. 7, s. 6.

- FOQUET-DEMANGE, E. Les Fondaments du clown. *Culture Clown*, 2006, č. 11, s. 2-3.
- GABER, F. Quel cirque en Belgique. *Arts de la piste*, 2002, č. 25, s. 10-11.
- GACHET, L. – BAILLET, J.L. Entretien avec Annie Fratellini. *Arts de la piste*, 1996, č. 3, s. 4-7.
- GACHET, L. Entretien avec Valérie Fratellini. *Arts de la piste*, 1997, č. 7, s. 34-37.
- GÉRARD, N. La maison des clowns. *Strada*, 2007, č. 5, s. 29.
- GODET, J.L. La Piste aux espoirs, entre espoirs et essort... . *Scène*, 2008, č. 19, s. 34-36.
- GONDEBEAUD, P. Le Clown et l'exercice critique aujourd'hui. *Culture Clown*, 2006, č. 11, s. 9-11.
- GOUDARD, P. Médecine de cirque au quotidien. *Arts de la piste*, 2002, č. 23, s. 22.
- GOUDARD, P. Notation: L'art de la composition. *Arts de la piste. Processus de création*, 2006, č. 37-38, s. 68.
- GUY, J.M. L'art du jonglage selon Jérôm Thomas. *Arte press spécial*, 1999, č. 20, s. 140.
- GUY, J.M. La Transfiguration du Cirque. *Théâtre aujourd'hui. Le cirque contemporain, la piste et la scène*, 1998, č. 7, s. 36.
- GUY, J.M. Musique: symple accompagnement de numéro ou fondement esthétique? *Arts de la piste*, 2003, č. 26, s. 17.
- HAMEL, Ch. Cirque d'hier, d'aujourd'hui, de demain. Vraies questions, faux débat. *Le cirque dans l'univers*, 2004, č. 215, s. 2-3.
- HAN, J.P. Entretien avec Bernard Turin. *Arts de la piste*, 1997, č. 8, s. 28-29.
- HODAK-DRUEL, C. Sous le chapiteau d'Alexis Grüss. La Flûte enchantée. *Arts de la piste*, 2002, č. 23, s. 6.
- CHAUVIN, J.S. Hollywood circus. *Arts de la piste*, 2005, č. 35, s. 22.
- ISABLEU, B. L'Analyse du mouvement d'un acrobat. *Arts de la piste*, 2004, č. 31, s. 21.
- JACOB, P. Cirque national à l'ancienne Alexis Grüss. Tels maitres, tel cirque. Seigneur de l'anneau. *Arts de la piste*, 2004, č. 31, s. 10.
- KAHN, F. NAPO, un entrepreneur d'itinérance. *Strada*, 2007, č. 5, s. 44-47.

- KAHN, F. Théâtre du Centaur. Macbeth, excéder l'animal humain. *Arts de la piste*, 2002, č. 25, s. 3.
- LATARJET, B. Une année pour le cirque. *Arts de la piste*, 2001, č. 21-22, s. 1.
- LETORT, B. La Musique du cirque, une écriture en mouvement. *Arts de la piste*, 2003, č. 27, s. 17.
- MABARDI, V. Carmen Blanco principal. „L'Amour, c'est une occupation de l'espace.“ *Scène*, 2008, č. 19, s. 28-31.
- MAILLEUX, C. Scène ouverte à hors pistes. *Scène*, 2008, č. 19, s. 19-22.
- MALEVAL, M. L'Utopie cirque. *Regard*, 2002, č. 80-81, s. 88-90.
- Manolo a Camille. Camille & Manolo, les deux moitié d'un centaur. *Arts de la piste*, 2001, č. 20, s. 34-35.
- MOREIGNE, M. Une vie passée à s'envoyer en l'air. *Arts de la piste*, 2002, č. 30, s. 28.
- MOREIGNE, M. Sous toutes les coutures. Le costume de cirque aujourd'hui. *Arts de la piste*, 2002, č. 25, s. 20.
- NOTTE, P. Jérôm Thomas, revenir à l'inclassable. *Arts de la piste*, 2005, č. 36, s. 20.
- NOTTE, P. Composer pour le cirque, c'est „macroscopique“. *Arts de la piste*, 2003, č. 27, s. 22.
- NOTTE, P. Marie-Anne Michel. Baiser les anges et tenter le diable – Étreinte d'éternité. *Arts de la piste. Processus de création*, 2006, č. 37-38, s. 8-9.
- PAULI, M. Rencontre avec les étudiants de l'École Supérieur des Arts du Cirque. *Arts de la piste*, 1996, č. 1, s. 22-23.
- PORTEIRO, T. L'Acrobatie selon Alexandre Del Pérugia. *Arts de la piste*, 2004, č. 31, s. 24.
- QUENTIN, A. Art équestre. *Arts de la piste*, 2002, č. 25, s. 42-43.
- QUENTIN, A. Cirque Ici – Johanne Le Guillerm. Secret. *Arts de la piste*, 2004, č. 31, s. 6.
- VOISIN, T. La Piste là. *Strada*, 2007, č. 5, s. 31.
- VOISIN, T. Démodés. *Strada*, 2007, č. 5, s. 33.
- VOISIN, T. 100% Kim. *Strada*, 2006, č. 2, s. 57-59.

Knihy v českém jazyce:

- CIHLÁŘ, O *Nový cirkus*. Praha: Pražská scéna, 2006. ISBN 80-86102-55-6
- DVOŘÁK, J. *Alt. divadlo*. Slovník českého alternativního divadla. Praha: Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-13-0
- HANČL, T. *Ejhle cirkus a varieté*. První český cirkusový slovník. Brno: Rovnost, 1995. ISBN 80-85826-09-7
- HONZL, J: *Roztočené jeviště*. Praha: Odeon, 1925.
- KLOSOVÁ, L. – KOPÁČOVÁ, L. *Odkaz české divadelní avantgardy*. Praha: Divadelní ústav, 1990. ISBN 80-7008-004-3
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*. přel. Daniela Jobertová, Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0
- PELC, J. *Zpráva o Osvobozeném divadle*. Praha: Práce, 1982. ISBN 24-005-82
- TAIROV, A. *Odpoutané divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005. ISBN 80-7331-035-X
- TEIGE, Karel: *Svět, který se směje*. Praha: Odeon, 1928.
- ZOLAROVÁ, I. *Artistický slovník*. Praha: Divadelní ústav, 1964. T 12-41311

Články v českém jazyce:

- CIHLÁŘ, O. Nový cirkus. *Loutkář*, 2005, č. 1, s. 17.
- JOBERTO VÁ, D. Sen o létání. *Svět a divadlo*, 1999, č. 1, s. 17-22.
- KOČIČKOVÁ, K. Strhující akrobacie na lanech. *MF Dnes*, 1. 9. 2008, s. 7.
- KRÁL, K. Cirkus čili divadlo. *Svět a divadlo*, 1999, č. 5, s. 25-26.
- KRÁL, K. Cirkus mezi zemí a nebem. *Svět a divadlo*, 1997, č. 1, s. 123-124.
- KRÁL, K. Salto mortale (Cirkus a humanita). *Svět a divadlo*, 1997, č. 1, s. 114-122.
- MIKULKA, V. Le Campement: mezi Shakespearem, Kafkou a slepicemi. *Divadelní noviny*, 1999, č. 14, s. 14.
- SIKORA, R. Nový cirkus – bombastický i chudý. *Literární noviny*, č. 37, 11. 9. 2006, s. 12.
- TURBA, C. Johann Le Guillerem – Cirque Ici. *Svět a divadlo*, 1998, č. 3, 186-188.
- VANGELI, N. Cirkus nebo citová výchova. *Lidové noviny*, 2. 9. 1999, s. 19.
- VANGELI, N. Příběh stožáru a kola. *Svět a divadlo*, 1999, č. 5, s. 18-24.

Internetové odkazy:

RIGOT, A. Le Fil sous la neige. *Les Coloppteurs* [online] URL: <http://www.lescolporteurs.com/fil-neige/index.html>. [15. 3. 2009]

KUDLAK, B. Qu'est-ce qu'un spectacle du Cirque Plume? [online] URL: http://www.cirqueplume.com/plic_ploc/presse/index.htm. [14. 3. 2009]

Académie Fratellini. Les espaces Fratellini. [online] URL: <http://www.academiefratellini.com/index.php?idSite=2&idMenu=17&c=jaune> [7. 4. 2009].

Rozhovory:

Valérie Fratellini, klaun, krasojedkyně, cirkusová pedagožka; záznam pořízen 12. října 2008 v Paříži (uložen v archivu autorky).

Marc Fouilland, prezident festivalu Circa; záznam pořízen 28. října 2008 v Auch (uložen v archivu autorky).

Jean-François Marguerin, ředitel CNAC; záznam pořízen 31. října 2008 v Auch (uložen v archivu autorky).

Sylvain Honorez, divadelní pedagog a instruktor divadelní improvizace na ESAC; záznam pořízen 30. října 2008 v Auch (uložen v archivu autorky).

Resumé

Cílem diplomové práce bylo zmapovat a popsat základní charakteristiku současného cirkusu a dokázat jeho uměleckou svéprávnost a samostatnost. V devíti samostatných kapitolách se věnuji podrobnému rozboru aspektů typických pro nový a především současný cirkus. Jednotlivé kapitoly jsou věnovány vzniku moderního cirkusu a jeho postupnému vývoji až k cirkusu současnému. Dále se zabývám rozbohem jednotlivých cirkusových umění a jejich specifikám, cirkusové architektuře, fyzické i herecké přípravě cirkusových umělců a neméně i lidskému tělu, jakožto primárnímu výrazovému prostředku současného cirkusu.

Podstatnou část práce tvoří popis jednotlivých složek cirkusové inscenace, jejichž funkce jsou uváděny ve vztahu k tvorbě současných cirkusových souborů. V předposlední kapitole je uveden podrobný popis čtyř inscenací čtyř různých francouzských souborů současného cirkusu.

Diplomová práce je inspirována převážně teoretickou literaturou pocházející z francouzského prostředí. Jednotlivé příklady se tudíž zaměřují na soubory pocházející z Francie nebo frankofonních oblastí. Základní metoda výzkumu se zakládala na vyhledávání a důkladném studiu na cirkus zaměřené teoretické literatury, rozhovorech se současnými cirkusovými umělci, pedagogy a teoretiky a na analýze zhlédnutých představení.

Summary

This diploma thesis is focused on the research in the area of the new and the contemporary circus. The essential object of the thesis is the characteristics of the contemporary circus phenomenon, which should demonstrate its artistic independence. The analysis of typical contemporary circus aspects is implemented in nine self-contained chapters. These chapters are dedicated to the development process from the modern circus to the contemporary circus, the minute analysis of different circus arts and their particularities, the contemporary circus architecture, the circus artists' physical and acting improvement and last but not least to the human body as the cardinal instrument of contemporary circus expression.

An important part of the thesis is based on the description of contemporary circus performance elements, which are practically presented on the companies' creative processes. Especially the last chapter contains the description of four different contemporary circus performances made by four different contemporary circus companies which come from France or francophone territories.

The primary research method was searching and studying theoretical literature dedicated to the circus, interviewing circus pedagogues, artists and theorists and analysing the contemporary circus performances.

Seznam obrazových příloh

Příloha č. 1. Inscenace *Vita Nova* [11. promoce cirkusové školy CNAC, režie: **Héla Fattoumi**, premiéra v roce 2000].

Pramen: *Arts de la piste. Années des arts du cirque 2001-2002*, 2001, č. 21-22.

Příloha č. 2. Inscenace *20e/Première* [20. promoce cirkusové školy CNAC, režie: **Georges Lavaudant**, premiéra v roce 2008].

Pramen: Program k inscenaci *20e/Première*; uloženo v archivu autorky.

Příloha č. 3. Prezentace cirkusového umění studentů cirkusové školy CNAC [propagační fotografie].

Pramen: Reklamní katalog pro zájemce o studium na cirkusové škole CNAC, autor fotografie: **Sébastien Armengol**; uloženo v archivu autorky.

Příloha č. 4. Inscenace *La Part du loup* [19. promoce cirkusové školy CNAC, režie: **Fatu Traoré**, premiéra v roce 2007].

Pramen: Reklamní katalog cirkusových formací na CNAC pro rok 2009; uloženo v archivu autorky.

Příloha č. 5. Nikolaus [propagační fotografie].

Pramen: *Arts de la piste. Processus de création*, 2006, č. 37-38.

Příloha č. 6. Inscenace *Noisiel* [soubor: **Le Chant des balles**, režie: **Eric Bellocq** a **Vincent de Lavenère**, premiéra v roce 2001].

Pramen: *Arts de la piste. Années des arts du cirque 2001-2002*, 2001, č. 21-22.

Příloha č. 7. Konstrukce k inscenaci *Ola Kala* [soubor: **Les Arts Sauts**, režie: **Les Arts sauts**, premiéra v roce 2003].

Pramen: *Arts de la piste. Processus de création*, 2006, č. 37-38.

Příloha č. 8. Inscenace *Chimère* [soubor: **Théâtre équestre Zingaro**, režie: **Bartabas**, premiéra v roce 1994].

Pramen: GRÜND, F. *La Balade de Zingaro*. Paris: Édition du Chêne, 2000. ISBN 978-2-35074-045-4

Příloha č. 9. Inscenace *100% Croissance* [soubor: **Akys Project**, režie: **Xavier Kim** a **Wei Chen Yang**, premiéra v roce 2006].

Pramen: Program k festivalu Les Pop's 2008; uloženo v archivu autorky.

Příloha č. 10. Inscenace *Le Fil sous la neige* [soubor: **Les Colporteurs**, režie: **Antoine Rigot**, premiéra v roce 2006].

Pramen: Program k inscenaci *Le Fil sous la neige*; uloženo v archivu autorky.

Příloha č. 11. Igor [soubor: **Volière Dromesko**, fotografie z roku 1994].

Pramen: *Arts de la piste. Années des arts du cirque 2001-2002*, 2001, č. 21-22.

Příloha č. 12. Inscenace *Éclipse* [soubor: **Théâtre équestre Zingaro**, režie: **Bartabas**, premiéra v roce 1997].

Pramen: GRÜND, F. *La Balade de Zingaro*. Paris: Édition du Chêne, 2000. ISBN 978-2-35074-045-4

Příloha č. 13. Hudebníci z Rajasthanu [inscenace: *Chimère*, soubor: **Théâtre équestre Zingaro**, režie: **Bartabas**, premiéra v roce 1994].

Pramen: GRÜND, F. *La Balade de Zingaro*. Paris: Édition du Chêne, 2000. ISBN 978-2-35074-045-4

Příloha č. 14. Korejská zpěvačka p'ansori [inscenace: *Éclipse*, soubor: **Théâtre équestre Zingaro**, režie: **Bartabas**, premiéra v roce 1997].

Pramen: GRÜND, F. *La Balade de Zingaro*. Paris: Édition du Chêne, 2000. ISBN 978-2-35074-045-4

Příloha č. 15. Inscenace *Plic Ploc* [soubor: **Cirque Plume**, režie: **Bernard Kudlak**, premiéra v roce 2004].

Pramen: KUDLAK, B. *Plic Ploc. Carnet de création*. Paris: Editions du Lateur, 2006. ISBN 2-915118-53-1

Příloha č. 16. Inscenace *Plic Ploc* [soubor: **Cirque Plume**, režie: **Bernard Kudlak**, premiéra v roce 2004].

Pramen: KUDLAK, B. *Plic Ploc. Carnet de création*. Paris: Editions du Lateur, 2006. ISBN 2-915118-53-1

Příloha č. 18. Inscenace *Plic Ploc* [soubor: **Cirque Plume**, režie: **Bernard Kudlak**, premiéra v roce 2004].

Pramen: KUDLAK, B. *Plic Ploc. Carnet de création*. Paris: Editions du Lateur, 2006. ISBN 2-915118-53-1

Příloha č. 19. Inscenace *Plic Ploc* [soubor: **Cirque Plume**, režie: **Bernard Kudlak**, premiéra v roce 2004].

Pramen: KUDLAK, B. *Plic Ploc. Carnet de création*. Paris: Editions du Lateur, 2006. ISBN 2-915118-53-1

Příloha č. 20. Architektonický návrh hlavní cirkusové budovy Académie Nationale Contemporaine des Arts du Cirque Annie Fratellini.

Pramen: DUPAVILLON, C. *Architecture du cirque*. Dès origines a nos jours. Paris: Le Moniteur, 2001. ISBN 2-281-191136-2

Příloha č. 21. Komplex budov Académie Nationale Contemporaine des Arts du Cirque Annie Fratellini.

Pramen: Académie Fratellini. Les espaces Fratellini. [online] URL:

<http://www.academiefratellini.com/index.php?idSite=2&idMenu=17&c=jaune>

[7. 4. 2009]

Příloha č. 22. Náskres cirkusového stanu pro École National des Arts du Cirque Rosny-sous-Bois.

Pramen: DUPAVILLON, C. *Le tente et le chapiteau*. Paris: Norma éditions, 2004. ISBN 2-909283-80-1

Příloha č. 23. Architektonický návrh cirkusového stanu École Nationale des Arts du Cirque Rosny-sous-Bois.

Pramen: DUPAVILLON, C. *Le tente et le chapiteau*. Paris: Norma éditions, 2004. ISBN 2-909283-80-1

Příloha č. 24. Komplex École Nationale des Arts du Cirque Rosny-sous-Bois.

Pramen: Soukromý archiv autorky.

Příloha č. 25. Architektonický návrh cirkusového stanu **Théâtre du Centaur**.

Pramen: DUPAVILLON, C. *Architecture du cirque*. Dès origines a nos jours. Paris: Le Moniteur, 2001. ISBN 2-281-191136-2

Příloha č. 26. Cirkusový stan **Théâtre du Centaur**.

Pramen: *Strada*, 2007, č. 5.

Příloha č. 27. Náskres konstrukce kupole **Les Arts Sauts**.

Pramen: DUPAVILLON, C. *Architecture du cirque*. Dès origines a nos jours. Paris: Le Moniteur, 2001. ISBN 2-281-191136-2

Příloha č. 28. Kupole **Les Arts Sauts**.

Pramen: DUPAVILLON, C. *Architecture du cirque*. Dès origines a nos jours. Paris: Le Moniteur, 2001. ISBN 2-281-191136-2

Příloha č. 29. Náskres cirkusového stanu **Volière Dromesko**.

Pramen: DUPAVILLON, C. *Architecture du cirque*. Dès origines a nos jours. Paris: Le Moniteur, 2001. ISBN 2-281-191136-2

Příloha č. 30. Cirkusový stan **Volière Dromesko**.

Pramen: DUPAVILLON, C. *Architecture du cirque*. Dès origines a nos jours. Paris: Le Moniteur, 2001. ISBN 2-281-191136-2

Příloha č. 31. Architektonický návrh hlavní budovy **Théâtre équestre Zingaro**.

Pramen: DUPAVILLON, C. *Architecture du cirque. Dès origines a nos jours*.

Paris: Le Moniteur, 2001. ISBN 2-281-191136-2

Příloha č. 32. Hlavní vchod do budovy **Théâtre équestre Zingaro**.

Pramen: DUPAVILLON, C. *Architecture du cirque. Dès origines a nos jours*.

Paris: Le Moniteur, 2001. ISBN 2-281-191136-2

Příloha č. 33. Kresba k inscenaci *Trapezi* souboru **Cirque Les Intouchable**.

Pramen: *Arts de la piste. Processus de création*, 2006, č. 37-38.

Příloha č. 34. Kresba k inscenaci *Trapezi* souboru **Cirque Les Intouchable**.

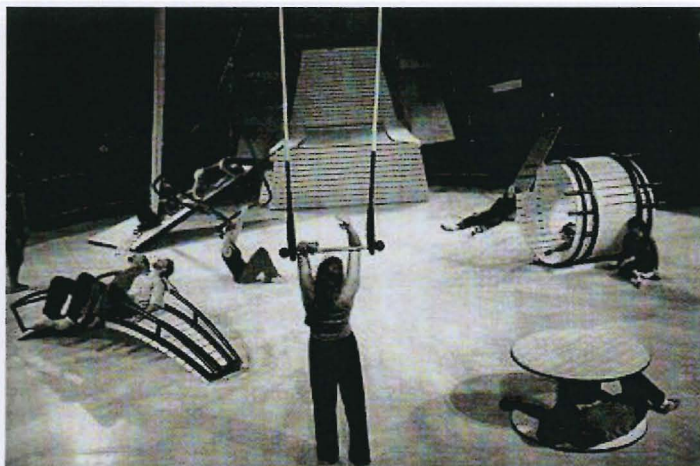
Pramen: *Arts de la piste. Processus de création*, 2006, č. 37-38.

Příloha č. 35. Kresba k jedné z inscenací **Théâtre du Centaur**.

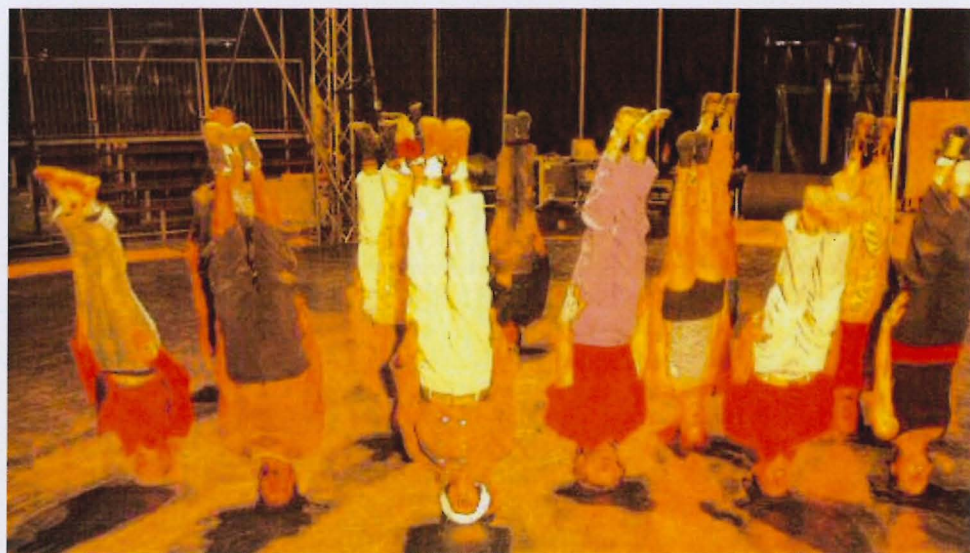
Pramen: *Arts de la piste. Processus de création*, 2006, č. 37-38.

Příloha č. 36. Kresba k jedné z inscenací **Théâtre du Centaur**.

Pramen: *Arts de la piste. Processus de création*, 2006, č. 37-38.



Příloha č. 1. Inscenace *Vita Nova* [11. promoce cirkusové školy CNAC, režie: **Héla Fattoumi**, premiéra v roce 2000].



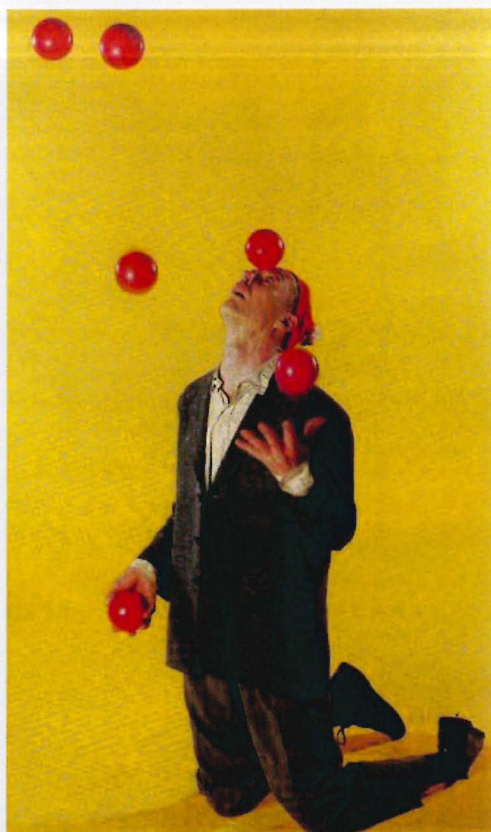
Příloha č. 2. Inscenace *20e/Première* [20. promoce cirkusové školy CNAC, režie: **Georges Lavaudant**, premiéra v roce 2008].



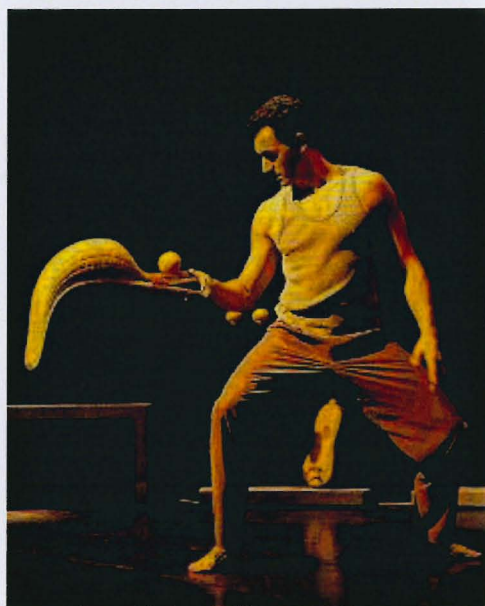
Příloha č. 3. Presentace cirkusového umění studentů cirkusové školy CNAC [propagační fotografie].



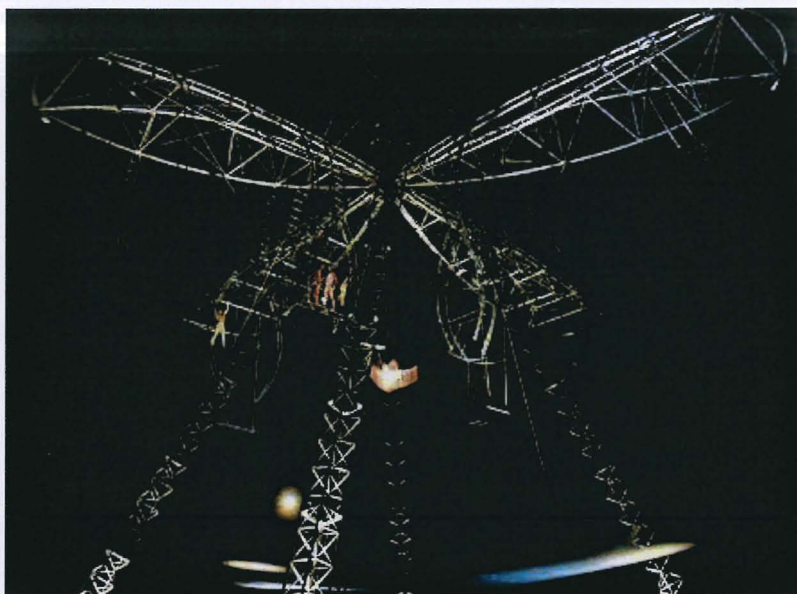
Příloha č. 4. Inscenace *La Part du loup* [19. promoce cirkusové školy CNAC, režie: **Fatu Traoré**, premiéra v roce 2007].



Příloha č. 5. Nikolaus [propagační fotografie].



Příloha č. 6. Inscenace *Noisiel* [soubor: **Le Chant des balles**, režie: **Eric Bellocq** a **Vincent de Lavenère**, premiéra v roce 2001].



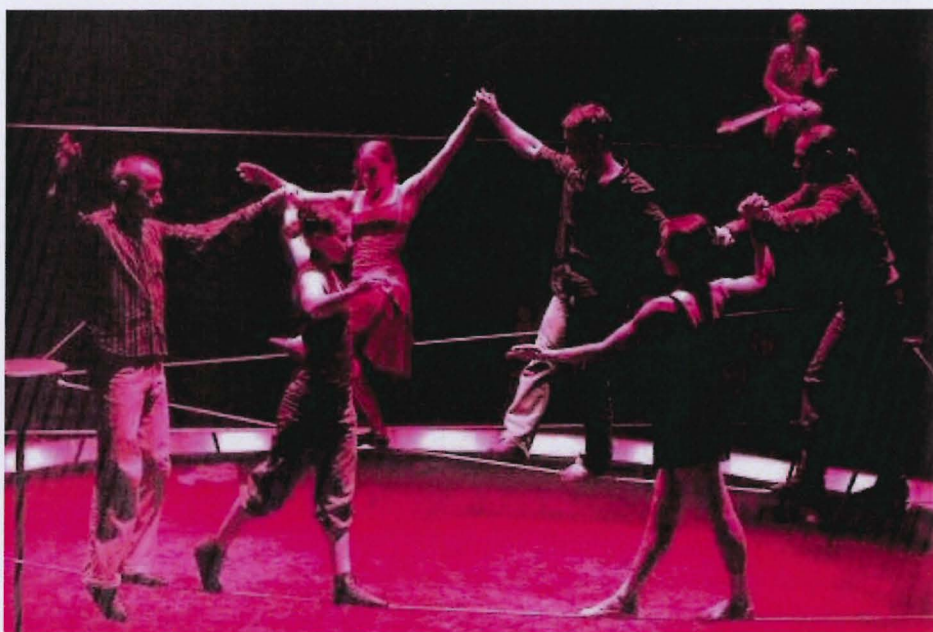
Příloha č. 7. Konstrukce k inscenaci *Ola Kala* [soubor: **Les Arts Sauts**, režie: **Les Arts sauts**, premiéra v roce 2003].



Příloha č. 8. Inscenace *Chimère* [soubor: **Théâtre équestre Zingaro**, režie: **Bartabas**, premiéra v roce 1994].



Příloha č. 9. Inscenace *100% Croissance* [soubor: **Akys Project**, režie: **Xavier Kim** a **Wei Chen Yang**, premiéra v roce 2006].



Příloha č. 10. Inscenace *Le Fil sous la neige* [soubor: **Les Colporteurs**, režie: **Antoine Rigot**, premiéra v roce 2006].



Příloha č. 11. Igor [soubor: **Volière Dromesko**, fotografie z roku 1994].



Příloha č. 12. Inscenace *Éclipse* [soubor: **Théâtre équestre Zingaro**, režie: **Bartabas**, premiéra v roce 1997].



Příloha č. 13. Hudebníci z Rajasthanu [inscenace: *Chimère*, soubor: **Théâtre équestre Zingaro**, režie: **Bartabas**, premiéra v roce 1994].



Příloha č. 14. Korejská zpěvačka p'ansori [inscenace: *Éclipse*, soubor: **Théâtre équestre Zingaro**, režie: **Bartabas**, premiéra v roce 1997].



Příloha č. 15. Inscenace *Plic Ploc* [soubor: **Cirque Plume**, režie: **Bernard Kudlak**, premiéra v roce 2004].



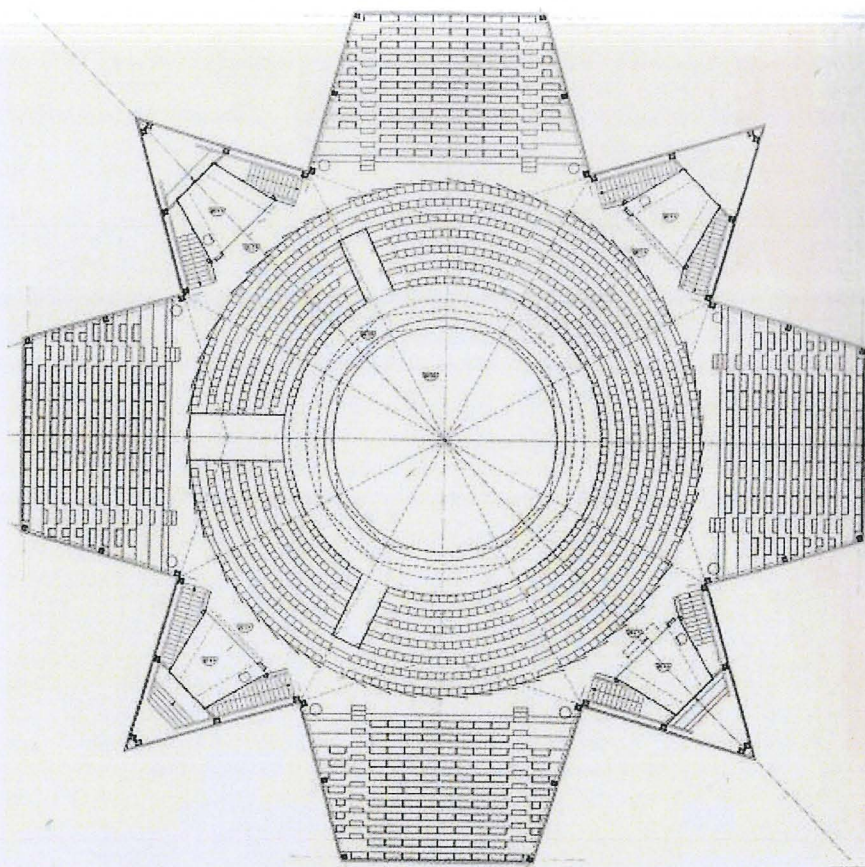
Příloha č. 16. Inscenace *Plic Ploc* [soubor: **Cirque Plume**, režie: **Bernard Kudlak**, premiéra v roce 2004].



Příloha č. 18. Inscenace *Plic Ploc* [soubor: **Cirque Plume**, režie: **Bernard Kudlak**, premiéra v roce 2004].



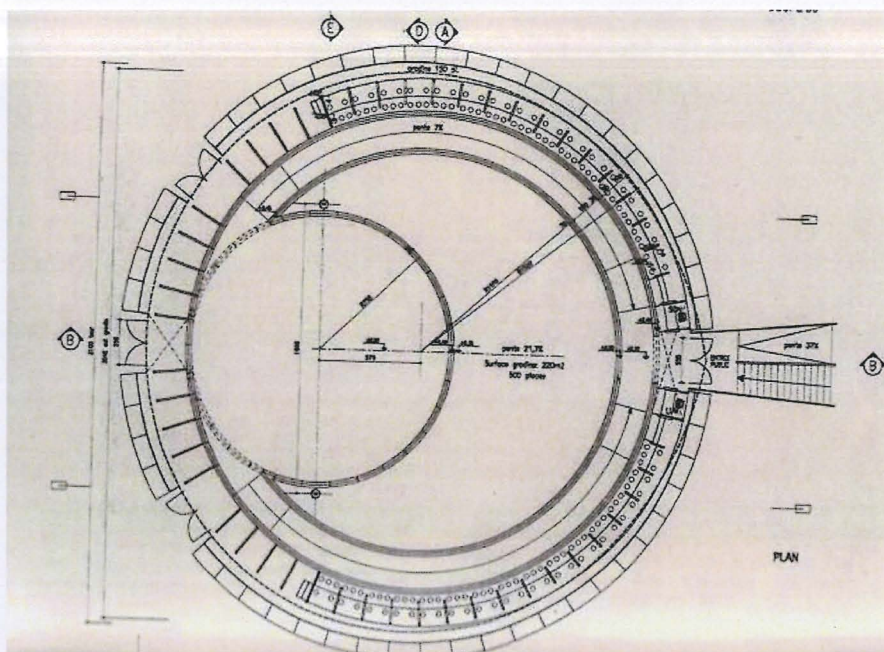
Příloha č. 19. Inscenace *Plic Ploc* [soubor: **Cirque Plume**, režie: **Bernard Kudlak**, premiéra v roce 2004].



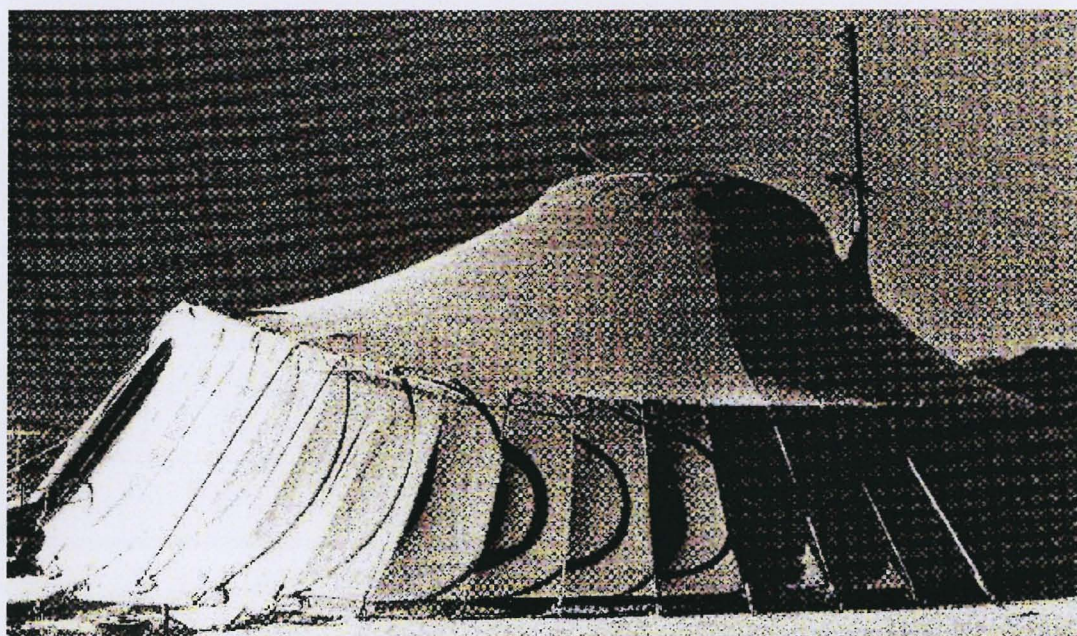
Příloha č. 20. Architektonický návrh hlavní cirkusové budovy Académie Nationale Contemporaine des Arts du Cirque Annie Fratellini.



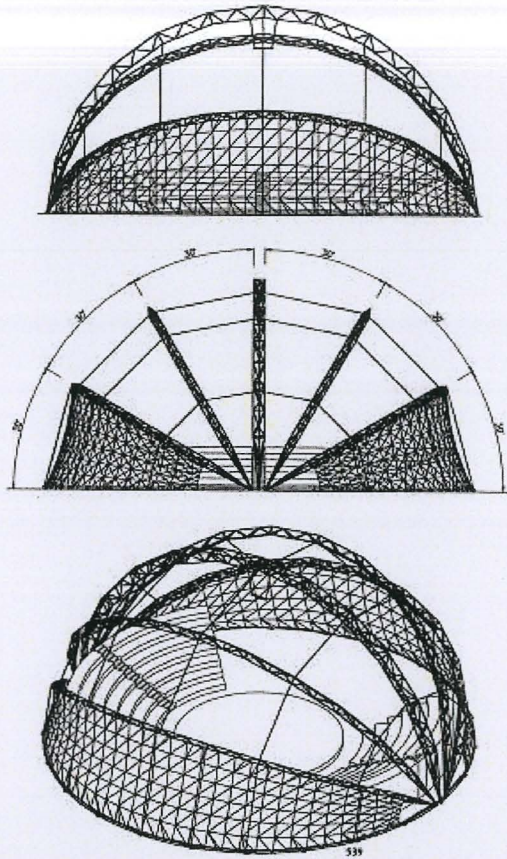
Příloha č. 21. Komplex budov Académie Nationale Contemporaine des Arts du Cirque Annie Fratellini.



Příloha č. 25. Architektonický návrh cirkusového stanu Théâtre du Centaur.



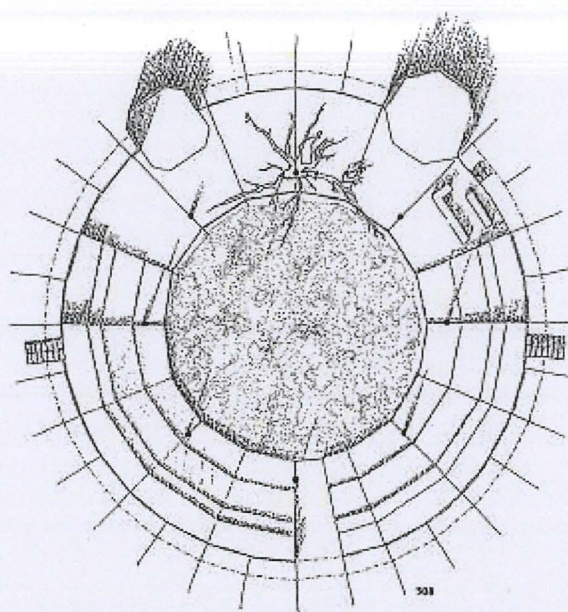
Příloha č. 26. Cirkusový stan Théâtre du Centaur.



Příloha č. 27. Nákres konstrukce kupole **Les Arts Sauts**.



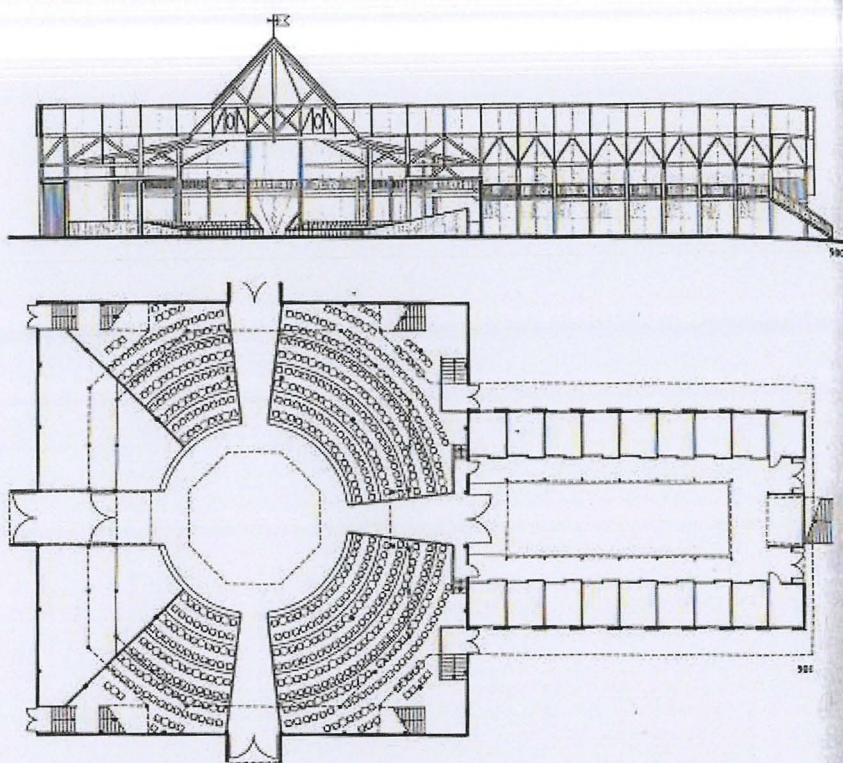
Příloha č. 28. Kupole **Les Arts Sauts**.



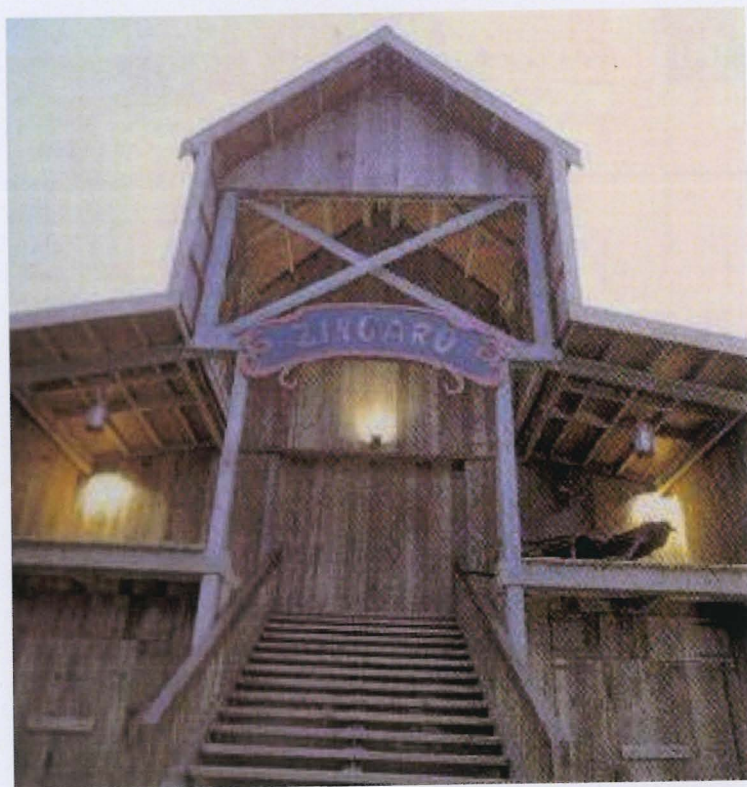
Příloha č. 29. Nákres cirkusového stanu *Volière Dromesko*.



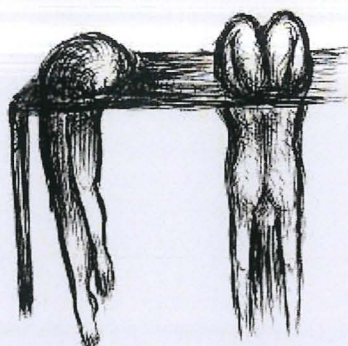
Příloha č. 30. Cirkusový stan *Volière Dromesko*.



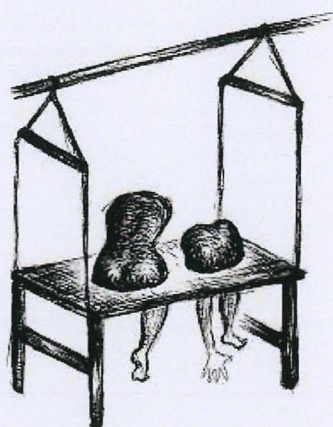
Příloha č. 31. Architektonický návrh hlavní budovy Théâtre équestre Zingaro.



Příloha č. 32. Hlavní vchod do budovy Théâtre équestre Zingaro.



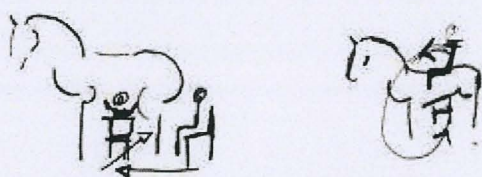
Příloha č. 33. Kresba k inscenaci *Trapezi* souboru **Cirque Les Intouchable**.



Příloha č. 34. Kresba k inscenaci *Trapezi* souboru **Cirque Les Intouchable**.



Příloha č. 35. Kresba k jedné z inscenací **Théâtre du Centaur**.



Příloha č. 36. Kresba k jedné z inscenací **Théâtre du Centaur**.

POZNÁMKA AUTORA:

Vzhledem k aktuálnosti použitých informací v této práci neexistuje oficiální překlad názvů uvedených inscenací, cirkusových souborů a použité literatury. V textu se vyskytují v původní francouzské verzi. V poznámkách pod čarou jsou názvy uvedeny v češtině přeložené autorkou.

Autorka pracovala převážně s literaturou a prameny vydanými ve francouzském jazyce. Nejedná se o oficiální překlad. Jde o překlad pro potřeby této práce.