

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra kulturologie



FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITY KARLOVY
V PRAZE

Bakalářská práce

Hana Martausová

Cirkus jako specifický typ subkultury

Circus as a specific type of subculture

Praha, 2013

Vedoucí práce: PhDr. Václav Soukup, CSc.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat PhDr. Václavu Soukupovi, CSc. za odborné vedení, pomoc a rady při zpracování této práce. Ráda bych také poděkovala PhDr. Hanuši Jordánovi a Mgr. et MgA. Romanu Černíkovi za věcné připomínky a rady týkající se samotného tématu práce. V neposlední řadě děkuji své rodině a všem blízkým za psychickou podporu a trpělivost. Nelze zapomenout ani na samotné respondenty mého výzkumu, kterým patří velký dík za jejich důvěru a otevřenost.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 22. 4. 2012

.....
Hana Martausová

Abstrakt:

Bakalářská práce se věnuje kulturologické analýze cirkusu jako specifického typu profesní a umělecké subkultury. První část postihuje vývojové proměny této subkultury, druhá, empirická část je založena na poznatcích získaných během terénního výzkumu, který měl podobu antropologické empirické sondy a byl založen na zúčastněném pozorování a rozhovorech. Cílem práce je podat aktuální deskripci a interpretaci cirkusové subkultury v České republice.

Klíčová slova:

cirkus, historie cirkusu, subkultura, kvalitativní výzkum

Abstrakt:

Bachelor's thesis is focused on culturological analysis of circus as a specific type of professional and art subculture. The first part describes evolutionary changes of this subculture, the second one is based on knowledge derived during in-field research. This had form of anthropological empiric probe and was based on observation and interviews. The goal of the thesis is to submit actual description and interpretation of circus subculture in the Czech Republic.

Keywords:

circus, history of the circus, subculture, qualitative research

Obsah

Úvod	8
1. Teoretická část	10
1.1 Historický vývoj cirkusu	10
1.1.1 Co to je cirkus – etymologie slova	10
1.1.2 Starověk a antika	11
1.1.3 Středověk a novověk	12
1.1.4 Vznik tradičního cirkusu	13
1.1.5 První polovina 20. století	18
1.1.6 Druhá polovina 20. století a současnost	21
1.1.7 Nový cirkus	23
1.2 Český cirkus	24
1.2.1 Počátky českého cirkusu	25
1.2.2 Devatenácté století	26
1.2.3 Menažerie a panoptika	29
1.2.4 České cirkusy v 1. polovině 20. století	30
1.2.5 České cirkusy v 2. polovině 20. století	32
2. Empirická část	34
2.1 Cíl výzkumu a formulace problému	34
2.2 Použité metody, techniky a postupy	35
2.3 Cirkus jako specifický typ subkultury - aktéři	37
2.3.1 Seznámení	38
2.3.2 Klaun z Ukrajiny	38
2.3.3 Principál	42
2.3.4 Artistka	46
2.3.5 Nováček cirkusu	48

2.3.6 Skoro jako světská	49
2.3.7 Pan Samota a Makáč	51
2.4 Kulturní kategorie cirkusu – reflexe výzkumníka	54
2.4.1 Čas.....	54
2.4.2 Prostor	56
2.4.3 Práce.....	56
2.4.4 My a oni	58
2.4.5 Vlastní reflexe.....	59
Závěr.....	61
Seznam použité literatury	62
Přílohy	64

Úvod

Předmětem bakalářské práce je kulturologická analýza cirkusu jako svébytné profesní a umělecké subkultury. Práce aspiruje na zachycení a popsání specifického způsobu života příslušníků uzavřené subkultury cirkusu v kontextu světového i českého historického vývoje a snaží se popsat aktuální stav tohoto společenství. Tématem práce je především tradiční cirkus, který je chápán jako kočovné umělecké společenství, jež vystupuje před obecnstvem ve stanu nebo kruhovou stavbou ohraničeném prostoru. Tématu tzv. nového cirkusu se práce věnuje pouze náznakem v rámci nastínění vývoje.

S pojmem kultura budu pracovat jako se systémem artefaktů, sociokulturních regulativů a kulturních idejí sdílených a předávaných členy dané subkultury (Soukup, 2004), přičemž největší pozornost bude věnována popsání členů dané subkultury a hierarchizovanému systému vztahů mezi nimi.

Hlavním impulsem k výběru tématu byla tendence zkoumat určité uzavřené společenství lidí s vlastními idejemi, společenskými regulativy a artefakty, jež v rámci majoritní společnosti zastává okrajové postavení a jehož perspektivy do budoucna jsou nejasné.

V rámci analýzy dokumentů jsem došla k závěru, že tematikou cirkusových společenství se zabývá velmi malý počet vědeckých prací a dokonce úplně chybí celistvá práce, jež by zachycovala současný stav, směr vývoje a perspektivy tradičních cirkusů u nás. Zároveň jsem v rámci svého kvalitativního výzkumu přímo v dané subkultuře chtěla zjistit, jaké má tento specifický způsob života perspektivy do budoucna. Zda dokáže obstát v současném konkurenčním prostředí moderní zábavy, televize, 3D kina, internetu a počítačových efektů, zda přežije současný stav, kdy se zdá, že člověka už nelze ničím překvapit či šokovat. Do cirkusu jsem šla jako antropolog, který se snaží posbírat informace o „kmeni“, jenž pomalu mizí a asimiluje se mezi nás, ostatní, normální, „nesvětské“. Nikoli však pod zástěrkou kolonialismu nebo globalizace, nýbrž pod tlakem moderních technologií zábavy a byrokratických opatření, která kočovnému a ve svém základě svobodnému životu podlamují vaz.

Cílem práce není hodnocení umělecké kvality cirkusových představení či celkového způsobu života jednotlivých členů cirkusového společenství. Cílem je podat především aktuální popis a pohled na cirkusovou subkulturu v kontextu historického vývoje a změn, k nimž docházelo a dochází v rámci proměn české společnosti. Dílčími cíly práce je zachycení vývojových proměn cirkusu v rámci historického exkurzu do této problematiky, vymezení fenoménu cirkusu jako specifického typu subkultury, realizace terénního výzkumu, který má podobu empi-

rické sondy založené na zúčastněném pozorování a rozhovorech, získání obrazové dokumentace a v neposlední řadě také interpretace fenoménu cirkusu prostřednictvím pro něj typických kulturních kategorií.

Metodologicky se práce opírá jak o rozbor již zpracovaných teoretických studií, tak o kvalitativní výzkum přímo v dané subkultuře cirkusu. Informace jsou také čerpány z dostupných internetových i tištěných médií především z oblasti divadelní vědy.

První, teoretická část práce se věnuje vymezení pojmu cirkus a nastínění historického vývoje dané subkultury od antiky až po současnost. Důraz je kladen především na období příchodu prvních cirkusů na české území a následný vývoj cirkusového živobytí u nás. Metodologicky se práce opírá především o již zpracované materiály, knihy (např. Staropražští komedianti, Antonín Novotný, 1944; Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století, Bláhová, Petrboš, 2008) či internetové a novinové články věnující se této tématice.

V druhé, empirické části práce vycházím především z údajů a dat získaných kvalitativním výzkumem, který jsem v dané subkultuře absolvovala. Jako základní metody sběru dat byly použity polostandardizovaný rozhovor a zúčastněné pozorování. V dané subkultuře jsem nevystupovala v utajení a všichni zúčastnění byli obeznámeni s mým působením. Informace byly také čerpány z již provedených výzkumů a z informací získaných z rozhovorů s odborníky.

1. Teoretická část

První část práce, věnovaná etymologickému vymezení pojmu cirkus a historickým proměnám cirkusu u nás i v zahraničí, se snaží o určitý historický diskurs do zkoumané problematiky. Seznámení s historickými východisky a vývojem cirkusů považuji v rámci konceptu práce za klíčové pro lepší a celistvější pochopení problematiky současného stavu této subkultury.

1.1 Historický vývoj cirkusu

Následující kapitola nastiňuje vznik a vývoj cirkusového umění od antických prvopočátků až po současnost. Knih a informačních zdrojů, které se tímto tématem zabývají, je nepřítel, čerpám proto pouze z několika dostupných zdrojů. Je jimi především kniha *Nový cirkus* od Ondřeje Cihláře (2006), *Ejhle cirkusy a varieté: První český cirkusový slovník* od Tondy Hančla (1995) či internetové články týkající se historie cirkusu z webu Cirqueon, projektu pro podporu a rozvoj nového cirkusu v České republice.

Jako cenný zdroj informací mi posloužily také konzultace a práce PhDr. Hanuše Jordana, především *Vývoj českého cirkusu od počátků do roku 1953* (2010) či jeho příspěvek ve sborníku *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století* (2008) s názvem *Cirkusy, menažerie, panoptika*.

1.1.1 Co to je cirkus – etymologie slova

Slovo cirkus (z řeckého *kirkos* – kruh) se vyskytuje ve třech hlavních významových oblastech. Cirkus můžeme chápat jako otevřenou kruhovou stavbu, ve starověkém Římě kruhový nebo oválný prostor či dráhu sloužící pro závody nebo jiné produkce, který účelově i vzhledově připomíná řecký hipodrom.

Druhým významem, ve kterém se slovo cirkus vyskytuje, je přenesené označení cirkusu jako určité zmatečné situace, výtržnosti, nepřehlednosti, chaosu. Pravidelně tak můžeme slyšet např. o politickém cirkusu, o cirkusu v nějaké instituci, cirkusu v životě atd.

Posledním je označení pro zábavní podnik, stanem nebo kruhovou stavbou ohraničený hrací prostor a amfiteatrální hlediště, v jehož centru se na jedné nebo více manéžích odehrává představení. Velikost cirku se měří průměrem, neboť je na něm závislá kapacita návštěvnosti. Cirkus je buď pevný dům (cirkus stálý) nebo velký stan (cirkus cestovní). Cirkusové představení je vytvářeno střídáním jednotlivých čísel různých cirkusových disciplín, mezi cirkusová umění (disciplíny) pak řadíme klaunské umění, žonglování, jezdecké umění, vzdušná umění, akrobatická umění či umění drezúry. Právě s tímto významem slova cirkus budu pracovat.

1.1.2 Starověk a antika

Počátky cirkusu lze spatřovat již ve starém Egyptě, Řecku a Římě. Pravděpodobně nejstarší zmínkou o cirkusovém umění, konkrétně provazochodectví, je vyprávění z r. 1340 př. n. l., kdy na jistém tržišti kdesi v Řecku mladý muž, který se pohyboval po napnutém laně vysoko nad hlavami udivených přihlízejících, předváděl nevídané kousky. Podle Sira Arthura Evanse, objevitele Knóssu na Krétě, se ovšem první představení podobná těm cirkusovým objevovala na Krétě již okolo r. 2400 př. n. l. Tuto skutečnost dokládá restaurovaná freska, na níž je znázorněno přeskakování či přehazování muže přes hřbet býka. Tento výjev pravděpodobně souvisel se slavnostmi krétských mladíků a dívek (Jordan, 2010).

Ve starém Egyptě údajně vystupovaly potulné skupiny žonglérů, hudebníků a akrobatů, kteří předváděli přemety či silovou akrobacii. Stejně tak tomu prý bylo i v helénistickém Řecku, kolébce divadla, kde byla populární plastická akrobacie mezi meči či balancování předmětů (Jordan, 2010).

Vynikajícími tanečními schopnostmi na laně údajně již zhruba 1000 let př. n. l. disponoval i jistý kmen v Malé Asii, hinduisté vynikali svými hadími muži a Číňané a Japonci byli odpradáвна vynikajícími ekvilibristy. Nejstarší památkou, která dosvědčuje existenci cirkusového umění, je dochovaná starořecká nádoba datovaná kolem r. 535 př. n. l, na které je znázorněna jízda na osedlaném koni (Cirqueon, cit. 4. 11. 2011).

Ačkoli bylo Řecko místem zrodu evropského divadelního umění, slovo cirkus bylo pravděpodobně poprvé použito ve starověkém Římě v souvislosti s obrovskými oválnými či kruhovými stadiony, které vzhledově i účelově vycházely z řeckých hipodromů. Klasické divadlo se totiž pomalu začalo stávat spíše lidovou a masovou zábavou a muselo konkurovat dalším druhům zábavy. Těmto zábavám sloužily právě tzv. cirky (lat. circus), ve kterých se pořádala nevídaná podívaná, jež měla pobavit co největší množství lidí.

Pravděpodobně nejznámějším cirkem starověkého Říma, ve kterém také došlo k velkému rozmachu cirkusu, byl velkolepý Circus Maximus, jenž mohl údajně pojmout až 385 tisíc návštěvníků (Cihlár, 2006). Dokončen byl r. 329 př. n. l. a dosahoval až 190,5 m na délku. Jeho původním účelem měly být závody trig, později se v něm odehrávala i gymnastická představení či gladiátorství. „*Tyto prostory a v nich provozované sportovní podívané neměly však nic společného s novodobými tradičními cirkusy. V protáhlém elipsovitém prostoru obklopeném stupňovitým hledištěm se konaly ludi circences, hry v cirku, mezi něž původně patřily jízdní závody dvoj-, troj- a čtyřspřeží i ludus Troiae, závody mladíků na koních a dále též různé skupinové jezdecké hry jako pětiboj (běh, zápas, box, skok a hod diskem), štvance (venationes) a gladiátorské zápasy.*“ (Pavlovský, 2004, s. 39). I přesto můžeme mluvit o jisté paralele mezi

římskými cirky a dnešními cirkusy. Představení římských cirků byla barevná, hlučná a ohromující. Doprovodné atrakce tvořila vystoupení maskovaných komediantů, kteří se snažili rozesmát publikum či cvičitelů zvířete, kteří divákům předváděli cvičené opice či orly. Cílem římských cirků bylo především ukazovat nevídané, nabídnout zábavu napínavou, vzrušující a nebezpečnou. Šlo o zprostředkování pocitů napětí a strachu z okamžiků, při kterých visel lidský život na vlásku a byl všemi netrpělivě s mísícím se pocitem hrůzy a fascinace očekáván. Kombinace několika disciplín, zábavná představení pro masové publikum, kostýmy, rekvizity – Řím položil základy cirkusového umění.

S vývojem Říma se ovšem měnila i cirkusová představení, která se stávala stále více a více krutějšími (Jordan, 2010). „*V r. 55 př. n. l. např. bylo během 5 dnů zabito 500 lvů, 18 slonů a 410 leopardů lučištníky a vrhači oštěpů.*“ (Jordan, 2010, s. 1) Po pádu Římské říše ve 4. st. došlo k úpadku této podívané a slovo cirkus se údajně dokonce stalo synonymem pro hrubé násilí, které šlo k zániku. Právě zde můžeme spatřovat počátky tradice potulných umělců, kteří svůj život tráví na cestách. Kejkliři, šaškové, akrobati či provazochodci již nenalezali zázemí v ohromných a velkolepých představeních odehrávajících se v circích, a proto putovali od města k městu, aby rozveselovali bohaté pány při jejich slavnostech. Byly zde určité snahy o obnovení tradice cirkusu, ovšem bez většího úspěchu.

1.1.3 Středověk a novověk

Následujících několik století se neslo v duchu nastupujícího křesťanství, jehož snahy o vedení prostého lidu k duchovním hodnotám ostře kontrastovaly s potulným komediantským a kejkliřským uměním. To se tak záhy stalo zakázaným, v lepším případě tolerovaným uměním, které se setkávalo s opovržením ze strany většinové „kultivované“ společnosti (Cihlár, 2006). Ve spojení s kočovným životem, jenž přinášel bídu a nouzi, se potulní komedianti dostali až na úplný okraj společnosti.

Středověk ovšem pro vývoj cirkusu zcela temným obdobím nebyl. Zlomovým se stalo 10. století, kdy v Evropě dochází k přeměně tradičních trhů na větší tržiště, která sloužila jako přirozená shromaždiště lidí. Právě taková veřejná prostranství byla pro potulné komedianty záchranou, a tak se jejich vystoupení stala ve středověku běžnou součástí evropských měst. Běžná produkce se skládala z akrobacie, provazochodectví, polykání mečů či kouzelnických a magických výstupů, které můžeme nalézt od nejstarších dob pravděpodobně ve všech světových kulturách (Pavlovský, 2004). Pro středověk typickými byli hlasití muzikanti (hráli na

píšťaly, bubínky, rohy či různé strunné nástroje) a s nimi cvičení medvědi a jiná zvířata.¹ Např. v Anglii 16. století jistý drezér Banks předváděl svého koně Maroccuse, který údajně dokázal tancovat, počítat a rozlišovat barvy. Na vyobrazení z r. 1599 od Archange Tucarra ve francouzských učebnicích můžeme zase vidět artistu, který proskakuje deseti kruhy a jiný přeskakuje saltem stojící osobu. Univerzalitu artistického umění také dokládají pozůstatky aztécké civilizace z 15. st.. V Montezumově paláci probíhala cirkusová vystoupení, která vzbuzovala velké ovace. Na vyobrazeních je patrná přízemní akrobacie, hudebníci či zvířata v dřevěných klecích. I u Aztéků, stejně jako ve starořímských cirkusech byly oblíbené zápasy muže proti muži (Jordan, 2010). „*Aztékové sice cirkus neposunuli vpřed, ale používali podobná čísla jako Římané před více než jedním a půl tisíciletím.*“ (Jordan, 2010, s. 3)

I v této době se ovšem potulní komedianti potýkají s velkou hrozbou. Tou je lidský strach ze všeho, co neodpovídá normálu. Akrobaté předvádějící nadlidské výkony jsou tak obviňováni ze šarlatánství či spolčení s ďáblem a stávají se terčem různých pronásledování. Nenávist ke komediantům nakonec vyústí za vlády Ludvíka XIV. k zákazu vystupování komediantů na městských veřejných prostranstvích (Cirqueon, cit. 6. 11. 2011).

Jarmareční produkce středověkých potulných komediantů, provazochodců a žonglérů však můžeme považovat za přímé předchůdce cirkusů dnešního typu.

1.1.4 Vznik tradičního cirkusu

Novodobé cirkusy, dnes častěji označované spíše jako tradiční², podle Cihláře (2006) vznikají především v souvislosti s rozvojem krasojízdy a jezdeckého umění na konci 18. století. Jordan (2010) ovšem upozorňuje na fakt, že cirkusové umění se již v první polovině 18. století těšilo velké oblibě, především na území Anglie. Toto tvrzení dokládá řada vyobrazení artistů té doby, kteří provozují provazochodectví, šerm, předvádí cvičená zvířata či pantomimu. „*Nespoutané pouťové zábavy byly směsicí cirkusu, podívané, menažérií, stánkového prodeje, panoptik a hazardních her.*“ (Jordan, 2010, s. 4) Vznik moderního cirkusu tak můžeme sledovat ve

¹ Výcvik a drezúra zvířat je většinou z dnešního environmentalistického pohledu považována za nehumánní, pro středověké minimálně vzdělané široké vrstvy obyvatelstva však přinášela nové neznámé poznatky. Často cizokrajná a neznámá zvířata uchvacovala. Vzhledem k tomu, že zvířata byla kapitálem svých majitelů, kočovní komedianti se o ně snažili co nejlépe starat. S péčí přišlo i poznání jejich dovedností a následná drezúra. (Jordan, 2010)

² Pojem tradiční cirkus vzniká až v 70. a 80. letech 20. st. v souvislosti se vznikem tzv. nového cirkusu, jako protiklad ke své mladší a inovativnější formě umění. (Cihlář, 2006)

dvou odlišných historických liniích. Jednou z nich je rychle se šířící tradice stálých budov v řadě evropských měst, ve kterých se cirkusové umění začíná na základě jezdeckého umění rozvíjet. Druhým historickým východiskem jsou pak staré komediantské potulné menažerie, putující jednotlivci i rodiny, kejklíři, muzikanti, provazochodci, loutkoherci. Obě dvě tyto na pohled naprosto odlišné tváře cirkusového světa se ale mají pod šapitem tradičního cirkusu setkat.

Vznik konceptu tradičního cirkusu je také spojován s postupně mizející původní kultickou funkcí cirkusů a vzrůstajícím zábavním potenciálem cirkusů. Zároveň je „*rozvoj novodobého cirkusu spojován s prosazováním romantického názoru na svět, jemuž vyhovovala aura údajného bohémského života cirkusových artistů, i představa překvapivých možností člověka*“ (Pavlovský, 2004, s. 40).

Jelikož se obliba jezdeckého umění vyskytuje především v řadách aristokratů, šlechticů a důstojníků, kteří tvořili v Evropě poměrně slušnou diváckou základnu, představení se velmi rychle přemísťují z městských periferií a provizorních přístřešků do nových budov, které z tohoto důvodu začínají růst v mnoha evropských městech (Cihlář, 2006).

V souvislosti se vznikem tradičního cirkusu můžeme narazit především na tři jména – Philip Astley, Charles Dibbin a Jakob Bates. Prvenství je ovšem ve většině literatury³ přičítáno právě Philipu Astleymu, který údajně v r. 1768 vytvořil v Londýně první cirkus dnešního typu. Bývalý seržant využil odstředivé síly, díky které se jezdec udržel na hřbetu koně a kulatá aréna cirkusu, zvaná též manéž, byla na světě (Hančl, 1995). Ke kulatému tvaru arény též přispívala i skutečnost, že drezér musel být schopen z jednoho místa manéže svým bičem ovládat všechny své koně a také fakt, že kruhová manéž se ukázala být vhodnou pro komunikaci s publikem (Cirqueon, cit. 6. 11. 2011).

Astley se své perfektní jezdecké dovednosti naučil během služby u 15. dragounského pluku, a jelikož chtěl své umění předvádět i na veřejnosti, po odchodu z vojny a svatbě založil u Westminsterského mostu malou jezdeckou show. Jednotlivá jezdecká čísla pro zpestření prokládá provazochodectvím, klauny, akrobaty, siláky či muzikanty. První opravdový cirkus právě začíná! „*Cirkusové chapiteau tak spojilo pod jednou střechou odjakživa existující potulné akrobaty, kejklíře, muzikanty, šašky a kouzelníky s aristokratickým jezdeckým uměním, které se stalo královskou cirkusovou disciplinou a na určitou dobu povzneslo tyto a ostatní „svět-ské“ kočovné umělce z ulice.*“ (Cihlář, 2006, s. 11)

³ Skutečnost, že první cirkus v takové formě, v jaké ho známe dnes, představil právě Philip Astley, je prezentována u Jordana (2010), Hančla (1995) a v řadě internetových zdrojů, Cihlář (2006) prvenství přičítá všem třem výše zmíněným.

O několik let později, v r. 1780 Philip Astley otevírá na londýnské Blackfriars Road svůj cirkus The Royal Grove, který pojme až tři tisíce diváků. Jak ovšem ve své práci *The Classification of Circus Techniques* (1974) podotýká Hovey Burgess, první moderní cirkus Philipa Astleye se cirkusem až do r. 1783, kdy v Paříži otevřel svůj slavný Cirque d'hiver, nenazýval. Vůbec poprvé slovo cirkus v názvu svého podniku použil Charles Dibbin, když v r. 1782 založil v Londýně The Royal Circus (Cihlář, 2006).

Ať už za „otce moderního cirkusu“ považujeme kohokoli, je jasné, že 19. století bylo pro cirkusové umění příznivým obdobím. Na počátku tohoto století se cirkusové umění masově šíří po celé Evropě. Cirkusovými metropolemi se stávají města jako Paříž, Petrohrad nebo Vídeň, kde pro tento druh zábavy vznikají nové budovy. Cirkusem je údajně uchválena i Marie Antoinetta nebo Kateřina Veliká, která si nechává dokonce postavit soukromý cirkus přímo v petrohradském paláci (Cibula, 1970). Cirkus v této době není ani zdaleka kočovným podnikem, nýbrž stálou stavbou, která leckdy vítá své návštěvníky ložemi se sametem, křišťálovými lustry, koberci a hudebníky ve fraku. Díky Astleymu a řadě dalších se cirkusové umění opět stalo zábavou na úrovni a aristokratickou vrstvou přijímaným uměleckým žánrem, jenž vrátil tisícům artistů jejich postavení a uznání (Cirqueon, cit. 6. 11. 2011).

Za nejlepší cirkus Evropy byl v této době považován pařížský Cirque Olympique, jehož majitelem byl Antonio Franconi, zakladatel francouzského cirkusu, přezdívaný též „cirkusový král“ (Cihlář, 2006). Po jeho smrti (skonal v necelých sto letech) přebírá cirkus Louis Dejean, který ho přejmenovává na Cirque National de Paris. Dalším věhlasným cirkusem je např. cirkus Médrano, jenž se proslavil především vystoupeními tří bratrů – klaunů Fratellini.

Cirkusy jsou považovány za módní zábavu, ani dopolední představení nejsou výjimkou, divácká kapacita se pohybuje mezi 1500 až 5500 návštěvníky. Konkurence je velká, a tak se každý cirkus snaží přijít s něčím výjimečným, jedinečným a originálním. Např. Nouveau-Cirque láká obecnost na pohyblivou dráhu, která se dokáže v několika minutách změnit ve vodní plochu pro vodní akrobacii.

Dalším centrem cirkusového umění se stává Petrohrad a potažmo s ním celé Rusko. Cihlář ve své knize *Nový cirkus* (2006) o ruské oblibě cirkusů hovoří jako o téměř posvátném postavení cirkusu v Rusku. V Rusku mělo cirkusové umění velkou tradici a ruští akrobaté byli součástí řady evropských cirkusů. Dodnes se ruští a potažmo ukrajinští akrobaté řadí mezi ty nejlepší na světě. Stejně tak byla řada evropských artistů součástí ruských cirkusů, snad proto, že samotné ruské obecnost cirkusovou zábavu milovalo a masově ji vyhledávalo.

Ani Vídeň nezůstává v oblibě cirkusového umění stranou a i zde již v polovině 18. st. vznikají první předchůdci kamenných cirkusů. V r. 1755 je otevřen Hetz Amfiteater, o něco později první diváky lákají slavné vídeňské cirkusy König či Circus Gymnasticus.

Právě Circus Gymnasticus, který byl ve vídeňském Prátru otevřen r. 1808, je pro další vývoj českých cirkusů důležitý. Založil ho Kryštof de Bach, který byl podle historických pramenů (vývěsních cedulí, grafických listů, reklamních textů) prvním provozovatelem cirkusu v Čechách (Jordan, 2010).

U Kryštofa de Bacha také začínal Ernst Renz, pozdější majitel úspěšného a slavného berlínského cirkusu Renz. Renz se do cirkusové historie zapsal ze dvou důvodů – dal světu prvního klauna, Auriola, který dokázal tančit polku na skleněných lahvích nebo skočit salto přes čtyřicet vojáků a dopadnout přesně do připravených dřeváků, a také postavu třetího klauna, tzv. „Augusta“ (Cihlár, 2006).

O zrodu Augusta existuje humorný příběh, jen těžko lze ovšem usuzovat o jeho pravdivosti. Luděk Kovanda v knize Antonína Hančla *Ejhle cirkusy a varieté: První český cirkusový slovník* (1995) uvádí, že v době, kdy ještě nebyli najímáni do cirkusů dělníci, všechnu práci museli odvést samotní artisté. Buď před, nebo po svém výstupu se převlékli do livřejí, paruk, bílých rukaviček a lakovaných střevíců a vypomáhali v manéži. Jedním z artistů byl i Tom Belling, Angličan známý svou oblibou alkoholu. Ten jednou v alkoholovém opojení oblékl cizí livrej, která mu byla velká nebo malá, nazul si větší boty a místo bílé paruky si vzal zrzavou, jež patřila jedné krasojezdkyni. Poté se odpotácel do manéže. Vše mu padalo z rukou, všude překážel. Ředitel cirkusu ho protentokrát chtěl bezpodmínečně vyhodit, ale upoutal ho smích obecenstva, jež se bavilo Bellingovou nemotorností a lstivostí, se kterou uhýbal pohlavkům ostatních. Když jeho kolegové začali balit veliký koberec, Belling do něj opilý spadl, naštvaní zaměstnanci ovšem nečekali a Bellinga zamotaného v koberci odnesli z manéže. Celé toto neplánované vystoupení vzbudilo u diváků takovou vlnu smíchu a potlesku, že ředitel cirkusu nakázal Bellingovi tuto sestavu opakovat každé představení (Hančl, 1995).

Je ovšem důležité zdůraznit, že všechny tyto cirkusy nebyly kočovnými společnostmi, nýbrž stálými stavbami, a tak připomínaly spíše divadlo než cirkus. V 70. letech se začínají evropské cirkusy přiklánět spíše k varieté, jedním z důvodů může být pravděpodobně i změna složení obecenstva, ve kterém se stále více prosazuje měšťanská a střední vrstva. Ta již nemá tolik v oblibě jezdecká vystoupení, a tak se ke slovu dostává především akrobacie a klauniáda (Cibula, 1970). Důležitou roli také hraje pantomima.

Na území Spojených států vzniká nový druh cirkusového umění, které následně zpětně ovlivňuje i Evropu. Cirkusy svá představení prokládají reáliemi Divokého západu, vystoupení akrobatů a klaunů jsou doplňována např. westernovými jezdci, střelbou či triky s lasem. Nejdůležitějším rozdílem je ovšem skutečnost, že se cirkusy spojují s kabinetem zvláštností a zvěřinci (Cihlář, 2006).

V souvislosti s americkými cirkusy můžeme narazit na jméno Williama Ricketa, jenž je považován za zakladatele americké cirkusové tradice. Nejznámějším a nejvýznamnějším je ovšem beze sporu velkolepý podnik The Ringling Brothers, Barnum a Bailey. Největší cirkus světa vznikl právě novým spojením cirkusu s kabinetem zvláštností a zvěřincem. Pojal až 16 tisíc návštěvníků a na třech manéžích se odehrávala až tříhodinová představení, jež čítala až 127 čísel.

Při studiu americké cirkusové historie můžeme narazit na řadu prvenství v cirkusovém podnikání. Např. v roce 1825 vzniká první cirkus, jenž využívá velký plátěný stan pro svá představení. Mezi další průkopníky cirkusu patří také Dan Rice, jenž se stal jedním z nejslavnějších osobností cirkusového a klaunského světa. Proslavil se řadou originálních vystoupení (např. „One-Horse Show“). Kromě již zmíněného P. T. Barnuma⁴, jenž stojí za vznikem největšího cirkusu světa a který se zasadil o věhlas americké cirkusové tradice, můžeme také narazit na jméno Williama Camerona Coupa. Ten jako první cirkusový podnikatel uvedl v provoz tzv. cirkusový vlak, který převážel představení z jednoho města do druhého. Tato praxe je běžná dodnes. Coup také jako první využil ve svých představeních několika manéží najednou, což dovolovalo divákům pozorovat více představení ve stejný čas (Jugglenow.com, cit. 13. 11. 2011).

Právě americké cirkusy tak opětovně vzkřísily tradici kočovných cirkusových společností. Tato tradice se velmi záhy díky velké konkurenci v USA dostala i do Evropy. V roce 1872 se Angličan James Washington Mayer rozhodl odjet z Ameriky a se svým cirkusem cestovat po Evropě. To natolik inspirovalo místní cirkusové společnosti, že postupem času začaly také opouštět stálé budovy a putovat se šapitó (Cihlář, 2006).

Devatenácté století bylo v cirkusové historii v řadě ohledů zlomové. Koňskou drezuru, která vládla cirkusu plných 150 let, teprve v polovině 19. století v manéžích nově doplňují prosazující se žánry létající akrobacie či žonglování. Koncem století se objevuje i drezúra divokých šelem, jež si velkou oblibu získala především po vynálezu montované kulaté klece, a tak se

⁴ Barnum byl vskutku americkým podnikatelem. Začínal tak, že vystavoval kojnu prezidenta Washingtona, o které tvrdil, že je 161 let stará. Není třeba dodávat, že dané důmě bylo nanejvýš devadesát a ctěného Washingtona v životě nespatřila (Jordan, 2010).

z krmičů dravé zvěře stávají drezéři. „*Milníkem v historii drezury je jméno Carla Hagenbecka, zakladatele zoo v Hamburku, který jako první na světě založil systém drezúry na dobrém vztahu ke zvířatům.*“ (Hančl, 1995, s. 14)

Cirkusy se opět stávají kočovnými a za svými diváky jezdí od města k městu. V 80. letech je vymyšlen trik s dámou v bedně, jež je rozříznuta na dvě části⁵, v r. 1859 vynalézá Francouz Jules Léotard létající hrazdu, v r. 1870 předvádí německý cirkusák Renz karneval na ledě⁶. Oblíbenou podívanou bylo také např. chytání vystřelených dělových koulí. Později došlo i na vystřelování lidí z děl. Poprvé tak učinil v r. 1871 Američan Eddie Rivers, přezdívaný též Lulu. (Hančl, 1995)

Ve své práci *The Classification of Circus Techniques* Hovey Burgess (1974) hovoří o tzv. „circus-type“ – cirkusovém typu, kterým chce zdůraznit důležitý rozdíl mezi dovednostmi starodávného cirkusového typu (hadí ženy, ekvilibristé, klauni, žongléři, ...) a moderní formou „cirkusu“ i přesto, že právě tento cirkus je nejzřetelněji jakýmsi depozitářem starého a minulého. Jak podotýká, moderní cirkus rozhodně není přímým potomkem starořímských cirkusů a v průběhu své dlouhé historie prošel řadou forem a vývojových proměn. Podle Burgesse ovšem můžeme v moderní cirkusové historii vysledovat jednu věc, která zůstává konstantní a univerzální. Je jí průměr kruhové manéže, která byla Astleyem stanovena přibližně na 42 stop (cca 12,8 metru). „*Zdá se, že tento průměr vytváří rovnoměrnou rychlost a optimální rovnováhu mezi odstředivou a dostředivou silou pro muže, který se snaží udržet balanc na hřbetu cválajícího koně.*“ (Burgess, 1974, s. 66) Zároveň dodává, že podstata cirkusu nemůže být spojována s žádným konkrétním časem nebo místem, dokonce ani s dvousetletou historií cirkusu jako divadelní formy. Spíše je třeba vzít v úvahu původ této formy – „*práci starověkých akrobatů, středověké žongléry, dvorské mistry voltáže, atd. – a společně s tím také zatím neznámé inovace, které leží kdesi v budoucnosti.*“ (Burgess, 1974, s. 66)

1.1.5 První polovina 20. století

Počátek dvacátého století se zdá být pro cirkusové společnosti dobrým a nic nevěští příchod dalších krutých událostí. Cirkusy prosperují. Před první světovou válkou je jich např. v Rusku osmdesát dva, v Německu přibližně čtyřicet s téměř třemi tisíci zvířaty (Cibula, 1970). Umělci z Čech v rozlehlém Rakousku-Uhersku často vystupují pod exotickými jmény, o angažmá ovšem nemají nouzi, většinou jsou zárukou dobrého umění (Jordan, 2010). Jak Karel Kludský

⁵ Trik je založen na tom, že v bedně jsou ukryty dvě osoby, a tak je možno v označeném místě bez problémů řezat. (Hančl, 1995)

⁶ Jelikož umělá ledová plocha v této době ještě nebyla známá, cirkusáci jezdili na kolečkových bruslích nebo na saních na kolečkách, které byly ukryty v papírových sanicích. Místo sněhu byla použita sůl. I přesto sklídila show obrovský úspěch. (Hančl, 1995)

v knize *Život v manéži* vypráví, první léta 20. st. se nesla spíše v duchu lokálních a osobních neštěstí a katastrof, ale také úspěchů a vyprodaných hledišť. Cirkusy putovaly přes hranice, typické bylo trávit zimu v teplých krajích a na léto se vracet domů. „*To už byl takový zákon každoročního putování – v létě sever a v zimě jih.*“ (Cibula, 1970, s. 40) Největšími nepřáteli byla nevyočitatelnost počasí, zlé nemoci, nešťastné náhody, rozzuřená zvířata a úřady.

V těchto letech také dochází k diferenciaci cirkusového umění a preference jednotlivých cirkusů se začínají různit. Některé se zaměřují na drezúru zvířat, jiné spíše na klauniádu. Právě v klaunském umění vyniká Rusko, jehož klauniáda se stává největším přínosem světovému cirkusu (Cibula, 1970). Francouzský a anglický cirkus vyniká v akrobacii nebo ve „starém“ jezdeckém umění. Drezúra je např. v Anglii považována za nepřípustnou, člověk s bičem v ruce v kleci zvířat sklídí pouze opovržení. Ve Skandinávii je většina drezúr zakázána.

S diferenciací cirkusového umění souvisela především proměna divácké základny, na kterou se dané cirkusy zaměřovaly. Staré, „klasické“ cirkusy založené na koňské drezúře hrály především pro šlechtu, „nové“ cirkusy ovšem své diváky hledají v nejširších vrstvách obyvatelstva, a proto se program nutně musí proměňovat. Koňskou drezúru tak nahrazují artisti, klauni či drezúra šelem.

Jedním z nejznámějších cirkusů této doby je např. cirkus Olympia v Londýně, největší jednomaněžový cirkus Evropy (poslední řady sedadel byly 27 metrů vysoko). I když to byl cirkus poměrně starý, nebyl kočovný a ani nestál venku – byl umístěn ve velké hale a kolem něho byly rozesety restaurace, kolotoče, střelnice, tančírny.

Období prosperity a klidu ovšem narušuje první světová válka. Situaci, do které se cirkusy během ní dostaly, sugestivně popisuje v knize *Život v manéži* Karel Kludský. K známým nepřítelům zimě, špatnému počasí a lokálním neštěstím, se přidávají zlé síly, které zatím nikdo nezná a nechápe. „*Nikdy dřív jsme se příliš nestarali o to, co se děje mimo cirkus – zajímaly nás jen věci, které přímo souvisely s naší prací. Nemohli jsme v tom vidět chybu. Říkali jsme si, že svět přichází k nám a že ho dobře známe. Věděli jsme, že všichni ti lidé hrnoucí se do našeho stanu mají své starosti a chtějí se smát, touží po chvílce vzrušení, radosti a někdy i zapomenutí. Že chtějí vidět člověka, který přemáhá všechny neshody a dokáže neuvěřitelné. A také jsme věděli, že jim to dává naději. Najednou proti nám stálo něco, s čím jsme si nevěděli rady; byli jsme zaskočeni.*“ (Cibula, 1970, s. 48) Ti, kteří nemuseli narukovat, zůstávají v cirkusu a snaží se ze všech sil přežít. Nejde zde ale pouze o lidské životy, jde zde hlavně o zvířata. Těch měli konkrétně Kludští v prvních letech války na čtyři sta. Úřady nerady vydá-

vají povolení, hranice se uzavírají, mezinárodní cirkusy naráží na nepochopení a strach z cizího, podmínky se ztěžují. „*Harcovali jsme se znovu dál mezi transporty a nákladními vlaky, které jeli odnikud nikam, mezi vlaky s mrzáky, utečenci a vojáky, kteří odjížděli na frontu. Nocovali jsme na malých nádražích a kolem nás projížděly transporty. Vojáci zpívali v černé tmě plné jisker a zvířata ve vozech řvala hladem. Tohle tedy byla válka. Měli pravdu: byla to naše válka, už dávno to byla naše válka.*“ (Tamtéž, s. 53)

Jídla bylo málo pro lidi, natož pro zvířata. Úřady byly nemilosrdné k životu člověka, život zvířete pro ně neměl žádnou cenu. Na tygrovi nebo žirafě se do války táhnout nedá. Cirkusy tak povolení získávají vždy pouze na pár dnů, i to je ovšem považováno za úspěch. „*Při nejhorším to byla naděje, že budeme mít co jíst.*“ (Tamtéž, s. 53) S narůstající nouzí o jídlo roste i strach o zbývající zvířata, která zatím stěží přežívají. „*Museli jsme je hlídat, aby nám je nesnědli. Stačila chvilka nepozornosti a z hunterského hřebce byl guláš.*“ (Tamtéž, s. 54) V zimě 1916-1917 zbývá Kludským z původních čtyř set zvířat posledních osmnáct – mezi nimi i medvěd a opice, kteří podle starého cirkusáckého pravidla mají zůstat naposled, když je zle. „*S těmi se dá vždycky začít znovu, když už nezbývá vůbec nic, jen hůl na cestu a řetěz do ruky. ... Válka nás vrátila do časů starých zvěřinců a potulných menažerií.*“ (Tamtéž, s. 57)

Po válce se cirkusy postupně vzpamatovávají. Většina z nich ale první světovou válku nepřežila. Řada cirkusů své zbytky rozprodává. Paradoxně krizi lépe přežívají menší cirkusy, které nejsou odkázány na velká města, ale mohou vystupovat i po venkově. Většinou kočují pouze po své zemi, a jelikož mohou zastavit kdekolí, jedna pouť trvá dostatečně dlouho na to, aby po návratu na původní místo nemuseli měnit program – lidé za tu dobu již zapomenou, co v cirkusu tehdy dávno viděli.

Ty cirkusy, které mají sílu, nakupují nová zvířata, lákají na unikátní exempláře, skvělá čísla, nevídanou podívanou, která je ovšem tvrdě zaplácena až patnáctihodinovými tréninky denně. Dostávají se kupředu, ale bývalé úrovně zdaleka nedosahují. Kludský popisuje, že přibližně až na přelomu roku 1922 a 1923 se dostávají zhruba na úroveň, kterou měli před první světovou válkou.

Nejpříznivější podmínky pro cirkusy byly v meziválečné době v Itálii. Ta také rodila skvělé artisty a klauny a vedle Ruska to byla cirkusová země zaslíbená⁷. Ale i zde se postupně podmínky s nastupujícím fašismem mění. A tak kromě pravidelných zákazů, které vznikají na popud majitelů biografů, divadel a jiných zábavních podniků, které žádají, aby cizí cirkus do

⁷ Údajně se tvrdí, že v cirkusovém nebi se mluví italsky.

jejich města nejezdil, cirkusy čelí novým hrozbám. Atmosféra se začíná opět plnit zvláštní směsicí neklidu a nedůvěry. Začíná se mluvit o krizi, která znamená tolik známý hlad první světové války. Hranice států se uzavírají, vyjednávání s úřady je stále složitější. Ke každému vjezdu do cizí země je potřeba řady povolení od různých ministerstev – od zemědělství pro přepravu zvířat, od zahraničních věcí pro povolení vstupu pro často několik set lidí (často různých národností), od vnitra pro povolení vjezdu do dané země, od financí, které požadovaly vysoké daně a cla. „*Cirkus byl mezinárodním domovem pro každého, kdo něco uměl. ... Ale ministerstvo tohle naše pojetí neuznávalo.*“ (Tamtéž, s. 86) Návštěvnost klesá, a tak se i přes povolení zvyšovat vstupné často snižuje. Evropské cirkusy nemají kde vystupovat, skomírají, většina z nich je zničena krizí. Řada cirkusů tak ještě před válkou svůj majetek a zvířata rozprodává a artisté se svými světovými čísly jezdí po poutích a jarmarcích (Cibula, 1970). „*Ve vzduchu už bylo zase cítit střelný prach, a to je vůně, která cirkusům nesvědčí. Cirkus potřebuje klid a přátelství. To jsou věci, bez kterých nemůže cirkus být.*“ (Tamtéž, s. 137)

Situace druhé světové války tak v charakteristických rysech kopírovala stav první světové války. Paradoxně jsem ale o tomto období byla schopna dohledat v dostupné literatuře daleko menší množství kvalitních a důvěryhodných informací než o první světové válce. Dokonce i renomované zdroje, ze kterých jsem informace do práce čerpala, toto období z nějakého důvodu opomíjejí.

1.1.6 Druhá polovina 20. století a současnost

Poválečné období přináší radikální změny. Politicky rozdělená Evropa neumožňuje volný pohyb napříč státy, a tak se cirkusy v rámci těchto bloků dělí a vyvíjí různými směry. Rok 1948 u nás znamená konec „*tradiční podstatě volné umělecké cestující živnosti, jakou byly cirkusy*“ (Jordan, 2010, s. 14).

Ve východní Evropě se cirkusy stávají pod vlivem svého společenského postavení v SSSR symbolem všelidové zábavy, znárodnují se a slučují. Dochází tak k radikálnímu snížení jejich celkového počtu. Jak ovšem poznamenává Ondřej Cihlář ve své knize *Nový cirkus* (2006), tato drsná opatření s sebou přinesla i jedno pozitivum – vzhledem k velkému množství propouštěných u cirkusu zůstávají pouze ti nejlepší. Kvalita se tak koncentruje do několika málo přeživších znárodněných podniků, které v konfrontaci se západními cirkusy často svou kvalitou vyhrávají.

V rámci sloučených podniků, ve kterých vedle sebe žijí a vystupují často celé původní samostatné cirkusácké rodiny, dochází k podplácení a celkové stagnaci (Cihlář, 2006). Prostředí socialistických cirkusů velmi drsně, autenticky a svérázně popisuje v knize *Cirksezóna* i Jiří

Reidinger, který v roli klauna absolvoval roční turné s československým cirkusem Praga po Sibiři a Střední Asii. Jemný a citlivý mladý muž, který studoval pantomimu a pod vedením Ctibora Turby i loutkářskou katedru na AMU, se dostává do prostředí plného absurdit socialistické reality, zklamání, rezignace a beznaděje. V kulisách asijských a sibiřských planin líčí své rozčarování z fungování státního cirkusu. „*Jsem zklamán, taky přístupem artistů ke své profesi – začínám chápat, že jdou do práce. Hlavně nic neudělat navíc!*“ (Reidinger, 1992, s. 16) a cirkus připodobňuje k fabrice na zábavu. Artisté dělají svou práci jen natolik, kolik musí, při každém problému se ředitel cirkusu (principál) odvolává na slávu Sovětského svazu. Zranění je považováno za sabotáž proti režimu.

Zajímavým momentem, který ovšem přináší řadu problémů, je skutečnost, že pod šapitó státem centralizovaného cirkusového podniku musí vystupovat často znepřátelení členové jednotlivých cirkusových rodů. Hlavními znaky socialistických cirkusů se tak stává nepřátelství, opilectví jako cesta z beznaděje a rutiny, rezignace a stagnace na jakékoli vyšší umělecké cíle, samota.

Po revoluci v r. 1989 dochází k restitucím původních předválečných rodových společností, jen málo z nich ovšem dokáže ustát rychlý přechod na tržní hospodářství a především pak velmi malý divácký zájem. Řada artistů tak za prací odchází do západní Evropy, popřípadě i do USA. Někteří ale nachází útočiště opět na Východě – především v Ruském a Čínském státním cirkusu.

Ani západní Evropa ovšem nepřináší příliš zářné vidiny. Období po druhé světové válce je natolik obtížné, že i zde cirkusové společnosti prochází poměrně znatelnou krizí a řada významných cirkusů končí pod tíhou doléhajícího poválečného stavu a hospodářské krize. I přesto, že vývoj zde probíhá přirozeně bez nečekaných vnějších zásahů, se cirkusy dostávají na úplný okraj společenského zájmu (Cihlář, 2006).

Aktuálním a žhavým tématem se především v 60. a 70. letech stává ochrana zvířat a celková práva zvířat v cirkusu. Řada organizací vyráží na boj proti cirkusům a jejich „týrání“ zvířat. Tyto tlaky postupně vedou k tomu, že řada cirkusů začíná svá představení koncipovat na základě představení, ve kterých vystupují pouze lidé. Tyto snahy můžeme vidět např. u cirkusů Ringling Brothers and Barnum and Bailey Cirkus ve Spojených státech či v Moskevském státním cirkusu nebo v Circus Royale v Austrálii⁸ (Jugglenow.com, cit. 13. 11. 2011).

⁸ Typickým příkladem cirkusu postaveného čistě na představeních bez účasti zvířat je současný slavný a úspěšný cirkusový gigant Cirque du Soleil, který svá čísla zakládá na precizních a uchvacujících lidských výkonech.

Na řadu se dostává i debata, zda má stát cirkusy podporovat a dotovat jako jeden z druhů umění – tato otázka se vynořuje v momentě, kdy cirkusy očividně ztrácí svou soběstačnost a svůj úspěch ruku v ruce s odlivem diváků, což logicky přináší i uměleckou stagnaci a následný úpadek. „*Tradiční cirkus se začal i zde, v relativně svobodném prostředí západní Evropy, zadýchávat, a přestože nebyl omezován centrálním vedením, stagnoval. ... V takto bezradném přešlapování, které trvá dodnes, končí slavná a dlouhá éra tradičního cirkusu.*“ (Cihlář, 2006, s. 25).

1.1.7 Nový cirkus

Výsledkem některých snah o znovuzkříšení cirkusu se stal tzv. nový cirkus, který se právě na těchto nejistých a hledajících momentech tradičního cirkusu v 70. a 80. letech 20. století rodí. Jeho kolébkou je především Francie. Někteří mluví o této době jako o krizi tradičního cirkusu, jiní jako o vnitřním vyčerpání cirkusového žánru. Tak jako tak se cirkusová duše otřásla v základech a na jejích troskách se zrodil cirkus nový, starou tradicí ovlivněný, ale nepoznamenaný. Hlavním rozdílem je velký a znatelný příklon nového cirkusu k divadelním postupům a imaginaci. Ondřej Cihlář nový cirkus charakterizuje takto:

„Představení nového cirkusu vznikají často kolektivním tvůrčím procesem, používají cirkusová umění nebo jejich významově rozvinuté analogie. Tato umění však tvůrci používají ve prospěch vyprávění příběhu, vytváření výtvarných obrazů nebo atmosféry, jejichž význam je prvořadý. Až podružným důvodem je prezentace úrovně virtuozity provedení, nebezpečnosti jednotlivých čísel či případně bizarnosti cirkusových umění.“ (Cihlář, 2006, s. 91)

Velmi důležitým a podstatným rozdílem mezi těmito dvěma typy cirkusů je také práce se zvířaty. V tradičním cirkusu je zvíře podrobena drezúře a člověk je jeho krotitelem. Pokud v novém cirkusu zvířata vůbec vystupují, jsou spíše představiteli animality a živočišnosti a většinou jsou i součástí scénografie daného představení. Vztah zvířete a člověka je tak často vyrovnaný⁹.

Dalším důležitým rozdílem je např. opuštění od kruhové manéže jako těžiště cirkusového představení. Cirkusové představení se nespojuje s konkrétním, jedinečným prostorem, jenž by byl vlastní pouze cirkusu. Představení se odehrávají v prostorech, která určí úhel pohledu daných diváků. Nezáleží na tom, zda jde o kruhový nebo frontální prostor, důležité je, aby byla forma představení vždy přizpůsobena obsahu daného uměleckého vyjádření. Došlo k rozvrá-

⁹ Např. v cirkusu Zingaro, který je proslavený svými jezdeckými čísly, kůň vystupuje jako rovnocenný partner člověka.

cení tradičního cirkusového manéžového prostoru, každé přestavení nového cirkusu se ovšem snaží o jeho znovuobjevení.

Nový cirkus výrazně staví na ději, čímž se přibližuje divadlu a opouští od nelogického a nesouvislého gradování jednotlivých čísel, jako je tomu u tradičního cirkusu. Nový cirkus se také distancuje od řady ideologických základů tradičního cirkusu – např. odmítá již výše zmíněný koncept zvířete jako největšího nepřítele člověka či prezentaci ženy jakožto přitažlivého sexuálního objektu. Jeden ze základních pilířů cirkusového vystoupení – snahu o překonání sebe sama, která hraničí s nebezpečím smrti – lze v některých představeních nového cirkusu stále nalézt. Tato prezentace „nesmrtelnosti“ není ovšem výrazně stavěna na odiv jako je tomu u tradičního cirkusu. Je spíše skryta v rámci celkového děje daného představení.

Moment hledání a silného ukotvení samostatného cirkusového žánru je dodnes aktuální otázkou. Tradiční cirkusy se hledají ve změti nových médií, nových druhů zábavy, nových očekávání. Vzrůstající popularita nového cirkusu je natolik lákavá, že se tradiční cirkusy ve svých vystoupeních často uchylují k parafrázování prvků typických pro nový cirkus a do představení tak např. vkládají ústřední dějové linie, které propojují celé představení. Současné tradiční cirkusy se tak potýkají s řadou vnitřních i vnějších nepřátel - především s byrokratickými opatřeními nejen ze stran úřadů či ochránců zvířat, ale také s proměňující se společností, kterou je již velmi těžko něčím uchvátit, překvapit či šokovat.

1.2 Český cirkus

Následující kapitola je přehledem historického vývoje cirkusu na území českých zemí. Důležitým zdrojem informací mi byla kniha *Staropražští komedianti a jiné atrakce* (1944) od Antonína Novotného, jenž čerpal informace pro výzkum dějin českého cirkusu především z archiválií Strahovské knihovny a Knihovny Národního muzea, z úředních dokumentů, žádostí či povolení a zamítnutí provozování cirkusových vystoupení v Praze. Velmi důležitým zdrojem informací o tom, jak cirkusová představení konkrétně vypadala, je také sbírka cedulí, návštěví a plakátů potulných komediantů, akrobatů, krotitelů zvířete, majitelů kukátek, rarit a podobných společností, jež je umístěna v Knihovně Národního muzea.

Přínosnou mi byla dále také práce *Vývoj českého cirkusu od počátků do roku 1953* (2010) či příspěvek ve sborníku *Cizí, jiné exotické v české kultuře 19. století* (2008) s názvem *Cirkusy, menažerie, panoptika* od Hanuše Jordana. Neméně informací jsem načerpala také z knihy *No-*

vý *cirkus* (2006) autora Ondřeje Cihláře. Některé zajímavé informace jsem našla i v *Loutkářské kronice* (1963) Jaroslava Bartoše.

Historie českého cirkusu se datuje přibližně od novověku, proto svůj výčet začnu v tomto období s velkým důrazem na počátky loutkoherectví u nás, jež jsou neodmyslitelnou a významnou kapitolou ve vývoji českého cirkusu.

1.2.1 Počátky českého cirkusu

Za úplné prvopočátky české cirkusové historie můžeme považovat první novověké loutkohercké společnosti, které se na našem území ojediněle objevují již během 2. poloviny 16. st., výrazněji pak během 17. st. Jsou k nám pravděpodobně přivezeny profesionálními hereckými společnostmi, které vznikají v zahraničí v průběhu 16. století. Věhlasnými byli především angličtí komedianti, kteří do střední Evropy přichází přes Dánsko a Nizozemsko a o jejichž umění velmi kladně referoval i arcibiskup a biskup Karel. Karel představení anglických komediantů dokonce doporučoval kardinálu a olomouckému biskupu Dietrichsteinovi v r. 1617 s tím, aby kardinál ve svých městech těmto komediantům „svoji obratnost a comicos actus“ dovolil předvádět (Bartoš, 1963).

Bartoš (1963) dále uvádí, že až téměř do konce 17. st. nelze herecké divadlo výrazněji oddělit od provazochodectví a loutkového divadla. Velké kočovné herecké (a cirkusové) společnosti zavítávají ovšem pouze do těch měst, ve kterých jsou k dispozici tzv. *stagiony*¹⁰ buďto v kamenných nebo dřevěných budovách (Pavlovský, 2004). V 2. pol. 17. st. se Praha stává natolik vyhledávaným místem, že v ní každoročně alespoň jedna komediantská společnost hostuje.

Jak ovšem Jordan (2010) poznamenává, samotný cirkus byl v novověkých Čechách naprosto novým a exotickým jevem. Tuto skutečnost zdůrazňoval především fakt, že vystupující umělci byli převážně cizinci, kteří předváděli cizokrajná zvířata (Jordan, 2010) a také skutečnost, že komedianti a loutkoherci často prováděli kousky vskutku nadpřirozené, a tedy podle dobových zvyklostí d'ábelské. Bartoš (1963) dokonce uvádí, že v r. 1766 vešel v platnost „Článek o kouzelnictví, čarodějnictví, věštectví a podobném“, ve kterém se definují ti, kteří chtějí s d'áblou pomocí provádět věci nadpřirozené. Při zatčení osoby podezřelé hrozí tresty odstupňované od zavření do blázince nebo nemocnice až po tělesné tresty, tresty smrti či dokonce (při nalezení smlouvy s d'áblem) tresty upálení. Článek pravděpodobně vznikl na základě údivu nad věcmi, jež komedianti (se svými loutkami) prováděli – mluvili s nimi, zodpovídali

¹⁰ *Stagiona* (z ital. *stagione* – sezona) je označení pro specifický způsob divadelního souboru a znamená divadlo bez vlastního stálého divadelního souboru. Opakem je stálé divadlo. (Pavlovský, 2004)

jejich otázky, náhle se zjevovali a zase mizeli apod. Je tedy zřejmé, že ještě před dvěma sty lety nebylo příliš těžké, aby byl komediant či loutkoherc obviněn z čarodějnictví (Bartoš, 1963).

Zhruba v poslední čtvrtině osmnáctého století můžeme v úředních zápisech narazit na první údaje o působení loutkářů na venkově, zároveň také na loutkáře rozené v Čechách, kteří byli pravděpodobně české národnosti a hráli taktéž česky. Postupem času vzniká na českém venkově určitý přebytek kočujících loutkářů, kteří se tak z důvodů odlišení začínají věnovat různým zábavným disciplínám jako je provazochodectví, balanční kumšty či akrobacie a jiná příbuzná umění (Jordan, 2010). Právě tito potulní loutkáři jsou předky pozdějších českých cirkusových dynastií, jako jsou Kludští, Berouskovi, Flachsovi, Kaiserovi, Kopečtí či Viničtí (Jordan, 2008). Např. Josef Kludský ze Strážovic, zakladatel rodu Kludských, o kterém se zmiňuje i Karel Kludský ve svých pamětech *Život v manéži* (Cibula, 1970), získal povolení na loutkoherectví od 6. 7. 1789, v polovině 19. st. jeho potomek Antonín Kludský předvádí u Sušice provazochodectví a r. 1860 si pořizuje dokonce papouška a opičku, se kterými zakládá malou menažérii (Jordan, 2008). Povolení ovšem všichni žadatelé nedostávají, někteří na ně čekají i řadu let, a pokud se opravdu dočkají, povolení platí pouze pro venkovské oblasti – Praha je pro loutkáře a potulné komedianty zatím místem odepřeným.

Jak ovšem Karel Kludský ve svých pamětech zdůrazňuje, každý český menažérista byl nejdříve tzv. pimprlátkem, tedy loutkohercem (Cibula, 1970).

1.2.2 Devatenácté století

Z denních cedulí, reklamních textů a grafických listů s popisy vystoupení je zřejmé, že úplně prvním provozovatelem cirkusu na českém území byl Kryštof de Bach z Kuronska, jenž Pražanům poprvé svá představení předvedl v nově sroubené boudě na Hybernském plácku (dnešní Náměstí Republiky) dne 24. 7. 1803. Kryštof de Bach, „urostlý muž s typickou empirovou tváří, vroubenou licousy i dopředu sčesanými vlasy, a s ušními boltci ozdobenými čočkovitými náušnicemi“ (Novotný, 1944, s. 14) patřil ke skupině velkých podniků a do vínku se mu dle slov Novotného (1944) dostalo pravděpodobně velké dávky neklidné krve, jelikož již ve svých deseti letech opustil svůj rodný dům a stal se žákem slavného tumlíře koní Petra Mahieua. De Bachovi se později podařilo díky své podnikavosti postavit ve Vídni budovu pro Circus gymnasticus, jenž dokázal pojmout až 3 tisíce diváků.

Jak to asi mohlo vypadat, když do Prahy zavítal cirkus, popisuje ve své knize Staropražští komedianti Antonín Novotný: „*Pouliční průvod artistů pokaždé budil slibné naděje. V jeho čele pochodovala hlučně vyhrávající kapela, sledovaná jízdním praporčíkem. Za ním klusal*

vážný capo tlupy se svou ženou, uklánějící se blahosklonně na všechny strany.“ Většímu zájmu se těšila baletka, jež byla v průvodu zařazena v zápětí. „*Vedle a jí v patách tumlovali oře hulán ,čikoš‘, kozák nebo Indián ... Pod líčidlem a zvoleným krojem skryt byl ovšem praobvyčejný Evropan, pocházející z jiných končin, než na jaké poukazoval kostum, leda že tu a tam se objevil opravdový Černoch, zrozený někde v Africe. ... Tak, mimo plakátem a novinovým inserátem, cirkusáci zpravovali o svém příjezdu a úmyslu pobaviti, aby v odměnu získali obživu a nějakou zlatku pro příští pouť, kdy se jim třeba povede hůře.*“ (Novotný, 1944, s. 6 – 9). Cirkusový průvod procházel většinou ulicemi a uličkami Starého a Nového města přes Josefský palác – zde se zřizovala ke každému vystoupení pravouhlá dřevěná bouda. Jindy cirkusy vystupovaly např. v jízdárnách (často Na Rejdišti) (Jordan, 2008).

Novotný (1944) uvádí, že Pražané cirkusové společnosti vítali vždy rádi a jejich oblíbenost byla podmíněna především zábavou, malebností, ale také romantikou jejich cizokrajnosti a zároveň i údivem nad odvážnými artistickými výkony lidí i zvířat. V této době ale Praha nebyla natolik ekonomicky ani populačně silná, aby na jejím území mohla reálně vzniknout a fungovat velká a stálá cirkusová budova jako např. ve Vídni či jiných velkých městech. Situaci nepřispíval ani fakt, že Praha měla vždy národnostně rozdělené publikum na Čechy, Němce a Židy. Největším problémem nebyla ani tak jazyková bariéra (cirkusové představení není na jazyce založeno), ale spíše společenská prestiž jednotlivých národnostních skupin (Cihlár, 2006). Důležité je také upozornit na fakt, že v době, kdy po Čechách putovali kočovní umělci a komedianti, většina evropských cirkusů již dosahovala své největší slávy (Cibula, 1970).

Vraťme se ale zpět ke Kryštofu de Bachovi. De Bach včetně svých pokračovatelů v Praze vystupoval více než 40 let. Z dřevěné boudy se postupem času přemístil do kruhové manéže se stupňovitými sedadly, pistou a lóžemi pro stovky lidí, kde divákům představoval vystoupení excentriků, komiků či své nejznámější číslo – proskakujícího jelena hořící obručí. Po jeho smrti v cirkusovém podnikání pokračovala jeho manželka Laura společně se známým klau-nem Dupuisem, který postupem času od *commedie dell'arte* přešel k siláctví. Repertoár cirkusu byl postaven na jezdeckých číslech, volné drezúře, pantomimě či provazochodeckých představeních.

Kromě nich se Pražané mohli těšit z vystoupení Jacquese Tourniaira, který byl školen u samotného Astleye v Londýně a bratří Franconiů v Paříži a jenž své představení předvedl poprvé v r. 1821 na Hyberském plácku. Na Rejdišti v r. 1835 vystupoval velký zábavní podnik Alexandra Guerry, který hrál historické němohry a jehož kulisy maloval dekoratér Stavovského divadla Lorenzo Sacchetti (Jordan, 2010).

Jordan (2010) v historickém výčtu také nezapomíná na samostatně působící akrobaty, kteří v Praze taktéž vystupovali. Např. gymnasta Portes se proslavil provazochodeckým číslem, kdy v 15 metrech vysoko před sebou po provaze tlačil kárku. Největší hvězdou své doby byl ovšem Edward Klischnigg narozený v Londýně, jenž imitoval lidoopa ze Sumatry a podle něhož je pojmenován jeden z druhů mužské plastické akrobacie – klišnictví.

Čeští potulní komedianti, akrobaté, provazochodci a všichni ostatní kočovní umělci ovšem měli až na výjimky vstup do Prahy omezený a povolení k vystupování dostávali pouze ve venkovských oblastech. Jednou z výjimek byl beze sporu nejvýznamnější český loutkář 2. pol. 19. st. Jan Laštovka, nazývaný též Honza Lašťovák, který později vystupuje v prvním českém cirkusu s názvem Národní cirkus, jež na pražském Dobytčím trhu (dnešní Karlovo náměstí) zřizuje Emanuel Beránek. Vůbec první vystoupení prvního ryze českého cirkusu se odehrálo 8. prosince 1849 a diváci v něm mohli zhlédnout řadu baletních a pantomimických výstupů (Jordan, 2010).

Emanuel Beránek ovšem pouze navázal na tradici svého otce, Josefa Beránka, původně potulného komedianta, jenž byl úředně uznaným invalidou a zároveň úředně posvěceným provazochodcem. Josef Beránek stejně jako řada ostatních komediantů neměl povolený vstup do Prahy, a tak vystupoval na parcelách barona Wimmera před pražskými hradbami (dnešní Karlín). Do města se dostal díky svému angažmá v cirkusu Francouzsky Marie Dallmayerové, která svůj cirkus provozovala ve 20. letech 19. st. na Barvířském ostrově (Jordan, 2010). Dallmayerová měla v té době velké finanční problémy, a tak se přiklonila k oboustranně výhodnému sňatku s Beránkem, jenž se tak stal prvním českým principálem. „*Fakt, že Marie zanedlouho Beránkovi utekla s gymnastou Antonínem Delionem, je důležitý v tom smyslu, že od té chvíle lze považovat Beránkův cirkus za ryze český!*“ (Cirqueon, cit. 10. 12. 2011). Emanuel Beránek pro cirkus zděděný po otci zbudoval dřevěnou, bíle natřenou boudu, jež byla prvním stálým cirkusem v Praze a měla dokonce plynové osvětlení dříve než Stavovské divadlo (Jordan, 2010).

Ještě ve 30. a 40. letech 19. st. pouze zřídka narazíme na česká jména artistů účinkujících v cirkusech – např. hlavními hvězdami Beránkova cirkusu byla Miss Laura Percival (vlastním jménem Mařenka Peciválová) či Signor Martini (vlastním jménem František Martínek z Jaroměře, syn stejnojmenného kapelníka, který si říkal Martini senior). Až ve 2. polovině 19. st. cirkusová exotika pomalu ustupuje a diváci se chodí dívat např. na klauna Veselého nebo síláka Vondříčka (Jordan, 2008). Cirkus Beránek se podle některých zdrojů (např. Cirqueon, cit. 10. 12. 2011) stal během 19. st. největším cirkusovým podnikem na území střední Evropy.

1.2.3 Menažerie a panoptika

Zvláštní kapitolou cirkusových aktivit jsou cirkusové menažerie, původní označení pro zvěřince, které sloužily ke cvičení i k podívání. Spíše než o eleganci a krásu šlo o manifestování odvahy, popř. i síly člověka nad zvířetem (Pavlovský, 2004). V Praze můžeme jako předchůdce menažerií spatřovat např. ostrov Štvanici, na němž se již od konce 17. st. provozovala dráždivá představení, při nichž psi rvali medvěda nebo pronásledovali jeleny. Tento druh zábavy, který především pro pražskou spodinu představoval ideální způsob podprahového uvolnění emocí (Jordan, 2008), byl na návrh gubernia r. 1803 v Praze zrušen a postupně nahrazen v preromantickém duchu předváděním stále exotičtějších druhů zvířat.

Menažerie byly zpočátku součástí jiných produkcí. Např. manželka Gely Latroura, který v malostranských Lázních účinkoval s číslem, ve kterém předváděl svou ohnivzdornost v peci, publikum lákala na mořského tygra. Tím měl být zřejmě žralok, je ovšem podivuhodné, jak v r. 1812 mohla jeho chovatelka zajistit tolik vody pro tak náročného živočicha.

Mistr Jeanett zase v r. 1817 předvádí v domě U Tří zlatých hvězd v Bartolomějské ulici muzeum cvičených kanárů, kteří údajně uměli abecedu i aritmetiku. Dominik Ferrand téhož roku Praze představuje svou menažerii specializovanou na opice, pro zpestření vystavuje také sušenou hlavu hrocha (Jordan, 2008). Bohumil Kludský zase koncem předminulého století nabízí na Královských Vinohradech nevídanou podívanou – bílého núbijského slona! Tento slon není ovšem živý, ani vycpaný, jak by se dalo očekávat, nýbrž namalovaný na velké plátno. Kromě toho mají Pražané možnost u různých majitelů a chovatelů spatřit tygry, lední medvědy, lamy, lvy, krokodýly, chřestýše a řadu dalších zvířecích druhů.

Právě v představování cizokrajných a do té doby nevídaných zvířat spočívá pravděpodobně největší význam menažerií - umožnily divákům pohled na zvířata, jež by za normálních okolností nikdy spatřit nemohli, zároveň chovatelé se zvířaty prováděli krmení a drezúru, která do té doby v cirkusech nebyla příliš častá – především kvůli bezpečnostním opatřením. V pol. 19. st. jsou menažerie součástí velkých evropských cirkusů a i čeští majitelé tuto „vymoženost“ pomalu přijímají.

Dalším specifickým fenoménem spojeným s cirkusy byla panoptika – kabinety kuriozit či umělecké kabinety, jejichž předchůdce můžeme spatřovat u šlechtických kabinetů kuriozit, které sloužily k pobavení zámeckých hostů a přetrvávaly od baroka do konce klasicismu (Jordan, 2008). Panoptika, která dnes v přeneseném smyslu evokující cosi výstředního, tajemného či zvrhlého, cílila především na lidskou touhu po tajemnu, záhadách, zvláštnostech, zřůdnostech a divnostech všeho druhu.

Do Čech první panoptikum sestávající ze 150 figur v životní velikosti přivezl dr. Joachym Lion z Drážďan a vzbudil u českého publika naprostou senzaci. Vystavoval mimo jiné např. Immanuela Kanta, Voltaira, Josefa II. či Kateřinu Velikou.

Zvláště atraktivní byla pro publikum názorná zobrazení různých mordů a vrahů, jež můžeme považovat za předchůdce kriminálního žánru (Jordan, 2007). U samotných zobrazení ovšem nezůstalo, obecnost si žádalo živoucí zvláštnosti, a tak např. v r. 1819 Pražané mohou obdivovat mořského lvouna, živou obryni, která měřila 8 stop nebo silačku, jež na svých vlasech dokázala zvednout až devíticentové břemeno. Naprostým specifikem panoptik byla ovšem určitá snaha provozovatelů obecnost nalákat na jakýsi zvláštní druh naivní erotiky spojené s bizarností. Vousatou ženu v začátcích tak postupem času vystřídal různá vyobrazení nahého lidského těla, která přešla až k situaci, kdy panoptika „*suplovala pohlavní zdravotní spony exponáty choulostivých částí těla v různých situacích a také v různých stádiích venerických chorob*“ (Jordán, 2007). Ačkoli tato oddělení panoptik často byla nezletilým zapovězena, prozíraví gymnaziální profesori se často za úplatu domluvili s jejich majiteli a studenti si tak mohli „*nadosmrti zapamatovat, co může přinést nezřízený pohlavní život*“ (Jordán, 2007).

Panoptika se většinou postupem času stala součástí produkcí cirkusových společností a doprovázela je i na jejich cestách. Poslední panoptikum, které vlastnil Eduard Stejskal a později jeho syn Zdeněk Stejskal, zaniklo pravděpodobně (až!) v r. 1964, kdy Zdeněk v Klatovech na pouti vystavoval např. mořskou pannu obloženou mořskými řasami, pravými mušlemi a korály či Janu z Arku, několik preparovaných hadů, chameleonů a dokonce i vycpanou lvici. A samozřejmě anatomický kabinet pouze pro zletilé. Zbytky panoptika lze dnes nalézt v divadelním fondu Národního muzea či v Muzeu české loutky a cirkusu v Prachaticích (Jordan, 2007).

1.2.4 České cirkusy v 1. polovině 20. století

Průběh 20. st. a jeho vliv na vývoj českých cirkusů můžeme velmi dobře sledovat na vývoji a proměnách našeho bezesporu nejvýznamnějšího, největšího a nejslavnějšího českého cirkusu – Cirkusu Kludský, jehož zakladatelem byl Antonín Václav Kludský. Ráda bych v této kapitole historii cirkusu Kludský použila jako určitou kostru pro nástin událostí, jež cirkusy ve 20. st. potkaly. Ačkoli se vznik tohoto cirkusu datuje již do počátků 19. st. (viz výše), ráda bych se s přihlédnutím na téma této kapitoly zaměřila pouze na 20. století.

Situace na počátku století byla pro cirkusy příznivá. Cirkus Kludský v dobách své největší slávy především v letech před 1. světovou válkou vystupoval na třech manéžích v šapitó pro

10 tisíc lidí se dvěma kapelami a několika stovkami zvířat (mimo jiné např. se stovkou koní, šedesáti lvy a tygry či padesáti medvědy). V cirkuse vystupovali umělci z 32 národů a na jeho přepravu bylo potřeba 135 vozů nakládaných na 86 vagónů. První světová válka ovšem přinesla ničivé následky, jež většina cirkusů nepřežila. Karel Kludský k tomu dodává: „*Byli jsme bezradní. Náhle se všechno změnilo, všechno bylo jiné. ... Válka je zlá pro všechny, ale pro potulné artisty, cirkusáky a klauny znamená válka konec světa.*“ (Cibula, 1970, s. 48).

Muži všech národností byli odvedeni do různých (i zneprátelených) armád, ztráty na životech byly katastrofální stejně jako stav zvířat, která trpěla hladem a byla schopná se i navzájem požírat. Drezéři s vyhladovělými šelmami nemohli vystupovat, u Kludských každý večer zasedala rodinná rada, která měla rozhodnout, které zvíře půjde další den na porážku, aby se dostalo masa pro ostatní.

To nejhorší ovšem ještě mělo přijít v podobě hospodářské krize ve 30. letech. Cirkusy, které se po válce dokázaly vzpamatovat, už krizi většinou nepřežily. Kludští dokázali svůj cirkus po válce opět vzkřísit a od r. 1926 vedli oficiálně největší český cirkusový podnik všech dob, který čítal 3 manéže pro tisíce lidí, 200 vozů a několik stovek zvířat. Když ale r. 1931 vypisuje Kludský inzerát na dvě stě pomocných sil, které byly potřeba při rozbíjení stanu, přišlo o ně žádat dva tisíce lidí. „*Toho dne májového roku 1931 jsme si uvědomili, že začíná boj na život a na smrt.*“ (Cibula, 1970, s. 121).

Uživit tak velký cirkus se ukázalo být nemožným, návštěvnost stále klesala a bavit vyhladovělé publikum stádem vraníků v době, kdy koňské maso patřilo mezi nedosažitelné lahůdky, bylo zkrátka nemyslitelné (Cirqueon, cit. 10. 12. 2011). Kludský k tomu dodává: „... *v cirkusu je znát každé zdražení, nemusí to být ani sláma ani seno. Stačí zdražení činží nebo něčeho jiného, s čím nemá cirkus nic společného, co sám nekupuje a nepotřebuje, ale co kupují a potřebují lidé. ... Když mají hluboko do kapsy diváci, má v kapse díru i cirkus a brzy přijde nejen o kapsu, ale i o celý kabát a o celé šapitó. Kolik českých cirkusů čekal tenkrát takový osud!*“ (Cibula, 1970, s. 127). Hospodářská krize s následnou zdrcující druhou světovou válkou znamenala reálný konec pro mnohé cirkusové společnosti a stala se tak synonymem konce jedné velké a velkolepé epochy nezávislých starých tradičních cirkusů takřka na celém evropském kontinentu (Cihlár, 2006). Detailnější informace o tomto období jsem stejně jako v situaci světových cirkusů nebyla schopna z důvodu nedostatku relevantních zdrojů dohledat.

„*Mizeli mi z očí jeden za druhým (sloni) a s nimi odcházely roky mé práce, mých radostí, mých zklamání a nadějí, všechno, všechno. ... Pak byli nenávratně pryč a v tu chvíli pro mne všechno skončilo.*“ (Cibula, 1970, s. 135).

Karel Kludský (se kterým Václav Cibula sepsal paměti *Život v manéži*) byl v 59 letech vystěhován se svou manželkou z rodinné vily do domku ve Vinařicích, stal se dělníkem a později vrátným na pile. Před smrtí v r. 1967 dostal titul zasloužilý umělec (Jordan, 2010).

1.2.5 České cirkusy v 2. polovině 20. století

Situace po r. 1948 byla v Československu stejná jako ve zbytku východního bloku, kde cirkusy naplňovaly představu všelidové zábavy a své společenské postavení a popularitu formovaly především pod vlivem SSSR (Pavlovský, 2004). V ČSSR byly zestátněny a převedeny pod rezort Ministerstva osvěty a informací, později pod Ústředí lidové zábavy. V r. 1951 vznikl na základě zvláštního dekretu národní podnik Československé cirkusy, varieté a lunaparky, pod který byly zahrnuty všechny existující a fungující cirkusy. „*Cirkusovému umění byly také stanoveny vyšší cíle: poskytovat pracujícím dobrou a radostnou zábavu po práci a přispívat tak svým podílem k výstavbě nového života v naší vlasti.*“ (Cirqueon, cit. 10. 12. 2011).

Po sovětském vzoru tak byla do zcela apolitického uměleckého žánru zavedena politická kontrola. Podnik Československé cirkusy, varieté a lunaparky (ČsCV) zaštiťoval několik cestovních cirkusů, vedle nichž až do r. 1959 fungovalo i několik malých rodinných kočovných cirkusů. Ve zmíněném roce 1959 ovšem bylo kočování zakázáno, a tak tyto podniky zanikly či přešly pod ČsCV. Dotovanou chloubou a „výstavní skříní“ československého cirkusu byl uměle vytvořený cirkus Humberto¹¹. Vedle něj působil např. cirkus Praga, Kamzík, Internacional, Evropa, Dunaj a řada dalších. (Jordan, 2010).

Jak Jordan (2010) dále zmiňuje, lidé pracující v cirkusu (umělci i dělníci) dostávali pravidelnou mzdu, často mnohem nižší než dělníci v průmyslu, museli chodit na povinné „přehrávky“, na kterých dokazovali své umělecké schopnosti a které mohly znamenat i ukončení jejich umělecké činnosti, účastnili se politických školení. Veškerý výtěžek ze vstupného putoval na záplatování neefektivního hospodaření podniku. Podle Jordana (2010) toto období přineslo i určitý přínos v založení vůbec první české cirkusové školy, jež byla institucionalizovaná - Cirkusového a estrádního učiliště v Dlouhé třídě v Praze. Zde působili ti nejlepší pedagogové a instruktoři oboru – např. Boris Milec, tanečník a choreograf Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha, Rudolf Harden Tichý, silový akrobat, kouzelník Leopold Beránek, drezér Rudolf Crhák a řada dalších.

Padesátými lety tak nastala nová doba českých cirkusů, jež často vedla k destabilizaci přirozených a tradičních rodinných vztahů v rámci malých rodinných podniků, které byly sloučeny

¹¹Shoda jména se slavným a úspěšným románem Eduarda Basse nebyla náhodná.

a tím pádem zanikly. „... snad jen diktát totalitního režimu udržel zbytky z české cirkusové tradice při sobě.“ (Cihlář, 2006, s. 30).

Po r. 1989 zanikají vnější síly, jež cirkusové rody slučují a dochází k restituci a osamostatnění menších cirkusů, zejména těch, které mohou stavět na své dlouhé a tradiční historii, jako např. Berouskové, Dvořákové, Janečkové, Kočkové, Kaisrové, Třískové a další (Pavlovský, 2004). Společným jmenovatelem porevolučního období se stává klesající úroveň a velká nestabilita. Jedním z důvodů může být fakt, že komedianti přestávají držet pospolu. Dle slov Jiřího Ringela¹², který se účastnil velkého rozhovoru týkajícího se současného stavu a budoucího vývoje českých cirkusů pro časopis RozRazil (2013) došlo k velkému poklesu úrovně českých cirkusů z toho důvodu, že každý artista či drezér vytvořil svou vlastní společnost, kterou se snažil obstarávat svépomocně v rámci své rodiny. „*Nechali si své jedno číslo a řekli si, že to stačí. Protože se ale starají o celý cirkus, úroveň jde dolů. Pro diváka je to trošku málo. Za minulého režimu to byly reprezentativní scény, které byly schopné obstát i před velmi náročným ruským publikem.*“ (Ringel, 2013, s. 71).

Momentálně v České republice oficiálně existuje přibližně 35 cirkusů, reálně ovšem okolo dvaceti tří. Lze je rozdělit do tří skupin – na cirkusy, které fungují téměř celou sezónu, cirkusy fungující část sezóny (např. poblíž rekreačních středisek, poutí, kempů) a neregistrované podniky, cirkusy, o jejichž existenci se ví, ale které vyjíždí podle svých potřeb, někdy i pirátsky, ignorující všechna opatření. „*Prostě vyvěsí cedule, kterých si někdy z obce ani nevšimnou. Rozděljí šapitó, jeden den tam jsou a pak zmizí.*“ (Jordan, 2013, s. 79).

I Cihlář k tomuto tématu souhlasně dodává, že současná úroveň podniků, které často nesou slavná jména svých předků, je často velmi bídná a domnívá se, že mnohé z těchto společností dokonce své tradiční dobré jméno poškozují (Cihlář, 2006).

Faktem ale nadále zůstává, že až na velmi malé výjimky o současné situaci českých cirkusů existuje jen velmi malé množství zdrojů informací a to spíše ve formě rozhovorů s odborníky či divadelními vědci v rámci novinových článků než ucelených prací. Tato skutečnost je také jedním z hlavních důvodů, proč jsem se rozhodla v cirkusové subkultuře provést kvalitativní výzkum a pokusit se tak alespoň částečně nastínit a přiblížit život a vztahy v této uzavřené skupině lidí.

¹² Jiří Ringel pochází z cirkusové rodiny, která se již více než 60 let specializuje na drezúru šelem a zvířat.

2. Empirická část

Cirkus¹³ je univerzální, světový fenomén. Je srozumitelný bez nutnosti porozumět původnímu jazyku a zajímavý svými exotickými, neznámými, dovezenými či neuvěřitelnými prvky, výjevy, artistickými kousky a triky. Během své dlouhé historie prošel cirkus řadou vývojových proměn, i přesto ale můžeme v cirkusových představeních nalézat určitý tradiční ráz. Udržování tradice je také jedním ze základních principů cirkusového živobytí a prvkem, se kterým cirkus – dnes výstižně označovaný jako tradiční – pracuje.

Ať už použijeme k definování cirkusu jakoukoli formuli, tezi či předpoklad, vždy narazíme na společný znak. Tím je pro cirkus typický princip prolínání a kombinování různých uměleckých žánrů v prostoru manéže cirkusového šapitó. Druhým neméně charakteristickým znakem je jeho okrajové postavení. To můžeme spatřovat již v raném středověku, kdy potulní komedianti zastávají místa na úplném okraji společenského žebříčku a jsou často postihováni bídou a opovržením okolí. Svůj úspěch se snaží vydobýt uměleckými a zábavními vystoupeními, při nichž předvádí věci té doby nevídané, popř. čistě zábavné.

To, čím se dalo ve středověku uchvátit, ale dnes ani zdaleka nestačí. I ty nejúžasnější lidské výkony a kouzla tvořivosti snadno přebíjí kouzla počítačová, efekty, na které ani ti nejlepší artisté nestačí. Na co má tedy cirkus lákat své diváky, když původní a základní princip cirkusu pomalu mizí? Jak vnímají cirkus jeho vlastní příslušníci? Jaké vztahy mezi nimi existují?

Na základě zjištění, že o současném stavu českého cirkusu neexistuje velké množství informací a také s motivací poznat alespoň částečně určitou uzavřenou skupinu lidí, jež má v rámci naší společnosti minoritní postavení a jejíž budoucnost není příliš jistá, jsem absolvovala kvalitativní výzkum v dané subkultuře.

2.1 Cíl výzkumu a formulace problému

Cílem terénního výzkumu byla kulturologická analýza cirkusu jako specifického typu profesní a umělecké subkultury. Empirický výzkum, založený na kvalitativních rozhovorech s respondenty působícími v rámci dané subkultury společně se zúčastněným pozorováním měly za cíl popsat a zanalyzovat současnou situaci a perspektivy tohoto svébytného společenství lidí. Na základě zjištění obsáhlosti daného tématu jsem se rozhodla původní záměr zúžit a zacílit především na hierarchickou strukturu vztahů mezi jednotlivými příslušníky této sub-

¹³ Pokud používám pojmu cirkus, mám na mysli cirkus tradiční, nikoli nový.

kultury. Domnívám se, že zaměření na zkoumání chování a rozložení sociálních rolí povede k lepšímu porozumění toho, jak příslušníci komunity interpretují své prostředí a reagují na něj. Zároveň je na hierarchické struktuře velmi dobře nastíněn nejen princip fungování, ale také odraz současného stavu českého cirkusu. Proto jsem celý výzkum koncipovala na základě kvalitativních rozhovorů s příslušníky dané subkultury s cílem pochopit a popsat, o jaký typ společnosti se jedná a jaké vztahové struktury ho formují. Na pozadí životních příběhů tak předkládám osobitý názor na svět a představu lidí dané subkultury o sobě samých, o cirkusu i okolí.

2.2 Použité metody, techniky a postupy

Desetidenní výzkum, realizovaný v červenci r. 2012, byl prováděn kvalitativní metodou, využito bylo především nestrukturovaného pozorování a polostrukturovaných rozhovorů. Cílem bylo naprosté zapojení do chodu cirkusu a snaha o splynutí s příslušníky dané komunity. Během pozorování jsem prováděla krátké zápisy a poznámky, ze kterých jsem při pozdější interpretaci dat vycházela.

Výběr je záměrný, jako místo realizace terénního výzkumu byl zvolen cirkus, jehož jméno nebudu z důvodu zachování anonymity respondentů uvádět. Výběr je zároveň reprezentativní (osoby vybrané dobře reprezentují dané prostředí, dokonale je znají a jsou schopny o něm podat věrnou výpověď), výběr konkrétního případu byl zároveň výběrem s dobrou reputací (k jeho výběru přispělo několik kladných doporučení z blízkého okolí pro svou otevřenost, vstřícnost v jednání a ochotu ke spolupráci).

V rámci výzkumu jsem se snažila o zachycení emického i etického přístupu, který v této práci reprezentují jak výpovědi samotných příslušníků subkultury, tak kapitola týkající se mé reflexe daného výzkumu a celé komunity.

K získání objektivnějších údajů a ke zvýšení validity výzkumu byla využita triangulace výzkumníků. Zkoumanou situaci tak kromě mě sledoval i můj spolupracovník mužského pohlaví. Výsledky svých pozorování jsme podrobovali pravidelné konfrontaci a případné nesrovnalosti diskutovali. Tento moment ve výzkumu považuji za velmi důležitý, jelikož se ukázalo, že určité skupiny lidí v rámci komunity otevřeněji hovořily jen s jedním z nás. Došlo tak k lepšímu a snazšímu přístupu k členům komunity, ke kterým bych ze své pozice přístup s velkou pravděpodobností nezískala a pokud ano, byl by velmi omezený.

Při výzkumu nebylo použito utajení výzkumníků, snažili jsme se vystupovat jako členové skupiny s tím, že skupina věděla, že je předmětem výzkumu.

Polostrukturované rozhovory byly vedeny podle předem sestaveného seznamu otázek. Prostor byl zároveň ponechán i přirozenému vývoji rozhovoru s přihlédnutím na osobnost respondenta a prostředí, ve kterém byl rozhovor veden. Rozhovory byly zaznamenávány na diktafon. Respondenti o této skutečnosti věděli, naší snahou ale bylo navození autentického prostředí bez jakýchkoli stylizací z důvodu nahrávání. Seznam otázek tvořících základ polostrukturovaného rozhovoru je přiložen v příloze.

V rámci analýzy dat získaných ze záznamů rozhovorů používám shrnující protokol, který nezachovává celý text. Již při poslechu záznamů jsem provedla určitý způsob shrnutí témat pomocí technik kvalitativní obsahové analýzy. Jako způsoby redukce textu jsem použila především zobecnění a konstrukci. Konstrukci definuje Hendl (1999, s. 154) takto: „... z několika specifických výpovědí se konstruuje jedna globální výpověď, která zachycuje věcně vztahy v jejich celku, specifické výpovědi se vypouštějí“.

Hendl (2005) také pojmenovává největší přínosy základních technik kvalitativního výzkumu, které jsem v dané subkultuře prováděla: pozorování napomohlo k lepšímu pochopení dané subkultury, interview k porozumění zkušenosti jednotlivých příslušníků, audio záznamy rozhovorů vedly k lepšímu porozumění průběhu jednotlivých interakcí. Studium textů a dokumentů týkajících se tohoto tématu, jež jsem absolvovala před vstupem do terénu, bylo důležité pro teoretický základ následného výzkumu.

Při vedení rozhovorů jsem také vycházela ze studia literatury týkající se vedení kvalitativního výzkumu a rozhovorů. Čerpala jsem jak již z výše zmíněného Hendla (1999, 2005), tak také z knihy *Chápající rozhovor* autora J. - C. Kaufmanna (2010). Autor v této knize předkládá poměrně kontroverzní myšlenku, ve které tvrdí, že řada výzkumníků často nepostupuje podle metodologických pouček a kurzů, které jsou ovládané formalismem, nýbrž rámec rozhovoru vede intuitivně a na základě „zdravého rozumu“. Pro tento svérázný druh metodologie zavádí termín *chápající rozhovor* a definuje ho takto: „*Především čerpá (chápající rozhovor) z různých technik kvalitativního a empirického výzkumu, hlavně z etnologické práce s informátory. ... kvalitativní data sebraná in situ jsou soustředěna v promluvách zaznamenaných na diktafonu, jež se stává hlavním prvkem výkladu. Čerpá tedy také z obvyklé techniky polořízeného rozhovoru. ... Principy chápajícího rozhovoru totiž nejsou ničím jiným než formalizací osobní zkušenosti vzešlé z terénu.*“ (Kaufmann, 2010, s. 12 - 13).

Jako teoretický základ interpretace dat také používám především teorii symbolického interakcionismu. Ten předpokládá, že chování člověka není určeno vnějšími vlivy, nýbrž subjektivními významy, které člověk jednotlivým objektům, osobám či situacím přikládá. Lidské jednání je odvozeno od předpokladu, že člověk žije v symbolickém světě a tím pádem se jeho jednání těmito symboly do jisté míry řídí. Znalost významů jednotlivých symbolů člověk získává v procesu socializace a v rámci sociální interakce, při které se také učí, jak dané symboly využívat a operovat s nimi, což ve výsledku vede i k rozvíjení pojmání sebe samého. Člověk je dle symbolického interakcionismu sociální, mentální a symbolická bytost, nikoli pouze fyzická entita. Společnost je tímto směrem charakterizována jako množství jedinců v interakci a komunikaci (Hendl, 2005).

K rozvoji symbolického interakcionismu významně přispěl také Erving Goffman, základem jehož teorie se stala analogie běžného života s divadlem. Sociální jednání je tak vnímáno jako určité hraní či přehrávání stanovených rolí s cílem prezentovat se v co nejlepším světle před ostatními (Hendl, 2005). Právě podobnost lidské každodennosti s divadelním představením jsem v cirkusové komunitě vnímala velmi zřetelně. Tato skutečnost byla zároveň silně umocněna faktem, že samotní „aktéři“ – herci sociálních rolí byli zároveň opravdovými herci v opravdových cirkusových představeních. Analogie hereckých a sociálních rolí zde tedy byla velmi silná a dalo by se říci, že důležitost hereckých rolí poměrně dobře odrážela i důležitost sociálních rolí.

2.3 Cirkus jako specifický typ subkultury – aktéři

Následující text v jednotlivých podkapitolách představí několik osobností a jejich životních osudů spojených s cirkusovým prostředím. Umožní tak určitý náhled na komunitu, její vztahy a představy jednotlivých postav o sobě samých, cirkusu i okolním světě. Výběr respondentů byl vytvořen tak, aby reprezentoval jak ty, kteří se do cirkusového prostředí narodili a vyrůstali v něm, tak ty, které sem přivedly kotrmelce života. Poslední, navazující kapitola je věnována shrnutí získaných poznatků a snaží se postihnout cirkus ve svém celku jako systém hierarchických vztahů, potřeb, očekávání a zprostředkování určitého specifického životního stylu.

V rámci této části textu bych také ráda zachovala určitý logický časový rámeček. Proto začínám částí s názvem „Seznámení“, která dokumentuje mé bezprostřední, nejsilnější a prvotní dojmy z cirkusového prostředí (v této části vycházím především ze svých poznámek a zápisků), abych na ní navázala rozhovory s členy komunity a celý text uzavřela kapitolou s názvem

„Kulturní kategorie cirkusu – reflexe výzkumníka v terénu“, ve kterém se pokusím o shrnutí a utřídění získaných informací.

2.3.1 Seznámení

Skrze bránu, která tvoří vchod do cirkusu a dělí svět vně a cirkusový svět uvnitř, vstupujeme do malé vesničky uprostřed panelového sídliště, která je obehnaná dřevěným plůtkem a vyplněná karavany, ohradami se zvířaty a různorodými lidmi. Také silným pachem zvěřince, který během chvilky proniká nejen do každého záhybu oblečení, ale také pod kůži a ještě dlouho po odchodu z cirkusu si ho pamatujeme.

Vítá nás principál, velmi mile a sympaticky. Ukazuje a určuje nám místo, kde si můžeme postavit stan, a doporučuje nám, abychom si cenné věci raději dali k němu do karavanu. Několikrát zdůrazňuje možnosti, které nám nabízí – pokud bychom chtěli něco k jídlu, dostaneme, umývat se můžeme ve sprchách pro dělníky, nic není problém. Okamžitě se stáváme středem pozornosti, každý nás zdraví a ptá se, jestli nechceme s něčím pomoci. Náklonnost je až podezřelá, nelze se ubránit pocitu, že jde o principálův příkaz.

Stavíme stan (za „dohledu“ řady zaměstnanců, kteří nešetří radami) a malý svět začíná pomalu ožívat přípravou na blížící se odpolední představení, na které jsme srdečně zváni. Vše máme zadarmo. Jsme přece hosti cirkusu a ti nikdy neplatí.

Pocity ze samotného představení popíši v závěrečné části textu, ve které se budu věnovat reflexi výzkumu. Za důležitý moment v navázání kontaktu ovšem považuji situaci, která se odehrála právě v průběhu prvního představení. Během bouřky, která se strhla venku, se dostal vítr pod plachty šapitó a spolu s ním se do stanu začala hrnout voda. Všichni zaměstnanci okamžitě začali plachty držet a svazovat. Spolu s nimi i my. Prvotní rozpaky z toho, kdo jsme a proč jim pomáháme, se rychle rozplynuly se slovy „aha, vždyť jste naši“.

S pocitem, že jsme snad alespoň částečně „jejich“ jsme začali navazovat pomalu vztahy s lidmi, kteří žili uvnitř svého světa obehnaného dřevěným plotem.

2.3.2 Klaun z Ukrajiny

Bolí tě taky dneska úsměv? Jiří Reidinger, Cirksezóna

Karel Kludský v knize *Život v manéži* (Cibula, 1966, s. 95-96) charakterizuje klaunské povolání takto: *„Být klaunem, to je veliké umění, někdy větší než drezúra tygrů. Dobrý klaun má na obličeji namalovaný smích, a vy pod tím smíchem ... musíte vidět kus sebe sama, a když ne vidět, tak aspoň cítit. V každém dobrém klaunovi najde člověk kousek sebe, a to právě ten*

kousek nejskrytějších a nejčistších přání a touhy. Proto se dobrému klaunovi smějete, ale srdce se vám svírá a třeba budete mít v očích i slzy. Při dobrém klaunovi se chce malířům malovat a pijákům pít a zlodějům už nikdy nekrást a každému z nich žít nějak jinak než dosud. Při dobrém klaunovi má člověk pocit takové zvláštní vnitřní čistoty, nebo aspoň touhy po ní – škoda, že je na světě tolik šašků a tak málo klaunů!“

V cirkusu¹⁴ byly dvě zahraniční rodiny – mongolská a ukrajinská. Klaun se svou manželkou a dvaadvacetiletou dcerou pocházel z Ukrajiny a u tohoto cirkusu byl již dvanáct let. Spolupráce začala po návštěvě jednoho z představení, kde se potkali s principálem, ukázali mu, co umí a dostali angažmá. Pochvalují si ho pro dobré vztahy a několikrát během rozhovoru cirkus charakterizují jako rodinu či dokonce klan.

Do Čech přišli po revoluci v r. 1989, předtím vystupovali v Rusku a na Ukrajině, kde také studovali. Klaun chodil na uměleckou školu, kde se učil malovat, z oken přes ulici ale nahlížel do cirkusové školy, do které o přestávkách začal utíkat. Za nějaký čas nechal malování a dal se na cirkusáctví. Na škole se potkal se svou manželkou, která pocházela z cirkusácké rodiny a dle svých slov lásku k cirkusu zdědila. Jí tehdy bylo 13 let, jemu 22. Manželé jsou nyní klauny, dcera dělá vzdušnou akrobacii. Během své téměř třicetileté kariéry vystřídali řadu cirkusových disciplín, od akrobacie na kole, pevných žebříků až po drezúru koček a psů.

Ačkoli do určité části rozhovoru vstupovala manželka, hlavním respondentem byl klaun. Z jeho perspektivy cirkus znamená životní práci. Zkoušel s manželkou i jiné profese, byl řidičem a ona uklízečkou, ale podle něj je cirkusáctví v genech. „*Víš, to je jako když je táta zubař, tak syn bude taky zubař a jeho syn taky zubař. A tak je to i u cirkusu.*“ Když se ptám, jak by vysvětlil, co to je cirkus člověku, který o něm nikdy neslyšel, ani chvilku neváhá a vykřikuje: „*Hodně práce! Je to dřina, dřina, dřina. Ale taky musíš mít vztah k té práci a je důležité to zažít.*“

V rozhovoru také srovnává české a ukrajinské, potažmo ruské cirkusy. Vypráví, jak funguje ruské a ukrajinské cirkusové vzdělávání a jak je těžké být v těchto zemích dobrým artistou. „*Když skončíš školu a chceš udělat číslo, musíš ho půl roku připravovat, abys ho udělal, pak jdeš před komisi, která číslo posoudí, a teprve pak můžeš vystupovat.*“ Každé čtyři roky zároveň probíhá jakési přezkoušení, ve kterém se posuzuje, zda je číslo stále na tak dobré a vysoké úrovni jako na začátku. Co se týče celkové kvality jednotlivých výkonů v cirkusu, tvrdí, že tady nejsou takové podmínky. Některé děti na Ukrajině cvičí 4-5 hodin denně, „... *ale tady je to takové dětské hraní*“. O úrovni představení hovoří poměrně kriticky, prozrazuje, že několik

¹⁴ Pokud budu v této části textu hovořit o cirkusu, budu mít vždy na mysli konkrétní cirkus, ve kterém byl prováděn kvalitativní výzkum.

čísel je naprostým plagiátem, proti čemuž se staví a dodává, že on se vždy snaží, aby čísla plagiátem nebyla. „*Ale je těžký přijít s něčím, co ještě nikdo nikdy neudělal.*“

Na otázku, zda má pocit, že cirkusové umění upadá, odpovídá: „*Určitě cirkusová vystoupení upadají. Cirkus ale asi úplně nezanikne, jde možná jenom o nějakou časovou mezeru, lidi mají jiný zájmy.*“ Má pocit, že cirkusové rodiny často ale pořádně nic neumí a především ani nechtějí umět. Klade důraz na svůj názor, že člověk k cirkusáckému umění potřebuje talent. I když se dá hodně věcí naučit, je potřeba mít k cirkusu vztah a také určité fyzické předpoklady. „*Není to jen, že přijdu a udělám tohle a tohle. Důležitější je vztah. Třeba i přes rodinu. A aspoň kapka talentu.*“ Manželka později dodává, že talent je naprosto nezbytný.

O samotném klaunství říká: „*Proč jdou lidi do cirkusu? Pobavit se! A člověk se musí aspoň chvíli uvolnit a smát se, ne jenom s napětím koukat na salta.*“ Tento původní a tradiční názor na klauna jako postavu, jež odlehčuje celek cirkusového představení a působí jako kontrast k napínavým a nebezpečným trikům artistů, kteří předvádí věci nevídané a bezprecedentní, je dnes nahrazen jiným principem. Klaun spíše cirkusové představení zlidštuje a přibližuje divákovi. Protože „*artisti jsou dokonalí, ale lidé ne*“ (Reidinger, 1992, s. 27).

Tvrdí, že klaunství se člověk musí naučit a připodobňuje ho k divadlu a hereckým výkonům. Stejně jako jsou herci známí a neznámí, stejně tak je tomu i u klaunů – „*někdo to má a někdo nemá. Cirkus je taky trochu divadlo. Musíš hrát s těmi lidmi a chápat co chtějí.*“ V jedné větě dodává: „*Tu samou pasáž, když uděláš v Rusku, tak se lidi mlátí smíchy. Tady jí uděláš a s lidma to ani nehne. Musíš znát tu jejich mentalitu a podle ní se přizpůsobit. Cirkusový život tě naučí komunikovat s lidma správným směrem, jak ty to potřebuješ nebo jak to potřebuje daná situace.*“ Hrát pro 5, 20 nebo 500 lidí znamená rozesmát je vždy a všechny. Klaunství nelze dělat podle šablony.

Vztahy s ostatními členy cirkusu popisuje jako bezproblémové a normální a opět opakuje, že jsou jako rodina. Hierarchii vnímá, ale považuje ji za naprosto přirozenou. Co se týče vztahů mimo subkulturu cirkusu, má pocit, že ho ostatní lidé vnímají trochu jinak. Mimo sezónu bydlí s manželkou na malé vesnici v Čechách, kde všichni vědí, že pracují u cirkusu. Zatím se neseťkal s negativním postojem, jinakost v chování vnímá spíše z pozitivní stránky – tvrdí, že lidé jsou k němu milí a ochotní.

Na otázku, zda někdy přemýšlel o odchodu z cirkusu, nás překvapuje – „*ted' o odchodu z cirkusu přemýšlíme. Ne do jiného cirkusu, ale úplně pryč od cirkusu. Člověk musí myslet na stáří. Chceme zkusit něco jiného, z čeho bude větší zisk. V našem věku už nás nikdo nepotřebuje. Ted' jsou i mladí nepotřební, tak co potom staří. Ale jde hlavně o komunikaci, jak se lidi doká-*

žou dohodnout. “ S odchodem souvisí i jeho velké přání – postavit si dům, ve kterém by mohl žít s rodinou. Když se ho ale ptáme, kde má tedy domov, odpovídá s úsměvem: „*Ted’? Dneska tady, v Uherském Hradišti*¹⁵. *Tam kde děláš, tam je tvůj domov.* “

To, zda jeho dcera u cirkusu zůstane, jednoznačně neví, ale myslí si, že ano a dodává, že děti se nesmí do ničeho nutit. Musí se rozhodnout sami, jestli u cirkusu zůstanou. Jeho starší dcera od cirkusu odešla, vyučila se a nyní se žíví normální prací. „*A nikdo se na ni nezlobí! A tahle mladší má základ, od sedmi s námi vystupuje, ted’ jí je 22, no tak si spočítej, jak dlouho už to dělá. Je dospělá. Já myslím, že u cirkusu zůstane.* “

Později vypráví o trénování a namáhavosti cirkusových čísel. „*Mám přetrhané svaly na ruce. Chtěl jsem, aby se mi manželka postavila na nataženou ruku a já jí udržel. Sval se mi přetrhnul. Tak jsem to zkusil na druhý ruce, taky se přetrhl.* “ Vytahuje rukávy a ukazuje viditelné známky na obou rukou. „*Člověk je potrhaný. To ted’ nikoho nezajímá. Každý má svůj život a taky svoje možnosti. Dřív, když jsi dělal v cirkusu dvě čísla, tak to bylo dost. Třetí už ti nikdo nedovolil, musel jsi udělat dvě opravdu pořádně. Tady každý dělá deset čísel, všechno stojí za hovno, ale hlavně že dělají deset čísel. Stačí jedno, ale pořádně a nemusíš jich dělat deset.* “

V závěru rozhovoru dodává: „*Cirkus je zvláštní život. Uzavřená komunita. Dřív určitě byl, možná je dneska ale jiná doba.* “

Rozhovor s klaunem považuji za jeden z nejpřínosnějších. U klauna nebyla zřejmá žádná stylizace, působil na mě moudrým a zkušeným dojmem, kterým se také snažil prezentovat. Je zřejmé, že vzhledem k délce působení a pevným vztahům s rodinou principála patří k nejvyšší vrstvě v hierarchické struktuře této komunity, a tím pádem je do velké míry svým pánem. Fakt, že s manželkou uvažují o odchodu je pouze důkazem toho, že cirkus pro ně není existenciálně nutným místem, ve kterém by je držely jiné než vlastní potřeby.

Vzhledem ke svému postavení a dlouholeté (nejen české) zkušenosti dokázal na komunitu nahlížet z odstupu a pojmenovávat její nedostatky. Cirkus se nebál kritizovat a poukazovat na jeho chyby. Považuji ho za jednu z nejsilnějších osobností v cirkusu, která se ovšem do chodu komunity příliš nezapojovala a v rámci cirkusu si svým způsobem žila ve svém vlastním světě. Respektoval hierarchii, ve které je ředitel ředitelem, artista artistou a dělník dělníkem a neshledával na ní nic špatného. V průběhu rozhovoru byla patrná vzrůstající důvěřivost a otevřenost vůči nám samým, což se odráželo i v odpovědích, které postupně získávaly na hloubce a citlivosti.

¹⁵ Rozhovor byl veden v momentálním místě působení cirkusu, jímž bylo Uherské Hradiště.

2.3.3 Principál

„... cirkus je život, od cirkusu se neodchází a nikdy neodcházel. Cirkus má své zákony, svá pravidla, má tak trochu svou vlastní řeč – a mít řeč znamená mít duši.“ Karel Kludský

Rozhovor začínáme v horkém červencovém dopoledni. S principálem sedíme v křesílkách u malého stolku před karavanem. Nabízí nám pití, je velmi pohostinný, ochotný, milý. Na rozhovory je očividně zvyklý a těší ho pozornost lidí „zvenčí“. Vypráví nám o své rodinné cirkusové historii, o tom, že být hodným, milým a usměvavým by mělo být normální a nikoli výjimečné. Zdůrazňuje skvělé vztahy s lidmi, kteří oceňují jeho práci a prezentuje nám svůj cirkus jako ideální společnost umění a lidských vztahů. Vypráví o postižených lidech, o které se stará a zajišťuje jim servis, který jim umožňuje návštěvy v jeho cirkusu. Klade důraz na to, že do jeho cirkusu mají všichni postižení vstup zdarma. Na otázku, zda cirkus upadá a zda má v Čechách i ve světě budoucnost, odpovídá (připravenými) slovy „klasika“: *„Cirkus je věčný, cirkus byl, je a bude. Cirkus plave! Přišly televize, návštěvnost šla dolů, pak se to vrátilo. Vždycky se to vrátí. Kvalitní cirkus má budoucnost. To jenom u nás si lidi myslí, že cirkus je úpadek, ale opak je pravdou. Já vám ukážu časopisy ze zahraničí, vychází jich desítky, stovky, a to není jako tady dvacet, pětadvacet cirkusů a z toho 2-3 dobrý, ale po celém světě, v Itálii je jich údajně 600, ve Francii 400! ... Kdyby lidi cirkusy nechtěli, tak přirozenou selekcí zaniknou.“* Všechno prý u nás souvisí s komunismem. Cirkusy na Západě se mohly vyvíjet, ale u nás tomu bránili komunisti, zakazovali vystupovat dětem a tím pádem svým způsobem ničili to, co se předává z generace na generaci. I když po revoluci každá cirkusácká rodina založila svůj cirkus, lidé si podle něj postupem času vybrali jen ty nejlepší, které přežili dodnes. Když dojde na charakterizování cirkusu samotného, vypůjčí si pro změnu slova jedné písně: *„Cirkus, to je láska, když koně vyběhnou a krotitel bičem práská! ... Cirkus? To je jinej svět, jedna z posledních romantik na světě, jsme poslední svobodný lidi – v uvozovkách. A kdo u cirkusu prochodil jedny boty, ten od něj nikdy neodejde.“* V tu chvíli kolem nás proběhne několik dětí, a tak se ptám, jestli si myslí, že všechny u cirkusu zůstanou. *„Děti možná odejdou, možná na pár měsíců nebo let, ale vždycky se vrátí! To nejde jinak. Ty lidi, kteří odejdou, se většinou vrací. Nebo se trápí.“* I on sám chtěl jednou cirkus zavřít a normálně žít. Vydržel to měsíc, potom se začal trápit, bolela ho hlava, bylo mu špatně. Tak začal znovu.

O názoru ostatních, „normálních“ lidí na cirkusáky má naprosto jasno: *„Myslí si, že jsme páriové, vyvrženci, že bychom měli spát za branami města, jako to bylo ve středověku!“* a tvrdí, že takto se lidé nedívají jen na cirkusáky, ale na všechny umělce. *„Já o tomhle tématu nerad mluvím. Prostě každé zpěvák, umělec v téhle zemi to pocítil. Českéj národ je úzkoprsej, ma-*

loměšťáckej. Ne všichni, ale když vám to dá někdo najevo, tak to zabolí. Člověk se snaží dělat svou práci co nejlíp, lidi to ocení. Když se třeba podíváte na náš Facebook nebo internet, tak to vidíte, že to tak je. A hlas lidu, hlas boží. To, co řeknu já, není směrodatný, důležitý jsou lidi. Udělat takovej program, že když člověk odchází, tak si říká, ano, do tohohle cirkusu se vrátím. A věřte mi, že v téhle republice to tak už funguje. Lidi čekají na nás.“

Reaguji na několikeré odvolávání se na Boha a kladu otázku týkající se víry. Svým způsobem prý věřící je, ale žádný fanatik, to v žádném případě. Přiznává, že ho takové věci zajímají, což dosvědčuje i sbírka talismanů na jeho krku. Každý zub nebo dráp má svůj letopočet. Nejstarší je 200 let starý. Zůstaly mu po předcích. „*Já jsem sedmá generace, mí vnuci už devátá*“. Speciální cirkusácké náboženství není, pověry ale jsou, těch prý existuje spousta. Kostým se nesmí hodit přes postel, plakáty se nesmí dávat pod postel – volá na svou ženu, která je uvnitř karavanu, aby mu další poradila, ta jich prý zná spoustu - když přijde k pokladně jako první zákazník stará bába, nesmíte jí prodat vstupenku, nesmí se sedět zády do manéže. Většina pověr by po nedodržení přinesla jediné – sníženou návštěvnost. A ta je pro cirkus to úplně nejdůležitější. Když se ho ptám, zda v pověry věří a zda je dodržuje, směje se a odpovídá: „*I kdybych v ně nevěřil, tak je budu dodržovat. Pro jistotu!*“

S přístupem ostatních lidí k cirkusákům úzce souvisí i otázka peněz. Principál vyjmenovává všechny daně a poplatky, které cirkus musí platit. „*Všude z vás chtěj jenom ždímat peníze. V civilizovaných krajích se vychází cirkusům vstříc, protože tam si lidé uvědomují, že cirkus je součástí kultury.*“ Provoz jedné cirkusové sezóny se řádově pohybuje v milionech. V současné době si už vydělávají vstupným, snad díky novému konceptu představení, jež má na starosti jeho snacha, dcera a mladší bratr. Ti se snaží tradici kombinovat s novým cirkusem a vytváří tak program, který se dle principála prakticky liší od všech programů v České republice. Zda je horší nebo lepší, nechává na divákovi, ale samozřejmě je přesvědčen, že je lepší. Jeho cílem je navracet lidem důvěru v cirkus. „*Člověk se trochu stydí, když slyší, co dělají ostatní cirkusy.*“ Distancuje se od nich a několikrát během rozhovoru srovnává české podmínky s těmi zahraničními, především se Skandinávií, která je pro něj vzorem a ideálním cirkusovým působištěm.

Když se ho ptám na domov, odpovídá nepřímě. Mluví o svém cirkusovém zimovišti, velkém statku, který dělí od okolí dva potoky a vzpomíná na dětství. „*Čím jsem starší, tím radši se tam vracím.*“

Ve vztahu k zaměstnancům vystupuje individuálně. „*Jsou lidi, kteří pracují u cirkusu 15 let a ještě jsem na ně nezvýšil hlas, protože vím, že by to bylo na škodu.*“ S jinými to ale jinak nejde. Zásadou je, že každý nový zaměstnanec nejdřív dělá všechno. Tomu, co ho baví nebo mu

nejlíp jde, se začne věnovat. Kariérní růst samozřejmě existuje, stejně jako hierarchie, která se ale podle principála vytváří více méně sama, zároveň ale dodává, že určitý vůdcovský princip je určený. *„Každý odvětví má svého vedoucího. My dva (principál a jeho syn) jsme nahoře a my to máme nejhorší. Protože nejhorší je práce s lidma. Zvířata jsou zlatý.“*

Druhou část rozhovoru vedeme uvnitř šapitó. Sedíme v lóži v první řadě a díváme se na trénink. Přibližně polovina z cvičících neměla s cirkusem nikdy předtím nic společného. Do cirkusu přišli, protože sháněli práci – *„nic neuměli, tohle jsem je naučil.“* Dohlíží, aby trénink probíhal dobře – snad proto, že jsme tam my – a vypráví o jednom zaměstnanci, který trénuje teprve druhým dnem. *„Ale vidím, že ho to baví, tak z něho něco udělám. Furt lepší než kdyby žebrol někde po ulicích. Já už jsem pomohl v životě tolika lidem!“* Pak se k nám nakloní a tišším hlasem vypráví o osudu jednoho ze svých zaměstnanců. Prý k němu přišel jako bezdomovec, jen s igelitkou v ruce, byl už poměrně starý a ještě k tomu s obrovskými dluhy. Principál ho vyslechl a zaměstnal, kromě toho za něj taky začal splácet všechny alimenty a dluhy. V tašce si zaměstnanec prý nesl provaz a chtěl se jít oběsit. *„A teď je vedoucí reklamy, zodpovědný člověk, kterej si tý práce moc váží.“*

Pak se rozovídá o své největší vášni – drezúře šelem. Učí zvířata takzvaně na tělo. To vyžaduje naprostou důvěru, *„jinak vás roztrhnou v půli“*. Drezérem ani krotitelem prý není a vlastně ani neví, jak to dělá. *„Používám předpověly¹⁶ a od malička se s nima mazlím.“* Popisuje nebezpečí drezúry a upozorňuje na věci, kterých jsme si při představení nevšimli, ale mohly být smrtelné. *„Instinkty a pudy pracují pořád. A když vidím, že se tomu zvířeti nechce, tak do těžkých triků raději nejdu. Neriskuju to.“* Popisuje nám, jak přišel k jednomu zranění a jedním dechem dodává: *„Tak jsem toho mediálně využil, zavolal jsem do televize, oni přijeli a bylo to ve zprávách! Moje manželka mi to šila, já se ještě předváděl, jeden steh – jeden panák slivovice, ještě do tý slivovice krev, aby to pro ně bylo zajímavý.“* O svých zraněních ale mluví spíše jako o prkotinách. Silně ovšem zdůrazňuje zranění svých dětí. Na syna skočil lev a rozdrtil mu dva obratle, dcera spadla z výšky šapitó na zem manéže. Milimetr jí chyběl od celkového ochrnutí. I přes zjevná rizika cirkusového života ale tvrdí, že nejdůležitější v životě je dělat to, co člověka baví. A plnit si své sny! Jemu se to prý daří. Stejně jako se mu daří, *„že si o mě skoro každéj myslí, že jsem trochu šáhlej. Ale to nevadí.“*

„Snad v tom byl – snad ne, ale jistě – i pocit zodpovědnosti za nás za všechny, vědomí, že nás nemůže nechat na pospas, děj se co děj; že nás nemůže poslat zase zpátky dělat broučkaře,

¹⁶ Předpověl je snaha naučit zvíře něčemu na základě jeho přirozeného chování. Např. když vidím tygra, že si lehá, začnu křičet „lehnout“ a tygr si díky propojení výrazu a činnosti trik osvojí.

cajkmochry a saltimbanky, kteří padají z provazu hladem.“ (Cibula, 1970, s. 22). Broučkaře, cajkmochry a saltimbanky dnes sice nahradila jiná povolání, princip ale zůstal stejný. Být principálem více než padesáti zaměstnanců je značně náročné povolání, které vyžaduje notnou dávku manažerských a řídicích dovedností. Osobnost principála by ovšem vydala na samotné psychologické bádání, jež by rozhodně stálo za pozornost, ale bohužel není obsahem této práce¹⁷.

Principál je v tomto cirkusu vůdcem, šéfem, naprostou autoritou, jež se těší poměrně velké úctě. Na jeho osobnosti stojí celý cirkus, je srdcem i duší cirkusu. Vytváří pravidla, podle kterých se cirkus řídí a snaží se nastolit takové podmínky, které budou dodržování těchto pravidel podmiňovat. Je to manažer i komediant v jedné osobě, cirkusáctví má v krvi a nade vše ho miluje. Stejně jako svá zvířata, ke kterým měl mnohdy lepší a silnější vztah než k zaměstnancům. Očividný byl ale silný a láskyplný vztah k dětem, svým vnukům a celkově příbuzným či potomkům. Je zřejmé, že v nich vidí své pokračovatele a nositele toho, na čem mu tolik záleží - cirkusového způsobu života. Byl charismatický a plný protikladů. Jeho pohostinnost a vlídnost vůči nám byla stylizací, považovala jsem ji ale za natolik upřímnou, že nazývat ji za stylizaci nepovažuji za příliš vhodné. Principál uměl jednat s lidmi různými způsoby a tyto způsoby volil na základě toho, co bylo jeho cílem. Nám se prezentoval jako ředitel dokonalého podniku, svým zaměstnancům jako šéf a nezlomná autorita, jejíž slovo je doslova

¹⁷ Osobnost principála vykazovala řadu zajímavých psychologických aspektů, jež by vydaly na samostatnou kapitulu. Následující poznámka je výčtem vyzpozorovaných situací a dojmů z principálovy osobnosti, které mi přijdou důležité a významné, pro samotný cíl výzkumu ovšem nerelevantní a především nevztahitelné na cirkusovou subkulturu v jejím celku. Vypovídají pouze o osobnosti konkrétního principála, proto volím tuto metodu poznámky pod čarou. Principál svou osobnost prezentoval především v roli spasitele či přímo mesiáše. Míru stylizace do této mesiášské pozice nedokážu odhadnout, v určitých momentech jsem nabývala dojmu, že se opravdu niterně a plně za jakéhosi spasitele a zachránce považuje vzhledem k faktu, že řadě lidí, kteří u cirkusu pracují především na dělnických pozicích, poskytuje ubytování, jídlo a určitý (ač nepatrný) přísun peněz. Tyto lidi tak fakticky drží nad propastí bezdomovectví, žebráctví či narkomanie. Někteří zaměstnanci jeho stylizaci do role zachránce a spasitele přijímali a respektovali, jiní se vůči ní vymezovali.

Role spasitele a dobráka se projevovala i v neustálém zdůrazňování faktu, že do jeho cirkusu mají všichni postižení vstup zdarma. Velký důraz zároveň kladl na skutečnost, že je jediným principálem, který tak činí. Takovéto konání ovšem dokládá již Karel Kludský v knize *Život v manéži* (Cibula, 1970), který právě tento zvyk předkládá ve výčtu cirkusáckých pravidel a tradic.

V rámci rozhovoru byla patrná velká míra přehánění a nadsazování (např. ušil jsem stan vlastníma rukama, týdně přečtu 2-3 knihy a doma jich mám tisíce, moji zaměstnanci v každém městě chodí do antikvariátů a skupují všechny knihy týkající se cirkusu, každý měsíc mi chodí řada nabídek od nejlepších artistů světa, kteří žádají o angažmá). Celková snaha o prezentování cirkusu jako dokonalého podniku s dokonalými vztahy byla neuvěřitelná a místy až komická. Postupem času se ovšem přístup principála měnil, domnívám se, že se nedokázal v tak dlouhém časovém úseku sebeovládat, a tak jsme mohli být svědky postupného pronikání „pravého“ principála na povrch. Později jsme nabývali dojmu, že nás dokonce hlídá. Jakmile jsme se s někým začali bavit, znenadání se odkudsi vynořil, vkročil do rozhovoru, případně i za respondenta otázku zodpověděl tak, jak považoval za správné a vše nám náležitě vysvětlil. Ve vztahu k nám ale po celou dobu vystupoval nadmíru vlídně a dobrotivě i přesto, že jsme ho viděli v situacích, kdy se nebránil použít fyzického násilí na své zaměstnance. Je zřejmé, že jako jakýkoli vlastník jakéhokoli podniku se snažil nám, cizincům, předložit dokonalou verzi své společnosti. Zároveň skutečnost, ve které musí řídit více než 50 lidí různého inteligenčního potenciálu, za které má z velké části zodpovědnost, jelikož je fakticky živí, jeho chvílemi výbušné a cholerické chování sice neospravedlňuje, ale minimálně z části vysvětluje.

zákonem, svým potomkům zase jako milující a zkušený praotec, který jim předává své cenné znalosti a zkušenosti.

2.3.4 Artistka

Šestnáctiletá neteř principála je v rámci tohoto výzkumu představitelkou ženské role nejvyšší vrstvy hierarchické struktury cirkusu, zároveň také součástí vrstvy teenagerů v této komunitě. Rozhovor jsme vedli v jejím karavanu, do kterého nás pozvala. Ze začátku byla poměrně nervózní, během konverzace bylo ale zřejmé postupné uvolnění. Její odpovědi na mě působily lehce povrchně, je ovšem otázkou, do jaké míry je šestnáctiletá dívka schopná hlubší reflexe své vlastní komunity. Rozhodně se nijak nestylizovala ani nepřetvařovala, do značné míry ale odpovídala prvoplánově a předvídatelně.

Cirkus je dle ní umění, zábava, artistické kousky, klauni a zvířata. Pro ni samotnou znamená cirkus celý život, nedovede si představit, že by dělala něco jiného, cirkus považuje za svůj koníček i za svou práci. Zajímavým je její názor, dle kterého normální člověk nikdy nemůže dosáhnout tak dobrých výsledků jako rodilý cirkusák. *„Není to vidět v trikách, ale v tom prodeji, jak člověk komunikuje s publikem. Normální člověk, který se tomu chce věnovat, se to nikdy nenaučí tak, jako člověk, který to má v krvi. Ten rozdíl je vidět.“* Důležitý je samozřejmě talent, bez kterého by se cirkusové umění nedalo dělat.

Lidé mimo cirkus na ní určitě pohlíží jinak. Nikdy se nesetkala s negativními reakcemi, spíše se zvědavostí a vyptáváním. V dětství chtěla být veterinářkou, nakonec se ale vzhledem k rodinné situaci, kdy se její rodiče rozváděli, rozhodla naplno věnovat cirkusu. Dodělala si základní školu a dál už nešla. *„Stejně vím, že nic jiného mě nebude bavit tak jako ten cirkus.“* Běžný den začíná tréninkem, pak uklízí ve svém a v otcově karavanu, vypere, jde se připravovat na představení, po představení uklízí kostýmy, zkontroluje rekvizity a má volno. Dny se liší jen v tom, kdy se hrají představení a kolik jich během dne je.

Už půl roku má přítele z jiného (konkurenčního) cirkusu. Seznámili se v zimě, kdy jsou všechny cirkusy zazimované a všichni jsou ve svých domovech, většinou v Praze. I ona Prahu pokládá za svůj domov, i když v ní tráví přibližně 2,5 měsíce z celého roku. Zbytek času je na cestách s cirkusem. *„Nejvíc mám ráda, že se v Praze vždycky v zimě všichni sejdou, rodina, známí, kamarádi. Děláme pak sešlosti a party, vidíme se, povídáme.“*

Tátovi se její známost ze začátku nelíbila, ale nic s tím nemohl dělat. Kdyby chtěli založit rodinu, odešla by k nim. Je to takové pravidlo, v devadesáti procentech jde žena za mužem.

Ve dvaceti letech by chtěla mít první dítě¹⁸, přála by si ale velkou rodinu, ideálně pět dětí. Doufá a chce, aby všechny zůstaly u cirkusu a alespoň jedno z nich převzalo její artistickou disciplínu – žonglování s kruhy.

Ohledně hierarchie v cirkusu si není jistá, i když později dodává, že je jasné, že ředitel jedná jinak s dělníkem a jinak s ní. Ale jako šéfa ho respektuje, i přesto že cítí, že s rodinou jedná jinak než se zaměstnanci. „*Nic s tím ale nenadělám, i když si říkám, že by mohl být občas milejší. Ale podařilo se mu vybudovat takovýhle podnik, takže jeho chování bude asi správné.*“

Jejím snem je vycestovat do světa, nechce zůstat u svého rodného cirkusu, ale navázat na práci svého otce, který také vystupoval v zahraničí. Motivací nejsou peníze, nýbrž získání zkušeností, poznání nových lidí a jiných kultur. Její otec také vymyslel číslo, které nyní jako artistka předvádí. „*Ale hodně se mi líbí moderní gymnastika, některé triky jsem z ní okoukala.*“ Zarazí se. „*Nebo ne přesně okoukala, spíš jsem podle toho vymyslela něco jiného.*“

Cirkusácké pověry zná, ale nevěří v ně. Jako důkaz ukazuje na postel, na které leží přehozené kostýmy. Ani věřící není, a ačkoli uznává, že cirkusy se mezi sebou velmi liší, nemá pocit, že by cirkusáci obecně v Boha věřili.

Nejsilnější vztahy má v cirkusu s ostatními dívkami a ženami, příbuznými i nepříbuznými artistkami. S těmi se pravidelně vídá, povídá si s nimi a považuje je za své přítelkyně. Společně s nimi také rozhoduje o změnách choreografie.

Kdyby chtěla odejít od cirkusu jako od řemesla a začít se živit jinou prací, myslí si, že její otec by jí odchod nekomplikoval. Přiznává ale, že by ho to rozhodně mrzelo. „*Když by viděl, že jsem šťastná, tak by mi to přál. Ale kdybych byla nešťastná! To by strašně zuřil!*“

Když se jí na závěr rozhovoru ptáme, zda by nám ještě chtěla něco důležitého říct, zamyslí se. „*Chtěla jsem vám říct, že chci jet do zahraničí a tam něco dokázat. Nechci být pořád na stejném místě, chci se podívat prostě jinam.*“

Každý cirkus má svou krásku. Tou byla tato milá a sympatická artistka, pro potřeby výzkumu interně nazývaná „*Ta s kruhy*“. V programu představení měla dvě velmi dobrá čísla (žonglování s kruhy – tzv. hola-hop - a vzdušnou akrobacii) a rozhodně vždy působila jako miláček publika (snad nejen kvůli velmi krátkým a odhalujícím kostýmům). Do doby, než jsme s ní vedli rozhovor, vůči nám ale působila poměrně uzavřeným a nepřístupným dojmem, nevšímal si nás, nezajímala se o nás, nesnažila se nijak o navázání kontaktu. Tento odstup se poměrně značně prolomil po rozhovoru, při kterém působila ochotně a nikterak strojeně. Její odpo-

¹⁸ Skutečnost, že lidé v cirkusu poměrně brzy zakládají rodinu, se dá vysvětlit tím, že po dokončení základního vzdělání mají okamžitě zajištěnou práci i bydlení, a tak neexistují žádné reálné překážky, jež by v založení rodiny bránily.

vědi odpovídaly odpovědím šestnáctileté naivní dívky, přinesly ale některé velmi cenné informace týkající se dodržování a předávání tradic, zakládání rodiny či navazování vztahů v rámci této komunity.

2.3.5 Nováček cirkusu

Nováček cirkusu nebo taky „Ten, který se stará o zvířata“ je u cirkusu teprve týden, a tak nám poskytuje poměrně unikátní pohled na principy přijímání nových zaměstnanců, pracovní podmínky a zacvičování v rámci komunity. Zároveň reprezentuje skupinu mladých mužů, kterých bylo v cirkusu několik a kteří sem přišli především z důvodu pracovní nabídky. „*Musíš se hodně koukat a hodně poslouchat. Nejde jít a udělat něco po svém, i když to uděláš dobře. Musíš to dělat tak, jak oni chtějí, jak je pravidlem, jak jsou všichni zvyklí.*“

V cirkusu nikdy před tím nebyl, ani jako malý. Hledal ale práci a v cirkusu viděl příležitost pracovat se zvířaty. Má vystudovanou zemědělskou školu, a tak mu principál nabídl, že se o ně může starat.

Samotný cirkus si ale představoval jako takový Bassův Cirkus Humberto. Teď ho připodobňuje k propletenosti, ve kterém má každý své místo - „*když jeden vypadne, tak to všechno padá*“ - a jako příklad uvádí bourání a stavění šapitó. Jakmile jeden člověk chybí, je to znát.

Hodně se o všechno zajímá, vůbec neví, jak cirkus funguje, a tak se hodně ptá ostatních. Působí na nás poměrně inteligentním, zvědavým a aktivním dojmem. Otázkou je, do jaké míry je to tím, že je v cirkusu tak krátce.

Když se ho ptáme na to, jak se on sám před tím, než šel do cirkusu, díval na světské, odpovídá oklikou: „*V životě bych nešel ke kolotočářům, to radši k cirkusu. Starat se o zvířata a ty zvířata něco naučit – to je nebe a duďy!*“ Cirkusové umění vnímá skrze péči o zvířata a zastává názor, že cirkusáci na rozdíl od kolotočářů musí opravdu něco umět. „*Nemám rád, když někdo srovnává cirkus s poutí, s kolotočema. Tady lidi dřou, něco se naučí, dotáhnou do konce, naučí něco i zvířata – a to je velká dřina.*“ Kolotočáře přirovnává k žebračům, kteří jenom přejíždí z místa na místo a žebračí se svými atrakcemi. „*Tady když přijdeš a zaplatíš si vstupenku, tak za tu cenu něco uvidíš, něco dostaneš.*“ Ve skutečnosti ale ještě ani jednou neviděl celé představení a ani neví, kolik stojí vstupné. Když mu říkáme částku 300,-Kč, považuje ji za přiměřenou.

Vztahy s ostatními lidmi by necharakterizoval přímo jako hierarchické. Spíše mu přijdou složité a natolik propletené, že se v nich zatím nevyzná. „*Proto se radši držím na uzdě a nekoukám radši ani po holkách, protože nevím, čím můžou být.*“

Co se týče samotného zaměstnání, pracuje se od osmi hodin od rána do osmi hodin do večera. Za dvanáctihodinovou směnu, ve které by správně neměl mít s výjimkou oběda žádné pře-

stávky, dostává přibližně 300-400,-Kč. Dělníci, kteří nepracují se zvířaty, ale pouze manuálně, dostávají kolem 200,-Kč. Něco dostane člověk od principála ráno, zbytek večer, podle toho, jak během dne pracoval a zda dostal přidělené speciální úkoly. „Říká se tomu *tady soud*. *To si před něj stoupneš a on tě rozsoudí – nebo taky odsoudí – a dá ti tolik, kolik uzná za vhodné*¹⁹.“

O lidech v cirkusu říká, že jsou dobří i zlí a tvrdí, že „*když ti někdo něco řekne jen tak přímo, tak to není potřeba brát tak vážně, ale když zjistíš, že je o tobě šuška, to si pak musíš dávat pozor. Takhle chtěj všichni v cirkusu zmlátit jednoho chlápka.*“

Nováček na nás již od prvního momentu působil jinak než ostatní. V cirkusu s námi komunikoval, první začínal hovor, měl potřebu s námi mluvit. Byl jiný – na rozdíl od ostatních zaměstnanců čistý a především mu ve výrazu zatím chyběl ten zvláštní odér unavenosti a částečné rezignace jako u mnohých ostatních. Vše bylo zapříčiněno tím, že byl u cirkusu pouhý týden. Částečnou stylizaci jsme u něj shledávali, především se snažil působit vzdělaným dojmem a rád nás poučoval o tom, jak se o zvířata správně starat. Bez problémů se také dělil o informace týkající se skupiny a celkově dost komunikoval. Domnívám se, že to bylo částečně způsobeno tím, že se cítil v cirkusu osamělý a nás považoval za své spojence či společníky, částečně také tím, že ke skupině necítil ještě takové pouto a neměl zábrany hovořit i o nepříjemných věcech. Ostatně v cirkusu jsme v té době byli přibližně stejně dlouho jako on.

2.3.6 Skoro jako světská

Všechny kostýmy, které jsou vidět během představení, jsou její prací. Když je potřeba něco ušít, zašít, předělat nebo vyprat, jde se za ní. Má na starosti kostýmy, opony a prádlo čtyřia dvacetí chlapů – dělníků, tzv. makáčů. Sama v cirkusovém představení několikrát vystupuje, jedná se ale spíše o epizodní role. Švadlenka a prادلenka, která u cirkusu žije již 16 let, je představitelkou ženy, která reprezentuje ne-světské, ale díky dlouholetému působení v cirkusu patří do nejvyšší hierarchické vrstvy.

Spontánnost započetí našeho rozhovoru se nesla celým naším vyprávěním a navodila příjemnou a naprosto otevřenou atmosféru. Jelikož jsem chtěla v cirkusu něčím také přispět, nabídla jsem se během přípravy manéže, že s čímkoli pomůžu. Dostala jsem za úkol rozdávat volné vstupenky u ohrádky s malými tygříky u vchodu cirkusu, informovat potenciální diváky o

¹⁹ Později se dozvídáme, že kromě odměn existují i pokuty. Ty principál z platu zaměstnancům strhává. Pokuty se neudělují pouze za špatně provedenou práci, ale také např. za to, že zaměstnanec již příliš zapáchá a děsí tím případné návštěvníky cirkusu.

cirkusovém představení a odpovídat jim případně na všetečné otázky týkající se mlád'at, která byla vystavena²⁰. Ačkoli principál s mým zapojením do práce příliš nesouhlasil, nechal se přemluvit a především přebít věcnými argumenty o nedostatku lidí a svolil. Právě švadlenka mi měla vysvětlit, co se má o tygřících říkat. Pozvala mě proto (k mému překvapení) k sobě do karavanu, tam mi uvařila kávu a začala vyprávět. O tom, jak vystudovala dámskou krejčovou s oborem módní návrhářství, ale nakonec šla pracovat jako servírka. O tom, že jednou k ní do restaurace přišli cirkusáci, ona se zamilovala a po 14 dnech s nimi odjela. Rodiče prý byli „*docela v pohodě*“. Od té doby je u cirkusu a je docela spokojená, i když „*někdy je toho fakt dost. A principál je přísněj*“. Nakonec se u cirkusu i vdala, nikoli však za toho, do kterého se původně zamilovala. Před rokem se chtěli rozvést, oba by ale zůstali u cirkusu, aby jejich dvě děti měli na blízku oba rodiče. Plány jim překazila policie, která si pro (dnes již bývalého) manžela zničehonic přišla. Teď je odsouzen na pět let za podvody, ona dodnes neví, za co přesně.

Lidi na ní koukají rozhodně jinak, je to ale individuální. „*Někdy nás vítají skvěle, jindy dost negativně. Teď už je to lepší, ale třeba před těmi 16 lety, když jsme si šli sednout do hospody, tak si lidi od nás odsedali s tím, že jsme ty praštěný cirkusáci. Dneska jsou lidi víc otevřený, ale pořád se najdou takoví, co říkaj, že týráme zvířata. A přitom všichni tady, co pracují v cirkusu, ví, že zvířata se tu mají líp než lidi.*“

Když se jí ptám, jestli u cirkusu zůstane, neví. Stýská se jí hodně po dětech, které jsou během roku u prarodičů a chodí do školy. Kdyby odešla, tak jedině kvůli nim. Přesto je jejím největším přáním mít dalšího potomka, holčičku. Ukazuje mi fotky, na kterých jsou i ostatní členové cirkusu. Všichni o 15 let mladší. Vypráví o nich, hlavně o členech principálovy rodiny, příběhy z dětství a mládí, jací byli a jací jsou dnes, kdo měl které číslo a jak se změnil. Potvrzuje „nováčkovu“ tezi o nenávisti k jednomu konkrétnímu člověku, který údajně donáší principálovi. „*Principál si tu většinou nechává lidi, co donášej. Ono je to někdy potřeba. Jenomže tenhle si spousta věcí přimaluje a pak jsou z toho zbytečný problémy.*“

Co to je cirkus? Hodně práce a spousta přátel. Cirkus je pro ni rozhodně domovem (ačkoli předtím v řeči mluví o tom, že v zimě jezdí domů), odůvodňuje to tím, že jí zde lidé hodně pomohli a považuje je za své opravdové přátele. Na druhou stranu je to ale strašná dřina. „*Jsou tu i dny, kdy se člověk zachumlá do peřiny a pláče. Protože je toho už moc.*“ Jinak je to

²⁰ Vystavování malých tygříků před vchodem cirkusu těsně vedle poměrně frekventované silnice považuji dodnes za bezkonkurenčně nejlepší reklamní tah, kterého jsem kdy byla součástí. Možnost vidět poměrně volně čtyři tygří mlád'ata a možnost sáhnout si na ně, vyvolávala fascinující úspěch u všech kolemjdoucích, popř. i kolem jedoucích.

ale volnější život, než jakýkoli jiný. „*Když si udělám svoji práci, můžu si jít, kam chci. Nikdo se mě neptá. A poznáš spoustu lidí, nových věcí, míst.*“

Komunitu lidí charakterizuje jako dobrou partu, ve které vznikají silná přátelství, „*takový nerozlučný*“. O ostatních lidech mimo cirkus říká, že si jich spousta vůbec neuvědomuje, kolik provoz cirkusu stojí a stěžuje si na drahé vstupenky. „*Šéf tomu moc nepomáhá, protože má na krku obrovskou sbírku zlata, a tak si všichni myslí, že všechny peníze jdou do toho. Jenomže ono to tak není, tu sbírku talismanů a přívěšků má po svých předcích nebo jako dárek. Na prvním místě jsou ve financích vždycky zvířata, pronájem placu, elektřina, voda, aby nebyla ostuda*“. Popisuje situaci, kdy kvůli nedostatku diváků stačily peníze pouze na zaplacení elektřiny a placu, artisté a zaměstnanci na výplatu museli počkat.

Hierarchii vůči sobě ve skupině necítí. Uznává ale, že odjakživa měla trochu jiné postavení a byla spíš se světskými, s rodinou. Zvou jí na oslavy, může k nim do vozu a dokonce jí dají kafe do hrnku! Divím se, co je na tom tak zvláštního. „*Když přijde jakýkoli dělník, tak nikomu kafe do hrnku nedají, dávají do kelímku. Já to ale chápu, kdybys viděla, jak jim vypadá to prádlo, co peru! To aby se člověk opravdu bál, že od nich něco chytí.*“ S tím souvisí i zákaz pro děti stýkat se s nimi, nedej Bože chodit do jejich „*abtajlů*“ – příbytků. „*Když nějaký dělník uteče a pak po něm musím vymejvat ten abtajl, tak to je fakt nechutný. To si nedovedeš představit.*“

Nakonec dochází řeč i na tygříky. Vysvětluje mi, co o nich mám říkat, stáří, pohlaví, původ. „*A kdyby se náhodou někdo zeptal, kolik toho sežere dospělý tygr za den, tak jim řekni 200 kg masa.*“ Užasle vydechnu, tolik? „*No principál to tak vypráví ...*“

Bez sebemenší stylizace mi nad kávou otevřeně vyprávěla svůj životní příběh. Ve tváři jí byla vidět dlouhodobá únava a odpracovaná dřina. Představitelka „*těch normálních*“, která za dřevěným plůtkem cirkusového světa našla životní poslání a snad i štěstí. Z mého pohledu se do velké míry cítila součástí principálovy rodiny, šestnáctiletá zkušenost jí to rozhodně dovoľovala, zároveň ale světskou nebyla, a tak dokázala více či méně udržet určitý odstup a spatřit rozdíly v jednání a chování.

2.3.7 Pan Samota a Makáč

Sérii rozhovorů ukončím dvěma poměrně podobnými a především typickými příběhy starších mužů, kteří do cirkusu přišli jako lidé bez domova, práce a peněz. Cirkus byl pro ně východiskem z těžké životní situace a záchranou před bezdomovectvím. Poměrně častým důvodem ztráty domova byl rozvod či jiné rozpory s životními partnery, kteří je odmítli dále ubytovávat

ve svých příbytcích a vystěhovali je. Často bez nebo s mizernou prací bydleli po ubytovnách, až se nakonec rozhodli získat práci v cirkusu.

Prvním mužem je (námi interně nazývaný) pan Samota. Pocit samoty u něj byl natolik bytostný, že přebil jeho opravdové jméno, na které si dnes nedokážu vzpomenout. Samota ho pravděpodobně donutila i k tomu, aby se do hovorů s námi pouštěl bez ohledu na to, zda jsme chtěli a od našeho oficiálního rozhovoru nás takřka ochránářsky hlídal a otázkou „*Tak co, všechno dobrý?*“ se pravidelně ujišťoval, jestli jsme v pořádku a nikdo nám neškodí. Míra stylizace u něj proto dosahovala poměrně velkých rozměrů, hrál svou stálou roli vševědoucího a morálně vysoce postaveného muže, jenž se na cirkus dívá z velkého odstupů a chvílemi jím i opovrhuje (a pokud ne cirkusem, tak lidmi určitě). Distanc od komunity by mohl vysvětlovat právě jeho charakteristickou samotu, která byla způsobena i jeho hlavním povoláním – rozvozem reklamy. V cirkusu se tedy příliš nezdržoval, byl spíše na cestách po městech a vsích, do kterých se cirkus chystal zavítat, a tak s lidmi z cirkusu ani příliš času trávit nemohl. Do cirkusu se dostal na inzerát. Přišel sem jen s tím nejnutenějším a začínal stejně jako všichni ostatní – přines, podrž, podej. „*První měsíc jsem myslel, že to nevydržím. Po měsíci dvou si ale člověk zvykne a už má pocit, že to zvládne. A dneska je to droga. Je to svobodnej život.*“ Je prý svým pánem a s principálem se vzájemně respektují²¹. Zdůrazňuje, že není světský, ale pouze zaměstnanec, a tak ani na cirkusácké pověry nevěří. Vyjmenovává jednotlivé členy a postupně je hodnotí. Nečiní mu to větší problémy, je vidět, že má od všech dostatečný odstup. Vypráví taky o svých předchozích povoláních. Mimo jiné dělal oddávajícího. V tom se odmlčí, podívá se na nás, sedí na schůdcích karavanu, vyvýšen nad námi, my pod ním na malých štokrdličkách, z rádia se line jeden z hitů 90. let, je letní večer. Začne odříkávat známá slova svatebního obřadu. Trošku se děsíme, že nám navrhne, že nás oddá. Nakonec se udrží a pokračuje ve výčtu svých povolání.

Nejmilejším „makáčem“ byl bezesporu lehce bezzubý, lehce plešatý a stále usměvavý postarší pán. Vypadá na šedesát, později nám prozrazuje, že je mu mnohem méně, okolo padesáti let. Fyzicky je ale sedřený, únavou poznamenaný, dodnes si nejsem jistá, zda byl tak opálený nebo špinavý. Od začátku s námi komunikuje, ptá se, jak se nám u cirkusu líbí, na požádání se vším pomůže i poradí. Ani neví, v jakém městě budou příště, „*voni mě vždycky někam jenom převezou*“, směje se. U cirkusu je 3,5 roku a ještě ani jednou neviděl celé představení v kuse. Nosí hady, staví klece i jiné potřebné rekvizity, ví pouze, jak jdou jednotlivá čísla za sebou.

²¹ Později se ze souvislostí dozvídáme, že právě tento člověk je oním bezdomovcem, kterého principál zachránil před oběšením.

Když se ho ptám, co to je cirkus, směje se. „*No to je těžký. Kdyby se mě někdo teda jako ptal, tak bych mu řekl, ať se přijde podívat. Každý den je jinej. Mě to tady baví. Je to hodně dřiny. Ale taky velká romantika.*“ Nejtěžší prací je rozhodně stavění a bourání stanu, proto jsou nejhoršími dny v týdnu neděle a pondělí, kdy k přesunům obvykle dochází. Zbytek týdne už je klidnější a na práci lehčí.

K cirkusu se dostal proto, že neměl kam jít. Paní na inzerát, se kterou se měl setkat, ho nakonec nechala na holičkách a on zůstal v cizím městě sám s málo penězi. A tak se rozhodl jít k cirkusu. Už předtím pracoval u dvou konkurenčních cirkusů, jeden byl ale podle něj horší, protože nedával obědy, druhý nebyl cirkusem, protože neměl zvířata. Jestli už u cirkusu zůstane, neví – „*prostě to neřeším*“. Je rozvedený, ale klade velký důraz na to, že má partnerku. Má také syna, který se teď bude ženit, a tak se chystá domů (cirkus pro něj rozhodně domovem není). Nestýská se mu – „*jim taky ne*“.

Skupina tzv. makáčů zastává v hierarchické struktuře to nejnižší místo. Z pohledu vyšších vrstev jsou přehlíženi a ignorováni, komunikuje se s nimi až na výjimky pouze skrze povely a pracovní požadavky. Řada z nich je inteligenčně zaostalejší, mnoho z nich je na cirkusu, resp. na principálovi závislých. Jejich „úmrtnost“ za sezónu je asi 50%, proto je často ostatní členové cirkusu ani neznají jmény. Ti, co vydrží, si budují lepší postavení a jsou více akceptováni. Někteří se ale i přesto silně straní a vytváří tak své vlastní malé světy samoty a rezignace. Podmínky, ve kterých žijí, nejsou příliš skvoucí. Na první pohled jsem ani nepoznala, že o lidské příbytky jde. Velký podlouhlý přívěs za kamion s pevnými stěnami, kterému se říkalo „panelák“, měl čtvery dveře. Jedny do sprchy a další tři otevřené, plné haraburdí, špíny a zaprášených rekvizit. Domnívala jsem se, že se jedná o jakési převozní skladiště. Večer se ale v každých dveřích rozsvítila lampička nebo televize a já zjistila, že v každé kóji sídlí jeden lidský život. Osamělý, separovaný, nekomunikující, padající únavou.

Makáči v cirkusu odvádí tu nejtěžší a nejhorší práci, za kterou jsou nejhůře placeni a za kterou je s nimi nejhůře zacházeno. Snad kvůli své uzavřenosti a přístupu ostatních s námi někteří rádi navazovali kontakt, při kterém byla vidět touha po rozhovoru, po komunikaci. Některým jsme za radu, pomoc či rozhovor na rozloučenou dávali jako dárek cigarety z Pákistánu. Jeden z nich nám naprosto vyrazil dech. „*Děkuju vám. Ty budou sváteční. Já si je schovám na Vánoce a na Štědrý den si je zapálím. A budu na vás vzpomínat!*“ Po chvilce za námi přišel a donesl nám francouzský frank. Na oplátku. Jeho památeční, plný hezkých vzpomínek. Nechtěli jsme si ho vzít, ale trval na tom. Máme ho dodnes.

2.4 Kulturní kategorie cirkusu – reflexe výzkumníka

„Setkáváme-li se však s růzností a mnohotvárností lidských životních forem v jiných historických obdobích nebo v jiných civilizacích a kulturních oblastech, postihujeme přesněji svou vlastní osobitost, své místo v celosvětovém historickém procesu. Je tedy stejně nezbytné znát to, co je obecné, i to, co je individuální, jednotu i mnohotvárnost.“ (Gurevič, 1978, s. 8)

Následující kapitola předkládá interpretaci získaných dat prostřednictvím vymezených kulturních kategorií. Kulturní kategorie charakterizuje Gurevič (1978) jako určující kategorie lidského vědomí: *„... takové pojmy a formy vnímání skutečnosti, jako je čas, prostor, změna, příčina, osud, vztah mezi smyslovým a nadsmyslovým, vztah částí k celku. ... univerzální pojmy jsou v každé kultuře mezi sebou spjaty, vytvářejí jistý „model světa“, onu „sít souřadnic“, jejichž prostřednictvím lidé vnímají skutečnost a sestavují obraz světa, existující v jejich vědomí.“* (Gurevič, 1972, s. 16). Na základě jednotlivých kategorií času, prostoru, práce a vztahu „my a oni“ bych ráda v této části textu provedla interpretaci získaných poznatků společně s vlastní reflexí dané komunity a daného prostředí výzkumu.

2.4.1 Čas

Vnímání času není vrozenou predispozicí, nýbrž získanou vlastností té dané kultury. Zároveň souvisí i s jednotlivými etapami lidského života. Jinak čas vnímá školák, jehož rok se dělí na školní rok a prázdniny, pro dospělého člověka na práci a dovolenou, pro cirkusáka na sezónu a zimu. Ta je často pro lidi zvyklé kočovat těžká, ale *„... i po nejtvrděší zimě přichází vždycky jaro. To už je takový dobrý zvyk a spravedlnost světská, vymyšlená jistě se zvláštním ohledem na komedianty a cirkusáky.“* (Cibula, 1970, s. 38). Již z výše zmíněných rozhovorů s respondenty je jasné, že pojem času je pro cirkusový život naprosto zásadní. V podstatě v každém rozhovoru bylo časové hledisko, ať už krátkodobé nebo dlouhodobé povahy, zmíněno. Principál se svou rodinou zimu tráví na tzv. zimovišti, kterým často bývá dostatečně velký dům, ve kterém se přečkává zima. Mladá artistka vypráví o tom, že doma je jenom v zimě, a to pouze 2,5 měsíce. Téměř všichni členové principálovy rodiny se shodli na tom, že s prvními jarními paprsky už nemohou vydržet doma a těší se na další štaci a vyprávěli o tom, jak je někdy zima dlouhá a oni nedočkaví²². Zaměstnanci nepatřící do cirkusové rodiny řeší,

²² Fakt, že svěštětí jakožto rodilí cirkusáci nedokážou dlouhodobě zůstat na jednom místě a jsou nuceni jakousi vnitřní potřebou opět po určité časové přestávce vyrazit na cestu, považuji za poměrně zajímavý. Příslovočné „mají to v krvi“ by snad mohla vysvětlovat pravidelnost opakovaného cyklu, jedná se pouze ale o mou domněnku.

kam v zimě půjdou a co budou dělat. Rozdělení roku na sezónu, ve které se cestuje, pracuje a vydělává, a zimu, během které se nabírají nové síly a opouští nomádský život, je zkrátka naprosto zřejmé. Fakt, že čas je pro cirkusáky zásadní konstantou, potvrzuje i Karel Kludský v knize *Život v manéži* (Cibula, 1970, s. 93): „*Ale člověk od cirkusu má jednoho velkého nepřítele, který je horší než všichni ředitelé biografů a dancíngů z celé Evropy dohromady, a ten nepřítel se jmenuje čas.*“ S časem totiž souvisí i postupné proměňování pozice v rámci dané subkultury. S rostoucím věkem artista přichází o své nad-přirozené schopnosti, drezér již není tak bystrý a jeho reakce již nejsou tak rychlé, často se v průběhu života proto mění disciplína, ve kterých člověk vystupuje s ohledem na věk. Makáč naopak s prodlužující se dobou působení v cirkusu upevňuje svou pozici a jeho postavení se stává stabilnějším a lepším.

S časem souvisí i navazování známostí, přátelství a vztahů. Do těch se promítá nomádský způsob života, s kterým souvisí časté změny působiště a krátké časové prodlevy na jednotlivých místech. Stačilo se zeptat kteréhokoli mladého člověka v rámci komunity, aby nám potvrdil, že vztahy vzniklé v jednom městě do dalšího již často nedojdou. I artistka potvrzovala, že jediná doba, kdy lze reálně navázat vztah, je právě zimní období, při kterém jsou všichni poměrně dlouhodobě koncentrováni na jednom místě, konkrétně v Praze. To následně zapříčiňuje navazování vztahů čistě v rámci své vlastní subkultury a vede k prolínání pouze v rámci jednotlivých cirkusových rodů.

Pojem času můžeme také výrazně nalézat v časté idealizaci cirkusů do představ o starých tradičních cirkusech 19. století a celkově i ve stávajících nových vývojových trendech cirkusové subkultury²³. Při slově cirkus se často člověku vybaví romantické putování, svobodný život, staré maríngotky, úžasní akrobaté a nebezpečné kousky, při kterých se tají dech. Dnešní tradiční cirkusy ale paradoxně často žijí spíše ze své slavné historie či z určitého stereotypního pojmání cirkusu jako místa, kam se chodí s dětmi za zábavou. Ačkoli by se mohlo zdát, že na cirkusová představení nikdo nechodí, návštěvnost je stále poměrně dobrá, je ovšem otázkou, jaké je věkové rozložení diváků. Hledisko času se také výrazně odráží do marketingu a managementu cirkusové společnosti. Cirkusy veškerý svůj program plánují s ročním předstihem, ve kterém zajišťují všechna potřebná povolení, pronájmy konkrétních prostorů apod.

2.4.2 Prostor

Cirkus byl vždy malým světem pro sebe. Prostorová separace vyjadřovaná dřevěným plůtkem, kterým je vždy daný plac obehnaný v rámci většího prostoru, je naprosto typická.

²³ Mám na mysli především směr nového cirkusu, který se v dnešní době těší velké oblibě.

Uzavřený svět, který žije svým tajným životem, za jehož hranicemi se pohybují tajemní lidé a exotická zvířata. Svět, do kterého člověk vstupuje pouze během představení, ale i tak nepozná vše. Svět, který vstoupí do „našeho“ známého prostoru pouze na několik dní v roce a pak opět zmizí. Vymezení prostoru zároveň vedle tajemnosti ale vzbuzuje i pocity cizáctví a s nimi spojený strach a pocit nebezpečí. Kdo jsou ti lidé, co tu chtějí, proč dělají takové divné věci? I když se může princip strachu ze zvláštností zdát v dnešní době nepravděpodobný, do jisté míry ve vztahu k cirkusové subkultuře stále funguje. Již zmíněné problémy s navazováním vztahů či přátelství souvisí proto i s prostorovým přesouváním cirkusu. Prostorové vnímání prostředí z pohledu cirkusové subkultury je proto nejzřetelněji pojímáno skrze princip nomádského života. Některé (větší cirkusy) ve (větších) městech zůstávají týden či dokonce měsíc, menší (rodinné či méně známé) cirkusy jsou kvůli obživě nuceny místo svého působení měnit např. i každé dva dny.

Prostor evokuje i otázky týkající se domova. Z rozhovorů s respondenty nelze zcela přesně jednotný závěr vyvodit, je ovšem zřejmé, že vztah k domovu se u světských postupem času mění. Zatímco klaun jako představitel starých dob a staré školy považuje za svůj domov to místo, ve kterém zrovna vystupuje a principál s ním do jisté míry souhlasí i přesto, že stále více inklinuje k svému stálému domovu – zimovišti, mladá artistka již velmi jistě a nepochybně za svůj domov považuje jedno konkrétní místo, ve kterém má své přátele a známé. K danému působišti, ve kterém se cirkus zrovna nachází, nepocituje silnější pouto. Všichni ne-světští, normální lidé pracující v cirkusu, cirkus buď za domov nepovažují, protože ho mají jinde nebo považují, protože zkrátka nemají kam jinde jít – hlubší vztah k cirkusu jako domovu u nich ale najít nelze.

S prostorovými změnami také nepřímou souvisí i princip transcendence, který podrobněji zmíním ještě v kapitole věnující se práci v cirkusu a s nímž cirkusová představení silně pracují. Mám na mysli především princip jistého překročení hranic normálního světa do světa nadpřirozeného a exotického.

2.4.3 Práce

V rámci této kapitoly bych se ráda dotkla hned několika poměrně zásadních témat. Především je to hierarchie v rámci cirkusové společnosti a její vliv na fungování celého systému. Dále již výše zmíněná forma prezentace cirkusáka jako umělce, který prochází jakousi magickou přeměnou z normálního stavu do stavu nadpřirozeného. V neposlední řadě s tématem práce souvisí i téma vnímání cirkusového živobytí jako svérázného způsobu obživy, dále principy předávání a učení cirkusových dovedností a s tím i na první pohled nesouvisející zvyklosti týka-

jící se zakládání rodiny. Např. artistka ve svém rozhovoru zmiňovala učení dětí artistickým kouskům či přání, aby jedno z jejích dětí zdědilo její uměleckou disciplínu.

Jedním z nejzřetelnějších principů fungování cirkusové společnosti je silná hierarchická struktura, jejíž dodržování se těší poměrně velké úctě. Nejvyšší vrstvu tvoří principál se svou rodinou a příbuznými – ti zároveň v rámci cirkusového představení zastávají ty nejdůležitější artistické funkce. O něco nižší vrstvu tvoří artisté, kteří nejsou přímými příbuznými, ale z cirkusového prostředí také pocházejí – to jsou především artisté či klauni, popř. lidé, kteří u cirkusu působí již velmi dlouhou dobu. Třetí pomyslnou vrstvou jsou vedoucí jednotlivých specializací – ošetřovatelé zvířat či řidiči, kteří rozvážejí reklamu. Pod nimi je poslední a nejnižší vrstva makáčů, dělníků, bezdomovců, ztroskotanců a vyděděnců, pro které je cirkus jedinou záchranou. V této vrstvě platí nejsilněji princip „čím déle, tím lépe“. Pokud se do cirkusové rodiny již rodíme, očitáme se přirozeně v nejvyšší hierarchické vrstvě, pokud ale do cirkusu přicházíme z vnějšku, začínáme na úplném dně a záleží pouze na nás, do jaké míry se vypracujeme. Délka setrvání v cirkusu reálně odpovídá míře tlaku, kterou daný člověk dokáže vydržet. Na vlastní kůži jsem pocítila stres, který je vyvíjen na makáče např. během bourání a stavění stanu ze strany principála a poměrně rychle jsem došla k závěru, že v roli makáče bych dlouhou dobu nevydržela.

Z výčtu jednotlivých hierarchických struktur by se celkově dalo říci, že struktura důležitosti a významnosti jednotlivých čísel cirkusového představení poměrně věrně kopíruje i reálné postavení jejích aktérů v rámci komunity. Divadelní role tak odpovídají rolím sociálním. Zajímavým je i náhled na komunitu cirkusu jako ostrůvek diktatury v demokratickém okolí. Vládou tu přísná pravidla, vůdce je jasný a vše určující, jeho obyvatelé jsou poslušní. Ten, který pravidla porušuje, je vyloučen. Zároveň je důležité uvědomit si, že ačkoli v cirkusu funguje silná hierarchie, na druhou stranu zde hraje roli i fakt, že se každý musí na každého silně a až existenciálně spolehnout (např. artista spoléhá na makáče, který staví šapitó a upevňuje tyče, na kterých cvičí, drezér spoléhá na dělníka, který montuje klec).

Samotnou kapitolou je pak cirkusové představení, skrze které je cirkusová subkultura nejvýrazněji vnímána. Já sama jsem ovšem po absolvovaném výzkumu nabyla dojmu, že představení je pouhou špičkou ledovce a třešničkou na dortu v rámci celého cirkusového molochu. Divák přicházející pod plachty šapitó vidí zlomek toho, co vše cirkusový život obnáší, a proto považují za zásadní chybu cirkus skrze cirkusová představení vnímat. Faktem ale bezesporu zůstává to, že cirkusová představení v průběhu času prošla zřetelnými proměnami a principy, na které lákala do manéže diváky, pomalu ale jistě mizí. Jako zásadní princip považují sku-

tečnost, že divák má v rámci představení vstoupit do tajemného a exotického světa, v němž bude oslněn nadlidskými výkony, popř. neznámými a exotickými zvířaty. Artista tak reálně prochází určitou transcendentální proměnou z obyčejného člověka do nadpřirozené bytosti, která překonává fyzikální zákony a uniká smrti. Za oponou je člověkem, v manéži pak artistou, který dokáže nemožné. Tento princip v současné době silně pokulhává, jak na nepříliš velké preciznosti jednotlivých čísel, tak na faktu, že i ten sebelepší živý artista nikdy nepřekoná artistu, jenž je prezentován skrze televizi či PC hru.

Tradiční cirkusy zároveň musí být soběstačné, nejsou dotované z jiných zdrojů než ze svých vlastních příjmů, a proto komerčnost a snaha zalíbit se co největšímu počtu diváků hraje velmi důležitou roli. V představeních funguje řada podprahových momentů, včetně nápadně odhalujících kostýmů či hudby, která v podstatě vytváří atmosféru toho daného čísla.

2.4.4 My a oni

Na rozdíl od výzkumů exotických kmenů, jejichž příslušníci mají různé barvy pleti a různá vzezření, má výzkumník v cirkusové subkultuře velkou výhodu – velmi snadno splyne. Proto jsem na vlastní kůži mohla velmi reálně zažít pocit, který příslušník cirkusové subkultury pociťuje od okolních lidí. Nejzřetelnějšími momenty bylo především jakékoli opouštění ohraničeného prostoru cirkusu a také rozdávání volných vstupenek u klece s malými tygrátky. Faktem je, že jsem se s negativními reakcemi nesetkala²⁴.

Několikasetletá a do jisté míry stereotypní představa o cirkusácích jako vyděděncích a lidech na okraji společnosti ale bezesporu zůstává dodnes. Postavení cirkusů se během historie měnilo, nelze ovšem říct, že by kdy cirkusy zastávaly opravdu silné společenské postavení v rámci jiných uměleckých disciplín. Být cirkusákem je do velké míry pro řadu lidí stereotypem – buď ideálním a krásným představitelem cirkusu jako z románu Cirkus Humberto nebo špinavým, nevzdělaným a do jisté míry nevypočitatelný a příživnický komediantem, který do našeho světa vpadne na několik dní v roce, dělá nepořádek, týrá zvířata a žije ve špíně. Popravdě řečeno, cirkus je ve skutečnosti něčím mezi – v rámci představení se prezentuje jako skvoucí podnik, mimo něj je to svět pachu zvěřince a tvrdé dřiny.

²⁴ V momentech, kdy jsem se ale např. v obchodě setkala s některým z makáčů, který velmi výrazně připomínal bezdomovce a velmi výrazně se ke mně hlásil a posléze se mnou absolvoval celý proces nákupu, zvláštní pohledy od okolních lidí jsem shledávala. Faktem také je, že když poměrně pravidelně ve večerních hodinách makáči po práci chodili do přílehlého supermarketu, kde si za peníze od principála kupovali různé věci, registrovali jsme v prostorách obchodu zvýšený počet zaměstnanců ochranky. Tento fakt ale nemá nic společného s vnímáním cirkusáků obecně, proto ho zařazuji pouze jako poznámku pod čarou.

2.4.5 Vlastní reflexe

Kvalitativní výzkum spočívá v hlubokém ponoření se do života dané skupiny. Spočívá ve snaze alespoň částečně pochopit a určitým způsobem uchopit danou komunitu a pokusit se její životní principy zprostředkovat dalším, nezúčastněným divákům, např. skrze text. V takovémto pojetí samozřejmě silně figuruje osobnost výzkumníka, který by se měl snažit o maximální objektivizaci a odtržení se od osobních vazeb k jednotlivým členům komunity tak, aby jeho výpověď dokázala obstát v generalizačních snahách. Poslední kapitola mé bakalářské práce se věnuje mé vlastní reflexi desetidenního výzkumu v rámci cirkusové subkultury.

Základním pocitem, který si z cirkusu odnáším, je samota. Samota je tu bytostná, hmatatelná, živoucí a strašidelná. Jeden samostatný svět v sobě utápí spoustu ostatních, snad nepatrných a bezvýznamných, ale stále plných čehosi živoucího. V samotě je cirkus naprosto lidský, kontrastující s nad-lidskými výkony pod plentou šapitó a s iluzorními představami o úžasném a skvoucím. Zde iluze chybí, neexistují, a pokud ano, tak pomalu zanikají. Malé světy rezignace anebo naděje po lepším životě? Za spoustou veselých, třpytivých a odvážných kousků tak nakonec nalézáme zase jen člověka. Zdálky vypadá vše čistě a elegantně, při bližším pohledu ale objevíme špínu, opotřebování a ošuntělost.

V přeneseném slova smyslu znamená cirkus zmatek, bláznec a shon. Možná se k tomu u současných cirkusů schyluje. Tradice precizních představení, věhlasných artistů, odvážných drezérů, mrštných akrobatů a starodávných jmen slavných rodinných klanů slouží jako pozlátka pro laciná klišé a prvoplánové vylomeniny v manéži. Žijeme dnes ve světě rychlého přísunu informací, který ale paradoxně znamená, že si jen těžko něco doopravdy zapamatujeme. Přítomnost nám vládne a cirkus není ničím jiným než stereotypním zpřítomňováním přítomnosti. Ostatně, co je aktuálnější než vteřina volného pádu nebo minuta v kleci se lvy? Cirkus je proto synonymem autentičnosti, která se stává tím jediným unikátním a jedinečným, co cirkus může dnes svým potenciálním návštěvníkům nabídnout.

Cirkus je svět pod plachtou tentu, se všemi radostmi i smutky, co jich kolem nás je. Pro někoho je malý a nepatrný, pro jiného krásný a známý, tajemný, nebezpečný, hodný nebo zlý. Ale pořád je to cirkus. Malá napodobenina našeho života se všemi radostnými kotrmelci a dětským smíchem, svůdnými salto mortale, divokými a nebezpečnými výzvami i moudrými drezúrami, při kterých už každý ví, kde je jeho místo. Cirkus není radost a laciná zábava. Je to pohled do výšky stanu a uvědomění si pomíjivosti svého vlastního života. Cirkus přijel! Další rok je za námi. Hledáme tu sami sebe převlečené za klauny i odvážné krotitele nebo krásné a dokonalé akrobaty. Hledáme sebe za maskami, klademe si otázky odvahy a pocitů domova.

Cirkus je svoboda bez možnosti volby.

Cirkus manifestuje vlastní ne-smrt, umění ošálit smrt, utéct jí ve změti kotrmelců, salt a triků. Ne nadarmo je jedním z nejznámějších triků salto mortale – „smrtné“ salto. A právě na tomto základním cirkusovém principu dnešní cirkus naráží. Naráží na diváka otupělého počítačovými efekty, který riziko smrti nepovažuje za nic ohromujícího a zarážejícího. Říká tak tradiční cirkus něco i o naší dnešní společnosti? Dříve lidé do cirkusů chodili z touhy po objevování nových, nepoznaných a tajemných světů – chtěli vidět slona, lidi jiných národností, artistry, kteří dokážou věci nadpřirozené. Dnes, když svůj svět tak dobře známe, tuto funkci uvádění do jiných světů přebírají televizní přijímače, filmové produkce a počítačové hry se svými magickými kyberprostory – ty tak reálně vystřídaly cirkusy a jejich exotické světy lidského neznáma.

„Ale nemělo by se na staré cirkusy zapomínat – jako by se nemělo zapomenout na nic, co dalo někdy lidem trochu radosti a třeba i síly.“ Karel Kludský, Život v manéži

Závěr

Předmětem bakalářské práce byla kulturologická analýza cirkusu jako svébytné profesní a umělecké subkultury. Práce aspirovala na zachycení a popsání specifického způsobu života příslušníků uzavřené subkultury českého cirkusu v kontextu světového i českého historického vývoje se snahou o deskripci aktuálního stavu tohoto společenství. Dílčími cíly práce bylo vymezení fenoménu cirkusu jako specifického typu subkultury, realizace terénního výzkumu, který měl podobu empirické sondy založené na zúčastněném pozorování a rozhovorech, získání obrazové dokumentace a následná interpretace fenoménu cirkusu prostřednictvím pro něj typických kulturních kategorií.

První část práce čtenáře seznámila s historickým vývojem cirkusu a nabídla srovnání časových proměn a především vnímání a pojmání cirkusu jak v českém, tak zahraničním prostředí. Práce se také velmi okrajově věnuje tématu nového cirkusu a jeho vztahu k cirkusu tradičnímu. Na základě historického exkurzu do zkoumané problematiky jsem vymeziila pojem cirkusu a provedla terénní výzkum, jenž byl založen na pozorování a polostandardizovaných rozhovorech. Bakalářská práce předkládá aktuální popis současného stavu české cirkusové subkultury, který je prezentován jak prostřednictvím série rozhovorů s členy dané komunity (emický přístup), tak vlastní reflexí a interpretací zkoumané problematiky, kterou jsem vymeziila na základě kulturních kategorií (etický přístup). Podařilo se mi také získat poměrně bohatou obrazovou dokumentaci, jejíž část prezentuji v příloze této práce.

Výběr respondentů byl zvolen záměrně tak, aby dobře reprezentoval hierarchické rozložení dané komunity a také genderové hledisko. V rámci vymezení kulturních kategorií jsem se věnovala především pojmům času, prostoru, práce a vztahu dané subkultury k okolnímu světu, tento výčet ale nepovažuji za zcela vyčerpávající a domnívám se, že práce otevírá řadu dalších témat vhodných ke zpracování. Za nejdůležitější považuji např. problematiku zvířat v cirkusu, která je v dnešní době ve společnosti poměrně silně diskutována, dále ekonomickou stránku fungování cirkusových společností a jejich reálné (ekonomické) vyhlídky do budoucna či kvantitativní výzkum v rámci této subkultury, jenž by poskytl širší náhled na cirkusy v České republice.

Domnívám se, že má práce je unikátní v rámci zkoumaného tématu v tom smyslu, že se tematikou cirkusových společenství zabývá omezený počet odborných prací. Úplně chybí celistvá práce, jež by zachycovala současný stav cirkusové komunity u nás. Zároveň literatura, ze které jsem čerpala, měla spíše charakter historicko-popisný, domnívám se tedy, že má práce svým hlubším ponorem do zkoumané problematiky přináší ojedinělý a dle mého názoru dosud nerealizovaný úhel pohledu na zkoumanou problematiku.

Seznam použité literatury

TIŠTĚNÉ ZDROJE

- Bartoš, J. (1963). *Loutkářská kronika: kapitoly z dějin loutkářství v českých zemích*. Praha: Orbis.
- Burgess, H. (1974). The Classification of Circus Techniques. *The Drama Review: TDR*, 18(1), s. 65-70.
- Cibula, V. (1970). *Život v manéži*. Praha: Orbis.
- Cihlář, O. (2006). *Nový cirkus: s doslovem O atribuci divadlu od Jana Dvořáka*. (Vyd. 1., 263 s., Editor Jan Dvořák). Praha: Pražská scéna.
- Gurevič, A. (1978). *Kategorie středověké kultury*. Praha: Mladá fronta.
- Hančl, T. (1995). *Ejhle, cirkusy a varieté: první český cirkusový slovník*. Brno: Rovnost.
- Hendl, J. (1999). *Úvod do kvalitativního výzkumu*. (278 s.) Praha: Karolinum.
- Janura, F., Pešan, M. (1953). *Za cirkusem*. Praha: Orbis.
- Jordan, H. (2008). Hendl, J. (2005). *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. (Vyd. 1., 407 s.) Praha: Portál.
- Jordan, H. (2007). Lidové kabinety doktora Caligariho. *Divadelní noviny*, 16(15), s. 10.
- Jordan, H. (2008). Cirkusy, menażerie, panoptika. In: Bláhová, K., & Petrbock, V. *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 27. ročníku Symposia k problematice 19. století*. (s. 387 - 401). Praha: Academia.
- Jordan, H. (2010). *Vývoj českého cirkusu od počátků do roku 1953*. Praha. Nепublikovaný dokument.

Kaufmann, J. (2010). *Chápající rozhovor*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON).

Kellnerová, K., Ringel, J., Štefanová, V., Výška, J. & Jordan, H. (2013). Cirkus je umění. *RozRazil*, 45(6), s. 69 - 79.

Novotný, A. (1944). *Staropražští komedianti a jiné atrakce*. Praha: Atlas.

Pavlovský, P. (2004). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. (2004). Praha: Národní divadlo.

Soukup, V. (2004). *Dějiny antropologie: encyklopedický přehled dějin fyzické antropologie, paleoantropologie, sociální a kulturní antropologie*. Praha: Karolinum.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

Cirqueon. (cit. 4. 11.2011). *Antika a cirkus*. Dostupné z: <http://www.cirqueon.cz/dokumentace/studie/item/27-antika-a-cirkus>

Cirqueon. (cit. 6. 11. 2011). *Počátky klasického cirkusu*. Dostupné z: <http://www.cirqueon.cz/dokumentace/studie/item/28-pocatky-klasického-cirkusu>

Cirqueon. (cit. 10. 12. 2011). *Z historie českého cirkusu*. Dostupné z: <http://www.cirqueon.cz/dokumentace/studie/item/30-z-historie-ceskeho-cirkusu/>

Jugglenow.com. (cit. 13. 11. 2011). *History of the Circus*. Dostupné z: <http://www.jugglenow.com/history-of-the-circus.html>

Přílohy:

Příloha č. 1 – Seznam otázek polostrukturovaného rozhovoru

Příloha č. 2 – Historické fotografie cirkusu

Příloha č. 3 – Fotografie vzešlé z kvalitativního výzkumu v rámci dané subkultury

Příloha č. 1 – Seznam otázek tvořících základ polostrukturovaných rozhovorů

1. základní informace - pohlaví, věk, vzdělání, profese

Vyprávějte mi o tom, jak jste se k cirkusu dostal.

Co to je cirkus? Co pro vás znamená cirkus?

Jak probíhá váš normální den?

Co se říká o cirkusácích mezi „normálními“ lidmi?

Znáte nějaké vtipy o cirkusácích?

Jak si myslíte, že vás vnímají okolní lidé? (Když přijedete do nějakého města, když cizím lidem řeknete, že pracujete v cirkusu.)

Jste věřící? Věříte v něco? Existuje nějaké speciální cirkusové „náboženství“? Máte nějakého patrona? Rituály před vystoupením? (Pokud má talismany, co pro ně znamenají a proč je nosí.)

Uvažoval jste někdy, že byste z cirkusu odešel? Že byste dělal něco jiného?

V co doufáte? Co je vaše největší přání? Co je pro vás důležité, nejdůležitější?

Kde je pro vás domov? Nestýská se vám?

Jste šťastný?

2. váš názor na současný stav společnosti, politiku (levice x pravice, oblíbené osobnosti, politici)

Máte nějaký vzor? Kdo je pro vás vzorem, autoritou, osobností?

Jak trávíte volný čas? Navštěvujete někdy kulturní akce (divadlo, kino, koncerty)? Díváte se na televizi, internet?

3. pro děti a teenagery

Setkali jste se někdy s nějakými problémy, posměšky, ...?

V kolika letech jste začali trénovat nějaké vystoupení?

Jak si hledáte kamarády, máte nějaké i mimo cirkus? Co byste chtěli dál v životě dělat?

Příloha č. 2 – Historické fotografie cirkusu



Obr. 1: Svatební foto všech členů Cirkusu Bonello z poč. 20. století. Pozornosti by neměl uniknout černoch stojící vpravo - zástupce exotických lidí, na které se lákali diváci. Zdroj: Archiv Divadelního oddělení Národního muzea.



Obr. 2: Příjezd cirkusu do města, r. 1920. Reálné vyobrazení situace, kterou popisuje Novotný ve své knize Staropražští komedianti (viz kapitola Český cirkus). Zdroj: Archiv Divadelního oddělení Národního muzea.



Obr. 3: Podoba cirkusu Henry rodiny Fialovy, který se po 2. sv. v. vypracoval na největší československý cirkusový podnik a po znárodnění se jeho zvířata a fundus stala základem pro vznik státního cirkusu Humberto. Zdroj: Archiv Divadelního oddělení Národního muzea.



Obr. 4: Stavba cirkusu Humberto – státního cirkusu, který byl jako oficiální podnik založen k prezentaci cirkusového umění. Rok 1951.

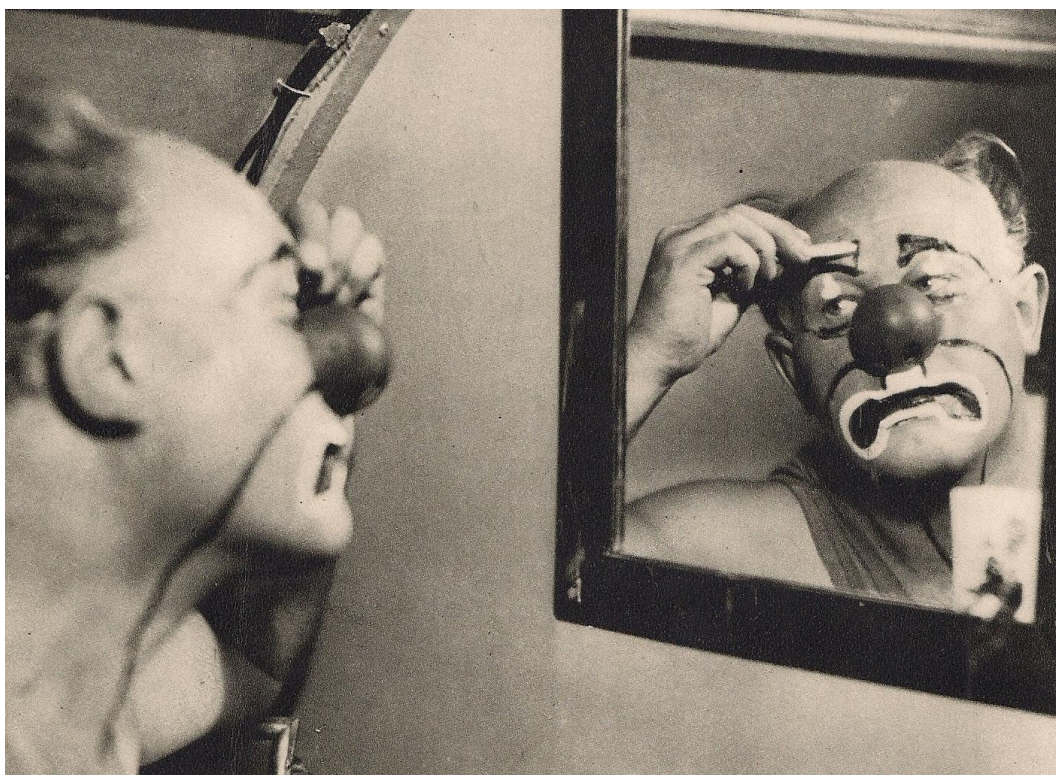
Zdroj: Janura, F., Pešan, M. (1953). *Za cirkusem*. Praha: Orbis.



Obr. 5: Cirkus Humberto sklízal úspěch. Vyprodané představení a číslo se slonem. Rok 1951. Zdroj: Janura, F., Pešan, M. (1953). *Za cirkusem*. Praha: Orbis.



Obr. 6: Zájem o cirkusové umění potvrzuje i tento obrázek. Fronta k pokladně před cirkusovým šapitó, rok 1951. Zdroj: Janura, F., Pešan, M. (1953). *Za cirkusem*. Praha: Orbis.



Obr. 7: Postava klauna k cirkusu neodmyslitelně patří a společně s drezúrou šelem a artistikou tvoří základ cirkusového představení. Pohled do zákulisí. Rok 1951. Zdroj: Janura, F., Pešan, M. (1953). *Za cirkusem*. Praha: Orbis.



Obr. 8: Děti se cirkusovým dovednostem učí již od útlého věku. Ačkoli byl tento snímek pořízen v r. 1951, na této skutečnosti se ani v dnešní době nic nezměnilo a děti již s prvními krůčky prostřednictvím hry získávají základní cirkusácké dovednosti.

Zdroj: Janura, F., Pešan, M. (1953). *Za cirkusem*. Praha: Orbis.



Obr. 9: Každý artista se při těžkém pohybovém triku tzv. „drží očima“ – to znamená, že se upřeně dívá na určitý pevný bod, aby se dobře orientoval v prostoru. Na fotografii artistka Anita Jungová na vrcholu nožního žebříku, r. 1951

Zdroj: Janura, F., Pešan, M. (1953). *Za cirkusem*. Praha: Orbis.



Obr. 10: V 50. letech existovalo v Praze cirkusové učiliště. Na obrázku sestry Šimšovy při cvičení na jedné z pražských střech. Střecha paláce Koruna v pozadí prozrazuje, že snímek byl pořízen přímo nad Václavským náměstím. Rok 1951 Zdroj: Janura, F., Pešan, M. (1953). *Za cirkusem*. Praha: Orbis.

Příloha č. 3 – Fotografie vzešlé z kvalitativního výzkumu v rámci dané subkultury

Z důvodu zachování anonymity cirkusu jsou fotografie záměrně vybrány tak, aby nedošlo k vyzrazení totožnosti respondentů tohoto výzkumu.

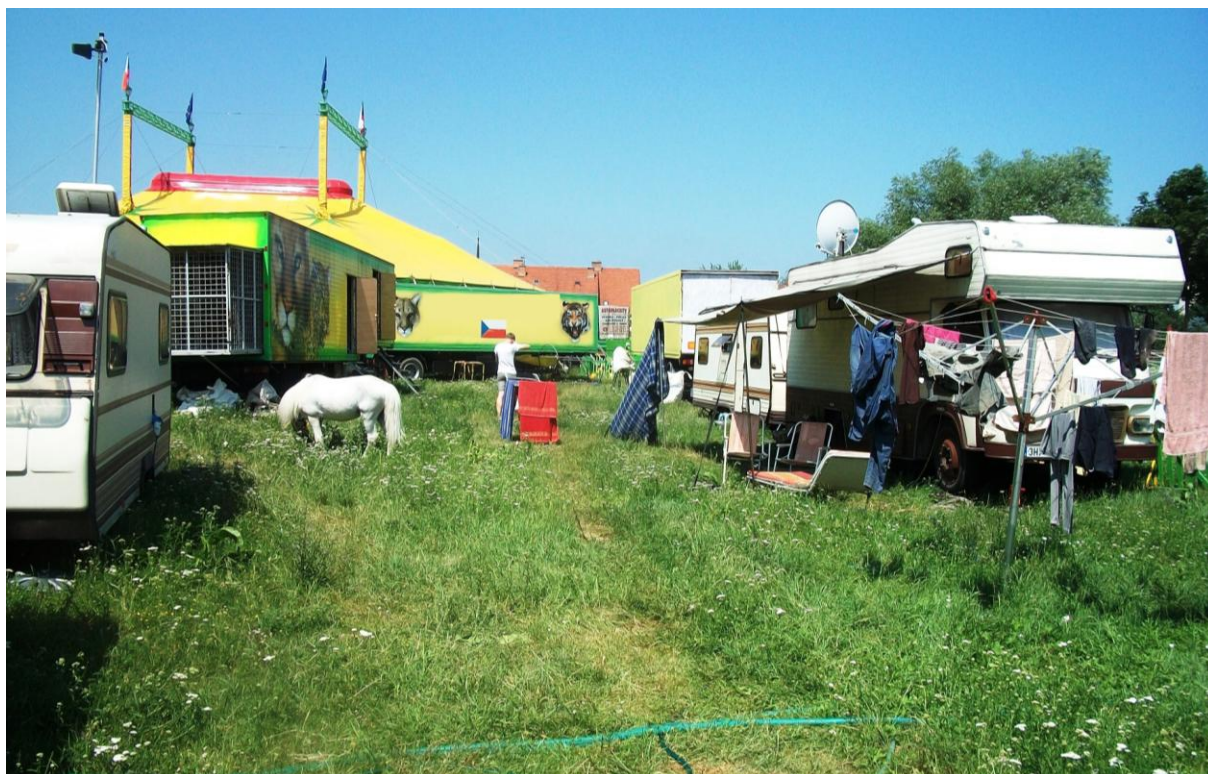


Obr. 11: Tzv. „panelák“, obytný vůz určený pro nejnižší vrstvu dělníků v cirkusu, o němž se zmiňují v kapitole věnované rozhovoru s „makáči“ – dělníky. Červenec 2012



Obr. 13: Problematika zvířat v cirkusovém prostředí je v poslední době stále diskutovanějším tématem. Vzniká řada iniciativ, jež bojují za zákaz jakéhokoli vystupování zvířat v cirkusovém prostředí, mimo to cirkusová komunita již dlouhou dobu čelí řadě útoků ze stran ochránců zvířat a podobných sdružení.

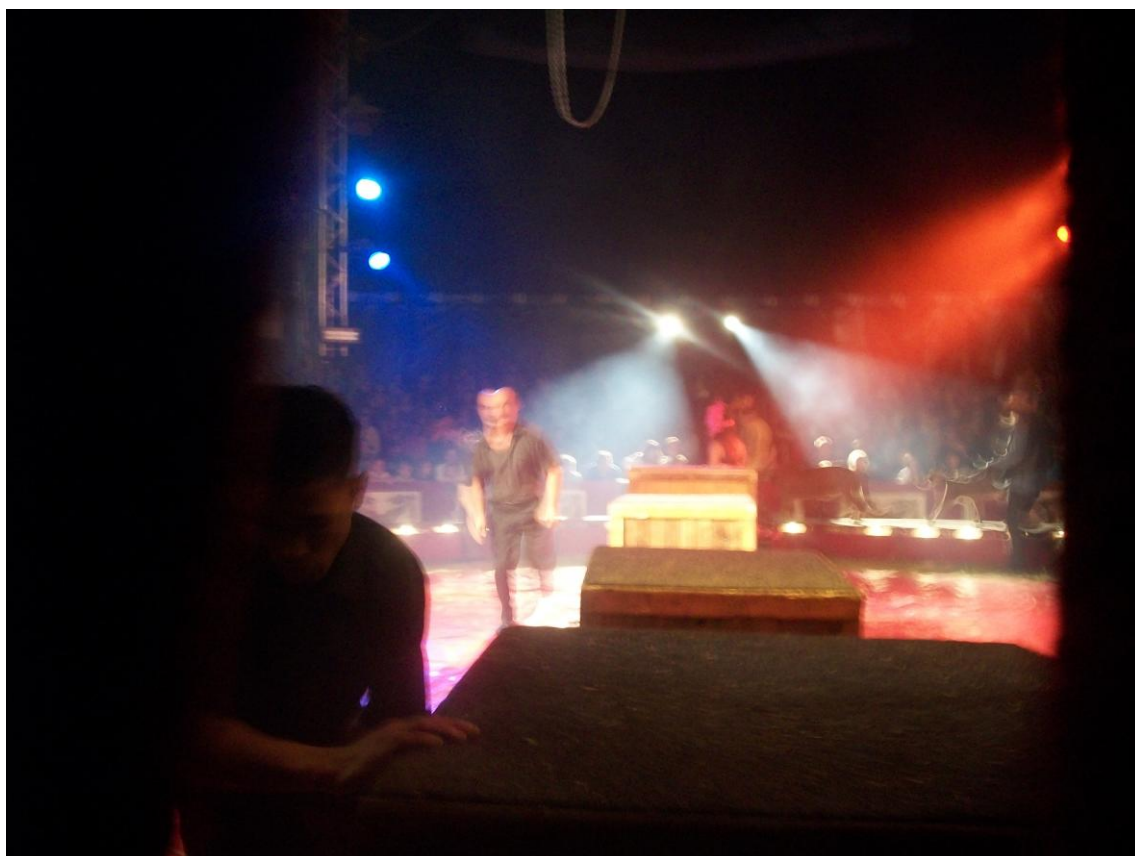
Na obrázku je zachycena puma uprostřed cirkusové vesničky a potažmo i uprostřed panelového sídliště. V pozadí obytný karavan pro artistry, který vystřídal dřevěné maringotky. Červenec 2012.



Obr. 13: Pohled do cirkusové vesničky. Lidé zde žijí společně se zvířaty, koně se zde proto pohybují poměrně volně v rámci délky svého provazu. Během dne je zde klid, artisté mají volno, dělníci vykonávají stanovenou práci, ošetřovatelé se starají o zvířata. Vše se mění s blížícím se představením, kdy se z vesničky stává pohyblivý organismus, ve kterém musí vše fungovat bez chyb a zaváhání. Červenec 2012.



Obr. 14: Cirkusy jsou jedny z mála finančně soběstačných subjektů živé kultury v ČR. Nejsou dotovány tak jako jiná živá umění státními subwencemi či granty, proto jsou odkázány čistě na svůj vlastní výdělek. Provoz cirkusu tak musí být zajištěn ze vstupného, z obchodu s občerstvením a suvenýry a také z finančních darů návštěvníků. Červenec 2012.



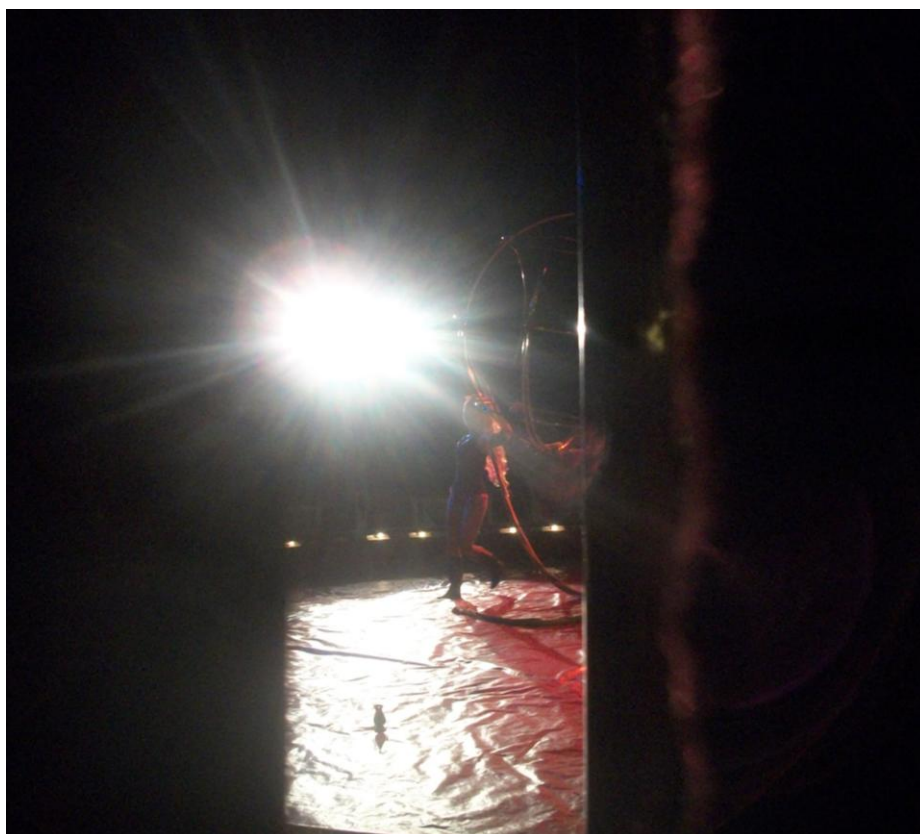
Obr. 15: Cirkusové představení je vrcholem celého snažení a práce. Během něj se celá komunita spojuje a každý přesně ví, jaké úkoly má dělat. Nic se nesmí splést, nic se nesmí zapomenout.



Obr. 16: Místo za oponou je zároveň tajemným místem zrodu nových bytostí, které vstupují do prostoru manéže, aby zde předváděly nadpřirozené věci. Moment transcendence a přeměny rolí. Červenec 2012



Obr. 17: Moment soustředění před vstupem do manéže. Klaun v kostýmu se svými rekvizitami.



Obr. 18: Akrobaté mají v hierarchické struktuře jedno z nejvyšších postavení. Tomu odpovídá i důležitost jejich čísel v rámci představení. Akrobatka během výkonu čísla.



Obr. 19: Naopak makáči, odvádějící v cirkusu tu nejtěžší práci, zastávají nejnižší hierarchické postavení. Nejhoršími dny v týdnu jsou neděle a pondělí, kdy se bourá a staví šapitó. Zde při bourání, červenec 2012.



Obr. 20: Každý, kdo do cirkusu přijde za práci, začíná od úplného dna. Pokud snese nejhorší práci, má šanci vypracovat se postupem času i do šapitó, kde získá během cirkusového představení alespoň epizodní roli. Jeden z mladých makáčů, který právě tuto možnost získal, nám během stavby šapitó předvádí obtížnost na první pohled jednoduchého artistického čísla, které ale vyžaduje i hodiny tréninku. Později se nám před představením svěruje se svou velkou nervozitou, ačkoli v rámci celkového představení je jeho role nepatrná. Červenec 2012.



Obr. 21: Výzkumník v terénu. V pozadí stanu, v němž jsme bydleli, je vidět malý karavan určený pro vedoucí jednotlivých pracovních odvětví. V tomto žil např. pan Samota. Velký karavan vzadu patří kočkovitým šelmám – pumám a tygrům.



Obr. 22: Celkový pohled na cirkusovou vesničku, jež je obehnána plůtkem, který přesně vymezuje hranici mezi „my“ a „oni“. Rozestavení jednotlivých karavanů zároveň poměrně dobře odráželo i postavení v rámci hierarchické struktury. Karavan principála se nacházel vždy v blízkosti vchodu, nejlepší místa připadla ostatním členům rodiny a artistům.