

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Divadelní věda

Disertační práce

Nový cirkus jako dramatické umění

Analýza inscenací nového cirkusu jako cesta k jeho estetickému diskurzu

Contemporary Circus as a Dramatic Art

From Contemporary Circus Performance Analysis to its Aesthetic Discourse

Vedoucí práce: Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Mgr. Veronika Štefanová

Praha 2015

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....
Jméno a příjmení

Poděkování patří především mému vedoucímu disertační práce Mgr. Petru Christovovi, Ph.D., který ochotně a pečlivě vedl můj výzkum v nové a málo probádané oblasti nového cirkusu. Tato práce by jistě nevznikla, kdybych se na svých badatelských cestách nesešla s lidmi, kteří mě díky svému nadšení pro obor přivedli na nové myšlenky, jsou jimi Patrick Leroux, pedagog Concordia University v Montrealu a odborník na nový cirkus, Daniela Arendášová, jedna z vedoucích pedagogů v École nationale de cirque Montréal a také Hanuš Jordan z Národního muzea, který mne zasvětil do historie i estetiky českého tradičního cirkusu.

Abstrakt

Mým cílem je v disertační práci představit nový cirkus jako druh dramatického umění. Vytvořila jsem proto základní rámec pro analýzu nového cirkusu a navrhla jsem terminologii pro pojmenování jeho specifických vlastností. Tato terminologie vychází především z českého teatrologického prostředí. V disertační práci také popisuji nový cirkus jako součást více diskurzů – historického, estetického, kulturně-politického i pedagogického –, což rovněž určuje jeho multidisciplinární charakter.

V teoretickém vymezení nového cirkusu vycházím z některých úvah obsažených v díle *Estetika dramatického umění* Otakara Zicha a v knize *Estetika performativity* Eriky Fischer-Lichte. Nový cirkus v disertační práci popisuji z formálního i obsahového hlediska, abych mohla ukázat, jakým způsobem se cirkusová složka ve vztahu ke složce divadelní proměňuje a nabývá na významu.

Disertační práce je rozdělena na pět hlavních kapitol. V Úvodu stanovuji základní téma, cíle disertační práce, metodu, terminologii a teorie, z nichž v disertační práci vycházím. V kapitole Nový cirkus a tradiční cirkus představuji historii a vývoj tradičního i nového cirkusu ve vybraných zemích (Francie, Kanada, USA, země Skandinávie), které považuji z hlediska vývoje cirkusových umění za důležité. V kapitole nazvané Analýza inscenací zahraničního nového cirkusu aplikuji metodu analýzy novocirkusové inscenace na tři zahraniční inscenace – *Wear it like a Crown* (Cirkus Cirkör), *Grimm* (Cahin-Caha) a *La Vie* (Les 7 doigts de la main). Na popisu jednotlivých složek inscenace chci vymezit jejich specifika ve vztahu k cirkusovým uměním v inscenaci obsaženým. V kapitolách věnovaných českému uměleckému prostředí popisuji významné divadelní počiny, ve kterých se cirkus stává zobrazovaným tématem nebo formou zobrazení. Analýze podrobuji tři inscenace českého souboru Cirk La Putyka – *La Putyka*, *Up End Down* a *Risk*.

Došla jsem k závěru, že český nový cirkus více než z úzkého spojení s cirkusem vyvěral z divadelního myšlení režisérů, herců, dramaturgů a scénografů. Během posledních dvaceti let se hrstce z nich (např. Pavel Šťourač, Rostislav Novák) podařilo použít cirkusová umění jako výrazového prostředku. Do skupiny dramatického umění tak přibyl i nový cirkus.

Klíčová slova

Akrobacie, artista, cirkus, cirkusová umění, dramatické umění, historie cirkusu, historie divadla, inscenace nového cirkusu, nový cirkus, teatralita.

Abstract

This dissertation introduces contemporary circus as a type of dramatic art. The work thus provides a basic framework for the analysis of contemporary circus and suggests a terminology for the designation of its specific traits. This terminology is derived first and foremost from the Czech theatre studies environment.

The theoretical delineation of contemporary circus stems from selected theses from Otakar Zich's *The Aesthetics of Dramatic Art* and Erika Fischer-Lichte's *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Contemporary circus, which is depicted as belonging to several discourses – historical, aesthetic, cultural policy and pedagogical, is described from a formal as well as content-focused point of view in order to best point out how the circus element changes and takes on meaning in relation to its theatrical counterpart.

The thesis is subdivided into five parts. The introduction outlines the key theme, goals and methodology as well as terminology and theories which provide the work with a suitable point of departure. The Contemporary and Traditional Circus chapter describes the history and development of traditional as well as contemporary circus in selected countries (France, Canada, USA, Scandinavia) which are considered significant within the context of circus arts development. The Foreign Contemporary Circus Performance Analysis chapter applies contemporary circus analysis methods to three international productions: *Wear it like a Crown* (Cirkus Cirkör), *Grimm* (Cahin-Caha) and *La Vie* (Sept doigts de la main). The subsequent chapter, dedicated to the Czech artistic environment, provides an overview of key theatre productions where circus appears as either a theme or as an artistic form. Three separate works by the Czech troupe Cirk La Putyka are analyzed here: *La Putyka*, *Up End Down* and *Risk*.

I found that Czech contemporary circus, rather than coming from a purely circus background, stems from a theatrical approach on the part of actors, directors, dramaturges and scenographers. During the course of the past two decades, several have managed to use the circus element in their performances as a means of expression, thus providing a new addition to the dramatic arts, i.e. contemporary circus.

Key Words

acrobatics, circus artist, circus, circus arts, contemporary circus performance, contemporary circus, theatrics, dramatic art, theatre history, circus history.

Obsah

1	Úvod	9
1.1	Performativní a sémiologický charakter nového cirkusu	14
1.2	Časové a tematické vymezení disertační práce	16
1.3	Prameny	21
2	Nový cirkus a tradiční cirkus	23
2.1	Počátky tradičního cirkusu	27
2.1.1	Francie a Anglie	28
2.1.2	USA a Kanada	31
2.1.3	Skandinávie	37
2.2	Počátky nového cirkusu	39
2.2.1	Francie	40
2.2.2	USA	50
2.2.3	Kanada	51
2.2.4	Skandinávie	60
3	Analýzy inscenací zahraničního nového cirkusu	74
3.1	Francie	74
3.1.1	Grimm	77
3.2	Švédsko	81
3.2.1	Wear it like a Crown	82
3.3	Kanada	92
3.3.1	La Vie	95
4	Český nový cirkus	103
4.1	Cirkus v českém divadle do roku 1989	103
4.1.1	Avantgarda a období mezi dvěma válkami	104
4.1.2	Divadlo Větrník	107
4.1.3	Doba poválečná a Divadlo satiry	110
4.1.4	Uvolnění a normalizace	112
4.1.5	August August, august	112
4.2	Boleslav Polívka	115
4.3	Ctibor Turba	120
4.3.1	Ctibor Turba o novém cirkuse	129
4.3.2	Ctibor Turba jako pedagog v cirkusových školách	131
4.4	Cirkus a divadlo po roce 1989	139
4.4.1	Festivaly – jedna z cest k českému novému cirkusu	140
4.5	Český nový cirkus a vzdělávání	147
4.5.1	HAMU	149

4.5.2	JAMU.....	150
4.5.3	Cirkus jako volnočasová aktivita.....	151
4.6	Cirkus jako princip divadelního zobrazování.....	153
4.6.1	Divadlo bratří Formanů a Eva Tálská v Divadle Husa na provázku.....	153
4.6.2	Divadlo Continuo a Décalages – Divadlo v pohybu.....	163
4.7	Cirk La Putyka, oficiálně první český nový cirkus.....	170
4.7.1	La Putyka.....	173
4.7.2	Up End Down.....	181
4.7.3	Risk.....	187
4.7.4	Poetika Cirku La Putyka.....	193
5	Cirkusovost a divadelnost.....	195
6	Závěr.....	205
7	Bibliografie a prameny.....	208

Typ herce, který mě uspokojuje, který mě odjakživa fascinuje a který ve mně provokuje nevyhnutelný pocit temné exaltace, jež se na mně podepíše, je herec-klaun. Talent být klaunem je nejcennější kvalita, kterou může herec mít.

Federico Fellini

1 Úvod

Jak dílu nového cirkusu rozumět, jak ho vysvětlit a interpretovat?

Jak sám název disertační práce napovídá, uměleckou oblastí, na kterou se zaměřím, bude nový cirkus. Nový cirkus je v současné době v České republice i v zahraničí považován za jeden z nejvíce progresivních druhů živého umění. V českém uměnovědném prostředí ale nebyl nový cirkus dosud komplexně terminologicky ani metodologicky uchopen. Proto jsem se rozhodla v disertační práci zprvu vymezit vhodný metodologický přístup a vytvořit adekvátní terminologii, pomocí níž následně chci vybraná díla nového cirkusu analyzovat a pojmenovat. Jelikož popisuji nový cirkus ve vztahu k českému divadelnímu prostředí, vycházím ze základní teze, že nový cirkus, podobně jako tanec a divadlo, patří do širší množiny dramatického umění.

Ve vztahu k novému cirkusu se primárně soustředím na jeho formu a svébytný materiál, ze kterého je tvořen a který podrobím analýze. Tuto formu rozložím na části a budu dokazovat její dvojakost. Nový cirkus v disertační práci prezentuji jako formu, jež má bipolární charakter a v jejímž případě se zkoumaným materiálem stává divadlo a cirkus. V České republice je stále zvykem tvrdit, že nový cirkus je divadlo, nicméně jsem přesvědčena o tom, že toto tvrzení není zcela přesné, ba právě naopak v mnoha případech komplexní pochopení nového cirkusu znesnadňuje. Tím, že zasadím nový cirkus do široké množiny dramatického umění, vytvořím základní rámec pro analýzu díla nového cirkusu. Uvědomuji si ale, že o novém cirkusu je zapotřebí smýšlet komplexně v kontextu současného pohledu na estetiku performativního umění.

Nový cirkus se stal předmětem zkoumání řady zahraničních teatrologů a humanitních vědců. Komplexní a podrobná teorie nového cirkusu ovšem doposud nevznikla. Jednotliví badatelé se ve svých úvahách o novém cirkuse zaměřili na srovnávání cirkusu nového a tradičního. Tyto úvahy vznikaly zvláště v devadesátých letech a jejich základní tezí, která se často opakovala, bylo, že nový cirkus je cirkus bez zvířat, který obsahuje divadlo. Dnes už víme, že s takovým tvrzením nevystačíme a že přítomnost divadelní estetiky i přítomnost zvířat patří k vlastnostem jak cirkusu tradičního, tak nového. S teoriemi, ve kterých se jejich autoři zabývají novým cirkusem, jsou spojeny i pokusy o vytvoření nových pojmů, které by lépe charakterizovaly různé formy cirkusu. Mezi tyto termíny se řadí kromě nového cirkusu, také cirkus neoklasický, nebo novátorský, které ale nikdy nebyly oficiálně užívány, a zmiňují-li je v disertační

práci, tak jen proto, že se chci vůči nim vymezit. Tyto pojmy trpí jistou neurčitostí a v praxi je nelze adekvátně uplatnit. Naopak pojmy, které i v Čechách zdomácněly a stále neztrácejí svou sémantickou hodnotu, jsou tradiční cirkus a nový cirkus.

Tato práce vychází ze zahraničních (převážně francouzských, kanadských, skandinávských) a také českých (československých) zdrojů, primárních i sekundárních pramenů. Spojením českých a zahraničních teorií (v oblasti nového cirkusu se spíše jedná o úvahy) se pokouším tato dvě prostředí doplnit a upřesnit. V terminologii se ale více blížím českému teatrologickému prostředí. Vytváření nové terminologie úzce souvisí se současnými vědeckými aktivitami, které se vážou k novému cirkusu v rovině pedagogické, tvůrčí i kulturně-politické. Zhruba od roku 2010 se v Evropě novým cirkusem vědecky zabývají zvláště ve Švédsku na Stockholms universitet (Stockholmská univerzita) nebo v Dans och Cirkushögskolan (Taneční a cirkusová škola). Jejich přístup je výrazně interdisciplinární a podobně jako například v USA nebo v Kanadě je ovlivněn sociálními, kulturními a historickými aspekty dané země. V posledních letech se pro své analýzy inspiroují například antropologií, sociologií, ekonomii a velkou měrou i genderovými studiemi. Metodologické přístupy jsou přirozeně zabarveny badatelskými trendy a požadavky dané země.

Samotné označení nový cirkus dává příležitost řadě interpretací. Čeští, ba ani zahraniční odborníci (uměnovědci, novináři) nenacházejí jednotnou cestu, jak nový cirkus popsat či jednoznačně charakterizovat. Mnozí se dokonce jakýmkoli snahám nový cirkus blíže vymezit a kategorizovat vyhýbají. I v zemích, kde nový cirkus vznikl (Francie) nebo kam v osmdesátých a devadesátých letech dvacátého století intenzivně pronikal (Belgie, Velká Británie, Španělsko, Kanada, Skandinávie atd.), se označení nový cirkus již řadu let nepoužívá; nahradil ho termín *cirque contemporain/contemporary circus* (současný cirkus). Během několika posledních let se dokonce setkáváme s tendencemi znovu unifikovat označení scénických forem, pro které jejich představitelé využívají cirkusová umění, jednoduše jako *cirque/circus* (cirkus).

V České republice zatím neexistuje žádná teoretická práce, která by se komplexně pokoušela pomocí předem stanovené metodologie a terminologie definovat nový cirkus jako svébytný umělecký druh.¹ Nový cirkus je v českém uměnovědném prostředí často vnímán a následně také označován jako divadlo (pohybové, experimentální nebo

¹ V roce 2006 vyšla kniha Ondřeje Cihláře *Nový cirkus* a roku 2014 kniha *Orbis cirkus*, ve kterých autor představuje zahraniční a české prostředí nového cirkusu. Tyto knihy mají více informativní charakter a teoretické či metodologické problematice se věnují jen okrajově, viz níže.

alternativní), potažmo jako současný tanec. Pojmy, kterými se čeští divadelní a taneční kritici a následně i laická veřejnost pokoušejí nový cirkus pojmenovat, nepoukazují na konkrétní vlastnosti nebo specifika nového cirkusu. Faktem je, že jedinečná a komplexní teorie nového cirkusu, která by nabídla analytický přístup k dílu nového cirkusu a pomocí níž bychom mohli určit postavení nového cirkusu ve vztahu k jiným druhům dramatického umění, v českém uměnovědném prostředí zatím chybí.

Zůstaneme-li v rovině terminologie nového cirkusu, v České republice převládá hybridizace dosud existujících divadelních pojmů s pojmy cirkusovými. Pokud už se v českém uměnovědném prostředí setkáme s terminologickým vymezením cirkusu či cirkusového umění, ocitneme se povětšinou v rovině divadelní teorie. V teatrologických slovnících z posledních let se heslo cirkus, nebo nový cirkus, ale vyskytuje jen zřídka. Český teatrolog Petr Pavlovský řadí obecně cirkus podle svého taxonomického systému pod divadlo jako jeden z jeho druhů.

Cirkus je specifický kruhový prostor, ve kterém se konají performance, které využívají uměleckých (divadlo) i mimouměleckých (tělocvik, iluzionismus, ekvilibratika,² artistika,³ akrobacie,⁴ žonglování a výstupy se zvířaty) aktivit. Pojmenování může znamenat i představení samo a v tom smyslu jde o umělecký fenomén na pomezí divadla – pokud jde o umění, je to druh divadla. Předvádějí se zde výjimečné, nevšední lidské a zvířecí dovednosti, především fyzické, na rozdíl od sportu nikoli soutěžním způsobem.⁵

Předně si musíme uvědomit, že Pavlovský nepopisuje nový cirkus, ale cirkus tradiční. A zmiňuje-li druhy, musíme mít na zřeteli taxonomický systém, v jehož rámci se autor terminologicky pohybuje. Divadelní druhy jsou členěny na základě „použitých materiálů a výrazových prostředků“.⁶ Jelikož do divadelních druhů Pavlovský řadí i pohybové divadlo, k němuž je nový cirkus v České republice často přirovnáván, měl by i nový cirkus být jedním z druhů či poddruhů divadla. Pavlovský ale radikálně vyčleňuje

² Artistická disciplína z oboru balance. Základními prvky jsou stoje, chůze, skoky na rukou, stoj na hlavě, dlouhodobé stoje na jedné ruce, spojené se změnou polohy těla a s otáčením. Při předvádění používají artisté-ekvilibristé různých rekvizit (špalíčky, židle, schody). ZOLAROVÁ, Irena. *Artistický slovník*. Praha: Divadelní ústav, 1964, s. 65.

³ Druh scénického umění, jehož podstatou je dokonalý fyzický projev spojující ladnost a vrcholnou obtížnost v harmonický celek. Podle scénického prostoru, v němž jsou artistické výkony uváděny, se dělí na cirkusové umění a umění varietní. Op. cit., s. 58.

⁴ Artistický obor spočívající na virtuózní vyspělosti fyzických schopností artisty, jež jsou předváděny různou formou. Op. cit., s. 57.

⁵ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri Národní divadlo, 2004, s. 39.

⁶ Op. cit., s. 94.

technickou složku cirkusu z oblasti estetické a zavrhuje tak možnost, že by cirkusová umění, kterými jsou právě tyto fyzické dovednosti, mohla být svébytnou estetickou kategorií. Proto zde Pavlovského termín uvádím jen jako jeden z příkladů, jak je v českém teatrologickém prostředí na cirkus nahlíženo. Čistě technicistního popisu se dočkáme v *Artistickém slovníku* cirkusových pojmů Ireny Zolarové, která cirkus charakterizuje skrze technické aspekty spojené především s tréninkem artistů.

Cirkus je stanem nebo kruhovou stavbou ohraničený hrací prostor a amfiteatrální hlediště, v jehož centru se na jedné nebo více manéžích uvádějí představení, jejichž podstatnou část tvoří různé drezury zvířete a větší artistická čísla.⁷

Irena Zolarová ve svém slovníku pojímá cirkusová hesla obecně a empiricky z pohledu tradičně cirkusového. Na její slovník je ale zároveň potřeba nahlížet jako na dobový výtvor, tedy jako na terminologický produkt, který odpovídal požadavkům své doby. I přesto se některé termíny, zvláště názvy jednotlivých cirkusových figur inspirované slangem pocházejícím z italského, německého nebo francouzského cirkusového prostředí, používají dodnes. Díky strukturovanému terminologickému přístupu se Zolarové jako jediné povedlo vytvořit přehledný systém cirkusových pojmů. V době, kdy *Artistický slovník* vytvářela, tedy v polovině šedesátých let dvacátého století, do něj nemohla zahrnout pojem nový cirkus, protože v té době ještě neexistoval.

O slovníkové vymezení pojmu nový cirkus se zatím pokoušel jediný český autor, Jan Dvořák, ve *Slovníku českého alternativního divadla*⁸. Dvořák nový cirkus nevymezuje teoreticky a neopírá své argumenty o pevný terminologický základ, na pomoc si místo toho bere různé české divadelní události (festivaly), v jejichž rámci se nový cirkus objevil. Jeho slovníkové heslo je pak spíše jakýmsi ohlédnutím, ve kterém Dvořák zmiňuje divadelní soubory a umělce, již se poetikou cirkusu pro svou inscenační tvorbu inspirovali.

K novému cirkusu se ve svých knihách vyjadřuje i herec a dramaturg Ondřej Cihlář. První z nich, *Nový cirkus*⁹, je publikovaná verze jeho magisterské diplomové práce, čemuž odpovídá struktura díla rozděleného na krátké popisné úseky, v nichž autor mimo jiné stručně připomíná historii české divadelní avantgardy, která se vyznačovala svým obdivem k cirkusovému umění. V knize Ondřej Cihlář nepředkládá

⁷ Op. cit., s. 60.

⁸ DVOŘÁK, Jan. *Alt. divadlo. Slovník českého alternativního divadla*. Praha: Pražská scéna, 2000. 253 s.

⁹ CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. Praha: Pražská scéna, 2006. 263 s.

teoretickou úvahu o novém cirkuse, ale spíše čtenáře seznamuje s průkopníky nového cirkusu. Historický přehled je v díle doplněn o informace ze zahraničních zdrojů, zvláště z těch, které vyšly na počátku nového milénia. V té době publikoval své teorie také Sylvestre Barré¹⁰. Francouzský etnograf Sylvestre Barré přišel s novou teorií, v níž terminologicky rozčlenil cirkus na několik estetických kategorií – nový, tradiční, neoklasický a novátorský. Ty se dělí dle míry tradičnosti v nich obsažené a podle toho, jakým způsobem je tato tradičnost zobrazována. Taková kategorizace ale nebyla jednoznačně uplatnitelná a brzy zastarala. Nicméně Ondřej Cihlář s těmito pojmy pracuje i nadále ve své další knize.

V roce 2014 vyšla v České republice kniha *Orbis cirkus*¹¹, ve které je celý oddíl věnován novému cirkusu. Autorem této části je opět Ondřej Cihlář. Druhá část knihy se věnuje historii českého tradičního cirkusu, přičemž autorem těchto statí je Hanuš Jordan, divadelní historik Národního muzea. Zaměřím-li se ale na části, ve kterých Ondřej Cihlář pojednává o novém cirkuse a také o vztahu českého divadla a cirkusu, musím konstatovat, že autor nepředkládá, s výjimkou několika základních úvah, žádný metodologický koncept, pomocí něhož by bylo možné nový cirkus analyzovat. Cihlář prostřednictvím ne zcela relevantních tvrzení uvádí, že nový cirkus je syntézou divadla a cirkusu. Cirkus obecně nepředstavuje jako umění a nový cirkus označuje za nový žánr; o jaký umělecký žánr se jedná, ale dále nevysvětluje. Za povšimnutí ovšem stojí jeho pokus o nové terminologické rozdělení nového cirkusu na tři podkategorie: „divadelní, artistický a pouliční“:

[...] divadelní nový cirkus se snaží vytvářet dramatickým jednáním postav vztahy mezi nimi a artistické výstupy jsou jim zcela podřízeny či jsou často metaforou vztahů, jejich vývoje a proměn [...] artistický nový cirkus může být blízko k modernímu tradičnímu cirkusu, ale artisté jsou zároveň hereckými postavami, rozvíjejí mezi sebou vztahy a situace, přičemž inscenacím vždy dominují předváděné dovednosti [...] pouliční cirkus, chůdová procesí a ohňová i světelná show, taková představení jsou především atraktivními událostmi, které v sobě mohou mít integrovány dějové prvky či příběh.¹²

Cihlář používá pojmy v různých vazbách, které nemusí být srozumitelné čtenáři, jenž nezná dobový kontext ani prostředí, do něhož je zasazen; příkladem může být ne příliš

¹⁰ Jeho studii se později inspiroval také autor knih o novém cirkuse, sociolog Jean-Michel Guy.

¹¹ CIHLÁŘ, Ondřej – JORDAN, Hanuš. *Orbis cirkus*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014. 344 s.

¹² Op. cit., s. 135–138.

jasná vazba pojmů „moderní tradiční“. Cihlář nový cirkus radikálně kategorizuje, nicméně všechny tři jím popsané kategorie mají nestabilní základ. V současné době vznikají univerzální představení, která je možné hrát v budovách, šapitó i ve stanech. Světelná, někdy i ohňová show proniká také do interiérových inscenací nového cirkusu a nový cirkus má být ze své podstaty divadelní i cirkusový, nebo též artistický. Ze vztahu mezi principem divadelním a cirkusovým nový cirkus vychází, je na něm existenčně závislý. Zmiňuji-li pojem „cirkusový“, musím zdůraznit, že úzce souvisí s fyzickou složkou v díle nového cirkusu obsaženou.

1.1 Performativní a sémiologický charakter nového cirkusu

Nedílnou součástí nového cirkusu jsou cirkusová umění¹³ – ekvilibristika, artistika, akrobacie a žonglování jsou uměleckými složkami tradičního i nového cirkusu. Cirkusová umění spoluurčují jejich estetický charakter a účinek. Materiálem k vytvoření takového estetického účinku cirkusových umění je artistické tělo, ve kterém je do značné míry rozpoznatelný artistův fyzický vklad, přičemž tuto všudypřítomnou fyzičnost můžeme nazývat fyzičností extrémní. Označením extrémní rozumíme podstatu fyzického pohybu artisty nebo artistky v cirkusovém/novocirkusovém představení, ve kterém je přirozenou součástí pohybu i riziko – hrozba zranění, nebo smrti. Risk můžeme v tomto případě chápat jako estetickou hodnotu cirkusové/novocirkusové inscenace, stejně tak i jako její atraktivní součást. V určitých případech je risk kladen na odív ve své čisté fenomenální povaze, jindy se stává součástí složitějšího procesu sémiotizace. Tato obecná vlastnost cirkusových umění je charakteristická pro tradiční cirkus i nový cirkus. Nový cirkus je jediným druhem dramatického umění, ve kterém je riziko zastoupeno v takové míře, a právě to má na svědomí jeho proměnlivý charakter – performativně-sémiologický.

V tomto tvrzení se opírám o některé úvahy obsažené v díle *Estetika dramatického umění*¹⁴ Otakara Zicha. Tyto úvahy nechápu ovšem jako jediné možné východisko pro analýzu a popis inscenace nového cirkusu. Nechci komplexně přenášet Zichovu teorii estetiky dramatického umění na nový cirkus, ale vyberu jednotlivá tvrzení, která

¹³ Cirkusová umění je souhrnný název pro artistické obory, jež jsou součástí cirkusových představení. ZOLAROVÁ, I. Op. cit., s. 62.

¹⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986. 412 s.

charakter nového cirkusu vystihují. Nevyhnu se ani digresím k estetice performativity, protože nový cirkus určují i tyto estetické hodnoty. V disertační práci proto estetiku performativity neopomím a argumenty pro svá tvrzení hledám i v díle *Estetika performativity*¹⁵ Eriky Fischer-Lichte. V různorodosti hledám spojitost, nikoli zobecnění. Chci také zdůraznit, že zde jmenovaná díla – *Estetika dramatického umění* a *Estetika performativity* – nelze jednoznačně uplatnit pro vymezení natolik svébytného a proměnlivého živého umění, jakým je nový cirkus. Nový cirkus v disertační práci popisuji z formálního i obsahového hlediska, abych mohla ukázat, jakým způsobem se cirkusová složka ve vztahu ke složce divadelní proměňuje a nabývá na významu.

Jak jsem již naznačila, zásadním, ale nikoli překvapujícím tvrzením je, že nepostradatelnou složkou nového cirkusu (novocirkusové inscenace) je složka pohybová. Ta je projevem fyzického jednání artysty nebo artistky¹⁶. Znamená to, že divák rozeznává v jednání artysty dramatickou osobu, která svým fyzickým i psychickým jednáním utváří ve vztahu k prostoru a k jiným artistům určité situace.

Pro lepší pochopení toho, co můžeme z nového cirkusu extrahovat jako specificky cirkusové, jako specificky divadelní a jako materiál, ve kterém se oba dva principy prolnou, musíme kromě jeho složek znát i jeho původ. V disertační práci proto věnuji pozornost i zahraničnímu novocirkusovému prostředí, čímž objasním, jak se nový cirkus proměňoval a co jej ovlivňovalo. Součástí výkladu o historii tradičního cirkusu ve světě jsou i pasáže, v nichž objasňuji vztah nového a tradičního cirkusu.

Označení nový cirkus vzniklo ve Francii až v druhé polovině osmdesátých let dvacátého století. Jako oficiální pojmenování uměleckého druhu začalo být používáno teprve na začátku nového milénia. S pojmem nový cirkus je v disertační práci zacházeno jako s oficiálním termínem především proto, že v českém prostředí zdomácněl, neztrácí svůj význam a je používán jako plnohodnotné pojmenování živé umělecké formy. S estetikou nového cirkusu a jeho živou a výrazně proměnlivou povahou souvisí

¹⁵ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s.

¹⁶ Artista a artistka jsou terminologická označení účinkujících umělců v inscenaci nového cirkusu. V Čechách se také používá označení akrobat a akrobatka; toto pojmenování však v českém terminologickém kontextu evokuje jedince, který před zraky diváků a ve vymezeném scénickém prostoru předvádí akrobatickou dovednost; není tedy hereckou postavou. Použití termínu herec by ovšem bylo také nepřesné, neboť herec je pojem s příliš úzkým významovým vymezením a v české divadelněvědné terminologii se používá pro označení funkce v činoherním, potažmo loutkovém nebo nonverbálním divadle. Jako komplexní označení představitele nového cirkusu se jako vhodný termín jeví artista. Slovo artista pochází z latinského slova *artiste*. Artista je obecně označení člověka, který se věnuje umělecké tvorbě. V mezinárodním kontextu se dnes více užívá pro výtvarné umělce. V České republice je slovo artista užíváno pro pojmenování profese člověka pracujícího v cirkuse; je to cirkusový nebo varietní umělec dokonale zvládající obtížné fyzické výkony.

i další aspekty. Pro nový cirkus je přirozené být součástí více diskurzů – historického, estetického, kulturně-politického, jakož i pedagogického –, což také určuje jeho multidisciplinární charakter. Pro srozumitelnější a komplexní uchopení nového cirkusu jako druhu dramatického umění bude vhodné představit jeho vývoj, proměnu a působení v širším interdisciplinárním kontextu.

Novému cirkusu, jakožto uměleckému druhu, chybí slovník pojmů, které bych mohla během analýz jednotlivých inscenací používat. Na začátek proto některé z nich vymezím tak, že využiji stávajících lexikálních zdrojů z oblasti divadla a cirkusu. Pro vytvoření novocirkusového terminologického základu užiji již existujících slovníků teatrologických a cirkusových pojmů, protože nový cirkus vyžaduje pojmy z obou těchto uměleckých oblastí. V České republice existuje zatím jediný slovník termínů, které pojmenovávají cirkusové prostředí. Je jím už výše zmiňovaný *Artistický slovník*¹⁷ Ireny Zolarové. V tomto slovníku se jeho autorka pokusila o první ucelené shrnutí a vysvětlení pojmů, které byly a dodnes jsou využívány v prostředí tradičních cirkusů.

1.2 Časové a tematické vymezení disertační práce

V této disertační práci chci pohlédnout na současnou podobu nového cirkusu. Vybírám si proto inscenace, které vznikly během posledních patnácti let. Zaměřím se na složení jejich formy – strukturu i materiál – témata a způsob zobrazování. Při výběru inscenací se řídím specifičností každé z nich a zpracováním, které má vždy „na svědomí“ výjimečná tvůrčí osobnost nebo skupina lidí.

Disertační práci proto rozdělím na dvě části – v první se budu zabývat zahraničním (novým) cirkusem a v té druhé českým divadlem ovlivněným cirkusovou poetikou, následně českým novým cirkusem. Na analýzách vybraných inscenací českého i zahraničního nového cirkusu chci představit specifika tohoto uměleckého druhu.

Ze zahraničních inscenací jsem pro analýzu vybrala tři, které byly představeny i v České republice na festivalu Letní Letná¹⁸. Za Francií to byla inscenace *Grimm* souboru Cahin-Caha, za Skandinávií (Švédsko) inscenace *Wear it like a Crown* (Nos ho jako korunu) souboru Cirkus Cirkör a za Kanadu inscenace *La Vie* (Život) souboru Les 7

¹⁷ Slovník obsažený v publikaci *Ejhle, cirkusy a varieté* Antonína Hančla je víceméně kopií slovníku Ireny Zolarové. HANČL, Tonda. *Ejhle, cirkusy a varieté: První český cirkusový slovník*. Brno: Rovnost. 1995. 164 s.

¹⁸ Festival Letní Letná – Mezinárodní festival nového cirkusu a divadla – v této disertační práci používám jako vodítko při určení časového úseku, v jehož rámci jsem inscenace pro analýzy vybírala. Etapa je proto ohraničena lety 2004–2013, která zároveň znamenají desetileté fungování tohoto festivalu.

doigts de la main. V kapitole o zahraničním novém cirkusu tak představím dvě evropské a jednu severoamerickou zemi, ve kterých se nový cirkus už desítky let rozvíjí jako svébytný umělecký druh.

Základní metodologický přístup spočívá v individuálním analytickém zkoumání a popisu vybraného souboru, inscenace a také infrastruktury, v níž se nový cirkus v dané zemi rozvíjí. Proces analýzy jsem rozdělila na několik fází:

- historiografický vývoj cirkusu v daném území;
- charakteristika sociálně-kulturních, kulturně-politických a ekonomických aspektů nového cirkusu (vzdělávací instituce, soubory, festivaly, organizace);
- analýza vybraných inscenací.

Popis historie vzniku nového cirkusu v zahraničí v disertační práci uvádím pro srovnání s jeho odlišným vývojem v Česku. Primárním zkoumaným materiálem budou inscenace posledních patnácti let, tedy z období, kdy byl v zahraničí nový cirkus již etablovaným uměním. Zároveň se jedná o období, v němž se nový cirkus v kontextu českého uměleckého prostředí osamostatňuje a čeští umělci získávají zkušenosti nejen jako interpreti, ale také jako autoři (režiséři, choreografové) nového cirkusu.

Při popisu českého i zahraničního nového cirkusu především vycházím ze strukturálně-sémiotického modelu, který chápu tak, že každá ze složek inscenace nového cirkusu figuruje v kontextu struktury tohoto díla jako znak. Jak už bylo několikrát zmíněno, specifčnost nového cirkusu spočívá v mnohvrstevnaté a nepravidelné struktuře jeho složek. Novocirkusovou inscenaci v disertační práci prezentuji jako umělecké dílo, celek, jehož složky mají zobrazující funkci. Tato funkce se může přesouvat z jedné složky na druhou. Jednotlivé složky jsou obsaženy ve větších celcích, jež v díle nového cirkusu utvářejí jeho estetickou hodnotu. Tyto složky mají dvojí charakter – divadelní a cirkusový. Existence a estetické působení inscenace nového cirkusu na diváka závisí na dvou základních principech – principu *cirkusovém* (cirkusovost) a *divadelním* (divadelnost).

Cirkusovost a divadelnost v novém cirkuse takto přímo badatelé nepopisují, ale v jejich výkladu je toto dichotomické vnímání přítomno. Karen Fricker z kanadské Rock University se v článku o inscenaci *KÁ* souboru Cirque du Soleil soustředí na popis režie Roberta Lepage, který je zároveň autorem inscenace. Vrací se i k jeho předchozím režii velkých forem a pokouší se o analýzu funkčních i nefunkčních vztahů mezi cirkusovým

a divadelním principem, který se objevuje v režijně-dramaturgickém konceptu u analyzované inscenace. Fricker s nadsázkou uvádí, že nejpřesvědčivější dramatický konflikt, který se v inscenaci *KÁ* zobrazuje, vyvěrá ze sporu mezi protichůdnou poetikou souboru Cirque du Soleil a divadelní kreativitou Roberta Lepage.

Při prvním pohledu na představení bychom řekli, že z vizuálního hlediska je to Lepageova inscenace. Nicméně se nemůžeme zbavit pocitu, že ze dvou třetin je jeho estetika nahrazena estetikou Cirque du Soleil, která se s tou Lepageovou spojí v jeden spektakulární kompromis až v závěru představení.¹⁹

Fricker popisuje i jednotlivé složky inscenace, přičemž nejvíce poukazuje na složku režijní. Podle ní dílo Roberta Lepage neustále diváky upozorňuje na přítomnost režiséra; v jeho produkcích je vůdčí osobností právě on.

Vzájemný konflikt dvou hvězdných rukopisů (Cirque du Soleil, v němž je charakter postavy řízen pohybem těl artistů, a Roberta Lepage, v němž je tělo artisty manipulováno režisérem) vyústil ve zjevné estetické nesoulady inscenace *KÁ*.²⁰

V článku Karen Fricker narážíme na příklad, v němž se cirkusový a divadelní princip, které by měly být zákonitě součástí novocirkusových inscenací, míjejí a oba se setkávají až v závěrečném momentu inscenace.

V této disertační práci se podobně jako Karen Fricker i já budu zabývat cirkusovou režií a dramaturgií. Jedná se o profese, do nichž se za posledních čtyřicet let rekrutovali divadelní režiséři, dramaturgové, choreografové, tanečníci, gymnasté, divadelní herci, mimové a další představitelé oboru dramatického nebo performativního umění. V některých frankofonních zemích (Francie, Belgie, Kanada) se pro (novo)cirkusového režiséra používá označení *metteur-en-piste*²¹. Tento výraz se pojí s tradičním cirkusem ve svém pojmosloví, kde slovo *piste* odkazuje k tradičnímu

¹⁹ On dirait d'abord une production de Lepage tant sur le plan visuel que dans le sentiment qui en émane, mais cette dominance est remplacée aux deux tiers du spectacle par une esthétique propre au Cirque, et débouche sur un compromis laborieux dans la spectaculaire scène finale. FRICKER, Karen. Le goût du risque: *KÁ* de Robert Lepage et du Cirque du Soleil. *L'Annuaire théâtral* 2009, č. 45, s. 23.

²⁰ La tension créée par ces deux signatures vedettes (le modèle du Cirque, où le personnage est régi par les corps performants, et le modèle de Lepage, régi par les corps manipulés par le metteur en scène) a provoqué quelques-unes des confusions esthétiques et des contradictions apparentes de *KÁ*. Op. cit., s. 10.

²¹ Tento pojem vychází z francouzského slova *metteur-en-scène*, které se používá jako označení divadelního režiséra. *Metteur-en-piste* je tedy francouzské označení pro cirkusového režiséra, kde je slovo *scène* (scéna) nahrazeno slovem *piste* (manéž).

cirkusovému prostoru – manéži. Termín v sobě obsahuje oba principy, o nichž jsem se zmínila už dříve, tedy princip cirkusový a divadelní. Funkce režiséra, *metteur-en-piste*, je dána materiálem, se kterým daný jedinec nebo kolektiv musí pracovat. Úkolem režiséra inscenací nového cirkusu je zorganizovat materiál využívaný k jevištnímu zobrazení v komplexní významový celek. Všechn scénický materiál použitý v představení inscenace nového cirkusu je předmětem sémiotizace. Cílem tvůrce inscenace nového cirkusu je unikátním způsobem proměnit technickou podstatu cirkusových umění na podstatu označující. Hmotnou podstatou cirkusové inscenace jsou cirkusová umění. V prostoru jeviště a během inscenačního procesu prochází procesem sémiotizace – z cirkusového pohybu (*figury*) do cirkusového významu (*gesta*). Novocirkusový režisér tak nejčastěji pracuje s materiálem, kterým je stejně jako v divadle lidské tělo. V novém cirkuse je pozornost diváků často přitahována k neobvyklému způsobu pohybu, k pohybu artistickému, v němž je zdůrazněna individuální tělesnost artisty. I tato tělesnost musí projít procesem sémiotizace, a tedy i procesem ztělesnění, kdy se fenomenální tělo mění v tělo sémiotické.²²

V úvodu disertační práce bylo řečeno, že pro analýzu inscenací nového cirkusu jsem se částečně inspirovala úvahami Otakara Zicha obsaženými v knize *Estetika dramatického umění*. Zich v ní dramatické umění popisuje jako organickou strukturu uměleckých složek. V tomto smyslu hovořil autor především o divadle a divadelním díle²³. Cirkus z množiny dramatického umění ale záměrně a zcela logicky vyčlenil, neboť podle něj je podstata cirkusových představení opřena pouze o artistické výkony, jež jsou projevem čistě motorickým, nikoli psychickým. Artisté nejsou herci, protože nepředstavují žádné dramatické osoby.

Akrobat nebo šašek nepředstavuje akrobata nebo šaška, nýbrž je jím: to je prostě jeho povolání. [...] Ostatně je obor artistního umění velmi rozmanitý; možno říci, že se rozprostírá od hranic tance až k hranicím herectví. Výkony akrobatů jsou právě tak jako tanec čistě motorické podstaty a určené jen pro zrak, liší se však od tance tím, že jsou projevem pouze fyziologickým, nikoli též psychickým.²⁴

²² Pro pojmy fenomenální tělo a sémiotické tělo jsem se inspirovala u Eriky Fischer-Lichte v díle *Estetika performativity*. FISCHER-LICHTE, E. Op. cit., s. 117.

²³ Otakar Zich hovořil především o činoherním divadle, ale také o opeře, tedy zvláště o druzích, které se utvářely z podstaty vespolného jednání dramatických osob. ZICH, O. Op. cit., s. 49.

²⁴ Op. cit.

V kontextu doby, ve které Zichovo dílo vznikalo, je taková úvaha logická a oprávněná. Dnes již ale víme, že i tradiční cirkus obsahuje celou řadu divadelních principů. Já se ale nepokouším aplikovat Zichovu teorii na tradiční cirkus, nýbrž na nový, který Zich nemohl znát a který také není cirkusem, jež Zich ve svém díle popisuje. Zároveň ovšem netvrdím, že budu jeho ne vždy zcela konzistentní teorii a terminologii plně a bez výjimky na nový cirkus uplatňovat. Nový cirkus se v určitém ohledu blíží dramatickému umění, jak jej Zich popisuje ve své knize *Estetika dramatického umění*. Pro dramatické umění platí, že na jeho počátku je dramatická situace a že jeho podstata dramatického umění je ve spojení několika umění:

[...] z nichž žádné nemá z estetického hlediska přednost před druhými, nýbrž všechna jsou – v hotovém námi vnímaném díle – umělecky rovnocenná.²⁵

Otakar Zich vyčleňuje artistické umění z množiny dramatického umění a tvrdí, že artista není hercem, nýbrž sám sebou. Takové tvrzení by bylo možné uplatnit v některých případech v kontextu tradičního cirkusu; tradiční akrobaté zpravidla v cirkuse nepředstavovali hereckou postavu. Existovaly ale také situace, kdy obecně cirkusoví artisté (akrobaté, klauni, žongléři, tanečníci, hudebníci a jiní umělci vystupující v cirkusovém programu) byli hereckými postavami, nevystupovali sami za sebe, ale byli účinkujícími v cirkusových pantomimách (ve Francii v devatenáctém století), nebo Wild West Shows (v USA počátkem dvacátého století).

Postupem času v množině dramatického umění jednotlivých druhů přibývá; dochází k míšení znakových systémů jiných uměleckých druhů a k vytváření dalších významových celků. V disertační práci proto budu s dílem nového cirkusu – novocirkusovou inscenací – zacházet jako s dílem, které je utvářeno procesem proměny znaků. Inscenaci nového cirkusu chápu jako strukturu složek a popíšu jejich vzájemné vztahy v závislosti na míře a množství jich v díle obsažených. Při analýze novocirkusových inscenací se tak řídím především popisem jednotlivých složek díla:

- dramatická kompozice/režie/dramaturgie,
- choreografická kompozice/ pohybová složka,
- hudba/zvuk,
- výtvarná složka/prostor/scénografie.

²⁵ Op. cit., s. 26.

Jako složky označují všechny elementy, jež vstupují do dění ve scénickém prostoru; v případě nového cirkusu jsou to bezpodmínečně také cirkusová umění (složka pohybová), která zde chápou jako hmotnou podstatu díla. Jednání artisty ve scénickém prostoru tedy můžeme označit za projev fyziologický, ale podobně jako tanec a divadlo je také projevem psychologickým. V tomto ohledu vycházím ze Zichova tvrzení, že v inscenaci nového cirkusu vystupují postavy, které bychom mohli označit jako postavy herecké.

Postava je útvar kinetický; je to celý hercův výkon v jednom díle. Co se struktury týče, je mezi „postavou“ a „osobou“ úplná shoda. Tento fakt, platný ostatně pro všechna umění obrazová, nazveme princip korespondence mezi představou technickou a obrazovou.²⁶

Cirkusový artista musí být komplexním umělcem. V jeho umění by ideálně mělo být obsaženo i herecké umění. Herectví dílo nového cirkusu spoluprotvoří, je jeho nedílnou součástí.

1.3 Prameny

Charakter dokumentů, které jsou použity jako zdroje faktických údajů i jako pomocný studijní materiál, se řídí potřebami tématu disertační práce, ve které se zabývám aktuálním i historickým kontextem cirkusu a nového cirkusu.

Jak už bylo výše řečeno, v České republice nenajdeme dostatek zdrojů (publikací studií, pamětníků atd.) o novém cirkuse a ani česká uměnovědná a teatrologická obec doposud nepublikovala studii, v níž by bylo o novém cirkuse pojednáno z teoretického hlediska a která by přinesla jednotný metodologický koncept nebo alespoň terminologické vymezení pojmu. Jako badatelé tedy musíme informace a prameny hledat v jiných zemích, ve kterých se již rozbujely vědecké aktivity okolo nového cirkusu. Sběr materiálů a informací trval několik let a uskutečnil se v různých místech Evropy i mimo ni. Kvůli zahraničním zdrojům bylo zapotřebí vážít cestu do specializovaných dokumentačních center a knihoven v zahraničí, zřízených nejčastěji při cirkusových školách nebo jiných organizacích zaměřených na cirkusová umění. Některé zdroje se ale nacházejí i v České republice.

²⁶ Op. cit., s. 46.

Jednu část disertační práce věnuji české divadelní historii a obecně i historii cirkusu v zemích Skandinávie, ve Francii a v Kanadě. Pro tyto kapitoly jsem čerpala informace z publikací uložených v knihovně Institutu umění – Divadelního ústavu, Bibliothèque École nationale de cirque Montréal, knihovny Cirqueon – Centra pro nový cirkus, Bibliothèque Gaston Baty v Paříži, institutu Hors les murs v Paříži a v neposlední řadě z dostupných elektronických zdrojů. On-line publikace často vydávají mezinárodní organizace, jako je právě Hors les murs nebo Fédération européenne des écoles de cirque professionnelles (FEDEC; Evropská federace profesionálních cirkusových škol). Právě digitální dokumenty byly praktickou pomůckou při hledání zvláště aktuálních informací, které se mimo jiné týkají i financování a společensko-kulturního rozvoje (nového) cirkusu.

Častým, ale nikoli jediným zdrojem pro reflexi českého divadla v období mezi lety 1920–1989 byly publicistické reflexe a kritické články, především recenze z dobových periodik. Meziválečné recenze psané o československých inscenacích jsou ve většině případů uloženy v archivu periodik Národního muzea, články poválečné jsem hledala v archivu oddělení dokumentace Institutu umění – Divadelního ústavu. Zahraniční články mi poskytl Ctibor Turba ze svého soukromého archivu, také soubory Cahin-Caha, Cirkus Cirkör nebo Cirk La Putyka.

Nepostradatelným podkladem pro pečlivou analýzu jednotlivých inscenací byla i videodokumentace, kterou jsem získala z videodatabází Institutu umění – Divadelního ústavu, Bibliothèque École nationale de cirque Montréal, Cirqueon – Centra pro nový cirkus, ze soukromého archivu souboru Cirk La Putyka a archivu souboru Décalages – Divadlo v pohybu. Díky aktuálnosti tématu bylo možné většinu inscenací, které v disertační práci analyzuji, vidět osobně; týká se to zvláště inscenací, které měly premiéru po roce 2006 (*Obludárium, La Putyka, Up End Down, Risk, La Vie, Wear it like a Crown*). Zdrojem inspirace a informací byla i osobní setkání s dosud žijícími umělci a odborníky.

2 Nový cirkus a tradiční cirkus

V této kapitole chci vysvětlit a popsat společné vlastnosti a také dějinné souvislosti cirkusu tradičního a cirkusu nového a zároveň uvedu rozdíly mezi nimi. Nahlédnu tak i do dějin a současnosti několika světových cirkusových velmocí. V jednotlivých podkapitolách představím nejen historický kontext vzniku a vývoje cirkusových umění, ale rovněž kulturní politiku, možnosti profesionálního cirkusového vzdělávání a představím i různé způsoby financování nového cirkusu ve vybraných zemích.

Pokusíme-li se zobecnit celosvětovou situaci, ve které se cirkus a cirkusová umění nacházejí, shodneme se na tom, že diváci i artisté se dnes častěji než dřív uchylují k obecnějšímu označení „cirkus“. V západní a jižní Evropě, také ve Skandinávii, je cirkus vnímán jako relevantní označení svobodné umělecké činnosti. Může se týkat jak cirkusu nového, tak cirkusu tradičního. Označení cirkus neurčuje, jakou mírou a jakým způsobem mají být cirkusová umění použita a představena nebo zda se jedná o cirkus se zvířaty nebo bez zvířat. Na druhou stranu termíny tradiční cirkus a nový cirkus jsou, zvláště pak v českém prostředí, zavazující a určující. Nový cirkus nabývá i ve střední Evropě na oblibě a stává se úspěšným uměleckým artiklem. Ve střeoevropském regionu a dále na východ rozlišujeme tradiční a nový cirkus jinak, než se tomu děje v západní Evropě. Pro odlišení cirkusu tradičního a nového je nejčastěji používán argument přítomnosti a nepřítomnosti cvičených zvířat. Zvířata různých druhů se dnes objevují nejen v cirkuse tradičním, ale i v cirkuse novém. Tradiční a nový cirkus tedy není možné více rozlišovat a stavět proti sobě jen na základě přítomnosti nebo nepřítomnosti zvířecí drezury. Estetika nového a tradičního cirkusu proniká i do jiných scénických forem a žánrů, jako je například estráda, varieté nebo kabaret. Funkčnost a obsažnost pojmů nový cirkus a tradiční cirkus se díky své rozpínavosti, univerzálnosti i proměnlivosti v některých případech ztrácejí nebo se stávají vágní. Nicméně ve střední a východní Evropě, podobně i v některých zemích Asie, kde se cirkus těší oblibě, opozice tradiční a nový stále existuje.

Neméně i v České republice se setkáme s výraznými rozdíly na poli tradičně cirkusovém a novocirkusovém. Tradiční cirkusy jsou u nás v područí ministerstva zemědělství a nejsou právně uznány jako součást kulturní politiky; tradičně cirkusoví artisté nejsou zkrátka z hlediska kulturní politiky České republiky uznáni jako umělci. Jejich aktivity jsou charakterizovány jako čistě podnikatelské. Mnozí tradiční cirkusoví

artisté se ale za umělce považují a o právní uznání cirkusu jako umění také usilují prostřednictvím Asociace českých cirkusů²⁷. Ta se snaží i o to, aby se zachovala dlouhodobá kulturní tradice cirkusů se zvířaty v České republice. Pro české potomky tradičních cirkusových rodů existuje jen jeden cirkus, a to „je cirkus v šapitó a s pilinami“²⁸, jak prohlásil současný ředitel Národního cirkusu originál Berousek Jiří Berousek mladší. Český tradiční cirkus se liší od českého nového cirkusu nejen zakotvením svého statusu v legislativě, ale také uznáváním jiných hodnot, životní filozofie a především svým původem. Tradiční cirkus je logicky ze své podstaty starší a ve vztahu ke své historii je pevně spjat s drezurou zvířat a s menažeriem. Majiteli jsou potomci cirkusových rodů, kde se řemeslo dědí z otce na syna, mezi účinkujícími málokdy figurují absolventi cirkusových nebo divadelních škol. Někdy se v angažmá sice objevují hosté ze zahraničí, nicméně dramaturgem a režisérem je téměř vždy ředitel cirkusu, který v představeních také vystupuje.

Nový cirkus, na rozdíl od tradičního, je v České republice právně uznán jako umělecká forma. Není ale pevně zakotven v žádném z oborů živého umění. Někdy se soubory, které se otevřeně hlásí k novému cirkusu, označují v grantovém řízení Ministerstva kultury České republiky jako divadelní, jiné zase jako taneční. Situace v zemích Skandinávie, ve Francii i Kanadě je odlišná v tom, že cirkus je komplexně podporován jako svébytná umělecká forma.

Tradiční cirkus²⁹ vychází z původní tradice založené na předvádění jednotlivých akrobatických a jezdeckých čísel v kruhové manéži pod plachtami šapitó. Tradiční cirkusová tvorba se zakládá na neměnném estetickém kódu, se kterým jsou spojeny symboly pro cirkus typické – barva (červená, bílá), kostým (uniformy, livreje, zdobené trikoty), prostor (kruhová manéž).

Podstatou představení tradičního cirkusu není primárně zobrazovací funkce. Divák je více než s představováním – *mimezí*, konfrontován s ukazováním – *ostenzí*. I přesto jsme se v minulosti, a v některých případech i dnes, mohli setkat v tradičních cirkusech s dramaturgickými postupy, které svou povahou odpovídají charakteru umění dramatického. Jednotliví účinkující totiž představovali postavy v rámci drobných dramatických forem, kterými jsou pantomima, melodram nebo živé obrazy.

²⁷ Nezisková organizace, založena 8. 3. 2007, především na podporu cirkusového umění a zachování podmínek pro klasický český cirkus, který čelí konkurenci ostatních forem zábavy.

²⁸ ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor s Jiřím Berouskem. Audiozáznam mp3, 19. 7. 2014.

²⁹ Označení tradiční cirkus vzniklo až s termínem nový cirkus.

Cvičitel, akrobat, klaun, obludy v obludářiích, principál, všichni tito aktéři cirkusu, ti všichni už zakusili, co znamená ztvárnit postavu.³⁰

Postavy v tradičním cirkusu jsou unifikovanými a neměnnými typy, které jsou dány tradicí. Podobně jako v případě nového cirkusu, ani u cirkusu tradičního není možné vytvořit jednotnou definici. Představitelé současného tradičního cirkusu si na základě existence nového cirkusu a jeho zvyšující se popularity postupně začali uvědomovat, že i jejich představení je zapotřebí umělecky přehodnotit a obohatit o jiné výrazové prostředky. Kromě toho, že se i dnes snaží zachovat tradiční výrazové prostředky, do představení vkládají též moderní prvky.

Jak už bylo výše zmíněno, v devadesátých letech minulého století se francouzský etnograf Sylvestre Barré pokusil o pojmenování různých cirkusových forem tím, že je rozdělil do čtyř estetických kategorií: „cirkus nostalgický, novátorský, nový a současný“³¹, přičemž cirkus nostalgický a novátorský lze včlenit do širší kategorie blízké estetice cirkusu tradičního. Do první skupiny, cirkusu nostalgického, řadí například Cirque Nationale Alexis Gruss a jeho inscenaci *Cirque à l'ancien* (Starobylý cirkus), společnost Alexandra Romanès-Bougliona nazvanou Cirque Romanès, nebo Cirque d'Hiver a jeho inscenace *Salto* (Salto) a *Piste* (Manéž). Snahou těchto souborů je v inscenacích evokovat autenticitu, tradici a její starobylost.

Cirkus se stává privilegovaným tématem představení. Příběhy i obrazy vycházejí přímo z podstaty cirkusového představení, které je směsicí starobylého defilé, klasických tanečnic, cikánského zpěvu a obrázků z rodinného života cirkusových rodů. Takový cirkus je produktem historiků, sběratelů, literátů, vypravěčů i malířů, kteří předávají dalším generacím svou lásku k cirkusu, v symbolické, romantické a idealizované podobě.³²

³⁰ Dompteur, acrobates, clowns, curiosités, maîtres de piste et garçons de piste, tous les catégories d'artistes du cirque traditionnel ont, à un moment ou à un autre, déjà interprété un personnage. BOUDREAUULT, Julie. *Les Nouveaux cirques: Rupture ou continuité?* Diplomová práce. Québec: Faculté des Lettres Université Laval, 1999, s. 186.

³¹ BARRÉ, S. Le nouveau cirque traditionnel. In: *Avant-garde, cirque!: Les Arts de la piste en révolution*. Paris: Autrement, 2001, s. 41–45.

³² Le cirque en soi devient thème principal, un sujet privilégié de spectacle et de discours. L'histoire, l'imagerie, les représentations nombreuses liées au cirque sont à l'origine des éléments artistiques et stylistiques des spectacles, qui mêlent parades anciennes, danseuses classiques, chants tziganes et portraits de famille. En un sens, ce cirque est également une création des historiens, collectionneurs, littérateurs, conteurs et dessinateurs qui, portés par leur amour du cirque, ont façonné ensemble une image symbolique, idéaliste et romantique du genre. Op. cit., s. 42.

Do skupiny cirkusu novátorského Barré řadí společnosti Cirque Arlette Gruss či Ô Cirque Valérie Fratellini a Gillese Audejeana. Jejich inscenace se podobají inscenacím nového cirkusu. Je to dáno i tím, že ke spolupráci na jednotlivých inscenacích zvali tvůrce zvenčí, tedy režiséry, choreografy nebo dramaturgy, kteří pracují s předem připraveným scénářem a kteří nejsou přímo angažováni v daném souboru nebo cirkusové společnosti. Podle Barrého je novátorský cirkus tradičnímu cirkusu podobný charakteristickým prostředím (kruhová manéž, šapitó), kostýmy i skladbou představení; jednotlivá čísla jsou sestavena tak, aby v programu gradovalo napětí, to znamená od jednodušších akrobatických čísel až po náročnější artistiku nebo drezuru zvířat. V představeních novátorského cirkusu se na rozdíl od cirkusu tradičního setkáváme s jednoduchým příběhem nebo tématem. Tato představení mohou mít následně jednolitou formu, jako tomu bylo v případě inscenace *Le songe d'une nuit d'été* (Sen noci svatojanské) Josepha Bougliona, který mezi jednotlivými čísly pouštěl zvukový záznam hlasu, jenž vyprávěl jednotlivé epizody příběhu. Naopak v případě Ô Cirque a jejich inscenace *Saudade* se jednalo o sled samostatných obrazů.

Dnes ale nemůžeme Barrého teorii jednoznačně použít v praxi. Tvůrčí přístupy se liší soubor od souboru. To, co dříve jasně charakterizovalo tradiční cirkus, tedy jednotná struktura představení složená z jednotlivých artistických čísel, drezura divokých zvířat a cirkusový klaun, už není pravidlem. I současný tradiční cirkus se pokouší zařazovat do struktury svých představení jiné tvůrčí postupy, kterými se, záměrně i nezáměrně, přibližuje cirkusu novému. Tradiční cirkus tak reaguje na poptávku a snaží se diváky zaujmout novými přístupy, ať už v novém zpracování kostýmů, nebo v začleňování jednoduché dějové linie do cirkusových představení. Tradiční cirkusová představení se tak stávají modernějšími a přibývá v nich i nových cirkusových disciplín. Nemalou měrou ovlivňuje současnou podobu tradičních cirkusových představení kanadský Cirque du Soleil, jehož velkolepými show se v České republice inspiruje například Národní cirkus Jo-Joo.

Jestli se tradiční cirkus pojí se jmény významných cirkusových rodů, soubory nového cirkusu jsou výsledkem setkání různých umělců a artistů nad společným dílem.³³

³³ Si les cirques traditionnels sont rassemblés autour de grands noms (les «grandes familles du cirque»), les compagnies de cirque contemporain sont les fruits de rencontres d'artistes différents unis autour d'une production commune. SIZORN, Magali. *La Circassienne. Entre contemporanéité et tradition*,

V této disertační práci přistupuji k dílu nového cirkusu skrze složky. Jednou z nich je i složka artistická, která v novém cirkusu sestává ze dvou principů, cirkusového a divadelního, které odkazují ke složce technické (forma zobrazení) a složce estetické (způsob vnímání zobrazovaného díla). Oba tyto principy ve svém jednání obsáhne artista nebo artistka. Nový cirkus je pak jako druh dramatického umění založen na tvůrčí individualitě interpreta-artisty. Pro toto tvrzení můžeme vyjít ze studie francouzské teoretičky Clémence Coconnier:

Cirkusový artista není solitér, ale je součástí sítě vztahů, které jsou patrné ve chvíli, kdy jsou předváděny na scéně. Zjevuje se v různých momentech a v různých funkcích (hrazdař, technik, hudebník, posléze v obrazových výstupech...). Tato mnohohlasost artisty je možná i díky jeho nezbytnému multidisciplinárnímu uměleckému založení [...].³⁴

Ve francouzském novocirkusovém slovníku se o artistech nového cirkusu mluví jako o polyvalentních umělcích – *artistes polyvalents*.³⁵ Polyvalentní umělec je ten, který ve své profesi využívá a zvládá dovednosti taneční, akrobatické, hudební, žonglérské i herecké. V novém cirkusu se utváří charakter postav na základě výrazových prostředků daného artisty – závisí tedy na cirkusové technice, kterou artista ovládá, případně je cirkusová technika přizpůsobována charakteru postavy, jež vyžaduje dramaturgické zadání inscenace.

2.1 Počátky tradičního cirkusu

V této kapitole představím tři důležité oblasti, v nichž se významným způsobem utvářela a rozvíjela tradiční cirkusová kultura, a odkud se cirkus šířil do okolních zemí. Tato místa nahlížím prismatem cirkusu tradičního také proto, abych podrobněji popsala vztah tradiční a nové cirkusové estetiky v zemích, ve kterých se i dnes setkáme s cirkusovým uměním na vysoké technické i umělecké úrovni. Poznatky uvedené v této

permanences et mutations. Diplomová práce. Rouen: Université de Rouen, Faculté des science du Sport et de l'Education Physique, 2001, s. 4.

³⁴ L'artiste de cirque n'est pas seul, solitaire, mais imbriqué dans un réseau de relations, et cela se voit dans ses apparitions sur scène: il apparaît à plusieurs moments et dans des fonctions différentes (trapéziste, puis garçon de piste, puis musicien, puis une apparition visuelle...). Cette choralité existe aussi par le postulat de la pluridisciplinarité, de la polyvalence des artistes de cirque [...]. COCONNIER, Clémence. *Le Cirque d'Art: Panorama de sa concrétisation a travers le suivi de la création de Sama Samuruck Suk Suk*. Diplomová práce. Paris: Université de Paris III, Institut d'Études Théâtrales, 2002, s. 42.

³⁵ SIZORN, M. Op. cit., s. 25.

kapitole rovněž budou potřebným materiálem vhodným pro popis a přesnější metodologické uchopení nového cirkusu a pro srovnání společenského vnímání cirkusu v zahraničí a v České republice. Historie (tradičního) cirkusu v níže uvedených zemích komplexně ještě nikdo v České republice nezpracoval, a proto by následující text měl posloužit také jako nový zdroj poznatků.

2.1.1 Francie a Anglie

Tradiční cirkus vznikal primárně jako samostatné umění nezávisle na umění divadelním. Historikové cirkusu³⁶ se přiklánějí k tvrzení, že cirkus začíná s jezdcem jménem Philip Astley (1742–1814). Byl vojákem v jezdecké kavalerii a členem patnácté lehké kavalerie dragounů. Jezdeckým dovednostem se učil ve Wiltonu u Domenica Angela. Astley už tehdy překvapil schopností jezdit na koni vstoje, za jízdy z koně seskakoval a znovu naskakoval. Kůň běhal dokola a Astley na něm dělal stojky.

Po odchodu z armády se Astley usadil v Ha'penny Hatch, kde provozoval své jezdecké umění v kruhu ohraničeném dřevěným hrázděním, později přistavěl i lavice pro diváky. Ha'penny Hatch zanedlouho jako jezdecký prostor přestal stačit, a proto nechal Astley postavit první oficiální cirkusovou budovu u Westminster Bridge, kterou nazval Amphitheatre. Jezdecká čísla předváděl v kruhové aréně, kterou poprvé použil k akrobatické krasojízdě a která se jevila jako ideální prostor pro jezdecké umění. Kruhová manéž, o velikosti třináct metrů v průměru, se následně stala celosvětově uznávaným scénickým prostorem určeným pro cirkusová představení. Dalším inovujícím a netradičním prvkem v jeho jezdeckých vystoupeních bylo komické číslo, ve kterém vystupoval klaun. V červnu 1768 zinscenoval Astley komické číslo nazvané *The Tailor of Brentford* (Procházka dámského krejčího v Brentfordu), ve kterém vystupovala postava klauna jménem Billy Buttons; toho představoval Astley.

Když Philip Astley vystupoval před Ludvíkem XV. ve francouzském Fontainebleau, využil jeho nepřítomnosti v Anglii Charles Hughes a společně s Charlesem Dibdinem otevřeli Royal Circus (Královský cirkus), první budovu na světě, která nesla přímé označení cirkus. Royal Circus byl otevřen roku 1782 a stal se rivalem Astleyho Amphitheatru postaveného v roce 1770. Astley proto využil stále trvajících

³⁶ V anglických a francouzských publikacích pojednávajících o dějinách cirkusu se často setkáváme s označením moderní cirkus – cirque moderne/moderne circus. Toto pojmosloví má odlišit cirkus, jak ho obecně chápeme dnes od jeho předchůdců ze starověkých kultur.

francouzské slávy a nechal postavit první pařížský stálý cirkus Amphithéâtre Anglais (Anglický amfiteátr), ve kterém byly provozovány produkce v letech 1783–1791. Velká francouzská revoluce nakonec rozhodla o jeho osudu. Roku 1793 musel Astley opustit Amphithéâtre Anglais ve prospěch benátského exulanta Antonia Franconiho. Navíc v roce 1794 byla jeho škola u Westminster Bridge zničena požárem. Astley se ale nenechal odradit a postavil další cirkusovou budovu. Byla otevřena roku 1795 a ve štítu měla název Amphitheatre of Arts (Umělecký amfiteátr). Nedlouho na to, v roce 1803, Philip Astley otevřel svou třetí cirkusovou budovu, školu Royal Amphitheatre (Královský amfiteátr).

Ve své době neměl jako drezér ani jako jezdec konkurenci. Vytvořil dominantní předobraz pozdějších velkých cirkusových podniků, zakládal školy a stavěl cirkusové budovy. Cirkusová představení vytvořená Philipem Astleym byla charakteristická variabilním seskupením jednotlivých čísel – jezdeckých, klaunských i akrobatických. Anglický cirkus v tomto období zaznamenal na domácí a světové půdě úspěch, a to především díky eleganci a originalitě jezdeckého umění a neméně i technické pestrosti jednotlivých produkcí, jimž nechyběl především smysl pro humor. Díky Astleymu je Anglie považována za zemi, která dala vzniknout cirkusu. Nicméně z hlediska vývoje dějin cirkusu a cirkusových umění hraje důležitou roli také Francie.

Anglie a Francie byly jako země kulturně i cirkusově významně propojeny. Za průkopníka francouzského cirkusu je považován Antonio Franconi, který již v roce 1783 předvedl na otevřeném prostranství ve Faubourgu du Temple v Paříži skupinku svých ochočených kanárů. Nejvýznamnějším z Franconiho činů bylo otevření Cirque Olympique (Olympijský cirkus) roku 1807, první stálé pařížské cirkusové budovy nesoucí v názvu označení cirkus. Dva Franconiho synové, Laurent a Henri, zajišťovali pestrost produkcí Cirque Olympique. Laurent se věnoval volné drezuře koní, Henri zase pantomimě. Svůj um Henri následně předal synu Adolfovi, který později pro cirkus adaptoval slavná literární díla, například *Don Quijote*, nebo se věnoval rekonstrukcím významných historických událostí. Ty reflektoval například v představeních *Conquête de la Bastille* (Dobytí Bastily) a *Conquête de La Carogne* (Dobytí La Carogne). Od roku 1814 už byla v cirkuse oficiálně povolena i pantomima a mluvené slovo. Od čtyřicátých let devatenáctého století byly povoleny i hry o čtyřech až pěti aktech. Vznikaly dokonce psané verze těchto cirkusových textů, které se dělily podle témat například na vojenské,

komické a historické. Do cirkusů vstupovali i profesionální mimové: Chiarini, Montero a Vallier.³⁷

Povoleny byly takzvané podívané – loutkové divadlo, strojová divadla, panoráma, čínské stínohry, kabinety voskových figur, akrobacie a tanec na provaze, pantomimy a harlekynády.³⁸

Francouzskou cirkusovou inovací byl v devatenáctém století let na visuté hrazdě. Poprvé tuto kreaci předvedl před zraky veřejnosti v Cirque Napoleon (Cirkus Napoleon) 12. ledna 1859 Jules Léotard. Pohyb zakládající se na volném letu akrobata z jedné visuté hrazdy na druhou ohromil přítomné diváky a stal se natrvalo jedním z nejpobulárnějších čísel. Slavná éra Cirque Olympique skončila krachem, který zapříčinily mimo jiné i časté požáry; za ty mohly hlavně pyrotechnické efekty používané v průběhu představení. Vedení Cirque Olympique se následně chopil podnikatel Louis Dejean, jenž dosáhl podobného úspěchu jako Philip Astley v Anglii nebo Ernest Renz v Německu. Díky svým urbanistickým vizím a odhodlání k výstavbám nových cirkusových budov se Dejean brzy stal nejmocnějším francouzským cirkusovým podnikatelem. V roce 1841 pověřil architekta Jakoba Ignaze Hittorffa projektem Cirque d'Été des Champs-Élysées (Letní cirkus na Champs-Élysées) a v roce 1852 stavbou Cirque Napoleon (Cirkus Napoleon), později přejmenovaného na Cirque d'Hiver (Zimní cirkus). V srpnu 1907 byla do Cirque d'Hiver zavedena elektřina. V té době byli jeho uměleckými řediteli bratři Paul, François a Albert Fratelliniové, jedni z nejslavnějších klaunů v dějinách cirkusové klaunerie. Od roku 1934 jsou řediteli Cirque d'Hiver potomci rodiny Bouglioneovy. Počátky působení rodiny Bouglioneovy jsou pozitivně poznamenány přítomností slavných klaunů Grockem³⁹ a Achillem Zavattou.⁴⁰

Francouzský cirkus byl na přelomu devatenáctého a dvacátého století charakteristický vyváženou kombinací elegance, humoru a především náročného fyzického tréninku zakládajícího se na stále se zdokonalující technice jednotlivých

³⁷ RÉMY, Tristan. *Klauniády*. Praha: Orbis, 1968, s. 12.

³⁸ Op. cit., s. 4.

³⁹ Grock, vlastním jménem Charles Adrien Wettach (1880–1959), původem Švýcar byl světově proslulý a nejlépe placený klaun v historii klaunerie. Svou kariéru začal ve Velké Británii v roce 1913 a ukončil v roce 1954 v Hamburku. Patřil ke generaci klaunů, kteří byli proškolení v umění klaunském, hereckém, hudebním i akrobatickém.

⁴⁰ Achille Zavatta (1913–1993) měl své kořeny v Tunisku. Pocházel z tradiční cirkusové rodiny. Kromě umění klaunerie, vystupoval v akrobatických i drezérských číslech. Jeho sláva dosáhla vrcholu v angažmá Cirque d'Hiver pod vedením rodu Bouglione. V Cirque d'Hiver vystupoval jako klaun August, jehož charakter dovedl k dokonalosti, a stal se tak nejslavnějším augustem v historii tradičního cirkusu.

cirkusových disciplín. Francouzské cirkusové umění bylo exportováno do světa nejvíce v průběhu devatenáctého století.

2.1.2 USA a Kanada

Osobitý kulturní charakter Kanady a Spojených států amerických se začal intenzivně utvářet především v průběhu devatenáctého století. V oblasti umění filmového a hudebního se z obou národů vyvinuly kulturní velmoci s mezinárodním renomé. Mnohem méně se ale hovoří o vztahu USA a Kanady na poli cirkusu. Cirkusové vazby mezi USA a Kanadou přitom existují už od devadesátých let osmnáctého století.

Díky postupnému rozšiřování cirkusových společností vzniknuvších na území USA a Kanady a jejich neustálým přesunům (zejména pak po americkém východním pobřeží) se začala utvářet významná cirkusová historie, jejíž vliv můžeme na severoamerickém kontinentu pociťovat i dnes. Stává se tak při sledování velkých komerčních show kanadského Cirque du Soleil nebo tradičního amerického cirkusu Ringling Bros. and Barnum & Bailey The Greatest Show on Earth. Během posledních více než dvě stě let si Američané a Kanadčané předávali cirkusové zkušenosti jak v oboru artistiky, tak v oboru managementu, tedy řízení cirkusových podniků. Na severoamerický kontinent se cirkus dostal z Anglie, a proto stejně jako v Evropě i v USA a Kanadě zakusili cirkus nejprve ve formě jezdeckého umění. Aby byla veřejná představení pestřejší a lákala pozornost většího počtu diváků, velmi brzy k jezdeckým číslům přibyly i exhibice exotických zvířat⁴¹ a různá akrobatická čísla. Už začátkem devatenáctého století obsahovala jednotlivá cirkusová představení uvedená v USA kostýmované parády (nejčastěji ve vojenských uniformách), komické pantomimy s jednoduchou zápletkou a složitější taneční choreografie, na zemi i na koňském hřbetu.

Cirkus zapustil své kořeny v USA, a nedlouho na to i v Kanadě, především díky anglickým cirkusovým vlivům. Jezdec John Bill Ricketts⁴² v roce 1793⁴³ emigroval do USA a na Twelfth and Market Street ve Filadelfii vybudoval první americkou jezdeckou školu. Filadelfie byla tou dobou významnou divadelní metropolí (tento status

⁴¹ První exhibice slona indického se uskutečnila v roce 1796 díky úsilí obchodníka a neúspěšného kandidáta do senátu Jacoba Crowninshielda. Crowninshield měl soukromé i veřejné vztahy s americkým námořnictvem, a měl tudíž i možnost dopravit slona přímo z Indie. Historicky druhým slonem představeným v USA veřejnosti byla slonice Old Bet Hackaliaha Baileyho.

⁴² Žák Charlese Hughese.

⁴³ Do USA přijel v době, kdy byl oficiálně zrušen zákaz hraní divadla zákonem ustanoveným v roce 1774.

si udržela minimálně do roku 1815). Přitáhnout pozornost divadelního publika k netradičním podívaným importovaným z Anglie nebylo příliš těžké. Ricketts se velmi brzy přizpůsobil poptávce amerických diváků a na rozdíl od svých anglických předchůdců, kteří preferovali dlouhé předváděcí sezony, dával přednost kratším sezonám, v nichž měl možnost přejíždět z města do města, jak se u tradičních cirkusů stalo zvykem o několik let později.

Ve Filadelfii John Bill Ricketts vystupoval v prostorách South Street Theatre. Dalším členem jeho cirkusové společnosti byl i jezdec a tanečník Rowson, který na koni předváděl takzvaný hornpipe⁴⁴. Jeho cirkusová čísla se nemálo lišila od těch Rickettsových, což diváci brzy vyzorovali, a neměla proto ani výraznější odezvu. V aréně v South Street vydržela Rickettsova společnost jen pár dní.⁴⁵

John Bill Ricketts, podobně jako Astley, zavedl jako součást cirkusových produkcí divadelní a taneční výstupy,⁴⁶ v programu byla obsažena i takzvaná mluvená nebo zpívaná pantomima. Ta byla součástí cirkusu už od dob Franconiho a Dejeana v Cirque Olympique. Bratři Franconiové zařazovali do svých produkcí hrané scény inspirované významnými počiny v dějinách Francie. Říkalo se jim pantomimy, nicméně od divadelních pantomim se lišily právě tím, že to nebyly němohry, ale scény mluvené i zpívané, mnohdy propojené s tanečními výstupy. Tyto hrané scény nebyly striktně oddělovány od artistických čísel, ale naopak akrobacie byla využívána i v dějovém rámci. Existovala i hippodramata, zvaná též jezdecká melodramata, v nichž byla hlavním výrazovým prostředkem krasojízda a vypravěčem příběhu krasojezdec nebo krasojezdyně. Existovala také lví dramata, ve kterých hrál hlavní roli drezér.

Divadelní postupy byly v představeních tradičního cirkusu využívány dvojitým způsobem: jednotlivá čísla byla hranými a mluvenými výstupy propojována, nebo naopak akrobatická čísla byla do scénáře uměle začleňována. Jednoduchý příběh, do jehož kontextu byla cirkusová disciplína zasazena, obohacoval cirkusové výstupy o další významy. Jednotlivá cirkusová čísla už nebyla kladena jen vedle sebe, bez jakéhokoli formálního nebo významového propojení. I přesto si kladli aktéři těchto představení za

⁴⁴ Námořnický lidový tanec.

⁴⁵ Už v roce 1802 otevřel Thomas Swann jezdeckou školu při South Street Theatre a stejný rok k tomu připojil amfiteátr na rohu 13th Street a Market Street. Thomas Swann své produkce obohatil v roce 1804 o exhibici afrického lva, kterého nechal promenovat se v kleci přímo před diváky.

⁴⁶ Takovými byly například scény pojmenované *L'Entre d'Enchantement* (Počátek okouzlení), *The Voyageurs or Harlequin in Montreal* (Cestovatelé aneb Harlekyn v Montrealu), *The Death of Captain Cook* (Smrt kapitána Cooka). BOUDREAUULT, Julie. Quelques rapport entre le théâtre et le cirque au Québec. *L'Annuaire théâtrale* 2002, č. 32, s. 24.

cíl ohromit diváky spektakulárními efekty víc než samotným příběhem a jeho poselstvím. Cirkusové společnosti se čím dál víc předháněly ve velkoleposti svých produkcí, ať už nákladnými kostýmy, výpravou, nebo tím, že angažovaly herecké a pěvecké hvězdy. V druhé polovině devatenáctého století pantomimy z cirkusů vymizely.

Tak jako se postupně ustalovalo americké divadlo a vznikala první divadelní centra (Filadelfie, New York, Boston, Charleston), rozvíjela se i cirkusová centra. Ta kopírovala mapu divadelních působišť, jež zajišťovala početnější obecnost, a tudíž i větší tržbu. V roce 1807 otevřeli v Charlestownu v Massachusetts cirkusové plenérové arény. Jejimi majiteli byli Victor Pépin a Jean Breschard. Pro jezdecké číslo nazvané *Fisher Woman* (Rybářka), které mělo charakter jednoduchého divadelního výstupu, se Breschard a Pépin inspirovali původním Rickettsovým číslem *Metamorphosis* (Proměny), v němž se Ricketts, jedoucí na koni, převlékal za ženu.

V první třetině devatenáctého století došlo v americkém cirkusu k výrazné změně – začala éra kočujících cirkusů. Na začátku devatenáctého století uváděly americké cirkusové společnosti svá představení ve stavbách s dřevěným základem, mnohdy se střechou, s osvětlenou arénou, která byla v zimě vyhřívána kamny. Po odjezdu hostujících cirkusových společností byly tyto stavby prodány, nebo rozebrány a rozprodány na kusy. Historie cirkusových staveb v USA je úzce spjata s rozvojem amerického divadelnictví. Ty cirkusové stavby, které nebyly zbourány nebo rozebrány, zabraly anebo zakoupily divadelní společnosti a přizpůsobily je vlastním uměleckým potřebám.⁴⁷ Netrvalo dlouho a americký cirkusový svět získal převratný vynález – šapitó.⁴⁸

V USA a Kanadě si cirkusová společnost, jež využívala ke svým představením šapitó, vysloužila přezdívku *Traveling Circus* (Putující cirkus).⁴⁹ Mobilní charakter cirkusových představení zajistil mnohým cirkusovým společnostem delší existenci než pouhý jeden rok, jak tomu bylo do té doby. Díky možnosti cestovat a uvést více představení se logicky zvyšovaly tržby, a rostl tak i počet nově vzniklých cirkusových společností. Za pětatřicet let od prvního vystoupení Angličana Johna Billa Rickettse se na severoamerickém kontinentu etablovalo sedmnáct cirkusových společností.

⁴⁷ Tak tomu bylo i v případě *Circus Olympic* v New Yorku, ze kterého později udělali *Olympic Theatre*.

⁴⁸ Se strukturou podobnou stanu, pozdějšímu cirkusovému šapitó, experimentoval už John Bill Ricketts.

⁴⁹ KOTAR, S. – GESSLER, J. *The Rise of the American Circus, 1716–1899*. Jefferson, N. C.: McFarland, 2011, s. 103.

Největší slávy dosáhly společnosti Phinease T. Barnuma a Jamese A. Baileyho. Phineas T. Barnum byl navíc považován za průkopníka takzvaných freekshows (obludárií a panoptik).⁵⁰ První společnost, kterou Barnum založil, se jmenovala Grand Scientific and Musical Theatre (Velké vědecké a hudební divadlo). Phineas T. Barnum nebyl ani akrobatem, ani hercem, ba ani klaunem, byl ale vytrvalým podnikatelem, který ze svých obludárií a panoptik udělal zlatý důl. Barnum schraňoval početnou kolekci exotické zvěře, lidí netradičního vzezření, akrobatů i cvičených zvířat. Od čtyřicátých let devatenáctého století nabízel tuto sbírku jako jedinečnou podívanou ve společnosti nazvané American Museum (Americké muzeum), které oficiálně otevřel v roce 1842. Věhlas a originalita produkcí Barnumovy společnosti se začaly rychle šířit. Exhibice bizarností obohatil o živé sochy, žongléry, cvičené psy, lidské obry a albíny. Špatná ekonomická situace i narůstající konkurence donutily v roce 1872 Phinease T. Barnuma k navázání spolupráce s cirkusovými podnikateli Danem Castellem a Williamem Cameronem Coupem. Vznikla tak The Greatest Show on Earth – P. T. Barnum's Great Traveling Museum, Menagerie, Caravan and Hippodrome (Největší show na zemi – Velké cestovní muzeum, zvěřinec, karavana a hipodrom P. T. Barnuma).⁵¹

V roce 1860 založil James Anthony Bailey spolu s Jamesem E. Cooperem společnost International Allied Shows (Mezinárodní spřízněné show). Cooper a Bailey byli Barnumovi největší konkurenti také díky tomu, že vlastnili živého slona jménem Columbia; první slon, který se narodil v USA v zajetí.⁵² Pro Barnuma nebylo jiné východisko než svůj a Baileyho podnik spojit v jeden. V roce 1882 tak vznikla společnost Barnum & Bailey Circus The Greatest Show on Earth (Cirkus Barnuma a Baileyho s největší show na světě), ve které po smrti Columbie předváděli údajně největšího slona na světě jménem Jumbo.⁵³ Po smrti Barnuma, který zemřel v roce 1891, Bailey odkoupil podíl od jeho ženy Nancy Fishové.

Roku 1884 vznikla cirkusová společnost Ringling Brothers. V době, kdy byl Barnum & Bailey na vrcholu, byli Ringling Brothers ještě malou společností. Rychle ale zbohatli a brzy začali přepravovat svoje vozy vlakem, což jim umožnilo vzít si s sebou

⁵⁰ Jeho prvním exponátem byla živá černoška Joice Heth, která prohlašovala, že je jí 161 let a že byla vychovatelkou George Washingtona.

⁵¹ CROFT-COOKE, Rupert – COTES, Peter. *Circus. A World History*. London: Elek, 1976, s. 63.

⁵² Narodila se v roce 1880 ve Filadelfii slonici Babe a slonu Mandarinovi; byla utracena kvůli agresivnímu chování roku 1907.

⁵³ Slon Jumbo zemřel na následky zranění, které mu způsobila projíždějící lokomotiva přepravující zbytek cirkusové menáže.

více materiálu, zvířat i lidí. Sourozenci Charles Edward Ringling a John Nicholas Ringling, jediní zbylí ze sedmi bratrů-zakladatelů, se rozhodli v roce 1907 spojit svůj podnik s Barnumem a Baileym. První společné představení uvedli v New Yorku 29. března 1919 pod hlavičkou Ringling Bros. and Barnum & Bailey Combined Shows (Ringling Bros. a Barnum & Bailey spojují síly).⁵⁴

Americký cirkus zažil svou největší slávu mezi lety 1870 a 1915. V této době byl považován za umění, ke kterému inklinovala většina obyvatel USA. Je také nutné si uvědomit, že v mnohých odlehlých oblastech byly přišedší cirkusové společnosti jediným kulturním rozptýlením obyvatel. Na rozdíl od Evropy, v USA i Kanadě cirkus fungoval i během druhé světové války. V padesátých a šedesátých letech však započala dlouhá éra televizního vysílání, ke kterému, jakožto snadno dostupnému rozptýlení, inklinovalo velké procento Američanů i Kanadčanů. Cirkusovní umělci museli začít hledat způsob, jak zpět přitáhnout pozornost diváků. Krize dopadla i na Ringling Bros. and Barnum & Bailey The Greatest Show on Earth, která 16. července 1956 odehrála své poslední představení. Od té doby se objevovala jen v kamenných stagionách, přičemž základnou bylo Lincoln Centre for the Arts v New Yorku (Lincolnovo umělecké centrum v New Yorku). Charakter cirkusu v USA měl – a stále má – povahu komerční a na zisk orientované zábavné podívané – již několikrát zmiňované „show“ –, v níž nebyly patrné novátorské tendence.

Sedmdesátá léta jsou v Evropě poznamenána vznikem nového cirkusu a jeho postupným infiltrováním mezi ostatní druhy dramatického umění na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Podobná situace nastala začátkem osmdesátých let v Kanadě (měla však jiný průběh i umělecký základ). Stejně jako USA i Kanada poznala cirkus díky Angličanu Johnu Billu Rickettsovi, a to v roce 1797, tedy nedlouho po tom, co předváděl svá první cirkusová čísla na severovýchodě USA. Mezi členy jeho trupy byl i John Durang, německy a francouzsky mluvící herec, který do Rickettsových německy, francouzsky i anglicky hraných výstupů a akrobatických čísel dokonale zapadl. První místo, které Ricketts v Kanadě navštívil, byl Montreal. John Bill Ricketts v Severní Americe, stejně jako Philip Astley v Anglii a ve Francii, získal označení průkopník

⁵⁴ Ringling Brothers existují ve spojení se jménem Barnuma a Baileyho dodnes; oficiální název cirkusové společnosti je Ringling Bros. Barnum & Bailey The Greatest Show on Earth.

cirkusu, přičemž jeho disciplínou byla krasojízda. John Bill Ricketts je také první cirkusovou spojnicí mezi USA a Kanadou.⁵⁵

Stejně jako byla v první třetině devatenáctého století americkým cirkusovým a divadelním centrem Filadelfie, Montreal tuto roli úspěšně zastupoval na území Kanady. Není proto náhodou, že první kanadský cirkus, Montreal Circus, byl otevřen už roku 1812.⁵⁶ Představení společnosti Montreal Circus obsahovala taneční, klaunská, provazochodecká i jezdecká čísla a téměř každý cirkusový večer byl zakončen ohňostrojem. Své místo v těchto cirkusových představeních měla i *commedia dell'arte*. Na dochovaných cirkusových plakátech se objevila jména postav, jako je Scapin, Harlekýn nebo Sganarelle.⁵⁷

Na území Québecu měly důležitou funkci i parky a městské zahrady velkých měst, jako je Montreal nebo hlavní město Québec. Jednalo se o parky, které dnes můžeme přirovnat k zábavním parkům neboli lunaparkům. Jedním takovým byla zahrada nazvaná Gibault, poprvé otevřená roku 1883, která v Montrealu fungovala navíc jako první botanická zahrada. Dalším takovým místem byl park Sohmer, otevřený v roce 1889. Byl znám tím, že v něm ukazovali svá artistická čísla tehdy oblíbení siláci, jako například i ikona tradičního kanadského cirkusu Louis Cyr.

Louis Cyr (vlastním jménem Ciprien-Noé) se usadil ve městě Saint-Jean-de-Matha v provincii Québec v roce 1882. V kanadské cirkusové historii patřil k nejslavnějším cirkusovým silákům,⁵⁸ kteří se ale proslavili i v Evropě. Po návratu z Evropy roku 1898 se přidal ke společnosti Ringling Brothers a později založil svou vlastní společnost Cyr Brothers Speciality Company, která v letech 1892–1896 putovala především přes území Nové Anglie. V roce 1899 Louis Cyr začal spolupracovat s Horacem Barrém v cirkusové společnosti Cirque Cyr-Barré s 35 koňmi, 25 účinkujícími a 30 hudebníky, kteří vystupovali před třítisícovým publikem.⁵⁹

V období mezi dvěma světovými válkami pomalu a jistě rozkvétala kultura i v Kanadě. Paradoxně více než ve Spojených státech amerických a jejich kulturní

⁵⁵ Mezi lety 1846 a 1967 cestovalo mezi USA a Kanadou 72 pojízdných cirkusových společností. LEROUX, Louis Patrick. *North-South Circus Circulations: Where Québécois and American Circus Cultures Meet*. Montréal, 2013 [e-mail 2. 10. 2013].

⁵⁶ V Montrealu existovala i cirkusová budova, kterou údajně založil John Billy Ricketts. Cirque Royal (Královský cirkus) později v roce 1823 okupovala cirkusová společnost West and Blanchard. Jejich představení byla zakončována pantomimickým nebo divadelním výstupem.

⁵⁷ BOUDREAULT, Françoise. *Histoire du cirque au Québec*. Montréal: 2009, s. 6.

⁵⁸ Louis Cyr měřil 1,78 metru a vážil 145 kilo. Op. cit., s. 9.

⁵⁹ LEROUX, P. Op. cit., s. 12.

metropoli New Yorku přibývalo zábavních podniků v Montrealu. Příčinou toho byla prohibice, která hnala Američany za zábavou do Kanady. Zatímco Evropou zmítala druhá světová válka a cirkusové produkce z ní v té době téměř vymizely, cirkus v Montrealu a celé québecké provincii prosperoval.

Stejně jako ve Spojených státech amerických i kanadský cirkus poznamenalo zahájení televizního vysílání. To částečně „ukradlo“ diváky živých cirkusových produkcí a usadilo je před televizní obrazovky. Bylo nutné vymyslet novou strategii.

2.1.3 Skandinávie

Podobně jako do Francie přivezl jezdecké umění britský voltižér Philip Astley a na severoamerický kontinent John Bill Ricketts, ve Skandinávii ho poprvé představil Angličan James Price. V roce 1787 získal povolení předvádět svá jezdecká čísla v Kodani.⁶⁰ Země Skandinávie často křížily cestu společnostem, které jely z Ruska, nejčastěji z Petrohradu do Německa, a naopak. Proto se ve Stockholmu zastavil v roce 1804 i Ital Luigi Chiarini se svou společností. Ve Skandinávii dosáhli velkého úspěchu i bratři Baptiste a Louis Foureauxové, kteří mezi lety 1826 a 1827 postavili v Kodani a ve Stockholmu dřevěné cirkusové budovy. Voltižér Louis Foureaux za své umění získal dokonce ocenění od norského krále Karla XIV.

Ve čtyřicátých letech devatenáctého století přijel z Berlína do Stockholmu Alessandro Guerra⁶¹ a už v roce 1848 svým číslem zahájil provoz nové cirkusové budovy

⁶⁰ Jezdecká, ale i provazochodecká čísla předváděl v letech 1787 i v Göteborgu a Stockholmu, a později v letech 1797 a 1798 v Norsku. Ve Stockholmu dokonce nechal postavit hipodrom, který později využívaly i jiné cirkusové společnosti. DANIELSSON, Alf. *Cirques de Scandinavie*. In: *Le Grand livre du cirque*. vol. I., Bibliothèque des Arts: Genève, 1977, s. 263.

⁶¹ Alessandro Guerra byl italský krasojedec, který si říkal „Il Furioso“. Byl zetěm Christopa de Bacha, jednoho z významných cirkusových principálů, který působil i v Čechách. Alessandro Guerra byl nejen dobrým krasojedcem, ale také drezérem koní. V roce 1845 vystupoval jeho soubor v Petrohradě v Cirkuse Olympie. Zvláště jezdecká čísla a čísla voltiže měla velký úspěch. A byl to právě Guerra, který v Rusku zasel vysokou úroveň jezdeckví. Své umění v Rusku šířil tak, že učil i budoucí jezdce. Jeho velkým konkurentem se stala francouzská společnost Cirque de Paris principála Paula Cuzenta, Jeana Lejarse a Baptiste Loisseta. Jejich jezdecká čísla měla také velký úspěch. Strhl se tak boj dvou cirkusových společností o pozornost diváků. Vítězem této bitvy byla společnost Paula Cuzenta, zatímco Guerra se rozhodl odejít do Vídně. Car Mikuláš I. byl milovníkem cirkusu, a proto v roce 1847 otevřel první cirkusovou školu v Petrohradě, kterou vedl právě Cuzent; v této škole se soustředil především na voltiž. V roce 1850 opustila Rusko i Cuzentova společnost a země zůstala bez vynikajících voltižérů. Roku 1873 se veřejnosti představili legendární bratři Dmitri, Petr a Akim Nikitinové. Založili oficiálně první ruský cirkusový soubor. Dmitri byl akrobat a hrál na balalajku, Akim byl žonglér a kontorsionista, Petr byl antipodista, trapézista, klaun a později krasojedec. Dne 26. 8. 1919 byl vydán Leninův dekret, který znamenal znárodnění cirkusů a divadel. Mezi přední ruské stání cirkusy v té době patřil Cirkus Salamonsky a Cirkus Nikitine. V sovětském Rusku zůstávalo málo zahraničních umělců, v cirkusech tedy

postavené v parku zvaném Djurgårten. V roce 1860 přijel do Kodaně z Berlína slavný Cirkus Renz Ernesta Renze, který uvedl úspěšnou cirkusovou pantomimu *Casparino*.⁶² Renzova neteř se později provdala v Kristianii (Oslo) za artistu Louise Godefroye, angažovaného v norském cirkusu Gunariuse Halvorsena.

S Cirkusem Renz byla spjata i jména bratří Schumannů – Gottholda a Gustava. Gotthold Schumann (1825–1908) od Renze odešel a společně s Heinrichem Herzogem založili vlastní společnost, se kterou navštívili Stockholm, Norrköping, Linköping, Örebro, Karlskronu či Göteborg.⁶³ Gotthold Schumann nechal v Göteborgu v roce 1884 postavit cirkusovou budovu, další postavil v roce 1895 v Kristianii. Syn Gottholda Schumanna Max se v roce 1887 stal občanem Švédského království a společnost, kterou převzal po otci, přejmenoval na Cirkus Max Schumann. Vytvořil z ní jeden z nejúspěšnějších skandinávských cirkusů v historii. V roce 1921 se usídlil ve stockholmské cirkusové budově zvané Djurgårdscirkus. Společnost fungovala až do začátku druhé světové války, po válce bylo ale náročné provoz znovu obnovit. Povedlo se to až Maxi Schumannovi mladšímu⁶⁴, který se svou ženou Vivi Mikkelsen a dětmi Katjou a Philipem znovu otevřel rodinnou společnost pod názvem Cirkus M. Schumann 28. dubna 1977.⁶⁵

První cirkusová show, která navštívila Finsko, byla společnost Jeana Lustrého⁶⁶, putující tehdy do Petrohradu. Finských cirkusových společností nebylo mnoho. Mezi tu hrstku podniků patřila i nejznámější společnost bratří Duncanderů původem z Dánska. Cirkusům se ve Finsku dařilo lépe, když byla ve Švédsku vyhlášena prohibice. Švédové proto prchali za zábavou do sousedního Finska.

Na počátku dvacátého století se ve Finsku začaly objevovat rodinné klany, které vystupovaly převážně na veřejných prostranstvích, mezi nimi i norský cirkus Syversen Grönroos, přejmenovaný na Sariola. Cirkus Sariola patřil až do svého krachu v roce 1953 k nejpopulárnějším cirkusovým společnostem působícím ve Finsku. V druhé polovině

vystupovali spíše Rusové. V letech 1924 a 1925 otevřeli cirkusy v Kyjevě, Rostovu, Orelu, Tveru i Leningradu (Petrohrad). Do ruského cirkusu pronikli zahraniční umělci. Proto v roce 1927 otevřeli v Rusku další školu. Navštěvoval ji i klaun Karandash, vlastním jménem Michail Nikolajevič Rummyantsev. O dva roky později, tedy v roce 1929, otevřeli v hlavním městě Moskevskou cirkusovou školu, kterou v roce 1949 absolvoval například klaun Oleg Popov. Díky této škole bylo Rusko druhým evropským státem, který měl státní cirkusovou školu.

⁶² Op. cit., s. 266.

⁶³ Op. cit.

⁶⁴ Narodil se v roce 1916, vnuk Maxe Schumanna staršího.

⁶⁵ Op. cit., s. 271.

⁶⁶ Založena v roce 1802.

dvacátého století, těsně po druhé světové válce, byly soukromé zábavy a umělecké večery osvobozeny od daní, což znamenalo další příležitost pro rozvoj cirkusového umění v rámci soukromých zábavních večírků a zábavních parků.

Norsko, na rozdíl od jeho skandinávských sousedů, nepatřilo zrovna do mapy kočujících cirkusových společností, které putovaly přes ostatní skandinávské země nejčastěji do Pobaltí a pak i do Ruska. Norsko také stojí geograficky trochu stranou, neboť cesta evropských cirkusů vedla z Vídně do Petrohradu přes Prahu, Varšavu, Kodaň, Göteborg, Stockholm a Helsinky. Proto byl první norský cirkus ustanoven až v roce 1860 a byla jím společnost Cirkus Halvorsen v čele s ředitelem Guneriušem Halvorsenem. Další norský cirkus, Cirkus Norbeck, vznikl až v roce 1905. Mezi lety 1886 a 1951 existovala ve městě Trondheimu dokonce stálá cirkusová stagiona. Druhá stálá cirkusová budova, Cirkus Varieté, byla vybudována v Kristianii v roce 1890 (zrušena byla roku 1935). Od roku 1860 až do dneška existovalo v Norsku 28 společností tradičního cirkusu. Nejdéle přeživší tradiční cirkusová společnost, Cirkus Berny, zkrachovala v roce 1979. O pět let později se nejmladší potomek rodiny, Rune Berny, pokusil zrehabilitovat rodinnou cirkusovou památku. U příležitosti stopadesátého výročí založení rodinného podniku uspořádal cirkusové turné.

2.2 Počátky nového cirkusu

V této kapitole se budu věnovat vzniku a vývoji nového cirkusu v zahraničí, a to ve významných oblastech, ve kterých byl a stále je (nový) cirkus uznán jako svébytné umění. Chci představit současné světové velmoci, v nichž měl nový cirkus možnost se rozvíjet déle než v České republice. Představím jednotlivé cirkusové oblasti v Evropě i v Severní Americe, aby bylo patrné, které faktory umožnily a zároveň ovlivnily rozvoj a výslednou podobu novocirkusového umění v zahraničí. Tento přehled mi poskytne dostatečné množství poznatků potřebných pro srovnání s českým novocirkusovým prostředím. Představitelé českého a zahraničního nového cirkusu se od počátku devadesátých let dvacátého století let potkávají v rámci festivalů i nejrůznějších mezinárodních projektů; od roku 2010 jsou tato setkání programová a cílená.

2.2.1 Francie

Významnou roli v utváření nového druhu dramatického umění, kterému se posléze začalo říkat nový cirkus, hrál herec a artista Christian Taguet. V roce 1973 na nádvoří pařížského Hôtel de Marais uvedl inscenaci *Puits aux images* (Studnice obrazů).

Výraznou změnu, kterou *Puits aux images* přineslo, nebylo jen vložení hraných a mluvených scének mezi jednotlivá cirkusová čísla, ale především oživení těchto čísel, která již nebyla pouhou exhibicí netrardiční dovednosti, ale spíše jedním z komunikačních prostředků celé inscenace.⁶⁷

Počátek sedmdesátých let dvacátého století ve Francii je považován za významný především pro cirkusové umění. V roce 1972 založili Annie Fratellini a Pierre Étaix cirkusovou školu École nationale des arts du cirque Annie Fratellini (Národní škola cirkusových umění Annie Fratellini). Annie Fratellini⁶⁸ byla přesvědčena, že nový druh umění se může rozvíjet a následně zachovat jen pomocí školy. O dva roky později, v roce 1974, založila herečka Silvia Monfort společně s cirkusovým principálem Alexisem Grüssem cirkusovou školu École au Carré (Škola ve čtverci)⁶⁹, čímž chtěla dokázat, že i cirkus stojí na úrovni divadla, tance nebo hudby a jako umělecký obor si zaslouží profesionální vzdělávání. Díky školám se cirkusové umění dostala do širšího veřejného povědomí i do povědomí státní kulturní správy. Obě školy měly ambice sloužit jako vzdělávací instituce pro budoucí cirkusové artisty, pro mladou generaci pocházející z nejrůznějších sociálních i kulturních vrstev, nikoli z cirkusových rodin. Pedagogové u studentů těchto škol rozvíjeli umělecké schopnosti i tvůrčí dovednosti kombinovat cirkusové umění s tancem, divadlem, hudbou nebo s výtvarným uměním. Cirkusové školy tak začaly vychovávat umělce, kteří na cirkusové umění pohlíželi jako na výrazový prostředek vhodný k vytvoření plnovýznamového scénického díla.

Cirkusové školy hrají významnou roli v utváření nového druhu dramatického umění, kterým je nový cirkus, a není náhodou, že dvě první cirkusové školy založily divadelní a filmové herečky, a nikoli cirkusové artistky. Obě spatřovaly v cirkusovém

⁶⁷ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Estetika a poetika současného cirkusu. Od moderního cirkusu až po současný aneb Systematické prolínání umění s cílem vytvořit umění absolutní*. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2009, s. 17.

⁶⁸ Annie Fratellini byla divadelní i filmová herečka, která v cirkusovém prostředí vyrůstala a byla s ním rodinně spjata; její strýcové byli světoznámí klauni Frères Fratellini (Bratři Fratellini) – François, Paul a Albert Fratelliniové.

⁶⁹ Académie Fratellini funguje jako státní cirkusová škola dodnes, École au Carré zanikla.

umění čerstvý umělecký potenciál, který ve spojení s jinými uměleckými druhy může být zdrojem nové estetiky. Z těchto vzdělávacích institucí začali vycházet vyškolení artisté schopní umělecky pracovat s cirkusovou, taneční a divadelní technikou v rámci jednoho živého uměleckého díla.

V sedmdesátých letech dvacátého století ve Francii ještě oficiálně nepoužívali pojmy nový a tradiční cirkus. Teprve v osmdesátých letech se objevily první soubory, které se otevřeně hlásily k novému uměleckému proudu – novému cirkusu. Jeho představitelé ho vnímali jako umělecký protiklad cirkusu tradičního, zvláště kvůli drezuře zvířat. Původ nového cirkusu mapujeme ve Francii už počátkem sedmdesátých let dvacátého století, kdy Evropu i USA zaplavují nová umělecká hnutí, později označovaná za hnutí postmoderny⁷⁰. Hranice mezi jednotlivými uměleckými druhy a žánry se stírají, jejich fúze je povýšena na autorské gesto a vznikají nové, doposud nepojmenované formy živého umění.

Byl to především rok 2001–2002, který byl francouzským ministerstvem kultury, školství a komunikace ustanoven Rokem cirkusových umění a zároveň i slavnostně zahájen 6. června 2001. Při této příležitosti stát rozhodl, že posílí svoji podporu a že bude lépe pomáhat rozvoji cirkusu ve Francii.⁷¹

Francouzská vláda se rozhodla učinit nový cirkus součástí národního kulturního dědictví, tudíž i součástí finanční a politické podpory. Jako rok cirkusových umění⁷² bylo nazýváno období, kdy se cirkus stal oficiálně uznávaným uměním (v tomto roce byl nový cirkus oficiálně ministerstvem kultury prezentován jako priorita). Francouzské ministerstvo kultury vytvořilo nový systém finanční podpory jednotlivých aktivit spojených s cirkusovým uměním v oblasti tvorby, produkce, vzdělávání i výzkumu.

⁷⁰ Postmoderna ve vztahu k rané podobě nového cirkusu (počátkem sedmdesátých let dvacátého století) poukazuje na tendenci tehdejších umělců negovat – provokativně i hravě – tradované koncepty umění i pohled na svět. V souvislosti s tímto hnutím vznikaly nové formy, a to míšením uměleckých druhů a žánrů, přičemž tato fúze byla ovlivněna dobovými sociokulturními podmínkami.

⁷¹ L'Années des arts du cirque, instituée par le ministère de la Culture et ouvert le 6 juin 2001, reconnaît la diversité et le dynamisme de ce mouvement. A cette occasion, l'Etat a décidé d'accroître son soutien et de mieux aider le développement du cirque en France. LATARJET, Bernard. Une année pour le cirque. *Arts de la piste* 2001, č. 21–22, s. 1.

⁷² Rok cirkusových umění se stal též rokem vzniku řady publikací a článků teoreticky i prakticky zaměřených na cirkus tradiční i nový. Cílem teoretiků a cirkusových umělců bylo blíže seznámit veřejnost s tolik rozmanitou uměleckou oblastí. Není překvapující, že množství knih, které se zaměřují na cirkusová umění, pochází z období let 2001 a 2002. Rok cirkusových umění také znamenal, že se stát administrativně více otevírá novým potřebám tohoto uměleckého druhu. Tomuto roku předcházelo založení Association nationale pour le développement des arts du cirque (ANDAC; Národní sdružení pro rozvoj cirkusových umění), která zajišťovala a distribuovala finance na podporu cirkusu v letech 1978–1994.

V devadesátých letech a později na začátku nového milénia francouzská vláda posílila fungování infrastruktury nového cirkusu i tím, že založila výzkumné a řídicí instituce, jako je dodnes fungující centrum Hors les murs, dokumentační, výzkumné a produkční středisko, které kontinuálně mapuje mezinárodní dění na poli nového cirkusu a pouličního umění a pravidelně o výsledcích svého výzkumu referuje ve svých digitálních či tištěných publikacích. Hors les murs a mezinárodní cirkusová síť Circostrada Network zároveň motivují své členy (cirkusová informační centra, festivaly, produkční společnosti), aby kontinuálně mapovali vlastní novocirkusovou scénu a výsledky prezentovali na mezinárodní úrovni, což pomáhá snazšímu šíření informací.

Francie také patří k zemím, které se důsledně věnovaly dějinám tradičního i nového cirkusu. Do výzkumu a publikování o cirkusu francouzská vláda investovala nejvíce na přelomu nového tisíciletí. Tyto publikace pomohly šíření informací a především pak rozšiřování povědomí o novém i tradičním cirkuse.

K důležitým změnám ve vnímání cirkusu a cirkusových umění došlo už na začátku sedmdesátých let dvacátého století. Vlna demokratizace ovlivnila mladou tvůrčí generaci, jež pocítila v revoluční atmosféře doby touhu po novém sebevyjádření. Pouliční divadlo bylo jednou z nejlákavějších uměleckých forem, která učarovala mladým umělcům. Divadelní soubory jako Living Theatre nebo Bread and Puppet Theatre nově nastaveným systémem společného života v komunitě ukázaly jinou cestu k umění sloužícímu k vyjádření nové společenské ideologie.

Počátkem sedmdesátých let dvacátého století byla v ulicích pod širým nebem uváděna představení založená na sloučení více tradičních cirkusových disciplín společně s pouličním divadlem. Již v roce 1971 vytvořili herci Victoria Chaplin a Jean-Baptiste Thierrée nový soubor s vlastním šapitó.⁷³ Pojmenovali ho Cirque Bonjour. Byl zastoupen dvěma artisty, které doprovázely jejich děti, pár holubic a králíci. Thierrée a Chaplin chtěli z cirkusu vytvořit jemnou a nadnesenou zábavu se schopností evokovat proměnlivé emoce. Už v roce 1971 vycestovali na Festival d'Avignon, kde ve svém šapitó uváděli divadelně-cirkusová představení. Přispěli tak k proměně avignonského festivalového programu, který posléze pojal pouliční divadlo a nový cirkus jako nedílnou součást festivalového programu.

⁷³ Victoria Chaplin je dcerou Charlieho Chaplina a jeho čtvrté ženy Oony O'Neill, je také vnučkou amerického dramatika Eugena O'Neilla. Vdala se za francouzského herce a spisovatele Jeana-Baptiste Thierréeho, s kterým založila Le Cirque bonjour, později soubor přejmenovali na Le Cirque imaginaire a následně na Le Cirque invisible. Victoria Chaplin a Jean-Baptiste Thierrée mají syna Jamese Thierrého, který má vlastní novocirkusový soubor.

Nový cirkus byl na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let reprezentován soubory Cirque Bonjour a Cirque Aligre. Cirque Aligre v roce 1979 slučoval dnes již významné cirkusové režiséry a umělecké ředitele souborů, jako je Bartabas (zakladatel a umělecký vedoucí Théâtre équestre Zingaro) a Igor (zakladatel a umělecký vedoucí Théâtre Dromesko, dříve Volière Dromesko).

V Cirque Aligre vystupovali společně s Bartabasem a Igorem ještě Brigitte, která se později stala Bartabasovou manželkou, a manželé Nigloo a Branlo. Ve svých společných představeních vytvořili fiktivní postavu barona Aligra, balkánského zkrachovalého aristokrata, jehož velkým snem bylo uskutečnit velkolepé jezdecké představení. Cirque Aligre měl na vznik a vývoj nového cirkusu na počátku osmdesátých let velký vliv. Využíval prostředky a postupy cirkusu, pouličního divadla i principy převzaté z Artaudova „divadla krutosti“. Jednotlivá představení tvůrci zakládali na výrazné interakci s obecnstvem, aktivně a mnohdy proti jejich vůli zapojovali diváky do jevištní akce. Stávalo se, že představení jejich evropského turné byla policií rozpuštěna. Od dob působení Cirque Aligre se situace kolem cirkusu ve Francii významně proměnila. Začala se rozrůstat reprezentativní infrastruktura organizací podporujících fungování, rozvoj, cirkulaci a vzdělávání v oboru cirkusových umění. Cirkus byl oficiálně uznáván jako umění.

K první vlně nového cirkusu patřily soubory, jejichž členové nebyli absolventy žádných profesionálních cirkusových škol. Byli to v podstatě samouci, kovaní pouličním uměním a touhou dělat umění po svém. Ovládali různé dovednosti – herecké, taneční, cirkusové i hudební. Nejvýraznějšími soubory, jejichž zakladatele řadíme mezi průkopníky nového cirkusu, patří Cirque Plume, Théâtre équestre Zingaro, Archaos a Volière Dromesko.

Základem procesu institucionalizace a uzákonění cirkusu jakožto uměleckého druhu nestačilo mít velké a úspěšné soubory, ale bylo potřeba ustanovit profesionální a státem podporované cirkusové vzdělávání. Proto už v roce 1985 inauguroval francouzský ministr kultury Jack Lang národní cirkusovou školu École supérieure des arts du cirque (ENSAC; Vyšší odborná škola cirkusových umění), jež je dosud součástí Centre nationale des arts du cirque (CNAC; Národní centrum cirkusových umění). Díky stále novému přílivu mladých kreativních absolventů formovaných profesionálními umělci (režiséry, herci, choreografy) a trenéry se nový cirkus začal obohacovat o jiné tvůrčí vlivy, které s sebou tito mladí profesionálové přinášeli.

S cirkusovými školami úzce souvisí i rychlá proměna estetiky nového cirkusu. K jedné z nejvýznamnějších přispělo absolventské představení studentů CNAC z roku 1995 nazvané *Le cri du caméléon* (Křik chameleona), jehož iniciátorem a režisérem byl choreograf srbského původu Josef Nadj. Z představení, jež mělo být klauzurní prací, se stal fenomén, který čekalo tříleté turné, festival v Avignonu a víc než 300 repríz ve Francii i v zahraničí. Josef Nadj společně se studenty důkladně pracoval na každém gestu a jeho významu. Tato inscenace obsahovala výrazové prostředky párové a pozemní akrobacie, žonglování, současného tance a pohybového divadla. Josefu Nadjovi a jeho studentům se povedlo vytvořit formálně i obsahově ucelené scénické dílo, jehož téma vyprávělo o absurditě moderního světa. V *Le cri du caméléon* nešlo o nahodilé skládání obrazů, ale přesně dramaturgicky i choreograficky promyšlenou strukturu inscenace. Každá složka, tudíž i cirkusová figura, musela mít své významové opodstatnění.⁷⁴

Křik chameleona připomíná *Mrtvou třídu* Tadeusze Kantora: to představení nemá děj, jsou to jen fragmenty, okamžiky krutosti, okamžiky směšnosti, obrazy groteskní i nechutné, kuriózní..., kterými jsi přitahován. Místo postav příběhu se ti předvádí kaleidoskop podivných figurek. Ta inscenace se nesnaží člověka analyzovat, nebere si na paškál nějaký rys chování, nikdy se v ní neobjeví konkrétní, byť absurdní situace, u které bys měl čas absurditu číst a dávat do zřetelných souvislostí s něčím konkrétním.⁷⁵

Inszenace měla silný dopad na další vývoj nového cirkusu, než se mohlo na první pohled zdát. Nový cirkus se od uvedení a světového turné *Le cri du caméléon* stal mnohem svobodnější a stylově více pestrý. „Tvůrčí svoboda“, to bylo heslo, kterým se tehdejší představitelé nového cirkusu řídili. Mezi představitelé druhé vlny nového cirkusu patří soubory vzniknuvší v druhé polovině devadesátých let dvacátého století, jako například Les Colporteurs, Cirque Ici, Compagnie Non Nova, Cahin-Caha, které existují dodnes.

Nejsou to ale pouze roviny estetická a tvůrčí, které z Francie udělaly opět cirkusovou velmoc. Z velké části mají na úspěch cirkusu – a zvláště pak nového cirkusu – svou zásluhu instituce a úředně řízené financování. Níže uvedené statistické údaje byly čerpány z francouzského zdroje *Le Goliath*⁷⁶, publikace, kterou vydalo v roce 2008 francouzské dokumentační centrum Hors les murs. Fakta a informace jsem dále

⁷⁴ Ke CNAC má velmi blízko mim a pedagog Ctibor Turba, který na této škole v roce 1986 učil. V roce 1998 přivezl stěžejní školní představení *Le cri du caméléon* do Prahy.

⁷⁵ KRÁL, Karel. Nový cirkus. Hovory se Ctiborem Turbou na dané téma vedl Karel Král. *Svět a divadlo* 8, 1997, č. 1, s. 102–113.

⁷⁶ DIGNE, Jean. *Le Goliath. 2008–2010 le guide arts du cirque*. Hors les murs, Paris: 2008, 94 s.

pořizovala ze zdroje *Memento, Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue 2010*⁷⁷ také z edice Hors les murs. Statistiky se vztahují jak k cirkusu novému, tak k cirkusu tradičnímu. Obě tyto cirkusové formy jsou v rámci statistických dokumentů obecně řazeny pod cirkus neboli *arts du cirque* (cirkusová umění).

Poslední statistiky z roku 2010 hovoří o 450⁷⁸ registrovaných francouzských profesionálních cirkusových souborech, včetně jednotlivců. Nárůst počtu nových souborů se zpomalil až v roce 2005. Téměř většina, tedy 96 % z celkového počtu 450 souborů, spolupracuje pravidelně s méně než deseti osobami, zbylé procento spolupracuje v rozmezí s deseti až padesáti osobami. Je nasnadě, že větší počet zaměstnanců se uplatní především v souborech tradičního cirkusu.⁷⁹

Nejvíce souborů (27 % z celkového počtu) našlo své rezidenční místo v Paříži a jejím okolí (region Île-de-France). Druhou nejpočetnější cirkusovou oblastí je jih Francie (30,8 % v regionech Rhône-Alpes, Languedoc-Roussillon-Midi-Pyrénées). Obě tyto oblasti disponují prestižními cirkusovými školami, v Paříži je to École nationale des arts du cirque Rosny-sous-Bois (ENACR) a v Toulouse cirkusová škola Lido. Není tedy náhodou, že rezidenční cirkusová místa, kam artisté nového cirkusu míří, se geograficky pojí k významným cirkusovým vzdělávacím institucím, tedy tam, kde je divácky, ekonomicky, kulturně i politicky připravená půda pro rozvoj tohoto umění.

Ve Francii existuje síť rezidenčních míst a specializovaných stagion.⁸⁰ V roce 2004 vznikla síť institucí, asociace nazvaná Territoires de cirque (Cirkusová území), která se zabývá produkcí vznikajících inscenací a projektů nového cirkusu. Na mezinárodní úrovni se věnují i produkci, propagaci a právnímu servisu souborů nového cirkusu.

Tato centra získávají od státu v průměru 1,4 milionu eur ročně, jež si mezi sebe musí rozdělit. Proto 80 % celkové finanční podpory, kterou investují do hostování

⁷⁷ Memento: Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue [online]. [cit. 2013-11-24]. URL: <http://www.horslesmurs.fr/plugins/fckeditor/userfiles/file/Ressources/Documentation/Rapports%20et%20etudes/memento_1.pdf>.

⁷⁸ Za posledních dvacet let se počet souborů ve Francii téměř zpětinásobil; 93 v roce 1990, 219 v roce 2000 a 450 v roce 2010; z aktuálního počtu z roku 2010 se 375 souborů hlásí k novému cirkusu a 40 k cirkusu tradičnímu.

⁷⁹ V roce 2010 bylo ve Francii k vidění 942 inscenací, přičemž 528 inscenací vzniklo už před rokem 2005 a zbylých 414 až po roce 2006.

⁸⁰ Síť se sdružuje pod obecným názvem Pôles des Arts du Cirque (Pól cirkusových umění), který se dále dělí podle regionů a teritorií, v nichž existují jednotlivé rezidence: Agora v Boulazacu (Aquitaine), La Brèche v Cherbourg-Octeville (Basse-Normandie), Le Carré Magique v Lannion (Bretagne), La Cascade v Bourg Saint-Andéol (Rhône-Alpes), Circuit(s) v Auch (Midi-Pyrénées), Le Cirque Jules Verne v Amiens (Picardie), Le Cirque-Théâtre d'Elbeuf (Haute-Normandie), Le Prato v Lille (Nord-Pas-de-Calais), Le Sirque v Nexon (Limousin) a La Verrerie v Alès (Languedoc-Roussillon).

souborů nového cirkusu a do jejich tvůrčích rezidencí, tvoří podpora z daného regionu. Produkce každé nové inscenace vyžaduje minimálně 300 000 eur. Veřejné financování pochází ze zdrojů ministerstva kultury a regionální správy. V roce 2008 bylo do cirkusu (soubory, festivaly, školy, rezidenční místa, organizace, projekty) ministerstvem kultury investováno 12 483 467 eur.⁸¹

Ve srovnání s ostatními evropskými zeměmi se ve Francii za posledních třicet let etablovala řada festivalů, které se soustředí výhradně na cirkusové inscenace a projekty. V roce 2010 bylo evidováno 64 festivalů dramaturgicky zaměřených převážně na cirkus. Nicméně programová kapacita jednotlivých cirkusových festivalů je vždy závislá na množství financí, které může festival do jednotlivých souborů investovat.⁸²

Důležitou součástí infrastruktury, jak už bylo výše několikrát zmiňováno, jsou školy nebo instituce, které vzdělávání v cirkusovém oboru zajišťují na profesionální úrovni. První francouzské cirkusové školy vznikly v sedmdesátých letech dvacátého století. Ve spolupráci s ministerstvem mládeže a tělovýchovy vznikla Fédération française des écoles de cirque (FFEC; Federace francouzských cirkusových škol). Jejím cílem je i dnes dohlížet na úroveň výuky v cirkusových školách a zároveň dbát na rozvoj pedagogických metod v cirkusovém oboru. V rámci iniciativy federace došlo k akreditaci cirkusových oborů, jejichž absolventi jsou držiteli diplomů Brevet professionnel de la jeunesse (Profesionální diplom pro mládež) a Diplôme d'État d'enseignant des arts du cirque (Státní diplom v oboru cirkusového umění).

Ve Francii bylo v roce 2008 registrováno mezi sedmi až osmi sty vzdělávacími institucemi profesionálního i volnočasového zaměření. Ročně je navštěvuje zhruba 300 000 studentů. Celkem sto padesát z výše zmíněného počtu získalo akreditaci od organizace FFEC, která udělí zaštiťující známku pouze těm vzdělávacím institucím, jež splňují stanovená kritéria pro pedagogické metody, bezpečnost a administrativu. Na fungování těchto škol musí dohlížet pověřené osoby s titulem Brevet d'Initiateur aux arts du cirque (BIAC; Osvědčení trenérů cirkusových umění), který uděluje na základě absolvovaných zkoušek právě FFEC. Francouzi v rámci profesionálního vzdělávání v oboru cirkusových umění rozlišují dva na sebe navazující stupně: préparatoires

⁸¹ Stran regionálního financování cirkusu reagovalo sedmnáct z celkového počtu dvaceti dvou francouzských regionů. Z těchto sedmnácti regionů bylo do cirkusu investováno 3 475 156 eur. Průměrně každý region za rok 2008 investoval 204 000 eur.

⁸² Z 39 souborů, které na otázku financování odpovídaly, disponuje více než polovina ročním rozpočtem zhruba 100 000 eur. Jedna třetina se pohybuje pod hranicí 50 000 eur a druhá třetina nad hranicí 300 000 eur.

(přípravný) a supérieur (vyšší odborný). Cílem vzdělávání na stupni préparatoires je co nejlépe připravit studenty nebo studentky na další studium v oboru cirkusových umění. V jeho rámci by si měli zdokonalit již naučenou cirkusovou techniku a rozvíjet její možnosti uměleckého využití.⁸³

Mezi důležité a zároveň populární cirkusové školy, které splňují přísná kritéria FFEC, patří školy přípravného i vyššího odborného vzdělávání v oboru cirkusových umění. Přípravnému stupni se věnují ENACR, Piste d'Azur v Nice, Centre des arts du cirque Balthazar v Montpellier, Centre régional des arts du cirque de Lomme a École nationale de cirque Châtellerault. Vyšší odborné vzdělávání zaštiťují školy CNAC a Académie Fratellini. Zde hovoříme o vzdělávacích institucích, z nichž některé fungují dokonce čtyřicet let, což je například Académie Fratellini. Za dobu své existence prošla několika proměnami, z nichž ta nejvýraznější se udála v roce 2002, kdy byla postavena nová multifunkční podoba školy.⁸⁴ Délka studia je proměnlivá a mnohdy nastavena podle potřeb studenta nebo studentky. Minimální délka studia je dva roky pro držitele maturitního vysvědčení. Absolventi a absolventky obdrží Diplôme des métiers des arts du cirque (DMA; Diplom v oboru cirkusových umění).

Z cirkusové školy ENACR,⁸⁵ založené v roce 1983 Bernardem Turinem, se stalo přípravné učiliště pro budoucí studenty CNAC v Châlons-en-Champagne. Mezi ENACR

⁸³ Vzdělávání v oblasti cirkusových umění je institucionalizované a jeho význam je podpořen státem uznávanými diplomy a certifikáty – Diplôme Nationale Supérieur Professionnel (DNSP) nebo Diplôme d'Etat (DE) pro pedagogy, Brevet d'Initiateur Spécialisé aux Arts du cirque (BISAC) pro lektory v centrech volného času zaměřených na cirkus.

⁸⁴ Patrick Bouchain a Loic Julienna vytvořili v roce 2002 pro národní cirkusovou školu Annie Fratellini revoluční návrh. A to nejen z hlediska uměleckého, ale především z hlediska praktického využití prostoru a konstrukčního materiálu. Komplex budov této cirkusové školy byl zhotoven pro účely pedagogické i umělecké. Hlavní organizační a pedagogické zázemí školy sídlí v dřevěné budově, která je částečně kryta průhlednou plastovou krytinou. Zde se kromě dokumentačního centra, kanceláří, auly a tělocvičen nachází i prostorné foyer, jež slouží k příležitostným výstavám s cirkusovou tematikou. V materiálech použitých k výstavbě tohoto komplexu převládá dřevo, plech, kov a stanové plátno. Celá budova je opatřena systémem průduchů, které zajišťují pravidelnou cirkulaci vzduchu především v tělocvičnách. Kromě toho má každá tělocvična vybudované vlastní mezipatro ve výšce 6 metrů a délce 60 metrů. Využívá se především k tréninku visuté hrazdy. Částečná transparentnost a situovanost průsvitných částí budovy na sever umožňuje využití denního světla, které proniká do všech místností. Za skutečný architektonický skvost celého komplexu je považována budova určená pro předvádění cirkusových inscenací. Můžeme ji nazývat „Hvězda“, neboť půdorys této budovy se podobá osmicípé hvězdě. Čtyři cípy se sbíhají do špicí a zbylým čtyřem byly špice seříznuty, díky čemuž vytvářejí buňky, jež jsou součástí hlediště.

⁸⁵ V roce byla škola postavena nová budova na předměstí Paříže v Rosny-sous-Bois; je další vzdělávací cirkusovou institucí, která se může chlubit nekonformním šapitó, jež slouží k pedagogickým i uměleckým účelům. Šapitó nebylo od svého vzniku nikdy přesunuto a od roku 2003 zaujímá své stále místo na kopci v Rosny-sous-Bois. Dnes tvoří jeho neodmyslitelnou dominantu. Na první pohled udiví tento cirkusový stan nejen svou velikostí a barvou, ale především tvarem, který připomíná letícího draka. Šapitó cirkusové školy v Rosny-sous-Bois je dalším z řady architektonických experimentů Patricka Bouchaina, jenž ke spolupráci přizval opět Loica Julienna. Jejich cílem bylo vytvořit plastickou a aerodynamickou stavbu, která jako jeden ucelený harmonizovaný prostor pojme vše, co ke své existenci cirkusová škola potřebuje.

a CNAC tak vznikla zásadní vazba, kterou reprezentuje světově uznávaný cirkusový vzdělávací obor. Absolventi tříletého studijního programu (jeden rok na ENACR, dva roky na CNAC) obdrží Diplôme nationale supérieur professionnel (DNSP). Proto je studium v obou školách rozděleno do tří stupňů: DNSP 1 (ENACR) a DNSP 2 a 3 (CNAC).

Cíle vzdělávání v obou institucích lze shrnout do tří základních skupin:

- profesionalizace – možnost osvojit si nejvyšší stupeň technických i uměleckých dovedností v oboru cirkusových umění, dále pak v umění divadelním, tanečním a hudebním;
- rozvoj tvůrčí individuality – vedení k samostatné kreativní činnosti v rámci vybrané cirkusové disciplíny;
- autonomie – schopnost orientovat se v administrativních, právních a ekonomických aspektech uměleckého trhu.

Cílem CNAC a ENACR bylo – a je – zajišťovat studentům a studentkám multidisciplinární výuku zaměřenou na výchovu umělce k samostatné tvůrčí činnosti. Škola klade důraz na cirkusovou techniku, ale stejnou měrou i na mluvené slovo, tanec, zpěv a hru na hudební nástroj. Studenti a studentky jsou také povinni absolvovat předměty, jako jsou dějiny a filozofie umění, kritická analýza cirkusové inscenace nebo jevištní technika. Součástí výuky na CNAC jsou také dva programy související s kolektivní a individuální tvorbou. Studenti a studentky mají možnost spolupracovat s již etablovanými umělci z oblasti cirkusu, tance a divadla. Z minulých let můžeme zmínit Josefa Nadje, Fatou Traoré nebo Árpáda Schillinga. Výsledná díla – celovečerní inscenace – jsou prezentována na povinném školním turné, ve Francii i v zahraničí. Kolektivní práci studentů a studentek v rámci studia DNSP2 a DNSP3 předchází takzvané Ateliers de recherche et de création (ARC; Výzkumné a tvůrčí ateliéry), které trvají jeden až dva týdny a jsou zaměřeny na individuální tvůrčí práci studentů a studentek doprovázených pedagogy a profesionálními umělci. Výsledkem takových ateliérů jsou veřejné klauzury připravených cirkusových čísel.

Académie Fratellini, CNAC a ENACR patří k nejstarším a z hlediska vývoje nového cirkusu ve Francii k nejdůležitějším institucím. Jsou to školy, které vzdělávají mladé umělce ke komplexnímu uvažování o cirkusovém umění ve vztahu k jiným druhům dramatického umění a umožňují svobodný rozvoj nového uměleckého druhu – nového cirkusu.

Od sedmdesátých let dodnes zaznamenal nový cirkus nejvýraznější rozkvět právě ve Francii. Nejen školy, ale také výzkumná a produkční centra, jako je Hors les murs v Paříži nebo knihovna a dokumentační centrum v CNAC, dodávají význam cirkusovému umění v celé jeho šíři. Dalšími institucemi, které staví cirkus na stejnou pozici jako jiná umělecká povolání, je i komise Médecine et Santé au Travail (Medicína a zdraví při práci), která se podle zákoníku práce stará o dodržování zdravotních pravidel a bezpečnosti na pracovištích se zvýšeným rizikem. Pro účel rizikových uměleckých povolání začaly vznikat příručky i pro profesionální cirkusové artistry. V roce 1992 dokonce vznikla organizace Sociétés Française de Médecine du Cirque (Francouzská společnost cirkusové medicíny), která zahájila aktivní výzkum na poli cirkusové medicíny⁸⁶. V roce 2003 se uskutečnilo třetí kolokvium s tématem cirkusové medicíny, z něhož později vzešla publikace *Médecine du cirque, vingt siècles après Galien, actes du colloque Médecine du cirque*. V rámci kolokvia byla analyzována problematika cirkusové praxe a jejího dopadu na lidské tělo. Před rokem 1989 nebyly tolik známy ani prozkoumány fyziologické dopady na artistické tělo, které dlouhodobě a aktivně provozuje fyzicky náročnou profesi. Iniciátorem celého projektu byl lékař a dnes i pedagog na Université Paul Valéry v Montpellier Philippe Goudard.⁸⁷

Vznik a existence organizací a jiných státních i nezávislých struktur pomáhají udržet a zlepšit stav cirkusových umění v zemi. Nejdůležitějším a v podstatě zásadním krokem k osamostatnění cirkusu jakožto svébytného umění bylo legislativní zařazení cirkusu pod ministerstvo kultury, školství a komunikace a zákonné uznání artistiky a drezury jako uměleckého povolání. Stejně tak zásadní jsou mezinárodní projekty a soutěže, jejichž cílem je pomáhat mladým a začínajícím profesionálům. Mezi takové patří i soutěž nových projektů *Jeunes Talents Cirque d'Europe – Circus Next* a v kontextu cirkusu tradičního i nového je velmi populární soutěž *Festival Mondial du Cirque de Demain*, v níž soutěží jednotlivci i skupiny.

Existence škol, center volného času, produkčních organizací, asociací a rezidenčních center tvoří nedílnou součást toho, co dnes ve Francii nazýváme novým

⁸⁶ Cirkusová medicína je velmi podobná medicíně sportovní. Nicméně i tak se mezi sportovní a cirkusovou medicínou najde řada rozdílů, které je třeba brát v potaz. Jelikož je cirkus oficiálně uznáván jako umělecký druh, řešení problémů s ním spojených, stejně jako v rámci umění tanečního, by měla být podle autora Philippa Goudarda zájmem národním.

⁸⁷ Profesor Philippe Goudard je lékař, herec, klaun a také pedagog na Université Paul Valéry v Montpellier, kde složil doktorát v oboru divadelní věda. Je lékařem a teoreticky se zabývá cirkusovým uměním i z hlediska medicíny. Patří k nejvýznamnějším teoretikům cirkusových umění dneška.

cirkusem. To, co se v novém cirkuse nazývá tvůrčí svobodou, je zaštiťováno a zároveň podmiňováno složitou a často silně provázanou infrastrukturou organizací. Vývoj a proměnu nového cirkusu tedy ze zásady a z velké části určují také faktory mimoestetické – organizační, administrativní, ekonomické a pedagogické. Není to jen v případě Francie, ale také dalších zemí v disertační práci uvedených. K osamostatňování a upevňování pozice (nového) cirkusu jakožto svéprávného uměleckého druhu přispěla velkou měrou medializace a snaha teoretiků umění o jeho odborné vymezení a jeho pojmenování.

2.2.2 USA

Cirkusová umění se v USA začala proměňovat ve chvíli, kdy pronikla na univerzitní půdu. Artista a herec Hovey Burgess koncem šedesátých let vedl cirkusový kurz na University of New York. V něm propojoval cirkusovou artistiku a postupy *commedia dell'arte*. Se studenty tohoto kurzu založil v letech 1968 a 1969 soubor *Circo dell'Arte*, který uváděl převážně plenérová představení v newyorských parcích. Někteří jeho členové si později založili jiné soubory, v nichž se snažili v poetice *Circo dell'Arte* pokračovat. Mezi nimi byli Larry Pisoni, Judy Finelli a Cecil MacKinnon.⁸⁸ Právě Larry Pisoni a Cecil MacKinnon, společně s Peggy Snider, pokračovali v Burgessově vizi, v níž měl být cirkus součástí většího živého uměleckého celku. Všichni toužili po tom založit si vlastní cirkusový soubor, který by byl méně orientovaný na komerční produkci. V roce 1975 tak vznikl *Pickle Family Circus*, který nebyl závislý jen na výdělku z představení, ale jeho finanční základnu tvořilo soukromé sponzorování; to zaštiťovaly různé neziskové organizace. Díky tomu si *Pickle Family Circus*⁸⁹ také zajistil status neziskové organizace, což byl v prostředí amerického cirkusu značně netradiční model. *Pickle Family Circus* byl soubor charakteristický zvláště uměním klaunerie. Larry Pisoni, Bill Irwin a Geoff Hoyle v něm tvořili proslulé trio klaunů. Trio nemělo dlouhého trvání, nicméně jejich věhlas a herecké i artistické dovednosti je jako jednotlivce přivedly až na divadelní scénu na Broadwayi.

⁸⁸ Tito mladí artisté byli jedni z prvních, kteří se k cirkusu dostali v jiném, tedy univerzitním, prostředí, což nebylo do té doby zvykem. Většina cirkusových umělců v USA byla produktem tradičních cirkusových společností nebo pouličního divadla. Techniku cirkusových disciplín se učili sami nebo od svých rodičů.

⁸⁹ Souboru se povedlo získat státní finanční podporu od kalifornské umělecké rady. ALBRECHT, Ernest J. *The New American Circus*. Gainesville: University Press of Florida, 1995, s. 131.

Pickle Family Circus, později přejmenovaný na New Pickle Circus, hrál v americkém novém cirkuse důležitou roli jako průkopník profesionálního cirkusového vzdělávání. Jedinou školou na severoamerickém kontinentu, která v osmdesátých letech vzdělávala cirkusové profesionály, byla École nationale de cirque Montréal. V roce 1984 ale z iniciativy Pickle Family Circus, a ve spolupráci s Wendy Parkman a Judy Finelli, byla otevřena San Francisco School of Circus Arts, která měla zázemí v hlavním sídle Pickle Family Circus ve starém kostele na Potrero Hill. V roce 1990 najali čínského artistu Lu Yi, který pro tuto školu vytvořil kompletní tréninkový program. O tři roky později se z cirkusového centra stala nezisková organizace. V roce 2000 byla cirkusová škola již nezávislou organizací, která se stala produkčním zázemím pro Pickle Family Circus, v té době vystupujícím pod názvem New Family Circus. Studentské inscenace škola uváděla pod hlavičkou souboru San Francisco Circus. V roce 2001 změnila škola název na San Francisco Circus Centre, neboť aktivity centra se rozrůstaly, především ty produkční. Bylo načase naznačit i jménem, že se jedná o cirkusovou organizaci a nejen školu.

V sedmdesátých letech hrála důležitou roli v rozvoji amerického cirkusového umění společnost Big Apple Circus založená v roce 1977 Paulem Binderem, který na rozdíl od Pickle Family Circus a jejich snahy o zdivadelnění amerického cirkusu záměrně přikročil k jeho tradiční konzervativní podobě. Jeho cílem bylo vrátit se do doby, kdy americký cirkus zažíval největší rozmach. V roce 1981, ke své slávě, získal jako hlavní stagionu Lincoln Center v New Yorku, kde uváděl svá představení. I přesto, že většina představení Big Apple Circus měla tradiční charakter, nevzdal se Paul Binder možnosti inscenovat cirkusová představení v duchu dávných cirkusových pantomim. V produkci Big Apple Circus se proto také objevila inscenace *Oops! The Big Apple Circus Stage Show*. Původně byla tato inscenace připravována pro divadelní scénu, ale Paul Binder společně s režisérem a autorem Tomym Waltonem dal přednost jejímu uvedení v Lincoln Center. Příběh inscenace vycházel ze setkání dvou souborů, cirkusového a divadelního, které se náhodně setkaly na scéně jednoho divadla.⁹⁰

2.2.3 Kanada

V roce 1968 byl založen soubor Le Grand cirque ordinaire, který tvořili absolventi Conservatoire d'art dramatique du Québec (Québecká divadelní konzervatoř) a École

⁹⁰ ALBRECHT, Ernest J. Le nouveau cirque américain. *L'Annuaire théâtrale* 2002, č. 32, s. 42.

nationale de théâtre du Canada (Národní kanadská divadelní škola). Nebyl to soubor nového cirkusu, ale ke klasickému činohernímu souboru měl také daleko. Svou tvorbu zakládal na improvizovaném divadle a divadle pohybovém a tanečním, s živou hudbou i zpěvem. Podobně jako jsou sedmdesátá léta ve Francii poznamenána vznikem prvních oficiálních cirkusových škol, tak i v Montrealu vzniklo centrum, do něhož mohli k dennímu tréninku docházet profesionální gymnasté a cirkusoví artisté. Centre Immaculée-Conception se tak na konci sedmdesátých let dvacátého století stalo zárodkem prvního cirkusového profesionálního tréninkového centra. Z něho vzešel i historicky první québecký novocirkusový soubor Circus⁹¹. V Québeceu obecně jsou sedmdesátá léta poznamenána novými uměleckými hnutími. Québec, jakožto provincie, ve které je většina obyvatel frankofonních, si vydobyla suverénní postavení v oboru cirkusových umění, o které usilovali představitelé umělecké i politické obce. Vznikly tak další umělecké iniciativy, které v sobě propojovaly cirkus a divadlo. Byla to hnutí, která bychom dnes označili za zárodek kanadského nového cirkusu.

Paul Vachon v roce 1974 založil ve městě Québec, hlavním městě provincie, soubor L'Aubergine de la Macedonie, jehož poetika se zakládala na začleňování klasických klaunských čísel do struktury divadelní inscenace. Ještě v roce 2005 uvedl tento soubor v cirkusové stagioně La Tohu inscenaci *Titre provisoire* (Pracovní název). K dalším průkopníkům kanadského nového cirkusu patřil Rodrigue Tremblay, který studoval režii a herectví v Itálii u Giorgia Strehlera a Daria Foa. V roce 1984 se přidal k Cirque du Soleil. Ten v roce 1990 opustil, aby mohl založit vlastní soubor Cirque du Tonnerre.

Québecký nový cirkus měl i ženské průkopnice, mezi ně patřila například Sonia Côté, která studovala v letech 1976–1980 na tradiční cirkusové škole v Budapešti. Po návratu do Kanady se dále zdokonalovala v tanci, hudbě i herectví. Tvořila především sólové inscenace, jako *Le Tictacteur*, *Le Monde à l'envers* (Svět naruby) a *Sois belle et lève la voix* (Buď krásná a pozvedni hlas).

Kanadský cirkus i dodnes, až na drobné výjimky, zastupuje jediná frankofonní provincie Québec, především pak města Montreal a Québec, kde jsou situovány cirkusové školy zaměřující se na vzdělávání profesionálů v oboru cirkusových umění.

⁹¹ Dnes nese soubor pojmenování Dynamo Théâtre a stále ve svých inscenacích využívá cirkusová umění. Oficiálně se nenazývá cirkusovým souborem, ale souborem divadelním.

Québecký nový cirkus vyrůstal z estetiky a kolektivního étosu francouzského nového cirkusu, a také z náročného gymnastického tréninku sovětské školy.⁹²

Cirque du Soleil se poprvé sdružil v roce 1983 (oficiálně vznikl roku 1984) ve městě Baie-Saint-Paul jako komorní soubor divadelníků a gymnastů. O několik let později se díky výjimečným manažerským schopnostem jeho zakladatele Guye Lalibertého⁹³ stal největším komerčním zábavním podnikem na severoamerickém kontinentu s výrazným mezinárodním přesahem.

Big Apple Circus⁹⁴ tehdy možná ukázal cirkusovému publiku nový svět, ale teprve Cirque du Soleil ho zanesl do nové galaxie.⁹⁵

Pro své první inscenace rekrutovali artisty nejen z Kanady, ale také z Evropy, například z belgického souboru Le Cirque du Trottoir a hudebníky z québeckého souboru La Fanfonie. Už na začátku působení Cirque du Soleil Guy Caron, jakožto umělecký šéf souboru, věděl, že to zásadní, co učiní inscenace Cirque du Soleil jinými a odlišnými od ostatních cirkusových produkcí, bude začlenění základní dějové linie do struktury cirkusové inscenace. Cirkusová umění studoval v státní cirkusové škole v Budapešti v letech 1976 a 1977. I přesto se pokoušel nazírat cirkus prismatem divadelní dramaturgie. Tradici a inovace propojoval ve svých režiiích od prvopočátku existence Cirque du Soleil.

[...] četl o honosných pantomimách uváděných v evropských cirkusech v průběhu devatenáctého století. Tato představení mnohdy trvala alespoň o půl hodiny déle a vycházela z historických či fantaskních příběhů.⁹⁶

Komerční sláva Cirque du Soleil začala v podstatě s jejich prvním turné do Los Angeles v roce 1987 na Los Angeles Art Festival. Padesát pět tisíc předem vyprodaných lístků na

⁹² Québec contemporary circus grew out of the aesthetic and collectivist ethos of the French nouveau cirque, but also out of the athletic high performance training practices from the Soviet circus schools and gymnastics. LEROUX, P. Op. cit., s. 24.

⁹³ Už na samém začátku fungování souboru se Guy Laliberté projevil jako schopný fundraiser, když od québecké vlády získal 1,7 milionu kanadských dolarů na turné Cirque du Soleil po třinácti městech.

⁹⁴ Americká společnost tradičního cirkusu založená v roce 1977 v New Yorku; později byla rozšířena o New York School of Circus Arts.

⁹⁵ The Big Apple Circus may have taken American circus audience into a new world, but it was left to Cirque du Soleil to transport them into a new galaxy. ALBRECHT, E. Op. cit., s. 75–76.

⁹⁶ [...] he read about the lavish pantomimes that had been staged in the European circuses during the late nineteenth century. These spectacles often lasted as long as a half hour more and told a story based on a historic or fantasy theme. Op. cit., s. 77.

představení Cirque du Soleil znamenalo, že cirkus je umění, které v USA chybí a které přitahuje diváckou pozornost. Bylo ale potřeba se poptávce amerického publika přizpůsobit. Guy Laliberté dospěl ve svém manažerském uvažování k závěru, že ideálním tvůrčím modelem pro Cirque du Soleil bude jedna nová inscenace ročně, přičemž zisk utržený z představení bude zpětně investován do další tvorby a fungování souboru. U tohoto modelu setrvává Cirque du Soleil dodnes. Jde tedy o neustálou recyklaci fungujícího modelu: téma – charakter – masky. Cirque du Soleil je mladým americkým autorem Kevinem Duncanem Wallem⁹⁷, který patří v dnešní době k myšlenkovým průkopníkům nového cirkusu v USA, přirovnáván k americkým cirkusovým podnikům, jakým byl v devatenáctém století i Barnum & Bailey Circus The Greatest Show on Earth. Soubor je chloubou kanadské frankofonie. Částečně udává styl a tempo v tvůrčí rovině, více však ohromuje svými aktivitami v oblasti marketingu a kulturního managementu. Marketingové oddělení Cirque du Soleil je dokonale fungujícím orgánem s důmyslně řízenou strategií. Neustále jsou vychovávány nové a nové generace schopných kulturních manažerů, kteří zajišťují permanentní přízeň diváků a sponzorů. Za třicet let své existence si Cirque du Soleil vybudoval postavení jednoho z nejdražších, nejpočetnějších, nejbohatších, nejuváděnějších a největších cirkusových souborů.

V roce 1984 bylo v angažmá Cirque du Soleil 73 členů, což byl na svou dobu největší kanadský cirkusový podnik. Dnes má Cirque du Soleil více než 5000 zaměstnanců působících po celém světě, z čehož zhruba 1300 činí umělecký soubor.⁹⁸ Jenom v Montrealu, kde sídlí ředitelství i umělecké a tréninkové zázemí, pracuje 2000 lidí. Čísla a statistiky dělají souboru dobré jméno a udivují stejně tak, jako i výkony jeho artistů. Podstatný je fakt, že právě na úspěšné propagaci, která zajišťuje stálý zájem obecnosti, je Cirque du Soleil existenčně závislý.

Od roku 1992 nedostává Cirque du Soleil žádné státní granty ani dotace. Je soukromou komerční společností orientovanou na zisk.⁹⁹ Roční zisk Cirque du Soleil je

⁹⁷ WALL, Kevin Duncan. *The Ordinary Acrobat: A Journey into the Wondrous World of the Circus, Past and Present*. New York: Alfred A. Knopf, 2013, s. 322.

⁹⁸ HORS LES MURS. Le cirque québécois aujourd'hui: Les paradoxes d'un modèle. [online]. [cit. 15. 10. 2013]. URL: <http://www.rueetcirque.fr/index/fr/search_simple>.

⁹⁹ Cirque du Soleil postihla v roce 2011 finanční krize, došlo k řadě striktních opatření. Skutečný počátek problémů Cirque du Soleil totiž sahá právě už do tohoto roku, kdy některé z jeho inscenací začaly ztrácet diváky, a tím pádem se velmi rychle staly ztrátovými. Do konce roku 2012 zrušil Cirque du Soleil pět svých inscenací; *Zed* v Tokiu, *Zaia* v Macau, *Viva Elvis* v Las Vegas, *Iris* v Los Angeles (zrušena ani ne půl roku po premiéře) a *Saltimbanco*, které mělo oficiální derniéru 30. prosince 2012 v montrealské Bell aréně. I tak

zhruba 1 miliarda USD, přičemž 85 % z celku jsou tržby plynoucí z USA, jak z inscenací na turné, tak ze stálých inscenací v Las Vegas. Zhruba 85 % z celkového ročního výdělku se vrací do Montrealu a je zpět investováno do fungování podniku. Cirque du Soleil také vlastní 40 % dalšího kanadského souboru Cirque Éloize, jehož roční zisk, podobně jako zisky souboru Les 7 doigts de la main, činí zhruba 10 milionů USD.¹⁰⁰

Produkce Cirque du Soleil je dokonalým odrazem poetiky souboru. I přesto, že ke spolupráci zvou i divadelní režiséry a taneční choreografy (například kanadského filmového a divadelního režiséra Roberta Lepage, který se souborem vytvořil inscenace *KÁ* a *Totem*),¹⁰¹ nelámou si hlavu s novými režijními, choreografickými nebo výtvarnými postupy. Základem jejich tvůrčí práce je již před lety nastavená šablona, kterou je možné aplikovat na každou nově vznikající inscenaci. Každý nový projekt pak vzniká rychleji a efektivněji, a tudíž se investice do něj rychle vrací. Všechny složky inscenace musí během představení fungovat naprosto bezchybně, přesně a bez jakéhokoli náznaku tvůrčí osobité invence účinkujících. Pro každý takový projekt bylo a je zapotřebí najít vhodné artistry; více než komplexní umělce dobré a výkonné akrobaty, které lze zformovat podle potřeb každé inscenace.¹⁰²

Ze souboru Cirque du Soleil se stal představitel severoamerické popkultury. Na severoamerický kontinent přinesl zpět mistrovskou schopnost člověka obsaženou v riskantních a jedinečných artistických výkonech. S Cirque du Soleil je svázána i École nationale de cirque Montréal (Národní cirkusová škola v Montrealu), která učinila zásadní průlom do kanadského cirkusového umění. Byla založena v roce 1981¹⁰³ olympijským gymnastou Pierrem Leclercem a Guyem Caronem, zakladatelem a prvním uměleckým vedoucím Cirque du Soleil. Mezi lety 1985 a 1989 se škola začala rozrůstat a její vzdělávací i umělecké aktivity začaly pronikat na veřejnost. Řada studentů i absolventů této cirkusové školy získala a dodnes stále získává angažmá v Cirque du

má Cirque du Soleil na svém repertoáru stále 19 inscenací, některé na turné, jiné jako stále show, především v Las Vegas.

¹⁰⁰ Tyto údaje jsou přibližné a jsou čerpány z dokumentu Patricka Louise Leroux, které byly autorce zaslány e-mailem 2. 10. 2013. LEROUX, Louis Patrick. *North-South Circus Circulations: Where Québécois and American Circus Cultures Meet*. Montréal, 2013 [e-mail 2. 10. 2013].

¹⁰¹ Inscenace *KÁ* měla premiéru 12. 10. 2004, *Totem* 22. 4. 2010.

¹⁰² Termínu show je zde užito v kontrastu k termínu inscenace. Show je zde vnímána jako zábavné představení kombinující v sobě prvky a postupy různých druhů dramatického umění a umění s primárním účelem diváka okouzlit a ohromit vizuální, nikoli obsahovou stránkou. Takové show jsou spojeny s tržním aspektem, nikoli aspektem uměleckým.

¹⁰³ První vzniklo centrum s názvem Circus, zárodek budoucí École nationale de cirque Montréal, inspirované státní cirkusovou školou v Budapešti, která sama vycházela z metodiky ruské cirkusové školy založené již v roce 1927.

Soleil po celém světě.¹⁰⁴ V roce 1986 se poprvé začaly stát i region zajímat o finanční podporu školy, ale teprve o pět let později byla oficiálně uznána jako národní vzdělávací instituce. Její absolventi tak mohli obdržet diplom v oboru cirkusových umění. Prvním ředitelem školy byl jmenován Guy Caron a pedagogickou vedoucí Julie Lachance, která ve škole učí dodnes. V devadesátých letech je v těchto funkcích nahradili Jan Rok Achard jako ředitel a Daniela Arendášová ve funkci vedoucí pedagogického oddělení.¹⁰⁵

Dalšími vzdělávacími centry založenými na území provincie Québec jsou například École de cirque de Verdun v Montrealu, založená v roce 1991, ale teprve od roku 2002 uznána státem jako Programme préparatoire aux études professionnelles (Přípravný program k profesionálnímu vzdělávání). V roce 1995 byla ve městě Québecu založena soukromá cirkusová škola École de cirque de Québec¹⁰⁶.

École nationale de cirque Montréal je národní vzdělávací institucí v oboru cirkusových umění. Provoz školy ale není plně hrazen ze státních příspěvků, proto muselo vedení školy vymyslet nový systém vícezdrojového financování; figuruje v něm roční školné každého studenta, sponzoři a nadace Cirque du Soleil. Škola si aktivně udržuje dobré jméno nejen v Kanadě, ale i v zahraničí. Jejich dobré jméno se opírá o vysoké pracovní nasazení zaměstnanců, kteří se každý rok musí postarat o zhruba sto šedesát studentů ve věku od devíti do dvaceti pěti let. Škola je uznávána kanadským ministerstvem školství, a tudíž má akreditované obory zakončené diplomem Diplôme d'études collégiales (DEC), který v roce 1995 uvedl v platnost ministr školství Jean Garon. V té době již sedm let škola fungovala v prostorách opravené budovy starého nádraží La Gare Dalhousie, které zrekonstruovaly přímo pro potřeby této cirkusové školy.¹⁰⁷ Součástí výuky v École nationale de cirque Montréal jsou povinné i herecká výchova a klasický a moderní tanec. Z cirkusových umění jsou zastoupeny všechny z tradiční pětičky: závěsná akrobacie, ekvilibristika, parterní akrobacie, žonglování a klaunerie. Výuka v École nationale de cirque je členěna do tří stupňů. Prvním z nich je

¹⁰⁴ Mezi absolventy školy jsou důležité osobnosti, které podnikly v rámci québeckých cirkusových umění významné kroky, ať už z hlediska vývoje cirkusové techniky (Daniel Cyr a jeho technika Cyrova kola), nebo Jeannot Painchaud, který založil soubor Cirque Éloize. Dalšími významnými absolventy jsou zakladatelé souboru Les 7 doigts de la main.

¹⁰⁵ Daniela Arendášová emigrovala do Kanady v osmdesátých letech dvacátého století. V té době byla trenérkou slovenské gymnastické reprezentace a absolventkou taneční choreografie na VŠMU v Bratislavě. V Montrealu začala učit gymnastiku v Centre Immaculée-Conception v listopadu 1988. Brzy na to ji angažovala École nationale de cirque Montréal, aby s mladými kontorsionistkami a choreografkou Debbie Brown připravila číslo pro mezinárodní cirkusovou soutěž Festival Mondial du Cirque de Demain, na níž toto číslo vyhrálo zlatou medaili.

¹⁰⁶ Od roku 2005 situována do opravené lodi kostela Saint-Esprit de Limoilou.

¹⁰⁷ V té době v nedaleké budově nazvané La Casserne sídlil soubor Cirque du Soleil.

stupeň préparatoire, který je zaměřen na žáky ve věku od devíti do třinácti let. Je vhodný především pro ty kandidáty, kteří chtějí rozvíjet svoje vrozené fyzické schopnosti pro budoucí profesionální studium cirkusových umění. Druhým stupněm vzdělávání je étude secondaire, jenž je vhodný pro studenty od třinácti let. Studijní program trvá pět let a jeho obsah je strukturován podobně jako jiná umělecká středoškolská studia na území Kanady. Studijní program je zakončen diplomem Diplôme d'études secondaires (DES), který lze přirovnat k absolutoriu na českých uměleckých konzervatořích, například tanečních. Pomaturitní studia – collégial – jsou posledním stupněm, který lze v École nationale de cirque studovat. Jedná se tedy o vyšší odborné vzdělání, které trvá tři roky.¹⁰⁸ Studenti v programu collégial musí absolvovat tři roky intenzivní přípravy na profesionální kariéru v oboru cirkusových umění. Nejčastěji jsou ve věku mezi sedmnácti a dvaceti třemi lety; obecně není v École nationale de cirque Montréal stanovena věková hranice uchazečů o studium. V tomto stupni québeckého cirkusového vzdělávání musí student obecně zvládat většinu cirkusových disciplín, ale zároveň se soustředí na jednu nebo dvě vybrané disciplíny, v nichž se aktivně rozvíjí a připravuje na závěrečné zkoušky a v nichž je povinen předvést zhruba sedmiminutové číslo (jeho délka vždy záleží na zvolené disciplíně a na úrovni zvládnuté disciplíny). Absolventská čísla (v rozpracované formě) předvádí na klauzurních představeních v rámci druhého a třetího ročníku (dvakrát ročně). Finální podoba těchto čísel bývá prezentována na školním absolventském představení, které uvádí na závěr třetího ročníku za přítomnosti pedagogického sboru, produkčních, ředitelů cirkusů, uměleckých vedoucích souborů a pozvaných hostů. Vyústěním tříletého studia programu collégial je společné představení, na němž spolupracují s profesionálním choreografem/choreografkou nebo režisérem/režisérkou. Toto představení uvádí na scéně La Tohu¹⁰⁹. Cílem je ukázat precizně zvládnutou techniku, ale také schopnost studentů nahlížet na cirkus z tvůrčího

¹⁰⁸ Je zakončeno titulem Diplôme d'études collégiales en arts du cirque (DEC; Diplom vyššího odborného vzdělání v oboru cirkusových umění) pro kanadské a francouzské studenty (garantovaný Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport du Québec), nebo certifikátem Diplôme d'études de l'École (DEE, Diplom garantovaný École nationale de cirque Montréal) pro zahraniční studenty.

¹⁰⁹ Od roku 2004 disponuje Montreal vlastní cirkusovou stagionou. Je to místo, kde se koncentrují cirkusové aktivity a události, místo, které z Montrealu pomohlo, společně s Cirque du Soleil a École nationale de cirque Montréal, učinit cirkusovou metropolí. Označení La Tohu vychází ze slovního spojení – tohu-bohu – indiánský výraz označující jev, v němž bují myšlenky i činy. La Tohu tak představuje nejen vysoce profesionální přístup k cirkusovému umění, ale také kanadské odhodlání dělat vše ve velkém, a především tak, aby se to dobře prodávalo a přitáhlo pozornost co největšího počtu diváků. La Tohu je prvním a zatím jediným kanadským objektem určeným k prezentaci cirkusových umění, který disponuje budovou s kruhovou manéží. La Tohu je od roku 2004 (kdy byla postavena nová budova školy École nationale de cirque Montréal) považováno za důležitou křižovatku, na níž se protíná tvůrčí, organizační a marketingová strategie kanadského nového cirkusu.

hlediska. Proto je v průběhu jejich tříletého studia v programu collégial doprovází conseiller artistique (umělecký poradce), který individuálně pracuje se studenty na dramatickém ztvárnění osvojené cirkusové techniky. Ve funkcích takzvaného uměleckého doprovodu každého studenta figurují dramaturgové/dramaturgyně, režiséři/režisérky, choreografové/choreografky i tanečníci/tanečnice. Náplní práce takzvaného conseiller artistique je studentům druhého a třetího ročníku programu collégial radit, navádět, společně analyzovat a spoluutvářet estetický koncept cirkusového čísla, se kterým bude daný student nebo studentka školu absolvovat.

Představitelé nového cirkusu se na začátku svého působení a v rámci svých veřejných prohlášení proti cirkusovému číslu kriticky vymezovali, snažili se ho eliminovat, ne vždy ale úspěšně.¹¹⁰ Dodnes je v evropském cirkusovém prostředí číslo (jakožto samostatná cirkusová jednotka) vnímáno jako nenáležitý prvek novocirkusového představení, jehož struktura má být lineární, nikoli rozdělená na čísla. Québecký nový cirkus je v tomto smyslu originální, neb je cirkusem, který nemá cirkusovou historii ani tradici, ale k cirkusové tvorbě a především k cirkusové výuce tradičně přistupuje. Je proto charakteristický vlastní cirkusovou estetikou utvářející se ve frankofonní Kanadě; je to cirkus, jenž se navrácí k původní struktuře, k cirkusovému číslu a do důsledku ho technicky i esteticky analyzuje. Práce na cirkusovém čísle a vytváření jeho technicky dokonalé finální podoby, esteticky působivé, je hlavním pedagogickým záměrem École nationale de cirque Montréal.

Kanadský nový cirkus se vyznačuje multidisciplinárním přístupem k tvorbě. Více cirkusových disciplín používá ve svých inscenacích i Cirque Éloize, založený v roce 1993. Režijním přístupem mnohdy připomíná francouzský Cirque Plume, který více než k vyprávění inklinuje k vytváření izolovaných scénických obrazů, které lyricky vykreslují dojmy a nálady. Soubor se prezentuje jako sdružení, které zve ke spolupráci umělce z jiných oborů dramatických umění, jakým je i Daniele Finzi Pasca¹¹¹, švýcarský divadelní herec a režisér.

¹¹⁰ Příkladem může být i jedno z průkopnických představení Christiana Tagueta *Puits aux images*, v němž i přesto, že se jednalo o novou hybridní formu spojující cirkus a divadlo, se vyskytovala oddělená cirkusová čísla.

¹¹¹ Stejně jako byly soubory Cirque Plume, Archaos, Volière Dromesko nebo Théâtre équestre Zingaro průkopníky nového cirkusu ve Francii, byl Cirque Éloize průkopnickým souborem nového cirkusu v Kanadě. Značně k tomu přispěla jeho spolupráce právě s Danielem Finzi Pascou, autorem *Trilogie du Ciel* (Nebeská trilogie, kterou tvořily inscenace: *Nomade /Kočovník/, Rain /Děšť/ a Nebbia /Mlha/*). V ní vystupovala řada artistů, kteří se objevili později i v inscenaci *La Verità* (Pravda), další účinkovali v jeho inscenaci *Donka* pod hlavičkou souboru Inlevitas. Novocirkusové inscenace jsou jen částí tvorby Daniele

Tři soubory, kterým se podařilo uplatnit se v širším světovém kontextu, nejsou jedinými reprezentanty kanadského nového cirkusu. Každý z nich přistupuje k cirkusovému umění a jeho zdivadelňování jinak, a přesto u nich nacházíme společné vlastnosti; jednou z nich je spektakulárnost. Cirque Éloize i Les 7 doigts de la main můžeme sice ve vztahu k Cirque du Soleil označit za komorní, ale přesto v jejich inscenacích nacházíme velké procento efektní spektakulárnosti.

Existence a fungování souborů závisí na financích, respektive systému státního financování kultury a živého umění. Dotace jsou velmi nízké, v případě Les 7 doigts de la main činí (podle údajů, udávaných samotným souborem) zhruba 10 % celkových nákladů. Svou roli však hraje i přítomnost dominantního Cirque du Soleil. Pro menší soubory je sice lákavé se vůči němu vymezovat, současně je ale těžké přesvědčit diváky o tom, že existuje i jiná cirkusová estetika. Vznik, existence a dosavadní působení Cirque du Soleil tak má na tvůrčí práci menších québeckých souborů přímý vliv; mohou být o poznání více divadelní, nesmí ale být méně cirkusové. Kanadští cirkusoví umělci přistupují k tvorbě s již dokonale zvládnutou cirkusovou technikou, která určuje jejich vnímání finálního tvaru a která zároveň v inscenacích převažuje a na niž je záměrně poukazováno. Je to politika cirkusové práce, která je v Montrealu propagována od samých začátků cirkusové školy i fungování Cirque du Soleil. Metaforická nadhodnota provedené cirkusové figury se objevuje v různé a nepravidelné míře, což dokazuje specifickou podobu kanadského nového cirkusu.

Kanada a USA jsou po cirkusové stránce neoddiskutovatelně spjaty od počátků až dodnes. Tak jako na konci osmnáctého století mířily cirkusové společnosti do Québecu, míří dnes québecký nový cirkus do USA a zapouští v něm kořeny své osobité estetiky. Nejvýraznější roli hraje od osmdesátých let dvacátého století Cirque du Soleil, který se ve správnou dobu a na správném místě chopil příležitosti a přesně reagoval na poptávku amerických diváků. Vypovídá o tom osm stálých „show“ v Las Vegas a jedna v Orlandu.

Finzi Pascy; jako režisér je podepsán pod operami v Královské opeře v Londýně, v Teatro Monte Carlo nebo v Mariinském divadle v Petrohradě. Proslavil se také režii velkolepého závěrečného ceremoniálu zimních olympijských her v roce 2006 v Turíně. Zatímco velká část divadelních a operních děl Daniele Finzi Pasca vznikla v Evropě, všechny jeho montrealské režie jsou spjaty výhradně s novým cirkusem: kromě výše zmíněného Cirque Éloize spolupracoval i s Cirque du Soleil, ve kterém nastudoval inscenaci *Corteo* (Průvod). Tu při její první montrealské sérii v roce 2005 vidělo dvě stě tisíc diváků. V québeckém cirkusu, který klade velký důraz na dokonalé předvedení techniky a nových figur, je Daniele Finzi Pasca vnímán jako divadelní režisér, který do zdejšího cirkusu vnáší teatralizující rozměr. Nebojí se ve svých inscenacích cirkusové efekty zeslabovat a v Montrealu je to v jeho případě tolerováno. I tak si ale musí dávat pozor, aby cirkus na úkor divadelních prostředků neupozadil úplně. Přijatelný poměr si mohl vyzkoušet právě v inscenacích pro Cirque Éloize a Cirque du Soleil; tedy v souborech, v jejichž inscenacích je kladen důraz především na artistické dovednosti.

Cirque du Soleil si na základě prvních velkých diváckých úspěchů postupem času vybudoval silné marketingové zázemí v USA. Nikdy se mu ale nepovedlo to, co inscenaci *Traces* (Stopy) souboru *Les 7 doigts de la main*. Tedy přirozeně, bez uměle generovaného propagačního nátlaku, vyvolat rozruch, a tak na sebe přitáhnout pozornost diváků.

Nový cirkus v Québecu se za posledních třicet let dostal do fáze, v níž má stálou pozici, je akceptován a uznáván jako svéprávné nezávislé umění, vládou (částečně) podporované a s vlastní infrastrukturou. I přesto, že je kulturní politika v Québecu novému cirkusu nakloněna více než v USA, probouzí se i tam nová iniciativa, která chce upozornit americký národ i vládní struktury na přítomnost novocirkusových tendencí na tomto území. Tyto tendence sdružuje hnutí *Circus Now* (San Francisco, Seattle, Los Angeles, New York, Chicago, St. Louis, Minneapolis, Maine), jehož cílem je osvětově působit na území Spojených států amerických a dokazovat, že i v USA jsou talentovaní profesionálové nového cirkusu, kteří si zaslouží pozornost veřejnosti.

2.2.4 Skandinávie

Sjednocování zájmů a rozvoj mezinárodní spolupráce mezi jednotlivými skandinávskými zeměmi vedly k myšlence vytvoření silnější frakce, která na severu Evropy umožní rovnoprávné postavení nového cirkusu. Norsko, Švédsko, Finsko a Dánsko tak v roce 2007 založily mezinárodní novocirkusovou síť *New Nordic Circus Network* (Nová skandinávská cirkusová síť), jejímiž hlavními iniciátory byly čtyři důležité instituce – *Københavns Internationale Teater* (KIT; Mezinárodní divadlo v Kodani) v Dánsku, *Sirkuksen Tiedotuskeskus* (Cirkusové informační centrum) ve Finsku, *The Circus Village Network* v Norsku a *Subtopia* ve Švédsku. Hlavní idea mezinárodního sdružení skandinávských zemí spočívala v podpoře a rozvoji ekonomicky i sociálně důstojných podmínek pro nový cirkus. Cílem bylo sdružit tvůrce a umělce, jednotlivce i skupiny, vzdělávací i umělecké instituce. Důležitým rokem pro skandinávský cirkus byl rok 2011, oficiálně nazvaný *Nordic circus year* (Severský cirkusový rok). V tomto roce se ve skandinávských zemích kladl zvýšený důraz právě na cirkusové umění, jejichž postavení se začalo rychle, zvláště díky společným iniciativám čtyř skandinávských zemí, zlepšovat, a to v oblasti ekonomické, kulturněpolitické,

výzkumné, umělecké i vzdělávací. Cílem projektu Nordic circus year bylo upozornit na nový cirkus a zdůraznit jeho finanční nezávislost na ostatních uměleckých družích.

Cirkusové školy, podobně jako tomu je ve Francii nebo v Kanadě, patří k základním stavebním kamenům novocirkusové infrastruktury v zemích Skandinávie. Diplomovanými profesionály si nový cirkus zajišťuje status profesionálního uměleckého oboru disponujícího specialisty, kteří své pedagogické i umělecké zkušenosti mohou předávat dál, a tím obor udržovat a rozšiřovat. S přibývajícími profesionály logicky narůstá i počet profesionálních souborů.

2.2.4.1 Dánsko

Historie cirkusu v Dánsku není nijak výrazná. V Dánsku se proto dnes o cirkusu hovoří nejčastěji ve spojení s novým cirkusem, jehož dějiny se začaly utvářet až počátkem devadesátých let dvacátého století. Prvním hostujícím zahraničním souborem nového cirkusu v Dánsku byl francouzský Archaos, který v roce 1991 přijel do Kodaně s legendární a průkopnickou inscenací *Metal Clown* (Železný klaun)¹¹². Estetika této inscenace inspirovala jediné dvě dánské cirkusové školy zvané Gøglerskoler¹¹³. V těchto institucích vzdělávali budoucí cirkusové profesionály. Díky Archaos se zaměstnanci těchto škol museli konfrontovat s jiným způsobem uvažování o cirkusových uměních a pochopili pestrost těchto výrazových forem. V osmdesátých letech dvacátého století vznikla jedna Gøglerskoler v Kodani (1986) a jedna v Aarhusu (1988).¹¹⁴ Zkušenost s *Metal Clown* dovedla obě Gøglerskoler k zamyšlení nad inovací cirkusových umění a jejich přiblížení, nebo snad dokonce propojení s aktuálními tendencemi v oboru dramatických umění. Navzdory tomu, že ani jedna z Gøglerskoler nebyla státem finančně podporována, pokoušely se o další vzdělávací aktivity v oblasti cirkusových umění.

První polovina devadesátých let dvacátého století je v Dánsku, především v jeho kulturních centrech Kodani a Aarhusu, poznamenána pozvolným rozvojem nového

¹¹² Inscenace byla výjimečná nejen svým obsahem a formou, ale také prostorem, ve kterém byla uváděna. Soubor si pro ni nechal zhotovit mobilní kupoli navrženou Sergem Calvierem. Finální podoba šapitó brzy získala díky své velikosti – 60 metrů na délku a 40 metrů na výšku – přezdívku Le Chapiteau. Potřeba rozlehlé a protáhlé vnitřní scény byla určována především scénografií, kterou v případě *Metal Clown* zajišťovaly nákladní i osobní automobily, motorčky a složité kovové konstrukce určené k letu na visuté hrazdě.

¹¹³ Gøglerskole je označení školy, v níž jsou vyučovány dovednosti techniky gøgler (klaunerie).

¹¹⁴ DEGERBØL, Stine – VERWILT, Katrien. A chronological panorama of Danish contemporary circus. In: *An introduction to contemporary circus*. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, 2012, s. 176.

cirkusu. Novocirkusové hnutí vedli především studenti a pedagogové cirkusových škol. Inspiraci čerpali ze zahraničí, především pak od hostujících souborů.¹¹⁵ V roce 1996 byla Gøglerskoler v Kodani přejmenována na Akademiet For Utæmmet Kreativitet (AFUK, Akademie nezkrotné tvořivosti). Hlavním trenérem této školy byl ruský artista Valentin Glazyrin, který udržoval profesionální vztahy v oblasti cirkusu s Ruskem a Moskevskou cirkusovou školou.¹¹⁶ Paralelně s Gøglerskoler se do rozvoje cirkusových umění v Dánsku pustila dánská unie umělců Dansk Artist Forbund (DAF, Dánská unie artistů), jejímž cílem bylo získat pro cirkusové artistry stejné postavení jako pro umělce z jiných oborů. Výše zmiňované vzdělávací instituce se soustředí na přípravný stupeň výuky cirkusových umění.

V druhé polovině devadesátých let dvacátého století bylo v zájmu dánské vlády institucionalizovat a upevnit nezávislé postavení nového cirkusu mezi ostatními uměleckými druhy a druhy dramatického umění. K průkopníkům dánského nového cirkusu patřil soubor 1/2 Penguin with French Fries, který využíval cirkusová umění ve svých kabaretních a site-specific inscenacích. K 1/2 Penguin with French Fries můžeme přiřadit i soubory Acid Cirque, Varieties a Cirkusteatret. Na počátku nového milénia se v Dánsku etablovalo několik nových cirkusových souborů, mezi nimi i False Majeure, Teatro Glimt, Lice de Luxe, Utol – Manic Mekanik Circus, Cirkusteatret, Gudhjem Netværkscene, Kofoed & Netterstrøm nebo Cikaros. První desetiletí nového milénia byla pro nový cirkus v Dánsku určující zvláště proto, že ministerstvo kultury a školství podpořilo dánský nový cirkus tím, že z něj udělalo prioritu v rámci financování kultury. Granty tak získaly soubory Cikaros (tvořen absolventy AFUK), Royal Bones, Cantabile 2 a Teatro Glimt.¹¹⁷ Soubor Cantabile 2 využil získané finance k tomu, aby v roce 2007 uspořádal Waves Festival nového cirkusu.

Dnes bychom v Dánsku našli zhruba padesát profesionálních souborů nového cirkusu. Finanční zdroje na podporu cirkusového umění však nejsou natolik stálé, aby se artisté mohli naplno věnovat pouze novému cirkusu. Proto je součástí jejich profese

¹¹⁵ V první polovině devadesátých let dvacátého století navštívila Dánsko kromě souboru Archaos i uskupení Cirque Ô (Francie), Circus Oz (Austrálie) a Cirque Invisible (Francie).

¹¹⁶ V Dánsku se v dnešní době nachází zhruba deset institucí, které se zaměřují na vzdělávání dětí a mládeže v oboru cirkusových umění: Akademiet for Utaemmet Kreativitet (AFUK), Foreningen Ørkenfortet, Innercirq, Circus Flik-Flak, Cirkusmuseet, Højskole-performers House, Danish Gymnastics and Sport Association (DGI), Odshered Teaterskole.

¹¹⁷ DEGERBØL, S., VERWILT, K. Op. cit., s. 186.

i vyučování nebo účinkování v jiných souborech.¹¹⁸

Důležitou roli v rozvoji nového cirkusu na dánském území hrálo a stále hraje KIT. Divadlo v roce 2005 získalo státní grant v hodnotě 300 000 eur na podporu nového cirkusu. Finance zužitkovalo nejen na podporu dánských artistů, ale také na podporu hostujících souborů. Dále byly finance využity na stipendijní pobyty dánských artistů, novinářů, produkčních a ředitelů festivalů, na semináře a na vytvoření informačního webu o dánském novém cirkuse¹¹⁹.

V roce 2007 dánská umělecká rada novému cirkusu pozastavila dotace. To donutilo KIT, AFUK a DAF k tomu, aby se jako organizace spojily a roku 2008 uspořádaly seminář New Circus, New Art (Nový cirkus, nové umění) tematicky zaměřený na možnosti rozvoje a budoucnost nového cirkusu v Dánsku. Výsledky semináře představené dánskou uměleckou radou zajistily DAF další státní dotace. Dotace od ministerstva kultury na rok 2008–2009 se vyšplhaly až k 130 000 eur¹²⁰, díky nimž DAF pokračoval v rozvoji komunikační a informační sítě nového cirkusu. Od roku 2009 je financování dánského nového cirkusu stabilnější. V roce 2011 obdržely dánské novocirkusové soubory granty za 1,17 milionu DKK a na sezonu 2011/2012 měl cirkus přislíbeny dva miliony DKK.¹²¹

2.2.4.2 Finsko

Založení společnosti Sirkus Finlandia v roce 1976 bylo mezníkem v dějinách finského cirkusu, neboť tímto byla ustanovena první finská cirkusová společnost, která získala status národního cirkusu. V počátcích své profesionální existence nemusela téměř vůbec cestovat, protože vlna urbanizace a s ní spojený přesun obyvatel z regionů do velkých měst (především Helsinek) umožnil společnosti Sirkus Finlandia dlouhodobě zůstat na jednom místě.¹²² I přes působení národní cirkusové společnosti nebyla cirkusová umění vnímána jako rovnocenná divadlu, tanci ani hudbě. Na proměnu smýšlení o cirkusu měla vliv urbanizace velkých měst v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století;

¹¹⁸ Tradiční cirkus zastupují v Dánsku tři největší cirkusové společnosti Circus Arena, Circus Benneweis a Circus Dannebrog.

¹¹⁹ Ny Cirkus [online]. [cit. 2. 8. 2015]. URL: <www.ny-cirkus.dk>.

¹²⁰ VIROLAINEN, Jutta. Nordic Circus Survey: The Finish Circus Information centre 2011 [online]. [cit. 22. 7. 2012]. URL: <<http://www.nordic-circus.org/wp-content/uploads/2012/04/Nordic-Circus-Survey1.pdf>>, s. 11.

¹²¹ Op. cit.

¹²² Dalšími finskými tradičními cirkusovými společnostmi jsou Circus Caliba a Circus Florentino.

80 % populace se přesunulo z venkova za prací do větších měst. S vlnou urbanizace přišlo i uvědomění, že společnost musí být vzdělávána a kultivována. Umělecké obory se tak brzy dočkaly státní finanční podpory. O proměnu společenského postavení cirkusových umění se postarali mladí umělci, kteří se začali v oboru cirkusových umění vzdělávat. Cirkus se stal jednou z volnočasových aktivit. První organizací zajišťující cirkusový trénink byla Hamina Teen Circus (založena roku 1972). Postupně se začala utvářet obdobná centra po celém Finsku. Cirkusové volnočasové aktivity pro mládež nabývaly na významu, a proto v roce 1991 byla ustanovena zajišťující organizace Circus Union (Cirkusová unie).¹²³

V osmdesátých a devadesátých letech dvacátého století došlo k zvýšení počtu vzdělávacích cirkusových center pro děti a mládež. Navíc v roce 1991 byla založena Suomen Nuorisosirkusliitto (Finská cirkusová asociace pro mládež), která pod sebou sdružovala všechny mládežnické cirkusové kluby a školy. Profesionální vzdělávání pro pedagogy cirkusových umění bylo ustanoveno až v roce 1995 v Turun ammattikorkeakouluun (Škola umění a komunikace v Turunu), čímž byla zajištěna kontinuita rozvoje a udržení cirkusových volnočasových aktivit pro děti a mládež na profesionální úrovni. Obor stále existuje, přičemž studium trvá čtyři roky a je zaměřeno na vzdělávání pedagogů a trenérů cirkusových umění. Absolventi obdrží bakalářský titul v oboru kulturních studií. Dnes ve Finsku existuje třicet pět organizací, které se věnují cirkusu pro děti a mládež jako volnočasové aktivitě. Tyto kurzy navštěvuje zhruba 4000 zájemců ve věku od 4 do 18 let jednou až pětkrát týdně. Šest z těchto třiceti pěti organizací – Circus Helsinki, Espoon esittävä taiteen koulun kannatusyhdistys ry, Lahden Tanssiopisto, Sirkus Tuikka – Art School Estradi, Sorin Sirkus – zajišťuje vyšší umělecké vzdělávání akreditované ministerstvem školství a kultury.

Nový cirkus se ve Finsku začal prosazovat už v roce 1990. Během dalších deseti let vzniklo zhruba dvacet profesionálních souborů, které si zvolily umělecký druh nového cirkusu jako zdroj vlastní obživy. Mezi průkopníky finského nového cirkusu patří soubor Circo Aereo založený v roce 1996 Maksimem Komarem a Jani Nuutinenem. Už koncem roku 1990 bylo patrné, že Finové jsou velmi silnou žongléřskou enklávou v kontextu skandinávského cirkusového umění. Mezi pokrokové žongléry, kteří finské žongléřské komunitě odhalovali nové metody a postupy, patřili Maksim Komaro a Ville

¹²³ PUROVAARA, Tomi. *An introduction to contemporary circus*. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, 2012, s. 165.

Walo. V roce 1998 uspořádali první ročník festivalu žonglování nazvaný 5-3-1¹²⁴. Jedním z prvních profesionálních souborů finského nového cirkusu byla Association WHS¹²⁵ založená žonglérem a loutkářem Villem Wallo.¹²⁶ Další finský soubor, Race Horse Company, je sice souborem mladým, ale v zahraničí natolik úspěšným, že udává tempo a styl současnému novému cirkusu. Zakladateli jsou Petri Tuominen, Rauli Kosonen a Kalle Lehto. Jejich první inscenaci nazvanou *Petit Mal* (Malá smrt) režíroval Maxim Komaro.¹²⁷

Institucionální zázemí cirkusu ve Finsku rozšiřují organizace Sirkuksen Tiedotuskeskus a Cirko. Od doby svého vzniku pomohly na různých místech Finska uvést více než 100 zahraničních i domácích představení. Podařilo se jim získat vlastní tréninkový a rezidenční prostor ve čtvrti Suvilahti na předměstí Helsinek. Centrum se rozkládá na ploše zhruba 2000 m² a v jeho prostorách sídlí také cirkusová knihovna a dokumentační centrum.

K významnému posunu ve financování cirkusu ve Finsku došlo, když vláda vytvořila podkomisi pro cirkusová umění a varieté, která měla zajišťovat nejen financování, ale také dohled na úroveň a rozvoj cirkusu jakožto uměleckého oboru. Stejně tak byla důležitá propagace v rámci tanečního světa, kdy v roce 2005 vzala pod svou záštitu cirkusová umění Suomen Tanssitaiteilijain Liitto (Unie tanečních umělců). Dnes má cirkus v rámci unie svou samostatnou sekci, která se stará o potřeby cirkusových umělců.

Od roku 2008 do roku 2009 se zvýšil počet cirkusových představení v zemi o 8 %, přičemž největší nárůst tvořily inscenace nového cirkusu. Počet představení tradičního cirkusu se nezměnil. Celkový počet novocirkusových představení za rok 2009 činil 620.¹²⁸ V roce 2011 uvolnila finská vláda 450 000 eur, a to jak na celoroční

¹²⁴ Festival je nazván podle jedné ze žonglovacích šablon. Dalšími finskými cirkusovými festivaly, nebo festivaly, na nichž se objevují i představení novocirkusová, jsou Circus Ruska festival, Cirko – Contemporary Circus Festival, Finish Diabolo Convention (FDC), Cirko Pikolo, Silence Festival (informace z roku 2011 z Finnish Circus Information Centre).

¹²⁵ Inscenace *Mortimer, Nopeussokeus* (Rychlá slepota) nebo *Keskusteluja* (Rozhovor).

¹²⁶ Ville Wallo se souborem WHS účinkuje dodnes a spolupracuje s dalšími umělci z různých oborů; například s kouzelníkem a vizuálním umělcem Kalle Hakkarainenem a kostýmní výtvarnicí Anne Jämsä.

¹²⁷ Dalšími finskými soubory jsou Agit-Cirk, Art Teatro, Circus Ruska, Circus Uusi Maailma, Jakob's Circus, Kallo Collective, Kuopion Sirkus, Sirkus Aikamoinen, Sirkus Komponentti, Sirkus Supiainen, Sirkus Unioni and Taikateatteri 13 (informace z roku 2011, ze Sirkuksen Tiedotuskeskus).

¹²⁸ VIROLAINEN, J. Op. cit., s. 19. Zahraniční účast finského cirkusu je za rok 2009 doložena turné šesti finských souborů nového cirkusu, které hostovaly ve 13 různých zemích. V roce 2010 vyjelo do zahraničí 10 finských cirkusových souborů, které ve 20 zemích odehrály 191 představení pro zhruba 65 000 diváků. V roce 2010 bylo napočítáno 829 finských cirkusových představení, doma i v zahraničí, přičemž ve Finsku je zhlédlo 82 776 diváků.

fungování souborů, tak na jednotlivé inscenační projekty a představení. Kromě vládních ministerských grantů existují fondy, které podporují především zahraniční spolupráci a mobilitu finského nového cirkusu. V roce 2010 podpořil stát cirkusová umění částkou 500 000 eur.¹²⁹ Od roku 2009 do roku 2011 odehrály finské soubory zhruba 40 představení v cizině. Circo Aereo, které kromě pravidelného účinkování ve Francii, uvedlo představení také v USA a Hongkongu, soubor WHS hostoval na festivalech v Severní a Jižní Americe i v Asii. Circo Aereo dostává od roku 2006 pravidelné státní dotace. Se stejnou pravidelností je od roku 2007 dotováno i centrum pro nový cirkus Circo. Soubor WHS nebo tradiční cirkusový soubor Circus Ruska jsou pravidelně financovány ze státních zdrojů až od roku 2008.

2.2.4.3 Norsko

V roce 2004 norský parlament podepsal dohodu, že cirkus a cirkusová umění jsou součástí národního kulturního dědictví, a tudíž jako takové musí být chráněny. Roku 2010 veřejně provozovaly svá představení pouze Cirkus Merano (1975), Cirkus Arnardo (1949) a Cirkus Zorba (1992). Rok před tím byly společnosti ještě čtyři, přičemž čtvrtá z nich, Cirkus Agora, zkrachovala v roce 2009 proto, že se snažila ušetřit na zvířatech, svou menažerii proto postupně zmenšovala, až o představení ztratili diváci zájem.

Nový cirkus se v Norsku rozvíjel pomalu. Vlivy pronikaly ze zahraničí pozvolna a první pokusy o nový cirkus nevyšly. Zlom přišel ve chvíli, kdy v Norsku hostovali francouzští novocirkusoví rebelové z Cirque Aligre ve městě Trondheimu v roce 1980, a dále pak ještě s dvěma plánovanými představeními v Porsgrunnu v budově Grenland Friteater. Hostování Cirque Aligre nedopadlo v Norsku zrovna nejlépe. Interaktivní povaha představení souboru se zakládala na otevřeně projevované agresi vůči divákům, při které účinkující bezostyšně vrhali do publika dokonce živé krysy. Diváci byli proti své vůli vtaženi na jeviště, někdy zbaveni oblečení, jindy zavěšeni na visutou hrazdu. Hostující soubor Cirque Aligre tak z Porsgrunnu nakonec vyprovodila policie.

I tak se našla hrstka norských umělců, které Cirque Aligre svým uměleckým a revoltujícím přístupem okouznil. Za průkopníky norského nového cirkusu považuje

¹²⁹ V roce 2010 bylo ve Finsku odehráno 1187 představení cirkusu před 395 099 diváky, z toho bylo 829 představení nového cirkusu a 256 představení cirkusu tradičního.

norský režisér a artista Sverre Waage soubor Verdensteatret založený v roce 1986¹³⁰, který putoval po Norsku s cirkusovým stanem. Pod názvem Sirkus Laila předváděl experimentální scénické projekty, ve kterých využíval umění hereckého, cirkusového i výtvarného. Provozoval také cirkusové kurzy pro děti a mládež. První norské kulturní festivaly, které do svého programu zařadily cirkusová umění, byly Kongsvinger Internasjonale Teaterfestival (1993–2000) a Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival (od roku 1994).

Nový cirkus se do Norska dostal díky mladým norským umělcům, kteří studovali cirkusová umění v zahraničních cirkusových školách, například v Belgii, Francii, Velké Británii nebo ve Švédsku. Posléze i tradiční cirkusový soubor Cirkus Agora vytvořil jednoletý tréninkový program na Fjordane Folkehøgskule, kde vyučovali i lektoři ze švédského Cirkusu Cirkör.

Cirkus Xanti¹³¹ založený v roce 2001 Sverrem Waagem inicioval v roce 2005 projekt Circus Village (Cirkusová vesnička), mobilní výukové centrum pořádající cirkusové dílny, rezidence a zaštiťující produkci cirkusových projektů. Poprvé byla Circus Village postavena v Torshovparken v Oslu v roce 2009. V tomto roce realizovalo centrum na čtyřicet různých projektů, přičemž o rok později uspořádal Cirkus Xanti čtyřtýdenní novocirkusový festival, na němž bylo uvedeno 81 představení od 15 souborů.¹³² V současné době se v Norsku nachází 15 center volného času, která disponují cirkusovými programy. Patří k nim například Cirka Cirkus (Bærum), Sirkus-Smulene nebo Nysirkus Bjerke (obojí v Oslu), dále Kulturskolen (Trondheim), Kulta (Tromsø), Kulturskolen (Karmøy) and Kulturskolen (Fredrikstad). Většina z nich byla založena mezi lety 2000 a 2007, s výjimkou centra Kulta, které bylo založeno už v roce 1992.¹³³

V Norsku existují střední školy, které zabezpečují výuku cirkusových umění. V letech 2007–2009 ho zajišťovala střední škola ve městě Tromsdalen ve spolupráci s kulturním centrem Kulta. Kurzy navštěvovalo pět studentů pětikrát týdně. Cirkus zde byl nabízen jako program pro studenty sportovních tříd. Později byl zrušen kvůli nedostatečnému zájmu ze strany studentů. Dnes existuje pouze jeden program na středoškolské úrovni na Folkehøgskole (Střední lidová škola) ve Fjordane, který už

¹³⁰ WAAGE, Sverre. Circus in Norway 2010: Cirkus and Norway: Background story. In: *An introduction to contemporary circus*. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, 2012, s. 205.

¹³¹ Inscenace *Ringene* (2001), *Trollprinsen* (2003) a *Loop* (2010).

¹³² Op. cit., s. 210.

¹³³ VIROLAINEN, J. Op. cit., s. 22.

v roce 1997 iniciovala tradiční cirkusová společnost Cirkus Agora. Program trvá pouze jeden rok, ale výhodou je úzká spolupráce se švédským souborem Cirkus Cirkör.

Mezi soubory nového cirkusu se v Norsku kromě Cirkus Xanti řadí také Last Ink Company, Circo Herencia, Milla Entertainment, Flaks, Pain Solution, Teater Okolo¹³⁴, Cirkus Khaoom, Cirkus Sybylla, Kulta Productions a Circus Helax. Novocirkusové soubory mohou žádat o státní finanční podporu inscenací a jejich uvádění norská umělecká rada, která nezveřejňuje statistiky rozdělení státních dotací podle druhů dramatických umění. Nicméně je možné dohledat, kolik získal každý soubor, který o podporu žádal, jako například Cirkus Xanti, který v roce 2011 získal 700 000 NOK na další tříleté fungování projektu Circus Village. Existují i granty pro hostující novocirkusové soubory a granty na podporu mezinárodní mobility pro norské soubory vyjíždějící do zahraničí.

V Norsku je tradiční cirkus ve vztahu k vzdělávání dětí a mládeže vnímán jako adekvátní základ, a není tedy považován za negativní faktor narušující proces rozvoje nového cirkusu. Norové nevnímají tradiční cirkus negativně, ale jako jisté východisko a základ pro rozvoj nového cirkusu.

2.2.4.4 Švédsko

Švédský nový cirkus se začal utvářet v devadesátých letech dvacátého století. V tomto období působil v zemi soubor pouličního divadla Jordcirkus, který vznikl už v osmdesátých letech. Jordcirkus je považován za praotce švédského nového cirkusu. Svou poetikou se podobá jiným průkopnickým souborům, jako byl v devadesátých letech francouzský Archaos nebo australský Circus Oz. Stejně jako ony i Jordcirkus začal jako soubor pouličního divadla a vyvinul se v soubor nového cirkusu.¹³⁵ Švédové, podobně jako Norové, se poprvé setkali s ranou formou francouzského nového cirkusu díky hostujícímu Cirque Aligre. Hostující představení Cirque Aligre vzbudila pohoršení obdobně, jako tomu bylo v Norsku. Švédské publikum nebylo na exaltovaný naturalistický koncept francouzského souboru připravené.

¹³⁴ Teater Okolo byl založený na katedře pantomimy na HAMU Lukášem Třebickým a Darinou Čížkovou v roce 2000. Čížková působí v Norsku, Třebický v České republice; na festivalu Letní Letná 2013 uvedli svou nejnovější inscenaci *Kokkatastrofa*.

¹³⁵ V devadesátých letech se ve Švédsku začalo výrazněji rozvíjet i experimentální a fyzické divadlo.

Sami se nechali slyšet, že cirkus je antiintelektuální umělecká forma, která se zakládá na jakési skutečnosti.¹³⁶

Důležitým krokem k švédskému cirkusu bylo založení souboru Gycklgruppen. Na začátku bylo sedm umělců-zakladatelů – Seved Bornehed, Bert Gradin, Per Dahlström, Manne Klintberg, Fredrik Sanabria, Hans Nyberg a Thorsten Andreassen. Jejich prvním oficiálním vystoupením byla inscenace *Gyckelspel* (Fantasmagorie) na jaře roku 1987. Souboru pomohla v jeho působení produkční společnost Folkparkerna, například realizovat letní turné. Už na začátku své existence soubor Gycklgruppen tíhl k žánru varieté. Důkazem toho byla i další inscenace *Nattvarieté* (Noční varieté), ve které se objevily různé cirkusové disciplíny.

Dalším krokem, kterým se švédští umělci posunuli blíže k novému cirkusu, byla cirkusová škola v Gävle, kterou v roce 1988 založil Seved Bornehed z Gycklgruppen. Iniciativa k založení školy vzešla přímo z města se silnou cirkusovou tradicí, která trvá už od čtyřicátých let dvacátého století. Od konce osmdesátých let se cirkus objevoval ve Švédsku častěji.

Po zkušenosti s Cirque Aligre měli Švédové další příležitost porovnat se s francouzským novým cirkusem. Tentokrát to byl soubor Archaos, který ve Stockholmu hostoval roku 1990 s inscenací *The Last Show on Earth* (Poslední show na světě). Archaos v roce 1990 vystupoval ve stanu pro 600 lidí. O rok později s inscenací *Metal Clown* vystupoval ve vlastním stanu s kapacitou 1400 diváků. Za dva týdny navštívilo představení Archaosu víc než třicet pět tisíc lidí. Netrvalo dlouho a poetika souboru Archaos se ve Švédsku stala kultem. Švédové se mohli s evropskými (Francie) i mimoevropskými (Kanada) průkopníky nového cirkusu setkávat od devadesátých let dvacátého století i díky Water Festival, který založil Claes Karlsson. Ten kromě Archaosu přivezl do Švédska francouzské soubory Cirque Plume a Cirque Ici.

V druhé polovině devadesátých let se do Stockholmu vrací z Francie režisérka a herečka Tilde Björfors. Po zkušenostech z Paříže v Théâtre du Soleil a v Académie Fratellini se vrátila do Stockholmu, kde začala spolupracovat s divadlem Orienteatern. Ve Švédsku ještě v té době nebyl nový cirkus institucionalizován, neexistovaly ani žádné profesionální soubory nového cirkusu. V roce 1994 uspořádala skupina lidí kolem

¹³⁶ They themselves said that circus as an art form was anti-intellectual and based in some kind of realness. DAMKJAER, Kamilla – MUUKKONEN, Kiki. Fragments of the History of Contemporary Circus in Sweden 1990 - 2010. In: *An Introduction to Contemporary Circus*. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, 2012, s. 223.

Orionteatern, společně s Tilde Björfors, festival Orion-yrán, v jehož programu byla obsažena i představení nového cirkusu.

Kromě souborů vznikaly i první cirkusové festivaly. V roce 2003 to byl Subörd, kde vystoupili kanadský soubor *Les 7 doigts de la main* s inscenací *Loft* (Byt), populární francouzský žonglér Jérôme Thomas s představením *La Gorge* (Hrdlo), John-Paul Zaccarini nebo soubor Happy Sideshow z Austrálie.

V roce 1997 vznikla ve Stockholmu Cirkuspiloterna, škola vedená souborem Cirkus Cirkör, který roku 1995 spoluzakládala právě Tilde Björfors. Cirkuspiloterna byla původně založena jako zájmový kroužek, posléze byla financována z evropských dotací jako střední cirkusová škola se sídlem na předměstí Stockholmu v Botkyrka. V roce 2000 byl ve spolupráci se St. Botvid's Secondary School v Hallundě a souboru Cirkus Cirkör sídlícího ve čtvrti Botkyrka vytvořen cirkusový výukový program Nycirkusprogrammet (třiletý profesionální vzdělávací program pro cirkusové artistry), který povýšil Cirkuspiloterna na středoškolský vzdělávací stupeň.¹³⁷ Prvním učitelem žonglování byl Maxim Komaro z Finska, ekvilibristiku učil Alexander Gavrilov z Ruska a akrobacii Švéd Jan Rosén. Třetí střední školou, která ve Švédsku dodnes disponuje cirkusovým oborem, je Jämtlands Gymnasium.

Švédsko, podobně jako Dánsko, začalo posilovat pozici nového cirkusu skrze institucionalizaci cirkusového vzdělávání. Ve Švédsku existují tři střední školy, které disponují vzdělávacími programy v oboru cirkusových umění. Vasaskolan v Gävle byla založena v roce 1988 nejdříve jako dvouletý program, později jako první oficiální středoškolský vzdělávací program v oboru cirkusových umění na území Skandinávie. Cirkuspiloterna funguje jako středoškolský výukový program, který vzešel z iniciativy Cirkusu Cirkör. Aktivity v oboru cirkusového vzdělávání pomáhají zviditelnění cirkusových umění, ale také jistému uznání ze strany švédských správních orgánů, zvláště ze strany ministerstva kultury a ministerstva školství.

Vyšší stupeň vzdělávání v oboru cirkusových umění zajišťuje Dans och Cirkushögskolan (DOCH, Taneční a cirkusová škola), která disponuje třiletým bakalářským programem. Na DOCH fungují tři umělecké obory: tanec, taneční pedagogika a cirkus. Cílem cirkusového programu je rozvíjet a zdokonalovat studentovy

¹³⁷ Vzdělávání dětí a mládeže v Cirkusu Cirkör je ročně zajištěno zhruba dvaceti pěti kurzy. Lektori dokonce vyjíždějí i mimo Stockholm vyučovat techniku různých cirkusových disciplín. Ročně se setkají zhruba s 20 000 dětmi. Zdroj financí na výukové a vzdělávací aktivity pochází z magistrátu města Stockholmu, z ministerstva školství i z komerčních aktivit souboru.

schopnosti v oboru cirkusových umění. Stejně tak se ve výuce zaměřují na rozvoj tvůrčího uměleckého potenciálu každého studenta. DOCH je zatím jedinou skandinávskou vysokou školou, jež disponuje akreditovaným bakalářským oborem zabezpečujícím výuku cirkusových umění.¹³⁸

Pro mnohé současné studenty je cirkusový obor na DOCH už třetí školou v rámci jejich cirkusového vzdělávání. Předcházel ji tříletý program v rámci středoškolského vzdělávání a dvouletý přípravný program. Walter Ferrero, vedoucí cirkusového oboru na DOCH, vidí budoucnost švédského cirkusového školství v užší spolupráci a komunikaci. Propojení výuky jednotlivých škol, které disponují cirkusovými programy, pomůže zefektivnit přípravu dětí a mládeže k vysokoškolskému studiu, kde již probíhá příprava jednotlivce na profesionální dráhu novocirkusového artisty.

Školy jsou velmi podstatnou součástí švédské cirkusové infrastruktury. Ať už se jedná o přípravné programy, nebo programy vysokoškolské, všechny zajišťují profesionální přístup, a tak i absolventy lépe připravené na profesionální dráhu cirkusového a novocirkusového artisty.

Než však k rozvoji nového cirkusu ve Švédsku došlo, proudily do země novocirkusové vlivy z Francie (hostující představení Cirque Aligre nebo Archaos), také z Velké Británie, Kanady nebo Austrálie. V tomto období existovala ve Švédsku ne příliš známá seskupení cirkusových samouků, jako byly soubory Something Else nebo zmiňovaný Gycklargruppen. V dnešní době ve Švédsku existuje na dvě stě umělců, kteří se novým cirkusem živí. Studie z roku 2008¹³⁹ ukázala, že pouze 25 % celkového počtu profesionálních novocirkusových umělců se živí jen novocirkusovou tvorbou. Další čtvrtina vystupuje na komerčních předváděcích akcích a skoro polovina kombinuje tvorbu, komerční akce a pedagogickou praxi. Zhruba 15 % celkového počtu novocirkusových umělců působících na území Švédska pochází ze zahraničí; většina z nich studovala některý z cirkusových programů na středních školách ve Stockholmu a v DOCH. Ve Švédsku existuje okolo 45–50 souborů, které se profilují jako novocirkusové; jejich počet výrazně stoupl v roce 2000. Cirkusu se tak začala přikládat větší důležitost.

Zásadní roli v utváření osobité podoby švédského nového cirkusu sehrála v devadesátých letech zakladatelka a současná umělecká ředitelka a režisérka Cirkusu

¹³⁸ VIROLAINEN, J. Op. cit., s. 32.

¹³⁹ Op. cit., s. 33.

Cirkör Tilde Björfors. Během tvůrčího a studijního pobytu ve Francii v Théâtre du Soleil se setkala s novým cirkusem, dokonce i s artisty ze skandinávských zemí, kteří v Paříži cirkus studovali. Nechtěli se ovšem do svých rodných zemí vrátit, neboť podmínky pro novocirkusovou tvorbu byly minimální. Proto se Tilde Björfors snažila tuto situaci zvrátit v o něco příznivější stav. Do Švédska se tak začali vracet artisté, kteří se školili ve Francii v CNAC, absolvovali studia v rámci Académie Fratellini nebo v Dánsku na AFUK. V roce 1995 tak vznikl soubor Cirkus Cirkör, který je v současnosti nejslavnějším a nejstabilnějším švédským souborem nového cirkusu.

Nový cirkus je od té doby moje životní cesta. Je to způsob, jak posunout dál hranice divadelního vnímání a zobrazování.¹⁴⁰

Prvním oficiálním dílem souboru byla inscenace *Skapelsen* (Stvoření), uvedená na Water Festival v roce 1995. Roku 2000 se soubor Cirkus Cirkör přestěhoval z Medborgarhuset do Botkyrka, kde sídlí dodnes. Získal tak vysoce technicky vybavené, prostorné a reprezentativní tréninkové i rezidenční centrum.¹⁴¹

Od roku 1990 do roku 2000 se nový cirkus ve Švédsku rychle rozvíjel – byly pořádány konference, festivaly, představení, kurzy, výzkumné projekty a vznikla řada nových souborů. V roce 2003 byl uveden první ročník Swedish Circus Festival. Nový cirkus se ve Švédsku zviditelnil i díky pronikání cirkusových umění do divadelních inscenací, jako byla inscenace *Trix* (2000) v Orienteatern nebo *Romeo och Julia* (Romeo a Julie, 2003) v Dramateatern. Ve Švédsku se nejvíce zaslouhuje o podporu a rozvoj nového cirkusu organizace Subtopia¹⁴² a soubor Cirkus Cirkör, který se mimo uměleckou tvorbu zabývá odborným výzkumem a také marketingovou strategií nového cirkusu. Švédské novocirkusové soubory nemají v rámci grantové politiky vyčleněnou samostatnou nezávislou kapitolu, na niž by byla uplatňována specifická kritéria. Soubory tradičního i nového cirkusu žádají o granty v rámci tanečního nebo divadelního umění. Jediný soubor nového cirkusu, který si ve Švédsku vydobyl výsadní postavení, a to i v rámci kulturní politiky a financování, je Cirkus Cirkör. Ve Švédsku byly také založeny dvě organizace, které se zabývají propagací nového cirkusu, zajišťují administrativu a starají

¹⁴⁰ ŠTEFANOVÁ, Veronika. Tělo především. O severském cirkuse s Tilde Björfors. A2 7, 2011, č. 20, s. 15.

¹⁴¹ Cirkus Cirkör ročně přivítá kolem 100 000 diváků, přičemž téměř polovinu z nich tvoří zahraniční publikum v rámci turné souboru.

¹⁴² Subtopia je centrum nového cirkusu, které organizuje a podporuje kulturní a vzdělávací akce v tomto uměleckém oboru. Pořádá tvůrčí rezidence a je zázemím střední cirkusové školy a univerzity DOCH.

se o grantovou politiku i o financování na regionální a státní úrovni. Jednou z nich je Manegen, což je umělecká federace pro cirkus, varieté a pouliční umění založená v roce 2008. Finančně byla podporována správou městské části Botkyrka, organizací Subtopia a švédskou radou pro umění. Právě díky kulturněpolitickým aktivitám a administrativním krokům organizace Manegen byly cirkus i pouliční umění oficiálně uznány jako umělecké obory hodné státní grantové podpory. Švédská rada pro umění distribuuje dotace mezi soubory, jednotlivce, koprodukční projekty a neziskové organizace nového cirkusu.¹⁴³ Počet souborů nového cirkusu a jednotlivých představení se rok od roku zvyšuje, což souvisí s narůstajícím počtem profesionálů, nejčastěji absolventů cirkusových oborů.

Na výše uvedených statistikách a informacích týkajících se legislativního, finančního a vzdělávacího zázemí je patrné, že skandinávskému novému cirkusu ve vývoji a etablování se mezi ostatními uměleckými druhy pomohla hustá a konstantně fungující síť nezávislých i státem zřízených organizací a vzdělávacích center.

¹⁴³ V roce 2011 bylo do novocirkusových projektů ve Švédsku investováno 350 000 SEK ze státního rozpočtu. Cirkus Cirkör získal grant 4 173 000 SEK od Swedish Arts Council, zatímco další granty získal od města Stockholm a od městské části Botkyrka. Rozpočet Cirkusu Cirkör sestává z 30 % z grantů a dotací, ze zbylých 70 % je soběstačný. V roce 2009 vydalo Švédské království 2,4 miliardy švédských korun na kulturu, což činí 1–2 % celkového státního rozpočtu.

3 Analýzy inscenací zahraničního nového cirkusu

V této kapitole se zaměřím na analýzu tří inscenací zahraničního nového cirkusu, při níž se nevyhnu problematice subjektivní interpretace a porozumění zkoumaných jevů. Představím soubory nového cirkusu, které reprezentují tři významné světové novocirkusové velmoci. Cílem této kapitoly není popisovat společné vlastnosti vybraných souborů a vytvářet jednotící závěry, ale naopak uvést specifika těchto dlouhodobě fungujících uměleckých seskupení a charakterizovat jejich režijní a dramaturgické postupy.

Jako zástupce Francie byl vybrán soubor Cahin-Caha a jeho inscenace *Grimm* (Letní Letná 2004), zástupcem Švédska bude soubor Cirkus Cirkör s inscenací *Wear it like a Crown* (Letní Letná 2011) a kapitolu uzavře analýza inscenace *La Vie* (Letní Letná 2012) kanadského souboru Les 7 doigts de la main.

3.1 Francie

V kapitole o francouzském novém cirkusu představím osobnost Daniela Gulka, herce, tanečníka, žongléra a akrobata z první generace novocirkusových artistů, kteří byli často samouky a v průběhu svého života se jako interpreti i jako tvůrci setkávali s různými uměleckými druhy, žánry i formami. Představuji ho jako zástupce francouzské novocirkusové větve, i přesto, že svou uměleckou kariéru začal ve své rodné zemi, ve Spojených státech amerických.

Daniel Gulko se narodil v roce 1962 v San Diegu v jižní Kalifornii, v rodině imigrantů z Ukrajiny a Ruska. Divadlu, především ale klaunerii a žonglování, se začal věnovat už v pubertě. Jeho rodina hodně cestovala, a proto měl příležitost setkávat se s umělci z různých částí USA i z různých uměleckých oborů. V roce 1976 se dostal do prostředí new vaudeville¹⁴⁴, což byla forma, která předcházela americkému novému cirkusu. V sedmdesátých letech už byly v USA aktivní spolky, které provozovaly pouliční divadlo inspirované tvorbou souboru Bread and Puppet Theatre. A právě estetika pouličního a sociálně angažovaného divadla ovlivnila umělecké myšlení Daniela Gulka. Už ve věku šestnácti let odjel na Havaj, kde dva roky trénoval s americkými žonglery,

¹⁴⁴ Označení new vaudeville používali Američané pro moderní klaunerii, ve které klauni (artisté) vystupovali většinou sami, bez tradičního klaunského kostýmu a masky. Nejznámějšími představiteli tohoto žánru byli Američané Bill Irwin a David Shiner.

Alanem Jacobsem a Berry Felcorem. Neměli finance na to, aby žonglování procvičovali v tělocvičnách nebo v jiných rezidenčních prostorech. Proto cvičili a vystupovali na ulici. Daniel Gulko se učil nejen techniku žonglování, ale trénoval i akrobacii a gymnastiku. Aby se uživil, vystupoval jako akrobat v nočních klubech a kabaretech.

Daniel Gulko začínal především jako klaun. Karel Král v článku *Méněcenní svatí*, otištěném v časopise *Svět a divadlo*, píše o klaunských postavách Daniela Gulka jako o novém osobitém modelu tradičního klaunství:

V jeho typu není stopy po lyričnosti marceauovské (pro Čechy fialkovské) pantomimy 60. let. I on ale představuje „jen“ další originální variaci pradávného klauna.¹⁴⁵

V roce 1980 odjel Daniel Gulko z Havaje do Montrealu, kde se přidal ke skupině pouličních umělců. Chtěl učit v nově vznikající cirkusové škole (později *École nationale de cirque Montréal*), v té době ale jeho žádost o místo vedení školy odmítlo. V létě se proto živil jako pouliční umělec, v zimě se věnoval jako interpret i jako pedagog současnému tanci. Daniel Gulko si začal uvědomovat, že propojování jednotlivých uměleckých druhů je postup, který by chtěl ve své tvorbě uplatňovat. V roce 1985 se mu podařilo získat jednorocní angažmá v *Cirque du Soleil*, ve kterém působil jako žonglér a tanečník. Nakonec získal i vytoužené místo jako pedagog v nově otevřené *École nationale de cirque Montréal*, do které přijížděli na stáž i studenti z belgické cirkusové školy *École supérieure des arts du cirque (ESAC)* nebo francouzské školy *CNAC*. Daniel Gulko si získal dobrou pověst jako učitel žonglování a klaunerie, a proto na konci devadesátých let využil nabytých zkušeností a odjel učit do Evropy. Kromě výuky se věnoval i pohybovému divadlu, které má v Evropě delší a silnější tradici než na severoamerickém kontinentu. Kromě francouzské a belgické školy učil také ve Švédsku na stockholmské *DOCH*.

Během svého působení ve Francii na přelomu osmdesátých a devadesátých let se dozvěděl o Ctiboru Turbovi, který už měl v osmdesátých letech v některých státech západní Evropy významné renomé jako divadelní klaun a mim. Daniel Gulko se za ním proto v roce 1989 vydal do Prahy. Jejich spolupráce přetrvala až do devadesátých let, tedy do doby, ve které se Daniel Gulko do České republiky opakovaně vracel. Účinkoval jako klaun a akrobat a učil; nejdříve na HAMU (katedra nonverbálního a komediálního

¹⁴⁵ KRÁL, Karel. Méněcenní svatí. *Svět a divadlo* 8, 1997, č. 6, s. 84.

divadla), ve Studiu Kaple v Nečtinách a později i na JAMU (Ateliér klaunské scénické a filmové tvorby). Od roku 1992 se stal pravidelným účastníkem festivalu Kašparův kolínský memoriál. Devadesátá léta obecně znamenala pro Gulka roky cestování, poznávání a mezinárodních projektů: s Mimes Omnibus (Montreal), Cirque du Soleil (Montreal), Ctiborem Turbou (Praha), Keithem Hennessym (San Francisco) a Jiyu Geki Jyo (Tokio).

V roce 1993 se přestěhoval do Francie, kde založil soubor Pocheros, ve kterém působil také jako režisér. V souboru vystupovalo šest artistů, mezi nimi i Titoune a Mads, kteří později založili s klaunem a akrobatem Bonaventurem soubor Cirque Trottola¹⁴⁶. Se souborem Pocheros zavítal na kolínský festival s inscenací *Cirque d'Images* (Cirkus obrazů). Soubor dokázal udržet pouze do roku 1997 a v roce 1998 založil soubor nový, který nazval Cahin-Caha. Usídlili se v Marseille.

Daniel Gulko svou práci nazývá „extrémně fyzicky riskantní divadlo“¹⁴⁷, označuje se za uměleckého anarchistu, buddhistu, filozofa, herce, klauna, v podstatě tím charakterizuje i svůj eklektický tvůrčí přístup k novému cirkusu a pohybovému divadlu. I podtitulem v názvu souboru – *cirque bâtard*¹⁴⁸ – poukazuje na to, že výsledná scénická díla mají být směsicí všeho a zároveň mají otevřeně sdělovat životní postoj i filozofii účinkujících artistů. Podtitulem chce také demonstrovat touhu členů souboru vytvářet inscenace, které jsou „nezadržitelné, pulzující, lyrické a plné emocí“¹⁴⁹. Podobný anarchistický postoj, leč značně umocněný, jsme mohli sledovat už u souborů první novocirkusové generace; v sedmdesátých letech u souboru Cirque Aligre nebo v letech devadesátých v tvorbě souboru Archaos.

Daniel Gulko je dnes především novocirkusovým režisérem. I přesto, že si v Čechách na funkci novocirkusového režiséra zvykáme pomalu, je pro existenci nového cirkusu nepostradatelná, dalo by se říci stěžejní. Za dobu více než čtyřicetileté existence nového cirkusu se v tomto umění etablovaly významné osobnosti, které svou tvůrčí činností naplňují pojem novocirkusový režisér nebo novocirkusová režisérka; takovými jsou například Mathurin Bolze, Phia Ménard, Albin Warette, Johann Le Guillerm, Alain Francœur nebo Tilde Björfors. Je to generace umělců, která začala aktivně tvořit už začátkem devadesátých let. Začínali jako herci, akrobaté, tanečníci, pouliční umělci. V té

¹⁴⁶ Soubor vystupoval na festivalu Letní Letná v letech 2006, 2009 a 2014.

¹⁴⁷ ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor s Danielem Gulkem. Audiozáznam mp3, 23. 9. 2014.

¹⁴⁸ Cirkus bastard.

¹⁴⁹ Program k festivalu Letní Letná 2004. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. 1461.

době se v mnohých evropských zemích nový cirkus teprve jako umění začínal etablovat. Dnes tato generace, dříve praktikujících umělců, přechází do funkce režisérů, dramaturgů a choreografů (mnohdy zastávají všechny tyto funkce zároveň, což není v oboru nového cirkusu neobvyklé).

Soubor Cahin-Caha pochází z generace novocirkusových artistů, kteří se do Francie přestěhovali, aby mohli studovat profesionální cirkusovou školu. Koncem devadesátých let, kdy soubor Cahin-Caha vznikl, se pozornost umělců přesunula k menším scénickým formám. Velké novocirkusové formy, typu Archaos nebo Cirque Plume, postupně začaly ztrácet na popularitě. Na druhou stranu ve své poetice soubor Cahin-Caha zachoval multidisciplinární přístup (ne příliš typický pro dnešní novocirkusovou tvorbu), navíc chce být i výzkumnou uměleckou laboratoří. Proto se soustředí na projekty, do kterých se zapojují i jiné zahraniční soubory. Jedním takovým byl projekt *Lacrimae*, ve kterém figuroval i český soubor Cirk La Putyka a švédský Cirkus Cirkör.

Inscenace Cahin-Caha jsou umělecky experimentální, společensky kritické a angažované. Více než na kontinuální vyprávění skrze děj se soubor zaměřuje na vytváření scénických obrazů. Dříve byla jeho tvorba charakteristická silnou vizuální stránkou, doslova neotřelou spektakulárností, která cílila na emoce. K tomuto období patří například inscenace *Chien Cru* (Syrový pes)¹⁵⁰ nebo *Grimm*. S inscenací *REV* a *Rose* (Růže) soubor ubírá na emocích a cílí na komorní existenciální, surreální témata oproštěná od výraznějších výtvarných kompozic.

Jiří Turek, zakladatel a ředitel festivalu Letní Letná, dodnes sleduje tvorbu Daniela Gulka a podporuje ji tím, že soubor Daniela Gulka s jeho novými inscenacemi zve na svůj festival. V roce 2004 soubor Cahin-Caha zahajoval první ročník Letní Letné představením inscenace *Grimm*.

3.1.1 Grimm

Inscenaci *Grimm* uváděl soubor Cahin-Caha od roku 2003 do roku 2005 po celé Evropě v červeném šapitó o průměru 28 metrů, s manéží o ploše 200 metrů čtverečních

¹⁵⁰ Premiéra v roce 1998 – na repertoáru do roku 2002, dalšími inscenacemi Cahin-Caha byly *La Cabaret Imprudent* (2001), *In Situ* (1999–2005; uvedeno na Kolínském Mimoriálu 1997), *Contrabando* (2007), *Moby Incarceré* (2006–2008, uvedeno na festivalu Letní Letná 2006 a festivalu Divadlo), *REV* (2010–2011; uvedeno na festivalu Letní Letná 2010), *Rose* (2012; uvedeno na Letní Letná 2013).

a průměru 15 metrů. Dovnitř stanu se vešlo zhruba 500 diváků. Hlediště bylo rozděleno na dvě půlky, na takzvanou bifrontální scénu; diváci se proto také museli rozdělit na dvě skupiny, které seděly naproti sobě.

[...] pustí diváky do manéže, do strašidelného lesa, aby tu zmateni a okouzleni objevovali jednotlivé bizarní postavy budoucího příběhu a jejich zašifrované počínání.¹⁵¹

3.1.1.1 Dramaturgie a pohybová složka

Pro inscenaci *Grimm* se soubor inspiroval vybranými pohádkami německých autorů, Jacoba a Wilhelma Grimmů – *Šest labutí*, *Dvanáct bratrů* a *Sedm havranů*. Prostřednictvím pohádek chtěli inscenátoři poukázat na téma proměny a dospívání. S procesem transformace, fyzické i duševní, je spjata cesta plná překážek. Metaforická a alegorická zobrazení nabízela i ptačí tematika některých pohádek. V *Grimm* proto akrobaté hojně využívali vzdušnou akrobacii na lanech jako jednoho z výrazových prostředků. Vzduchem se pohupovali, někdy doslova létali, účinkující artisté.

A pak do již vyprázdněné a potmělé manéže přicupkají se světélky bizarní účinkující. Vzduchem se vznášejí několik artriticky křivých uschlých větví. Na nich místo na hrazdách poletí vzdušní akrobaté, aby rozvinuli metaforu pohádkového lesa [...] Tradiční cirkusové disciplíny zde dostávají nový, neotřelý výklad. Například hráče na sérii bubnů můžeme v podstatě nazvat žonglérem a zároveň excentrickým komikem; řadu bubnů na kolečkách za sebou táhne hadovitě po manéži, jako by vedl sedm bratrů havranů.¹⁵²

Pohádky jsou příběhy, jejichž syžet je postaven na konfrontaci protikladů. Základní téma každé pohádky se opírá o zápas dobra a zla; tento princip byl logicky obsažen v inscenaci *Grimm*, kde symbolicky souvisí s protichůdným principem světla a temnoty.

Ženský i mužský princip, temnota i jas, intimní i veřejné, výšky i hloubky... to všechno se mísí a převrací. Akrobatická dovednost se mění v jazyk oněch snových obrazů tím, že si osvojuje jazyk vzletů, pádů, her i zápasů.¹⁵³

¹⁵¹ VANGELI, Nina. Cirkus se obrozuje originální prací s divadelní metaforou. *Hospodářské noviny* 48, 2004, č. 173, s. 11.

¹⁵² Op. cit., s. 11.

¹⁵³ Le féminin et le masculin, l'obscurité et la clarté, l'intime et le public, le haut et le bas... se mélangent et s'inversent. La prouesse acrobatique devient langage de cet onirisme, maniant un vocabulaire fait d'envols, de chutes, de jeux et de combats. DAVID, Gwénola. *Grimm. La Terrasse* 31. 3. 2003, s. 16.

Gulko jako autor inscenace vyzvedává do popředí atmosféru obsaženou v jednotlivých obrazech více než lineární děj, který inscenace ve své podstatě postrádá. Tvůrci inscenace *Grimm* chtěli umocnit atmosféru, která není pohádkově líbivá, ale spíše surová a krutá. Inscenace měla prostřednictvím obrazů emocionálně působit na diváky.

Pohádky bratří Grimmů jsme si vybrali pro jejich dramaturgickou pestrost a svobodu, kterou nabízejí; pojí se s životní silou, ať už je násilná, či erotická. Ty příběhy se nám podobají. Jsou psány pro lidi, jako jsme my, protože připomínají naši práci. Práci současných umělců, jejichž povinností je předávat divákům osobní a kritický pohled na společnost, umělců vycházejících z dlouhé tradice lidového umění, které také reprezentují.¹⁵⁴

Lidový charakter pohádek propojili autoři inscenace s lidovým charakterem cirkusu. V inscenaci se pokusili obsáhnout atmosféru tradičního cirkusu. Cílem nebylo téma a následně ani příběh zjednodušovat. Pro Daniela Gulka a soubor Cahin-Caha bylo zásadní oslovit široké vrstvy lidí, které cirkus přitahuje.

Cirkus, lépe řečeno tradiční cirkus, je často vnímán spíš jako umění než jako lidová zábava. Cirkus v sobě obsahuje estetické i společenské kódy, které se tradují po staletí a jejichž nositeli jsou následovníci cirkusových rodů. Tradiční cirkus je výsledkem práce kolektivu, nikoli jednotlivce, a tak k tvorbě inscenace *Grimm* přistupoval i soubor Cahin-Caha.

3.1.1.2 Výprava a kostýmy

Základním motivem celé inscenace, ve které se spojují jednotlivé surreální obrazy, byla proměna – metamorfóza zvířete v člověka. Pohádkové téma tvůrci inscenace podpořili prostředky výtvarného divadla, zvláště pak divadla masek.

Dívka havranice se koupelí ve vaně přetékané černým peřím promění na „labuť“, bílou princeznu [...] z temné hladiny, pod níž sklouzla černá ptačice, se náhle vynoří bílé dívčí údy [...] Inspiraci k proměně havranice v princeznu lze najít v *Šesti labutích*, kde „sfouknutí“ peří provází proměnu v člověka. Podobně se v divadlo převtěluje i další pasáže z pohádek. Hluboký les, takový, do něhož se

¹⁵⁴ Nous avons choisi les contes de Grimm pour la liberté dramaturgique qu'ils offrent, leur rapport avec les forces de la vie, qu'elles soient violentes ou érotiques. Elles nous ressemblent. Ecrites pour le peuple, ces contes sont comme notre travail d'artistes contemporains, qui avons le devoir de porter un regard critique sur la société moderne, à partir de la longue histoire d'art populaire qu'ils représentent. ALLASIA, Valérie. Théâtre: la création entre en residence. *Nice Matin* 17. 11. 2002.

skrylo titulních *Dvanáct bratrů*, se změnil na holé haluze, které, zdá se, „rostou ze vzduchu“ (visí – coby hrazdy – na tenkých lankách).¹⁵⁵

Složka výtvarná svou intenzitou a velikostí přesahovala složku obsahovou. Výtvarná složka byla zároveň funkční podstatou inscenace. V *Grimm* je signifikantní práce s rozličným materiálem a jeho tvarem. Role papíru, keramické květináče i peří jsou rozkládány, ničeny, a v duchu inscenace tedy proměňovány a znovu využívány jako další prostředek k obohacení tématu transformace.

Tím hlavním, Gulkem adaptovaným motivem, jsou ovšem proměnění lidé. Nejde už o proces, ale stav. Valná většina přítomných jsou od počátku do konce napůl zvířata. Těmto kreaturám patří i „předehra“, pasáž, kdy ještě diváci nesmějí do hlediště, jsou naopak na scéně, v aréně [...] Dívka, která visí na větvích hlavou dolů, se ale podobá netopýru, další stvoření je napůl plaz, když se souká po podlaze, leže na zádech, a nad sebou roztáčí táč s hořící svíčkou [...] Zvláštní a dráždivou roli má v téhle menažerii žena-žába, do půl těla nahá a zelená, která na těle žongluje s vaječným žloutkem [...] Když se ta „žába“ ve vaně – vodou „vrící“ bublinami – omyje, promění se v královnu, čarodějnici v zelených šatech.¹⁵⁶

Inscenace *Grimm* byla modelovým příkladem práce s jevištní metaforou. Vnější struktura inscenace, tedy její forma a způsob výstavby a spojování jednotlivých obrazů, korespondovala se strukturou vnitřní, tj. obsahem vycházejícím z tématu metamorfózy a transformace.

Z hlediska žánru jde o variantu proměn vnějších, zdánlivě uzavřených forem: tance v cirkus, cirkusu v divadlo atd.; taneční číslo se mění v akrobacii, hudební produkce přerůstá v klauniádu [...].¹⁵⁷

Představení *Grimm* můžeme řadit do množiny režijně a dramaturgicky vyvrážděných scénických děl souboru Cahin-Caha. Daniel Gulko v této inscenaci navazoval na předchozí umělecké zkušenosti. V každé další inscenaci rozvíjel nové metody. To, co jeho tvorbu zvláště určuje, je fúze jednotlivých uměleckých druhů, ač ne vždy plynulá. Téma jeho inscenací se často opírá o lidské individuum vystavené extrémním sociokulturním jevům.

¹⁵⁵ KRÁL, Karel. Podaření ptácci: Alchymistický tanec s kladivy, květy a hlavně s havrany. *Svět a divadlo* 16, 2005, č. 2, s. 58.

¹⁵⁶ Op. cit., s. 61.

¹⁵⁷ Op. cit., s. 57.

Cahin-Caha si vybírá témata politická, společenská, historická, kontroverzní (rasismus, xenofobie), psychologická a mísí je dohromady. Cílem Daniela Gulka a jeho uměleckého souboru je prezentovat prostřednictvím nového cirkusu současná témata, „protože tato témata činí z uměleckého díla dílo současné“.¹⁵⁸

3.2 Švédsko

Zástupcem švédské provenience je Cirkus Cirkör¹⁵⁹, který vznikl v roce 1995 sdružením artistů, kteří absolvovali školy AFUK v Dánsku, nebo CNAC či Académie Fratellini ve Francii. V první polovině devadesátých let nebylo mnoho švédských artistů, kteří by chtěli zůstat a umělecky působit ve své rodné zemi. Nicméně poté, co Tilde Björfors a její přátelé vytvořili inscenaci *Skapelsen* (Stvoření), se situace začala rychle měnit. Cirkus Cirkör se ustavil právě kolem této inscenace poprvé uvedené na Water Festival. V roce 1995 viděli představení inscenace *Skapelsen* i představitelé australského souboru Circus Oz, kteří Cirkus Cirkör doporučili na mnichovský festival Tollwood. To byla pro artisty mladého souboru motivace, aby ve Švédsku zůstali a inscenaci zdokonalovali pro nadcházející turné. Už v roce 1996 měli smlouvu na dalších sedmdesát hostování, jejichž hladký průběh mělo zajistit 23 zaměstnanců.

Soubor neměl v té době vlastní místo na trénink a přípravu inscenací, proto využíval k tréninku i pro představení prostory například školních tělocvičen. Artisté tak přicházeli do styku s dětmi a mládeží, která projevovala o cirkusové umění zájem, a proto brzy zahájili vzdělávací projekt *Cirkus in Skolan* (Cirkus ve škole). V roce 1998 navázal Cirkus Cirkör na své pedagogické aktivity další, tentokrát již oficiální střední cirkusovou školou. V roce 2000 se soubor přesunul na předměstí Stockholmu do oblasti Botkyrka, kde ve spolupráci s divadelníky, například s režisérem Larsem Rudolfssonem a hudební skupinou URGA, v roce 2000 vytvořil inscenaci *Trix*, se kterou o rok později hostoval v pařížském Parc de la Villette.

Soubor chtěl k novému cirkusu přitáhnout ještě více pozornosti, a proto v roce 2003 koncentroval více představení do programu festivalu nazvaného Subörd. V rámci programu vystoupili i kanadský soubor Les 7 doigts de la main nebo francouzský legendární žonglér Jérôme Thomas.

¹⁵⁸ ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor s Danielem Gulkem. Audiozáznam mp3, 23. 9. 2014.

¹⁵⁹ Název souboru vznikl složením a pošvédštěním francouzských slov Cirque a Cœur – cirkus a srdce.

K tomu, že nový cirkus pronikl do povědomí švédského publika, pomohla i spolupráce Cirkusu Cirkör se souborem divadla Dramateatern. V něm v roce 2003 Cirkus Cirkör uvedl inscenaci *Romeo och Julia* (Romeo a Julie) v režii dánské režisérky Katrine Wiedemann, která v roce 2005 spoluprací s Cirkusem Cirkör obnovila v Theater der Welt na inscenaci *Havfruen* (Malá mořská víla) podle předlohy Hanse Christiana Andersena. V roce 2007 byl Cirkus Cirkör již etablovanou vzdělávací, produkční a především aktivně tvořící regionální uměleckou institucí.¹⁶⁰ Ve stejném roce začal soubor spolupracovat s organizací Subtopia, se kterou uspořádal Showcase¹⁶¹ neboli veletrh skandinávského nového cirkusu.

Aktivity Cirkusu Cirkör lze rozdělit do několika kategorií. Jednou z nich je scénická tvorba (inscenace, jednorázová komerční nebo dobročinná představení), další množinou aktivit je vzdělávání, které v sobě zahrnuje cirkusové kurzy pro děti, mládež i dospělé a také střední odborné vzdělávání v oboru cirkusových umění. Cirkus Cirkör se musí aktivně zabývat i fundraisingem na podporu svých cirkusových aktivit, a tím pádem i jejich produkcí.¹⁶²

Jelikož se Cirkus Cirkör programově vždy orientoval i na umělecký výzkum, v roce 2008 vytvořil speciální program nazvaný Cirkör Lab – Centre for circus research (Cirkusová laboratoř – Centrum pro cirkusový výzkum). V této laboratoři se zrodil nápad Tilde Björfors na výzkumný a tvůrčí projekt *Circus as transboundary in art and society* (Cirkus jako spojnice mezi uměním a společností). S tímto projektem souvisí i inscenace *Wear it like a Crown* (Nos ho jako korunu)¹⁶³. Kromě divadelníků a cirkusových artistů byli ve výzkumném týmu zastoupeni vědci z oboru managementu, psychologie, pedagogiky i etnologie.

3.2.1 Wear it like a Crown

Základní tvůrčí impulz pro vytvoření inscenace *Wear it like a Crown* vzešel od Tilde Björfors, která touto inscenací zakončila třídílný inscenační projekt, jehož tématem bylo

¹⁶⁰ BJÖRFORS, Tilde – LIND, Kajsa. *Inuti ett cirkus hjärta. Inside a circus heart*. Stockholm: Cirkus Cirkör, 2009, s. 113.

¹⁶¹ Veletrh existuje dodnes, koná se každý rok ve Stockholmu pod záštitou organizace Subtopia.

¹⁶² V roce 2008 měl Cirkus Cirkör statut neziskové organizace a společnosti s ručením omezeným. Roční obrat byl 24–35 milionů švédských korun. Pracovalo v něm 30 zaměstnanců, kteří dohlíželi na uvedení zhruba 200 představení.

¹⁶³ Premiéra 9. 4. 2010.

lidské tělo, vztah mezi jeho biologickou a psychologickou podstatou. První díl 99 % *Unknown* (99 % neznámého)¹⁶⁴ vznikl v roce 2004. Soubor se v něm tematicky zaměřil na buňky a neurony, inscenace *Inside Out* (Naruby) vznikla v roce 2008 a její téma se pojilo s lidským srdcem. Ve *Wear it like a Crown* z roku 2010 se společně s artisty tematicky soustředili na lidský mozek; v tématu se objevovala zamyšlení nad psychofyzickými reakcemi a patofyziologickými stavy vyvolanými pocitem strachu.

Rizika a příležitosti, a to, jak je náš mozek zpracovává, se staly průvodní metaforou v mé práci na *Wear it like a Crown*. Nejprve šlo o pečlivé plánování metod, principů a struktury v rámci zkoušení, založené na logice levé mozkové hemisféry, vytváření místa pro principy, o kterých se domníváme, že řídí pravou hemisféru. Ne abychom vymazali řád levé hemisféry, ale abychom omezili její nadvládu a podřídili ji pravé straně. [...] Vrhli jsme se do bezuzdné improvizace. Nechali jsme se unášet vrtochy a situacemi až na hranici času a prostoru. Jeden z umělců prohlásil: „Nevnímám to jako regulérní dramatickou improvizaci. Je to spíš jako nějaká hra. Jako když jsme byli malí a hra nás mohla unést kamkoliv. Hra se stala skutečností a skutečnost byla, jako by byla jen vymyšlená.“¹⁶⁵

Riziko je v cirkusovém umění všudypřítomné. Tilde Björfors používá téma rizika a strach z riskování jako tematický materiál, jež chce transformovat do scénického díla. Výrazovým materiálem jsou pak různé cirkusové techniky.

Cirkus je umělecká forma, v níž je vždy přítomna smrt (alespoň ve většině disciplín). Cirkusoví artisté jsou schopni vládu nad sebou samým jak pevně uchopit, tak vědomě odevzdat. Řada z nich přiznává, že v jejich tvorbě je všudypřítomná snaha o sebekontrolu, předjímání a předcházení různým eventualitám a riziku – je to puntičkářská příprava na vědomou ztrátu vlády nad sebou samým.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Premiéra byla v Düsseldorfu.

¹⁶⁵ Risks and opportunities, and how they live in our brains have become a running metaphor in my work with *Wear it like a Crown*. Firstly, the careful planning of methods, principles and structures for the rehearsal work based on the logic of the left hemisphere, making room for the principles we imagine rule the right hemisphere. Not to erase the order of the left hemisphere, but to limit its dominance and making it subservient to the right side. [...] We have chosen to throw ourselves into unrestrained improvisations. We have allowed our whims and its resulting situations to rule until time and space took on different dimensions. One of the artists said: „I don't see these as regular drama improvisations. It's been more like playing. Like when you were little and the game could take you anywhere. The game became real, as if it was reality and 'reality' was made up.“ BJÖRFORS, Tilde. A word from the director. [online]. [cit. 1. 11. 2003]. URL: <<http://www.cirkor.se/content/word-director-0?language=en>>.

¹⁶⁶ Circus is an art form in which death is always present (in most disciplines anyway). Circus artists are both experts of control and of letting go. Many artists argue that lot of their work is about trying to control, anticipate and prevent all eventualities and risk – a meticulous preparation in order to consciously lose control and being able to trust. BJÖRFORS, Tilde. What stories are worth risking one's life for, and what is the risk. In: *Documentation of CARD: Circus Artistic Research Development*. Stockholm: The University of Dance and Circus – DOCH The Board of Artistic Development Research and Education, 2012, s. 20.

Tilde Björfors využívala v inscenačním procesu metodu improvizace – ve smyslu hledání vhodných výrazových prostředků pro zobrazení zvoleného tématu.

Bylo to, jako bychom se museli provléci uchem jehly s tím, že je nezbytné akceptovat riziko, které představuje kolektivní a intuitivní tvůrčí proces. Díky tomu jsme nakonec dospěli k materiálu, ke kterému by se člověk sedící u stolu nikdy nedopracoval.¹⁶⁷

V inscenaci vystupuje šest různých postav: Wizard of Wonder (Henrik Agger), Marvel of the Century (David Eriksson), Nerves of Steel (Jesper Nikolajeff), Mistress of Mayhem (Shannon Savage), Wild Weird and Wonderful (Fouzia Fofu Rakez) a Miraculous and Supernatural (Louise Bjurholm).

Inscenace *Wear it like a Crown* je rozdělena na menší scénické segmenty. Její struktura je tvořena kratšími a rychle se střídajícími obsahovými celky, které jsou zřídka kdy narativní. Akrobatická čísla jsou doprovázena melancholickou hudbou.¹⁶⁸ Dohromady utváří lyrické atmosféry nedějové povahy. Celým představením se line melancholická atmosféra, která kontrastuje s humorem. Na jevišti se artisté pokoušeli zobrazit prostřednictvím akrobacie a pohybového divadla radost a bolest, strach i odvahu, důvěru i depresi.

V inscenaci nenajdeme žádnou pevnou narativní strukturu, ale spíše obecná témata jako pokořování strachu a vyrovnávání se s pády.¹⁶⁹

Struktura inscenace *Wear it like a Crown* se skládá ze samostatných, krátkých a uzavřených scén, jež nabývají charakter cirkusového čísla, ale dramatičnost těchto situací vychází především z cirkusové povahy. Tato dramatičnost je podpořena gradací cirkusových čísel. Jednotlivé cirkusové figury ale nejsou v každé situaci součástí významové struktury inscenace, protože nejsou významově nijak opodstatněny. Fungují pak spíš jako samostatné scénické obrazy. Každé cirkusové číslo je charakteristické svou

¹⁶⁷ So it was a matter of squeezing ourselves through the eye of a needle and accepting the risk of collectively throwing ourselves into an intuitive process. Through this work, we ended up with material that could never have been created by a person sitting at a desk. Op. cit., s. 23.

¹⁶⁸ Zpěvačka Rebekka Karijord v písni *Wear it a like a Crown*, jejíž melodie je zvukovým leitmotivem inscenace, explicitně hovoří o emocích strachu. Hudba a veškerý akustický doprovod jsou reprodukovány. Některé hudební motivy z písni jsou melodicky transformovány. Hudba nemá jinou než doplňující funkci – dokresluje atmosféru každého výstupu melodicky i textem.

¹⁶⁹ There is no real narrative structure to the production but the themes of facing fears and embracing failures recur in the show's structure. GIDDINGS, Geraldine. *Wear it Like a Crown*. Exeunt [online]. [cit. 15. 9. 2014]. URL: <<http://exeuntmagazine.com/reviews/wear-it-like-a-crown/>>.

vlastní choreografickou sestavou, která je přizpůsobována zvoleným cirkusovým technikám. V rámci jednotlivých cirkusových čísel pak vnímáme, kam je daný pohyb směřován, co je pro něj typické. Téměř většina z vybraných cirkusových disciplín je soustředěna k vertikále. Podle divadelního kritika Vladimíra Mikulky převažuje v inscenaci forma nad obsahem:

V průběhu celého večera se ovšem s největším ohlasem téměř neomylně setkávaly pasáže technicky náročné nebo přímočaře komediální. Vrcholem do hloubky promyšlené inscenace, založené dokonce i na speciálních univerzitních výzkumech otázek spojených s přijímáním rizika, se tak paradoxně stávají výstupy, které by obstály i jako úplně „obyčejné“, samostatné cirkusové číslo. Naopak ve scénách, jež příliš viditelně rozvíjejí některou z tematických linií, často tempo představení i zaujetí publika citelně uvadají. Je to tradiční kámen úrazu: spojit technicky náročná cirkusová čísla s divadelně cítěnou výpovědí je mimořádně obtížné a snaha dosáhnout žádoucí rovnováhy mezi technickým kouzlením a obsahem je čímsi na způsob salta mortale nového cirkusu.¹⁷⁰

Výstupy a obrazy v jednotlivých scénách jsou od sebe odděleny změnou osvětlení nebo příchodem či odchodem artistů. Časové proměny a střih jsou také ohraničeny filmovou projekcí, která přebírá určité procento narativní funkce. Je němým vypravěčem příběhu každé z postav. V krátkých filmových sestřizích se postupně představí všechny postavy ve svém přirozeném prostředí, obklopeny věcmi, které je charakterizují – *Miraculous and Supernatural* s červenými střevíčky, *Nerves of Steel* s noži a samurajskými meči, *Marvel of the Century* s míčky, *Wild Weird and Wonderful* v plastovém pytli, *Mistress of Mayhem* šplhající po řetězu, *Wizard of Wonder* s psacím strojem. Projekce prostupuje nepravidelně celou inscenací, jsou na ni průběžně představovány jednotlivé postavy v uměle vytvořeném prostoru, který se svým vybavením a rozměry vymyká výtvarnému uspořádání na jevišti. Filmová projekce podporuje charakterovou kresbu jednotlivých postav inscenace a může fungovat i jako metaforické zobrazení jejich podvědomí. Malé uzavřené pokojíčky v projekci korespondují s myšlenkou Tilde Björfors, která vnímá strach jako pocit, který člověka obrazně vrhá do stísněných prostorů, které také lze přirovnat k mentálnímu vězení.

¹⁷⁰ MIKULKA, Vladimír. Mezi pilami a míčky. *Respekt* 22, 2011, č. 35, s. 59.

Ve *Wear it like a Crown* šest performerů zápasí s chaosem ve vlastních hlavách, snaží si zjednat pořádek, bojují proti silám, které by nad nimi mohly převzít kontrolu.¹⁷¹

Úvodní scéna je prologem, ve kterém se představí všech šest postav. Jsou v něm uvedeny i motivy hudební, scénografické, akrobatické a filmové. Důležitou postavou první scény je Wizard of Wonder, který má připomínat postavu takzvaného Monsieura Loyal. Takto byl a dodnes v mnoha případech je označován člověk, který řídí cirkusová představení. Později se však více než dominantnímu Monsieuru Loyalovi podobá smutnému augustovi¹⁷².

3.2.1.1 Výprava

Nad kruhovým jevištěm se tyčí kovová konstrukce, kostra, jejíž nosníky jsou ohnuty do tvaru královské koruny. Scénografickým řešením se téma inscenace formálně promítá i do výpravy, ve které jsou instalována rozličná artistická nářadí, jako je hrazda, akrobatická šála a různé plošiny. Přestože malé kruhové jeviště skýtá jen velmi málo prostoru k velkolepé cirkusové akci, artisté umějí plně využít jeho univerzality. Do prostoru vstupují dveřmi, které je možné po kolejnici posouvat kolem jeviště. Díky tomu vzniká řada komických situací a gagů.

Kruhové jeviště je natřeno na červeno. Červená je určující barvou celé inscenace. Červené jsou některé kostýmy, nebo alespoň jejich části, červené jsou i některé rekvizity; červený je klobouk, který má na hlavě Wizard of Wonder a červené je i sofa, na kterém tato postava pronáší svůj první monolog. Klobouk i sofa jsou na scéně používány jako zástupný znak-ikon, odkazující k lidskému mozku, nebo k lidskému podvědomí. Další významové konotace s lidským mozkem vyvolává červené jeviště, čemuž napomáhá nejen jeho barva, jako barva krve okysličující mozek, ale také zakulacený tvar. Červená barva je jedním z hlavních symbolů inscenace *Wear it like a Crown*; druhotně odkazuje k tradičnímu cirkusovému kódu.

¹⁷¹ In *Wear it like a Crown* six performers continue to rail against the chaos in their brains and fight for order, or fight against forces that would lock them down. YOUNG, E. Meredith. *Wear it Like a Crown* at BAM Howard Gilman Opera House. Exeunt [online]. [cit. 15. 9. 2014]. URL: <<http://exeuntmagazine.com/reviews/wear-it-like-a-crown-2>>.

¹⁷² Postava klauna smolaře v tradičních cirkusových představeních.

3.2.1.2 Maska a kostým

V inscenaci *Wear it like a Crown* označujeme jako masku bílé líčení tváře artistů, které doplňují výrazné černé kontury kolem očí. Protagonistům tak maskuje drobnou mimiku. Masky nedotváří charakterový typ postavy. Tento prvek je součástí výtvarné kompozice celého díla. V něm artisté nepředstavují obyčejné lidi, ale mají být abstraktním zosobněním modelových hraničních emocionálních zvrátů odehrávajících se v lidském mozku.

Zakulacené tělo Wizarada of Wonder je zdůrazněno červeným sametovým oblekem. S bíle nalíčenou tváří kontrastuje červený účes střižený do kohouta; nevýrazným rysům obličeje dominuje špičatý knír a bradka.

Nerves of Steel je oblečen do bílého obleku, který připomíná livrej z osmnáctého století. Sako je pošito látkovými pruhy a pásky, jež drží vrhací dýky, druhou vrstvu jeho kostýmu tvoří šedý balonový plášť. Bíle nalíčená tvář jen s tenkým vertikálním červeným pruhem na rtech, stejně tak černá paruka spletená do copu proměňují přirozený výraz vrhače nožů v masku připomínající tvář japonské gejši.

Marvel of the Century je oblečen do krátce střižených kalhot se šlemi, bílého tílka a šedého saka, jeho hlavě dominuje červená buřinka. Obličej má také bíle nalíčený, oči černě obtažené do širokých kruhů, čímž je tato část obličeje značně zvýrazněna.

Wild Weird and Wonderful je oblečena do černých krátce střižených šatů, přičemž vrchní díl připomíná livrej krotitele divokých šelem. Na hlavě má černou paruku načesanou ve stylu třicátých let dvacátého století.

Barevně k ní svým kostýmem kontrastuje Miraculous and Supernatural v bílém trikotu. Je prakticky ušitý tak, aby se v něm pohodlně prováděla párová akrobacie, která vyžaduje extrémní flexibilitu těla, protahování končetin do různých úhlů a stran a stejně tak salta, přemety ve vzduchu, ve kterých ji musí zachytit partner.

Kostým Mistress of Mayhem je také přiléhavý trikot, v horní části střižený do pánské vesty. Šedou barvou i stříhem pak připomíná oblečení spíše pánské než dámské. Postava Mistress of Mayhem je jakousi dvojpohlavní bytostí – ani mužem, ani ženou. V inscenaci se Mistress of Mayhem vyjadřuje akrobacií na čínské tyči (visutá perš), která je povětšinou vnímána jako mužská silová cirkusová disciplína.

Barvy kostýmů jsou, stejně jako v případě rekvizit a dekorace, signifikantní ve vztahu k celé inscenaci. S barevnou symbolikou se v inscenaci počítá. Černá v sobě vždy

obsahuje nějaké tajemství nebo určitý druh negace, provokace či hravé zákeřnosti. Bílá naopak symbolizuje čistotu a naivitu. Na jevišti se objeví i barva šedá, která je směsicí bílé a černé a symbolizuje psychickou rozpolcenost postav, které na sobě mají oblečený kostým v této barvě.

3.2.1.3 Pohybové divadlo a klaunerie

Cirkusová technika není jediným nonverbálním výrazovým prostředkem, jímž se artisté pokouší o komunikaci s publikem. Nonverbální divadlo, pantomimické gagy a taneční figury jsou součástí pohybové složky inscenace, jíž je ovšem po formální stránce nadřazena složka cirkusová. Taneční a pantomimické prvky jsou spíše epizodickými vložkami, výplní mezi jednotlivými cirkusovými výstupy.

Z cirkusových výrazových prostředků je využita také klaunerie. Nejvýraznější klaunskou postavou je Wizard of Wonder. Mluvený projev stylizuje do těžko srozumitelného brblání (na pomezí švédštiny a angličtiny), první věta, kterou jsme schopni rozpoznat, zní: „We all have a brain!“ (Všichni máme mozek!) Jako praktický model slouží artistovi červené sofa, na němž demonstruje, jak lidský mozek funguje. Wizard of Wonder si nehraje na klauna typu august, ale některých jeho charakterových rysů nabývá – ve své postavě se stylizuje částečně do role nešikovného a trochu přihlouplého klauna. Nemá sice červený nos, ale za to má červenou kšticí stříženou do kohouta.

I postava Marvel of the Century má v inscenaci komický klaunský charakter, který se v lecčems také podobá klaunu augustovi. Je žonglérem i akrobatem, do svého pohybového slovníku obsáhne celou škálu excentrických pohybových figur. Manipuluje i s předměty, například s plastovým sáčkem zachází jako s inhalátorem naplněným rajským plynem; předstírá, že celý obsah sáčku vdechne a pak vydechne do připraveného bílého nafukovacího balonku. David Eriksson jako Marvel of the Century využívá v rámci této scény balanční techniku manipulace s předměty: do úst umístí vařečku, na ni položí nafouknutý balonek a na něj postaví vinnou sklenici. Balonek následně propíchně špendlíkem, sklenice sice spadne, ale zastaví se o vařečku. Smyslem tohoto čísla je dosažení diváckého údivu i obdivu.

3.2.1.4 Pohybová složka

V inscenaci *Wer it like a Crown* jsou zastoupena následující cirkusová umění: čínská tyč¹⁷³, párová akrobacie přízemní (parterní)¹⁷⁴, párová akrobacie na hrazdě, žonglování, manipulace s předměty, klaunerie a vrhání nožů.

O významové obohacení cirkusové techniky se artisté pokouší několika způsoby – výraznou mimikou obličeje, střídáním dynamiky a tempa jednotlivých cirkusových figur a prostřednictvím takzvané pantomimické mezihry. Například když artistka visí za nohy na čínské tyči, může uvolnit horní část těla a gestikulovat rukama, případně hrát výrazem obličeje. V této akrobatické choreografii může artistka různě stylizovat gesta rukou a tento pohyb doplnit vystrašeným výrazem ve tváři. Často vzhlíží vzhůru ke stropu, k jakémusi nedosažitelnému cíli, který není dále nijak specifikován. Je jakousi metaforickou konstantou, ke které artistka ve své roli směřuje. Více než dramatické jednání ale vyniká akrobatická technika. Čínská tyč umožňuje jen dva způsoby pohybu, a to po vertikále nahoru nebo dolů. Pohyb nahoru je pak vystřídán pomalým sestupem dolů, anebo skluzovým pádem hlavou dolů po tyči s razantním zastavením těsně nad podlahou jeviště. Rytmičným střídáním pohybů po vertikále tyče artistka stupňuje napětí a rytmicky následuje hudební doprovod.

Postava *Miraculous and Supernatural* v podání Louise Bjurholm využívá pohybový slovník párové akrobacie. Jejím portérem¹⁷⁵ je Henrik Agger v roli *Wizarda of Wonder*. V rámci společné akrobatické choreografie zákonitě dochází ke kontaktním pozicím mezi artistkou a tím, kdo ji drží. Krátké taneční meziakty, které mezi jednotlivé figury oba dva artisté vkládají, mají dopomoci k sémiotizaci jimi vytvářených cirkusových figur: *Wizard of Wonder* představuje v jednotlivých výstupech neurčitou metafyzickou sílu, která pomáhá *Miraculous and Supernatural* se dostat k vytouženému cíli, jenž se ukrývá v nedosažitelné výšce. Proto v jednotlivých figurách párové akrobacie artisté směřují pohyby vzhůru po vertikále. Taneční figury jsou pohybově svázány tak, aby tvořily plynulou sestavu mezi jednotlivými úchopy párové akrobacie.

¹⁷³ Čínská tyč je český překlad názvu přejatého z francouzštiny – *mat chinois*, který je univerzálně v překladech užíván v zemích, kde se už nový cirkus etabloval. Jako český ekvivalent tohoto termínu lze použít výraz perská tyč, případně visutá perská tyč, která je přichycena pouze na vrchním konci.

¹⁷⁴ Artisté pracují ve dvojicích, bez technických zařízení, bez rekvizit, používají jen sílu a pružnost, uplatňují především prvky statické, jako je stoj na portérovi.

¹⁷⁵ Také spodák: název artisty, který v artistické skupině plní funkci nosiče svých partnerů.

Technika párové akrobacie se objeví i v některých výstupech postav *Marvel of the Century* a *Wild Weird and Wonderful*, zvláště pak na visuté hrazdě. Tato technika zde slouží jako prostředek k rozvíjení vztahu mezi postavami. Jednotlivé figury jim umožňují se sblížovat i oddalovat, přičemž tento významově explicitní pohyb doplňují klaunskými grimasami podpořenými již zmiňovaným výrazným líčením.

Každá cirkusová technika použitá v inscenaci nabízí určité pohybové vzorce, které jsou směřovány více k vertikále než horizontále. Dramaturgická koncepce Tilde Björfors v tomto případě tematicky vycházela z otázek týkajících se relativity a protichůdných vztahů. Téma protikladů umocnili tvůrci tím, že umístili pohybovou akci do dvou opačných prostorů: nahoře a dole.

Cirkusové disciplíny mohou reprezentovat; mají schopnost zastupovat určité jevy skutečnosti – cirkusové vyjádření mezilidského vztahu i vztahu k sobě samému, tedy vyjádření určitého vnitřního konfliktu je obsaženo v pohybové metafoře. V průběhu představení se spojují jednotlivé scény, obrazy a výstupy nelineárním a nekauzálním způsobem, cirkus je zobrazován cirkusem, a dochází tak k ostenzi¹⁷⁶ cirkusu, v jejímž případě cirkusové figury nenabývají povahy znaku.

3.2.1.5 Manipulace s předměty a žonglování

Postavy v inscenaci *Wear it like a Crown* si kromě pohybu pomáhají ve vyjadřování různými předměty (rekvizitami), které by každou z postav měly významově blíže určovat. Tyto rekvizity jsou barevně stylizovány, aby splynuly s koncepcí výpravy celé inscenace – použity jsou barvy jako černá, červená, bílá, šedá či stříbrná. Postavy s předměty manipulují, s některými i žonglují.

Každou postavu doprovází vybraný předmět denní potřeby, který plní jakousi symbolickou funkci; pro Eriksona je to pingpongový míček, pro Henrika Aggera hrajícího postavu *Wizarda of Wonder* je to například gumový zvon apod. Ač s předměty artisté vynalézavě manipulují a po vizuální stránce jsou tyto předměty začleněny do výpravy inscenace, jejich přítomnost na scéně nic neobjasňuje.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Ostenze umožňuje pozorovateli ukázat přítomné předměty a postavy přímo, tj. bez pomoci znakového systému. Komunikace nemusí být nutně ostenzivní (jazyk, symbolika, abeceda), ale vždy zahrnuje zviditelnění alespoň jednoho prvku komunikované věci. Každý estetický předmět, a to i tehdy, když je vytvořen. PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 287.

¹⁷⁷ Certain everyday objects are offered as emblems accompanying the characters – for Eriksson, it's a pingpong ball; for Henrik Aggeron [*sic*], the 'Wizard of Wonder', it's a suction plunger, and so on – and

Vzduchem poletuje nafouknutý sáček, který může mít hned několik významů; může být jen vtipnou náhradou za skutečný pouťový balonek, nebo symbolem lidské duše, která byla člověku vyrvána z těla. Tato rekvizita se stane součástí fraškovitého výstupu. Manipulují s ním postavy *Marvel of the Century* a *Wild Weird and Wonderful*, které si ho vzájemně kradou. *Nerves of Steel* si zase v jiném výstupu pohrává s malou motorovou pilou, která je už při jeho vstupu na jeviště nastartovaná. V jiném výstupu používá dlouhou motorovou pilu – speciálně nastavené držadlo opře o bradu a celou pilu tak na několik vteřin na bradě balancuje. Vzápětí mu na jeviště přinesou někteří z účinkujících akrobatů další tři malé pily, jejichž ostrost a funkčnost *Nerves of Steel* dokazuje rozřezáním dřevěné latě. Cílem takové demonstrace ostrosti a nebezpečnosti používaného náčiní je uvést diváky do napětí, vyvolat v nich pocit strachu o artistu, což je cílený dramaturgický postup, který známe už z tradičního cirkusu. Po ověření následuje žonglérské číslo, ve kterém podle očekávání *Nerves of Steel* začne s pilami žonglovat. Žonglérské číslo očekávají všichni, kteří mají alespoň bazální zkušenost s cirkusovými kódy a pravidly.¹⁷⁸ Žonglování s pilami zde odkazuje k tradičnímu cirkusovému číslu (v tradičním cirkuse nebo varieté žongléři žonglují se zapálenými kužely, s pilami, noži nebo sekerami). Ostré náčiní a rekvizity jsou charakteristickým znakem postavy *Nerves of Steel*. Proto mezi propriety, se kterými manipuluje, patří i vrhačské nože.

Mistress of Mayhem ve výstupu, v němž *Nerves of Steel* vrhá nože, figuruje jako vyzývatelka; vrhači podává nože a provokuje ho tak k akci. Sama si stoupne na otočný kruh, který ovšem neroztočí, jen na něm nehybně stojí a čeká, zda se postava *Nerves of Steel* odhodlá k hodů. Smyslem tohoto výstupu je demonstrovat strach postavy *Nerves of Steel*, který mu neumožní vrhnout nožem směrem k *Mistress of Mayhem*.

O strachu mluví i zpěvačka Rebekka Karijord v písni *Wear it like a Crown*, kde strach nabývá symbolické podoby koruny, kterou by měl člověk hrdě nosit. Symbol koruny prostupuje celou inscenací *Wear it like a Crown*. Korunu zde nahrazují černé cylindry. Jeden takový si v závěru svého výstupu s vrháním nožů nasazuje na hlavu i postava *Nerves of Steel*. Ze stropu se v tu chvíli na podlahu jeviště, po níž jsou rozesety další cylindry, spouští nože, které se do cylindrů zabodávají. Jeden z nožů se zabodne

these are inventively utilised, visually embedded into the fabric of the production, but ultimately this device doesn't lead anywhere. GIDDINGS, G. Op. cit.

¹⁷⁸ Objevuje-li se pohromadě více stejných předmětů, navíc jsou-li v počtu tří, čtyř nebo pěti, jsou to ve většině případů pomůcky k žonglování. Tento počet je kodifikovaný počet objektů využívaných k žonglování.

i do cylindru, který má na hlavě Nerves of Steel. Nasazení cylindru na hlavu můžeme také vykládat jako symbolické gesto nasazení si vlastní koruny strachu.

Více žonglování než manipulace s předměty se objevuje ve výstupech postavy Marvel of the Century. V jednom ze svých výstupů vchází na scénu s kruhem v jedné a gumovým zvonem v druhé ruce. V danou chvíli atmosféra představení, dosud udržovaná spíše v rovině melancholické, nabývá na komičnosti, neboť i samotná postava Marvel of the Century je určitým typem moderního klauna, jehož posláním je publikum rozesmávat. Proto i všechny své výstupy směřuje k divákům, přímo na ně gesty a mimikou apeluje, naznačuje, že každá žonglérská figura je určena jejich pozornosti.

Marvel of the Century v žonglérských scénách spolupracuje s Wild Weird and Wonderful. Jejich žonglérským materiálem jsou pingpongové míčky. Jednotlivé dramatické situace, ve kterých se ocitají, jsou utvářeny na základě jiných archetypálních situací, jež mohou mezi mužem a ženou vznikat: hádka, hašteření, svádění.

Jejich styl žonglování je inovativní, protože nepoužívají ruce, ale ústa. Do nich artisté pingpongové míčky vkládají a vzájemně na sebe vyplivují. Opětovně je pak chytají do úst a vrací partnerovi v dynamickém tempu. Mezi tím provádějí figury párové parterní akrobacie. Technika žonglování ústy neboli předávání míčku z úst do úst pak může evokovat polibek.

Struktura inscenace *Wear it like a Crown* vychází z principu montáže jednotlivých výstupů a obrazů. Formální kostra každého výstupu se naopak zakládá na choreografické kompozici cirkusového čísla. V dramaturgicko-režijní koncepci vychází tvůrci z toho, co jednotliví artisté a artistky umí, a na základě toho tvoří jednotlivé situace. Sestavení jednotlivých výstupů a čísel působí nahodile, bez kauzální návaznosti a vnitřní logické souvislosti. Jako formální spojující prvek používají takzvané meziakty – krátké etudy, v nichž se jednotliví artisté na scéně vystřídají v akrobatické nebo pantomimické interakci. V případě inscenace *Wear it like a Crown* je patrné, že princip divadelnosti a cirkusovosti není v každé situaci vyvážený. Divadelnost a cirkusovost pak netvoří jeden organický celek.

3.3 Kanada

Kanadský nový cirkus v této disertační práci reprezentuje soubor *Les 7 doigts de la main* (Sedm prstů jedné ruky). Název souboru vznikl převzetím původního

francouzského idiomu „pět prstů jedné ruky“, který odkazuje k pěti odděleným entitám, které se pohybují zvlášť, a přesto koordinovaně. Takový idiom významově vede ke sdružení sedmi herců a akrobatů – Isabelle Chassé, Shana Carroll, Patrick Léonard, Faon Shane, Gypsy Snider, Sébastien Soldevila a Samuel Tétreault –, kteří soubor v roce 2002 založili. Jejich cílem bylo dát v kanadském prostředí novému cirkusu, kterému v té době dominoval Cirque du Soleil a Cirque Éloize, lidský rozměr. Chtěli dokázat, že i nový cirkus umí zobrazovat situace, které člověk prožívá v každodenním životě. Jejich první scénická díla byla výsledkem tvůrčí spolupráce všech sedmi zakladatelů.

Ještě než založili soubor *Les 7 doigts de la main*, bylo šest¹⁷⁹ z jeho sedmi členů v angažmá Cirque du Soleil. Soubor *Les 7 doigts de la main* vznikl z touhy po vytvoření umělecké komunity lidí, jejichž inscenace budou autorskými divadelně-cirkusovými díly. Ve srovnání s Cirque du Soleil byl *Les 7 doigts de la main* na začátku svého uměleckého působení komorním souborem, který upřednostňoval nejen kolektivní autorskou tvorbu, ale především svobodu tvůrčího individua. To byl v Kanadě (Québecu) netradiční přístup, protože do té doby řídil cirkusový trh a poptávku především komerční Cirque du Soleil a jeho neměnná a předem vypočitatelná estetika. Soubor *Les 7 doigts de la main* si šel na začátku svého působení vlastní cestou, ale ani tak si nemohl dovolit úplně odhlédnout od poetiky, na kterou je severoamerické publikum zvyklé, kterou vyžaduje a kterou si diktuje na základě zkušenosti s představeními souboru Cirque du Soleil.

V québeckém cirkusu musí být cítit přítomnost rizika, napětí z nebezpečí. Sálům musí znít obdivné „wow“ i spontánní potlesk. Publikum očekává cirkus v jeho čisté a původní fyzické kráse, nebezpečný, náročný, odkazující k nadlidské síle a dokonalosti.¹⁸⁰

Autorské a kolektivní tvorbě se soubor nejvíc přiblížil svým prvním projektem *Loft* (Byt) v roce 2002. S touto inscenací hostovali jeho členové také v Evropě a v roce 2004 předvedli některé její části na inauguračním večeru montrealské cirkusové stagiony La Tohu. V roce 2006 následovala premiéra slavné a komerčně úspěšné inscenace *Traces* (Stopy)¹⁸¹. Inscenace *La Vie* (Život)¹⁸² měla premiéru roku 2007. Gypsy Snider se

¹⁷⁹ Sébastien Soldevila, Samuel Tétreault, Patrick Léonard, Isabelle Chassé, Faon Shane a Shana Carroll. Gypsy Snider byla v angažmá rodinného cirkusu Pickle Family Circus.

¹⁸⁰ ŠTEFANOVÁ, Veronika. O poznání cirkusovější nový cirkus. *Svět a divadlo* 24, 2013, č. 1, s. 66.

¹⁸¹ *Traces* zachycuje mladou komunitu lidí, jež řeší otázky banální i životně důležité. Je o lidech, kteří se zamilovávají i rozcházejí, o přátelích, kteří se podporují i podvádějí, o životě, v němž cirkus je vášní

v případě této inscenace stáhla do pozadí a pouze participovala na choreografii a režii. V kolektivu sedmi účinkujících artistů byla pak tím sedmým článkem artistka Emilie Bonnavaud, bývalá sportovní partnerka Sébastiena Soldevily z francouzského gymnastického národního týmu.¹⁸³ Není tedy náhodou, že v inscenaci *La Vie* vystupuje právě se Soldevilou v disciplíně párové akrobacie.

V roce 2010 následovala inscenace *Psy* a o rok později sólový projekt Patricka Léonarda *Pattinoire* (Bruslení). Inscenace *Séquence8* (Sekvence8) měla premiéru v červnu 2012 a *Le Murmure de cocquelicot* (Bručení vlčího máku) v roce 2013.

Titul, jako je *Séquence8*, se od původní poetiky souboru vzdaluje především tím, že účinkující artisté nejsou přímí členové souboru, ale pouze v souboru hostují. Pro tyto inscenační projekty hledali stálí členové a zakladatelé souboru Les 7 doigts de la main obsazení zvláště mezi čerstvými absolventy École nationale de cirque Montréal. V některých z těchto nových inscenací jsou dokonce použita cirkusová čísla, se kterými studium v cirkusové škole absolvovali.

Třicet milionů Kanadánů na celoroční fungování souboru nestačí, a proto s inscenacemi často odlétají za oceán. Systém uvádění představení je v Kanadě dost podobný francouzskému, kdy za jeden měsíc na jednom místě soubor uvede přes dvacet představení jedné inscenace, přičemž zbytek roku tráví na světovém turné. V Montrealu účinkuje Les 7 doigts de la main nejčastěji v La Tohu.

Soubor dnes funguje na bázi pohostinského obsazování inscenací, dokonce v několika variantách, aby bylo možné paralelně uskutečňovat světová turné v několika zemích najednou. Z Les 7 doigts de la main se tak postupně a programově, i když nikoli ve stejném rozsahu a stylu, stává montrealská značka nového cirkusu, jako se to přihodilo Cirque du Soleil. Soubor se musel přirozeně přizpůsobit kanadským ekonomickým a kulturněpolitickým podmínkám. Z velké části musí být soběstačný,

i životním rytmem. Sedm mladých lidí společně čeká na katastrofu, jejíž podoba jim není zatím známá. Jen vědí, že přichází. Proto je načase všechno dokončit a nenechat nic, co by zůstalo nevyřčeno. Osobní život a zkušenosti mladých protagonistů se snaží obsáhnout v pohybové složce inscenace. Jelikož v ní vystupují artisté, kteří začali s cirkusem už jako děti, má i cirkus jako téma v *Traces* důležité významové postavení. Není tedy jen výrazovým prostředkem, ale je na něj poukazováno jako na životní energii, smysl života. Inscenace *Traces* na sebe přirozeně strhla diváckou pozornost v USA, především pak v New Yorku. To, na co musí v USA Cirque du Soleil vynaložit značnou sumu peněz (propagace a PR), zvládli *Traces* bez větší námahy i díky šeptandě.

¹⁸² Premiéra 6. 7. 2007 v New Yorku.

¹⁸³ Přítomnost profesionálního sportovce nebo sportovkyně není v kanadském (severoamerickém) cirkuse neobvyklá. Na artistické disciplíny je v inscenacích kladen velký důraz, proto je vždy primární, aby byl artista nebo artistka ve své disciplíně perfektní a herecký výraz je často jen doplňkem.

neboť státní podporou by nebyl schopen si zajistit celoroční fungování. Dramaturgicky, režijně i produkčně se *Les 7 doigts de la main* podrobuje poptávce.

V repertoáru souboru figuruje ale také jeden projekt, který funguje na nekomerční bázi. Je jím *Fibonacci Project*, jehož první ročník byl v roce 2007 v Mexiku, odkud pokračoval do inuitské rezervace Igloolik, přes Montreal, Veracruz, Kodaň, Barcelonu až do Buenos Aires. Základem k tomuto experimentálnímu projektu je chuť spolupracovat s umělci různých dovedností i rozličných úrovní těchto dovedností; obsah i téma vznikají vždy na místě, v rámci osobního setkávání účastníků. Představení *Fibonacci Project* mají charakter experimentu a vstup pro diváky je volný. V ostatních inscenacích se *Les 7 doigts de la main* volnému experimentování neoddává, naopak vše je vždy dokonale a přesně promyšleno, nacvičeno a předvedeno.

3.3.1 La Vie

K analytickému rozboru jsem vybrala inscenaci *La Vie* (Život), kterou lze zařadit do prvního tvůrčího období souboru. V letech 2006 a 2007, kdy inscenace vznikala, tvořilo všech sedm členů souboru společně. *La Vie* představili v roce 2012 na festivalu Letní Letná, což bylo poprvé, kdy se na tomto festivalu představil jiný než evropský novocirkusový soubor.

V inscenaci vystupuje osm artistů, přičemž každému z nich jsou přiděleny signifikantní charakterové vlastnosti. Některé postavy jsou v inscenaci oslovovány svými civilními jmény; artista Samuel Tétréault představuje Samuela Armstronga, Isabelle Chassé je Isabelle a Patrick Léonard je Patrick. Vzniká tak paralela mezi postavami a jejich představiteli. Ostatní postavy mají fiktivní jména, k nim patří i artista Sébastien Soldevila v roli Master of Ceremonies, Marlene Le Blonde představovaná artistkou Faon Shane nebo postava Lilith, kterou hraje Emilie Bonnavaud. Artistka, která jako postava nemá jméno a zároveň zastupuje několik rolí zároveň, je Shana Carroll. V inscenaci tak figuruje sedm artistů, přičemž osmým účinkujícím je DJ Pocket. V *La Vie* se stará o zvukovou a hudební složku inscenace, v jednom výstupu dokonce zpívá.

Nejzřetelnější linii *La Vie* tvoří příběhy jednotlivých účinkujících, v nichž se předvede, jakým způsobem zemřeli a co jejich smrti předcházelo. Zprvu

anonymní postavy tak postupně nabývají zřetelnější obrysy a také stálejší charakter, který si přenáší z jedné scény do druhé.¹⁸⁴

Soubor *Les 7 doigts de la main* postupuje v tvorbě novocirkusových inscenací primárně právě od cirkusových umění – jejich zákonitostí, struktury a formální povahy – k dramatickému vnímání této struktury (akrobatické figury evokují v podání artisty emoce, témata i situace). Základem tvůrčí práce souboru jsou proto primárně cirkusová umění. Artisté při tvorbě vycházejí z toho, jaké akrobatické techniky ovládají. Svou dovednost pak využívají jako prostředek zobrazení tématu inscenace. Tím je v případě inscenace *La Vie* smrt, ke které přidávají témata očištění a pekla, jež jsou karikována a představována s nadsázkou. Struktura inscenace *La Vie* je rozdělena do samostatných obsahově i dějově ohraničených výstupů, které lze rozčlenit na výstupy činoherní a cirkusové. Režijně pracují s žánrem kabaretu, což protagonistům umožňuje stavět vedle sebe činoherní, burleskní a cirkusové výstupy. Kabaret je také formálním východiskem pro volné řazení výstupů a cirkusových čísel.

Naše vnímání je cirkusové. I přesto, že v inscenacích pracujeme s výrazně divadelními prostředky, naše práce začíná u cirkusu, a proto i cirkus vidíme jako tvůrčí východisko. Téměř vždy vycházíme z akrobatického pohybu a snažíme se pokaždé nově hledat, co tento pohyb přináší. Potom přijde na řadu text, herectví a další výrazové prostředky. Ale v první fázi je to cirkusový pohyb, který navozuje myšlenky, nápady, emoce a ve finále i situace.¹⁸⁵

Samostatné řazení činoherních a cirkusových scén je pro *Les 7 doigts de la main* příznačné. Neznamená to ale, že by cirkusové výstupy byly kauzálně odděleny od činoherních výstupů, tedy že by obsahově či formálně vyčnívaly z kontextu celého scénického díla.

Kanadský soubor se sice pokouší spojovat cirkus s divadlem (přesněji řečeno „existenciálním“ kabaretem), o skutečně homogenním útvaru lze však hovořit jen stěží. Hraná a cirkusová čísla se pravidelně střídají, účinkující se nemění, jenže vzájemné propojení je minimální [...] Kdyby se scény *La Vie* roztrídily podle žánru na cirkusové a činoherní, mohly by – dokonce i co do stopáže – vzniknout dvě samostatné inscenace.¹⁸⁶

¹⁸⁴ MIKULKA, Vladimír. V očistci a pod sekerou. *Svět a divadlo* 23, 2012, č. 6, s. 48.

¹⁸⁵ ŠTEFANOVÁ, Veronika. Hadí cirkusáci: Isabelle Chassé o tom, proč už nad cirkusem neohrnuje nos. *A2* 8, 2012, č. 20, s. 15.

¹⁸⁶ MIKULKA, V. Op. cit., s. 46–47.

Činoherní scény mají funkci narativní, cirkusové scény funkci ilustrační, obrazovou. Cirkusová umění zastávají v inscenaci *La Vie* funkci činoherního divadla, které komunikuje slovy. V této inscenaci ilustrují slova pohyby. Cirkusová složka inscenace tak nepostrádá ani svou funkci znakovou; poukazuje na určitý jev mimo cirkusovou techniku – je abstraktním projevem emocionálního stavu postavy nebo odkazuje k situaci v ději. Cirkus nabývá funkci znaku ve vztahu k paralelnímu činohernímu vyjádření i přesto, že slovo a cirkusové gesto stojí paralelně vedle sebe a tvoří užší významové paradigma.

3.3.1.1 Cirkusové číslo

S číslem se v inscenaci setkáváme na úrovni konkrétní i abstraktní. Konkrétně je zastoupeno v pohybové složce inscenace jako číslo cirkusové. Dramaturgie činoherní složky pracuje s číslem jako s označením každé postavy čekající v očištění na rozsudek. Jelikož je očištec stylizován jako kancelář plná kartoték a spisů, číslo zazní vždy, když pro nějaký spis konferenciér sáhne do kartotéky. Číslo postavy nejen označují, ale v rámci čísel (cirkusových) se postavy také představují. V každém cirkusovém čísle chce režie vyjádřit, jak a proč daná postava zemřela a co si před smrtí vytrpěla. Jako příklad můžeme uvést výstup Samuela Tétreaulta v roli Samuela Armstronga.

Asistentka Master of Ceremonies (Shana Carroll) vytáhne z kartotéky složku číslo dvacet čtyři a ve spojení s tímto číslem vysloví jméno Samuel Armstrong. Následně pak ze spisu čte příběh postavy Samuela Armstronga, osoby, která v opilosti způsobila nehodu letadla, a tak i vážná zranění a smrt stovek lidí. Na krátký příběh navazuje konfliktní situace mezi přítomným Samuelem Armstrongem a Master of Ceremonies. Cílem Master of Ceremonies je v této situaci motivovat Samuela Armstronga k zamyšlení, chce v něm probudit pocit viny, a proto ho ránou holí přes nohy srazí k zemi. Samuel Armstrong padá k zemi, jako by náhle ztratil cit v nohou. Toto mocné gesto Master of Ceremonies je zároveň symbolickým gestem trestu za Armstrongovo provinění. Na jeviště je přistaveno kolečkové křeslo, které artista v průběhu svého výstupu následně využije jako oporu pro ekvilibristické číslo¹⁸⁷. Předpokladem pro tuto disciplínu je velká síla v rukou. S tím souvisí i jméno postavy, kterou artista na jevišti ztvárňuje. Rozdělíme-li příjmení Armstrong na dvě části, zjistíme, že se jedná

¹⁸⁷ Balanční technika prováděná převážně ve stoji na jedné nebo obou rukou ve vzpěru.

o složeninu substantiva a adjektiva Arm-strong, což v českém překladu znamená Silná paže.

Figury, které artista Samuel Tétreault volí pro svůj výstup, dokreslují zvuky letadla. Jednou rukou se opírá o tyčový podstavec a jeho tělo podepřené pouze o tuto ruku a levitující ve vzduchu připomíná vzlétající, nebo možná i padající letadlo. Postava Samuela Armstronga představuje člověka s pohybovým omezením, muže, který nemůže chodit. Ve své choreografii proto artista minimálně zapojuje nohy. Své virtuozity v ekvilibristice využívá k tomu, aby svůj pohyb přizpůsobil obsahu daného výstupu.

Podobný dramaturgický koncept se v průběhu inscenace *La Vie* uplatňuje i u dalších postav. Isabelle Chassé jako postava Isabelle využívá techniku kontorsionistiky¹⁸⁸. Při vytváření jednotlivých scén, výstupů nebo obrazů vychází z této cirkusové disciplíny a zkoumá, jaké pocity a významy v ní jednotlivé akrobatické figury vyvolávají. K posílení atmosféry prostředí psychiatrické léčebny, s níž si mají postavu Isabelle diváci spojovat, provádí Isabelle Chassé svůj výstup na nemocničním lůžku. To zároveň funguje jako vyvýšená plošina. Na ní je artistka lépe vidět, a může se o ni dokonce opírat. Kontorsionistické číslo artistka obohacuje o figury, ve kterých musí používat ruce svázané ve svěrací kazajce. Z té se postupně vymotává. Reprodukovaná hudba má v tomto cirkusovém výstupu funkci doplňující, přičemž v textu písně zní fráze „I am crazy“ („jsem blázen“).

Kontorsionistický výstup jakožto pohybová metafora záchvatu šílenství končí situací, ve které spolu postavy Isabelle a Patricka zápasí. Bláznivá žena Isabelle Patricka polapí, vrhne na lůžko a začne ho škrtit; výstup končí tím, že postava Patricka upadne do bezvědomí. Situační gag je podpořen momentem překvapení, o který se zaslouhuje postava Isabelle, jejímiž charakteristickými rysy jsou nečekané manické reakce a přechody z klidu do šílenství. Isabelle Chassé ovládá i choreografické sestavy na akrobatických šálách. V tomto výstupu retrospektivně zobrazuje příběh své postavy a moment její smrti. Scénu opět zahajuje Master of Ceremonies, který příčinu Isabelliny smrti shrne do několika vět: Isabelle chtěla utéci z léčebny, svázala si proto prostěradla a vylezla z okna. Neuvědomila si však, že je v desátém patře, spadla na chodník a zabila se.

Isabelle Chassé vystupuje na bílých akrobatických šálách (několik šál svázaných dohromady, aby napodobovaly svázaná nemocniční prostěradla). Na šálách provádí

¹⁸⁸ Artistická disciplína založená na ohebnosti údů a extenzi šlach a kloubových pouzder.

figury typické pro tuto disciplínu a výrazově jednotlivá cirkusová gesta doplňuje o křečovitě a trhavě pohyby, kontorsionistické protahování končetin a prohýbání v zádech, přičemž výstup končí volným pádem a zachycením horní části trupu v jednom z uzlů svázaných šál. Srolování se pomocí akrobatické šály dolů k podlaze jeviště funguje jako metaforické zobrazení pádu ženy z okna nemocnice, z níž se pokoušela uprchnout. Tragický moment je odlehčen groteskním vstupem postavy Patricka, který začne hrát píseň s textem *Ain't she sweet lying on the street* (Jak je sladká, když tak leží na ulici), což je parodie písně *Ain't she sweet* Gena Austina z roku 1927.

Na střídání dramatického patosu s odlehčující groteskou závisí dynamika celé inscenace. V kabaretním konceptu inscenace *La Vie* proto nechybí ani vášnivý dramatický konflikt. Vyprovokují ho Sébastien Soldevila a Emilie Bonnavaud v cirkusovém čísle vycházejícím z techniky párové akrobacie.

Když máte muže a ženu, kteří spolu dělají párovou akrobacii, nabízí se celá řada námětů a posléze i situací, převážně konfliktních.¹⁸⁹

Emilie Bonnavaud v *La Vie* představuje postavu Lilith.¹⁹⁰ V návaznosti na symboličnost postavy Lilith v kontextu mytologie jsou v inscenaci použity některé její typické znaky – černé vyzývavé šaty, černé vlasy a výrazné líčení. Lilith usedá ke stolu společně s postavou Master of Ceremonies. Následuje duet, jehož choreografie je sestavena z figur párové akrobacie; muž ženu v různých pozicích zvedá a drží, případně ji vyvažuje vzpírající se na rukou, nebo ji zachycuje v pádu. Muž je portérem, neboť je fyzicky silnější složkou v akrobatickém páru. S touto fyzickou silou v rámci výstupu pracují i symbolicky, neboť Master of Ceremonies je nadřazen Lilith, se kterou svádí vášnivý boj. Na artistce pak závisí estetické provedení disciplíny. Její pohyby jsou dynamičtější a její tělo více flexibilní, pohyby jsou vedeny plynule v duchu taneční choreografie ve stylu tanga.

¹⁸⁹ ŠTEFANOVÁ, V. Op. cit., s. 15.

¹⁹⁰ Lilith je jméno symbolické postavy sumerské mytologie, která byla údajně první Adamovou ženou stvořenou stejným způsobem jako Adam. Protože se vzepřela Adamovi i Bohu, byla vyhnána z ráje a přidala se k démonům. Dnes je Lilith součástí různých mýtů a astrologických symbolů, v nichž představuje černou Lunu, symbol ženského libida a sexuálních tužeb.

3.3.1.2 Klaunerie a manipulace s předměty

V inscenaci jsou zastoupeny i klaunerie, groteska a prvky vaudevillu. Představitelem komické složky inscenace je postava Patricka, tedy ústřední postava, která se objevuje ve většině výstupů, a je tak sjednocujícím prvkem kabaretní formy inscenace. Žonglér a akrobat Patrick Léonard působí jako naivní otloukánek, podobný klaunu augustovi. Jeho postava se vyjadřuje excentrikou neboli výstřední akrobacií¹⁹¹. Kromě toho využívá i žonglování a manipulace s předměty; například s lahví od vína. Ve scéně s lahví artista zobrazuje alkoholismus postavy. Scénu rozehrává pantomimicky i artisticky. Patrick Léonard vypije celý obsah lahve najednou, na což navazuje opilecky vrávoravým krokem, během něhož plynule přechází k manipulaci s lahví od vína. Balancuje ji na dlaních, na chodidlech i na bradě.

Další manipulační dovedností je disciplína diablo. Diabolo figuruje v některých výstupech jako symbol d'áblova nástroje. Právě proto s ním manipuluje nejen Patrick Léonard, ale především Master of Ceremonies. Tato postava zpodobňuje d'ábla. Artista se tak stylizuje do role zlého a zákeřného provokatéra, který se zmocňuje nadvlády nad osudy všech přítomných. Manipulace s diablem je tudíž metaforickým zobrazením manipulace s lidmi. Tato postava připomíná kabaretního konferenciéra. Je nejen hybatelem děje, ale také motivuje ostatní postavy k činu. Podobně jako postava Patricka i Master of Ceremonies manipuluje s předměty, jako například s diablem. Je to proprieta, která d'ábelské postavě konvenuje nejvíce. V jednom výstupu předvádí párovou manipulaci s diablem společně s postavou Patricka; výstup vygradují tak, že Master of Ceremonies vysadí Patricka na záda a diablo si přehazují různými směry a v různém rytmu. Dramaturgicky lze tuto mizanscénu vykládat jako proměnu dominantního postavení, explicitní představení vůdčí role – vítězství postavy Patricka nad postavou Master of Ceremonies.

3.3.1.3 Výprava a kostýmy

Jeviště je situováno na vyvýšenou plošinu ve tvaru dvanáctiúhelníku. Na ni je možné vstoupit po dlouhé rampě zpoza opony zadního prospektu. Každý kus dekorace je

¹⁹¹ Artistická disciplína, při které artisté využívají akrobacii k rozehrání komických výstupů nebo čísel. Komika projevu není na úkor předvedení ryzích akrobatických prvků.

funkční, využitelný v rámci jednotlivých scén; například halda lepenkových krabic má zmírnit první entréé Patricka Léonarda, který padá z horní konstrukce dolů na jeviště. Očistec je jediným místem, v němž se děj odehrává. Vypadá jako kancelář, ve které vládne přesný byrokratický systém, totalitárně řízený jedinou postavou: Master of Ceremonies je paradoxně oblečen do bílého obleku, ačkoli má d'ábelskou povahu. Proto bychom spíše očekávali oblek černé barvy. Shana Carroll v některých výstupech představuje letušku, což demonstruje přiléhavou uniformou. Kostýmy svou civilností spíše připomínají reálné oděvy denního nošení, s výjimkou Isabelle Chassé, kterou jako pacientku psychiatrické léčebny charakterizuje nemocniční pyžamo a svěrací kazajka.

3.3.1.4 Hudba

Hudbu ovládá z mixážního pultu DJ Pocket. Každá cirkusová scéna je uzavřena ukončením hudební stopy. Hudba pomáhá drammatizovat jednotlivé scény tím, že udává tempo a rytmus, a s měnícím se hudebním žánrem a stylem se mění i atmosféra. Hudební doprovod je značně eklektický – swing, pop, rap, disko a další formy elektro hudby. Rytmus těchto hudebních stylů je důležitý ve vztahu k jednotlivým cirkusovým disciplínám.

Nástrojem je i hlas DJ Pocketa, zpívá, beatboxuje – a to vše nahrává na smyčkovač. Při tom si pohrává s měkkou hlinou, kterou formuje do malých kuliček, do nichž zpívá pokaždé jinou melodii. Kuličky pak spojí dohromady, postaví na hrnčířský kruh a spustí smyčkovač, na kterém všech pět hudebních motivů smíchá. Spustí se vokální harmonie, do níž DJ Pocket zpívá, točí hrnčířským kruhem a z hroudy hlíny tvaruje keramický výrobek. Píseň, kterou zpívá, a výtvarný akt, který provádí, odkazují k filmu *The Ghost (Duch)*¹⁹², z něž je tato scéna vyjmuta a zparodována.

V této kapitole jsem představila tři význačné inscenace tří zahraničních souborů nového cirkusu, které se etablovaly na světové novocirkusové scéně. Na popisu a analýze jednotlivých složek (dramaturgie, režie, výprava, hudba, pohyb) těchto inscenací jsem chtěla ukázat způsob, jakým jejich prostřednictvím tvůrci utvářejí význam a sdělení. U jednotlivých inscenací jsem se zaměřila především na složky, které se v utváření

¹⁹² Americký film z roku 1990, ve kterém hrají ústřední postavy Patrick Swayze a Demi Moore. Ústřední melodie z filmu i melodie k parodované scéně je založena na písni *Unchained Melody* z roku 1955 souboru Righteous Brothers.

významu uplatňují nejvýrazněji. Společné vlastnosti lze nalézt především u inscenací *Wear it like a Crown* a *La Vie*, ve kterých dominuje složka výtvarná a artistická. O něco méně se tyto inscenace zakládají na lineárním příběhu. Kompozice inscenace *La Vie* je programově členěna do krátkých a dějově uzavřených výstupů, přičemž každý z nich představuje po formální i obsahové stránce samostatnou entitu. Sclujícím prvkem těchto výstupů jsou, podobně jako ve švédské inscenaci *Wear it like a Crown*, jednotlivé postavy. Ty se střídavě objevují v hraných výstupech nebo artistických číslech. Mezi výstupy jsou také řazeny krátké mezihry nebo interaktivní komentáře herců k divákům. Inscenace je sestavována na principu montáže a skládání, více než prolínání. Principy divadelnosti a cirkusovosti jsou v inscenaci zastoupeny více v rovině paralelní než sjednocující. Artistický, tedy cirkusový pohyb, byl při tvorbě inscenací *Wear it like a Crown* a *La Vie* východiskem pro strukturu výsledného díla i pro jednotlivé dramatické situace, které z potřeb a zákonitostí specifického fyzického jednání vycházejí.

Na rozdíl od inscenací *Wear it like a Crown* a *La Vie* je klasickým vyprávěním inspirována inscenace *Grimm* souboru Cahin-Caha, který v režijně-dramaturgické koncepci vycházel z pohádkových příběhů. V inscenaci *Grimm* má důležitou úlohu výprava, zvláště masky a kostýmy, které dotvářejí charakter jednotlivých postav. Stejně tak rozložení prostoru a usměrnění perspektivy, ze které diváci představení sledují. V představení *Grimm* se více než *Wear it like a Crown* a *La Vie* tvůrci soustředili na symboličnost a alegorické vyznění scénických obrazů, zatímco švédští a kanadští tvůrci se programově zaměřili na náročnost a virtuózní vyznění pohybové složky.

4 Český nový cirkus

V této kapitole představím, jakým způsobem se proměňoval vztah cirkusového a divadelního umění na našem území od dvacátých let dvacátého století až do současnosti. Chci zmínit specifika tohoto vztahu a vylíčit vznik a rozvoj nové dramatické formy – nového cirkusu. Potom navážu analýzou českého nového cirkusu a pokusím se popsat způsob, jakým byl na začátku utvářen. Tento způsob je přeneseně označován jako „cesta od divadla k cirkusu“. Český nový cirkus vznikl a dodnes se utváří v divadelním prostředí, mezi herci, loutkáři, mimy, režiséry, dramaturgy. Toto prostředí také ovlivňuje estetiku českého nového cirkusu i to, jakým způsobem o novém cirkusu v českém prostředí smýšlíme.

4.1 Cirkus v českém divadle do roku 1989

Pro lepší pochopení současné podoby českého nového cirkusu považuji za nutné připomenout několik zásadních událostí, které poukazují na pronikání cirkusového umění do českého divadla. Cirkus jako výrazový prostředek se v českém divadelním umění objevoval už v devatenáctém století v produkcích pražských arén,¹⁹³ zpěvních sání a také na jevišti Nosticova divadla.¹⁹⁴ Ve vztahu k našemu tématu je ale mnohem podstatnější období české divadelní avantgardy, protože české divadelní umění je od

¹⁹³ Aréna na hradbách, Národní aréna, Nové české divadlo, Aréna ve Pštrosce, Aréna v Eggenbergu, Aréna v Kravině (Letní divadlo na Královských Vinohradech – Pištělkárna).

¹⁹⁴ Žánrově se jednotlivé produkce pražských arén pohybovaly od operety, přes féerii, frašku až k původní české divadelní grotesce. Arénní herci zužitkovávali některé tradice komického herectví 17. a 18. století. Arénní komik musel být po vzoru svých komediantských předků nejen dobrým hercem, jemuž nedělaly potíže přechody z tragiky do komiky, ale i zpěvákem, kupletistou, tanečníkem, akrobatem, žonglérem a do jisté míry i autorem a překladatelem. ČERNÝ, František. *Dějiny českého divadla II.: Činohra 1848–1918*. Praha: Academia, 1969, s. 135.

Mezi nejvýraznější herce konce 19. století patřil Jindřich Mošna (1837–1911). Mošna začínal v divadelní společnosti Prokopové a posléze kočoval se společností Štanderovou. Byl představitelem komediálního typového herectví. V komických žánrech mohl využívat svých fyzických a akrobatických dovedností – salta, stoj na hlavě, šplhání po dekoraci atd.

Pronikání cirkusu do divadelního umění zaznamenává ve svých knihách i Antonín Novotný. Zprávy o přítomnosti cirkusového umění v českém divadle pocházejí už z 19. století, kdy na jevišti Nosticova divadla (Stavovského divadla) vystoupil akrobat Carlo Rappo. V září 1836 přijel Carlo Rappo do Prahy, aby se zúčastnil korunovace Ferdinanda I. a předvedl akrobatické ztvárnění hry *Sisyphus auf der Oberwelt* (Sisyfos v podsvětí). Program trval dvě hodiny a vystupoval v něm i Rappův syn Francesco, který se do Prahy vrátil ještě v roce 1849. Francesco Rappo sestavoval pro svou společnost živé obrazy podle příběhů antické mytologie. Představení *Květinová fontána* nebo *Nad zříceninami Jerusalema* byla přijata lépe než *Paridův soud* nebo *Únos Sabine*. Připravoval i pantomimy, mezi něž patřilo představení *Boj rodiny Rappo s loupežníky sibiřského lesa*. NOVOTNÝ, Antonín. *Staropražští komedianti a jiné atrakce 1800–1850*. Praha: Atlas, 1944, s. 84.

dob avantgardy s cirkusovým uměním i jeho estetikou výrazně spjato. Tyto tendence jsou patrné v tvorbě vůdčích představitelů této etapy, především v raném díle Jiřího Frejky nebo v tvorbě Jindřicha Honzla. Představitelé českého divadelně avantgardního hnutí v cirkuse spatřovali tvůrčí svobodu inspirovanou hravostí, expresivitou a odklonem od svazující psychologičnosti realistického divadla. Pohrávali si s myšlenkou prolnutí cirkusové poetiky s divadlem.

4.1.1 Avantgarda a období mezi dvěma válkami

V zimě roku 1925 bylo z iniciativy Jindřicha Honzla a Jiřího Frejky založeno jako samostatná sekce Devětsilu Osvobozené divadlo. Vznik Osvobozeného divadla je spjat s experimentální divadelní činností Jiřího Frejky, kolem něhož se shromažďovali mladí lidé z divadelní konzervatoře, elévové, dokonce i divadelní ochotníci, kteří umělecky smýšleli obdobně jako on. Na jejich rané práci byly patrné vlivy konstruktivismu, ruské divadelní avantgardy (ke které se přímo hlásili) a poetismu. Tak byla rozvíjena nová divadelní poetika, kterou československé avantgardní hnutí vyžadovalo. V knize *Osvobozené divadlo* Vratislav Effenberger píše:

Myšlenka založit při Devětsilu ochotnický spolek, s níž se obrací Honzl na Teigeho, může být datována poměrně přesně srpnem 1925. Je to tedy krátce poté, co Jiří Frejka inscenuje na Zkušební scéně Molièrova Jiřího Dandina (10. 5. 1925) s Heythumem a Krejčím. Účast devětsilských výtvarníků na této i jiných raných Frejkových inscenacích nasvědčuje tomu, že sblížování Frejkovy skupiny s Devětsilem je staršího data a že se zakládá na přímé tvůrčí součinnosti. Ta se projevuje i v koncepčním smyslu tím, že Frejka s Heythumem staví tato první představení na principech poetismu a konstruktivismu a ještě před založením Osvobozeného divadla získává pro uvedení Aristofanovy hry *Když ženy něco slaví* (Divadlo mladých Na Slupi)¹⁹⁵ Vítězslava Nezvala a Karla Teigeho jako herce.¹⁹⁶

Provoz Osvobozeného divadla byl zahájen obnovenou premiérou inscenace inspirované hrou *George Dandin* od Molièra. Frejka francouzskou klasicistní komedii upravil a uváděl pod názvem *Cirkus Dandin*.¹⁹⁷ Inscenace byla směsicí divoké bufonády a frašky, v níž

¹⁹⁵ Premiéra 9. 1. 1926.

¹⁹⁶ EFFENBERGER, Vratislav. *Osvobozené divadlo*. Praha: 1974. Strojopis. Knihovna Institutu umění – Divadelního ústavu, sign. MB 1722/1,2, s. 28-29.

¹⁹⁷ Premiéra 8. 2. 1926. V dubnu roku 1980 měla v Brně premiéru inscenace *Cirkus Dandin II.*, kterou představili jako svou absolventskou inscenaci studenti herectví 4. ročníku JAMU. Inscenaci režíroval Peter Scherhauser (j. h.) a hudbu složil Miloš Štědroň. Recenze z 23. dubna 1980 nazvaná *Příliš tragická komedie* popisuje premiérové představení jako komediálně lehké a zábavné, ale také tragické a kruté. Tyto dvě

vystupovali tanečnice, klauni, žongléři i harlekýni. Její revoluční a novátorský charakter v sobě propojoval vlivy *commedie dell'arte*, cirkusu, divadla a poezie. Andrea Jochmannová ve své studii o raných režii Jiřího Frejky píše:

Režie nepochybně vycházela z původního nastudování, ale s proměnou pojetí konstruktivistické scény došlo k rozvíjení dalších možností. Větší prostor pro uplatnění získal hlavně pohyb herců. Konstrukce byla tentokrát Antonínem Heythumem rozdělena do několika vertikálních a horizontálních sfér, působila výrazněji promyšleněji.¹⁹⁸

Jevištní konstrukce, sestavená z žebříků, holých latí a plošin, byla příčinou jiného pohybu herců, než na který byli diváci doposud zvyklí. Scéna byla rozdělena na několik prostorů jednoduchými vertikálně i horizontálně stavěnými konstrukcemi. Zadní prospekt byl bílý a dal vyniknout dřevěné kůlně polepené barevnými plakáty. Nad kůlnou dominoval pověšený nápis „Cirkus“, ze stropu viselo nad jevištěm lano a všechny konstrukční složky byly využívány k pohybu, který byl více gymnastický a akrobatický.

Nově nastudovaný *Cirkus Dandin* se stal podle očekávání provokativní událostí, která vyvolala zájem i rozruch ze strany divadelní kritiky. Inscenace pobuřovala výraznou úpravou dramatické předlohy, která byla více než na obsah dramatu zaměřena na nový způsob divadelního zobrazení, obsažený v akrobatickém pohybu herců na scéně. Tak Osvobozené divadlo dokázalo naplnit program, který si předsevzalo.

Divadlo má tedy zprostředkovat určité vzrušení a napětí. Nemá předvádět poklidné obrazy ze života, musí diváka rozrušovat, dráždit, provokovat, navozovat dojem senzace a tím v něm vyvolávat stejné emoce jako např. film.¹⁹⁹

Důležitou součástí inscenací Osvobozeného divadla byl nový druh hereckého výrazu. Frejka, především v počátcích Osvobozeného divadla, soustředil svou pozornost na rozvoj nového hereckého vyjádření vycházejícího z fyzicky náročných a stylizovaných pohybů. Svým charakterem odpovídal tento typ práce ruské i francouzské metodě z dob divadelní avantgardy, kdy bylo hercovo tělo považováno za základní nástroje divadelní praxe.

roviny nebyly vyváženy. V recenzi je zmíněn i cirkus. Tento postřeh ovšem není dále nijak rozveden, tedy není možné stanovit, jakou mírou byl cirkus v inscenaci formálně zastoupen.

¹⁹⁸ JOCHMANOVÁ, Andrea. Jiří Frejka a Osvobozené divadlo (1926–1927). *Theatralia: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* 2006, s. 45.

¹⁹⁹ Op. cit., s. 49.

Novátorský a experimentální přístup Jiřího Frejky nesl známky nezkušené práce s novými formami. Novinář Hanuš Jelínek přirovnává ranou tvorbu mladého souboru Osvobozeného divadla k nedokonalým, skoro až amatérským divadelním aktivitám, navíc okopírovaným z ruského prostředí. V článku poukazuje na technickou nedokonalost a nedostatek invence.

To, co se hrálo např. na Slupi, pod jménem Molièrova Dandina, byla víc chlapecká legrace než vážný divadelní pokus, a provedení Nezvalovy depeše na kolečkách nestálo o nic výše. Na vědomé clownovství mají účinkující příliš málo technické obratnosti a z celé režie je cítit víc studené teoretičnosti a sebevědomé náročnosti než spontánní veselosti mládí.²⁰⁰

Pohybový herecký slovník v inscenaci *Cirkus Dandin* vyvolával u tehdejších uměleckých kritiků rozpaky. Cirkus jako téma i jako výrazový prostředek nepředstavoval pro české kritiky nic nového, neboť s těmito postupy byli obeznámeni především už díky ruským avantgardistům. V *Cirkusu Dandin* ale kritikům vadila nedostatečná preciznost v provedení akrobatických pohybů. Tento „pohybový amatérismus“, podle některých z nich, narušoval dojem z celého představení.

Několik lidí, kteří nedovedou zapřít a potlačit své mládí, sešlo se na žebříku konstruktivistické scény. Spousta neukázněných kotrmelců, zámlků, podupů a zbytečně mnoho rukou, nohou a nezaměstnanosti, všechny tyto poklesky proti poslušnosti režisérovi povinné, zvláště má-li tolik vtipných nápadů jako Frejka, nedovedly mi vzít nadějnou náladu.²⁰¹

To, co bylo Frejkovi vyčítáno, bylo základem jeho programu, do nějž patřil i cirkus, akrobacie, ekvilibristika. Jiří Frejka pojal postavy původní hry *George Dandin* nikoli jako charakterové typy v literárnědramatickém smyslu, ale jako schopné akrobaty, tanečnice, zpěváky, herce, tedy jako polyvalentní umělce, které tolik vyžadoval avantgardní divadelní svět.

Podstatným znakem tohoto divadla je relativismus, který ví, že jest lépe nestavěti si nějaký ideální obraz, a pak jej špatně naplňovat, nýbrž spíše vycházeti z materiálu, z prostředků, které jsou po ruce, z akrobatických, mimických a hlasových možností svých herců. V tomto smyslu se může stát i ochotnictví, které

²⁰⁰ JELÍNEK, Hanuš. Divadlo. *Lumír* 53, 1926, č. 4, s. 223.

²⁰¹ HOFFMEISTER, Adolf. Divadelní premiéry. Osvobozené divadlo. *Rozpravy Aventina* únor 1926, č. 6, s. 79.

při představeních Osvobozeného divadla místy proniká, částí programu, udělá se z toho efekt, který má dojímati svou naivitou.²⁰²

S Osvobozeným divadlem a jeho cirkusovou estetikou vycházející z poetismu byli v jeho další etapě nerozlučně spjati Jiří Voskovec a Jan Werich. Jejich herecký výraz ovlivnila nejen *commedia dell'arte*, ale také filmová groteska²⁰³ a cirkusová klaunerie. Voskovec s Werichem ovšem tradiční cirkusové klaunské typy modifikovali a vytvořili vlastní moderní variantu českého avantgardního divadelního klauna; ten pak byl směsicí cirkusové tradice, filmové modernosti a českého ironického humoru.

I když i oni měli velikou fyzickou kulturu, pohybové akce nehrály v jejich hře nikdy podstatnější roli. Také se dovedli vyhnout artistickým prvkům, které jsou pro cirkusové klauny charakteristické.²⁰⁴

Klauna nebo šaška chápali Voskovec s Werichem jako divadelní typ s pevně danými povahovými rysy. Jedním z nich bylo i právo klauna na společenskou kritiku prostřednictvím slovního humoru. Voskovec s Werichem hojně této možnosti ve svých představeních využívali, především v letech těsně předválečných, oba byli mistry slovní ekvilibristiky. Jako divadelní klauni se svým humorem i chováním přibližovali obyčejnému člověku. Zároveň se mu ale vzdalovali svým vzezřením – bíločerným klaunským líčením, jež zastíralo jejich grimasy a přirozený výraz tváře. Humor měli důsledně promyšlený, lingvisticky barvitý a účelný. Jejich typy, ostatně jako jiné typy postav, se uplatňovaly nejvíce v revuální formě.

4.1.2 Divadlo Větrník

Divadlo Větrník bylo experimentální scénou programově navazující na divadelní avantgardu meziválečnou. Soubor fungoval v letech 1941–1946 v pražském salonu U Topičů na Národní třídě, po válce též v Mozarteu a v Rokoku. Tvořili ho mladí lidé, kteří získali první divadelní zkušenosti v herecké škole E. F. Buriana. Během války se

²⁰² vr [RYBA, Vladimír]. *Literatura a umění. Osvobozený Molière. Právo lidu* 11. 2. 1926, s. 6.

²⁰³ Němá filmová groteska – tzv. slapstick movie – je pohybově spjata s cirkusovým uměním, přinejmenším akrobacií a uměním klaunerie. Herci tohoto filmové žánru byli trénováni v cirkusech, aby se naučili tradiční cirkusové technice klaunerie a excentrice (výstřední akrobacie; disciplína, při níž artisté využívají akrobacie k rozehrání komických scén, komika projevu není na úkor předvedení ryzích akrobatických prvků).

²⁰⁴ ČERNÝ, František. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*. Praha: Mladá fronta, 1978, s. 193.

sdružili, aby nemuseli účinkovat na oficiálních českých scénách a mohli pokračovat v poetice divadelní tvorby E. F. Buriana. Tvůrčí poetika souboru byla výjimečná především avantgardními postupy, které jeho představitelé uplatňovali. V souboru v té době vystupovali Vlastimil Brodský, Zdeněk Řehoř, Miloš Kopecký a další. Důležitou osobností, která určovala směr i poetiku souboru, byl Josef Šmída.

Dramaturgicky můžeme tvorbu divadla Větrník charakterizovat jako divadlo montáže, ke kterému soubor využíval žánr klaunerie a pro který vymýšlel nový způsob práce s jevištním a hledištním prostorem. Umístěním divadla v nedivadelním prostoru získali herci i režisér možnost vytvářet nové divadelní formy ve stylizovaném, nikoli iluzivním, herectví. Divadelníci Větrníku sice vycházeli z poetiky divadelní práce E. F. Buriana, ale spíše než aby ho následovali, stavěli se do role pokračovatele. Text při tvorbě inscenací pojímali volně, dynamicky, měnili ho v průběhu zkoušek až k samotné premiéře.

V roce 1925 napsal Jiří Mahen sbírku šesti filmových libret *Husa na provázku*. Jedno z nich, *Trosečníci v manéži*,²⁰⁵ bylo uvedeno v divadle Větrník.²⁰⁶ Podle slov Vlastimila Brodského, ve vzpomínkách na divadlo Větrník a v návaznosti na klaunskou roli v inscenaci *August August, august* v Divadle na Vinohradech z roku 1967, byl Mahenův text pouze předlohou, podle níž mohli herci Větrníku improvizovat. V době heydrichiády a těsně po ní inscenaci nazkoušel Josef Šmída ve spolupráci s tanečnicí a choreografkou Miladou Matasovou a herci Jaromírem Pleskotem, Vlastimilem Brodským, Radovanem Lukavským, Jaroslavem Kubátem, Stellou Zázvorkovou, Zdeňkem Řehořem a Radanou Žďárskou. Zdeněk Hedbávný označuje inscenaci jako „klauniádu“.²⁰⁷ Příběh inscenace vychází z Mahenova textu *Trosečníci v manéži*, který vzal Josef Šmída za svůj především kvůli silnému tématu, v němž se zračí Mahenova revoluční osobnost.

²⁰⁵ První uvedení inscenace *Trosečníci v manéži* se konalo v Osvobozeném divadle 26. 1. 1928.

V inscenaci *Trosečníci v manéži* byli herci Osvobozeného divadla představováni jako umělci několika řemesel – herci, tanečníci, akrobati, hudebníci. Honzlovy režijní záměry byly kritikou pojaty ambivalentně. Někteří divadelní kritici negativně hodnotili choreografii, jíž chyběla profesionalita provedení: „Taneční umění Jarmily Kröschlové je vlastně zábavný tělocvik, ovšem velmi namáhavý. Je otázkou, má-li co dělat s divadlem, nebo spíše s cirkusem. Jedině svižný, až vášnivý, tanec slečny Kožené zaujal svou čistotou, svým hudebním rytmem a plastickým přednesem. Ostatní se podobalo únavné akrobacii víc než tanci s obsahem smyslnosti.“ - rok -. Mahenovi Trosečníci. *Venkov* 28. 1. 1928, s. 8.

Jiní naopak inscenaci chválili, především tedy pohybovou část, která měla nahrazovat klasickou slovní deklamaci: „Jeviště žilo výhradně pohybem, schematizovaným, organisovaným a důmyslně zdramatizovaným do zadumané kratochvíle beze slov, jejíž veselí bylo potaženo pavučinou a její lyrika zněla molově.“ M. M. Literatura, divadlo, umění. Osvobozené divadlo. *Rudé Právo* 28. 1. 1928, s. 6.

²⁰⁶ Premiéra 15. 9. 1942.

²⁰⁷ HEDBÁVNÝ, Zdeněk. *Divadlo Větrník*. Praha: Panorama, 1988, s. 51.

[...] dva klauni, kteří se zachraňují před nepřátelským mořem civilizace na ostrově cirkusové manéže, to jsou obrazy z filmových libret Jiřího Mahena, které Šmída dobře znal a měl je rád.²⁰⁸

Šmídivým záměrem bylo využít groteskní povahu textu a její formální odkaz na němý filmový žánr. Pro inscenaci byl základem nový druh herecké práce, která vycházela z pohybu fyzicky náročnějšího, než na který byli herci doposud zvyklí, i přesto, že jejich pohybová průprava, kterou začali u E. F. Buriana, byla důsledná.

Krok za krokem se mění slova Mahenových poetických vět v pohyb – základní stavební prvek představení.²⁰⁹

Do hlavních rolí obsadil Josef Šmída Vlastimila Brodského a Jaromíra Pleskota; Brodský byl Klaun číslo 1 a Pleskot Klaun číslo 2. Jejich charaktery určil ve svém textu Mahen, ale Josef Šmída je po potřeby inscenace v duchu poetiky divadla Větrník upravil. V dobových kritikách se objevily názory, že divadlo Větrník přichází s novým divadlem.

[...] které by v duchu jejich nového názoru vyhovovalo duchu nové doby a nové divadelní orientaci [...] Větrník toho míní dosáhnout osvěžením divadelního projevu, jak se praví, tancem, syntetickým herectvím, clownstvím, filmovými zkušenostmi z doby němého filmu.²¹⁰

Větrník programově navázal na divadelní meziválečnou avantgardu s reakcemi na naturalistické a psychologické drama, „jejich smyslem je dáti divákovi místo realistické konvence divadlo smyslových sensací, neustálou podívanou, jejímž středem je herec“.²¹¹ Soubor divadla Větrník tak vytvářel nový způsob divadelního projevu, a to především prostřednictvím nového pohybově stylizovaného herectví a schopností dramaturgie fyzicky náročného pohybového slovníku.

Zejména oba clowni Pleskot a Brodský velmi pokročili ve výcviku těla na poddajný nástroj pro akrobatické evoluce na Vymazalově stupňovité scéně a ovládli hru svých svalů a údů značnou pantomimickou výmluvností.²¹²

²⁰⁸ Op. cit., s. 52.

²⁰⁹ Op. cit., s. 54.

²¹⁰ Ks [KHÁS, Ladislav]. Husa na provázku ve Větrníku. *Lidové noviny* 50, 1942, s. 4.

²¹¹ Op. cit.

²¹² Op. cit.

Každý detail klaunského výstupu byl propracován. Základem byla především technická připravenost herců a jejich schopnost vytvářet společně s několika málo rekvizitami formou tance, akrobacie i pomocí hudby moderní divadlo. Hudba k inscenaci byla vybrána z dobových populárních melodií. Inscenace *Trosečníci v manéži* přinesla divadlu Větrník přízeň diváků i divadelní kritiky.

4.1.3 Doba poválečná a Divadlo satiry

Po druhé světové válce začal pronikat na česká jeviště žánr satiry, který nejlépe reprezentoval soubor příznačně nazvaný Divadlo satiry. Pražskému publiku se soubor poprvé představil inscenací *Rozbitá trilogie*, na niž navázal neméně úspěšným autorským dílem *Cirkus Plechový*.²¹³ Herectví, stejně jako v dalších inscenacích Divadla satiry, vycházelo z improvizace. S cirkusem je tato inscenace spjata v rovině symbolické i formální.

Cirkus tu fungoval jako přesná metafora válečného i těsně poválečného světa [...] v maximálně dynamickém, prudce rytmizovaném a groteskně stylizovaném jevištním tvaru.²¹⁴

Cirkus jako téma i jako forma byl obsažen rovněž v prostorovém uspořádání, v propojení hlediště a jeviště. V takovém případě herci mnohem více apelují na diváka a atakují ho přes forbinu, která už nebyla hranicí mezi těmito dvěma prostory, ale doslova spojovacím kanálem.

Hned od samého začátku, kdy s nesmírným lomozem za dunění bubnu a jekotu pozounu vtrhne na scénu cirkusová cháska, dosahuje jeviště úzkého spojení se svým obecnstvem, které zrovna visí na rtech aktérů a oči může nechat na krasomných rejích tanečnic, hemžení komediantů a clownů.²¹⁵

Pohybová složka představení *Cirkusu Plechového* byla tvořena i tanečními čísly. V Lidové demokracii autor článku popisuje taneční choreografii jako „kolotoč pohybů, hlasů a zvuků“.²¹⁶

²¹³ Premiéra 19. 9. 1945; režie Oldřich Lipský.

²¹⁴ JUST, Vladimír. *Divadlo plné paradoxů*. Praha: Panorama, 1990, s. 44-45.

²¹⁵ -ej- [JANSKÝ, Emanuel]. Cirkus Plechový v Divadle satiry. *Zemědělské noviny* 1, 1945, č. 92, s. 3.

²¹⁶ Op. cit.

Macourkova hudba střídavě ilustrační a dramaticky přízvukná, důvtipná choreografie L. Hrdinové s tanečnicemi Kittlerovou, Krausovou, Rathouskou a Smetanovou násobí účín složitého celku výkony svěžími a při velmi odvážných figurách. [...] ²¹⁷

O tři roky později vznikla v režii Miroslava Horníčka další inscenace, která také tematicky souvisela s cirkusem. Podstatu inscenace *Cirkus Naděje*²¹⁸ viděli její tvůrci v nonverbálním divadle. Takový přístup svými slovy potvrdili v dramaturgické poznámce v programu k inscenaci.

Láká nás pantomima jako jeden z pramenů herectví a divadla vůbec a nepokládáme její uvedení za odbočení či intermezzo na své cestě, ale za pracovní úsek stejně důležitý a závažný jako úseky ostatní. Je-li zde tedy změna formální a výrazová, není zde změny obsahové.²¹⁹

Děj inscenace *Cirkus Naděje* se odehrával mezi dvěma válkami. Protagonisty příběhu byli Harlekýn, Pierot a tři klauni, kteří povahově stáli svým optimismem proti charakterům obou výše zmíněných Harlekýnů. Postavy byly určitými typy, které představovaly obecné charakterové rysy; klauni byli prostí, hraví, optimističtí a nebojácní. Vladimír Just v rekonstrukci inscenace *Cirkus Naděje* napsal:

Zejména tři klauni doslova zabydleli scénu gejířem hravých, relativně samostatných výstupů a čísel (chaplinovská scénka čištění bot) [...] A právě v tomto životě a v prudké živočišné radosti z něj, která z interpretů Divadla satiry přímo přetékala, tkvěl nejvlastnější smysl veškeré jejich hry.²²⁰

Klaun se na českých jevištích objevoval už ve dvacátých letech dvacátého století. Na divadelní jeviště přišel z cirkusu, tedy z prostředí, které pro představitele české divadelní avantgardy znamenalo tvůrčí svobodu, odklon od psychologického realismu, ideální metaforu, jejímž prostřednictvím mohli vyjadřovat své kritické názory. Cirkusová postava se tak změnila v postavu divadelní, modelovou roli, typ, který v divadle představoval ideálního člověka, možná dokonce idealistický model lidství.

²¹⁷ -sjc- [SAJÍC, Jan]. Cirkus Plechový satirický. *Lidová demokracie* 22. 9. 1945, s. 3.

²¹⁸ Premiéra 19. 4. 1948; režie Nina Jirsíková (j. h.) a Miroslav Horníček.

²¹⁹ Program k inscenaci *Cirkus Naděje*. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 24 119 P.

²²⁰ JUST, V. Op. cit., s. 102–103.

4.1.4 Uvolnění a normalizace

Postava klauna se objevuje i v divadelních inscenacích období šedesátých let dvacátého století a později i v letech normalizace. Byla to specifická varianta českého divadelního klauna, blázna, který si může dovolit říct víc než obyčejný smrtelník, jako dříve šašci na královském dvoře, kteří za vyřčenou pravdu nebyli nijak trestáni. V Československém divadle dovedl klauniádu k dokonalosti na pražských a evropských scénách Ctibor Turba, později jeho žák, o něco mladší mim, Boleslav Polívka, který své nejslavnější klauniády a pantomimy uváděl v brněnském Divadle na provázku (Divadlo Husa na provázku).

4.1.5 August August, august

Hra Pavla Kohouta *August August, august* byla poprvé inscenována v Divadle na Vinohradech v roce 1967.²²¹ Téma hry je inspirováno prostředím tradičního cirkusu. Cirkus zde figuruje jako podobenství světa, přičemž hlavní postavou je klaun august,²²² který svým charakterem dokonale, až schematicky, odpovídá zamýšlenému tématu; August byl zobrazením člověka, věčně bitého za neschopnost poučit se z nezdaru.

Na jevišti vinohradského divadla fungovala Kohoutova hra *August August, august* jako alegorie. Inscenace byla výtvarně podpořena iluzí cirkusového prostředí, což napomohlo k dotváření metafory, jíž dominovalo jinotajné zobrazení člověka popoháněného touhou a snem. Dobově aktuální hra, která vystihla politické a společenské poměry, byla přijata vřele publikem, ale divadelní kritikou už méně nadšeně a s určitými rozpaky.

Sergej Machonin příběh Kohoutovy hry ve své recenzi označil jako „podobenství o nevyhnutelnosti lidského snu v manéži světa“.²²³ O režii Jaroslava Dudka se ale Sergej Machonin vyjádřil jako o méně přesvědčivé v gradaci napětí a vymýšlení humorných situací. Také poukázal na její slabinu v napodobování artistických dovedností.

²²¹ Premiéra 12. 5. 1967; režie Jaroslav Dudek.

²²² Osoba z tradičních cirkusových klauniád, která byla vždy napálena a pro svoji hloupost středem drastických šprýmů druhých klaunů. ZOLAROVÁ, I. Op. cit., s. 58.

²²³ MACHONIN, Sergej. 3x August. *Literární noviny* 20. 5. 1967.

[...] méně vtipná ve vymýšlení legrací a špílců, citlivá k účelně a zajímavě řešenému cirkusovému prostoru, jak jej navrhl Z. Kolář – bohužel zcela bezmocná, když musí předstírat artistickou profesionalitu.²²⁴

Na scéně byla sice instalována kruhová manéž i balkon s hudebníky, stejně tak lanové konstrukce a žebříky. Například ale provazochodecké lano bylo nahrazeno deskou, po níž mohla herečka snadněji a bezpečněji přejít, čímž se snížilo riziko pádu a zranění. Artistická dovednost tak byla s určitostí hraná, předváděná jen v náznacích. Cirkus byl tématem příběhu, byl kulisou, zprostředkovatelem rolí i atmosféry, nikoli však výrazovým prostředkem. Jediná disciplína, která v této inscenaci stála na pomezí divadla a cirkusu, byla klaunerie. Tato postava se sice podobala cirkusovému klaunu augustovi, ale Pavel Kohout mu připsal ještě další povahové rysy.

Jednotlivé scény, gagy, klaunská a jiná čísla obměňují ovšem základní téma jen málo, řadí se k sobě volně a vlastně staticky. [...] Je to hra o jediné situaci, postavy – cirkusové typy – v ní zůstávají až do konce stejné.²²⁵

Formálně režisér Jaroslav Dudek inscenačními postupy reflektoval cirkusovost nejen ve výtvarném provedení (maskách, scénografii a kostýmech), ale také v hudbě a neméně i v kompozici scén, které byly za sebou řazeny jako cirkusová čísla.

Háček je v tom – i když na jevišti postavím cirkusovou manéž, divadlo stále zůstává divadlem se svými staletými zákony, které nejsou totožné se zákony cirkusu. Jevištní příběh nutně potřebuje gradující logickou výstavbu. [...] První polovina představení má ještě celistvé obrysy. [...] Po přestávce se však celek rytmicky tříští, nápady se opakují a konec dostatečně nevyzní.²²⁶

Jaroslav Dudek se jako režisér pokusil o divadelní zobrazení cirkusu jeho napodobením. Klaunský gestický slovník použil k zesílení exprese duševních stavů postavy Augusta Augusta. Vlastimil Brodský se v rozhovoru o inscenaci *August August, august* v roce 1967 vyslovil:

²²⁴ Op. cit.

²²⁵ OPAVSKÝ, Jaroslav. Divadlo, cirkus, život. *Rudé právo* 19. 5. 1967.

²²⁶ mu. Sen jednoho klauna. *Zemědělské noviny* 18. 5. 1967.

Klauniáda je vždycky spíš podívaná. Proto při ní záleží víc na akci než na slovech. Tentokrát to máme o hodně těžší. Spojit klaunské gagy s předem připraveným textem dá fušku. A je to riskantní jako balet na hodně tenkém provaze.²²⁷

Klaunský slovník gest je slovník výrazů, který se pak v inscenaci propojil s dalším systémem výrazových prostředků – s hereckým prožitkem. Vzniklo tak napětí mezi klaunským typem a konkrétními prožitky dnešního člověka. *August August, august* patří k nejslavnějším divadelním hrám Pavla Kohouta, známým nejen u nás, ale i v zahraničí. V českých divadlech byla až do dnešní doby inscenována alespoň patnáctkrát. Neobvyklou modifikaci prodělala hra v roce 1994, kdy byla uvedena jako muzikál *Klaun*.²²⁸ Podle dobové kritiky bylo převedení hry *August August, august* do muzikálové formy nepovedený krok režiséra Petra Kracika. Obsah tvůrci aktualizovali, a tudíž jeho sdělení nemohlo publikum zasáhnout stejně jako v roce 1967. Také řemeslně nedokonalé provedení muzikálového žánru uškodilo celkové podobě výsledné inscenace.

Výsledek více než zarážející: představení zoufale nezáživné, vlekle nudné, povrchní a z hlediska řemesla smutně diletantské.²²⁹

Do hlavní role Augusta Augusta obsadili Boleslava Polívku, přičemž jeho zkušenost jako divadelního klauna, jehož povahu a vlastní klaunsko-herecký pohybový slovník budoval roky v Divadle Na provázku, měla být nápomocná při vytváření charakteru muzikálové postavy Augusta Augusta. Snaha o vytvoření komplexního divadelně-cirkusového typu, složeného z fyzické cirkusové dovednosti klauna a hereckého dramatického prožitku, ztroskotala na Polívkově přílišné suverénnosti v klaunské poloze jeho role.

Polívka totiž hraje především sebe, nedokáže potlačit svou hereckou suverenitu, kterou obrazně i doslova „přečnívá“ většinu kolegů. Rozhodně však má daleko k obrazu Klauna, který střídá místa komediální, postavená na slovní pointě i pohybové ekvilibristice, s lyrickými, aby tak mohlo věrohodně vyrůst z celku jeho jednání velké závěrečné podobenství o věčné síle lidských snů.²³⁰

²²⁷ Program k inscenaci *August August, august*. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 787.

²²⁸ Premiéra 22. 4. 1994, Divadlo na Vinohradech, Praha; režie Petr Kracik.

²²⁹ KROUPOVÁ, Sonja. Ztracené iluze Augusta Augusta (diváků rovněž). Seriál pokusů o „muzikál“ po česku a o plnou kasu pokračuje. *Denní Telegraph* 3, 1994, č. 105, s. 9.

²³⁰ PATEROVÁ, Jana. Polívka jako Kohoutův August. Další soukromá divadelní produkce v Divadle na Vinohradech. *Práce* 3. 5. 1994, s. 7.

Paradoxně inscenace ztrácela nejen kvůli banálnosti dramaturgicko-režijní koncepce, ale také neschopností zvládnout základní pravidla muzikálového žánru. Ve snaze o velkolepou a zároveň oduševnělou podívanou vzniklo dílo nejasných dramatických kontur a neurčitého žánrového řazení. Muzikál nezachránilo ani obsazení hlavní role Boleslavem Polívkou.

[...] činoherní polohy mu dvakrát nesedí, klaunské fóry s doslovností vět a situací, předepsané dramatikem před čtvrtstoletím, jsou až příliš dopředu očekávatelné. Polívka ožije ve druhé půli, kdy hra se odpoutá od pravděpodobností, iluzivní logiky a řídí se již logikou imaginární, klaunskou.²³¹

Úspěch inscenace *August August, august* v roce 1967 stál na hereckém výkonu Vlastimila Brodského, který předvedl schopnost propojovat dvě roviny hereckého projevu – činoherněhereckého s klaunsky groteskním. Pohybový slovník cirkusové klaunerie propojil s hereckou technikou. Naopak Boleslav Polívka se v muzikálu lépe orientoval v rovině klaunské, ale ztrácel se v iluzivní stylizaci prožívání.

4.2 Boleslav Polívka

Boleslav Polívka²³² absolvoval herectví na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. V letech 1971 a 1972 byl členem souboru Pantomima Alfreda Jarryho, kde zastupoval Richarda Rýdu v inscenaci *Harakiri*²³³. V roce 1972 odešel Boleslav Polívka do Divadla na provázku, ve kterém působil jako herec, autor a také jako režisér.

Jeho „nepravidelná dramaturgie“ hledala jiné náměty k divadelní výpovědi: v inspiraci světem divadla (klauny, šašky, herci), ale i v konkrétních jevištních postavách jako artefaktech.²³⁴

Herci v Divadle na provázku hledali nové formy scénického výrazu odpovídajícího realizaci nepravidelných textů v netradičním prostoru. Nepravidelná dramaturgie a nedivadelní texty byly součástí programové linie této divadelní scény; další linií byly klauniády. Polívka přinesl do poetiky Divadla na provázku nový druh divadelní stylizace,

²³¹ JUST, Vladimír. Muzikál, jako bariéra? *Literární noviny* 5, 1994, č. 25, s. 11.

²³² Narodil se 31. 7. 1949 Vizovice.

²³³ Premiéra 6. 12. 1968 v Janáčkově síni Klubu skladatelů, Praha.

²³⁴ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Polívkovo autorské herectví. In *Předběžný portrét*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 231.

kteřá jinak pohlížela na vybraný námět. Polívkova nejsilnější tvůrčí léta v oboru pantomimy a fyzického divadla byla právě léta sedmdesátá (1972–1977). V této době uvedl inscenace, ve kterých demonstroval svůj tvůrčí i interpretační talent a dovednost kombinovat různé divadelní žánry s technikou klaunerie.²³⁵ Do své tvorby dokázal chytře zakomponovat svou hlasovou manýru, kterou mu často vytýkali. Ta ale přitom zesilovala klaunskou stylizaci. Zvuk Polívkovy řeči byl neoddelitelnou součástí jeho postav, ve kterých se nezříkal verbálního projevu. Pro výslednou formu se těžko hledal sjednocující výraz.

Hraje si na klauna, mima a na herce; vytváří divadlo, které bychom mohli označit za cirkusovou klauniádu, pantomimu činohru, divadlo akce, a dále teoreticky určovat výsledný tvar, i když ten u něho nevyznívá vždy jednoznačně.²³⁶

K jeho nejvýraznějším autorským projektům patřila inscenace *Am a Ea*,²³⁷ pro niž se inspiroval z knihy Mojžíšovy Genesis, která pojednává o ráji, prvotním setkání, pokušení a hříchu Adama a Evy. Divadelní kritici označovali tuto inscenaci za divadelní klauniádu, v níž mu byla hereckou partnerkou Dagmar Bláhová²³⁸. V šedesátých a sedmdesátých letech se toto pojmenování divadelního žánru s prvky cirkusové klauniády ustálilo. *Am a Ea* byla Polívkova první celovečerní klauniáda s jednotným příběhem.

[...] vytvořená v kontextu současného divadla, a zároveň nedílně klaunská výpověď o hravosti, o neodolatelném kouzlu hry, o pokušení svobodně si hrát, o lákavém pokušení svobodou, které je stále někým omezováno a limitováno, jemuž jsme však neustále skrze svou přirozenost vystavováni a následně, když se mu oddáme, z něho opakovaně vyvrhováni.²³⁹

V inscenaci *Am a Ea* byly text nebo jakákoli srozumitelná jazyková promluva zatlačeny do pozadí. Dva klauni se verbálně vyjadřovali pouze citoslovci. V představení herci uplatňovali způsob nového druhu divadelní komunikace, v níž se pojily dvě roviny – divadelní a cirkusová. Základní pohybový princip vycházel z tradičního klaunského těla.

²³⁵ *Strašidylka* (24. 10. 1972), *Am a Ea* (24. 8. 1973), *Pepé* (24. 5. 1974), *Pezza versus Čorba* (27. 9. 1975), *Trosečník* (6. 9. 1977).

²³⁶ PETIŠKOVÁ, L. Op. cit., s. 240.

²³⁷ Premiéra 28. 4. 1973.

²³⁸ Narodena 5. 3. 1949 v Radčicích, v roce 1971 absolvovala loutkářskou katedru na DAMU, v letech 1974–1984 byla v angažmá v Divadle na provázku.

²³⁹ OSLEZLÝ, Petr. *Divadlo Husa na provázku 1968/7/–1998*. Brno: Centrum experimentálního divadla, 1999, s. 44–45.

Protagonisty inscenace pak nemůžeme jednoznačně označit jen jako herce, ale oba jsou herci-klauny.

Významnou charakteristickou črtou je, že funkcia mimojazykového znaku v nich prinajmenšom vyvážila znak jazykový. Jako dôkaz môžeme vzpomenúť prvky pantomímy v hereckom prejave, vhodne uplatnenie mizanscén, spojenie hudby a zvukov s akciou hercov, spôsob používania rekvizit a tak ďalej.²⁴⁰

Podstatnou součástí inscenace byla herci-klauny precizně zvládnutá pohybová (akrobatická) technika, jejímž prostřednictvím herci-klauni vyjadřovali vztah dvou lidí – jejich vzájemné poznávání, náklonnost, hněv i euforii. Klaunský gag a gesta v inscenaci fungovaly jako jevištní metafora, v níž bylo jednoznačně doloženo harmonické souznění formy cirkusové a formy divadelní.

A zrakom, nájme zrakom, vnímáme aj umenie cirkusu, nemých filmových grotesek a music hallových klauniád. [...] A kopa fantazie a priam artistickej suverénnosti. A – pravdaže – dva červené klaunské nosy.²⁴¹

Klaunerie byla podstatnou součástí Polívkova hereckého vyjadřování. Umožňovala mu výrazněji stylizovat postavy a přitom díky ní mohl v postavě obsáhnout dobré i špatné lidské vlastnosti, které záměrně hyperbolizoval. V inscenaci *Am a Ea* byl víc než klaun důležitý princip klaunství, jehož prostřednictvím se všechno lidské zveličuje.

Cirkusová technika figurovala v rámci příprav a následně i jako výrazový prostředek zvláště v inscenaci *Commedia dell'arte*²⁴². Přípravě na ni předcházela v roce 1974 fyzická cvičení, rozborů a improvizace, pro které tvůrci čerpali inspiraci v žánru *commedia dell'arte* a z dostupných pramenů. Záměrem souboru Divadla na provázku nebylo vytvořit historickou rekonstrukci této divadelní formy, ale herci společně s režisérem Peterem Scherhauserem, dramaturgem Milošem Pospíšilem a skladatelem Milošem Štědrněm hledali současný ekvivalent tohoto komediálního žánru. Rok 1974 byl v totalitním Československu pro umělce v Divadle na provázku nepříznivý, a proto hledali způsob, jak cenzuru obejít, aby jejich revoltující reakce nebyly rozpoznány. *Commedia dell'arte* byla sice více pohybovým než mluveným divadlem, ale i slovo mělo důležitou funkci.

²⁴⁰ MISTRÍK, Miloš. Dvakrát netradičně. *Pravda* 16. 1. 1975.

²⁴¹ mk. *Am a Ea i fantázia*. *Večerník Bratislava* 7. 2. 1977.

²⁴² Premiéra 29. 3. 1974; režie Peter Scherhauser.

Inscenace *Commedia dell'arte* je dokonalým příkladem nepravidelné dramaturgie, již si Divadlo na provázku při svém založení předsevzalo dodržovat. Podtitul inscenace zněl *Studie*. Finální tvar inscenace měl být výsledkem zkoumání a zkoušení starých forem pouličního divadla z šestnáctého století, spíš než komplexním inscenačním projektem. Součástí zkoumání žánru *commedia dell'arte* bylo společné čtení dostupných pramenů a také společná fyzická příprava: „...pravidelná gymnastická cvičení, vytrvalostní běhy či žongléřský desetiboj.“²⁴³ Herci museli nejdříve pochopit původní podobu *commedie dell'arte* a poté ji přetvořit do formy, která by byla sdělná a srozumitelná dobovému publiku. Kromě toho, že studovali Callotovy²⁴⁴ kresby s klasickými postoji typů *commedie dell'arte*, absolvovali i akrobatický výcvik vedený brněnským trenérem sportovní gymnastiky Igorem Krupičkou.²⁴⁵ Akrobatická cvičení zařadil režisér vždy na začátku každé zkoušky, aby předem zrytmizoval pohyb herců. Do rozcvičení a fyzického tréninku patřilo i žonglování. Herci začínali s míčky, předměty se pak rozšířily na hole, pochodně aj. K akrobacii a žonglování přibyl ještě šerm, který vyučoval Vladimír Hauser. Podstatnou složkou nácviku rovněž bylo propojování těchto pohybových artistních dovedností v jeden kompaktní celek a jejich vložení do situací, groteskních, fraškovitých výstupů, v nichž nechyběly honičky, bití a rvačky. Hlavním choreografem byl Boleslav Polívka.²⁴⁶

Na inscenaci *Commedia dell'arte* soubor divákům dokazoval svou chuť dělat divadlo bez textu, divadlo, ve kterém se mísí cirkus, tanec, music hall a které musí hledat rovnováhu mezi druhy dramatického umění a divadelními žánry. Herectví pak bylo stylizované, komediální, bez psychologizace. Sílu žánru *commedia dell'arte* posílila scénografie Dušana Ždímal, které dominovalo holé pódium s prostou mansionovou konstrukcí a oponkou.

V roce 1977 pokračoval Boleslav Polívka ve své pantomimické tvorbě. Kombinací klauniády, pantomimy a činoherního herectví vytvořil inscenaci *Trosečník*²⁴⁷. Klaunství, podobně jako tomu bylo v inscenaci *Trosečníci v manéži* v Divadle Větrník nebo

²⁴³ OS LZLÝ, P. Op. cit., s. 17.

²⁴⁴ Jacques Callot byl francouzský rytec a kreslíř, jehož dílo je dokumentem období třicetileté války.

²⁴⁵ OS LZLÝ, P. Op. cit., s. 22.

²⁴⁶ V případě inscenace *Commedia dell'arte* nabýváme dojmu, že příprava byla stejně tak komplikovaná jako příprava na novocirkusovou inscenaci. Nicméně artistiku, tedy pohybovou složku odkazující k cirkusovým disciplínám potažmo gymnastickým cvikům, není možné stavět na stejnou úroveň jako u profesionálních artistů nového cirkusu.

²⁴⁷ Premiéra 6. 9. 1977; režie Boleslav Polívka.

v inscenaci *August August, august* v Divadle na Vinohradech, je zde tématem i formou a je zachováno jako esence lidské existence.

V Trosečnickovi je klaunství nejvýrazněji spjata s osaměním a vyplňuje prostor, který popřením možnosti komunikace uvolnilo pohybovému herectví absurdní divadlo. Složitá kompozice této one-man show umožnila Polívkovi hluboký ponor do lidského nitra.²⁴⁸

Polívka programově vyšel z klaunských filmových libret *Husa na provázku* Jiřího Mahena a přímo si vybral jedno z nich, hru *Trosečníci v manéži*.²⁴⁹ V jeho sólové roli mu jediného partnera dělal megafon. V *Trosečnickovi* Polívka vycházel ze základní situace, v níž osamocení člověk je na ostrůvku vydán napospas moři. V prvním plánu hereckého pojetí této situace nabízel Polívka sérii gagů. V druhé rovině obohatil pohybovou komiku i slovní humor o filozofický přesah.²⁵⁰

V inscenaci *Pezza versus Čorba*²⁵¹ vytvořil Boleslav Polívka s Jiřím Pechou²⁵² dvě postavy mluvících klaunů. Polívka se v tomto případě proměnil z ošuntěného klauna v solidního šviháka v salonním fraku, s kravatou a manžetami. V inscenaci kromě dialogů využívali artistiku, klaunérii a pantomimu.

S další divadelní klaunérií, inscenací *Pepé*²⁵³, Boleslav Polívka v roce 1982 vystupoval dokonce v Londýně na Mezinárodním festivalu pantomimy. V magazínu *The Times* napsal o Boleslavu Polívkovi Ned Chaillet:

To co umí, by se dalo těžko napodobit, a nemá to nic společného s jeho okázalou nešikovností při žonglování a jiných fyzických výkonech.²⁵⁴

Na základě stejného uvedení napsal Fernau Hall v *The Daily Telegraph*:

Přestože Polívka nosí červený klaunský nos, nepatří k žádné známé kategorii klaunů. Tento český umělec je právě to, co je: zdá se, že tu v obrazu mikrokosmu předkládá svou vizi světa.²⁵⁵

²⁴⁸ PETIŠKOVÁ, L. Op. cit., s. 237.

²⁴⁹ Viz kapitoly 4.1.2 Divadlo Větrník a 4.1.4 Uvolnění a normalizace.

²⁵⁰ Mahenova hra *Trosečníci v manéži* je úzce spjata s českou divadelní avantgardou dvacátých let dvacátého století a brněnští divadelníci ji pojali jako testament pro založení souboru. *Husa na provázku* je totiž předmluva k šesti divadelním libretům Jiřího Mahena. Ta stála u zrodu divadla *Husa na provázku* v roce 1967.

²⁵¹ Premiéra 27. 9. 1975; režie Boleslav Polívka.

²⁵² Narodil se 12. 11. 1944 v Třebíči, absolvent JAMU oboru herectví.

²⁵³ Premiéra 24. 5. 1974; režie Boleslav Polívka.

²⁵⁴ CHAILLET, Ned. In: *Předběžný portrét*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 64.

²⁵⁵ HALL, Fernau. In: *Předběžný portrét*. Op. cit.

Boleslav Polívka procestoval se svými inscenacemi řadu evropských festivalů. V podstatě celý soubor Divadla na provázku, překvapivě na svou dobu, v níž byla kvůli politické cenzuře omezena nejen svoboda tvůrčí, ale i svoboda pohybu, cestoval po evropských zemích, a měl tak možnost prezentovat aktuální tvůrčí přístupy například ve Francii, Velké Británii, Itálii, Španělsku, Belgii, Německu nebo Rakousku. Metaforický jazyk mimického divadla Boleslava Polívky nebyl snadno rozluštitelný, a cenzura tak nechala Polívkovy inscenace promlouvat, aniž by si všimla, jak kritické k tehdejšímu politickému aparátu byly. Úspěch Polívkovy a vůbec provázkovské divadelní poetiky a filozofie v zahraničí, v zemích nezmítaných totalitárním režimem, byl signifikantní. Diváci, kteří navíc neměli přímou zkušenost s neliberálním a nedemokratickým politickým režimem, sledovali nový osobitý autorský přístup k Polívkově klaunské pantomimě z jiného úhlu; z čistě uměleckého, nikoli politického.

4.3 Ctibor Turba

Ctibor Turba²⁵⁶ je českým průkopníkem moderní pantomimy, divadelní klaunerie a nonverbálního divadla. V rámci českého uměleckého vysokého školství vytvořil prostředí, ve kterém dlouhodobě zkoumal a vytvářel různé styly nonverbálního divadla a rozvíjel vlastní pedagogické metody. Ctibor Turba přivážel do českého divadelního prostředí zahraniční artysty z novocirkusového prostředí a jako pedagog stál u zrodu jedné z nejvýznamnějších francouzských cirkusových škol Centre national des arts du cirque (CNAC) v Châlons-sur-Marne (dnes Châlons-en-Champagne), kterou jsem v této disertační práci už několikrát zmínila. V této škole učil hereckou tvorbu v nonverbálním divadle, vyučoval klauny i akrobaty.

Ctibor Turba studoval v letech 1958–1962 v Brně Střední uměleckoprůmyslovou školu v oboru hračka a loutka, aby se mohl profilovat jako výtvarník filmové a divadelní loutky. V Brně se také dostal k divadlu – vystupoval v divadle Radost a Divadle poezie X 61. Později pracoval ve filmovém ateliéru Hermíny Týrlové a Karla Zemana, v Černém tyjátru a v Laterně magie. V roce 1974 získal Turba stipendium ve škole

²⁵⁶ Narodil 16. 10. 1944 v Mariánských Lázních.

profesora Jacquesa Lecoqa²⁵⁷ v Paříži. Častěji tíhl víc než k poetice mima Marcela Marceaua právě k metodám pedagoga Jacquesa Lecoqa.²⁵⁸

Jako režisér, dramaturg a mim spolupracoval Ctibor Turba s divadly v Kodani, Frankfurtu, Locarnu, Paříži a Berlíně. V roce 1990 zahájil projekt HAMR – Studio Kaple, které bylo postgraduálním centrem mimického a tanečního divadla. Mezi jeho pedagogické aktivity patřilo i působení ve školách DAMU, Scuola Teatro Dimitri, HAMU a v neposlední řadě i ve výše zmíněné škole CNAC.

Počátky divadelní tvorby Ctibora Turby jako mima a herce nonverbálního divadla jsou spjaty se souborem Pantomima Alfreda Jarryho (PAJ). Byl to první a poslední soubor, který založil společně s Borisem Hybnerem a ve kterém také oba dva působili. Ještě předtím ale půl roku vystupovali v představení *Revue z bedny* Laterny magiky na EXPO '67 v Montrealu. Pracovní pobyt ve frankofonní Kanadě oběma umožnil setkat se zblízka s americkou uměleckou modernou. Po návratu z Montrealu si začal Turba inovativním a tvůrčím způsobem pohrávat i s prvky klaunerie a akrobacie. Návštěva Cirkusu Jerevan jeho obdiv k cirkusu ještě prohloubila. Ctibora Turbu zvláště okouzila klaunská čísla Leonida Jengibarova²⁵⁹, který vystoupil i v Divadle Na zábradlí. Vliv klaunerie na Turbovu tvorbu byl patrný už v inscenacích souboru Pantomima Alfreda Jarryho. Klaunerie byla v inscenacích tohoto souboru často přítomna; poetika PAJ měla blízko k filmové grotesce Bustera Keatona, absurdní komice Alfreda Jarryho a divadlu krutosti Antonina Artauda. Mladí mimové se obraceli k tvorbě Living Theatre, beatnické generaci a americké výtvarné a divadelní moderně.²⁶⁰ Inspirace přicházela i z Francie v podobě absurdní divadelní poetiky Samuela Becketta.

²⁵⁷ Jacques Lecoq (1921–1999) byl francouzský herec, mim a pedagog. V roce 1956 založil v Paříži L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq (Mezinárodní divadelní škola Jacquesa Lecoqa), kde systematicky rozvíjel své metody výuky pohybového divadla a divadla masky.

²⁵⁸ Pantomima Marcela Marceaua vycházela z jemného baletního pohybu. Jacques Lecoq učil své žáky, aby dbali na civilnost a přirozenost více než na maximální stylizaci. Inspirací byl i cirkus, klaunerie, filmová groteska, lidové divadlo. Civilnost a syrovost tak vítězily nad stylizací. Jak Turba později přesvědčoval ve vlastní scénické tvorbě, Lecoqova škola vedla umělce k tomu, aby byli sami schopni dílo napsat, nastudovat i zahrát.

²⁵⁹ Leonid Georgijevič Jengibarov (1935–1972) se narodil v Moskvě. Už v šestnácti letech začal s boxem. Vyhrál titul mistra sportu v muší váze. Studoval na institutu tělesné výchovy, odkud přešel do moskevského artistického učiliště. Po šesti letech vysokoškolského studia na Státní škole cirkusového a estrádního umění z něj byl promován klaun. Do Československa přijel poprvé s cirkusem Jerevan v roce 1963. Roku 1964 vyhrál cenu Eduarda Basse v soutěži klaunů. Vystupoval nejen v cirkuse Humberto, ale také v divadlech – v Divadle na Zábradlí a Divadle Jiřího Wolkera. Jengibarov byl také filmový herec a spisovatel. Podle jeho scénáře byla vytvořena inscenace pro jednoho herce s titulem *Hvězdný déšť*, ve kterém se uplatnil i cirkus jako výrazový prostředek.

²⁶⁰ V roce 1965 Ctibor Turba [...] naživo zhlédl vystoupení Merce Cunninghama na hudbu Johna Cage v pražském Parku kultury a oddechu Julia Fučíka (příčemž spojení těchto dvou zaoceánských rebelů

Šedesátá léta se v Evropě i v USA odehrávala v duchu umělecké revoluce a sociálních změn. Jako například ve Francii, která patří mezi průkopnické země, co se nového cirkusu týče. Průkopnický soubor byl zvláště Cirque Aligre, který se otevřeně hlásil k divadlu krutosti Antonina Artauda. Karolína Plicková ve své diplomové práci zmiňuje, že principy Artaudovy divadelní poetiky se projeví i v tvorbě souboru PAJ. Objevily se v ní prvky jako:

[...] specifická práce s rekvizitami, napojení na surrealistickou skupinu a důraz na skryté, tabuizované stránky lidské osobnosti. Požadavek krutosti nutně souvisel s tělesností, šílenstvím a sexualitou a všechny tyto prvky se ve tvorbě PAJ objevují.²⁶¹

První inscenací PAJ bylo *Harakiri*, na jejímž vzniku se podílel Boris Hybner a Richard Rýda. Inscenací *Harakiri* tak soubor zahájil svou profesionální činnost. Charakteristickou postavou této inscenace byl divadelní klaun, společenský ztroskotanec a vyvrženec. Podobně jako u avantgardy i zde divadelní klaun figuroval jako kritik společnosti. V hereckém projevu všech tří mimů byly patrné prvky, které jsou vlastní i tradičním cirkusovým klaunům.

Hamm může představovat chytrého, zákeřného klauna, Clow klauna bílého, v jádru dobrotivého (avšak např. v ruském cirkuse má bílý klaun naopak zlomyslné spády) a Boom může být zvědavým, ale otloukaným Augustem. Jarryovská typovost však neměla ostré kontury, byla znejišťována, variována a každou chvíli překvapila.²⁶²

Inscenace se skládala ze dvou částí. První, nazvanou Traumata francouzského koloniálního důstojníka, tvořily etudy Souboj na úsvitu, Vrháč nožů, Poslední přání, Clown a Hra na kuřačku. Druhou část – V růžovém pokoji – tvůrci rozdělili na etudy Jubileum, Dynamický večer, Vánoční přátelé, Poslední soud, Tři minuty spánku pro Kazimíra Maleviče a Resumé. Jednotlivé scény byly členěny tanečněpantomimickými mezihrami. Richard Rýda v nich tančil v uniformě francouzské cizinecké legie za zvuků skladeb Čajkovského i hard rocku.

moderního umění s holešovickou „Fučíkárnou“ představovalo paradox téměř jarryovské absurdity). Tanec se pro mladého mima stal dalším podstatným inspiračním impulzem. PLICKOVÁ, Karolína. *Pantomima Alfreda Jarryho*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, katedra divadelní vědy, 2012, s. 34.

²⁶¹ Op. cit., s. 38.

²⁶² Op. cit., s. 76.

Ctibor Turba v článku napsaném pro časopis Svět a divadlo tvrdí, že klaun rezonuje s cirkusovým prostředím. Komická postava klauna, ač v jiné formě, vzniká sice dřív než cirkus, ale pravá podstata klaunství se pojí až s cirkusem, tedy v manéži. Podle Turby cirkus klauna obdařuje určitou krutostí.

Je drastická jako každá lidová zábava a cirkus lidovou zábavou byl. Klauniáda tedy na jedné straně polidšťuje, ale stejně víme, že lidskost vzniká jen ve jménu návratu k napětí a velké admirace.²⁶³

Cirkus totiž je stvořen proto, aby byl admirován. Ukazuje obecně lidskou schopnost předvádět výkony, které je potřeba pořádně nacvičit. V divákovi to vyvolává dojem, že lidské pokolení je už pro takové výkony potřeba obdivovat. Nejen Ctibor Turba souhlasí s názorem, že umění klaunerie je spjata s divadlem, že divadlo je pro vývoj klaunerie důležitější snad ještě víc než cirkus.

Bohatství klasických klaunských výstupů nemohlo vyrůst jen ve stínu krále manéže – koně. Řada témat přichází z divadla, mnoho z charakterů klaunů z předchozích a doznívajících divadelních epoch.²⁶⁴

Klaun v cirkuse může být jen klaunem, tedy neměnnou cirkusovou postavou, ale při svém druhém vstupu do manéže se klaun mění například v číšníka, kadeřníka, krasojzdce. V divadelním světě je takové zobrazení dramatické osoby jinou dramatickou osobou možné chápat jako divadlo na divadle. V cirkuse tomu tak není, neboť klaun není vnímán jako dramatická osoba ani jako zobrazení jiné osoby. V cirkuse se klaun mění teprve ve svých výstupech.

Ve většině případů přicházejí klauni do manéže s oznámením, že budou vystupovat. Říkají kupříkladu: Víš co? Budeme dělat akrobaty [...] prostě respektují fakt, že divák očekává od člověka, který vstupuje do manéže, provedení něčeho výjimečného, co jeho přítomnost ospravedlní.²⁶⁵

Turba došel k revoluční myšlence, ve které kráčel opačným směrem – vytvořil divadlo v cirkuse. Sehnal materiál, licence i sponzory a 27. srpna 1974 se v šapitó pod jménem

²⁶³ TURBA, Ctibor. Cirkus a klaun. Komédie 19. století. *Svět a divadlo* 3, 1992, č. 1–2, s. 159.

²⁶⁴ Op. cit., s. 160.

²⁶⁵ Op. cit.

Cirkus Alfred²⁶⁶ na pražském Špejcharu za Letenskou plání uskutečnila oficiální premiéra inscenace *Klaunerie*. Na české jeviště se tehdy dostala cirkusová poetika snad poprvé v tak promyšlené koncepční podobě. Ctibor Turba chápal už tehdy cirkusový stan a manéž jako ryze divadelní prostor, na rozdíl od soudobých tendencí například Divadla na provázku usilujícího o opačný postup.

Jsem divadelník a celý život jsem byl divadelníkem, ne toliko klaun, a pokud jsem dělal představení, kde byly klauniády, tak tématem byl klaun. Nebyl jsem klaunem a nepovažuji se za klauna.²⁶⁷

Klaun a klaunské umění vždy stálo na pomezí umění cirkusového a divadelního. Ctibor Turba se inspiroval tvorbou moderních klaunů dvacátého století, mezi nimi byl výše zmíněný Leonid Jengibarov nebo švýcarský klaun Dimitri.²⁶⁸

Klaun byl Turbovi postavou, charakterem, typem, divadelním materiálem; jeho prostřednictvím reflektoval svůj pohled na podstatu lidství. A co víc, klaun byl v jeho inscenacích nadsázkou lidství, metaforickým zobrazením lidské povahy. Turbu zajímal klaun jako symbol i jako divadelní téma. Jeho klaunerie byly realizovaným pokusem o obrození upadajícího cirkusového umění. Klaun se stal tématem Turbova uměleckého výzkumu.

[...] klaunerie Ctibora Turby se staly článkem spojujícím tematicky ohraničené příběhy s cílem dynamizovat děj nebo jej ozvláštnit artistními a komickými výstupy protagonistů.²⁶⁹

V divadle se klaunerie, stejně jako jiná cirkusová disciplína, stává znakem. Klaunerí se herecká technika dostává od psychologizujícího herectví ke stylizaci vycházející z tradičního cirkusového pohybu a grimasy. Dramatizací tradiční klaunerie, tedy jejím propojením s mimetickými prostředky zobrazování, se klaun stává předlohou pro herecké ztvárnění. Nositelem znaku klauna je herec nebo mim, který je v technice klaunerie cvičen. Klaunerie je v cirkuse disciplínou, která může existovat v podobě čísel,

²⁶⁶ Členy souboru byli Ota Jiráček, Jiří Unger, Boleslav Polívka. Soubor existoval v letech 1974–1979 a *Klaunerie* byla jediná inscenace souboru uvedená na českém území.

²⁶⁷ ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor se Ctiborem Turbou. Audiozáznam mp3, 20. 3. 2012.

²⁶⁸ Dimitri (1935) je švýcarský klaun a mim, zakladatel školy Scuola Teatro Dimitri a souboru Compagnia Teatro Dimitri.

²⁶⁹ HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1970–1990*. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, 2009, s. 64.

krátkých etud, sama o sobě i bez tradiční kruhové manéže. I v cirkuse má klaun svůj ustálený charakter, v divadle je možné tento charakter měnit podle potřeby každé inscenace. V cirkuse je klaun jednou z cirkusových postav²⁷⁰. Zato v divadle je klaun postavou. V divadle často dochází i k psychologizování této postavy v návaznosti na danou dramatickou situaci nebo významový koncept díla.

Nelze hovořit o „psychologizování“ charakteru klauna ve smyslu realistickém – protože i zde se stále jedná o, určitým způsobem zobecněnou, formu lidské bytosti – ovšem jisté znaky vnitřního života můžeme u jeho postav nalézt, a to především v podobě zredukování klaunské historie do jednoho protagonisty.²⁷¹

Jednou z prvních inscenací, ve kterých cirkusová tematika i forma pronikají do Turbovy režijní i herecké praxe, byly již výše zmiňované *Klaunerie*. Pro inscenaci se Ctibor Turba částečně inspiroval z klaunských libret sestavených Tristanem Rémyem.²⁷² Využili i autentického prostředí cirkusového stanu,²⁷³ v němž se na Špejcharu za Letenskou plání uskutečnila oficiální premiéra této inscenace. Šapitó nebylo nijak velké, ale důležité bylo, že Ctiboru Turbovi daly úřady povolení ke stavbě stanu. V inscenaci *Klaunerie* chtěl Ctibor Turba přenést cirkusové téma a formu do divadelní podoby dramatizací a psychologizací jednotlivých klaunských postav. Jedním z postupů bylo zdivadelnění tradičního cirkusového prostoru – manéže. Tím pádem se manéž v Cirkuse Alfred proměnila hrou herců v divadelní jeviště.

V inscenaci *Klaunerie* nechtěli herci klaunské umění zesměšňovat, ale obrozovat, dokázat, že je možné je měnit, obohacovat, přidávat mu výrazových prostředků a komunikovat skrze něj s diváky. Důraz byl kladen na hru s abstraktní rekvizitou, světlem, zvukem a konkrétním materiálem – papírem. *Klaunerie*, ač se v Československu nehrály tak dlouho a tak často, měly u diváků velký úspěch. Nadšení byli i kritici.

²⁷⁰ V tradičním cirkuse můžeme označit klauna jako cirkusovou postavu, má svou ustálenou funkci a povinnosti v rámci jednoho představení, podobně jako krasojezdci, provazochodci nebo drezéři. Klaun v cirkuse nemá představovat klauna, ale má být klaunem. Jeho povinností je pozměňovat realitu, nechat uvěřit diváky, že on si na klauna nehraje, ale že jím skutečně je. Oproti tomu v divadle je klaun jen postavou, znakem, který nese obecně lidské principy, nejčastěji schematické lidské vlastnosti, jako je vychytralost, nebo naopak hloupost, někdy také zákeřnost. Divadlo si vypůjčuje typy klaunů, kteří existují v tradičním cirkuse, a tyto typy modeluje, přidává jim povahové vlastnosti, a tím je zlidštuje a vzdaluje tradičnímu cirkusu.

²⁷¹ Op. cit., s. 63–64.

²⁷² RÉMY, Tristan. *Klauniády*. Praha: Orbis, 1968. 281 s.

²⁷³ Samotnému vzniku inscenace předcházelo zdlouhavé shánění cirkusového stanu a potřebných povolení k jeho provozu. Nakonec starý cirkusový stan bez kostry odkoupil Ctibor Turba od rodiny Kočkovy z Plzně. TURBA, Ctibor. *Cirkus Alfred*. Praha: Divadlo Alfred, o. s., s. 22.

Ti neustále odstrkovaní, vyhazovaní, utiskovaní tvorové v cárech a s bambulovitými nosy jsou věční. Nepoddávají se. Snad proto se jim lze smát volně a osvobozujícímě [...] Tihle klauni, tihle mimové nejsou z jiných dob, ti jsou naprosto současní.²⁷⁴

Slávka Poberová označila protagonisty jako mimy i klauny. S touto dvojakostí funkcí, principů a významů pracoval Turba i v dalších inscenacích, které byly tematicky i formálně s klauny a klauneriemi spjaty. Řadíme k nim *Malé klauniády*²⁷⁵, další z řady klaunských inscenací v repertoáru Cirkusu Alfred. Patří do Turbova slovenského období²⁷⁶, protože byly uvedeny v Krajskom bábkovom divadle v Banské Bystrici. S cirkusem jako hlavním tématem inscenace se pojily i další zákonitosti, které k němu patří, těmi jsou cirkusové disciplíny žonglování a akrobacie. Na rozdíl od *Klaunerií* bylo v *Malých klauniádách* obsaženo i mluvené slovo.

Zásadní dialogy nesoucí téma inscenace se odehrávaly mezi ředitelem a třemi klauny – Bílým klaunem Tonim, hloupým klaunem Augustem a ženským typem klauna Oli. Stejně jako v inscenaci *Klaunerie* i zde jsou jednotlivé scény, a v nich obsažené výstupy, řazeny bez kauzální či logické souvislosti. Klaun je zde prezentován jakožto lidská, humanizující složka cirkusového světa stojící v kontrastu proti fyzicky dokonalým akrobatům, již předvádějí nadlidské úkony. Skutečné akrobaty v inscenaci zastoupily mechanické loutky.

Mali vyjadriť neľudskosť až strojový perfekcionismus artistov. Preto výtvarník (J. Sopko) navrhol mechanické hračky. Boli však vyrobené z dreva a insitne štylizované, takže namiesto dokonalosti a neomylnosti reprezentujú nemohúcnosť, bezbrannosť, teda vlastnosti, ktoré v cirkuse vždy prináležia klaunom.²⁷⁷

Loutky zastupovaly skutečné akrobaty a jejich obdivuhodné výkony. Následně tuto roli převzali herci hrající klauny. Jejich postavy musely zvládnout i náročnější akrobacii, která u diváků vyvolávala obdiv. Na diváky pochopitelně působila akrobacie více v podání herců, než když ji napodobovaly loutky. Klaun se v *Malých klauniádách* stal dramatickou osobou, tedy předlohou, kterou měli herci na jevišti představovat. Hercům

²⁷⁴ POBEROVÁ, Slávka. Cirkus Alfred – Clownerie. *Mladá fronta* 26. 9. 1974, s. 4.

²⁷⁵ Premiéra 29. 2. 1980.

²⁷⁶ *Tři chrobáci – Traja chrobáci* (1975, film), *Strach má velké oči* (Nitra, 1977); uvedl také *Klaunerie* (Bratislava, 1976).

²⁷⁷ PANOVOVÁ, Olga. Malé klauniády: Po premiéře v banskobystričkom bábkovom divadle. *Divadelní revue* 8, 1997, č. 4, s. 50.

se ale podle slov Olgy Panovové nepodařilo prolnout cirkusový princip klaunerie s divadelním zobrazováním, tedy s hrou na klauna: „Stelesnili klauna, ale nedokázali podat gag tak, aby diváka rozosmial.“²⁷⁸

Další inscenací z řady Turbových divadelních klauniád, kterou v této disertační práci zmíním, je *Deklaunizace*²⁷⁹, která spadá do období fungování souboru Alfred a spol.²⁸⁰ Klaun je zde začleněn do reálného života. I přesto, že se Turbovi herci vyjadřovali také akrobatickým pohybem, jejich postavy charakterizovala upřímná lidskost. Cílem inscenace bylo představit klauna jako bytost, která se do tohoto světa narodila, jako člověka-klauna, tedy jako součást společnosti, ze které se svou povahou a myšlením vymyká. Zápletka *Deklaunizace* vycházela z konfliktu mezi odvěkou lidskou touhou vše normalizovat a mezi snahou přizpůsobovat se danému prostředí. Klaunovo chování mělo být vzorkem lidské nedokonalosti a jeho chování. I když vypadalo artisticky bravurně, bylo zobrazením nedokonalosti.

Klaun je postavou alegorickou. I když na první pohled slabý a bezmocný, vzdoroval úspěšně „politickému“ nátlaku deklaunizátora a nenechal se přeškolit na loajálního, tedy slušně vyhlížejícího a slušně se chovajícího občana.²⁸¹

Hlavní téma příběhu *Deklaunizace* se točilo okolo postavy Osvětáře (Milan Šteindler), který chtěl skoncovat se všemi klauny na Zemi, chtěl je zbavit jejich klaunství, polidštit je, zbavit je červených nosů, smíchu a dětské naivity. Postava Osvětáře byla koncipována jako činoherní, záměrně stála v opozici proti stylizovanému klaunství ostatních protagonistů.

Osvětář hraný Milanem Šteindlerem není žádný démon. Je to malý človíček, připomínající úředníka. Snaží se poctivě, s velkou důsledností plnit cíle, které si vytkl nebo které přislíbil naplnit. [...] Je to figura tragikomická. Činoherně dělaná.²⁸²

Deklaunizace byla určitou syntézou dvou uměleckých druhů – divadelního a cirkusového, které se v inscenaci mísily a doplňovaly. Divák se nesetkal s psychologizovanými

²⁷⁸ Op. cit., s. 51.

²⁷⁹ Premiéra 17. 10. 1986, pod hlavičkou souboru Alfred a spol. v Junior klubu na Chmelnici, Praha; režie Ctibor Turba.

²⁸⁰ Soubor Alfred a spol. fungoval v letech 1985–1990.

²⁸¹ KRÁL, Karel. Přeletěl anděl smrti. *Svět a divadlo* 3, 1993, č. 6, s. 113.

²⁸² ČERNÝ, František. *Deklaunizace. Tvorba* 20. 5. 1987.

postavami klaunů, ale s klaunskými typy – v podání Lenky Machoninové, Jiřího Sovy a Mirky Vydrové –, čitelnými a srozumitelnými díky jejich pohybovému slovníku. Obsahem inscenace bylo klaunství povahy felliniovské spíše než hravě poetické. Existenciální kontext inscenace je explicitně vyložen i v programu k inscenaci citátem George Cliffa: „Vyléčený klaun se nemůže již nikdy stát člověkem, zůstává jen vyléčeným klaunem.“²⁸³

Další inscenací, ve které klaunerie figuruje jako prostředek zobrazování a jako téma, je *Archa bláznů*²⁸⁴. Je ale více synkrezí dalších divadelních žánrů než pouze divadelním zobrazením cirkusového komického principu, jehož nositelem je tradiční klaun. Do inscenace se zapojili i zahraniční hosté, herci a mimové Alberto Foletti, Philippe Olza a Jean-Marc Brisson.²⁸⁵ Ctibor Turba, režisér a autor inscenace, vystupuje v inscenaci jako mim. Inscenace je synkrezí pantomimy, klaunerie, loutkového divadla a filmové projekce.

Jednotlivé scény propojují promluvy demiurga Ctibora Turby, který na začátku udává tempo taktovkou a řídí všechny a všechno na jevišti. Celé představení také zahajuje, je hybatelem věcí, vládce času a rytmu. V úvodu přijede na jeviště v kolečkovém křesle doplněném o osvětlovací přístroj. Demiurgem vynucená poslušnost společenství ale vzápětí přejde do hromadného chaosu, kdy jednu taktovku nahradí několik taktovek dalších.

[...] taktovek začne postupně přibývat, což způsobí oslabení její moci a zmatek mezi všemi, kdo chtěli ovládat ostatní a situaci. Jedná se o metaforu celého jejich snažení.²⁸⁶

Archa bláznů je další z inscenací, kde se čeští divadelní kritici nebáli přirovnat interprety ke klaunům, nebo spíše jako klaunské označovali role jednotlivých protagonistů. V té době, podobně jako dnes, divadelní kritici rozlišovali profesi mima a klauna.

Je to bláznění nádherné: bufoni, klauni, mimové, žongléři, renesanční dámou podváděný, Pierot s bledou tváří – mistr v padání do sudu, láska k ženě, láska k vínu, loutky.²⁸⁷

²⁸³ Program k inscenaci Deklaunizace. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 17 457 P.

²⁸⁴ Premiéra 5. 1. 1989, Kulturní dům Stodůlky, Praha; režie Ctibor Turba.

²⁸⁵ Všichni tři jsou mimové původem ze Švýcarska, kde studovali na Scuola Teatro Dimitri. Ctibor Turba v této škole vyučoval. Později se přidal ke švýcarskému souboru Teatro Paravento.

²⁸⁶ HOFFMANOVÁ, J. Op. cit., s. 81.

Ctibor Turba ve svých divadelních klauniádách zobrazoval člověka ve světě a jeho vztah k tomuto světu, především tedy ke společnosti, která vždy určuje a uměle diktuje sociální role. Klaun je pak dramatickou osobou, kterou vytváří mimové-herci tím, že klasickou cirkusovou postavu klauna, a nejen klauna, ale obecně historické komické postavy (harlekýn, buffon), obohacují o další lidské povahové rysy. Pro takové divadelní zobrazování, kdy se cirkusové prvky a principy stávají tématem i výrazovým prostředkem divadelním, je zapotřebí fyzické herectví, jemuž sekunduje hra s rekvizitou a její významová proměna; tu zajistí právě mim-klaun svým jednáním. Takový herecký styl je pak expresivní, plný humorné nadsázky a absurdní komiky. *Klaunerie* a *Malé klauniády* jsou čistou režijní a dramaturgickou prací s cirkusovým principem a samotnou formou klaunerie. *Deklaunizace* a *Archa bláznů* jsou naopak inscenace, v nichž Turba mísí více divadelních žánrů s prvky cirkusové klaunerie. Výsledkem tohoto Turbova tvůrčího období je nová divadelní forma, jejíž podstatou je synkreze divadelní a cirkusové estetiky – divadelní klaunerie.

4.3.1 Ctibor Turba o novém cirkuse

Jak už bylo dříve řečeno, Turba se rád inspiroval tradičním cirkusovým prostředím, jeho estetikou, technikou a atmosférou. Zvláště pak ho upoutaly klaunerie Jengibarova nebo Dimitriho, což byli podle něj klauni, kteří dokázali i v jednoduchých výstupech zobrazit lidskost.

U Dimitriho je to vlastně jednoduché lidské téma, on pořád na něco zapomíná, pořád mu něco chybí. Hlavní pro situaci je postupné vzpomínání si, cože to vlastně chtěl udělat. Překvapením nakonec pak je, že cílem bylo technicky mimořádně těžké číslo. To bylo novum, které Dimitri do cirkusu vnesl.²⁸⁸

Jengibarov ale víc než Dimitri zůstával blíž klasické klauniádě, kterou modernizoval. Turba ho označil jako „drzého kluka“.²⁸⁹ Zvláště poukazoval na Jengibarovův akrobatický talent, dokonale zvládnutou techniku pozemní i závěsné akrobacie. A právě bravurní zvládnutí techniky dává artistovi prostor pro divadelní práci, která pomáhá

²⁸⁷ MACHONIN, Sergej. Jako tupohlaví barbaři. *Lidové noviny* 28. 5. 1990, s. 5.

²⁸⁸ KRÁL, Karel – TURBA, Ctibor. Nový cirkus. Hovory se Ctiborem Turbou na dané téma vedl Karel Král. *Svět a divadlo* 8, 1997, č. 1, s. 103.

²⁸⁹ KRÁL, K., TURBA, C. Op. cit., s. 104.

proměnit cirkusový pohyb ve výrazový prostředek. Může být spjata s rytmem, dynamikou, přidanou grimasou, mírnou choreografickou úpravou klasické cirkusové figury nebo prací s rekvizitou. Podle Turby je možné pochopit podstatu nového cirkusu ve chvíli, kdy tvůrce inscenace přijde na to, jakým způsobem do technických obrazů vstupuje divadelnost a jak vstupuje cirkusová technika do divadla.

Technika jen zprostředkuje pocit. Obraz, kostým, celá kompozice složí velice bohatou a komplikovanou výpověď. Rozdíl je ale jen v tom, že ona nevypráví prostřednictvím složitého děje, složitého vzájemného jednání, ale jednoduchou a expresivní obrazností.²⁹⁰

Ctibor Turba popisuje podstatu nového cirkusu na tradičním cirkusovém čísle Leonida Jengibarova.

Do manéže znovu vstupuje klaun, takže se vrací jako oblíbená figura. Pomalu udělá stojku a jedna noha ve stojce jako by upadla do spánku. Jengibarov se začíná ze stojky pomalinku stáčet. Poté se přetočí do rovnováhy na jedné ruce, aniž by se dotkl země. Stál na jedné ruce a rozhlížel se „po indiánsku“ s dlaní před očima. Později předvádí ještě větší znavenost. Proto tělo stočí a nechá ulehnout do pilin. Dělá, že spí. Klauna pak musí vynést technici. Mohl to udělat jen jako technickou exhibici, ale přidal tam malátnost, únavu, otrávenost, nohou se ve stojce poškrábal na druhé noze, a tento pohyb ho vyprovokoval k dalšímu pohybu, případně pocitu. Nikdy už jsem nic podobného u nikoho jiného neviděl. Vstup divadelnosti do cirkusové techniky dal této technice logiku. Technika pak získala dávku jednoduchého lidského obsahu, ale zůstává zároveň obdivuhodnou, doslova požere diváky překvapivou silou. Kapka divadelnosti, kterou tam Jengibarov vloží, techniku osvětlí, oživí a dá jí jinou dimenzi. Akrobacii a žongláži není možné naučit se během přípravy na inscenaci, ta technika musí být dlouhodobě zažitá.²⁹¹

Turba chápe jako divadelnost obsaženou v cirkuse i přestrojení (kostým); jako když přijíždí Jacqueline Knie ve španělském převleku na koni do manéže, nebo ve Wild West Shows amerického cirkusu. I přesto, že se žádná dramatická situace neodehraje, převlek asociuje jiný význam, v podstatě promění artistu v dramatickou osobu. Je to napodobení a zobrazování jiné skutečnosti. Fyzično a jiná pokroucenost těla akrobata nebo akrobatky posilují působení divadelních obrazů a dodávají jim plastický tvar. Srovnáme-li etudy pohybového divadla, které předvádějí mimové a artisté, zjistíme, že

²⁹⁰ ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor se Ctiborem Turbou. Audiozáznam mp3, 20. 3. 2012.

²⁹¹ Op. cit.

v podání jednoho nebo druhého mají stejné významy, ale jinou atmosféru a pouze podobnou obraznost.

4.3.2 Ctibor Turba jako pedagog v cirkusových školách

Novocirkusové působení Ctibora Turby je spjato především s jeho dlouholetou pedagogickou činností. V letech 1973–1978 a 1980–1984 působil Ctibor Turba jako pedagog na katedře loutkového divadla na pražské DAMU. V té době také hodně cestoval a své zahraniční cesty pojal povětšinou jako pedagogicko-tvůrčí. Vyučoval v Scuola Teatro Dimitri ve Švýcarsku. Učil stážisty v Avignonu, v Charleville-Mézières (Institut international de la Marionnette – Mezinárodní institut loutek) nebo ve Wellingtonu na Novém Zélandu. V prvním akademickém roce (1985) nově založené cirkusové školy Centre national des arts du cirque (CNAC) v Châlons-en-Champagne vyučoval pantomimu, herectví a klaunerii takzvané klauny a poloklauny.

Klauni studovali jenom klauniády a poloklauni měli i mnoho povinných hodin cirkusové techniky a klauniády (provazochodci, krasojezdci na kole, krasojezdci na koních, parterní akrobaté, žongléři).²⁹²

V CNAC Turba připravoval se svými studenty i pololetní klauzuru. V jednom ze zadání těchto krátkých představení museli akrobaté, s horní polovinou těla odhalenou, předvádět akrobatické figury na velkém papíře potřením barvami. Po jednotlivých skocích zanechávali na papíře barevnou stopu svého pohybu.

Do manéže přivezli dvě plastové popelnice. Nejdřív vylezl (Johann Le Guillerm) z jedné popelnice, odskákal to: rozběhl se, udělal rondat, flik a salto. Takže potom byla stopa asi taková: noha, noha, noha, ruce, nohy s rozstříknutou barvou, v závěru šel do salta a otiskl na papír ještě větší stříkanec.²⁹³

Jeho studenty v CNAC byli například Johann Le Guillerm, Hyacinthe Reisch, nebo Jean-Paul Lefeuvre, které jsme mohli vidět hostovat v České republice na festivalech Kašparův kolínský memoriál a Letní Letná. V Čechách byli mezi jeho studenty umělecky dodnes působící Jiří Bilbo Reidinger a Štefan Capko. Reidinger studoval u Turby v době jeho působení na katedře loutkového divadla na DAMU, Capko až na katedře

²⁹² ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor se Ctiborem Turbou. Audiozáznam mp3, 20. 3. 2012.

²⁹³ Op. cit.

nonverbálního a komediálního divadla na HAMU. Štefan Capko absolvoval díky Turbovi i stáže v Scuola Teatro Dimitri a CNAC. Společně s Reidingerem ho Turba obsadil do Rémyho *Klauniádami* inspirované klaunerie *Talíře-Taniere*, které patří do Turbovy tvorby po roce 1990 v divadle Alfred a spol.

Ctibor Turba se zasloužil o to, že v devadesátých letech vznikly v České republice tři zásadní inscenace, které můžeme směle označit za průkopnické pro český nový cirkus. Všechny tři vznikly nejprve jako školní práce a později přerostly v oficiální inscenace uváděné v divadlech i na mezinárodních festivalech.

K reflexi Turbovy pedagogické praxe, do níž začleňoval i cirkusovou techniku, poslouží inscenace, které svou premiérou spadají už do let devadesátých. Pro ilustraci je ale zařazují ještě do této kapitoly.²⁹⁴

4.3.2.1 Giro di vita

Inscenace *Giro di vita*²⁹⁵, jak ji zná české divadelní publikum, měla dlouhou genezi. Práci na ni začal Ctibor Turba už ve francouzské cirkusové škole CNAC. První vytvořil šestnáctiminutovou studijní skicu, ve které vystupovalo hned několik studentů krasojízdy na kole.²⁹⁶ Turba je označil za poloklauny. V hodinách s nimi cvičil různé akrobatické techniky, přičemž jednou z nich byla i krasojízda na kole. Proto ho napadla myšlenka vytvořit krátkou scénickou skicu s klaunskými gagy, jejímž tématem bude kolo. Turbovo autorství spočívá v režii a dramaturgii. V roce 1993 se ze školního projektu vyvinula divadelní inscenace *Giro di vita*. Setkáváme se v ní s klaunem jako postavou, scénickou nadsázkou lidství, hyperbolou všech jeho výrazných charakterových vlastností.

²⁹⁴ K analýze tvorby v devadesátých letech jsem použila dobové recenze, které jsou uloženy v archivu Institutu umění – Divadelního ústavu. Užitečným zdrojem byla i databáze tamější filmotéky a v ní uložená filmová verze divadelní inscenace *Giro di vita* a dokument pojednávající o inscenaci *Hanging Man*.

²⁹⁵ Premiéra 17. 9. 1993, Studio Kaple v Nečtinách; režie Ctibor Turba.

²⁹⁶ Akrobacie na kole – artistická disciplína spočívající v tom, že artista mistrně ovládá jízdu na kole a předvádí na něm složité cviky v jízdě i staticky. Stručně se artisté této disciplíny nazývají kolaři nebo kolečkáři. Pracují sólově, ve dvojici nebo skupinově a podle toho zařazují do svého vystoupení prvky jiných disciplín (akrobacie, žonglování, ekvilibratika apod.). Nejpoužívanějším kolem je jednodobá nízka či vysoká (vysoké kolo) a různě upravená sportovní kola (bicykly), případně zvláštní kola odpovídající charakteru vystoupení – serióznímu či komickému. ZOLAROVÁ, I. Op. cit., s. 57.

Je to jakási mše za člověka: „...hle, jaký je člověk frajer,“ říká Ctibor Turba o klaunovi, který ovládá do krajnosti přivedené, ale jinak přirozené, jen u většiny lidí zanedbané či již zcela zapomenuté schopnosti.²⁹⁷

V tehdejší Československu se inscenace *Giro di vita* udržela pět sezon. Vznikala koprodukčně pod hlavičkou Studia Kaple a Hebbel-Theater, a na podzim roku 1992 se hrála dokonce v Berlíně. Pro pražské publikum připravil Ctibor Turba verzi doplněnou o nové herce a mimy, a tak i o nové postavy.

Přenést inscenaci do českého prostředí znamenalo naučit české mimy techniku krasojízdy na kole. Jedna z účinkujících, Kristýna Maděričová, musela jezdit na dva a půl metru vysokém kole. Jiří Sova musel zvládnout jednokolku, jezdil i na pajdavém kole, které má obě kola vypletená mimostředně. Kromě techniky museli herci zvládat více rolí najednou. Mimové v *Giro di vita* zastávali funkci metaznaku. Nebyli klauny, ale klauny hráli. Byli tak představiteli více rolí a nositeli více funkcí. Multidisciplinární charakter jejich působení na scéně je touto univerzální podstatou přibližuje více k novocirkusovým artistům.

Obsah inscenace *Giro di vita* rozdělil Ctibor Turba jako dramaturg do tří množin. Jedna z nich se přímo shoduje s formálním provedením inscenace, ve které jako technická pomůcka figuruje kolo. V *Giro di vita* se téma točí kolem jízdního kola, které se zde obrazně proměňuje v pekelný stroj. Obsah inscenace se zaměřuje na lidskou stránku a lidské vlastnosti, jako jsou sobectví a dravost. V *Giro di vita* je zastoupeno i téma sociální – média a k nim se vztahující posun mezi objektivní pravdou a zkreslením, tento vztah je v inscenaci ironizován.

Po zbytečně dlouhé expozici zdůrazňující novinářskou bezohlednost následuje rozvleklé představování závodníků. Závod sám se pak rozpadá na epizodní skeče ve stylu příjezd-odjezd.²⁹⁸

Zdeněk A. Tichý takto ve své kritice stručně popisuje dramatickou kompozici inscenace *Giro di vita*, která je víc než na lineárním ději založena na sestavení kompaktní mozaiky drobných scénických obrazů a výstupů ohraničených příjezdem a odjezdem ze scény.

V *Giro di vita* Turba znatelně kombinuje principy divadla a cirkusu, přičemž spojovacím prostředkem jsou mu klaunské výstupy. Vedle čísel, která vycházejí

²⁹⁷ TURBA, Ctibor. Cirkus a klaun. Komédie 19. století. *Svět a divadlo* 3, 1992, č. 1–2, s. 159.

²⁹⁸ TICHÝ, Zdeněk A. Chladná klauniáda Ctibora Turby. *Mladá fronta Dnes* 4, 1993, č. 218, s. 11.

z cirkusové techniky, jsou to i výstupy, ve kterých klaun využívá manéž jako divadelní scénu. Zvláště proto, že klaun zde není jen postavou cirkusovou, ale podle Karla Krále postavou alegorickou; kolo může být znakem-symbolem i znakem-ikonem. Bicykl a kruh jsou nástroje, se kterými postavy klaunů manipulují. Kolo a kruh se tak proměňují hned několikrát i ve znak-ikon. Klauni ohledávají, čím vším kolo může být:

[...] bicykl vzpírá jako činku, jiný dopuje ventilkem, jedna z klaunek má kolo za podstavec k vyzývavým pózám, druhá o něj mateřsky pečuje; cyklista-toreador zápolí s bicyklem-býkem [...].²⁹⁹

Giro di vita není inscenací nového cirkusu v pravém slova smyslu, ale svou dramatickou kompozicí, ve které je cirkusový pohyb (cirkusová technika) využíván jako hlavní výrazový prostředek dramatického zobrazování, má k novému cirkusu velmi blízko. V *Giro di vita* se ve fyzické práci s tělem Ctibor Turba posunuje dál než v divadelních klauniádách v sedmdesátých a osmdesátých letech.

4.3.2.2 Talíře-Taniere

Inscenace *Talíře-Taniere*³⁰⁰ byla poprvé uvedena jako premiéra školního projektu dvou Turbových studentů na katedře nonverbálního a komediálního divadla na HAMU, Štefana Capka a Jiřího Reidingera. Jedním z představení této inscenace otevřeli v Praze v roce 1997 novou divadelní scénu Alfred ve dvoře.³⁰¹

Představení inscenace *Talíře-Taniere* bylo v podstatě zahajovací událostí nové divadelní scény. Inscenace vznikla na motivy cirkusové klauniády Tristana Rémyho a na

²⁹⁹ KRÁL, Karel. Přeletěl anděl smrti. *Svět a divadlo* 3, 1993, č. 6, s. 113.

³⁰⁰ I. premiéra 28. 4. 1996, Studio Marta, Brno; II. premiéra 21. 5. 1997, Alfred ve dvoře, Praha.

³⁰¹ Divadelní scéna Alfreda ve dvoře měla sloužit a stále slouží, i když už pod jiným vedením, jako platforma pro alternativní a experimentální performativní umění. Nejčastěji se na této scéně objevují představitelé pohybového divadla, nového cirkusu, tanečního divadla nebo divadla improvizace. V roce 2001 budovu převzalo občanské sdružení Motus, které nadále používá pouze část původního názvu Alfred ve dvoře. Alfred ve dvoře dnes funguje jako produkční dům a poskytuje prostor umělcům, kteří svou tvorbou přesahují jednotlivé umělecké disciplíny a pracují projektovým způsobem. Konceptně podporuje vznik autorských prací, odvážné experimenty, podílí se na realizaci prvotín, zajišťuje prostory na zkoušení, pečuje o produkci a administrativní část koprodukčních projektů. Během prvních dvou let existence divadla zde vzniklo 11 inscenací, které byly uvedeny na mnoha zahraničních festivalech, v divadle hostovala i řada zahraničních souborů. Autory budovy jsou akad. arch. Jindřich Smetana a Ing. arch. Tomáš Kulík. Stavba byla realizována v letech 1996–1997. Divadlo Alfred ve dvoře je jedním z mála nově postavených divadel, která ve 20. století v Praze vznikla na zelené louce. Budova má charakter zahradního divadelního pavilonu. Koncept stupňovitě řazených portálů, propojených prosklenými pásy, vyjadřuje optimální geometrii vnitřního prostoru a také koresponduje s parkovou úpravou dvora. Alfred ve dvoře je jediné divadlo, jehož stavbu po roce 1989 Praha podpořila.

motivy inscenace *Les Assiettes* (Talíře) švýcarských mimů Pierra Bylanda a Philippa Gauliera. Inscenace od obou protagonistů vyžadovala schopnost sebeironie.

Podtitul inscenace zní *Amorální klauniáda*. Podle tvůrců není hnacím motorem inscenace stres a smutek, ale naopak klaunská radost. Klaun v Turbově scénickém díle je alegorií lidství a v inscenaci *Talíře-Taniere* překračuje tato postava lidské stereotypy a zákazy. Podobně jako se v *Giro di vita* stávají kolo a kruh předmětem ohledávání, zkoumání a experimentování, v *Talířích-Tanierech* jsou nástrojem vhodným k manipulaci talíře. Žonglování a manipulaci talíři nazýváme rekvizitní komikou, která se v klaunských výstupech objevovala už v druhé polovině devatenáctého století. Dramatická kompozice inscenace je dána sestavením několika výstupů, krátkých klaunských etud, mluvených i pantomimických.

Ač představení obsahovalo některé poměrně známé klaunské či pantomimické etudy – herci jsou si navzájem zrcadlovým obrazem, dvojice spleená vteřinovým lepidlem provádí krkolomné pokusy o osvobození –, v kontextu demolovaných talířů působily vcelku svěžím dojmem.³⁰²

Talíře-Taniere jsou divadelní klauniádou, od klasické cirkusové klauniády se liší tím, že herci-mimové si na klauny jen hrají. Klaun je tedy zobrazovanou postavou v komických, absurdních, doslova groteskních situacích.

4.3.2.3 Hanging Man

V roce 1997 byla v Alfredu ve dvoře uvedena premiéra inscenace *Hanging Man*³⁰³, která začala měnit pohled na využívání akrobatických disciplín na divadle. *Hanging Man* byl společný projekt Alfreda ve dvoře a Mime Centrum Berlin.³⁰⁴ Práce na inscenaci začaly v roce 1995, kdy byl Ctibor Turba do Berlína pozván, aby vedl tvůrčí dílnu pro mezinárodní skupinu studentů. Základem práce v tvůrčí dílně byla metoda zavěšení lidského těla ve vzduchu a hledání významotvorných pohybů, nového fyzického slovníku těla v neobvyklé pozici.

³⁰² KRÁLOVÁ, Kateřina. Střepy – Črepy čili klauniáda Ctibora Turby. *Rovnost* 2. 5. 1996.

³⁰³ Premiéra 11. 6. 1997.

³⁰⁴ Mime Centrum Berlin je centrum experimentálního a pohybového divadla, zároveň dokumentační a informační centrum dramatických umění.

Dílny, která trvala od července do srpna, se zúčastnilo dvanáct studentů: Claudia Buser, Anne Cavadino, Michal Deus, Liliana Gavrilesco, Petr Krušelnický, Istvan Pálosi, Wilfried Peppel, Ionut Pohariu, Tanja Simma, Patrik Vondrich, trénovala je i Češka Halka Třešňáková a průběh ateliéru zaznamenával Marc Pohl. V inscenaci, která byla následně uvedena na různých místech Evropy i mimo ni (New York),³⁰⁵ účinkovali Halka Třešňáková, Marc Pohl, Petr Krušelnický a Ondřej Lipovský. Projekt byl tříletou experimentální studií, která vznikla na podkladě jiných studií Ctibora Turby a hudební improvizace Jiřího Stivína.

Ctibor Turba se o *Hanging Manovi* v dokumentu České televize³⁰⁶ vyjadřuje jako o projektu, který vychází z neobvyklé situace fyzického lidského těla ve visu hlavou dolů. Není to stav častý, leč člověku je přirozeně známý. Pohyb těla ve visu je ovlivněn faktorem náhody, protože jenom část pohybu je ovladatelná. Pohyb člověka ve visu hlavou dolů je pak složen z náhodného i vědomě tvořeného. Ve visu musí aktér zkrátit výpověď do časově omezeného trvání symbolu, protože člověk dlouho ve visu hlavou dolů nevydrží. Zároveň se musí aktér soustředit více na tělo jako na celek než na jednotlivé detaily pohybu či mimiky tváře. Pohyb se stává znakem, nabývá jiných významů než jen toho, že je ukazován.

Visící člověk není nic nemožného, snad jen situace méně známá. Nejde o samotné visení, ale o situace, ve kterých se tvar pohybu začíná měnit. V běžných okolnostech se pohybujeme na horizontech nebo na soustavách horizontálních ploch, v krajním případě nakloněných do úhlu, který společně s třením dovolí pohyb. Gravitace a horizont určují charakter pohybu. Když budu viset, budou pohyby radikálně pozměněny a značně redukovány. Ale za to charakter pohybu bude mít tvarosloví, které jsem dosud nepoznal.³⁰⁷

Cílem experimentů v rámci jednotlivých dílen bylo se studenty hledat a nacházet pohyby, které by byly nositeli významu. Aby byl divák schopen rozeznávat významy pohybu ve visu.

Mluvíme o stejných tématech jako vždy, zcela obecně srozumitelných, ale mluvíme o nich trochu jiným, ostýchám se říct novým, jazykem. Nový není jen nevnímáný. Stav visení není možné prodlužovat do běžných délek dramatických

³⁰⁵ Workshop 24. 6.–21. 8. 1995 s 12 účastníky v Künstlerhof Berlin-Buch; pražská premiéra 11. 7. 1997 Alfred ve dvoře, berlínská premiéra 26. 6. 1997 DOCK 11.

³⁰⁶ *Hanging Man* (dokument). [DVD] 2002, 35 min., Institut umění – Divadelní ústav, sign. DV-1710.

³⁰⁷ Program k inscenaci *Hanging Man*. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. A 1890.

časů. Jde o krátké obrazy. Svou intenzitou a snahou vložit do obrazu esenci sledované myšlenky mi připomínají současné Matissovy kresby. Po mnoha hodinách práce ve visu začínají mimové získávat zkušenost.³⁰⁸

Turba v programu označuje účinkující herce jako mimy. Jejich účinkování v inscenaci *Hanging Man* je totiž beze slov. Nejsou to artisté ani performeři, ale podle Turby, a stejně tak podle některých divadelních kritiků, jsou to mimové. Což bylo a dodnes je známé a zažité označení pro herce v nonverbálním nebo též pantomimickém divadle.

Vis vylučuje pohybovou frazeologii. Jednak známé pohyby nahoře ztrácí do jisté míry logiku a opodstatnění. Jednak chybí souvislosti, jednak jsou pohyby jinak formované, nevyjadřují známé pocity.³⁰⁹

Mimové jsou ve vzduchu zavěšeni za jednu a v některých situacích i za obě nohy. Každý z nich má své sólo. Jednotlivá sóla jsou prokládána duety, případně triem. Cílem není pouhé předvádění ekvilibristické dovednosti, která navíc není přímo úměrná náročnosti některé z akrobatických disciplín. Fyzická dovednost je v této inscenaci v první řadě prostředkem k vytvoření divadelního znaku.

Výrazové prostředky už tak značně omezené samotným zavěšením (většinou za nohy) vyhlízejí chvílemi téměř minimalisticky; o to více vyniknou jednotlivé detaily, a tím silněji se objeví nečekané asociace či významová spojení. Některé obrazy se jednoznačnému (významu) vzpíraly, jiné nabízely (už samotným názvem) možnost výkladu a fungovaly jako zvláštní pohybové variace na určité více či méně konkrétní situace nebo témata.³¹⁰

Základem pohybové akce byly jednoduché akrobatické dovednosti, jako je vis hlavou dolů (tedy jakási jednodušší forma závěsné akrobacie, kdy je artista zavěšen hlavou dolů, nohy obuté v pevných vojenských botách, aby nedocházelo k poranění kotníků a holení). Nohy jsou kolem kotníků omotány obvazy, aby lano nevytvářelo otlaky. V některých obrazech visí artisté za nože ledních bruslí.

Těly mimů probíhá pohyb na jakési redukované úrovni. Nejsou to obvyklá lidská gesta, která mají své konvenční významy, ale přesto vzbuzují smyslové pocity, dokonce spolu vstupují do dialogů. Zvláštní, jako by ani nešlo o pohyb člověka, ale jakési veškeré hmotě společné „prenatální“ výrazové možnosti. Jazyk opouštějí

³⁰⁸ Op. cit.

³⁰⁹ Op. cit.

³¹⁰ MIKULKA, Vladimír. Ctibor Turba předvádí v novém divadle svět vzhůru nohama. *Denní Telegraph* 6, 1997, č. 143, s. 10.

ústa jinak nehybné Halky Třešňákové stihne vyjádřit v kratinkých sekvencích základní lidské temperamenty a zároveň vypadá jako podivný červ či lodyha, oživlý, zvědavý kus hmoty vystupující z netečného objektu. A přitom v těchto silových, plazivých či neurotických impulzech, napětích a ochablostech svalů, v křivkách těla čteme kromě abstraktních sdělení (komunikace) i onu lidskou zkušenost z vlastní existence.³¹¹

V dobových kritikách se setkáváme s pojmenováním a zařazením jevištní pohybové akce a výrazového slovníku mimů do již existujících pojmosloví dramatického umění. Někteří novináři popisovali formu inscenace *Hanging Man* jako výsledek práce tanečníků.

Doslova netopýří balet vytvořila v projektu *Hanging Man* pod vedením Ctibora Turby čtveřice mimů – v jedenácti etudách totiž vystupují většinou hlavou dolů, zavěšeni za nohu či za nohy.³¹²

Přirovnání pohybu aktérů inscenace k „netopýřímu baletu“ jen dokazuje fakt, že fyzická dovednost v podobě divadelně modifikované a v podstatě zjednodušené závěsné akrobacie evokovala u diváků obrazové představy, to znamená, že jednotlivé situace člověka ve visu vytvářely jiný význam než jen visení.

Inscenace *Hanging Man* byla více než kontinuálním plynutím a kauzálním navazováním dramatických situací sledem uzavřených scén, potažmo obrazů. Každé představení inscenace se skládalo z jedenácti scén: 1. Separations, v níž mají aktéři rozdělené role: Noha, Ruka, Sangvinik, Cholerik, Melancholik, Flegmatik, 2. Ponor, 3. Závislost, 4. Kameny (Tíže bytí), 5. Odměřený čas bytí, 6. Vztahy I, 7. Hmyz, 8. Rituál, 9. Vztahy II, 10. Chlad – Cit, 11. Bus Stop.³¹³ Na názvech jednotlivých obrazů je patrný rozdíl tematický i obsahový. Odkazují k etudám, které pravděpodobně vznikaly v tvůrčích dílnách a na seminářích. Některé názvy naopak odkazují k lidskému tělu, které samo o sobě bylo předmětem zkoumání.

Scénografickým východiskem byl prázdný prostor. Ze stropní konstrukce visely kladky a přes ně přehozená lana; ve scéně sólového výstupu Halky Třešňákové visely navíc i sloupy slepené ze skleněných luxferů. Někteří performeři měli ve vybraných výstupech své rekvizity, například bambusové tyče.

³¹¹ RESLOVÁ, Marie. Čtyři mimové ve stavu tíže: Divadlo: Jak se u „Alfreda“ visí mezi životem a smrtí. *Lidové noviny* 10, 1997, č. 140, s. 11.

³¹² TICHÝ, Zdeněk A. U Alfreda dávají netopýří balet. *Mladá fronta Dnes* 8, 1997, č. 137, s. 19.

³¹³ Program k inscenaci *Hanging Man*. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. A 1890.

Černé minimalistické kostýmy a vyholené hlavy mužů odkazovaly k asijské fyzické kultuře bojových umění, výkroje trikotů provokovaly svou erotičností. Odhalené lidské tělo tak na sebe upozorňovalo. Estetika těla hrála přiznanou, a tudíž podstatnou roli. Minimalismus v barvách i střihu kostýmů korespondoval s minimalismem scénografickým, hudebním a světelným.

Hudbu Jiřího Stivína vystihl ve své recenzi Vladimír Mikulka. Hovořil o ní jako o doprovodu „šátravých zvuků“³¹⁴. Hudba neměla pohyb drammatizovat, ale pouze dokreslovat, pomáhat vytvářet náladu, atmosféru, vedla tempo a rytmus. Jelikož byla improvizovaná, mohla vyvolat změnu pohybu, tedy i akrobatické figury nebyly v každém představení stejné; byl to soubor improvizovaných pohybů.

Forma inscenace *Hanging Man* byla strohá, doslova minimalistická. V pohybu performerů jsme mohli spatřit akrobatické vlivy, ale pohyb sám o sobě nebyl čistě akrobatický. Performeré vytvářeli nové pohybové vzorce, osobité a nenapodobitelné. V případě inscenace *Hanging Man* nehovoříme o inscenaci nového cirkusu. Stále se pohybujeme v rovině divadla performativní povahy, kdy performeré přecházejí z roviny představování do roviny předvádění. Ovlivňuje to i fakt, že inscenace byla vytvářena částečně improvizovaně. V inscenaci *Hanging Man* byla funkce performerů založena na předvádění pohybové akce, která ve spojení s ostatními scénickými složkami vyvolávala v divácích nejednoznačné a individuální představy.

4.4 Cirkus a divadlo po roce 1989

Po sametové revoluci v roce 1989 začalo do Československé, později České, republiky pronikat více tvůrčích podnětů ze zahraničí. Ctibor Turba k nám v průběhu devadesátých let pozval a přivezl nejdůležitější osobnosti tehdejší francouzské novocirkusové generace. Byli to artisté, kteří zásadně ovlivnili další směřování evropského nového cirkusu.

Díky Turbově kontaktům v CNAC v Châlons-en-Champagne, kde v roce 1986 učil pohybové divadlo, pantomimu a především techniku komického herectví, se po revoluci do České republiky dostali Johann Le Guillerm, nebo Hyacinthe Reisch. Ctibor Turba je pozval, aby hostovali v televizním seriálu *Největší z Pierotů*³¹⁵, později v devadesátých

³¹⁴ MIKULKA, V. Op. cit.

³¹⁵ TV seriál, ČR, 1990; režie Ivan Balad'a.

letech pořádal výměnné stáže pro studenty CNAC a své studenty katedry nonverbálního a komediálního divadla na HAMU a ve Studiu Kaple. Na začátku devadesátých let už mohli do Československé republiky jezdit svobodně zahraniční umělci. Nový demokratický stát uprostřed Evropy byl pro řadu z těchto umělců exotickou destinací. Proto byli ochotni hostovat za „nízké gáže, nebo dokonce jenom za diety“.³¹⁶ V té době se pražským centrem experimentálního a nonverbálního divadla stalo Branické divadlo pantomimy, které vedl ředitel Jiří Turek. Udržoval kontakt se všemi významnými představiteli české pantomimy a pohybového divadla. Ze starší generace to byli Ctibor Turba, Boris Hybner, Boleslav Polívka, z té mladší především studenti a absolventi katedry nonverbálního a komediálního divadla na HAMU.

4.4.1 Festivaly – jedna z cest k českému novému cirkusu

V České republice posílil nový cirkus své postavení jako svébytný umělecký druh také zásluhou festivalů.³¹⁷ V devadesátých letech to byly festivaly pouličního divadla, díky kterým do České republiky proudily vlivy nového cirkusu i ze zahraničí. Dnes už v Česku existují dramaturgicky a programově vyhraněné akce, na kterých jejich dramaturgové uvádějí výhradně soubory nového cirkusu. V posledních pěti letech přibýly v programu těchto festivalů i soubory české provenience. Je to důkaz toho, že české novocirkusové prostředí se již profesionalizovalo, jak po stránce produkční, tak po stránce umělecké.

Festivaly jako Kašparův kolínský memoriál (později přejmenovaný na Kolínský Mimoriál) a festival Letní Letná – Mezinárodní festival nového cirkusu a divadla (dále jen Letní Letná) pokračovaly, a v případě festivalu Letní Letné dosud pokračují, v rozvíjení odkazu moderní pantomimy a pohybového divadla, který v šedesátých a sedmdesátých letech v Čechách započal Ctibor Turba. Dnes už skoro zapomenutý festival Kašparův kolínský memoriál a ve světě již uznávaný festival nového cirkusu Letní Letná spolu úzce souvisejí. Dvě významné události spojuje osobnost jejich zakladatele a ředitele Jiřího Turka. Už před revolucí v roce 1989 zval Jiří Turek do české republiky zahraniční umělce, představitele moderní pantomimy a pohybového divadla.

³¹⁶ ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor s Jiřím Turkem I. Audiozáznam mp3, 24. 10. 2013.

³¹⁷ Ve Francii se do festivalového programu dostal už v roce 1971. V tomto roce na festivalu v Avignonu vystoupila Victoria Chaplin a Jean-Baptiste Thierrée v divadelně-cirkusovém šapitó, které obývali pod jménem Le Cirque bonjour.

Plynule na tyto své aktivity navázal počátkem devadesátých let v Branickém divadle pantomimy, ve kterém působil jako ředitel.

Festivaly mají v rozvoji nového cirkusu jako samostatného uměleckého druhu důležité postavení. Významně se podílejí především na jeho osvětě. Nejdříve byl nový cirkus součástí divadelních festivalů a festivalů pouličního umění. Po čase se novocirkusová komunita natolik rozšířila, že její vůdčí osobnosti mohly ideově expandovat a pokusit se o založení nejen festivalů, ale také produkčních společností, neziskových organizací, vzdělávacích center, a dokonce i stagion uzpůsobených novému cirkusu.

4.4.1.1 Kašparův kolínský memoriál

V roce 1992 přešlo Branické divadlo pantomimy do rukou amatérského spolku a Jiří Turek musel hledat východisko, jak v uvádění na tehdejší dobu pokrokové dramaturgie pohybového divadla pokračovat. Využil iniciativy kolínského rodáka, grafika a výtvarníka Josky Skalníka a jeho návrhu znovu se pokusit o založení festivalu, který již kdysi zamýšlel Ladislav Fialka. Celá myšlenka festivalu byla spjata s česko-francouzským původem slavného mima Jeana-Gasparda Deburaua, který se v Kolíně narodil. Jeho bustu mu kdysi právě v Kolíně odhaloval již zmíněný Ladislav Fialka společně s Marcelem Marceauem. Myšlenky a následně realizace festivalu se tak ujal Jiří Turek, který byl po všechny ročníky jeho hlavním dramaturgem. V roce 1992 vznikl první ročník bienále Kašparův kolínský memoriál. Po nástupu Davida Dvořáka na místo ředitele Městského divadla v Kolíně pak společně s ním Jiří Turek rozvinul a realizoval zcela nový koncept divadelního a zároveň pouličního festivalu nonverbálního divadla pro město Kolín.

Autorem názvu festivalu byl jeden z jeho čestných prezidentů – Boleslav Polívka. Další uměleckou osobností, která festival zaštitila, byl Ctibor Turba. První ročník se konal na konci léta od 10. do 13. září. Na prvním ročníku ještě nevystoupil žádný soubor nového cirkusu, teprve až další ročník bienále³¹⁸ byl k novému cirkusu zase o krok blíž.

V programu druhého ročníku Kašparova kolínského memoriálu se objevilo jméno francouzského performerera původem z USA, Daniela Gulka, který na festivalu vystoupil se

³¹⁸ Konal se od 14. do 18. září 1994.

svým souborem Pocheros a s inscenací *Cirque d'Images* (Cirkus obrazů).³¹⁹ Pro českého diváka bylo představení Daniela Gulka něčím novým zvláště ve vztahu k akrobatické technice, na kterou nebyl český divák zvyklý. Nicméně postupy a principy klaunerie, které Gulko do svých výstupů angažoval, byly českému diváku dobře známé.

Ze zahraničních počínů byl asi vůbec umělecky nejhodnotnějším sólový program Kanadana Daniela Gulka a hlavně skupinové vystoupení jeho *Cirque d'Images*. Byla to nádherná podívaná na život artisty – umělce v cirkuse – svět s nevídaně krásnými akrobatickými výkony a v našich cirkusech nevídanou evokací a uměleckým využitím životních zvláštností této výlučně lidské a umělecké society.³²⁰

Gulko už svým prvním uceleným představením *Cirque d'Images* zanechal v českém uměleckém prostředí silnou stopu. Estetika nového cirkusu inspirovala některé české divadelníky, převážně absolventy katedry alternativního a loutkového divadla na DAMU, pod vedením Josefa Krofty, a katedry nonverbálního a komediálního divadla na HAMU, pod vedením Ctibora Turby. Ctibor Turba byl také jeden z iniciátorů, který do českého prostředí zval francouzské novocirkusové profesionály. Čeští divadelníci se tak díky Ctiboru Turbovi a Jiřímu Turkovi mohli setkávat se zahraniční novocirkusovou estetikou.

V roce 2000 vystoupil na kolínském festivalu, v té době se už jmenoval Kolínský Mimoriál, opět Daniel Gulko, tentokrát se souborem Cahin-Caha. Pro Kolín soubor připravil v kolínském parku plenérovou verzi inscenace *Chien Cru* (Syrový pes).

S ohněm v rukou či pomocí reflektorů provázeli pak diváky od stromu ke stromu, od jednoho místa k druhému. Tam se na ně tu zpoza kmene, tu z koruny větví, jednou zavěšeni na laně, jindy na něm balancující, vrhali akrobati, herci i herečky, tanečníci i tanečnice [...] Mísily se v něm nejvyšší formy akrobacie na laně s výtvarnou dekorací danou jak přírodní scénérií, tak kostýmy herců, kteří hráli polonazí, někteří v jakémsi transvestickém blyštivě rudém koženém spodním prádle, jiní zas jakoby v roztrhaných šatech bezdomovců.³²¹

³¹⁹ Cirque Pocheros bylo mezinárodní seskupení umělců z Kanady, USA, Dánska, Švýcarska a Francie. Byli mezi nimi bývalí učitelé a absolventi École nationale de cirque v Montrealu a jejich vystoupení uváděli ve francouzské škole CNAC. Premiéra inscenace *Cirque d'Images* režírované Danielem Gulkem byla v červenci 1994 uvedena i v Avignonu. Z cirkusových disciplín inscenace obsahovala žonglování, klaunerii, akrobacii i akrobacii na visuté hrazdě.

³²⁰ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Kolíne, Kolíne... *Taneční listy* 42, 1994, č. 9, s. 7.

³²¹ HULEC, Vladimír. Stromy plné mimů. *Divadelní noviny* 9, 2000, č. 16, s. 7.

Artisté využívali stromy, keře i jezírko. Podle divadelního publicisty Karla Krále jednotlivé obrazy působily spíše jako féerická čísla, doslova jako exhibice faunů.

Leč: i když doslova jdeme od čísla k číslu, i když zaznamenáváme šikovné aktéry a skvělé muzikanty (často jsou tím i oním zároveň), irituje nás faunovská zlomyslnost, se kterou nás ženou z kouta do kouta, od trávníku ke křoví, od křoví pod strom.³²²

Lidé, kteří se účastnili Kašparova kolínského memoriálu, měli v podstatě možnost vidět počátky dnes již etablovaných a významných souborů nového cirkusu. Na třetí ročník festivalu Jiří Turek do Kolína pozval dva francouzské artistry, provazochodce Agathe Olivier a Antoina Rigota. V roce 1996, kdy byl festival pořádán, ještě vystupovali pod jménem Agathe et Antoine a do Kolína přivezli inscenaci *Amore Captus*. A přesně kolem této inscenace později sdružili nový soubor Les Colporteurs, který se dodnes soustředí na techniku provazochodectví.

V roce 2004, tedy ve stejném roce, ve kterém byl uveden první ročník festivalu Letní Letná, byl kolínský festival zase o něco víc novocirkusový. Na kolínském Kmochově ostrově organizátoři uváděli představení *Letokruhy* Divadla Continuo a *In Situ* stálice kolínského festivalu souboru Cahin-Caha. Jiří Turek se s festivalem v Kolíně rozloučil v roce 2007 a od té doby se věnuje pouze festivalu Letní Letná.

4.4.1.2 Festival pouličního divadla

V září 2000 Ctibor Turba zorganizoval několikadenní Festival pouličního divadla³²³, který byl součástí kulturních akcí v programu projektu Praha 2000 Evropské hlavní město kultury. Festival měl kromě profesionálního pouličního divadla ukázat město a jeho charakteristické rysy. Program události byl proto situován také na Kampu a Malou Stranu, „vynikla a patinu pouhé turistické atrakce ztrácela i ‚dekorace‘ vyhlášených staropražských míst“.³²⁴ Na festivalu se objevily divadelní formy s principy jarmarečního divadla, kejklářství, filmové grotesky, loutkového divadla, *commedie dell'arte* a v neposlední řadě také cirkusové artistiky. Součástí programu festivalu tvořila také průvodová divadla masek; denní průvod byl připravován v duchu tématu Vodnáře

³²² KRÁL, Karel. V zít lod'... *Svět a divadlo* 11, 2000, č. 6, s. 21.

³²³ Festival se konal od 1. do 3. září a od 8. do 10. září 2000.

³²⁴ Op. cit., s. 14.

a Draka, noční průvod měl makabrální atmosféru provázenou simulovanou popravou dvaceti sedmi českých pánů. Průvody měly velký úspěch díky tomu, že v pražských ulicích nejsou zase tolik obvyklé a byly pro mnohé turisty i Pražany překvapením.

Představení, která se v programu festivalu podobala novému cirkusu, byla i z Turbovy divadelní dílny. Na festivalu uvedl část z inscenace *Klaunerie* nazvanou *Hra s papírem* původního Cirkusu Alfred. Další Turbovu tvorbu s prvky cirkusové techniky na festivalu zastoupily inscenace *Giro di vita* a *Hanging Man*. Na festivalu vystoupilo i Divadlo Continuo, které už v té době pracovalo s principy nového cirkusu a cirkusovou techniku angažovalo do své tvůrčí praxe. Festival pouličního divadla ale přežil pouze jeden ročník.

4.4.1.3 Letní Letná – Mezinárodní festival nového cirkusu a divadla

V roce 2004 byl v pražských Letenských sadech poprvé zahájen festival Letní Letná. Jiří Turek nejprve jen hledal možnost realizace v té době nejnáročnějšího projektu: do České republiky chtěl přivést poslední projekt Daniela Gulka a jeho souboru Cahin-Caha *Grimm*, který uváděli ve třicet metrů širokém velkém šapitó. Díky iniciativě Venduly Prager³²⁵ a vedení radnice městské části Praha 7 (na jejímž území se letenský park rozkládá) se podařilo získat dostatek finančních prostředků na realizaci tohoto projektu, ale i rozšíření celého festivalu Letní Letná.³²⁶ Sídlo pro festival bylo vybráno mezi Hanavským pavilonem a Kramářovou vilou. Novocirkusovou linii prvních několika ročníků zaplňovaly především soubory ze zahraničí. Ty mají dodnes na festivalu svou pevně vymezenou dramaturgickou linii. Jiří Turek ale na první ročník pozval Daniela Gulka, který se předtím opakovaně představil na Kašparově kolínském memoriálu.

Podtitul festivalu Letní Letné zní dodnes Mezinárodní festival nového cirkusu a divadla. Programové složení Letní Letné se proto postupně měnilo až do dnešní podoby, kdy se do dramaturgie snaží vedení festivalu obsáhnout malé i velké formy nového cirkusu, stejně tak dávají prostor současné tvorbě, jakož i inscenacím, které už světově renomované soubory uvádějí delší dobu. Cílem této akce je vždy přivážet soubory, které v Česku ještě nevystoupily, anebo soubory, jejichž tvorba se s lety proměňuje a vyvíjí. V tomto případě se vedení Letní Letné nebojí dramaturgicky i trochu

³²⁵ Její motivací bylo na festivalu dokončit, představit a následně produkovat vlastní představení inspirované mimem Jeanem-Gaspardem Debureauem, což se nakonec stalo. Inscenace se nedočkala dalších repríz.

³²⁶ Cílem Jiřího Turka bylo realizovat v Praze festival, který by pak umožnil následně převést některá představení i do Kolína na festival Kolínský mimoriál .

riskovat a zvát inscenace velmi mladé, nebo dokonce rozpracované inscenační projekty³²⁷. V programu ale každý rok najdeme jména světově uznávaných, renomovaných souborů nového cirkusu. V dramaturgii se poslední dobou ustalují různorodá představení; taková, která budou jasným hitem festivalu (*Les Colporteurs: Le fil sous la neige*) i taková, která svou inovativností představují pro návštěvnost festivalu jistý risk (*Cahin-Caha: REV*). Jiří Turek tak vyvažuje festivalovou dramaturgii a může si dovolit přivážet i neznámá nebo inovativní novocirkusová uskupení.

Bez povšimnutí bychom neměli nechat opakující se dramaturgii festivalu. Ta je založena na genezi vztahu organizátora a zakladatele Jiřího Turka s jednotlivými soubory. Řada zahraničních souborů přijela už několikrát, například Daniel Gulko, jehož novocirkusovou tvorbu sleduje Jiří Turek od jeho profesionálních začátků, tedy od devadesátých let dvacátého století. Po Kašparově kolínském memoriálu následovalo pozvání na Letní Letnou, kde v roce 2004 uvedl představení inscenace *Grimm*, o dva roky později vystoupil v představeních inscenace *Moby*, roku 2010 přivezl do Prahy *REV* a v roce 2013 díky mezinárodní spolupráci v rámci projektu *Lacrimae*, s Cirkusem Cirkör a Cirkem La Putyka, na Letní Letné uvedl *Rose*.

Na festivalu organizátoři opakovaně uvedli představení francouzského souboru Cirque Trottola. Poprvé v roce 2006 přijel s inscenací nazvanou *Trottola*, podruhé roku 2009 s inscenací *Volchok*. Dvakrát se na Letní Letné ukázal i soubor Cirkus Cirkör. Nejprve samostatně v roce 2011 s inscenací *Wear it like a Crown* a podruhé v rámci projektu *Lacrimae*, společně s Cahin-Caha a Cirkem La Putyka. V rámci tohoto projektu uvedli představení inscenace *Knitting Piece*.

Festival Letní Letná se zhruba od roku 2009 stal platformou pro profesionální české novocirkusové umělce (Cirk La Putyka, Cirkus Mlejn, Bratři v tricku) a začínající cirkusovou mládež (tzv. youth circus), která navštěvuje kurzy cirkusové akrobacie v Cirqueonu – Centru pro nový cirkus, KD Mlejn ve Stodůlkách nebo Cirkusu LeGrando v Brně.

Festival Letní Letná hraje zásadní roli v utváření a rozvoji nového cirkusu v České republice. Do Česka pravidelně přiváží renomované soubory nového cirkusu z celého

³²⁷ Příkladem může být projekt *Lacrimae*, ve kterém spolupracovaly tři evropské země a soubory nového cirkusu – Cahin-Caha (Francie), Cirkus Cirkör (Švédsko), Cirk La Putyka (Česká republika). Na festivalu uvedl každý soubor svou inscenaci, vlastní zpracování společného zadání; Cahin-Caha – *Rose*, Cirkus Cirkör – *Knitting Piece*, Cirk La Putyka – *Risk*.

světa. Zprostředkovává tak setkání umělců, názorů, jednotlivých estetických přístupů a také vznik mezinárodních projektů.

4.4.1.4 Fun Fatale – Ženy na prknech

Fun Fatale jeho organizátor, kterým je pražský Kulturní dům Mlejn (dále jen KD Mlejn), nazývá festivalem ženského nového cirkusu. Je totiž ojedinělým mezinárodním festivalem nového cirkusu v Čechách, na kterém jeho organizátoři uvádí výhradně ženské artistky. Fun Fatale chce pouze poskytnout prostor ženským artistkám, potažmo performerkám, které s prvky cirkusu ve svých představeních pracují. Akce nemá být sociálním, nebo snad genderovým gestem, ale platformou, která koncentruje a prezentuje ženskou novocirkusovou tvorbu. V zahraničí, zvláště ve skandinávských zemích, není takový typ festivalové dramaturgie ničím neobvyklý.

V hostujících představeních festivalu Fun Fatale vystupují především sólistky a menší soubory z celého světa. Festival začal v roce 2012 v prostorách KD Mlejn v pražských Stodůlkách, který je pro uvádění takových představení přímo uzpůsoben. Zájem publika, které si rok co rok cestu do KD Mlejn najde, znamená, že i takto úzce dramaturgicky profilovaný festival v České republice má své diváky.

4.4.1.5 Cirk-UFF – Mezinárodní festival nového cirkusu v Trutnově

Mezinárodní festival nového cirkusu Cirk-UFF v Trutnově začal v roce 2011. Pořádá ho Společenské centrum UFFO v čele s ředitelem Liborem Kasíkem, dříve v dramaturgické spolupráci s obecně prospěšnou společností Cirqueon – Centrum pro nový cirkus. V nově postavené polyfunkční divadelní budově v centru města Trutnova nazvané UFFO, v šapitó i na ulici každoročně organizátoři festivalu prezentují představení i rozpracované projekty z oboru nového cirkusu. Cílem festivalu Cirk-UFF je ukázat aktuální tendence v zahraniční i české tvorbě nového cirkusu. Každý rok se na festivalu představí okolo patnácti souborů. V programu jsou vyhrazena místa i pro dětský cirkus a cirkus poloprofesionální nebo amatérský v rámci takzvaných open stage; lidé různého věku i s různou úrovní cirkusových dovedností tak mohou prezentovat své zaujetí pro nový cirkus. Cirk-UFF dává prostor dětem, mládeži i nadšencům, kteří se novým cirkusem přímo neživí, ale kteří nový cirkus provozují jako volnočasovou aktivitu. Tento

způsob propagace oboru je přirozený všem významným novocirkusovým evropským destinacím. Cirk-UFF je zatím jediným českým novocirkusovým festivalem, který sídlí mimo hlavní město. V současné době proto patří k největším mimopražským mezinárodním festivalům nového cirkusu.

4.5 Český nový cirkus a vzdělávání

V kapitolách o zahraničním novém cirkusu byla velká pozornost věnována vzdělávání v oboru nového cirkusu. V každé zemi, ve které se nový cirkus etabloval jako svébytný druh dramatického umění (např. Francie, Kanada, Švédsko atd.), je nový cirkus se vznikem profesionálních cirkusových škol bytostně spjatý. Bez profesionálního tréninku i uměleckého vzdělávání studentů není možné obor dlouhodobě rozvíjet ani udržovat v kvalitě, kterou vyžaduje.

V této kapitole chceme představit, jak silně mimoumělecké faktory ovlivňují existenci nového cirkusu jakožto živé umělecké formy. Jak již bylo naznačeno v kapitolách o novém cirkuse v zahraničí, školství a legislativa (kulturní politika) značnou měrou ovlivňují celkové vnímání (nového) cirkusu jakožto umění. V této kapitole uvedeme pro představu fakta týkající se české historie cirkusového vzdělávání, legislativy a pokusů o institucionalizaci cirkusového umění na našem území.

Jedna z cest, jak dostat nový cirkus na úroveň ostatních uměleckých druhů, je profesionalizace nového cirkusu, ke které může pomoci cirkusová škola, jejíž absolventi budou formovaní polyvalentní umělci schopní samostatně tvořit a orientovat se v kulturní politice daného prostředí.

Na rozdíl od výše popisovaných zahraničních oblastí nového cirkusu a jejich rozvinutému cirkusovému školství, dějiny českého cirkusového školství nebyly dosud komplexně zmapovány ani zpracovány. Dochovaly se nám pouze dílčí informace obsažené v monografiích umělců nebo pedagogů, kteří v těchto školách působili, popřípadě dobové reportáže, jako je i reportáž Františka Janury obsažená v publikaci *Za cirkusem*.³²⁸ Kniha je přesycena poplatnými frázemi a hesly dobové propagandy, i přesto slouží, jako stručný a jediný popis situace českého cirkusového školství v polovině dvacátého století.

³²⁸ JANURA, František. *Za cirkusem*. Praha: Orbis, 1953. s. 130.

V druhé polovině dvacátého století se čeští cirkusoví umělci, kteří se narodili do tradičních cirkusových rodin, začali setkávat s artisty, kteří k cirkusu přišli z jiného sociálního a kulturního prostředí. Svou roli v tomto míšení tradice s novými přístupy sehrálo i Artistické a estrádní učiliště. Ředitelem této vzdělávací instituce pro cirkusové artisty nebyl zvolen profesionální akrobat ani žonglér, nýbrž tanečník a choreograf Boris Milec.³²⁹ Cílem artistického učiliště bylo vzdělávat zdatné a všestranné cirkusové umělce. Pedagogické vedení školy tak v mnohém odkazuje k tendencím, které ve Francii započaly vlnu nového cirkusu. Dobové politické klima ale neumožnilo, aby Artistické a estrádní učiliště dalo vzniknout tomu, co v sedmdesátých letech dvacátého století umožnily cirkusové školy ve Francii, tedy novému cirkusu.

Další cirkusové učiliště, které fungovalo jako centrum volného času pro mládež, se nacházelo v bývalém klášteře salesiánů. Ve sklepní části budovy vytvořil v druhé polovině dvacátého století tanečník a choreograf Frank Townen tréninkový prostor, kterým prošla řada profesionálních tanečníků, herců i zpěváků. V sále o rozměrech 7×10 metrů se učili akrobacii a jiným artistickým dovednostem. V roce 1964 začal Frank Townen soustavně učit akrobatické techniky i děti, přičemž akrobacii se Townen sám učil od profesionálních cirkusových artistů. Motivací pro výuku akrobacie bylo znovu navrátit dětem i mladým lidem vztah k pohybu, a zlepšit tak jejich fyzickou kondici a koordinaci. Podle Franka Townena byla obratnost, kterou získají děti akrobacií, velmi důležitá pro všechny druhy sportů.³³⁰

Frank Townen v padesátých letech úzce spolupracoval s Hudební a artistickou ústřednou, která sídlila v pražské Dlouhé třídě a jejíž činnost začala už za druhé světové války. Townenovým úkolem bylo choreograficky pomáhat již uváděným artistickým číslům.

Přicházeli sem také artisté, kteří se po delší nemoci potřebovali znovu dostat do formy. Vznikala tu i nová čísla mladých, začínajících artistů.³³¹

³²⁹ Boris Milec ještě v době studií tělesné výchovy vystupoval jako statista v Národním divadle a v Divadle na Vinohradech. Od roku 1928 působil jako tanečník a choreograf. V letech 1928–1932 byl v angažmá ve Smíchovské aréně a v roce 1929 tančil v inscenaci *Fata Morgana* v Osvobozeném divadle.

³³⁰ TOMKOVÁ-TOWENOVÁ, Evženie – STRUSKOVÁ, Olga. *Frank Townen: Život s tancem*. Vimperk: Tina, 1995, s. 76.

³³¹ Op. cit., s. 64.

Součástí Hudební a artistické ústředny byla i škola pro klauny. Frank Townen byl určen, aby již hotová klaunská čísla, která se v té době omezovala třeba i na trapné šišláni a hrubost, očistil od všech neduhů a vytvořil z klauna kultivovaného komika: „...který ovládá akrobacii, kaskadérství, hraje na hudební nástroj, umí zpívat [...]“³³²

V České republice v současné době neexistuje žádná profesionální cirkusová škola s akreditovaným oborem, ve kterém by se vzdělávali profesionální (novo)cirkusoví artisté. Vysoké školy, jejichž součástí jsou i obory dramatických umění, DAMU v Praze a JAMU v Brně, taktéž nedisponují programem, který by umožnil plnohodnotné vzdělávání v cirkusovém oboru. Nicméně na obou akademiích je možné studovat obor, v němž se alespoň částečně cirkusové disciplíny vyučují, jakožto součást přípravy na profesionální dráhu herce pantomimy a nonverbálního divadla, činoherce nebo muzikálového herce.

4.5.1 HAMU

Katedra nonverbálního a komediálního divadla byla na HAMU založena v roce 1992 a navazovala na tradici studijní specializace v rámci tanečního oboru, kterou v osmdesátých letech rozvíjel profesor Ladislav Fialka. Po profesoru Fialkovi v rozvoji oboru pokračoval profesor Ctibor Turba, který přišel s širší koncepcí výuky nonverbálního divadla a komedie; katedru vedl až do roku 1999. Ctibor Turba, který se v České republice výrazně zasloužil o rozvoj pohybového divadla a moderní pantomimy, měl na katedře větší prostor pro svou experimentální tvůrčí i pedagogickou činnost, a to i díky Studiu Kaple, které v roce 1992 založil ve vesničce nedaleko obce Manětín v západních Čechách (severním Plzeňsku). Turba tam po léta vlastnil hamerský mlýn, který využíval jako rezidenční, tréninkový i divadelní prostor. Původně chtěl vybudovat centrum pohybového divadla tam, ale nakonec objevil v Nečtinách kapli sv. Anny, kterou přebudoval na dramatické studio pro výuku pohybového divadla, neoddělitelně spojeného s cirkusovými technikami akrobacie, žonglování a klaunerie. Po jeho odchodu převzal odpovědnost za kontinuitu a rozvoj výuky pohybového divadla herec a mim Boris Hybner se svými spolupracovníky. Dnes je vedoucím katedry Adam Halaš.

³³² Op. cit., s. 67.

Obor je vymezen třemi žánry pohybového divadla: „imaginární pantomimou, clownerií a groteskou“.³³³ V posledních letech vzrostl na katedře pantomimy zájem o studium cirkusových technik. Dvě bývalé studentky tohoto oboru, Eliška Brtnická a Jana Klimová, absolvovaly své studium neobvyklým představením pohybového divadla *Postav na čaj*,³³⁴ jež obsahovalo velké množství cirkusových figur. Následně Klimová a Brtnická založily soubor Cirkus Mlejn, který existuje dodnes a jeho zázemím je KD Mlejn v pražských Stodůlkách. I přesto, že katedra zajišťuje svým studentům lekce akrobacie, náročnost i množství lekcí není dostačující, aby školu opouštěli profesionální cirkusoví artisté.³³⁵

Z řad pedagogů na katedře pantomimy na HAMU, z Cirqueonu – Centra pro nový cirkus i z řad lidí, kteří se v České republice tradičnímu a novému cirkusu věnují, vzešla iniciativa pro založení samostatného akreditovaného oboru Ateliéru nového cirkusu, který by byl zaštiťován HAMU. Tento návrh v roce 2011 podpořil rektor AMU i MŠMT. Z návrhu pak ale sešlo.

4.5.2 JAMU

Cirkusové techniky akrobacie a v neposlední řadě i technika klaunerie jsou vyučovány v rámci Ateliéru klaunské scénické a filmové tvorby na JAMU, který v roce 2004 založil Ctibor Turba a který dnes vede francouzský pedagog Pierre Nadaud. Cílem ateliéru není vychovávat novocirkusové umělce, ale performery, kteří budou mít povědomí o aktuálních formách živého umění, nový cirkus nevyjímaje.

³³³ Jako jeden z předmětů na katedře pantomimy figuruje i Nový cirkus společně s žongláží. Akademie múzických umění v Praze [online]. [cit. 19. 10. 2011]. URL: <<http://www.hamu.cz/katedry/katedra-pantomimy>>.

³³⁴ Premiéra 20. 2. 2010, Divadlo DISK, Praha.

³³⁵ Jak už bylo řečeno v předchozích kapitolách, v jiných evropských zemích i na ostatních kontinentech existují profesionální střední, vyšší odborné i vysoké školy cíleně zaměřené na vzdělávání v oblasti cirkusových umění. Mezi prestižní evropské cirkusové školy patří v současné době CNAC (Centre National des Arts du Cirque) v Châlons-en-Champagne, Dans och cirkushögskolan ve Stockholmu nebo National Centre for Circus Arts (dříve Circus Space) v Londýně. Mimo evropský kontinent se řadí k nejlepším školám École Nationale des Arts du Cirque v Montrealu a NICA (National Institut for Circus Arts) v Melbourne. Tyto školy mají akreditované obory, při jejichž absolvování obdrží studenti diplomy různých úrovní; v České republice by bylo možné je přirovnat k diplomovaným specialistům nebo bakalářským programům. Zároveň jsou všechny výše zmíněné instituce členy Mezinárodní federace cirkusových škol FEDEC (Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles), která sdružuje 42 profesionálních cirkusových škol a 13 pedagogických organizací celkem ve 26 zemích světa. Cílem organizace je podporovat rozvoj školství, které se zaměřuje na cirkusová umění.

Akrobacie je nedílnou součástí studijního plánu studentů činoherního i alternativního a loutkového herectví na DAMU i na JAMU. Jedná se ale pouze o základy akrobacie, které mají hercovo tělo připravit na náročnější fyzickou práci v budoucí divadelní profesi, nikoli na dráhu profesionálního akrobata. Míra tohoto dílčího výcviku je dána vždy vedoucím ročníku. Pokud je akrobacie použita na jevišti, stává se prvkem scénickým, tedy součástí dramatického díla. Akrobatický pohyb často doplňuje charakteristiku postav, což vychází z dané stylizace postavy. Herec a herečka nesmí při předvedení akrobatické figury v rámci představení ztratit tempo a rytmus, aby nenarušovali jednotu představení. Stejně tak když se herec, performer nebo mim dostanou do nepřírozené polohy hlavou dolů, například ve visu, musí zvládnout mluvu a dech, jako by ve visu nebyli. Hlasový projev musí stále synchronizovat s nepřírozenými akrobatickými pohyby. Cílem výuky akrobacie je naučit budoucí herce s náročným a mnohdy nebezpečným pohybem pracovat organicky ve vztahu k ostatním tělesným i mentálním funkcím. Pedagogové z oboru akrobacie razí názor, že herec i artista by měli umět mnohem víc, než předvedou na jevišti. Pak budou moci režisérovi nabídnout varianty, případně budou schopni variovat tempo, dynamiku a rytmus.

4.5.3 Cirkus jako volnočasová aktivita

Zájem o znalost cirkusových disciplín v České republice od roku 2009 roste. Za posledních pět let proto na základě poptávky vzniklo už několik neziskových organizací, které se výuce cirkusových umění věnují jako centra volnočasových aktivit. V roce 2008 vznikl v Praze Cirqueon – Centrum pro nový cirkus a stal se zastřešující organizací nového cirkusu v České republice. Ve svém programu se věnuje podpoře a rozvoji nového cirkusu, zvláště formou mezinárodních tvůrčích i vzdělávacích projektů i tím, že poskytuje informace o současném dění na poli nového cirkusu. Disponuje vlastním tréninkovým centrem, v němž každý rok otevírá dva semestry kurzů akrobatických a žongléřských disciplín vedených profesionálními lektory. Součástí centra je také výzkumné a vzdělávací oddělení s vlastní knihovnou a videotékou tematicky zaměřenou na cirkusová umění. V zimě roku 2010 vedení centra oficiálně otevřelo kurzy cirkusových disciplín pro veřejnost, přičemž během jednoho roku zájem o tyto kurzy značně vzrostl. V roce 2011 bylo v Cirqueonu – Centru pro nový cirkus otevřeno dvanáct

veřejných kurzů cirkusových technik nejen pro dospělé, ale také cirkusová školka pro děti předškolního věku (v roce 2013 vzrostl počet kurzů na třicet).³³⁶

Organizací, která se rovněž věnuje volnočasovému vzdělávání dětí a dospělých v oblasti cirkusových umění je KD Mlejn.³³⁷ Je obecně prospěšnou společností, která funguje od července 2006 a jako nástupce původní příspěvkové organizace se věnuje kulturně-vzdělávací činnosti nejen v oblasti městské části Praha 13. Pokračuje v tradici Klubu Mlejn, který funguje od roku 1988 a patří mezi divadelní, folkové a rockové scény v České republice.

Mimo Prahu se pedagogická i tvůrčí cirkusová iniciativa rozvíjí i v Brně. Cirkus LeGrando je projektem Lužánek – střediska volného času. Vznikl v roce 2005 z iniciativy poboček Labyrint a Ulita.³³⁸ Již po sedm let experimentuje s artistikou, projekty pouličního divadla, organizuje žonglérská setkání a kurzy vzdušné akrobacie na hrazdách, šálách a vertikálních lanech. V malém cirkusovém šapitó realizuje projekty pro děti a mládež, stejně tak představení pro veřejnost. Vytváří programy pro rozvoj motoriky, artistické a prezentační dovednosti.³³⁹

Vznik jednotlivých organizací v České republice podporujících a rozvíjejících cirkusová umění vychází z poptávky i zájmu lidí se těmito dovednostem učit. Stále více se projevuje potřeba vybudovat v České republice profesionální cirkusové učiliště, které by vychovávalo cirkusové profesionály. Profesionální cirkusoví artisté se školí ve většině případů pouze v rámci tradičních cirkusových souborů, kde se i dnes dědí řemeslo pouze v rámci rodiny. Chceme-li, aby se rovněž v České republice cirkusové řemeslo a umění rozvíjely, je potřeba, aby vznikla cirkusová škola. Tuto funkci zatím suplují výše zmíněná centra volného času zaměřená na cirkusová umění, ale jejich kapacita a pedagogické zázemí neumožňují vznik profesionální vzdělávací instituce. Každá nová forma potřebuje pro svůj rozvoj vhodné zázemí a zdroje, které jí růst umožní. Nejedná se pouze

³³⁶ Cirqueon – Centrum pro nový cirkus se soustředí na výuku široké škály cirkusových, tanečních a divadelních technik – závěsná akrobacie (šály, lana, hrazdy), pozemní akrobacie (párová, taneční), žonglování, fireshow, pohybové divadlo. Je organizací, která podporuje vznik nových tvůrčích a vzdělávacích projektů, věnuje prostor pro rozvoj social cirkusu, podílí se na vzniku nových inscenací, je partnerem v mezinárodních projektech a členem zahraničních uměleckých komisí.

³³⁷ Do výuky zařazuje především pozemní akrobacii a závěsnou akrobacii na lanech, šálách, hrazdách a kruhu.

³³⁸ Díky dlouholetým kontaktům s německými kolegy (Jugendhaus Fasanenhof Stuttgart) začal s podobným projektem i v České republice, kde je prvním zařízením tohoto druhu.

³³⁹ Dalšími, povětšinou neziskovými organizacemi, které vyučují cirkusové techniky v rámci volnočasových aktivit, jsou v České republice např.: Umcirkum, Žonglér o. s., Cirkus trochu jinak, Cirkus Levitare.

o finance, ale také prostor potřebný pro trénink, přípravu inscenací, jakož i jejich uvádění.

4.6 Cirkus jako princip divadelního zobrazování

V této kapitole představím české divadelní soubory, které ke své tvorbě využívaly nebo stále využívají cirkusová umění jako prostředek divadelního zobrazení. Důležité je mít na vědomí, že tyto soubory se nikdy k novému cirkusu otevřeně nehlásily. V disertační práci jsou tedy pojímány jako soubory divadelní, které využívají cirkus pouze jako princip divadelního zobrazování, a také jako téma divadelního zobrazování.

Inscenace *Se mnou smrt a kůň*³⁴⁰ Divadla Husa na provázku a inscenace *Obludárium*³⁴¹ Divadla bratří Formanů jsou si v ledasčem podobné. Spojuje je obdobné téma i divadelní zpracování. Obě inscenace jsou modelovým příkladem děl dramatického umění, ve kterých se cirkus stává divadelním tématem a ve kterých se výtvarná složka cirkusem a jeho symbolikou (barvy, tvary) inspiruje. V těchto inscenacích se znakový systém cirkusu proměňuje ve znakový systém divadla.³⁴²

4.6.1 Divadlo bratří Formanů a Eva Tálská v Divadle Husa na provázku

Divadlo bratří Formanů není nijak ohraničený ani ucelený soubor herců nebo divadelníků. Je to svobodné společenství lidí, kteří mají chuť spolupracovat a které spojují stejné tvůrčí záměry. Divadlo nese jméno tří jeho zakladatelů – bratří Petra a Matěje Formanů a jejich spolužáka z DAMU Milana Formana (není s nimi v žádném příbuzenském vztahu).³⁴³ Ostatní herci i neherci vstupují do souboru pouze v rámci jednotlivých projektů. Charakter divadla byl vždy putovní. Kočovný styl života, který se

³⁴⁰ Premiéra 15. 3. 1999.

³⁴¹ Premiéra 6. 12. 2007, Rennes, Francie, 9. 9. 2008, Plzeň.

³⁴² Materiály a informace potřebné pro rekonstrukci inscenací *Se mnou smrt a kůň* a *Obludárium* jsem čerpala z archivu Institutu umění – Divadelního ústavu, kde jsou dochovány programy, recenze a jiné dokumenty k jednotlivým inscenacím. Pro rekonstrukci inscenace *Se mnou smrt a kůň* posloužila jako zdroj také diplomová práce napsaná na Masarykově univerzitě v Brně Dagmar Indrovou, která se zabývala jevištní metaforou v díle Evy Tálské. Analýzu inscenace *Obludárium* jsem prováděla na základě přímé divácké zkušenosti, i s použitím dobových recenzí, fotografií a zkrácené verze záznamu z představení z archivu Divadla bratří Formanů.

³⁴³ Už v roce 1984 společně vystupovali pod hlavičkou souboru Forman a Herodes. V letech 1985–1989 pořádali takzvané Divadelní poutě na Střeleckém ostrově. Od roku 1991 vystupovali pod názvem Divadlo bratří Formanů.

projevuje dodnes i jako téma v řadě inscenací tohoto souboru, je s divadlem bytostně spjat.

Už na začátku devadesátých let dvacátého století odjel soubor do Francie, kde vystoupil s inscenací *Barokní opera*.³⁴⁴ V Théâtre national de Bretagne (Bretaňské národní divadlo) odehrál několik představení. Théâtre national de Bretagne se pak stalo partnerem téměř všech jeho následujících projektů, kterým byla také inscenace *Obludárium*. Pro tu souboru divadlo poskytlo rezidenční prostor ke zkoušení a pomohlo mu získat i speciální dřevěné šapitó. V okolí Rennes se Divadlu bratří Formanů podařilo prodat třicet představení *Obludária* ještě před jeho prvním uvedením. Díky zahraniční spolupráci má Divadlo bratří Formanů o něco přívětivější podmínky pro vlastní tvorbu a zároveň jistotu, že bude moci se svými inscenacemi vycestovat.

V Divadle bratří Formanů se tvůrci několikrát setkali s cirkusem, který jim posloužil, podobně jako režisérce Evě Tálské v inscenaci *Se mnou smrt a kůň*, coby téma i coby princip, jež je možné divadelně formovat a proměňovat. Cirkus je v mnoha podobách obsažen v inscenaci *La Baraque – Bouda*³⁴⁵. Jeho tvůrci nikdy neměli ambici tuto inscenaci řadit mezi díla nového cirkusu, ale cirkusem se spíše inspirovali v rovině tematické. Cirkusovost se v *La Baraque – Bouda* do inscenace dostává skrze téma, kterým je život v cirkuse, a také skrze výtvarnou hyperbolu a metaforu obsaženou ve výpravě.

K spoluúčasti na inscenaci *La Baraque – Bouda* bylo Divadlo bratří Formanů přizváno francouzským souborem Volière Dromesko,³⁴⁶ který se dříve profiloval jako novocirkusový a mezi průkopníky nového cirkusu bezesporu také patřil. Divák byl baven uměleckými výstupy, které lze vnímat jako kabaretní čísla hudební, cirkusová a divadelní.

To, co vzniklo, není však ani loutkové divadlo, ani nový cirkus. Tvůrci této formy rezolutně prohlašují, že se nejedná o divadlo [...] To, co nabízí, je alternativa životního stylu.³⁴⁷

³⁴⁴ Premiéra 21. 6. 1992, Théâtre du Radeau, Francie; Ctibor Turba tam soubor bratří Formanů představil u příležitosti znovuotevření tohoto divadla.

³⁴⁵ Premiéra 23. 9. 1997, v rámci festivalu Théâtre National de Bretagne, Rennes, Francie; česká premiéra na Flemingově náměstí v Praze.

³⁴⁶ Volière Dromesko je soubor založený v roce 1990 Igorem a jeho ženou Lily, dříve členové souboru Cirque Aligre. Aktivně spolupracují s Théâtre National de Bretagne, které jim každoročně zajišťuje uměleckou rezidenci. Dnes nese soubor označení Théâtre Dromesko.

³⁴⁷ VANGELI, Nina. Lidské příbytky. *Svět a divadlo* 8, 1998, č. 6, s. 79.

V prkenné boudě, která uvnitř vypadala jako hospoda, byl i bar, dlouhé hospodské stoly, pódium s muzikanty, u stropu visely košíky i trsy cibule. Nechyběl ani typický exot, kterého hrál gruzínský herec Amiran Amiranišvili.

Koncept Boudy, jak oni říkali „cantine musicale“, kdy lidé sedí kolem stolu a jedí polévku, ten existoval. Pak jsme do toho vstoupili my s naší partou a úplně jsme to předělali. Ale ten koncept byl Igorův a byl v té době úplně revoluční. Jemu bylo jedno, jestli je to nový cirkus. On je prostě nomád.³⁴⁸

Cílem inscenace³⁴⁹ nebylo vyprávět příběh, proto je snadnější řadit její výslednou podobu do žánru kabaretu jarmarečního typu, kde se společná součinnost klaunů, loutek a domácích zvířat podílí na vytvoření neobvyklé atmosféry i divadelních metafor. Z budovy, lidí i předmětů v nich se pak stávají divadelní znaky a „nestrukturovanost se povyšuje na princip“.³⁵⁰

Divadlo bratří Formanů se nikdy nesnažilo o to, stát se souborem nového cirkusu, soustředit se na trénink cirkusových technik, využívat cirkusu jako formy. Na cirkus a s ním úzce spojené pouliční divadlo Formani poukazují a pojímají ho spíš jako téma. S lidmi od cirkusu a nového cirkusu spolupracují, formou i poetikou se inspiroují, ale o jeho profesionální použití neusilují. Tvorba Divadla bratří Formanů je založena na výtvarném divadle.

Výtvarné divadlo a estetika cirkusu okouzly i Evu Tálskou. Jako režisérka Divadla Husa na provázku se v duchu poetiky souboru soustředila na nedramatické texty.³⁵¹ Témata inscenací hledala v lidové a folklorní tvorbě i v poezii, kterou přetavovala do scénických montáží. Režijní tvorba Evy Tálské je charakteristická básnivou metaforičností, hudebností slova i prázdnou scénou, která je ideálním prostředím pro pohyb divadelního znaku.

Cirkus není kulisou, ale samostatným tématem, chtěla objevit jádro, kde se spojuje cirkus s divadlem [...] Cirkus, se v tomto případě stává tématem i

³⁴⁸ Rozhovor s Petrem Formanem. Audiozáznam mp3, 4. 7. 2014.

³⁴⁹ Označení inscenace není v tomto případě přesné, neb každé představení se proměňovalo podle okolností souvisejících s místem, na němž bylo představení uváděno, a s diváky, kteří se představení účastnili. Inscenaci můžeme zařadit do žánru kabaretu, přičemž pojítkem, které provázalo jednotlivé scény, byl právě scénický prostor.

³⁵⁰ VANGELI, N. Op. cit., s. 80.

³⁵¹ L. Carroll – *Alenka v říši divů*, E. Lear – *Příběhy dlouhého nosu*, K. H. Mácha – *Máj*, M. Cvetajeva – *Hodina duše*, J. Seifert – B. Němcová – *Píseň o Viktorce*, J. Skácel – *Na dávném prosu*, Dante – *Božská komedie*, E. Brontëová – *Bouřlivé výšiny*.

výrazovou formou – je prostředkem zobrazení archetypů, které reprezentují lidský svět – svět plný emocí.³⁵²

Cirkus se jako téma i jako forma objevil nejen v inscenaci *Se mnou smrt a kůň*, ale také v inscenaci *Svatbičky aneb Žonglování se smrtí*³⁵³, kterou Tálská nastudovala ve Studiu Dům.

4.6.1.1 Obludárium

Tématem inscenace *Obludárium* je cirkus, který tvůrci v inscenaci hyperbolizují. Podstatná je atmosféra, kterou jednotlivé scénické obrazy nabízejí prostřednictvím stínového divadla, tance, loutek (i v nadživotní velikosti oproti loutkovodičům), masek, kostýmů a líčení. Víc než příběh si v inscenaci uvědomujeme samostatné celky, tedy krátké výstupy, které jsou formálně propojeny tématem cirkusu – jeho prostředím, lidmi okolo něj a jeho kódy (kostýmy, hudba, cirkusová čísla).

Ta inscenace je složená z různých čísel a každé z nich má nějaký svůj předobraz. I lidé, kteří v nich vystupují, jsou inspirováni různými příběhy a příhodami. Nejvíce jsme asi čerpali ve starých cirkusech a kabaretech, obludáriích – tedy tzv. freak show – a možná i v nočních klubech.³⁵⁴

Ze slov Petra Formana vyplývá, že cirkus (technická virtuosita provedení cirkusových disciplín) zde není použit jako výrazový prostředek, ale jako téma, kolem něž se veškerý pohyb a dění ve stylizované manéži doslova točí³⁵⁵. Cílem je vyvolat atmosféru cirkusu, kde je hlavní atrakcí takzvané panoptikum³⁵⁶, typické pro počátek velkých amerických cirkusových společností, například Barnum and Bailey nebo Ringling Brothers; tam je nazývali freak show.

Herci Divadla bratří Formanů používají loutky, tančí, hrají v maskách. Cirkusovost je obsažena v jejich kostýmech, maskách a stylizovaných gestech, kterými napodobují

³⁵² INDROVÁ, Dagmar. *Od poezie na jevišti k poezii jeviště v režii Evy Tálské*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, 2006, s. 57.

³⁵³ Premiéra 3. 9. 1994, Studio Dům při Divadle Husa na provázku, Brno.

³⁵⁴ DOLENSKÁ, Kateřina. Inspiruje nás život. *Loutkář* 58, 2008, č. 6, s. 285–288.

³⁵⁵ Kruh, cykličnost a mechanické otáčení centrální kruhovou manéží také odkazuje k pradávnému symbolu cirkusu, kterým je kruh.

³⁵⁶ Panoptikem nazývám sbírku neobvyklých předmětů nebo rarit, zvláště pak anomálií, lidí s různými druhy tělesného postižení. Panoptika patřila k putovním cirkusovým vystoupením.

cirkusovou techniku, ale jen v náznacích; artistika je abstraktně modelována, přizpůsobována hereckému gestu tak, aby nemusela být artisticky provedena. Cirkus není reálně přítomen, je pouze napodobován a karikován.

Modelovým příkladem, na němž můžeme představit přenesení cirkusového tématu obludárií a panoptik do formy divadelní, je scéna s mořskými pannami. Pozornost diváků je na začátku scény soustředěna na loutky ryb, které nejsou manipulovány loutkovodíčem, ale strojem. Lanky jsou zavěšeny na kruhové točny u stropu nad jevištěm. Na točnu v podlaze jeviště pak uléhají tři ženy v bílých maskách, béžových čepičkách, oranžových sametových košilkách a bílých kalhotových spodničkách. Ozývá se jemné pískání, které připomíná zpěv velryb. Tři ženy předvádějí choreografii vleže na pohybuující se točny. Jednoduchá taneční sestava se celá odehrává na podlaze, herečky jako by napodobovaly synchronizované plavání, a představují tak mořské panny.³⁵⁷

Strukturu inscenace sceluje princip cykličnosti, tedy opakované návraty určitých postav zpět do arény, kruhového jeviště, které připomíná cirkusovou manéž. Stejně jako v případě inscenace *Se mnou smrt a kůň* i *Obludárium* je inscenací, v níž cirkus figuruje jako téma, které se nabízí k divadelnímu zobrazování; cirkus je schematicky napodobován, funguje nejen jako téma, ale také jako syžetový rámeček. Zasahuje i do struktury uspořádání scén, které připomínají cirkusová čísla. Nejedná se však o skutečná cirkusová čísla, ale divadelní výstupy, které cirkusová čísla karikují. Představení inscenace *Obludárium* je rozděleno do jednotlivých, dějově uzavřených výstupů. A jelikož se ocitáme v prostředí cirkusového stanu, můžeme říct, že jednotlivá představení se skládají z různých žánrově odlišných divadelních výstupů, které jsou aluzí na cirkusová čísla.

Charakter inscenace určují prostor a typy postav, které v *Obludáriu* vystupují. Představení začíná už se vstupem diváků do šapitó. Před stanem, který vypadá jako cirkusový, stojí kovář velký jako obr a tepe do kovadliny. Diváci jsou rozděleni do skupin, jedna je uvedena dříve a je rozsazena do hlediště, druhá sleduje program před stanem nebo u jeho vchodu, kde je malé kukátkové loutkové divadlo s marionetou. Během usazování diváků vše komentuje konferenciér. První dojem z prostoru je pro diváky důležitý, mají čas si uvědomit, že se nacházejí v neobvyklém divadelním prostoru,

³⁵⁷ Mořská panna byla ve své době nepostradatelnou součástí putujících obludárií a panoptik.

kterým je cirkusové šapitó. Na základě toho diváci mohou znejistět, protože nevědí, co mají očekávat, jestli cirkus, nebo divadlo, anebo dokonce obojí.

V jedné ze scén je divadelně stylizovanou formou napodobována drezura koně. Živý kůň je v tomto případě nahrazen velkou dřevěnou loutkou, která je vytvořena v životní velikosti skutečného koně. Loutka je na scénu přinesena dvěma muži v livrejích, kteří ji zavěsí na lana přehozená přes kladkostroj. S loutkou pak manipuluje Petr Forman. Na scénu vstupuje žena v červených šatech s kolovou bohatě nabíranou sukní, je to krasojezdkyně. Krasojezdkyně se vyhoupne na loutku a začne svou hru na koňskou drezuru. Ona i loutka jsou na lanech střídavě vynášeny a zase spouštěny k zemi. Při intimním osvětlení a za doprovodu hereččina křiku, kterým jakoby koně popohání, nabývá výstup dramatické povahy, je výtvarnou i divadelní iluzí vzrušující krasojízdy.

K zobrazení cirkusu na scéně dřevěného šapitó jsou využívány výrazové prostředky divadla výtvarného, především pak loutkového, stínového a divadla masek. Dalším příkladem využívání těchto principů je i další výstup krasojezdkyně. Na scénu je přitažena Milanem Formanem. Od pasu dolů jí zakrývají tělo obrovské obruče potažené bílou látkou; konstrukce pod sukní je v podstatě obří krinolínou. Krasojezdkyně má v ruce jezdecký bič, a jakmile jim práskne, začne hrát hudba: stará valčíková melodie doplněná o praskání jako ze staré gramofonové desky. Krasojezdkyně je vytažena do vzduchu, rozhoupe se, upravuje si sukni, popotahuje ji a natřásá. Sukně se nejprve vlní a následně se promění v projekční plátno pro stínohru. Sukně je totiž podsvícena modrým světlem a pohybující se loutky – javajky³⁵⁸ ve tvaru koně – jsou promítány na rub této obří sukně. Javajky stále opisují trasu kolem obručí sukně, zatímco krasojezdkyně je jištěna, aby nespadla a neporanila se.

S cirkusem spojuje inscenaci *Obludárium* i prostor, ve kterém se jednotlivá představení odehrávají. Soubor si nechal na míru vyrobit netradiční cirkusový stan, rozkládací dřevěnou mobilní budovu, šitou na míru inscenaci *Obludárium*.³⁵⁹ Spoluautorem architektonického návrhu je Matěj Forman.

S vedle stojícími karavany a kostelní věžičkou v pozadí připomíná raketu, která bůhvíjak přistála uprostřed parku. Ani vnitřek se nepodobá klasickému šapitó: hlediště nemá elevaci, tvoří je dvě patra, každé rozčleněné do kójí. Kovaný železný ochoz a malovaná stínítka lamp dodávají interiéru na starobylosti a

³⁵⁸ Trojrozměrná divadelní loutka ovládaná spodovými hůlkami. Její konstrukce vycházející z původních javánských loutek zvaných wayang golek.

³⁵⁹ Výroba stanu v HMMH Les Cavales ve spolupráci s francouzským konstruktérem Napem.

vzácnosti a připomínají spíš nějaký starý kabaret nebo divadélko à l'italienne než cirkusový stan. Stan bratří Formanů je inspirován starými jarmarečnými boudami: je to zvenčí kříženec cirkusu a jízdárny, zevnitř cirkusu a kabaretu.³⁶⁰

Interiér stanu tvoří dvě patra hlediště s lóžemi ve tvaru půlkruhu, přičemž diváci shlížejí na kruhové jeviště doplněné točnou. Horní balkon ohraničuje ornamentální zábradlí, židle a stolky v hledišti jsou dřevěné, v lóžích svítí lucerny na elektrický proud. Elektrický proud se vyrábí dynamickou silou při jízdě na kole.³⁶¹ Svícení na scéně je zprvu také součástí hry, když konferenciér vyzve jednoho z diváků, aby šlapal na statickém kole, jakémsi rotopedu, a vytvářel tak elektrickou energii, která pak rozsvítí manéž. Osvětlení je v průběhu představení permanentně tlumené, mnohdy se jednotlivé výstupy odehrávají téměř ve tmě, nebo intimním svícením přes barevné filtry. Scéna je pokryta prkny a ve středu scény je točna. Zadní prospekt je tvořen oponou, po jejíchž stranách jsou tyče a lana, sloužící jako technické zázemí pro pozdější manipulaci se zavěšenými herci nebo loutkami a rekvizitami.

Obludárium je hra na cirkus, kabarety a noční podniky – a vystupují v něm všechny možné typy, které si bez velkého přemýšlení představíte: krotitelka a krasojedkyně, silák, zpěvačka... divák předjímá, co a jak nejspíš přijde, ovšem toto očekávání je permanentně a rafinovaně zklamáváno.³⁶²

Hudební doprovod je složen především z dechových nástrojů a bicích. Hudba je průvodní temporytmická složka jednotlivých výstupů a scén; je dramatizující, narativní a dotváří atmosféru.

Cirkus se primárně vyznačuje rizikem a možností obdivovat toto riziko. S touto tendencí se v *Obludáriu* nesetkáme. Cirkusovost je zde záměrně a viditelně potlačena; je obsažena nikoli v cirkusové technice, ale ve hře na cirkus. Hra na cirkus je očividná i skrytá. V některých výstupech ji protagonisté záměrně přiznávají – svlékáním kostýmu, jištěním na lanech a sedácích, maskami. Tak se hra na cirkus stává tématem i prostředkem, také námětem ke komickému karikování.

³⁶⁰ FROUIN, Yann. Úvahy nad Obludáriem. *Svět a divadlo* 19, 2008, č. 6, s. 10.

³⁶¹ Některým divákům jsou před představením rozdány malé dřevěné krabice s klikou, kterou když zatočí, světlo mírně zabliká a velmi slabě se rozsvítí. Je to hra, kterou tvůrci inscenace angažují diváky do dění na scéně. Zároveň to znamená, že hra na cirkus se rozprostírá po celém prostoru, nejen na jevišti, ale také v hledišti i před stanem.

³⁶² ČUNDERLE, Michal. Chyby bez chyby. *Svět a divadlo* 19, 2008, č. 6, s. 14.

4.6.1.2 Se mnou smrt a kůň

Cirkusem jako tématem se ve své inscenaci *Se mnou smrt a kůň* zabývala i režisérka Eva Tálská. O této inscenaci nehovoříme jako o novém cirkuse, ale jako o svébytném díle divadelním. Východiskem pro její vznik není cirkusovost ve smyslu cirkusové techniky, ale divadelnost, v níž je cirkus hlavním tématem divadelně zobrazovaným.

Cirkus je pro režisérku základním, výchozím znakovým materiálem. Je pro ni označujícím. Cirkus plní jak funkci označujícího inscenace jako celku, tak označujícího její dílčí složky.³⁶³

Režisérka použila cirkus, tedy cirkusovou artistiku, jako formu, do níž vložila vlastní obsah. Základem jejího režijního postupu bylo převedení znaku cirkusu do divadelního znaku ve spolupráci s divadelními herci, kteří jsou zvyklí na práci s divadelním jazykem. Cirkus je základním tematickým stavebním prvkem obsaženým už v samotném syžetu. Ten je poskládán z jednotlivých výstupů, jež připomínají cirkusová čísla. Většina akrobatických, potažmo žongléřských nebo eskamotérských čísel není ukazována, ale jsou napodobována divadelními prostředky, zvláště pak hereckými. To znamená, že herci a herečky, až na výjimky, akrobaty hrají.

[...] například krasojízda, drezura koní, chůze na laně, akrobacie na vertikálním laně, kouzlení; každé toto číslo nás odkazuje k cirkusu. Znaky cirkusu nesou i kostýmy. Můžeme tu vidět například klaunský nos i velké klaunské boty, klobouk pro krasojezdkyni, trikot pro hadí ženu, frac pro kouzelníka, kovbojské boty a vestičku pro vrhače nožů. S kostýmy koresponduje i líčení postav: bíle nalíčené tváře, červené rty, černě zvýrazněné obočí, paruky nejrůznějších tvarů a barev.³⁶⁴

Tálská herce pomocí líčení a kostýmu stylizuje do tradičních cirkusových postav³⁶⁵, divadelními prostředky jsou tak vytvářeny cirkusové znaky. V inscenaci si herci hrají na cirkus, hovoří o cirkuse, inscenace tak představuje cirkus. Aby byl tento záměr srozumitelný i divákovi, Tálská vychází z dobře známého a obecně zažitého kódu tradičního cirkusu (kostýmy, prostor, hudba, cirkusové disciplíny), které využívá pro

³⁶³ INDROVÁ, D. Op. cit., s. 58.

³⁶⁴ Op. cit., s. 59.

³⁶⁵ Těmito cirkusovými postavami jsou například provazochodkyně, bílý klaun, krasojezdkyně, vrhač nožů, vzdušná akrobatka (na laně i na visuté hrazdě), cvičitelka koní.

formální zasazení mikropříběhů do tematického i formálního rámce. Cirkus slouží i jako prostředek k vytvoření vyhocené dramatické situace.

Výtvarná složka (kostýmy a scénografie) také určuje charakterové znaky jednotlivých postav. Jejich líčení v debureauovském stylu zastírá přirozenou mimiku a staví herce do situace, kdy mohou používat jen omezený repertoár grimas, který by měl být univerzálně čitelný. Provazochodkyně (Eva Vrbková) byla oblečena do sukýnky a trikotu bílorůžové barvy. Byla tak podpořena nevinnost, dokonce snad až naivita její postavy.

Tato výtvarná stylizace nás odkazuje k povaze postavy, k její čistotě a upřímnosti, ale s tím související nerozhodnosti [...] Výtvarné znaky této postavy (její kostým a líčení) se tedy stávají znaky jejího charakteru.³⁶⁶

Herecká práce v inscenaci *Se mnou smrt a kůň* nevyžaduje mluvený projev. Hudba zde nahrazuje verbální složku hereckého projevu a postará se o dynamizování děje. Je složkou významotvornou a stejně jako výtvarná složka a složka pohybová posiluje cirkusový charakter inscenace. I v hudbě jsou obsaženy znaky cirkusu; jako třeba motiv trubkového sóla, který inscenaci otevírá i uzavírá.

Vesměs jde o přísnou nápodobu klasického cirkusového prostředí, důvěrně známou a s ohledem na téma ovšem zcela účelnou.³⁶⁷

Výtvarné motivy obsažené v mobilní scénografii také odkazují k objektům, které lze najít u tradičního cirkusu. Vůz symbolizuje neustálý pohyb, kočovný život cirkusových umělců. Svým vzezřením ale zároveň připomíná pohřební vůz. Odkazuje tak k další tematické rovině, explicitně obsažené už v názvu inscenace – k smrti. Inscenace je poskládána z fragmentů utvářených znakovým systémem divadelní komunikace, která základ pro vytváření těchto znaků čerpá z modelové struktury cirkusu. Znaky cirkusu Tálská přetváří do divadelních metafor, bez potřeby využívat cirkusu formálně ve větší míře; virtuózní provedení cirkusové techniky není cílem, nýbrž východiskem.

Jednotlivými scénami a výstupy provází postava Augusta, ryze divadelní zobrazení tradiční cirkusové postavy. Účinkující inscenace jsou herci, nikoli cirkusoví artisté, proto jsou zde typické cirkusové postavy pouze modelem pro vytvoření herecké

³⁶⁶ Op. cit., s. 75.

³⁶⁷ LJUBKOVÁ, Marta. Skoro jako na cirkuse. *Revolver Revue* 2000, č. 17, s. 115.

postavy, přičemž tyto herecké postavy se v průběhu představení mění v dramatické osoby. Základem jejich herecké práce je více než akrobatická technika gesto či mimika. Cirkusová akrobacie³⁶⁸ v některých situacích slouží k zdůraznění tématu a zároveň posílení metaforické hry na cirkus. Dochází k takzvanému prolnutí označovaného s označovaným neboli představovaného s představovaným. Jako příklad můžeme uvést cirkusová čísla na hrazdě nebo laně, která předvádí jedna z hereček, Gabriela Štefanová. Z roviny mimetické přechází do roviny ostenze. Toto jednání je důkazem autoreference, odkazování k roli samotným předváděním dané dovednosti. Nefunguje zde zdivadelnění či metaforické zobrazení cirkusu, ale jde o zobrazení cirkusu cirkusem samotným. Přímá realita tak je konfrontována s divadelní iluzí. Reálně provedená cirkusová technika nabývá nejen povahy novocirkusové, tedy začleněním mezi ostatní složky představení získává nové významy, ale zároveň stále zůstává cirkusovou disciplínou, která bude diváky okouzlovat, překvapovat a vzrušovat.

Inscenace je uspořádána do krátkých výstupů, které délkou i obsahem připomínají cirkusová čísla. Představení inscenace začíná výstupem, ve kterém na jeviště přijíždí černý pohřební vůz, na němž jsou naskládány staré truhly a kufry. Vůz táhne muž, černý klaun, který s ním opisuje kruh, čímž symbolicky napodobuje tvar cirkusové manéže. Za vozem pochodují postavy v povětšinou černých kostýmech, tváře mají nalíčený bíle. Hraje reprodukováná pochodová hudba, která stále zrychluje, s ní zrychluje i chůze postav, které připomínají figury cirkusových panoptik nebo obludáří. Postavy pochodují a zároveň tančí v kruhu, a tak mají příležitost se každá zvláště prezentovat divákům. Každá z nich má svou pohybovou manýru, gesto, které ji charakterizuje.

První dramatické situaci dominuje příběh Pierota³⁶⁹ a Provazochodkyně. Pierot s Provazochodkyní tančí, zatímco během jejich tanečního výstupu natáhnou dva černí klauni³⁷⁰ mezi pohřební vůz a jeden konec jeviště provazochodecké lano. V tanci Pierot Provazochodkyni jemnými gesty naznačuje, jak se má po laně pohybovat. Jejich dialogická pohybová etuda je prolepsi k tomu, že provazochodkyně následně skutečně

³⁶⁸ Gabriela Štefanová předvádí základní prvky závěsné akrobacie na laně a hrazdě, Eva Vrbková zase ekvilibristickou dovednost – chůzi po ocelovém laně. Michal Bumbálek demonstruje balanční dovednost na kouli.

³⁶⁹ Označení role jako Pierot vychází z původního scénosledu. Ve skutečnosti připomíná Pierot klasického bílého klauna z tradičních cirkusových manéží.

³⁷⁰ Černý klaun zde figuruje jako zástupce Augusta, tedy klauna z tradičního cirkusu, který byl vždy napálen pro svoji hloupost, byl vždy terčem drastických šprýmů jiných klaunů.

bude chodit po napnutém laně. Hra na cirkus se tak proměňuje ve skutečné cirkusové číslo.

Děj se točí v kruhu a v takových momentech promlouvá nejsilněji metaforický jazyk jeviště, v němž jsou tancující a pochodující postavy symbolem přicházející smrti. Kufr je rakví, k níž jsou přineseny umělé květiny, rekvizita kouzelníků, další ze znaků odkazujících k tradičnímu cirkusovému kódu. Mikropříběhy jsou rozděleny do nepravidelně řazených výstupů nebo obrazů. Melancholická provazochodkyně, která po pádu ochrnula, prožívá svůj krásný sen, do něhož ji zavedou dva černí klauni. Provazochodkyně má pod kostýmem upevněný horolezecký sedák, v němž je následně zavěšena na lano s karabinou a vytažena do takové výšky, aby mohla bezpečně poletovat nad hlavami diváků. Na záda jí klauni připevní velká motýlí křídla. Následně jí rozhoupou, aby poletovala vzduchem doslova jako motýl s velkými barevnými křídly. Silnou stránkou této scény je opět navození melancholické atmosféry. I přesto, že se nejedná o žádnou z nebezpečných a riskantních cirkusových disciplín, let herečky vzduchem, navzdory, že vidíme lano, má okouzlující sílu a je překvapivý.

Inscenace *Obludárium* a *Se mnou smrt a kůň* spojuje kromě podobného tématu zvláště dramaturgické členění obou divadelních děl na menší části. Inscenace je strukturována na krátké, dějově uzavřené výstupy, které jsou ohraničeny příchodem nových postav. Jednotlivé výstupy jsou v podstatě jako cirkusová čísla, čímž skladba inscenace odkazuje ke skladbě tradičních cirkusových představení. K tradičnímu cirkusu neodmyslitelně patří také koně a umění krasojízdy. V inscenacích *Obludárium* a *Se mnou smrt a kůň* se aluze na krasojízdu objevuje v podobě pantomimy i loutkového divadla. Kůň je symbolem cirkusu, s uměním krasojízdy Philipa Astleyho v kruhovém prostoru se cirkus také zrodil.

4.6.2 Divadlo Continuo a Décalages – Divadlo v pohybu

V této kapitole se budu věnovat dalším vlivům cirkusu na současnou českou divadelní a experimentální tvorbu. Jako představitele této skupiny jsem si vybrala dva české divadelní soubory – Divadlo Continuo a Décalages – Divadlo v pohybu.

Divadlo Continuo je mezinárodní nezávislá divadelní skupina, která od roku 1995 trvale sídlí a tvoří v malé vesnici Malovice u Českých Budějovic, v prostorách bývalé

zemědělské usedlosti pojmenované Švestkový Dvůr. Základ divadelního souboru tvoří Pavel a Helena Šťouračovi, kteří spolu začali tvořit už v roce 1992 na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU. Divadlo Continuo se dodnes soustředí na plenérové divadlo hrané v přírodě i v ulicích, nezavrhne ani divadelní scény. V devadesátých letech začal soubor experimentovat s novou divadelní formou, jež se v určitých směrech blížila novému cirkusu. Především tím, že soubor využíval i cirkusovou artistiku jako prostředek divadelního zobrazování.

Pro mě je pohyb základní dramatickou hodnotou. My nezačínáme od příběhu nebo divadelní hry. V lidském pohybu je tolik dramatického potenciálu, že je to začátek jakéhokoliv uvažování o nové inscenaci. Téma a příběh přicházejí později, na začátku je obraz nebo právě pohyb.³⁷¹

Pavel Šťourač spolupracoval i s Divadlem bratří Formanů, díky němuž se soubor Divadla Continuo dostal k novému cirkusu. Pavel Šťourač tak měl příležitost zhlédnout zásadní díla rané novocirkusové tvorby.

Viděl jsem díky bratřím Formanům to nejlepší, co vzniklo v novém cirkuse v osmdesátých a devadesátých letech – *Volière Dromesko*, *Que Cir-Que*, *Cirque Ici* nebo *Cirque Plume* – tedy ty, kteří vytvářeli tu první vlnu novocirkusového umění. Tehdy mě to nadchlo, protože to kombinuje poezii, divadlo a akrobacii.³⁷²

Dramaturgicky se soubor inspiruje i nedivadelními prostory, ve kterých, nebo pro které, inscenace připravuje. Soubor účinkoval v různých site-specific projektech a pro některé své inscenace si nechal vyrobit i vlastní divadelní stavby; například pro inscenaci *Bazar střepů – La Foire aux Eclats*³⁷³ nechal soubor zhotovit cirkusový stan, který nazval *La Stodola*. Byl postaven z ocelové konstrukce, dřevěné stěny a plátěné bílé střechy.³⁷⁴

Ze střepů našich snů, příběhů a představ – v rytmu těla i slova, s prvky akrobacie, žonglování, tance a hudby, s využitím loutek a mobilních objektů – skládáme kabaret plný obrazů a poezie.³⁷⁵

³⁷¹ Rozhovor s Pavlem Šťouračem. Audiozáznam mp3, 17. 7. 2014.

³⁷² BOHÁČKOVÁ, Kamila. Pavel Šťourač – Na divadle musí být tělo i srdce. *Literární noviny* 22, 2011, č. 37, s. 5.

³⁷³ Premiéra v roce 2002 na festivalu Divadlo v Plzni.

³⁷⁴ Stan byl 9 metrů vysoký, 28 metrů dlouhý a 16 metrů široký.

³⁷⁵ Program k inscenaci *La Stodola – Bazar střepů*. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, fond malých divadel sign. 136.

Ve stanu soubor uváděl také inscenaci *Život v peři*³⁷⁶, jejíž součástí byly výstupy na vertikálním laně, akrobatických šálách nebo na visuté hrazdě. Tématem inscenace bylo hledání naděje alegoricky zobrazené v symbolech odkazujících k ptačí říši. Inscenace byla groteskním podobenstvím o hledání ztracených křídel a o touze po letu. Eklektická divadelní forma v sobě obsáhla principy divadla masek, loutkového divadla, pouličního divadla a artistiky. Zkoušení inscenace trvalo tři měsíce, ale příprava několik let, protože v ní soubor využíval cirkusovou artistiku, zvláště závěsnou akrobacii, kterou bylo zapotřebí důsledně trénovat.

Inspirativní produkce Continua na náměstích a v parcích reprezentují své herectví oscilující mezi kejklářstvím, artistickým eskamotérstvím, poetickou pantomimou a choreograficko-taneční naivitou lidových pouličních divadel 18. a 19. století.³⁷⁷

Doba příprav jednotlivých inscenací souboru se v době, kdy využíval cirkusových technik, lišila. Například *Kratochvíleni*³⁷⁸ vznikalo po dobu tří týdnů, příprava jiných inscenací trvala i tři měsíce, někdy půl roku. Společný byl ale postup práce. Na začátku většinou není scénář, ale pocit, jeden obraz, téma nebo situace. Následují rozhovory, individuální práce a hledání výrazových prostředků, aby mohl vzniknout konkrétní námět pro zkoušení a z něj konkrétní situace. Členové souboru vymýšlejí pohybové techniky, hledají citace v literatuře, filmu, malířství. Pak teprve vznikají výtvarné návrhy a modely. Samotné zkoušení přichází až po těchto přípravných fázích, kdy reálně vzniká i výprava.

Slovo má přijít na řadu, až když se věci nedají říct jinak. Nejdřív je obraz, pohyb, vztah lidí, zvuk, dech, písnička.³⁷⁹

Mezi inscenace Divadla Continuo, které se svou formou nejvíce blížily novému cirkusu, patří i *Cirkus Vitae*.³⁸⁰ Cirkusem se herci společně s tvůrci inspirovali pro tematické i kauzální řazení scén. Cirkusová technika byla obsažena v jednotlivých žongléřských, akrobatických, hudebních, iluzionistických i klaunských číslech. Krátké a uzavřené výstupy měly evokovat atmosféru jarmarečního divadla, které bylo s cirkusovými

³⁷⁶ Premiéra 13. 7. 2003, park Stromovka, Praha.

³⁷⁷ KŘÍŽ, Jiří P. Brno už má život v peři. *Právo* 3. 9. 2003, s. 13.

³⁷⁸ Série letních inscenací, které vznikaly v rámci mezinárodních uměleckých dílen na Švestkovém dvoře.

³⁷⁹ BOHÁČKOVÁ, K. Op. cit., s. 4.

³⁸⁰ Premiéra 13. 6. 1998, Švestkový dvůr, Malovice.

technikami spjato. Divácká pozornost nebyla soustředěna na provedení cirkusové dovednosti, ale na její obecnou přítomnost.

V *Cirkusu Vitae* to byla hra na cirkus, bylo to všechno jenom jako, kromě žonglování Vojty Vrtka. Bylo to divadlo o cirkusu.³⁸¹

Divadlo Continuo na inscenaci *Cirkus Vitae* spolupracovalo s maďarským loutkářem a výtvarníkem Szilárdem Borárosem³⁸². V inscenaci rovněž vystupovali hudebníci z Českomoravské hudební společnosti (Čechomor), která se dodnes soustředí na interpretaci české a moravské lidové hudby. K Divadlu Continuo se v inscenaci připojil i Vojta Vrtek, kejklíř a profesionální žonglér.

Borárosův principál diriguje a usměrňuje dění pomocí krotitelského biče, Vrtek tu žongluje se vším, co mu přijde pod ruku včetně budíku a nočníku – a snaživý Paolo Pavla Šťourače se projíždí na laně s bláznivými „vzduchoplaveckými“ stromečky, přičemž se do všeho tak trochu plete.³⁸³

Některé artistické dovednosti herci skutečně předváděli a záměrně na jejich náročnost poukazovali. Druhá dramaturgická linie se soustředila pouze na představování cirkusu a kejklení formou hry. V této „hře“ herci nebyli artisty ani kejklíři, ale hráli si na ně. Téma cirkusu a pouličního kejklení bylo tímto způsobem v inscenaci hyperbolizováno.

Namísto loutek – panáčků – tu byly monumentální figury na chůdách, například krosnový Smrták nebo obrovitý býk (Jan Brůček s chůdami na ruce i na nohou), který s principálem sehrál toreadorský výstup.³⁸⁴

Jako průkopnickou inscenaci českého nového cirkusu, v níž precizně provedená technika závěsné akrobacie figurovala jako prostředek komunikace mezi artisty a diváky, byly *Letokruhy*.³⁸⁵ Tentokrát se na ní podílel i dramaturg, Jan Vedral. Součinnost režie a dramaturgie je typická pro české divadelní prostředí, přirozeně tak tento typ divadelní spolupráce přechází i do prostředí novocirkusového.

³⁸¹ Rozhovor s Pavlem Šťouračem. Audiozáznam mp3, 17. 7. 2014.

³⁸² Studoval na katedře loutkového a alternativního divadla na DAMU. V jeho tvorbě jsou zastoupeny i principy pouličního divadla a lidových obřadů a slavností.

³⁸³ TICHÝ, Zdeněk A. Cirkus vitae není pravý cirkus, ale vůbec to nevádí. *Mladá fronta Dnes* 1. 9. 1998, s. 19.

³⁸⁴ PAVLOVSKÝ, Petr. Malé i velké obrazy světa. *Literární noviny* 1998, č. 36, s. 14.

³⁸⁵ Premiéra 23. 5. 2004, ROXY, Praha.

Tématem inscenace *Letokruhy* bylo stáří. Projekt Seiline Vallée a Salvi Salvatoreho (Libor Kubeš) v režii Pavla Št'ourače ale nevyprávěl o stáří čistě negativně, ale spíš s chápavým nadhledem. Fabuli příběhu uvozovala základní situace setkání dvou starých lidí, muže a ženy, kteří přišli do domova seniorů.

Každý z nich žije ve svém světě, ohraničeném bolestí a samotou, z něhož si jen těžce prolamují cestu k vzájemnému kontaktu. Hodinové představení, v němž zní s atmosférou dokonale ladící hudba Radka Pobořila, je výmluvnou variací na téma osamělosti, potřeby lásky, pobývání ve světě snů s krutými návraty do reality.³⁸⁶

V inscenaci využívali tvůrci jako hlavní vyjadřovací prostředky postupy loutkového a stínového divadla, nonverbálního divadla, vzdušné akrobacie a krasojízdy na kole; mluvené slovo znělo pouze ze záznamu a charakterizovalo další postavy hrané Vallée a Salvatorem – lékaře a sestru pečující o staré lidi.

Vallée a Salvatore jsou dokonalí ve stylizaci starých lidí – jejich mladá těla se pohybují s úzkostlivou opatrností a přemáhanou bolestí.³⁸⁷

Příběh inscenace *Letokruhy* obsáhl v tématu naději ve stáří, ve kterém lidé mohou znovu nalézt chuť do života a zamilovat se; název *Letokruhy* je metaforou uplynulých let a vzpomínek. Motiv kruhů a letokruhů se odrážel i ve výtvarném pojetí inscenace, které z velké části sestávalo z technického nářadí potřebného pro závěsnou akrobacii; Seiline Vallée například prováděla akrobacii na závěsném kruhu. Také Salvi Salvatore používal různé kruhové předměty. Jelikož představoval starého muže, který býval pošťákem, v inscenaci tuto profesi připomínal jízdou na kole. Vzpomínky starého muže na mládí a pošťáckou profesi předváděl na jevišti Salvi Salvatore krasojízdou na kole.

Režisér a vedoucí souboru Pavel Št'ourač již léta hledá formu, jak cirkus a divadlo spojit se svým divadlem, se svým divadelním vnímáním. Má zkušenosti s loutkami, s pouličním divadlem, zná francouzské divadelní skupiny, kde nový cirkus je nejvíc „doma“. Poprvé použil pro „svou“ variantu nového cirkusu pevnější příběh (dramaturgie Jan Vedral), poprvé se herci snaží hrát charaktery. Zatím jsou ještě víc akrobaté a loutkáři než klauni a tanečníci, ale dveře k novému divadlu se otevírají.³⁸⁸

³⁸⁶ HRDINOVÁ, Radmila. Křehké stáří mladých těl a duší. *Právo* 14, 2004, č. 91, s. 15.

³⁸⁷ Op. cit.

³⁸⁸ HULEC, Vladimír. Continuo: Cesta k novému divadlu. *Time in Praha* 2, 2004, č. 6, s. 128.

Cirkusová artistika figurovala v tvorbě Pavla Štourače zhruba šest let, než mu cirkus jako prostředek divadelního zobrazování přestal stačit.

[...] to, co se stalo s první velkou divadelní reformou ve dvacátých, třicátých letech, se nyní přihodilo i novému cirkusu a pohybovému divadlu. Tehdy se ze skvělých experimentů taky stal mainstream, který navíc často spolupracoval s ideologií komercí [...] uvědomil jsem si, že to je něco úplně jiného, než já celou dobu na divadle hledám, totiž to, aby tam člověk byl celý, aby se mu hlava spojila se srdcem a s tělem a byl kompletní. Možná proto jsme se jako Divadlo Continuo z téhle novocirkusové cesty odklonili a vrátili jsme se k tomu, s čím jsme začínali: k příběhu, sdílení a komunikaci.³⁸⁹

Salvi Salvatore a Seiline Vallée od Divadla Continuo v roce 2006 odešli a založili si vlastní komorní soubor Décalages – Divadlo v pohybu, ve kterém v technice a postupech nového cirkusu pokračují a utvářejí osobitou česko-francouzskou variantu nového cirkusu. Seiline Vallée a Salvi Salvatore se v profesním životě střetli s mnoha rozdílnými výrazovými prostředky dramatického umění. Pracovali s principy a prvky akrobacie, fyzického, pouličního, loutkového i činoherního divadla a s mnoha jinými formami. Snahou souboru je i dnes tvořit inscenace inspirované skutečným životem nebo silnými příběhy ze světové literatury. Jejich divadelní jazyk, ve kterém je jedním z vyjadřovacích prostředků extrémní pohyb (vzdušná akrobacie), je poetický a vizuální.

Décalages – Divadlo v pohybu vytvořilo do roku 2013 celkem pět inscenací – *Posedlost* (režie Irina Andreeva), *TaBalada* (režie Zoja Mikotová), *Bez Země* (režie Véronic Joly), *Na Větví*³⁹⁰ (režie Pierre Nadaud) a *Velvet Blues* (Salvi Salvatore, Seiline Vallée). *Posedlost*³⁹¹ se díky Irině Andreevě (ruské performerce, zakládající členka souboru Teatr Novogo Fronta) stala mezinárodním projektem. Inscenace měla být především o lidských tvorech.

Zajímalo nás zkoumání krajní podoby vztahu muže a ženy, tedy ona potřeba ovládat, podléhat, přeměňovat, vzdorovat, přiblížit se, vlastnit, sdílet, být sám, být spolu.³⁹²

³⁸⁹ BOHÁČKOVÁ, K. Op. cit., s. 4–5.

³⁹⁰ Premiéra 4. 11. 2011, Alfred ve dvoře, Praha.

³⁹¹ Premiéra 11. 3. 2007, Palác Akropolis, Praha.

³⁹² Program k inscenaci *Posedlost*. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. A 4281.

Scénář k další inscenaci, nazvané *TaBalada*³⁹³, byl volně inspirován literárním zpracováním japonské legendy jménem *Obasute*. Příběh byl o staré ženě, která byla zanechána v horách, protože své komunitě už nepřinášela žádný užitek. V inscenaci hostovala Petra Kotmelová, která v představení figurovala jako vypravěčka a zpěvačka.

Ve spolupráci s Véronic Joly vytvořil soubor pohádkové divadelní dílo *Bez Země*³⁹⁴ inspirované knihou *Petr Pan* od Jamese Matthewa Barrieho. Inscenace *Bez Země* byla krátkým vyprávěním fantastického příběhu. V něm Vallée a Salvatore uplatnili pohybové divadlo a cirkusovou akrobacii; závěsnou akrobacii na laně a na speciální kovové konstrukci připomínající klec. Hlavními postavami byly pohádkové bytosti – Víla (Seiline Vallée), Kapitán Hák (Salvi Salvatore) a Petr Pan (loutka). Seiline Vallée i Salvi Salvatore tak byli nejen herci a akrobaty, ale také loutkoherci.

Inscenaci *Na Větví!* lze chápat jako pokus o novou, v souboru doposud nevyzkoušenou, divadelní formu, v níž se básnický text stal součástí vzdušné akrobacie a akrobacie zase součástí textu. V akrobatických figurách na šálách recitovali Seiline Vallée i Salvi Salvatore verše belgického básníka Norge. Prostřednictvím těchto veršů, jejichž význam se pokusili přetvářet v akrobatický pohyb, si kladli filozofické otázky spojené s hledáním životní pravdy.

Soubor *Décalages* – Divadlo v pohybu patří k malé skupině českých profesionálních souborů nového cirkusu. Čistá fyzická podstata cirkusových umění (zvláště závěsné akrobacie) je v jejich inscenacích uchopena jako výrazový prostředek, jako prostředek divadelní komunikace. Sami umělci se k novému cirkusu nikdy otevřeně nehlásili. Přitom v České republice dlouhodobě pracují na rozvoji nového cirkusu, nejen jako tvořící artisté, ale také jako lektori a pedagogové.³⁹⁵

³⁹³ Premiéra 3. 9. 2008, Divadelní loď Tajemství, Praha; inscenace získala ocenění za nejlepší představení v rámci projektu *Inspirace 2008* v Ruiny Teatru Miejskiego v polských Gliwicích, dále získala zvláštní cenu za výjimečnou poetiku v rámci festivalu *Teatrów Europy Środkowej Sąsiedzi 2010* v Lublinu.

³⁹⁴ Premiéra 9. 10. 2009, Roxy, Praha.

³⁹⁵ Salvi Salvatore je v oboru závěsné akrobacie samoukem. Vzdělávání se v oboru cirkusu formou samostudia bylo pro české prostředí počátku milénia typické. Seiline Vallée se učila cirkusovou akrobacii ve Francii.

4.7 Cirk La Putyka, oficiálně první český nový cirkus

V této kapitole se budu zabývat tvorbou českého souboru nového cirkusu Cirk La Putyka. Pro popis a analýzu jsem vybrala tři inscenace, které vytvořil Rostislav Novák mladší, jako autor a režisér, nebo na kterých se režijně podílel.

Cirk La Putyka vznikl jako soubor v roce 2009 na základě inscenačního projektu *La Putyka*³⁹⁶. Jeho iniciátorem byl Rostislav Novák mladší³⁹⁷, který ke spolupráci přizval režiséry Martina Kukučku a Lukáše Trpišovského³⁹⁸. Soubor Cirk La Putyka můžeme z hlediska tvůrčího i z hlediska uměleckého marketingu zařadit k nejúspěšnějším souborům nového cirkusu v České republice. Je prvním uměleckým seskupením, které se v České republice oficiálně začalo označovat za novocirkusové. Tvůrčí směr a estetiku děl určuje primárně umělecký vedoucí Rostislav Novák mladší.

Jelikož nemám režijní vzdělání, ale vzdělání herecké, víc než za režiséra se považuju za herce. Herectví mám v krvi z obou rodinných stran, z matčiny strany dokonce od roku 1775. Moje životní i mentální náplň je proto silně ovlivněna herectvím. V tuto chvíli mě nejvíce zajímají rozdíly mezi filmovým a divadelním herectvím a mezi tancem a loutkovým divadlem. Zkrátka vždy mě bavilo, jako herce a dnes i jako režiséra, míchání žánrů a smazávání hranic mezi nimi. Proto mě vlastně zaujal nový cirkus, který je toho ideálním příkladem.³⁹⁹

Pod hlavičkou Cirk La Putyka do konce roku 2013 vzniklo šest premiérových inscenací – *La Putyka*, *Up End Down*⁴⁰⁰, *A cirkus bude?!*⁴⁰¹, *Slapstick Sonata*⁴⁰², *Risk*⁴⁰³ a

³⁹⁶ Premiéra 21. 4. 2009, La Fabrika, Praha; režie SKUTR (Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský) a Rostislav Novák.

³⁹⁷ Herec, loutkoherec, tanečník, akrobat, režisér, pochází z loutkářské rodiny Kopeckých, účinkoval v inscenacích kamenných divadel – Národní divadlo v Praze, Divadlo v Celetné, Divadlo ABC, v nezávislých projektech DOT504 i v divadle La Fabrika.

³⁹⁸ Absolventi oboru režie na katedře alternativního a loutkového divadla na DAMU.

³⁹⁹ Since I only attended acting school and have no actual directing education, I think of myself as an actor rather than as a director. There have been actors on both sides of my family – they can be traced all the way back to 1775 in fact, on my mother's side. Both my life and my mindset have thus been shaped by acting. At the moment I'm most interested in the differences between film and theatre acting as well as the differences between dance and puppetry. In short, I have always been interested in crossing boundaries and mixing genres – both as an actor and as a director. This is basically why I was captivated by contemporary circus in the first place: it may well be the best example of this one could find.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rostislav Novák on Risk [online]. [cit. 19. 9. 2014]. URL: <<http://sideshow-circusmagazine.com/magazine/deconstructions/rostislav-novak-risk>>.

⁴⁰⁰ Premiéra 19. 12. 2010, La Fabrika, Praha; režie Rostislav Novák.

⁴⁰¹ Premiéra 25. 9. 2011, Minor, Praha; režie Rostislav Novák.

⁴⁰² Premiéra 23. 2. 2012, Nová scéna Národního divadla, Praha; režie Maxim Komaro.

⁴⁰³ Premiéra 17. 1. 2013, La Fabrika, Praha; režie Rostislav Novák.

*Airground*⁴⁰⁴. Soubor Cirk La Putyka přinesl do českého uměleckého prostředí novou tvůrčí poetiku, nový styl a nové technické dovednosti. Soubor vznikl jako dobrovolné sdružení umělců, ale dnes má své stálé umělecké jádro. Ke každému projektu jsou také zváni externí dramaturgové, režiséři, choreografové, artisté i tanečníci.

Inscenace *Slapstick Sonata*, jako třetí inscenace v pořadí, byla přelomovou ve vztahu k dosavadní tvorbě souboru Cirk La Putyka, neboť režisérem byl zahraniční artista, bývalý žonglér a současný novocirkusový režisér Maxim Komaro z Finska. Úzké sepětí přímo s cirkusovou praxí zákonitě ovlivňuje Komarův režijní styl. Více než příběh Komara zajímají krátké dynamické výstupy přetavené v drobné divadelně-cirkusové etudy. Montážní styl Komarovy režie dává vzniknout inscenacím s nesourodým, ale za to dynamickým průběhem, a to i díky hudebnímu aranžmá a choreografické kompozici, ve které využívá různé taneční styly (disko, klasický balet, současný tanec) ve spojení s akrobacií. Jednotlivé scénické obrazy se často kauzálně nepojí. Režie je sceluje vnějším prostředky, pomocí kostýmů, hudby nebo dekorace. V případě *Slapstick Sonaty* vycházel Maxim Komaro ze zadání, kterým bylo vytvoření scénické grotesky pomocí artistiky, gymnastiky a klaunerie.

[...] v průběhu celého představení herci nabízejí řadu vtipných momentů i drobných detailů, které provokují k rozehrání. Jsou to například situace, v nichž manipulují s dřevěnými prkny nebo žebříky.⁴⁰⁵

Soubor Cirk La Putyka je výjimečný profesním zaměřením některých interpretů, jejichž dovednosti nejsou primárně spojeny s divadlem nebo s cirkusovým uměním, ale například se sportem. Ze sportovců, kteří byli do souboru angažováni, se postupem let pravidelného účinkování stali profesionální novocirkusoví artisté.⁴⁰⁶ Činnost souboru je v podstatě od samého začátku spojena se snahou prorazit na zahraniční novocirkusovou scénu, což se Cirk La Putyka povedlo hned krátce po jeho vzniku a dodnes se mu v této oblasti daří. Pro dramaturgii zahraničních festivalů nového cirkusu a jiné multižánrové festivaly byla tvorba souboru lákavá, zvláště pak inscenace *La Putyka*, která podle zahraničních ohlasů přináší do nového cirkusu ryze český, výrazně divadelní styl.

⁴⁰⁴ Premiéra 31. 10. 2013, La Fabrika, Praha; režie Štěpán Benyovszký, Tom Rychetský a kol.

⁴⁰⁵ ŠTEFANOVÁ, Veronika. Patchwork Slapstick. *Taneční zóna* 16, 2012, jaro-léto, s. 61.

⁴⁰⁶ Jsou jimi například Jiří Weissmann, Daniel Komarov, Michael Boltnar, kteří jsou nejčastěji obsazovanými artisty souboru. Tento postup od sportu k novému cirkusu není ničím výjimečný ani v zahraničí. I na začátku „hnutí“ nového cirkusu stála řada sportovců a dodnes je nový cirkus se sportem propojen. Řada gymnastů vyučuje například v cirkusových školách.

Specifické postavení v tvorbě Cirku La Putyka má inscenace pro děti nazvaná *A cirkus bude?!*. Byla inspirována sbírkou pohádek Miloše Macourka. Jako jediná z repertoáru Cirku La Putyka nebyla představena jako novocirkusová, možná i proto, že byla součástí repertoáru jedné z pražských divadelních scén, divadla Minor. *A cirkus bude?!* byla inscenace pro dětského diváka, s prvky cirkusu na divadle, ve které má být cirkus tématem, výrazovým prostředkem i zobrazovanou formou. S podobným režijním i dramaturgickým přístupem jsme se setkali v Divadle Husa na provázku v inscenaci Evy Tálské *Se mnou smrt a kůň* a v případě inscenace *Obludárium* Divadla bratří Formanů. U Formanů a Tálské se cirkus více než jako výrazový prostředek objevuje jako téma; znakový systém cirkusu (jeho estetika, poetika a kódy) je přenášen do jazyka divadelního, za skromné účasti cirkusové fyzické dovednosti. Cirkusovost inscenace *A cirkus bude?!* je obsažena v jednotlivých složkách inscenace – v kostýmech (signifikantních barev a střihů odkazujících k barevnosti kostýmů cirkusových), v pohybové složce (akrobacie na trampolíně, v akrobatickém zavěšeném kruhu, na čínské tyči), a také ve struktuře, čehož je příkladem mozaikovitě řazení příběhových linií, které se málokdy propojují a mohou stát samostatně jako cirkusová čísla.

Vrátím-li se ke srovnání *A cirkus bude?!* s inscenacemi *Obludárium* a *Se mnou smrt a kůň*, ukáže se, že více se k tradiční cirkusové poetice a estetice přibližují inscenace Tálské a Formanů, protože se obě soustředí na znaky tradičního cirkusu, které divadelně zobrazují, tlumočí do metaforického jazyka divadelního díla. U těchto inscenací je patrný dramaturgický záměr divadelně zobrazovat cirkus. Cirkusová artistika není v případě těchto dvou inscenací prostředkem komunikace s divákem. V inscenaci *A cirkus bude?!* byla akrobacie použita jako stylizované pohybové divadlo i jako pouhá demonstrace akrobatické dovednosti. Tyto dva způsoby využití cirkusové artistiky se v inscenaci nepravdělně střídají i doplňují.

Rostislav Novák, jakožto umělecký vedoucí souboru, zaměřil v posledních dvou letech své aktivity na mezinárodní uměleckou spolupráci, která do souboru přivádí zahraniční profesionály z oboru nového cirkusu. Příkladem takové spolupráce je Novákův *Risk* vytvořený v rámci projektu Lacrimae. V mnohém se Cirk La Putyka podobá švédskému Cirkusu Cirkör, se kterým v projektu spolupracoval a o němž jsem se již výše zmínila. Už samotný proces vzniku obou souborů naznačuje jisté podobnosti. Cirkus Cirkör se začal utvářet v prostředí více divadelním než cirkusovým, seskupením

umělců z různých oborů. Tilde Björfors, zakladatelka souboru, podobně jako Rostislav Novák, byla původní profesí herečka a až později se začala zabývat novým cirkusem.

Na rozdíl od Cirku La Putyka ale mohl švédský soubor od začátku počítat i s profesionálními cirkusovými artisty, kteří byli absolventy cirkusových škol, nejčastěji francouzských. Cirk La Putyka zahraniční profesionály přizval až do inscenace *Risk*, která byla součástí mezinárodního projektu. Rostislav Novák vnímá v různorodém složení souboru větší svobodu.

Díky tomu, že nemáme cirkusové školy, jsme svobodnější, nejsme svázaní pravidly, která se učí na těchto školách. Cestu si vyšlapáváme sami, riskujeme a jdeme do toho trochu po hlavě.⁴⁰⁷

Hned z počátku existence Cirku La Putyka si jeho členové uvědomili, že technika je bezpodmínečným základem novocirkusové tvorby. Na artistických výkonech českých členů souboru jsou rok od roku patrné pokroky; sportovci se učí hrát, herci se zase učí artistickým technikám.

4.7.1 La Putyka

Tvůrci inscenace *La Putyka* (Lukáš Trpišovský, Martin Kukučka, Rostislav Novák) hledali způsob, jak použít cirkusové disciplíny a příslušné figury k tomu, aby vytvořili komplexní scénické dílo, které by bylo obsahově sdělné a které by vycházelo z jasně daného prostředí a situací. Nový cirkus byl pro ně experimentální platformou, která sloužila jako odrazový můstek pro nový druh zobrazování v kontextu dramatického umění. Cirkusová umění (artistický pohybový materiál) se museli naučit transformovat do jazyka dramatického umění. Tvůrci inscenace nejdříve museli pochopit zákonitosti cirkusové artistiky, a pak teprve mohli začít s jejím propojováním s jinými složkami, které se na výsledné podobě scénického díla podílely.

Ten projekt vznikl z touhy dát dohromady představení s lidmi, kteří jsou na nějaké úrovni. Chtěl jsem to dělat s herci, kteří to utáhnou, protože jsem věděl, že pohybově se na evropskou úroveň nemáme šanci dostat. Tak jsme si řekli: pojďme to nedělat jen o té ekvilibristice, pojďme to dělat s českou schopností ty věci nahradit a dát tomu ještě nějaké téma.⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ DRTILOVÁ, Zuzana. Akrobaté, kteří mají pořád vyprodáno. *Mladá fronta Dnes* 22, 2011, č. 165, s. 16.

⁴⁰⁸ Rozhovor s Rostislavem Novákem. Audiozáznam mp3, 25. 6. 2014.

Svou povahou se *La Putyka* více přibližuje inscenaci *Hanging Man*, jejíž proces vzniku byl dost podobný. *La Putyka* i *Hanging Man* jsou výsledky tvůrčích experimentů, divadelních laboratoří, v nichž se dělaly pokusy s čistě fyzickým pohybem, ve kterém tvůrci (Rostislav Novák, Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský) hledali jeho výrazové možnosti. Zkoumali, jak mohou artistické pohyby na diváka působit jako komunikační kód a jaké další významy vznikají ve vztahu ke kostýmu, světlu, hudbě či scénografickým prvkům.

Byl to experiment, vzpomíná Novák a dodává, že podobný úspěch vůbec nečekali. Začínali totiž od píky a tak říkajíc na koleni, bez akrobatické průpravy a znalosti cirkusových disciplín. Na představení, v němž profesionálnímu cirkusovému souboru stačí šest akrobatů, jich *La Putyka* potřebuje dvojnásobek – protože každý z nich většinou zvládne jen jednu disciplínu.⁴⁰⁹

Inscenace *La Putyka* byla první, ve které si sotva vzniknuvší soubor vyzkoušel dramaturgickou, režijní i hereckou praxi ve spojení s jednotlivými cirkusovými uměními, tedy artistikou. Cílem bylo transformovat artistický pohyb do podoby jevištního znaku. Divadelní kritik Vladimír Mikulka popisuje na inscenaci *La Putyka* dramaturgický posun od divadla více k novému cirkusu, nebo dokonce k cirkusu. Jako divák vnímá fyzickou (technickou) složku inscenace víc než dramatickou. Tím také odkazuje ke struktuře představení. V každém výstupu byla přítomna vybraná cirkusová disciplína.

La Putyka se zdá být založena o poznání více cirkusově, než bývá v kraji zvykem. Inscenace je navíc, vzdor všem divadelním prvkům a snaze vytvořit sjednocující hospodskou atmosféru, sledem více méně nezávislých čísel; v nich pak velmi často hraje určující roli technika či fyzické dovednosti, na které se teprve dodatečně nabalují divadelní významy.⁴¹⁰

Vladimír Mikulka se zároveň zamýšlí nad vztahem artistické dovednosti a jejího využití jakožto divadelního znaku.

Nejprůkaznější to je na dvojici velkých a divácky vděčných výstupů na trampolíně. Oba protagonisté zůstávají i na jevišti mnohem spíše sportovci než herci a publikum oceňuje především to, jak krkolomné triky dokážou předvést.⁴¹¹

⁴⁰⁹ DRTILOVÁ, Z. Op. cit., s. 16.

⁴¹⁰ MIKULKA, Vladimír. Když máš v chalupě orchestrión. *Revolver Revue* 2009, č. 76, s. 224.

⁴¹¹ Op. cit.

Spojováním významotvorných a zároveň fyzicky extrémních pohybů, ať už stejné, nebo různé artistické techniky, vznikají v inscenaci *La Putyka* větší a komplexní choreografické struktury. V těchto choreografiích je určující tempo a dynamika pohybu, také rozmístění artistů v prostoru a jejich vzájemný vztah.

V případě výstupu na gymnastické trampolíně jsou kostýmy, hudba i choreografie voleny ve vztahu k tématu. Tím mají být emoce partnerského vztahu – žárlivost i vášnivě svádění. Proto je také trampolinistka (Tereza Toběrná) oblečena jako tanečnice flamenca a trampolinista (Jiří Dejl) jako gigolo v blyštivém obleku. Tempo určuje hudba v rytmu tanga a stejně tak, jako je tango kontaktní párový tanec, jsou i skokové variace na trampolíně stylizovány do tanečního párového pohybu. Režie se v tomto případě snaží dynamicky propojit taneční figury s figurami gymnastickými. Trampolína se akrobatickým výstupem proměňuje ve znak-ikon – obří postel, na níž se muž i žena oddávají partnerskému laškování. Scénu kromě hudebního motivu tanga dramatizuje také známý motiv písně *Heaven on their Minds* z muzikálu *Jesus Christ Superstar*. Mezi skoky i během nich artisté předvádějí gesta blízká schematickému nonverbálnímu divadlu, které má popisovat dramatickou situaci svádění a milostného zápasu.⁴¹²

Téma inscenace *La Putyka* lze jednoduše popsat jako tajný život hospody po zavírací hodině. Jednotlivým výstupům dává ucelený ráz prostředí, do něhož jsou zasazeny typické hospodské figurky. Všechny účinkující postavy jsou hosté neurčité hospody – putyky. Různí lidé přicházejí do hospody, aby se napili a pohovořili, přičemž při navazování nových vztahů dochází ke groteskním situacím, kterých jsou součástí.

Na základě fyzických dovedností jednotlivých artistů jsou sestavovány choreografie, z nichž pak vyplývají vztahy mezi jednotlivými postavami; výstupy jsou mikropříběhy postav. Podle Karla Krále jsou tyto postavy charakteristické pro určité a obecně známé sociální prostředí.

Postavy představují groteskní typy v poměrně široké škále stylů: např. hospodský nosí čepičku Haškova Palivce a červený nos jak z dobové karikatury, v triu mladých štamgastů má každý jedno oko omalované černobílým terčem, dadaistickým monoklem připomínajícím líčení V+W, což dnes vypadá i komiksově, pár starých štamgastů (mladíků s vycpanými břichy a parukami) mi

⁴¹² Na trampolíně se režijně a dramaturgicky pracuje s tímto pohybovým materiálem: barani – vypjaté salto vpřed, přičemž je zachován pohled na zem, plessalto – salto s vypjatým tělem vpřed nebo vzad, salto – přetočení těla přes hlavu bez opory, může být provedeno vpřed nebo vzad s tělem vypnutým nebo svinutým, letka – výskok do rovného protažení těla vodorovně s trampolínou.

kupodivu neodbytně evokuje mistry české pofialkovské pantomimy, jistě taky proto, že ti mimo i dědici z *La Putyky* vycházejí z filmové grotesky.⁴¹³

Autoři inscenace začínají děj už s příchodem diváků do prostoru hlediště (prostor je uspořádán jako kukátková scéna). Na scéně již posedávají nebo polehávají jednotlivé postavy. Kromě Hospodského (Jiří Kohout) všichni spí; tři postavy, s největší pravděpodobností andělé, mají křídla pověšena na židlích (Anna Schmidtmayerová, Rostislav Novák, Zdeněk Šporc), odpočívají na stole. Jedinou aktivní postavou je Hospodský.

Jakýmsi konferenciérem a zároveň klaunem je Hospodský Jiřího Kohouta, který ve svém opileckém tlachání opěvuje výčep a pivo, o nichž mluví v metaforách, něžně a s láskou. Lahváče distribuuje také mezi diváky a díky alkoholovému oparu působí jeho oslovování publika velmi bezprostředně. Tato postava je nejvýraznějším mluvčím pochybného poselství adorace alkoholismu, které nenápadně probleskuje celým večerem.⁴¹⁴

Hospodský nervózně popochází po prostoru, mává rukama, nervózně přešlapuje, mění intonaci své promluvy. Úvodní scénu rámuje známý hudební motiv z televizního seriálu *Chalupáři – Když máš v chalupě orchestrion*; tento motiv se v líném tempu, disharmonicky a mimo rytmus, opakuje stále dokola.

První dramatickou situaci rozehraje Hospodský. Rozhodne se nalít dvěma obtloustlým štamgastům (Petr Horníček, Jiří Weissmann). Jakmile Hospodský pozvedne sklenici s pivem, aby se na dvojici štamgastů podíval skrz dno pivního püllitru, situace se dramaticky promění, hudba se zrychlí a dva muži začnou na stole předvádět figury párové akrobacie. Jednotlivé figury párové akrobacie provádí s vervou, trochu vrávoravě, aby bylo patrné, že pro jejich postavy je charakteristická opilecká ztráta rovnováhy. O to víc je přítomnost artistického pohybu komičtější a obdivuhodnější, neboť v artistice je nutné si rovnováhu udržovat.⁴¹⁵

S prostředím hospody je neodmyslitelně spojen alkohol. Ten je v inscenaci základním hybatelem děje. Alkohol způsobující opilost, je příčinou šarvátek, a tudíž

⁴¹³ KRÁL, Karel. Toč se toč: La serre – Volchok – La Putyka. *Svět a divadlo* 20, 2009, č. 5, s. 79.

⁴¹⁴ DOLNÍČKOVÁ, Markéta. Mrštní ožralové a jiné divy. *Divadelní noviny* 18, 2009, č. 11, s. 6.

⁴¹⁵ Choreograficky a režijně jsou jednotlivé cirkusové figury spojovány v různém tempu a s rozličnou dynamikou do větších choreografických celků: parterní akrobacie – artisté pracují ve dvojicích či větších celcích bez rekvizit a technických zařízení, jen svými fyzickými schopnostmi (silou, pružností), uplatňují především prvky statické (stoje na spodákovi, na hlavě, na rukou), nebo dynamické (házečky, přetáčení).

i konfliktních situací. Opilost je výrazem artistů i hudebníků hnána do extrému, tento extrém je zobrazován artistickým pohybovým slovníkem.

4.7.1.1 Pohyb

V inscenaci *La Putyka* je zastoupena především párová akrobacie, akrobacie na gymnastické trampolíně a akrobatický tanec. Párová akrobacie je použita i ve scéně, v níž Hospodský blahopřeje k narozeninám jednomu ze štamgastů. Nese plný půllitr piva, do nějž vsouvá dlouhá brčka, aby oba muži mohli pohodlně nápoj nasát. Takové jednání je jen prologem k další dramatické situaci, ve které konflikt nastává ve chvíli, kdy se jeden ze štamgastů postaví na stůl a celý obsah půllitru vypije. Vyvolá tak další spor, který vyústí v zápas; figury párové akrobacie pak dvojice artistů provádí na stole a obohacuje je o seskoky ze stolu a salta. Některé situace se tak opakují a přitom se na ně napojují další choreografické prvky.

Dramaturgicky tvůrci inscenace nestavěli pouze na efektnosti artistických výstupů. Jedním ze způsobů, jak efektnost artistického pohybu potlačit, byla výtvarná deformace těl artistů prostřednictvím neforemných kostýmů a masek; artisty v rolích štamgastů oblékli do vycpaných trikotů, které jejich těla deformovala tak, aby oba působili jako obtloustlí staříci.

Cirkusová technika klaunské excentriky, tedy komické akrobacie, byla kromě opakujících se zápasů štamgastů použita i ve výstupu opilé tanečnice (Lenka Vagnerová), která vrávorá prostorem a padá na přítomné artisty nebo hudebníky. Její výstup je doprovázen hudebním motivem *Když máš v chalupě orchestrion*, tentokrát ve zpomaleném polkovém rytmu. Společně s jedním z tanečníků a tanečních akrobatů (Petr Mašek), kterého v představení nazývají Běloušem (má na sobě bílý oblek a pije jen mléko), předvádí krátkou tanečně-akrobatickou choreografii. Základní rekvizitou jejich výstupu je bílá dámská kabelka, kterou oba drží a do níž se zamotávají. Podobných kolektivních akrobatických choreografií není v inscenaci mnoho. Jednou z mála takových je i společný výstup všech účinkujících artistů v závěru představení s postavou Hospodského.

4.7.1.2 Výtvarná složka

Jako alter ego jedné z postav, tanečníka Bělouše, figuruje v inscenaci *La Putyka* loutka. Je téměř v životní velikosti tanečníka (je tedy zástupným znakem ikonicky zobrazujícím jinou hereckou postavu) a manipulují s ní artisté v rolích andělů. Promluvy loutky simuluje zpěvák Vojtěch Dyk, který je společně s Hospodským jedinou postavou, která se během představení verbálně vyjadřuje.

Každá z postav má svůj kostým, který ji stříhem i barvou charakterizuje. Stříhy i barvy kostýmů jsou výrazné, záměrně se vzdalují reálnému oděvu, aby byla umocněna excentričnost a komediální charakter postav. Trojice hudebníků je oblečena do pestrobarevných, křiklavých, lesklých a přiléhavých obleků doplněných klobouky. Líčení je také stylizované, tváře jim zdobí flitry a oční stíny. Střih jejich oděvu mnohdy více připomíná dámský spíš než pánský kostým.

Výrazně nalíčeny jsou i postavy tří andělů. Tváře mají částečně zabíleny, o to víc z nich vystupují černé vzorce a kontury.⁴¹⁶ Jejich oblečení je jednoduché, tříčtvrteční kalhoty černé barvy doplňují černé vesty a pruhovaná trika černobílé barvy.

Hudebníci i andělé jako by se ze skupiny postav výtvarnou stylizací kostýmů a líčení vyčleňovali. Funkce jejich postav v ději je dána kolektivním působením. V jednotlivých výstupech se na ně nevztahuje pozornost jako na individuality, ale jako na skupinu. Figurují jako rozehrávači konfliktních situací, zvláště pak v různých šarvátkách.

Podobně jako černá a bílá v případě andělů, má i u individualizovaných postav barevná symbolika svou funkci. Je tomu tak i v případě kostýmu tanečnice, která je oděna do rudých splývavých šatů. Červenou barvu pak můžeme chápat jako barvu provokativní. Bílá barva, která předurčuje postavu Bělouše, naopak symbolizuje nevinnost, čistotu, možná i naivitu.

Hospodský je oblečen do pestrobarevné košile, vesty a výčepní kožené zástěry. Jeho líčení je výraznější, ale na rozdíl od andělů a hudebníků nezakrývá přirozené rysy tváře. Pouze červenou barvou zatřený nos má podpořit představu o tom, že ani Hospodský alkoholem nepohrdne. Červeně zatřený nos také připomíná klaunský nos augusta, takzvaného klauna smolaře, kterého Hospodský svým jednáním připomíná.

⁴¹⁶ Toto líčení vzdáleně připomíná již zmíněné masky Voskovce a Wericha z dob jejich působení v Osvobozeném divadle.

4.7.1.3 Hudba

Hudba je základním a zásadním dynamizujícím prvkem inscenace *La Putyka*. Je také dramaturgickým hybatelem děje. Hudba je díky jednoduché rytmičnosti podbízivá a zábavná zároveň, dokonce působí intenzivněji než verbální projev některých protagonistů. Původní hudební složení bylo v programu označeno jako Tros Discotecos – Jan Maxián (klávesy), Jakub Prachař (bicí), Vojtěch Dyk (zpěv).⁴¹⁷

[...] přispívají k atmosféře výstřední vizáží a neúnavným podbarvováním akcí dementně tautologickou úpravou chalupářského hitu *Když máš v chalupě orchestrion* (...tak máš v chalupě orchestrion – a tak dál, pořád dokola). Když je ale potřeba, umí po cirkusácku dodat i podkres náležitě dramatický.⁴¹⁸

Melodické motivy obsažené v jednotlivých skladbách jsou inspirovány známou českou filmovou hudbou. Některé z nich hudebníci převádí do polkového rytmu. Často opakovaný hudební motiv písně *Když máš v chalupě orchestrion*⁴¹⁹ manipuluje s diváckou pozorností a sází na to, že je notoricky známá.

Když máš v chalupě orchestrion, tak máš v chalupě orchestrion. Hláška je rovna nezvratnému faktu a i její dementní opakování působí nezvratně, drtivě. Když Hospodský pohlédne na svět púllitrem, zmizí i z hudební produkce únava, dosud mdlý šraml dostane ríz i barvu, a to taky díky citacím všemožných stylů (nechybí tango, rytmy cikánské či latinské) i konkrétních melodií (tomjonesovské *Sex Bomb* nebo např. motiv z *Jesus Christ Superstar*).⁴²⁰

Hudebníci si umně pohrávají se známými melodiemi i texty. Znamé písně v kontextu inscenace *La Putyka* tak nahrazují verbální projev postav, ale slova samotná nezazní, mnohdy jsou ze skladeb úplně vypuštěna a nahrazena scatem.⁴²¹ Líbivost a zábavnost hudby jsou devízami inscenace *La Putyka*.

I přesto, že *La Putyka* byla první inscenací souboru, zaznamenala velký divácký úspěch v Česku i v zahraničí. Soubor se s ní zúčastnil festivalů v Sydney, Šanghaji, Sarajevu, Edinburghu, kde byl v roce 2011 nominován na Total Theatre Awards Fringe

⁴¹⁷ Toto složení svou alternací – Pavel Skála (klávesy), Jan Balcar (bicí), Andrej Rády (zpěv).

⁴¹⁸ MIKULKA, V. Op. cit., s. 224–225.

⁴¹⁹ Znělka českého seriálu sedmdesátých let *Chalupáři*.

⁴²⁰ KRÁL, K. Op. cit., s. 82.

⁴²¹ Je zpěvně improvizace, vychází z jazzového zpěvu. Při scatu se používají slova nebo samostatné slabiky beze smyslu, zpívá se zcela bez artikulace.

Festival. Do té doby pouze dva roky fungující Cirk La Putyka se stal reprezentantem českého nového cirkusu v zahraničí, na významném festivalu, který nevynechávají žádní ředitelé a promotéři mezinárodně důležitých festivalů.

Hudba je božská, scéna roztomilá, kostýmy fantastické. K tomu přidejte ohromující tanec, akrobacii a značně znepokojující loutku. Je to zábavné, plné fantazie a z větší části naprosto nepochopitelné. Ale to je v pořádku; nepotřebujeme chápat, stačí zírat s otevřenou pusou.⁴²²

Cirk La Putyka s inscenací *La Putyka* britské a skotské kritiky trochu zmátl. Nevěděli, k jakému žánru tvorbu souboru Cirk La Putyka zařadit. Někteří novináři v článcích použili slova, jako eklektičnost, směsice, nebo dokonce spletenec žánrů.

Je to složitý spletenec performativních stylů – z divadla si sice vypůjčuje fragmenty příběhu, momenty překvapení, ale chybí podstata – divadelní prvky jako proměny postav, sdělení, ponaučení nebo příběhová linka chybí. Jako cirkus postrádá toto představení energii i nebojácné výkony.⁴²³

Inscenace *La Putyka*, prvotina dnes již mezinárodně uznávaného českého novocirkusového souboru, je i přes určité nedostatky, u prvotiny tolerovatelné, zásadní inscenací české novocirkusové scény. Především proto, že je první českou inscenací, kterou její tvůrci oficiálně představili jako dílo nového cirkusu. Cirk La Putyka není první v historii českého dramatického umění, který by využíval artistiky jako výrazového prostředku (viz kapitolu o Ctiboru Turbovi, Boleslavu Polívkovi, Divadle bratří Formanů, Divadle Continuo, Décalages – Divadlu v pohybu), ale je prvním českým souborem, který oficiálně začal repertoár naplňovat novocirkusovými inscenacemi.

⁴²² The music is glorious, the set georgeous, the costumes fantastic. Then there's the mind-blowing dance, acrobatics and a very disturbing puppet. It is fun, full of imagination and almost entirely incomprehensible. But that's alright; you don't need to understand it, just gape in amazement. MURRAY, Chralotte. *La Putyka: Dance and Physical Theatre Review* [online]. [cit. 14. 2. 2012]. URL: <<http://www.informededinburgh.co.uk/events/edinburgh-festivals/la-putyka-fringe-review/>>.

⁴²³ This is a difficult splice between performance mode – as theatre though there are moments of story, moments of surprise, there lacks meat to the matter – it is without the hallmarks of theatre: no character transformation, no message or lesson, no journey. As circus, it lacks the energy or the feats of fearlessness. SUPPIE, Augusta. *La Putyka: Sydney Festival* [online]. [cit. 14. 2. 2012]. URL: <<http://www.australianstage.com.au/reviews/sydney-festival-2012/la-putyka-/sydney-festival.html>>.

4.7.2 Up End Down

V době, kdy režisér Rostislav Novák připravoval inscenaci *Up End Down*, měl soubor dvacet dva členů. Mezi účinkujícími byli, podobně jako v inscenaci *La Putyka*, umělci z oboru tance, činohry, loutkového divadla a také profesionální sportovci. Novák se v *Up End Down* více než v *La Putyce* snažil režijně potlačit rozdíly, které by jednoho interpreta od druhého odlišovaly. Inscenace *Up End Down* je obdobně jako *La Putyka* dramaturgicky rozdělena na hranou a artistickou část.

Nejsme vyškoleni v novém cirkuse, takže na spoustu věcí musíme přicházet sami nebo s pomocí zahraničních supervizorů, kteří nám udělají obvykle dvou- až třídní workshopy, což jsou pro nás zásadní hnací motory [...] V tuhle chvíli už se dá říct, že to jsou profesionální akrobati, protože vystupují v Cirku La Putyka.⁴²⁴

Rostislav Novák chtěl činoherní složku do inscenace *Up End Down* zařadit zvláště kvůli svému otci, herci Rostislavu Novákovi staršímu.⁴²⁵ Jeho osobnost inspirovala autora inscenace k vytvoření postavy Karla Kratochvíla. Inscenace má formou novocirkusových výstupů představit poslední momenty v životě starého umírajícího muže, který si promítá vzpomínky ze svého dosud prožitého života. Podobně jako v inscenaci *La Putyka*, i v *Up End Down* je jeden z protagonistů jen hercem, nikoli artistou. Dostává se tak do funkce určitého verbálního spojovatele nonverbálních novocirkusových výstupů. Slovo má také funkci vysvětlovací – „ilustrativní“, jak ji označila Marie Reslová ve své recenzi,⁴²⁶ komentuje jednotlivé dramatické situace. Slovem se vyjadřuje kromě postavy Karla Kratochvíla také postava Anděla (Vojtěch Fülep), který je starcovým posledním průvodcem životem. Nonverbální výstupy, jejichž pohybový základ tvoří jedna a více artistických disciplín, střídají scény mluvené. Dialogy se odehrávají vždy mezi Karlem Kratochvílem a Andělem. Společně s Karlem Kratochvílem je tak Anděl průvodcem v ději. Ve svých dialozích také komentují to, co výhradně pomocí artistických výstupů před tím zobrazili nebo se chystají zobrazit ostatní účinkující.

⁴²⁴ BOHÁČKOVÁ, Kamila. Divadelní desetibojař. *Literární noviny* 22, 2011, č. 25, s. 4.

⁴²⁵ Kromě jeho manželky Kristiny Závěské tak do souboru přibyl Novákův otec a později, v inscenaci *A cirkus bude?!*, i Novákova matka, Anna Nováková, taktéž herečka. Do novocirkusové poetiky se tak přirozeně dostává poetika tradičně cirkusová, ke které se neodmyslitelně váže rodinná pospolitosť a společné umělecké řemeslo. K tradiční cirkusové poetice se rodinný charakter Cirku La Putyka blíží i zapojením jednotlivých členů rodiny do různých úkolů a funkcí. Rostislav Novák mladší nejenže režíruje, ale také účinkuje. Mladší bratr Rostislava Nováka, Vít Novák, je hlavním produkčním souboru.

⁴²⁶ RESLOVÁ, Marie. Vzlety a pády jedné Putyky. *Hospodářské noviny* 55, 2011, č. 27, s. 13.

V jednom výstupu vysvětluje Anděl Karlu Kratochvílovi, že se mrtvý mladík, kterého srazil automobil, znovu narodí. Tím verbálně předjímá situaci, která vzápětí následuje. Znovuzrození je představeno jako sestup lidských duší z nebes. Dvě z nich (Anna Schmidtmayerová a Tereza Toběrná) oblečené v přiléhavých bílých trikotech předvedou za doprovodu živé hudby několikaminutovou choreografickou sestavu na bílých akrobatických šálách. Pro šály nevybírají komplikované artistické figury. Akrobatky se soustředí na pozice, ve kterých mohou v určitý moment uvolnit nohy, nebo trup, aby se oblékly do kostýmů (šedých elastických kalhot a vest). Jejich záměrně neohrabané pohyby dodávají artistice na šálách punc jakési dětské neomalenosti. Oblékání je pak aktem symbolizujícím nevinnost a čistotu nově narozeného člověka, který se připravuje na vstup do života.

Všichni artisté zastávají jednu nebo více rolí. Postavy často nemají jména, s výjimkou ústředních postav příběhu. Ostatní postavy do děje vstupují a zase odcházejí, ústřední postava zůstává až do samého konce. Tento dramaturgický model uplatnil Novák už v inscenaci *La Putyka*, ve které byl hlavní činoherní postavou Hospodský (Jiří Kohout).

Začátek představení inscenace *Up End Down* je uveden prologem, ve kterém figuruje hlavní postava Karla Kratochvíla. Už v prologu se dozvídáme základní indicie k pochopení přítomnosti této postavy – Karel Kratochvíl rád a často krmí holuby blízko Velké křižovatky.⁴²⁷ Křižovatka je symbolickým místem, na kterém se setkává mládí a stáří, život a smrt. Veškeré dění na jevišti je soustředěno do tohoto bodu, do místa, kde se symbolicky střetávají lidské příběhy a kde se odehrávají všechny klíčové dramatické situace.

Inszenace, jež vlastně smrtí na křižovatce uprostřed lhostejného davu začíná, je bilancí života stárnoucího člověka (herecky vyzrálý, chaplinovsky smutný Rostislav Novák st.), který si nese v kufru své jedině bohatství – vzpomínky.⁴²⁸

Rostislav Novák a kolektiv artistů se nechal pro inscenaci volně inspirovat filmem *Nebe nad Berlínem* Wima Wenderse.⁴²⁹ V inscenaci *Up End Down* se také setkáváme

⁴²⁷ Hlediště je rozděleno na dvě samostatná oddělení – rozkládá se na levé a pravé straně sálu, přičemž uprostřed je scéna stylizovaná do tvaru křižovatky – dva bílé křižující se chodníky, které jsou pokryty fotografiemi a pohlednicemi (chráněny průhlednou fólií) a obloženy černým baletizolem.

⁴²⁸ JUST, Vladimír. Vzlety a pády jedné Putyky. *Lidové noviny* 24, 2011, č. 46, s. 11.

⁴²⁹ Film režiséra Wima Wenderse z roku 1987. Film vypráví o dvou andělech, z nichž jeden, Damiel, se chce stát člověkem, protože se zamiluje do cirkusové artistky.

s postavami andělů, kteří svou přítomností symbolicky odkazují ke zrození i smrti. Rostislav Novák se v inscenaci soustředil na formu melodramatickou, místy tragikomickou.

4.7.2.1 Pohyb

S názvem inscenace úzce souvisí i rozdělení scénického prostoru, do něhož děj inscenace režie soustředila. Kromě prostoru jeviště – Velké křižovatky – se děj odehrává z velké části i ve vzduchu. S tímto členěním prostoru souvisí i výběr cirkusových disciplín – vertikální lano, akrobatické šály a kurty⁴³⁰. Artistickou disciplínou, která oba dva prostory spojuje, je korejská houpačka, nebo též páková houpačka, někdy nazývaná teeterboard.⁴³¹ V *Up End Down* tak často pohyb artistů směřuje vzhůru k tolik typické cirkusové vertikále.

První dramatická situace, ve které artistika nabývá povahy znaku, metaforického vyjádření, přichází bezprostředně po úvodu, již v prostoru Velké křižovatky. V choreografiích režie využívá ve většině scén přítomnosti všech artistů, a vznikají tak doslova davové reje výrazně nalíčených postav v černých a bílých oblecích. Dav lidí představují artisté, každý artista zpodobňuje nějakého obyčejného člověka, takového, kterého můžeme potkat denně na ulici – ženu s telefonem, slepce s vodícím psem (zde psa představuje artista). Mezi nimi se proplétá i postava Karla Kratochvíla. Pouliční mumraj zastaví simulovaná autonehoda, při níž automobil srazí chodce. Tuto dramatickou situaci artisté pouze simulují. Automobil představují tři hudebníci (Vojtěch Dyk, Jakub Prachař, Jan Maxián), kteří před sebou tlačí chodítko pro seniory a ústy vydávají zvuky, které zní jako skřípění brzd a náraz. Hudebníci stojí stranou, zatímco slepec se ocitl vprostřed křižovatky sám, jen se svou slepeckou holí, kterou začne používat jako nástroj sebeobrany. Kolem něj se seskupí tři muži oblečení do černých kostýmů. Tváře mají zabělené, jen místa kolem očí jsou černá. Hromadný pohyb v kruhu doplňují pobíhající artisté. Protáčejí se, sem tam se odrazí ze země do salta, tyto pohyby

⁴³⁰ Kurty bývají také nazývány strapsy, což je termín převzatý z původního anglického označení náradí používaného k této disciplíně. Jedná se o dvě v jednom bodě zavěšená lana, která mají na konci smyčky, do nichž artisté provlékají ruce nebo chodidla.

⁴³¹ Přejato z anglického výrazu. V češtině se tato houpačka nazývá páková. Samotná disciplína se také označuje jako vzdušný looping. Práce artistů spočívá ve vyrovnávání rovnováhy při cvicích prováděných na konci desky, nebo tyče. Páková houpačka je náradí, které vypadá jako prkno podepřené ve svém středu a používá se při skákaných disciplínách.

neustále opakují a jejich dynamiku stupňují. V takových situacích má artistika funkci ornamentální, ne významovou. Pohyb v kruhu je však sám o sobě významový – symbolizuje životní cyklus a ubíhající čas. Výstupy, které následují, jsou již dějovou retrospektivou, děj se v nich soustředí na postavu Karla Kratochvíla.

Jako příklad uvedu výstup, který má být zobrazením jedné ze vzpomínek ústřední postavy. Je to vzpomínka na první lásku, v níž se romantická atmosféra proměňuje na osobní drama postavy Karla Kratochvíla. Situace seznámení Kratochvíla s dívkou (Zuzana Havrlantová) je nadsazena tím, že do postavy mladého Karla Kratochvíla se stylizuje Anděl. Interakce obou milenců je hyperbolizována do artistického pohybu. Anděl i dívka stojí na ramenou dalších artistů (portérů⁴³²), kteří mají doslova funkci jejich podstavců. Takový tanec působí spíše komicky, protože portéři musí zajistit pohyb nohou, zatímco horní část těla tvoří vždy postava stojící na jejich ramenou. Tato vzpomínka je věnována tanci a tanec je také jedním z vyjadřovacích prostředků.

Další taneční scéna se odehrává ve vzduchu. Dívka protáhne chodidla do smyček uvázaných na koncích dvou zavěšených lan a tělo uvede do dynamického pohybu. V rychlém tempu dívka mění figury taneční akrobacie a v zavěšení na lanech předvádí scénu zápasu se smrtí – boj se zákeřnou nemocí. V momentě, kdy je na jevišti zobrazován boj života se smrtí, objeví se na něm další dvě postavy – Černý a Bílý anděl –, které tento boj ztvárňují prostřednictvím akrobatických disciplín. V tomto případě na lanech vystřídají dívku a vzdušný tanec nahradí silovou akrobacií, každý zavěšený na jednom laně.

Situace je dramatinována změnou dynamiky a hudebního motivu, tématem je ale stále boj o život dívky; tento boj je explicitně ztvárněn výstupem Černého (Petr Horníček) a Bílého anděla (Daniel Boltnar), tedy anděla života, který chrání dívku, anděla smrti, který chce její život ukrást. Zápas andělů se celý odehrává v dynamickém pohybu na lanech. Tato disciplína závěsné akrobacie je ideálním pojítkem dvou prostorů a základního směru pohybu, který se v představení opakuje – je to pohyb vzhůru a dokola, což lana zavěšená za jeden bod u stropu umožňují. Dovolí artistům rozběhnout se dokola a vznést se do vzduchu, ve kterém mohou protáčet piruety.

⁴³² Artist, který plní funkci nosiče svých artistických partnerů.

Artistickým vrcholem představení inscenace *Up End Down* je výše zmiňovaný výstup s korejskou houpačkou, která je pojitkem mezi vzdušným prostorem a zemí.⁴³³ Výtvarně jsou do inscenace zapracovány i technické pomůcky, jako například velké žíněnky, které tlumí doskok artistů. V *Up End Down* jsou výtvarně zdobeny tak, že vypadají jako velký kufr, který celé představení u sebe nosí Karel Kratochvíl. Prkno houpačky zase vypadá jako spojnice mezi těmito dvěma ostrovy, z nichž jeden symbolizuje smrt a druhý život. Houpačka je umístěna do středu jeviště, ten je stále středem bílé křižovatky. Houpačka je symbolickým odrazovým můstkem do světa mrtvých. V tomto výstupu jsou na scéně přítomni všichni artisté a artistky, někteří z nich manipulují s bílou loutkou, která je symbolem přicházející smrti.

4.7.2.2 Výtvarná složka

Barevná symbolika je součástí dramaturgické koncepce inscenace. Kostýmy jsou černé a bílé, stejně jako výrazné líčení tváří artistů. Spíš než andělsky konejšivě vypadají d'ábelsky zlověstně. Černá a bílá jsou barvy, které symbolizují protiklady a zároveň rovnováhu. Černou si spojujeme se smrtí a bílou zase se životem – bílá je dobro a černá zlo. Černá a bílá jsou ale také barvy dvou protichůdných sil, o kterých čínská filozofie hovoří jako o jin a jang.

Maska a kostým jsou v *Up End Down* výtvarně stylizovány nepravidelnými stříhy, nakasanými sukněmi, kalhoty a klobouky mají různé tvary a velikosti, mezi nimi se objeví i buřinky a cylindry. Výtvarné řešení kostýmů působí záměrně eklekticky. Jediný, kdo se ze skupiny svým nenápadným líčením a civilním oblekem vymyká, je Karel Kratochvíl. Stařec je oblečen do ošuntělých kalhot a tmavého saka, na ruku má rukavice a na hlavě klobouk.

Důležité postavení v kontextu inscenace *Up End Down* má loutka. Je symbolem, který odkazuje k metafyzické síle, jež rozhoduje o lidských životech. Na scénu ji přináší v situacích, kdy některá z postav stojí na hranici života a smrti. Bílá loutka (manekýna), nemá tvář, je nahrazena zrcátkem. Loutku vede hned několik artistů zároveň. Příkladem může být jeden z prvních výstupů, ve kterém se uplatňuje i asijská bojová technika

⁴³³ Disciplína teeterboard jako závěrečné vrcholné číslo byla zopakována ještě v inscenacích *Slapstick Sonata* a *Play* v režii Maxima Komara. Zařazení nejnáročnější a akrobaticky nejlépe propracované disciplíny na závěr představení je dramaturgický postup, který se obsahově blíží skladbě tradičního cirkusového programu, ve kterém měla nejlepší čísla místo až na konci. Cirk La Putyka se těmto postupům v dramaturgii některých svých inscenacích přibližuje.

a pozemní akrobacie. V tomto výstupu artisté využívají techniku párové akrobacie jako metaforické zobrazení zápasu jednoho muže se skupinou výtržníků. Salta, výskoky, přemety i figury párové akrobacie artisté dynamizují a staví za sebou tak, aby sugestivně evokovali rvačku jednoho proti přesile. Akt umírání doprovází několik artistů, kteří na jeviště přinášejí výše zmiňovanou loutku. Loutka představuje demiurga, nadpřirozenou sílu, která určuje konec lidského života. Duši znázorňuje černý pouťový balonek, znak-ikon, který je prázdný a který náznakem jakoby z ucha artisty vytáhne loutka. Ten pak další artista manipulující s loutkou nafoukne a začne si s ním pohazovat. Loutka také z artisty sejme sako, které se v danou chvíli stane zástupným znakem – sejmuto z těla artisty se stává tímto tělem.

4.7.2.3 Hudba

Hudebníci, až na drobné výjimky, kdy jsou hereckými postavami (představují neurčité antropomorfní bytosti), kromě prologu a epilogu sedí na židlích zavěšených na zdi. Metaforicky můžeme říct, že visí „na půl cesty mezi nebem a zemí“. Kromě hudby představení doprovázejí zcizujícími zvukovými prvky, které vytvářejí nejčastěji ústy.

V novocirkusových inscenacích Rostislava Nováka jsou hudebníci téměř vždy přítomní na scéně. Hudba je hlavním organizačním prvkem inscenace, určuje její rytmus, tempo a navozuje atmosféru. V Novákových inscenacích na sebe hudba strhává pozornost, je více lyrická než narativní, manipuluje emocemi, graduje společně s cirkusovou artistikou.

S tématem smrti se pojí motiv času, k němu se váže i hlavní line vyprávění, která se týká minulosti hlavní postavy Karla Kratochvíla. V dialogu s postavou Anděla se probírají věcmi, jež Karel Kratochvíl ukrývá ve starém, obrázky oblepeném kufru. Společně se starými věcmi, jako jsou nůžky nebo břitva, vynořují i vzpomínky. Tyto vzpomínky jsou motivem k dalším epizodickým výstupům. Čas se odehrává ve dvou rovinách – minulosti a přítomnosti –, přičemž obě tyto časové roviny v inscenaci režie zobrazuje nonverbálně prostřednictvím artistických figur.

4.7.3 Risk

Inscenace *Risk* se z trojice novocirkusových děl režiséra Rostislava Nováka, která uvádím v disertační práci, vymyká tím, že téměř polovina artistů z celkového osazení inscenace jsou zahraniční novocirkusoví profesionálové. Motivací pro vznik inscenace byl mezinárodní projekt *Lacrimae*, v němž měly tři zúčastněné soubory – Cirk La Putyka, Cirkus Cirkör, Cahin-Caha – použít vybrané scénografické prvky a připravit několik uměleckých laboratoří.

Risk bych dělal i bez projektu *Lacrimae*, který byl v podstatě jen nadstavbou, něco jako platforma pro mezinárodní spolupráci. Každý ze zúčastněných souborů měl své téma. I tak se nám ale povedlo dodržet nějaké společné jmenovatele, jako je třeba loutka nebo princip loutky v rámci každé ze tří inscenací. Proces zkoušení probíhal formou laboratoří. Každou laboratoř jsme zakončovali veřejnou prezentací. Hned po první laboratoři jsem měl nějaký materiál, který je použitý i ve výsledném tvaru inscenace.⁴³⁴

Výsledný triptych inscenací představuje společné principy a postupy novocirkusové a divadelní tvorby, přičemž každý režisér si pro svou inscenaci zvolil vlastní téma. Obsahem projektu bylo i společné hledání nových cirkusových figur a využití nových materiálů a scénografických návrhů.

Prostřednictvím inscenace *Risk* režisér Rostislav Novák tvůrčím způsobem zkoumal, jak riziko ovlivňuje psychiku člověka, proč člověk risk vyhledává, a když už se v životě nějakého člověka pravidelně objevuje, jak se s riskantními situacemi vyrovnává. Obsah inscenace *Risk* se točí kolem osudu jednoho člověka, ale zároveň řeší širší otázky různých životních omezení.

Začal jsem se setkávat s českými artisty tradičního cirkusu, kteří se v rámci své cirkusové profese zranili. Našel jsem jich asi dvacet pět, od provazochodců až po kouzelníky, kteří se zranili při nějakém nepovedeném triku.⁴³⁵

⁴³⁴ I would have done *Risk* even without the *LACRIMAE* project, since it was basically just an extension, a platform for international collaboration. Although each of the participating companies had a theme of their own, we did manage to maintain a few common denominators, including puppets or the principles of puppetry in each of the three performances. The rehearsals were conducted in the form of laboratories, each ending with a public presentation. Even the very first session actually provided me with some material used in the performance itself. ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rostislav Novák on *Risk* [online]. [cit. 19. 9. 2014]. URL: <<http://sideshow-circusmagazine.com/magazine/deconstructions/rostislav-novak-risk>>.

⁴³⁵ I started meeting with traditional Czech circus artists, especially those who had been injured in the line of circus duty. I located 25 of them, from tightrope walkers to magicians injured when a trick went wrong. Op. cit.

S riskováním jsou spjaty i následky, které mohou být trvalé. Novák proto k tématu riskování přidává další téma, kterým je handicap. Zakomponoval ho do příběhu mladého muže, kterému v inscenaci říkají Robert a který je upoután na invalidní vozík. Do role obsadil neherce a bývalého sportovce Petra Valcháře. Novák handicapovaného artistu objevil v konkurzu.

„Ahoj, jmenuju se Petr Valchář, je mi dvacet čtyři let, tančím ve folklorním souboru, jezdím závodně na snowboardu, studuju fakultu tělesné výchovy a sportu,“ atd. Já jsem to četl a říkám si, vždyť ale já hledám handicapovaného člověka. A pak jsem to pochopil. Na konci celého toho dopisu totiž stálo: „...a od května 2011 jsem na vozíku.“ Čtení jeho dopisu byl tak intenzivní zážitek, že jsem Petrovi přímo ze Sydney volal, domluvil si s ním schůzku, v Praze jsme se sešli a hned na to jsem ho angažoval. Tak začala cesta k *Risku*.⁴³⁶

Inscenace je rozdělena na dvě části. První polovina děje je situována do prostředí psychiatrické léčebny, ve které se setkávají pacienti se svým Terapeutem (Jiří Kohout). Role Terapeuta je v *Risku* jediná činoherní, to znamená, že vyjadřovacím prostředkem postavy je mluva, nikoli artistický pohyb. Terapeut je tedy verbálním průvodcem dění na jevišti. Takové role jsou pro herce Jiřího Kohouta typické a Rostislav Novák využívá v inscenacích opakovaně činoherních prostředků, které z postavy tvoří takzvaného principála, demiurga, verbálního kouče, který usměrňuje a řídí dění na scéně. V předchozích inscenacích – *La Putyka* a *Up End Down* – byly činoherní role více vypravěči nebo verbálními interprety artistických výstupů. V *Risku* je Jiří Kohout živým článkem, který uvozuje jednotlivé artistické výstupy a rozehrává jednotlivé situace. V rámci terapeutického sezení každá z postav v krátkém epizodickém výstupu představí svá traumata, fobie, úchylky, které vždy nějak souvisí s rizikem či riskem. Vyjadřují se prostřednictvím cirkusových disciplín, mezi které patří různé styly žonglování nebo manipulace s předměty, pozemní i závěsná akrobacie, anebo gymnastická trampolína.

V inscenaci vystupují dvě ženy a osm mužů, z toho tři jsou hudebníci (Jan Balcar, Andrej Rády, Jan Kletenský). Každou z postav určuje nějaký předmět. Pověštinou jsou to předměty, kterými se člověk může zranit. Marc Brilliant hned v úvodním výstupu manipuluje na obnaženém hrudníku s noži, které si do kůže masochisticky, leč opatrně

⁴³⁶ „Hello, my name is Petr Valchář, I am twenty-four years old, I am a folk dancer, competition snowboarder and a student of the Faculty of Physical Culture... I read it and thought – hang on, I’m looking for people with disabilities, right? And then it hit me. The last line: ‘...and I have been wheelchair-bound since 2011’. Reading this gave me goosebumps and I immediately called Petr to set up a meeting for when I got back from Sydney. Once we met, I literally cast him on the spot. This is how Risk was born.“ Op. cit.

zapíchává, aby si příliš neublížil. Napjatou situaci umocňuje bláznivý smích Kajsy Bohlin, která Brillantovi na čelo lepí značky s nápisem „Křehké“. S nejvíce předměty manipuluje žonglér Petter Wadsten. Každý jeho žongléřský výstup nebo manipulace s předměty znamená riziko poranění jeho nebo ostatních. Už ve svém prvním sólovém výstupu manipuluje se sklenicí, ostrými šipkami, zapaluje petardy, žongluje se sekyrami.

V první polovině představení jednotlivé postavy stupňují svou touhu po riskantních zážitcích, kterým je ale záměrně vystavuje Terapeut. Příkladem takového počínání může být výstup, v němž artisté volným pádem míří na hřebíky rozestavěné po podlaze jeviště. Těsně před kontaktem s hřebíkem se zarazí o zem oběma rukama. Tyto situace nazveme „riskantními hrami“, které mají být součástí jejich psychoterapie.

Jediný, kdo se těchto riskantních situací neúčastní, je Petr Valchář, který je v první polovině inscenace záměrně upozadován a psychoterapeutem odsouván na invalidním vozíku do kouta; doslova do zadního plánu jeviště, kde se nachází malý bílý koutek.

Postava Roberta se dostává do hry v závěru první poloviny představení, kdy ho tři z účinkujících artistů vysvobodí z kouta a zapojí do výstupu, v němž má hlavní vyjadřovací úlohu párová akrobacie. Valchář využívá v pohybu pouze horní polovinu svého těla – leže s rukama nataženýma nahoru tvoří oporu pro salta a přemety Kajse Bohlin, Marcu Brillantovi a Zuzaně Havrlantové. Společně vymýšlejí nový způsob pohybu na podlaze, ke kterému Valchář nemůže využívat nohy. V druhé polovině inscenace se postavy stávají součástí Robertova světa, s jeho možnostmi i omezeními. Už nejsou civilně oblečeny, prostor i výprava se výtvarnou stylizací záměrně realitě vzdalují. Děj se už neodehrává v psychiatrickém zařízení, ale v blíže neurčeném čase a prostoru.

4.7.3.1 Pohyb

Rostislav Novák si chtěl při tvorbě inscenace *Risk* vyzkoušet práci se zkušeným choreografem. Proto ke spolupráci přizval Belgičana Thomase Steyaerta, který řadu let účinkoval v souboru *Ultima Vez*⁴³⁷. Novák a Steyaert vymýšleli pohybová zadání a Steyaert pak choreografické struktury těmto zadáním přizpůsoboval, zvláště v kolektivních choreografiích. Výsledné pohybové kompozice jsou tak výsledkem

⁴³⁷ Belgický soubor současného tance založený v roce 1986, jehož vůdčí uměleckou osobností je choreograf a filmový režisér Wim Vandekeybus.

experimentů v rámci jednotlivých artistických laboratoří, ve kterých se jejich účastníci věnovali transformaci akrobatického pohybu, manipulaci s předměty nebo s technickým nářadím, jako je i Cyrovo kolo⁴³⁸.

V číslech, která Novák vytvářel pro inscenaci, vycházel z tématu handicapu. Kladl si otázku, zda je možné se v omezení cítit svobodný, nebo možná i svobodnější než v normálním životě bez překážek. Nad trampolínu zavěsili kruh, který rozdělil vzdušný prostor na dvě části. Trampolína se v představení objeví několikrát, pokaždé v obsahově a významově odlišných situacích; jednou na ni skáče Mikko Karhu s ostrým nožem v ruce, v další scéně s trampolínou nůž nahradí gravity act⁴³⁹. Ve třetí scéně je Mikko Karhu připoután ke konstrukci trampolíny lany, což je výrazné a taky riskantní omezení artistického pohybu. Artista je proto nucen přizpůsobit pohyby těmto omezením a vymýšlet variace již známých a zažitých akrobatických figur. Nůž je reálným nositelem nebezpečí v prostoru jeviště. Jeho přítomnost zvyšuje hladinu adrenalinu a zároveň i samotný prožitek artistů v některých dramatických situacích.

Mikko Karhu se několik repríz skutečně nožem řezal do hrudníku. Podle slov režiséra Rostislava Nováka⁴⁴⁰ se reálně pokoušel prožívat i ostatní emoce, které se k výstupu s nožem vázaly. Jeho postava je charakteristická tím, že je nemluvná. Mikko Karhu představuje mladého muže, který si žije ve svém světě, nosí s sebou batoh, ve kterém má cigarety, vodu a knížku *Malý princ* od Antoina de Saint-Exupéryho. V knize se píše o létání a létání je v inscenaci vnímáno jako symbol svobody. Ve svém výstupu Mikko Karhu představí příběh mladého muže, jehož otec byl vojenským pilotem. Mikko Karhu představuje syna tohoto pilota, jenž chtěl sice létat jako jeho otec, ale ne proto, aby ničil a zabíjel, ale proto, aby byl svobodný. Mikko Karhu vezme do ruky cigaretový papírek, položí si ho na špičku prstu, roztočí se dokola a papírek začne rotovat jako vrtule. Potom na podlaze rozestaví vejce jako terče (vejce v této scéně figurují jako zástupný metaforický znak člověka, který se stává terčem útoku). Karhu vběhne do publika a přes diváky přehazuje ostré šipky a pokouší se trefit do vajíček. Někdy vejce zasáhne, jindy zase ne. Poté uchopí nůž, řízne se do hrudníku a skutečnou krví označí jednotlivá vejce.

⁴³⁸ Cyrovo kolo (disciplínu vymyslel Kanadčan Daniel Cyr) je artistická disciplína, která vychází z techniky rénského kola. Cyrovo kolo je ale pouze jedno kovové kolo, v němž jeden artista předvádí pomocí impulzů dodaných tělem různé vruty, otočky a balanční techniky.

⁴³⁹ Manipulace s míčky v tomto případě při skocích na trampolíně.

⁴⁴⁰ Op. cit.

Jeho další vstup se odehraje na trampolíně. Začíná krátkou hereckou etudou, ve které se objevuje postava diktátora. Vrazí Karhuovi do ruky nůž, který představuje reálné nebezpečí. Finální choreografické uspořádání bylo výsledkem pohybových experimentů, v nichž artista zkoušel, jak lze během skoků a salt s nožem manipulovat, aby jednotlivé pohyby vytvářely obrazy vypovídající o emocionálně rozpolceném stavu postavy.

Finský trampolinista nám při skokových kracích s noži dá sice ochutnat větší adrenalin, jinak jde ale zatím spíše o jednoduché divadelní etudy – částečně spíš metaforické tanečně-cirkusové kreace s cílem zprostředkovat odvážný a exhibicionistický, tvrdě individualistický svět přítomných jedinců (občas si dělají naschvály a každý si chce urvat svůj díl slávy).⁴⁴¹

Akrobatický pohyb se stává metaforickým gestem také v situaci, kdy Mikko Karhu na trampolíně skáče v pozici, ve které sedí Petr Valchář na vozíku. Karhu drží v každé ruce kolečka od invalidního vozíku a vzduchem metá přemety a dopadá na kolena. Ve výstupu se střídá s žonglérem Petterem Wadstenem, který s koly naopak žongluje.

Inscenace vygraduje akrobatickým výstupem Petra Valcháře.

Nejlépe a nejméně násilně se podařilo téma boje s handicapem vtělit do dvojice působivých výstupů na trampolíně: při jednom je artista částečně připoután ke konstrukci a při druhém proskakuje velkou zavěšenou obručí.⁴⁴²

Petr Valchář může ve svém pohybovém omezení provádět různé akrobatické figury ve statické pozici. Aby mohl být i součástí akrobatického výstupu ve vzduchu, vytvořili pro něj speciální plošinu. Petr Valchář si na plošinu lehne břichem dolů a s plošinou je vzápětí vytažen ke stropu. Valchář prostrčí ruce dolů a stane se tak oporou akrobatce (Zuzana Havrlantová), která provádí ve vzduchu figury závěsné párové akrobacie.

4.7.3.2 Výtvarná složka

Stejně jako se inscenace dělí na dvě dramaturgicky odlišné části, mění se i výtvarná stylizace prostoru, kostýmů a masek. Z civilně laděné atmosféry v prostředí

⁴⁴¹ ŽANTOVSKÁ, Ester. Kolektivním rizikem ke svobodě. *Lidové noviny* 25. 3. 2013, s. 9.

⁴⁴² MIKULKA, Vladimír. Riskovat a dojímat. La Putyka zatím bojuje především s vlastními handicapem. *Respekt* 24, 2013, č. 5, s. 61.

psychiatrického zařízení se děj přenesse do fantaskního světa černočerveně oděných bytostí se zabílenými tvářemi a černými konturami kolem očí. Zabílenou tvář má i Petr Valchář, který je celý oděn do bílého obleku.

Zásadně se mění také styl z „ulítlého“ civilu do příznačné divadelnosti – všichni přítomní jsou zkrátka podstatou artisti a klauni. Vše je nyní bílé, černé či rudé.⁴⁴³

V první polovině je scéna temnější. Je to dáno černou barvou, do které je jeviště zahaleno. Jen jeden bílý prvek – dřevěný koutek složený ze dvou bílých stěn –, ve kterém je celou první polovinu ukryt Petr Valchář, prosvěcuje černým prostorem. V zadním plánu jeviště je v jednom rohu také umístěno malé pódium pro hudebníky, kteří jsou skryti v pološeru. Na scéně je celá řada rekvizit. Především židle, které artisté využívají pouze v situacích skupinové terapie. Nejvíce rekvizit na jeviště přináší v obřím kufru Petter Wadsten, který je žonglérem, a manipuluje proto s největším množstvím předmětů.

V první části je scéna černá, podlahy i stěny. Prázdný, ničím dekorovaný prostor zaplňuje pouze trampolína a pár židlí. V druhé části představení je scéna bílá; prostor rozzáří zcela bílá podlaha, jíž dominuje jeden černý prvek – dlouhá nerovnoměrná čára, která vypadá jako lidská tepna. Bílý sál koresponduje s barvou Valchářova obleku, který je potřísněn červenou barvou. Skvrny vypadají jako skvrny od krve, jako by scénický prostor a Valchář byli jedno tělo.

4.7.3.3 Filmová projekce

První polovinu představení zakončí krátký černobílý dokument, ve kterém vystupuje a o sobě hovoří Petr Valchář, svými komentáři ho doplňuje režisér Rostislav Novák. Valchář v dokumentu představuje svoji osobnost, svůj vztah k riskování i chuť do života. Rozhovor s ním je prostřihán záběry z uměleckých laboratoří, v nichž artisté společně s režisérem hledali jiný druh fyzické interakce, kterou lze provádět společně s Petrem Valchářem.

Po přestávce začíná druhá polovina představení také filmem, ovšem už nikoli dokumentárním, ale v tomto případě se již jedná o pokus vytvořit krátkometrážní

⁴⁴³ Op. cit.

lyrický artový snímek. Podobně jako v představení v něm vystupují bíle oděné postavy s bíle nalíčenými tvářemi. Odráží se od bílé stěny a jdou proti větru, padají, přeskakují se, převalují se, zápasí s větrem, a mezi nimi i Petr Valchář na invalidním vozíku. Další část filmu je točená v přírodě, kde jednotliví artisté představují divoké koně a zároveň jakési pomocníky, kteří Valcháře nosí, hodují s ním, a na konci s ním dokonce plavou ve vodě.

4.7.4 Poetika Cirku La Putyka

Tři inscenace souboru Cirk La Putyka byly použity jako praktický příklad režijní tvorby Rostislava Nováka mladšího. I přesto, že dává jako umělecký vedoucí souboru přednost kolektivní tvorbě, na třech provedených analýzách jsem demonstrovala především Novákovy režijní, dramaturgické a choreografické postupy, výtvarný styl Kristiny Záveské a také hudbu v podání dvou různých hudebních uskupení.

Rostislav Novák ve své osobě spojuje hned několik funkcí. Je nejen autorem, ale také režisérem, dramaturgem a choreografem. V novém cirkuse se tyto funkce často propojují v jedné vůdčí osobnosti, která poetiku souboru utváří. Jako zahraniční příklad můžeme uvést již výše zmíněné soubory, jako je švédský Cirkus Cirkör s uměleckou vedoucí Tilde Björfors nebo soubor Cahin-Caha v čele s Danielem Gulkem. Funkce uměleckého vedoucího je v případě těchto novocirkusových souborů zásadní. V případě Rostislava Nováka je jeho režijní a dramaturgický styl ovlivněn profesí loutkářskou a hereckou, více než režijní a dramaturgickou. Ohledává nové možnosti lidského těla a zvyká si na výrazový slovník, kterým jsou jednotlivé figury cirkusových umění, tedy obecně artistický pohyb. Více než na lineární narativní strukturu inscenace se soustředí na princip koláže, přičemž výsledná struktura inscenace je pak množinou obrazů a výstupů (artistických čísel), které spojuje jedno téma a v neposlední řadě také jedna z postav, takzvaný vypravěč. Vypravěč je postavou, která děj řídí, vysvětluje a slovně doplňuje, v čase či prostoru posouvá jednotlivé obrazy a spojuje dějově uzavřené mikropříběhy. V inscenaci *La Putyka* tuto funkci zastává Hospodský (Jiří Kohout), v *Up End Down* Karel Kratochvíl (Rostislav Novák starší) a v *Risku* je touto vůdčí postavou Terapeut (Jiří Kohout).

Dramaturgické postupy Rostislava Nováka jsou ovlivněny divadelním vnímáním herecké postavy na jevišti, v případě nového cirkusu ale hovoříme o artistovi nebo

artistce. V kontextu souboru Cirk La Putyka jsou artisté vnímáni v rovině hereckých postav, které mají za úkol prostřednictvím artistických pohybů představovat jinou osobu. Vše, co artista na jevišti udělá, musí být významově opodstatněno. Každý pohyb nebo struktura pohybů (choreografický celek) se na jevišti stávají znakem – pohybovou metaforou. Výstupy, nebo též jednotlivá čísla, tak jsou zobrazením mikropříběhů uzavřených ve větší struktuře hlavního příběhu.

Výraznou složkou, zvláště pak v případě inscenací *La Putyka* a *Up End Down*, je složka výtvarná, charakteristická svou expresivitou patrnou především v kostýmech a líčení postav. Kostýmy se vyznačují výtvarnou hyperbolou obsaženou v barevnosti nebo stříhu. Styl Kristiny Záveské je také charakteristický eklektičností, tedy jistou roztržitostí a záměrným nesouladem. V jedné inscenaci je schopna kombinovat úzké i široké a krátké i dlouhé stříhy, pruhy i puntíky, různé druhy materiálů. Vždy ale najde minimálně jeden prvek, který kostýmy dané inscenace sjednotí. Příkladem mohou být kostýmy v inscenaci *Up End Down*, kde nedílnou součástí mužského oblečení tvoří sako nebo vesta, ve většině případů také klobouk. Jednotčím prvkem, jak už bylo zmíněno i v kapitole o inscenaci *Up End Down*, jsou v tomto případě barvy – černá a bílá. V inscenaci *La Putyka* je naopak eklektičnost ve výtvarné složce charakteristická pestrostí barev a různorodostí materiálů a stříhů.

Rostislav Novák hledá scelující prostředky svých montáží a koláží i v dalších složkách inscenace a jejich prostředcích. Jednotčím prvkem obsažený v hudební složce inscenací *La Putyka*, *Up End Down* a *Risk* je trio hudebníků, přičemž jeden z nich je vždy zpěvák. Hudba je často v tanečním rytmu, snadno se poslechem následuje, není melodicky komplikovaná. Vyplňuje mezery mezi proměnou obrazů, melodickými motivy tyto obrazy následně spojuje v komplexní scénickou výpověď. Každá inscenace má svůj jasně stanovený hudební motiv, podle kterého je pak snadno rozpoznatelná.

5 Cirkusovost a divadelnost

Nový cirkus v této disertační práci prezentuji jako druh dramatického umění. Jeho existence a vznik jednotlivých děl se zakládají na organickém vztahu uměleckých složek v něm obsažených, přičemž základem vzniku každého takového díla je využití tvůrčích postupů divadelních a cirkusových. Analýzou vybraných děl ze současné světové i české novocirkusové tvorby jsem chtěla tuto tezi dokázat. Nový cirkus jsem proto posuzovala prismaticem dvou principů – cirkusovosti a divadelnosti.

Proměnlivý a dynamický vztah cirkusu a divadla provází také vznik a vývoj nového cirkusu, který lze nahlížet ze dvou úhlů – jako vývoj od divadla k cirkusu nebo vývoj od cirkusu k divadlu. V první etapě, počátkem sedmdesátých let dvacátého století ve Francii, to byli divadelníci, pouliční umělci a hudebníci, kteří do svých inscenací angažovali cirkusové artistry, a vytvořili tak místo pro cirkusové disciplíny. Později už to byli i cirkusoví artisté, školení profesionálové a absolventi cirkusových škol, kteří začali vzhlížet k divadlu, tanci a živé hudbě, aby ve své tvorbě byli s to obsáhnout princip divadelní i cirkusový. Na práci současných profesionálních novocirkusových artistů je patrné, že skrze své trénované tělo hledají cestu zpět k divadelnímu vnímání a porozumění tématu a myšlence, podobně jako se dříve divadelníci snažili porozumět metaforickému jazyku obsaženému v cirkusovém pohybu. Čeští novocirkusoví artisté, kteří se ve většině případů rekrutovali z řad herců, loutkoherců a gymnastů, se k novému cirkusu přiblížili skrze divadlo a své chápání divadelnosti. Pohybový slovník cirkusových umění si stále osvojují a učí se pomocí něj vytvářet významové celky a objevovat i odhalovat možnosti cirkusové artistiky pro český nový cirkus. Znakové systémy jednotlivých druhů dramatického umění fungují na bázi hierarchie a dominance. Pro cirkus je charakteristická dominance znaků prostorových a pohybových, jejichž materiálem jsou jednotlivá cirkusová umění.

Když se na vytváření komplexního znaku podílí více znakových systémů, nevyplývá význam komplexního znaku z jednotného sčítání významů jednotlivých znaků, nýbrž mnohem spíše ze vztahu, v němž navzájem vystupují. Tak se mohou např. verbální a nonverbální znaky, které společně vytvářejí jednání nebo zevnějšek, vzájemně podporovat, ilustrovat, relativizovat, neutralizovat, modifikovat, negovat nebo si protiřečit. Relace mezi jednotlivými

díličními znaky musí tedy být při výstavbě a analýze komplexního znaku zohledněna jako důležitý významotvorný prvek.⁴⁴⁴

Tento typ komunikačního kódu obsažený ve scénickém díle je komplexní syntézou více druhů znaků, které pocházejí z jednoho nebo více znakových systémů, tedy divadelního a cirkusového, přičemž jejich vztahy určuje tvůrce. Cirkusovost je souhrn obecných vlastností, které cirkusu můžeme připsat a které jsou v cirkusovém umění obsaženy. Některé z nich, zvláště z oboru cirkusové artistiky, se pak přirozeně přenáší i do nového cirkusu, tedy výsledků kreativní činnosti novocirkusových artistů a tvůrců daného díla.

V novém cirkuse už nejde o to předvádět jen „dovednosti“, současní novocirkusoví artisté jdou ještě dál. Nejenže v manéži ukazují, co všechno umí, ale také, že dokážou „být“ někým jiným, že umí v manéži „existovat“. V tomto novém diskurzu se vyprávění stává základní součástí tvorby, součástí nového cirkusu. Polyvalentní umělci – tanečníci, akrobaté, hudebníci, žongléři, herci – představují postavy a zprostředkovávají sdělení, je to směsice umění, která obohacuje nový cirkus.⁴⁴⁵

Francouzský režisér a teoretik nového cirkusu Jean-Michel Guy poukazuje tímto tvrzením na znakovou povahu nového cirkusu, na jeho schopnost utvářet novou estetiku v kontextu dramatického umění skrze komunikační kód, kterým je artistický pohyb.

Chceme-li také objasnit pozici divadelnosti v novocirkusové inscenaci, můžeme vyjít z některých teorií, které se pokoušejí divadelnost popsat. Francouzský teatrolog Patrice Pavis v *Divadelním slovníku* píše, že „divadelnost je to, co je v představení primárně divadelní, scénické, jevištní“⁴⁴⁶, divadelnost pak můžeme chápat jako přenesení obsahu (textu nebo tématu) do prostoru, jako probuzení vizuálního a zvukového potenciálu daného obsahu a jeho obohacení o autorův subjektivní pohled. Pavis ve svém slovníku vychází z tvrzení Rolanda Barthes z roku 1964; divadelnost pak popisuje ve vztahu k sémiotickému charakteru dramatického umění jako:

⁴⁴⁴ FISCHER-LICHTE, Erika. Znakový jazyk divadla: K problému generování divadelního významu. *Divadelní revue* 10, 1993, č. 2, s. 21.

⁴⁴⁵ Dans le cirque contemporain, les artistes vont au-delà d'une démonstration technique: il ne s'agit plus de léguer de génération en génération des «savoir-faire», mais des «savoir-être» en piste. Avec un discours nouveau, la narration devient l'élément constitutif des créations contemporaines. Polyvalents (danseurs, acrobates, musiciens, jongleurs, acteurs), ils incarnent des personnages et diffusent des messages, et ce métissage des arts a enrichi les productions circassiennes. GUY, Jean-Michel. *Avant-garde, cirque!: Les Arts de la piste en révolution*. Paris: Autrement, 2001, s. 35.

⁴⁴⁶ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 103.

[...] hustotu znaků a pocitů, která se na jevišti vytváří na základě dějového nástinu, je to jistý druh univerzálního vnímání dovedností, působících na smysly, a dále gest, tónů, distancí, hmot a světla.⁴⁴⁷

Pavis hovoří o jednotlivých složkách díla dramatického umění. Ty se mohou podobně jako v divadle vyskytovat i v cirkuse, tanci nebo opeře. Složky se i dynamicky proměňují v průběhu představení, kdy dochází sice k detailním, ale za to neustálým proměnám struktury. O teatralitě hovoří také Erika Fischer-Lichte. Podle ní je definována jako:

[...] zvláštní způsob používání znaků a zvláštní druh sémiotického procesu, v němž jsou partikulární znaky (lidské bytosti a předměty jejich okolí) používány jako znaky znaků – jak svými původci, tak svými recipienty.⁴⁴⁸

To, že vzniká nějaký komunikační kód mezi publikem a jevištěm je dáno tím, že tento kód nejdříve někdo vytvoří – naprogramuje. V novém cirkuse se s artistikou pracuje jako se základní proměnnou. Je tvárným materiálem, který potřebuje zasadit a usměrnit do významového kontextu. Touto usměrňující složkou novocirkusové inscenace je režisér. Funkce novocirkusového režiséra vyžaduje schopnost jedince (kolektivu) analyticky i synteticky přemýšlet o extrémním pohybu lidského těla, režijně a dramaturgicky kombinovat významy, které pohybem jednotlivci ve vztahu k prostoru a ostatním artistům vytvářejí. Režisér nového cirkusu musí chápat technickou podstatu cirkusové artistiky a zároveň znát možnosti její modifikace pro potřeby zamýšleného scénického tvaru. V zahraničí se dnes často setkáme s režiséry a režisérkami, kteří dříve byli artisty nebo artistkami. V osmdesátých a devadesátých letech naopak ovlivňovali výslednou podobu novocirkusových inscenací divadelní režiséři a choreografové. V českém novocirkusovém prostředí je divadelní režisér nebo taneční choreograf vždy přítomen. S inscenováním nového cirkusu souvisí i různorodý prostor a jeho rozvržení před samotným započítím inscenování, hovoříme zde o šapitó, divadelních sálech, tanečních sálech i plenérových prostranstvích. Aby mohl režisér vytvářet novocirkusové inscenace, musí znát zákonitosti nejen cirkusové artistiky, ale také kompozice artistického materiálu, aby jej mohl formovat do komplexních a významových struktur. Základem struktury novocirkusové inscenace jsou cirkusová čísla.

⁴⁴⁷ Op. cit., s. 104.

⁴⁴⁸ ROUBAL, Jan. O podstatě divadla a teatrality. Pár nesoustavných poznámek k jejich koncepcím v současné německé divadelní teorii. *Divadelní revue* 10, 1993, č. 2, s. 9.

Číslo sestává z řady základních cviků (triků) daných příslušníkům artistickým oborem a cviků doplňkových z jiných oborů. Všechny cviky jsou sladěny v harmonický celek – úvod, stupňování obtížnosti, závěrečná gradace. Číslo je základní jednotkou cirkusového a varietního programu.⁴⁴⁹

Irena Zolarová popisuje cirkusové číslo jako čistě fyzický prvek, jednoznačně technickou složku cirkusového představení. Je nutno brát v potaz, že Zolarová přemýšlí pouze v mezích cirkusu tradičního, ve kterém je číslo základní a jedinou určující jednotkou představení. V novém cirkusu ale číslo nabývá nových hodnot a funkcí. Je distinktivní jednotkou a součástí cirkusové složky inscenace, která v sobě primárně obsahuje cirkusové kvality, ale ve chvíli, kdy číslo vstupuje do kontextu dramatického děje, se ke kvalitám cirkusovým přidávají i kvality sémantické. Číslo tak v inscenaci nového cirkusu nabývá nového významu, přičemž tento význam je ovlivněn skladbou celé inscenace. V některých případech je možné číslo zaměnit s výstupem, scénou nebo obrazem, ale ze zásady ho nemůžeme klást na roveň těmto uzavřeným významovým celkům. Artistické nebo též cirkusové číslo se dále rozkládá na jednotlivé figury, které podléhají pravidlům dané cirkusové disciplíny, to znamená, že se dále dělí na jednotlivé figury složené ze samostatných pohybových prvků. Hovoříme zde o morfologii cirkusového čísla, které se v kontextu inscenace a ve vztahu k ostatním složkám inscenace stává komplexním významotvorným gestem.

Podmínkou novocirkusového díla je, aby v něm byla zastoupena ve větší či menší míře cirkusová artistika – ta je základní součástí složky cirkusové. Cirkusová složka je dále dělitelná na menší části, jednotlivá cirkusová umění.⁴⁵⁰ Pro smysluplné využití cirkusové techniky v představení je zapotřebí maximální možné osvojení artistiky, doslova zautomatizování techniky jednotlivých cirkusových disciplín, aby si tělesný aparát artisty navykl na specifický a náročný pohyb. Pak teprve může artista, podobně jako tanečník nebo mim, využívat techniku pohybu k vytvoření jevištní metafory. Cirkusový pohyb neboli artistika je pak využíván jako výrazový prostředek – prostředek komunikace.

⁴⁴⁹ ZOLAROVÁ, I. Op. cit., s. 63.

⁴⁵⁰ Podle Ireny Zolarové řadíme cirkusová umění do množin: 1. krasojízda – akrobacie na koni; 2. akrobacie – např. ikarské hry, kaučuková akrobacie, přízemní akrobacie; 3. rekvizitní akrobacie – např. dráty a pružná lana, žebříky volné a nožní, perské tyče, trampolíny, odrazové můstky; 4. žonglování; 5. vzdušná akrobacie – např. visutá hrazda, visutá perš, vertikální lano; 6. klauni; 7. různé – např. polykači ohně a mečů, břichomluvci. Op. cit., s. 48–54.

Akrobacie je na jednu stranu něco jako atletický výkon. Vyžaduje stejnou přípravu jako sport, a je dokonce řazena do stejné oblasti jako sportovní výkony. Taky je tak mnohdy posuzována – tzn. podle rychlosti, přesnosti, zaujetí. Na druhou stranu se od pouhé tělesnosti snaží odpoutat tím, že se přiklání k více organickým a instinktivním pohybům. Ty často vidíme například v pozemní akrobacii a následně v estetice nového cirkusu. Nový cirkus předpokládá více druhů tělesnosti v těle jednoho artisty.⁴⁵¹

Jak už bylo výše řečeno, menší jednotkou cirkusového čísla je cirkusová figura, což je soubor pohybových gest vycházejících ze zákonitostí dané cirkusové disciplíny. Propojení těchto figur a postojů společně vytváří nový slovník gest, který bychom v mluveném a psaném projevu mohli přirovnat ke slovům, větám. Takže jedno číslo se rovná regulárnímu odstavci v textu, „je to tedy neurčitá forma, která nabývá významu spíš pro své postavení ve struktuře díla než pro svou vnitřní povahu“.⁴⁵²

Cirkusová figura obsažená v novocirkusové inscenaci nabývá konkrétního významu. Tento význam se naplňuje ve chvíli, kdy je tato figura zasazena do kontextu ostatních složek inscenace. Figura je integrální součástí jednání postav v díle nového cirkusu. Je také primárním dorozumívacím prostředkem ve vztahu postav jednajících v kontextu dramatické situace v inscenaci nového cirkusu. Tato dramatická situace vzniká:

[...] na základě herecké mimiky, tělesného výrazu, na základě povahy psychologických a společenských vztahů postav a obecněji na základě každého údaje, umožňujícího pochopení motivací a jednání dramatických postav.⁴⁵³

Pavis hovoří o dramatických postavách, Zich o dramatických osobách, v podstatě se jedná o představu, kterou si divák nového cirkusu utváří na základě jednání artistů v rámci jedné dramatické situace. Artistu využívá své fyzické schopnosti a v jednání, v rámci dramatické situace, tyto své fyzické schopnosti transformuje do jevištního znaku. Tím se zaslouhuje o vytváření herecké postavy a v interakci s diváky pak

⁴⁵¹ D'un côté l'acrobatie constitue une performance athlétique, elle nécessite le même type de préparation physique et se situe dans le même registre d'exécution que certains sports: rapidité, précision, engagement. D'un autre côté, elle se détache de la corporéités en s'enscrivant dans un mouvement plus organique ou instinctif, notamment dans l'acrobatie au sol et dans les éthétiques développées par le cirque contemporain. Ce qui va alors caractériser les interprètes de <l'entre-deux> est la possibilité de superposer plusieurs corporéités dans le même corps. WOLF, Kati. Interprètes au travail: danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance. In: *Quand le cirque rencontre la danse*. Paris: Hors les murs, 2011, s. 5.

⁴⁵² PAVIS, P. Op. cit., s. 154.

⁴⁵³ Op. cit., s. 121.

dramatické osoby. V případě nového cirkusu se jedná o spolupráci různých druhů pohybových složek nebo výrazů, jakou může být i souhra tance a cirkusové techniky.

[...] postava není něco výlučně psychického, jak se domnívají teoretikové literární, ale také něco výlučně fyzického, jak by chtěli někteří teoretikové divadelní, nýbrž obojí dohromady.⁴⁵⁴

Fyzické je základem každé inscenace nového cirkusu. Fyzické zde ale chápeme jako specifický, náročný a riskantní tělesný pohyb, často také označovaný jako extrémní. Právě k němu se váže i výsledný smysl celého díla. Skrz cirkusovou techniku a její provedení vyjadřuje interpret náladu, emoce, příběh – cirkusový pohyb se tedy stává významotvorným.

Abychom mohli objasnit význam akrobatického čísla, musíme vycházet ze struktury daného čísla, nikoli ze struktury jeho popisu. Akrobacie, tedy akrobatické číslo samo o sobě, sestává ze specifického jazyka, nebo též kódu, který je třeba dešifrovat.⁴⁵⁵

Tento kód vzniká ve chvíli, kdy ho artista interpretuje podle svého vlastního tvůrčího záměru, v momentě, kdy do nacvičené techniky vstupují individuální prvky – tempo, rytmus, nové pohybové prvky, případně známé prvky v mírné obměně.

Číslo vzniká v následujícím pořadí: budoucí akrobat podstoupí období tréninků, během nichž se kompletně naučí určitý počet pohybů, od těch základních až po ty nejsložitější. Následně si vybere ty pohyby, které se pak stanou součástí jeho sestavy. [...] sestavy se mohou zaměřovat buď na pozemní akrobacii, kaskadérství, akrobacii na tyči, provazochodectví, visutou hrazdu nebo eskamotérství. Tyto modely skýtají artistům možnost individuálních úprav a jistých obměn jednotlivých prvků. Artista může také inovovat, tedy ukázat nový pohyb, který bude sice originální, ale vždy v rámci dané kategorie.⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ ZICH, O. Op. cit., s. 106.

⁴⁵⁵ To elucidate the meaning of an acrobatic act, we must go from the structure of the description back to the structure of the act, which itself constitutes a particular language that remains to be deciphered. BOUISSAC, Paul. *Circus and Culture: A Semiotic Approach*. London: Indiana University Press, Bloomington, 1976, s. 33.

⁴⁵⁶ An act is developed in the following way: a future acrobat undergoes a period of training during which he/she learns how to carry out and repeat in their entirety a certain number of movements, from the most elementary to the most complex. He/she then chooses those movements that will make up his/her routine. [...] routine can be categorized: ground acrobat, stunt man, acrobat on bars, tightrope walker, tigh-wire acrobat, trapeze artist, daredevil. These models allow for individual modifications in presentation and certain original articulations between the elements of the routine. Finally, the performer can innovate, i.e., he/she can introduce a new movement that will be original, though still within the category of his/her act. Op. cit., s. 34.

Z nového cirkusu, podobně jako z cirkusu tradičního, ale není možné eliminovat riziko spojené s vykonáváním cirkusové techniky. Právě přítomnost rizika cirkusových umění je vlastnost cirkusu, která spojuje nový cirkus s cirkusem tradičním. V tradičním cirkusu bylo od počátku riziko společně s artistou nebo artistkou, kteří je podstupovali, hlavním aktérem cirkusového čísla. Na riziko bylo poukazováno zvláště ve stupňující se náročnosti každého takového čísla, které je podle tradičního modelu sestavováno od nejjednodušší figury po tu nejsložitější. Napětí, které graduje zároveň s náročností disciplíny, je hlavní náplní tradičního cirkusového čísla.

Už na počátku vzniku novocirkusového hnutí byla snaha umělců riziko snižovat a především na ně a priori nestrhávat pozornost diváků. Cílem bylo vytrhnout cirkus z reálného světa rizika a více stimulovat diváckou představivost. Artista nebo artistka tak sice předvádějí riskantní výkon, ale jejich cílem není působit na diváka efektně, nýbrž expresivně. Záměrně proto upozadují fenomenální tělo a pokouší se o fyzické i psychické přetělesnění do herecké postavy. V takových momentech artista často „vypadne z role“ – při výkonu náročné figury upřednostní fyzický výkon na úkor významového záměru tohoto pohybu. V takové situaci je jeho působení v prostoru více performativní než dramatické. Výkon novocirkusového artisty má pak zákonitě dvojí povahu – performativní a dramatickou –, má povahu prezentace a reprezentace, mimeze (představování) a ostenze (ukazování). Artista nejenže pomocí artistiky navozuje nálady, představuje jinou skutečnost, rozvíjí fantaskní představy, ale zároveň ukazuje skutečnost, kterou je reálné a všudypřítomné riziko. Tělesný pohyb je skutečný a tato skutečnost je postihována ve své přirozené podstatě. Divák v tomto případě hraje důležitou úlohu – ztělesňuje⁴⁵⁷ se s fyzickým výkonem artisty a dekoduje jeho význam.

Důraz na tělo a tělesnost aktérů, kteří si svým jednáním podmaňují prostor a veškerou pozornost diváků směřují právě na svou tělesnost, klade i divadelní teoretička Erika Fischer-Lichte. Divák jako vnímatel pociťuje aktérovu tělesnost na sobě a celému dění se snaží připisovat nějaký význam. Tento akt nazývá ztělesněním – embodiment. Je to akt proměňující se ve stav, díky němuž může aktér vytvářet pomocí těla specifické významy.

⁴⁵⁷ Ztělesnění odkazuje k filozofickému termínu, který označuje lidské vnímání člověka skrze jeho tělesnost. Schopnost ztělesnění vnímatele s objektem vychází ze schopnosti percepční a motorické, která umožňuje vnímání fyzické (dynamické i statické) podstaty druhého člověka. Teorii ztělesnění diváka s cirkusovým artistou analyzuje ve svém díle *Circus Bodies* také australská profesorka Peta Tait. TAIT, Peta. *Circus Bodies. Cultural Identity in Aerial Performance*. London, New York: Routledge, 2005. s. 187.

Skrze ztělesnění má herec proměnit své fenomenální smyslové tělo na tělo sémiotické tak, aby bylo schopno sloužit jako materiální znak pro významy textu, které produkuje jazyk. Významy, které vyjádřil básník, mají v žitém těle herce nalézt nový, smysly vnímatelný znak-tělo, v němž je setřeno, resp. odstraněno vše, co neslouží jako prostředník těchto významů, co by tyto významy mohlo oslabovat.⁴⁵⁸

Diváci soucítí s herci, vnímají rytmus jejich těla a prociťují ho skrze své tělo. Lidské tělo je ve srovnání například s řečí méně spolehlivý materiál k tvoření znaků.

Když akrobat předvádí to, čemu říká „sestava“ nebo „triky“ před publikem, jsme konfrontováni aktem komunikace, který lze analyzovat jako ucelené sdělení, tedy do té míry, do které se drží kódu, a pokud je publiku představován zábavný význam. Tedy se budeme zabývat dvěma tématy – strukturou akrobatického sdělení a podstatou komunikačního kódu, který nazýváme „akrobacií“.⁴⁵⁹

Podobně jako v tanci, tělo v novém cirkuse není obrazem klasického ideálu dokonalého hrdiny, který dokáže výjimečné a riskantní figury. V novém cirkuse je artista tvůrčím individuem schopným zosobňovat v pohybu emoce, nálady a situace ve smyšleném čase i prostoru.⁴⁶⁰ V tradičním cirkuse jsou postavy výslovně *cirkusové* – klaun, drezér, krasojedec –, to znamená, že každá z těchto postav zároveň odkazuje primárně k dovednosti a funkci; tyto tradičně cirkusové postavy jsou ale součástí tradičně cirkusového kódu. Postavy v tradičním cirkuse jsou tedy jakýmsi unifikovanými neměnnými typy v čase a prostoru. Jsou dány tradicí a očekáváním diváků. V novém cirkuse hovoříme o postavách individualizovaných, jedinečných; artisté jsou tedy obsazováni do rolí. Jejich přítomnost ve scénickém, tedy i divadelním, prostoru má evokovat jinou skutečnost. Mohou být i postavami alegorickými; tak například vnímá postavy v inscenacích Ctibora Turby Karel Král.

[...] v Turbových inscenacích byl klaun i postavou alegorickou. I když na první pohled slabý a bezmocný, vzdoroval úspěšně „politickému“ nátlaku

⁴⁵⁸ FISCHER-LICHTE, Erika. Divadelnost/teatralita a inscenace. In: *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Eds. Jan Roubal. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 135.

⁴⁵⁹ When an acrobat presents what he calls his „routine“ or „tricks“ for the public, we are confronted with a communicative act that can be analyzed as a complex message inasmuch as it is patterned according to a code and conveys some sort of enjoyable meaning to the public. The two problems we will turn our attention to are the structure of the acrobatic message and the nature of the code called „acrobatics“. BOUISSAC, P. Op. cit., s. 39.

⁴⁶⁰ Vyjadřovat stavy je službou expresivního tělesného pohybu. Publikum je schopno takový pohyb – artistiku nebo tanec – ve většině případů číst.

deklaunizátora a nenechal se přeškolit na loajálního, tedy slušně vyhlížejícího a slušně se chovajícího občana [...] stal se i alegorií nesmrtelnosti člověka.⁴⁶¹

Cirkusovost a divadelnost, jakožto dva principy utvářející estetiku nového cirkusu, neexistují paralelně vedle sebe, ale musí fungovat spojitě a ve stejný moment, aby byl významový účinek díla nového cirkusu naplněn. Složky divadelní tak koexistují se složkami cirkusovými ve složité struktuře neboli v takzvané dramatické kompozici.

Pojem struktura znamená, že jednotlivé části systému jsou organizovány způsobem, který dává smysl celku.⁴⁶²

Dramatická kompozice v díle nového cirkusu je tedy struktura, která je určena dramaturgickou, choreografickou a režijní koncepcí. Dramatická kompozice určuje, jakým způsobem jsou uspořádány jednotlivé složky v díle, jakým způsobem je strukturován děj, potažmo jakými složkami bude vyjádřeno téma díla a co bude jeho obsahem. Kompozice tedy znamená organizaci díla – složky výtvarné (materiály, barvy, tvary), scénografické (plocha, rozměr, světlo), literární (monology, dialogy, texty písní), hudební (živá, reprodukováná) atd. Organizace díla je v novém cirkuse ve vztahu k cirkusové složce podřízena pravidlům cirkusové techniky.

Jedním z častých principů vytváření struktury díla nového cirkusu je montáž; v případě nového cirkusu se montáž uplatňuje jako skládání jednotlivých výstupů podle předem stanoveného inscenačního klíče. Tím může být téma, příběh, forma samotná. Montáž je dramatickým principem spojování obrazů. „Nejjednodušší je mechanické spojování různorodých svébytných částí v celek.“⁴⁶³ Montáž se řídí pouze zákonitostmi druhu a žánru. Takto je komponován například kabaret. Kompozice se skládá z několika různě dlouhých výstupů, potažmo scén, které jsou různého charakteru. Bližší charakteristika nebo vysvětlení časoprostorových souvislostí nejsou podstatné.

Montážní princip se uplatňuje v makrostruktuře dramatického a divadelního díla, ve spojování větších více méně samostatných částí v dramatický a divadelní celek na základě paralely, kontrastu, protikladu, na základě souvislostí racionálních, asociativních, výtvarných aj.⁴⁶⁴

⁴⁶¹ KRÁL, Karel. Přeletěl anděl smrti. *Svět a divadlo* 3, 1993, č. 6, s. 113.

⁴⁶² PAVIS, P. Op. cit., s. 122.

⁴⁶³ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1991, s. 81.

⁴⁶⁴ Op. cit., s. 82.

Montáž jako inscenační princip můžeme sledovat u většiny výše uvedených inscenací nového cirkusu. V případě inscenace *Wear it like a Crown* je spojujícím prvkem hudba a výprava, u kanadské inscenace *La Vie*, která má kabaretní charakter, je pojítkem jednotné téma, výchozí situace a jednotné prostředí. Typickým příkladem montáže zřídka kdy souvisejících obrazů je inscenace *Risk* Círku La Putyka. Inscenace vychází z abstraktní struktury obrazů, drobných artistických etud, které po formální stránce spojuje hra s materiálem, tedy výtvarná složka. Inscenace *La Putyka* souboru Cirk La Putyka je zase koláží obrazů a v nich zobrazených situací vycházejících z typizovaného prostředí. *Grimm* francouzského souboru Cahin-Caha nebo inscenace *Up End Down* jsou z celé skupiny novocirkusových inscenací jedinými, které vycházejí z předem určené předlohy, příběhu. Z něho si tvůrci vybrali základní téma a motivy a přenesli je do jednotlivých obrazů inscenace.

Struktura inscenace nového cirkusu je tvořena menšími časově i významově ohraničenými celky. Ty můžeme nazývat výstupy. Jejich délka a dynamika se orientují i podle cirkusové techniky v nich obsažené. Výstup se mnohdy také rovná délce a povaze cirkusového čísla, kterým rozumíme menší uzavřený celek větší dramatické struktury.

6 Závěr

V disertační práci jsem představila zásadní mezníky jednotlivých etap vývoje cirkusu a cirkusových umění. Hlavním zkoumaným tématem byl nový cirkus, který jsem uvedla jako druh dramatického umění. Zabývala jsem se uměleckou i společenskou hodnotou nového cirkusu, zatímco tradiční cirkus jsem ponechala dalšímu a důslednějšímu bádání. V této práci jsem se tradičnímu cirkusu věnovala pouze ve vztahu k cirkusovým uměním ve vybraných zemích (Francie, Kanada, USA, země Skandinávie) a především pak ve vztahu k novému cirkusu.

Mým cílem bylo v disertační práci představit možný metodologický postup analýzy díla nového cirkusu. Jelikož jsem chtěla tuto analýzu přiblížit českému uměnovědnému prostředí, čerpala jsem především z tuzemských teoretických přístupů (O. Zich), a v určité míře i ze zahraničních přístupů, které jsou v českém teatrologickém prostředí známy (E. Fischer-Lichte). Další argumenty, kterými bych chtěla podložit svá tvrzení, jsem hledala v zahraniční literatuře (P. Bouissac). Jednotlivé poznatky jsem se následně pokusila sblížit a navrhla jsem terminologii i metodologii pro analýzu novocirkusové inscenace.

K metodě zkoumání nového cirkusu jako druhu dramatického umění jsem se uchýlila proto, že jsem hledala způsob, jak nový cirkus popsat a na základě výsledného materiálu vysvětlit. Vztah cirkusu a divadla jsem v této disertační práci povýšila na obecnou vlastnost nového cirkusu, představila jsem ho jako výsledek vazby dvou dynamických principů – divadelnosti a cirkusovosti. Tyto principy jsem dále zkoumala ve vybraných inscenacích nového cirkusu – šest analýz různých novocirkusových inscenací od čtyř etablovaných novocirkusových souborů – Cirk La Putyka, Cahin-Caha, Cirkus Cirkör a Les 7 doigts de la main. V rámci těchto analýz jsem zkoumala strukturu těchto inscenací, kterou jsem rozkládala na složky a další menší komponenty. Popisovala jsem vztahy mezi jednotlivými složkami inscenace a proměnu těchto vztahů. Srovnávala jsem také tvůrčí postupy etablovaných zahraničních souborů s postupy českých novocirkusových souborů, které jsou o poznání mladší. Ukázala jsem, jak české novocirkusové tvůrce vědomě i latentně ovlivňuje při jejich práci divadelní estetika.

V této disertační práci jsem narazila na zásadní rozdíly ve vnímání novocirkusové estetiky v zahraničí a v České republice. Tyto rozdíly prokázaly analýzy vybraných

novocirkusových inscenací. Rozdíl vyplývá z přístupu režisérů k materiálu, se kterým pracují, a tím jsou v novém cirkuse primárně cirkusová umění. V rámci analýz zahraničních inscenací nového cirkusu jsem se zaměřila na složky, které těmto inscenacím dominují nebo které se výrazně podílejí na utváření významu díla. V případě švédského souboru Cirkus Cirkör a inscenace *Wear it like a Crown* to byla složka výtvarná a pohybová (artistická). Výtvarná složka dominovala také inscenaci *Grimm* francouzského souboru Cahin-Caha, pohybová virtuosita naopak inscenaci *La Vie* kanadského souboru Les 7 doigts de la main. V analýze těchto složek jsou obsaženy i drobnější aspekty, jako například popis a výklad použitých artistických čísel, nebo dokonce figur; při popisu výpravy jsem se zaměřila i na tvary nebo barvy (barevnou symboliku).

Došla jsem k závěru, že český nový cirkus, více než v úzkém spojení cirkusu a divadla, vyvěral z divadelního myšlení. Divadelní herci, režiséři, dramaturgové a výtvarníci začali ve své tvorbě polemizovat s cirkusem, začali se učit jeho zákonitostem a používat ho jako nový výrazový prostředek v jednotlivých obrazech svých inscenací. Postupně se hrstka z nich (např. Pavel Šťourač, Rostislav Novák) propracovala k pokročilejší formě cirkusu jako výrazovému prostředku – k novému cirkusu.

O novém cirkusu můžeme v Česku hovořit až na začátku nového milénia, kdy soubory jako Divadlo Continuo, později také Décalages – Divadlo v pohybu, cirkusová umění ve svých inscenacích začaly používat. Oficiálně se k novému cirkusu přihlásil až soubor Cirk La Putyka v roce 2009, který své tvůrčí záměry naplňuje dodnes.

Příznačným a v řadě případů také logickým vyústěním analýz vybraných novocirkusových inscenací je zjištění, že více než společné rysy děl nového cirkusu (jako jednoho z druhů dramatického umění) nacházíme různorodost a jako uměnovědci se potýkáme s nejednoznačností, neúplností a absencí pojmosloví i metodologie. I přesto jsem své úsilí zaměřila především na teoreticko-analytickou problematiku inscenace nového cirkusu, abych představila jednu z možných metod popisu a výkladu nového cirkusu jako dramatického umění.

Zjistila jsem, že nový cirkus dnes označuje mnohem širší množinu aktivit než jen uměleckých. Do této množiny řadíme nejenom vzdělávání a financování, ale také kulturněpolitické aspekty, které ovlivňují společenskou a zvláště pak ekonomickou udržitelnost nového cirkusu jako umění. Novému cirkusu jsem se tedy věnovala nejen

z hlediska uměleckého, ale jeho fungování jsem vztáhla i k oblasti financování kultury a k odbornému vzdělávání.

Jak ukazují příklady ze zahraničí, vývoj nového cirkusu úzce souvisí se založením a fungováním profesionálních cirkusových škol a jiných vzdělávacích institucí. Cirkusových škol také v posledních letech v různých zemích světa přibývá, což je vyvoláno zvýšeným zájmem o tento typ studia. Školy začaly cirkusová umění rozvíjet, kultivovat, modernizovat a propojovat s jinými uměleckými postupy než jenom cirkusovými. V současné době jsou to právě cirkusové školy, které určují estetiku nového cirkusu a smýšlení o něm. Tyto školy formují novou generaci tvůrců a interpretů. V České republice takové školy neexistují, proto jejich funkci zatím supluje centra volnočasových aktivit, kde program naplňuje výuka vybraných cirkusových disciplín.

Velkou měrou jsem se pohybovala na hranici historického a současného zkoumání, což je badatelský způsob, který může způsobit značné komplikace. Zvláště v případě analytického výkladu současného uměleckého díla, od něž nemáme jako vědci dostatečný odstup a které nechceme zkoumat čistě kriticky, ale které chceme vykládat analyticky. I přes mladost a teoretickou neukotvenost nového cirkusu jsem k němu přistupovala jako k svébytné umělecké formě, v jejímž případě považuji za nutnost předložit možný způsob jejího zkoumání a výkladu. Mnou zvolená praxe přináší do českého divadelněvědného prostředí další možné vodítko, jak na nový cirkus nahlížet. V současné době se zahraniční teatrologové i umělci soustředí na praktický výzkum nového cirkusu a cirkusové artistiky obecně. Jedním z hlavních témat je cirkusová režie a dramaturgie. Uměnovědci hledají možné výklady režijních metod v oboru nového cirkusu, umělci naopak zkoumají, jak se jejich režijní či choreografické metody uplatňují v praxi. Tato témata se nabízejí k dalšímu důslednému interdisciplinárnímu zkoumání.

Tato disertační práce také otevírá diskusi nad dalšími možnými tématy zkoumání nového cirkusu a jeho teoretického výkladu. Čtenáři, který má zájem se novým cirkusem vědecky i prakticky zabývat a bude mít potřebu mu porozumět, nabízím jednu z možných cest.

7 Bibliografie a prameny

Články

ALBRECHT, Ernest J. Le nouveau cirque américain. *L'Annuaire théâtrale* 2002, č. 32, s. 37–46.

ALLASIA, Valérie. Théâtre: la création entre en residence. *Nice Matin* 17. 11. 2002.⁴⁶⁵

BARTOŇKOVÁ, Olga. Sejdeme se Na provázku. *Lidová demokracie* 25. 8. 1977, s. 5.

BISEAU, Grégoire. Les frères Forman font un effet „freaks“. *Libération* 16. 6. 2011.⁴⁶⁶

BOHÁČKOVÁ, Kamila. Pavel Šťourač – Na divadle musí být tělo i srdce. *Literární noviny* 22, 2011, č. 37, s. 1 a 4–5.

BOHÁČKOVÁ, Kamila. Divadelní desetibojař. *Literární noviny* 22, 2011, č. 25, s. 4-5.

BOUDREAULT, Julie. Quelques rapport entre le théâtre et le cirque au Québec. *L'Annuaire théâtrale* 2002, č. 32, s. 22–36.

CIKÁNEK, Milan. ...aneb sláva. *Československý voják* 1987, č. 6, s. 46.

ČECHLOVSKÁ, Magdalena. Cirkusový stan je krásně pomíjivé, magické místo. *Hospodářské noviny* 48, 2004, č. 171, s. 11.

ČECHLOVSKÁ, Magdalena. Kdo se bojí, nesmí na bratry Formany: Obludárium bratří Formanů se stalo vrcholem festivalu Divadlo Plzeň. Nadšeně přijata byla i "zneuctěná" slovenská klasika. *Hospodářské noviny* 52, 2008, č. 181, s. 12.

ČERNÁ, Kamila. Manéž podle Formanů. *Loutkář* 58, 2008, č. 2, s. 70.

ČERNÝ, František. Deklaunizace. *Tvorba* 20. 5. 1987.⁴⁶⁷

ČUNDERLE, Michal. Chyby bez chyby. *Svět a divadlo* 19, 2008, č. 6, s. 17–21.

⁴⁶⁵ Výstřižek, soukromý archiv Daniela Gulka.

⁴⁶⁶ Výstřižek, soukromý archiv Daniela Gulka.

⁴⁶⁷ Výstřižek, archiv Institutu umění – Divadelního ústavu, sign. 17 457 P.

- DAVID, Gwénola. Grimm. *La Terrasse* 31. 3. 2003, s. 16.
- DOLENSKÁ, Kateřina. Inspiruje nás život. *Loutkář* 58, 2008, č. 6, s. 285–288.
- DOLNÍČKOVÁ, Markéta. Mrštní ožralové a jiné divy. *Divadelní noviny* 18, 2009, č. 11, s. 6.
- DRTILOVÁ, Zuzana. Akrobaté, kteří mají pořád vyprodáno. *Mladá fronta Dnes* 22, 2011, č. 165, s. 16–27.
- ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického principu v divadelním umění. *Divadelní revue* 10, 1999, č. 1, s. 3–30.
- ej- [JANSKÝ, Emanuel]. Cirkus Plechový v Divadle satiry. *Zemědělské noviny* 1, 1945, č. 92, s. 3.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Znakový jazyk divadla: K problému generování divadelního významu. *Divadelní revue* 10, 1993, č. 2, s. 18–29.
- FRICKER, Karen. Le goût du risque: KÀ de Robert Lepage et du Cirque du Soleil. *L'Annuaire théâtrale* 2009, č. 45, s. 45-68.
- GUY, Jean-Michel. La Transfiguration du Cirque. *Théâtre aujourd'hui: Le cirque contemporain, la piste et la scène* 1998, č. 7, s. 26–51.
- FROUIN, Yann. Úvahy nad Obludáriem. *Svět a divadlo* 19, 2008, č. 6, s. 10–13.
- HEITZLER, Monique. Cahin-Caha: les trois coups du festival du nouveau cirque. *Dernière Nouvelles d'Alsace* 30. 4. 2003.⁴⁶⁸
- HOFFMEISTER, Adolf. Divadelní premiéry. Osvobozené divadlo. *Rozpravy Aventina* únor 1926, č. 6, s. 79.
- HRDINOVÁ, Radmila. Křehké stáří mladých těl a duší. *Právo* 14, 2004, č. 91, s. 15.
- HULEC, Vladimír. Continuo: Cesta k novému divadlu. *Time in Praha* 2, 2004, č. 6, s. 128.
- HULEC, Vladimír. Druhá sezóna Studia Kaple. *Amatérská scéna* 30, 1993, č. 8, s. 23–24.

⁴⁶⁸ Výstřižek, soukromý archiv Daniela Gulka.

HULEC, Vladimír. Chceme zkrátit vnitřní krutosti a surovosti divokých posedlostí, nezkrutných tužeb a bouřných strachů. *Právo* 14, 2004, č. 199, s. 4.

HULEC, Vladimír. La Putyka cirkusem vzkazuje, že bez risku nelze žít. *E15* 31. 1. 2013, s. 22–23.

HULEC, Vladimír. Nahoru a dolů. Bez konce... *Divadelní noviny* 20, 2011, č. 5, s. 7.

HULEC, Vladimír. Stromy plné mimů. *Divadelní noviny* 9, 2000, č. 16, s. 7.

CHEVILLEY, Philippe. Le chapiteau magique. *Les Echos* 30. 5. 2011.⁴⁶⁹

If. [FISCHEROVÁ, Irma Jarmila]. "Dona Kichotka". DADA. *Národní osvobození* 29. 12. 1927, s. 4.

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

JELÍNEK, Hanuš. Divadlo. *Lumír* 53, 1926, č. 4, s. 223.

JOCHMANOVÁ, Andrea. Jiří Frejka a Osvobozené divadlo (1926–1927). *Theatralia: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* 2006, s. 43–72.

JORDAN, Hanuš. Lidové kabinety doktora Caligaryho. *Divadelní noviny* 16, 2007, č. 15, s. 10.

JORDAN, Hanuš. Příběh salonního vozu. *Divadelní noviny* 17, 2008, č. 20, s. 10.

JORDAN, Hanuš. Sága rodu Kludských aneb Osud slonice Baby. *Divadelní noviny* 16, 2007, č. 1, s. 10.

JUST, Vladimír. Muzikál, jako bariéra? *Literární noviny* 5, 1994, č. 25, s. 11.

JUST, Vladimír. Vzlety a pády jedné Putyky. *Lidové noviny* 24, 2011, č. 46, s. 11.

kb. Alfred v New Yorku. *Týden* 6, 1999, č. 10, s. 65.

KRÁL, Karel. Dokonalostí na noční můry. *Svět a divadlo* 21, 2010, č. 4, s. 118–124.

⁴⁶⁹ Výstřižek, soukromý archiv Daniela Gulka.

- KRÁL, Karel. Elá, hop! *Svět a divadlo* 9, 1998, č. 6, s. 7–17.
- KRÁL, Karel. Méněcenní svatí. *Svět a divadlo* 8, 1997, č. 6, s. 81–87.
- KRÁL, Karel – TURBA, Ctibor. Nový cirkus. Hovory se Ctiborem Turbou na dané téma vedl Karel Král. *Svět a divadlo* 8, 1997, č. 1, s. 102–113.
- KRÁL, Karel. Krása a ošklivost. Od středu na okraj – část druhá. *Svět a divadlo* 19, 2008, č. 6, s. 17–21.
- KRÁL, Karel. Podaření ptáčci: Alchymistický tanec s kladivy, květy a hlavně s havrany. *Svět a divadlo* 16, 2005, č. 2, s. 56–64.
- KRÁL, Karel. Přeletěl anděl smrti. *Svět a divadlo* 3, 1993, č. 6, s. 113–118.
- KRÁL, Karel. S Archou bláznů. *Svět a divadlo* 1, 1990, č. 4, s. 96–102.
- KRÁL, Karel. Škola spiklenců. *Scéna* 12, 1987, č. 8, s. 5.
- KRÁL, Karel. Toč se toč: La serre – Volchok – La Putyka. *Svět a divadlo* 20, 2009, č. 5, s. 75–82.
- KRÁL, Karel. Vzestup a pád. *Svět a divadlo* 19, 2008, č. 5, s. 63–71.
- KRÁL, Karel. Vzít loď... *Svět a divadlo* 11, 2000, č. 6, s. 11–22.
- KRÁL, Karel. Za všechny krásné panny. *Svět a divadlo* 10, 1999, č. 4, s. 6–13.
- KRÁLOVÁ, Kateřina. Střepy – Črepy čili klauniáda Ctibora Turby. *Rovnost* 2. 5. 1996.⁴⁷⁰
- KŘÍŽ, Jiří P. Brno už má život v peří. *Právo* 13, 2003, č. 206, s. 13.
- KOČIČKOVÁ, Kateřina. Cirkus bude, ale nic víc. *Divadelní noviny* 20, 2011, č. 17, s. 4.
- KOČIČKOVÁ, Kateřina. Putyka s francouzským šarmem. *Mladá fronta Dnes* 20, 2009, č. 91, s. D11.
- KRAUSOVÁ, Irena. Trosečník pod šapitó. *Svobodné slovo* 15. 9. 1978.⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Výstřižek, archiv Institutu umění – Divadelního ústavu, sign. K 23 136 P.

KROUPOVÁ, Sonja. Ztracené iluze Augusta Augusta (diváků rovněž). Seriál pokusů o „muzikál“ po česku a o plnou kasu pokračuje. *Denní Telegraph* 3, 1994, č. 105, s. 9.

Ks [KHÁS, Ladislav]. Husa na provázku ve Větrníku. *Lidové noviny* 50, 1942, s. 4.

KUBÍČKOVÁ, Klára. Konečně máme světový cirkus: Představení La Putyka se liší od francouzských nových cirkusů větší kabaretností a hospodou. *Mladá fronta Dnes* 20, 2009, č. 199, s. B5.

LAFLUTE, Céline. L'Architecture des rêves. *Culture et loisire* 19. 5. 2011.⁴⁷²

LATARJET, Bernard. Une année pour le cirque. *Arts de la piste* 2001, č. 21–22, s. 1.

LEIEROVÁ, Martina. Úspěch u nás může být i na obtíž. *Lidové noviny* 24, 2011, č. 219, s. 1–2.

LJUBKOVÁ, Marta. Skoro jako na cirkuse. *Revolver Revue* 2000, č. 17, s. 115–117.

lw [WEBER, Ladislav]. Zrodil se cirkus Alfred. *Lidová demokracie* 4. 9. 1974, s. 5.

M. M. Literatura, divadlo, umění. Osvobozené divadlo. *Rudé Právo* 28. 1. 1928, s. 6.

MACHALICKÁ, Jana. La Putyka je tak trochu "o ničem": Nový autorský projekt Rosti Nováka a Skutru uvádí holešovická La Fabrika. *Lidové noviny* 22, 2009, č. 97, s. 15.

MACHALICKÁ, Jana. Pouliční divadlo vrací lidem citlivost. *Lidové noviny* 13, 2000, č. 191, s. 24.

MACHONIN, Sergej. 3x August. *Literární noviny* 20. 5. 1967.⁴⁷³

MACHONIN, Sergej. Jako tupohlaví barbaři. *Lidové noviny* 28. 5. 1990, s. 5.

MAJEROVÁ, Marie. Mozarteum. *Rudé Právo* 5. 1. 1927, s. 7.

MAJEROVÁ, Marie. Osvobozené divadlo. *Rudé Právo* 10. 2. 1926. s. 7.

MAREČEK, Luboš. Když do cirkusu, tak na Provázek. *Divadelní noviny* 8, 1999, č. 8, s. 4.

⁴⁷¹ Výstřižek, archiv Institutu umění – Divadelního ústavu, sign. K 11 681 P.

⁴⁷² Výstřižek, soukromý archiv Daniela Gulka.

⁴⁷³ Výstřižek, archiv Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 787 P.

MIKULKA, Vladimír. Ctibor Turba předvádí v novém divadle svět vzhůru nohama. *Denní Telegraph* 6, 1997, č. 143, s. 10.

MIKULKA, Vladimír. Když máš v chalupě orchestrion. *Revolver Revue* 2009, č. 76, s. 224–225.

MIKULKA, Vladimír. Mezi pilami a míčky. *Respekt* 22, 2011, č. 35, s. 58–59.

MIKULKA, Vladimír. Riskovat a dojímat. La Putyka zatím bojuje především s vlastními handicap. *Respekt* 24, 2013, č. 5, s. 61.

MIKULKA, Vladimír: V očištění a pod sekerou. *Svět a divadlo* 23, 2012, č. 6, s. 46–53.

MISTRÍK, Miloš. Dvakrát netradičně. *Pravda* 16. 1. 1975.⁴⁷⁴

mk. Am a Ea i fantázia. *Večerník Bratislava* 7. 2. 1977.⁴⁷⁵

mu. Sen jednoho klauna. *Zemědělské noviny* 18. 5. 1967.⁴⁷⁶

mš. Deklaunizace. *Nové slovo* 27. 11. 1986.⁴⁷⁷

NEZVAL, Vítězslav. Osvobozené divadlo. *Rudé Právo* 16. 3. 1927, s. 7.

NEZVAL, Vítězslav. Osvobozené divadlo. *Rudé Právo* 25. 3. 1926, s. 7.

OPAVSKÝ, Jaroslav. Divadlo, cirkus, život. *Rudé právo* 19. 5. 1967.⁴⁷⁸

Osvobozené divadlo. *Národní listy* 17. 2. 1926, s. 5.

Osvobozené divadlo. *Národní listy* 17. 4. 1926, s. 4.

Osvobozené divadlo. *Rudé Právo* 7. 2. 1926, s. 6.

PANOVOVÁ, Olga. Malé klauniády: Po premiéře v banskobystričkom bábkovom divadle. *Divadelní Revue* 8, 1997, č. 4, s. 47–54.

⁴⁷⁴ Výstřižek, archiv Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 6 850 P.

⁴⁷⁵ Výstřižek, archiv Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 6 850 P.

⁴⁷⁶ Výstřižek, archiv Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 787 P.

⁴⁷⁷ Výstřižek, archiv Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 17 457 P.

⁴⁷⁸ Výstřižek, archiv Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 787 P.

- PAULI, M. Rencontre avec les étudiants de l'École Supérieure des Arts du Cirque. *Arts de la piste* 1996, č. 1, s. 22–23.
- PAVLOVSKÝ, Petr. Malé i velké obrazy světa. *Literární noviny* 9, 1998, č. 36, s. 14.
- PATEROVÁ, Jana. Polívka jako Kohoutův August. Další soukromá divadelní produkce v Divadle Na Vinohradech. *Práce* 3. 5. 1994, s. 7.
- PASEKOVÁ, Dana. Pantomima Alfreda Jarryho. *Tvorba* 1972, č. 3, s. 15.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Ctibor Turba. *Taneční listy* 10, 1974, č. 12, s. 6–8.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Hledání nové rovnováhy aneb Turbova mimická škola. *Taneční sezóna* 2, 1998, č. 5–7, s. 32–33.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Kolíne, Kolíne.... *Taneční listy* 42, 1994, č. 9, s. 6–7.
- POBEROVÁ, Slavka. Cirkus Alfred – Clownerie. *Mladá fronta* 26. 9. 1974, s. 4.
- PÖMERL, Jan. Koncert v Cirkusu Alfréd. *Tvorba* 1974, č. 38, s. 3.
- PŠENIČKA, Martin. Postdramatické divadlo Hanse-Thiese Lehmann. *Divadelní revue* 19, 2008, č. 3, s. 70–72.
- PULVAR, Audrey. Obludarium. *France inter* 2. 6. 2011.⁴⁷⁹
- QUIROT, Odile. A Metz, du nouveau. *Le nouvel Observateur* 16. 5. 2011.⁴⁸⁰
- rok-. Mahenovi Trosečníci. *Venkov* 28. 1. 1928, s. 8.
- RESLOVÁ, Marie. Hospodský cirkus rozesměje a pobaví. *Hospodářské noviny* 53, 2009, č. 151, s. 11.
- RESLOVÁ, Marie. Čtyři mimové ve stavu tíže. Jak se u "Alfreda" visí mezi životem a smrtí. *Lidové noviny* 10, 1997, č. 140, s. 11.
- RESLOVÁ, Marie. Vzlety a pády jedné Putyky. *Hospodářské noviny* 55, 2011, č. 27, s. 13.

⁴⁷⁹ Výstřižek, soukromý archiv Daniela Gulka.

⁴⁸⁰ Výstřižek, soukromý archiv Daniela Gulka.

- ROUBAL, Jan. O podstatě divadla a teatrality. Pár nesoustavných poznámek k jejich koncepcím v současné německé divadelní teorii. *Divadelní revue* 10, 1993, č. 2, s. 3-15.
- ROUBIČEK, Zdeněk. Svět jako manéž. *Mladá fronta* 24. 5. 1967.⁴⁸¹
- RUTTE, Miroslav – DOSTÁL, Karel. Několik poznámek k zneuznanému mládí. *Národní listy* 12. 5. 1926, s. 4.
- RUTTE, Miroslav. Studijní večer divadla DADA. *Národní listy* 13. 4. 1928, s. 4.
- RUTTE, Miroslav. Večer Vítězslava Nezvala. *Národní listy* 20. 4. 1926, s. 4.
- vr [RYBA, Vladimír]. Literatura a umění. Osvobozený Molière. *Právo lidu* 11. 2. 1926, s. 6.
- SALINO, Brigitte. La douce foire des Forman. *Le Monde* 12. 6. 2009.⁴⁸²
- sjc- [SAJÍC, Jan]. Cirkus Plechový satirický. *Lidová demokracie* 22. 9. 1945, s. 3.
- SUCHÁ, Lenka. Obludárium aneb Varietní show. Bratři Formanové představí v Pršticích slavnou inscenaci hranou v cirkusovém šapitó. *Brněnský deník* 2009, č. 224, s. 19.
- SYROVÁTKA, Tomáš. Se mnou smrt a kůň. *Yorick* 1999, č. 3, s. 22–25.
- ŠTEFANOVÁ, Veronika – MARŠÍKOVÁ, Šárka. Český nový cirkus. *Disk: časopis pro studium scénické tvorby* 2012, č. 42, s. 53–69.
- ŠTEFANOVÁ, Veronika. Hadí cirkusáci: Isabelle Chassé o tom, proč už nad cirkusem neohrnuje nos. *A2* 8, 2012, č. 20, s. 15.
- ŠTEFANOVÁ, Veronika. O poznání cirkusovější nový cirkus. *Svět a divadlo* 24, 2013, č. 1, s. 63–70.
- ŠTEFANOVÁ, Veronika. Poetika severského cirkusu. *Svět a divadlo* 22, 2011, č. 6, s. 19–24.
- ŠTEFANOVÁ, Veronika. Patchwork Slapstick. *Taneční zóna* 16, 2012, jaro-léto, s. 59–63.

⁴⁸¹ Výstřižek, archiv Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 787 P.

⁴⁸² Výstřižek, soukromý archiv Daniela Gulka.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Tělo především. O severském cirkuse s Tilde Björfors. *A2 7*, 2011, č. 20, s. 15.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Vrcholy a pády Up End Down: Nový cirkus, který vyrůstá z divadelní půdy. *A2 7*, 2011, č. 7, s. 15.

ŠTOREK, Pavel. Běh života nebo život v kruhu? *Amatérská scéna* 31, 1994, č. 1, s. 16.

ŠVEHLOVÁ, Táňa. La Vie: na život a na smrt. *Literární noviny* 23, 2012, č. 36, s. 18.

TICHÝ, Zdeněk A. Cirkus vitae není pravý cirkus, ale vůbec to nevadí. *Mladá fronta Dnes* 1. 9. 1998, s. 19.

TICHÝ, Zdeněk A. Chladná klauniáda Ctibora Turby. *Mladá fronta Dnes* 4, 1993, č. 218, s. 11.

TICHÝ, Zdeněk A. Nesmělá setkání divadelního druhu. *Mladá fronta Dnes* 21. 6. 1991, s. 11.

TICHÝ, Zdeněk A. Stav visení pokládá Turba za inspirující. *Mladá fronta Dnes* 8, 1997, 135, s. 18.

TICHÝ, Zdeněk A. U Alfreda dávají netopýří balet. *Mladá fronta Dnes* 8, 1997, č. 137, s. 19.

TOMACŠINOVÁ, Eva. Nová Kohoutova hra na Vinohradoch. *Predvoj* 22. 6. 1967.⁴⁸³

TŘEŠŇÁKOVÁ, Halka. Gulko v temném lese. Na Letnou dorazil zvláštní cirkus. *Respekt* 15, 2004, č. 38, s. 21.

TURBA, Ctibor. Cirkus a klaun. Komédie 19. století. *Svět a divadlo* 3, 1992, č. 1–2, s. 156–160.

TURBA, Ctibor. Okolo kaple v Nečtinách. *Svět a divadlo* 4, 1993, č. 3, s. 158–164.

TURBA, Ctibor. Turba scribit, ale nerad. *Svět a divadlo* 1, 1990, č. 4, s. 103–115.

VANGELI, Nina. Cirkus se obrozuje originální prací s divadelní metaforou. *Hospodářské noviny* 48, 2004, č. 173, s. 11.

⁴⁸³ Výstřižek, archiv Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 787 P.

VANGELI, Nina. Lidské příbytky. *Svět a divadlo* 8, 1998, č. 6, s. 74–81.

VANGELI, Nina. Nebe nad Alfredem. *Literární noviny* 15, 2004, č. 16, s. 13.

VANGELI, Nina. Nový cirkus up to date. Na cirkusové vlajce EU přibila švédská hvězdička. *Divadelní noviny* 10, 2001, č. 10, s. 13.

VANGELI, Nina. Se mnou smrt a kůň a sen. *Taneční zóna* 2000, č. 2, s. 31.

VAŠUT, Vladimír. Alfred aneb Cirkusové divadlo. *Taneční listy* 12, 1974, č. 10, s. 12–13.

VAŠUT, Vladimír. Otazníky nad Kašparovým Kolínským memoriálem-mimoriálem. *Taneční listy* 42, 1994, č. 9, s. 6.

VOISIN, Thierry. Gulko chaos au pays des fées. *Arts de la Piste* 2003, č. 5, s. 10–11.

ŽANTOVSKÁ, Ester. Kolektivním rizikem ke svobodě. *Lidové noviny* 26, 2013, č. 71, s. 9.

Příspěvky ve sbornících

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

BJÖRFORS, Tilde. What stories are Word risking one's life for, and chat is the risk. In *Documentation of CARD: Circus Artistic Research Development*. Stockholm: The University of Dance, 2012, s. 11–25.

BRABEC, Jan. Les Cirques d'URSS et D'Europe centrale. In *Le Grand livre du cirque*. vol I. Genève: Bibliothèque des Arts, 1977, s. 297-328.

DANIELSSON, Alf. Cirques de Scandinavie. In *Le Grand livre du cirque*. vol. I. Genève: Bibliothèque des Arts, 1977, s. 263–282.

ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In *Divadlo a interakce*. Eds. Miloslav Klíma a kol. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 13–25.

FISCHER-LICHTE, Erika. Divadelnost/teatralita a inscenace. In *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Eds. Jan Roubal. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 129–134.

PETIŠKOVÁ, Ladislava. Polívkovovo autorské herectví. In *Předběžný portrét*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 225–241.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Cirkus v českém divadle: Vlivy cirkusové poetiky na české divadlo od avantgardy až do současnosti a český pokus o nový cirkus. In *Má (mat') divadlo zmysel?: Zborník referátov zo VII. medzinárodnej Bánskobystrickej teatrologickej konferencie v cykle Dnes a tu*. Banská Bystrica: Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banské Bystrici, 2010, s. 150-162.

WOLF, Kati. Interprètes au travail: danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance. In *Quand le cirque rencontre la danse*. Paris: Hors les murs, 2011, s. 10-16.

Publikace

ALBRECHT, Ernest J. *The New American Circus*. Gainesville: University Press of Florida, 1995. 258 s.

BARTOŠ, Jaroslav. *Loutkářská kronika*. Praha: Orbis, 1963. 301 s.

BARRAULT, Denys – WALLON, Emmanuel – HODAK-DRUEL, Caroline. *Le cirque au risque de l'art*. Arles: Actes sud, 2002. 254 s.

BJÖRFORS, Tilde – LIND, Kajsa. *Inuti ett cirkus hjärta. Inside a circus heart*. Stockholm: Cirkus Cirkör, 2009. 120 s.

BOUDREAULT, Françoise. *Histoire du cirque au Québec*. Montréal: 2009. 19 s.⁴⁸⁴

BOUDREAULT, Julie. *Les Nouveaux cirques: Rupture ou continuité?* Diplomová práce. Québec: Université Laval, Faculté des Lettres, 1999. 297 s.

BOUISSAC, Paul. *Circus and Culture: A Semiotic Approach*. London: Indiana University Press, Bloomington, 1976. 196 s.

CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus*. Praha: Pražská scéna, 2006. 263 s.

⁴⁸⁴ Archiv Bibliothèque École nationale de cirque Montréal.

- CIHLÁŘ, Ondřej – JORDAN, Hanuš. *Orbis Cirkus*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014. 344 s.
- COCONNIER, Clémence. *Le Cirque d'Art: Panorama de sa concrétisation a travers le suivi de la création de Sama Samuruck Suk Suk*. Diplomová práce. Paris: Université de Paris III, Institut d'Études Théâtrales, 2002. 109 s.
- CROFT-COOKE, Rupert – COTES, Peter. *Circus: A World History*. London: Elek, 1976. 188 s.
- ČERNÝ, František. *Dějiny českého divadla II.: Činohra 1848–1918*. Praha: Academia, 1969. 657 s.
- ČERNÝ, František. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*. Praha: Mladá fronta, 1978. 319 s.
- DIGNE, Jean. *Le Goliath. 2008–2010 le guide arts du cirque*. Hors les murs, Paris: 2008. 94 s.
- DVOŘÁK, Jan. *Hybner – Turba – Polívka. Než se zvedne opona*. Praha: Panorama, 1984. 255 s.
- DVOŘÁK, Jan. *Alt. divadlo: Slovník českého alternativního divadla*. Praha: Pražská scéna, 2000. 253 s.
- DUPAVILLON, Christian. *Architecture du cirque: Des origines a nos jours*. Paris: Le Moniteur, 2001. 358 s.
- DUPAVILLON, Christian. *Le tente et le chapiteau*. Paris: Norma éditions, 2004. 135 s.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 334 s.
- FREJKA, Jiří – PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004. 732 s.
- FLORA, Ekaterini. *Interferences entre le cirque et le théâtre contemporains en France*. Diplomová práce. Paris: Université de Paris III, Institut d'Études Théâtrales, 1993. 137 s.

- GRYGAR, Mojmír. *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno: Host, 1999. 320 s.
- GUY, Jean-Michel. *Avant-garde, cirque!: Les Arts de la piste en révolution*. Paris: Autrement, 2001. 250 s.
- HANČL, Tonda. *Ejhle, cirkusy a varieté: První český cirkusový slovník*. Brno: Rovnost, 1995. 164 s.
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk. *Divadlo Větrník*. Praha: Panorama, 1988. 199 s.
- HOFFMANOVÁ, Judita. *Ctibor Turba: Inscenační a režijní práce v letech 1970–1990*. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a interaktivních medií, 2009. 103 s.
- HORŮNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1991. 118 s.
- INDROVÁ, Dagmar. *Od poezie na jevišti k poezii jeviště v režii Evy Tálské*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a interaktivních medií, 2006. 91 s.
- JACOB, Pascal. *Le cirque. Un art à la croisée des chemins*. Paris: Gallimard, 1992. 159 s.
- JANURA, František. *Za cirkusem*. Praha: Orbis, 1953. 130 s.
- JAVORIN, Alfred. *Pražské Arény: Lidová divadla pražská v minulém století*. Praha: Orbis, 1958. 336 s.
- JUST, Vladimír. *Divadlo plné paradoxů*. Praha: Panorama, 1990. 172 s.
- KLOSOVÁ, Ljuba. *Listy z dějin českého divadla: Sborník studií a dokumentů*. Praha: Orbis, 1954. 354 s.
- KOTAR, S. – GESSLER, J. *The Rise of the American Circus 1716–1899*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2011. 354 s.
- MAUCLAIRE, D. *Histoire du cirque: Voyage extraordinaire autour de la terre*. Toulouse: Éditions Privat, 2003. 125 s.

- NOVOTNÝ, Antonín. *Karlínské divadlo varieté*. Praha: Bystrov a synové, 2001. 172 s.
- NOVOTNÝ, Antonín. *Staropražští komedianti a jiné atrakce 1800–1850*. Praha: Atlas, 1944. 316 s.
- OBST, Milan – SCHERL, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1962. 322 s.
- OSLZLÝ, Petr. *Commedia dell'arte: Divadlo na provázku (1974–1985)*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně – Divadelní fakulta, 2010. 283 s.
- OSLZLÝ, Petr. *Divadlo Husa na provázku 1968/7/ – 1998*. Brno: Centrum experimentálního divadla, 1999. 250 s.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí: Teorie jedné komunikační formy*. Praha: Editio Supraphon, 1974. 242s.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. 396 s.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri, Národní divadlo, 2004. 348 s.
- PLICKOVÁ, Karolina. *Pantomima Alfreda Jarryho*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2012. 138 s.
- POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol v Praze, 1946. 263 s.
- PUROVAARA, Tomi. *An introduction to contemporary circus*. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, 2012. 261 s.
- RÉMY, Tristan. *Klauniády*. Praha: Orbis, 1968. 281 s.
- ROSEMBERG, Julien. *Arts du cirque: Esthétique et évaluation*. Paris: L'Harmattan, 2004. 265 s.

SIZORN, Magali. *La Circassienne. Entre contemporanéité et tradition, permanences et mutations*. Diplomová práce. Rouen: Université de Rouen, Faculté des science du Sport et de l'Education Physique, 2001. 100 s.

ŠMOLÍK, Petr. *Akrobacie ve výuce herců*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1985. 42 s.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Estetika a poetika současného cirkusu. Od moderního cirkusu až po současný aneb Systematické prolínání umění s cílem vytvořit umění absolutní*. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2009. 128 s.

TAIT, Peta. *Circus Bodies. Cultural Identity in Aerial Performance*. London, New York: Routledge, 2005. 187 s.

TEIGE, Karel. *O humoru, klaunech a dadaistech 1.: Svět, který se směje*. Praha: Akropolis, 1925. 91 s.

TOMKOVÁ-TOWENOVÁ, Evženie – STRUSKOVÁ, Olga. *Frank Townen: Život s tancem*. Vimperk: Tina, 1995. 192 s.

TURBA, Ctibor. *Cirkus Alfred*. Praha: Divadlo Alfred o.s., 2006. 87 s.

VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. Praha: Akademie múzických umění, 2006. 421 s.

VLAŠÍN, Štěpán. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1972. 781 s.

WALL, Duncan. *The ordinary acrobat: A journey into the wondrous world of the circus, past and present*. New York: Alfred A. Knopf, 2013. 322 s.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. Praha: Panorama, 1986. 412 s.

ZOLAROVÁ, Irena. *Artistický slovník*. Praha: Divadelní ústav, 1964. 110 s.

Elektronické zdroje

Akademie múzických umění v Praze [online]. [cit. 19. 10. 2011]. URL:

<<http://www.hamu.cz/katedry/katedra-pantomimy>>.

APTER, Kelly. Dance review: La Putyka. Edinburgh Festival [online]. [cit. 14. 2. 2012].

URL: <<http://www.edinburgh-festivals.com/viewreview.aspx?id=2933>>.

BJÖRFORS, Tilde. A word from the director [online]. [cit. 1. 11. 2003]. URL:

<<http://www.cirkor.se/content/word-director-0?language=en>>.

BUREŠOVÁ, Lucie. La Putyka. Taneční aktuality [online]. [cit. 7. 2. 2012]. URL:

<<http://old.tanecniaktuality.cz/prehled-predstaveni/predstaveni/l/la-putyka/>>.

DEGERBØL, Stine. New Danish Circus since 1991 [online]. [cit. 22. 7. 2012]. URL:

<http://www.ny-cirkus.dk/index.phtml?sek_id=13>.

ELLINGSWORTH, John. Rostislav Novak on Cirk La Putyka. Sideshow Circus Magazine

[online]. [cit. 7. 2. 2012]. URL: <[\[circusmagazine.com/magazine/interviews/roslav-novak-cirk-la-putyka\]\(http://sideshow-circusmagazine.com/magazine/interviews/roslav-novak-cirk-la-putyka\)>.](http://sideshow-</p></div><div data-bbox=)

FORMÁNEK, Jaroslav. Na hospodské trampolíně [online]. [cit. 7. 2. 2012]. URL:

<<http://respekt.ihned.cz/c1-37949600-na-hospodske-trampoline>>.

GIDDINGS, Geraldine. Wear it Like a Crown [online]. [cit. 15. 4. 2014]. URL:

<<http://exeuntmagazine.com/reviews/wear-it-like-a-crown/>>.

HALL, Felicity. Strategy and report on circus [online]. [cit. 18. 10. 2011]. URL:

<<http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/381.pdf>>.

HONZL, Jindřich. Pohyb divadelního znaku. Slovo a slovesnost 6, 1940, č. 4, s. 12 [online].

[cit. 5. 5. 2012]. URL: <<http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=353>>.

HORS LES MURS. Le cirque québécois aujourd'hui: Les paradoxes d'un modèle [online].

[cit. 15. 10. 2013]. URL: <http://www.rueetcirque.fr/index/fr/search_simple>.

HULEC, Vladimír. Hulcovy bleskovky z festivalu Divadlo Plzeň (No. 3) [online]. [cit. 12. 11. 2011]. URL: <<http://www.divadelni-noviny.cz/hulcovy-bleskovky-z-festivalu-divadlo-plzen-no-3/>>.

HULEC, Vladimír. Nahoru a dolů. Bez konce... [online]. [cit. 12. 11. 2011]. URL: <<http://www.divadelni-noviny.cz/nahoru-a-dolu-bez-konce-%E2%80%A6/>>.

CHALONER, Colin. La Putyka: Closing time capers. The Skinny [online]. [cit. 14. 2. 2012]. URL: <http://www.theskinny.co.uk/article/102996-la_putyka>.

CHÂTELET, Caroline. Les visages de la monstruosité [online]. [cit. 14. 2. 2012]. URL: <<http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1693>>.

CHÉNIEUX, Annie. Les frères Forman enfin à Paris [online]. [cit. 8. 2. 2012]. URL: <<http://www.lejdd.fr/Culture/Theatre/Actualite/Les-freres-Forman-enfin-a-Paris-324523/>>.

LEFEVRE, Betty – SIZORN, Magali. Métissages dans les productions circassiennes et chorégraphiques contemporaines: Corps et cultrues [online]. [cit. 9. 6. 2014]. URL: <<http://corpsetculture.revues.org/800>>.

MCCONNELL, Carly. Fizzled-Out Acrobatics [online]. [cit. 14. 2. 2012]. URL: <<http://www.broadwaybaby.com/listing.php?id=11245>>.

Memento: Les chiffres clés des arts du cirque et des arts de la rue [online]. [cit. 2013-11-24]. URL: <http://www.horslesmurs.fr/plugins/fckeditor/userfiles/file/Ressources/Documentation/Rapports%20et%20etudes/memento_1.pdf>.

Ny Cirkus [online]. [cit. 2. 8. 2015]. URL: <www.ny-cirkus.dk>.

SUPPIE, Augusta. La Putyka: Sydney Festival [online]. [cit. 14. 2. 2012]. URL: <<http://www.australianstage.com.au/reviews/sydney-festival-2012/la-putyka-|sydney-festival.html>>.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Cirk La Putyka sází na čísla [online]. [cit. 19. 9. 2014]. URL: <<http://www.tanecnizona.cz/2014/index.php/recenze/item/288-cirk-la-putyka-sazi-na-cisla>>.

VIROLAINEN, Jutta. Nordic Circus Survey: The Finish Circus Information centre 2011 [online]. [cit. 22. 7. 2012]. URL: <<http://www.nordic-circus.org/wp-content/uploads/2012/04/Nordic-Circus-Survey1.pdf>>.

YOUNG, E. Meredith. Wear it Like a Crown at BAM Howard Gilman Opera House [online]. [cit. 15. 9. 2014]. <URL: <http://exeuntmagazine.com/reviews/wear-it-like-a-crown-2/>>.

Prameny

EFFENBERGER, Vratislav. Osvobozené divadlo. Praha: 1974. Strojopis. Knihovna Institutu umění – Divadelního ústavu, sign. MB 1722/1,2.

LEROUX, Louis Patrick. North-South Circus Circulations: Where Québécois and American Circus Cultures Meet. Montréal, 2013 [e-mail 2. 10. 2013].⁴⁸⁵

Program k inscenaci August August, august. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 787.

Program k inscenaci Cirkus Naděje. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 24 119 P.

Program k inscenaci Cirkus Plechový. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 24 121 P.

Program k inscenaci Commedia dell'arte. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 6682 P.

Program k inscenaci Deklaunizace. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 17 457.

Program k inscenaci Hanging Man. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. A 1890.

⁴⁸⁵ Uložen v archivu autorky.

Program k inscenaci La Putyka. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. A 4787.

Program k inscenaci La Stodola – Bazar střepů. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, fond malých divadel sign. 136.

Program k inscenaci Obludárium. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. A 4289.

Program k inscenaci Posedlost. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. A 4281.

Program k inscenaci Trosečník. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. K 11 681 P.

Program k festivalu Letní Letná 2004. Oddělení dokumentace Institutu umění - Divadelního ústavu, sign. 1461.

Rozhovory

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor s Danielem Gulkem. Audiozáznam mp3, 23. 9. 2014.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor s Jiřím Berouskem. Audiozáznam mp3, 19. 7. 2014.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor s Jiřím Turkem I. Audiozáznam mp3, 24. 10. 2013.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor s Jiřím Turkem II. Audiozáznam mp3, 12. 12. 2013.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor s Kevinem Duncanem Wallem. Audiozáznam mp3, 11. 1. 2013.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor s Marie-José Gauthier. Audiozáznam mp3, 7. 1. 2013.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor s Pavlem Šťouračem. Audiozáznam mp3, 17. 7. 2014.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor s Petrem Formanem. Audiozáznam mp3, 4. 7. 2014.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor s Rostislavem Novákem. Audiozáznam mp3, 25. 6. 2014.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor s Veronicou Mélis. Audiozáznam mp3, 7. 1. 2013.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor se Ctiborem Turbou. Audiozáznam mp3, 20. 3. 2012.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor se Samuelem Roy. Audiozáznam mp3, 21. 1. 2013.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Rozhovor se Sylvainem Lafortunem. Audiozáznam mp3, 8. 1. 2013.

Videodokumentace

Alfredův překážkový běh (dokument). [DVD] 2002, 76 min., Institut umění – Divadelní ústav, sign. DV-1710.

Am a Ea (záznam inscenace). [DVD] 68 min., Institut umění – Divadelní ústav, sign. DV-1044.

Bez Země (záznam inscenace). [DVD], CIRQUEON – Centrum pro nový cirkus.

Commedia dell'Arte (záznam inscenace). [DVD] 1981, 67 min., Institut umění – Divadelní ústav, sign. DV-2008.

Hanging Man (dokument). [DVD] 2002, 35 min., Institut umění – Divadelní ústav, sign. DV-1710.

Klaun (dokument). [DVD], 25 min., Institut umění – Divadelní ústav, sign. DV-1062.

Klaun (August, August...) (televizní inscenace). [DVD] 1996, 113 min., Institut umění – Divadelní ústav, sign. DV-1398.

La Putyka (záznam inscenace). [DVD], CIRQUEON – Centrum pro nový cirkus.

La Vie (záznam inscenace). [DVD], CIRQUEON – Centrum pro nový cirkus.

Obludárium (sestřih záznamu inscenace). [DVD], 15 min., soukromý archiv Divadla bratří Formanů.

Risk (záznam inscenace). [DVD], CIRQUEON – Centrum pro nový cirkus.

Se mnou smrt a kůň (záznam inscenace). [DVD], CIRQUEON – Centrum pro nový cirkus.

TaBalada (záznam inscenace). [DVD], CIRQUEON – Centrum pro nový cirkus.

Trosečník (záznam inscenace). [DVD] 2004, 91 min., Institut umění – Divadelní ústav, sign. DV-0070.

Up End Down (záznam inscenace). [DVD], CIRQUEON – Centrum pro nový cirkus.

Ediční poznámka

Vzhledem k aktuálnosti použitých informací v této práci mnohdy nelze nalézt oficiální překlad názvů uvedených inscenací, souborů a institucí. V textu jsou uvedeny v původní cizojazyčné verzi. Česká varianta je použita pouze u zahraničních divadelních a novocirkusových inscenací a institucí, v závorce za uvedeným výrazem. Nejedná se o oficiální překlad. Jde o překlad pro potřeby této práce.