

disk **42** prosinec 2012
časopis pro studium scénické tvorby



Český nový cirkus

Veronika Štefanová a Šárka Maršíková

Nový cirkus je umělecký fenomén, který v České republice nebyl doposud terminologicky ani metodologicky uchopen. Vzniklo několik prací, které se novým cirkusem zabývají,¹ ale žádná z nich nepojednala o novém cirkuse v rámci určeného teoretického kontextu. Tento článek nemá předkládat nový teoretický koncept, který bychom mohli jednotně použít na český nový cirkus. Obsah článku je z tohoto hlediska skromnější a spíše než aby v něm byly stanovovány neměnné definice, mohl by sloužit jako podnět k diskusi, kterou by si autorky přály kolem českého nového cirkusu vyvolat.

Nový cirkus jako francouzský umělecký produkt

Nový cirkus byl poprvé pojmenován jakožto svébytný a svéprávný druh performativních umění ve Francii. Stal se součástí francouzské národní kulturní identity a velmi žádaným uměním. Jakožto nová a inspirativní forma začal velmi spontánně a intenzivně pronikat do okolních evropských zemí. Ve Velké Británii se nový cirkus utvářel skoro ve stejnou dobu jako ve Francii, zatímco ve Skandinávii se nový cirkus aktivně rozvíjí až od počátku devadesátých let 20. století.

Na začátku sedmdesátých let 20. století začala ve francouzských ulicích pod širým

nebem vznikat představení založená na sloučení tradičnějších cirkusových disciplín s pouličním divadlem. Již v roce 1971 založili Victoria Chaplinová s Jeanem-Baptistem Thieréem Cirque Bonjour. Tvořili ho dva artisté doprovázení jejich vlastními dětmi, párem holubic a králíky. Chtěli z cirkusu vytvořit jemnou a nadnesenou zábavu se schopností evokovat proměnlivé emoce (Jacob 1992: 106). Významnou roli v utváření nového uměleckého druhu, kterému se posléze začalo říkat nový cirkus, hrál Christian Taguet. V roce 1973 na nádvoří pařížského Hôtel de Marais uvedl inscenaci *Puits aux Images* (Studnice obrazů), která vycházela z metody propojování hraných scén s cirkusovým uměním.

V roce 1972 založili Annie Fratellini a Pierre Étaix cirkusovou školu École Nationale des Arts du Cirque Annie Fratellini.² O dva roky později, v roce 1974, založila herečka Sylvia Monfortová společně s cirkusovým principálem Alexi-sem Grüssem cirkusovou školu École au Carée, čímž chtěla dokázat, že i cirkus stojí na úrovni divadla, tance nebo hudby. Díky školám se cirkusová umění dostala do širšího povědomí i do povědomí státní kulturní politiky.

„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“ (Štefanová 2009: 18).

¹ *Nový cirkus* Ondřeje Cihláře (Cihlár 2006) je jediná česká publikace, která se soustřeďuje pouze na oblast nového cirkusu. Vznikly i další teoretické práce, např. diplomová práce *Estetika a poetika současného cirkusu* (Štefanová 2009).

² Annie Fratellini, divadelní i filmová herečka, která v cirkusovém prostředí vyrůstala a byla s ním rodinně spjata; její strýcové byli světoznámí klauni Frères Fratellini – François, Paul a Albert Fratellini.

Aby předčili zahraniční konkurenci, pedagogové vedli studenty těchto škol ke kombinování cirkusové techniky s divadelními formami; k dobře zvládnuté cirkusové technice přidávali tanec nebo pohybové divadlo nebo jinak estetizovali cirkusové disciplíny. Začali vytvářet nový cirkus, cirkus divadelně estetický.³

École Nationale des Arts du Cirque v Châlons-en-Champagne, ve zkratce CNAC,⁴ je další významnou cirkusovou školou. Za událost, která změnila pohled na nový cirkus, je považováno absolventské představení režiséra a choreografa srbského původu Josefa Nadjeho *Le Cri de caméléon* (Křik chameleona)⁵ z roku 1995. Z představení, jež mělo být klauzurní prací, se stal fenomén, který čekalo tříleté turné a víc než 300 repríz ve Francii i zahraničí. V roce 1995 se ve spojení s *Le Cri de caméléon* začalo hovořit o cirkusu současném.

Cirkus a jeho čtyři podoby

Snaha vymezit nově vznikající formu – nový cirkus, který se vyznačoval především syntézou uměleckých žánrů i druhů, vyvolala potřebu nové terminologie a rozdělení cirkusových umění do dílčích kategorií.

3 Igora, Bartabase, Pierrota Bidona, Bernarda Kudlaka a Christiana Tagueta můžeme považovat za průkopníky nového cirkusu a pozdější zakladatele nejvýznamnějších souborů Volière Dromesko (1990, dnes Théâtre Dromesko), Théâtre équestre Zingaro (1984), Archaos (1986), Cirque Plume (1984) a Cirque Baroque (1987).

4 V roce 1985 založil francouzský ministr kultury Jack Lang národní cirkusovou školu École Supérieure des Arts du Cirque (ENSAC), jež je dosud součástí Centre National des Arts du Cirque v Châlons-en-Champagne. CNAC je vyšší odbornou školou, jejíž absolventi obdrží diplom v oboru cirkusových umění garantovaný Ministerstvem kultury, školství a komunikace. Cílem CNAC je formovat polyvalentní umělce pro jejich následnou tvůrčí profesi. Škola se zaměřuje na výchovu pedagogů a profesionálních trenérů a na teoretický výzkum globálně zaměřený na cirkus (Štefanová 2009: 23–24).

5 Soubor Anomalie hostoval s inscenací *Le Cri de caméléon* v Praze na Folimance 17. 6. 1998 (Dvořák 2000: 145).

Ve Francii se na cirkusová umění pokusil aplikovat model čtyř estetických kategorií Julien Rosenberg. Tento model vysvětlil v knize *Arts du cirque. Esthétique et évolution* (Rosenberg 2004). Autor vychází obzvláště z etnografických výzkumů Sylvestra Barrého, který pojednává o fenoménu tradičního cirkusu v současné době. Rosenberg dělí cirkus do čtyř kategorií: cirkus nostalgický/tradiční, neoklasický/novátorský, nový a současný.

Manéž tradičního cirkusu chápe Rosenberg jako prostor, v němž artista nepředstavuje než sebe. Naopak divadelnost nového cirkusu podle něj vychází ze schopnosti artistů představovat hereckou postavu a předvádět příběhy a myšlenky před zraky diváků. Další francouzský teoretik cirkusu Jean-Michel Guy vnímá umělecký charakter nového cirkusu skrz tvůrčí individualitu interpreta, tedy artisty, který je nositelem významu a zprostředkovatelem komunikace, zatímco [...] běžný artista v tradičním cirkuse nezdvahuje svou identitu, není hercem (Guy 1998: 36). Jediné, na čem podle Jeana-Michela Guya v tradičním cirkusu záleží, je precizní předvedení akrobatického čísla, nikoli sdělení myšlenky ve smysluplném obrazu. Stále výraznější zdivadelňující tendence byly hlavním kritériem pro odlišení nového cirkusového proudu od tradičního.⁶

Vrátíme-li se k Rosenbergovu dělení cirkusu, cirkus nostalgický podle něj evokuje tradici, autenticitu a starobylost. Nejčastějším tématem představení nostalgického cirkusu je sám cirkus a život v něm. Aby byla představení poutavější a něčím

6 Tato teoretická kritéria nelze uplatňovat v plné míře na tradiční cirkus, kde se dnes čím dál víc setkáváme se snahou ozvlášťňovat akrobatický výkon divadelními prostředky. V současné době existuje velmi tenká hranice, která rozděluje výše zmíněné cirkusové typy. Tradiční cirkusové soubory musí držet krok s aktuálním děním v cirkusu tradičním i novém, stejně tak s divadelním i tanečním uměním. Reaguje na poptávku a snaží se diváky zaujmout novými přístupy, ať už v novém zpracování kostýmů, nebo začleňování jednoduché dějové linie do cirkusových představení. Dochází k zaktualizaci produkci, modernizaci cirkusových technik a přílivu nových cirkusových disciplín.

ozvláštněna, pokoušejí se představitelé této cirkusové kategorie spojit jednotlivá čísla do dějové linie. Už samotné terminologické označení kategorie odkazuje k tendencím, které vycházejí z rodinné tradice a předávání řemesla z otce na syna. Představitelé cirkusu novátorského se nebrání začlenit do svých představení inscenační postupy. Jeho představitelé jsou nakloněni propojování cirkusových disciplín s jinými uměleckými druhy. Nekladou důraz na rodinnou tradici a přijímají do souboru i absolventy cirkusových škol.

Dalším krokem vpřed, od nového cirkusu, měl být současný cirkus. Má se vyznačovat užším propojením tance, divadla a cirkusu. Zatímco v novém cirkusu se podle Rosemberga jednotlivé divadelní druhy a žánry s cirkusovými disciplínami propojují uměle a nesourodě, současný cirkus se pokouší o plynulejší prolnutí všech složek v jeden celek tak, že se těžko rozlišuje, co jsou taneční prvky, co cirkusové disciplíny a co je nonverbální divadlo. Fúze jednotlivých umění je plynulejší a přirozenější, forma ucelenější a tvůrčí záměr i myšlenka komplexnější.

Rosembergova teorie je jedním z možných způsobů, jak se na nový cirkus můžeme dívat. Naznačuje ale, že nový cirkus je terminologické označení, které v západních evropských zemích, stejně jako v Kanadě i Austrálii, získalo nádech starobylosti, a proto se jako příznačnější pojmenování jeví cirkus současný. V České republice ale tento pojen ještě nezdomácněl, proto je u nás stále užíváno označení nový ve významu divadelně ozvláštněný. Taková zjednodušená charakteristika odpovídá novému cirkusu v kontextu současného českého živého umění nejlépe. Český nový cirkus je s uměním divadelním spojen mnohem silněji než v jiných evropských (Francie, Velká Británie, Finsko) nebo zámořských (Kanada, Austrálie) novocirkusových destinacích.

Obecně spočívá specifičnost nového cirkusu v jeho mnohvrstevnaté a nepra-

videlné struktuře složek, jejichž významy jsou patrné teprve ve chvíli jejich propojení; přičemž základní a nepostradatelnou složkou je složka cirkusová. V případě nového cirkusu tedy můžeme hovořit o dvou principech – principu cirkusovém a divadelním, přičemž princip cirkusový určuje základní vlastnost nového cirkusu, takzvanou cirkusovost. Ta se zjednodušeně řečeno skládá z části technické a části umělecké-estetické, která zákonitě na technickou navazuje nebo z ní vyplývá.

Vyčlenit cirkusovou složku a popsat její estetickou podstatu (charakter i hodnotu) je jeden z kroků z celého procesu analýzy novocirkusové inscenace, který by měl být učiněn. Pokusíme-li se o tuto excerpici cirkusové složky prostřednictvím divadelněvědné metodologie, narazíme na řadu zádrhelů. Nedostatek a mnohdy úplná absence vhodných terminologických prostředků nás nutí nově si je vytvořit. Jednou z cest je kombinace pojmů čistě divadelních s pojmy cirkusovými. Málokdy však můžeme konstatovat, že jsme vytvořili jednotný a srozumitelný slovník.

Cestou k pochopení cirkusového a divadelního v novém cirkuse je uvědomění si rozdílů těchto dvou pólů. Divadelní nemůže existovat samo o sobě, je vždy souborem složek, které ono divadelní utváří. Cirkusová umění⁷ mohou existovat sama o sobě, leč ono divadelní cirkusová umění proměňuje a dává jim nový význam. Divadlo je prostředkem k procesu proměny cirkusu v cirkus nový. Nový cirkus pak můžeme směle vnímat jako gesamtkunstwerk – souborné umělecké dílo se silnou úlohou režiséra (tvůrce, skupinou tvůrců), který subjektivním uvážením skládá

7 Cirkusová umění řadíme do množin: 1. krasojízda – akrobacie na koni; 2. akrobacie – ikarské hry, kaučuková akrobacie, přízemní akrobacie; 3. rekvizitní akrobacie – dráty a pružná lana, žebříky volné a nožní, perské tyče, trampolíny, odrazové můstky; 4. žonglování; 5. vzdušná akrobacie – visutá hrazda, visutá perš, vertikální lano; 6. klauni; 7. různé – polykači ohně a mečů, břichomluvci (Zolarová 1964: 48–54).

složky, v různém zastoupení i intenzitě, a vytváří tak komplexní dílo.⁸

Cirkusovost v sobě obsahuje skutečnost – artista na daném místě a v danou chvíli předvádí riskantní fyzický výkon, který ohrožuje jeho zdraví i život. Artista nepředstavuje, ale ukazuje skutečnost – skutečné riziko. V novém cirkusu má tento fyzický výkon dvojí funkci – je ukazován a zároveň ukazuje. Je prezentací výjimečné lidské dovednosti a zároveň zastupným znakem. To, co je ukazováno, je skutečný tělesný pohyb. Tato skutečnost je zde ale materiálem nabízejícím se k estetickému ozvláštnění. V tomto případě je v novém cirkusu nositelem cirkusového principu především artista, stejně jako je nositelem principu tanečního, zpěvního a hereckého. V novém cirkuse máme tedy zpívající, tančící a hrající artisty.

V České republice má nový cirkus dvojí povahu – formální, v níž je cirkusová technika přetlumočena divadelními prostředky do nového znakového systému uplatněného ve scénickém prostoru; a obsahovou, v níž cirkus a život v něm jsou tématem divadelního zobrazování (zvláště divadelníci si vypůjčují znaky cirkusu, jako je kostým, hudba, pohyb, prostor, nomádství a rodinný život, aby tyto cirkusové znaky mohli použít v jazyce divadelním). Český nový cirkus je mnohdy kombinací obou těchto rovin – formální i tematické.

Divadlo bratří Formanů

Formani nikdy neusilovali o to, stát se souborem nového cirkusu, soustřeďovat se na trénink cirkusových technik, vycházet

⁸ Novocirkusová inscenace nebo též inscenace nového cirkusu jsou možná označení pro dílo nového cirkusu. Novocirkusová inscenace je syntetické umělecké dílo složené z jednotlivých složek stejně jako inscenace divadelní. A stejně jako je proměnlivý poměr složek i jejich intenzita v díle divadelním, je proměnlivá intenzita i rozložení složek v díle novocirkusovém.

z precizní cirkusové formy, kterou by používali jako výrazový prostředek. Na cirkus a s ním úzce spojené pouliční divadlo Formani poukazují a pojímají ho jako téma.

Divadlo bratří Formanů není ve své podstatě stálý soubor. Je to svobodné společenství lidí, kteří mají chuť spolupracovat a které spojují stejné tvůrčí záměry. Divadlo nese jméno tří z jeho zakladatelů – bratrů Petra a Matěje Formanů a jejich spolužáka z DAMU Milana Formana. Ostatní účinkující vstupují do souboru pouze v rámci určených projektů.

Po sametové revoluci odjel soubor do Francie, kde vystupoval s inscenací *Barokní opera*.⁹ V Národním divadle v Bretani odehrál několik představení, kterými zaujal další divadelní produkční a ředitele. Národní divadlo v Bretani se poté stalo partnerem téměř všech jejich následujících projektů: například pro *Obludárium*¹⁰ jim vedení divadla pomohlo získat speciální dřevěné šapitó a poskytlo rezidenci, kde tři týdny inscenaci zkoušeli. V okolí Rennes prodali 30 představení *Obludária* ještě před jeho dokončením, což soubor značně motivovalo. Díky dlouholeté zahraniční spolupráci má Divadlo bratří Formanů o něco přívětivější podmínky pro vlastní tvorbu a také jistotu, že bude moci se svými inscenacemi vycestovat.

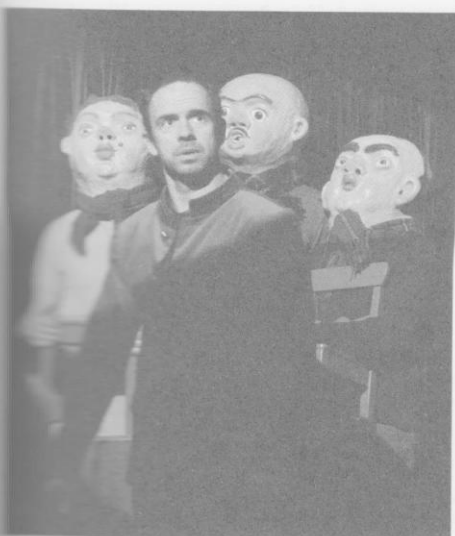
S cirkusem, jako s tématem i formou, pracovali Formani v projektu *La Baraque-Bouda*¹¹ a ve zmiňovaném *Obludáriu*. Nicméně ani jedna z těchto inscenací neodkazuje plně k novému cirkusu, spíše si s tématem cirkusu pohrává, karikuje ho, nebo se jím pouze inspiruje a vytváří na základě této inspirace novou divadelní atmosféru, nový divadelní jazyk.

V inscenaci *La Baraque-Bouda* vlastně nešlo primárně o divadlo, ale spíše o divadelně stylizované a ozvláštněné posezení

⁹ Premiéra 21. 6. 1992.

¹⁰ Premiéra 6. 12. 2007.

¹¹ Premiéra 23. 9. 1997.



► Obludárium. Divadlo bratří Formanů 2007. Na snímcích Petr Forman a Marta Trpišiovská-Vodenková. FOTO IRENA VODÁKOVÁ

v hospodě. Divák byl baven uměleckými čísly v žánrech hudebních, divadelních i cirkusových. Cílem *La Baraque-Bouda* nebylo vyprávět příběh a pevně se držet kauzálně logické posloupnosti divadelních obrazů. Podstatná byla atmosféra vycházející z úzkého kontaktu diváků s aktéry. Žánrově pak *La Baraque-Bouda* připomínala kabaret.

Ve snaze přiblížit se jarmarečnímu divadlu a cirkusu si nechalo divadlo vyrobit cirkusový stan šitý na míru pro inscenaci *Obludárium*. Mobilní stavba jim umožňuje snadněji se přemisťovat nejen po České republice, ale i v zahraničí. Stan pro *Obludárium* navrhl Matěj Forman společně s francouzským stavebním projektantem Napem, který je specialistou

v oblasti konstrukce cirkusových šapitó tradičních i nových forem.

V případě inscenace *Obludárium* nebylo cílem dosáhnout technické dokonalosti v provedení cirkusových disciplín. Jeho tvůrci spíše hledali cestu, jak tyto disciplíny napodobit. Hlavním tématem inscenace je pak hra na cirkus, komická, v podstatě parodická. Stejně jako v *La Baraque-Bouda* je i v *Obludáriu* podstatná atmosféra. Z cirkusu si Formani vypůjčují jeho základní znaky (kostýmy, hudbu, prostor, skladbu programu), které pak využívají k vytvoření magické atmosféry. Což svými slovy potvrdil i režisér Petr Forman:

„Ta inscenace je složená z různých čísel a každé z nich má nějaký svůj předobraz. Vnitřní příběh inscenace

se vypráví obtížně, zajímala nás spíš atmosféra, nálada, která je nutná k tomu, aby se tam diváci cítili dobře, vzrušovalo je to a bavilo. To znamená, že se nedá mluvit odděleně od představení a od prostoru, protože i ten náš hrací prostor je inspirovaný tímhle starým světem" (Dolenská 2008: 285).

Z rozhovoru s Petrem Formanem částečně vyplývá, že cirkus, lépe řečeno cirkusová technika, není v *Obludáriu* použita jako výrazový prostředek, ale jako téma, kolem něž se veškerý pohyb a dění ve stylizované manéři točí. Více než poetika či styl nového cirkusu tak Formany zajímá jako inspirace cirkus tradiční, jeho dynamičnost, barevnost, risk, nebezpečí a senzace.

Cirk La Putyka

Cirk La Putyka je soubor, který vznikl v roce 2009 na základě inscenačního projektu nazvaného *La Putyka*. Iniciátorem projektu, který ke spolupráci přizval režiséry Martina Kukučku a Lukáše Trpišovského, byl loutkář a herec Rostislav Novák. Soubor Cirk La Putyka lze z hlediska tvůrčího i z hlediska marketingového zařadit k nejúspěšnějším souborům nového cirkusu v České republice. Repertoár souboru dnes tvoří čtyři inscenace – *La Putyka* (režie Rostislav Novák a SKUTR), *Up'End'Down* (režie Rostislav Novák), *A cirkus bude?!* (režie Rostislav Novák) a *Slapstick Sonata* (režie Maxim Komaro). Účast na edinburském Fringe Festival 2012 zprostředkovala souboru další příležitost účinkovat v zahraničí na festivalech světového formátu, jako bylo i jejich hostování na Sydney Festival.

Soubor Cirk La Putyka formující se při první úspěšné inscenaci přišel ve správnou chvíli a přinesl do českého divadelního prostředí novou poetiku, nové technické dovednosti a odvahu s novými tvůrčími postupy experimentovat. Je výjimečný profesním zaměřením některých

► **A cirkus bude?! La Putyka v Divadle Minor 2011.** FOTO MARTIN FALTUS

▼ **Slapstick Sonata. La Putyka 2012.**
FOTO PAVEL KOLSKÝ

interpretů, jejichž dovednosti nejsou primárně spojeny s divadlem, ale spíše s uměním cirkusovým nebo se sportem.

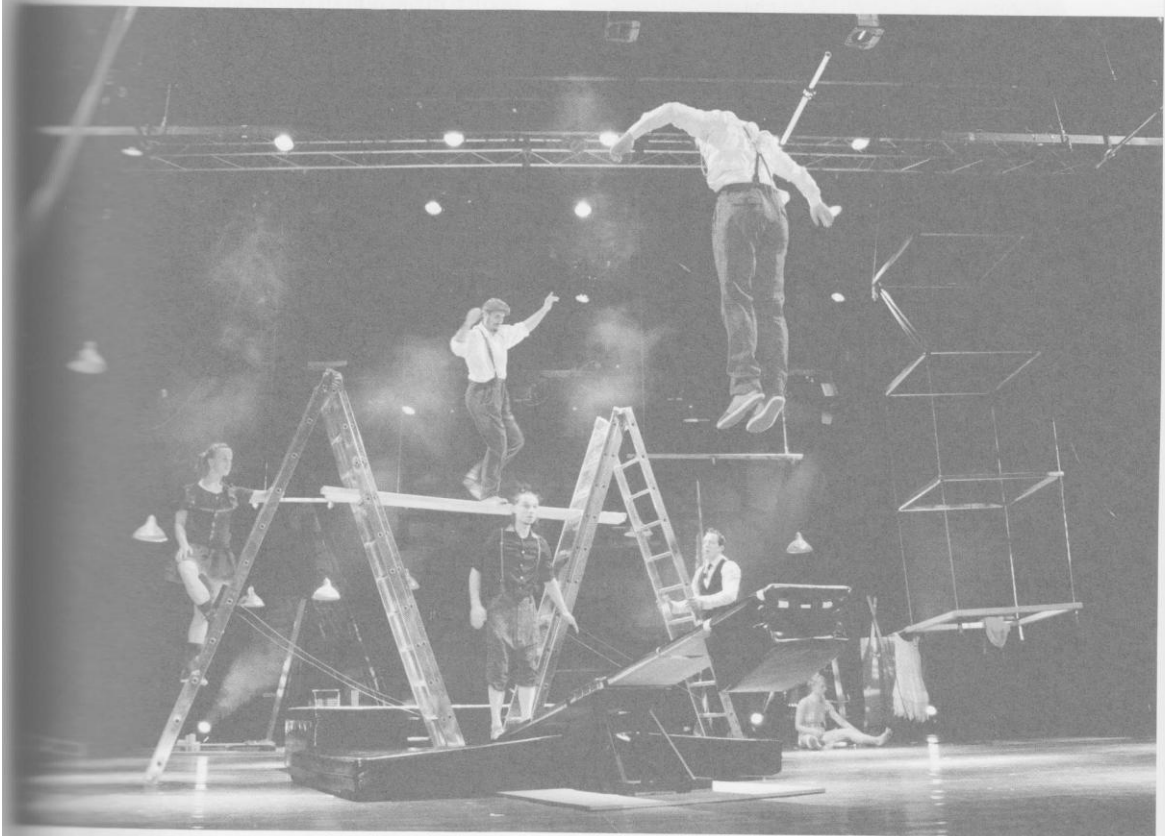
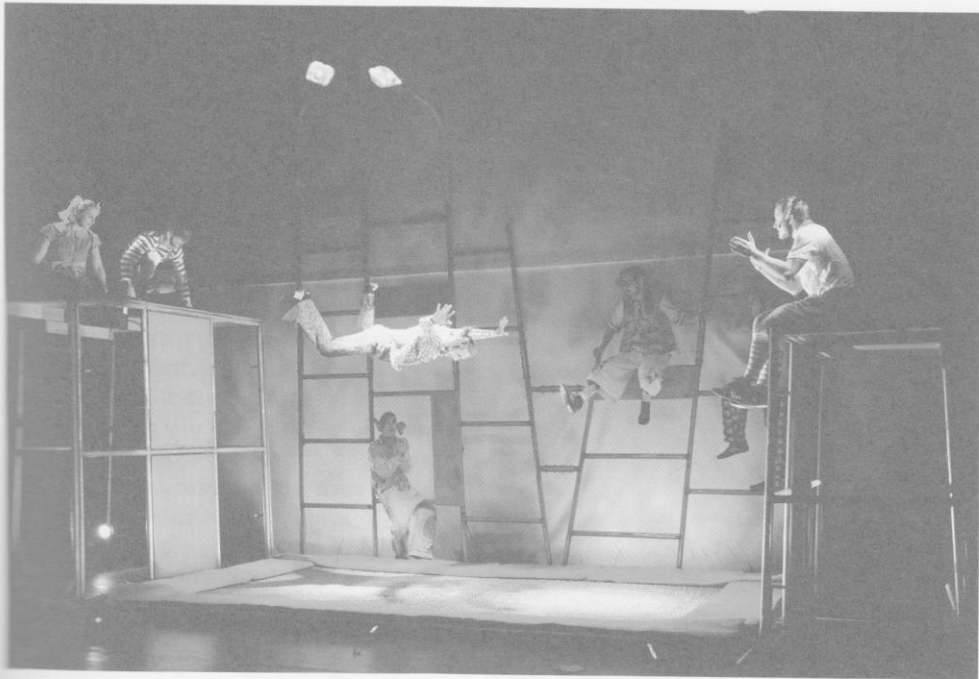
Cirkusovou podstatu inscenace *La Putyka* trefně vystihl divadelní kritik Vladimír Mikulka:

„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. 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“ (Mikulka 2009: 244).

V *La Putyce* tak výrazněji rezonuje snaha zdivadelňovat předváděnou fyzickou zdatnost. Což je vlastnost typická pro nový cirkus.

Up'End'Down je v řadě druhou inscenací souboru. Premiéra a první reprízy inscenace *Up'End'Down* divadelní kritiky nepřesvědčily, zatímco publikum ve svém zájmu nepolevilo. *Up'End'Down* se od *La Putyky* liší nejen tématem, ale i stylem provedení a náročnější technickou obtížností. V inscenaci je propojeno více cirkusových disciplín a technik (závěsná akrobacie na šálách, laně a kurtech, pozemní akrobacie, teeterboard¹²) v jeden kompaktní jevištní tvar. Na *Up'End'Down* se začal pomalu odhalovat Novákův osobitý přístup k novému cirkusu, který je

12 V cirkusové terminologii se tento typ cirkusového nářadí označuje také jako bascule nebo jako houpačka; v České republice zdomácněl anglický název teeterboard.



pro něj neustálým procesem zdokonalování cirkusovosti i divadelnosti, jež se stávají jednotnou veličinou příznačnou pro jednotlivé inscenace souboru.

Divadelní inscenace *A cirkus bude?!¹³* primárně určená dětskému publiku, vznikla v koprodukcí s Divadlem Minor. Z velké části svou formou, obohacenou o cirkusové prvky, odkazuje k divadelním inscenacím muzikálového typu. Komplexně využívá výrazových prostředků divadla, hudby, cirkusu a tance. *A cirkus bude?!* v Divadle Minor se jako novocirkusová inscenace neprofilovala, nicméně pracovala s cirkusem ve dvou zásadních rovinách, v rovině tematické i formální – cirkus na divadle a cirkus jako divadelní výrazový prostředek. Cirkusová poetika se odrážela v kostýmech, akrobacii, pochodové a rytmické hudbě; v podstatě i v divadelní formě, čehož je příkladem eklektické řazení jednotlivých epizod, jež spolu ne vždy kauzálně souvisely.

Soubor Cirk La Putyka se ve své tvorbě pokouší zdokonalovat i ve spolupráci se zahraničními novocirkusovými umělci. Ideálním příkladem takové spolupráce je inscenace *Slapstick Sonata¹⁴* v režii finského žongléra a zkušeného režiséra Maxima Komara. Průkopník nového cirkusu ve Finsku je zakladatelem finsko-francouzského souboru Cirko Aereo. O cirkusové umění se zajímá více než třicet let a spolupracuje s řadou souborů, mezi něž patří i Gandini Juggling nebo Race Horse Company, s níž vytvořil úspěšnou inscenaci *Petit Mal*. Maxim Komaro je profesionální žonglér a manipulátor s předměty – s nimi se proto hojně manipuluje i v jeho první české režii.

Jako slapstick jsou označovány filmy éry němé grotesky. Slapstick znamená ve volném překladu frašku, klauniádu,

gag nebo grotesku. Némé filmové grotesky, kterými se tvůrci pro inscenaci inspirovali, vychází především z fyzického humoru.¹⁵ Na takovém typu humoru postavil inscenaci i Maxim Komaro, v jehož režii jsou patrné i chaplinovské filmové postupy. V průběhu představení tak artisté nabízejí řadu vtipných momentů a situací, jejichž základem je především umění excentriky¹⁶ – manipulace s dřevěnými prkny nebo žebříky. Náročnému žánru grotesky však v případě *Slapstick Sonaty* chybí gradace situací zakončená vtipnou pointou. V jednotlivých momentech groteskních skečů, v nichž se střídá jeden gag za druhým a kde má být velká část pozornosti artisty soustředěna nejen na výkon, ale především na výraz, najednou vynikne nedotaženost pohybového gesta, což odvádí pozornost a narušuje celkový dojem z komického výstupu.

Akrobatické výstupy nabývají svého vrcholu spíše ve druhé polovině představení, v níž je použit teeterboard (v této disciplíně excelují Michal Boltnar a Daniel Komarov). Dvě epizody s teeterboardem obsahují estetiku, se kterou cirkusové umění obvykle pracuje – kouzlo rizika, které v nás vyvolává obdiv, úžas, ohromení a vzrušení.

Soubor Cirk La Putyka kontinuálně pracuje na zdokonalování se v cirkusových technikách. Tempo, které v tomto směru nasadil, je zběsilé a osvědčuje se. Důkazem je nejen fyzicky náročná a nebezpečná disciplína teeterboard, ale také virtuózní a osobité taneční prvky, které do akrobacie na kurtech vkládá Zuzana Kábrtová v *Up'End'Down* a Šárka Bočková

¹⁵ Herci němých filmových grotesek byli školeni v cirkusech a jejich výkon se pohyboval někde mezi klauniádou, akrobacií a pantomimou. Každá groteska, i ta divadelní, by měla vycházet z jednoduchých konfliktních situací, jako jsou nehody, zápasy, vzájemné ponižování, tedy momenty, pro něž se akrobacie sama nabízí.

¹⁶ Artistická disciplína, při níž artisté využívají akrobacie k rozehrání komických scén. Komika projevu není na úkor předvedení ryzích akrobatických prvků (Zolarová 1964: 65).

¹³ Divadelní adaptace knihy pohádek Miloše Macourka (*Tabule modrá jako nebe, Proč se ve škole netahá za uši, Jak se stal kuň učitelem počtů, Sněhuláci a zázrak života*).

¹⁴ Premiéra 22. 2. 2012.

ve *Slapstick Sonatě*. Bočková v této inscenaci vyniká na kurtech nejen precizním provedením techniky aerial dance, ale především taneční elegancí obsaženou v jednotlivých akrobatických cvicích.

Devizou Cirk La Putyka jsou především mezinárodní projekty. V režii Rosti Nováka soubor v současné době zkouší novou inscenaci s názvem *Risk*, která je součástí mezinárodního projektu LACRI-MAE. Fragmenty z inscenací tří souborů (Cirk La Putyka, Cahin Caha a Cirkus Cirkör) byly představeny v Cabaretu LACRI-MAE na festivalu Letní Letná 2012.

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 prostoru bývalé zemědělské usedlosti pojmenované Švestkový Dvůr. Zakladatelem divadla je režisér Pavel Šťourač. Continuo se soustřeďuje na plenérové divadlo hrané v přírodě i v ulicích. Po sametové revoluci začal soubor experimentovat s novou divadelní formou, jež se blížila novému cirkusu; do divadelních představení vkládali cirkusové prvky (akrobacii, žonglování, klaunerii). Příznačná je i spolupráce s Divadlem bratří Formanů, díky nímuž se soubor Divadla Continuo dostal k novému cirkusu. Pavel Šťourač tak měl příležitost zhlédnout zásadní díla nové novocirkusové tvorby:

„Já jsem díky bratrům Formanům to nejlepší, co vzniklo v novém cirkuse v osmdesátých a devadesátých letech – Voliéru Dromesko, Que Cir-Que, Cirque du Plume – tedy ty, co vytvářeli tu první novocirkusového umění. Tehdy mě to nadchlo, protože to kombinuje poezii, divadlo a akrobacii. Nemám ale trochu obavu, že z toho, co bylo tehdy čerstvé pro divadlo osvěžující, se stává střední proud“ (Šťourač / Boháčková 2011: 5).



Letokruhy. Divadlo Continuo 2004. Seiline Vallée. FOTO VIKTOR KRONBAUER

Divadlo Continuo vytvořilo v duchu nového cirkusu několik inscenací.¹⁷ Jedna z nich – *Cirkus Vitae*¹⁸ – použila v rámci pouliční divadelní formy výrazové prostředky vycházející z cirkusové techniky. Cirkus zde figuroval jako formální inspirace pro kauzální i tematické řazení scén. Cirkusovou techniku i poetiku interpreti obsáhli v jednotlivých žongléřských, akrobatických, hudebních, iluzionistických

¹⁷ Pro inscenaci *Bazar střepů* nechalo Divadlo Continuo zhotovit cirkusový stan, který nazvali *La Stodola*. Byl zhotoven z ocelové konstrukce, dřevěné stěny a plátěné bílé střechy. Premiéra *Bazaru střepů* se uskutečnila v září 2001 na festivalu Divadlo v Plzni. Součástí inscenace *Život v peři* byly i výstupy na vertikálním lanu, akrobatických šálách nebo na hrazdě.

¹⁸ Premiéra 13. 6. 1998.

a klaunských číslech. Krátké a uzavřené výstupy měly evokovat atmosféru jarmarečního komediantství, které je s cirkusovými technikami spjato. Zde se stal cirkus jasným výrazovým prostředkem, nikoli však cílem. Divácká pozornost nebyla soustředěna na provedení cirkusové dovednosti, ale na její obecnou přítomnost. Na cirkus tak poukazovali jako na téma.

Průkopnickou inscenací českého nového cirkusu, v níž zdivadelněná a precizně provedená technika závěsné akrobacie figurovala jako prostředek komunikace mezi artisty a diváky, byly *Letokruhy*.¹⁹ Na nich se poprvé v rámci tvůrčí novocirkusové aktivity Divadla Continuo podílel i dramaturg Jan Vedral. Vladimír Hulec ve své recenzi k *Letokruhům* vyzvedává zdařilé propojení divadelního principu s principem cirkusovým:

„Režisér a vedoucí souboru Pavel Štourač již léta hledá formu, jak cirkus a divadlo spojit se svým divákem, 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 charakter. Zatím jsou ještě víc akrobaté a loutkáři než klauni a tanečníci, ale dříve k novému divadlu se otevírají“ (Hulec 2004: 128).

Pavel Štourač u cirkusové inspirace setrval zhruba 6 let, než mu cirkus jako prostředek divadelního zobrazování začal připadat nedostačující jeho tvůrčím vizím.

„[...] 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“ (Štourač / Boháčková 2011: 4–5).

Tvorba Divadla Continuo však inspirovala dva ze stálých (dnes již bývalých) členů – Salvi Salvatoreho a Seiline Vallée – k vytvoření vlastního komorního

souboru, kde v technice a postupech nového cirkusu pokračují a utvářejí osobitou česko-francouzskou variantu nového cirkusu. Vallée a Salvatore se ale za představitele nového cirkusu nepovažují a své inscenace primárně jako novocirkusové nepředstavují. S prvky cirkusu pracují v některých inscenacích více, v některých méně, a proto se více přiklání k označení pohybové divadlo než nový cirkus.

Seiline Vallée a Salvi Salvatore se v profesním životě střetávají s mnoha rozdílnými výrazovými prostředky. Pracují s principy a prvky akrobacie, fyzického, pouličního, loutkového i činoherního divadla. Snahou souboru je i dnes tvořit inscenace vycházející z konkrétních situací. Výsledkem divadelní transpozice je poetický vizuální jazyk, který je směsicí vzdušné akrobacie, hudby, tance, výtvarného divadla a činohry. Za své působení vytvořili celkem čtyři inscenace – *Posedlost* (režie Irina Andreeva), *TaBALADA* (režie Zoja Mikotová), *Bez Země* (režie Véronie Joly) a *Na Větví!* (režie Pierre Nadaud).

Scénář k inscenaci *TaBALADA*²⁰ byl volně inspirován japonskou legendou *Obasute* a jejím literárním zpracováním. Vyprávěl o staré ženě, jež byla zanechána v horách, protože své komunitě nepřinášela už žádný užitek. V inscenaci hostovala Petra Kotmelová, která v představeních figurovala jako vypravěčka a zpěvačka.

Ve spolupráci s Véronie Joly vytvořili Salvatore a Vallée pohádkové divadelní dílo *Bez Země* inspirované knihou *Pan James Mathewa Barryho*. V metaforickém vyprávění inscenace *Bez Země* obsáhli tvůrci prostřednictvím závěsné akrobacie na kovové konstrukci a laně fantaskní obrazy. Hlavními postavami byly kouzelné pohádkové bytosti – Víla

²⁰ *TaBALADA* získala Ocenění za nejlepší představení v rámci projektu Inspirace 2008, který proběhl od 7. do 10. května 2008 v prostoru Ruiny Teatru Mijestskiego v Polských Gliwicích, a Zvláštní cenu za výjimečnou poetiku v rámci festivalu Teatrów Europy Środkowej Sądzi 2010 v Lublinu.

¹⁹ Premiéra 23. 5. 2004.



Letokruhy. Divadlo Continuo 2004. Salvi Salvatore a Seiline Vallée. FOTO VIKTOR KRONBAUER

(Seiline Vallée), kapitán Hook (Salvi Salvatore) a Petr Pan (loutka).

„Jevištní tvar, do něhož dobrodružství Petra Pana vložil soubor Décalages, není o nic méně kouzelný nebo méně výmluvný. Vallée se společně se Salvatorem zřikají téměř jakéhokoli slovního projevu. Seiline Vallée je půvabná a rozmařilá Víla, nevinně se usmívající i rozkošně hněvající. Drobné a křehké tělo umocňuje něžnou komičnost jejího charakteru zvláště při vzdušné akrobacii situované do kovové klece zavěšené u stropu. Je schopna přirozeně si hrát s loutkou umístěnou ve větvích taktéž zavěšených nad podlahou jeviště.“²¹

Nejnovější inscenací z repertoáru Décalages *Na Větví!* lze vnímat jako pokus o novou, v Décalages doposud nevyzkoušenou divadelní formu, v níž se básnický text stává součástí vzdušné akrobacie

a akrobacie součástí textu. V akrobatických figurách na šálách recitují Seiline Vallée i Salvi Salvatore verše belgického básníka Norge. Prostřednictvím těchto veršů, jejichž význam se snaží přetvářet v akrobatický pohyb, kladou otázky spojené s hledáním životní pravdy. Momenty, kdy protagonisté přechází od slovního a činoherního projevu k abstraktnějším výpovědím skrz akrobacii na šálách a hrazdách, získávají jednotlivé situace mnohem silnější a přirozenější výpovědní hodnotu. Nekompaktnost směsice zdivadelněné recitace, hudebních výstupů a akrobacie zapříčinila celkové rozpačité vyznění inscenace *Na Větví!* Postrádá vnitřní logiku i soudržnost, jak ve formě, tak i obsahu.

Originálnost souboru Décalages – divadlo v pohybu vychází především z tvůrčích aktivit souboru založených na spolupráci s umělci z různých uměleckých odvětví.

²¹ ŠTEFANOVÁ, V. „Hledání Země Nezemě“. *Divadelní noviny* [online]. 2010, 6, [cit. 2011-11-12]. Dostupný z [www: http://www.divadelni-noviny.cz/vylet-do-zeme-nezeme/](http://www.divadelni-noviny.cz/vylet-do-zeme-nezeme/).

Situace současného českého nového cirkusu – téma k diskusi

Jak již bylo zmíněno, český nový cirkus vychází více z divadelního nežli cirkusového prostředí. Velká část současných českých novocirkusových režisérů a artistů jsou divadelníci. Takový původ musí zákonitě povahu české novocirkusové formy ovlivňovat. V posledních letech ale mezi novocirkusové divadelníky začali pronikat i jedinci z jiných uměleckých i neuměleckých oborů. Navíc profesionální spolupráce s novým cirkusem v zahraničí umožňuje příliv nových technik a postupů. Český nový cirkus tak začíná vyrovnávat hranice mezi divadelním a cirkusovým, které onen základ nového cirkusu utváří.

V České republice v současné době neexistuje žádná cirkusová škola s akreditovaným oborem, který by vychovával profesionální cirkusové umělce, případně profesionální novocirkusové artisty.²² Vysoké školy, jejichž součástí jsou i obory dramatických umění, DAMU v Praze a JAMU v Brně, nedisponují programem, který by umožnil vzdělávání v oboru cirkusových umění. Na obou univerzitách

22 Dějiny českého cirkusového školství nejsou komplexně zpracovány. Dochovaly se nám pouze dílčí informace obsažené v monografiích umělců nebo pedagogů, kteří na těchto školách působili, popřípadě dobové reportáže, jako je i Janurova reportáž obsažená v publikaci *Za cirkusem* (Janura 1953). Ač přescenována poplatnými frázemi a hesly komunistické propagandy, mapuje situaci českého cirkusového školství, která, i když jen vzdáleně, souvisí s pedagogickými aktivitami ve francouzském cirkusovém školství v sedmdesátých letech 20. století. Druhá polovina 20. století znamená v české cirkusové oblasti setkávání cirkusových umělců, kteří se narodili do tradičních cirkusových rodin, s artisty, kteří k cirkusu přišli z jiného sociálního a kulturního prostředí. Svou roli v tomto mísení tradice s novými přístupy sehrálo i Artistické a estrádní učiliště. Ředitelem vzdělávací instituce pro cirkusové artisty nebyl zvolen profesionální akrobat nebo žonglér, který by měl za sebou dlouhá léta cirkusového putování, ale byl jím tanečník a choreograf Boris Mílec.

Cílem Artistického učiliště bylo vychovávat technicky zdatné a všestranné cirkusové umělce. Pedagogické vedení školy tak v mnohém odkazuje k tendencím, které ve Francii započaly vlnu nového cirkusu. Politické klima ale neumožnilo, aby Artistické a estrádní učiliště dalo vzniknout tomu, co

je ale možné studovat program, v němž se alespoň částečně cirkusové disciplíny vyučují jakožto součást přípravy na profesionální dráhu v oblasti činoherního divadla, pantomimy, klaunské tvorby a nonverbálního divadla. V současné době probíhají na akademické půdě diskuse o možnosti začlenění cirkusových umění do studijních plánů.

Katedra pantomimy na HAMU byla založena v roce 1992 a navazovala na tradici studijní specializace v rámci oboru tance, kterou v 80. letech rozvíjel prof. Ladislav Fialka. Po prof. Fialkovi v rozvoji oboru pokračoval prof. Ctibor Turba, který přišel s širší koncepcí nonverbálního divadla. Katedru vedl až do roku 1999. Ctibor Turba se zasloužil o rozvoj pohybového divadla a moderní pantomimy v České republice evidentně nejvíce. Aby měl větší prostor pro svou experimentální tvůrčí i pedagogickou činnost, založil v roce 1992 Studio Kaple v Nečtinách, ve vesničce nedaleko obce Manětín v západních Čechách. Léta tam vlastnil hamerský mlýn, který využíval především pro své pedagogické aktivity. Původně chtěl vybudovat centrum pohybového divadla tam, ale nakonec objevil v Nečtinách kapli sv.

přineslo založení prvních cirkusových škol ve Francii, tedy novému cirkusu.

Další cirkusové učiliště, které fungovalo jako centrum volného času pro mládež, se nacházelo v bývalém klášteře salesiánů. Ve sklepni části budovy vytvořil tanečník a choreograf Frank Townen tréninkový prostor, kterým prošla řada profesionálních tanečníků, herců i zpěváků. V sále o velikosti 7 × 10 metrů se učili akrobacii a jiným artistickým dovednostem. V roce 1964 začal Frank Townen soustavně pracovat jako pedagog na výuce akrobacie dětí, přičemž akrobacii se Townen 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. Frank Townen byl pedagogem budoucích i stávajících profesionálů. V 50. letech úzce spolupracoval s Hudebně artistickou ústřednou, která sídlila v Dlouhé třídě a jejíž činnost začala už za druhé světové války. Townenovým úkolem bylo choreograficky pomáhat stálým artistickým číslům. Frank Townen byl určen, aby klaunské vystupování, které v té době kvalitativně upadalo, očistil a vytvořil z klauna kultivovaného komika, [...] který ovládá akrobacii, kaskadérství, hraje na hudební nástroj, umí zpívat [...] Kdo tohle všechno umí, nebude dělat klauna, ale půjde k divadlu nebo filmu (Tomková-Townenová / Strusková 1995: 67).

any, 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 na HAMU doc. Boris Hybner se svými spolupracovníky. Zaměření oboru na stránkách katedry vymezeno třemi směry pohybového divadla: *imaginární pantomima, clownerie a groteska*.²³ V posledních letech vzrostl na katedře panující zájem o studium cirkusových technik. Dvě bývalé studentky tohoto oboru, Eliška Brtnická a Jana Klimová, absolvovaly své studium neobvyklým představením pohybového divadla, jež obsahovalo cirkusové prvky závěsné a pozemní akrobacie.²⁴ Následně Klimová a Brtnická založily soubor Cirkus Mlejn, který existuje dodnes a jeho zázemím je KD Mlejn v pražských Stodůlkách.

Jak ukazují příklady ze zahraničí, vývoj nového cirkusu úzce souvisí se založením a fungováním profesionálních cirkusových škol a jiných vzdělávacích institucí, vyvolaným zvýšeným zájmem o studium cirkusových umění a snahou o zviditelnění uměleckého oboru, který ve své době stál na okraji zájmu. Školy začaly cirkusová umění kultivovat, rozvíjet, modernizovat a propojovat s jinými uměleckými postupy. Zásadní vliv na existenci nového cirkusu měly nejen zmiňované školy ve Francii, ale i v Belgii, ve Velké Británii a v zemích Skandinávie; radikálně cirkusové umění ovlivnily školy v Kanadě a v Austrálii. Založení cirkusové školy v Čechách by mohlo přispět k rychlejšímu rozvoji tohoto uměleckého druhu a jeho oficiálnímu uznání.

23 Jako jeden z předmětů na katedře pantomimy figuruje i nový cirkus (blíže nespecifikováno) společně s žongláží. AMU=DAMU+FAMU+HAMU: Akademie múzických umění v Praze [online]. 2007 [cit. 2011-10-19]. O katedře. Dostupné z [www: http://www.hamu.cz/katedry/katedra-pantomimy](http://www.hamu.cz/katedry/katedra-pantomimy).

24 Inscenace *Postav na čaji*, premiéra 20. 2. 2010.

V současné době fungují v Čechách i na Moravě tréninková centra i s profesionálními lektory, kteří vyučují cirkusové techniky začátečníky i pokročilé, čímž otvírají dveře zájemcům o tento druh umění. Cirqueon – Centrum pro nový cirkus (dále jen Cirqueon) se stal od roku 2008 zastřešující organizací nového cirkusu v České republice. Zaměřuje se hlavně na jeho podporu a rozvoj a poskytuje informace o současném dění na poli nového cirkusu. Disponuje vlastním tréninkovým centrem, v němž probíhají kurzy akrobatických a žonglérských disciplín vedené profesionálními lektory. Jeho součástí je také rozrůstající se výzkumné a vzdělávací centrum s vlastní knihovnou a videotékou tematicky zaměřenou na cirkusová umění. V zimě roku 2010 Cirqueon oficiálně otevřel tréninkové kurzy cirkusových disciplín pro veřejnost v prostoru bývalé továrny v pražských Nuslích a během jednoho roku zájem o tyto kurzy značně vzrostl.²⁵

Cirqueon díky množství zahraničních kontaktů a mezinárodní spolupráci zprostředkovává domácímu prostředí řadu potřebných informací týkajících se aktuálních tendencí v oblasti nového cirkusu v zahraničí a zároveň propaguje české projekty a informuje zahraniční partnery o situaci u nás. V roce 2011 pořádal Cirqueon mezinárodní setkání profesionální cirkusové sítě Circostrada network, a do Prahy tak přijelo více než čtyřicet profesionálů z třinácti zemí světa.²⁶

25 Cirqueon se soustřeďuje na výuku široké škály cirkusových, tanečních a divadelních technik – závěsná akrobacie (šály, lana, hrazdy), pozemní akrobacie (párová, taneční), žonglování a fireshow.

26 Partnery Cirqueonu jsou Associacio valenciana de circ (ES), Hungarian Juggling Association (HU), The Invisible Circus (UK), Jonglier Katakomben gemeinnützige (DE), Festival novog cirkusa (HR), Circa Festival Auch (FR), v neposlední řadě také mezinárodní organizace JTCE, FEDEC a Circostrada Network. Cirqueon je součástí vzdělávacího programu Educircation a výzkumně-tvůrčího projektu LACRIMAE, v němž se angažují i soubory Cirk La Putyka a festival Letní Letná.

Organizací, která se rovněž věnuje volnočasovému vzdělávání dětí a dospělých v oblasti cirkusových umění, je KD Mlejn.²⁷ Velmi dobře vybavený rekonstruovaný prostor je nejvhodnější přímo pro uvádění představení nového cirkusu (zejména díky vysoké výšce stropu) a stal se zázemím pro soubor s příznačným jménem Cirkus Mlejn. Vedle toho podporuje i další poloprofesionální uskupení – dává jim prostor k tréninku i k uvádění představení. V únoru 2012 ve Stodůlkách proběhl také první ročník mezinárodního festivalu nového cirkusu Fun Fatale, který je zaměřen genderově: pouze na novocirkusovou tvorbu žen. KD Mlejn také organizuje kurzy pro veřejnost (především závěsné akrobacie na hrazdách, šálách, lanech i kruzích) a je tak dalším centrem v Praze, které se věnuje veřejnému tréninku cirkusových technik.

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 Labyrinth a Ulita a již po sedm let experimentuje s artistikou, projekty pouličního divadla a organizuje žonglérská setkání. Díky dlouholetým kontaktům s německými kolegy (Jugendhaus Fasanenhof Stuttgart) začal s podobným projektem i v České republice, kde je prvním zařízením tohoto druhu. V malém cirkusovém šapitó realizuje projekty pro děti a mládež, stejně tak představení pro veřejnost. Vytváří programy pro rozvíjení motoriky, artistické a prezentační dovednosti.

²⁷ KD Mlejn je obecně prospěšnou společností fungující od července 2006 a jako nástupce původní příspěvkové organizace se věnuje kulturně-vzdělávací činnosti nejen v oblasti Prahy 13, ale celého hlavního města. Pokračuje v tradici Klubu Mlejn, který funguje od roku 1988 a patří mezi významné divadelní, folkové a rockové scény v ČR. (Mlejn [online]. [cit. 2011-10-19]. O Mlejně. Dostupné z [www: http://www.mlejn.cz/1-o-mlejne.html](http://www.mlejn.cz/1-o-mlejne.html)).

V Ostravě bylo v srpnu 2011 založeno centrum alternativního cirkusu²⁸ Umcirkum, které se soustřeďuje na výuku mládeže i dospělých v cirkusových disciplínách. Umcirkum je jediné občanské sdružení tohoto typu zaměřené na cirkusovou volnočasovou aktivitu v Moravskoslezském kraji. Cílem sdružení je organizovat volnočasové aktivity s důrazem na pohybovou činnost, a to s prevencí sociálně patologických jevů (včetně kriminality mládeže). Podobně zaměřená uskupení najdeme i v Plzni (Žongléros, o. s.), Olomouci (Cirkus Le Vitare) a v dalších městech.

Legislativa a financování

Nový cirkus stále ještě není v České republice etablovaným a samostatným druhem umění. V českém právním prostředí nenajdeme žádnou speciální legislativu, proto se řídí obecnými právními předpisy v oblasti kultury.

Na celostátní úrovni podporuje živé umění jednoletými grantovými programy Ministerstvo kultury. Samostatné oddělení umění spravuje profesionální umění a jednou ročně vypisuje grantové řízení v pěti oblastech, přičemž nového cirkusu se týkají oblasti hned dvě: Tanec, pohybové a nonverbální divadlo (v roce 2012 rozdělilo 7 milionů korun) a Divadelní umění (v roce 2012 rozdělilo 16 300 000 Kč). Částky alokované do jednotlivých oblastí podpory se v posledních letech pomalu ale jistě snižují. Novocirkusové projekty jsou nesystematicky podporovány v těchto dvou oblastech, konkrétně Cirk La Putyka a Divadlo

²⁸ Pojmenováním *alternativní cirkus* se sdružení snaží vymezit vůči zařazení do druhu nového cirkusu, o který nesilují. Jelikož do programu výuky patří výchovná dramatika, chtějí používat cirkusové metody jako výrazový prostředek vhodný k poznání osobnosti člověka, nikoli pouze jako prostředek k vytvoření uměleckého díla.

Přehled finanční podpory Ministerstva kultury ČR pro vybrané projekty v Kč²⁹

	2008	2009	2010	2011	2012
La Putyka	0	0	150 000	300 000	1 100 000
Décalages – divadlo v pohybu	0	115 000	0	85 000	130 000
Cirqueon – Centrum pro nový cirkus	150 000	50 000	140 000	288 000 ³⁰	220 000
Festival Letní Letná	500 000	325 000	300 000	500 000	400 000

bratří Formanů stabilně žádají v oblasti divadla, ostatní subjekty, festivaly a soubory, žádají v oblasti profesionálního tance a nonverbálního divadla. Důvod je prozaický, v oblasti divadla se rozděluje větší částka a oba subjekty tak mají větší šanci získat potřebnou dotaci.

V tabulce nabízíme stručný přehled dotací na činnost a vznik nových inscenačních projektů u čtyř subjektů, které celoročně působí v rámci České republiky: Mezinárodní festival nového cirkusu a divadla Letní Letná, Cirk La Putyka, Décalages–divadlo v pohybu a Cirqueon – Centrum pro nový cirkus. Všechny projekty jsou financovány v režimu jednoletých grantů, každoročně proto musí obhajovat svoji existenci. Určitou jistotu ve finanční přispěvek má v současné době pouze festival Letní Letná, který si za devět let své činnosti vydobyl místo mezi prioritními akcemi ministerstva kultury. Tento post ale žádnou garanci v konkrétní částku nezaručuje.

Podporu vývozu českých projektů a prezentaci české kultury v zahraničí má na starosti odbor mezinárodních vztahů ministerstva kultury. V současné době se grantová podpora mezinárodní spolupráce vymezila pouze na vývoz

představení do zahraničí. Částka, kterou přerozděluje odbor mezinárodních vztahů, rok od roku klesá a v současné době se pohybuje okolo necelých deseti milionů korun.

V roce 2011 získal soubor Cirk La Putyka podporu ve výši 490 000 Kč pro výjezd představení na Fringe festival v Edinbourgu, na projekt Visegradské dni 232 000 Kč a na výjezd představení *Up'End'Down* do Bratislavy 125 000 Kč, pro rok 2012 pak 372 000 Kč na výjezd na festival Janvier dans les étoiles v La Seyne sur mer ve Francii.

Každý producent se přirozeně snaží získat pro svůj projekt finanční prostředky ze všech možných zdrojů. Žádný z nich se nespokojí s málem a díky této houževnatosti, ochotě riskovat a nadšení hrstky lidí nový cirkus v České republice roste a vyvíjí se. Každý z projektů má vlastní cestu k úspěchu a různé strategie financování.

Cirk La Putyka díky fenomenálnímu úspěchu u diváků získává o poznání snáze partnery a sponzory, kteří činnost a projekty tohoto velkého souboru podporují. Grantovou podporu získává od ministerstva kultury (viz výše) a z Magistrátu hlavního města Prahy.³¹ Pro představení inscenace *La Putyka* a *Up'End'Down* jsou na domovské scéně v pražské

²⁹ Zdroj: Výroční zprávy Ministerstva kultury ČR 2008, 2009, 2011 a výsledky grantového řízení 2012, www.mkcr.cz.

³⁰ Zahrnuje také příspěvek na mezinárodní konferenci Cirkforum 2011, na celoroční činnost činila dotace 178 000 Kč.

³¹ Pro rok 2012 byl přislíben jednoletý grant 740 000 Kč na činnost a na nový inscenační projekt SÍRK-RISK 550 000 Kč.

La Fabrice soběstačné zhruba z 35 % při vyprodaném představení.³² Cirk La Putyka nemá zaměstnance v pracovním poměru, a to i přes rozsáhlost projektu, který už při prvních dvou představeních zaměstnal více než třicet umělců, produkčních a techniků. Celkový rozpočet Cirk La Putyka, vzhledem k soukromoprávní povaze organizace, není zveřejněn a odvíjí se vždy od množství aktivit, které během celého roku skupina pořádá. Každý rok je pro ředitele souboru Rostislava Nováka výzvou a zatím vždy přichází s odvážnou novinkou. Rok 2012 přinesl projekt ChapiteauX – dvouměsíční provoz divadelního šapita na Špejcharu v Praze, kde hrál Cirk La Putyka všechna svá představení a pořádal několik koncertů, workshopů a menších představení pro děti. Vedle toho Novák zvládl dofinancovat dvě velká představení s mezinárodní účastí – *Slapstick Sonata* a nejnovější *Risk*.

Druhým velkým projektem je samozřejmě festival Letní Letná, který získává stabilně největší podporu z veřejných zdrojů, z partnerství Magistrátu hlavního města Prahy do roku 2012 získal dotaci ve výši 2 000 000 Kč, v roce 2012 byl program partnerství zrušen a Letní Letná šla do grantové soutěže. Městská část Praha 7, na jejímž území se festival odehrává, festival finančně nepodporuje vůbec. Celkové náklady festivalu přirozeně narůstají, v současné době se pohybují okolo osmi až devíti milionů korun. Letní Letná vozí do Prahy velké novocirkusové soubory a projekty, které s sebou přirozeně nesou velké náklady – honoráře za představení, výdaje za dopravu (většinou velkými kamiony a přes tisíce kilometrů), ubytování a diety, pronájmy šapitů a divadelní techniky, mzdy lidí, kteří pro festival pracují. Festival tak musí hledat

prostředky ze sponzoringu a z velké části počítá ve svém rozpočtu s výnosy ze vstupného (vstupenky se za zahraniční produkce pohybují okolo pěti až šesti set korun). V posledních letech se dařilo úspěšně letenská šapita zaplnit také díky mediálnímu partnerství s Českou televizí. Festival má svého diváka a Praha má vždy na konci srpna jedinečný festival, který rozžívá Letenské sady.

Česko-francouzský soubor Décalages – divadlo v pohybu je v porovnání s Cirkem La Putyka a Letní Letnou o poznání menším projektem. Jádrem souboru tvoří dva artisté, produkce a externí technici. Divadlo nemá vlastní prostor pro uvádění produkcí, určité zázemí v posledních dvou letech získalo v Divadle Alfreda ve Dvoře v Praze a hostuje v Česku i na Slovensku. Finanční grantová podpora se pohybuje v řádech desítek tisíc korun, pro přežití soubor musí získávat další finanční prostředky, což se daří také díky spolupráci se společností Art Prometheus. Umělci často účinkují na komerčních akcích agentury nebo spolupracují na dalších uměleckých projektech Art Promethea (V.O.S.A., prezentace na Světové výstavě EXPO v Šanghaji, festival Za Dvěmi, site specific projekty apod.).

Cirqueon – Centrum pro nový cirkus realizuje své poslání mimo jiné díky práci dobrovolníků. Příjmy projektu plynou, vedle jednoletých grantů Ministerstva kultury ČR, Magistrátu hlavního města Prahy a Partnerství hlavního města Prahy, také z kurzovního a částečně z pronájmů prostor. Největšími náklady jsou provoz prostoru, který Cirqueon spravuje v pražských Nuslích, a náklady na platy produkčních, provozních atd. Cirqueon – Centrum pro nový cirkus je součástí menších grantových programů v rámci EU, jako je Grundvic³³ nebo Mládež v akci. V roce 2012 se pokouší

32 Zdroj ekonomické oddělení Cirk La Putyka (Cirk La Putyka [online]. [cit. 2012-07-10]. Dostupné z: <http://www.laputyka.cz/cz>).

33 Projekt EDUCIRCATION na vzdělávání lektorů v oblasti nového cirkusu.

o podporu z EU a žádá ve dvou projektech CULTURE.

Žádný ze sledovaných projektů dosud nedosáhl na finanční podporu z programu Culture nebo přímo z Evropské unie. Zvláštní systém fungování, který jistě stojí za zmínku, mají dva v této kapitole dosud nezmíněné projekty. Prvním je Cirkus LeGrando, který sídlí v brněnských Kohoutovicích a funguje jako součást příspěvkové organizace Magistrátu města Brna-Lužánky. V současné době má tři zaměstnance na plný úvazek. Na externisty a trenéry si vydělává svojí činností (příjmy z kurzového a dalších aktivit). Podpora Magistrátu města Brna tedy spočívá v placení tří lidí na plný úvazek. Provoz budovy LeGranda je plně hrazen městskou částí Brno Kohoutovice, která LeGrandu poskytuje bezplatně budovu bývalé školky.

Další specifický model představuje skupina Cirkus Mlejn, která je úzce propojena s fungováním kulturního domu Mlejn v pražských Stodůlkách. Obě akrobatky Cirkusu Mlejn, Eliška Brtnická a Jana Klimová, jsou zaměstnankyněmi kulturního domu a pracují nejen jako lektorky, ale také v produkci a provozu Kulturního domu Mlejn. Díky tomuto zázemí má soubor možnost tvořit vlastní projekty, k dispozici má zkušební prostor i divadelní sál pro vlastní prezentaci. Činnost souboru se ale musí do jisté míry podřizovat chodu kulturního centra, které slouží ze svého poslání zájmům obyvatel Prahy 13. I tak je Mlejn jedním z mála kulturních domů, který kontinuálně podporuje nezávislý divadelní soubor, a tento model by mohl být inspirativní i pro další ředitele kulturních domů nejen v Praze. Nedostatek vhodných tréninkových prostor a zkušeben a nedostatečná podpora rezidencí pro umělce, která je v zahraničí naprosto běžná, se totiž jeví

jako největší překážky rozvoje nového cirkusu v České republice.

Článek vznikl v rámci výzkumného projektu Mapování kulturních a kreativních průmyslů v České republice (DF11P01OVV031). Publikovaná verze je autorsky a redakčně upravena.

Citovaná literatura

- CIHLÁŘ, O. (2006) *Nový cirkus*, Praha: Pražská scéna
- DOLENSKÁ, K. (2008) „Inspiruje nás život“, rozhovor s Petrem Formanem, *Loutkář*, 2008/6, s. 285–288
- DVOŘÁK, J. (2000) *Alt. divadlo: Slovník českého alternativního divadla*, Praha: Pražská scéna
- GUY, J.-M. (1998) „La Transfiguration du Cirque“, *Théâtre aujourd'hui. Le cirque contemporain, la piste et la scène*, 1998/7, s. 36
- HULEC, V. (2004) „Continuo: cesta k novému divadlu“, *Time in Praha*, 2004/6, s. 128
- JACOB, P. (1992) *Le cirque. Un art à la croisée des chemins*, Paris: Gallimard
- JANURA, F. (1953) *Za cirkusem. Noc a den mezi artisty a jejich zvířaty*, Praha: Orbis
- MIKULKA, V. (2009) „Když máš v chalupě orchestrion“, *Revolver Revue*, 2009/76, s. 224–225
- ROSEMBERG, J. (2004) *Arts du cirque. Esthétique et évolution*, Paris: L'Harmattan
- ŠTEFANOVÁ, V. (2009) *Estetika současného cirkusu. Od moderního cirkusu až po současný aneb Systematické prolínání umění s cílem vytvořit umění absolutní*. Magisterská diplomová práce, Katedra divadelní vědy, Filozofická fakulta Karlovy univerzity v Praze
- ŠTEFANOVÁ, V. (2010) „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 Banskobystrickej teatrologickej konferencie v cykle Dnes a tu*, Banská Bystrica: Fakulta dramatických umení Akadémie umení
- ŠŤOURAČ, P. / BOHÁČKOVÁ, K. (2011) „Na divadle musí být tělo i srdce“, *Literární noviny*, 2011/37, s. 1, 4–5
- TOMKOVÁ-TOWENOVÁ, E. / STRUSKOVÁ, O. (1995) *Frank Townen: Život s tancem*, Vimperk: Tina
- ZOLAROVÁ, I. (1964) *Artistický slovník*, Praha: Divadelní ústav