

Z KRÁLOVSKÝCH CEST ZA NOVÝM CIRKUSEM

PŘEVÁŽNĚ S J.COOKEM
(1990 - 2015)



e-příloha časopisu Svět a divadlo, 2016

Přesnější by bylo napsat, že jde hlavně o cesty za tzv. novým cirkusem, a to s odklony k jiným, zejména pohybovým inscenacím, a že vlastní cesta s Cookem začíná prvním číslem ročníku 1997. V textech, které zde naleznete, má tato část mého pomyslného putování dva prology, oba spojené s inscenacemi Ctibora Turby, i když ta první, *Archa bláznů* z roku 1989, zrovna moc cirkusová nebyla. Objevování nového cirkusu v Čechách je totiž se Ctiborem Turbou úzce spojeno. Už od Cirkusu Alfred ho lze považovat za českého průkopníka a tvůrce tohoto žánru, který ovlivnil jeho tuzemskou i zahraniční podobu i prostřednictvím svých žáků (mezi něž patří např. i Johann Le Guillerm, Hyacinth Reisch či Jean-Paul Lefeuvre), a který ve stejném čísle, z něhož s Cookem vyplouvám, řekl hodně o historii a současnosti onoho druhu umění (viz *Nový cirkus – hovory se Ctiborem Turbou, SAD 1/1997*).

Karel Král

OBSAH

S ARCHOU BLÁZNŮ (<i>Archa bláznů</i> , Ctibor Turba, Alfred & spol.)	5
PŘELETĚL ANDĚL SMRTI (<i>Giro di vita</i> , C.Turba, Studio Kaple a Hebbel Theater)	9
SALTO MORTALE (<i>-Que-Cir-Que-</i> , Emmanuelle Jacqueline, Hyacinthe Reisch, Jean-Paul Lefeuvre, Christoph Gärtner, Ueli Hirzel + <i>Křik chameleona</i> , Josef Nadj, Anomalie)	13
NA SKŘÍPCÍ ČILI VE VESMÍRU (<i>Hanging Man</i> , C.Turba, Alfred ve dvoře a Mime-Centrum Berlin)	19
MÉNĚCENNÍ SVATÍ (<i>Hic Hoc</i> , Jérôme Thomas a Cécile Borne, Compagnie Jérôme Thomas + <i>Nosič</i> , Dimitri + <i>Tremendelirium</i> , Daniel Gulko + <i>Punch a jiní donjuanové</i> , Alain Le Bon, Cirkub'u + <i>La Baraque-Bouda</i> , Volière Dromesko, Théâtre National de Bretagne a Divadlo bratří Formanů)	24
SLÁVA A BÍDA EMANCIPACE (<i>Ten pravý trůn počestnosti</i> , Jan Fabre, Renée Copraij + <i>Mummenschanz Parade</i> , François Thouzet, Mummenschanz)	30
ELÁ, HOPI! (<i>Pohyblivý kabinet</i> , C.Turba, Alfred ve dvoře + <i>Filao</i> , Laszlo Hudi, Les Colporteurs + <i>Kde?</i> , Johann Le Guillerm, Cirque Ici)	34
ZA VŠECHNY KRÁSNÉ PANNY (<i>Se mnou smrt a kůň</i> , Eva Tálská, Divadlo Husa na provázku)	40
VZÍT LOŽ... (<i>Nachové plachty</i> , Matěj Forman, Divadla bratří Formanů, Volière Dromesko... + <i>Festival pouličního divadla</i> , Divadlo Alfred ve dvoře a Praha 2000 + <i>The Natural Theatre Company</i> , Ralph Oswick + <i>Cahin Caha</i> , D.Gulko, Cirque Bâtard)	45
SUR LE PONT DE BABYLON (<i>La tribu iOta</i> , Francesca Lattuada, Centre national des Arts du Cirque + <i>You walk?</i> , Bill T Jones, Bill T Jones / Arnie Zane Dance Co + <i>Passages</i> , Fatou Traoré, Het Muziek Lod + <i>Racek</i> , Eric Lacascade, Centre Dramatique National de Normandie, Comédie de Caen...)	54
PODAŘENÍ PTÁČCI (<i>E.F.B. – Kladivo na divadlo</i> , Jiří Pokorný, Divadlo Archa + <i>Just for Show</i> , Lloyd Newson, DV8 Physical Theatre + <i>Grimm</i> , D.Gulko, Cahin-Caha – Cirque Bâtard)	61
VZESTUP A PÁD (<i>Delirium</i> , Michel Lemieux a Victor Pilon, Cirque du Soleil + <i>Orbit</i> , Heidi Aemisegger Öff Öff production + <i>I look up, I look down</i> , Chloé Moglia a Mélissa Von Vépy, Cie Moglice-Von Verx + <i>Drát pod sněhem</i> , Antoine Rigot, Les Colporteurs)	69
KRÁSA A OŠKLIVOST (<i>Tajemství</i> , J.Le Guillerm, Cirque Ici + <i>Obludárium</i> , Petr Forman, Divadlo bratří Formanů)	78
TOČ SE, TOČ! (<i>Skleník</i> , Didier André a J.-P.Lefeuvre, Atelier Lefeuvre & André + <i>Volchok</i> , Bonaventure Gacon, Titoune a Mads Rosenbeck, Cirque Trottola + <i>La Putyka</i> , Rostislav Novák ml., SKUTR a kolektiv, La Putyka)	83
DOKONALOSTÍ NA NOČNÍ MŮRY (<i>Raul</i> , James Thiérree, La Compagnie du Hanne-ton) ...	92
SEX, SEN, TRIK A TIK (<i>Erotické kutění</i> , J.-P.Lefeuvre & D.André, Atelier Lefeuvre & André + <i>REV</i> , D.Gulko, Cie Cahin Caha + <i>Saltimbanco</i> , Franco Dragone, Cirque du Soleil + <i>Out of Context – for Pina</i> , Alain Platel, les ballets C de la B, Gent)	99
X, Y, VELKÉ C (<i>Velké C</i> , Compagnie XY)	108
STRACH... (<i>Alegría</i> , F.Dragone, Cirque du Soleil + <i>Slapstick Sonata</i> , Maksim Komaro, Cirk La Putyka a Circo Aereo + <i>Risque Zéro</i> , Cirque Galapiat + <i>Mumly mumly</i> , Herbert Fritsch, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz)	113
NENOVÝ CIRKUS (<i>Růžový pepř</i> , Christian Lucas, La Compagnie du Poivre Rose & Iva Bittová + <i>Extrémités</i> , Yann Ecauvre, Sylvain Briani-Colin, Jérémy Olivier a Rémi Lecocq,	

Cirque Inextremiste + *Dolls*, R.Novák ml., Cirk La Putyka... + *Matamore*, Nigloo, Titoune, Bonaventure, Branlotin a Mads, Cirque Trottola & Petit Théâtre Baraque + *The Dog Days Are Over*, Jan Martens, ICKamsterdam & JAN)122

RODINA JE PĚKNÝ CIRKUS (*Leo*, Daniel Brière, Y2D & Chamäleon Theater Berlin + *Bianco*, Firenza Guidi, NoFit State Circus + *Morsure*, Marie Molliens, La Compagnia Rasposo + *DNA*, Bolek Polívka, Divadlo Bolka Polívky + *Walls and Handbags*, SKUTR, Losers Cirque Company a STK Theatre Concept/ SKUTR + *Family*, R.Novák ml., Cirk La Putyka)130

S ARCHOU BLÁZNŮ

CTIBOR TURBA, soubor ALFRED & SPOL., *Archa bláznů* – to jsou mnohé historie, intermezza, příběhy se svými začátky i konci, a přesto neukončené. Jestliže, řečeno Turbovními slovy, po happy endu může následovat tragédie, pak jediný skutečně tragický je takový konec, po kterém nenásleduje už vůbec nic. Nejtajemnější z otázek, které nám klade slepý Osud, je ta, zda hrozivé nic nezpochybní nakonec všechn smysl předchozích, šťastně i nešťastně završených příběhů. Dotýká se však taková otázka komedianta, šaška či klauna?

Archa bláznů začíná takto: na invalidním vozíku, vlastně kuriózním stroji opatřeném namontovanými lampičkami je na scénu přivezen Ctibor Turba. Tváře masek, jedna na obličej, druhá na týlu hlavy, rozdvoují postavu. Tu se k nám otáčí tvář první, tu druhá, gesta rukou doprovázejí řeč. Slova citují z rozmluvy Ředitele, Básníka a Komika, z replik divadelního prologu Goethova *Fausta*. „*Rád věru do noty bych trefil davu, - zvlášť proto, že je živ a nechá žít. - Prkna jsou sbita, řady v dobrém stavu, - a každý chce cos vybraného zřít. - S obočím vzhůru, sedí nevzrušeni, - a po čem touží, to je překvapení /.../ - Jak dát jim neznámou a čerstvou věc, - líbivou a ne bez významu přec.*“¹⁾

Turba - režisér, autor a klaun - je zde tím, kdo pobývá uvnitř událostí, dokonce je uvádí do chodu, zároveň však stojí mimo ně. Ví totiž víc než ostatní. Jeho jméno může proto být i Osud, neboť co se stane, stane se mu pod rukama. Turbův prolog, zároveň i samostatný výstup, komediální číslo, snad trest z původně plánované inscenace, v níž měl, jako zde, hrát na kolečkovém křesle, je však zároveň fatální i životním osudem Turby samotného. I on je zároveň uvnitř i vně své vlastní úlohy, svého poslání, posedlosti, touhy a vášně klauna. Jestliže prolog končí tím, že vstane a odhalí prvního z herců, dosud – stejně jako ostatní zkamenělého pod černým igelitem –, pak také proto, že cosi takového, má-li mít děj pokračování, udělat musí.

Sedm komediantů ožívá kraťoučkými čísly. I ona mají svá entrée a svou pointu, stejně jako žertíky, kterými se – ovšem každý pro sebe a způsobem jarmarečně neomaleným – snaží získat přízeň publika. Po prologu principála je toto prolog jejich. Buffon (Alberto Folletti), Harlekýn (Philippe Olza), cirkusový klaun (Jiří Reidinger), komik z music-hallu (Jiří Sova) či loutkář (Milan Forman) jsou teprve pak vyvolení, vyvoláni. Jako zástupce druhů – jednoho z herců renesanční komedie (Lenku Machoninovou), jiného z mimů klasické éry pantomimy, dalšího z komiků bulvárních (Jeana-Marca Brissona) je zve principál, teď poněkud Bůh i Noe, na jeviště, tedy na palubu archy. Přicházejí z historie, nejsou to však zjevení z dávných dob, nýbrž ahasveři. I o nich platí, co napsal Iordan Chimet o hrdinech grotesky: „...svou chůzí, zjevem, oblečením, aurou a atmosférou, kterou šíří, nepatří své době. Předurčení k tomu, aby byli věčnými poutníky, toulají se z jednoho místa na druhé a z jedné doby do druhé...“²⁾ Také jejich tváře jsou podvojně. Rysy masky a obličejů jsou transparentnější než u herců v rolích person dramatu. Klauna hraje klaun – dokonce se říká, že klaun se klaunem rodí.

V teoriích a legendách točících se kolem tajemství klaunovy tváře se mluví o komické melancholii, o směšnosti a skrytých slzách, o lyrčnosti a romantismu. Není to ale rozpor mezi maskou a tvář. Sama maska klauna zachycuje často groteskně zvýrazněnou, v podstatě však smutnou linii rtů a očí. Zvětšuje tragické rysy, není ale jejich opakem. Zároveň to bývá často tvář strnulá, velice výrazná a přitom až na jakýsi stálý úžas neurčitá. Řekl bych, že její podoba souvisí s charakterem věčného poutníka. Jako je klaun nesmrtelný, tak i jeho čísla a gagy s ním procházejí dějinami. Vždy mají vyvolávat smích. Zároveň však vstupují do nějaké obecnější situace a získávají v ní další význam. I klaunovy výstupy v cirkusu ač samostatné, popírají zároveň drezúru a dril, zlidšťují celé představení. Řečeno se

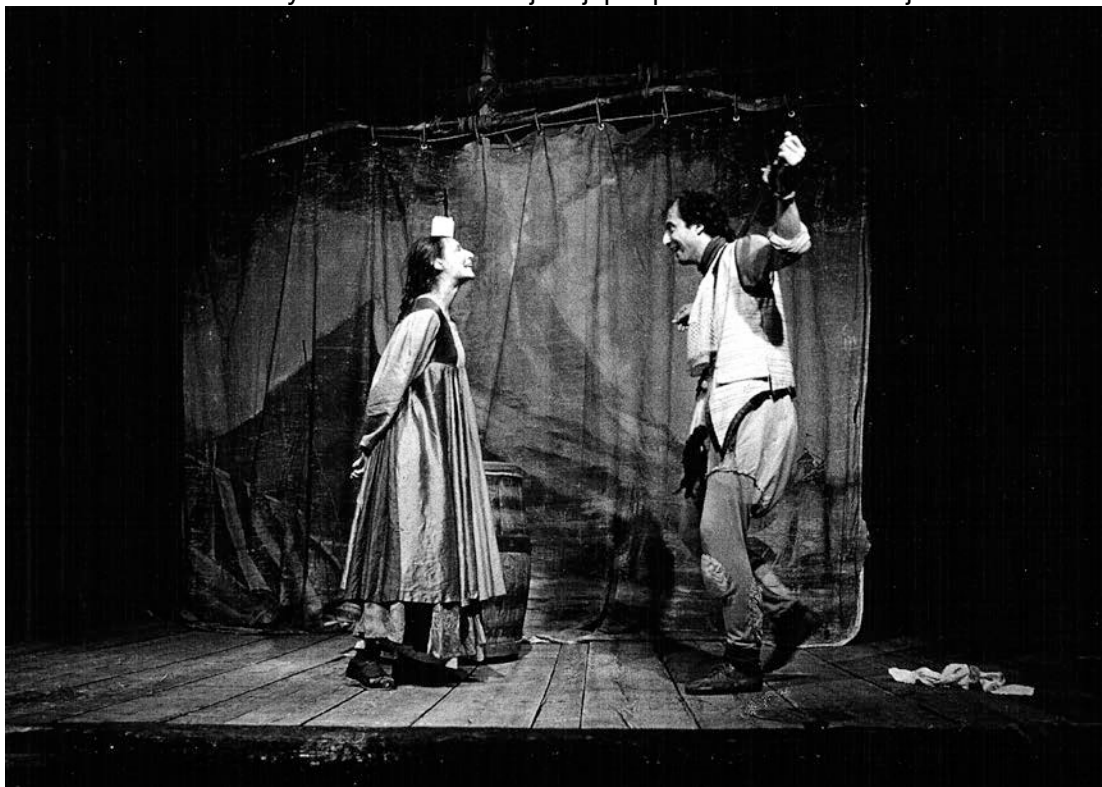
¹⁾ Johann Wolfgang Goethe : *Faust*, př. O. Fischer, František Borový 1938, str. 11.

²⁾ Iordan Chimet : *Hrdinové, fantomy, myši*, př. E. Strebingerová, Vyšehrad 1984, str.268.

Ctiborem Turbou fungují klauniády jako intermezza, depatetizují; nejsou důležité pointou, ale silou, s kterou doznívají po představení. To vše je pro plavbu Turbovy archy významné.

Hned na jejím začátku je jeden příznačný výstup. Důležitá je v něm taktovka, o kterou všichni usilují. Ten, kdo ji má, totiž diriguje, kdo ji nemá, chtě nechtě jako loutka poslouchá. Taktovek ale začne přibývat, čím víc jich je, tím menší je jejich moc a nakonec v chaotickém tanci klaunů-dirigentů nefungují vůbec. Podobenstvím, které se samozřejmě nabízí, však komičnost scény netěžkne. Vzápětí vyplaší klauny bouře. Zní temná hudba, hora (snad sopka) nad vodami starodávného obrazu namalovaného na plachtě archy v přítomí zaplála a klauni se jen tak tak drží na palubě. Hrozivost bouře je zřetelná – i ona je ale číslem velké klauniády.

Celý život obyvatel archy jsou „jen“ samé gagy, scény, výstupy. Každý z klaunů se snaží prosadit sám sebe a to, co umí. O tom, co se bude hrát a kdo co bude hrát, rozhoduje, zdá se, trochu náhoda. Uplatňují se zde klasické situace z klauniád i z commedie dell'arte, po citovaném *Faustovi*, ale také *Snu noci svatojánském* a po *Blues o kuchyňských dveřích* Tennessee Williamse, jsou předvedeny i dva příběhy z Boccacciova *Dekameronu* či robinsonovská hříčka Henri Camiho. Citován je i Rabelaisův *Gargantua a Pantagruel*. To v bouři bulvární komik hlasitě hořkuje: „...*Běda, běda! Už se mi dostalo do úst přes osmnáct věder nebo aspoň dvě vědra vody. /.../ Jak je hořká a slaná! /.../ Bé, bé, bé, bú, bú, bú /.../ příteli, tatíčku, tonu! /.../ Voda mi vnikla límečkem do bot!*“³⁾ Není ale důležité, aby divák poznal, že jde o citaci, o křik Rabelaisova Panurga, důležitější je směšnost té hrůzy. Tváře, situace a slova z různých dob se zde objevují pospolu zcela samozřejmě.



Buffon – teď se škraboškou sluhy harlekýna – je milencem nevěrné a chytré manželky, kterou předvádí renesanční herečka. Hloupým, obalamuceným a nakonec i zbitým pánem a manželem je Kapitáno, vlastně cirkusový klaun. Hned po vsunuté laterně magie bulvárního komika (aviatik z filmu, který nakonec propadne plátnem na scénu) se v dalším Boccacciově příběhu objevuje stejný trojúhelník postav. V lechtivé historii se sudem je ale milencem Harlekýn s nehybnou tváří. Nevěrnou manželku představuje hadrová panna vedená

³⁾ Francois Rabelais: *Gargantua a Pantagruel*, př. Jihočeská Theléma, Odeon 1968, str.293

loutkářem. Oblafnutým manželem je opět cirkusový klaun. Následuje další laterna magika (komik je tentokrát důstojníkem, který rozsekne plátno šavlí) a po ní scénka schůzky nemotorného cirkusového klauna s neznámou ctitelkou, zase loutkou. Klaun se jí dvoří, přičemž mu je napovídáno („*Pro vás jsem ochoten i zemřít.*“), nápověda ho rozčílí („*Ty myslíš, že jsem ochoten zemřít kvůli takové couřel!*“) a fackou srazí loutce hlavu. Napětí (kdo že je tentokrát zesměšněn – zda postava klaunské scény, nebo klaun plavící se na arše) se přenáší zpět na předchozí miniaturizované komedie. Vždyť klaunovi byla role manžela přidělena. Snad i bouře, která se vrací, vznikla z tohoto konfliktu. „*Podobně jako Job stává se komická postava předmětem boží sázky, arénou, záminkou nebo zkušebním polem konfliktu, v němž se střetává absolutní dobro a zlo. Smůla, která se nad hrdinou ustavičně vznáší, ho vrhá do mrazivého světla ducha, do výšky, kde se všechno rozplývá – komický záměr v první řadě a stává se nanejvýš citlivým měřítkem a možná skrytým smyslem života – , jímž se hledají hranice odolnosti lidské bytosti.*“⁴⁾

Dětsky naivní bláznůvek klaun a jeho směšná hra, to pro nic a za nic počínání, by měly vylučovat tak vážný a hluboký smysl. A přesto se zdá, že právě naivitou a směšností souvisí klaun a klaunská čísla s člověka přesahující transcendencí. Jeho magické prostředky jsou ovšem jednoduché a obyčejné.

Klauni rychle zapomínají na hrozbu a jako by ani žádná bouře nebyla, vrhají se znovu do dalších nových klaunérií. Exhibují, chtějí rozesmát i udivit, okouzlují virtuozitou a žádají za to okamžitou odměnu, potvrzení své existence – smích, potlesk. Právě ten bulvární komik, který ještě před chvílí směšně naříkal, honem předvádí další svou laternu magiku, tentokrát v ní uniká papírovým plátnem na palubu, před mohutným soupeřem z boxerské filmové grotesky.

Nejhlubší magii klauna, jeho mýtem, je člověk bezbranný a zároveň nesmrtelný. Právě tento mýtus je zjeven a oslaven v hudební a taneční klauniádě, v malém americkém retro románu. V promítané dekoraci vystupují dva gangsterští divadelní agenti (Buffon a Harlekýn) a stepující komik (ten music-hallový), který se nabízí do jejich služeb. Stává se hvězdou, dobývá stále větší sály, předvádí jedno číslo za druhým: step s hůlkou, step-jízda lokomotivy, step jako mistrovský hudební nástroj doprovázený orchestrem v koncertním sále... V tom zběsilém tempu se však mění v podivnou trosku, v mechanickou loutku ovládanou agenty (step žabáka s ploutvemi). Dohrává na stále podřadnějších štacích, až skončí v periferní putyce s číslem harmonikáře. Umře, je uložen do rakve. Nad ní se koná pohřební slavnost. Agenti a smuteční hosté směšně lkají. Jenže nohy opět zastepují. Podivní pozůstalí sedají na víko rakve, dělají, co mohou, ale zmrtvýchvstání nezabrání. Nakonec se jako sbor přidají k velkému slavnostnímu stepařskému finále, které je podobně jako Turbova inscenace *Perpetuum teatrobile*, působivé silou nezničitelnosti. Klauni už ale neprocházejí historií, nepředvádějí dějiny od dávných šašků, *přes* commedii dell'arte, bílou pantomimu, klauny až k němému filmu a grotesce. Čas plavby je jiný... a ovšem zmrtvýchvstáním klauna, které doznívá o přestávce *Archy bláznů*, také plavba nekončí.

I dál jsou to výstupy a čísla rodící se bez záminek a proklamací, tak lehounká, že i salto mortale vypadá jak jednoduchá samozřejmost. Bulvární komik znovu propadá ze „snu“ filmu do „skutečnosti“ divadla (jako kýčející Cyrano a přistižený mileneček); v černé grotesce o záletném Robinsonovi a krajně obětavém Pátkovi jsou vedle malých loutek marionetami i hlavy herců; v pijácké komedii vystupuje páreček komických sluhů (Buffon a herečka) i obalamucený, nakonec zase zmlácený pán, kterým je i tentokrát cirkusový klaun... představení i plavba by mohly pokračovat donekonečna, kdyby však na scéně nezůstal komik z music-hallu a posunky i poznámkami nerušil hru.

Rovnováha mezi maskou a tváří, loutkou a hercem, filmem a divadlem, divadlem na divadle a plavbou lodi je příliš křehká, příliš snadno ji lze vychýlit.

„*Jsi nemožnej!*“, řekne komik již zcela iritovanému klaunovi, vezme si paruku a hábit Pantalona a jde předvést, jak se má hrát pořádně. Commedia dell'arte se změní v operu

⁴⁾ Jordan Chimet: *Hrdinové, fantomy, myši*, str.235.

buffo, děkovačku však pro sebe a svá pimprlata ukradne loutkář. Rozčilený komik honí loutkáře po scéně. Místo si urve kolega bulvární. Film je obdobou již sehrané grotesky o milostném trojúhelníku. Groteska ale dostává rysy děsivé fantasmagorie. Komik – nyní žárlivý manžel – hledá skrytého milence. Objevuje několik mužských pod postelí, další ve skříni, z hrnce na něj koulí oči komik z music-hallu, ve starobylém rádiu sedí reportér Buffon. Žádný z nich, zdá se, není hledaným milencem. Teprve kostlivce, kterého najde zadržeho ve stěně, začne zuřivě škrtit. V tu chvíli je ale dopaden policistou a zavřen v místnosti, která je plynovou komorou. Ďábelsky se smějící policajt pustí plyn. Komik v děsu buší a pak už jen škrábe na zamžené sklo dveří. Tak se na poslední chvíli přece jen dostane z plátna ven. Právě včas, aby mohl sehrát svou plačtivou scénu při další bouři.

Bouře sice připomíná refrén z absurdního dramatu, nemá však nic společného s replikou na mechanicky fungující svět. Plavba lodi, příběh, který se odehrává za sérií klauniád, nemá dramatickou stavbu, není ani v pravém slova smyslu fabulován. To, *co se* v něm přesto odehrává a *co se* pak v záblescích objevuje, je historie o pospolitosti, o schopnosti tvořit, ale i ničit. O nepoučitelnosti lidí-klaunů. Osudovou odpovědí na malicherný herecký spor je v tomto případě bouře, která není ani tak podobenstvím hrozby, ale hrozbou samotnou. Události malé a velké spolu souvisí bezprostředně a i boží prst je v nich jen klíčem k osudu, za který si odpovídá každý sám. Osudu, jenž je (tak jako Ctibor Turba, který v této inscenaci zůstává poblíž scény, podá třeba rekvizitu, do děje však nezasahuje) přítomný nepřítomně.

V samém závěru je zahrána klasická, v různých variantách známá scéna, totiž prodávání ran holí, která graduje do velké klaunské bitky. Potom se však rozplývá do bitvy slovní, při které se klauni častují všelijakými i kuriózními urážkami („*nulo – filozofe*“). Hádká náhle působí opravdověji, nebezpečněji, než předchozí rány a facky. V tuto chvíli loď od diváků odplouvá, hra končí, končí bez konce, končí tím, jak různě v divácích doznívá.

Nemusí to být jen uvolňující a osvobodivá radost z bravurních klauniád. Kdesi za vši veselostí a komikou se zjevuje i silně depresivní emoce, nedoslovená hrozba konce opravdu absolutního, tragicky, vlastně osudově definitivního.

P.S.: Příliš záhy – pro Turbu zase fatálně – končí i příběh Alfreda & spol. a *Archy bláznů*. Pár představení se hrálo v listopadu 1989, po pauze se *Archa bláznů* reprízovala v květnu roku 1990, pak následovalo několik dnů hraní v zahraničí a derniéra v Západním Berlíně. Právě divadlo, tak samozřejmě profesionální a přerůstající z tuzemské míry kvality, divadlo, které mělo být chloubou a vývozním artiklem, skončilo existenční nejistotou doma a lukrativními nabídkami členům souboru v zahraničí. Jedna z nejlepších, ne-li vůbec nejlepší inscenace sezony tiše zmizela. Shledávám v tom cosi charakteristického pro pitoreskní, vždy zároveň furiantsky chudičké obrozenectví zdejší kultury. Přesto nebo právě proto je mi proti srsti psát o *Arše bláznů* a souboru Alfred & spol. v čase v minulém.

Archa bláznů, scénická montáž z textů Goetha, Rabelaise, Boccaccia, Henri Camiho a klasických situací klauniád a commedie dell'arte, dramaturgie a režie Ctibor Turba, hudba Martin Němec, scéna Jiří Beránek, kostýmy Irena Marečková, choreografie Jiří Sova, masky Čestmír Suška, loutky Jiří Šalamoun, kamera Vladimír Okrouhlík, střih Jiří Brožek, produkce Alexander Bačkovský, Alfred & spol., poprvé uvedeno 15. listopadu 1989

vyšlo v SADu 4/1990

PŘELETĚL ANDĚL SMRTI

Ještě mi zní v uších slova, kterými si publikum po Turbových inscenacích *Perpetuum teatrobile*, *Deklaunizace* a *Archa bláznů* sdělovalo své dojmy: radost, krása a potěšení nikdy nechyběly. Každý samozřejmě porozumí, pochopí, že ony produkce byly přijaty příznivě, ne-li s nadšením, přesto by se k ocenění klauniády daly čekat spíš výrazy plebejštější, takové, kterými dáváme najevo, že to, co jsme zažili, bylo opravdu hodně k smíchu.

Vždyť co jiného než smích by měl klaun vyvolat? Třeba jen proto, že je – ať se tváří jak chce – plebejec, a to často pitvorného vzezření, někdy doslova ošklivý, ztřeštěný, bláznivý a nešikovný, způsobí leckakou kalamitu, chová se infantilně, přičemž je spíš nesnesitelný než roztomilý. Každý, kdo klauna spatří, v něm okamžitě rozpozná prototyp outsidera a – i když bývá všelijak vychytralý – prostřáčka hodného posměchu.

Radostné, krásné a potěšující je, že klaun umí, co jiní nedokážou, třeba žongluje, chodí na chůdách nebo – jako klaun z inscenace *Perpetuum teatrobile* – jezdí na jednokolce a za jízdy hraje na saxofon. „*Je to jakási mše za člověka: hle jaký je člověk frajer,*“ říká Ctibor Turba o klaunovi, který ovládá do krajnosti přivedené, jinak ale přirozené, jen u většiny lidí zanedbané či již zcela zapomenuté schopnosti.⁵⁾ Je to i mše za toho dětinského outsidera, který je schopen něčeho tak dokonalého, až je to krásné, který potěší a k povznášející radosti přivede publikum složené více či méně také z outsiderů.

Ve všech třech zmíněných Turbových inscenacích byl klaun i 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. I když na první pohled slabý a bezmocný, stal se i alegorií nesmrtnosti člověka, málem bych řekl lidstva, když procházel, stále se proměňuje, dějinami v inscenaci *Perpetuum teatrobile*, když po všech bouřích vždy znovu povstal v *Arše bláznů*: divák unesený krásou, radostí a potěšením si ovšem mohl nevšimnout, že otřesy, které bouře vyvolává, jsou stále silnější, že jsou tím silnější, čím víc se klauni hašteří, že se ta bouře ozývá jako smrt, že možná ohlašuje definitivní, jediný skutečně tragický konec, po němž už nenásleduje vůbec nic. I když ale ten chladný závan pocítil, povznášející a v tomto smyslu horoucí „mše“ byla silnější. Hádám, že ji od Turby očekával i ne jeden z těch, kteří se vydali do malostranské Nosticovy jízdárny na představení české verze inscenace *Giro di vita*.⁶⁾

Že by mohlo jít o další variaci předchozích Turbových alegorií, napovídal již titul evokující zároveň okruh cyklistického závodu i kolo života. V *Giro di vita* se kolo stává znakem technické civilizace, rychlosti a pohybu, neboť je bicyklem, dopravním prostředkem, stává se i symbolem, tvarem kruhu, který se do sebe uzavírá, který je jako na kresbě Leonarda da Vinci kánonem harmonie. Podobu kruhu má také cirkusová manéž, která svým tvarem a svými rozměry umožňuje voltiž na kolech. Pod oválem nebes leží prostor k inscenaci, pohybující se na pomezí divadla a klaunské, cirkusové produkce, na pomezí situací příběhu a volných cirkusových čísel.⁷⁾

Příležitostí k drobným klauniádám, k ohledávání, na co že to kolo vlastně může být, je již promenáda před startem závodu. První klaun s kolem zápasí... a prohrává. Mohlo by to být

⁵⁾ viz Ctibor Turba: *Cirkus a klaun - komedie 19.století*, Svět a divadlo č.1-2, ročník 1992.

⁶⁾ Inscenace, koprodukčně připravená pod hlavičkami Studia Kaple a Hebbel Theatru, se hrála nejprve na podzim roku 1992 v Berlíně. Pro pražské publikum připravil Ctibor Turba verzi doplněnou o nové herce, a tím i postavy - po létech se např. na pražské jeviště vrátil i Turbův žák a spoluhráč z Cirkusu Alfred, dosti proslulý mím Jan Unger řečený Čágo. Prokletí, které tradičně doprovází tuzemská uvedení Turbových inscenací, se tentokrát naplnilo i zraněním Kristiny Maděričová a následným zrušením několika představení. *Giro di vita* se tak v Praze hrálo, počítám-li správně, všeho všudy jedenáctkrát.

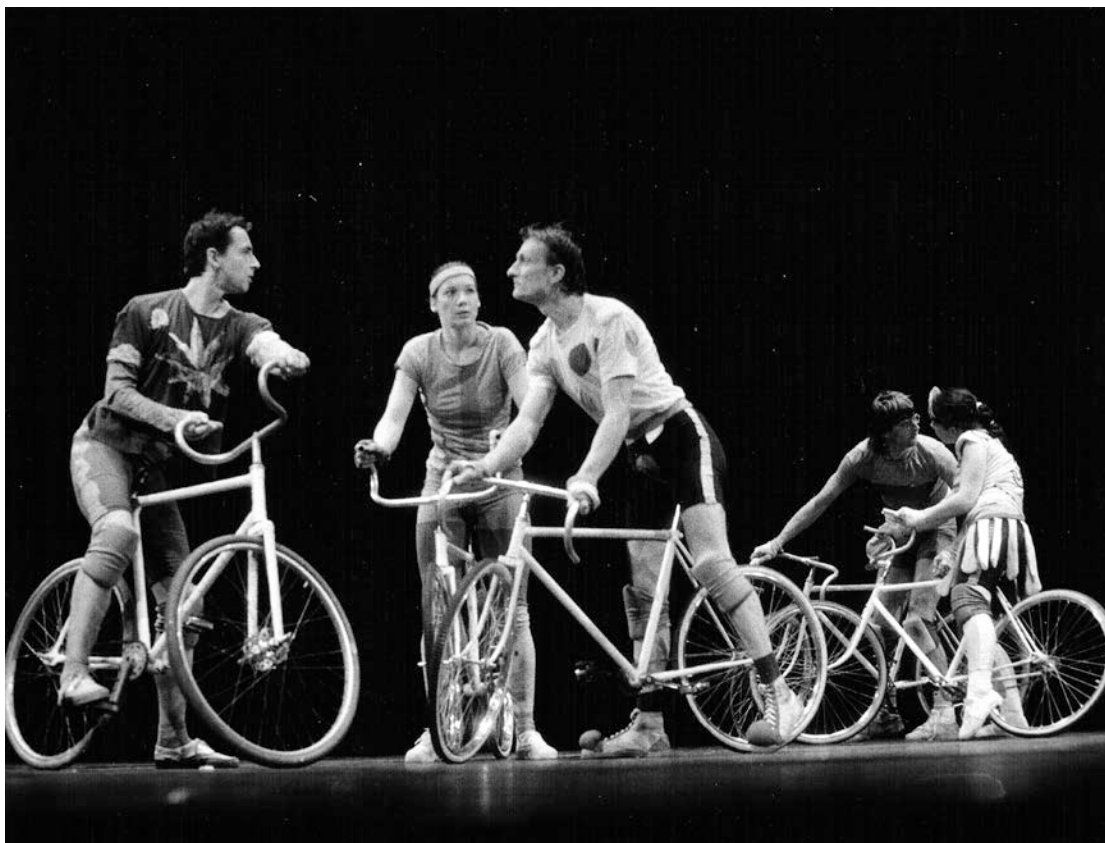
⁷⁾ V jistém smyslu je *Giro di vita* scénickou verzí té teorie, o které Ctibor Turba psal v již připomínaném článku *Cirkus a klaun - komedie 19. století*. Píše zde i o dvou typech klaunských výstupů v cirkusech: vedle čísel, které vycházejí z charakteru cirkusu, jsou to i výstupy situací vzdálené cirkusovému prostředí, při kterých klaun využívá manéž jako divadelní scénu.

motto. Za ním se v sérii dalších drobných čísel objeví klaun, který bicykl vzpírá, jiný dopuje ventilkem; jedna z klaunek má kolo za podstavec k vyzývavým pózám, druhá o něj mateřsky pečuje; cyklista-toreador zápolí s bicyklem-býkem, jako kopím mu dokonce probodne duši; přijíždí usínající cyklista, cyklista blázen ve svěrací kazajce nebo třeba cyklista na jednokolce, který cosi pronáší v babylonské směsi jazyků.

Start závodu se po sérii hromadných pádů promění na průvod cyklistů-slepců, o zrak připravených bleskem fotoaparátu.

Tak klauni nikoliv poprvé a nikoliv naposled opouštějí situaci cyklistického závodu. V orloji malých čísel jde víc o klání v obecnějším než sportovním slova smyslu. Nejčastěji klauni poměřují síly se samotným bicyklem i s kruhem, jehož je bicykl alegorií. Jakoby se snažili vyčerpat všechny možnosti kola; deštník jezdkyňe je větrem nafukován jako plachta; cyklista pronásleduje motýla; přijíždí také cyklista na klíček, pérko dojde, on se zastaví, a pak svému zachránci, který ho natáhl, vrazí facku; cyklistka je vystřelena prakem; opile se potácí opilcův bicykl s šišatými koly; na kolech se tančí pas de deux; cyklista si veze v kufru malíčký náhradní bicykl; řídítka mohou být parožím jelena i telefonem; kolo je uneseno i s cyklistou, přijede kolo s kapačkou atd.atd.

Jen tu a tam se v cirkusových číslech připomene závodění na kolech - toho druhu je třeba klaunský boj o žlutý trikot - cyklistický silniční závod je ale výchozí situací několika větších klauniád.



Do kategorie klasických patří lákání soupeřů na připínáčky: Když je připínáčeků spousta, všichni je minou, dokonce i „potácející se“ cyklistka s bolením hlavy. Píchne kuriózně cyklista, který po čichu, vedený vůní ze spreje, najede na jeden jediný špendlík.

Jiné klauniády spojuje motiv dopravní značky: Poklidným tempem projede cyklista se značkou nepředjíždět na zádech, ostatní se vlečou za ním. Později se např. objeví značka zúžená vozovka, cyklisti se do pomyslné uličky nevejdou, dojde k havárii a rébus, jak rozmotat hromadu bicyklů, se jeden z klaunů snaží vyřešit pomocí Rubikovy kostky.

Klauni se potýkají s koly a o kola, nad koly i vítězí, když předvádějí leckteré podivuhodné

kousky: klaun jede na kole, které má místo rámu gumu; přijede kolo čtyřveslice i s tím „dirigentem“ vpředu; třímetrový bicykl honí obrovitý majitel, tedy klaun na chůdách atd.atd. Radost, krásu a potěšení z umění klaunů jsem ale tentokrát pocítil jen párkrát. Snad proto, že nebylo klaunovo umění dost efektní, tedy dost povznášející na horoucí „mši za člověka“; snad proto, že nebylo ani dost efektivní, když jeden výstup střídal okamžitě druhý, až zůstal dojem letmého pronásledování klauna klaunem, klamně honičky vlastně statických figur na rychle se otáčejícím kolotoči.

V karuselu výjevů se ukáží i odkazy na klasické klauniády: např. když se zastaví klaun, počká i šíp za jeho zády, jako čekají pronásledovaní a pronásledovatelé v mnoha filmových groteskách. V jiných Turbových inscenacích potvrzovaly podobné odkazy nesmrtelnost gagů, tedy nesmrtelnost klaunů, zde jsou spíš potvrzením stálého opakování.

Opakují se i známé alegorie; citování jsou *Slepí* možná Breughelovi, snad Maeterlinckovi, i Beckettovo *Čekání na Godota*, když cyklistka-klaunka pohodlně jede a klaun za ní vleče kufr. Alegorie z Boschových obrazů, bytosti lidské a zároveň zvířecí, mně připomněly zase postavy, které mají místo hlav televizní kamery. Alegorický bestiář se změnil, zvíře ustoupilo technice.

Televizní personál má zdá se prsty i v klauniádách drastických.

Cyklisty třeba zastaví značka stop. Když se jeden přece jen odváží do „silnice“, srazí jej maličké autíčko obsluhované právě lidmi od televize. Autíčkem je ležící klaun sem a tam docela brutálně přejížděn, poté je zbit, polit benzinem a téměř i zapálen. Kolega klaun ale přikryje jeho tělo dekou, natáhne budík a pod deku se k přejetému nasouká i se všemi ostatními.

V jednom z posledních čísel závodu je cyklista hladce předjet pelotonem, přestože jen namalovaným na kulise. Když vyčerpán spadne, objeví se pro změnu dva technici-zdravotníci s nosítky, místo závodníka však zachraňují kolo. Na odchodu pak cyklistu, který na sebe upozorňoval, zastřelí.

Personál i vše, čím televize disponuje, by měl mít ve své moci režisér (Jan Unger). Díky jemu, respektive díky televizi, získávají události v manéži charakter přenášené „sportovní show“, cyklisti se tedy předvádějí, klaní a i notně unavený závodník se do kamery tváří, jako by byl plný síly a elánu. Pomocí techniky lze tempo závodníků zrychlit, dokonce pouhým nakloněním televizoru se z roviny stává kopec, nakonec velice příkrý, až cyklista spadne. V televizi mohou být živí klauni na kolech nahrazeni animovaným Mickey Mousem či dvojicí Tom a Jerry a díky technice je do hry vtaženo dokonce i publikum, diváci totiž v televizi vidí i sami sebe... Přesto není režisérova autorita nepochybná. Někdy se zdá, že moc nemá režisér nad technikou, ale technika nad všemi, včetně režiséra.

Je-li *Giro di vita* cirkusem, pak je režisér jeho ředitelem. Měl by být – coby důstojná osoba – zesměšňován omylem, tady se mu to stane i vlastním, „klaunským“ přičiněním, když si startovní a pak i cílovou páskou přilepí k podlaze prsty a nadvakrát je musí s bolestivým výrazem odtrhnout.

Jedním z prvních čísel cirkusových produkcí bývá střet ředitele s klaunem. Ani zde takové číslo nechybí. Jakási bizarní a bláznivá, tedy jako klaun vyhlížející ženská (Linda Kerr Scottová) vtrhne do manéže a usilovně řeční. Režisér se jí opakovaně snaží podat mikrofon. Klaunka ale ničí s nevinnou zlomyslností jeden exemplář za druhým: jednou si např. myslí, že jde o pumu se zápalnou šňůrou a mikrofon také opravdu vybuchne, jindy v bojovném gestu rozmačká maličký mikroport připjatý k hrudi. Zalíbí se jí ovšem za řečnickým pultem. Hlásá odtud slávu bicyklu, respektive kola s výrazem docela oficiálním.

Jedině takhle podivná ženská není cyklistkou. Ostatní klauni (Anna Vilim Stolzová, Kristina Maděričová, Jiří Sova, Jiří Reidinger, Petr Šoch a Robert Vilim) se stále proměňují, až není jasné, zda hrají jednu postavu či víc, nebo zda si jen na postavy hrají. Jen řečnicí klaunka zůstává stejná. Má nejen originální vizáž a charakter, má – na rozdíl od režiséra – i autoritu: je totiž zlodějkou kol, klaunem, tedy bláznem, který si dělá blázny z ostatních klaunů, který jim klade nástrahy ještě větší, než jaké si připravují mezi sebou.

I když se ve variacích vrací různé motivy – např. dopování ventilkem nebo cyklista na klíček – refrénem hry jsou právě krádeže kol. Nakolik jsou klauni-cyklisti na své bicykly odkázáni, se ukáže, když je zlodějka okrade všechny. V tu chvíli se klauni jen bezmocně plazí po zemi.

I ve střetu klauna s technikou bych ale víc než lineární téma člověka pokořovaného vymoženostmi, které si vytvořil ke své potřebě a pro své pohodlí, hledal alegorii marných pokusů lidí dohnat čas, zdolat a zrušit kruhový charakter života. I proto jsem podobu potměšilé, maskované klaunky-zlodějky považoval za citaci a hledal ji mezi výtvarnými alegoriemi smrti. Snad to nebylo počínání zcela nesmyslné.

Drsné žerty cirkusového závodění jsou hodně k smíchu, k smíchu je i dojezd závodu, když cílovou pásku přejíždějí dva cyklisté zároveň, ale každý z jiné strany, když se jeden z nich vyfoukne i s kolem a druhý na smrt umdlený tahá z kapes reklamy sponzorů. Na stupních vítězů legrace končí. Zdá se, že je docela jedno, kdo na ně opravdu vystoupí – za úplatek si lze vypůjčit i cizí tvář – a fotografování nejlepších příliš připomíná popravu zastřelením. Na oválu nebes pak i po slavných závodnících zůstává jen pamětní foto. A nahý muž, který se na počátku inscenace snažil vtěsnat do kruhu, vjíždí na konci – jako doslovná citace kresby Leonarda da Vinci – v kruhu rozepjatý: až se zdá, že je do kola ukřižován. Kruh, který lidské tělo vymezuje, je stále oním kánonem souměrnosti člověka, kánonem harmonie, je tedy krásou substanciální. Radost a potěšení však tentokrát příliš citelně ovanul svými křídly anděl smrti.

Nezdálo se mi, že by diváci z *Giro di vita* odcházeli zklamaní. Až po přečtení některých kritik mě napadlo, že by se klauni – i když ukázali, že umí hodně – snad publiku zavděčili víc, kdyby předvedli méně čísel, zato efektnějších, tedy radostnějších. Také Ctibor Turba by se snad setkal s větším vděkem, kdyby dal divákům po čem teskně touží, totiž potěšující pohled na outsidera, jenž je přes veškerou slabost silnější než smrt.

Docela to chápu. Nebránil bych se radosti, kráse a potěšení, jako jsem se té klaunské, totiž geneticky dané nostalgické emoci nebránil při předchozích Turbových produkcích. Bylo by ale hloupé vyčítat režisérovi, že nezopakoval, co od něj znají diváci a co on tak dobře umí. Bylo by to i velmi nespravedlivé. Jeho alegorie – blízká jiným podobenstvím života a závodu, ale postrádající obvyklou lineárnost a didaktický ráz – je stejně tak bohatá na podobenství, jako je zcela svobodná v klaunské hře. Turbovo *Giro di vita* je cirkusem, ale tak zvláštním, že se jej jen s malým ostychem opovážím prohlásit za jednu z mála skutečně hlubokých divadelních inscenací posledních let.

***Giro di vita*, dramaturgie a režie Ctibor Turba, výprava Aleš Lamr, hudba Martin Němec, Studio Kaple a Hebbel Theater, česká premiéra 17.9.1993.**

vyšlo v SADu 6/1993

SALTO MORTALE CIRKUS A HUMANITA

O cirkusu si většinou myslíme svoje. Je to folklór z periferie, ušmudlaná zábava pro děti a Infantilní občany sovětského typu, které oslní i hodně laciný třpyt, kteří užasnou nad drezúrou zvířat a sebedrezúrou lidí. Člověk musí být naivní, aby ho uchvátily tak podezřelé kreace tak podezřelých individuí. Říkáme si: Nejsou snad i ty kousky – které se nám přiči nazývat uměním – podřadné? Ovšem, něco ti cirkusáci umějí, dokonce i bídí mezi nimi umějí víc než většina z nás. Je to ale jen samé šikovné zvládnání nebezpečných situací, trochu příbuzné sportu, ještě víc ale „umění“ zlodějskému. Což ti od cirkusu ke všemu drze přiznávají, vystavujíce na odiv zjev kriminálníchků. Činí tak s nestoudnou oblibou. Vůbec si v tom svém libují.

Humberto, Zirkus Berolina, Berousek... jedna produkce za druhou a všechny zaměnitelné: stále stejné fyziognomie, barevné a lesklé kostýmy, gesta, tytéž volně slepené variace na stejné atrakce. Tak je v našich představách cirkus nejen nejpokleslejší, ale i nejkonzervativnější, prožluklá forma zábavy. Jinak si ho snad ani neumíme představit, takový si ho pamatujeme, takový je, takový – myslíme si – vždycky bude. Očekáváme u něj – jako u kolotočů a střelnic – i ten periferní odér. Voní nám skoro starosvětsky a malebně.

Suma sumárum: Cirkus je takový, jak si ho představujeme.

■ Á propos, když zde byly zmíněny i pouťové atrakce, nezdá se vám, že cirkus patří k podzimu, blátu a sychravosti? Jako patří Matějská pouť ke kalné oblevě?

Vzpomínka na sezónnost takových veselíc může teoretika dovést i ke spekulaci, zda podzimní produkce cirkusové a jarní Matějské pouti nejsou „vraky“ rituálů světské špíny, která má být v zimě mrazem spálena, na jaře pak odplavena.

I když se teoretik nebude zabývat rituály, může – jako antropolog Johny Cook – konstatovat, že *„To, co člověk zakonzervoval, co zakuklil, co učinil mýtem a legendou, možná vypadá mrtvě, ve skutečnosti je to ale schopné proměny, přičemž i v nové podobě se to bude chtít stát obecnou metaforou, alegorií, která se po čase zakuklí do dalších mýtů a legend.“*⁸⁾

Cirkus je, když chcete, takové teorie zářným příkladem. Zakonzervovány v něm jsou na jedné straně třeba barvotiskový mýtus o cikánech v pestrých krojích, s mastnými vlasy, kteří kradou slepice, ohánějí se kudlou, kteří – to je jádro pudla – jako kočovníci nejsou doma nikde a jsou doma všude, na straně druhé např. sladkobolná legenda o smutku zdánlivě veselého klauna.

Zřejmě ne náhodou i citovaný americký teoretik bere pokleslé žánry v potaz. Jsou mu přímo hlavním materiálem. Cirkus je podle jeho názoru „zakonzervován“ jako kýč⁹⁾. Neboť jsme ho takový chtěli mít: *„Je pokrytecké tvářit se pohoršené: stupeň nevkusnosti odpovídá obecné, skrz naskrz humánní náklonnosti moderního člověka ke kýči. Tohoto vysoce humánního druhu je“* – dodává dokonce – *„i mýtus o kouzlu a moci drezúry.“*

Kýčovitost kukly nemusí podle Cooka znamenat, že se zákonitě promění v něco stejně nevkusného. *„/ kompot“* – říká – *„není-li dobře zavičkován, změní se v cosi nového, snad hůře požitelného, ne ale tak trapně sladkého a-co se původního ovoce týče – lživého.“*

Za sebe musím dodat, že vzhledem k „požitelnosti“ tvaru, zrozeného z kukly zvané cirkus, nejsem zdaleka tak pesimistický. Což si dovoluji tvrdit, i když jsou mé divácké zkušenosti s „novým cirkusem“ omezeny na dvě produkce.

⁸⁾ Johny Cook – velmi skoupý i na údaje o sobě samém – šíří své články prostřednictvím Internetu, nikdy však v angličtině. Text, z něhož jsem si dovolil citovat a jehož titul je shodný s názvem mého článku (tedy *Salto mortale*), přeložil ze španělštiny Oldřich Tichý.

⁹⁾ Cook poznamenává, že tento „středoevropský, katolický styl, jehož označení se vyhýbáme, imigranti úspěšně propašovali do přísné protestantské kultury Nového světa“ (vzápětí ovšem označí i protestantskou „přísnost“ za kýč svého druhu).

■ **-QUE-CIR-QUE-** je název – jak to u cirkusů bývá – souboru i jeho produkce. Jako autoři koncepce a režie jsou uvedeni průkopník „nového cirkusu“ Ueli Hirzel (Aladin, Cirque O), Christoph Gärtner (též šéf techniky) a trojice Emmanuelle Jacqueline(ová), Hyacinthe Reisch a Jean-Paul Lefeuve (aktéři-artisti).

To kolektivní autorství je do jisté míry pochopitelné, když je produkce klasicky složena z toho, co kdo umí, a to jsou nejrůznější akrobacie. Tvarem jde tedy zase o sled čísel, zvládnutých bravurně a inscenovaných s vtipem: příkladem toho vtipu může být výstup na visuté hrazdě, celkem obvyklý ale viděný z neobvyklého úhlu a blízkosti. Manéž je malá, diváci blízko a hrazda visí ledva metr nad zemí. Nebezpečí, které artistka zvládá, spočívá tentokrát v tom, jak všechny cviky provést a nepřijít o hlavu (což lze chápat – a platí to též o jiných „cvicích“ – i jako metaforu).

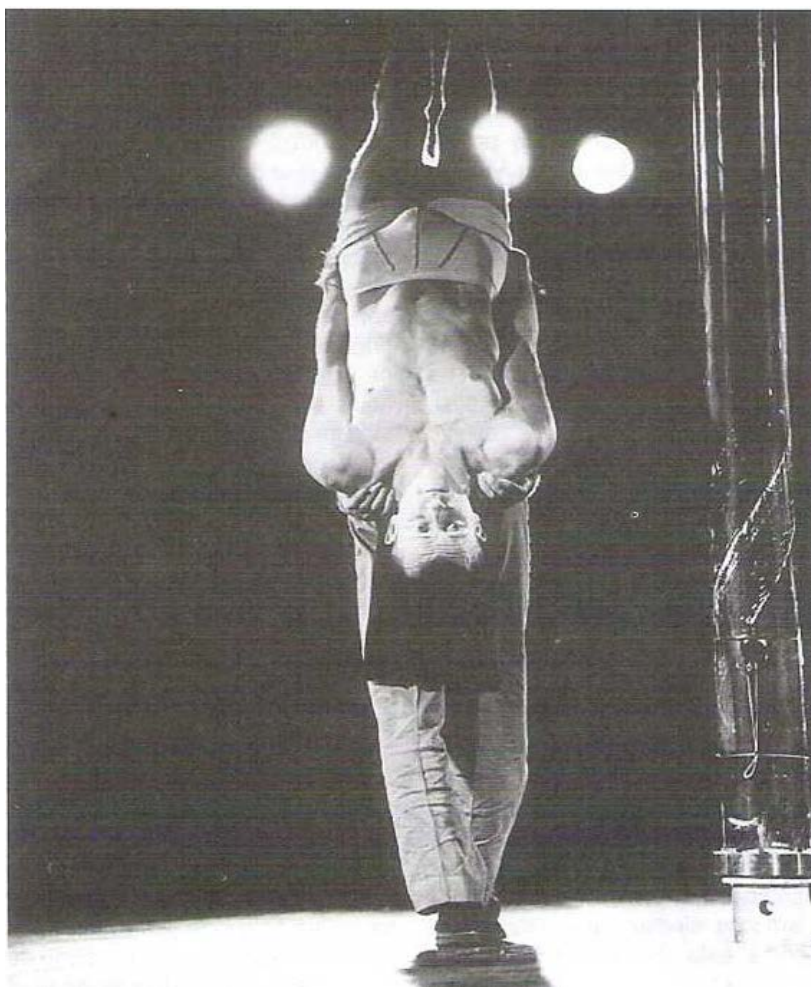
Zmíněné číslo je také vrcholným výkonem nádherné Emmanuely. Většina atrakcí ale spočívá na bedrech obou mladíků. V jejich akrobaciích zpočátku dominují různé variace šplhání, a to hlavně po sloupu, zvedajícího kupoli stanu: po něm lezou vzhůru a jeden přes druhého (dokonce proti sobě), jindy z něj Jean-Paul ve výšce a s muší samozřejmostí vodorovně trčí. Variací je pokus vyšplhat na falešný sloup-srolovaný koberec, který se zlomí, a ten, kdo chtěl vzhůru, teď míří k dřevěným deskám manéže. Posléze začne převažovat jiný pohyb, poněkud mechanický. Objeví se zprvu jako houpání na polokruhové konstrukci, pak i jako jízda na kole (taky houpává – cyklista se jen „odráží“ od vzduchu), akrobacie na bicyklu i na jednokolce, nakonec i v obřím bubnu jak pro nějakou monstrózní veverku. Jsou to zase variace na známá technická čísla, i když často zvláštní: Hyacinthe třeba rozjíždí velké kolo do publika, diváci se děsí, ale kolo se vždy na poslední chvíli zastaví, jeho pohyb se obrátí (to je verze klasického klaunského žertu s talířem na gumičce).

Vedle těchto na první pohled tradičně technických kousků se však v produkci objevují i čísla jiného řádu. Prologem je např. tanec ruky, která se jako had vyplazí z dřevěné podlahy. Je to ruka dívčí. Hned v další scéně zapaluje Emmanuelle svíčku, oba mládenci se jí snaží sfouknout, což je úkol náročný, neboť balancují, stojíce na krajích divoce rozhoupané polokruhové konstrukce. Hyacinthovi se to podaří a Emmanuelle ho políbí, kdežto Jean-Paul dostane facku.

Tak se od počátku situace cirkusová stává v náznaku i situací divadelní, byť praejednoduchou: je to zápas dvou rivalů-kamarádů o slečnu. Jeho fabulí jsou ovšem sama čísla, ne nějaký, těmi čísly vyprávěný příběh.

Děj-neděj – v němž zvraty Emmanuelliných sympatií fungují jako permanentní kolize – utváří i zvláštní a různorodá imaginace. Někdy obraz probouzí hlavně emoci (třeba když se Hyacinthe schová do „houpačky“ jako do ulity), jindy je jím naznačena dramatická situace: Hyacinthe např. vytáhne Jean-Paula za nohy do vzduchu, zapálí si cigaretu, už se zdá, že jako mučící nástroj, pak ale Jean-Paula spustí dolů a ten, jak klesá, tedy hlavou dolů, se k němu přimkne... jako spojenci pak pokuřují z jedné cigarety. Dramatičtější význam ale mohou získat i méně členité obrazy: Hyacinthe stojí na kolenou Jean-Paula, který mu čistí boty; Emmanuelle se visíc na gumových lánech stává tančící loutkou; Jean-Paul a Emmanuelle drží Hyacintha za krk ve vzduchu... Hlubší význam“ dostane i omšelý gag: Emmanuelle – pusu nenápadně plnou vody – po čůrcích a neuvěřitelně dlouho „uplivuje“ na Hyacintha, pak ho políbí, vzápětí znovu „poplive“.

Zvláštností produkce je, že leckteré číslo by mohlo být číslem závěrečným (ve skutečnosti se na závěr objeví obraz čistě „výtvarný“: podpěrný sloup počůrá desky manéže). Stavba „inscenace“ je totiž do té míry volná, že se v ní výstupy mohou objevit v jiném pořadí, že se mohou i měnit. Hra, která nemá v pravém slova smyslu ani děj, natožpak toho děje pointu, je postavena na principu hraní donekonečna, lépe řečeno dokola.



-Que-Cir Que-, koncepce a režie Emmanuelle Jacqueline, Hyacinthe Reisch, Jean-Paul Lefeuvre, Christoph Gärtner, Ueli Hirzel, produkce Ueli Hirzel-Aladin, poprvé vystupuje v roce 1994. Hyacinthe Reisch a hlavou dolů Jean-Paul Lefeuvre
FOTO BERNARD FUCHS

A přesto i divák, který se na to všechno bude dívat jako na klasický cirkus, na sled atrakcí, zaznamená „divnou“ obraznost, povšimne si i zvláštních typů aktérů-postav (proto jsem si je dovolil nazývat jejich křestními jmény). Nejsou to v žádném případě obvyklé cirkusové typy; Jean-Paul Lefeuvre hraje polonahý, s hlavou vyholenou, s tváří nehybnou, je to lidsky kuriózní typ jak z Uhlárovy Stoky; Hyacinthe Reisch nosí dlouhé vlasy a módní koží bradku, vůbec vyhlíží jako kozlík, obličej opět bez mimiky; Emmanuelle Jacqueline je snědá dívka, možná míšenka, která (čert ví, zda v roli či neuvědoměle soustředěna na svůj výkon) co chvíli pláží jazyk. Ti všichni (přestože se oba pánové díky neměnnému výrazu v obličejí podobají klaunům) nevypadají nijak stylizovaně. Jsou lidsky autentičtí a autentická je i jejich hra. Až se zdá, že akrobacie je spíš způsob existence, umění kultivované, ale – protože vychází z fyzické síly – i odhalující, co je na člověku pudové, nekontrolované. Animálnost se tak stává stejně charakteristickou jako zručnost, a to přesto, že není nijak naturalisticky ukazována. I agrese, která se nejvíc objevuje ve výstupech aktéra s extra poetickým jménem Hyacinthe, dostává sice hravou, artistní formu, působí ale nebezpečně.

Myslím si tedy, že i divák, který nemá potřebu předváděnému nějak hlouběji rozumět, pocítí tuhle zneklidňující upřímnost. Dívá-li se na produkci jako na divadlo, pak v ní (v technice a imaginaci jednotlivých čísel, v charakteru postav) může objevit i celou síť metafor, symbolů a alegorií.



Křik chameleona, choreografie a režie Josef Nadj, Anomalie, 1995.
FOTO PHILIPPE CIBILLE

■ Cesta vzhůru (šplhání) jako ambice lidstva a cesta v kruhu (opakující se a v pocitu vždy neuzavřená) jako příběh každého člověka, tyto dva základní pohyby, které divák, chce-li, zaznamená jako motiv i téma produkce *-Que-Cir-Que-* představují i směry, které Cook aplikuje na celé dějiny lidstva. Rozlišuje touhu (směr vertikální) a její naplnění (směr horizontální). S neskrývaným apetitem pak komentuje i nám důvěrně známou marxistickou představu vývoje jako spirály: „*Marxismus je jedna z největších ideologií kýče a představa, že vývoj směřuje po spirále vzhůru je toho kýče model. Kdo hladoví po pečínce blahobytu s přílohou téměř zaručené nesmrtelnosti (a kdo ne?), má – poslouchaje takové rachtání z kuchyně – rázem dojem, že se jí co chvíli dočká. Marně ovšem. Je to blamáž. Těm, kteří té iluzi uvěřili a kteří jsou teď zklamáni, vzkazují: utěšit vás může jen to, že z hlediska kosmického nekonečna žádné nahoře a dole neexistuje.*“ Své pochybnosti ovšem Cook rozšiřuje na vědecko-technický a civilizační vývoj vůbec (i v nich nachází iluzorní víru v pokrok). A právě v této souvislosti se opět obrací k cirkusu. V jeho aktérech objevuje výmluvný – a v souvislostech tohoto článku zajímavý – vzorek člověka civilizovaného: „*Akrobaté, žongléři, to jsou podivíni ovládající kuriózní a úzce specializovanou techniku. Proto jim dělá potíže komunikovat s námi i mezi sebou. Salto mortale je totální samomluva! Měli bychom se ale varovat dojmu, že s jejich neseriózním, protože neúčinným počínáním, nemáme nic společného. Akrobaté a žongléři jsou jen výraznější podobou, alegorií nás všech. I my jsme specialisté. (Vymýšlíme si stále nové technologie komunikace, milujeme je. Většinou však nemáme spolu o čem mluvit.) Cirkus pro nás není opravdové drama, protože je v jednom jediném punktu dramatický až příliš: každý se v něm chlubí zvládnutím své zvláštní riskantní situace. I my jsme ale soustředěni na svůj osobní doskok. Je nám i miniaturou cíle metafyzického. Bez této mety máme pocit, že žijeme dějiny bez dějin. Stali*

jsme se otroky společnosti, která stojí na organizaci a pokroku, která vyžaduje zvláštní odbornost a propaguje výhradně vyšší cíle umístěné na vertikálu. /.../ Zatím jsme si jen troufli označit specializaci za problém. Nevíme ale, jak ten problém řešit.“

■ I v *Křiku chameleona (Le Cri du Caméléon)* se prezentují specialisté (byť mnozí „víceboroví“): akrobaté, žongléři, skákači, hudební klauni... Stejně jako protagonisté *-Que-Cir-Que-* jsou i aktéři výhradně pánského souboru nazvaného ANOMALIE absolventy francouzské cirkusové školy CNAC (Centre national des Arts du Cirque v Châlons-en-Champagne: zde měl také *Křik chameleona* premiéru). Kvalita hlavního učiliště, svým způsobem univerzity „nového cirkusu“, je na výkonech opět znát: jsou perfektní. I když je i u francouzské školy nepochybně základem drezúra víceméně známých technik a v produkci jsou pak k nalezení i „učebnicová“ čísla, může divák jen stěží vnímat *Křik chameleona* jako pouhý sled jinak samostatných atrakcí. Je to mnohem spíš kompaktní pohybové divadlo. Což je jistě přínos choreografa a režiséra JOSEFA NADJE, významné osobnosti tanečního, přesněji právě pohybového divadla.

Ne, že by Nadj prováděl nějakou revoluci cirkusových forem. Ctí naopak žánr: šapitó je „budovou“ i scénérií, nevypráví se žádný čitelný příběh, aktéři nevstupují do pojmenovatelných rolí. Není zde k nalezení ani situace, která by naznačovala konflikt aktérů-postav, dramatický příběh. Produkci ale Nadj komponuje „tanečně“ (někdy doslova) a „výtvarně“, s imaginací téměř surrealistickou, totiž uvolněnou a spojující nesouladné motivy.

Sbor účinkujících se poprvé představuje jako menažérie groteskních typů: bezhlavá postava oděná v pytlí, třínohý člověk, muž s trumpetou v rozkroku, hadí muž, opičí muž... Je to obraz i cirkusové číslo: mezi těmi typy je třeba disproporčně vypadající muž, který se prochází, pak udělá „stojku“, chvíli jde, sundá si boty a divák užasne, vidí, že ho předtím šálil zrak, totiž klobouk mezi „rameny“, kabát, rukavičky... a hlavně divná, ale jistá chůze pána, který si vykračoval po „obutých“ rukách.

Tak se obvyklé cirkusové entré mění – název souboru nelže – na přehlídku anomálií, groteskních nejen komicky. Ne náhodou připomíná kdekomu Nadjův cirkus divadlo Tadeusze Kantora, je – dá se z nouze říct – groteskní „polský“.

I druhou „tvář“ aktérů si pak divák může zařadit kamsi na geopolitický Východ: jsou to tentokrát svátečně oblečení vesničané v černých šatech s klobouky. V podobě prostáčků se ale zase skrývají stejní podivíni; absurdně akrobaticky se dostávají na své židle, žonglují s klobouky, předvádějí i staré kabaretní číslo, kdy Soused sousedovi bere klobouk z hlavy a sám si ho nasazuje (jeden má tentokrát pod kloboukem další stále menší kloboučky).

Barva – v tradičním cirkusu co nejzářivěji pestrá – je tentokrát lomená: každé cirkusové nebo taneční číslo je rušené; každá schopnost je současně vada; vše, co je úchvatné, obdivuhodné, každá atrakce, každý obraz má – zdá se – ještě jiný, skrytý a nejspíš temný význam. Lidé prolínají se svými neživými dvojníky (tance s figurínou), se zvířaty (zvířecí masky). Snaží se zvládnout svět kolem sebe, živý i neživý (koule, láhve, klobouky, kterými žonglují – konve, hustilky a jiné „rohy“, na které troubí). Jsou připoutáváni k zemi (fantasticky break-dance na kolenou, jako by se tanečník nořil do země), nebo se pokoušejí od země odpoutat (šplhají, skáčou, „létají“).

Výmluvný je obraz, téměř „deklarace“ snahy o stav beztlíže: akrobat šplhá po „šále“ (pruhu látky), jako by se do ní zarolovával, pak ve výšce drží lampu, ta osvětluje stůl, na kterém je z rekvizit – ze skleničky, z koule na tyči, z klobouku... – vystavěna konstrukce „křehké rovnováhy“. Ten objekt lze chápat jako symbol výjimečnosti, o kterou aktéři-postavy téhle podívané usilují. A dominantním se v tomto úsilí nakonec stává právě pokus o levitaci a létání. Řetěz atrakcí se změní v proud, čím dál tím víc se překrývají a prolínají: šplhání, akrobacie ve vzduchu a hlavně skoky, které se mění v tanec, vzdušný balet proti sobě a přes sebe vysoko ve vzduchu letících těl, která „přistávají“ na děsivě malou matraci. Posledním „akordem“ je obrovský skok směrem do publika, kdy se akrobat, jenž v letu a vysoko nad zemí dosáhl pomyslné rampy, zázračně zavěsí do pruhu látky. Po tomto velkém

finále přichází relativizující epilog: člověk s kloboukem, s kufrem na zádech, který se proplazí scénou jako šnek.

Křik chameleona není než příběh vlastního cirkusu a jeho aktérů, kteří jsou obyčejní i výjimeční, jejichž výjimečnost je zároveň úchylkou. Je to psychodrama i alegorie.

■ Depresivní skepse, která může diváka zasáhnout při *Křiku chameleona*, je podle Johnyho Cooka destruktivním virem, jenž zákonitě zachvátí společnost, nebude-li schopna zakotvit ve svém ideovém programu princip „užitečné neúčinnosti“. Cook je v tomto směru pokračovatelem i oponentem Mila Temesvara, autora eseje *Prodavači Apokalypsy*.¹⁰⁾

Temesvar aplikuje „problém nezpůsobivosti“ na intelektuály, kteří se původně kvalifikovali jako „technikové Totality“ (nebo – jak dodává – „*Humanity, chápané jako totalita hodnot*“). Když se „*jejich funkce ukázala být nepřiměřená společensko-kulturnímu kontextu*“ (protože nová zkušenost zcela vyvrátila to, co dosud hlásali, učili a za co byli honorováni), vymysleli si nové typy činností, „*funkční jen zdánlivě*“. Jejich novou a stejně společensky a finančně úspěšnou kvalifikací je – podle Temesvara – „prodavač“, „technik Apokalypsy“. To jsou „*specialisté na důkazy o tom, že nový horizont problémů je radikální nedorozumění, že je proti lidský a že je tudíž třeba, má-li být lidstvu zaručena budoucnost, vrátit se ke kultu bývalých hodnot*“.

Cook, podle svých slov, navazuje na Temesvara tam, kde, jak říká, „*fatálně*“ skončil; „*Postřehl, že člověk stvořil technologie, kterým nebude schopen konkurovat, «stroje vytvářející sylogismy», že se tudíž «mění horizont problémů» a «člověka je třeba znovu hledat pěkných pár miliónů kilometrů za ním», dokonce, že «to platí jak pro filozofii, tak pro uměleckou kritiku a pro morálku stejně jako pro ekonomii a náboženství». Potřeba směřování k horizontu (díky čemuž i metafora notně kulhá) ale prozrazuje Temesvarovu levičáckou omezenost. Hledá tedy pro člověka opět užitečnou roli: má to být «tvor schopný konstruovat stroje vytvářející sylogismy a zabývat se problémy spojenými s jejich použitím». Jinými slovy: kdo se nepřesholí na údržbáře (nebo se nestane – tu šanci mají jen intelektuálové – «technikem Apokalypsy») je ztracen. /.../ Stále užší specializací chce člověk konkurovat technologii, kterou stvořil. V té soutěži nemůže zvítězit, je uzavírán do permanentně se zmenšujícího klubu stejných specialistů, kterým dělá čím dál větší problém obhájit svou užitečnost. Temesvarův «problém nepřizpůsobivosti» je tedy problém celé civilizace, nejen «techniků Totality». K jeho řešení je nutné odmítnout ideál pokroku, závaznost užitečnosti a hodnot, kterými lze tuto užitečnost měřit (jako je úspěch a bohatství). Akrobaté, žongléři“ – říká Johny Cook závěrem – „mohou být první, jejichž zbytečnému počínání příznáme důstojnost. Čím jsou oni dnes, tím budeme my zítra. Uznejme tedy, že činnost, k níž jsme puzeni, může mít smysl sama o sobě, byť by to byl jen ventil té agresivity, která nás dosud hnala k pomyslnému «vzhůru!» a «vpřed!».“*

-Que-Cir-Que-, režie a koncepce Emmanuelle Jacqueline, Hyacinthe Reisch, Jean- Paul Lefeuve, Christoph Gärtner a Ueli Hirzel, hlavní technik Christoph Gärtner, kostýmy Xavier Hervouet, produkce Ueli Hirzel, Aladin-Produktion, premiéra 20. 10. 1994.

Křik chameleona (Le Cri du Caméléon), choreografie a režie Josef Nadj, scénografie Goury, hudba Stevan Kovac Tickmayer (z nahrávky) a Anomalie (živě). Anomalie, premiéra v Centre national des Arts du Cirque (Châlons-en-Champagne) v prosinci 1995.

vyšlo v SADu 1/1997

¹⁰⁾ Milo Temesvar je českému čtenáři znám jen zprostředkovaně, díky komentáři, který *Prodavačům Apokalypsy (The Pathmons Sellers)* věnoval Umberto Eco ve stati *Z Pathmosu do Salamanky* (in: *Skeptické a těšitelé*, Svoboda, 1995).

NA SKŘIPCI ČILI VE VESMÍRU

Vznést se do vzduchu, to je dávná lidská touha i meta tanečníků a cirkusových akrobatů. První se o to snaží při zemi a s grácií, druzí ve výškách a s odvahou. V obou případech se vytváří iluze letu. Co se však stane, když ten, kdo plul vzduchem, v pohybu ustřne? Tehdy se zdá, že prostor a ty síly, které nás poutaly k zemi a které jsme proto chtěli překonat, zmizí. Zůstane tělo a neurčitý vesmír kolem. V tu chvíli jen to tělo dává vesmíru tvar a prostoru rozměr.

(Prostorem, jeho vznikem se po svém zabýval Italo Calvino v *Kosmických groteskách*. V jedné z nich, nazvané *Tvar prostoru*, plují tři postavy, dva muži a jedna žena, vesmírem, každý po své dráze. Žárlicímu vypravěči dá naději, že se k té ženě jednou přiblíží, teorie, podle níž je prostor tvarován těly a tělesy, „*takže vířidek, který roste na nose kalifa nebo mýdlová bublina na prsou pradleny mění všeobecnou formu prostoru ve všech jeho rozměrech*“. V jiné povídce, nazvané *Všechno v jednom místě*, dojde k Velkému třesku, až když se v těch, kteří byli dosud netěsnáni v jednom místě, probudí představa prostoru, touha po něm. Může za to jedna paní, která řekne: „*Kluci, jak ráda bych vám udělala nudle, jen kdybych měla trochu místa!*“ Tehdy začnou všichni myslet na ten prostor, „*který by zaujaly její kulaté paže při válení těsta /.../ na pole, kde by rostlo obilí /.../ na prostor, který by muselo překlenout slunce*“. A stane se. V Calvinových groteskách, literatuře na první pohled nevážné, je obsažena – se zájmem o vědu a vývoj – i notná dávka vážného existenciálního optimismu. Kniha vyšla v polovině 60.let.)

Člověkem, který uvízl v beztvarém vesmíru, je i viselec. Ten však neutváří prostor, prostor naopak utváří jeho – uzavírá jej do sebe, poutá ho, zbavuje svobody pohybu... a tělo se poddává právě těm silám, které jej vázaly a od nichž se chtěl odpoutat. Je – jako na mučidle – napínán mezi nebem a zemí.

(Viselec je v podobně strašlivé a zároveň groteskní situaci jako postavy z her Samuela Becketta, které uzavřeny do nádob či jinak beznadějně a existenciálně imobilní, čekají na smrt, na Godota. I ony jsou napínány na vertikále. Přestože je základem Beckettových dramát existenciální úzkost – a autora lze stěží nazývat životním optimistou – nepřestává být stav, ve kterém se jeho postavy nacházejí, ztřeštěně komický. Je to slapstick a horor zároveň; smrtelný pot vyvstává na tváři rozšklebené do grimasy smíchu. Groteskní vážnost je Calvinovi s Beckettem společná.)

Situace člověka v beztvarém vesmíru i situace viselce vydaného tortuře „vesmírných sil“ se objevují i v inscenaci Ctibora Turby nazvané *Hanging Man*.

Visícím člověkem vrcholí několikaletá školní cvičení Turby-profesora a jeho studentů na pražské HAMU. O své pedagogické metodě píše Turba také v programu k nové inscenaci: „*Když bude herec improvizovat za normálních okolností, půjde do improvizace s vágní myšlenkou, někdy úplně bez ní S nadějí, že se někde chytí, začne pohledem otvírat vazby, kterých možná využije, jestli se dostaví nápad. Jít do visu bez myšlenky a konceptu nejde. /.../ Vis vylučuje pohybovou frazeologii.*“

Metodě, při které studenti visíce „tančili“, říkal Turba *Toledská mučírna* jedna ze školních etud se nazývala *Omezené možnosti pohybu*. Samy klauzury, na kterých se tato cvičení ukazovala, vidělo jen pár desítek lidí. Pár stovek dalších se pak mohlo setkat se *Soumrakem obzorů* (1992) a *Kinedrilem* (1993), volnými pásmy, které ze školních etud byly sestaveny. Ty se hrály sice s úspěchem, počet repríz byl ale mizivý.¹¹⁾

Hanging Man je tedy nikoliv zcela první, ale první řádná, koncipovaná inscenace, která formálně i tematicky vychází z „viselectví“ a omezené možnosti pohybu. Z původních etud je do inscenace zařazeno jedno kompletní číslo („charaktery“ Halky Třešňákové); i *Hanging*

¹¹⁾ O pedagogické práci Ctibora Turby psala Ladislava Petišková v článku *Soumrak obzorů* (SAD 1/1993). O 4. ročníku mezinárodního festivalu divadelních škol v Brně, kde dostal *Kinedril* jednu z hlavních cen, psal Ondřej Černý v článku *Setkání* (SAD 4/1994).

Man je do jisté míry volným pásmem, sledem jedenácti, respektive třinácti samostatných výstupů. Každá sekvence má svůj název (scénosled najde divák v programu), od sebe je pak odděluje „opona“ modernismu, totiž stmívačka, přičemž „výplní“ mezer i mostem spínajícím všechna čísla v jeden celek je Stivínova hudba. Hlavním stmelujícím prvkem je však sám neobvyklý stav, v němž se herci nacházejí a estetická, optická strohost.

Z kvarteta aktérů (Halka Třešňáková, Ondřej Lipovský, Marc Pohl, Petr Krušelnický) nikdo nevytváří obvyklé postavy, ztrácí se i individualita. Charakteristická je totiž absence mimiky; tváře viselců jsou bez výrazu a lidé – to se týká pánské části souboru – zaměnitelní. Unifikující jsou i vyholené hlavy všech tří mládenců a černé kostýmy, vesměs jen minimálně zakrývající bílou nahotu. Černo-bílá je i základní barevnost.

Scénografie v známém slova smyslu chybí zcela. Nahrazuje ji podoba divadla, ve kterém se hraje. V Turbově domovském „bunkru“ je publikum usazeno na ploše sloužící jindy za jeviště. Hledí tedy na příkré dřevěné stupně hlediště, které působí víc než jen jako z nouze zvolený, funkční „prospekt“. Význam nese již členění jevištního prostoru, které je – spíše jako v cirkusu než v divadle – jednoznačně vertikální. Světlý okr, teplo dřeva tvoří též pozadí, dalo by se říct „podtisk“, zabarvující a oteplující výjevy, jež se divákovi naskýtají. Také většina dalších scénografických prvků, které se v inscenaci sporadicky objevují, je odvozena od podoby vlastního divadla.

Forma, tedy i výchozí téma, se neodhaluje postupně, ale okamžitě s prvním triptychem obrazů. Ty tvoří úvodní sekvenci, nazvanou výmluvně *Separations*. Nejprve se v tichu objeví mladý muž (Petr), jenž visí hlavou dolů, zavěšen za brusli na jedné noze. Tělo je strnulé. Pak se k životu probudí druhá, ta „nespoutaná“ noha. Ohledává prostor, zkouší se vymanit. Když obraz mizí do tmy, ozve se cinkání a kovové údery jak z nějaké dílny. Ty se pak změni v rytmus a hudbu s dominujícím saxofonem a objeví se další mladík (Marc), visící za svázané nohy. Žije pouze jedna ruka, pokouší se zvednout hlavu, pak se pohybuje vzduchem jako ryba obeplovající éterické pobřeží těla. Třetí variantou omezeného pohybu jsou čtyři letory, které předvádí dívka (Halka) sedící na houpačce. V nehybné tváři, na hudbu, v níž dominuje flétna, „tančí“ pouze jazyk. Charakter se mění: *sangvinik* je jeho rychlým těkáním; jako *flegmatik* pomalu, opatrně nadouvá tváře; jazyk *melancholik* se jako červ pomalu vysouvá z úst; coby *choleric* se útočně vymršťuje.

„Tanec“ osamocené části těla je koncentrovaný i abstraktní. Divák jej může chápat jako obraz zrození, objevování pohybu, ohledávání prostoru i sama sebe. Záleží však na osobních asociacích, které v něm obrazy vyvolávají. Vliv nemá jen vlastní životní zkušenost, ale i zkušenost zprostředkovaná uměním. Turba píše v programu, že mu výstupy jeho herců připomněly haiku, japonské básnické miniatury, a také – „*svou intenzitou a snahou vložit do obrazu esenci sledované myšlenky*“ – Matissovy kresby. Na mysl ale může přijít i asijské divadlo, i u nás celkem asimilovaný styl butó, který připomene již zjev tanečníků, ale také dynamika a abstraktní, introvertní znakovost; při pohledu např. na jazyk změněný v jakéhosi nezávisle na ostatním těle existujícího živočicha se možná vybaví imaginace pozdního surrealisty Jana Švankmajera.

Pocit, že to, co sledujeme, je svého druhu pastiš, s dalšími výjevy nemizí.

Na kresby a objekty Karla Nepraše si třeba vzpomenete při sledování *Závislosti*: Dvě postavy, jedna visící hlavou dolů a druhá pohybující se po stupních, jsou jako siamská dvojčata srostlá hlavami (spojenými kuklami). Marně se snaží této závislosti zbavit.

Jako lidský bonsai a zároveň postava z Becketta se objevuje dívka ve scéně nazvané *Kameny (tíže bytí)*: Je za pas vyzdvížena z plastického kontejneru, stéká po ní voda a k zemi ji stahují kameny, které má přivázané k nohám, k ruce, k copu vlasů. Jen ruka se vzpíná podél těla.

Co se nám může vybavit, není však průkazná citace, doslovná variace na známé umělecké dílo či formu, jen odkaz. Tyto odkazy, které zřejmě ani nejsou nějak rafinovaně koncipované, nemusíme luštit, díky nim – jde o součást naší paměti, tedy životní zkušenosti – ale výjevy lépe chápeme.

Relativně nejjasnější jsou scény, ve kterých jde o náznak jednání a konfliktu.

Může to být láska a sexualita, která se zde objevuje ve scénách nazvaných *Vztahy* a označených – i to je spíš zvyk výtvarníků – číslicemi. Jsou to skutečně variace (i vzhledem k sekvenci nazvané *Závislost*), a to milostného magnetismu. I tentokrát si může divák vybavit jiné umění, respektive výtvarný znak, symbol jin a jang. To když je muž (Ondřej) přibit k zemi a žena visí nad ním: nejprve se dotýkají tváře a pak i ruce, kterými se obejmou, přirostou k sobě.

Jiná – byť vizuálně podobná – emoce k sobě přitahuje další dvojici. Konfliktem obrazu nazvaného *Hmyz* (Marc, Petr) je nejspíš boj o teritorium. Dvojice visí – každý za jednu nohu – proti sobě, na své straně scény, u svého černě polstrovaného sloupku, jako v rohu boxerského ringu. V maskách a podivném postroji z kožených pásků vypadají skutečně, jako by měli hmyzí hlavy a krovky. Rukama lezou proti sobě; po těkavých pohybech a opatrných dotycích se do sebe zaklesnou. Jejich objetí však povolí a oni zase skončí každý sám ve svém koutě.

Alegoričnost – patrnou v těchto scénách – objevíme i u sólových výstupů.

Odměřený čas bytí je přímo označením alegorie. Čas, o kterém se v názvu mluví, má podobu písku, který visící postava (Marc) z ruky usypává na kovové zrcadlo. Když v té zrcadlové ploše vidíme odraz těla, může nám pohyb rukama připadat jako mávání křídel, let, její pohupování jako stoupání k nebi. Je to symbol lidské smrtelnosti, zřejmě i klamného vzepětí. Přesto je název, a každý další pokus vysvětlit slovy smysl obrazu, nutně příliš přehnaný a „jasný“. Emoce, kterou vyvolává obraznost, je silnější.

Potíž je nejevidentnější u obrazů přiklánějících se k abstraktnosti.

V *Rituálu* visí postava (Ondřej) hlavou dolů; tělo je obklopeno křehkou stavbou z tyčí. Při každém pokusu o pohyb tyče padají, po chvíli se konstrukce zcela zhroutí. Může to být třeba rituál osvobození, nebo naopak iniciace, obřad vcítění do lability člověkem ohrožovaného světa. Rozumět tomu obrazu můžeme různě. Nebo mu ani rozumět nemusíte, můžeme se na něj jen „dívat“ jako na výtvarné dílo v pohybu, upomínající zejména na konceptuální umění (i české).

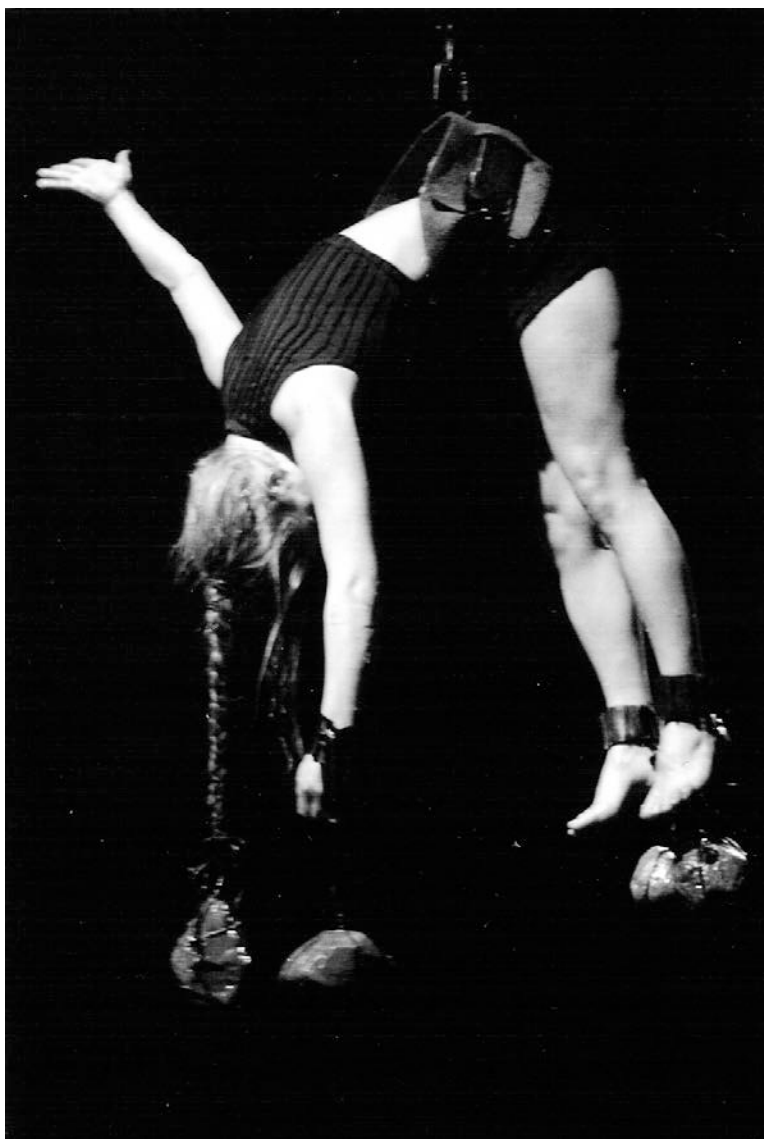
Dříve než začne sekvence *Chlad – cit*, ozve se zvonkohra (chladný zvuk), pak saxofon (teplo). Odhalí se úzké průrvy oken, světlo je modré (studené). Potom teprve vidíme dívčí postavu s rozpuštěnými vlasy, zavěšenou mezi replikami stejných pásů skleněných, „ledových“ cihel, z jakých jsou v divadle průzory. Dívka se k nim v beztížném prostoru přimyká, „lehá“ si na ně.

Není vyloučeno, že v základech tohoto i jiných obrazů leží nějaká konkrétní zkušenost. Kdyby se ale tato zkušenost jen přenesla jako realistický výjev na scénu, ztratila by se intenzita emoce vyvolané imaginací. A opět, pochopit takovou obraznost může divák i s pomocí onoho pastiše, totiž evokací jiných uměleckých děl a forem. Vybaví se mu třeba tekoucí postavy (Dalí, Magritte) nebo možná exprese a dramatičnost čistě abstraktních čar a barev (Hartung, Tobey, Pollock...). Však i Turba v souvislosti s touto inscenací píše: „*Stále vzpomínám na Maleviče. Barva není v přímé souvislosti s realitou, ale je obrazem pocitu.* „

Na samém konci inscenace se oba proudy, abstraktní a konkrétní, introvertní a extrovertní, spojí v sekvenci nazvanou *Bus stop*. Tři postavy (Marc, Petr, Ondřej) visí zavěšené pospolu. Pohyb je nejprve minimální. Pak se jeden druhému začne plést „pod nohy“, proplétají se, šplhají po sobě, až se spojí v chomáč těl. A v této poloze ustrnou.

Tento obraz, pro nějž je název pouhou metaforou, mi znovu připomněl Calvinovu grotesku *Všichni v jednom místě*. Jen děj jako by se vrátil na počátek, do situace promiskuitní samoty a bezčasí před Velkým třeskem. A potěšilo mě, že jsem se v zásadě nemýlil: i Turba popisuje tuto scénu jako obraz samoty v davu.

Je to myslím i důkaz, že pastiš jako odkaz, jako evokace, nezmenšuje původnost umění. Umění jen vytváří jazyk, který je jiný než ten, kterým se všedně dorozumíváme, kterým obyčejně svět a život pojmenováváme. Umění nepředstavuje jen formu život zpestřující či ulehčující zábavy. Přináší i svébytnou zkušenost; a tím, že prohlubuje naši představu o životě, i tuto představu, tedy život mění.



Hanging Man, Divadlo Alfred ve dvoře a MIME-CENTRUM Berlin. Halka Třešňáková ve scéně nazvané Kameny
FOTO DANIELA HORNÍČKOVÁ

Nad *Hanging Manem* se mi vesměs vybavovala díla modernistů (moderní je i vliv Japonska) a zřejmě ne náhodou. I Turba je duší modernista, a to i tím, že inscenaci tematizuje, třeba právě existenciální úzkostí, ale i touhou po nové, neobvyklé, objevitelské zkušenosti. Ve snaze vložit do hry téma, tedy vědomou výpověď, je ovšem i kus víry, že tak lze uspořádat i chaos světa. Nedává ovšem – jak to dělávají modernisté mnohdy – žádný návod, žádnou ideu k této nápravě, dokonce ani většinou nenavádí k tomu, jak viděnému rozumět.

To je ovšem – dalo by se říct – jeden z charakteristických znaků tanečního divadla, které, když opustilo cestu gestického a pohybového vyjádření příběhu, obrátilo se k introvertní emoci. Abstraktnost je tedy i znak, který dělá právě z tanečního a pohybového divadla nejmodernější i nejmódnější, chtěl jsem říct nejpostmodernější divadelní žánr. Turba a jeho o generaci mladší tanečníci však neukazují obvyklá klišé – třeba agresivní atraktivnost – současného tance. Neukazují ani své osobní rány v teatrálním hávu. Necháávají na divákovi, jak pocítí tento fragmentární, zlomkový, třeba i rozbitý svět, jak mu porozumí. Smlouva s publikem, kterou nabízejí, je osobní.¹²⁾

¹²⁾ Zde si dovoluji malou narážku na text, který jsem psal před pěti lety. Jmenoval se *Hledání nové smlouvy* (SAD 1-2/92) a vycházel z fyzické poezie Petra Váši, z *Impasse* Stoky a Tobiášova-Léblova *Vojceva*.

Hanging Man, společný projekt divadla Alfred ve dvoře a Mime-Centrum Berlin, vzniklo na podkladě experimentálních studií Ctibora Turby, Divadlo Alfred ve dvoře, premiéra 11.6.1997.

vyšlo v SADu 5/1997

MÉNĚCENNÍ SVATÍ

Na polemiku s autorem *Prodavačů apokalypsy*, Milem Temesvarem (viz *Salto mortale*), navazuje antropolog Johny Cook další úvahou. Příhodně. Týká se totiž opět divadla.

„Říkám: Pokrok neexistuje. Jakou potom ale má člověk naději? Není-li pokroku, není ani budoucnosti. Zůstává jen přítomnost, ten pochybný okamžik, kdy to, co ještě před chvílí bylo živě přítomné, mizí, umírá. Bez perspektivy budoucnosti, stává se člověku smrt jedinou vyhlídkou. Proč se má v takovém případě vůbec o něco snažit? Jaký smysl má učení, práce, dodržování zákonů?... To vše by muselo mít smysl samo o sobě. Není-li ale ani pokroku subtilnějšího, není-li naděje na posmrtnou spásu, žijí lidé – aby vůbec mohli žít – v neustálém sebeklamu. /.../ Přesto tu jedna naděje je. Není náboženská, neoperuje s nějakou nad světem bdící inteligencí. Je ale náboženství blízka, protože si žádá víry. Jejím předpokladem je následující teze: není-li budoucnosti, není ani minulosti. Naše představa o čase odpovídá pozemským přírodním rytům. Jsou to ale právě jen rytmy. Čas, který si představujeme lineárně, lineární není. Jeho počátek a konec se – jak na symbolu nekonečna – stýkají, a my, když míříme k budoucnosti, doháníme minulost, vlastně se s ní dennodenně setkáváme. Čas je nekončící přítomnost. V této nekončící přítomnosti má skutečně smysl vše samo o sobě. /.../ Vědci nám ale dluží důkazy, které by z této hypotézy učinily skutečný zdroj naděje. Nezbyvá nám tedy než uvěřit, že časová posloupnost, která se zdá být faktem neodvratným jak smrt, je optický klam, zatímco splývání budoucnosti s minulostí, které se zdá být optickým klamem, je fakt. Důkazy můžeme nacházet v umění, protože jde – sine qua non – o pravdivý klam.“

■ Jako by se žongléři z COMPAGNIE JÉRÔME THOMAS produkcí nazvanou *Hic Hoc* snažili tomuto poeticko-vědeckému přání vyhovět.

V programovém prohlášení se píše: „čtyři manipulátoři objektů, loutky se oddávají zvláštnímu rituálu nekonečného pohybu... neboli «popření zákonů gravitace».“ Je to ovšem – dalo by se namítnout – namyšlené tvrzení, nepatřičné, když jde o žongléry s výrazy klaunsky přihloupými, kteří gravitaci popírají jen do té míry, že předvádějí jednotlivě i v chóru obvyklá čísla s bílými míčky (i když až s pěti kusy) nebo (to je ovšem hlavně klauniáda) s mikroténovými sáčky.

Mnohem silnější pocit popření fyzických zákonů než při žonglování (*Hic*) může mít divák při sledování poetických čísel druhého partu (*Hoc*). Aktéři tentokrát sborově komíhají provazy, v jejichž středu je bílá koule, nebo tyčemi, zakončenými stejným tvarem. Efektem krouživého pohybu je optický klam; pro potěšení diváků (a pro radost pana Cooka) zde vskutku prolíná minulost do současnosti, zpomalení obrazu na sítnici vytváří dojem prostorových, geometrických tvarů. Žongléři jsou v těchto pasážích buď pouhá obsluha, nebo na provazech zavěšené loutky.

Tvrzení inscenátorů z citovaného textu lze obhájit i v tom bodě, že je *Hic Hoc* rituál. Rituální povahu má hra o manipulátorech- loutkách, hlavně ale samy předváděné úkony, tím, že na nich není nic nového, a přesto překvapují, tím, že se stále opakují. Totální minimalismus, který by bylo možné nazvat ideovou silou inscenace, je ale i její slabinou: žonglování a optické, poetické hry se opakují téměř do úmoru.

■ „I o umění,“ pokračuje Johny Cook, „se soudilo, že podléhá pokroku, že se vyvíjí, že jedno umírá a druhé se rodí Těhle lineární, dějepisné a «pokrokové» představě, které tak vyhovuje posloupnost dobových stylů, se ale životnost umění vzpírá. A nejsou to jen díla velikánů, Homérů, Shakespearů, Michelangelů, Mozartů, která máme i ve zvyku nazývat nesmrtelnými. Věřím, že také umění zapomenuté, ztracené, zničené vstává nepostřehnutelně z popela. Jen si tuhle přítomnost starého v novém neuvědomujeme. /.../ Příkladným mystériem nesmrtelnosti může být klasická klauniáda. Funguje jako přesýpací hodiny, v kterých stále dokola, tam a zase zpět «odtéká» písek pradávných, na první pohled

zcela neužitečných činností. Správný klaun je člověk ve své totalitě: směšný ňouma, který dělá zázraky.“

■ Vskutku. Podívejte na DIMITRIHO.

V produkci zvané *Nosič* už víc než třicet roků předvádí kuriózního mužíka v ustřelených kalhotách, červených ponožkách, sáčku... Vypadá léta tak, jak ho popisuje Ctibor Turba (*Nový cirkus*, SAD 1/1997). V nabíleném obličejí hraje hlavně pusa, skutečně tak monstrózní, že když ji roztáhne, je širší obličej. Umí s ní neuvěřitelné věci, dominují ale dva klasické, šklebivé výrazy jak na antických maskách: buď se velice usmívá (hlavně na dámy) nebo mračí (na pány). Působí pochopitelně komicky. A dětinsky. Infantilně se raduje i vzteká. Dimitri je originálním vtělením archaického klaunského typu, i čísla, která předvádí ve své – taky už letité – produkci, jsou v jádru dávnověká.



Dimitri s pusou nataženou jako harmonika.
FOTO DANIELA HORNÍČKOVÁ

Je naivní, když usiluje o umělecký úspěch jako hráč na mandolínu v první části produkce, když se s dětinskou zvědavostí vkrádá do kufrů coby nádražní zřízenec v části druhé. Prezентuje se v roli nešiky: jednou ztrácí trsátko v korpusu mandolíny, jindy třeba spolkně foukací harmoničku. Dětinsky obhlíží svět a zkouší, na co je to či ono vlastně dobré, tedy nakolik je to jemu (a pak i nám) pro radost. To je klaunský metr užitečnosti. Ve chvíli dětinské radosti pak dokáže zázraky.

Ty jsou v Dimitriho provedení artistní technicky i poeticky. Tak hraje na mandolínu a zároveň v záklenku pusou vyplivuje a zase chytá, žongluje dvěma míčky. Tak v leže troubí na andělsky dlouhou trumpetu, aniž ji drží, jen s ní balancuje na rtech. Tak překonává Rolanda Kirka blahé paměti, když duje na čtyři saxofony. Zázračnost spočívá v proměně nešiky v člověka podivuhodně šikovného: neúspěšný hráč na mandolínu se mění v muzikanta obsluhujícího jakýkoliv hudební nástroj jakýmkoliv způsobem.

Je ovšem symbolické, že první část své produkce končí objevením ideálního trsátka, které je velké, červené a má tvar srdce. Podstata Dimitriho klauniády ale nespočívá v pouhé lyrické sentimentalitě, nýbrž v té „srdečnosti“, kterou vyvolává vůlí, koncentrací na své

neužitečné činnosti. Právě zde je základ toho, co by snad Cook nazval mysteriózním, tedy rituálním charakterem Dimitriho počínání. Dvašedesátiletý švýcarský mistr moderní klauniády to potvrzuje i sentimentální ideou, že toho, co dává, není nikdy dost.

■ Že je americký Francouz DANIEL GULKO mladší, se pozná i na jeho vztahu k sentimentalitě. Coby „elegantní idiot“ (jak sám sebe pojmenoval) sice věnuje dámě růži, později si ji ale „vypůjčí“ zpět, načež květ, jako leccos jiného předtím i potom, rozmázne velkým kladivem. V jeho typu není stopy po lyrčnosti marceauovské (pro Čechy fialkovské) pantomimy 60.let. I on ale představuje „jen“ další originální variaci pradávného klauna.



Elegantní idiot Daniel Gulko – lyžař.
FOTO DANIELA HORNIČKOVÁ

V produkci nazvané *Tremendelirium* se pomalu snese na scénu coby deus ex machina, nebeský lyžař. Zkrášlen je umělohmotnou chlupatinou, na očích má ochranné brýle, nosí bílou košili s červenou kravatou a sako, navrch pak zlatý kabátek. Podobně jako Dimitri se hned po „přistání“ snaží umělecky zapůsobit. Začne zpívat, do melodie mu ale „skočí“ jiná a taneční hudba, tak honem – stále ještě na lyžích – předvádí krokové variace ř la Michael

Jackson. Jako Dimitri je také komicky naivní a zvědavý. Věci, s kterými se setkává, však mají i vlastní moc: nejen on si hraje s nimi, ale i ony si hrají s ním.

Gulko nejprve obhlíží ve vzduchu visící kovovou tyč s dvěma paličkami. Začne na ni bubnovat – a tyč se utrhne. Chce se vylhat z trapné situace. Bubnuje tedy dál, paličkami s tím kusem zvonoviny žongluje. Kupodivu mu to jde. A čím dál líp. Umí to skvěle. Bohužel mu ale překáží jeho vlastní kravata. Tyč se do ní zamotává, kravata narůstá, už je dvoumetrová, už se nedá přehodit přes záda, už ani nepomůže, když se jí Gulko opásá jak šerpou. Snaží se kravatu sundat, a ta najednou roste, spolkne nejprve hlavu a nakonec ho pozře celého. Gulko se zoufale snaží vyprostit... zdá se, že tančí. Nakonec se z červené kukly vyklube. Tentokrát s novou kravatou: modrou. Tu starou položí na špalek, zatančí svůj, co se kroků, posunků i výkřiků týče stále stejný, obřadný tanec s kladivem, a bací ji. Potom si jako obvykle zapíše své poznání: „*Placatá!*“

Nebo jindy: Gulko na zem rozloží noviny, otevře aktovku (což je přímo orgiastická scénka) a po peripetii s rybou (která mu plivne do obličeje) vyndá mrkev, jablko a cibuli. S tou zdravou výživou žongluje a zároveň ji „v letu“ svačí. Nakonec nežvykaná sousta vyplivne do novin, ty sbalí, dá na špalek, vezme kladivo...

Nakonec Gulko, opět jako lyžař, pokoří třímetrové štafle. Provádí na nich – před zvesela zděšenými diváky – dívky: ve výšce se zahákne konci lyží a plachtí vzduchem jak skokan v prudkém předklonu; na druhou stranu štaflí se i s lyžemi dostane kotoulem; prolomí se s ním řada špruší a on prudce sjede skoro až na zem; stoupne si na úplný vršek štaflí jak lyžař na start... a leká se, že bude sám „placatý“.

Jeho činnost je hra pro radost i boj a analýza toho boje. Vše ale – vždyť je bohem na stroji – ukončí apoteóza bláznů, vědce, sportovce... a anarchisty Gulka.

■ Ani klaun-anarchista není Johnymu Cookovi cizí: „*Klaun je demonstrátor solipsismu. Ač nejmenší z nejmenších, dítě, blázen, či ubožák ze dna společnosti, je současně mistrem světa. Už tím, že nemá ambice stát se dospělým, moudrým či důstojným člověkem, atakuje přírodní zákony, společenská pravidla i politický systém. Klauniáda je vzorem skutečné revoluční, anarchistické akce.*“

■ Anarchistou je možná Alain Le Bon.

Jeho CIRKUB'U předvádí v inscenaci nazvané *Punch a jiní donjuanové* zejména parádu starého, krásného divadla a cirkusu. Už ty časy, které zpřítomňuje, jsou zlaté jako kočárové lampy a svícny, zářivě, krvavě rudé jako těžké opony a závěsy. Všechny ozdůbky a cingrlátka mají tuhle patinu, stejně nostalgickou jako cirkusové žárovky, jako bubny (včetně jednoho „automatického“, který rozeznívají paličky uvedené do pohybu klikou). To divadlo, postupně odhalované a skýtající různá překvapení, hraje samo, podobno malému orchestru jak z mechanického betlému, který se objevuje v místech nápovědní budky. Není to jeviště, které ožívují postavy, naopak, postavy, které na ně vstupují, a události, které předvádějí, jsou jen součástí velkého příběhu divadla. Zapadají do něj jako Le Bon, principál a komentátor, Grossalino, širší než větší a celý sametově rudý, tvář za škraboškou z komedie dell'arte. Jeho vizáž i gesta a pohyby jsou „starodivadelní“.

Pouhou součástí, předváděnou také jen na loutkovém jevištětku uvnitř velkého jeviště, je i maňásky hraná, totálně anarchistická stará rakvičkárna. Punch, Pavlu Landovskému podobný rudolící maňas a otrapa s nosem ohnutým až k vyceněným zubům, je této anarchie nositel. Reprezentuje veškerou tělesnost. Jako svůdce vyhrnuje milence sukničky – záblesk ruky evokuje holou zadnici – a s bezostyšnou vizí, že „*šřouchadlo bude dobře projíždět máselnicí*“, na ni naléhá. Jako „filozof všeho prdění“ demonstruje svou tezi, že „*prdy dělají člověka velkým*“ i mohutnými dýmy. Jako likvidátor čehokoliv, co mu v radostech života překáží, zavraždí otce své milenky, své dítě i svou ženu. Po milostném cestování předvedeném na jarmarečních obrázcích (Punch mezi nohama obryně z Karpat, Punch s mongolskou trpaslicí...) je zatčen, v připravené oprátce však skončí kat. Pak do hry vstoupí

vyšší spravedlnost. Leč i Dábel je poražen (v boji „zla se zlem dobro vítězí“) a Smrt tne Punch její vlastní kosou. „*Pochopte, ignoranti,*“ říká se v poučení, „*že Punch je nesmrtelný!*“

Ta nepochybná oslava anarchismu má však přece jen háček: „*Mluvím-li o smrti dnes večer, už vás nepřekvapí, ale zítra?*“



Alain Le Bon a jeho Cirkub'u.
FOTO DANIELA HORNÍČKOVÁ

■ Jiný druh anarchismu mohli diváci zaznamenat v **BOUDĚ**.

Nejde primárně o divadlo, nýbrž o posezení v hospodě, kde je návštěvník baven tehdy, když se sám baví. Vlastní umělecká čísla – v žánrech hudebních, divadelních a cirkusových – tvoří pozadí či záchytné body, které publikum v toku večera orientují. Děje se tak se značnou opatrností. Hospodská stavení se jen na vteřiny, jen na pár „velkých“ výstupů (s čápem marabu, s obří loutkou...) proměňuje v divadlo. Pocit, že sedí „jen“ v hospodě, nemá hosta opouštět. Hudba je tedy často pouhá kulisa, leccos se odehrává kdesi mimo, za dveřmi a okny, loutková scény sleduje vždy jen několik diváků... Nikdo ani nemá vidět všechno: v přenosném baru, kde Formani načerno prodávají nápoje z dovozu, se např. jednou objeví malé kino a hosté přes hlavy loutkových diváků vidí na plátně-televisi sami sebe, podruhé se před očima publika odhalí pokojíček, kde se před zraky loutkových čumilů odhaluje panenka Barbie. To je vlastní princip *Boudy*. Divák se vidí, je aktérem (a to se ani nemusí stát „šéfem stolu“ obsluhujícím své sousedy), bez něj by bylo v hospodě mrtvo.

Bouda, samo to stavení – podobně jako Cirkub'u – hraje. I zde mají být vyvolány zlaté časy, tentokrát cirkusově malebné, k nimž patří maringotky, zvířata, pobíhající děti a barvitě a „barevné“ společenství kočovníků. Je to kýčovitý svět (jehož „kouzlo“ pěstují i nejpokleslejší cirkusy), s autenticitou hospody ale získává na opravdovosti. Návštěvník pak může uvěřit i v lidskou autenticitu klaunsky a hospodsky opruzujícího, „příčmoudlého“ bezdomovce, i když ví, že je to jen herec (Amiran Amiranishvili). Ten se ujímá slova, aby nám poradil, že se máme vyhýbat životu, protože na člověka líčí zákeřně pasti, že když si dáme na život pozor, tak si nás ani smrt nevšimne. Později se prohlašuje za stoika, neboť – jak tvrdí – „*stoici byli lidé, kteří se snažili žít si hůř, když si mohli žít líp*“. Jeho odmítnutí životních ambicí, nechuť v životě povýšit, „vzlétnout“, představuje opačný než Punchův, přesto však anarchistický postoj. Řekl bych, že taková je i idea celé produkce: slušnější a laskavější než život venku je život v *Boudě*.

■ Igor z Voliéry Dromesko napsal do Lidových novin, že motivací k *Boudě* jsou války, rasismus, na které cítí potřebu reagovat, a to vytvořením tolerance v různorodé společnosti. To je dost neskromné přání. Kdyby ale znal představy Johnyho Cooka, byl by asi ještě méně skromný.

„Možná se nenajde dost věřících a má nadějná teorie bude označena za směšnou klaunskou mystiku. I vám, mí «ateisté», bych ale radil, aplikovat ji na sociální sféru a politiku civilizovaného světa. Uvědomte si, co všechno nám hrozí: rasismus, xenofobie, náboženský fanatismus... války, hromadné vraždy, kolektivní sebevraždy. Přes všechny korekce, přes všechnu kritiku radikálních programů stojí totiž euroamerická civilizace nadále na evoluční představě postupného dospívání, nabývání moudrosti, nezadržitelného směřování k Velké pravdě. Člověk se této vizi poddává, usiluje o dospělost, důstojnost, postavení... Co v něm bylo dětské, schopné hry a zázraku, to atrofuje. Dítě v člověku blbne, přičemž tato hloupost, hrdá a přizpůsobivá, nachází ve společnosti své uplatnění Pochopitelně. Sociální a politické systémy totiž vycházejí ze stejně «hrdých» principů. Proto říkám: Vzpomeňte na nejnižší z hinduistických kast, na méněcenné a zároveň nedotknutelné svaté. Od nich odvozte svůj společenský program. Mezi «malými» jsou právě ti mistři světa, kteří nepotřebují ani cepín, ani lano, dokonce ani Himaláje, aby vystoupili na Mount Everest.“

Jérôme Thomas: Hic Hoc, režie J. Thomas a Cécile Borne, kostýmy Emmanuelle Grobet a J. Thomas, scéna Frédéric Soria, Compagnie Jérôme Thomas Cluny (Francie), premiéra první verze 1994 (v Čechách se Hic Hoc hrál v rámci Dní Burgundska, na Slovensku při festivalu Divadelná Nitra'97)

Dimitri (Švýcarsko): Nosič (Porteur), tyto klauniády (název patří k jejich druhé části) hraje od počátku 70. let, v Čechách tuto produkci předvedl dvakrát v průběhu roku 1997 v Divadle Alfred ve dvoře (poprvé u příležitosti slavnostního otevření tohoto Turbova divadla)

Daniel Gulko: Tremendelirium, upravená verze klauniád z první poloviny 90.let, v Čechách se jejich variace hrály několikrát, naposledy v září roku 1997 v Divadle Alfred ve dvoře

Punch a jiní donjuanové (Punch ou l'autre Don Juan), scéna, režie atd. Alain Le Bon, Cirkub'u (Francie), uváděno od počátku 90.let, v Čechách se hrálo v roce 1993 ve Studiu Kaple, v listopadu roku 1997 v Divadle Alfred ve dvoře

La Baraque-Bouda (víno-hudba-polévka), Voliére Dromesko, Théâtre National de Bretagne a Divadlo bratří Formanů, premiéra 4.4.1997 (v Čechách hráno v říjnu 1997)

vyšlo v SADu 6/1997

SLÁVA A BÍDA EMANCIPACE

■ *Ten pravý trůn počestnosti* JANA FABREHO je one-woman-show. Ona (Renée Copraij) nejprve leží na sofa a pomalu, se zaujetím louská vlašské ořechy. Nechce je jíst, chce drtit skořápky. Ten praskající zvuk je i hudbou, unylým pukáním, rytmem nudy. Mladá dáma, exkluzivní kobylka, se nudí sama ve svém budoáru. „Tanec“, kterým se pak začne bavit, je výzva. Svlékne i sukni, ležíc na zemi dokonce vytrčí do publika prcinku a po očku sleduje, jak to zabírá. Hraje si. Většinou má při tom tvrdý, dalo by se říct ježibabí výraz (i pohádkovou, televizní čarodějnici připomene, když nahrbená „mává křídly“ svých dozadu obrácených loktů). Rty ztuhlé, pohrdající, se ale jak bleskem mění na vstřícný dívčí úsměv. Tyhle dvě polohy vyzývavosti se neustále ve variacích opakují. Podobně i gesta a pohybové kreace, stejně chladně exkluzivní jako ta dáma. Je to erotika, leč – co se repertoáru týče – dost nudná. Nelze se divit. Vždyť je sama. Hraje sice na diváky a s diváky, ti se ale, jako v nějakém peep-show, nacházejí kdesi za sklem. (A ne každý je do té míry voyeur, aby ho bavilo nakukovat přes hodinu klíčovou dírkou.) Možná to ani není sklo, spíš zrcadlo, ve kterém pozoruje sebe samu. Proč ale?

Třeba je takový vypjatý subjektivismus – exhibice sebe a pro sebe – dán již povahou tance. Tanec, který je vysoce artistní, inklinuje i k tomu, měnit reflexi na estetické, fotogenické atrakce, stejně provokativní jako prázdné a nakonec i nudné. Navíc, a hlavně, v tomhle nejtělesnějším ze všech umění je vztah tanečnicka k vlastnímu tělu osobní i neosobní: jím se vyjadřuje, zároveň o něj musí dbát, cvičit jej, „vidět“ své vlastní tělo jako nástroj. Proto snad má člověk při pohledu na profesionální tanečnický tak často pocit, že sleduje počínání vysloveně narcistní, obráceně do sebe, jen formální, co se týče vztahu k druhým, k partnerům.

Třeba je ale příčina jinde.

Velice často si narcismu moderního tance všímá Nina Vangeli, a to většinou s pochopením, s kladným znaménkem. Zvláště když je to narcismus žen a „žen“, menšin sexuálních a rasových. To proto, že – jak píše¹³⁾ – heterosexuální bílý muž neumí tančit tak dobře, jako ne-bílý ne-muž. Možná je to i pravda. Třeba proto, že ten, kdo se cítí být v menšině, kdo se cítí ukřivděn, obrací se i víc do sebe, sebe pak tancem ukazuje, demonstruje, v abstrakci a tělesnosti tance nachází prostor svobody. I z té příčiny je možná současný tanec tak sólistický. Na teorii Niny Vangeli ale zaráží snaha obrátit gard, ne tedy zbavit „menšiny“ méněcennosti, ale označit za méněcenné jejich pomyslné pokořitele.

■ I tentokrát je příhodně po ruce úvaha internetového esejisty Johnyho Cooka (citovaného v *Salto mortale a Méněcenných svatých*).

„Každá revoluční ideologie,“ píše tentokrát, „je formulací emancipačních snah těch, kteří se cítí utiskovaní. Utiskovaní věřící, utiskované národy a utiskované sociální vrstvy již zoubky ukázaly. Po zkušenostech, které v oblasti sociálních a nacionálních hnutí nabídlo XX. století, se zdálo, že příslušné emancipační ideologie jsou definitivně zdiskreditovány. Omyl. A smutný debakl postmoderny. I když „-ismy“ kulturní i politické poslala do pekel, zapoměla na uvolněné místo, na prázdnotu, prahnoucí po zaplnění. Ladem ležící pole začalo – většinou bujně, bez filozofického hnojení – opět zarůstat. Vedle staronových ideologií zde našel své místo i jeden celkem čerstvý «-ismus», sympatičtější jen do té míry, že přiznává svou sexuální povahu. Není náhodou, že k feminismu – o němž je právě řeč – se přimykají i jiné, emancipující se sexuální menšiny, ženy (sic!), homosexuálové a lesbičky, jakož i nemocní na AIDS, kteří jsou zároveň mučedníky této nové víry.

První ženy, usilující jen o stejná práva s muži, by se dnes asi divily, semínko však zasely již ony. Potíž totiž vždy nastává s tím, jak rozumět slovu «stejná». Jako se chce revoltující otrok stát otrokářem, chce se i radikální feministka proměnit na toho špínu chlapa, kterého

¹³⁾ viz Nina Vangeli *Barvy doby*, SAD 3/1998.

programově peskuje. Jen některé touží po zisku mužských genitálií, co se maskulinní moci týče, chtějí se na muže proměnit všechny. Ne náhodou je jejich «světový názor» jakýsi marxismus-freudismus. Cílem není rovnost, ale převrat v sexuální, rozuměj sociální hierarchii, tedy zase revoluce. I když program feminismu vypadá celkem nevinně, hrozí diktaturou podobně jako klasické ideologie.“

Rovnou řekněme, že Cook z našeho, českého pohledu přehání. Pro většinu z nás je feminismus stále spíš různá (někdy i defektní) aktivita nudících se žen z lépe ekonomicky fungujících zemí.

■ S jakými novotami přichází současný tanec? Esteticky pro něj skvělost krásy a skvělost ošklivosti jedno jsou. Zárukou skvělosti je opět bravura. Technicky dokonale a s „upřímností“ flagelanta ukazuje tanečník své nejskrytější touhy, své nejvnitřnější bolesti, své otevřené rány. Jako by šlo o rituál, exhibici, kterou může správně ocenit jen nějaký bůh bytující nejspíš právě na té pomyslné rampě, v onom do jeviště obráceném zrcadle. Měl by posvětit ponižované a rozbolavělé tělo, potvrdit jeho duchovnost. Boha by měla přesvědčit aktérova upřímnost, diváka ona bravura, vysoká známka, kterou tanečníkovi udělí za umělecký dojem. Kontakt je to ovšem natolik osobní, subjektivní, že je až vágní. Smyslem monologu je agitace za uznání ega, nic víc, jen – byť hromadně přijatý a třeba i kolektivizující – soucit s tímto egem. To proto, že největší novum moderního tance a divadla postaveného na pohybu, tedy na abstrakci, je změna tématu. Nejde již o vztahy, ale o sebestřednou reflexi, reflexi samoty.

■ Dialog se opotřeboval, získal muzeální patinu, neztratil však zcela přitažlivost. Ani pro Ninu Vangeli. O *Mummenschanz Parade* (tedy o „parádním“ výběru čísel z repertoáru pohybového, výtvarného divadla Mummenschanz) píše, že je to „*nehlučné, humorné, poetické a neobyčejně pracné představení, které jako by předvádělo, že všechny hmoty a tvary jsou prodchnuty milostnou něhou*“, a také: ač divák neuvidí lidskou tvář, „*je spojnicí celého večera /.../ právě lidskost.*“¹⁴⁾

Ono to ovšem s těmi lidskými tvářemi není u MUMMENSCHANZ tak docela pravda. I když se nám trojice herců ukáže až při děkovačce, jiných obličejů si užijeme spousty. I evidentně lidských. Jsou to třeba člověčí profily „kreslené“ pentlemi ve vzduchu, většinou ale jde o různé masky, tu hlavy ze vzdouvajících se mikrotenových „pytlíků“, jindy z toaletního papíru, z trhacích bloků, z „plastelíny“... Ty tváře spolu vedou němý dialog, a to vesměs proměňujícími se výrazy obličejů. Vstřícnost i odmítnutí, radost i zloba jsou tvořeny přímo před námi a často „naslepo“: na listech v bloku je někdy výraz už nakreslený, v dramatictějších momentech ale musí být načrtnut přímo na „obličej“: tvář dostává výraz jen různě nalepovanými ústy a očima z barevného molitanu; ruce bleskurychle, v reakci na partnera, modelují výraz plastických, „hliněných“ hlav.

Podobný dialog může být rozhovorem mileneckého páru i střetem soků. Jeho cílem může být domluva, snaha vyrovnat se jeden druhému či nad tím druhým vyhrát. Vedou jej spolu nejen lidé, ale i všemožné jiné kreatury, dokonce i tvorové, kteří vůbec nepocházejí z živočišné říše. Tak se tu objevují vedle doslova nafouklých – z nafukovacích dílů sestavených – obrů i různí jiní nadměrní členovci (černý pavouk i žlutý krab), ale také medúzy a velcí červi. Ty červové, vlastně mohutné roury, „husí krky“, jsou vracejícím se motivem: jednou vyrůstají – právě jako krky – z ramen a zaplétají se do sebe, podruhé se zvětší a osamostatňují, už ani nepřipomínají nějakého živočicha, jsou to prostě obrovské předměty, které ožily, které se kroutí, převracejí a splétají před našima očima.

Jednoduše řečeno: ona lidskost nespočívá tentokrát v producírování se herců. Přesto jde o velký fyzický výkon. A divák ocení, vlastně s údivem nakonec zaznamená, že ti tři nejsou žádní junioři, právě naopak. Identita herců, jejich vlastní obličej, dokonce i jejich těla

¹⁴⁾ viz *Divadlo masek hostuje u Alfréda*, Lidové noviny 14.5.1998

ale při představení mizí. Buď jsou celí, včetně zakuklených tváří, v černých trikotech a pak je nevnímáme (pohled se také soustředí jina), nebo – a to většinou – mizí úplně, jsou skryti ve tmě nebo v masce, ve které se schová často celá postava, dokonce ani není jasné, kde ta postava je, jak jsou ti tvorové před námi vlastně ovládáni. Sebe, svá ega, dokonce i svou bravuru oba pánově i dáma z Mummenschanz zcela zneviditelnili. Nehledí na sebe a neočekávají soucit; nehrají o své samoty, ale o sounáležitosti.

■ Oproti exkluzivní, monologické, sólistické postmoderně, je produkce *Mummenschanz Parade* stará vesta modernismu: technika okouzljuje, pevně se ještě věří ve smysl dialogu a vzájemnosti. Pochopitelně se pak může stát, že nám leccos (a nejen v poetice a estetice: viz třeba molitanový úsměv) může připadat staré a naivní.

Je ovšem otázkou, zda posléze neshledáme podobně naivním egocentrismus dneška. Johnny Cook – abych se k němu vrátil – jej za naivní má už teď:

„Podívejme se, k jakému «universu», k jaké universálnosti směřuje umění feminizmu. Není to než podpis. Jako kolegové feministek, z podobně stranické a internacionální rodiny sprejerů, i ony v naivní víře ve vlastní osobitost jen kopírují tisíckrát již použité «tvary» a «barvy». Jako je jejich veřejná, totiž stranická samota náhražkou společenství, tak je jejich uniformita imitací universálnosti. A o opaku mě ani trochu nepřesvědčí, když jsou okázale sví. Je jistě šokující vytvářet obrazy z krve či spermatu lidí HIV pozitivních, zvláště je-li tím čekatелеm, tím sexistou smrti sám umělec; je – i když jen technicky, načasovaností – pozoruhodné, když herečka naživo kálí na scéně. Tyto «umělecké výkony» jsou sice krajností. I autor krotší a estétstější autogramiády ale jen exhibuje své zcela vlastní a přitom uniformní «šťávy» a «exkrementy». Není to snad vadné? A naivní? I...!

Jaký je rozdíl mezi vytvářením skulptur z lidských mrtvol či zabijačkou jako performancí pro high-society a «uměním» terorismu? I sebevražda a vražda je přece společensky uznávaným uměním. A nejde o defekt 90.let. V nich se toto umění totiž společenské vědomí, jen etablovalo.

V této souvislosti se mi vybavuje exhibice jisté světově uznávané body-artistky, která vystavila samu sebe, a to jako potenciální oběť vraždy. V prázdném sále byla přivázána k židli, před ní ležel tác s noži a cedulka: «Kdo chce, ať bodne!» Společnost na vernisáži se tomu prý při skleničce zasmála. Leč druhý den našli umělkyni opravdu pobodanou. Měli bychom se ptát, zda si tehdy «užil» víc vrah nebo oběť. Jestli totiž tuhle otázku vyloučíme jako nemístnou, zbude jen třeskutá, i když třeba programem moralistní naivita. Platí ale obojí: ta naivita i ta sebevražedná touha. Když k tomu přidáte nutkání k exhibici, máte uvařeno. Umělkyně jistě nelitovala: předvedla sebevraždu jako umění a přežila. Mohla si přát víc? Těžko.

Zdá se mi příznačné, že aktérka téhle čtvrt století staré historie byla z Jugoslávie. Snad se to tehdy – to už nevím jistě – i v Jugoslávii odehrálo. I kdyby ale byla třeba z Kanady a exhibice proběhla někde v Lucembursku, varovnému poučení to neubírá na váze. I...!

Hrůza samoty, bloudění deprimovaného libida, pocit méněcennosti, to jsou duševní stavy probouzející agresivitu, destruktivnost a sebedestruktivnost. Stádo takhle postižených lidí obléká uniformu a dává se do boje. Není pro něj nic významnějšího než boj sám. Cíl je právě jen naivita, povýšená na vznešené poslání. Tím hrozí i feminizmus. Představuje totiž falešné, leč «tajné» společenství, armádu svého druhu. Nikoliv jedinou: náboženští fanatici, nacionalisti nebo například – jako vždy – vojenští profesionálové shromažďují své voje. Nečekaným katastrofám může zabránit jen nové osazení toho pole, na kterém se dosud daří ideologiím. Jinak řečeno, je třeba nového pojetí emancipace, takového, která neupřednostňuje jednu skupinu, naopak si žádá absolutní, bezpodmínečné sounáležitosti a dialogu. Tak by byla od ideologií očištěna i zásadní, neprávem opomíjená idea moderny. Partnerství.“

P.S.: Teprve dodatečně, po napsání tohoto článku, se mi dostalo do ruky ve slovenském Divadle v medzicase (2/1998) otištěné pojednání Niny Vangeli *Homo Fabre*. Autorka je věnuje inscenacím Jana Fabreho; poskytuje i výklad *Toho pravého trůnu počestnosti*. Mimo jiné uvádí, že tanečnice provokovala, protože chtěla dostat na zadek. Musím se přiznat, že mě to nenapadlo. Škoda.

Ten pravý trůn počestnosti (The Very Seat of honour), choreografie (z cyklu „Čtyři letory“) a scéna Jan Fabre, kostýmy Lies Van Assche, tančí Renée Copraij, premiéra 1997

Mummenschanz Parade, retrospektivní představení z tvorby divadla Mummenschanz, režie François Thouzet, hrají Floriana Frassetto, Bernie Schürch a John Charles Murphy, premiéra 1992

vyšlo v SADu 5/1998

ELÁ, HOP!

Johny Cook, antropolog a internetový esejista, se v polemice vrátil k tezím, citovaným i v SADu (*Méněcenní svatí*).

„Jakýsi <http://www.maphys.us>, pamatují-li si dobře jeho jméno, si vzal na paškál mé výroky, že míříme-li do budoucnosti, doháníme svou minulost, že čas je nekončící přítomnost, že časová posloupnost je jen optický klam... Prohlásil je za blud, odporující všem fyzikálním zákonům. A z bludu že prý lze odvodit zas jen blud. Tolik ten, pro nějž je fyzika kuchařkou Všehomíra.

Příhodný se mi zdá tento zenový kóan: «Jednou v noci, když Nansen nabíral ze studně vodu, zeptal se ho Ánanda: Kam mám jít, abych potkal Buddhu? Ánanda ukázal prstem do studny, na jejíž hladině se odrážely hvězdy, a řekl: Do nebe! Tehdy si dal Nansen sandály na hlavu a oba byli osvíceni.» Mumonův komentář zní: «Že pravda bývá přímá a jednoduchá ještě neznamená, že k ní vedou přímé a jednoduché cesty.» A ve verších dodává: «Poutníku, z hvězdy, k níž míříš, / zvedáš každým krokem prach. / Až se ohlédneš, spatříš, / jak se ti za patami třpytí.»

Ale k věci. I fyzik bude souhlasit s prohlášením, že čas není toliko veličina objektivní: vyjde-li z teorie relativity, dodá nejspíš, že vlastní míra času každého jednotlivce vyvrací existenci času absolutního. Jenže: Vedle času reálného, vnějšího, vnímáme i čas vnitřní, čas vzpomínek a čas představ. Člověk, který uvízne ve vnějším nebo vnitřním «časovém pásmu», nejspíš zešílí. Jen spleteny dohromady jsou časem úplným. To platí i pro fyziku: být s tím nepočítá. /.../

Zvláštní pozornost si zaslouží čas imaginace.

Vymýšlet si umí každý. Je ale doménou umělců, že svůj imaginativní čas zaklejí do litery, kterou může kdokoli a kdykoli číst, a tím onen imaginativní čas evokovat. /.../

Zcela zvláštní – i s ohledem na proplétání všech možných časových rovin – je divadlo. Inscenace je obvykle vzpomínkou na příběh, zároveň je ten příběh projektován nově; představení je repríza, zároveň vždy nově žije; probíhá ve vnitřním čase vzpomínek a imaginace a zároveň v čase vnějším. Podobně mají svou vnější a vnitřní tvář postavy na scéně, podobně vnější a zároveň vnitřní je prostor, ve kterém se představení děje. Drama, a drama je na divadle synonymum života, se bez proplétání vnějšího s vnitřním neobejde. “

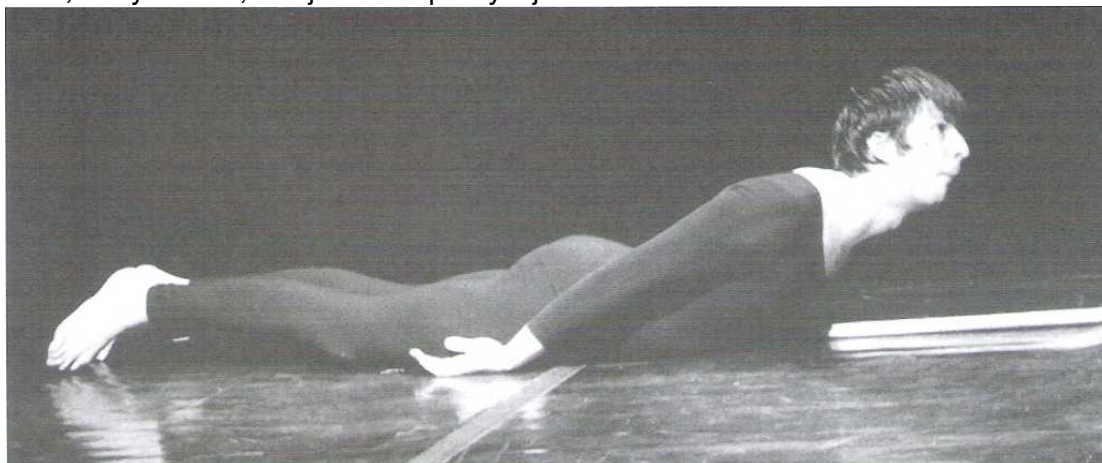
Je hezké, nakolik si Johny Cook divadla cení. I když nehodlám být tak převratný, prolínání vnějšího s vnitřním si všimát budu; i proto, že pro divadlo je to téma i inscenační metoda.

■ **Pohyblivý kabinet**, inscenace studentů Ctibora Turby z katedry nonverbálního divadla HAMU, je – jako *Hanging Man*, se kterým má hodně společného – sledem krátkých, samostatných čísel. Přesto graduje. Postavy se pohybují mezi svým vnitřním a vnějším světem; lidé se proměňují v obrazy či neživé objekty a předměty v živé tvory: abstraktní tanec se stává zprvu metaforou, posléze i konkrétní situací, příběhem. To vše – i spolupráce adeptů různých umění, zde zejména mladých herců a hudebníků – patří k Turbově pedagogické metodě.

Před proměňujícími se abstraktními akvarely tančí svá čtyři sóla, „čtyři věty“ ze *Sonáty pro housle* Eugèna Ysaÿeho Petr Krušelnický a Adéla Stodolová. V hudbě je podstatnější než rytmus melodie, melodií – či tělesným tepem – se řídí i pohyb. Na plátně se postupně, ve fázích, proměňují geometrické tvary. I Krušelnický tančí v útržcích, i ve vláčných gestech sleduje geometrii přímek a kružnic. V jeho „tanci“ můžeme vidět jen z pedagogického či estetického hlediska zajímavou etudu, já měl však intenzivní pocit, že sleduji vnitřní pohyb těla, „tanec“, který jinak není vidět. Dívčí sóla měla podobný charakter, pohyb však byl měkčí, oblejší; i z obrázků se vytratila geometrie, nahradily ji rozpité tvary.

Člověk a objekt, zde název druhé části představení, to je vztah, na němž Turba učí „spoluhrě“, výtvarnému a existenciálnímu „vidění“: člověk se mění v objekt, předmět se

stává součástí těla, k předmětu se člověk vztahuje jako k partnerovi, předmět ožívá a atakuje člověka... Vnitřní a vnější světy se při tomhle setkání prolínají, zaměňují. Úvodní, titulní etudu můžeme považovat za přímo vzorové Turbovo „cvičení“.^{15/} Dívka (Natalie Slováčková) je uzavřena v kokonu z pružné látky, z něhož se snaží tancem vysvobodit. Nad pohybujícím se tělem vězí konstrukce krychle, do níž postava hlavou a rukama „vplyne“: změní se v imobilního modernistického kentaura. Omezování pohybu – v *Hanging Man* forma i téma – se objeví i v následujících číslech. Rekvizitou je tyč. Člověk (Ondřej Lipovský) v „etnografickém“ *Pygmejově snu* ji ohledává jako umělou končetinu. Snaha tyč využít nepostrádá suchý, abstraktní vtip: jediné, čeho dosáhne, je kuriózní, klopotná chůze. V *Žízních* se jako k milostným parterům k tyčím vztahují dvě ležící dívky (Natalie Slováčková a Nora Sopková): tisknou se k nim, chytají se jich nohama, dotýkají se jich rty. Tyče – opět tedy úsečný, sám o sobě chladný, geometrický tvar – jsou páteří jejich existence. Podobně, tentokrát vysloveně komicky, kontaktuje tyč píd'alkovité stvoření (Žan Loose) v čísle nazvaném *Štapský štap*. Tak v etudách postupně převládá vážná i směšná symboličnost nad introvertní abstrakcí. Poslední a nejkonkrétnější z čísel tohoto cyklu, *Trigony*, může ožíváním předmětů připomenout poetiku Jiřího Švankmajera. Mladík (Lipovský) se snaží usednout na první, pak druhou židli, obě ale mají svého dívčího „ducha“ (Sopková a Slováčková). Ornament na trikotech dívek je op-artovou variací kresby let na dřevě i vrstevnic, „geometrie“ těla. Dívky-židle se mladíka neviděny dotýkají, chytají ho... Nejprve před nimi uhýbá, potom je proměněn: vyklouzne z trička, které navlékl na opěradlo židle, a my vidíme, že i jeho tělo pokrývají vrstevnice.



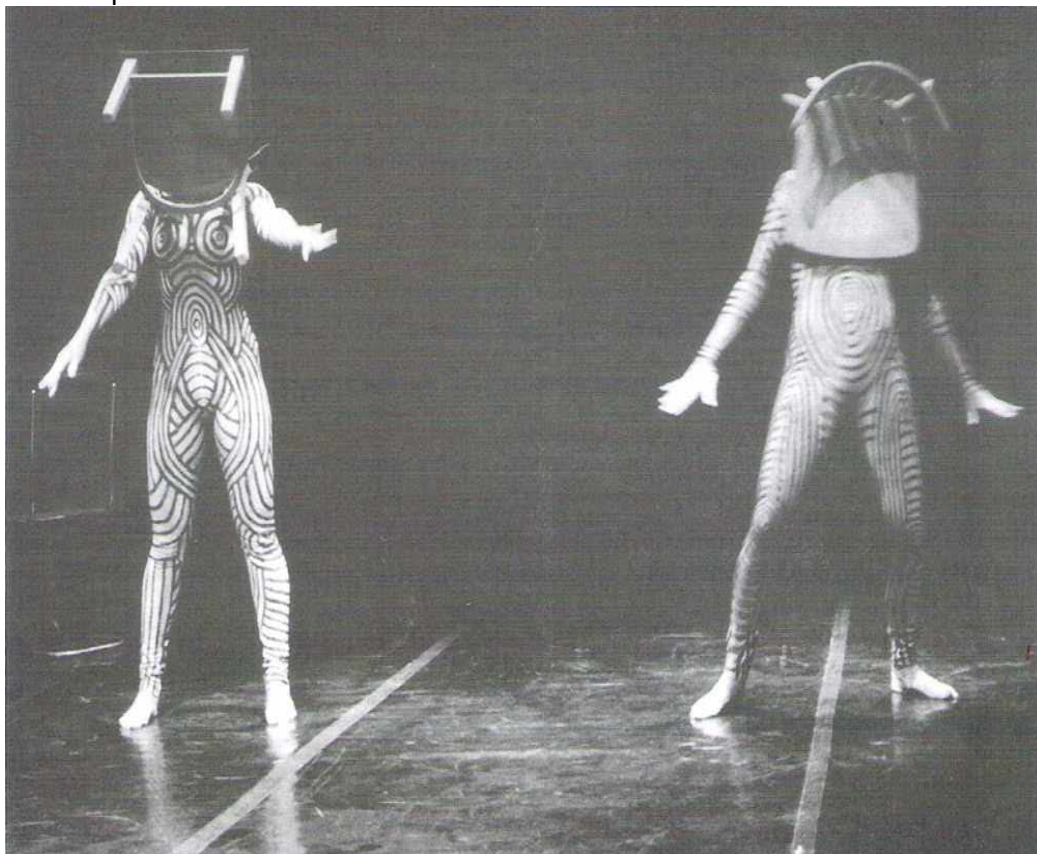
Pohyblivý kabinet, představení studentů katedry nonverbálního divadla HAMU pod vedením prof. Ctibora Turby, Alfred ve dvoře. Žan Loose: Štapský štap
FOTO JAROSLAV PROKOP

Surrealistická magie *Trigonů* předznamenává i magičnost Dukasova *Čarodějova učně*. Titulní postava (Krušelnický) je nejprve výrostek s klátivou chůzí, který se snaží zamést. Příliš mu to nejde. Zkusí to tedy s pomocí kouzel a vrásčité, stařecké masky čaroděje. Ta mu ulpí na tváři; postava se stařecky změní. Tehdy „prach“ na podlaze i veškerý, z herců sestavený nábytek ožije. Jednotlivé „díly“ se všelijak propojují a společně – většinou akrobaticky – pohybují. Nakonec vytvoří kruh. Tehdy už definitivně přestanou falešného čaroděje poslouchat. Jako zlomyslná síla ho chytí, házejí s ním. Teprve když se mu podaří strhnout si masku, vrátí se vše do původní podoby, do symetrie neživých tvarů. A po scéně se klátí – teď už spokojený – výrostek.

Tenhle návrat k obyčejnosti je i návratem – řečeno s Cookem – z času vnitřního, kde je vše možné, do vnější normality.

¹⁵⁾ Leccos, jak si čtenář může všimnout, je v „nonverbálních“ formách divadla litera svého druhu. Sem patří také pohyb člověka uzavřeného do „punčochy“ či „pytle“. Ta abeceda ale není zcela okoukaná, je schopná „mluvit“ o různém, přijímat všemožné významy.

Pohyblivý *kabinet* je i není pouhá školní práce. Stojí ale za zvýšenou pozornost, i když k němu budeme přistupovat jako k pedagogice. Nemusíme se ani ohlížet na úspěch, s nímž se inscenace prezentovala ještě před českou premiérou v Japonsku a Švýcarsku. Ocenit totiž můžeme nehranou přirozenost studentů i jejich schopnost vyjádřit se pohybem, a to v široké škále tance, pantomimy, klauniády a cirkusové akrobacie. V tomto směru si zcela zvláštní pozornost zaslouží talent Petra Krušelnického.



Pohyblivý kabinet, představení studentů katedry nonverbálního divadla HAMU pod vedením prof. Ctibora Turby, Alfred ve dvoře. Nora Sopková a Natalie Slováčková: Trigony
FOTO JAROSLAV PROKOP

■ Ještě na jednu zvláštnost „imaginativního času“ Cook upozorňuje: „*I když «kolonka», kterou používám, je čas vnitřní, pro imaginativní čas platí, že je obousměrný: míří zevnitř ven i zvenčí dovnitř. /.../ Touhou imaginace je ovšem vzlet. Kam? K těm obvyklým metám ne. To spíš – říkám jako příležitostný zen-buddhista – k Mu, k nicotě, která je pozitivní, která je stavem osvícení. Člověk, který rád žehrá na zemskou přitažlivost, má zároveň strach tu pevnou půdu pod nohama ztratit. Tady je jeho bezpečí: rodiče, učitelé, politici, klér, fyzikové... ti, kteří říkají, jaké zákony platí. A kdo je neposlouchá, ten je blázen, «provazochodec», který si necení života. Jako by nešlo úplně všem «jen» o život? Pro začátek mám jednu prostou radu: Vraťte se zpátky na stromy!“*

Nevím, zda byl Italo Calvino téhož mínění, hrdina z jeho *Barona na stromě* se ale Cookovou radou řídil. Vytrval ve větvích až do smrti. Během života sepsal – byla to doba encyklopedistů – i nástin *Návrhu ústavy ideálního státu založeného na stromech*.

Ten nápad se dobře ujal v cirkusu. Jmenuje se LES COLPORTEURS a kolportuje baronovu, tedy Calvinovu anarchistickou ideu v produkci nazvané *Filao*. O ideu jde hlavně. Jinak se režisér Laszlo Hudi a soubor, v němž se sešla řada ve svém oboru známých osobností,¹⁶⁾ málo snaží o divadelní převyprávění Calvinovy novely. Berou si z ní motivy, ty

¹⁶⁾ Laszlo Hudi, narozený v Budapešti, spolupracoval s Josefem Nadjem; ve výčtu dřívějších působišť vystupujících provazochodců, voltizérů a dalších cirkusových specialistů jsou i Cirque du Soleil, Voliéra

zbavují původních konkrétních významů a souvislostí; vyprávějí příběh imaginaci probouzejícího, metaforického představení.

V šapitó, kde se křížem krážem táhnou lana, vidíme plošiny pro provazochodce i vzdušné odpočívadlo s křesílky. Nad manéží visí lustr, jehož ramena se podobají větvím, a skutečné větve jsou přinášeny a nejrůznějším způsobem sestavovány do příležitostných stromoví. Při produkci se pak ve vzduchu – i na zemi – odehraje řada čísel, tradičních cirkusových separátů, které se ale řetězí do dramatických situací.

U Calvina čteme o rodinném obědě, kterého se hrdina – tehdy ještě chlapec – odmítne zúčastnit. Původně jde o vzpuru proti rodinným a společenským konvencím. Také *Filao* obsahuje scénu stolování, leč zvláštní. Ubrusem je totiž přikryta slečna, ostatní sedí kolem, srkají, někdo si řihne. Zabalená postava je posléze zavěšena na lustr. Dva mladíci, snad Calvinův baron a jeho bratr, ji roztočí. Dívka se vymotává z látky a dál létá – zavěšená na lustru – nebezpečně nízko nad stolem, mladíci na židlích uhýbají, zasouvají se pod stůl. Je to typicky cirkusové, romantické a vyzývavé číslo. Láká (volnou inspirací byla jistě baronova fatální láska) do výšek.

Dívky jsou nebezpečné. Mají být proto, jako ty na provázcích voděné užitečné předměty (židle, dámské střevíčky), ochočeny; Z neskutečné výšky se snese dívka, zavěšená na pružných láněch. Vedena čtveřicí mužů (ti stojí na zemi) kráčí ta loutka vzduchem po neviditelných schodech. Snad se snaží uniknout. Vodiči s ní trhají, ona křičí, vyvlékne se, uteče... Na pomoc dívce, akrobatce na vzdušné hrazdě, jdou hned tři mládenci, pochopitelně v té chvíli rivalové... a popadají dolů sami.

Hlavně jsou totiž dívky předmětem, zosobněním touhy: Po chodníčku vystavěném z větví na podlaze manéže kráčí slečna. Stezka jí dovede na lano natažené mezi větvemi. Jde po něm balancující paraplíčkem a vějířem. Postava, kterou bychom s ohledem na Calvina mohli považovat za barona (Antoine Rigot – spolu s Agathe Olivierovou asi největší hvězda souboru), jde za ní. Z provazu nataženého mezi větvemi skočí na jiné lano, větve spadnou... – snad to má znamenat, že už pro něj není cesty zpět. Provazochodecká scéna, kdy Rigot udělá i stojku na laně a salto vzad, je zároveň vyznáním.

Ne každému je ovšem dáno stoupat. Vidíme dívku, která šplhat chce, leč neumí; postava celá ukrytá v bílé punčoše se snaží jít po laně, padá, a když se přece jen někam doplazí, tak zpátky na zem...

Nepřítelem vzletu, jediným, v pravém slova smyslu přízemním charakterem, je kouzelník. I jeho šplhání je optický klam: lano se mu v rukou odvíjí, zůstává stále kousíček nad zemí. Je iluzionistou, umělcem kamufláže, proto šplhání jen paroduje. V souvislosti s příběhem inscenace se zdá, že jeho triky mají jediný cíl: zrušit kouzlo výšek.

Jako u Calvina, zůstane baron ve „větvičích“ sám. Spojení s lidmi, a i to je motiv z novely, chce navázat soustavou okapů. Zde po nich posílá stříbrné koule. Jeho bratr je chytá, pobrat je nemůže... ani když s nimi žongluje. V té chvíli mu kouzelník jednu kouli sebere a nechá jí zmizet, další hodí za sebe a ta se – k úžasu publika – rozprskne na kapičky. Pak kouzelník rozebere i stavbu z okapů... Tady by mohl příběh skončit. *Filao* má ale pointu romantičtější. Baron přece jen nezůstane sám v tom vzdušném prostoru, který tak ohromně ovládá (na laně lehává, za lano se zavěsí i za špičky bot). Přidá se k němu jeho bratr a dívka... Jen Cook ví, zda by k té zen-buddhistické „bráně“ zvané Mu mohli dojít společně.

■ „*Představte si*“, píše Cook, „*nějakého divadelního fyzika, který bude chtít zrušit dualitu vnějšího s vnitřním. To by byl rázem divadla konec.*“ Cook má v zásadě asi pravdu, pokusy o zrušení té „duality“ lze zaznamenat, jejich cíl je ovšem „antifyzikální“; chtějí vrátit divadlo do lůna rituálu. Ke značnému – byť ne úplnému – sjednocení oněch rovin může dojít tehdy, když skutečný čas představení je z hlediska publika totožný s časem „příběhu“, když divák

Dromesko, Cirque Plume nebo třeba Archaos. Carl Schlosser, ústřední postava mezi účinkujícími muzikanty, hrál i se Stephanem Grapellim či Johnem Hendricksem.

nerozpoznává rozdíl mezi postavou a jejím představitelem. Nutné – aby to bylo divadlo – asi je, aby taková produkce působila jako zázrak. Do této kategorie lze s klidným svědomím zařadit CIRQUE ICI, sebe prezentaci JOHANNA LE GUILLERMA, autora, aktéra a vynálezce nazvanou *Ou Ça, česky Kde?*.¹⁷⁾

Ve vchodu do stanu sice publikum „vítá“ celá armáda akrobatů a artistů, jen ale jako výstavka skoro rusky totálních miniatur ze sirek. Vlastní produkci odehraje Guillerma sám, partneři jsou mu výtečné jazzové kvarteto Monsieur le Baron a několik kinetických objektů.

Představení začne nenápadně tím, že se do manéže vkutálí pytel. Dotírá na diváky. Z něj se – jako z kukly – vynoří ruka... noha. Po ní napůl vyklubaná postava odskáče. Na scéně ji vystřídá trigon ze svázaných tyčí, soustava jak z nějakého obřího ježka v kleci. Kráčí, je zdvižen, ve vzduchu se roztočí, provaz, kterým je svázán, se odmotává, mobil se rozpadne. Tyčemi pak Guillerma hází naslepo – oči má totiž přelepené – jako s oštěpy.

Dějem je ohledávání možností, které život v manéži nabízí: tak se náš hrdina, teď trochu v roli drezurovaného lva, proplétá „nešikovně“, rozuměj neuvěřitelně šikovně, kruhem. Jako by řešil a zároveň vytvářel – vždyť mobily na scéně jsou jeho dílem – všemožné rébusy. Spíše než zábavná hra je to pro něj životní nutnost. Však také nemá výraz klauna, nechce se publiku zavděčit.¹⁸⁾ Naopak, tvář opatřena samurajským cůpkem je permanentně zarputilá; není jasné, zda se soustředí, nudí, nebo má vztek. Podezřelá duševní černota se promítne i do jeho čísel. Složí třeba vlaštovku, hází s ní, a ona poslušně usedá na jeho rameno. Když „příkaz“ nesplní, je „zastřelena“ a pohřbena. I hrana jí zazvoní. Jindy přijde s cedulkou, na níž je napsáno „*mám hlad*“. Pomalu ji pojídá. Ukazuje své totálně propadlé břicho. Hmatá do pusy a na prstech má najednou čtyři zlaté náprstky. Zabubnuje na svá žebra. Chodí s nastavenou dlaní. Něco vyžebřá, v tu chvíli se zuřivě vrhne mezi diváky... a vrací se žvýkaje lidskou ruku.

Jistě ne náhodou se píše (a to cituji jen článek ze Štěpánské 35), že Guillerma je „*rarášek*“ nebo rovnou „*d'as*“. Možná nejpřesnější by byl běs. Celá ta černota je totiž obrácena dovnitř, spaluje – jak se zdá – nejvíc samotného Guillerma. Snad i proto jsou úkoly, které si dává, stále náročnější.

Jen co scénou projede nejfantastičtější z mobilů, křehounký strojek, jehož kola roztáčí po okápu tekoucí voda roztopená svíčkami z kostek ledu, objeví se Guillerma, číšník s tácem plným lahví. Na nohou má dřeváky. Na kraj manéže čtyři postaví, na ně tác, na tác si stoupne. Pak postaví další dvě lahve před sebe, stoupne si na ně, sebere tác, sehne se, před sebe postaví další lahve, ty, které už přešel, dá na tác atd. atd. Když se takhle pomalu, po úzkých hrdlech, dostane do půli cesty, vystaví ve středu manéže pyramidu, a na lahvích stojících nahoře zatančí. Publikum tleská, směje se, myslím i proto, aby se zbavilo napětí. Guillerma mu ale klid nedopřeje a zbytek cesty přes manéž projde stejným způsobem a stejně pomalu. Podobně dramatické je i provazochodecké číslo. To zvládá pro změnu v botách středověkých šašků. Na laně tančí, udělá provaz, kotrmelec dozadu, lehne si, stoupne si na lano bokem, skáče, sedne si na bobek...

Po všech dramatických, i „bojovných“ číslech – jako jsou toreadorský výstup s šipkou, která krouží vzduchem a hrozí bodnout, nebo tanec se samurajským mečem – přijede na scénu „mírové“ dělo; mezi koly má zvon, který při pohybu vyzvání, bílý prapor místo lafety. Rozjíždí se prstencovitě do všech stran. Až odjede. Tehdy se ukáže, že šňůra, na níž byl – čert ví jak – kanón vožen, je doutnákem: ten ve tmě odsyčí. Pak přijde naposled Guillerma. Zapaluje sirky, žongluje s nimi, v letu je vždy sfoukne. Potom zapálí svíčku. Chce ji – jako ty sirky – sfouknout. Nejdřív frajersky na dálku. Když se to nepovede, jde blíž, ještě blíž. Nejde to. Už celý vzteklý udusí plamínek z miniaturní vzdálenosti. Z toho, co mělo být snadné –

¹⁷⁾ Johann Le Guillerma hrál ve slavných „nových cirkusech“ Archaos, Voliéra Dromesko a Cirkus O. Leccos se o něm můžete dočíst v hovorech Ctibora Turby *Nový cirkus* (SAD 1/1997) a *Johann Le Guillerma – Cirque Ici* (SAD 3/1998)

¹⁸⁾ Pro pořádek doplňuji, že klaunský výstup mě v Cirque Ici obří hvězdice, která se nafoukne do manéže, načež z jejích ramen „vystříknou“ na diváky konfety. Hvězdice se pak zase sfoukne a s pištěním zmizí.

prostě zhasnout – vznikl nečekaně nový „rébus“. A jak tomu lze rozumět? Třeba tak, že síla samuraje musela kapitulovat před slabostí plamínku svíčky...



Cirque Ici. Johann Le Guillerm jako samuraj balancující s vajíčkem
FOTO PHILIPPE CIBILLE

■ Abych nezapomněl. Víte, čím tentokrát končí Johnny Cook? Touhle větou: „*Představme si, že imaginativní čas je odleskem takového času absolutního, v kterém je jako v totálním uměleckém díle vše vnější a vnitřní zaznamenáno; stačí sáhnout a «číst».*“

Pohyblivý kabinet, *E.Ysajée: Sonáta pro housle Č.2 (choreografie a tančí Adéla Stodolová a Petr Krušelnický, scénický obraz Pavel Šmíd), Člověk a objekt (Alexandra Schüssler a Natalie Slováčková, hudba Michal Trnka), Pygmejův sen (Ondřej Lipovský, hudba Ondřej Adámek), Žízň (N.Slováčková a Nora Sopková, hudba Manuel Enríquez), Štapský štap (Žan Loose, hudba Marko Ivanovič), Trigony (O.Lipovský, N.Sopková, N.Slováčková, hudba M. Trnka), Paul-Abraham Dukas: Čarodějův učeň (režie a dramaturgie Ctibor Turba, maska Tereza Lhotáková, akrobatická choreografie Petr Pacht), představení katedry nonverbálního divadla HAMU pod vedením prof.C.Turby, Divadlo Alfred ve dvoře, premiéra 23.9.1998*

Filao, režie Laszlo Hudi, hudba Carl Schlosser, *Les Colporteurs*, premiéra prosinec 1997

Kde? (Ou Ça), koncept, režie a interpret Johann Le Guillerm, hudební koncepce Saxi, hudbu hraje kvartet Monsieur le Baron, kostýmy Sandra Mbow, *Cirque Ici*, premiéra 1996

vyšlo v SADu 6/1998

ZA VŠECHNY KRÁSNÉ PANNY

*Já mrtvý harlekýn
trvám i po smrti neochvějně na tom
že slunce zacházející za hory
je krásné*

z básně Jana Skácela *Vzpomínky mrtvého harlekýna*

V poslední PROVÁZKOVSKÉ inscenaci Evy Tálské se do podoby cirkusové produkce koncentruje leccos z toho, co v jejím divadle bylo vždy, i když jinak a rozptýleně přítomné: lidové rituály, tedy i poutě a jarmarky; staré kroje, i ty cirkusácké; lidské typy tak zřetelné, že připomínají loutky či hračky; tváře výrazné jako masky a masky tak zřetelné, že z člověka učiní cokoli, třeba masopustní, totiž cirkusové koně-klibny a maškary Smrti. Její divadlo je kruh sestavený z malých kroužků, řetěz, permanentní „lidová suita“. Tak se i stane, že cirkusová čísla najdeme tedy v inscenacích starších i v nedávných *Svatbičkách*. Protože je to řetěz, není ani s podivem, že se právě v jarmarečních mezihrách *Svatbiček* objevily i leckteré z hlavních postav nové inscenace: provazochodkyně, krasojezdkyně, hadí žena. A protože jde o kruh, je pochopitelné, že Tálská stále dělá jedno a totéž, oživuje to, co se zdá být mrtvé, a zároveň jedním dechem připomíná, že vše živé má svůj konec... Tak jsou i kufry a truhly v jejích inscenacích pravidelně zavazadla-rakve; současně jsou to truhly, z nichž můžeme mít jako z třinácté komnaty dětsky zvědavý strach: může se v nich skrývat i Smrt. Smrt, která je tajemná a zároveň obyčejná.

Pavla Dombrovská zmiňuje¹⁹⁾ Tálské „folklórní“ dramaturgii, sama režisérka mluví o vesnických zvycích, o vzpomínkách na dětství jako o své inspiraci.²⁰⁾ Netýká se to jen inscenací literatury doslova lidové. „Lidový“ je pro Tálskou též Seifert nebo Skácel (však její inscenace *Písně o Viktorce* a *Na dávném prosu* byly svého druhu vesnické obřady), ale také nonsensy, natolik blízké dětským říkánkám a písničkám, že je v té souvislosti klidně i připomene (třeba když v Carrollově *Alence* sehraje *Ovčáky čtveráky jako soudní proces*). „Lidová“ pro ni ale může být *Katynka z Heilbronu* a třeba i *Božská komedie*, neboť Kleist a Dante píšou o základních, „lidových“ tématech. Jsou to takříkajíc – láska a smrt. Do spojky mezi těmi dvěma slovy se pak vejde leccos: i vši honosnosti zbavená poezie.

Jako verš z básničky zní Tálské titul. Však jsem hledal, zda *Se mnou smrt a kůň* není Skácelův verš. Přestože není, nacházím v inscenaci období Skácelových vesnických cirkusů a lunaparků, i hřbitovů a pohřbů. Tálská jistě rozumí Skácelově nostalgii. Třeba i té funerální ze *Smrti pohřebního vozu*.

Jeden takový Vysloužilý pohřební vůz totiž do inscenace obsadila. Zapřáhla do něj pár dvojjediných smutných klaunů, celých v černém, s nabílenými tvářemi (Roman Slovák a Vladimír Hauser či Jan Zrzavý). Jsou to tak trochu klauni-hrobníci.

Kruh, který vůz objede, vymezí manéž. Za vozem přicházejí cirkusové postavy: klaun s homolovitou čepicí a rudýma, odstátýma ušima, jiný, s černou slzou na nabílené tváři, který hraje na malinkatý saxofonek, další, pepíkovský, s našišato nasazenou buřinkou. Je tu i akrobatka v síťovaném dresu, žena-silák, kouzelník... Zprvu se ty postavy pohybují malátně, pak stále rychleji; krev se jim rozproudila v žilách. Tak ožívá cirkus oděný do flóru a ozdobený zlatým „dekorem“, totiž malým štítem nad závěsem (torzem cirkusového portálu), a od hlavy k patě zlatým klaunem-trumpetistou, který se objevuje nad scénou jako anděl.

¹⁹⁾ Pavla Dombrovská: *Folklórní prvky v režijní tvorbě Evy Tálské*, diplomová práce vypracovaná pod vedením prof. PhDr. Bořivoje Srby, DrSc., Ústav divadelní a filmové vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, 1997. V souvislosti s tématem článku doporučuji pozornosti i seminární práci Josefa Machů *Nonsens na divadle* (stejný ústav, profesor a škola) z roku 1995.

²⁰⁾ *Bílý dům*, neukončený rozhovor Karla Krále s Evou Tálskou o prvním roce Studia Dům, SAD 7/1992.

Ostatní barvy v té černo-zlaté konstelaci působí vybledle. Asi proto, že postavy přicházejí z minulosti, ze starých obrázků²¹), že mají za sebou i „foto na rozloučenou“, *Klauny* Federica Felliniho. Tu omšelost ovšem v sobě skrývá všechna cirkusácká pestrost: cirkus je svou podstatou teskný rituál oživující, co je staré, co mizí. Proto se v inscenaci Evy Tálské mohou klidně objevit i dvojčata s obličejíčky a gesty tanečnic z hracího strojku, proto může být Provazochodkyně v bledé tváři „oprýskaná“ jak porcelánová figurka.



Se mnou smrt a kůň, scénář a režie Eva Tálská, Divadlo Husa na provázku. Dita Kaplanová (Drezérka)
FOTO MILOŠ UHLÍŘ

Produkce je na první pohled tradiční. Hraje – jak to má být – „*srdceryvná muzika*“²²) a v ovzduší jsou cítit ingredience zmiňované Fellinim v jeho knize *Dělat film*: životu nebezpečná hravost, půvab a šílenství.

V této atmosféře je předváděna řada tradičních čísel.

Některá jsou zcela cirkusová. Výstupy provazochodců či Akrobatky na vertikálním laně se vydaří, jiné se ale moc „nepovedou“: vidíme třeba, že postavy, které „mizí“ v kouzelníkově bedně, vzadu vylézají. (V tomto směru je matoucí dlouhé číslo s Vrháčem nožů-Radim Fiala. Ten hází nešikovně, nůž se většinou ani nezabodne, až člověk zapochybuje, zda ta neschopnost není příliš autentická.)

Na programu jsou i výstupy, v nichž cirkus je zároveň divadlem. Krásnou Akrobatku (Gabriela Ježková) obtáčejí zelení a modří hadi, kterých se děsí její asistent, Trpaslík. Hadi jsou ovšem umělí. Leč ani Trpaslík není skutečný – je to jen klaun chodící po kolenou, v kolosálních botách a v bílém fraku, ze „starého“ obličje svítí červená špička nosu, (Možná ne náhodou hraje tuhle „nejošklivější“ ze všech figur Michal Bumbálek, který v téže inscenaci představuje i bílého, debureauovského Pierota.)

Díky prolínání cirkusu s divadlem se díváme hned na několik způsobů. Obdivujeme, co ti v manéži dokážou, obdivujeme je o to víc, že nejde o cirkusové specialisty, ale o herce, kteří

²¹) K postavám lze doplnit i konkrétní jména (např. Rolph Zavazza, Porto, Polo Rivals, Little Walter...). K nalezení jsou u vyobrazení, které byly Evě Tálské studijním pramenem. Najdeme je v knihách: *Klauni* Tristana Rémyho, *Pictorial History of the American Circus*, *Ejhle cirkusy a varieté* Tondy Hančla či např. *Zirkus-spielen, Ein Handbuch für Artistik, Akrobatik, Jonglieren, Äquilibristik, Improvisieren und Clownspielen*.

²²) K té muzice Tálskou, a pak Lenku Foltýnovou, inspiroval Nino Rota, autor hudby ke *Klaunům*. Nino Rota zase vycházel z cirkusových konvencí, někdy přímo citoval tradiční (i ta ale často odjinud vypůjčená) cirkusová čísla.

- to nám sdělil program - se pro účely inscenace přiučili v Cirkusu JO JOO. Zároveň ale skutečný cirkus vnímáme jako cirkus divadelně „neskutečný“. Poezie divadla smývá pudr banálnosti. A náš obdiv se dál násobí. Těší nás např. – abych uvedl zvláště působivá čísla – dokonalá voltíže, synchronizace páru běloušů a výstupy Krasojezdkyně. Těší nás tím víc, že ti koně jsou jen lidi-maškary.



Se mnou smrt a kůň, scénář a režie Eva Tálská, Divadlo Husa na provázku. Radim Fiala (Vrhač nožů) a Kateřina Šudáková s Janou Černou (mechanické tanečnice)
FOTO MILOŠ UHLÍŘ

Nejde ovšem jen o zdivadelnění jednotlivých čísel. Jako celek je *Se mnou smrt a kůň* - a nejen proto, že je to inscenace přísně nonverbální - i pohybové divadlo.

Děj se odvíjí téměř minimalisticky, po spirále.

Emotivním průvodcem je ona „*srdceryvná muzika*“, její refrénovitě se vracející motivy: sólo na trubku, cirkusový pochod či tango, virbl na buben a hned několik hracích strojků. Podobně se ve variacích vrací defilé postav, scény provazochodecké či krasojezdecké, obdoby stále stejné situace.

První čísla – vlastně několikeré provazochodecké výstupy – jsou i úvodní „malou tragédií“.

Od vozu je nataženo lano. Provazochodkyně (Eva Vrbková), která vystoupila z truhly na pohřebním voze, po něm s paraplíčkem v ruce přejde. Obdivuje ji Pierot. Do této „andersenovské“ lásky ale vstoupí Svůdkyně (Ivana Hloužková) s rudými rty, srdíčkem na tváři, červeně mrkající víčky posázenými flitry. Pak po laně přejde Pierot. To už je v moci Svůdkyně. Provazochodkyně vystoupí na vůz, skočí, zůstane ochrnutá ležet. Klauni-hrobníci ji posadí na invalidní vozík, pak ji první z těch dvojediných „Romanů“ (Roman Slovák)²³/ vezme na záda a přejde s ní – opíraje se o tyče – přes lano. Stal se jejíma nohama. Scénu v té chvíli zasypají balónky. A Roman, to už je Provazochodkyně zase na vozíčku, se do nich třaskavě zhroutí.

I dál se příběh skládá z atrakcí-romancí.

²³) Roman je sice křestní jméno herce, takhle postavu (i jejího dvojníka) nazývá interní scénář. Z něj vycházejí moje další označení jinak bezejmenných postav.

V příběhu, jehož atrakcí je voltiž, vystupuje další ze zlých žen, ohnivě rezavá Drezérka (Dita Kaplanová), která bičem zahání Krasojezdkyni (Kateřina Zdubová) od svých koní. Klaun-Roman Krasojezdkyni chrání. Podobně se stává ochráncem mechanické tanečnice (Kateřina Šudáková) ve výstupu s Vrhačem nožů; přemůže i hady. Není ale jen ochránce. Coby klaun-vykupitel se po kusech, skoro jak ten dryáčnický kanonýr Jabůrek, rozdává. Vždy je zároveň i dojemně pošetilý, neboť bezvýhradně obětavý a bezvýhradně cudný milenec (také Trpaslíka láskyplně smíří s jeho trapíčkou).^{24/}

Za kovboje stylizovaný Vrhač zabodne nůž do dřevěné siluety dívky, terč se odklopí a jako prémie na střelnici se zjeví mechanická baletka. Kovboj se jí snaží vyvolat stále znovu. Jednou ale hodí, aniž se podívá, do otevřeného terče. Ozve se výkřik a na scénu se vpotácí dívka s nožem v srdci. Je uložena do otevřené truhly. Hraje pohřební, klaunská kapela, tanečnice se jako rozbitá hračka vzpíná v záchvěvech tanečních gest. Tehdy jí Roman vyjme nůž z těla a sám si ho zabodne do hrudi. Tanečnice je zachráněna. Papirová kytice, předtím zabodnutá do víka truhly, je teď stejným cirkusovým způsobem „položena“ k jeho zhroucené postavě.

Smrtelně raněn, s nožem v srdci, vykonává chmurný klaun další skutky milosrdenství.

Ochrnuté Provazochodkyni nasadí obří modrá motýlí křídla a za pomoci kladky ji vyzdvihne do vzduchu. Osvobozující let ale pro ni skončí, jak začal: na vozíčku. Po tomto čísle (podobné je k vidění ve zmíněných filmových *Klaunech*) dojde na drastický žert, odřezávání údů (pochopitelně dřevěných) pilou. Tady – na rozdíl od „porcování“ nesmrtelné Žofie v *Šibeničních písních* – sice uřízne jeden Roman druhému nohy, tušíme ovšem, že je to další forma sebeobětování. Následuje totiž zdařilé „kouzelnické“ číslo, transplantace. Nohy dostane Provazochodkyně. Ta s nimi na klíně objede několikrát kolečko, přičemž (a vždy „neviditelně“) vymění své hadrové nožky za ty nové (tedy z hlediska herečky – své vlastní). Opět může vystoupit na provaz. Roman sedí na invalidním vozíku a Provazochodkyně odchází s Pierotem. Když pak podobně věnuje imobilní klaun své oči Krasojezdkyni, které jí bičem vyšvihla Drezérka, zůstane s nožem v srdci ochrnutý, slepý, a protože od něj také Krasojezdkyně odejde, opuštěný.

Jaké se dočká odměny? Téměř žádné. Jen kouzelník, který diriguje cirkusový orchestr při závěrečném defilé, mu věnuje svou hůlku – teď již slepeckou. A odveze jej jeho dvojník, který na závěr, jako už několik postav před tím, vstane z truhly-rakve. Takhle směšně naivní je ta tragická cirkusová říkanka. A přesto je i sumou všeho smutku. Vlastně: Může umění nabídnout víc než „říkanku“?

P.S.: Emoce, se kterou divák odchází, není ale nijak negativní. Naopak. Oběť, asi i proto, že je tak naivní, tak málo oceněná, vzbuzuje víru, že „to“ má smysl. Smysl se pak týká i divadla jako takového. Vždyť také o divadle takhle produkce je. O tom ale už píše Jitka Sloupová, takže si vypůjčím její slova: „*Oběť ve jménu lásky a umění vnáší do příběhu jednoho cirkusu – metafory divadla i života – kousek naděje... Tálské cirkusové inscenace si nezádá s jejími dodnes slavnými režii: vyniká promyšlenou kompozicí, emocionální vyvážeností sentimentu a humorných detailů, přesným timingem náladových zvrátů i precizním provedením jemných gagů. I ona je pro český divadelní život tak potřebnou nadějí: že totiž některé jeho hodnoty přece jen přetrvají.*“

Se mnou smrt a kůň, scénář a režie Eva Tálská, dramaturg Radan Koryčanský, dramaturgická konzultace Bořivoj Srba, hudba Lenka Foltýnová, hudební spolupráce Jaroslav Šťastný, výprava Jana Zbořilová, výtvarná spolupráce Marie Jirásková, pohybová spolupráce Petr Smolík, akrobatická konzultace Jaromír a Marcela Joo, Divadlo Husa na provázku, premiéra 15.3.1999

vyšlo v SADu 4/1999

²⁴⁾ Jitka Sloupová si v článku *Nostalgičtý cirkus Evy Tálské* (Týden 14/1999) také všimá sexuálních vztahů, „symbióz“ a freudovských „peripetií“.



*Se mnou smrt a kůň, scénář a režie Eva Tálská, Divadlo Husa na provázku.
Michal Bumbálek (Trpaslík), Roman Slovák („Roman“) a Gabriela Ježková (Akrobatka)
FOTO MILOŠ UHLÍŘ*

VZÍT LOĎ...

Sami sebe klameme. Site specific, zvláštní místo ke hraní, je pro divadlo nová škatulka, jeden by si mohl i myslet, že je to i nová forma. Chyba lůvky. Už ten počátek klasického divadla: u oltáře. Ke všemu byly doby, kdy jinak než na ulici, v parku, ve „specifickém“, původem nedivadelním prostoru, před kostelem třeba, nebo na lodi, hrát ani nešlo. Leckdy se ukázalo, že takové nečekané místo je výhodné i komerčně.

■ Vezměte si loď. Ve Spojených státech, jako ve správné protestantské zemi, má umění takový kredit, nakolik je i dobrým obchodem. Komerčního úspěchu a slávy dosáhlo zde svého času právě hraní na parolodích. *Lod' komediantů* – znáte to. Zdá se, že i v Čechách panuje svého druhu protestantismus, víra v obchod. Divadlo tudíž musí obhajovat svůj kredit komerční úspěšností.

Letní pražské *Nachové plachty* DIVADLA BRATŘÍ FORMANŮ úspěšné byly. Myslím, že po *Boudě* – v Čechách slavnější než kde jinde: vždyť co může být pro našince kulturně přitažlivějšího, než hospoda? – by Formani vyprodali kdeco, snad i to Národní. Pro mnohostrannou symboliku se mi ale líbí, že ke svému příspěvku pro Prahu 2000 zvolili loď. Na všech plavbách-představeních bylo narváno. I potentáti se hrnuli jak diví. A když Formani dohráli v Praze (a v Kolíně nad Labem při Mimoriálu – původně měl být ten debureauovský festival nazýván Mimoreál), začali se připravovat na odchod do ciziny: když nebude možné hrát na lodi, tedy „tlačném člunu“, tak to zahrají ve stanu. Na rodných Čechách jsou Formani málo závislí už roky. I tentokrát mohou s klidem zakotvit u pražského nábřeží, a „vzít loď“ do Francie. Osobně si myslím, že dobře dělají. Však už Pavel Tigrid (abych zmínil osobnost, ne bůhvíjakého burana) coby novopečený ministr kultury radil českým divadelníkům při slavnostním setkání, ať prý – když se jim doma nedostane finanční podpory – odejdou jinam: trochu se tehdy divil, když se „nějaký“ Turba sebral, pronesl, že na podobné rady není zvědavý, neboť to takhle dělal po celou dobu vlády komunistů, a šel pryč. Co vím, tak tentýž Turba seznámil Formany i s krásou francouzského nového cirkusu, tedy s kočovnou a pro Formany i „legionářskou“ existencí.

Ale zpět k té lodi.

Je nádherná. Diváci sedí u stolů, jejichž desky jsou zdobeny sklem, vitráží: myslím, že jsem takové stoly už viděl, snad v rybí restauraci. Jinak je všechno, jak má na lodi být: dřevěné paluby, tedy i jeviště, z hlediska stavby lodi průčelí, kterým se vchází do kajut. Koupit si lze sedmičku vína a pak se hraje, tedy pluje. Řeka, noc, hvězdy a světla na pevnině, občas černé stíny stromů u břehu, sevření kamenných propustí. Je to hezčí než obyčejný výlet parníkem – můžeme si představovat, že plujeme po moři. Pocítíme možná i trochu nebezpečí, když nás Formani hned v úvodu „letecky“ instruují, co počít, jestliže loď ztroskotá.

Samo představení zprvu skládají slovem jen přibarvené obrazy, „němé“ atrakce doprovázené hudbou. Je to sice riskantní způsob, jak Grinovu novelu přenést na jeviště, diváci totiž nemohou zcela rozumět příběhu, čím silnější jsou ale ty obrazy, tím srozumitelnější je „děj“ metafor. *Nachové plachty* se mohou zjevněji stát tím, čím jsou skryté: básnickou pohádkou o moři a splněném snu. Tato dramatickost vizuálních atrakcí byla charakteristická pro úvod představení. Na docela velký výjev se např. rozrostla původně třířádková pasáž knihy: do zakouřené hospody, plné opilých štamgastů (živé herce od loutek, figurín v životní velikosti jsme ztěží rozpoznali) vchází žena s dítětem v náručí – její rozpaky a obavy prozrazují, že je, kde být nechce, na nebezpečné půdě. Myslím, že té situaci v zásadě rozuměli i diváci, kteří nečetli knihu, a tudíž ne zcela chápali, oč jde (Mary si chce vypůjčit peníze, aby měla na jídlo pro sebe a svou maličkou dceru Assol, pozdější hlavní hrdinku příběhu, hospodský za půjčku žádá lásku, ona odmítne).



Výjev z *hospody* – *Nachové plachty* Divadla bratří Formanů.
FOTO JOSEF PTÁČEK

Posléze se však Formani snaží – podle mě ne zcela úspěšně – příběh *Nachových plachet* „převyprávět“: výraznou řeč obrazů střídá průměrná činohra. Možná to byl záměr a zcela beze slov mělo být předvedeno jen to, co vlastnímu ději předchází. Osobně se ale domnívám, že nezbýval čas na vytvoření divadla z vizuálních atrakcí, tedy na formu náročnou i co se týče imaginace divadelníků. Taky obraznost byla pak občas banálnější, technicky ne dost na výši (amatérsky např. vypadal tanec dospělé Assol). Bylo mi to líto. Škoda, že inscenaci netvořily jen pěkné atrakce: veliké i malé, takové, které mají uchvátit všechny v hledišti, i jiné, které nabízejí zážitek jen pro skupinu zasvěcených. Vzorky byly úchvatné. Zvlášť velkorysé bylo, když se z horní paluby vztyčily stožáry, roztaženy byly plachty, a z říční lodi se stal koráb. Zvlášť intimní zas, když se náhle stoly rozsvítily, vitráže zprůsvitněly a stolovníkům se rovnou u nosu objevily malé loutkářské výjevy. Protože bylo v každém stole ukázáno něco jiného, viděl jsem těch „čísel“ jen pár: moc se mi líbil např. pohled z výšky do plachtoví, po němž šplhá námořník... I tenhle princip, kdy nikdo nemohl vidět všechno, použitý už v *Boudě*, se mi zdál na místě: to, co jsme viděli, nás spojovalo do malých skupin zasvěcených, a protože jsme neviděli všechno, zůstávalo ve vzduchu i – samo o sobě poetické – tajemství...

Přiznávám: soudím z jediného, navíc premiérového, různými potížemi pronásledovaného představení. Ta další měla určitě hladký průběh, proslule pilní Formani své *Nachové plachty* jistě zdokonalovali (a dál zdokonalovat budou). Přesto člověk mohl i nad touhle produkcí – byť byla „inspirativní“ méně než megalomanská a zároveň bezradná *Archa 2000* – uvažovat, zda český divadelník umí hospodařit s penězi a časem. I tady jsem měl dojem, že svým způsobem byla přednější sama loď než produkce, která se na ní hrála. Formani se přestavbě prý natolik věnovali, že palubu i vlastnoručně natřeli: i když ten vztah chápu, považuji ho zároveň za plýtvání energií.



Jeviště na lodi – Nachové plachty Divadla bratří Formanů.
FOTO JOSEF PTÁČEK

■ Vedle *Nachových plachet* i první ročník FESTIVALU POULIČNÍHO DIVADLA (umělecký ředitel Ctibor Turba) patřil do programu Prahy 2000. Nápad uspořádat takový festival na Kampě byl moc dobrý. Na programu se navíc objevila spousta zajímavých a zároveň neokázalých produkcí: vynikla a patinu pouhé turistické atrakce ztrácela i „dekorace“ vyhlášených staropražských míst.

Strávil jsem zde dvě soboty. Při té první, zahajovací, počasí tak docela nepřálo, možná i proto se sem za divadlem vydalo celkem málo diváků. Tím víc nepřipravených, náhodných kolemjdoucích se na jednotlivé produkce nabalilo. Když třeba začalo přímo Na Kampě *Giro di vita*, stálo kolem několik desítek lidí, když produkce skončila, byly publikem obaleny schody i „galerie“ zábradlí Karlova mostu nahoře. O týden později, za slunného počasí, přišla informovaných diváků fůra: a tak bylo plno pořád a všude. Náhodní kolemjdoucí měli malou šanci. Ještě jeden víkend a Kampa by nestačila. Jestli festival čekají další ročníky, pak se asi bude muset rozprostřít za hranice příliš „útulného“ místa. Nemělo by ani tolik vadit, že diváci neuvidí celý program: to bylo i napoprvé skoro nemožné.

Trochu odvážně – když jsem neviděl vše, jen asi dvě třetiny produkcí – si ale troufám tvrdit, že festival ukázal „pravidla hry“ na ulici.

Z loutkáren sem např. víc než světově proslulý Le Bonův *Punch aneb další Don Juan* patřil „malý český“ *Masový Kašpárek*. V prvním případě to jinak okouzující divadlo – jako jeho zlato a rudý samet – vybledlo, souloživá rakvičkárna se stala nekonečnou. *Masový Kašpárek*, hraný dlouhá léta po českých luzích a hájích souborem zvaným Váša + Vávra, bavil i diváky, kteří tomu kousku hleděli do zátylku. Přitom (nebo protože) jde „jen“ o patnáctiminutovou ptákovinu, v níž chce tradičního Lidového Kašpárka vyhnat z lesa zlý bratr Masový Kašpárek. Na straně zla vystupují skutečné vnitřnosti: ledviny (Lidovým Kašpárkem zkopané), játra (osolená) a vítězné dršťky. I ten Masový Kašpárek se zdá být smontován z kotlety. Na to nakonec doplatí. Jako deus ex machina se objeví Krakonoš a sní ho.

Z jiných produkcí „vyhrály“ po mém soudu ty, které jsou na ulici patřičné. Jen o málo zkrácená existenciální klauniáda *Giro di vita* byla pouliční díky kolům Turbových závodníků – omylem si „zahráli“ i kolemjedoucí cyklisti. Totéž platí o *Budkách*, tedy – v tomto případě – jediné telefonní budce: ta je na ulici samozřejmější než kde jinde, právě na ulici taky víc vyniknou její nové funkce – např. sprchovací kout, „bouda“ k hraní rakvičkárny, nakonec přímo rakev.



Festival pouličního divadla – cyklisté krouží před publikem při inscenaci Giro di vita Divadla Alfred.
FOTO DANIELA HORNÍČKOVÁ

Řekl bych, že to ukazuje na jednu ze zásad podobných představení. Divadelní scéna může být, čím si kdo zamane – ve skříňce na sny je vše stejnou měrou neskutečné i skutečné; s ulicí však musí jít divadlo do holportu. Proto se na dlažbu hodí i různé pocestní, třeba „středověcí“ klauni *Buffoni* nebo současní *Rikšové*, kteří vozí místo turistů figuríny.

Takovou smlouvu uzavřela i obě tzv. *Průvodová divadla*, která procházela od Kamy ke Staroměstskému náměstí (na mezinárodním festivalu Divadlo v Plzni byly tyto průvody – ze snahy zachovat ráz překvapení, „přepadu“ – uvedeny pod krycím názvem His Master's Boys).

Denní průvod se nesl v duchu astrologického souběhu Vodnáře a Draka, noční inspirovala poprava českých pánů. Divadlo masek má hluboké kořeny, a to i náležitě uliční: může být lidově veselé jako maškary i občansky bojovné jako demonstrace, může být i strašidelné jako morové masky. Všechny ty rysy *Průvodové divadlo* mělo. Děsivá byla samozřejmě hlavně noční výprava. Odehrávala se za zvuku umíráčku, ran na buben, o dlažbu drnčících kol vozu s kostlivcem osvětleným svíčkami, za klapotu chůd. Vedle maškar kata a oběti se zaseknutou sekyrou či muže visícího na šibenici se objevil i zástup kapucínů se svítícíma očima, duchů, kteří – ve stylu příběhu o pražských strašidlech – znovu mířili ke své popravě: káceni byli doslova jak kuželky.

Maškarám se podobaly hlavně denní masky na chůdách: slečna, která nad hlavami lidí plavala prsa, čtyři muži, kteří vzduchem pádlovali v loďce, vodník, který z výšky uprskával na diváky, obří ryba, velký drak, koketní dračice a jiná ohňová zjevení, nikoliv nakonec i skutečný, mohutný chlap, který plival oheň.

Že to nemusí být legrace děsící pouze děti, se ukázalo taky. V Praze třeba tím, jak karlovo-mostečtí obchodníci vylekáni průvodem urychleně sklízeli své suvenýrové umění, v

Plzni bezděčně drsněji, když průvod na chvíli zastavil dopravu a „ohnivý muž“ ošlehl kapotu luxusního auta. Řidička bohudíky zareagovala jen zděšeným výrazem.



Mezinárodní festival DIVADLO – tzv. Průvod duchů, tedy obětí v noční Plzni (zde pod názvem His Master's Boys).
FOTO JAROSLAV PROKOP

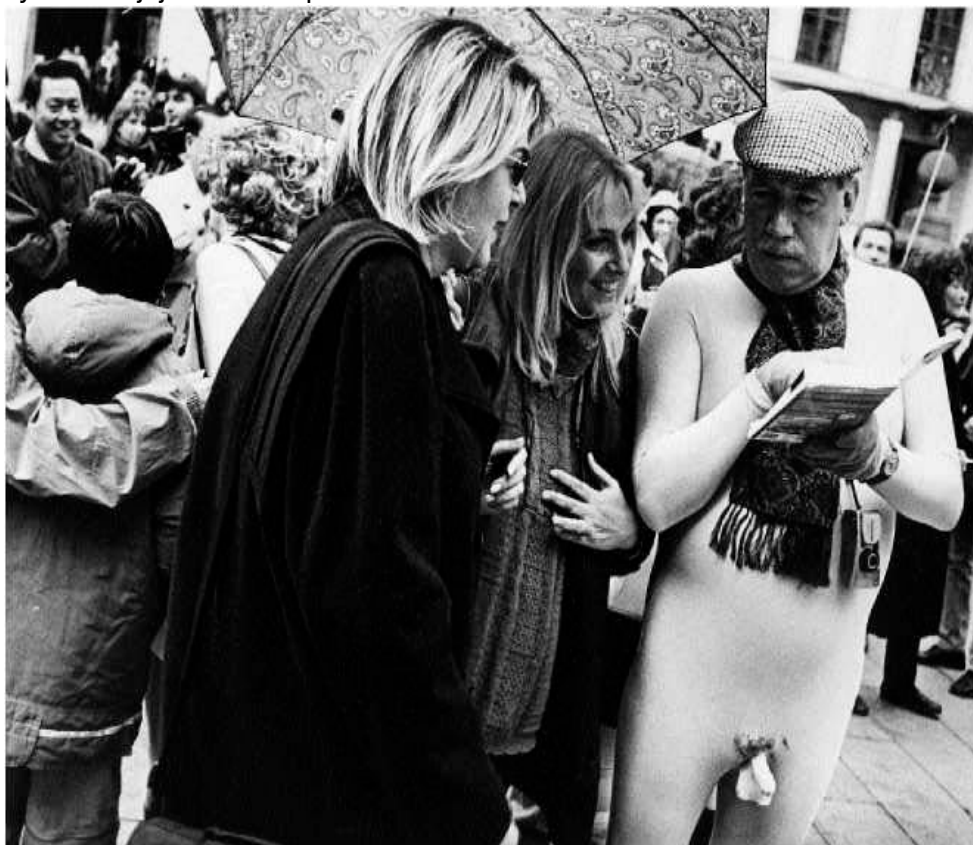
■ Že by mohlo dojít k vážnějšímu konfliktu, mě napadlo už při plzeňských představeních THE NATURAL THEATRE COMPANY z Velké Británie. Ten spolek představuje v žánru pouličního divadla protřelé profesionály. Se zaujetím předváděli své cizince-turisty: jednou hlučné a pestrobarevné Američany, jindy vesmírné Lebkouny, pak zas Nudisty. Stáli si na svém, i když se občané Plzně usilovně tvářili, že nevidí, či divadlo hlasitě proklínali. Britům bylo nadáno do blbců, idiotů i debilů. Za naháče – byť šlo o něžný kostým nahoty, nic opravdu naturalistického – si vysloužili výtku, že kazí mládež. V obchodním domě na ně vyrazila ochranka. Argument zněl vzhledem k místu, kde nával je požehnáním, divně: srocení by mohlo lákat kapsáře. I pro legraci původně nadšený přednosta stanice „vystřízlivěl“ a nedovolil vyzdobit nádraží britskou vlajkou, slavnostní uniformu neoblékl, dokonce se při příjezdu divadelní královny-matky raději ani neukázal.

Vyvést z míry je záměr pouličních produkcí. To se na festivalu Divadlo dařilo. Český řezník není zvyklý, aby mu do krámu vtrhli nějakí potřeštěnci s výtka, že prodává maso, když oni jsou vegetariáni; vojáky základní služby překvapí, když je chlap v archaickém ženském převleku povyšuje na lordy; obsluha záchodku žasne, když nějaký cizozemec slavnostně přestřihává pásu u vchodu do její svatyně; uniformovaný ochrankář neví co počít, když mu šašek, proti kterému má zakročít, začne líbat boty...

Zvlášť pozoruhodnou interakci jsem ale zažil na druhé štaci „Naturálních divadelníků“, na Pražském hradě.

Vystoupení, na které jsem se vydal, mělo začít u Matyášovy brány. Trochu mě udivilo, že vstupu na první nádvoří brání policie, že je tam nastoupená jednotka hradní stráže i kapela. Chvilí jsem doufal ve velkolepě připravenou mystifikaci. (Nemožné mi to nepřipadalo: tenhle soubor za sebou má třeba vystoupení na půdě kolumbijského parlamentu.) Pak se ozvala siréna a přijížděla kolona aut. Nevystoupili ale herci, nýbrž jakýsi úctyhodný pohlavár, co vím, belgický král. Náhle jsem si uvědomil, že by se vedle teatrální oficiální parády vysoké

politiky divadlo těžko uplatnilo. Zahnul jsem za roh, došel ke svatému Vítu a hle: tady přichází britská královna-matka se svou svitou. Procházkovým tempem dospěli na první nádvoří právě ve chvíli, kdy vítání reálných vládců skončilo. Důstojné divadlo politiky vystřídala její divadelní parodie.



Naháč-turista z The Natural Theatre Company se ptá na cestu – tentokrát na Pražském hradě.
FOTO VIKTOR KRONBAUER

Role měl britský soubor rozdělené jednoduše a zároveň výtečně: v popředí kráčí bedlivý britský policista, který tu a tam někoho prošacuje, brání ve fotografování, zjišťuje osobní údaje... Za ním jde chlap, převlečený za královnu, tak dokonalý, až na jeho „neženskost“ úplně zapomeneme: v tomhle provedení je skoro pohádkovou babičkou, která vlídně hovoří s poddanými a vykonává patřičné, tedy nepatřičné ceremonie. K povyšování do šlechtického titulu potřebuje meč, který na polštářku nese koketní komorná. Svitou uzavírá druhá služebná, nahrblá stařenka, která se šourá s tákem, na němž má ve skleničce umělé zuby. Ta občas kamsi zabloudí.

Zatímco cizinci přistoupili okamžitě a s chutí na hru, našinec si chtěl zachovat odstup. Zvlášť to bylo patrné, když se na „scéně“ objevilo autíčko zahradnické velikosti. Královna se k němu s výkřikem „*My car!*“ vrhla. Řidič v tu chvíli zaujal pózu hluchoněmého slepce, závozník naopak bystře vypálil z kabiny, naložil, co měl – informativní cedule – a šup zpátky, ať jsou pryč. Cestě ale bránila senilní služebná, která třaslavě trčela přímo před autem. Ke cti herečky dlužno říct, že v ten dramatický moment, kdy – zdálo se – šlo o život, neuhnula ani o píď. Tehdy ukázal zděšený řidič, co to jsou zlaté české ručičky: zázračným manévrem služebnou na pětíku objel a rychle frčel pryč.

Vedlo mě to k úvaze nad českým strachem a agresivitou. Čech – odpověděla mi spoludivačka, Claudie Nasliová, bývalá produkční *Ptákovin* – nechápe hru, má strach, že se zesměšní, a dostává vztek. Vzpomněla při té příležitosti scénu natočenou do zmíněného pořadu, v níž pán přinese na poštu balík velikosti krabice od bot, z něj se však ozývá prosebný hlásek: „*Tatínku, neposílej mě k babičce.*“ Pošťačka odmítá balík přijmout, z fronty za pánem, který chce mermomocí zásilku odeslat, se ozývají stále výhrušnější hlasy,

komentující nelidské zacházení s dítětem. Hrozí lynč. Přitom nikoho nenapadne, co je očividné, že by se do tak malého prostoru ani žádné dítě nevešlo... Není ta legrace smutná?



Královna matka s doprovodem – The Natural Theatre Company tentokrát na Pražském hradě.
FOTO VIKTOR KRONBAUER

Dodatečně se mi vybavuje ještě jedno vyprávění. Vyslechl jsem je z úst Ctibora Turby. Mluvil o české akurátnosti, českých obavách, o českém vztahu k veřejnému prostoru. U nás jsou pouliční divadla (a to i když nemohou rušit dopravu) dodnes ohlašována úřadům. Nějak máme v krvi, že veřejný prostor tak docela veřejný není. Ta servilita ale bere hraní na ulici, co je mu jinak vlastní: svobodu. Na Západě se naopak stává, že aktéři pouliční produkce vědomě riskují konflikt se zákonem. Třeba dánská skupina Slunečný vůz. Ta využívala divadelních postupů k politicky motivovaným akcím (z našeho „tábora“ se podobala polské Pomerančové alternativě blahé paměti). V době Vánoc bývá celá Kodaň plná Svatých Klausů. Když v tom čase vstoupili okostýmovaní performeři ze Slunečného vozu do největšího obchodního domu ve městě, tak si jich nikdo nevšiml: bylo to prostě jen několik desítek dalších Mikulášů. Pak ale začali lidem – jako dárky – rozdávat zboží. Prodavači nevěděli, co počít. Než se probudila ochranka, leckdo i s „dárkem“ odešel, a kdo byl zadržen, ten zboží nechtěl vrátit – dostal ho přece od Mikuláše.

Aktéři ze Slunečného vozu jistě věděli, že trestu neujdou. Obávám se ale, že v Čechách by následoval plošnější postih: trestající ruka by nejspíš dopadla na celé nezávislé, neboť v takovém případě i prokazatelně nebezpečné divadlo. Vzato kolem a kolem, třeba by trocha té desperátské pověsti nezávislému divadlu pomohla. I když je dnes krotké, stejně se s ním zachází jak s uličníkem. Nenechme se mýlit kulatým rokem. Produkce, které umožnilo zařazení Prahy do výběru evropských měst roku 2000, stěží můžeme do budoucna předpokládat. Pochybuji, že je někdo bude ochoten platit. Takže abych se vrátil k citovanému Pavlu Tigridovi, nadále se doporučuje kariéra gastarbeitra.

■ V jednom směru je však české prostředí přívětivé. Umí povzbudit diváckým zájmem. Třeba takovým „novým cirkusům“ by se u nás mohlo i dobře dařit. Zatím se tu aspoň daří těm hostujícím. Letos pro nás jeden takový připravil i skutečnou site specific specialitu.

Za normálních okolností hraje francouzsko-americký CIRQUE BÂTARD Daniela Gulka v šapitó. V Čechách, na kolínském Mimoriálu však předvedl pod názvem *Cahin Cahu*, což je

jinak druhé jméno souboru, produkci plenérovou. Pro Kolín tak připravil originál, jehož základem je inscenace nazývaná *Chien cru*. A já si teď nedovedu představit, že by se něco takového mohlo hrát jinde než pod stromy, mezi křovinami, na pažitě.

Po „prologu“ s dívkou-skřítkem, která ve stylu hraní na ulici atakuje diváky, jsme vpuštěni do nočního parku, na palouk. Několik postav roztáčí na lankách prkýnka. Vlastně nás vábí ten skoro motorový (co se hlasitosti týče) hmyzí bzukot. Pak se trochu bojíme: sviští nám to nebezpečně nad hlavou.

Společenství, které se představuje, je bizarní. Slečna v bílých šatech vedle ordinární dámičky, ztopořený transvestita v červeném dvojdílném kompletu, i s pysky rudě namalovanými... Nakonec se z křoví vynoří sám Gulko, polonahý, zmalovaný vlasatec, kterému „fíkové“ listy zakrývají prsní bradavky, přes bílé kalhoty zlaté spodky. A mě v tu chvíli napadá, že mám před očima fauny. Posléze reviduji. Ctibor Turba v té souvislosti vzpomene povídku Bruno Schulze *Pan*: v ní se z údajného fauna vyklube v křoví kadící pán. Má možná pravdu. Třeba to nakonec fauni nejsou, jen lidi, v nichž fauny omylem spatřujeme.

Každopádně je nám ale předváděno divadlo nakvadrát, exhibice exhibicionistů. Dějí se tu i perversity. Zvlášť vypjatě působí, když rudý transvestita z touhy a za hlasitého vzdychání obskočí aspoň strom, v jehož větvích se skrývá jeho vyvolený. Sexuální břínek dostanou ale i na první pohled nevinná čísla. Třeba když ona dámička cvičí na visuté hrazdě, houpačce zavěšené na stromě, a současně, hlavou dolů, zpívá tklivý cajdák. V těch souvislostech můžeme za poněkud genitální považovat i žert, k němuž Gulka vyprovokoval symbol letošního Mimoriálu, mrkev (hodila se, neboť v inscenaci se zelenina hojně vyskytuje – např. se s ní žongluje): jeden z diváků je vyzván, aby malou mrkev nafoukl „plážovou“ pumpičkou, a před očima máme rázem mičurinovského macka.

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. Lidi se strkají, derou přes sebe, člověk ne vždy dobře vidí, stoupá mu adrenalin, zmocňuje se ho vztek.

Zrovna když si říkám, že to snad nemám zapotřebí, přichází zlom. Před křovinami stojí pár trianglů s lanem, jež mezi nimi ochable visí nad temným bazénkem z černého igelitu. To je scéna pro Gulkovo „provazochodecké“ číslo. Co se základního charakteru a techniky týče – klasika, jinak novum. Zpočátku to sledujeme jako tanec. Už ten by stál za uctivou poklonu. Co ale výstup notně povyšuje, je sílící dojem, že Gulko hraje skutečně o život. Symbolika chůze po provaze je jasná. Zde se ale neokouzluje tím, že to umí, spíš naopak, vidíme, jak lano uhýbá, jak po něm noha klouže, jak na něm Gulko beznadějně visí, jak se do něj zaplétá, jak z něj padá. Je to, zdá se, fyzicky i psychicky bolestivé. Dojem osudového zápasu ještě zdůrazňuje reálná, proto i coby symbol výrazná voda. Hluboká je sice jen pár centimetrů, přesto k utopení. A Gulkovi, po jeho pádech, stříká z vlasů, už je celý zmáčený... Píšu a zároveň si uvědomuji marnost svého pokus o evokaci: neumím vyjádřit taneční ráz a zároveň divokost Gulkovy akrobacie, pocit boje o existenci a současně ohromný efekt toho čísla.

Faktem je, že od té chvíle zapomínám na všechny předchozí nelibé pocity. Ochotně se nechávám posouvat z místa na místo, od čísla k číslu.

Některé scény jsou v obou významech toho slova velké. Je třeba zvláštní, když v setmělém stromořadí, přímo nad vámi léta muž na trapéze. Tehdy máte opravdu strach, že jeho přemety skončí pádem. A to na vaší hlavu. Zvláštní sugesci má ale hlavně druhé, teď skutečně provazochodecké, dívčí číslo. Opředeno je „světelnými“ rituály. Dřív než slečna vystoupí na své, dva metry nad zemí napjaté lano, sjede po jiném provaze, nataženém vysoko nad ní, muž. Ten ji pak, zavěšen hlavou dolů, osvětluje reflektorem. Druhý muž se objevuje pod ní. Při chůzi na prstě balancuje tácem, na něm má skleničku, v ní komíhavě plane svíčka. Tanec provazochodkyně je tajemný, napínavý: už proto, že po laně chodí i v jehlových střevících.

Ve finále bych očekával velké furore. Opak je ale pravdou. Diváci stojí v kruhu, uprostřed jsou zavěšeny kovové tyče. Krouží kolem chlapíka jako hejno. On v běhu kličkuje, vlastně jimi žongluje, a zároveň o ten poletující kov vycinkává prstem jemnou melodii. Konec je ztišení. Klid.



Daniel Gulko na provaze v inscenaci Cahin Caha – na Kašparově kolínském Mimoriálu.
FOTO ZDENĚK HEJDUK

Jen v dovětku připisuji, co by nás mohlo zajímat: zpěvačkou měla být u Gulka původně Iva Bittová. Těšil jsem se už z možnosti, že se tím vrátí trochu i do divadla. Američanka Linet Andréa Bittovou v pěveckém doprovodu k číslu s provazochodkyní i připomene, jinak ale má, řekl bych, širší rejstřík: umí zazpívat v různých stylech a vždy velmi dobře. Tak jsem nakonec nelitoval.

Mrzí mě jen, že takové produkce nemohou být v Čechách doma.

Nachové plachty, scénář podle novely Alexandra Grina a režie Matěj Forman, navigátor výtvarných orací Matěj Forman, režisér a hudebník Igor, výtvarník lodních a suchozemských kostýmu Honza Pištěk, hlavní výtvarník scény a krotitelka palubních nutrií Andrea Jantošková, skladatel lodní hudby Martin Smolka, hlavní výtvarník lodi a plachtař Ondřej Mašek atd. atd, koprodukce Divadla bratří Formanů, Volière Dromesko, Théâtre National de Bretagne – France a Hafan studia, premiéra 21.7.2000

Festival pouličního divadla, uskutečnilo se 1.-3. + 8.-10.2000 v Praze na Malé Straně, umělecký ředitel prof. Ctibor Turba, organizační ředitel Petr Prokop, Divadlo Alfred ve dvoře a Praha 2000

The Natural Theatre Company (Velká Británie): *Naturisti odhalí vše atd.*, umělecký šéf Ralph Oswick, jejich produkce se představily ve dnech 18-21-10.2000 v rámci Mezinárodního festivalu DIVADLO a 24.-26.10.2000 na Pražském hradě

Cahin Caha, režie Daniel Gulko, Cirque Bâtard, uvedeno 15.9.2000 v rámci festivalu Kašparův kolínský MIMORIÁL

vyšlo v SADu 6/2000

SUR LE PONT DE BABYLON

LATTUADA, JONES, TRAORÉ, LACASCADE

■ Johny Cook, antropolog a internetový esejista citovaný zde již několikrát, se nedávno vrátil k teorii času a k imaginaci.

„Píší to s bolestí. Imaginace, do níž jsem vkládal tolik naděje, ošklivě zklamala. Jasně to ukázal útok na newyorská dvojčata... Cítím, co cítíte. Ekluje se vám o tom i jen číst. Kdekdo se na tom přece pase. Ale o to jde, že pase. Supí pažerák, ten samý, jenž se teď v lehkém záchvěvu nevolnosti zvedá, má už chuť na nová sousta. I když ze soucitu je každý ve slovech hotový cenzor, očima hltá senzační zkázu. A těší se na novou. Mluví a píše se sice o střetu civilizací, o zápase dobra a zla, ale ruku na srdce, ti teroristi přece jen zrealizovali naše vlastní, ne nějaké cizí katastrofické vize. Vtip, v němž se říká, že Bin Ládín je navržen na Oscara za zvláštní efekty, navrhuji realizovat. Jako pokání. Měl by to být poslední udělený Oscar. A pak šlus. Už žádné megastar, už žádné drápání se do mraků. Všimněte si konečně podobnosti mezi leskem flitrů na šatech filmových krasavic a leskem krve. Je to falešný svit kultu smrti. Toho kultu, jehož je babylonská věž symbolem i kryptou. /.../

Říkáte, že představy zkázy prostě patří do repertoáru imaginace, že jsou i rituálem, který má skutečnou zkázu zažehnat. Jenže, moji milí, co se stane, když se tenhle druh představ dostane na první místo globálního top tenu? Jen si na tu modelovou situaci vzpomeňte. V mořských hlubinách žijí dvě obludné ryby, které se jedna druhé zakously do ocasu. Ted' se navzájem požírají. Až jejich zubaté tlamy dojdou k poslednímu soustu, ryby zmizí. Nikdy nebyly. A totéž se stane s námi. Imaginace, která vzývá apokalyptické obrazy, se zacyklí. Čas představy požere čas skutečnosti. Vznikne černá díra. S představou zmizí skutečnost, s budoucností minulost. Tahle nicota už nebude žádným buddhistickým osvícením. Nebude, nikdy nebylo nic, co by mohlo být osvíceno. /.../

Abychom mohli kultu smrti vzdorovat, musíme svou představivost proměnit, musíme proti apokalyptické imaginaci vyrukovat s armádou alternativ. K tomu je třeba odvahy a fantazie. Odvahy neboť to znamená jít proti proudu. A fantazie, neboť představivost, která se ocitla v krizi, která je oslabována sebezničující univerzálností, všemožnou multikulturalností, nutně potřebuje obnovit.”

Teze Johnyho Cooka i tentokrát divadlo přesahují, zúženy na pochybnost o smyslu globalizované představivosti, sednou i na ně – domnívám se – ale docela dobře. Při četbě Cookových slov se mi vybavily i konkrétní produkce, které jsem v poslední době viděl – např. na posledním Avignonského festivalu.²⁵⁾

■ LE CENTRE NATIONAL DES ARTS DU CIRQUE, slavné vysoké učiliště, se na posledním Avignonském festivalu představilo další produkcí ve stylu „nového cirkusu”, nazvanou *La tribu iOta*. Festivalový program připomenul souvislost se slavným *Křikem chameleona* souboru zvaného Anomalie, absolventů stejné školy, a choreografa Josepha Nadje z roku 1996. Nová produkce se však slavnému Nadjovu *Křiku* podobá až moc: co u Nadje, původem rumunského Maďara, bylo autentické a nové, co u něho mělo smysl, to se v rukách italské choreografky Francesky Lattuady změnilo na módní second hand, který si přivlastňuje a „oslňujícím způsobem” používá leccos, co se nosí – např. cirkus a balkánský problém. Z *Křiku* byl převzat i rámec představení, úvodní menažerii kuriózních typů a velké finále s množstvím skákajících, jedna přes druhou létajících postav.

Herci už nepředstavují album anomálií, lidí postižených, druhořadých, „malých”, kteří, jak se v *Křiku* posléze ukázalo, umějí – řečeno s Cookem – zázraky. Na scénu vstupuje

²⁵⁾ Inscenaci, která podle mého soudu nejvíc odpovídala Cookovým teoriím, zmíním jen na okraj. Byl to jeden z maďarských vyslanců, hra *Nexxt Istvána Tasnádiho*, kterou se souborem Krétakör Színház uvedl Árpád Schilling. Ta zároveň paroduje i kopíruje, využívá globální popularity toho typu televizní show, při níž nahlížíme do soukromí, zde – to je další vrstva multikultury – soukromí gangstera.

obludárium kostýmů: dva mladíci v krojích skoro moravských, mužík v lososovém, „perském“ kabátci, shrbená černá postava s dlouhatánskými rudými nehty, krotitelka, kovboj, boxer nebo třeba ostnaté, dvojhlavé stvoření jak z fantazií prvních objevitelů.



La tribu iOta, režie Francesca Lattuada, Centre national des Arts du Cirque.
FOTO ARCHIV FESTIVALU

Šaty, které tady důsledně dělají člověka, vytvářejí i situace. Žena s širokou, hranatou sukni, podobná lodi, kráčí, na hlavě má klec, žongluje pochodněmi a muži-opice ji přes sukni metají kozelce. Chlapík v kostýmu Robinsona Crusoe zastřelí pavouka, který má nožky z kuželek, těmi se pak žongluje. Dvě podivné postavy, dlouhé a disproportionální, neboť z límců dlouhých kabátů koukají hlavy panenek, chodí po laně, bojují spolu, pak si vedle sebe na lano sednou – jako ptáci...

Poslední popsany obraz – připomínající imaginaci Phillipa Gentyho – je z nejsugestivnějších. I proto, že je odlišný od většiny ostatních.

Paralela člověka a zvířete mohla být vhodným svorníkem školních etud, z nichž inscenace vznikla, leč nestalo se. Místo toho se prosazuje cirkusový apokryf křesťanského mýtu. Nejprve je to nenápadné: kdosi má za hlavou talíř svatozáře, lidi s vlasy ze slámy vypadají jak z lidové hry o narození Krista, objeví se slečna-anděl, ale s rohy. Ve finále se ale z dosud bludných motivů stane bludné, babylonské téma.

Na posteli leží muž v gestu ukřižovaného Krista, vedle Marie a Josef a bujaře tancující slečna-hvězdička, která Ježíše z té postele shodí. Postel je samozřejmě matrace vhodná pro doskok akrobatů, kteří za letu metají kozelce. První skočí tři králové, pak se klanějí – za židovského zpěvu – Marii. Hvězda-kometa létá. Taky boxer, který se dosud věnoval tréninku, musí skočit a letět. I Ježíš. Z folklorních „Moraváků“ jeden štrikuje. Už je to takové balábile, že si postavy začnou překážet. Jeden z králů řve a Matka boží ho uklidňuje polibkem na tvář. Boxer srazí krále. Muž ve skotské sukni a s pletením jde po laně. Panna Maria kouří. Ve vzduchu prskají bengálské rachejtle. Hvězdička létá jak zběsilá. Kdeko metá vzduchem kozelce a přistává na postel-matraci. Až jeden padne. Ježíš ne: ten se s cigaretou v puse promenuje se slečnou. A Josef točí svatozáří jako volantem.

Závěrečný obraz by asi měl dát všemu smysl, leč místo toho nabízí jen provokativní, nesmyslné dvojsmysly.

Pravda: tak se to jevílo mně. Jinak se o produkci mluvilo s úctou, ve stanu pro dobrých sedm set lidí bylo evidentně celou dobu, při všech třinácti festivalových představeních plno, a publikum odcházelo spokojené. Svým způsobem mělo ke spokojenosti důvod – účinkující uměli opravdu hodně, „výkony“ byly na úrovni školy a jejich slavných odchovanců z Anomálií nebo třeba z -Que-Cir-Que- Navíc v tom vystupoval i nadmíru roztomilý pejsek.

■ Zvláštností souboru cirkusové školy byla účast dvou dívek-zápasnic, které ale – kromě odpovídajících siláckých kousků – předváděly i výrazná akrobatická, „letecká“ čísla. I když to byla děvčata pořádně udělaná, ve vzduchu to nic neznamenal. Pochopitelně poutaly pozornost, vzbuzovaly i sympatie.

Takový, proti tradici povinné „krásky“ revoltující vtíp obsahují i produkce amerického souboru BILL T. JONES / ARNIE ZANE DANCE COMPANY. Když u nás v roce 1993 vystoupil, a to na scéně Národního divadla v rámci Tance Praha²⁶⁾, tak s představením, které nevnucovalo (třeba bludnými motivy) dojem nezbadatelné hlubokomyslnosti. Okouzlovalo naopak přirozeným potěšením z tance. Proto se mezi pěstěnými těly mohl objevit i jeden pořádně pupkatý a nemladý chlap. Ze své tloušťky neměl mindrák a tancování mu šlo, tudíž se stal hvězdou večera. Nevadilo ani, že v jeho provedení tanec nebyl žádným pokusem o létání. Naopak: svou tělesností vázal i auditorium příjemně k zemi. Ve stejném „přízemním“ duchu promlouval na besedě po představení sám Bill T. Jones, tanečník a choreograf černé pleti (jak by asi řekla Nina Vangeli – geneticky zdravý, ne ještě bělošsky degenerovaný): tanec se mu zalíbil v dětských letech, když okukoval lidi radostně křepčící v hospodě u jukeboxu.

I Jonesovo nové představení, *You walk?*, má své „přirozené kouzlo“, i v něm se vedle nádherných a zjevně vytrénovaných lidí objevuje a přízeň získává nepatřičná postava, tentokrát korpulentní slečna. Jinak je to však méně divadelní umění a víc multikulturní show, tedy obchod. Tato show, jak se žádá, je opatřena i nimbem závažnosti: téma je prý politicko-sociální, též o kolonizátorech a kolonizovaných.

I když se v tanci předvádí leccos – i „egyptská“ plošná gestika, „antická“ spartakiáda, „renesanční“ tanec masek či akrobatické figury čínské opery – trpí spíš uši. „Paleta“ stylů a žánrů celého světa a všech dob je až moc bohatá, zahrne chorál, zámeckou hudbu i operu, a v druhé půli dlouhého, téměř tříhodinového představení trumfuje živé vystoupení, koncert zpěvačky, která si říká Misia, a její skupiny: jsou z Portugalska a hrají dnes světově populární žánr world music, fado. Ostatní prvky „světové kultury“ splývají s obvyklou sestavou ansámblů moderního tance, který hraje všemi barvami.

„Probírání“ závažných témat objevíme jen s námahou. Snad bychom je měli najít v portugalských motivech, když bylo Portugalsko koloniální velmocí a dnes je docela malou zemí, přitisknutou k oceánu velkým španělským sousedem. Možná bychom měli významné téma rozpoznat v opakujícím se motivu tance se zavázanýma očima a vůbec v dětských hrách, z nichž „příběh“ vyrůstá, k němuž se taky nakonec vrací. Dětskost ale není jednoznačné synonymum ještě čistých „primitivních“ a pak teprve kolonizovaných národů: dětsky se v jistých chvílích chová kdekdo a bez ohledu na rasu. Dětské hry nejsou prosty krutosti (třeba zrovna hra na slepou bábu). Být jako dítě také znamená, že si každý jen vede svou, což tanci, který si tradičně žádá souhru, čísla v párech, triech, sborech, málo vyhovuje.

To, čím si představení získává srdce diváků, a těch se do čtyřikrát zaplněného dvora Papežského paláce vešlo vždy několik tisíc, je dokonalá technika, velká škála tanečních forem, od lidovek po moderní tanec. Pestrá byla i hra barev, světla, které velmi efektně a dokonale, skoro jak u Roberta Wilsona, proměňují jinak prázdnou, jen bílými sloupy rámovanou scénu. K „barevnosti“ patří i vtíp, někdy parodie klasických figur (malá tanečnice jednou rukou zvedá velkého tanečníka), jindy klasické estetiky (krásná černoška projde

²⁶⁾ Psala o něm Nina Vangeli v článku *Orfeus u podzemních vod* (SAD 5/1993).

jevištěm v otřesně růžových, chlupatých papučích)... Schopnost nebrat se vážně byla té show anděličkem strážníčkem.



You walk?, choreografie Bill T Jones, Arnie Zane Dance Company.
FOTO VALES ENGUERAND

■ Dokonalost *You walk?* zlidšťuje – třeba v čísle samotného Billa T. Jonese – intenzivní pocit improvizace, dojem, že jsme svědky zkoušky. Vyvolává jej hlavně chování tanečnicků a tanečnic mimo akci: stojí ve stínu mezi sloupy a jako by pro sebe tančí, skicují to, co ve stejné chvíli předvádí jejich kolega na scéně.

Podobná je i „humanita“ inscenace *Passages*, produkce belgického HET MUZIEK LOD. V Avignonu ji hráli v prostoru, který byl „řešen“ podobně jako Jonesův, odlišovala jej však autenticita prostředí neupraveného výpravou. Za divadelní sál posloužil – jako v Avignonu často – dvůr, tentokrát klášterní (s kapacitou, kterou bych odhadoval na víc než tisícovku diváků), přičemž pasáží byl vlastní klášterní ambit. Zhruba ve třetině jedné strany širokého „jeviště“ seděl desetičlenný jazzový band. Šéf orchestru a autor hudby Kris Defoort byl na scéně stejně jako tančící choreograf Fatou Traoré (ten v minulosti spolupracoval např. s jiným, v Čechách známějším belgickým souborem, s Rosas Anny Teresy De Keersmaeker).

Septet účinkujících tanečnicků představuje městské typy, které lze opravdu v kdejaké pasáži potkat: mladík s dredy, cestující s kufrem, chlapecky vyhlížející dívka, pásek, který fotbalově žongluje měkkým míčkem, hlavně však jako ti kluci v podchodu na pražském Můstku předvádí break-dance... a nakonec mládenec, který přišel z publika a v pasáži kohosi nedočkavě vyhlíží, odchází a zas přichází, čeká.

Průchod, kde se míjejí, potkávají a střetávají, kde žijí všemožné existence, je konkrétní místo i přirozený symbol. Bez vyprávění stmelí inscenaci, unese i programově vyhlášené „velké téma“ – harmonii a chaos. Chaos je setrváním v místě, kterým má člověk jen projít, je i cestou odnikud nikam, a přesto cestou – pohybem. Každý sem přichází jako individuum a individualita. Časté je tedy míjení. Vstřícnost se dává najevo s distancí, jako pohled či gesto vyslané na dálku, asi proto, že z dotyku jde strach. Už nevinné podání ruky se může změnit na nelibý tik. Přílišná blízkost je rovna obtěžování: cizí lidi se k vám třeba bezdůvodně přimáčknu, až se cítíte jak v přečpané tramvaji. Může dojít i k potyčce. Říkává se tomu přece někdy – teď vidíme proč – „pěkný tanec“... Přes všelijaké nepříjemnosti, které – neboť jsou dramatické – utkví v paměti, převáží nakonec pocit opatrné, nejisté sounáležitosti. V téhle pasáži zkrátka nemá agresivita obvyklou moc. Třebas po sobě lidi doslova sekají, neseknou docela, když jde do tuhého, drápy zatáhnou. Nakonec se i ten, který po celou dobu a marně čekal, může zasmát. Není v tom žádný přehnaný patos. Zdá se jen, že veřejná samota má svůj líc v samotě společně sdílené.

Nebyl to ovšem jen mírný optimismus, co zvedalo diváky (a opět po čtyři večery) ze sedadel. Tanečníci byli výteční v abecedě moderního tance, ohromovali i zázračnou akrobacií. Osobně jsem třeba nechápal, jak je možné se překulením vzad a bez opory rukou dostat do stojky vybalancované na hlavě, žasl jsem i nad opičí lehkostí, s jakou lze vyšplhat po holém kmeni mohutného stromu a pak na něm zatančit...

Ten strom byl vzat do hry s úplnou samozřejmostí, jeho autentická existence ladila s autenticitou tance. Málem jsem napsal, že s autenticitou improvizovaného tance, ve skutečnosti si však mírou improvizace vůbec nejsem jist. Spíš je tanec jako free jazz, hudba této produkce: ač z velké míry komponován, má působit, jako by tryskal, neučesaný harmonií, přímo ze srdce.

Soulad tance a hudby je obdobou společně sdílené samoty. V ní se třeba jeden z partnerů odmlčí (tanec v tichu), vztah je konfliktní (hudba je zběsilá, tanečník nehybný), dojde i na krátkou okupaci cizího území (trombonista jako klaun ze svého nástroje pije, rozmlouvá s ním i tančí). Kontakt je ovšem spíše opatrný, jemnocitný, distance je při něm i respektem. To proto, že v zásadě nejde ani o doprovázení tance hudbou, ani o fúzi, ale o pohyb na hraně mezi dvěma autonomními uměními: tanečním divadlem a jazzovým koncertem.



Passages, hudba Kris Defoort, choreografie Fatou Traoré, Het Muziek Lod.
FOTO PATRICK DE SPEGLARE

■ V produkcích nonverbálního divadla je pohyb po hranici mezi různými formami umění běžnější, než v činohře. Přesto je i v „dramatickém divadle“ k nalezení, např. v inscenaci Čechovova *Racka*, kterou uvádí francouzský soubor vystupující pod koprodukční značkou spojených institucí, vedle Národního divadelního centra v Normandii např. i Avignonského festivalu. V Avignonu se tenhle *Racek* prezentoval v roce 2000, o rok později se objevil na Divadelní Nitře. Režisérem a holohlavým, tatarským Trigorinem je ERIC LACASCADE²⁷⁾, který za souběžně nazkoušenou *Trilogii Čechova* (jejíž součástí je též *Ivanov* a tzv. *Rodinný kruh pro tři sestry*) získal cenu za nejlepší mimoparižský režijní počín.

²⁷⁾ Lacascade, ve Francii uznávaná osobnost, se s úspěchem sporným mihl i v Čechách, a to jako jeden z dvojice režisérů inscenace *Chez panique (U Hrůzů)*, která se v roce 1995 představila na mezinárodním festivalu DIVADLO.

Hranice, po které se Lacascade pohybuje, vede mezi činohrou a tanečním divadlem.

Činohra, „služba slovu dramatického básníka“, má svůj nejčistší tvar v sošné deklamaci. Ta se ve zvláště krystalické podobě objeví v úvodní scéně: herci stojí v řadě na rampě, všichni v šedočerném (nic čechovovsky bílého, ani teatrálního), a bez pohybu říkají, co říkat mají. Rušivým elementem je jen jakýsi technik, který zřejmě nestačil přichystat, co měl, a teď cosi kutí za deklamujícími herci. Teprve se zpožděním pochopíme, že je to Medveděnko (Stéphane Jaïs): rovná židle do řady a zapaluje svíčky pro chystané představení Treplevovy hry. Jevišťem divadla na divadle, a jak se posléze ukáže i ústředním hracím prostorem celého *Racka*, je velký taneční parket. Excentrický Treplev (Christophe Grégoire) na něm čeká na Zarečnou tak netrpělivě, že si v afektu oblékne i kostým, který má pro ni přichystaný: dívčí šaty. A zatančí. Z rozvernosti se k němu přidá strýc Sorin (Jean Boissery) i doktor Dorn (Serge Turpin). Ten kostým, masku divadla, ale Nina (Daria Lippi) na sebe nevezme. Svou úlohu sehraje coby cirkusové číslo: do půl těla nahá udělá most a s šaty napříč přehozenými přes oblouk vypjatého těla, s hlavou obrácenou a s vlasy visícími k zemi kráčí pozpátku jako exotický netvor, nádherný Kaliban. (K čemuž vyrábí Medveděnko světelné efekty a „síru“ vystřelováním rozškrtnutých zápalek.)

Slovo a pohyb se v Treplevově divadle rozdvoují, stávají se dvěma odlišnými, ve své imaginativnosti a metaforičnosti zároveň blíženeckými formami výrazu. Nejen umění a divadlo zvláště (jako v Čechovově hře), taky divadlo na divadle a dualita slova a pohybu jsou formy i témata inscenace.



A.P. Čechov: *Racek*, režie Eric Lacascade, Centre Dramatique National de Normandie na festivalu *Divadelná Nitra 2001*. Christophe Grégoire (Treplev) a Daria Lippi (Nina).
FOTO CTIBOR BACHRATÝ

Taneční parket je místo, kde se postavy předvádějí, kde v širším slova smyslu tvoří: Trigorin např. „píše“ své poznámky gesty, kterými napodobí postoj opilé Máši (Christelle Legroux) a pohyb její ruky s hořící cigaretou. Není ani rozdíl mezi uměním a životem, proto je parket i místem té „zповědi“, která – dle slov i v programu básnivého Lacascadeho – „nemusí vést k přijímání“.

Velký význam má pro „zповěď“ i divadlo světlo. Podobně jako Hubův Bruscon v *Divadelníkoví* se ke světlu upínají i aktéři *Racka*. Někdy je to osamělá lampa, často živý plamen. Svíčky, které byly poprvé zapáleny při Treplevově divadle, nakonec znovu osvětlí

scénu, teď plnou peří, lehounkého a prašného pozůstatku po zabitém rackovi (těch racků ovšem muselo být celé hejno – peří je na jevišti fůra).

Se svíčkami se vrací i situace divadla na divadle. Kořta rozmlouvá s Ninou, ostatní sedí na židlích a dívají se na ně. Pak si i Nina sedne a Kořta začne zpívat albánskou baladu, zatančí ve zvrženém peří, padá do něj, vstává a zas padá, až se nakonec a definitivně – v půli slova – zhroutí, zmizí v pěřovém hrobě. Neozve se výstřel, nýbrž zvuk ticha.

Trochu mě udivilo, že Lacascade použil ve finále píseň, které nerozuměl, u níž netušil o čem je, a nevadilo mu to. Píseň tu byla jako nálada, jako barva. Hezká barva. Přestože je to možná přepjaté, cítil jsem v tom špetku pohrdání. Snad mě ovlivnilo, že jsem si v tu chvíli vzpomněl na Gerardjana Rijnderse, jenž se v Plzni chlubil polským hercem, kterého obsadil do Woudstova *Poláka načerno*, jeho jméno si ale nepamatoval. Snad mně přišlo i divné, proč se pan Lacascade při besedě zlobí na diváky, kteří v deklamaci a sošných postojí spatřují rys typický pro francouzské divadlo, a proč se vůbec tak nerad ke své francouzskosti hlásí. Zdálo se mi, že pohrdání druhými i sebou jsou typická pro rozpoložení ctitelů multikulturnosti. V pozoruhodné inscenaci se to ale bohudíky odráželo zcela nepatrně.

La tribu iOta, režie *Francesca Lattuada*, hudba *Jean-Marc Zelwer*, kostýmy *Odile Hautemuile*, světla *Eric Loustau-Carrere*, *Centre national des Arts du Cirque (Francie)* – hráno na *Avignonském festivalu 2001*

You walk?, choreografie *Bill T Jones*, světla *Robert Wierzel*, výprava *Bjorn G. Amelan*, projekce *Paul Kaiser*, kostýmy *Alberto Gel a La Perla, Bill T Jones / Arnie Zane Dance Co (USA)*, premiéra v roce 2000 v *Bologni* – hráno na *Avignonském festivalu 2001*

Passages, hudba *Kris Defoort*, choreografie *Fatou Traoré*, světla a dekorace *Philippe Baste*, kostýmy *Catherine Peraux*, *Het Muziek Lod, Gent (Belgie)* – hráno na *Avignonském festivalu 2001*

A. P. Čechov: Racek, dramaturgie *Vladimir Petkov*, úprava a režie *Eric Lacascade*, *Centre Dramatique National de Normandie, Comédie de Caen, Festival d'Avignon atd. (Francie)* – hráno na *Avignonském festivalu 2000* a na *festivalu Divadelná Nitra 2001*

vyšlo v **SADu 6/2001**

PODAŘENÍ PTÁČCI

ALCHYMISTICKÝ TANEC S KLADIVY, KVĚTY A HLAVNĚ S HAVRANY

Teze: Nevěřte slovům. Slova jsou politika. Tváří se upřímně, přitom klamou. Vytvářejí pasti. Mají moc zaklínadel. Svou vlastní moc. Kdo s nimi zachází, ten jimi i schází. Lhář se obelhává vlastní lží. Atd. atd. Věřte jazyku těla. Tanci.

Kromě „poznání“, že se slovy často lže, plyne z teze otázka: Je „jazyk těla“ upřímnější než jazyk slov? S úlevou, že nemusím odpovídat sám, ocituji uznávaného režiséra současného tanečního divadla, Lloyda Newsona: „*Tanec je tak často prázdný: je jen o krásných tvarech, vzhledu a ladnosti. /.../ Kolik znáte tanečníků s pleší? Tanec je prostě tak «fašistický», tak zahlcený svým smyslem pro krásu. Já dokážu vidět krásu v čemkoliv. Vloni jsme pro Tate Modern dělali představení²⁸⁾ a tam byl tanečník, který se celé roky snažil a snažil a teď je mu skoro 80 a sedí nahý na podstavci a vedle něj je nápis: «Dotýkejte se, prosím». A v tom je pro mě větší krása, než v dokonalé arabesce nebo otočce, je to mnohem dojemnější, mnohem skutečnější, a je za tím mnohem víc, než jenom pěkná lež.» (Rozhovor s Lloydem Newsonem, Zpravodaj Britské rady, číslo 3, ročník 2004)*

Hledat zrovna v tanci přirozenější a zároveň oduševnělejší jazyk není nic nového. „*Tanec je nejsrozumitelnější mluvou lidského nitra. Je starý jako lidstvo samo.*” Tahle slova patří mladému, „černošsky tančícímu” Emilu Františku Burianovi. Zní nanovo v loňské inscenaci DIVADLA ARCHA, pojmenované *E.F.B. – Kladivo na divadlo*. Stane se tak ve scéně, náležící do – podle mě – nejsilnější, úvodní části inscenace. Zatím ještě nemám ten odtažitý pocit, že sleduji v hudbě a obrazech silné (chcete-li krásné), leč v zásadě poučující pásmo, ukazující zvraty osudu ne na pozadí dějin, ale rovnou v nich. Či jinak řečeno: tady ještě pulzuje krev, nejen „šťávy” ideologických, kulturně-politických tezí. Jiří Hána, teď představitel E.F. Buriana (v té roli se de facto objeví všech šest aktérů, pánové i dámy) za zvuků bubnů tančí „primitivní”, džezový tanec. Jeho rytmus je kopulační. V těle, které je zvláště „vykloubené”, celé rozvlněné, se však odehrává transcendence té prvotní, sexuchtivé inspirace v estetiku. Úplné svaté nadšení. Slova, která pronáší, to nadšení potvrzují (i když jsou to zárodky tezí): všude kolem je „nový svět” – kina, bary, tančírny, music-hally, kabarety a hlavně džez, rytmika těla. Všechno je to dráždivě nové a nádherné jak vnady „vábné” slečny...

V téhle chvíli se mi na představení ještě všechno líbí, jen mě rozptyluje průvodní, záměrem asi „snová” projekce. Na prospektu běží film, na němž u ohýnku svlékají slečny Hánu-Buriana do naha. Připadá mi to ilustrativní a nešikovné: jako by šlo o erotické video nějakých trampů. Možná – napadá mě později – měla být ta upachtěnost snu jenom viditelnější. Aby bylo znát, že nový svět je příliš přímočará projekce, iluze, k níž upínat se bývá (sebe)vražedné. „Rytmus těla” plodí krásu. Ale třeba může víc: transformovat k empatii, k citu pro tajemství. A co kdyby dokonce uměl „připnout” křídla, která povznášejí k prameni věčného mládí?

To je – věcně vzato – hezké, leč velmi nejisté. Jisté naopak je, že E.F. Burianovi, aspoň tomu z inscenace, fatálně chybí smysl pro humor. Britské Fyzické divadlo (tedy Physical Theatre), zvané DV8, jej naopak nepostrádá. Troufl bych si tvrdit, že ho je dost i v nejnovější produkci, nazvané dvojznačně *Just for Show* (česky *Tak na ukázkou, Právě pro show* či *Jen tak pro podívanou*). Troufl bych si to tvrdit, i když jen na základě pražských listopadových „předpremiér” v Arše, přesněji veřejných zkoušek: Šéf souboru, Lloyd Newson ano: ten, který se tak nehezky vyjádřil o pravdomluvnosti tance – totiž měnil produkci od představení k představení. Předpokládám ale, že inscenace, kterou shledal za hotovou (premiéra březen 2005 v Soulu), to hlavní z pražské podoby uchovala. Zcela jistě je i v ní přítomna tematizující oscilace mezi intimitou a jejím zveřejněním: všechno se může ukazovat, ze všeho může být zaznamenání hodná, tedy latentně mediální show. Pročež člověk nechce být jen vně obrazu,

²⁸⁾ Pro upřesnění: v Tate Modern, londýnské galerii, připravil v květnu 2003 Newson „promenádní performanci” nazvanou *Cost of Living*.

chce do něj vstoupit. Nahlíží tedy do objektivu fotoaparátu či kamery s narcisistickým sebezalíbením. S chutí zamění realitu za virtualitu.

Tohle téma je v produkci ukazováno na mnoho způsobů. Všechny jsou hry před objektivem. Dojde i na milostnou scénu, při níž rytmus tance lásky nevychází z těla, ale z metronomu cvakající spouště fotoaparátu. Optika kamery není zrcadlo, do kterého bychom se mohli dívat. Znehybňuje, mění v obraz. A to i když je výsledkem film. Z živých těl vytváří neživé emblémy toho, co stojí za to, aby bylo ukázáno, co má být zvětšeno. Podobně se to děje i tehdy, když se tělo ztratí třeba v „obrazu“ tetování (a v produkci DV8 jsou těla tetována i projekcí). Obraz stojí na společenském žebříčku výš než živý člověk.

Hry aktérů s obrazem vycházejí z představy života lakovaného na růžovo. Z iluze. Krásné... a zasluhující zesměšnění. Tu ironii divák pocítí třeba při pohledu na blikající růžičky na šatech slečny, která s hollywoodsky dokonalým chladem předvádí správný způsob koketování. Obrazem květin produkce začíná, obrazem záhonu růží končí. Z projekce květu – jako nějaká víla, kmotra baletu – vystupuje taky první tanečnice. Frekvence květin (růží zejména) není náhodná. „*Vytváříme si falešné světy,*“ říká Newson v již citovaném rozhovoru, „*abychom přežili, abychom se mohli držet svých pohádek. I...I člověk chce prožít skvělý život, mít dokonalé tělo, kráčet růžovým sadem, dokud se nepíchne o trn...*“

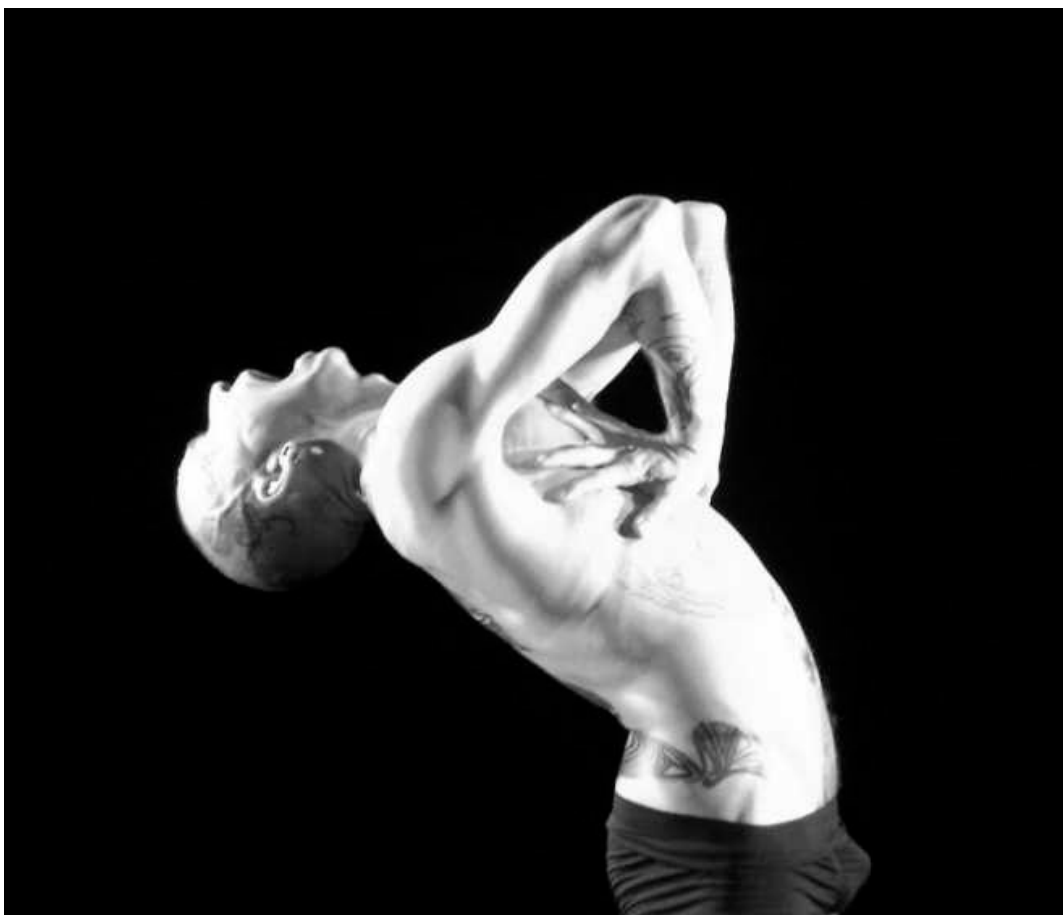
Iluze sama je půlkou tématu. Druhou je iluze mediální, politická. Na otázku, o čem je *Just for Show*, Newson odpovídá: „*Hodně o představách souvisejících s veřejnou image a identitou. Znáám lidi, kteří, pokud se o nich pravidelně nemluví, mají pocit, že neexistují. /.../ Na postavení celebrity v naší společnosti a na tom, jak po něm lidé touží, je podle mě nezdravé to, že se už tolik nemluví o jeho destruktivních dopadech. Kamarád, který dělá v britské televizi «reality show», mi říkal, že spousta účastníků po skončení celé akce potřebuje poradenskou péči – kvůli pozornosti, které se jim dostává a která dál nepokračuje.*“

Vytváření umělých obrazů, imaginace pro image, je v Newsonově inscenaci stylotvorná. V té souvislosti si našinec hned všimne, že technologie, kterou Newson používá, jako by Josefu Svobodovi z oka vypadla. Laterna magika: v jednom plánu projekce, v dalším herci, kteří díky světlu a průsvitnosti „plátna“ do obrazu vstupují, pohybují se v něm, mizí... Jen vztah k té technologii se jaksí vyostřil: víc než propadnutí kouzlu „nových světů“, kterou ta dokonale iluzivní technologie představuje, je to obava z nich. Člověk se nejen přizpůsobuje obrazu, snadno se v něm i ztratí... a stát se může, že bude i s obrazem „zpopelněn“ v prázdném televizním zrnění.

Přitom je nám ale právě obraz předkládán jako ideál a vzor: po růžové zahradě se procházejí okouzlující, zdraví, silní, tedy úspěšní lidé. V *Just for Show* jsme k tomuto obrazu tvoření instruktaží. Vesměs ji provádí manekýna (Tanja Liedtke), která na počátku vítala publikum jazykovou směsí intervizní konferenciérky. Instruktaž zahrnuje směs zdravotní, tělocvičné, společenské i duchovní průpravy. Jednou předcvičuje jako v ranní televizní „snídani“, dělá ale to, co by normální člověk nezvládl. Hotová hadí žena. Podobně brilantně ukazuje, kterák meditovat, když sedí v jogínské póze, ruce pulzují kolem těla v tanečních gestech indické bohyně (třeba Kálí) a k tomu zní tibetské „óm“. S ironií, s nadsázkou danou i nadlidsky dokonalým zvládnutím, se nám ukazuje, čemu býváme jindy zcela vážně učení: že cesta je přímá, stačí si osvojit ty správné návody.

Něco mi ale při té předpremiérové verzi *Just for Show* (jinak veskrze sympatické) přece jen kriticky vrtalo hlavou. Otázka, zda i ta produkce není nakonec moc přímočará. Coby politický kabaret, který je závislý na té s ironií předváděné politice (medializaci, show...). Jinak řečeno: chyběla mi ještě jedna vrstva – s tajemstvím. Asi to lze vyvázat z přímé souvislosti s *Just for Show*: co nám obecně chybí, je tajemství.²⁹⁾

²⁹⁾ Myslím, že potřeba tajemství se podepisuje i na komerční úspěšnosti *Pána prstenů* či cyklu o Harry Potterovi, tajemství se ale jako podstatný prvek objevuje i v jiných žánrech, než je fantasy. Je přítomno např. ve filmech *Amélie z Monmartru*, *Invaze barbarů*, *Ztraceno v překladu* či třeba *Věčný svit neposkvrněné mysli*, ale i v současné dramatičce, např. v hrách Rolanda Schimmelpfenniga *Arabská noc* či *Předtím/Potom*.



Matthew P. Morris, tanečník a performer, v inscenaci Just for Show, režie Lloyd Newson, DV8.
FOTO ARCHIV DIVADLA ARCHA

Léta, staletí jsme vychováváni politicky, v duchu ideologického optimismu. Podle něj je cesta vždy přímá, stačí řídit se jednoduchou instrukcí. Ta se sice mění, dosažitelnost cíle, který jen vyžaduje takovou či onakou emancipaci, ale zůstává. Osvobodíme dělnickou třídu od jha kapitalismu... a nastane ráj na zemi. To, jak už víme, nefunguje. Importujeme zákon svobody trhu a pravidla parlamentní demokracie... a nastane ráj na zemi. Obávám se, že i tohle je příliš jednoduché. A co třeba: Dejme vládu ženám a jeviště tanci... Zní to jurodivě? Ano, jenže ženy a tanec se opravdu politizují ruku v ruce. Tanec rovná se umělecká forma feminismu. Toho feminismu, který už povýšil z emancipačního úsilí na ideologii všech sexuálních „menšin“, na politiku chlapácky zápolící – to je u politiky samo sebou – o typicky mužskou metu, o moc. I v Čechách se ty politické souvislosti tance s feminismem vyjevují (a není to jen názor, který po léta šíří Nina Vangeli). Před nedávnem přiznalo ministerstvo kultury tanci postavení zvláštního umění (a oddělilo jej v grantovém systému od ostatního divadla); před pár měsíci u nás vznikla i strana žen, zvaná Rovnost šancí. Mám dojem, že je proč se lekat. A proč předem litovat žen i tance. Ideologie je totiž vždycky přímočará, jednoduchá. Co brání té přímosti a jednoduchosti, to odstraní či zapře. Až se tím přímým směřováním sama vyvrátí.

Třeba ale není k úleku důvod. Alespoň ne v divadle. Na jevišti se obvykle nehledí na nějaké kategorie (i když uznané na nejvyšší politické úrovni). Hranice oddělující divadlo a tanec existují ideologicky, ne skutečně. A tak i taneční divadlo běžně mluví. A naopak. A nejde už tolik o tradičně moderní, režírovanou syntézu jazyků, ale o dvojhlas (vlastně mnohohlas slova, pohybu, hudby...), o dialog, o rovnováhu, takovou, která – dodávám – by měla být i ideou ženské emancipace.

Myslím, že i tahle divadelní snaha o rovnoprávnost souvisí s jinou emancipací, s obnovou smyslu a významu tajemství. Ne už tajemství, kterému musí být, jak kážou „přímé

cesty”, stržena rouška, ale toho, které existuje, „je jsoací” a neodhalitelné. Intuice mi říká, že by to mohla být jakási renesance alchymie.

■ Asi by mi ta alchymie nepřišla na mysl, kdyby nebylo Daniela Gulka, souboru CAHIN-CAHA a cirkusové produkce *Grimm*. Charakterizuje ji totiž všeobsáhlá transmutace.

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 (při které se – prozrazují předem – proměňují v hudební nástroje i stará kamna, ráfky kol a vůbec „nástroje ze šrotu”³⁰). Když to vezmu „z jedné vody na čisto”, je *Grimm* z rodu dnes oblíbených, na vývoz jak dělaných, „globalizovaných” produkcí: to jsou převážně nonverbální formy, které nabízejí koláž atrakcí, vizuálních zejména. Jejich působivost je obvykle tím větší, čím jsou efektnější. Nemají za cíl „čitelnost”, ale emocionální působivost. Do tohoto okruhu *Grimm* bez debat patří, i se z něho vylučuje. Není dost pop, není náležitě efektní, předvádění „nadlidských”, cirkusových dovedností v něm nehraje prim a jejich škála je celkem úzká, převážně omezená na vzdušnou akrobacii³¹). Ani inzerovaná pohádka dle bratří Grimmů není dostatečně „rodinná”, natož líbezná, její obraznost kazí nesrozumitelné, temné výjevy, o kauzalitě vyprávění se dá těžko mluvit. Nakonec není ani jasné, zda to dopadlo dobře, nebo špatně.

Gulko a jeho „cirkusáci” totiž naložili s pohádkovou látkou zcela opačně, než bývá dnes zvykem. Neupravili ji, aby plynule tekla. Jako by necítili „nešikovnost” starých pohádkářů, kteří nejenže šetřili slovy a příběh brali hopem, ale nechávali v něm klidně i cáry zápletek, ke kterým se nenamáhalí vracet, dokonce občas zapomínali na zlo, které by mělo být potrestáno, a jejich nositele nechali z příběhu beze stopy zmizet. Gulko a spol. tu „nešikovnost” neodstranili, naopak ctí ji jako formu. Což v praxi vypadá tak, že si z bratří Grimmů vzali jen to, co chtěli: proměnu zejména.

Šest labutí, Dvanáct bratrů, Sedm havranů: tři pohádky, které se podobají nejen číslu v titulech, ale hlavně zakletím, proměnou synů a bratrů v ptactvo, poprvé labutě, pak dvakrát v havrany. Ve všech třech příbězích je vysvobozuje jejich sestra a riskuje přitom život: dvě z nich, aby splnily úkol, musí zůstat němé, těm taky hrozí trest upálením. V inscenaci *Grimm* se motivy osamostatňují: Nejsou už jen prvkem vyprávění, samy o sobě tvoří „příběh” inscenace, stávají se i jejím tématem. Jsou podobné alchymistickým symbolům. I se tak „chovají”.

V jednom popisu přípravy tzv. velkého elixíru čili kamene mudrců se praví, že „caput corvi”, vejci podobná „hlava havraní”, digestací zbledí, vzkříší se v „bílou labuť”, načež má být „žihána”³²). Samá metafora a záhada. V jedné z nevýraznějších scén Gulkovy produkce dojde k podobné proměně. Dívka- havranice se koupelí ve vaně přetékané černým peřím promění na „labuť”, bílou princeznu. Je to jedna z vizuálně nejsuggestivnějších scén: z temné hladiny, pod níž sklouzla černá ptačice, se náhle vynoří bílé dívčí údy, a to v tak nepravděpodobných konfiguracích, až se zdá, že jde o nějaké samostatné živočichy³³). Pak se na okrajích vany vzepře nahá blondýnka. To „vzkříšení” se zdá být dívčím vítězstvím. Dosáhla svého „práva”, toho, po čem vehementně a nahlas toužila. Být tou druhou, správnou princeznou, celebritou, která nahradí němou, neemancipovanou, pasivní předchůdkyni. Happy end, ač se zdá nabíledni, je ošemetný. Do vany tu havranici přece

³⁰) To pojmenování jsem si vypůjčil z pěkného článku ne-kritičky, performerky Halky Třešňákové, který pod názvem *Gulko v temném lese* vyšel v loňském Respektu číslo 38

³¹) Emocionálním zklamáním si vysvětlují i dotčená slova Jana Koláře (*Prodlévy, proluky pauzy, Divadelní noviny*, ročník 2004, číslo 16): soudí, že v téhle produkci umělci a umělkyně „profesionálům z tradičního (konvenčního) cirkusu nesaňají v ekvilibristice ani pod kotníky.”

³²) Cituji z popisu uvedeného v knize Jana Matznera *Alchemie, hledání kamene mudrckého* (vydal Karel Stieglmeier v C. Budějovicích roku 1909).

³³) Tohle ožívám samotných údů se objevovalo i v českých inscenacích Ctibora Turby, který Daniela Gulka před léty přivedl do Čech.

strčila „macecha“, zlá královna-čarodějnice. A tak, když na konci princezna odchází do světla, nedělá jí ten „úsvit nového dne“ žádnou radost. Co když se zrovna teď naplňují slova, která před časem sama vyřkla, totiž, že „v každé pohádce princezna uhoří“?



Grimm, režie Daniel Gulko, Compagnie Cahin-Caha: havranice (Claire Harrison Bullet) se mění v novou princeznu.

FOTO JAROSLAV PROKOP

Tím hlavním, Gulkem adaptovaným motivem, jsou ovšem proměnění lidí. Nejde už o proces, ale stav. Valná většina přítomných jsou od počátku do konce napůl zvířata. Těmhle kreaturám patří i „předehra“, pasáž, kdy ještě diváci nesmějí do hlediště, jsou naopak na scéně, v aréně. Mezi nimi i nad nimi se objevují nejrůznější podivné bytosti. Havranů a havranic je nejvíc; zdají se být i příbuznými faunů či d'áblů (stačí „růžky“ černých pírek na holé hlavě). Dívka, která visí na větvi 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. Objeví se i jednorozec. Jsou to taky kreatury v přeneseném slova smyslu, podezřelé existence, které atakují slušné lidi: nejvíc ten zlodějský havran, který bere divákům jejich kabelky a batůžky. Zvláštní a dráždivou roli má v téhle menažerii žena-žába, do půl těla nahá a zelená, která na těle žongluje vaječným žloutkem, zde i „zárodkem“ dramatu. Obdivuje ji veselý král s papírovou korunou na hlavě. Když se ta „žába“ ve vaně – vodou „vrhne bublinami – omyje, promění se v královnu, čarodějnicí v zelených šatech. Zůstane zároveň nadále erotickou „ropuchou“. S nadsázkou v ní lze poznat ropuchu coby symbol „temné, avšak plodné «usazeniny» alchymistické materie”³⁴. Tady je to matka moci, kterou uspokojí jen absolutní majestát. Tak rozumím její kariéru, která začíná po králově boku a končí, když si krále už bez koruny vede jako poslušného psíka na vodítku – což je další proměna člověka ve zvíře.

Proti její politice nemá ta královna šanci. Je příliš papírová. Jako jeho koruna či role baličáku, který mu slouží za transparent i koberec, do kterého se zamotá, jako bílá vlaječka, kterou pak – celý papírem spoutaný – poráženecky mává. Má rád červeno-bílé pásy, takové, co ohraničují „zakázaný“ prostor. Lze mu je vytáhnout z těla a upříst z nich obří pavučinu...

³⁴) Titus Burckhardt: *Alchymie. Tradiční věda o kosmu a duši*, přeložili Radana Téglová a Pavel Krummer, Malvern, 2003.

havranice s knírkem, která se do ní chytí, ji ale celou roztrhá. Jeho moc je slabá. A infantilní. Jako ta dětská postýlka, kterou tahá za sebou, do které omotaný padá a v níž si vleže zpívá, ať bůh chrání krále. Chce to mít jasné. Už teď ví, kdo je dobrý: Masaryk, George W. Washington, Helena Vondráčková i Železný.³⁵⁾ Tvrdí, že ovládá lásku, bankomaty i zbraně hromadného ničení, slova mu však motají hlavu. Totiž hesla. Nejasné je to první, které král po několika chybných pokusech přečetl na transparentu: „*Naše sny nás omezují!*“ A až příliš jasné to, které chce od krále slyšet královna-klíčnice: „*je třeba zabít děti*“. To už je taky víc než heslo, je to zaklínadlo, zákon.



Grimm, režie Daniel Gulko, Compagnie Cahin-Caha: Jeane Mordoj – budoucí královna, zatím ještě zelená „žába“ žonglující se žlutkem.
FOTO JAROSLAV PROKOP

Od té doby, co žabí čarodějnice krále odrovnala prvním polibkem, bylo jasné, že má navrch. Její kouzlení je nakažlivé. Když začarovává les, ve kterém se hra odehrává, pomáhají jí všechny slečny z okolí. Je jich kvarteto, tančí v kruhu, kříží dráhy, když se svými haluzemi v letu protínají vzduch. Jsou při tom rozparáděné a veselé jako čarodějnice z Nekrošiusova *Macbetha*. Další její čarování je jemnější. Zvláště když na těle balancuje bambusovými tyčkami: má je jak vahadla mezi prsty, na ramenou, na hlavě. Každá ta tyčka je opatřena malou havraní hlavou. Zní vábnička. Obraz je sugestivní, úspěch toho kouzlení ale nejasný. S havrany má královna problémy. S havrany a s princeznou. Tou první.

Ta volí klauzuru. Imaginace její volby je skoro švankmajerovská (nebo beckettovská): uzavírá se do květináčů. Nejprve z nich staví věž, tu však rozbije kamenné, tikající kyvadlo. Další si dá přes hlavu, královna ji však svede k družnému „mejdanu“ se šampaňským, a když opilá princezna „masku“ sundá, královna květník rozbije. Do třetice si princezna obuje květináče jako boty. Vězí v hlíně, v lůně, které je hrob. Vysvobodí ji havrani – květináče rozbijí. Je to ale vysvobození? Snad ano, když se v tu chvíli rozezpívají ptáčci.

³⁵⁾ *Grimm* měl do te míry českou verzi, že se mluví většinou česky a mezi ty dobré se dostali i „největší“ Češi.



Grimm, režie Daniel Gulko, Compagnie Cahin-Caha: královna (Jean Mordo) čarující s „havrany“ nad tápající princeznou.

FOTO JAROSLAV PROKOP

Čtení Gulkových obrazů nemůže být jiné než subjektivní. Tedy riskantní. I pro diváky, mezi nimiž nejsem výjimkou. Má „chápavost“ se ocitla leckdy na dně. Tehdy se mi zdálo, že tajemnost významná mění se v bezvýznamnou. Artistní. Třeba jinak výborné číslo, když koketní faun-havran, sado-maso exhibicionista v kůži (i s koženou podprsenkou) přiveze na provázku devět bubínků stupňující se velikosti, obklopí se jimi a předvede moc povedené sólo. Nebo hned následující sekvence, při níž je do arény instalována obrovská děratá stěna s anatomickým nákresem tělesných zákrut (řekl bych střev, i když Jan Kolář soudí, že mozku), po níž s bravurou měkce šplhá a díry prolézá horolezec. Smysl nechápu. I když král napovídá, že „v určitý moment každý z nás musí projít dírou“. Nechápu ani obraz s faunovským havranem, který přichází v růžové sukýnce (předtím v ní parodoval princeznu), celé – zase švankmajerovsky – ověšené příbory. A proč má v jedné chvíli čarodějnice na hlavě lustr se svícmi? Proč král s královnou zametou peří, vytekly z vany, transparentem? A proč se tu objevuje tolik „volných“ výjevů, při kterých havrani létají vzduchem? Je smysl té akrobacie v akrobacii samotné? Nebo se tím ukazuje na kouzlo, které ovládají pouze „havrani“, divní lidé, cirkusáci, obludy, jejichž identita, lidská i sexuální je nejasná? Nebo se tím prostě předvádí vítězství křídel?

Kdybych byl skutečně alchymistou, třeba bych porozuměl. Takhle si jen jako absolutní laik opakuji řečnickou otázku středověkého alchymisty uměleckého jména Arterphius: „Ty však, ubohý blázne, bys byl skutečně tak prostoduchý a věřit bys, že největšímu a nejdůležitějšímu tajemství učíme otevřeně a jasně, a bral bys naší řeč doslovně?“³⁶⁾

E.F.B. – Kladivo na divadlo, scénář a režie Jiří Pokorný, námět Ondřej Hrab a Jana Svobodová, scéna Tomáš Rusín, dramaturgická spolupráce Ivana Slámová, hudba Emil František Burian, scénická hudba a efekty Petr Kofroň, Divadlo Archa, premiéra 24.9.2004

³⁶⁾ Citováno z knihy Tita Burckhardta *Alchymie. Tradiční věda o kosmu a duši* (Malvern, 2003).

Just for Show, režie *Lloyd Newson*, scéna *L. Newson a Naomi Wilkinson*, hudba *John Hardy a Simon Hunt*, světelný design *Jack Thomson*, kostýmy *Christina Cunnigham*, kamera filmu *Oliver Manzi*, *DV8 Physical Theatre*, pražské předpremiéry v *Divadle Archa*, listopad 2004

Grimm, režie *Daniel Gulko*, světla *Hervé Gary*, kostýmy *Karine Bellisi a Alain Burkhart*, scéna *Catherine Teilhet*, choreografická spolupráce *Jess Curtis*, *Cahin-Caha – Cirque Bâtard*, premiéra 2003

vyšlo v **SADu 2/2005**

VZESTUP A PÁD OD STŘEDU NA OKRAJ - ČÁST PRVNÍ

Co je v umění střed, zdá se být evidentní. Je to prostor pro všeobecně líbivé a komerčně úspěšné produkty, které jsou komerčně úspěšné i proto, že počítají s tím, že úspěšné, tedy líbivé být mají. Samozřejmě, že vypočítaví nejsou všichni. Špatně se to ovšem pozná, když platí, že cokoli, o co je zájem, stává se předmětem obchodu. I umělci rebelové jsou v našich časech takhle pacifikováni. Bohužel. Osobně myslím, že by se alternativa měla hýčkat, ne však korumpovat. Vždyť okraj drží jak slupka celek pohromadě, bez něj by se střed rozprskl. Pravda ale taky je, že slupka bez jádra nemá smysl. Alternativy, tedy okraje by prostě nebylo, kdyby se neměl k čemu vztahovat, čeho alternativou být.

Mezi okrajem a středem leží pomyslná cesta, kterou si většinou představujeme vertikálně, jako vzestup. Právě ten je oblíbenou formou i tématem cirkusových produkcí, i těch z kategorie cirkusu nového. Několik takových jsme tu v poslední době viděli.

S vertikálou pracuje i nejslavnější z nových cirkusů: Cirque du Soleil (v Čechách poprvé vystoupil loni na podzim). Jeho „prací“ nemyslím jen vzdušné akrobacie a lety (snové) nelétavých živočichů-lidí, ani jen pomyslný vzestup osamělých, malých, na okraji existujících hrdinů, kteří jsou představením pozdvíženi k výšinám (taky snovým). Na mysli mám i vzestup od okraje alternativy zvané nový cirkus k čistému středu cirkusáckého hypermarketu, postmoderního eklektismem a schopností eliminovat účinnost svých vlastních alternativ jejich absorpcí.



Zahájení Letních olympijských her v Pekingu: „spartakiáda“ Konfucianů.
FOTO ARCHIV

Začněme ale odjinud. Ani ten, kdo se jen doma dívá na televizi, nezůstal letos o cirkus ochuzen. Stačilo dopřát si ZAHÁJENÍ LETNÍCH OLYMPIJSKÝCH HER V PEKINGU (v údajně magické datum: 8.8.8.³⁷⁾). Tam se toho na cestě do nebe – bez kteréhožto směru nedá komunistka ránu – odehrála celá fůra. Hned na úvod vzduchem brouzdala holčička, kterou ke

³⁷⁾ Co na to čínský kalendář?

hvězdám vynesl její papírový drak (on letěl, ona mávala), na konci zas vzdušný běžec s fakulí doběhl-doletěl k nadlidské pochodni, která čněla nad stadionem, a zapálil ji.

Při pohledu na čínskou sebeoslavnu show mě napadlo, že nejvelkolepější cirkus si mohou dopřát diktatury, režimy vojenské, které vydrezurují celé davy k dokonalému, armádně-spartakiádnímu souladu. Tedy dokonalému...? Za zaznamenání stojí, že i v secvičeném čínském tělese byly k vidění drobné chyby. Potěšily.

Optimista, který myslel, že rozdíl mezi uměním diktatury a uměním demokratickým je vidět, že nedemokratické režimy vystačí s něčím přibližně podobným kráse, byl potěšen méně. Pekingské zahájení olympijských her ukázalo, že i diktatura umí krásou ohromit. Můžeme sice váhat, zda nejde o krásu kýčovitou, v našich časech, kdy je kýč brán za stylový prvek, to však není argument. Což je možná chyba. Třeba by bylo dobře kategorii kýče rekonstruovat, odmítat krásu, která chce jen balamutit. Právě to dělají diktatury. Lžou za pomoci krásy, aby se oslavily a zpropagovaly. Svobodné umění naopak klade otázky, pochybuje, nechce jen kouzlit, ale i předvést směšnost a tragiku života. Když pánbůh dá, tak nás právě z té doléhající tragédie osvobodí katarzí, která je vyhlášenou, nejvyšší metou umění (snad i proto, že se nám líbí kýč a tragiku si pleteme s dojetím, myslíme mylně, že katarze je, když nás něco nadchne)... Tvářit se vážně nestačí. Však to i čínští soudruzi demonstrovali. Předvedli ekologické cítění, jenže nabubřele, nevěrohodně: velryba, zmohutnělá do nadživotních rozměrů, promítána ladně obeplovala stadion, nic víc.

Kritizovat nafoukané Čiňany za předstírané ochranářství by bylo sladké, leč hořkne zjištěním, že nám ujel vlak, ten náš. Nejen západní obchodníci ze Cirque du Soleil, nýbrž i rudí Čiňané dnes umí skvěle použít a prodat, co je u nás skoro nebo docela kaput: laternu magiku i zázrak mého dětství – kruhové kino. Tak se vůkol celého obrovského stadionu promítal i vodopád, natolik mohutná zvětšenina oblíbeného výjevu z čínských fast foodů, že trumfla i projekce Cirque du Soleil. Kanadští cirkusáci ale zase umí velikost mnohem lépe reprodukovat, a to v alternacích, z nichž jedna se hraje tam a druhá onde³⁸), i v přidružených médiích (cd,dvd...). Možná zrovna schopnost úspěšně, se ziskem násobit a množit, čeho si zákazník žádá a z čeho je paf, je silou, kterou kapitalistický diktát trhu poráží diktaturu lidu.

Pročež bych se vsadil, že v paměti uvíznou mnohem víc CIRQUE DU SOLEIL, než olympijská demonstrace velké Číny. Tedy aspoň v té globální míře. U nás, obávám se, čeká zapomnění i pražské představení *Deliria*. Přijetí produkce bylo jistě vlažnější, než pořadatelé čekali, pročež se v Sazka Aréně nakonec hrálo jen jednou. Čím to, netuším. Chyba jistě není na straně samotných tvůrců a aktérů, možná ani na straně pořadatelů, i když je zjevné, že Live Nation Czech Republic s.r.o. (kteří jinak přivážejí vynálezy Leonarda da Vinciho i pop-rockové Coldplay) byli méně úspěšní než ti, kteří v Čechách nechali téměř zdomácnět též původně novocirkusové a severoamerické STOMP (dle internetu soudě je u nás produkuje Wtf Entertainment³⁹). Ceny vstupenek jsou zhruba stejné (kolem půldruhé tisíce!), show je to i ono, ta od Slunečního cirkusu velkolepější, barvitější – i bubnování ř la Stomp se u nich objeví, ale jen jako jedna z řady disciplín... Možná, napadá mě, vítězí Stomp tím, že jsou (nebo aspoň před deseti lety, kdy jsem je viděl, byli) čitelnější, lidovější: vystupuje v nich plebs, uklízeči, kteří jdou smejit po panstvu, při tom se za pomoci všeho možného baví tím, co – jak oceníme – umí na výbornou, bubnováním. Činí tak osudu navzdory a – alespoň u publika – triumfují. To je jednoduchá a potěšující idea.

Idea *Deliria* pro mě byla naopak nezřetelná, až jsem myslel, že žádnou nemá. Byl jsem tomu do té míry rád, že mi je předstíraná hlubokomyslnost protivnější (z toho důvodu mě

³⁸) O něco podobného se u nás pokoušelo v 50. letech Vesnické divadlo, když namnožilo jednu Inscenaci v několika alternacích, z nichž každá vyjížděla na svou štaci. Kanadské jsou ale mnohem úspěšnější.

³⁹) Pochlubit se můžeme, že SAD o této produkci referoval pradávno, v roce 1996 (Juraj Šebesta: *Experimentálna scéna v New Yorku*, 5/1996). Pár let na to jsme zjišťovali, zda by nešlo produkci přivést na mezinárodní festival Divadlo. Cena ale byla přílišná. Jedině série představení pro hodně diváků a za vysoké vstupné by to umožnila. Což nám tehdy připadalo neuskutečnitelné. Pročež jsme si netroufli. Jiní si troufli a uspěli. Sláva jim.

např. před pár lety dost na nervy lezli francouzští MALABAR se svým údajně mytickým cirkusem *Hellios II.*⁴⁰⁾. Nejspíš jsem se ale mýlil, neboť sami tvůrci toho kusu, Michel Lemieux a Victor Pilon, tvrdí, že „*jde o hledání rovnováhy ve světě, ve kterém ubývá porozumění mezi lidmi a člověk bývá odtržen od reality, pročež prý má Delirium za hlavního hrdinu muže připoutaného k balonu, rozuměj „obyčejného jedince v moderní společnosti izolovaného od okolního světa a postupně ztrácejícího schopnost komunikovat“.*“⁴¹⁾ Potíž je možná v tom, že v inscenaci není takový postoj patrný. Kdyby patrný byl, stal by se zas zjevným nesoulad mezi frázovitou deklarací, která registruje negativně „odtržení od reality“, a inscenací, která „odtržení“ uskutečňuje.

Netuše v tu chvíli nic o údajných záměrech tvůrců, přemýšlel jsem při představení, jak málo jsem si jist tím, co mi ukazují opravdu a co jen virtuálně. Inscenace, která mísí prvky rockové megashow a cirkusu, je halová záležitost pro diváky počítané na tisíce, přitom na scénu dobře vidí jen ti vyvolení dole, v parteru, blízko jeviště. Ostatní, obyčejnější diváci jsou odkázáni na celkový vjem a na projekci, v níž se mísí záběry z jeviště (?) s filmem (lidi, živly, animace atd.). Projekce je pochopitelně výraznější, protože ti na scéně – muzikanti, zpěváci, tanečníci, akrobaté – jsou malí, nanicovatí.

Ze své vzdálenosti jsem třeba nepoznal, zda hudebníci nejsou jen manekýni, kteří šaškují na playback⁴²⁾. Připadalo mi třeba nepravděpodobné, že by v pětimetrové výšce, stojíce na listu jakési „gondoly“, plul opravdu trumpetista, který by v takové nebezpečné situaci klidně odehrál své nelehké sólo. Pak mě potěšila intonační chyba jedné zpěvačky, načež mě ovšem napadlo, že chytrý režisér by chybu zahrnul do nahrávky právě proto, aby vytvořil dojem nefalšovaně živého představení. Ač jsem teď náchylný věřit v opravdovost všech, i hudebních čísel, uvědomuji si zároveň, že když už je technika tak „vyspělá“, že realitu od virtuality nerozeznáme, přestává být pravdivost skutečnosti podstatná. Což je možná velký průšvih. A možná ne. Co já vím.

Základem *Deliria* byl v okouzující sen spojený řetězec klipů na slavné songy z dřívějších produkcí Slunečního cirkusu. Připomenulo mi to jinou produkci, v níž ale i jindy kritičtí diváci nacházeli plno všemožných významů, hlubokomyslnosti, mystiky. Na mysli mám představení slavného japonského butó souboru SANKAI JUKU na Festivalu otevřeného divadla ve Vratislavi, a to z kraje podzimu roku 1981, v době největší slávy Solidarity, jen pár měsíců před vojenským pučem. Mně – přiznávám, byl jsem osamocenou výjimkou – to připadalo jako dobře vymyšlené komerční show, vlastně série scénických klipů (jen slovo klip tehdy nikdo nepoužíval) na songy různých proveniencí, tak říkajíc pro každého něco. Sjednocoval to kolektivně, „spartakiádě“ choreografovaný, pomalý pohyb skupiny tanečnicků vyholených na buddhistické mnichy. Když byl mezi ně vypuštěn a prach kolem poplašeně vířil živý páv, lezlo mi to na nervy tuplovaně. Jó, zneužívat zvířata by si dneska už asi netroufli.

Písně v *Deliriu* jsou povědomého charakteru (ř la Sting, Collins, etno, hlavně Afrika), k tomu výstupy, v nichž pochopitelně – všechny nové cirkusy jsou politicky vzato zelené, ve valné většině jde o umělecké vegetariány – žádná zvířata nenajdeme. Jen lidi a techniku. Z těch lidí jsou někteří klauni. Chlápek na balonu je klaun bílý, kontrastuje s ním fialově rudý klaun, rockersky pekelník, vzrostlý nadměrně díky chůdám. Snad právě ten vpouští na scénu další figury: sportovní gymnastku s míči (prý olympijskou vítězku), vzdušnou mořskou pannu, trubače na alpský roh, ženu-šcorpiona a další a další. Výstupy jsou mnohdy stavěné právě vertikálně, už proto, aby z toho všichni něco měli: muž letí na balonu a sedátkem mu je hrazda, na které leccos předvede; akrobat balancuje v křehké rovnováze na špici

⁴⁰⁾ To byl ten s obřím strojem-kudlankou nábožnou, která pochodovala i Prahou. Podle mého soudu byla skutečnou inspirací bondovka *Doktor No*.

⁴¹⁾ Martina Buláková: *Cirque du Soleil uchrvacuje všechny smysly*, MF Dnes, 21.10.07; Jindřiška Bláhová: *Cirkus jako rockový koncert*, Lidové noviny, 23.10.07.

⁴²⁾ Jak hezky to jde, bylo prý předvedeno zrovna při olympijském zahájení. Malou zpívající holčičku na jevišti údajně „zahrála“ roztomilejší vrstevnice skutečné zpěvačky.

vysokého kuželu; z propadla vyjede zpěvačka, která roste do velké výše, pod ní se postupně doširoka rozprostírá její sukně, až je přes celé jeviště, kolem se rojí vzdušní akrobati, pak se sukně zvedne, je podepřena jako stan a zpěvačka v jeho špici levituje zcela zázračně... Nejúžasnější mi ale připadalo „přízemní“ číslo tanečnice s kruhy hula-hop: roztáčí jich čím dál víc, nakonec snad osm. Malou ji vidíme na scéně, obří na plátně – tam kolem ní kruhy zanechávají světelnou stopu...



Michel Lemieux – Victor Pilon: *Delirium*, režie M. Lemieux, Cirque du Soleil, 2006.
FOTO ARCHIV

Kruh sám, kruh jako kolo, míč, balon: to je i základní, proměňující se obraz. Míč je chycen do klece jako pták, balon se změní v hodiny, vidíme dítě s balonkem i starého muže na balonu, objeví se ohnivý kruh, kruh slunce, nakonec spousta balónků a balonů, některé jsou samozřejmě házeny do publika pro zvýšení radostného adrenalinu.

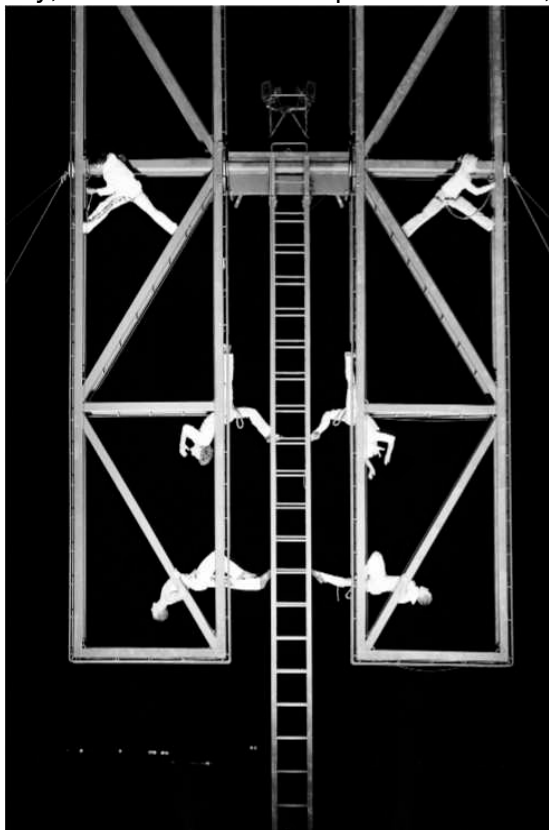
Hra metafor je v *Deliriu* surreálná, skoro dle modelu Phillipe Genty, o ten stupeň ale pro publikum pohodlnější, že se porozuměním vůbec nemusí trápit. Tady nejde ani náznakem o temnější hry podvědomí, jen o sen, do kterého se uniká. Což k Sazka, tedy O2 Aréně, ač divné, nevlídné, jaksi sedne. Možná se tu všechno stane takovým snem.⁴³⁾

V produkci *Orbit* švýcarského seskupení ÖFF ÖFF PRODUCTION, kterou hostil letošní Tanec Praha, se dilema, zda nahoru či dolů, změnilo na kruhový pohyb, kde být chvíli dole, chvíli nahoře, je samo sebou. Heidi Aemisegger, režisérka a choreografka souboru, říká, že původně míšili divadlo, tanec a cirkus, jenže v roce 1999 začali s velkými show: „*Dělali jsme site-specific na mostech, nejvyšší byl v Bernu (39 m vysoký), a tím jsme prorazili*“⁴⁴⁾. Lucie

⁴³⁾ Vzpomínám, jak jsem před časem na schodech do metra vyslechl rozhovor otce se synem, zrovna jim v té aréně skončilo show motocyklových akrobatů, a táteček potěšené ratolesti říkal: „*Pěkně, co? Příští týden sem půjdeme na tu Carminu Buranu...*“

⁴⁴⁾ Rozhovor s Heidi Aemisegger, režisérkou a choreografkou skupiny Off Off production (*Taneční aktuality.cz*, 1.6.2008).

Burešová, která s Aemisegger rozhovor vedla, se při té příležitosti zeptala, zda je náhodou neinspirovali SANKAI JUKU, kteří perfovali na amerických mrakodrapech⁴⁵). Prý ne. Ani nemuseli. Je zjevné, že stejný nápad může mít ten i onen, čím větší vylomenina, tím větší šance zaujmout. Že i světově proslulí Sankai Juku, možná přeci jen trochu jiní, než před 27 lety, se musí takhle site-specific namáhat, je – podotýkám s mírnou zlomyslností – smutné.



Orbit, choreografie Heidi Aemisegger a účinkující, Öff Öff Production, 2006
FOTO ARCHIV

Takže Öff Öff production, když se jim povedl ten vojenský manévr, a prorazili, vymysleli pro zahraniční turné produkci *Orbit*. Ta už není site-specific, jen se provozuje pod širým, setmělým nebem (v Praze na bezútěšném, betonovém parkovišti u O₂ Arény). Specifická je však vlastním, mobilním jevištěm. Je to stroj na adrenalin, mechanismus jak z matějské pouti: dva kovové, snad sedm metrů vysoké obdélníky kovové konstrukce, v jedné třetině zavěšené na sloupu, takže se mohou vysoko ve vzduchu převažovat, převracet. Hrdí jsou tvůrci *Orbit* na to, že stroj nemá žádný motor, že ho uvádějí do pohybu sami aktéři. Je ale ten rozdíl poznatelný? Pochybují.

S motorem by to asi byla větší honička, nebezpečnější než takhle, jenže ne očividně. A o očividnost jde. Divák, jako u tradičního cirkusu, má žasnout a lekat se. Aktéři ovšem (choreografka to při citovaném rozhovoru zařuká na dřevo) všechno bez zranění zvládají: šplhat nahoru, dolů, do stran i mezi plošinami (na jedné být rukama, na druhé nohama)...

Sama produkce sestává z jednotlivých čísel, která – alespoň z mého pohledu – nesměřují k nějakému příběhu. Občas mají i ráz klipů, do té míry různorodých, že i hudba, halfplayback doplněný o živé hudebníky (zaznamenal jsem trombonistu a zpěvačku), je různá (jazz, rock, disco, celtic, „sci-fi“...). Některé obrazy jsou abstraktnější, jiné maličko konkrétnější. K abstraktním patří zejména mnohé varianty zrcadlově, do párů koncipovaných choreografií často všech šesti postav (tří žen, tří mužů), většinou aranžovaných vertikálně,

⁴⁵) Na internetu je k nalezení jen fotografie, kde visí zavěšení za nohy (jako aktéři v *Hanging manovi* Ctibora Turby blahé paměti), téměř nazí a nabíleni na jakési budově.

jednou i horizontálně, když je konstrukce zastavena jako vysoko nad zemí umístěné jeviště, na kterém postavy balancují (a tančí rukama). Abstraktní, významově nečitelná je i většina malých sól, přerůstajících obvykle v pas de deux a pak ve sbor. Konkrétnější jsou souboje, z nichž jeden mi velmi připomněl zpomalené sekvence vzdušného zápasu z velkofilmu *Hrdina*, oslavujícího čínský stát. Objevují se ovšem i domáctější výjevy: postavy sedí za konstrukcí jako u stolu, na který se shora díváme; chlápek dělá, že je začtený do knížky... Byť nemá *Orbit* příběh (jen jsou naznačeny „mezilidské vztahy“), směřuje k finále. Já konce zaznamenal dva. Při prvním, radostném, stojí nahoře na sloupu zpěvačka-akrobatka, píseň i pohyb konstrukce gradují. Druhé finále je „ostřejší“: hudba je nepříjemný, kovový industriál; muž a žena visí za nohy, pohybují se jeden nahoru, druhý dolů i souladně jak zdvojené kyvadlo; dva stojí nahoře na vztyčených konstrukcích proti sobě, a hup, bungee jumping hlavou dolů; nakonec pohyb liduprázdné konstrukce – modře nasvícené příšery. Hrůza a děs... Druhé vyústění není nic pro Cirque du Soleil, jinak by se jim měl ale *Orbit* líbit. Třeba jej i s tím strojem někdy „vstřebají“. Vždyť je to nakonec jen chudší, naoko umělečtější varianta stejného showmanského přístupu, v němž je na prvním místě efekt. Všichni aktéři hodně umí, málo sdělují.

Na sdělení naopak aspiruje jinak velmi příbuzná, na Letní Letné letos předvedená produkce francouzského souboru CIE MOGLICE-VON VERX, pojmenovaná anglicky *I look up, I look down* (po našem třeba *Koukám nahoru, koukám dolů*). Název se vztahuje k příběhu. Mně se v té souvislosti vybavovala píseň, kterou napsal v 90. letech Miki Jelínek pro Léblovu *Hrdinu západu*: holčičky si v ní stěžují, že vždycky, když jsou dole, tak musí nahoru, a tam zas zjistí, že chtěly dolů, přičemž se ukáže, že nevědí, co nahoře, když už tam byly, a co dole, když tam byly taky⁴⁶). Nenapadá mě přesnější vystižení obsahu francouzské produkce.



I look up, I look down, koncepce a interpretace Chloé Moglia a Mélissa Von Vépy, Cie Moglice – Von Verx, 2005
FOTO ARCHIV

⁴⁶) Na *Sladce a moudře*, desce Jelínkových písniček, se ten song nazývá *Krvavý vršek*

Tento cirkus je ženský téměř ve všech složkách. Autorkami koncepce jsou Chloé Moglia a Mélissa Von Vépy, absolventky cirkusové školy ze Chálons, původně specialistky na visutou hrazdu (Von Vépy je i jednou z akterek, druhá se jmenuje Mathilda Arsenault Van Volsem). V programu se tvrdí, že tématem produkce „*je pocit, který leží v jádru nového cirkusu – krajní polohy prázdnoty, prázdného prostoru*“. No? Já bych tu prázdnotu nehledal venku, v prostoru, nýbrž uvnitř. Však jsem zas vzpomínal na Beckettovy minimalistické tragigrotesky.

Na asi čtyřmetrovém, věžovitém, kovovém hranolu stojí ty dvě slečny, drdůlky na hlavách, v černých hadřících vypadají potrhane, koukají z výšky dolů (a mě jímá hrůza). Naklánějí se, sednou si, spustí se... a skutálejí dolů zadrženy odvíjejícími se šatičkami, které někde nahoře uvízly. Teď jsou dole. V podprsenkách. Snaží se šaty dostat dolů. Nemohou dosáhnout. Nepomůže, když první druhé nastaví záda jako schůdek, vyjde to, když druhá první nastaví dlaně. Šaty drží. Slečna se vyhoupne a vyšplhá po nich nahoru. Druhá – ta větší – si postaví věžičku z jakýchsi dlažek a taky šplhá hore.

Nahoře se obléknou a zas koukají dolů. Drží se hrany věže jen za ruce, jedna vedle druhé, a posouvají se (jde jim to všechno neuvěřitelně snadno), jedna vyšplhá po druhé nahoru, pak jí pomůže taky vyšplhat. Zavěsí se i čelem do publika a přetočí se v rukách, za které se drží, kolem své osy. Občas se k tomu ozve hudba, která má spektrum od pouhého „zvuku“ přes minimalisticko-folklorní figury po rockovou elektřinu. Variace pokusů na to „jak dolů“ se zrychlují, mění v tanec. Nakonec jedna sešplhá po druhém a spadne. Ticho. Ta dole si ale klidně sedne, ta nahoře se točí kolem tyče, která tam čouhá. Žena zdola hodí nahoru balík svršků, horní tohle „lano“ spustí, dolní vyšplhá.

Zas jsou na střeše. Pohled dolů. Chodí jak lvíce v kleci. Točí se synchronizovaně. Následuje tanec, pas de deux – v závěsu na hraně věže. Pěkné je to a co se poloh, které zvládnou (třeba zavěšeny za jednu ruku) udělat, i dost neskutečné. Visí taky zavěšeny kolem pasu na svých, kdesi zaseknutých svrščích, ani držet se nemusí. Jedna – zachycena „lanem“ šatů – se dokonce postaví na stěně, jak kdyby ji přitažlivost držela kolmo k publiku, sedne si, i se zavěsí hlavou dolů⁴⁷). Druhá svrchu sleze, první tam visí jak poražený dobytek za nohy, ta živá ji probouzí fackou, oplátkou taky jednu slízne. Jedna dělá stojku, hlavou stojíc na rameni té druhé a opřena o stěnu. Společně kopají do věže, až se šaty uvolní a spadnou. Obléknou se, jedna druhé šaty na moment zlomyslně přišlápne... a už zas koukají jak nahoru. Kopají. Vztekla. Věž duní. Je to tanec-boj... Nakonec zmizí za věží a objeví se – bůhví jak – nahoře. Zírají dolů. Konec se rovná začátku *I look up, I look down* je produkce podobná *Orbitu*, nechybí jí ale zřetelné téma, situace. Navíc je sympaticky neokázalá. Jen příběh, který vypráví, je na krátkou povídku, ne na večer.

Jiný prvek do té vertikální báze vnáší *Drát pod sněhem*, který na Letní Letné předvedl francouzský soubor LES COLPORTEURS: je o udržení se nahoře... o pádu a o naději na nový vzestup. Inscenace vychází z osobní zkušenosti režiséra, proslulého provazochodce Antoina Rigota, dvacet let vykonávajícího své cirkusové řemeslo, spoluzakladatele Cirque du Soleil, pak Voliére Dromesko a nakonec zakladatele Kolportérů, který se před šesti lety při tréninku zranil, ochrnl a teď se z toho dostává. Režisérova zpověď taky produkci rámuje: na počátku vyličí zranění, po němž tělo, které mu připadalo jako pytel písku, „zmizelo“; na konci vypráví o snu, v němž zas, i když to nebylo snadné, krácel po napjatém laně, potom se probudil, a měl pocit, že se vrátil do života, který mu asi sám to lano hodil. Rovnou mohou říci, že tento, byť pochopitelný, romantický optimismus představuje i verbalizaci cirkusácké konfekce v jinak vysoce profesionálním a vůbec pozoruhodném představení.

Zajímavý je už fakt, že jde jen o chození po provaze (mizí tedy v cirkusových produkcích ustálená pestrost předváděných umění), a to za živého doprovodu velmi kvalitního hudebního seskupení Wildmini Antigroove Syndicate (jeho hudba, byť v zásadě jazzová, má

⁴⁷) Podobné popírání gravitace jsem viděl taky poprvé na vzpomínutém festivalu ve Vratislavi, a to v představení, které se mi líbilo coby dialog kultur a lidí: bylo od japonsko-nizozemského divadla SHUSAKU & DORMU DANCE THEATRE.

šíří od poloh řekněme garbarkovských, přes ty, které připomínají rané Pink Floyd, až třeba po šramly waitsovské ražby). Na sedmi lanech, která se nad manéží křížují v různých výškách (prý od 70 cm do 6 m), vystupují tři muži a čtyři ženy. Charaktery či typy jsou někdy více, někdy méně zřetelné. Výraznější jsou dívky: baletka v černém, sportovně vyhlížející slečna v modrém tílku a s neměnnou, chladnou tváří, malá zrzka v červeném, na pohled pucík, žádné vižle, ale na laně dokonalá, a nejstarší z žen, dlouholetá hvězda souboru, Agathe Olivier. Muži jsou tři: černý s dlouhými vlasy, seriózní v bílých kalhotách a modrý klaun, jakože nešika (ovšemže velmi šikovný), který by rád nějakou slečnu kontaktoval. Ukáže se, že mu to jde nejlépe v páru s červenou. Ti dva – Sanja Kosonen a Florent Blondeau – představují i nejvýraznější typy: jsou blízcí nám divákům, komičtí plebejci, geneticky potomci Harlekýna a Kolombíny.



Drát pod sněhem, režie Antoine Rigot, Les Colporteurs, 2006.
FOTO ARCHIV

Obecně vzato dbají ženy na eleganci, patrnou ve spíše tanečním projevu a v přitažlivých, v bocích lomených pózách i vláčných gestech. Muži jsou atletičtější, méně otesaní, silovější, a to i v mnohem divočejších tancích, které – u muže v černém – přecházejí do tak divých, že skoro tatranských krokových variací, jen čakan chybí. Kdesi na pomezí mužsko-ženských polarit se ocitá muž v bílých kalhotách v čísle, jehož dynamika se pohybuje od malých a jemných k velkým a tvrdým gestům, od velmi pomalých k velmi rychlým pohybům. Napadlo mě, že to je sexuálně významné, ale jist si nejsem. Na mém váhání neubírá ani fakt, že mezi mnohými duety a trii se objevují i čísla žensko-ženská a mužsko-mužská, a to někdy velmi kontaktní: jedna slečna dá druhé při výstupu i pusu, pak ji však srazí na zem, chci říct na provaz, fackou. O vztahy ovšem jde určitě: modrý klaun se snaží dosáhnout na slečnu o lano výš, ta si jen tak jde a plete si cop; baletku, která naráží v běhu do lana, které o metr výš křížuje to její, zachrání muž v černém – chytí ji do náručí; pár v černém zatančí na laně tango...

Křížující se lana lze chápat jako životní cesty, na nichž se lidé setkávají, rozcházejí, přibližují, vzdalují, kde se dostávají z nižších pater do vyšších a naopak. Scetné by ale bylo prohlásit takový výklad za jediný správný. Patra lan lze např. jen těžko označit za obraz společenské hierarchie. Platí ovšem, že čím výš kdo je, tím je ve větším nebezpečí. Což není tolik „věc“ sociální či kariérní, spíš existenciální: nejde o výšku, v níž se kdo nalézá, ale o

hloubku propasti, nad kterou se pohybuje. V tomto stavu permanentního ohrožení (stavu dramatickém) se nacházejí všichni. Podstatné do značné míry je, jak se k sobě zachovají.

Hry na „vztahy“ vyústí do závěrečných obrazů. Malá zrzka je „oslepena“ šátkem (v tu chvíli zmlkne i hudba, jakoby oslepení bylo i ohlušením). Je vedena zprvu přes lano tak, že se vidoucího průvodce drží za rameno. Pak si taky jeden z mužů zaváže oči. Slepá slepého převede. Ten si sundá šátek, hraje si s ní na slepou bábu. Jeho dotyky jsou i velmi hrubé: rány, kopance. Nakonec všichni tančí kolem slepé, která sedí na tácu odpočívadla jak vzdušná rusalka. Pohyby tanečníků jsou v tu chvíli stejné, jen u muže v černém jiné – jeho kreace graduje v krkolomné přemety. Pak rudá prohlédne. Začne tanec na jakousi mechanickou hudbu, která zdivočí, tanec taky. Po zrychlení (a velké hudební gradaci) přichází zklidnění. Jeden jednu nese v náručí. Řetěz, kolečko postav. A závěrečný text. Jinými slovy: z hrůzy oslepení (v němž si troufnu nacházet jednu z metafor režisérova úrazu) dojdeme k laskavé vzájemnosti.

Aktéři na lanech i couvají, chodí opření zády o sebe, běhají, tančí, skáčou, na bobek sedají, klekají, lehnu si... ležícího překračují, šlapou na něj, vezmou ho za ruku a táhnou po provaze..., dělají piruety, na špičkách baletic. Pan režisér prostě předal, co sám výtečně uměl: i chůzi po nakloněném laně, skoky z provazu na provaz, z patra do patra (i z nižšího na vyšší), salto vpřed i vzad, stojku. Jen jeden prvek je zjevně jiný, nový. Pád. Když jsem Antoina Rigota na laně viděl, tak byl perfektní, bezchybný. Tady se naopak s chybou počítá. Je dokonce zakomponována do metaforického, surreálního obrazu: nejstarší z žen se vydá na lano v zářivě žlutých lodičkách na vysokých podpatcích. Chůze to je krkolomná. Nakonec jedna bota sklouzne, padá... a nedopadne. Plandá, jako přítěž při nyní belhavé chůzi, zachycena gumičkou. Smysl toho obrazu může být různý, u pádů, které se v inscenaci objevují jako nehrané (?) chyby je interpretace zřejmá. Nejen že nevadí. Vadilo by, kdyby chyběly. Aktéři dřív, než dojde na závěrečné slovo, ukazují, že pád patří k cestě, ale nemusí být jejím koncem.

Pád je jistě silné a pro postižené i velmi bolestivé téma. Přesto bych řekl, že dominuje starý, cirkusový figl: chyba zvyšuje dojem nebezpečí a hlavně, protože chybovat je lidské, ruší odmítavý, negativní úžas nad uměním tak velkým, že je nelidské – emoci láme do pozitivní sympatie. V tomto směru je Rigotova produkce pravý opak přístupu, který pro inscenaci *Tajemství* svého Cirque Ici zvolil Johann Le Guillerm.

Michel Lemieux – Victor Pilon: Delirium, režie, multimedia a scénický design M.Lemieux a V.Pilon, kostýmy Michel Robidas, světlo Alain Lortie, hudební režie, produkce a aranžmá Francis Collard, texty Robbie Dillon, choreografie Mia Michaels, Cirque du Soleil (Kanada), premiéra 26. 1.2006 (Montreal)

Orbit (Orbite), choreografie Heidi Aemisegger ve spolupráci s účinkujícími, dramaturgická spolupráce Tom Ryser, světelný design Brigitte Dubach, kostýmy Claudia Güdel, hudba Franziska Schlitknecht, Öff Öff production (Švýcarsko), premiéra 9.6.2006

I look up, I look down, koncepce Chloé Moglia a Mélissa Von Vépy, zvuk Jean-Damien Ratel, světla Xavier Lazarini, kostýmy Isabelle Pénilat, Cie Moglice-Von Verx (France), premiéra podzim 2005

Drát pod sněhem (Le fil sous la neige), režie Antoine Rigot, hudba Boris Boubiil, Antonin Leymarie a Rémi Sciuto, světla Thierry Azoulay, kostýmy Flori Bel, Les Colporteurs (France), premiéra říjen 2006

vyšlo v SADu 5/2008

KRÁSA A OŠKLIVOST OD STŘEDU NA OKRAJ – ČÁST DRUHÁ

Při představení *Drátu pod sněhem* Antoina Rigota a skupiny Les Colporteurs, o němž byla řeč minule, se mi vybavil hmyz, když hmyzí křídla a jejich zvuk připomínaly vějíře, s jejichž pomocí dámy mezi provazochodci udržovaly rovnováhu. Šlo však spíš o náhodu či novou verzi tradiční podoby baletek, což jsou (původně právě díky křídélkům) nad zemí se vznášející víly, tedy nic odporného, právě naopak. Johann Le Guillerm, cirkusácký one-man-band (doplňovaný o „přidavače“ a muzikanty) známý coby CIRQUE ICI, jde opačným směrem. Na krásu dbá málo, stejně tak nechce vyvolat soucit. V *Ou Ça*, česky *Kde?*, první své sólové produkci (tu do Prahy v roce 1998 přivezl Ctibor Turba), ukazoval temné, cholerické stránky člověka, pak – v inscenaci nazvané *Secret*, tedy *Tajemství*⁴⁸ / (hrála se na Letní Letné 2007) – začal předvádět zvířecost v člověku, a to zvířecost nesympatickou, odpudivou, protože právě hmyzí⁴⁹). Tak (ne)hezky nám pokračuje vývoj cirkusu od předvádění lidských vítězství nad kreaturami (vzpomeňme krotitele, který ukazoval svou moc tím, že kladl hlavu do lví tlamy) po prohry člověka při marné snaze zkrotit nelidské v sobě. Zdravé na těch prohrách je, že ukazují relativitu moci člověka nad přírodou (i tou „neživou“).

Guillerm právě krocením své *Tajemství* otevírá. Manéž je pro tu chvíli dokonce obehnaná tradiční ochranou klecí. Nedrezíruje ale zvířata, nýbrž všemožné neživé, mnohdy geometrické útvary: zápasí např. s kovovou, jak had se ohýbající tyčí, aby byl nakonec spolknut lvem-plyšovým jehlanem. Podobně se předvede jako jezdec na divokém oři, což ale není zvíře, nýbrž objekt podobný obřímu drátěnému kartáči, složený ze sedla a stovek velmi dlouhých „nožiček“ – kovových prutů. I ty neživé předměty jsou zvláštní, smysl a pohyb jim nedává člověk, je prostě v nich, jako by šlo o živočichy. Mohou hrát samy. Pročež je v *Tajemství* nejčistším cirkusovým číslem akrobacie na hrazdě, kterou nepředvádí Guillerm, ale abstraktní, chcete-li kubistický objekt tvořený několika pospojovanými prkýnky. Ten neživý předmět je jako živý a své umění umí na výbornou. Proto jde o výstup tajemnější a zázračnější, než kdyby ho předváděl člověk.

Souvisí to s poučením, které – inspirován Guillermem – nenechám na závěr. Neodhalené tajemství a prožitek zázraku jsou alternativy, opoziční hlavnímu proudu, tedy snaze tajemství odhalit a zázrak popřít. Jsem přesvědčen, že jedním z hlavních úkolů umění je právě to: zjevovat (ne odhalovat) tajemství a zázrak. Guillerm, který na alternativu sází, tak činí.

Jeho přístup, naznačený již v předchozí produkci, a zcela patrný v *Tajemství*, souvisí s tím, co je pro něho zřejmě cesta. Jejím smyslem není cíl, nýbrž průběh. Proto se podle mého soudu mýlili kritici této produkce, když soudili, že pointy byly většinou příliš malé vzhledem k délce a jednotvárnosti čísel. Ve skutečnosti nebyly pointy podstatné. Podstatná byla pouť k nim, kterou je nutné nějak – v ideálním případě dobře – zvládnout.

Guillerm je po duchu maličko Asiat, a to nejen proto, že na sebe brával podobu samuraje. Zdá se mi, že adoptuje a smysl dává i jedné stránce typické pro japonské butó, totiž velmi pomalému tempu. Nemá z pomalosti strach, naopak na ni sází. V jednom z čísel např. pomalinku staví na plató dva vysoké sloupce knih (které mu po třech sám přiváží a vyklápí samochod-malé perpetum). Je to zprvu skoro akční, pak ale hodně dlouhé. Jenže zrovna o jednotvárné, pomalé a při tom stále ohrožené budování jde. Jistě, nakonec se s vratkými věžemi musí něco stát, a tak si přes ně Johann Le Guillerm lehne a v krajně křehké rovnováze se i s nimi nechá odtáhnout ze scény. Takový vrchol ale může ve scéně zcela chybět nebo být jinde, ne na jejím konci.⁵⁰)

⁴⁸) V SADu 3/2005 již o této, tehdy zcela čerstvé produkci psal Jiří Adámek v článku *Divadlo v Paříži (část první: od dětské opery ke vzpouře černého herce)*.

⁴⁹) Pro evokaci dodávám, že mi trochu připomínal do člověka vtěleného vesmírného švába z filmu *Muži v černém*.

⁵⁰) V článku *Elá, hop!*, kde jsem psal I o předchozí Guillermově produkci, je také popis čísla s chůzí po lahvích, kde byla „pointa“ uprostřed.

„Vtip“ je v tom, že když nastane chyba (když se třeba věž z knih zhroutí), je to katastrofa, kterou lze napravit jedině návratem. V představení, které jsem viděl, k chybě nedošlo, jindy však prý ano. A Guillerme pak údajně opravdu opakoval pokaženou pasáž tak dlouho, dokud se dílo nezdařilo, a to zcela bez ohledu na trpělivost, tedy sympatie publika... Ani divák, který zažije bezchybnou produkci, není však o adekvátní zážitek připraven. Guillermovi je přinesen srolovaný kobereček, on ho položí na zem a pak dlouho, předlouho jen stojí – dokud se ta role sama nerozvine: její „pohyb“ je zprvu nepatrný, pak nesnesitelně pomalý.

V téhle scéně můžeme vidět čirou zlomyslnost, páchanou na divácích. Současně však pocítíme razantní zpomalení času z hektických obrátek, na něž jsme zvyklí, téměř do nulového tempa. A zároveň je nám zjeveno, že Guillerme nemá nad svým cirkusem (jako nad tím koberečkem) moc. Je v tom cirkusu jak Jonáš ve velrybě. Cirkus i všechno v něm je živé. A člověk se s tím nějak musí – jako součást, žádný vládce světa – srovnat. A srovnat se s tím asi může, jen když dosáhne stavu vyrovnaného. Vyrovnanost, rovnováha, jejíž docílení je (vzpomeňme na provazochodce z *Les Colporteurs*) i jedno ze zásadních cirkusových umění, se stává taky zázrakem posledního Guillermova čísla.

Pomocníci mu postupně podávají ke třem metrům dlouhá, téměř jak trámy tlustá prkna, on je postupně skládá na sebe a spoutává k sobě jedním dlouhým lanem. První prkna se ještě dotýkají manéže, další se zvedají zcela nad ní. Guillerme, jak je skládá, tak po nich i stoupá, přidává další a další dřevěné díly do toho obřího, ke konci již zcela nebezpečně se vlnícího mikáda⁵¹): jde o mistrovství rovnováhy coby fantastické námořnické mysterium na souši. To poslední a jak tradice káže i velkolepé Guillermovo číslo není ovšem posledním číslem představení. K jeho rovnováze patří, že poslední slovo má cirkus, ne člověk. Proto se na samém konci uprostřed manéže objeví opravdové, malé tornádo. Takový něžný prstík boží.⁵²)

Johann Le Guillerme je podle mého soudu skutečný Mistr alternativy: ten, který se nebojí nelíbit, jehož dílo však míří k dokonalosti (k napravení chyb).

Je potěšitelné, že taky my (napůl s Francouzi, přesněji Bretaňci) máme instituci, usilující o takové mistrovství. Myslím DIVADLO BRATŘÍ FORMANŮ a jeho *Obludárium*. Na rozdíl od Guillerma se ale Formani obklopují oparem starých, krásných časů. V tom se blíží paradoxní odnoži tzv. nového cirkusu, kterou – jak se lze dočíst v knize *Nový cirkus* Ondřeje Cihláře – ve Francii před více než 30 lety nazvali cirkus „postaru“ či cirkus nostalgický. Už ten stan, vybudovaný Formany pro tuto příležitost⁵³), má kouzlo dávného, patrového kolotoče. Z časů klasických atrakcí přicházejí i titulní obludy: obr, trpaslíci, vousatá žena, mořská panna... I vztahy mezi figurami, které se v produkci naznačují, jsou klasické, nostalgické, ba české (na podobných stála třeba inscenace *Se mnou smrt a kůň* Evy Tálské): a tak smutný klaun miluje bezbrannou slečnu, kterou ohrožuje vrhač nožů. Bohudíky se zde však možná historie ledva naznačí, natož, že by se příběh rozvíjel slzotvorně (klaun, když umře, je v zápětí svým „vrahem“ oživen). Kliše, které pro mě bylo např. v pražské verzi jiného *Obludária*, *Freak Show Live* amerických Residents nesnesitelné, je zde sice použito, ale taky překonáno⁵⁴). Podobně je překonán, tedy – jak již řečeno – jen naznačen příběh. Nakonec se Formani blíží koncepci obvyklé i v „normálním“ cirkusu, která složena z jednotlivých čísel vypráví jen příběh samotného představení. Jako v tom normálním cirkusu jsou tu čísla pro efekt, okouzlují, jenže tak, že krása je permanentně korigována ošklivostí.

Hodí se naznačit další poučení. Krása je v našem povědomí lidská, ošklivost nelidská, chcete-li obludná. Jinak řečeno: krása je přitažlivý střed, ošklivost odpuzující okraj. Občas si s těmi na pohled jen estetickými (ve skutečnosti obsažnějšími) kategoriemi hraje. Třeba tak, že hledáme lidskou krásu v duši nelidského zvířete. Ne tak Formani v *Obludáriu*. Ti o kráse a lidskosti pochybují. Snad tím chtějí říci, že máme přetvořit svou identitu, a to tím, že

⁵¹) Míním hru, ne účes.

⁵²) Pro ty, kteří jsou na zázraky hákliví, dodávám, že ten úkaz způsobují větráky.

⁵³) Ve velice podobném stanu však Formani prezentovali „českou expozici“ na PQ 2007.

⁵⁴) O *Obludáriu*, uvedeném v roce 1995 v Divadle Archa, jsem psal v článku *Zrůdy* (SAD 6/1995).

podrazíme nohy sebeobdivné pýše. Což se týká více protikladů, nejen krásy-ošklivosti, ale i moci-bezmoci, síly-slabosti, velikosti-malosti, hrubosti-křehkosti, živosti-neživosti... a třeba i mužskosti-ženskosti.



Tajemství, koncepce a režie Johann Le Guillerm, Cirque Ici, 2005. Johann Le Guillerm
FOTO PHILIPPE CIBILLE

Tak se v úvodu na malém plató, zmenšenině točny, kterou je celá manéž, předvede řada samohybných loutek: jak píďalka se plazí mořská panna, krotitelka s bičíkem se točí, jdou tu i samy nohy... Jsou to zmenšeniny oblud, které uvidíme později. Pročež se hned po hlášení, že „*celý svět je jedno velké obludárium*“ objeví nejprve maličká, vejcovitá klíčka, načež se tatáž, ale velká, snese shůry. Vyleze z ní opice, z které, když se oblékne do červených šatiček a bot, je opičí žena, dokonce umělkyně-zpěvačka. Šaty sice dělají člověka, ještě víc ale – jak se posléze ukáže – jej dělá holá kůže. Hned po čísle, kdy opice a dvě jiné krasavice zapějí rozvernou píseň, v níž padne i slovo píča, následuje striptýz. Opičí žena při něm svlékne šaty a vystaví v přítmi velmi věrohodnou, pod chlupy prosvítající nahotu, pak ale k úžasu diváků sundá i overal opičí kůže. Je tu žena nádherná... až na mocný, mužný plnovous. Ženskou něhu v ní ovšem objeví obr-silák... až se ze samé milostnosti vzájemně vískají ve vousech.

Protože jsou v tom cirkusu všichni pokrevní příbuzní (o čemž více později), není krasavice-krotitelka té vouseaté ošklivky úplný opak. Navenek ji hyzdí, podobně, byť

pochopitelně míň než vous, mohutné, srostlé obočí, uvnitř a víc náznak kruté povahy, když praská bičem a nedochvilnost koně v ní vzbudí takový vztek, až křičí „*Kurva!*“ a (ano: znovu to slovo!) „*Do pičí!*“ To, že krotitelka přichází o nemalý díl sympatií, ještě neznamená, že ztrácí na uměleckých schopnostech. Na nadživotně veliké loutce koně předvede opravdu velké věci. Tak k sobě ti dva ladí, až se mi zazdalo, že spolu tvoří verzi další známé obludy – kentaura. A zase platí: krasojízda je o to zázračnější, že ten kůň je loutka⁵⁵).

Jako se plete krása a ošklivost, zaměňují se i ostatní zdánlivé protiklady. Např. drsnost s něhou. Ty dvě polohy vidíme coby půlený obraz, když do vzduchu zdvižená, od hlavy po pas drsná krotitelka pokračuje až k manéži dlouhatánskou sukni, po níž něžně běhá stínový koník⁵⁶). Podobně po hrubé rakvičkárně vplují do zšeřelého prostoru zářivé ryby-lampiony. K tomu tři postavy předvedou vleže třepetavý, plavný, rybí tanec. Je to něžné. A jak člověka posléze napadne, vlastně i hrozné. Vzápětí se totiž na scénu vplazí mořská panna, tluče velikým ocasem o zem, děsivě, nelidsky (!?) lká, je drsně zdvižena do výše, umře... Silák ji odnese jako kus masa. V případě této miniaturní tragédie se oživení nekoná. Dodatečně mě napadlo, že to třeba mysleli Formani i ekologicky (jako metaforu ohrožení mořských živočichů), ale spíš jen cítili, že se tu žádné konejšení nehodí. Divák má být zděšen. I když asi jen trochu. Ona totiž ta mořská panna je ze všech oblud nejvíc cizí. Ostatní jsou si (a nám) příbuzní.

Jak Divadlo bratří Formanů vzniklo, tak se k původním, skutečným bratrům, dvojčatům Matějovi a Petrovi Formanovým, připojil ne-bratr Milan Forman a byla tu trojčata, záhy opatřená viditelnou značkou, typicky českým, námořnickým úborem bratří v triku. Tentokrát tento kroj chybí, blíženců je ale čím dál víc. Mohou si říkat bratři Formani i Kubové, správně Žakové z té obehnané francouzské písničky. Dvojníky z nich činí kostýmy a rekvizity a masky. Kostýmy jsou uniformní, někdy jde o uniformy úplné, jenže tak cirkusově barevné, že jeden těžko poznává, kdo je portýr a kdo ředitel. A když to pozná, ukáže se, že největší šéf je – stejně jako v té produkci pan režisér, tedy „hlava“ spektaklu – trpaslík⁵⁷). Bílé masky nosí zprvu jen bezejmenní portýři, pak ale stejné navléká kvarteto bratří Kubů (masek coby skořápek – vzpomínáte na tu hru? -, pod kterými mají diváci uhlídat pravého Žaka, chci říct Formana). Pochopitelně, že všichni, kdo mají ty masky smrtelně smutných klaunů, se stávají příbuznými, iks-terčaty. Zprvu se zdá, že k těm příbuzným nepatří jen tři – jak v produkci řečeno – „české velké hlavy“.

Jsou to divné, zpomalené, stařecky či dementně se ploužící figury (dva muži, jedna žena) s velikými, proplešnými hlavami-maskami. Každá z těch „hlav“ si nosí nepatřičně malou, dětskou židličku. Působí bezbranně a jsou krajně pomalí, ve svém tempu ale neúprosní, neodbytní (což je ryze české butó). Jejich osobitostí je trapnost (kterou zvláště pěkně ukáže dáma mezi nimi, když nosem vcucne svůj delikátní kapesníček), jejich sociálním cítěním nevraživost (pročež se nakonec porvou). I když se zdají být jiní, protože pitomí, jsou to, nedá se svítit, našinci. Já dokonce viděl v těch „hlavách“ i rysy Formanovic dvojčat. Což neříkám, abych urazil. Já v tu chvíli naopak pocítil obdiv k neobvykle velké sebeironii.

V celkově ostrém představení *Obludária* mi ta sebeironie připadala pravděpodobná. Viděl jsem však i představení měkčí. V něm razantní Kristýnu Lišku-Bokovou v roli krotitelky nahradila Jitka Štecová, která se nenechala zošklivit huňatým obočím, natož sprostými slovy (ty v písni najednou nebyly slyšet a koňovi lála mdlým „*Hergot!*“), a ostrost jí chyběla i v čísle krasojízdy, kterou odcvičila bez riskantní dynamiky. Zdálo se mi dokonce, že má jaksi strach. Ten možná mohl i za oslabení dramatické koncovky. Mám na mysli malý dárek publiku zvaný „*dvě české dívky u dvou českých tyčí*“.

⁵⁵) Krasojízda na loutce koně určitě není úplná novinka (podobný, byť asi méně pohyblivý kůň byl už v inscenaci *Cirkus* Alexandra Xavi Schawinského, člena Bauhausu z roku 1924 – viz foto v Cihlářově *Novém cirkusu* na str. 56), ale co taky novinka ještě vůbec je, že ano!

⁵⁶) Je to v principu stejná sukně, která se rozplývala pod zpěvačkou v *Deliriu* Cirque du Soleil.

⁵⁷) Petr Forman se taky – jako trumbera číslo jedna – nejvíc nadře, když mu je dáno být i loutkovodičem největších marionet, pročež musí šplhat nahoru a dolů po železné tyči.

Veliká a tvrdá krotitelka (Liška-Boková) a malá a zranitelná, neboť taky obrýlená slečna (Petra Brabcová) se stanou blíženkyněmi, když pospolu předvedou gogo tanec tak divoký, že jim jde ne-li o život, pak zcela jistě o jejich české hlavy. V alternaci Štecové a (ke všemu vysoké a zjevně krásné) Marty Trpišovské chyběla divokost, tedy i pocit, že riskují. Tím se vytratilo i to, co je podle mého soudu cirkusu nejen vnější, adrenalinový znak, ale i nejhlubší, ba existenciální smysl: ukázat, že strach je možné překonávat.

Tajemství (Secret), *koncipoval, režíroval a hraje Johann Le Guillerm, hudba Mathieu Werchowski a Guy Ajaguin, Cirque Ici, premiéra 9.3.2005*

Obludárium, *scénář Ivan Arsenjev, Veronika Švábová a Petr Forman, režie P. Forman, scénografie Josef Sodomka a Anti Sodomková, kostýmy A. Sodomková a J. Sodomka, choreografie V. Švábová a company, hudba Marko Ivanovič, Jarda Svoboda a staří mistři, koncepce stanu Matěj Forman, Antonín Maloň a Napo, výtvarná podoba stanu M. Forman, výroba stanu HMMH „Les Cavales“, vedoucí produkce DBF Blanka Borůvková, produkce Obludária Klára Doubravová, Divadlo bratří Formanů, světová premiéra 6. 11. 2007 (Rennes, Francie), česká premiéra 9. 9. 2008 (Plzeň, mezinárodní festival Divadlo)*

vyšlo v SADu 6/2008

TOČ SE, TOČ!

LA SERRE – VOLCHOK – LA PUTYKA

Je to už tucet let, co jsem poprvé citoval internetového esejistu Johnyho Cooka: „*to, co člověk zakonzervoval, co zakuklil, co učinil mýtem a legendou, možná vypadá mrtvě, ve skutečnosti je to ale schopné proměny přičemž i v nové podobě se to bude chtít stát obecnou metaforou, alegorií, která se po čase zakuklí do dalších mýtů a legend.*“⁵⁸) Zdá se, že nový cirkus, který mi byl tehdy toho oživení dobrým příkladem, se právě dostal do fáze kuklení: tímto otřesným slovem chci naznačit, že jeho tvůrci prostě už dobře vědí, jak na to. Ke konvenci klasického cirkusu patří lesklá a pestrá nádhera cikánské honorace, která se nám předvádí s plnou okázalostí a taky na dálku, s odstupem, jenž skryje vady na té kráse. Konvence nového cirkusu má obrácená znaménka: sází na obyčejnost (i tu spíš nehezku nebo komickou) a bezprostřednost. Oběma druhům cirkusu je vlastní, že jejich aktéři, ať už se tváří bohatě či chudě, jsou plebejci, společenští outsideri, kteří ale umí zázraky. Johny Cook na to téma docela nedávno napsal: „*Jeden se až diví, že křesťanské církve nezahrnuly – a dávno – cirkusáky do své hierarchie, že z jejich produkce neučinily nikde jinde nepředváděnou součást svého ritu, která by jako svatá atrakce přitáhla ovečky do stáda, přičemž by ukazovala, že nejnižší jsou nejvyšší a hlavně, že zázraky existují. Asi to prelátům přišlo příliš, ne-li d'ábelsky jednoduché. Nebo jim vadila cirkusácká inklinace k pohybu, v němž spatřovali hrozbu permanentní reformy. Bohužel. Pohyb, tato kardinální veličina živosti, dnes křesťanským církvím zoufale chybí.*“

Asi to cirkusové umění, protože se opírá o přesnost, je náchylné k opakování, ke konvenci, ke „kuklení“, leč pohyb, který mají tihle umělci v genech, může za to, že jim jsou schránky konvencí těsné. Cirkusákům novým v tom velmi pomáhá, co je položeno v hloubi jejich revolty: tím, co umí, nechtějí jen udivovat, chtějí tím taky vyjádřit sama sebe. Právě míra osobní angažovanosti aktérů na produkci, respektive rovnováha mezi ní a technickou zdatností, činí z nového cirkusu nejvýraznější současné autorské divadlo. A nic na tom nemění ani fakt, že i nového cirkusu se týká potíží dnešních umělců: lépe vědí jak než o čem. Cirkusákům nakonec už grunt jejich profese pomůže: zázrak je téma samo o sobě a kdo zázraky umí, ten nadchne. Docílí příznivé emoce...

Této emoce si taky dosyta užili diváci tří produkcí, které se v posledních měsících objevily v Čechách (a všechny tři byly na programu letošního ročníku Letní Letné).

■ *La Serre*, tedy *Skleník*, je název půlhodinového představení souboru zvaného ATELIER LEFEUVRE & ANDRÉ. Název inzeruje oba aktéry. Jean-Paul Lefeuvre a Didier André jsou dvě dnes již zasloužilé osobnosti žánru. Oba spolu byli ve slavných cirkusech Archaos a Cirque O; prvního jmenovaného – jednoho ze slavných žáků Ctibora Turby – zná český divák i z představení *-Que-Cir-Que-*, která před deseti lety proběhla na mezinárodním festivalu Divadlo a na Pražském hradě⁵⁹).

Skleník se odehrává v malém, bílém, podlouhlém stanu, asi skutečně prodávaném jako skleník, v němž se tentokrát místo rostlin pěstují cirkusová čísla. Prostor je tedy neobyčejný obyčejností. Typický a oběma aktérům vlastní je nehybný výraz klaunů, osob napohled až retardovaných, outsiderů. V bezprostřední vzdálenosti předvádějí divákům divy. A to někdy opět s neobyčejně obyčejnými věcmi.

Toho druhu je hned úvodní zahradnické kolečko, s nímž a na němž Lefeuvre provádí krasojízdu, a s kterým navíc i – dokonce ve vzduchu – žongluje. I když má překvapený ksichtík křehkého Stana Laurela, je to ve skutečnosti silák. Své číslo ukazuje na umělém

⁵⁸) viz *Salto mortale – cirkus a humanita*

⁵⁹) V SADu i Nina Vangeli *Příběh stožáru a kola* a *Cirkus čili divadlo – rozhovor s Ueli Hirzelem* (obojí 5/1999). O Lefeuvrovi mluví i Ctibor Turba v rozhovoru *Nový cirkus* (SAD, 1/1997), když popisuje úzký vztah cirkusového aktéra a kola, na kterém provádí své akrobacie.

zeleném pažitu malé manéže za doprovodu Andrého, který leží v houpací síti a hraje na bendžo. Lefeuvre, když dožongluje, síť odváže, což vypadá zlomyslně, jenže on Andrého pomalu, něžně spustí rovnou do kolečka... z něhož pak, jen co André vstane, učiní křeslo pro vyvoleného hosta z řad diváků.



Skleník, Atelier Lefeuvre & André. Didier André a Jean-Paul Lefeuvre
FOTO ARCHIV DIVADLA

Zahradnické kolečko náleží k prostředí, červené balonky v následujícím čísle, jsou tu cizí, skleník jim slouží jen za hřiště. Lefeuvre s míčky žongluje, lépe řečeno provádí vzdušný kulečník, když s nimi hází a ony se na správné místo vracejí po neuvěřitelně přesných odrazech od pružných stěn stanu i od trubkové konstrukce. Z dispozic stanu vychází i akrobacie na visuté hrazdě. Ta udivuje tím, že při ní jde o hlavy aktérů i diváků. Dvě zbývající čísla by se už mohla odehrávat kdekoli⁶⁰). První z nich je téměř klasická klauniáda, v níž André, majitel permanentního obráceného úsměvu (takový Jean Reno cirkusové komiky) skrývá nahotu za všelijak překládanými a prolisťovanými novinami... jen prstík jednou žertovně vykoukne. Podobně tradiční je i závěrečné číslo, v němž se Lefeuvre stane psem, který se trochu vzpouzí vůli svého pána Andrého, nakonec ale poslechne a opustí s ním stan. Je dost možné, že zde tohle číslo je hlavně proto, aby bylo jak odejít ze scény a ukončit hru, která by jinak mohla běžet dál a třeba pořád dokola. Taky by to ovšem mohla být metaforická pointa děje.

„Příběhem“ (a to příběhem, který lze těžko vyprávět, proto ty uvozovky) je totiž sám vztah obou aktérů. Jsou si velmi fyzicky blízcí. V cirkusu to není nic neobvyklého, při této hře v páru se to však jeví jako silné, osobní téma.

■ O jednoho artistu (a dva muzikanty) větší je soubor CIRQUE TROTTOLA, který se v Čechách letos objevil s produkcí *Volchok*⁶¹). Cirkusovými aktéry jsou opět dlouholetí profesionálové: voltížerka a trapézistka, tedy krasojedkyně a akrobatka na visuté hrazdě

⁶⁰) I do skleníku by se hodil gag se zahradní hadicí coby hadem, který je k vidění ve filmu, jenž jako bonus ukazuje Atelier Lefeuvre & André návštěvníkům svých internetových stránek. Tuhle rekvizitu využívají až v další, opět ve stanu-skleníku hrané produkci, která se jmenuje *Zahrada (Le Jardin)*.

⁶¹) Poprvé u nás vystupoval – a to opět na Letní Letné – v roce 2006. Tehdejší produkce název neměla, tedy jmenovala se jako soubor. To platí ale i dnes, když Trottole, což znamená italsky *Vlček* (alias káča na hraní), uvádí inscenaci, která se taky jmenuje *Vlček*, jen rusky (Čecha pravda trochu mate francouzský přepis, u nás by se mělo psát *Volčok*, taky Rus by možná tápal, té hračky se prý správně říká jula).

zvaná Titoune, která prošla slavnými cirkusy Pocheros a Plume, v prvním z nich vystupoval i další z Trottoly, žonglér Mads Rosenbeck, a v druhém zas silák Bonaventure Gacon.

V produkci se ti tři artisté objevují znovu coby figury charakteristické klaunskou absencí mimiky a outsiderstvím, ale i jistou zarytostí a únavou, neb výraz mají spíše chmurný a při chůzi se hrbí. Vousáč Gacon vypadá jak burlak, Rosenbeck sice nosí bílou košili a klobouček, jinak bych však hádal na potměšilého podivína z řad „nízkých úředníků“. Vrcholným outsiderem je Titoune. Klátí se klukovsky v krátkých kaťasech, ostrým výrazem a hřebínkem trčících vlasů připomíná nazlobeného ptáka: prostě připomíná kdekoho spíš než ženu. Samozřejmě, že i tyhle divné zjevy předvádějí divy. A s obyčejnými věcmi.



Volchok, Cirque Trottola. Mads Rosenbeck
FOTO ARCHIV DIVADLA

Úvod je beckettovský... nebo ruský. Z výšky s těžkým žuchnutím spadnou do manéže a těsně vedle aktérů tři velké balíky hadrů. Každý nevolník si jeden naloží a vleče ho pryč. Samozřejmě, že na mrňavou Titoune zbude ten největší. Pracně se ho snaží odvléct... až ji žok zavalí. Vysvobození přijde od vousáče. Však je to evidentně chlap, kterému zvedat břemena nedělá problém. Klidně nosí i Titoune a třeba na jedné ruce, hází s ní, nechá ji, ať si mu stoupne na hlavu a pak se pod ní točí, zatímco ona na něm trčí v gestu mechanické tanečnice.

Mechaničnost kruhového pohybu je – spolu s hravostí – skryta i v názvu souboru a inscenace. Lze ji chápat prostě, třeba jako metaforu pohybu v manéži, nebo složitěji, třeba jako kolo osudu. Úzkostnější varianty se vtírají i díky těm chmurám a námaze lidí ze dna.

Vlček může náladou připomínat i *Vojčka* nebo *Baala*. Možná se – jako ta slavná dramatická díla – trefuje do stavu společenské krize... I takovým výkladům je produkce otevřena, a to aniž by je nutně museli mít autoři- aktéři na mysli. A platí to, přestože je *Vlček* sestaven z čísel, atrakcí, jejichž stavba je celkem volná: někdy míří k divadelnější obraznosti, vždy však jde o špičkové cirkusové umění.

Zde budiž malý výběr z těch čísel. Rosenbeck se chce učesat, ale překáží mu klobouk na hlavě – z toho se vyvine žonglérské číslo. Všichni společně táhnou za provaz, který vede kamsi do zákulisí – nakonec se objeví ve vzduchu trčící konec lana, které nikdo nedrží. Rosenbeck mete manéž širokým smetákem, podmetá Titoune, ta si na popojíždějící smeták stoupne, i židli na něj dvěma nohama postaví, sedne si na ni a nechá se – s netečným výrazem – akrobaticky vozit. Gacon si nese dlouhý žebřík, zamotává se do něj, ohrožuje diváky. Po téhle klauniádě žebřík zavěsí a krkolomně vyšplhá nahoru, na plošinu. Pak žebřík postaví Rosenbeckovi na smeták, ten s ním balancuje, Titoune na něj zároveň šplhá, nahoře se usadí, zírání, vyklání se – senzační umění rovnováhy. Gacon s Titoune předvedou číslo na visuté hrazdě: je úžasné a klasické – divák ani nedýchá. Přejde Titoune, pod kabátem má ženské šaty. Ten kabát si vezmou pánové a oba zároveň se do něj snaží obléct, což je taky klasika, tentokrát klaunská – na chvíli se však podobají i mechanickým figurkám. Titoune, z které šaty učinily na chvíli ženu, je zas za kluka, šaty visí na ramínku, ramínko je zavěšeno na tyč a tyč postavena na smeták, s kterým Rosenbeck jezdí, dává šatům pohyb a rytmus, takže tančí, a to stále divočeji, poletují, spadnou, asi umřely...



Volchok, Cirque Trottola. Bonaventure Gacon a Titoune
FOTO ARCHIV DIVADLA

Pohyb je mechanika a znak živosti, která ale může být tou mechanikou jen předstíraná. Šaty jsou na chvíli jak živý člověk a lidi někdy vypadají jak figurky. I vztahy mezi nimi jsou takové loutkové, nebo cirkusové, čímž myslím konvenci, tedy něco, co se mechanicky opakuje. Vztah Gacona a Titoune může třeba připomenout vztah siláka a vousaté ženy z *Obludária* Divadla bratří Formanů, který zase připomíná jiné tradiční vztahy mezi divnými, cirkusovými existencemi. Tentokrát stačí jen náznak, něžné pohledy, když trčí nahoře nad lidmi. Pak jim upadne lano, po kterém se mohli spustit dolů, což lyrickou chvíli notně naruší. Zachrání se tak, že spadnou na balík, v němž je zabudován Rosenbeck, jen hlava, ruce a nohy trčí ven.

Nejsem si jist, zda ta situace, byť působí významně, skutečně něco znamená. Mohla by ale být variantou cirkusové vzájemné pomoci, záchrany, kterou si artisté musí nutně poskytovat, i třeba metaforou outsidera, který je jak hadr, „vhodný“ k vyhození. Možná však jde jen o nápad, jak zajímavě ty dva dostat dolů. Tak či tak se jedná o další číslo s žoky, které inscenaci stmelují.

Rosenbeck ztěžka vleče balík, na jehož zadní stěně tajně visí Titoune – ta se pak pustí, což vystřelí Rosenbecka ze scény. Taky Gacon nese na zádech balík, na něm sedí Titoune. Mužští Titoune oplátkou napřed použijí jako rudl k převážení žoků, později ji těmi žoky celou obestaví. Jindy každý nosí svůj balík, přestat nemohou, i když jsou unavení. Žok je jako kříž, který si člověk musí nést. Ale nejen balíky tíží. I člověk člověku je břemenem. Když se ovšem jeden druhému postaví na ramena a vytvoří tak třípatrovou věž, vypadá to jako optimistické finále, jako důkaz, že člověk tu tíží překoná. Když se ale pak balíky, které se na chvíli vznesly nad scénu, zas ztěžka zřítí, je to i rána tomu optimismu. Jako by šlo o začátek další sisyfovské dřiny. Třeba – dodávám na okraj – ale není Sisyfův úděl jen strašný trest. Díky tomu, že se kámen skutálí, má příběh pokračování. I když se v něm události – jak v nějakém stroji – jen dokola opakují.

■ Titoune říká⁶²), že oni, aktéři, jsou ve svých produkcích stále stejní, že v novém cirkusu na rozdíl od divadla nepřebírají cizí identitu. Což je i není pravda. Jsou sami sebou, ale podobně jako komici z éry němé grotesky. Ti svou tvář překryli komickou maskou. A zároveň tou maskou nechali prosvítat svou tvář. Tím dali i opticky najevo, že za svou lidskou opravdovost v té komické figuře ručí⁶³).

Autoři naší, česky, ale s francouzským členem pojmenované LA PUTYKY (přesněji šéf La Putyky, Rošťa Novák ml. spolu s režijním tandemem zvaným SKUTR) zkoušejí tohle pravidlo porušit, vytvořit produkci, kde aktéři cizí identitu přijímají. Představují osazenstvo hospody nízké kategorie, knajpy pofrancouzštěné hlavně samotným „novým cirkusem“: ač jsou na dně, umí se vyšvihnout; ač outsideři, dokážou divy. Tak hezky to aspoň vidí hospodský, když se na svůj svět dívá skrz půllitr. A jeho očima se dívá i publikum.

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 kupodivu neodbytně evokuje mistry české pofialkovské pantomimy, jistě taky proto, že ti mimové i dědci z *La Putyky* vycházejí z filmové grotesky. Škálu doplňuje muž celý v bílém, u nějž i díky jeho objednavce mléka hned naskočí Limonádový Joe, či dívka v rudých šatech, Carmen této knajpy, která vzbuzuje vášně a z chlapů dělá násilníky. Odnese to Limonádník, jenž je zbit a proměněn v loutku životní velikosti, s níž to Carmen roztáčí, leč figura se rozpadne a ona drží jen hlavu, zatímco v trupu se otevře okénko, malá scéna pro další výjevy. Tanečnice s hlavou v dlaních je tak trochu Salome a

⁶²) Vycházím z rozhovoru, který s Titoune vedla Magdalena Cechlovská (*Titoune: Cirkus Trottola*, HN-IHNED, 20.8.2009).

⁶³) Je zlomyslnou zvláštností, že je v tom napodobili velcí diktátoři minulého století – Hitler, Mussolini. I jejich maska byla v zásadě komická, karikující, a přesto je jejich příznivci brali nadmíru vážně.

tělo s okénkem pro změnu působí surrealisticky, magrittovsky. Atd. Atd. Styly a inspirace se tu mísí docela postmoderně, chci říct po hospodsku. Do putyky může přijít kdekdo a stát se v ní může kdeco.

Události, k nimž zde dojde, většinou splývají s čísly, a to „*hand to hand akrobacie, tanec, trampolína, loutkové divadlo, živá hudba, klaunerie*“ (jak je psáno v programovém letáku). Přestože se tu ty formy objevují ruku v ruce, obvykle v každém čísle nějaká dominuje.



Rostislav Novák: *La Putyka*, koncepce a režie R. Novák, SKUTR a kolektiv, 2009. Tereza Toběrná a Petr Dejl
FOTO MARTIN FALTUS

Dědci se proberou z alkoholické a životní únavy, začnou se spolu potýkat, vylezou na stůl, na jehož desku jim před chvílí padaly hlavy, a jejich zápas se promění v akrobacii tzv. rovnovážných pozic, která je – díky typům, jež představují – i klaunérií. Tato akrobacie patří k refrénům produkce (vrací se např. ve variantě dědků opilých tak, že jsou jak z gumy). Příbuzná jsou čísla na trampolíně, která tentokrát nepředvádí hlavní autor *La Putyky*, Rostislav Novák (ten, i když sám hodně umí – však mu prý i ze Cirque du Soleil nabídli

angažmá – se zde prezentuje docela skromně: je jedním z tria mladých, černých pijáků), ale Petr Dejl, mistr České republiky v akrobatických skocích na trampolíně, a to spolu s Terezou Toběrnou, též sportovkyní v této disciplíně. Představují pár, který se v té hospodě sblížil a v zadní místnosti si to rozdává na obří posteli, tedy trampolíně. Zcela příhodné je označit místo jejich vzplanutí za bojiště. Láska je to povznášející a hlavně nebezpečná, když při ní – při těch letových akrobaciích – jde o kejhák. I k trampolíně se produkce vrací, podruhé v čísle svlékání se za letu, kterýžto striptýz vyústí v typicky český, ladovský výjev, ve rvačku všech proti všem. Zápas tu ale má i jinou, zdánlivě kultivovanější polohu, a to asijských bojových umění, na která dojde při bitce tří černých štamgastů s bílým hostem. Představí se při ní totiž Petr Horníček, český reprezentant v čínském bojovém umění wu-shu. To je další sport, který hraničí s tancem. Z něj a v něj též zápas v inscenaci míří: z tance opilé červené slečny (Lenka Vágnerová) s ubrusem v její tanec s loutkou.

Výjevů je opět celá řada a ani tentokrát nemají výslovně kauzální stavbu. Jsou to i zde často volné atrakce. Děj *La Putyky* je vágní, všechno, co vidíme, se však váže k titulnímu místopisu. V tom by měl být i smysl čitelný, leč neplatí to zcela. Smysl je kupodivu jasnější u cirkusových čísel než u divadelních obrazů. Nevím třeba, proč se z bílého mladíka stane loutka, proč ta loutka ztratí hlavu, proč se v jejím trupu objeví okénko a proč v tom okénku má rudá Carmen knír. Možná se tím vyjadřuje sblížení bílého a rudé, avšak zapeklitě. Ještě divnější je alegorie scény, v níž se z hospody stane kostel, z hospodského kněz, z pípy oltář a z piva krev Páně. Tehdy po kázání (samozřejmě o pivu), chce hospodský, ať se mu hosté vyzpovídají... kdo co měl. A zákazníky, kterým se nechce platit, straší pekelným kouřem. Ne že by mě ta scéna zlobila jako blasfémie, jen pro ni nenacházím jiný důvod, než že se v ní realizuje náhodný a chabý vtíp: kdo platí, ten se zpovídá z hříchu svého pití. A na to je ten obraz – který se objeví zčista jasna a bez následků skončí – jaksi moc svalnatý.

Z řady forem, které tu působí, jsem si nechal nakonec hudbu. Hudba totiž spojuje všechny „ruce“ této produkce. Trio muzikantů (Vojtěch Dyk, Jan Maxián a Jakub Prachař – říkají si Tros Discotekos) zprvu opile pospává a když se má dát do hraní, spustí znělku televizních *Chalupářů*, minimalizovanou na kost. Stále dokola, jak porouchaný hudební strojek, „točí“ jediný slogan: „*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 říz i barvu, a to taky díky citacím všemožných stylů (nechybí tango, rytmy cikánské či latinské) i konkrétních melodií (tomjonseovské *Sexbomb* nebo např. motiv z *Jesus Christ Superstar*⁶⁴). Hudba se promění ze špatné ve výbornou, z odporne v krásnou, na chvíli – při zvonkohře – i něžnou, drtivá je však stále. A nejen proto, že se do ní to orchestrionství pořád vkrádá. Jak kutálející se sněhová koule taky mohutní, což diváka sice zvedá ze židle, ale současně s povznášejícím pocitem v publiku roste agresivita postav na scéně, až se bijí hlava nehlava...

V již citovaném rozhovoru vypráví Titoune i o triku, který používá komerční Cirque du Soleil: „*na konci představení zvyšují hlasitost hudby a tím i endorfiny v publiku.*“ Zatímco Cirque Trottola nechce s lidmi takhle manipulovat (a to si hudby – i u nich výtečné a živě hrané – užije divák taky dost), tvůrci *La Putyky* si manipulaci neodpustí, podle mě ji však zároveň ironizují.

Naději, že se nemýlím, mi dává píseň, která produkci korunuje. Tu nezpívá profesionálně dokonalý Vojtěch Dyk, ale hlasově obyčejný, ve své roli ale přesný představitel Hospodského, herec Jiří Kohout. Song je verzí známé a s oblibou variované kolovrátkové lidovky *Když jsem já sloužil*, která se protentokrát mění na *Když jsem já pařil*, přičemž si pěvec během let „vypaří“ leccos (od deprese k „delírce“), aby se nakonec vypařil sám. Song – který končí bez hudby, melodie i artikulace, s opileckým motáním a nakonec i

⁶⁴) Jen jednou je použita hudba reprodukováná, a to z *Drátu pod sněhem* jiného novocirkusového tělesa, francouzských Les Colporteurs, z produkce, která se v Praze představila při loňské Letní Letné.

brekem ochlasy-hospodského a cirkusově doprovázený akrobacií bratrských dědků-alkoholiků – je veselý, ale smích tuhne. I tvůrci se asi lekli, pročez přidali další pointu, tanec postav s balony (zde gymnastickými, představujícími zvětšené bublinky z piva), což je docela tradiční rekvizita ku povzbuzení hlediště. Osobně si ale myslím, že skutečnou pointou kusu je hospodského píseň. Protože pijanův pád k smrti je zvětšeninou pádu každého člověka a jeho píseň vyjadřuje všeobecnou úzkost.

■ V souvislosti s *La Putykou* (která je další velmi kvalitní cirkusový český produkt) se mi vrací, co mě napadlo už nad *Obludáři* Divadla bratří Formanů: nejhlubší, existenciální smysl cirkusu je ukázat, že strach lze překonat. V *La Putyce* to je – vzato odshora dolů – strach ze smrti, z české bodré agresivnosti, z pití. Koneckonců Rostislav Novák mluví o úpadku alkoholika i o adrenalinových sportech a neméně adrenalinovém, cirkusovém divadle, a zdá se, že tam i onde jde o smlouvání s osudem, neb má před očima pijácké období svého otce i zákaz sportování, který jemu samotnému v jinošských letech vystavil lékař⁶⁵). V tomto smyslu je Novákův vklad do *La Putyky* asi velmi autorský. Myslím, že dělá to, o čem hovoří Johny Cook: „V klasickém cirkusu překonával člověk dobyvatel strach z příšer, které se skrývají v dosud neprobádaných světech, tam, kde žijí jen lvi. Současný cirkusák překonává strach z příšer, které nosí sám v sobě, z těch, které patří k člověku a k životu. A že cirkusák je každý z nás, nemusím doufám opakovat.“



Rostislav Novák: *La Putyka*, koncepce a režie R. Novák, SKUTR a kolektiv, 2009. v popředí Jiří Kohout
FOTO MARTIN FALTUS

⁶⁵) viz *Můj sen je koupit šapitó*, Divadelní noviny, 14/2009.

Ještě jeden velký strach, kterému by se noví cirkusáci měli postavit, ale zbývá. Příliš si myslím hýčkají projevy sympatií. Až na výjimky (Johann Le Guillerm) své diváky i sebe šálí něhou a roztomilostí. Už se sice nechlubí lesklou okázalostí, ale šarmérství se ne a ne zbavit. I ta Titoune přiznává, že si rozpažení, které nutí lidi, aby zatleskali, občas neodpustí. Protože má potlesk ráda.

Didier André a Jean Paul Lefevvre: Skleník (La Serre), Atelier Lefevre & André

Bonaventure Gacon, Titoune a Mads Rosenbeck: Volchok, Cirque Trottola

Rostislav Novák: La Putyka, koncepce a režie Rostislav Novák, SKUTR a kolektiv, hudba Jan Maxián, Vojtěch Dyk, Jakub Prachař a Petr Kaláb, scéna Hynek Dřížhal a kolektiv, kostýmy Kristina Závěská, pracovní premiéra 21.12.2008 (Divadlo Archa), premiéra 21.4.2009 (La Fabrika)

vyšlo v SADu 5/2009

DOKONALOSTÍ NA NOČNÍ MŮRY

Dávno jsem získal pocit, že nebýt Johnyho Cooka, nemám k jaké autoritě svá cirkusová pojednání vztahovat. Teď se jedna našla. Musel to ale zas být Cook, aby mi ji připomněl. Což je – přiznávám – trapné. Jde totiž o Čecha a mého slavného jmenovce Petra Krále. Jeho teoretická kniha zvaná *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu* se stala Cookovi inspirací k vlastní úvaze: „Musí přijít pozdní surrealista z temné, východní země, aby se neostýchal spojovat filmovou grotesku s chaosem, obětí, smrtí, apokalyptickou destrukcí. Čím nižší je ta legrace, tím vyšší, vážnější v ní nachází významy. Občas sice upadá do pózy ideologa, který prostě musí dokázat, že surrealismus světem vládne, v podstatě má ale pravdu.“

Poučen Cookem, nahlédl jsem do *Grotesky*, co autor říká o Charlie Chaplinovi a hle, on jej nazývá nejpesimističtějším filmařem ze všech „klasiků“, jehož horečná agilnost sama prý ukazuje na skrývanou úzkost (viz s. 105, Národní filmový archiv, Praha 1998). Nevím, zda inklinaci zdědil JAMES THIÉRRÉE po něm, svém dědečkovi, každopádně mi produkce tulákova vnuka – byť při nich publikum vybuchuje smíchy – připadají plné úzkostných stavů, nočních můr. Petr Král vidí za každou groteskou zlý sen (s. 253). A mně přišlo na mysl, že jako jsou mezi sebevrahy tací, kteří si přivodí smrt, aby se smrti přestali bát, tak existují i lidé, tedy umělci, kteří pouštějí ze řetězu svou úzkostí plnou imaginaci, aby se zbavili úzkostných představ.

Odkazovat na svého dědečka James Thiérrée (narozený ve švýcarském Lausanne roku 1974) moc nechce, třeba trochu i proto, že Charlie Chaplin prý nelibě nesl, když jeho nejmladší dcera Victorie a její muž Jean-Baptiste Thiérrée v roce 1971 utekli k cirkusu... který si založili. Právě v rodičovských šlépějích vnuk kráčí. Pohodlnější a světovější film, do něhož Chaplin potomkům otevřel dveře, sice taky – jako všichni z rodiny – zkusil, ale dřevnímu kumštu zůstal věrný⁶⁶). Hádám, že by dědeček, kdyby dnes vnuka viděl, měl radost. A nejen proto, že James Thiérrée má podobné rysy obličeje a kudrnaté vlasy. Hlavně by mu měl být blízký velikou šíří svého umění (autor, trapézista, akrobat, houslista, herec) a možná ještě víc perfekcionalismem. Neodbytně se mi vrací i představa, že by obdobně dopadl sám Charlie Chaplin, kdyby si řekl, že filmové slávy bylo dost a vrátil se v čase a tam, odkud vyšel: slezl by omlazen z plátna na jeviště a hrál „naostro“ tváří v tvář publiku. Musela by to být ale současnost, ne nadšené a agresivní století Chaplinovo. Cirkus Jamese Thiérréeho je myslím i těmi úzkostnými stavy velmi dnešní.

Do jisté míry je Thiérrée i mladší než jeho vrstevníci. Není totiž zatížený představou, co je a co není moderní. Už Le Cirque Bonjour, první, který rodiče tři roky před jeho narozením založili, bývá označován za průkopnický v kategorii nového cirkusu. Žádný div, že James, který se sestrou Aurélií od dětství vystupoval v následujících rodinných podnicích Le Cirque Imaginaire a Le Cirque Invisible, nechce být mezi tvůrce „nového cirkusu“ řazen. A nemusí to být jen tím, že mu vadí škatulkování. Logika přeci dá, že je ten „nový cirkus“ pro něj starý jak ta příslovečná vesta. Což ale neznamená, že by měl něco proti starým vestám. Naopak. Zdá se, že věří – což by u nás ocenil Ctibor Turba – v živé dějiny komedie, a tak na světlo vytáhne a po svém opráší cokoli, třeba klasickou hru s partnerem, který se vydává za odraz v zrcadle.

James Thiérrée se také potatil, respektive pomamíl natolik, že i jeho LA COMPAGNIE DU HANNETON, tedy Chroustova společnost, s kterou od roku 1998 – po období spolupráce s Aurélií⁶⁷) – připravuje své vlastní produkce, je cirkusu rodičů velmi blízká. Jistě

⁶⁶) James hrál např. v Greenewayových *Prosperových knihách* nebo ve *Sbohem, černý ptáku!* Robinsona Savaryho. Pro nás je možná filmově zajímavější jeho sestra Aurélie (narozena 1971), kterou má z režisérů rád Miloš Forman: obsadil ji do *Lid versus Larry Flynt* i *Goyových přízraků*.

⁶⁷) Aurélie má na repertoáru též ve spolupráci s maminkou připravené *Oratorium (L'Oratorio)* a jezdila i s *Tiger Lillies Circus*. Při této zmínce o jiných než jen vlastních aktivitách se sluší poznámka, že James na divadle též spolupracoval s Benno Bessonem a Robertem Wilsonem.

ten dojem stvrzuje fakt, že pro něj kostýmy a figury zvířat dělá maminka. Právě ta zvířata jsou typická pro rodičovské i synovy inscenace. Jde o podivně surreálná, z čehokoli složená, my v Praze bychom řekli arcimboldovská monstra: i v rodičovském jako v synově cirkusu např. najdeme obludy stvořené z paraplat či z kuchyňského náčiní. Soudě z videí dostupných na internetu, pěstují však rodiče hlavně divadlo optických zázraků. Proměna předmětů či částí oblečení v ona zvířata, nebo záměna člověka a pozadí, se kterým člověk splývá díky stejnému dekoru, jsou formy těch zázraků. I syn klade důraz na optiku, tedy výtvarnost svého divadla (což je vhodnější výraz, neboť svůj „stan“ rozbíjí na divadelních jevištích), optika je to však temnější, surreálnější, blízká např. divadlu Phillipa Gentyho. Také proměny, záměny a zázraky má James Thiérrée rád, klade je však do jiných, těch úzkostných vazeb.



James Thiérrée: *Raul*, režie J.Thiérrée, *Compagnie du Hanneton*, 2009. James Thiérrée (*Raul*)
FOTO ARCHIV

Na sebevraždu – sklizeň tísně – v jeho inscenacích nedejde, připomene jí zřejmě⁶⁸) jen opakující se, letmý a groteskní motivek: v první *Chroustově symfonii* hledá hrdina telefon, nejprve omylem přiloží k uchu žehličku, pak ke spánku pistoli, v následující *Černé hodince duše* zas on a jeho dvojník sehrají pas de deux dvou kavárenských povalečů, kteří synchronně třeba listují knihou i si kladou pistole k hlavě.

Nočních můr je však v jeho produkcích až dost. Může za ně nespavost i ony za ní; vždyť s úzkostí se spí zle. Právě nespavost je ústřední téma obou zmíněných inscenací.

⁶⁸) Mám čtvrtinovou pochybnost, když ze čtyř jeho samostatných produkcí jsem tři viděl (dvě v televizním záznamu, inscenaci *Raul na vlastní oči*), ale z té předposlední znám jen krátké ukázky.



James Thiérée: *Černá hodinka duše*, režie J. Thiérée, Compagnie du Hanneton, 2003.
FOTO ARCHIV

Chroustovu symfonii (*La Symphonie du Hanneton*, 1998) lze převyprávět jako příběh, ve kterém si hrdina musí nad nočními můrami spánek vybojovat. Vše začíná marným ukládáním se k spánku, a to v sérii kraťounkových obrazů: hrdina ulehne do postele – na chvíli se setmí – postel náhle stojí jak stěna a on se v ní vertikálně převaluje, pak si i sedne nedbaje gravitace na její kraj – tma – postel zas normálně leží, jeho dvě ruce drží deku, třetí šátrá – tma – sedá si – tma – znovu si sedá – tma – sedá si potřetí, najednou mu ale upadnou nohy, ruka, hlava... Atd. Nakonec postel odjede a on zůstane v mlze. Z ní se vynoří dívka s obřími křídly, opravdová můra. Pak se objeví pokoj, kde zvoní budíky: to zvonění skončí, až když se hrdina, hledající zdroj rámusu, bouchne do hlavy. V dalších výjevech např. ožívá dáma z obrazu a v rámu se objevují nové figury, i on do něj na chvíli vstoupí. Ze skříně ječí balkánská dechovka a nutí do tance. Chumel šatů hrdinu na chvíli změní ve zvíře. Po skříně se somnambulně plazí hadí žena. Objevuje se jakýsi blondák, a i když není hrdinovi podobný, je to jeho dvojník a on se ho marně snaží zbavit. Mezi figurami je také člověk-brouk celý sestavený z hudebních nástrojů. Z vázy vyrůstají dívčí ruce a nohy a hrdina kolem chodí pozadu po čtyřech, což ho změní v leguána. Dveře nevedou ven, ale vždy jen dovnitř. Dáma z obrazu zpěvem nafukuje igelitovou tašku, když ji dá k uchu, tak to sborově zahučí, pak z igelitky prsty vyhazuje jednotlivé hlasy. Podivná, i když božská hostina, při níž se jí z rohů hojnosti okvětní plátky, se změní v boj hrdiny s dvojníkem – oba na sebe berou postupně zbroj z jídelního a kuchyňského vybavení. Pak se do boje připleče slečna, z hrdiny a z ní jsou dvě zápasící obludy – mytický nosorožec a pták. Všichni zmizí až na hrdinu, který se kryje tácem, přičemž je ostřelován desítkami, ne-li stovkami šípů-pavích per. Celé jeviště je pokryto pažitem zabodnutých per, nastane ticho, on vysvlékne zbroj, postavy, s kterými se potýkal, ustrnou v rámu obrazu, hrdina vyndává deku, polštář, stele si na stole, sfoukne světlo. Je dobojováno, spánek, konec.

V *Černé hodině duše* (*La Veillée des Abysses*, 2003) se jednotlivé obrazy neskládají do kauzálně vyhlížejícího tvaru. Inscenaci však otevírá prolog, který svým způsobem pokračuje tam, kde *Chroustova symfonie* skončila. Což platí zejména, budeme-li spánek chápat jako malou smrt. Tady se objeví postava na chůdách, třímající další tyče, násady vidlí a jiných zemědělských náčiní, které všechny trčí jak kosti. Nad hlavou má kosu. Smrtka. V poryvech

větru a ostřelována šípy se však začne rozpadat, mění se v bojovníka-zvíře, pak i to ve scénickém uragánu zmizí a je tu jen člověk zmítaný větrem. Čas možná jde pozpátku. Z následujících obrazů jsou mnohé snové, jiné somnambulní a další upomínají na tu nespavost tím, že evokují noční můry. Vidíme např. venkovní kovanou bránu, po jejích stranách ale stojí sofa a stolec s křesilkem, exteriér je tedy – jako ve snu – v interiéru. Pak postavy v marné snaze se uložit mizí v sofa (ve skulině za matrací), takže na sedadle třeba sedí nohy bez těla, a vedle trčí tělo bez nohou. Lidi se proměňují v podivná zvířata, objevuje se i člověk netopýr z deštníků či slečna-krab. Hrdina si marně snaží sednout, buď sklouzne, nebo si sedá kamsi vedle, nakonec ani chodit nemůže, nohy za sebou vleče, probudí ho – což je docela chaplinovské – až kopanec do zadku. Člověk se mění i ve věc, např. v hodiny, jejichž ciferník má místo vlastního obličej. Hrdina chce jít, ale každá noha ho nese jinam, pak sám sobě Źuká na rameno a odtahuje se pryč, i si dá facku. Do skoro pohřební hudby zní tikot hodin. Atd. Nakonec všichni usnou, ze scény je smete vítr, zatroubí loď a přes celou scénu se vlní plachta jak moře.

V linii Thiérrého inscenací nastává nyní pro mě pauza, kterou však bohudíky zaplňuje věrný Johnny Cook. Zážitek z inscenace **Nashledanou paraple** (*Au revoir Parapluie*, 2007) zmiňuje v internetové diskusi o dnešním chápání mýtů. „*Nevím jistě, proč se to jmenuje, jak se to jmenuje. Možná autor naznačuje, že nám chybí mytická střecha nad hlavou. Anebo ne. Může třeba snít o viktoriánských dobách, kdy nosit paraplíčko byl estetický úzus. Každopádně věci strašící i archaicky krásné jsou v jeho díle k vidění. Nejprve se na velikém lodním háku objeví cop námořních lan, které slouží k akrobacii i k imaginaci. To i ono je úžasné. Lidi v těch lanech gravitace netrápí, nýbrž baví. Což je asi iluze. Podobně lana, když rotují, vytvoří iluzi velkého stanu. A když strnou, je z nich strom. Později lana zmizí, aby se objevil břeh moře, který je osázen pruty rákosí. S tím rákosím lze i žonglovat či šermovat. Na scéně se totiž stane leccos. Něco je klasika: např., že ten, kdo praští druhého, se sám skácí. Něco té klasiky variace: např. výjev s postavou v houpacím křesle, která při zhoupnutí vypadne, kolébá se ale dál ve stejném rytmu. Jindy se objeví divná figura, vlastně je to žebřík na kolech. Opatřen je kosou. Taky vidíme obrovskou rybu. Nebo monstrózní luční kobyliku, z níž ale, když se mimo scénu ozve zvonek, vystoupí technik a odejde... asi má padla. Taky tu potkáváme živou operní divu, jejíž vlečka inklinuje k tomu, stát se hadem. Atd. Abych nezapomněl: ve finále hrdina vypálí badmintonovou raketou míček, načež se na něj shůry snese celá sprška badmintonových košíků, chcete-li paraplétek. Obraz jak od Magritta. /.../ Většina kritiků v inscenaci vidí verzi mýtu o Orfeovi a Eurydice, tedy o hledání ztracené lásky. Souhlasím. Jen mě souběžně napadají i jiná vyprávění. Třeba příběh námořníka, který žije a sní v lanoví. Nechce sestoupit ze strachu, že jej pozře nějaká příšera – možná biblická velryba.“*

V zatím poslední Thiérrého inscenaci nazvané **Raul** (v originále *Raoul*, 2009) jako by oba Cookem naznačené příběhy pokračovaly. Orfeus ztratil svou lásku a osaměl; námořník se stal – aniž by možná opustil svou loď – trosečníkem.

Moře se připomene dřív, než představení začne. Výhled na scénu – místo opony – zakrývají obrovské, na tazích coby ráhnech visící, záplatované plachty. V hudbě „dýchají“ basové tóny jak vlny. Pak se objeví tulák, celý v bezbarvé šedi, na zádech pytel, neoholená tvář, svítí si čelovkou. Plachty se neslyšně odsunou, vytvoří polokruhový prospekt. Uprostřed scény se vypíná stavba z vysokých tyčí: chatrč. Muž volá Raula a šplhá po těch tyčích. Ozve se zapraskání (jako od elektřiny – což je v inscenacích Thiérrého opakující se zvuk) a on se akrobaticky, zpomaleně, po zádech kutálí dolů. Pak zas vstane. Volá. Snaží se prorazit. Naráží do tyčí. Přední strana přístřešku se s hlomozem zřítí a odhalí pokojíček. V křesle sedí Raul, nad ním vyhrává starý gramofon s rourou, po jedné straně má sud, po druhé rudý závěs, vysloužilou oponu. Skryje se za ní. Tulák prohlíží příbytek, nahmatá Raula, perou se v závěsu. Pak se jeden vykulí a pěstí utiší gramofon. V první chvíli není jasné, který z těch dvou to je. Tak jsou si podobní. Asi tulák... když odejde. Pak zpoza opony vystoupí ten druhý, trosečník. Noří se řinčivě do sudu a vyleze ve zbroji z kuchyňského náčiní. Je to

rytíř-brouk, který má oči z naběraček a tykadla z jejich rukojetí. Rád by bojoval, ale není s kým. Sundá tedy masku, chce otřít obličej, jenže má místo nátepníku struhadlo...

Je sám. Ale bylo tomu před chvílí jinak? Třeba tulák byl jen trosečnickovo alter ego. Dva v jednom je totéž, co jeden ve dvou. Tak trosečník Raul opuštěn sám tancuje do hudby ze staré desky a pláče. I tyče za ním se třaslavě rozpláchnou a on s nimi po jejich, tím, že se taky třese, mluví, hladí je, uklidňuje.

Následující čísla představují varianty několika motivů či témat. Např. omezení jako synonymum ostrova: Hned na začátku se Raul pohybuje bez pohybu, běhá na místě, bojuje s neviditelnými silami. Může to být i čelní stěna chatrče, která je sice pryč, přesto do ní naráží. Podobně funguje kužel světla, jehož hranici „prorazit“ je téměř nemožné. I na zvuk to má vliv. Hudba, která, když je Raul v „pokoji“ (ve světle), zní normálně, se začne disharmonicky zkreslovat, když vyjde „ven“. S tím souvisí, že cokoli, tedy i zvuk, se může chovat jako živočich. Někdy, když je dotěrný, odhání ho Raul jako bzučící mouchu. Jindy rozhazuje zvuky-cikády. Těmi tóny se i „myje“ a ony, jak se tře, stoupají a klesají.

Jen výjimečně je však svět poslušný. Obvykle se vzpouzí. Marně se např. Raul snaží složit v křesle. Nakonec v něm „sedí“ vzhůru nohama. Podobně zápolí s pláštěm, který se vzpírá obléknutí (což je klasické, jenže zde vysloveně tanečně pojaté číslo). Jindy, když si nalévá do hrníčku, teče to z čajníku nekonečně dlouho, až voda vystříkne i Raulovi z pusy. Hrniček je ale prázdný. Když chce pustit desku, tak ta dlouho jen praská a pak zahraje z celé skladby výsměšně závěrečných pár taktů. Jindy Raul na své hlavě „pustí“ káču, jenže ta stojí a točí se on. Změnil se na hračku.



James Thiérree: Raul, režie J.Thiérree, Compagnie du Hanneton, 2009. James Thiérree (Raul) a konstrukce-kůň
FOTO RICHARD HAUGHTON

Jiná proměna ho potká, když mu neslouží nohy. Chvilí je musí rukama posouvat. Pak jdou, jenže jak robotovi. Nebo jinam než chce. Potom se ta vzpurná chůze změní v krok zprvu nevycválaného, pak cválajícího koně. Raul se i chytne zuby trika jak uzdy. Sám sebe pochvalně poplácá a dá si pod pusou pytel obroku. Je koněm. Ale nechce být. O svou lidskou identitu musí však bojovat. Též na tu facku dojde.

Obvykle ovšem Raul zůstává člověkem, kterého „jen“ zvířata navštěvují. Opakovaně velryba. Vypadá, jako by připlula do půl těla ponořená v jevišti. Zamává vějíři ploutví, které má za hlavou. Je přítulná... až moc. Raul vstřícně vyloví malinkou baňku akvária, v kterém je loužička vody a velrybě ukazuje, že by se tam mohla vejít – když se skrčí... No: neskrčí se, ale taky ho nespolkne.

Z dalších zvířat se tu objeví veliký pták, opelichaná kostra z tyčí a s hlavou pterodaktyla. Z trubek sestavený je i vysoký tvor s koňskou hlavou. Přízemní je naopak článkovité monstrum, snad pásovec, snad štír. A na souši jak pod vodou je doma medúza, která vypadá jak torzo baletky v sukni z pavučin.

Tyhle pavučiny se objevují vícekrát. Náš hrdina se jimi přikrývá, když na stěnu chýše ulehne k spánku. Asi to je látka, z níž jsou stvořeny sny. Tady je z nich složeno i poslední skvělé zvíře: cirkusový slon. Přichází v téměř životní velikosti, má čelenku, kly, tělo z pavučin, ale i vrtící se ocásek. Raul, před chvílí sám sebou knokautovaný, se právě probírá z mdlob, sedne, opře se o slona, který leží za ním, hladí ho, ale bezmyšlenkovitě. Pak slon odejde. Že tu byl, si Raul vůbec nevšiml.

Takhle smířlivě končí Raulův boj sama se sebou. Hned zkraje inscenace se tahal za flígr, fackoval i kopl do rozkroku a ke konci zápas zopakoval se zmíněným K.O. Asi pořád bojoval s dvojníkem v sobě. S tulákem v trosečnickovi. Tulák mizí a ani ten druhý nemusí být vidět. Nebo si je člověk plete⁶⁹). Co se záměny týče, je vrcholné číslo, kdy se Raul shlíží v zrcadle. Je to veliký, měkce se prohýbající kruh, který drží na dlaních a točí se s ním. I to je trochu tanec, trochu souboj. Pak se aktéři vymění: místo trosečníka drží zrcadlo tulák. Divák, který tu výměnu stěží postřehne, žasne. Je to div skoro strašidelný.



James Thiérrée: Raul, režie J.Thiérrée, Compagnie du Hanneton, 2009. James Thiérrée (Raul) a odraz v zrcadle
FOTO RICHARD HAUGHTON

⁶⁹) Je vhodné řídit se programem, který představení uvádí jako divadlo jediného herce. Z toho vyplývá, že všechna akrobatická, taneční, klaunská i jiná významná čísla provádí Thiérrée sám (a je jedno, zda ho v tu chvíli považujeme za trosečníka, nebo tuláka).

Taky konec je strašidelný. Když zmizí slon, objeví se na plachtě stín a Raul jde za ním. Sám za sebou. V té chvíli světlé plachty překryjí stejně velké plachty černé. To by mohl být komedie hrobově šťastný konec. Přijde však ještě epilog. Ve tmě se pohybují nejprve jen světla. Pak vidíme, že patří k Raulovi, který zavěšen létá těsně nad zemí. Potom se v jasnícím přítmí ukáže i mechanismus, na kterém visí, a technici, kteří s ním pohybují. Létá chvíli jak andělíček, načež ho odpoutají od stroje a připoutají k lanu. Za kosmického hukotu vyletí jak raketa vzhůru do divadelních tahů, tedy ke hvězdám.

Publikum v Divadle na Vídeňce, kde jsem inscenaci v rámci Wienerfestwochen viděl, aplaudovalo nadšeně. Myslím, že v Čechách by lidi reagovali stejně. Je to produkce povznášející úžasností výkonů a krásou obrazů. Což se s úzkostnými pocity nevyklučuje. Boj s nočními můrami, který vyžaduje perfekci, plodí zázraky. Nebo, řečeno s Petrem Králem: „*Stejně jako poezie je humor v nejvyšším smyslu zábleskem radosti a okouzlení doslova vyrvaným nicotě, a čerpajícím svůj jas právě z propasti, která se za ním otvírá.*“ (s. 198)

Představuji si, jaký by mohl být příběh příští Thierrého produkce. Mohla by to být přímo kosmická groteska.

James Thiérrée: Raul (Raoul), koncepce, režie a scéna J. Thiérrée, kostýmy a figury zvířat Victoria Thiérrée, zvukový design Tomas Delot, světelný design Jérôme Sabre, La Compagnie du Hanneton (Juneburg, Francie) v koprodukcí s La Coursive Scéne national de La Rochelle atd. (Francie, Velká Británie, Irsko), premiéra 28.4.2009 v Théâtre Royal de Namur (Belgie)

vyšlo v SADu 4/2010

SEX, SEN, TRIK A TIK

BRICOLAGE EROTIQUE – REV – SALTIMBANCO – OUT OF CONTEXT

Že jsme pro cirkus země zaslíbená, myslím si dávno. „Mí Češi mi rozumějí,“ mohl v mých dětských 60. letech klidně prohlásit Leonid Jengibarov, okouzující chuligán sovětského cirkusu. Vím, o čem mluvím, když už jsem pamětník jeho české slávy. Nejen v televizi, i živě jsem ho tehdy viděl. A ne v nějakém novém cirkusu, nýbrž v manéži cirkusu ukázkově starého, nemýlím-li se, byl to přímo Cirkus Humberto, kde tehdy hostoval. Nové byly jeho klauniády tím, že měly rebelského ducha. Bylo znát, že ví, v jakém světě žije a že na něj dělá dlouhý nos. Příkladem může být na YouTube zhlédnutelné číslo *Cívky (Katuški)*, při němž sám sebe za stále náročnější akrobatické kousky odměňuje metály, až je ověšený jak komunistický potentát, ba ještě víc, neboť mu ty placky visí i na zádech a vyhrnou se i zevnitř klobouku. Pohled na takovou blasfemii byl samozřejmě osvobozující. Důkazem, že se Jengibarov zapsal hluboko nejen do mé paměti, může být číslo s houslemi, na jejichž struny se klaun ne a ne trefit: dodnes ho předvádí Ctiborem Turbou poučený Jiří „Bilbo“ Reidinger.

Důležitější než paměť však pro tuto chvíli je, že my Češi máme cirkus rádi: starý i nový. A taky, že od něj kromě úžasných, zázračných zážitků očekáváme i osvobození. A od čeho? No to se pochopitelně mění. Vždycky to ale je něco, z čeho máme více či méně strach.

Třeba sex.



Atelier Lefevre & André: Bricolage erotique, 2007. Na této straně Jean-Paul Lefevre a Didier André
FOTO ARCHIV LETNÍ LETNÉ

■ Jistěže lze jednoduše – a spolu s protagonisty – říci, že pánové Lefevre a André nedělají nic jiného, než že hledají a s cirkusovými disciplínami kombinují všelijaké taškařice⁷⁰⁾. Podvědomí je ale pod vědomím, a tak dá rozum, že při těch taškařicích předvedou i něco z osobních úzkostí. Tentokrát, když jde o *Erotické kutění (Bricolage erotique)*, hlavně erotických.

⁷⁰⁾ Tak to říká Jean-Paul Lefevre v rozhovoru s Veronikou Štefanovou (*Chceme dělat, že se nikdo nedívá*, A2 18/2010) . Odtud cituji i na konci této kapitoly.

Už ve *Skleníku*, který na Letní Letné předvedl ATELIER LEFEUVRE & ANDRÉ Ioni, se jako předzvěst objevil starý gag s prstíkem, vystrčeným z novin v místě rozkroku. Je to legrační metafora mužského přirození, protože je to přirození maličké. Že takové zmenšení patří do úzkostných představ, nemusím dodávat. Podobných vizí je *Erotické kutění* plné: je tu úd-tkanička, po které se někdy šlape, jindy je trapně nastaven šňůrou k roztahování opony, něco – možná taky úd – zadržává v zipu poklopce, objeví se mocný, jenže ovadlý úd-ruka, chvíli plandající mezi nohama, následným číslem proměněný v pouhý ukazováček a i ten zmizí. Prostě pohlaví vidíme leckde, opakovaně v toaletních zvonech, jež se přiraženy na desku v pomyslných slabínách pánů, kteří se tou deskou kryjí, pěkně topoří, pak se přisátá guma odchlípne, zvony ochabnou, naposled se nakrátko vztyčí... a jdou k zemi. Ten, komu úd upadne později, je sice v klukovské soutěži nejlepší, leč i pro něj to je horor.

Podobně komicky ovšem dopadají i dámy a jejich sex. Tu je jejich pohlavím gumový kalich zvonu, groteskně stahovaný a roztahovaný a tak přilnavý, že s ním lze sbírat i rukavičky ze země, jindy takový tvar vytvoří za cíp držení, téměř vypuštěný, tedy též ochablý balon, a lze jej vidět i v kruhové duši z bicyklu, s kterou Lefeuvre svádí – a nikoliv vítězný – boj: nakonec ho ta duše sváže a škrťí⁷¹⁾.

Švankmajer by mohl mít z těch vizí radost. Třeba by v nich našel důkaz, že surrealismus je věčný, neboť má věčně recht. A spolu s psychoanalytiky by ukazoval na zobrazovaná přirození obou pohlaví jako na důkaz jejich boje, který probíhá navenek, mezi muži a ženami, i uvnitř, mezi mužským a ženským principem v každé lidské bytosti. Tak na sebe např. pánové těmi gumovými zvony, které jsou sexuálně obojetné, útočí jak flerety, opatřeny přísavkami. A protože sex prostupu je vším, odehraje se romance dokonce i mezi párem židlí, když se po rozhrnutí opony objeví vždy v nové pozici: židle židli dává nožku přes nožku, židle sedí druhé židli na klíně, pak v náručí a nakonec se jedna na druhé výmluvně houpe.



Atelier Lefeuvre & André: Bricolage erotique, 2007. Jean-Paul Lefeuvre
FOTO ARCHIV LETNÍ LETNÉ

⁷¹⁾ Variantu téhož čísla měl už v produkci -Que-Cir-Que-.

Tenhle cirkusový erotický sen by mohl být vášnivý, nebýt té okolnosti, že jsou oba protagonisté téměř dokonale flegmatictí, neteční. Tak vypadá všechna erotika směšně. Což je příjemné. A divák se směje. Směje se rád, neboť i on se tím zbavuje úzkosti. Bravurní kumšt a originální nápady, to je to, co produkci povyšuje. Pouze hnidopich by dumal, zda není inscenace příliš racionální, zda se aktéři nevyhýbají zcela otevřené, riskantní autorské hře (která – alespoň dle mého soudu – nový cirkus zdobí), zda v tomto smyslu nemíří k polidštěnému, jenže v zásadě starému cirkusu, který v publiku na střídačku vyvolává úžas a smích. Možná mně to na mysl přišlo proto, že Lefeuvre ten flegmatický výraz neudrží zcela stoprocentně, že se mu občas změní na frajerskou mimiku sebevědomého Mistra světa.

„Cílem je“ – říká Lefeuvre – „aby naše inscenace byly poetické, příjemné a lidské. *Nechceme zbytečně provokovat a diváky odradit. /.../ Zároveň nejsme typ souboru, který půjde na ruku divácké poptávce.*“ Jenže: lze nejít na ruku divácké poptávce a dělat zároveň inscenace divákům jen příjemné?

■ Daniel Gulko, hlava CAHIN CAHA a další z nepopiratelných, velkých osobností nového cirkusu⁷²⁾, vysvětluje naopak svůj styl, který nazývá bastardním, tak, že se nejedná o divácky úspěšná témata, nýbrž o to, „co lidé nenávidí, od čeho se odvracejí a čemu se vyhýbají“. O inscenaci nazvané **REV** už podává informaci méně jasnou a jednoznačnou. „Děj“ – říká – „je vlastně jednoduchý: herci-akrobaté jsou neznámo proč zavřeni v jakési ubytovně a pomocí snů, které si každé ráno vyprávějí, a tak je znovu prožívají, se pokoušejí osvobodit. /.../ *Nám ale šlo hlavně o to, jak si člověk může uchovat nebo prodloužit chvíle, které jsou krásné, okamžiky absolutního štěstí, naděje a lásky. A přesně tohle nám ty sny umožňují.*“ Navíc chtěl, aby produkce v určitých místech odkazovala „ke druhé světové válce a Hitlerově zvrácené ideologii, především ke koncentračním táborem, které v jistých obměnách existují i dnes, například v Palestině. /.../ *Během práce na REV ale došlo k posunu k filozofičtější rovině. Začali jsme přemýšlet, co člověk musí udělat pro to, aby si v tom všem utrpení udržel aspoň kousek lidskosti a důstojnosti.*“⁷³⁾ V samotné inscenaci se nepřehledná mnohoznačnost takových záměrů projevila i nepřehledností jevištních událostí. K tomu přispěla jejich útržkovitost a souběžnost probíhajících činností.

Napřed se zdá, že to bude varianta na klasický cirkus, odehrávající se tentokrát v manéži obdélníkového tvaru. Divné jsou jen postele, které na ní stojí. Klaun rozesmává usazující se diváky. Pak přijde kdosi, snad direttore, a krotí klauna tím, že mu dá umyvadlo a kartáček na zuby. Klaun však nepředvede nic libě komického: sedne na bobku na postel a umyje si zadek, pak si v té vodě vyčistí zuby a – stejným kartáčkem – i uši, nakonec část vody vylije do publika, část vypije. Je to ekl a echt německý humor: klaun se totiž jmenuje Fritz. Po téhle špinavé očištění (opravdu čisté pouze tím, že přehledné) se klaun uloží, světlo pohasne, v přítomí se zjeví hrozen postav a začne balábile: postava na kolečkových bruslích krouží kolem postelí, sbor zpívá, trochu se žongluje, aktéři obsazují postele, dva muži se políbí, dívka ulehne s jedním pánem, pak s jiným, zní polyfonní zpěvy, objeví se drobné akrobacie, říkají útržky snů, např. o míčku, který byl vejcem, o lidech, kteří musí být pořád v čele...

Všeho je moc. Soudě z divných motivů, není sled atrakcí bezvýznamný. S porozuměním jsem ovšem na štíru. Dívám se a nevím, co si z toho hlavou vzít. I srdce zrazuje – je téměř netečné. Takže jen registruji, co vidím. Např.: Klaun Fritz má vojenský kabát a čepici. Ve snu patříš mně, říká akrobatovi, který právě zaujal místo bubeníka v malé cirkusové kapele. Ta džezuje. Muž tančí s obručí hula hop. Svou obruč má i klaun, který stále nosí vojenskou čepici, místo kalhot má teď však plenu. Tanečník mu telefonuje mobilem-banánem a tváří se, že je jeho maminka, pak tvrdí, že klauna vystřelí do kosmu. Následuje tanec s více kruhy,

⁷²⁾ O něm a s ním v SADu i: *Nový cirkus – hovory se Ctiborem Turbou* (1/1997) a *Diváci jsou spokojení, když prožijí něco skutečného – SADAřské dotazování Daniela Gulka* (2/2005).

⁷³⁾ Cituji z rozhovoru, který s Danielem Gulkem vedla Veronika Štefanová a jenž vyšel pod názvem *Buddhista v motorkářské bundě* (A2, 21/2010).

pak na scénu vjede i veliká duše jak z traktoru, tanečník s ní zkusí hula hop a je odstředivou silou udolán. Aktéři na scénu vytahují pár slečen z publika. Jeden z mladíků si navlékne „brnění“ ve tvaru ženského těla a nasadí si vousy. Říká se, že můj otec je moje matka...



Daniel Gulko: *REV*, režie D. Gulko, Cie Cahin Caha, 2010.
FOTO CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE

A já jsem vedle. I to nepochybně smrtelně vážně míněné „německé“ téma někam mizí. Tuším, že souvisí s postelemi, které sice zpočátku evokují spíš nemocnici, mají asi připomenout koncentrační tábor. Z postelí, když se dají na sebe, vznikne věž, která by mohla být věží strážní (mluví se přeci o vězení a zabitých lidech), ale spíš je to mnohapatrová palanda. Pak jsou postele postaveny tak, že vznikne půloblouk, možná torzo oblouku vítězného. Herci v něm v jednu chvíli sedí a zpívají německou píseň, která je, vzpomínám-li dobře, o zázracích. Klaun Fritz tvrdí, že v organizaci je síla, později z toho půloblouku čůrá. Akrobati skrz postele chodí jeden za druhým horem tam a vnitřkem zpět. Nakonec je ten půloblouk překocen, stane se z něj most. Možná v tom mám vidět symbol, jistý si ovšem nejsem. Stejně tak nevím, proč v závěrečné části produkce zazní tato slova: „*Kdo zastaví budoucího Hitlera? Říkám dost. Musíte pochopit, že jste maličcí lidičkové a ne obři.*“ Patří ta slova publiku, německému klaunovi či všem cirkusákům, outsiderům a nadlidem v jednom?

Odpověď je nejistá. Bezpečí tak nalézám v nejpřehlednějších číslech, třeba v tom, jež kombinuje píseň o ptáčcích v keříku, kterých ubývá jak legendárních černoušků, s čím dál unavenější akrobacií na tyči. Zcela nejsilnější jsou však výstupy ryze cirkusové. Např. číslo akrobata, který stoupá po dřevěných, na výšku stavěných hranolech. Ten nižší za sebou srazí, před sebe postaví vyšší, až balancuje na malé plošince toho nejvyššího, snad třímetrového, a pod ním jiný akrobat balancuje na míči. Je to hra lidských těl a geometrie, připomínající staré časy teigovského poetismu. To mi ovšem přijde na mysl až později. V tu chvíli mě maličko ruší pocit, že podobné číslo jsem už někde viděl. A to je možná můj hlavní problém. Jak stárnu, tak čím dál víc pochybuji, že existuje umění opravdu nové a originální, které neopakuje, nebo aspoň nepřipomíná umění dřívější a to ještě dřívější a ještě dřívější...

■ Slovu umění lze rozumět různě. Někdy je to jen varianta sportovního výkonu, jindy i schopnost pomocí toho výkonu zobrazit svět. Víím, že Daniel Gulko umí obojí. Produkce, které staví na výkonu, patří obvykle ke komerci, protože se evidentně snaží o přilákání diváků, o zisk. Přesto je hloupé, což kritika dělá ráda, pohrdat jimi.

V (novo)cirkusové branži je extra proslulým komerčním podnikem kanadský CIRQUE DU SOLEIL, v němž shodou okolností zrovna Daniel Gulko v mládí působil. Jistě ne ke své škodě: jde o instituci, která dbá na vysokou profesionalitu, pročez místo v ní těžko získá neumětel, a ten, kdo tu zakotví, jistě aspoň chvíli dál roste. Dorůst může i k umělecky účinné, protože profesionálně kvalitní opozici vůči komerčnosti. Nebo – a to je nepochybně riziko povolání – ho ten komerční provoz, ta povinnost permanentně dokazovat svou výkonnost, semele.

Docela by mě zajímalo, kolik původních aktérů se objevilo v produkci zvané *Saltimbanco* – kterýžto výraz slovníky překládají jako *kejklíř, komediant, šarlatán*, tedy ve škále významů, které vždy zahrnují podvod či trik – při její letošní pražské návštěvě⁷⁴). Asi se jich za 18 let existence vyměnila většina a přinejmenším číslo akrobata na kole zmizelo zcela. To do jisté míry ukazuje na schéma, podle kterého údajně produkce Cirque du Soleil vznikají. Napřed je dán dohromady soupis uchazečů o roli, prokazatelných talentů v různých cirkusových oborech, a teprve na základě těchto „ingrediencí“ je složena inscenace. V případě *Saltimbanca* jde o poměrně volný tvar, takže výpadek čísla celek neohrozí. Jedná se totiž o verzi klasické cirkusové produkce, kde hudba, výstupy klauna s ředitelem a společný vizuální styl propojují čísla, jejichž cílem je vzbuzovat vzrušení a úžas. Novost je u *Saltimbanca* dána dizajnem a zvětšením na poměry sportovních hal⁷⁵). Zvětšen, tedy násoben je hlavně počet aktérů a jejich aktivit. To se projeví už před vlastním začátkem produkce, kdy usazující se návštěvníky baví a provokuje celé stádo klaunů. Někteří se derou s křikem a pištěním mezi diváky, další zabírají jejich místa a všemožně je vyvádějí z konceptu. Masky, které nosí, jsou vzdáleny klasické podobě klauna, nejvíc ze všeho připomínají punkáčské burtonovské grázličky z raných *Batmanů* – však je to časem vzniku i stejná doba. Ten dizajn doplňuje značná pestrobarevnost, někdy až džungloidní, čemuž odpovídá i místní ředitel, obrovitý a zavalitý, žluto-zeleně vymustrovaný černoš, kterého jako jeho osobní klaun doprovází modrý člověk-opička, v soupisu postav označený za Snílka⁷⁶). Protože k cirkusu patří pestrost, objeví se zde leccos, náznak renesančního kostýmu, kůň z lidových maškar i secesně či niklovsky vyhlížející figury, které nosí na zádech zahnuté tyče s lampami (nazývají se Cavaliers tedy Jezdci). I barevnost svícení je různá, též světle modro-zeleno-růžová jak z ruské pohádky nebo čínského fastfoodu. Tenhle kýč mi je protivný, napadne mě dokonce, že jde o vědomou, kšeftařskou servilitu k velmocenskému nevkusu, vždyť i pražská hala hučí ruštinou, ale podezření zaháním. Může jít jen o soulad s národními cirkusovými technikami, mezi nimiž nechybí akrobacie na čínských tyčích a skoky z ruské houpačky.

Shodou okolností jsou to dvě zvláště adrenalinová čísla, která – opět klasicky – ukazují člověka, úspěšně překonávajícího strach. Na vysokých tyčích provádějí akrobati cviky odporující přírodním zákonům, např. na nich kolmo stojí – člověk by se ani nedivil, kdyby začali létat. Akrobati „vystřelení“ z houpačky zas absolvují šílených deset metrů vysoký oblouk, načež se trefují na matrace. Hotový zázrak. Zázračně působí i výstupy dalších účinkujících: žongléra, bubenického páru, dua siláků...⁷⁷) Většina z těch čísel má orgastický

⁷⁴) Produkce nazvaná *Delirium*, která byla v Čechách od Cirque du Soleil první, naopak přijela coby zcela čerstvé zboží: premiéra i pražské hostování nesly v roce 2008.

⁷⁵) V Čechách lze ještě připsat to specifikum, že jde sice o lidovou zábavu, ale pro český plebs příliš drahou. Chudší Čech si může levně pořídit druhotné produkty. Shodou okolností právě ve dnech pražského hostování bylo v trafikách za pár desítek korun k mání dvd z bezmála deset let staré produkce Cirque du Soleil *Alegria*.

⁷⁶) Proč je nazván Snílkem, nevím. Možná ve snaze trochu utlumit příznak nekorektnosti (když jde o směšného černocha s opicí), který mi ovšem – neb to dle mého soudu bývá korektnost přehnaná, úzkostná – nevalil.

⁷⁷) Některé prvky tohoto komerčního cirkusu známe i z novocirkusových produkcí. Šplh po tyči, kdy akrobat

ráz, tedy spěje k vyvrcholení, někdy viditelnému (žonglér to např. dotáhne na osm míčků) jindy hlavně slyšitelnému, a to díky gradující hudbě cirkusové kapely, která předvádí eklektickou, převážně pop-rockovou směs. Jen těm silákům dá pointu černochoch s opičkou. Klaunsky je napodobí.



Saltimbanco, režie Franco Dragone, Cirque du Soleil, 1992.
FOTO ARCHIV

I tak se prosazuje tradiční oddechová linie cirkusu. Mezi mnohými klauny je zde jedničkou Eddie. Všechno, co dělá, i číslo s podezřele talentovaným pánem z publika, jsou gagy s imaginárními, zvuky naznačenými prvky. Za imaginárními dveřmi je imaginární lev, na imaginárním záchůdku (ano, i trochu ekl humoru se tu objeví) stoupá imaginární voda až ke stropu, létají tu imaginární míčky i kulky z pistolí. Nejsem si stoprocentně jist, ale rád bych věřil tomu, že zvuky, které ten svět vytvářejí, dělá sám klaun jako beat boxer. Každopádně jde o úžasný soulad.

Úžas, který je zde kýženou a úspěšně vyvolávanou emocí, mohu použít i pro svůj pocit nad nečekanými temnějšími tóny v charakterech postav (zejména Baron, označovaný za krále bláznů a erotického satyra, vypadal na vtělené zlo), v nostalgické náladě hudby (která doprovází závěrečné číslo skákačů, tedy lidí-loutek na gumových lanech) i tíživosti obrazu (v stínohře defilujících postav jak od Roberta Wilsona, která to číslo zakončí)⁷⁸⁾. Hlavně jsem ale užasl nad fungujícím kombinováním různých aktivit. Velmi často se mísí hlavně akrobacie s tancem, a to i ve vzduchu: počínaje šestnácti akrobaty, kteří na čínských tyčích vytvářejí synchronní choreografie, a konče lidmi-loutkami, kteří předvádějí vzdušné akvabely. Ještě úžasnější však podle mého soudu je, že souběžně vidíme akrobacii, tanec, klaunský výstup, kapelu se zpěvačkou... a jedno tentokrát neruší, nýbrž posiluje druhé. To ovšem asi lze jen za předpokladu, že každá činnost sama o sobě je jasná a jednoduchá a jejich souběžnost dokonale choreografovaná.

používá jen ruce a tělo napjaté drží nějakých dvacet centimetrů od tyče, předváděl i Jean-Paul Lefeuvre v -Que-Cir-Que. A to, co ukazovali v Cirque du Soleil siláci, se v zásadě podobalo cvikům dvou opilců z La Putyky, jen repertoár měli o hodně bohatší.

⁷⁸⁾ Byly to ovšem jen jemné záchvěvy nelibosti v skrznaskrz příjemné produkci. Něco jako malá, nahraná chyba, která slouží za ukazovátko k všeobecné bezchybnosti.



Saltimbanco, režie Franco Dragone, Cirque du Soleil, 1992.
FOTO ARCHIV

■ Zajímavé je, že produkce, kterou jsem si nechal na konec, jako cirkusu pouze příbuzný, leč – na rozdíl od letošní české cirkusové nabídky – jednoznačně výtečný produkt autorského divadla, má sice choreografa za syntetizujícího kumštýře, přesto bych u něj, na rozdíl od tvůrců *Saltimbanca*, jen s rozpaky mluvil o technologické stránce či rafinovanosti té profese. On se taky Belgičan ALAIN PLATEL, ač patří k nejvýznamnějším tvůrcům současného tance, sám ani choreografem nenazývá⁷⁹). Pod inscenací *Out of Context – for Pina*, kterou mohli čeští diváci vidět na letošním Tanci Praha (nebo si na ní – to jsem učinil já – zajet do blízkého, slovenského zahraničí, na festival Divadelná Nitra), je podepsán jako pouhý autor konceptu a realizace.

„Nikdy bych neudělal nic, abych provokoval publikum. S diváky se chci o něco podělit. Ale to neznamená, že se publikum musí cítit příjemně.“ Platelova slova z nitranské festivalové besedy jeho produkce potvrzuje. A to, i když se diváci, mě nevyjímaje, vzpírají nepříjemné vážnosti a nacházejí v jeho inscenaci komiku i na místech, která sám Platel považuje za smutná. V Nitře dokonce hlediště, strženo v jednu chvíli rytmem, začalo skandovaně tleskat. Jenže hudba ostře skončila a ti, kteří tleskali, se – sami sobě – zasmáli.

Platel, profesí psycholog, to asi předpokládal. Nic lidského mu evidentně není cizí. Dělá

⁷⁹) O něm a s ním v SADu: Milan Lukeš: *Slovo o festivalu Toruň 95* (4/1995) Jana Pilátová: „*Divadelní festival*“ v *Amsterdamu* (6/1995), Jitka Sloupová: *Het Theaterfestival...* (6/1997), Hana Bobková: *Anna a Bernardetka* (1/2000), M.Lukeš: *Divadlo překračující meze* (3/2001), Jiří Erml: *Reportáž o malých i velkých kontrastech* (5/2007).

to, co připisuje Pině Bausch, které inscenaci věnoval: vrací tanečnickům jejich vlastní osobnost. A skrz tu osobnost se teprve projevuje téma lidí vyloučených nemocí, a to zejména nemocí psychickou. „*Ukazovat na scéně hypersenzitivní stavy pacientů, hysterie, paniky či stavy bezměrné úzkosti není nikdy sympatické a divácky přitažlivé. Ale patří k životu.*“ – říká Platel o této inscenaci a dodává – „*Jistou formu bláznovství zažíváme všichni na různých úrovních.*“⁸⁰⁾

Přiblížit, co divák vidí a prožívá, není snadné, přestože děj a příběh sám Platel v Nitře vyjádřil jednoduše: „*Je to o tom, že tanečníci přijdou, svlečou se, vezmou si deky a tančí. Pak se obléknou a je konec. Jinak je to příběh emoce, zážitek, který možná všichni prožívají stejně.*“ Prosté sdělení je trefné. Zkusím je jen doplnit.

Tanečníci jeho souboru LES BALLETS C. DE LA B. přicházejí na scénu postupně z hlediště. Vypadají obyčejně i ve spodním prádle, protože nejde o nějaké atletické krasavce a krasavice. Co je spojuje – a co posléze tvoří synchronizující, z barevných „skvrn“ sestavovaný obraz – jsou oranžové deky: každý si jednu vezme a pak ji nosí na sobě, táhne za sebou... Tanec, i to je příznak obyčejnosti, nevyrůstá z hudby (na tu dojde až později a toliko chvílemi), nýbrž z ticha a tichých zvuků: škrábání, vrzání, ptačí křik, chrochtání, zvuky lidsko-zvířecí i třeba zvuk mikrofону tahaného po zemi. Lidsko-zvířecí jsou i pohyby. Ptačí krok, opičí či žabí postoj, ale taky očichávání, dotyky nosem, pohyb ruky jak tlapou, zvířecí atak, kdy jeden leží a druhý po něm šlape, zatímco se ten přišlápnutý v křeči vzpíná... Křeč se objevuje také v lidských pohybech. Trhání, potácení, kroucení i tanec postav ve spastickém stavu tak vypjatých, až se jim hrudní koše derou z těla: hotový tanec kostlivců. Na druhou stranu se objeví i pohyby skoro dětské, miminkovské. Ta abeceda vychází z různých poruch normálních pohybů a svalových stahů, tiků.



Alain Platel: *Out of Context – for Pina*, realizace A. Platel, les ballets C. de la B., Gent.
FOTO CTIBOR BACHRATÝ

Objevují se a zas mizí i synchronní gesta, třeba dlaň daná přes tvář s otevřenou pusou, i pohyby, třeba tanec hejna tanečnicků-ptáků. Zrovna při něm stojí sedmý tanečník sošně stranou a hladí si vyšpulené břicho a pak přes deku i rozkrok. Za chvíli to dělají i další – úplné děti. Choreografie, společný pohyb, vzniká nápodobou a je výrazem sociálních vazeb.

⁸⁰⁾ Rozhovor Marcely Benoni *Taneční režisér Platel: Bláznovství zažíváme všichni*, Právo, 9.6.2010.

Nepoznávám v něm jen zvířecí, primitivní, pudový, dětský či nemocný stav. Objevují i stylizaci civilizované kultury: antiku nebo butó (ty sošné postoje jsou stejné), indický tanec, čínskou operu... a nakonec i zcela současný, neměnný, do umdlení opakovaný, dusající rytmus jak z techno párty. Je to rytmus mateřské písně, z níž se rodí všechny slavné pop songy, které tanečníci připomenou malými citacemi (od *Sex Machine* po *Rehab*). Tohle dlouhé číslo má tanečně náležitou, módní formu, ale nepostrádá nadsázku. Do tance pronikne malý nácvik klasického baletu, který připomíná školní tělocvik. Jeden tanečník se produkuje i v hledišti, přičemž jak najatý striptér zatřese i zadkem divačce před obličejem. Přesto by se asi mýlil ten, který by v tom tanci viděl úpadek civilizace, nástup nového primitivismu.

Platel není kritik, nýbrž humanista, který – zdá se – člověka miluje vždy, i ve stavech, kdy by jiný zaplakal. Nejde o hrdost na krásu a sílu lidského plémě, která je pro tanec i cirkus typická, ani o soucit s ubohostí nemocného člověka. Pro Platela je totiž lidské, tedy normální všechno, i to, co je mimo normu. K téhle „výpovědi“ inscenace míří. Závěr, když se tanečníci vracejí do hlediště, také patří písni *Nothing Compares 2U* ve verzi Jimmyho Scotta, zpěváka, který trpí Kallmanovým syndromem, při němž má snížená funkce žláz, produkujících pohlavní hormony, za následek věčnou nedospělost⁸¹). Scott je tak nositelem kontraaltu, ženského hlasu v těle věčně malého, byť již pětáosmdesátiletého chlapce. Ten „divný“ hlas z něj dělá zpěváka od 40. let vyhledávaného i napodobovaného (o generace mladší Antony Hegarty by mu měl platit tantiémy). Jako by tou písni završenou inscenací chtěl Platel potvrdit optimistickou představu, kterou svými příběhy hlásá neurolog Oliver Sacks. Myslím tím teorii kompenzační spravedlnosti: je-li člověku ubrána obvyklá schopnost, je mu přidána jiná, neobvyklá.

Přemýšlím, zda se může stát i takhle motivovaný tanec lidovou zábavou. Obávám se, že ne, že má pravdu internetový esejista Johny Cook: „*I boj s politickou mocí stejně jako jiné přemáhání strachu může být populární. Je to všechno adrenalinový sport. S jedinou výjimkou ovšem. Zatím nikdo nehledá vzrušení v boji se svou nemocí. Nevím, jestli bohudíky, nebo bohužel.*“ Ani já nevím.

Jean-Paul Lefevre & Didier André: Erotické kutění (Bricolage erotique), světlo a zvuk Philippe Bouvet, Atelier Lefevre & André (Francie), premiéra 2007 (uvedeno na festivalu Letní Letná 2010)

Daniel Gulko: REV, koncepce, režie a scénografie D. Gulko, choreografická spolupráce Laura de Nercy hudební skladba a zpěv Annie Pars, Cie Cahin Caha (Francie), premiéra 2010 (uvedeno na festivalu Letní Letná 2010)

Saltimbanco, umělecký průvodce Guy Laliberté, režie Franco Dragone, scéna Michel Créte, kostýmy Dominique Lemieux, hudba a aranžmá René Dupéré, choreografie Debra Brown, světelný dizajn Luc Lafortune, Cirque du Soleil (Kanada), premiéra 1992 (v roce 2010 uvedla agentura Live Nation v pražské O2 Aréně)

Alain Platel: Out of Context – for Pina, koncept a realizace A. Platel, dramaturgie Hildegard De Vuyst, světelný dizajn Carlo Bourguignon, zvukový dizajn a elektronická hudba Sam Serruys, kostýmový dizajn Dorine Demuynck, les ballets C de la B, Gent (Belgie), premiéra 13.1.2010 (uvedeno na festivalech Tanec Praha a Divadelná Nitra 2010)

vyšlo v SADu 6/2010

⁸¹) Muži, který je postižen tímto syndromem, se mimochodem skutečně stává, co ve svých klauniádách žertovně předvádějí pánové Lefevre a André, totiž, že jeho pohlavní orgán nedoroste dospělé velikosti.

X, Y, VELKÉ C

Mají umělecké žánry povinnosti? Někdy se zdá, že ano. Nový cirkus má pochopitelně – takové je obecné pravidlo novosti – za povinnost odmítání konvencí cirkusu starého. Ideologicky je na prvním místě zákaz drezúry zvířat, neboť nový cirkus je ekologický, zelený. Odmítnuta je i tradiční stavba cirkusové produkce, volný sled čísel, v nichž se předvádějí neuvěřitelné, nebezpečné kousky, pro oddech proložené klauniádou. V novém cirkusu má vše sloužit dramatické situaci, příběhu, sdělení. A přesto se český divák – třeba náhodou – v posledních letech častěji setkává s produkcemi, které se vracejí ke starým konvencím (ke stylu, který teoretici, ideologové nového cirkusu označují vychytrale za cirkus „postaru“).

Příkladem je nejen *Saltimbanco*⁸²⁾ kanadského Cirque du Soleil, souboru, který nové se starým mísí bez skrupulí, přičemž si od konvencí starého cirkusu udržuje odstup tím, že jej má – nostalgicky i hravě – za téma. Podobně k vlastní tradici přistupují i soubory s umělečtější pověstí, což na Letní Letné letos ukázal švédský CIRKUS CIRKÖR inscenací *Wear it like a crown* (*Nosit ho jako korunu*). Na scénu staví postmoderně groteskní typy, podobně jako to učinil Cirque du Soleil ve zmiňované inscenaci: u Švédů se objevuje např. klaun s nevinným výrazem, nebezpečný transvestita-gejša, bílý anděl či plešatý grázlík s buřinkou, což jsou figury na pohled archaické, odkazující k první polovině minulého století (klaun mi velmi připomínal Hugo Haase, plešatec s buřinkou mohl přijít z Jedové chýše atd.). Švédský Cirkör se kanadské produkci podobá i v tom, že předvádí tradiční sled čísel. Většinou vzbuzují úžas. Toho druhu je nejen např. reklamně nejvíc využívané žonglování motorovými pilami, pochopitelně v té chvíli vypnutými, ale i formálně nenové, leč podle mého soudu mnohem zajímavěji pusou prováděné žonglování ping-pongovými míčky. Švédský soubor inseruje i jakýsi, pro mě nezbadatelný příběh a naznačuje hlubší smysl, což obojí evokuje tklivými písněmi Rebekky Karijord. Téma je prý vypůjčeno z písně titulní: má to být strach a jeho překonávání⁸³⁾. Což je cirkusová klasika. Podle mého, vlasteneckého soudu, bez okázalosti a zároveň invenčněji s cirkusovými konvencemi i s tématem strachu naložilo Divadlo bratří Formanů v *Obludáriu*, pročez je kladu v tomto malém výčtu cirkusů „postaru“ nejméně.⁸⁴⁾

Co návrat k tradici znamená? Že se nový cirkus unavil a vrací se ke starým jistotám? Nebo je snad úplná emancipace od konvencí nedosažitelná? I na to do jisté míry odpovídá autorita, kterou cituji notoricky, internetový esejista Johnny Cook:

„Opakuji – my lidé uskutečníme jen to, co si umíme představit. Proto je imaginace tak důležitá. Jenže se bojíme. Co když jsou za hranicemi našich dosavadních představ jen lvi. Hezky ten strach před léty demonstrovala cirkusová Compagnie Pas-vu-pa-pris v produkci Le trou du puits de La mine⁸⁵⁾. Účinkující, kteří měli za výpravu zrezavělou důlní věž, ukazovali život coby špinavou existenci špinavých horníků. Žádné efekty žádná show. Nakonec se však jedna tradiční, uchvacující vzdušná akrobacie objevila. Asi měli strach, že přijdou zcela o cirkusákův denní chleba, o obdiv publika. Obava, že nebudu milován a vážen, to je ten korálový útes obepínající kontinent, kterým musí mořeplavec hledající nové světy proplout. Přitom nemá žádnou jistotu, co ho čeká. Jestli zlato, respektive brambory, kukuřice, krocani a tabák, nebo krvelačné stvůry /.../ Může se mu taky stát, že břehy u kterých zakotví, nebudou patřit dosud neobjevenému kontinentu, že na cestě do Ameriky objeví Indii. Ten, komu se to přihodí, ale dost možná v té Indii nový svět opravdu najde: uvidí, co ostatním uniká. Jako ten zarputilý Francouz, Johann Le Guillerm, který pěstuje svůj one-man Cirque Ici⁸⁶⁾ a souběžně se vydává i do hájemství výtvarných – a vědecky pojatých

⁸²⁾ Dvacetileté, pro českého diváka však docela čerstvé, když ho poprvé naživo mohl vidět v roce 2010.

⁸³⁾ Verš z té písně zní: „přijmu svůj strach a budu ho nosit jako korunu“.

⁸⁴⁾ O produkci Cirkusu Cirkör píše V.Štefanová v článku *Poetika severského cirkusu* (SAD 6/2011). O *Obludáriu* psali i M.Čunderle (*Chyby bez chyby*) a Y.Frouin (*Úvahy nad Obludáriem*, obojí SAD 6/2008).

⁸⁵⁾ Tato produkce se hrála na přelomu století na Kašparově kolínském memoriálu.

⁸⁶⁾ Obě inscenace Cirque Ici se v Čechách i v SADu objevily: viz i články C.Turba: *Johann Le Guillerm* –

– artefaktů. Mezi ně patří mechanismy, jejichž tempo není zběsilé, civilizační, naopak je velmi klidné, vegetativní. Jde např. o kolo, které uvádí do pohybu váha postupně dozrávající dýně, nebo nepravidelný hliněný útvar, hrouda, která podobně – totiž vlivem rostoucího pažitů – projíždí po své ornamentální oběžné dráze. Smyslem sledování pomalých objektů je podle jejich autora kontemplace a sebepoznání. Což kupodivu funguje. I mě, obvykle ostrážitému, uhranul ten zmenšený vesmír, zenová kosmická zahrádka. Došel jsem i prozření. Už vím jistě, že není kam spěchat. Tím se dostávám k podstatě věci. Člověk může stokrát hledat nový alternativní jazyk, aby se vyhnul otřepaným frázím, a je to na houby, když nemá co říct. Kdo myslí, že stačí změnit formu, je kýčař. Maximálně zavede novou módu. Nic víc.“



Johann Le Guillerm: Hrouda (La Motte).
FOTO ARCHIV

Akrobati z COMPAGNIE XY, další účastníci letošní Letní Letné, se snad těmi slovy řídili. V inscenaci **Le Grand C** kašlou na radikální změny formy, naroubují na cirkusovou techniku dramatický příběh, nesdělují ideu. Nic divadelně rafinovaného. Novost jejich přístupu spočívá v něčem jiném: v neokoralé a na pohled nehrané přirozenosti. Propadl jsem dokonce mylnému dojmu, že jde o úplně čerstvou, ještě nezažitou inscenaci zcela nového seskupení. Představení má totiž tu svěžest, která bývá nazývána pelem mládí. K pocitu přirozenosti asi přispívá i fakt, že se nepředvádí škála různých cirkusových technik. Podobně jako Les Corporteurs, kteří v *Drátu pod sněhem* vystačili s provazochodectvím, je všech sedmnáct aktérů **Velkého C** jednooborovými specialisty. Zaměření jsou na stavění lidských pyramid, čehož odnoží je další silová akrobacie, ruční „vystřelování“ a chytání lidí lidmi. I v tom jsou si ony dvě produkce podobné, že specializace činí z jejich aktérů svého druhu národ: mají společný jazyk, jsou si blízcí, příbuzní. Jejich sounáležitost – když ve velkém C z názvu máme vidět iniciálu slova Collectif – je i ústředním tématem. Bez ní by tu kdekdo mohl přijít o krk. Zároveň to není pro aktéry téma umělé. Oni akrobacií opravdu žijí a musí žít, chtějí-li se jí věnovat: tráví tedy čtyři hodiny denně společným tréninkem.

Cirque Ici (3/1998) a J.Adámek: Divadlo v Paříži – část první (3/2005).

Pozoruhodné na jejich společenství je, že – i když stavějí pyramidy a věže – nejsou viditelně hierarchizováni. Záměrně pěstují univerzálnost. Ideálně by každý měl umět všechno, každý by měl být mocen nahradit druhého.⁸⁷⁾ Tak i ten největší chlap, hotový obr, není jen věčnou podstavou. Jednou se ocitne na vrcholu třípatrového stvolu, postaveného obráceně, od nejmenšího po největšího akrobata, jindy si dokonce stoupne na ramena té nejmenší slečinky. Jde o vtip, nad kterým divák žasne... Pokud si ovšem nevšimne, že i křehká děvčata mají svaly – především na zádočných je to dobře znát – kulturistek.

Leckterá čísla jsou v podstatě tradiční, působivá napínavostí nebezpečného výkonu. Lidé sami ze sebe stavějí pyramidy a stvolu. Jsou dvoj-, troj-, čtyřpatrovém a vztyčují se i z lehu. Artisté, přesněji artistky, neboť dámy mají přednost, jsou vrhány do vzduchu a chytány, někdy dvě současně, jedna spodem, druhá vrchem, i tak, že se v letu obejmou a přistanou v náručí. Akrobati stojí jeden na druhém nohama rukama, i jen jednou rukou v jedné ruce⁸⁸⁾. Čím vyšší věž a čím větší skok, tím větší napětí. Pocit hrozby zvyšuje i náznak chyby. Např. když skok vypadá jako pád.

V tradičním cirkuse je chyba podtržitkem nebezpečnosti. Zde jednoduše patří k životu. Nepočítá se proto jen s chybami nahranými, i když je možné, že i ty, které vypadají na dílo okamžiku, nahrané jsou (členové souboru se k té praxi přiznávají). Tím, že jsou málo dramatické a hodně přirozené, demonstrují, že člověk není stroj a divadelní představení není mechanismus. Pročež se nikdo pro chyby nehněvá. Stále se usmívají.

Humor produkci nechybí, i když žádné tradiční klauniády neobsahuje. A není to jen konvenční vtípek, když se vyhazovači rozmýšlejí, kam vrhnout svůj náboj-artistku, a zamíří i na publikum. Např. nám byla předvedena i komická, přízemní varianta pyramidy, kdy si jeden akrobat na druhého lehal, a když jich bylo v tom sendviči sedm, svalili se. Prováděli cosi cirkusově nepatřičného... což byl další projev lidskosti. Někdy artisté udělali něco malého tam, kde divák opět čekal velký výkon. Místo věže z lidí člověk stojící na jedné noze, místo velkého skoku maličké poskočení, místo akrobacie jednoduchý taneček, místo složitého a výmluvného pohybu bezvýznamné pobíhání. Nepatřičná prostota měla i svou rekvizitu: metrový špalek, na který aktéři obvykle jen stoupli, usmáli se do publika, slezli. Když na špalku jedna ze slečen udělala stojku, zdálo se, že přehání. Nepatřičnost je pro *Velké C* typická. Stejně jako jsou pro něj typické okamžiky ztišení, zpomalení, zšeření, protikladné tradičnímu cirkusovému ryku, ostrému tempu a světlu. To proto, že cílem není vyvolat jednoznačnou emoci, nýbrž ambivalenci pocitů.

Působivá jsou v tomto směru zvláště čísla-obrazy. Jejich barevnost je jednoduchá: každý z barevně nenápadných mužů nosí cosi do modra, mnohem nápadnější ženy září v červených šatech. Tímhle rozdělením ovšem jednoduchá čitelnost končí. Ony obrazy se asi ani „čist“ nemají. Např.: žena stojí zády k muži na jeho lýtkách, ten ji drží za pás šatů a jde. Široký podstavec z přes sebe naskládaných těl se točí, na něm stojí dívka a jí na rameni další, kavárensky přehozenou nožku přes nožku. Muži s ženami na ramenou jsou figurkami v mechanickém baletu. Akrobati drží akrobatky vzhůru nohama a ty jdou ve vzduchu. Dívka je naaranžována do stojky, nohy do tanečního kroku, a pak je prohlížena coby socha. Lidi se kácí jak domino... Což by taky mohlo být finále, ale není. Vrcholná je písnička. Sborový zpěv „keltsky“ znějící lidovky se změní v sólo největšího siláka. Je to, i přes vizáž hrubého dřevorubce, čistý, jemný tenor. Pěje, i když mu na záda stoupají kolegové. Až když vyleze třetí, ztratí hlas.

⁸⁷⁾ Mluví o tom Guillaume Sandrom a Antoin Thirion v rozhovoru s Terezou Spáčilovou (*Létat může každý, chce to jen hodně cvičit, říkají hvězdy Letní Letné*, iDNES, 31.8.2011).

⁸⁸⁾ Jana Machalická napsala (*Comagnie XY: jen si tak zalétat*. Lidové noviny 27.8.2011), že „stavebním materiálem jsou lidské ruce jako symbol spojení, důvěry a bezpečí“.



Velké C, choreografie Loïc Touzé, Compagnie XY, 2009.
FOTO CHRISTOPHE RAYNAUD DE LAGE

Tahle scéna je i dalším příkladem zdvojení činnosti (zde „velkého“ cirkusového výkonu a „malého“ zpívání), kterých se tu souběžně odehrává řada, mnohdy si jich asi ani nevšimneme. A přesto je myslím vnímáme. Jana Návrátová dokonce píše, že díky simultaneitě vzniká dojem, že Compagnie XY je „*samostatný živý organismus.*“⁸⁹⁾

Pocit živosti a neokázalosti odlišuje *Velké C* od *Sutry*, proslulé inscenace, která byla předvedena o pár měsíců dříve na Tanci Praha⁹⁰⁾. I ta stojí na jediné skvělé technice, na bojovém umění šaolinských mnichů. Jsou úchvatní. A přesto mě jejich produkce nechala chladným. Třeba se hrající choreograf Sidi Larbi Cherkaoui dopustil té chyby, že k čínským mnichům přistoupil jen coby nadšený, leč nechápavý turista. Nebo se trefil a šaolinské umění tanec jen připomíná. Ve skutečnosti je vojenským drilem, chladnou mašinerií, které je cizí empatie artistů z Compagnie XY, jejichž umění stojí na pomoci jednoho druhému, na neustálém, nenápadném dávání si záchrany.

Velké C (Le Grand C), koncepce a hrají Abdeliazide Senhadji, Airelle Caen, Anne De Buck, Antoine Thirion, Aurore Liotard, Caroline Le Roy, Denis Dulon, Emilie Plouzennec, Eve Bigel, Federico Placco, Guillaume Sendron, Héroise Bouillat, Maxim Pervakov, Michaël Pallandre, Mikis Minier-Matsakis, Romain Guimard, Thibaut Berthias, Tomàs Cardus, poradce pro choreografii Loïc Touzé, hudba a hra na akordeon Marc Perrone, světelný design Vincent Millet, design a výroba kostýmů Marie-Cécile Vault za pomoci Géraldine Guilbaud, poradce pro akrobacii Mahmoud Louertani, koprodukce Le Cirque théâtre d'Elbeuf (Centre des arts

⁸⁹⁾ J. Návrátová (*Compagnie XY je fascinující živý organismus*. Taneční zóna, 1.9.2011).

⁸⁰⁾ O této inscenaci píše J. Adámek v článku *Opojení rychlými těly* (SAD 6/2011).

du cirque de Haute Normandie), La Brèche (Centre des arts du cirque de Basse Normandie), Le Pôle National des arts du Cirque Languedoc Roussillon, La Comédie de Béthune (CDN Nord-Pas-de-Calais), Circuits, scène conventionnée (Auch), Maison de la culture de Tournai (Belgie), Ecole de cirque de Lomme, Compagnie XY, première 2009

vyšlo v SADu 6/2011

STRACH...

RADOST A JINÁ RIZIKA

„Cirkus“ – píše Jony⁹¹⁾ Cook, můj oblíbený internetový esejista – „je zábava pro děti, protože vyvolává základní emoce. Jako byste v citové oblasti vzali bílou, černou a k tomu nelomené pastelové barvy. Nic složitého, rozporného. Jen čistá radost, čistý strach. Ovšemže je právě v tom cirkus silný i slabý. Kvůli tomu ho vyhledáváme i jím pohrdáme. Náš emocionální život je komplikovanější a vůči čistým emocím jsme intelektuálně podezíraví. Myslíme, že nás někdo tahá za nos, a že když se necháme, budou z nás vysmívání oslové, kteří sedlí na lep a nevšimli si. Též mám to podezření a zároveň mě trápí pocit, že se o hodně připravuji, ale jinak nemohu, protože už nejsem dítě. /.../ Kdyby se člověk zbavil podezíravosti a naučil se jednoduchosti v citech i myšlenkách, přestal by ve své existenci bloudit. K tomu by mohla návštěva cirkusu sloužit coby očistný rituál. Jak by se to náboženství jmenovalo? Dobře by zněl cirk-buddhismus.“

■ Nevím, jestli by Cook označil produkci *Alegría* (španělsky *radost* i *lehkovážnost*) za vhodnou pro rituální účely, vsadil bych však na jeho shovívavost, chybějící kritikům, kteří CIRQUE DU SOLEIL mají šmahem za bohapustý kšeft. Stejně jako o rok starší *Saltimbanco*, s kterým přijeli Kanadáné do Prahy minule, je i tohle show, s nímž už téměř dvě dekády křížují svět, tradiční sled atrakcí. Není to tak stylově čistý starý nový cirkus, přesto nepotřebovali jeho tvůrci ani tentokrát žádnou sponku typu příběhu outsidera, který se v rámci představení dočká satisfakce⁹²⁾.

Ne že by se ale někdo obdobný v *Alegríi* nevyskytoval a že by nevyhrál. Na malého klauna-ňoumu se jeho velký druh zlomyslně vytahuje, dokud na něj malý nevyzraje. Jenže je to pouze epizodní událost epizodní figury. Tato typická klaunská odbočka personálně souvisí i s nejméně odbočujícím, jedním jediným po duchu divadelním číslem produkce. Nad manéží visí koberec s dírou-měsícem. Přijde klaun s kufrem, otevře ho a uletí z něj dva balonky. Tehdy se z podlahy vynoří jiný „míč“, chlupatá replika klaunovy hlavy. Klaun ji vezme do náruče a uloží do kufru. Svůj kabát a klobouk zavěsí na žebřík. Navlékne ruku do rukávu, aby kabát očistil, ruka v kabátě ožije, z kabátu a klobouku se stává postava, která – zdá se – chce klauna škrtit, pak ho však okartáčuje, zatančí si s ním a dá mu do kapsy dopis. Zahouká vlak. Klaun odfrčí s kufrem a zas „přijede“ s komínem kouřícího cylindru na hlavě. Potom si dopis neslyšně přečte, roztrhá ho a útržky rozhodí. Je z nich sníh. Projde druhý klaun s obří ušankou. Za sebou táhne „vláček“ zasněžených domečků s rozsvícenými okny. Stěna-koberec se otočí a její rub se podobá shora viděné závěži. Stačí se jí dotknout a rozfučí se vánice, která prudce zavane i do publika.

Groteskní, líbivé a současně snové, nečitelné a pro někoho třeba i trochu strašidelné jsou ty obrazy. Připomínají divadelně-cirkusovou, „poetickou“ školu: Genty, Thiérrée... můžeme vzpomenout i na našeho Ctibora Turbu. Jenže zatímco u zmíněných pánů věřím v hlubší, osobnější pramen jejich imaginace, tady je to toliko lyrizující, pro dojem z celku nedůležitá změna „žánru“. ⁹³⁾ Převažují tradiční, na senzačním výkonu stojící čísla: silová akrobacie, tanec s ohněm, moderní gymnastika se stuhou, akrobacie na pérujících prknech, vystoupení hadí ženy... Vrcholné jsou dva velké, sborové výstupy.

⁹¹⁾ Cook se léta psal Johny (tedy zkracoval obvyklého Johnnyho o jedno n). Po našem dotazu proč odpověděl, že proto, a jméno zkrátil na Jonyho.

⁹²⁾ Jde o příběh, který je v cirkusové produkci a speciálně v typologii klauna přítomen odpradáva. Cirkusy, ať si říkají staré, nové nebo křížené, se k nim vracejí neustále.

⁹³⁾ poznámka z roku 2016: Až se zpožděním jsem přišel na to, že je ta scéna vytržena z produkce zvané *Snowshow* Slavy Polunina, kterého jsme – ještě coby člena souboru zvaného Licedei – zažili na jaře roku 1989 při české zastávce Karavanu Mira. Je typicky cirkusácké, že jak *Alegría*, tak *Snowshow* (v němž na čas přijal roli i Boris Hybner) pokračují úspěšně a souběžně již několik dekad ve svém „nekonečném“ světovém turné. A obě – pokud vím – s touto ruskou sekvencí.



Alegria, režie Franco Dragone, Cirque du Soleil, 1999.
FOTO ARCHIV

Tím prvním je akrobacie na dvou křížujících se dlouhých pásech trampolín. Vystupujících jsou fúry, přičemž skáčou a metají tryskem salta jeden za druhým i přes sebe. Dramaticky, životu nebezpečně působí zvlášť situace, kdy se k sobě blíží a těsně se minou na křížovatce obou cest. Jedině při sledování tohoto čísla jsem pocítil trochu strach, prolínal se ovšem s legrací: klaun, který se akrobatům pletl do cesty, je na útěku před nimi též nucen ke skokům i přemetům a na konci „sestavy“ mu před pádem do publika pomohou kalhoty, za něž ho na poslední chvíli chytí kolega. Méně klasické, pro produkci však příznačné, je prolnutí s tancem, a náležitě pečlivá choreografie.

Velké je samozřejmě také číslo finální. Vysoko nad záchrannou sítí jsou předvedeny akrobacie na visutých hrazdách. Souhra artistů je opravdu neuvěřitelná. Jeden se třeba komíhá na houpačce, další se nahoře, pár metrů od něj, točí na tyči, pak se pustí a za letu se chytí ruky otáčejícího se akrobata. Protože je přesně se točících, komíhajících a sem tam přelétávajících akrobatů mnoho, vypadá to jako z lidí složený hodinový strojek. Prostě zázrak. Divák, kterému slovo zázrak podnítl představitel, může dojít i k názoru, že baroknost té „*barokní ódy na energii, půvab a sílu mládí*“, pod kterýmžto sloganem je *Alegria* propagována, spočívá v alegorické obraznosti, a že závěrečný výjev ukazuje dech beroucí mechanismus lidské existence, který uvedl do chodu Bůh. Teď nad lidmi drží ochrannou ruku, neboť všechny akrobaty jistí lany, na nichž se nakonec plavně snesou k zemi.

Na druhou stranu přiznejme, že slogan s „ódou na mládí“ nezní zrovna barokně a odrazuje od příliš vznešeného výkladu. Divák by se měl spokojit s radostným okouzlením, což mu taky obyčejně bohatě stačí, protože přesně to od cirkusu čeká. A když už touží po vznešenosti, najde ji v cirkusákově zázračné schopnosti překonávat všechny překážky.

V Cirque du Soleil to jistě dobře vědí. A vědí i jak zázračný um opticky zvětšovat a ozvláštňovat. Precizní cirkusová a taneční čísla jsou obvykle i živými hudebními klipy, které jdou někdy náladě po srsti, někdy proti, třeba když durové furore na scéně doprovází mollový, nostalgický song. Hlavním pramenem ozvláštňení je však tentokrát ona baroknost, kterýžto styl se odráží v celkové výtvarné velkoleposti a v zázracích divadelní techniky,

dokonalé i tím, že umí i proměny obří, stadiónové scény dělat nenápadně, „neviditelně“, tedy ve chvíli, kdy je pohled publika soustředěn jinam.

Nápadné jsou naopak kostýmy a líčení. Výtvarně určená typologie připomíná groteskní menažerii ze *Saltimbanca*. „Nejtemnější“ je direttore zvaný Fleur, hrbáč na křivých nožkách. Když se nese v rudém fráčku a cylindru, vypadá na Richarda III., je to ale – říká popis charakterů, uváděný souborem k této produkci – jen „starý ptáček“⁹⁴). Což určitě není náhoda, neboť poněkud ptačí jsou všechny postavy. Klauni – jeden s oranžovou, druhý se žlutou čupřinou – se podobají papouškům, kapelu tvoří bílá stvoření se špičatými zobáky a s chocholy na hlavách, i jiní nosí zobáky (někdy klaunsky červené), paruky z perí, ptačí, péřové ocasy či pláště-křídla.

I dvě zpěvačky, které jsou jak panenky, mají na hlavách cosi příbuzného pavím korunkám. Někteří ptačí jsou na pohled obstarožní nemotorové s tučnými biskupy, jiní mladí a ladní jak volavky či labutě. Ptačí ráz produkci dodávají i bidýlka, ptačí cvrlikání a posléze velká loutka ptáka, asi kondora, jenž dokáže zvednout akrobata, držícího se hrazdy mezi jeho pařáty.

Ctitel cirkusu skrz naskrz starého může při pohledu na tohle lidsko-ptací hemžení zažít radostný pocit zadostiučinění: „Zvířata, která jste útlocitně vyhnali, si teď musíte dělat sami.“

■ Zajímavé je, že ptačí je trochu i *Slapstick Sonata* naší LA PUTYKY a finského režiséra ruského jména Maksim Komaro. Objeví se tu např. chlapík (Vojtěch Fülep) s křídly a pavím ocasem, vytvořenými z badmintonových raket. V tomhle úboru si – odpálen z můstku – i trošičku, letmo zalétá.

Leitmotivem totiž nejsou ptáci, nýbrž badminton. Hned zkraje vidíme hráče (opět Fülep) v bílém a s raketou. Zmizí za oponkou, nad níž vylétne míček a vzápětí jich tam poletuje celé hejno. V jiné scéně zasype slečnu (Šárka Bočková) déšť míčků. Potom si to s ní rozdá badmintonista: vzájemně se vybíjejí imaginárními míčky. Rány jsou tak prudké, že jeden „prolétne“ celým zařívacím traktem hráče. Ten pak ze vzteku svou partnerku míčky skoro utluče. Když už má dojem, že vyhrál, je sám slečnou imaginárními míčky skolen. Atd. Atd. Nakonec Fülep žongluje raketami, přitom dělá striptýz a je ubíjen míčky skutečnými.

Badminton je tu jistě proto, že se pro cirkus hodí, současně je však také příbuzným tenisu, sportu symbolizujícího počátek minulého století. Tu dobu připomínají i kostýmy a hlavně titulní slapstick, groteska, přičemž místo, v němž se představení odehrává, má možná – jistě to není – představovat filmový ateliér.

Některé „prvky“ mají *Alegría a Slapstick Sonata* společné. Např. se i tady objevují prkna tolikrát, že jsou dalším leitmotivem. Nejpodobněji jsou použity, když se z nich stává vzdušný chodníček pro bílou baletku (Bočková), která z jednoho na druhé na špičkách protančí. U La Putyky jsou ovšem prkna hlavně čímsi zhola obyčejným, humpoláckým, nevhodným k činností jako je žonglování, a přesto se s nimi žongluje. Prkna mají evidentně sloužit za materiál pro stavbu cirkusového čísla (prkno je třeba nářadím při silové akrobacii) a ještě lépe gagu. Tak Fülep přijde s metrovým prknem, snaží se na něj vylézt, nejde mu to, odnese ho tedy, ozve se zvuk pily, a on – místo aby přinesl očekávané kratší prkýnko – přichází s prknem snad čtyřmetrovým. Chce na něj vyšplhat, leč šplhá směrem dolů, pak prkno hledá před sebou, když ho má za zády...

Fülep je v této scéně posléze úspěšný, přesto je právě nezdar dalším vracejícím se motivem. Pochopitelně, že je to obvykle nezdar komický. Vrcholná je v tomto směru hudební klauniáda dvojice Fülep-Anna Schmidtmajerová. Ona je kompletně, včetně vlasů, ohnivě rudá violoncellistka, která na stoličce a za notovým pultem čeká na svého partnera. Ten se opile připotácí, začne skládat svůj pozoun, páskou ho přidělá k tyči notového pultu, loví různé nepatřičné předměty: harmoniku, na kterou zaduje, modrý štěteček, kterým omete cellistku, vánoční svítilna, která rozvěsí po pozounu a dostane od nich ránu... Též si čistí

⁹⁴) Pochází z téhož rodokmenu jako Master of Ceremonies z produkce zvané *Život* montrealských 7 Fingers, o jejichž vystoupení píše Vladimír Mikulka v článku *V očistci a pod sekerou* (SAD 6/2012).

nehty, češe se, pomatlá se pěnou na holení, na uši si nasadí velká sluchátka a narazí si kulicha, a takto změněn ve fantastické stvoření vyndá hůlku, udělá dirigentské gesto, potom vyndá druhou a rázem drží čínské hůlky na jídlo... Rozum dá, že dojde pouze na tyhle extempore, nikoli na hraní na pozoun. Pointou je, že cellistce dojde trpělivost, sbalí si fidlátka a sbohem.

I tato produkce vypadá na sled atrakcí, jenže protkaný vracejícími se motivy, které snad něco naznačují, zůstává však nejasné, co. To se týká i charakterů a jejich vztahů. Jsou tu dva Pepíci francouzského střihu, z nichž jeden utlačuje druhého; badmintonista, který raketou odhání i smrad od svého podpaží a zadku a pak – asi aby se líbil slečně, své duelantce – se celý postříká sprejem; violoncellistka, která šplhá na záda siláka a ten ji, když už ji má na ramennou, při po dávání nástroje klepne cellem do čela, za což mu ona vrazí bodec cella do dlaně; tatáž rudá violoncellistka, která vodí bílou baletku coby loutku; mužský striptér, který se změní v alegorickou barokní sochu, možná znázorňující Chlípnost, která drží ruku jako zrcadlo... Významně vypadají i typy postav, jejich identita se ale mění a zamlžuje. Tedy až na výjimky Fülepova ze všech nejvýraznějšího, rtuťovitého, vztekle vyhlížejícího chlapíka a Schmidtmajerové rudé, trochu unylé violoncellistky. U většiny přítomných (Šárka Bočková, Jiří Weissmann, Michal Boltnar a Daniel Komarov) nakonec převládne identita cirkusová: jsou v tu kterou chvíli akrobaty, siláky, žongléry, klauny, gymnasty... a jejich čísla se vážou k prostředkům, mezi něž patří i šály, lana, štafle a můstky (teeterboardy) pro obří skoky. Z techniky vychází i vrcholné balábile figur a jejich různých, téměř chaotických aktivit (pinkání, skákání, salta, balet)... Chce-li se tím však něco říct, třeba o chaosu, je zase krajně nejisté.

Nejistý je také důvod, proč se v titulu objevuje slovo sonáta. Tento hudební žánr se v produkci uplatní jen výjimečně (dojde naopak na ledacos jiného, od zvuku hracího stroju po živě zpívanou Gounodovu „šperkovou árii“). Sonátou se tedy zřejmě myslí hlavně forma charakteristická proměnami nálad. V náladách proměnlivá totiž *Slapstick Sonata* opravdu je a tyto proměny tvoří i „drama“ představení.



Slapstick Sonata, režie Maksim Komaro, Cirk La Putyka a Circo Aereo, 2012. Šárka Bočková a Vojtěch Fülep
FOTO ARCHIV

Pochopitelně, že i divákovy city jsou proměnlivé, ambivalentní. S nalezením čistých emocí by tedy měl Cook problém, což – soudím – umělecké kvality nesnižuje. Jednu nezkalenou emoci by tu ovšem divák objevit mohl. Jestliže Cirque du Soleil diváka povznáší dokonalostí (a z čistých emocí vzbuzuje hlavně titulní radost nad tím, jak to aktéři umí), působivost české produkce spočívá spíše v hrozivé nedokonalosti. Já aspoň neměl léta při cirkusové produkci o někoho takový strach jako tady o Annu Schmidtmajerovou. Ta, zdálo se mi, se s nemístnou odvahou pouští do akrobacie na šálách a do divokých skoků, aniž by to ovládala bravurně, tedy bezpečně. Trnul jsem, že si ublíží. Ted' doufám, že šlo o umělecký záměr a já se bál, protože jsem se bát měl.

■ Též francouzský CIRQUE GALAPIAT může v *Risque Zéro* (*Nulové riziko* vulgo *Žádné nebezpečí*) vzbuzovat strach o aktéry, zvláště když si v průběhu představení několikrát viditelně ublíží. Jenže úlek pomine. Divák usoudí, že do těla zabodnutá šipka či rána kladivem účinkující nezranila, že to kupodivu asi pouze bolestně vypadalo, když se hned svižně derou za dalšími adrenalinovými, vzrušujícími, tedy cituplnými zážitky. Anebo jim právě adrenalin natolik zvýšil práh bolesti, že rány necítí, ale cítit chtějí, a tak potřebují stále silnější podněty – třeba i to autodafé, k němuž se chystají, by pro plezír zrealizovali. Podle všeho nejde samozřejmě o nic jiného než o dobře nacvičenou hru, neboť se stejně „sebepoškozují“ ve všech představeních. Coby divák jsem to sice netušil, strach o ně na mě přesto nepůsobil zdaleka tak silně, jako zběsilost, s kterou se hrnou do rizika.

Galapiat znamená francouzsky rošťák a vskutku mají tihle cirkusáci chování výrostků, s nimiž šijí všichni čerti. Proto musí každou nebezpečnou blbinu, která je napadne, okamžitě uskutečnit. I za mých náctiletých časů jsme zkoušeli co nejrychleji vbodávat nůž mezi prsty, ale nevzpomínám si, že bychom vrhali nože jeden na druhého. Též nás nenapadlo vyhazovat do vzduchu šipky (a před jejich sprškou uhýbat) nebo sekyrku (a až na poslední chvíli uskočit, aby se zasekla do špalku za námi). Kupodivu jsme se ani nepolévali benzínem a nechtěli se zapálit.^{95/}

Nebezpečné divočiny mají v *Risque Zéro* několik pandánů.

Opozici ke klukovinám nabízí slečna, která, zatímco oni provádějí své vylomeniny, stojí nehnutě na provaze... a nad kaktusem. To by mohlo být taky hrozivé, kdyby ovšem ten kaktus nebyl maličký a slečna se nenacházela dvacet čísel nad zemí. Tady jí hrozí akorát, že balanc, těžký, protože jen stojí, nezvládne a spadne.

Opakem ostrého a těžkého náčiní jsou lehounké a „tupé“ pingpongové míčky, kterými aktéři ústy žonglují či pálí, tedy je plivají o desku i po sobě a z úst do úst. Jeden druhého při tomto souboji i sestřelí, což je docela nevinné.

Doplňkem divokého cirkusového umění jsou muzikantské schopnosti aktérů. Kupodivu to není punk ani jiný zběsilý či tvrdý rockový styl, nýbrž beat pink-floydovsky kultivovaný. Uplatní se i sekyra, použitá při kytarové hře k vytvoření klouzavých tónů.

Opravdovou opozici vůči ničemům (což je další význam slova galapiat) na scéně je outsider, který je za jejich chování pokárán, načež je zbit do bezvědomí a v tom stavu nalíčen za klauna, za – i to člověka může napadnout – nepatřičně usměvavou mrtvolu. Potom je jako loutka, tedy opět cosi neživého, voděn na provázcích... Avšak ožije, stane se akrobatem, žonglérem, a tím se promění celé představení.

I mně při tom šlo hlavou, co je už v SADu pěkně řečeno, že na straně vystupujících je patrná „*téměř sebedestruktivní posedlost riskováním, chorobná závislost na nebezpečí. Na straně diváků zase voyeurská bezohlednost, se kterou to všechno sledují a povzbuzují tak účinkující ke stále větší zběsilosti.*“⁹⁶⁾ Jen si myslím, že tohle téma outsiderovo „znovuzrození“ nezesiluje, naopak oslabuje. Ne, že by outsider vyhrál, žánr se pouze změní

⁹⁵⁾ I když – jak musím přiznat – jeden spolužák si ve čtrnácti letech vypůjčil od tatínka pistoli a prostřelil si stehno, protože chtěl vědět, jaké to je. My byli rozumnější, takové pitomosti jsme nedělali, jen jsme po sobě občas z legrace házeli kamení a stříleli ze vzduchových pistolí.

⁹⁶⁾ viz článek Vladimíra Mikulky *V očistci a pod sekyrou*, SAD 6/2012

na matnou pohádku, v níž se gumová žába promění v loutkového prince Kena, který je probodnut, načež se vtělí do krále-outsidera, krvácejícího ze srdce. Páni a dáma z Galapiat asi chtěli uplatnit všechny své cirkusové obory a třeba se i lekli, že by příliš tvrdý a ostrý cirkus divákům, očekávajícím radostnou euforii, nesedl. Škoda, že to neriskli.



Risque Zéro, režie Galapiat Cirque, Compagnie Galapiat, 2008.
FOTO NICOLAS PAGES

■ To herci z berlínské VOLKSBÜHNE mají už dávno pro podobný strach uděláno. Dnes jim chybí i důvod, proč se publika bát. Nejprve totiž bývalo krédem téhle scény, že diváka je správné popuzovat a ne uklidňovat. A tak v ranných 90. letech jedna část publika při představení Volksbühne s hlasitými projevy nevěle a praskáním dveří opouštěla sál, zatímco druhá nadšeně aplaudovala. Po létech už publikum riskantní divadlo očekává. Výsledkem je téměř protimluv původního kréda: Volksbühne nedráždí, Volksbühne baví. A to i svým riskováním.

Pustit se do inscenování „hry“ *Mumly mumly* (*Murmel Murmel*, 1974) vyžaduje odvahu. Dieter Roth, primárním uměleckým zaměřením výtvarník, měl jedinou metu: napsat nejnudnější hru na světě. Pročež její text tvoří jediné slovo, titulní „*mumly*“⁹⁷⁾. Čechovi to

⁹⁷⁾ Petr Feyfar na stránkách internetových Divadelních novin (<http://www.divadelni-noviny.cz//smich-je-nakazlivy-aneb-murmel-fritsch>) polemizuje s překladem slova (die) Murmel, které značí skleněnou kuličku, tedy

může připomenout typogramy Václava Havla. I v *Antikódech* (1964) jsou básně tvořené jediným slovem. Obvykle svou typografií tvoří obrazec, který je paradoxním komentářem původního smyslu, na (proti)znak zjednodušenou, anekdotickou kritikou: např. ze slov „vpřed“ je vytvořen kruh, z křížujících se slov „svoboda“ mříž, z opakujícího se slova „mír“ bomba.⁹⁸⁾ Roth nic podobného nedělá, žádné obrazce nevytváří a kritiky se nedopouští; zda v jeho úmorném „mumlání“ najdeme komentář ke stavu společnosti, neřku-li politiky, je tedy jen věc naší bujné fantazie.

Druhdy herec a v posledních letech režisér Herbert Fritsch je – dalo by se říci – autorovi věrný, což v tomto případě vyžaduje notnou kuráž. Nedává totiž v replikách slovíčko „mumly“ jiný, podlouhý význam a vyhýbá se i tomu, aby situace na scéně vytvářely dojem fabule, tedy jiného děje než je děj vlastního představení. Jeho přístup je antiliterární, antidramatický i výslovně antipost-dramatický, protože sází na sílu výtvarné a hudební abstrakce. V rozhovoru s Janou Machalickou (*Asi jsem šel režisérům na nervy*, Lidové noviny 19.11.2012) říká Fritsch, že inscenace má „grafické uspořádání“, tedy – překládám – i svou choreografii, a že nejdůležitější je rytmus, který „je třeba si stanovit a bezchybně dodržovat“. Což je sakra těžké. Režisérovi ten kaskadérský kousek ovšem vychází, a to i díky účinkujícím, kteří své role zvládají s bravurou a neúnavným elánem. Důsledkem je, že režisér, i když autorovi věrný, ho popírá: ze hry nejnudnější činí hru nejzábavnější.

Nevím, za který divadelní žánr by tu produkci označili jiní, já tvrdím, že je to cirkus. Z hlediska škály technických prostředků není bohatý: své místo tu má pouze v orchestřišti skrytá, pro diváky neviditelná trampolína, která neslouží k povznášejícím skokům, ale naopak k ponižujícím pádům. Jinak jde o ryzí grotesku, slapstick, divokou verzi hudební klauniády. Protože je postavena na přesné rytmické struktuře, nemůže chybět dirigent. Zvláštní je tím, že nosí vojenskou uniformu; snad proto, že zosobňuje dril, je za generála. Místo tradičního nástupu se prodere první řadou a odtud přelege do orchestřiště, kde má za hudební těleso hlavně sám sebe, hráče na marimbu.

Do rytmu jak z metronomu začne první mužský na scéně říkat „mumly, mumly“. Mění tón, gesta. Vejde druhý chlap, který (což je klasické číslo) si chce nasadit klobouk, jenže ten – jako kdyby šlo o odpuzující se magnety – vždycky odletí. Ze země ho sbírá složitým, akrobatickým způsobem. Když udělá bolestivý provaz, začne mumlat. Teprve potom se mu podaří si klobouk nasadit: stoupne si na hlavu, tedy hlavou do klobouku... Po tomto úvodu se postupně objevují další z jedenáctky aktérů, Mumlů⁹⁹⁾. Jsou nastrojeni ve stylu 50. let minulého století. Osm mužských v uniformních šedivých oblecích s kravatami, s vlnkou nad čelem, v tlustých brýlích a kloboucích. A tři ženské v mohutných, umělohmotně vyhlížejících parukách a v letních šatech.

Žena pje „Mumly, mumly“ v děsném záklonu a strašidelným, ostrým hlasem. Další přichází „přirozeně“, jako by byla na přehlídkovém molu. Jiná vtančí. Jeden mužský hrdě kráčí. Druhý se přikrčeně plíží. A ti i oni během své „parády“ zahučí do orchestřiště. Tři ženy předvádějí „Mumly, mumly“ coby song soulového vokálního tria, přičemž napodobují egyptská, „dvojozvěrná“ gesta a přes šaty si nasliněnými prsty třou bradavky... Obdobných, popsateľných scén ale není příliš. To, co na diváka působí, je tempo, energie a nezlomná vůle se – pád nepád – znovu vrhat do mumlavé a zároveň zběsile groteskní existence.

skleněnku, a tvrdí, že Murrel nemá nic společného s murreln, což by se jako mumlání už přeložit dalo. Budiž. V tom případě – obávám se – svému autorovi nerozuměl ani režisér.

⁹⁸⁾ V *Antikódech* se ovšem najdou i méně jednoznačné básně. Třeba báseň *Pták*, v níž se titulní slovo opakuje, pak pečlivý autor v závorce uvede, že je to 42 ptáků a pod tím je „pták“ napsán znovu, tentokrát však písmenka nejsou vysázena do řádku, ale umístěna „rozlitaně“. Možná má být až ten třiačtyřicátý pták, který se vymkl stagnaci v útvaru, hoden svého jména.

⁹⁹⁾ Ve hře Roth slovem Murrel označuje i postavy.



Dieter Roth: Mumly mumly, režie Herbert Fritsch, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlín, 2012
FOTO ARCHIV DIVADLA

Lidem v tom urputném snažení skvěle sekunduje svět kolem, obří stavebnice, jejíž kostky tvoří různě velké portály. Tahle „dětská“ barokní scéna má díky svícení nelomené, pastelové barvy. Čirá radost. Kostky v rytmu tančí, rozjíždějí se, sjíždějí, vyjíždějí, mění uspořádání i barvu. Divák má i dojem (klamný), že se taky vzdalují a přibližují. Scéna se může zmenšit natolik, že se do portálu herci sotva vejdou, dokonce se smrskne na nulu: jak velí starý vtip, tak poslednímu, než zmenšujícím se otvorem proleze, ještě spadne klobouk a jen tak tak ho zachrání.

Zadní stěna je průsvitná. Slouží ke stínohrám a stínohry k převlekům. Po prvním z nich se postavy vrací v podobě baletního sboru v trikotech stejných barev jako scéna, úplní teletubbies, jenže s bílými maskami na tvářích. Napodruhé jsou z nich ze všech plešatí, staří, obrýlení úředníci, kteří sborem dují na foukací klávesové harmoniky. Současně se stavebnice scény se strašidelnými zvuky posouvá. Nakonec přes jeviště přejíždí zídka a za ní vždy někdo zmizí. Až je scéna prázdná.

Diváka by z toho popadla smrtelná hrůza, kdyby to nebyla taková legrace. Kdo ví: možná zrovna tohle by mohl být cirkus ideální pro Cooka. Člověk sice tuší emocionální zradu, radost to však nekalí.

■ Mimochodem: teprve při klaněčce, když jedna z žen na scéně udělá striptýz, se ukáže, že to je muž. Do té doby to člověka ani nenapadlo. Pak si buďte jisti tím, co vidíte.¹⁰⁰⁾

Alegría, režie Franco Dragone, umělecký poradce Gilles Ste-Croix, kostýmy Dominique Lemieux, hudba René Dupéré, scéna Michel Créte, světelný design Luc Lafortune, choreografie Debra Brown, zvukový design Guy Desrochers, Cirque du Soleil (Kanada), premiéra 1993

¹⁰⁰⁾ Jisti si nemůžete být ani tím, co nevidíte. V jedné chvíli se postavy na scéně rozběhnou a na rampě narazí do čtvrté, tedy neviditelné stěny. Na chvíli se o ni „rozplácnou“, než se stěna, soudě z třeskotu skleněná, odporoučí.

Slapstick Sonata, režie *Maksim Komaro*, akrobatická konzultace *Janne Rosen*, kostýmy *Kristina Záveská*, světelný design *Juho Ruhijärvi*, zvukový design *Tuomas Norvio*, Cirk La Putyka a Circo Aereo (Česko-Finsko), premiéra 23.2.2012 (Nová scéna)

Risque Zéro, sestavili a účinkují *Sébastien Armengol*, *Elice Abonce*, *Moïse Bernier*, *Jonas Séradin*, *Lucho Smit*, *Sébastien Wojdan*, *Cirque Galapiat*, první uvedení v září 2008, premiéra verze pro šapitó v březnu 2010

Dieter Roth: Mumly mumly (Murmel, Murmel), režie a scéna *Herbert Fritsch*, kostýmy *Victoria Behr*, hudba *Ingo Günther*, světla *Torsten König*, dramaturgie *Sabrina Zwach*, *Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Německo)*, premiéra 28.3.2012 – pro Čechy berlínský prolog *Pražského divadelního festivalu německého jazyka*

vyšlo v SADu 6/2012

NENOVÝ CIRKUS KOMENTÁŘ Z OBDOBÍ NORMALIZACE

„Ze všech umění, která znám, mě právě cirkus naplňoval nejčastěji životním optimismem. Žít, tedy riskovat, dostávalo smysl. Ten existenciální pocit vedl k revolučnímu vzmachu. Adrenalin s plusovou, radostnou hodnotou, zvedá člověka na nohy a s vírou v lepší příští ho žene vpřed a výš. Avanti popolo! Jenže to nefunguje napořád. Někdo (člověk, lid, svět?) zpomalí nebo se v tom tempu zabydlí, pročez už mu to nic revolučně povznášejícího nepřináší, optimismus mizí a nastává labilní, klopotná všednost. Normalita. Je to ale možné v cirkusu? Myslím, že jen trochu: Napolo o popolo!¹⁰¹⁾ V cirkusu, i když zrovna lavíruje, je ona schopnost stále latentně přítomna. Nešíří-li právě revoluční optimismus, tedy aspoň – a třeba mimoděk – komentuje, s odstupem reflektuje pesimistickou normalizaci.“ Tolik Džony Kuk (tak si Johnny nebo Jony Cook právě říká). Pojmenovává to – podle mého soudu – trefně. I já mám dojem, že nový cirkus za léta existence logicky zestárnul a jeho mentálně vyčerpaní tvůrci komentují svět kolem sebe, místo aby o něm jako dřív vydávali osobní svědectví. Přesto stojí obvykle za větší pozornost než jiné normalizované druhy: viz následující vzorky čtyři ku jedné Letní Letná ku 4+4 dny v pohybu.



Růžový pepř, režie Christian Lucas, La Compagnie du Poivre Rose & Iva Bittová, 2014.
FOTO ARCHIV LETNÍ LETNÉ

■ O účasti Ivy Bittové na novocirkusové produkci se mluví dobrých čtrnáct let. Už tehdy prý měla vystoupit u Daniela Gulka. Jenže se objevila až teď v *Růžovém pepři* (*Le Poivre Rose*) značně internacionálního souboru nazvaného LA COMPAGNIE DU POIVRE ROSE & IVA BITTOVÁ. Můžeme být národně hrdí na to, že Bittová je v představení hlavní hvězda, a to i když obstarává „jen“ hudební stránku a nic cirkusového nepředvádí¹⁰²⁾. V tom ale spočívá i problém. Bittové charisma a její muzikantské umění je příliš silné, poutá pozornost a vlastní cirkus odsouvá na periferii zájmu.

¹⁰¹⁾ V originále je „*Retro o popolo!*“ Mírná překladatelská licence snad nevadí.

¹⁰²⁾ Tedy alespoň prozatím: prý něco i v tomto směru chystá.

Hudební doprovod, který Bittová zvolila, je eklektický a pro cizince i exotický. Sestaven je z milostných písní, hlavně z úprav moravských lidových (od *Zelené sem sela* po *Ej láska, láska*), zazní ale i vlastní song *Sto let* či finální jidiš píseň *Pojďme se radovat*. Při jejich provedeních kombinuje Bittová živý zpěv a hru s nahrávkou (umožňující pestřejší doprovod i duet s mužským partnerem). Na jejím zpěvu je úchvatné, jak intonuje, a to i když musí ladit s tóny neladnými. Hraje totiž – kromě houslí – i na kalimby či drnčivý kovový xylofon.

Volba těchto nástrojů souvisí s nejrůznějším, scénu zaplňujícím plechovým nádobím od hrnců přes kbelíky po plechovou vaničku. Taky na ně se bubnuje a hlavně jsou stmelujícím prvkem, který je zcela obyčejný i kouzelný (třeba když z kbelíku „sálá“ světlo), a hlavně surreálný či nonsensový (jedna z postav dokonce sjede po tyči hlavou do hrnce... jak pan Šatra Emanuela Frynty).

Divák má sledovat příběh aristokratické rodiny, dle kostýmů soudě nikoli dnešní, a záměny mužsko-ženských rolí. Zřetelné vyprávění jsem ovšem nerozpoznal, jen divné obrazy: muž v sukni, muž s koflíky-ňadry, žena na hrazdě, která dělá siláka a drží „slabého“ muže... Leč silnější než tyto genderové hrátky mi přišla scéna, při níž aktéři tančí „imobilně“ s údy vyztuženými latěmi, a i to bylo na opravdu silný novocirkusový zážitek málo¹⁰³).

■ U starého i nového cirkusu je obvyklé, že jsou jeho aktéři pravým opakem lidí imobilních, že jsou naopak mnohem, až zázračně mobilnější než obyčejní smrtelníci. Jenže doba velí, aby se i nový cirkus otevíral lidem postiženým. Na invalidní křeslo po zranění upoutaný špičkový akrobat Antoin Rigot, hledá cestu zpět a v produkci svého souboru *Les Colporteurs* vystupuje alespoň v roli klauna-vozičkáře. Naše La Putyka zase na tu míru ušije *Risk* a vozičkáře, Petra Valcháře, bez něhož by nedosáhla patřičné autenticity, sežene na inzerát. I Rémi Lecocq je, jako Rigot i Valchář, oběť úrazu. Inscenace *Extrémités* francouzského souboru CIRQUE INEXTREMISTE je však pravý opak pro mě poněkud kýčovitě soucitného *Risku*. Je, co se humanity týče, věrohodnější, protože je nekorektní: kdyby vozičkáře na scéně představoval zdravý aktér, říkalo by se, že je cynická.

Hned zkraje simuluje Lecocq pád z vozíku a volá o pomoc, narazí ovšem na značně zlomyslnou dvojici (Yann Ecauvre, Sylvain Briani-Colin), která mu bere jeho nočník, tedy bažanta, botu mu opakovaně zakopává mezi diváky i vozík na chvíli zabaví a hlavně ho usazuje – s vozíkem i bez vozíku – na prkno, které se zvedá a houpe, opřeno o některou z mnohých, na scéně umístěných žlutých propanbutanových lahví. Všechno – nejen bomby – vypadá nebezpečně a jistě to i nebezpečné je. Pro všechny. Zdraví pánové se krkolomného boje o rovnováhu totiž též a s nadšením dobrodruhů účastní, dokonce postaví té „houpačce“ druhé patro a něm balancují.

Divák žasne, i když o to žasnutí jde méně, než je u cirkusu obvyklé. Hlavní je totiž hra o zlomyslnosti, která není vlastní jen zdravým škodíkům. Jak jen to jde, obrací se role a zdravými dosud trápený paraplegik to těm dvěma s chutí vrací. Hlavně se však oné hry účastní diváci, kteří se dobře baví a s gustem se podílejí např. na zakopávání vozičkářovy boty. Nakonec se i oni stanou terčem drsnějšího žertování. Nejprve je mezi diváky vržena místo boty plynová bomba, a i když se nakonec ukáže, že je to jen měkká atrapa, je o infarkt, schytat to. Podruhé, to na konci, Lecocq dojede k propanbutanové láhvi, doutníkem na ní „odstartuje“ zápalnou šňůru, ta prská, a když dospěje k uzávěru: ozve se výbuch.

Všichni samozřejmě víme, že to není opravdu, že jde jen o hru a že i ta škodolibost, na níž jsme participovali, nebyla skutečná. Leč naše chuť skutečná byla. Jeden aby se nad sebou zamyslel.

¹⁰³) Zkušenost s cirkusovými produkcemi velí dodat, že co letos, při premiérovém setu v rámci Letní Letné, ještě ne zcela vycházelo, může během dalšího provozování uzrát a *Růžový pepř* časem postoupí do vyšší ligy.



Cirque Inextremiste: Extrémités, Cirque Inextremiste, 2011
FOTO MARIE GROS

■ I **Dolls** LA PUTYKY jsou drsnějšího zrna. Hádal bych, že hraní o panenkách bude spíš sentimentální a dumné, vždyť se v reklamním povídání píše, že to bude o panenkách-hračkách, které prý jsou spojnicí s minulostí, přírodou a rituály. Ne že by to byla reklama zcela klamná, mnohem víc jde ale o v propagaci též vzpomínané loutky-náhražky. „20% mužů v Japonsku ve věku 30 až 40 let má za partnerku nafukovací pannu. Proč?“, ptá se program festivalu Letní Letná. Inscenátoři se bohudíky o psychologicky nebo sociologicky pojatou odpověď nesnaží. Je to pro ně fakt, který otevírá zajímavé možnosti pro cirkus kombinovaný s loutkovým, přesněji figurativním divadlem.

Zásadní nálada produkce je hororová. Vidíme průřez domem, jehož přední strana chybí, vypadá to buď na starý, otlučený domek pro panenky, nebo dům zničený při válečném konfliktu. Shůry visí zamotané bílé hadičky, jako ze zdí vyhřezlé elektrické rozvody nebo ze

země vytržené kořeny. Stěny pokojíčků jsou navíc opatřeny „řeznickými“ dlaždicemi, a z díry ve sklepení se jak z jámy po výbuchu bomby valí dým. Do toho studeně blikají zářivky, srší elektrické výboje a co chvíli se ozývá strašidelné hučení. Postkatastrofický děs a běs.

Dům a jeho okolí zabydluje kvinteto divných postav. Ten, co vylezl z díry, jež by mohla být i peklem, je třeba úplný čert. Nejasná zůstává i doba, ve které se produkce odehrává: muž si nasadí pomačkaný cylindr, žena obleče archaický kostým zdravotnice... s anachroničností však kontrastují jiné prvky – třeba break dance. Zřejmě není důležité, kdy se to odehrává, důležitá je jen nálada, kterou „vizuál“ vytváří.



Rostislav Novák ml.: Dolls, režie R. Novák ml., Cirk La Putyka, 2014.
FOTO TOMÁŠ TŘEŠTÍK

Jednotlivá čísla nespějí sama o sobě k furore (tuto dramaturgickou funkci obvykle zastává hudba) a drama nevzniká ani z děje. V toku cirkusově-tanečních atrakcí rozpoznáváme jen

útržky dvou paralelních milostných příběhů. V prvním dá muž před partnerkou přednost panně, figurině tak starodávně krásně lakované, že by mohla být umístěna na přídi korábu, a k živé ženě se má teprve, když ze sebe udělá loutku. Je-li to ovšem humanoid (vždyť má tváře stejně „lakované“ jako jeho dřevěná panna), pak není perverzní vztahem k loutkám, ale naopak k lidem... Druhý pár sice absolvuje svatbu, přičemž se změní v dvojjedinou bytost, poněkud v pohybu omezenou, díky rukám spojeným obvazovým fáčem. Místo živého dítěte se ale dočkají jen panny-batolete. Loutky se prostě živým lidem cpou do existence a vynucují si jejich aktivitu. Zde pochopitelně hlavně aktivitu cirkusovou, pročež s tou výše zmíněnou pannou se její živý partner nejen miluje, on s ní též provádí vydařenou akrobacii na hrazdě, čehož pandánem pak je podobná akrobacie s loutku jen markýrující, živou dívkou.

Je-li loutka obraz, pak předobrazem toho obrazu, jeho skicou může být panák, kterého skáčou děti, nebo jednoduché, na tabuli křídou nakreslené postavičky. Pra-sochou je pak hrouda hlíny, která se pod souběžně modelujícíma rukama mění na náznak postavy. Od těchto dětských krůčků je jen krok k různým pannám a panákům, např. i k tomu vycpanému, do kterého lze bušit. Loutka nese punc oběti, jenž ladí s agresivním, bojovým charakterem choreografií. I člověk, který se změní v loutku, je tím indisponován, poraněn, znehybněn sádrou či obalovou fólií, nebo ho lana poutají coby živou marionetu. Jindy může jít o akrobatku na hrazdě, kterou dlouhatánské šaty promění na secesně pohádkovou barbínu. Nakonec se v loutky změní všech pět aktérů (samých cizozemců: Bellina Sörensson, Josa Kölbel, Coline Mazurek, Valentin Verdure, Iesu Escalante), když panoptikálně mechanicky cvičí, dokud se nezhroutí vyčerpáním. Dovětkem pak je „číslo“ umělé rostliny, která vyraší z truhlíku. Je to hezké a současně děsivé.

Nutno dodat, že mé vidění nemusí sdílet ostatní. Záměr tvůrců není jasný. Je na divácích, co si představí. Což podle mého názoru La Putyce svědčí víc než snaha o čitelný – čitelně plytký – tvar. Podobně jí svědčí, když se nesnaží být milá. Na rozdíl třeba od laskavých a intelektuálních Formanů je La Putyka doma spíš ve strašidelných náladách a v typech světských, pudových a na pohled jetých...

■ CIRQUE TROTTOLA (trio Titoune, Bonaventure, Mads) a PETIT THÉÂTRE BARAQUE (duo Nigloo, Branlotin) známe. První se již potřetí objevuje na Letní Letné (*Trottola* – 2006, *Volchok* – 2009), druzí hostovali v roce 1999 na Pražském quadriennale (*Le Tonneau – Sud*). Společná produkce těchto veteránů nového cirkusu, kteří prošli slušnou řádkou zvláště slavných uskupení, nese název *Matamore*, a to podle postavy starého, nepatřičně chlubitivého vojáka z commedie dell'arte, v Čechách známého jako Kapitáno. Ten je zde degradován na klauna, jenž si může navléct leda uniformu cirkusového políra. Jeho nemladý věk a chvástání je tentokrát vlastní všem na scéně a je jedno, je-li to klaun typologií blízký Kapitánu, Pierotovi nebo jiné bizarní a komické figuře. Aréna, kterou obývají, je tentokrát tak malá a tak hluboko položená pod řadami diváků, že by mohla být hrobem, přesněji hrobkou starodávné cirkusové nádhery, vyvedenou v červené, černé, bílé a zlaté a opatřenou sametem.

Zní-li ta asociace ztřeštěně, pak je to správné. Podobně ztřeštěné je i pojednání o cirkusu a smrti, dialog o tom, co dělat v aréně, který slouží i k propagaci inscenace: „*Vlastně jde hlavně o to být v kruhu. – Jasně, být všichni společně v kruhu. Chápu. – A dívat se tam doprostřed. – No jo, ale dívat se na co? – Mno... na ty blbce, lidi, co padaj, teče jim krev a nakonec umřou.*“ V jednom směru však zmíněný rozhovor mate. Události, ke kterým při představení dojde, nejsou výrazně dramatičtější či brutálnější než je v cirkusu obvyklé. Ani žádná zvláštní úzkost tu nevládne, jen melancholie a nostalgie. Jako ve Felliniho *Klaunech*. Cítíme stesk, neboť máme dojem, že se nám předvádí vymírající, přesto si stále po krku jdoucí druh.¹⁰⁴⁾

¹⁰⁴⁾ Fellini na tyhle city „hrál“ už před víc než čtyřiceti lety. Možná jde tedy o trik a klaun v divákovi probouzí

Křehoučná žena vystoupá na vrchol trojdílné lidské věže, pak se chytí rámu lampy. Zůstane viset vysoko nad arénou, neboť její kolegové se sebrali a odešli. Trčí tam dlouho, bez hlesu, s neměnným výrazem, nehnutě. Až když má divák pocit, že už se musí pustit a zřítit dolů, vstoupí silák a ona mu hladce přistane v náručí.



Matamore, Cirque Trottola & Petit Théâtre Baraque, 2013 (Titoune a Branlotin)
FOTO YVES GLORIAN

Španělský grand s knírem (vlastně je to za mužského převlečená maličká dáma) vztekle práská bičem. Napřed sestřelí květiny zasazené do zábradlí kolem manéže (a diváci poblíž se děsí), pak se pustí do příchozí postavy ptačího vzhledu. Ta má kostým a masku z novin, tedy z materiálu, jehož porcování bičem patří k tradičním cirkusovým číslům. Jenže tady se osekávají ruce, uši, zobák...

nostalgií po jeho vlastním, zmizelém dětství, aniž by sám zestárnul.

Dva veteráni se napřed častují nadávkami – starým oslem, operetním šaškem, zmetkem, volem, starou zatuchlinou –, pak se honí kolem, nakonec jeden druhému otluče hlavu o hrazení.

Falešní trpaslíci, kteří hrají královský pár, se vzájemně zlikvidují.

A na konci, po velkém akrobatickém čísle, sedí silák a jeho křehká partnerka vysoko v kopuli stanu, hudba hraje melodii téměř pohřební a ti dva se spustí dolů... do jámy.

Může se zdát, že se jednotlivá čísla spojují do jakéhosi děje, ve skutečnosti jde ale o tradiční sled zaměnitelných atrakcí, z nichž některé jsme už viděli v předchozí inscenaci Trottole. Tak tomu v cirkusu bývá. Aktéři jsou specialisti, kteří se naučili a ovládají škálu výstupů, a tu používají jako abecedu.

V tradiční novocirkusové produkci je tématem člověk, obvykle sám aktér, a to i ve jménu ochrany zvířat, jejichž angažmá v cirkusu je považováno za nevhodné. V *Matamorovi* to neplatí zcela. Nejprve tradičního akrobata na hrazdě nahradila obří loutka, zvětšenina klasické hračky, animovaná klikou na hřideli.¹⁰⁵⁾ Pak na scénu vstoupil živý pejsek, který dělal, co psi v cirkusu tradičně dělávají, totiž slalom mezi nohama kráčejiho „krotitele“, proskakování papírem či chůzi po zadních i předních... Sklidil mohutný aplaus.¹⁰⁶⁾ Třeba právě v odstoupení aktéra-tvůrce od sebe sama je budoucnost nového cirkusu. Jestli to bude znamenat cestu vpřed či vzad, je ovšem otázka.

■ V baletu i moderním tanci jsou oblíbené sborové, ve formacích předvedené sestavy. Je pěkné, když souběh je dokonale přesný, a když se pak v tom přesném „souběhu“ něco změní, např. tempo, nebo když dojde k chybě (jen musí být zcela jasné, že je to chyba zdánlivá). Je také prima, když všichni konají i vypadají stejně a ještě lépe, když se v té stejnosti objeví výjimka, např. černá labuť mezi bílými, ošklivka mezi kráskami. To hned vyvolá pocit dramatičnosti.

Belgičan JAN MARTENS v inscenaci *The Dog Days Are Over* (česky *Pominula vedra*) to všechno pořádně umí naplnit. Na scénu přivádí čtyři mládence a čtyři děvčata, kteří jsou každý jiný, nikdo z nich ani trochu typický tanečník, všichni spíš výrazní, než krásní. Drama je tím předesláno.

Jejich souběh a přesnost jsou zcela dokonalé a pohybovou paměť, s níž dokáží dělat, co je třeba, aniž by je při tom vedla hudba, mají fenomenální. Figura inscenace je matematicky dokonalá a její duch zlomyslný. Martensovi tanečníci totiž netančí, jen a jen poskakují.

V propagačním textu se píše: „Řekněte někomu, ať vyskočí, a uvidíte jeho pravou tvář, řekl kdysi Philippe Halsman, legendární americký portrétní fotograf (přítel Salvadora Dalího) a specialista na skokologii. Náročná choreografie *The Dog Days Are Over* je inspirovaná tímto citátem a o «pravou tvář» se snaží v každém momentu. Přivede vás do transu. Je to únavná, fascinující podívaná, při které budete mít mnohokrát chuť zařvat: DOST!“

Pravda. Musím se dokonce přiznat, že se mi z těch permanentně skákajících lidí zpočátku dělaly mžitky před očima.

„A bude to tak správně.“ – pokračuje propagační text – „Nové Martensovo dílo se totiž mimo jiné snaží vyprovokovat diskusi o roli tance a umění, postihnout tenkou linku mezi uměním a zábavou. Vždyť kdo jsme my, platící diváci, kteří se na trpící tanečníky dívají stejně, jako kdysi na gladiátory, bojující v zápasech pro pobavení publika? Je současný tanec jen striptýzem pro nás bohatší?“

¹⁰⁵⁾ Podobnou, jen o poznání abstraktnější figuru cvičence, použil už Johann Le Guillerm ve svém *Tajemství* (2005).

¹⁰⁶⁾ Novocirkusové dogmatiky to mohlo pozlobit, zvířata však z nového cirkusu nezmizela nikdy docela: viz Zingaro a Volière Dromesco, tedy uskupení, s nimiž Nigloo a Branlotin dřív vystupovali.



Jan Martens: *The Dog Days Are Over*, ICKamsterdam & JAN, 2014.
FOTO PIET GOETHALS

S tímhle prohlášením už mám trochu problém. Zní příliš důstojně. Přitom zrovna vážné důstojnosti podráždí Martens nohy. Divák oceňuje ten úžasný výkon tanečníků, kteří přes hodinu bezmála nepřetržitě a rychle skáčou, tedy vykonávají činnost spíše blízkou sportovně laděnému cirkusu než lадnému tanci. Normální člověk by se brzy zhroutil, ti na scéně se ale tváří, skoro jako kdyby se nechumelilo. Jenže obdiv k nim láme směšnost jejich počínání. V hopsání není nic okázalého, hlubokomyslného. Je naopak z podstaty groteskní. Tudíž se ztrácí i obdiv na tím výkonem. Žádné slávy se tihle tanečníci nedočkají. V tom je myslím skutečný smysl takové nesmyslné aktivity. Nebrat se vážně. Od třicetiletého choreografa mi to připadá velmi moudré. Ať bude budoucnost tance, chci říct nového cirkusu, jakákoliv, bude jen dobře, když se jeho tvůrce-aktér nebude brát vážně.

Růžový pepř (Le Poivre Rose), režie *Christian Lucas*, kostýmy *Sandra Dechaufour*, světelný design *Olivier Grimmeau*, hudba *Iva Bittová*, *La Compagnie du Poivre Rose & Iva Bittová* (Belgie, ČR, Francie a Kanada), světová premiéra 17.8.2014 (Letní Letná)

*Cirque Inextremiste: Extrémités*¹⁰⁷, vytvořili a hrají *Yann Ecauvre, Sylvain Briani-Colin, Jérémy Olivier a Rémi Lecocq*, scénografie *Julien Michenaud, Sébastien Hérouart a Michel Ferandon*, světelná režie *S.Hérouart*, *Cirque Inextremiste* (Francie), premiéra 11.3.2011

Dolls, koncept a režie *Rostislav Novák ml.*, choreografie *Josef Fruček a Linda Kapetanea*, scénografie *Jakub Kopecký*, kostýmy a make-up *Kristina Záveská*, hudba *Jan Balcar a Jindřich Čížek*, technická supervize *Mathieu Grégoire*, *Cirk La Putyka*, koprodukce *Uffo – Společenské centrum Trutnovska pro kulturu a volný čas, Archaos – CREAC de Marseille, Pôle National Des Arts Du Cirque Méditerranée, CARE Circus Art Research Exchange*, premiéra 27.5.2014

¹⁰⁷) S překladem názvu je potíž – jsou to *Extrémy* (tedy *Krajnosti*) i *Končetiny*.

Matamore, vytvořili a účinkují Nigloo, Titoune, Bonaventure, Branlotin a Mads, hudba a zvuk Thomas Barrière, Alain Mahé a Bastien Pelenc, světla Nicotin, kostýmy Anne Jonathan, Cirque Trottola & Petit Théâtre Baraque (Francie), premiéra 8.3.2013

Jan Martens: The Dog Days Are Over, světelný design Jan Fedinger, dramaturgie Renée Copraij, technika Michel Spang, produkce ICKamsterdam & JAN (Belgie), premiéra 20.3.2014

vyšlo v SADu 6/2014

RODINA JE PĚKNÝ CIRKUS

A NAOPAK

Na Olšanských hřbitovech je několik „cirkusáckých ulic“. Na té nejlepší adrese, hlavní třídě, která vede od brány dolů, se nacházejí okázalé hrobky. Do kamenů jsou vyleptáni zesnulí umělci, často v kostýmu či přímo při uměleckém výkonu, jeden i s medvědem. Je zvláštní, jak ti bývalí kočovníci lpí na dobrém posmrtném bydle. To, že drží pospolu, už tak překvapivé není. Jedna z bočních uliček je dokonce plná Berousků. Člověk jde a čte: Berousek, Berousek, Berousek, a hledme, najednou Rousek. Napadlo mě, zda to není černá ovce rodu, která se – vyhnána i z původního příjmení – vrátila po smrti mezi svoje. Vždyť do lůna rodiny se vrací všichni cirkusáci. I ti noví.

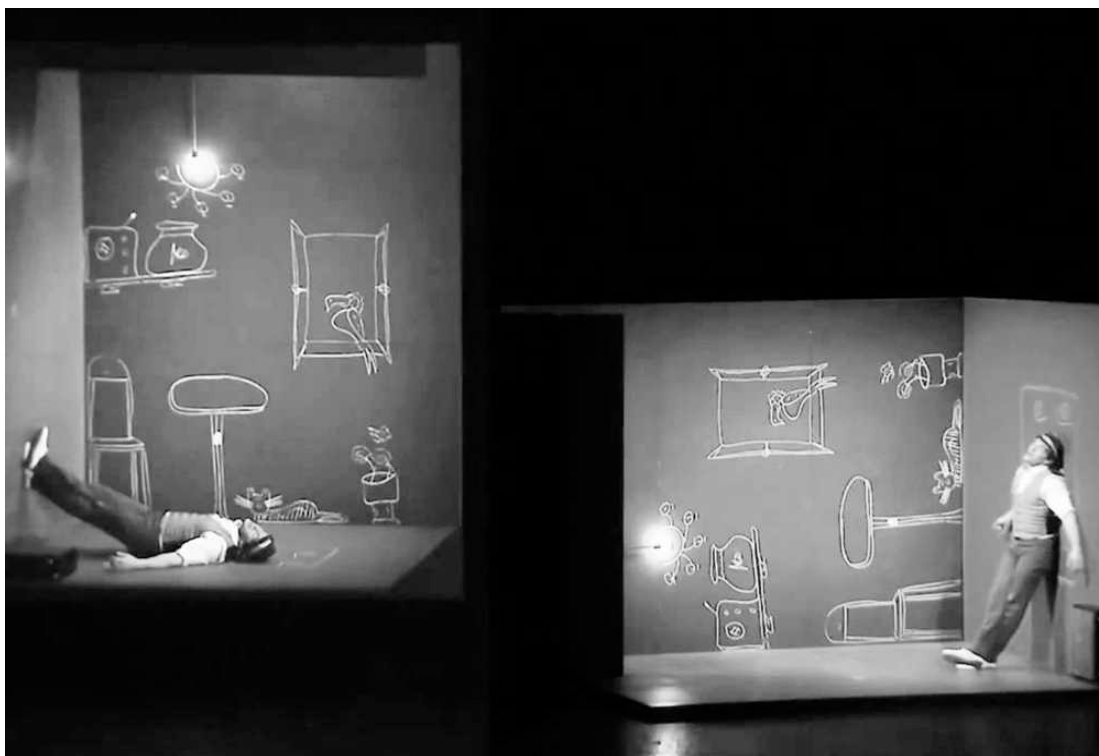
■ Z šestice představení řekněme novocirkusových, které jsem potkal na česko-slovenském území počátkem této sezony, nebyla rodinná pouta patrná jen u inscenace nazvané **Leo**. Tento transatlantický kousek vznikl před čtyřmi lety pod hlavičkou spojených produkčních skupin z Kanady (Y2D) a Německa (CHAMÁLEON THEATER BERLIN). **Leo** je globálně pestrý skladbou členů týmu i tím, jak brázdí světadily (snad jen Afriku zatím nenavštívil) a sbírá ocenění: poprvé roku 2011 ve skotském Edinburku, zatím naposledy na konci letošního srpna na Slovensku, na festivalu Kremnické gagy.

Tým je světové společenství, forma je naopak nespolečenská: je to divadlo jednoho herce, jehož téma je ryze individuální – samota. Mladík titulního jména se ocitá v čekárně, ve které přestane správně fungovat zemská přitažlivost a z níž – jak se dlouho zdá – není úniku. Posléze pokreslí zdi křídou a kresby ožijí, pak „sen“ zmizí, nikoliv Leo. Ten nakonec přeci jen z čekárny unikne, a to kouzelnickým trikem naruby. Jako kdyby králík skočil do klobouku a zmizel v něm: dostane se pryč dnem vlastního cestovního kufříku.

Vtip představení spočívá v optickém klamu. Na jedné straně scény je reálný herec mezi čtyřmi stěnami (chci říci třemi a podlahou). Snímá ho kamera, která obraz promítá v poměru 1:1 na velké plátno na druhé straně, jenže tak, že je záběr pootočen o 90 stupňů. Za správnou přítom bereme projekci. Ze scénografického hlediska stačí, jen že žárovka v realu nevisí ze stropu, ale trčí z boku snímané „krabice“, a až pootočena je na správném místě, a že se – to hlavně – herec stále chová, jako by ten bok s žárovkou byl opravdu stropem. Např. se na skutečnou podlahu nepoloží plnou vahou, nohy má lehce zdvižené a opřené o boční stěnu a hlavu, na níž drží klobouček, malinko zvednutou. Tím vytváří v projekci velmi přesvědčivý dojem, že opřen o zeď zevluje a že podlahou, k níž ho váže zemská tíže, je ta stěna, o níž opírá nohy.

Aktér, Němec Julian Schulz, který nahradil své předchůdce v té roli, Belgičana Tobiasa Wegnera a Francouze Williama Bonneta, je gymnasta a silový akrobat. Hlavním cílem jeho snažení však není vyvolat úžas nad tím, co všechno dokáže, nýbrž vytvořit výmluvný divadelní výjev. Ne, že by byl děj nějak bohatý. Není takový i proto, že jediným skutečným partnerem hrdiny je zmíněná přitažlivost zemská.

Leo usíná a v tu chvíli se nohy, které měl natažené před sebe, tedy je ve skutečnosti opíral o zeď, sunou ke straně. Probudí ho to. Dívá se, nechápe. Soudí, že ve stěně za ním, v reálné podlaze, je nějaká skrytá síla. Ťuká na stěnu, rozuměj na podlahu, pak na ní upadne a bouchne se do nosu. Pokrčí nohy a v projekci i ve svém pocitu visí ve vzduchu. Nespadne. Otře si čelo. Tím vytáhne kravatu, která se mu přilepí na obličej. Když jí odváže a vyhodí, letí proti němu. Stejně se – podobně bumerangu – vrací klobouk. Ten „pověsí“ na zeď, vlastně položí za sebe na podlahu. Vytáhne kufr po stěně-podlaze a on „ve vzduchu“ trčí. „Sedne si“ na něj. Klobouk použije coby úchytku na horolezecké stěně. Došplhá nahoru a „visí“ ze stropu. Pustí se a nespadne. Píďalkovitě se dostane zas dolů. Šťastně zadupe o podlahu-zeď, že je zas nohama na zemi... Změny zemské tíže se leká a zároveň si jí užívá. Zavazuje si tkaničku a přitáhne se za ni. Mává rukama jak křídly a ono to vypadá, že opravdu letí. Dělá kliky (vlastně je opřený o zeď) na prstech, pak jen na palcích, po odrazu tleská, dělá otočku. A taky trčí ze zdi – ve skutečnosti stojí na rukách.



Leo, režie Daniel Brière, Y2D & Chamäleon Theater Berlin, 2011. Julian Schulz
FOTO ARCHIV

Výstupy provádí s ohromnou lehkostí (pomáhá, že silové náročnosti během sedmdesátiminutového představení ubývá) a s velmi přesnou vizí toho, jak co bude vypadat v projekci. Ta preciznost a soulad s technickými prostředky jsou dokonalé. Jediné, v čem hnidopišsky vidím problém, je příběh.

Vše podle mě uvízlo ve výchozí situaci čekání. Taky inscenátoři jako kdyby pominuli, že Leo na něco (a na co) čeká, a to něco nepřichází, řešili pouze otázku, co si má hrdina-aktér v krabici a s načatým večerem počít. Inscenace se tím drobí na etudy, které jsou sice povedené, ale děj netvoří. Typická je v tomto ohledu práce s rekvizitou. Jedná se o řadu čísel na téma, co všechno lze dělat s kufříkem: změní se v rádio, na kterém Leo ladí rozhlasové vlny, v reproduktor, u něhož lze „pouličně“ předvést break-dance, v tahací harmoniku.

Náznak příběhu (leč zacykleného) se objeví až se sekvencí, kdy Leo na stěnu křídou nakreslí židli a pak na ni „usedne“, stůl, kočku, poličku s rádiem a akvárium s rybičkou a okno, ve kterém sedí papoušek. „skočí“ ze stolu na poličku a kolem žárovky nakreslí lustr, přidá vypínač, koberec. Na stůl přikreslí láhev, dvě skleničky, hořící svíčku. Čeká, nikdo nepřichází. „Vypije“ víno ve sklenicích i v láhvi, u níž umazával hladinu, a opile škytá, jde ke kufru a vyndá z něj tentokrát skutečnou tahací harmoniku. Hraje. Trochu se setmí. Kresby ožijí projekcí: kočka díky filmu – ke kresbě skvěle „napasovanému“ – vstane, pták odletí, akvárium praskne a vylije se. Hladina vylité vody stoupá a Leo v ní plave. Ozve se křik racků, objeví se bubliny, pak velryba, medúza, žralok, chobotnice, ponorka jak z *Vynálezu zkázy* a nakonec zcela přízračné, zubaté příšery. I stůl s vínem a kočka se změň na pitvorné ryby. Nakonec vše zmizí.

Slyšíme údery hodin. Leo, zas sám, zkouší přitažlivost všemi směry. Ozvou se basové tóny, hučení. Osamělý hrdina běží ve výseči světla, jenže na místě, nikam nedoběhne. Zazní ostré zvuky, pak i zkreslené melodie. Projekcí se Leo zdvojuje, ztrojuje, zanechává stíny sebe sama. Stojí na hlavě (ve skutečnosti leží a hlavou se dotýká stěny) a protáčí se na ní. Působí to beznadějně. Vyleze po zdi a nahoře se zavěsí za nohy: v projekci se zdá, že sedí nad propastí... Pak konečně najde cestu ven. Na odchodu se, ponořen do kufru, otočí a

zasměje. Nastane šťastný konec, což diváka rozradostní. Mně dojem kalí obava, že štěstí vyplynulo z fabulačního zoufalství. Zůstává mi ale radost z toho, jak umí tvůrci – pomocí spojení dvou chladných složek: dokonalé technologie a herecké preciznosti – publikum hřejivě okouzlit.

■ Letitější harcovníci z Walesu, v roce 1986 založený soubor NOFIT STATE CIRCUS, hlavní magnet letošní Letní Letné, se potíží z fabulí vyhnul jednoduše tak, že ji v inscenaci nazvaná *Bianco* ani nenaznačil. Je to „jen“ cirkusová show, sled čísel, byť s mnoha výpravně, scénicky pojatými obrazy, což – dlužno dodat – není jediná „okolnost“, která produkci přibližuje divadlu. Tu a tam se objeví i nějaká divadelně působící situace (např. retro pojatá scéna na plovárně) a divadelní je i rodinný ráz, pocit silných a intimních, tedy dramatických vazeb postav-aktérů. Nejspíš to je téma i způsob existence. Zakladatel podniku Tom Rack říká, že smyslem cirkusu je „soužití členů souboru včetně technického personálu v sevřeném a podobně smýšlejícím společenství, které se tomu, co dělá, plně odevzdává“.¹⁰⁸) Tento postoj, byť působí hipisácky svobodomyšlně, silně připomíná i despocii rodinného klanu. Obojí je zřejmě přítomno v cirkusu vždycky: volnomyšlenkářské vztahy se kloubí s tyranskou přísností. Je to ghetto, kde k sobě všichni mají až moc blízko a kde je zároveň jeden na druhém až moc závislý, pročež se „neschopnost“, kterou Rack inzeruje v názvu svého spolku, netoleruje.

I zde – jako v *Leovi* – je neobvyklá hlavně forma. Návštěvníci jsou sice přivedeni do stanu, nemají v něm však k dispozici žádné hlediště. Vše sledují aktérům na dosah, ve stoje a „za pochodu“. Personál totiž diváky nutí k přesunům, neboť i lešenářská konstrukce scény (jaké jsou používány např. pro rocková pódia) je všemožně přeskupována, posouvána, rozebírána a zas sestavována.

Výstupy se pochopitelně odehrávají buď ve vzduchu (na hrazdě, na laně, na gumách, na trampolíně...), nebo alespoň vysoko, aby na ně každý dobře viděl, a přestavby jsou vyplňovány drobnějšími čísly: v jednom např. tanečník hula-hop při svém vystoupení decentně popíjí čaj.



Bianco, režie Firenza Guidi, NoFit State Circus, 2012.

FOTO FRANTIŠEK KORTMANN

¹⁰⁸) Veronika Štefanová: *NoFit State Circus: Sřet ideálů s realitou*, Taneční zóna 3/2015.

Některé kritiky forma otravovala, mě z míry vyváděla jen dravost dopředu se deroucích návštěvníků. Mělo to ovšem i svou kladnou stránku: relativizovány tím byly až příliš líbezné obrázky a já proto neměl pocit kýčovitého šíření štěstí ani při výjevech barvotiskových. Třeba při svatebním, kdy je akrobatka zdvižena do výše a spolu s ní se zvedá a postavu převelice prodlužuje červenými lístky zasněžená bílá sukně, která dosud pokrývala velkou část podlahy. Ani při finálovém setu, který počíná vzdušnou chorografií krasavic v točících se konstrukcích tvaru telefonních budek, jejichž střechy jsou opatřeny bílými copánky, v letu vytvářejícími dojem sukní, a který končí sólem zteplilé černošské akrobatky ve visutém kruhu, na níž hustě bíle sněží. Sledoval jsem je s odstupem i s estetickým zalíbením.

Black and white symbolika, která tvoří výtvarný refrén inscenace, má spíš sexuální než rasově smířlivý podtext. Eroticky působí i tanec dívky s kuželem, akrobacie na hrazdě, při které má slečna vzrušeně pootevřené rty, či striptýz provazochodce. Taky na vysloveně milostnou, akrobatickou scénu dojde. Erotičnost se tu obvykle pojí s opilou, mejdanovou náladou. Však je stan také barem, kde si lze koupit pití, kde hraje pěkně nahlas kapela s eklektickým repertoárem (od pubrocku přes romantický pop po blues) a kde dochází k všelijakým excesům, např. k opilé akrobacii slečny na nábytku sektorově vybaveného pokojíku, při níž žertovně zapadne zadkem do umyvadla.

Jak jsem ale řekl, jedná se o cirkusově tradiční sled čísel a význam, který jim dáme, je bonus. Kritika nejvýš hodnotila výstup provazochodce na křížících se lanech, mě ještě víc zaujala stavba představení, která mi velkolepostí a rafinovaným překrýváním souběžně probíhajících atrakcí silně připomínala produkce Cirque du Soleil. Tím názorem bych nejspíš Toma Racka nepotěšil. Podle něj se NoFit State Circus, jen o dva roky mladší než kanadský velkopodnik, vydal jinou, nekomerční cestou. Z mého pohledu se to však s těmi komerčními a nekomerčními cirkusovými umělci má většinou podobně jako s pravicovými a levicovými politiky: ať hlásají, co hlásají, nakonec dělají totéž.

■ Svě k tomu „dělání totéž“ dodal – nejspíš nevědomky – francouzský soubor COMPAGNIA RASPOSO, a to ve své inscenaci *Morsure*. Jeden z významů názvu je „kousnutí“, třeba v narážce na to, že tzv. nový cirkus, jenž upustil od drezúry zvířat, protože jde o trápení živých tvorů, se začal zvířat bát. Návštěvník nového cirkusu, jemuž je ukazována obvykle jen lidská divokost, je zaručeně v šoku, když se na konci *Morsure* zjeví živý tygr, a to doslova z říše za zrcadlem. I manéži dosud vládnoucí aktéři prchají do bezpečí, tedy za mříže. Tygra zvládá jen nevýrazná paní, teta, dosud jen tu a tam překážející na scéně. Její krotitelské číslo je pointa, jíž se ztracený syn zvaný nový cirkus vrací do otcovské náruče. To ovšem těžko mohlo napadnout návštěvníka Letní Letné. Do Prahy totiž tygr nepřišel, místo něj jsme viděli velmi šikovného mima, gymnastu, který napodoboval tygří pohyby. Což je zcela jiná pohádka.

Tvůrcům jde asi víc o intimní vztahy. O vztahy v širším slova smyslu rodinné. Režisérce a představitelce hlavní ženské postavy, akrobatce Marii Molliensově, je to téma určitě blízké, neboť je v rodinném kruhu stále: soubor převzala od jeho zakladatelů, svých rodičů, a mezi inscenátory najdeme hned tři nositele toho jména. „*Chtěla jsem*“ – říká Molliensová – „*vyjádřit to, jak kruté, až nelítostné mohou být lidské vztahy, jak se to, co je mezi ženou a mužem, může stát bojem o to, kdo z koho. Chtěla jsem zhmotnit ty nejintimnější city ženy, která navenek působí vyrovnaně, ale prožívá jakousi vnitřní revoltu a snaží se vymanit ze závislosti.*“¹⁰⁹)

Zprvu slyšíme hučení. Polonahý, velmi urostlý muž tmavé pleti hraje smyčcem na basu. Žena v dlouhých, archaických šatech nese kytici k zamlženému zrcadlu na toaletním stolku. Vezme vázu, rozbije ji o zem a na podlahu odhodí i kytici. Muž se chlubí muskulaturou. Zní bicí. Jeho exhibice se změní v gymnastiku a gymnastika v akrobacii... Bublavé zvuky. Žena, která má blond vlasy, je v bílém neglize. S ní černý silák. Black and white. Na přenosném

¹⁰⁹) *Jde o vášeň, ostatní je vedlejší*, Marie Molliensová v rozhovoru Jany Machalické, Lidové noviny 25.8.2015.

gramofonu pustí desku: tango. Byt se mění v tančírnu. Tři muži sledují tančící pár. Ona udělá stojku na jeho hlavě. Tango plynule přejde v rockové divočení a pak zas zpět. Tří čumilové dvojici atakují, chtějí je oddělit od sebe... Kytaristka a zpěvačka s vizáží a účesem Amy Winehouse tančí na stole. Nejprve zdařile hlasem napodobuje trubku, pak melodicky kloktá a poprská chlapa... Opilá hrdinka má výstup na ruské tyči. Nadbíhá jí sladký, široce se usmívající blondáček s kytkou. Akrobatický tanec s pády předvádí frajersky, s rukama v kapsách... Noc. Tanec blondatých milenců. Akrobacie milostného aktu... Později se on holí u zrcadla, ona se snaží upoutat jeho pozornost – za doprovodu bicích – provazochodeckým uměním. Marně. Muž si jí nevšímá, pije, kouří...

Taková čísla naznačují příběh, který se však ani tady nedobere žádného významuplného finále. Naopak se zamlží v sekvenci, kdy se aktéři změní ve filmaře. Místo kamer drží větráky, na ně „natočí“ akrobacii usměvavého mládence na podpěrách a ženu, jejíž psík proskočí kruh. Ani emocionálně nemá *Morsure* – bez tygra – svůj vrchol. Nakonec se tedy od divadla odklání k cirkusové klasice, kde nejdůležitější jsou artistické výkony, a ty jsou u Marie Mollienové a usměvavého Hanno Burgera opravdu velmi pěkné. Některé kritiky i mě ale nejvíc uchvátily zpěvačka Françoise Pierret, která se Amy Winehouse podobala i pěveckými schopnostmi. Jen ta cirkusová (a barová) eklektičnost repertoáru – téměř doslova od Vlachy po Bacha – mně vadila.



Morsure, námět a režie Marie Molliens, La Compagnia Rasposo, 2013 – Marie Molliens.
FOTO ARCHIV

■ Po trojici zahraničních, kontinenty křižujících produkcí, budiž dán prostor triu českému. Nejstarší z něj je inscenace, která mi připadala cirkusová jistě hlavně proto, že jsem ji viděl ve stanu, a to – jako *Lea* – na kremnickém festivalu. Taky ona tam získala cenu. Na myslí mám nejnovější, přes rok starý počín BOLKA POLÍVKY – *DNA*.

Že včera není dnes, je vidět na proměnách vztahu kritiky k Polívkovým autorským aktivitám. Druhdy uznávaný mistr moderní pantomimy (na čas i člen Cirkusu Alfred), jeden z mála českých divadelníků světové úrovně, jenž by býval byl sbíral „radoky“, kdyby v normalizačních časech takové ceny existovaly, je dnes téměř automaticky brán za tvůrce nezajímavé komerce. Osobně se domnívám, že zlom v Polívkově kariéře nastal s televizní *Manéží*, díky níž rostla jeho popularita a souběžně ztrácel body u divadelní kritiky, neboť v televizním kabaretu rozprodal gagy ze svých divadelních kusů. V posledním jevištním počínu však Polívka nastavil opačný chod: z *Manéže* bere formu kabaretu i gagy a tvoří z nich

podle mého soudu podařenou divadelní inscenaci. Její název označuje nositelku genetické informace, pakostnici i umělecká či životní dna.

DNA má celkem prostý děj. Dva klauni, otec F.A.Pohl s dcerou Julií, vystupují vedle jiných „umělců“ (zmiňována je hadí žena) v jakémsi kabaretu nevalné úrovně. Zároveň v šatně řeší rodinné vztahy, např. Pohlův k Juliině matce, s níž se rozvedl a nepřišel jí ani na pohřeb, a otázku, s kým má dcera to mimino, které sebou vláčí a které bezpečně uspí jen dědečkova recitace Shakespeara. Souběžně se hádají i na téma čtvrté stěny, která je pro dceru, na rozdíl od otce, neprůhledná, pročež ho, když se obrací na své milované diváky, považuje za blázna. Dvojitá je i pointa. Otec prakticky – za pomoci diváků, které pozve „do šatny“ – dceři předvede, jak se to s tou čtvrtou stěnou má, a ona mu na oplátku prozradí, že otcem jejího dítěte je malíř z otcovy generace, kterého měla ráda maminka.



Bolek Polívka: *DNA*, režie B.Polívková, Divadlo Bolka Polívky, 2014 – Bolek Polívka a Anna Polívková
FOTO ARCHIV DIVADLA

Kouzlo „rodinného dokumentu“¹¹⁰⁾ vzniká tím, že partnerkou je Polívkovi jeho dcera Anna, a že ve hře může divák objevit leckterou autobiografickou narážku. Polívka nedělá rozdíl mezi skutečností a drbem, obojí bere (sebe)ironicky do hry. Můžeme se jen domýšlet, zda Pohl nebo Polívka zestárnul na sebelitostivého vzteklouna, jestli holduje alkoholu Pohl, Polívka nebo i jeho dcera, zda náhodou i Anna netrpí hysterickou katatonii, přičemž strne, a když dostane prášek, tak má pěnu u pusy a sprostě nadává, a koho všeho navštěvuje kouzelník-exekutor, který co přelepí, to zmizí, a po němž na stěnách zůstávají „obrazovky“ po chybějících obrazech. Hádám, že poměr pravdy a výmyslu vystihuje historka, kterou Polívka odpověděl na otázku, zda je inscenace bilancí, inventurou, ohlédnutím či rekapitulací: „*Je to sen o snu. Jednou Miloš Forman vyprávěl, že celou noc nemohl usnout. Tak si dal pivo, doutník, pak se šel projít do zahrady, pokoušel se číst. Zase si lehnul a nespál. Ráno se probudil a zjistil, že se mu zdálo, jak nemohl usnout.*“¹¹¹⁾

Inspirací ke vzniku produkce byl nerealizovaný nápad uvést s Polívkou Bernhardova *Divadelníka*; umění i vztah k němu mají vskutku i v *DNA* bernhardovský šmrnc. Bolek a Anna Polívkovi jsou moc dobří a charismatičtí klauni, čísla, která v pomyslném kabaretu, tedy

¹¹⁰⁾ Tohoto označení použila ve své recenzi Jana Soukupová (*Bolek Polívka hraje na city. A nelze mu nepodlehnout*, iDnes.cz, 20.6.2014).

¹¹¹⁾ Polívka se v *DNA* našel mezi genetikou, pakostnicí a dnem, rozhovor s Lubošem Marečkem, Aktuálně.cz, 19.6.2014.

před oponou předvádějí, ale nepatří zrovna do kategorie vysokého umění. I to je bernhardovské, jenže publikum není na Bernhardově straně, chybí mu kritický, ironický odstup. Naopak ho těší i umoloušané fóry: žertík s hráčem na housle, který si přidržuje padající smyčec prstíčkem vytaženým z poklopce, se starou ženou, která tančí za zvuku kastanět, tedy praskajících kloubů, a pak omládne přifouknutím poprsí, nebo výstup opilého ruského violoncellisty, který své hraní jen markýruje, ve skutečnosti hraje přehrávač ukrytý – spolu s lahvičkou chlastu – v jeho nástroji. Zajímavé je, že když takhle „spustí“ Vysockého, začnou diváci hned plácát do rytmu. Rázem je patrné, že by to divadelník neměl s láskou k publiku přehánět, neboť soudnost toho publika je chabá. Domnívám se, že Bolek Polívka (na rozdíl od Pohla) tohle ví, že i proto má dlouhá léta vždy k ruce Barina Jaromíra Tichého a Frettiho Jiřího Pfeifera, které jako zástupce bambulů v hledišti peskuje a zesměšňuje.



Walls and Handbags, choreografie, libreto a režie Jana Burkiewiczová, režie SKUTR, Losers Cirque Company, 2015. Nahoře Kryštof Unger
FOTO FRANTIŠEK KORTMANN

■ Své mínění o publiku mají asi i pánové Kukučka a Trpišovský, duo zvané SKUTR, každopádně vědí, jak na ně. Ve *Walls and Handbags* objevili pro český nový cirkus dětskou hvězdu, osmiletého Kryštofa Ungera, akrobatického gymnastu a vicemistra ČR v patřičné kategorii. Spolu s ním je na scéně pět gymnastů, tanečníků a – hlavně silových – akrobatů ze sestavy zvané LOSERS CIRQUE COMPANY. Úspěšná premiéra proběhla na letošní Letní Letné, kde o rok dřív zaujalo Losers Cirque Company debutem, dvěma krasavicemi zkrášlenou inscenací *Loser(s)*.

Walls and Handbags stojí na jednoduchých principech. „Příběh“ se odvíjí ze situace, která je tak trochu *Kluk z plakátu* naruby: na scénu přijde malý chlapec, na plot křídou nakreslí panáky a ti ožijí, stanou se z nich jeho velcí bráchové. Stejně prosté je scénické řešení. Nejprve vidíme dřevěný plot, který ovšem – jak se brzy ukáže – tvoří na výšku postavené dlouhé lavice, podobné těm, které se používají ve školách při tělocviku. S ničím jiným než s nimi se nehraje.

Ta hra, přesněji hraní si, je samo o sobě téma, souběžně se naznačují vztahy dítěte a dospělého, dětství a dospělosti, případně dětinské spory dospělých, které skutečné dítě svou přítomností koriguje. Dítě je totiž v této lyrické pohádce hravé i spravedlivé.

Mládenci si s dětmi hrají podobně jako se svými ratolestmi tatínkové, jen poněkud divočeji. Kluk jednoho po druhém třeba nutí, protože pořád nemá dost, ať ho chytí za ruku a nohu a dělá z něj letadlo, což je, když létá jen kousek od lavic, o strach. Právě strach o dítě a údiv nad tím, co umí, tvoří základní emoci diváka. V některých scénách se dospělí podobají zvířatům z džungle a chlapec Mauglímu, např. když muži drží na vzpažených rukách lavice a chlapec ve výšce přebíhá z jedné na druhou¹¹²⁾, jindy je jen zaujatým divákem. Muži vydupávají nohama rytmus, ten, kdo to splete, musí z kola ven. Vítěz končí velkým sólem, jenže ostatní ho neoslavují. Naopak ho zvednou na vršek jedné na bok postavené lavice a nebezpečně s ním kývají. Pochopitelně, že kluk je na straně pronásledovaného.

Skladba inscenace je dynamická. Zní různorodá, často poněkud etno hudba, nechybí ani pro SKUTRy typická lidovka¹¹³⁾. V sérii výstupů se objevuje i akrobatický, někdy unisono choreografovaný tanec nebo např. scéna s lavicemi sraženými do podoby pódia, v němž se posunem otevírají mezery-propadla, z nichž vytrčí hlava, noha..., aby zas rychle zmizely, neboť lavice se srážejí s prudkostí gilotiny.

Souběžně se ukazuje nebezpečí, které taková hra přináší. Podobné řešení použil třeba Oskaras Koršunovas, když v roce 1999 inscenoval *Sen noci svatojánské* jen s řadou dřevěných desek.¹¹⁴⁾ Jednoduchost je pěkná, z desek stejně jako z lavic lze skládat nejrůznější tvary, dávat jim všemožné významy, ten výtvarný prvek ovšem zároveň svádí k vytváření etud: křiklavým, neboť efektním příkladem je scéna, kdy si pánové hrají na western ve stylu všichni proti jednomu – toho nutí šplhat na stále vachrlatější věže z lavic. Souvislost mezi čísly je matná; představení nemá děj, jen rámeček. Po vrcholné scéně, kdy z lavic postavených na výšku je složen věžič, na který kluk vyšplhá a nahoře si zabubnuje na prsa, sestaví pánové znovu plot, na který nakreslí slunce, krajinu, kolotoče zvětšeninu obrázku, který nosí kluk na tričku.

■ Jestliže je inscenace *Walls and Handbags* inzerována coby dílo česko-slovensko-maďarsko-srbské, tak *Family* LA PUTYKY je ještě mezinárodnější. Český nový cirkus učinil, co dělal dřív cirkus starý, zesvětověl a – taky tradičně – z lidí různých národností vytvořil rodinu. V případě produkce Rosti Nováka ml. ta mezinárodní rodina hraje o režisérově české rodině, a tím – neboť „provoz“ je obousměrný – činí z obrazu jedné české rodiny rodinný

¹¹²⁾ Mauglí mě napadá jistě proto, že se mi vybavoval předloňský stejnojmenný muzikál, který SKUTR režíroval v Kalichu (viz *Pataputy*, SAD 5/2014).

¹¹³⁾ Přesněji píseň, která jako lidovka zní. Text ovšem vypadá moderně ironicky: „*Dřevěné vysoké javory, sekera, pila a hřebíky, řezat a zatloukat kolíky, dřevo na třísky, pak řízky.*“

¹¹⁴⁾ Viz Jakub Skorpil: *And Jean should not be bald!* (SAD 6/2000).

obraz méně určitý a globálnější. Kdyby byl soubor ryze český, bylo by nejspíš ve *Family* víc i české činohry a bylo by jasné, co chce Rošťa Novák ml. říct. Takhle mohu – na rozdíl od těch kritiků, kteří si nedoslovené víc domysleli – věřit, že by to nebyly sentimentální banality, a těšit se z letmých replik a dialogů, třeba z absurdní minimalistické slovní výměny „*Je tu nic.*“ – „*Není tu nic.*“ (a nedumat, zda se tím náhodou nemíní, že potomci opomíjejí své rodiče).

K víře, že absurdita a abstrakce nejsou náhodné a že cílem není (se) dojmout, mě přivádí hlavně vizualita, obrazy. Ty spojuje industriálně strohý, ne však – v porovnání s Archou i La Fabrikou – aseptický prostor Jatek78. Oprýskané zdi tvoří neměnné pozadí pro „koláž“ různých scénických akcí, kombinujících tanec, gymnastiku a cirkusové techniky. Současně se velmi dbá na celkovou choreografii postav a předmětů v prostoru.



Rošťa Novák ml.: Family, koncepce a režie R. Novák ml., choreografie Thomas Steyaert, Cirk La Putyka, 2015. V letu Matyáš Novák
FOTO LUKÁŠ BÍBA

Na počátku dva muži trochu tančí, trochu zápasí, pak se přidávají další, i rodiče režiséra, Rošťa Novák st. a Anna Nováková, rozená Kopecká¹¹⁵). Právě ona vlepí jako první svému muži facku a hned ho obejmě, kterážto sekvence (facka a objetí) se u postav, které se v tu chvíli podobají figurkám z mechanického strojku, dokola vrací. Scéna se dál rozvíjí k

¹¹⁵) Po přeslici patří Rosta Novák ml. do slavného loutkářsko-cirkusáckého rodu Kopeckých.

nejrůznějším podobám „přilnutí“ člověka k člověku a postupně přibývá akrobacie: jeden skočí do náruče, jiný na rameno, i maličké ženy musí unést velké muže. Tenhle nepatřičný gard patří dnes ke klišé nového cirkusu, podobně patří milostné násilí ke klišé současného tance: ve *Family* ale obojí působí celkem svěže, hádám proto, že nechybí nadsázka.

Na scéně posléze identifikujeme i Rostu Nováka ml. a jeho ženu (postavy hrané – s odstupem – jinými aktéry) a jejich desetiletého syna. Tak se jen pár měsíců po premiéře *Walls...* objevuje druhá dětská hvězda českého nového cirkusu. Matyáš Novák, který se v cirkusovém umění potatil, to umí hlavně na trampolíně. Není jednoznačným středobodem, přesto poutá nejvíc pozornosti a strach o dítě je i téma (zprostředkované nepříliš přesvědčivě se bojícími prarodiči ve chvíli, kdy se i z něj stane vrchol lidské věže).

Jediným mobiliářem, centrem scény i symbolem rodinného života je dlouhý jídelní stůl s židlemi¹¹⁶⁾, který se postupně zmenšuje až na úplnou miniaturu. Leccos se odehrává kolem stolu, leccos i na něm, např. jedno z nejvýraznějších cirkusových čísel, mužské frajeření předvedené jako balancování na vzhůru obrácené, o desku stolu opěradlem opřené židli.

Přestože inscenace naznačuje příběh rodiny (narození, svatba...), tak příběh v pravém slova smyslu nevypráví. V hudebně-pohybovém představení je podstatná proměňující se emoce, s typickým střídáním milostných (z mého pohledu nikoli sentimentálních) a bojovných nálad. Emoci probouzí obrazy jen někdy popisné, často spíše abstraktní: toho typu je např. karetně protikladná dvojice s ženou zavěšenou v kole ve vzduchu a s mužem, který se pod ní v kole točí na zemi, či finální hrozen lidí zavěšených na jediném člověku. K tomu hraje muzikantsky velmi zdatné trio písně většinou rockově dravé, jindy lyrické s dominujícími, téměř folklorními houslemi.

V té abstraktnější rovině se *Family* podobá loňským *Panenkám*, chci říct – neboť cirkus rád dává najevo svou světovost – *Dolls*. Ty byly stylově čisté, příběh nevyprávěly, byly jím. Čistotu letošní novinky trochu „špiní“ šmouhy rodinné historie.

Nejen u La Putyky ovšem platí, že lepší je silné představení zcela bez fabule než s fabulí banální či klopotnou. Na druhou stranu by novému cirkusu velmi prospělo, kdyby našel opravdu silný příběh a byl ho schopen scénicky převyprávět.¹¹⁷⁾

Leo, *idea Tobias Wegner, režie Daniel Brière, scéna a světelný design Flavia Hevia, video Heiko Kalmbach, animace Ingo Panke, kostýmy Heather McCrimmon, zvukový design Jean Gaudreau, choreografie Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola, kreativní produkce Gregg Parks, Y2D & Chamäleon Theater Berlin (Kanada, Německo), premiéra 2011*

Bianco, *režie Firenza Guidi, hudební režie David Murray, kostýmy Rhiannon Matthews, designer Saz Moir, kreativní produkce Tom Rack, NoFit State Circus (Velká Británie), premiéra 2012*

Morsure, *námět a režie Marie Molliens, pomocná režie Fanny Molliens, technická režie a scénografie Vincent Molliens, hudba: Benoît Keller, Christian Millanvois a Françoise Pierret, kostýmy Solenne Campas, akrobatické vedení Dariusz Karczewski, choreografie Milan Herich, produkce Stéphanie Monnot Liodenot, La Compagnia Rasposo (Francie), premiéra 2013*

Bolek Polívka: DNA, *režie B.Polívka, dramaturgie Petr Oslzlý, scénografie Jaroslav Milfajt, kostýmy Sylva Zimula Hanáková, světelný design David Kachlíř, hudba David Rotter, choreografie Michal Kurtiš, Divadlo Bolka Polívky, premiéra 18.6.2014*

¹¹⁶⁾ Podobný stůl byl na scéně už v emblematické *La Putyce*, tam ovšem šlo o stůl hospodský.

¹¹⁷⁾ *Family* je první díl plánované trilogie, jejíž zbylé dvě části mají spatřit světlo světa v příštím roce. A protože je ten svět při vši velikosti malý, únorová premiéra druhého dílu, zvaného *Roots*, tedy *Kořeny*, má být v Berlíně, v tomtéž Chamäleon Theater, který dal vzniknout inscenaci *Leo*.

Walls and Handbags, námět Marija Pavlovic, choreografie, libreto a režie Jana Burkiewiczová, režie a dramaturgie SKUTR, výprava Adriana Černá, hudba Petr Kaláb, zpěv Csongor Kassai, návrh akrobatických modulů Petr Horníček a Zdeněk Mora vec, asistent režie a herecká supervize Željko Maksimovic, Losers Cirque Company a STK Theatre Concept/ SKUTR, premiéra 17.8.2015 (Letní Letná)

Rostě Novák ml.: **Family**, koncepce a režie R. Novák ml., choreografie Thomas Steyaert, scéna Hynek Dřížhal, kostýmy Kristina Záveská, projekce Jakub Jelen, hudba Jan Balcar, Andrej Rády a Veronika Linhartová, Cirk La Putyka, premiéra 14.10.2015 (Jatka78)

vyšlo v SADu 6/2015

P.S.: První pokračování „Královské cesty“ naleznete v článku SAMEJ GÉNIUS, SAMEJ IDIOT A ČERNOČERNÁ BÍLÁ (SAD 3/2016).

Z KRÁLOVSKÝCH CEST ZA NOVÝM CIRKUSEM

**převážně s J.Cookem
(1990-2015)**

e-příloha časopisu Svět a divadlo, 2016

**redakce Karel Král
technická redakce Jakub Škorpil**

ADRESA REDAKCE: SVĚT A DIVADLO, Divadelní ústav, Celetná 17, 110 00 Praha 1

Vydává spolek Svět a divadlo

tel.: +420/ 224-817-180; e-mail: svet@divadlo.cz; internet: www.svetadivadlo.cz

Distribuce pro knihkupce: KOSMAS s.r.o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2, tel/fax +420/ 222-510-749

Vychází šest čísel do roka – cena jednoho čísla tohoto ročníku 125 Kč

ROČNÍ PŘEDPLATNÉ ROČNÍKU JE ZVÝHODNĚNO – činí 650 Kč včetně přílohy

PRO STUDENTY 550 Kč včetně přílohy

Objednávky zasílejte na adresu redakce poštou, e-mailem, či vyplňte on-line

příhlášku číslo účtu: 135373920/0300 ČSOB, a.s., Praha 1

IČO: 26613239

NA UVEŘEJNĚNÍ KTERÉHOKOLIV TEXTU JE POTŘEBNÝ SOUHLAS AUTORA A VYDAVATELE

ISSN 0862-7258 – Index 47410 – Registrace MK ČR E 5291