

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Kateřina Korychová

Dramaturgie českého nového cirkusu – Tvorba Elišky Brtnické

Dramaturgy of Czech New Circus: Eliška Brtnická's Work

Praha 2019

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Konzultant práce: Mgr. Veronika Štefanová, Ph.D.

Prohlášení:

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

V Praze, dne 17. července 2019

Kateřina Korychová

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování svému vedoucímu práce Doc. Mgr. Martinovi Pšeničkovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivý přístup. Rovněž bych chtěla poděkovat Mgr. Veronice Štefanové, Ph.D. za její vstřícnost, pomoc při získání potřebných podkladů a četné konzultace.

Klíčová slova:

Nový cirkus, cirkus, inscenace nového cirkusu, dramaturgie, Eliška Brtnická, performance, Cirkus Mlejn

Keywords:

New Circus, Contemporary Circus, Dramaturgy, Eliška Brtnická, Performance, Cirkus Mlejn

Abstrakt

Bakalářská práce pojednává o dramaturgickém přístupu přední české artistky Elišky Brtnické k novému cirkusu a pokusí se její estetický přístup zasadit do širšího teoretického a historického kontextu českého nového cirkusu. Bakalářská práce zmapuje celkovou tvorbou performerky se zaměřením na analýzu inscenace Enola. Na základě kritických reflexí, studií v odborných periodikách a vlastní divácké zkušenosti se v práci pokusím popsat a analyzovat inscenační styl, jevištní akci, vizuální stránku a režijně-dramaturgickou práci na inscenaci.

Abstract

This thesis examine the dramaturgical approach of famous Czech artist Eliška Brtnická to the contemporary circus. In addition, this paper elaborates on the wider range of theoretical and historical context of new circus and her work. The main focus is to analyse the staging of Enola. Based on critical reviews, relevant studies and own experience as an audience, this paper looks and analyze the staging style, action, specific visuals and the dramaturgical work of staging.

Obsah

1	Úvod	7
2	Zdroje	9
3	Dramaturgie – vývoj pojmu ve vztahu k cirkusu	12
3.1	Definice divadelní dramaturgie	12
3.2	Dramaturgie cirkusu	14
3.2.1	Nutnost redefinice	15
4	Český nový cirkus – osobnost Elišky Brtnické	17
4.1	Rozvoj žánru po roce 1989	17
4.1.1	Festival „Fun Fatale“	18
4.2	Eliška Brtnická – Cirkus Mlejn	19
4.2.1	Česká cirkusová dramaturgie	20
5	Cirkusové disciplíny – vzdušná akrobacie	24
5.1	Vývoj dramaturgie ženské vzdušné akrobacie	24
5.2	Reflexe závěsné akrobacie	25
5.3	Současné podmínky vzdušné akrobacie	26
6	Analýza inscenace Enola	27
6.1	Rekonstrukce diváckého vjemu	27
6.2	Dramaturgie	29
6.3	Využití cirkusové disciplíny	31
7	Závěr	33
8	Bibliografie a prameny	35

1 Úvod

Nový cirkus se v posledních letech stal v České republice předmětem mnoha diskuzí. Ať už se jedná o samotnou praktickou cirkusovou tvorbu, cirkusovou pedagogiku, kritiku nebo diváky. Výrazný obrat nastal v roce 2004 s příchodem letního cirkusového festivalu „Letní Letná“, který začal představovat tuzemskému publiku celosvětovou tvorbu. Krátce na to, pak vznikl první český profesionální cirkusový soubor *Cirk La Putyka*, který je v současné době nejúspěšnějším souborem, co se divácké návštěvnosti a zahraničních spoluprací týče. Současně s *Cirk La Putyka* vznikly další soubory, které neměly ambici (prostředky) oslovovat co nejširší spektrum diváků, ale spíše se zaměřovaly na zdokonalení své techniky a nacházení osobitého inscenačního stylu. Kvůli absenci cirkusové univerzity a vybavených prostorů pro tréninky je budování sítě profesionálních cirkusových souborů obtížné a zdlouhavé. Za nejúspěšnějšího umělce v daných podmínkách lze považovat Elišku Brtnickou a její tvorbu, především její inscenaci *Enola*, která vzbudila nadšené reakce ze strany tuzemských i zahraničních kritiků.

Tématem mé bakalářské práce je dramaturgie v českém novém cirkuse se zaměřením na tvorbu Elišky Brtnické, protože právě ona se tímto tématem (dramaturgie) zabývá i ve svém uměleckém výzkumu, o kterém psala ve své disertační práci¹. Tato práce se zabývá vývojem pojmu dramaturgie v cirkuse v kontextu světové tvorby a cirkusové teorie. V oboru současného tance a fyzického divadla, nově i v novém cirkuse, se o dramaturgii a jejím vymezení často hovoří. V zahraničí již na toto téma vznikají odborné studie (jednou z významných osobností je například Louis Patrick Leroux z Concordia University). V Čechách je ale výzkum dramaturgie v pohybovém divadle zatím na svém počátku. Jedním z cílů této práce je proto otevřít diskuzi o jednom z možných dramaturgických přístupů k novému cirkusu. Analýza inscenace je vedena od obecné definice dramaturgie v kontextu teatrologickém, a následně posunem ke konkrétním novocirkusovým přístupům. Důraz je kladen na otevřené dopisy² dramaturgyně Bauke Lievens, které vzbudily mezi odbornou

¹ BRTNICKÁ, Eliška. *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění*. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace *Enola*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Taneční umění. Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla, 2018. 60 s.

² LIEVENS, Bauke. *First Open Letter to the Circus. The need to redefine*. [online]. [cit. 25. 6. 2019]. URL: <https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>.
LIEVENS, Bauke. *Second Open Letter to the Circus. The myth called circus*. [online]. [cit. 29. 6. 2019]. URL: <http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-myth>.

veřejností značnou kontroverzi. Dále se bakalářská práce pokusí o stručné zmapování současné scény českého nového cirkusu v kontextu tvorby Elišky Brtnické a dramaturgie inscenace *Enola*. Základním materiálem mi byla inscenace *Enola* a pomocným materiálem disertační práce Elišky Brtnické nahlízející na tvorbu z perspektivy tvůrce, který je zároveň dramaturgem. Tato bakalářská práce oproti tomu nahlíží na *Enolu* prizmatem příjemce. Tento pohled nemohla Brtnická sama zkoumat, i přesto si tuto otázku v disertaci pokládá. Na její výzkum chci touto prací navázat z druhé strany, z vnějšího pohledu. Práce se zaměří na významový posun, kterým projde základní materiál – lidský pohyb v extrémních situacích, od prvních základních cviků, až po výsledné přijetí divákem. Protože cirkusovou dramaturgii lze vnímat také jako práci či nakládání s významem a jeho proměnou/posunem ke sdělení.

2 Zdroje

Nový cirkus je předmětem výzkumu mnoha zahraničních teatrologů a humanitních vědců. Zabývají se širokou škálou témat, počínaje historií cirkusu, vývojem jednotlivých cirkusových technik, teorií cirkusu, ale také sociálním cirkusem a genderem/genderovými otázkami v cirkusu. V Čechách teoretických a historických textů o cirkuse stále přibývá, materiálů je ale u nás rozhodně méně než v zahraničí. Teoretický a historický základ práce bylo proto nutné čerpat převážně ze zahraničních publikací a odborných studií.

Při zkoumání kontextu cirkusové dramaturgie jsem vycházela především z teoretických prací dramaturgyně Bauke Lievens. Svůj výzkum teoretické činnosti osobnosti Bauke Lievens jsem zaměřila primárně na její projekt *Between Being and Imagining: towards a methodology for artistic research in contemporary circus*, ve kterém vydala otevřené dopisy týkající se dramaturgie v cirkuse *Open Letters to the Circus*. V prvním otevřeném dopise³, ve kterém oslovuje cirkusové umělce, požaduje novou definici cirkusového umění. Tvrdí, že současný model, který využívají umělci k tvorbě inscenací, je nefunkční a vybízí k inovaci. Ve druhém dopise⁴ představuje tři mýty spojené s cirkusem (cirkus jako symbol svobody, autenticita romantických ideálů, individualita a výjimečnost cirkusových umělců), od kterých je podle ní potřeba se oprostit a začít novou inovativnější tvorbu. V publikaci *Is there any way out of here?*⁵ je formou rozhovorů s Lievens a jejími tvůrčími týmy představena konkrétní dramaturgická práce na inscenaci, její vývoj a vztah mezi osobou účinkující a dramaturgem.

Při zkoumání teorie a historie závěsné akrobacie v cirkuse jsem čerpala z knihy *Circus Bodies*⁶, která definuje žánr, zabývá se vývojem techniky a estetiky cirkusové disciplíny. Autorem knihy je profesorka Peta Tait, která se dlouhodobě zabývá teorií a historií divadla a cirkusu. Ve své práci se zaměřuje především na žánr závěsné akrobacie, který podrobuje komplexní studii. V jednotlivých kapitolách popisuje historii žánru, který zasazuje do společenského kontextu doby, pokračuje přes analýzu dramaturgie, kostýmů, genderové vyváženosti aktérů nebo míry rizika disciplíny. V posledních kapitolách pojmenovává autorka důležité aspekty divácké recepce v průběhu cirkusových výstupů, především vzdušné akrobacie, a v neposlední řadě nastiňuje možnosti reflexe cirkusových výstupů.

³ LIEVENS, Bauke. *First Open Letter to the Circus. The need to redefine*. [online]. [cit. 25. 6. 2019]. URL: <https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>.

⁴ LIEVENS, Bauke. *Second Open Letter to the Circus. The myth called circus*. [online]. [cit. 29. 6. 2019]. URL: <http://sideshow-circusmagazine.com/being-imagining/letter-myth>.

⁵ LIEVENS, Bauke. *Is there any way out of here ?*, Ghent: KASK School of Arts, 2017. 71 s.

⁶ TAIT, Peta. *Circus bodies*. New York: Routledge, 2005. 187 s.

Jednou z mála vydaných českých publikací o historii českého nového cirkusu je *Orbis cirkus příběh českého cirkusu*⁷. Jedná se o přehledovou publikaci, rozdělenou na dvě části. První část historika a kurátora cirkusové sbírky divadelního oddělení Národního muzea Hanuše Jordana mapuje dějiny českého tradičního cirkusu. Druhou část, která se zabývá novým cirkusem v Čechách, napsal divadelní dramaturg, režisér, člen divadla VOSTO5 Ondřej Cihlář. Obě části jsou doplněny o četné fotografie.

Velmi cenným zdrojem informací jsou diplomová a disertační práce Veroniky Štefanové. Diplomová práce *Estetika a poetika současného cirkusu*⁸ podává ucelený obraz o vývoji novocirkusových souborů a disciplín v evropském kontextu. Mimoto se zabývá procesem vzniku cirkusové inscenace a uvádí příklady současných souborů. V disertační práci *Nový cirkus jako dramatické umění*⁹ doplňuje Veronika Štefanová své bádání o celosvětový kontext nového cirkusu a detailně rozebírá vývoj žánru ve světě a v Čechách.

Zatím ojedinělý pokus o komplexní statistické dotazníkové šetření vyšel v publikaci *Nový cirkus a nonverbální divadlo* v edici *Český tanec v datech*. Dotazníkové šetření Veroniky Štefanové bylo cíleno na umělce z oblasti nového cirkusu v České republice. Průzkum zmiňuje přibližný počet aktivních profesionálů, jejich věk, příslušnost k souborům, plat, ale i názory artistů na stav a kondici oboru, úroveň profesionality a možnost vzdělávání. Tato data jsou zajímavá z hlediska mimouměleckého aspektu profese, který se nutně odráží na tvorbě. Z výzkumu například vyplývá, že pro většinu umělců není možné se uživit pouze uměleckou profesí¹⁰, od čehož se odvíjí i pomalý růst profesionality českého nového cirkusu.

Dalšími prameny mi byly kritické reflexe, které komentovaly uměleckou činnost performerky Elišky Brtnické. Ucelený přehled o scéně nového cirkusu v Čechách podává Centrum pro nový cirkus Cirqueon, který vydává online magazín. V něm jsou publikovány recenze, reportáže a rozhovory s tvůrci nového cirkusu. V Cirqueonu funguje rozšiřující se

⁷ JORDAN, Hanuš - CIHLÁŘ, Ondřej. *Orbis cirkus příběh českého cirkusu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění: Cirkoskop: Národní muzeum, 2014. 344 s.

⁸ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Estetika a poetika současného cirkusu. Od moderního cirkusu až po současný aneb Systematické prolínání umění s cílem vytvořit umění absolutní*. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2009. 128 s.

⁹ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Nový cirkus jako dramatické umění: Analýza inscenací nového cirkusu jako cesta k jeho estetickému diskurzu*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2015. 229 s.

¹⁰ ŠTEFANOVÁ, Veronika - BYČEK, Alexej. *Český tanec v datech. 4/ Nový cirkus a nonverbální divadlo*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018. 20 s.

„Co se týče možnosti plně se uživit v oboru nového cirkusu, existuje u nás několik málo jednotlivců, u nichž ale zásadní příjem v oboru plyne ze zahraničních turné nebo z hostování v zahraničních souborech či komerčních podnicích (výjimkou je soubor Cirk La Putyka). Proto se většina současných českých artistů nového cirkusu živí jako lektori, anebo v úplně jiné profesi, která se primárně neváže k jakémukoliv uměleckému oboru.“

knihovna s odbornými publikacemi, videozáznamy inscenací, plakáty, ročenkami a programy. Dále se kritickým reflexím nového cirkusu okrajově věnují internetový portál Taneční aktuality.cz, Divadelní noviny, Taneční zóna či Opera plus. Inscenaci *Enola* reflektovala všechna zmíněná periodika, včetně České televize a festivalového zpravodaje Divadelní Flory v Olomouci.

3 Dramaturgie – vývoj pojmu ve vztahu k cirkusu

V následující kapitole se pokusím stručně obsáhnout obecný pojem divadelní dramaturgie za pomoci slovníkových definic a vybraných teatrologických publikací. Definicemi bych chtěla poukázat na vývoj pojmu a jeho významové rozšíření. Z důvodu zaměření bakalářské práce na cirkusovou dramaturgii uvádím jen stručný historický vývoj obecného chápání dramaturgie, převážně v českém kontextu. V další části kapitoly problematiku dramaturgie vztahuji na žánr nového cirkusu za podpory odborných studií *Circus Bodies* profesorky Pety Tait či dramaturgyně Bauke Lievens a jejích studií *Open Letters to the Circus*, které vznikly v rámci projektu *Between Being and Imagining: towards a methodology for artistic research in contemporary circus*. Na závěr kapitoly se pokusím pojmenovat cirkusovou dramaturgii v českém kontextu se zaměřením na tvorbu Elišky Brtnické a reflexi její disertační práce.

3.1 Definice divadelní dramaturgie

Původ slova dramaturgie nalezneme v řeckých slovech *dramatopoieo* – básnická disciplína, psaní dramatu; *dramaturgia*, *dramatopoiá* – kompozice dramatu. V období osvícenství se stal dramaturg osobou, která udávala návody a pravidla pro kompozici her. Za prvního dramaturga je považován Gotthold Ephraim Lessing, který se svým souborem teoretických statí *Hamburská dramaturgie* (1769) přispěl k rozvoji německé teoreticko-kritické praxe.¹¹ K rozšíření významu přispěl Bertolt Brecht s pojetím dramaturgie, která se vztahuje na text i inscenační prostředky.¹² V českém kontextu se jeho chápání neustále proměňuje. Obecně lze současnou divadelní dramaturgii rozdělit na „repertoárovou“ nebo „jednorázovou“. „*Jednorázová dramaturgie přechází až k autorství či spoluautorství předlohy na straně jedné a k – režii na straně druhé. (...) Tento typ dramaturgie je příznačný pro – autorské divadlo, kde se mluví též o nepravdelné dramaturgii (dramaturgie vycházející z jiných než pro divadlo určených textů).*“¹³

Dramaturgie v českém kontextu nepředstavuje tedy dramatika, ale (v ideálním) případě člena tvůrčího týmu, který spolu s režisérem tvoří dramaturgický plán i jednotlivé inscenace. Jeho činnost se ale proměňuje v závislosti na konkrétní inscenaci či divadelní

¹¹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. 131 s.

¹² PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s.

¹³ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri a Národní divadlo, 2004. 133 s.

sezoně. Artur Závodský a Zdeněk Srna definovali v roce 1972 dramaturgii takto: „Dramaturgie vytváří živou, aktuální tvář divadla, spolu s režii se stará o to, aby divadlo přinášelo umění živé, hovořící k současnosti. (...) Dramaturgie patří tedy jednou částí své tvůrčí náplně do oblasti historie a teorie dramatu i divadla (touto částí se dramaturg podílí na formování uměleckého programu „svého“ divadla), druhá její část je dána schopností odhadnout scénické kvality textu, uměním náležitě je připravit, popřípadě vyostřit atp.“¹⁴

V roce 1981 Zdeněk Hořínek vydává publikaci *Úvod do praktické dramaturgie*, kde u dramaturgie vyzdvihuje především dialogický princip: „V dramaturgické práci se nejmarkantněji projevuje dialogický princip divadla a jedině v divadelním systému, který tento dialogický princip respektuje, dostává dramaturgie svůj plný smysl a význam. (...) Dramaturgie se v divadelní práci beze zbytku rozpouští: nevytváří žádné „hmatatelné“ hodnoty, nezpředměťuje se přímo ve scénickém tvaru, funguje jako pouhý prostředník mezi autorem a inscenátory.“¹⁵

V neposlední řadě uvádím definici Jana Císaře: „Dramaturgie je činnost na pomezí v tom typu divadelního jazyka, jehož východiskem je předem hotový, připravený literární (dramatický) text, který usiluje o to, aby byl transformován do divadla a předveden představením.“¹⁶

Obecně se definice zaměřují na textovou podstatu a práci s textem, v čemž se současná dramaturgie posunula. Jak se tedy tyto definice proměňují, pokud se jedná o divadelní inscenace, které nepracují s dramatickým textem? Částečně o tomto tématu, ve spojitosti s autorským a amatérským divadlem, hovoří již citovaný Jan Císař. Úvodem své publikace *Základy dramaturgie I.* zmiňuje tvůrčí způsob, který nazývá „dramaturgie tématu“. Tento způsob nevychází primárně z dramatického textu, ale z obecnějšího tématu, které bylo následně zastoupeno vybraným literárním dílem a přetvořeno na divadelní tvar.¹⁷ Částečně by byla pro divadelní tvary nepracující s dramatickým textem zachována i definice Zdeňka Hořínka o dialogickém principu divadla, který lze s divákem navázat i bez použití verbálních prostředků.

Chápání dramaturgie se ale proměňuje, zaměříme-li se na cirkus.

¹⁴ ZÁVODSKÝ, Artur - SRNA, Zdeněk. *Úvod do divadelní vědy (teatrologie)*. Brno: Universita J. E. Purkyně v Brně – Filosofická fakulta, 1972, 52-53 s.

¹⁵ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze, 1981. 13 s.

¹⁶ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie I. Situace*. Praha: Akademie múzických umění, 1999, 7 s.

¹⁷ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie I. Situace*. Praha: Akademie múzických umění, 1999. 7 s.

3.2 Dramaturgie cirkusu

V posledních letech nabírá dramaturgie jako téma v kontextu cirkusu a cirkusových umění na síle a významu, což potvrzuje vzrůstající počet výzkumných projektů a studií.¹⁸ Přestože zatím neexistuje jasně definované postavení dramaturgie v cirkuse, o cirkusové dramaturgii je možné hovořit již ve chvíli, kdy o cirkusu uvažujeme jako o umění, které může být nejen sdíleno, ale má možnost i sdělovat.

Historický vývoj cirkusové dramaturgie začíná již v tradičním cirkuse. V tomto případě znamenala dramaturgie spíše „sestavení programu“ v duchu určité gradace náročnosti i zábavnosti. Představení tradičního cirkusu byla postavena především na technické dokonalosti koňské drezury, akrobatických a klaunských čísel bez zjevného logického a estetického celku. Zvláště výstupy vzdušné akrobacie obracely pozornost na fyzickou a technickou dokonalost. Jejich primárním cílem bylo překonávat limity těla, práce s rizikem a vzbuzení silné emoce v divákovi (potěšení ze sledování artistického těla nebo napětí) při sledování artistických výstupů.¹⁹

Nový cirkus, který se objevil na počátku 70. let 20. století, se chtěl odlišit od tradičního cirkusu především otevřením oboru artistům z necirkusových rodin, estetikou, eliminací zvířecí drezury, prolínáním uměleckých druhů, ale zároveň i snahou o komplexnost. „*Neopominutelný a téměř stěžejní vliv na vznik nového cirkusu mělo divadlo, jímž se nechali jednotliví tvůrci inspirovat zejména v oblasti dramaturgie a nově i cirkusové režie.*“²⁰ Nový cirkus se tedy, jinými slovy, snažil oprostít od směsice nesouvisejících artistických výstupů a zaměřil se na tvoření kompaktního celku. Estetika nového cirkusu vycházela ze dvou principů – cirkusovosti²¹ a divadelnosti. Vztah divadla a cirkusu byl ale vždy problematický, což ve své studii vysvětluje Bauke Lievens s odkazem na to, že cirkus nikdy nemůže být „representativní“ typ umění. Cirkus nemůže předstírat něco jiného, než je, tudíž mimeze

¹⁸ JOVANOVIĆ, Sofija. *The Problem of Character in Contemporary Circus in Québec*. A thesis in the Individualized Program – Master of Arts (Individualized Program). Montréal. Concordia University, 2017. 102 s. [online]. [cit. 4. 7. 2019] URL: https://spectrum.library.concordia.ca/982907/1/Jovanovic_MASc_F2017.pdf. CRUZ, CarlosAlexis. *Contemporary Circus Dramaturgy: An Interview with Louis Patrick Leroux*. Theatre Topics, vol. 24 no. 3, 2014, pp. 269-273. Project MUSE, [online]. [cit. 4. 7. 2019]. URL: <https://muse.jhu.edu/article/553778>.

KANN, Sebastian. *Taking back the technical contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis*. MA Thesis Theatre Studies. Utrecht University, 2016, 42 s.

¹⁹ TAIT, Peta. *Circus bodies*. New York: Routledge, 2005. 187 s.

²⁰ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Estetika a poetika současného cirkusu. Od moderního cirkusu až po současný aneb Systematické prolínání umění s cílem vytvořit umění absolutní*. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2009. 18 s.

²¹ „Cirkusovost v sobě obsahuje skutečnost, že artista na daném místě a v danou chvíli předvádí riskantní fyzický výkon, který ohrožuje jeho zdraví i život.“ Přednáška na Katedře divadelních a filmových studií Filozofické fakulty MU. ŠTEFANOVÁ, Veronika. Nový cirkus jako dramatické umění, 31. října 2016.

v cirkuse je takřka nemožná.²² Současní teoretici a dramaturgové vyvíjejí snahu o pojmenování těchto přístupů a navrhují přístup jiný. Bádání je ale stále na svém počátku. Současná tvorba cirkusových souborů tento „dramaturgický problém“ registruje a zaměřuje se na zdokonalení technických prvků inscenace. Dramaturgie Bauke Lievens se na cirkusové umělce obrací s výzvou o redefinici tohoto žánru od základu. Vyzývá umělce, aby se nespokojili s diváky dychtícími pouze po artistických výkonech, které ocení obdivnými vzdechy, ale aby tvorbou zahájili dialog. Jakmile bude mít dílo také jiný cíl než bavit, udělá prostor cirkusové dramaturgii.

3.2.1 Nutnost redefinice

Velký rozruch v cirkusovém světě vzbudila v posledních letech právě badatelka a cirkusová dramaturgyně Bauke Lievens, která ve své studii *Open Letters to the Circus* vybídla k redefinici cirkusového umění. Tvrdí v ní, že sloučení principů divadla (zvláště divadla, které se pokouší o vyprávění či reprezentaci reality skrze jevištní metaforu) s cirkusem není možné tak, aby došlo k hladkému propojení obou umění. Ve většině případů je výsledkem cirkusového výstupu okamžitě přerušeni lineárního narativu. V okamžiku fyzického nebezpečí, které v mnoha případech cirkusový akt obsahuje, se divadelní způsob vyprávění zastaví. Od cirkusové techniky a výstupů se odtrhnout ale nelze, protože jsou hlavními prostředky tvorby. Mnoho artistů se tak plně zaměřilo pouze na fyzickou/artistickou dovednost, čímž ale udělali pomyslný krok zpět k tradičnímu cirkusu. Klíč k tvorbě leží podle Lievens v pochopení nového cirkusu jako formy, v jejímž centru je tělo, které se neustále snaží překonávat limity. Zároveň je ale nezbytné pochopit formu a obsah sdělení a vytvořit mezi těmito složkami neoddělitelné pouto. K tomu mají umělcům pomoci otázky: „form (how), content (what), context (why)“. Dále Bauke Lievens uvádí, že cirkus je ze své podstaty fyzickým uměním, které bylo od svého počátku využíváno k ukazování (dovedností), nikoliv jako prostředek zobrazení. Na konci prvního dopisu (studie, eseje) vyzývá umělce k hledání definice cirkusu nad rámec fyzických dovedností, k experimentům a společnému dialogu.²³

Ve druhém otevřeném dopise, který vydala rok poté (tedy v roce 2016), se Bauke Lievens věnuje mýtům kolem cirkusového umění a jejich vyvracení. V úvodu studie zmiňuje

²² LIEVENS, Bauke. *First Open Letter to the Circus. The need to redefine*. [online]. [cit. 4. 7. 2019]. URL: <https://e-icetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>.

²³ LIEVENS, Bauke. *First Open Letter to the Circus. The need to redefine*. [online]. [cit. 25. 6. 2019]. URL: <https://e-icetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>.

mnoho negativních reakcí od cirkusových umělců na její první otevřený dopis. Obsah těchto čtenářských reakcí označuje za romantickou představu vnímání cirkusu. Zmiňuje, že mnoho cirkusových artistů nechce pojmenovávat a teoreticky analyzovat cirkus, protože se tím podle nich zničí celé jeho kouzlo. Mnoho z nich se od dramaturgie distancuje, protože práce dramaturga tkví především v pojmenování principů, které jsou většinou umělců skrývány za záhadné „to“. V další části dopisu na toto Bauke Lievens navazuje a nostalgické a romantizující představy o cirkuse vyvrací. Vybízí ke zbavení se představy o cirkuse jako o putujících svobodných bohémech se stany a nabádá k navrácení se k cirkusu jako mediu, se kterým lze tvořit bez zbytečných klišé.

Podobně jako se Bauke Lievens snaží zbavit nový cirkus nánosů nostalgie a ukázat ho jako fyzický materiál, který lze tvarovat na základě dramaturgické myšlenky úzce propojené s fyzickou podstatou pohybu a všemi jeho omezeními, objevuje se na české scéně nového cirkusu Eliška Brtnická, která se s tímto uměleckým směřováním ztotožňuje a navíc se snaží zbavit český nový cirkus nánosů divadelních klišé. Příkladem takového klišé může být artista, který je vždy postavou, a nikoliv sám sebou. Dále se Brtnická snaží vyvrátit, že každý pohyb musí být zasazen do předem dané významové struktury, tedy že se pohyb přizpůsobuje celku, nikoliv celek pohybu.

4 Český nový cirkus – osobnost Elišky Brtnické

4.1 Rozvoj žánru po roce 1989

Žánr, který je v České republice označován jako „nový cirkus“²⁴, k nám v plné síle pronikl až po Sametové revoluci, kdy do země začalo přicházet více podnětů ze zahraničí. Velký podíl na tom nese především Ctibor Turba, který disponoval mnoha kontakty ze svého dřívějšího působení na francouzské cirkusové univerzitě CNAC (Centre national des arts du cirque). Své studenty z francouzské univerzity zval do České republiky, kde odehráli několik představení, kterými inspirovali řadu českých umělců. Další významnou osobností je Jiří Turek, který se o rozšíření žánru v České republice zasloužil, mimo jiné, založením dvou významných festivalů. Prvním z nich byl „Kašparův kolínský memoriál“ (později přejmenovaný na Kolínský Mimoriál) a festival „Letní Letná – Mezinárodní festival nového cirkusu a divadla“²⁵. O vlivu na rozšíření nového cirkusu v České republice pojednává Veronika Štefanová ve své disertační práci: „*Festivaly mají v rozvoji nového cirkusu jako samostatného uměleckého druhu důležité postavení. Významně se podílejí především na jeho osvětě. Nejdříve byl nový cirkus součástí divadelních festivalů a festivalů pouličního umění. Po čase se novocirkusová komunita natolik rozšířila, že její vůdčí osobnosti mohly ideově expandovat a pokusit se o založení nejen festivalů, ale také produkčních společností, neziskových organizací, vzdělávacích center, a dokonce i stagion uzpůsobených novému cirkusu.*“²⁶

Festival „Letní Letná“ se svou dramaturgickou snahou obsáhnout širokou škálu forem cirkusu stal inspirací k založení vlastních českých souborů. Od roku 2009 je „Letní Letná“ současně platformou pro nově vzniklou českou novocirkusovou scénu, do které se již v roce vzniku zařadily soubory *Cirk La Putyka*, *Cirkus Mlejn* a *Bratři v tricku*. Postupně se do platformy začala zapojovat i novocirkusová mládež studující volnočasové kurzy v Cirqueonu – centra pro nový cirkus²⁷, KD Mlejn ve Stodůkách²⁸, cirkusu Le Grando v Brně²⁹.

²⁴ V zahraničních publikacích narazíme spíše na označení *současný cirkus* nebo jen *cirkus* (circus art, l'art du cirque).

²⁵ Dále jen Letní Letná.

²⁶ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Nový cirkus jako dramatické umění: Analýza inscenací nového cirkusu jako cesta k jeho estetickému diskurzu*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2015. 141 s.

²⁷ Založeno v roce 2008. Centrum vzniklo jako podpora vzdělávání, což zahrnuje tréninkové centrum se zaměřením na cirkusové umění a volnočasové kurzy, ale i odbornou knihovnu s videotékou pro odborný výzkum. V současné době se jedná o největší tréninkové centrum s nejširší nabídkou volnočasových kurzů.

V roce 2011 se na české platformě objevuje další festival nového cirkusu a pouličního divadla v Trutnově s názvem „Cirk-UFF“. Festival pořádá společenské centrum Uffo Trutnov ve spolupráci s Cirqueonem. V roce 2012 zakládá soubor *Cirkus Mlejn* festival „Fun Fatale“, kterému bude následně věnována samostatná kapitola. A v neposlední řadě spolupřádá Cirqueon od roku 2014 mezinárodní festival „Cirkopolis“, který dává prostor provokativním projektům s přesahem do žánrů, jako jsou fyzické divadlo nebo tanec.

4.1.1 Festival „Fun Fatale“

V roce 2012 zakládá Eliška Brtnická pod záštitou souboru *Cirkus Mlejn* na domovské scéně Klub Mlejn festival ženského divadla „Fun Fatale“, který tak navázal na tradici světového festivalu ženského divadla pořádaného v Laponsku, jehož činnost byla ukončena. První ročník „Fun Fatale“ se uskutečnil 1. února 2012 a trval do 5. února. Program byl složen převážně ze zahraničních hostů. Vystoupila v něm například Ilona Jäntti (Finsko), Jana Korb (Německo) nebo mezinárodní soubor *La compagnie des pieds perchés*. V rámci prvního ročníku proběhla i konference „Fatal Network“ zaměřená na genderové téma – ženy a dívky v cirkuse. Organizátoři ale od začátku festivalu deklarují, že, přestože se jedná o platformu určenou pouze ženám, není jejím cílem vytvořit feministickou akci. Na svých stránkách zdůrazňují: „*Nejde však o feministickou akci, „Fun Fatale“ chce pouze poskytnout prostor ženským performerkách a tím kompenzovat subtilnost takového prostoru v minulosti.*“³⁰ Festival má poskytnout prostor menším souborům a sólistkám, které tvoří nové formy pohybového umění. Eliška Brtnická působí od začátku jako jedna z členek dramaturgického týmu.

²⁸ Otevřen v roce 1988 primárně pro účely činnosti pohybového divadla Ctibora Turby, který zde uskutečnil premiéru inscenace „Archa bláznů“. V roce 1996 se Klub Mlejn stává domovskou scénou pro Buchty a loutky a otevírá své prostory pro pořádání častých koncertů a volnočasových aktivit. V roce 2009 se v jejich nabídce objevila i možnost navštěvovat kurz akrobacie a cirkusových dovedností pod záštitou souboru *Cirkus Mlejn*. V témže roce proběhla celková rekonstrukce objektu, který tím přizpůsobil své prostory pro trénink závažné akrobacie. V současné době má KD Mlejn přibližně 150 stálých kurzistů nového cirkusu.

²⁹ Organizace byla založena v roce 2005 jako součást „Lužánek – střediska volného času“. Každoročně pořádají celorepubliková žonglérská setkání, kurzy vzdušné akrobacie, žonglování, akrobacie pro dospělé i pro děti.

³⁰ BRTNICKÁ, Eliška. *Fun Fatale*. [online]. [cit. 31. 5. 2019]. URL: <https://funfatale.cz/o-festivalu>.

4.2 Eliška Brtnická – Cirkus Mlejn

Eliška Brtnická se narodila v roce 1983 v Jihlavě. V roce 2005 nastoupila na pražskou HAMU, obor pantomima³¹, kde absolvovala tři cykly studia (bakalářský, magisterský, doktorandský). V současné době není v České republice oficiální univerzitní studium nového cirkusu, jedinou alternativou je odchod do zahraničí, což využívá čím dál více studentů. Brtnická během svého studia absolvovala zahraniční stáže ve Španělsku (Ciudad Real: Escuela Internacional de Artes Escénicas y Pantomima), ve Francii (Paris: Académie Européenne de Théâtre Corporel, corporeal mime technic) a Finsku (Helsinki: Ilmatilacompany, working intership, choreography).

V průběhu studia na HAMU účinkovala v inscenacích *Ztraceni* v Divadle Inspirace Praha v režii Adama Halaše a v roce 2008 *Motivace* v divadle Alfred ve dvoře v produkci MOTUS Praha v režii Pavla Richty. Jejím absolventským představením třetího ročníku na HAMU bylo *ON AIR – visutá clownérie*. V roce 2009 založila se svou tehdejší spolužačkou Janou Klimovou soubor *Cirkus Mlejn*. Jako svou domovskou scénu si vybraly Klub Mlejn v pražských Stodůlkách, kde společně začaly vyučovat volnočasové kurzy cirkusových dovedností. V roce 2010 vytvořila Eliška Brtnická s Janou Klimovou absolventskou inscenaci *Postav na čaj! Nový cirkus mimochodem*, která svou poetikou zaujala široké publikum. K dramaturgické spolupráci souboru byl přizván tehdejší čerstvý absolvent DAMU Vít Neznal, se kterým následně spolupracovali i na inscenaci *Emílie*, která měla premiéru v roce 2011 v nově zrekonstruovaném Klubu Mlejn.

Emílie byla inspirována knihou Jindřicha Štýrského *Emílie přichází ke mně ve snu*. Při tvorbě inscenace došlo také ke spojení s hudebnicí Alžbětou Kostrhůnovou, která složenou hudbu v představení sama interpretovala. Kromě Brtnické a Klimové vystupovala v inscenaci také mužská postava ve třech alternacích Ondřeje Jiráčka, Salvi Salvatore a Petra Štěpánka.

Další inscenace *Easy Living* tvořila Brtnická v roce 2011 v mezinárodním autorském týmu s americkou sopranistkou Dianou Aivia, švýcarskou performerkou Stéphanie N'Duhirahe a hostem, který se v představení střídal. V roce 2014 se při inscenaci *Dynamo* setkala Brtnická s finskou choreografkou a akrobatkou Ilonou Jäntti, která se stala jednou z jejích zásadních inspirací pro vlastní sólovou tvorbu. Oproti předchozím spolupracím se Ilona Jäntti jako choreografka a režisérka zaměřovala spíše na práci s pohybovým a akrobatickým materiálem artistů než na divadelní dramaturgii: „*Víc mě*

³¹ V roce 1992 byla založena na HAMU *Katedra nonverbálního a komediálního divadla*, která navazovala na tvorbu Ladislava Fialky a Ctibora Turby, který katedru vedl do roku 1999. V současné době katedru vede Adam Halaš, který zařazuje do výuky předmět zabývající se novým cirkusem a fyzickým divadlem.

zajímá pohyb, co jsou artisté fyzicky schopní udělat a jak to pak v jejich provedení vypadá. Samozřejmě že to vždycky něco znamená. Pro mě je ale důležitější, jaké cirkusové nářadí kam přijde a jak s ním můžeme vytvářet různé obrazy.“³²

Jedním z prvních jejich dalších společných cirkusových projektů je site-specific inscenace *Pardon, I have some dealings*, které se odehrálo na dětském hřišti v roce 2013. Dalším projektem bylo v roce 2013 pouliční představení *Ironické ferrum*. Na autorském představení se podílelo osm performerů, kteří kromě akrobatických výstupů obstarávali i hudební doprovod na železné rekvizity. Následuje inscenace *Fejka* vytvořená opět ve spolupráci s finskou choreografkou Ilonou Jäntti. *Fejka* vznikala v rámci rezidencí v Helsinkách City Winter Garden a v Klubu Mlejn v Praze. Hlavním námětem inscenace byla hranice mezi umělostí a opravdovostí. Počínaje umělou květinou Fejka, až po protiklad opravdovosti a falešnosti jevištního ztvárnění. Sezónu zakončila Brtnická pouliční komediální závěsnou akrobacií *No brain no pain*, která byla patrně předpřípravou na inscenaci *Enola*. V *No brain no pain* se objevují podobné motivy jako v *Enole*. V recenzi na představení Veroniky Boušové se, mimo jiné, dočteme toto: „*Neosobní prožitek těla se překlopil v bezmála meditativní scénu, která neměla daleko k prožitku při psaní kaligrafických znaků. Brtnická proměnila dlaně i chodidla doslova ve špičku štětce, namáčela je v černé barvě a klouzala jimi po širokém pruhu bílého papíru. Kdyby ho při skládání přes hrazdu nepřetrhla, snad by z té hrazdy bývala vzlétla i origami holubice podobná těm, vysypaným na jeviště z prádelního hrnce.*“³³

V roce 2016 měla premiéru *Enola*, kterou se bude práce podrobně zabývat v následujících kapitolách. Zatím poslední inscenací Elišky Brtnické je *Opticon, čas mezi 3D a 2D* premiérováný v roce 2019 v rámci festivalu „Cirkopolis 2019“ v Kasárnách Karlín. Brtnická si jako předmět svého výzkumu vzala tvorbu svého bratra, fotografa Vojtěcha Brtnického. V inscenaci zkoumá techniku fotografie, kterou přenáší do akrobaticko-pohybové performance.

4.2.1 Česká cirkusová dramaturgie

V českém jazyce stále přibývá historických a teoretických studií o novém cirkuse, žádná z nich se ale detailně nezaměřuje na českou cirkusovou dramaturgii (s výjimkou

³² ČECHMÁNKOVÁ, Petra. *Rozhovor s Ilonou Jäntti – Není snadné být spontánní*. [online]. [cit. 6. 7. 2019]. URL: <https://www.cirqueon.cz/1228/neni-snadne-byt-spontani>.

³³ BOUŠOVÁ, Veronika. Letní cesty na Letnou (No. 8). *Taneční zóna* 19:3 201509-201512.

prvního pokusu disertační práce Elišky Brtnické). Primárním cílem této práce není hledání platné definice, přesto se pokusím o její stručné pojmenování, které vychází ze sumarizace historických publikací, diskuze s českými cirkusovými profesionály v rámci mezinárodní cirkusové konference³⁴ a mé divácké zkušenosti. Následující rozdělení českého nového cirkusu do skupin je pouze můj pohled na danou problematiku, kterým se pokouším přistup k tvorbě českých artistů pojmenovat a zařadit.

Vzhledem k absenci cirkusové školy jsou cirkusoví profesionálové v Česku odkázáni na samostudium a workshopy. Mnoho z nich na počátku rozvoje tohoto žánru u nás nedisponovalo při tvorbě vysokou cirkusovou technikou a bylo tedy odkázáno k využití jiných než cirkusových prostředků. Současná situace se neustále proměňuje, ale stále se v české cirkusové tvorbě objevují převážně inscenace s jednoduchým lineárním příběhem, který je podpořen pantomimickým/fyzickým divadlem nebo mluveným slovem. Cirkusové výstupy jsou ve většině případů mezi tento příběh přidány. Příkladem tohoto postupu je raná tvorba souborů *Cirk La Putyka*, *Bratři v triku* nebo *Holektiv*. Na tento proud tvorby by se dala aplikovat teze Bauke Lievens o neschopnosti hladkého propojení těchto dvou složek, čímž dochází k častému přerušování kontinuity inscenace.

Cirk La Putyka je považován za první český profesionální soubor, který vznikl v roce 2009 uvedením první inscenace s názvem *La Putyka*. V čele uskupení stojí od samého počátku Rostislav Novák mladší, který určuje režijní, dramaturgický i estetický směr souboru. V současné době se jedná o nejúspěšnější soubor, co se divácké oblíbenosti a výtěžnosti týče. Soubor je současně nejprogresivnější v četnosti zahraničních spoluprací. Rostislav Novák svou tvorbu reflektoval například v průběhu mezinárodní cirkusové konference *Circus and Its Others II.* (pořádané Cirqueonem – centrem pro nový cirkus), která proběhla ve spolupráci s festivalem „Letní Letná“ v Praze v roce 2018. Díky ní se uskutečnila debata s profesionálními tvůrci českého nového cirkusu. Diskuze se zúčastnila Eliška Brtnická za *Cirkus Mlejn*, Adam Jarchovský za *Bratry v triku*, Barbora Adolfová za *Cirqueon networking*, Matyáš Ramba za soubor *Losers Cirque Company*, Alžběta Tichá za *Feel the Universe Circus Company* a Rostislav Novák mladší za *Cirk La Putyku*. Debatu zahájila moderátorka Veronika Štefanová otázkou, zda si tvůrci myslí, že současný český cirkus je stále silně ovlivněn divadlem, jako tomu bylo na počátku tohoto žánru v Česku. S podotázkou, jaká byla jejich cesta k cirkusu. Odpovědi byly velmi různorodé a částečně posloužily k nastínění

³⁴ Mezinárodní cirkusová konference v Divadle DISK. *Circus and its Others II.*, 27. – 29. srpna 2018, diskuze „Czech round table“, moderátor ŠTEFANOVÁ, Veronika. Účastníci diskuze: BRTNICKÁ, Eliška, JARCHOVSKÝ, Adam, ADOLFOVÁ, Barbora, RAMBA, Matyáš, TICHÁ, Alžběta, NOVÁK, Rostislav.

odlišných směrů, kterými se český nový cirkus vydává. Diskuzi zahájil Rostislav Novák: „*Jsem z tradiční loutkářské rodiny a inspiraci vidím v divadelních představeních s cirkusovou tematikou a ve Voskovci a Werichovi. Základ souboru tvořili od počátku herci/loutkoherci.*“³⁵

Na české scéně vystupuje od roku 2009 také žonglérské duo *Bratři v tricku*, které se zaměřuje zejména na pouliční show. Jejich první nejúspěšnější inscenací je *Plovárna*, která se stala inspirací pro mnohé začínající české novocirkusové soubory. Inscenace vynikala zejména svou poetičností a svérázným spojením cirkusových disciplín s divadelní akcí.

V roce 2016 byl založen třemi studentkami pražské HAMU (Evou Starou, Karolínou Křížkovou a Andreou Vykysalou) soubor *Holektiv*, který má na svém repertoáru již úspěšné čtyři projekty. Jedním z nich je inscenace *Lov*, která vznikla ve spolupráci se souborem *Bratři v tricku*.

Druhým „proudem“ české tvorby jsou inscenace blízké tanci nebo založené na vyšším stupni akrobatických dovedností, které nechávají divákovi větší prostor pro jeho vlastní imaginaci. Takový typ inscenací v České republice není zcela běžný, protože vyžaduje vysoký stupeň techniky artistiky. Přesto souborů s touto inscenační praxí v současnosti přibývá. Soubory založené na artistických výkonech jsou například *Losers Cirque Company* nebo nový studentský soubor *Feel the Universe Circus Company*.

První inscenaci s názvem *The Loser(s)* vytvořili *Losers Cirque Company* v roce 2014 po výhře v televizní soutěži „Česko Slovensko má talent“, kde diváky ohromila jejich párová akrobacie. V současné době mají za sebou pět premiér a divácká základna a oblíbenost souboru stále vzrůstá. *Losers Cirque Company* kladou při tvorbě svých inscenací důraz zejména na vysokou akrobatickou dovednost a „wow efekt“. Matyáš Ramba: „*Současný cirkus nám pomohl pokračovat ve sportu. Celá naše skupina je složená z akrobatických gymnastů, kteří byli na vrcholu kariéry, ale díky zraněním nemohli pokračovat. Nový cirkus se stal možností, jak pokračovat s čím jsme začali. V porovnání s ostatními je to zcela odlišná cesta. Teď se učíme cirkusovou režii a divadelnost. Začali jsme pohybem a teď přidáváme to ostatní.*“³⁶

³⁵ Mezinárodní cirkusová konference v Divadle DISK. *Circus and its Others II.*, 27. – 29. srpna 2018, diskuze „Czech round table“, moderátor ŠTEFANOVÁ, Veronika. Účastníci diskuze: BRTNICKÁ, Eliška, JARCHOVSKÝ, Adam, ADOLFOVÁ, Barbora, RAMBA, Matyáš, TICHÁ, Alžběta, NOVÁK, Rostislav.

³⁶ Mezinárodní cirkusová konference v Divadle DISK. *Circus and its Others II.*, 27. – 29. srpna 2018, diskuze „Czech round table“, moderátor ŠTEFANOVÁ, Veronika. Účastníci diskuze: BRTNICKÁ, Eliška, JARCHOVSKÝ, Adam, ADOLFOVÁ, Barbora, RAMBA, Matyáš, TICHÁ, Alžběta, NOVÁK, Rostislav.

Zatím posledním vzniklým souborem na české scéně je zmíněný *Feel the Universe Circus Company*. Jedná se o mezinárodní uskupení (s českou čtveřicí) studentů novocirkusových univerzit v Dánsku, Holandsku a české HAMU. Soubor byl založen v roce 2016 inscenací *Cirkus Laboratorium*. Vzhledem ke studiu na zahraničních univerzitách se jejich projekty zatím omezují pouze na letní produkce.

Vedle toho stojí soubor *Cirkus Mlejn*, který ve své rané tvorbě (2009) pracoval primárně s divadelními principy, ale v současnosti tvoří inscenace, které se diametrálně liší stylem, estetikou i inscenačními prostředky. Ke své umělecké tvorbě se také vyjadřovala Eliška Brtnická v rámci zmíněné diskuze:

„Eliška Brtnická: „Jak se to stalo, že jsem se stala cirkusových profesionálem? Nevím, na začátku jsem byla zaujatá více namáhavými sportovními činnostmi. (smích)

*Veronika Štefanová: Dobře, ale přicházíte z divadelní školy. Jak jste dospěla k cirkusové inscenaci *Postav na čaj a následujícím*? Existuje nějaký rozdíl mezi ní a vaší poslední inscenací *Enola*?*

*Brtnická: Inscenace *Postav na čaj* byla založená primárně na divadelnosti, protože jsem neměla dostatečné akrobatické dovednosti. To se změnilo, protože jsem se začala více věnovat tréninku. Začala jsem svůj výzkum hrazdy, z kterého pak vyšlo představení *Enola*. Ale i přesto si myslím, že je inscenace *Enola* dost divadelní.*

Štefanová: A to je špatně?

Brtnická: Nevím, jak to přijme publikum, ale myslím si, že by to mělo být divadlo ještě méně.“³⁷

Eliška Brtnická (v současnosti jediný člen souboru *Cirkus Mlejn*) svůj inscenační styl, který stojí na základě výzkumu disciplíny, sama pojmenovává a zasazuje do pojmu „dramaturgie disciplíny“: „*Na základě sledování vztahu obsahu a formy vznikl můj koncept dramaturgie disciplíny, v němž jde o přístup k tvorbě skrze její formu, z níž je samotný obsah čerpán.*“³⁸

³⁷ Mezinárodní cirkusová konference v Divadle DISK. *Circus and its Others II.*, 27. – 29. srpna 2018, diskuze „Czech round table“, moderátor ŠTEFANOVÁ, Veronika. Účastníci diskuze: BRTNICKÁ, Eliška, JARCHOVSKÝ, Adam, ADOLFOVÁ, Barbora, RAMBA, Matyáš, TICHÁ, Alžběta, NOVÁK, Rostislav.

³⁸ BRTNICKÁ, Eliška. *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění*. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace *Enola*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Taneční umění. Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla, 2018. 60 s.

5 Cirkusové disciplíny – vzdušná akrobacie

Následující kapitola se pokusí o komplexní představení vzdušné akrobacie jakožto hlavní disciplíny Elišky Brtnické. V českém jazyce je tato disciplína popsána velmi málo, považují tedy za přínosné tuto problematiku, kterou zaměřím převážně na dramaturgii, zahrnout do své bakalářské práce.

5.1 Vývoj dramaturgie ženské vzdušné akrobacie

Závěsná akrobacie na visuté hrazdě byla na počátku éry cirkusu záležitostí pouze mužskou. Pozornost publika se tak na disciplínu stáčela především díky exhibici mužského těla. Kromě velké fyzické náročnosti se pozornost zaměřovala i na ladnost, rovnováhu a elegantní držení těla. V roce 1859 předvedl artista Jules Léotard se souborem *Cirque Napoleon* do té doby nevídanou inovaci, která rozšířila obzory možností akrobacie na visuté hrazdě. Novinka se zakládala na volném letu mezi dvěma visutými hrazdami, což inspirovalo mnoho dalších umělců. Let mezi hrazdami se stal symbolem volnosti a mužské síly. Zároveň se tím zvýšil faktor rizika, což přidalo inovované disciplíně na divácké přitažlivosti. V roce 1868 se objevují zprávy o prvních ženských akrobatkách na létající hrazdě, které vytvořily dvojice s mužskými protějšky. Důvodů mohlo být několik. Prvním z nich bylo pravděpodobně zvýšení atraktivity akrobatických akcí, dalším pak mohlo být zvýšení technické bezpečnosti prováděných triků.³⁹

Ženy do disciplíny přinesly odlišné aspekty estetiky výstupů. Jejich představení na visuté hrazdě ze začátku napodobovala triky mužských protějšků, které ale v ženském podání budily v publiku zdání většího risku.⁴⁰ Od počátku 70. let 19. století se začalo pracovat i se sólovými výstupy, které umožnily vystupování ve větších prostorech. Hlavní pozornost ale zůstala na mužských výstupech. Ženská sóla na visuté hrazdě tvořila jakési ozvláštnění, které čerpalo inspiraci z variací baletních pozic, vis s rotací nebo protažením – vis za ruce, nohy nebo kolena. I přes jejich nerovnost s mužskými protějšky vzbuzovaly ženské výstupy nadšené reakce publika. Akrobatky byly často připodobňovány k andělům, bohům, ptákům nebo obecněji představovaly ztělesnění lidské svobody.⁴¹ Ženská emancipace z počátku 20. století byla v akrobacii demonstrována velkou ženskou fyzickou silou.

³⁹ TAIT, Peta. *Circus bodies*. New York: Routledge, 2005. 13-18 s.

⁴⁰ TAIT, Peta. *Circus bodies*. New York: Routledge, 2005. 21 s.

⁴¹ TAIT, Peta. *Circus bodies*. New York: Routledge, 2005. 35 s.

Zásadní obrat ve vzdušné akrobacii a obecně v cirkuse nastal koncem 20. století. Spočíval v zpřístupnění tréninku a uplatnění v cirkusových disciplínách akrobatům, kteří nepatřili do cirkusových rodin a tradičních cirkusů. Produkce nového cirkusu se zaměřily na možnosti kompaktních představení a částečně se odvrátily od usilování o „nemožné triky“.⁴² V 80. letech 20. století se pozornost obrátila ke zdokonalování cirkusové techniky, nářadí a dramaturgie. V 90. letech se do výuky cirkusových škol zapojilo herectví a hra na hudební nástroj. Tím se vyvinula snaha vychovat univerzitní absolventy, kteří spojí fyzickou dovednost, kreativitu a organizační schopnosti při založení vlastních absolventských souborů.

5.2 Reflexe závěsné akrobacie

Problematika reflexe vzdušné akrobacie je tu téměř od počátku disciplíny, nicméně debaty na toto téma jsou stále aktuální. Peta Tait ve své publikaci *Circus bodies* se touto otázkou zabývá ve studii *Ecstasy and visceral flesh in notion*. Tvrdí zde, že v každém povedeném výstupu vzdušné akrobacie je pro diváka skryta niterná výpověď, kterou nelze jednoduše popsat a vysvětlit. Díky ní ale akce vzdušných akrobatů mohou u diváků vzbudit fyzické reakce, jako je lapání po dechu, nečekané stažení břicha nebo v krku v závislosti na pozorování akrobata v potenciálním ohrožení (riziko pádu).⁴³ Proto se v reflexích na cirkusové představení často opakují fráze jako „dech beroucí podívaná“. V těchto okamžicích totiž dochází k napojení diváka na akrobata. Dále mohou být diváci přitahováni fyzickým/atletickým pohybem, což se týká sportovních disciplín, ale také tanečních a cirkusových. V neposlední řadě ve své studii zmiňuje divácké potěšení z krásy lidského těla a práce svalů. Zásadním aspektem, který v závěru studie zmiňuje, je kapacita diváckova sledování představení vzdušné akrobacie. Divák je podle ní silně ovlivněn svou předchozí diváckou zkušeností spojenou s výstupy zakládajícími se na fyzickém pohybu. Jako příklady uvádí tanec, fyzické divadlo, cirkus a především vzdušnou akrobacii.⁴⁴

Univerzitní pedagog a cirkusový badatel Philippe Goudard tvrdí, že individuální vnímání diváka (které je odvislé od předchozí divácké zkušenosti) se přímo podílí na vzniku reprezentace. Divák podle něj vnímá výkon na scéně, jako by ho prováděl on sám: „*Divák*

⁴² TAIT, Peta. *Circus bodies*. New York: Routledge, 2005. 119 s.

⁴³ TAIT, Peta. *Circus bodies*. New York: Routledge, 2005. 142 s.

⁴⁴ TAIT, Peta. *Circus bodies*. New York: Routledge, 2005. 147 s.

měří výkon (techniku), který sám neovládá a nemůže ho zažít tak jako artista, a proto dochází k jeho nahrazení vjemem v podobě obrazu, vzpomínky, asociace.“⁴⁵

5.3 Současné podmínky vzdušné akrobacie

Vzdušnou akrobacii můžeme rozdělit na mnoho disciplín. Při jejím dělení se zohledňuje samotná akce akrobata nebo nářadí, se kterým performer pracuje (akrobacie na laně, na kruhu, na hrazdě, na šálách apod.). Samotná cirkusová disciplína „hrazda“ se rozlišuje na „létající hrazdu“, „vzdušný tanec“ a „statickou hrazdu“. Na „létající hrazdě“⁴⁶ akrobat provádí artistické pohyby nebo využívá houpání k přeskočení z jedné hrazdy na druhou. Tato hrazda musí být zavěšena v dostatečné výšce. Obvykle se k provedení akrobacie na létající hrazdě doporučuje prostor 14 metrů. Další disciplínou je „vzdušný tanec“⁴⁷, který se provádí na statické, ale i pohyblivé hrazdě. Vzdušný tanec na hrazdě je v mnoha ohledech variabilnější. Hrazda může být zavěšena do velké výšky, ale i blízko země tak, aby na ni akrobat dosáhl. V nízké výšce je akrobatovi umožněno ovládat ji pomocí nohou, lépe měnit rychlost nebo prolínat akrobacii s taneční choreografií. Posledním typem je „statická hrazda“⁴⁸, kterou jako jedinou akrobat v průběhu výstupu neopouští. Používá se pro sólovou ale i pro párovou akrobacii bez použití houpavého pohybu.

Brtnická se ve své tvorbě zaměřuje na kombinaci statické hrazdy, vzdušného tance a taneční choreografie. Jejich prolínání si artistka vybrala jako předmět zkoumání v rámci hledání formy pro své představení *Enola*: „*Můj výzkum se z pohledu vzdušného tance pohybuje právě na rozmazané hraně mezi ním a vzdušnou akrobacií, protože na záležitost nahlížím skrze akrobatický materiál okem tance.*“⁴⁹

⁴⁵ GOUDARD, Philippe. *Le cirque entre l'élan et la chute: Une esthétique du risque*. Éditions espaces 34. // *Le cirque au risque de l'art*, E. Wallon, Arles, Actes Sud, 2002.

⁴⁶ Z angličtiny *swinging trapeze*.

⁴⁷ Z angličtiny *aerial dance*.

⁴⁸ Z angličtiny *static trapeze*.

⁴⁹ BRTNICKÁ, Eliška. *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění*. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace *Enola*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Taneční umění. Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla, 2018. 24 s.

6 Analýza inscenace *Enola*

Inscenace *Enola* vznikla jako první sólový projekt Elišky Brtnické. Premiéra se uskutečnila 9. 2. 2016 v pražském NoDu. Projekt vznikl ve spolupráci s českými i zahraničními umělci, jako jsou například hudebník Stanislav Abrahám, švýcarská akrobatka Stéphanie N'Duhirahe, finská choreografka Ilona Jäntti nebo performerka Nguyen Minh Hieu. Sama Brtnická byla současně v pozici performerky, choreografky a dramaturgyně. Tvůrčí činnost na inscenaci předcházela její výzkum formy – pohybu a disciplíny statická hrazda, ze kterého pak vyplynul obsah.

V poslední části anotace k inscenaci *Enola* performerka vybízí diváka k vlastní imaginaci. Jedná se o neobvyklou, napřímo formulovanou pobídku k divákům, ale vzhledem ke zvolenému konceptu inscenace je zcela na místě. I přes jasně formulované inspirační prvky v programu obsahuje inscenace mnoho scén, které mohou diváka nechat v částečné nejistotě, co konkrétně vidí. Pobídkou k osobnímu vyložení inscenace odpadá divácká frustrace a častá touha po formulaci odpovědi na otázku: „O čem to bylo?“.

Pro svou následující analýzu inscenace *Enola* bych chtěla pomyslně tuto pobídku k divákům přijmout a konfrontovat můj divácký zážitek s teoretickou tezí Elišky Brtnické.

6.1 Rekonstrukce diváckého vjemu

Úvodem bych se chtěla vrátit k tvrzení univerzitního profesora a badatele Philippa Goudarda: „*Divák měří výkon (techniku), který sám neovládá a nemůže zažít tak jako artista, a proto dochází k nahrazení vjemem v podobě obrazu, vzpomínky, asociace.*“⁵⁰. Moje divácká rekonstrukce se s tímto přístupem zcela ztotožňuje, stejně jako s tvrzením Pety Tait o stále se proměňujícím vnímání představení na základě divácké zkušenosti.⁵¹ Všechny mé výklady a asociace, které vznikaly při představení, jsou mým osobním diváckým zážitkem, který se snažím zasazovat do kontextu předchozího textu.

Představení začíná jakousi introdukcí již při příchodu diváků do sálu, ve které performerka Eliška Brtnická, osvětlena bodovým světlem, skládá na kovovém kbelíku origami. Na jevišti jsou od začátku také všechny rekvizity, které se v představení objeví. Kromě kbelíku jsou zde čtyři rýžáky na podlahu, velká role bílého papíru, za ní menší

⁵⁰ GOUDARD, Philippe. *Le cirque entre l'élan et la chute: Une esthétique du risque*. Éditions espaces 34. // *Le cirque au risque de l'art*, E. Wallon, Arles, Actes Sud, 2002.

⁵¹ TAIT, Peta. *Circus bodies*. New York: Routledge, 2005. 142 s.

kyblíček a ručník, v přední části scény leží miska s černou barvou a nad tím vším je zavěšená hrazda. Po příchodu posledního diváka se v sále zhasíná a zůstává jen bodové osvětlení performerky, která skládá druhé origami jeřába. Z reproduktorů se současně začne ozývat občasný šepot místy šum. Světlo zhasíná zcela a novou scénou začíná představení. Když se opět rozsvěcí, tak jen na nezbytně nutnou intenzitu k rozpoznání obrysů končetin, které nejsou skryty černým kostýmem performerky (černé kalhoty lehce nad kolena, černé triko bez rukávů). Začíná podivuhodný pozemní tanec nohou, rukou a hlavy, které se před očima diváků přeskládávají do znepokojujících pozic a tvarů. Asociace se týkají znetvoření, strachu, hrůzy. Po zaznění tří ran do bubnu, začínají tikat hodiny a pohyby tohoto mnohonohého stvoření se dynamizují. Ozývají se další tři rány, po kterých se stahuje do zadní části scény a zároveň se na zem spouští hrazda. Po prvním kontaktu s performerkou se vytahuje asi metr nad zem a odehrává se první interakce, snaha o vytažení vzhůru. Z reproduktoru se ozývá klidné piano, které dotváří atmosféru naděje a uklidnění. K úplnému odlepení od země dojde na okamžik až na konci této scény visem za jednu ruku a nohu. Tento moment přináší úlevu nebo jakousi naději na změnu, která je ale opět přerušena třemi ranami z reproduktoru, performerka hrazdu opouští a po zemi se přesouvá k rýžákům. Těch se Brtnická chopí rukama i nohama a začne v sedě, v sekvenci stále se opakujících pohybů, drhnout podlahu kolem sebe. Toto doslovné očištění okolí (a tím částečně i sebe) zapříčiní rozsvícení světla, zapnutí veselé klavírní melodie a možnost návratu k hrazdě, na které je v dalším okamžiku položena jen hlava (hlava v oblacích?), a až postupně přejde interakce k „akrobatickému výstupu“. Ne ovšem v klasickém slova smyslu, akrobatický výstup s hrazdou zde není chápán jako akrobatická vsuvka, ale jako zástupný znak pro odlepení se od země, kde se odehrávaly všechny „hrůzy a strach“, snaha oprostít se od nich, najít balanc. To ale nestačí. Je potřeba udělat ještě jeden krok k celkovému očištění, čímž je rozvinutí role bílého papíru, který bude v následujících okamžicích pokryt černou barvou jako jakási výpověď. Akrobatka, zavěšená na zvednuté hrazdě zase o kousek výš, kreslí nejprve svými vlasy a pak ve zrychlujícím se tempu celým tělem. Velmi výrazným motivem jsou ruce, které si Brtnická namočí celé do černé barvy. Stávají se tím pošpiněné, poskvrněné a v tomto kontextu jsou vyřazeny z následujícího akrobatického výstupu na hrazdě. Přijatou výzvou v podobě hrazdy bez použití rukou se stává scéna balančním cvičením, průzkumem, kam je možné zajít, i s možností neúspěchu – pádu. Po vykreslení a „vyčmárání“ všech černých „traumat“ je role papíru vytažena ke stropu a na zemi se odmotává zbytek bílého papíru. Celý proces působí jako očištný rituál, po kterém je opět možné „otočit list“. Černé čáry ale nezmizí, visí ve výšce jako připomínka minulosti, která se změnit nedá. Symbolické očištění následuje

očištění fyzické, při kterém za nataženým papírem, který má funkci průsvitného paravánu, stírá performerka ručníkem část barvy, sundává horní část černého oblečení a upravuje si vlasy do drdolu. Vychází zpoza něj s připraveným kyblíčkem, ze kterého sype jemný písek. Ten pak uhlazuje kartáčem na podlahu do obrazců, jako se tradičně upravují jemné kamínky v japonských zahradách. Pískem si promne ruce, otře tělo, přistrčí velký plechový kýbl k hrazdě, na kterou již ze země nedosáhne, a pověsí se na ni za ruce. Následuje pro akrobatku fyzicky nejnáročnější část představení, ve kterém předvede technicky náročný akrobatický výstup. I když se jedná o náročnou, a tudíž obdivuhodnou sekvenci triků, publikum není záměrně poskytnut prostor pro potlesk. V této scéně se nejvýrazněji projevuje dramaturgický záměr Brtnické – vědomé potlačování spektakulárnosti. Všechny předváděné triky jsou v jednotné sekvenci, která částečně vychází z předešlých scén. Před ani po provedení náročného triku není pauza, která by podporovala napětí, a tudíž vybízela k potlesku. Tím možná dochází až k „degradaci“ triku, který by jindy vzbudil nadšený potlesk. Brtnická se tím snaží o co největší propojení a plynulost představení, které není přerušováno cirkusovými triky jako vsuvkami. O zdařilosti tohoto úmyslu by mohlo vypovídat to, že ani na jednom ze čtyř představení, která jsem navštívila, diváci v průběhu netleskali. Po slezení akrobatky na zem se hrazda ještě o kus zvýší a tím se odstartuje poslední série jevištních akcí. Performerka odtrhne bílý papír od pokreslené části a začne ho na zemi za tikotu hodin překládat. Scéna je plná očekávání, protože málokdo odhadne, že takto připravený papír přehodí přes hrazdu, aby k ní po něm vyšplhala. Nejprve si ale oblékne bílou košili, která je pod plechovým kýblem spolu s mnoha origami jeřábů. Když došplhá na hrazdu, pod jejíma nohama se papír přetrhne a padá dolů. Není cesty zpět. Brtnická pomalými pohyby vysouká na hrazdu výše, podívá se do publika a usměje se. Za zvuku klidné jazzové hudby představení končí.

6.2 Dramaturgie

Tvorba inscenace

Sólové inscenace Elišky Brtnické jsou výsledkem dlouhodobé teoretické a praktické výzkumné činnosti, kterou následně aplikuje při samotné umělecké tvorbě. Do přípravy *Enoly* bylo možné částečně proniknout skrze její disertační práci. V ní například operuje s pojmem „dramaturgie disciplíny“, kterou aplikuje na závěsnou akrobacii na visuté hrazdě. V rámci tohoto zkoumání si pokládá otázky: „*Jaká témata v sobě může skrývat vzdušná akrobacie na*

visuté hrazdě? Jakými imanentními obsahy jednotlivé disciplíny disponují?“⁵² Využívá tedy zcela opačný postup, než je běžné u většiny českých novocirkusových souborů, které využívají spíše divadelní vyjádření.

Dalším inspiračním zdrojem při tvorbě inscenace byly estetické a vizuální motivy, které se vztahují k Japonsku. Japonské motivy jsou v inscenaci obsaženy v mnohem větší intenzitě, než je pro běžného diváka možné zpozorovat a dešifrovat. Brtnická ve své disertační práci uvádí Japonsko jako svou mnohaletou zálibu. Po důkladném výzkumu japonské estetiky a japonské scéničnosti se rozhodla na jejich základech vystavět novou inscenaci. Nešlo při tom ale o dogmatické sledování nastolených konceptů. Spíše se jednalo o inspiraci, se kterou bylo možné dále pracovat: „*Postupně se japonské myšlení stalo filosofií mé tvorby, již jsem se nenechávala svazovat, ale nechávala na jejím základě vznikat svou vlastní podobu, svůj vlastní jazyk.*“⁵³ Tento výzkum ji přivedl na čtyři základní japonské estetické koncepty, ze kterých ve své tvorbě vychází. Zmíněné koncepty zhmotňuje skrze určité rekvizity či jevištní akce. Mimoto uvádí Brtnická i literární inspiraci. Nevychází z dramatického textu, ale inspirací se jí stala beletrie pro děti, která vypráví příběh z Hirošimy. Jedná se ale pouze o inspirační materiál. Explicitní zobrazení příběhu se v inscenaci nevyskytuje.

Literární inspirace

V anotaci na představení Eliška Brtnická uvádí: „*Inspirováno tématem přeživších výbuchu v Hirošimě (hibakuša), legendě o tisíci jeřábech a japonskými estetickými koncepty, je ale hlavně o tom, co Vám během jejího sledování vytane na mysl.*“⁵⁴

Všechna tato témata obsahuje kniha *Sadako and the Thousand Paper Cranes* od Eleanor Coerr, která jí byla při tvorbě jedním z inspiračních zdrojů. Sadako byla japonská dívka, která byla ve svých dvou letech vystavena radiaci z atomové bomby. V jedenácti letech se u ní začalo ozářením projevovat a byla jí diagnostikována leukemie. V nemocnici se dozvěděla o staré japonské legendě, která praví, že kdo složí tisíc jeřábů, tomu se splní přání. Ve svých dvanácti letech dívka své nemoci podlehla. Na počest její památky a jako

⁵² BRTNICKÁ, Eliška. *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění*. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace Enola. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Taneční umění. Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla, 2018. 62 s.

⁵³ BRTNICKÁ, Eliška. *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění*. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace Enola. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Taneční umění. Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla, 2018. 73 s.

⁵⁴ Program k inscenaci *Enola*.

připomínka všech obětí byla roku 1958 v Parku Míru v Hirošimě odhalena její socha držící v rukou zlatého jeřába. Na Hirošimu odkazuje i samotný název inscenace. „Enola Gay“ byla přezdívka amerického bombardéru B-29 Superfortress, který 6. srpna 1945 ráno shodil na Hirošimu atomovou bombu.

Výtvarná inspirace

S japonskými motivy se divák setká již před začátkem samotného představení. Poprvé na programu k představení, který z jedné strany obsahuje šablonu origami, a poté při vstupu do sálu, kde již sedí Brtnická a na scéně skládá jeřába. Další japonský motiv k divákovi promlouvá skrze přítomnost kaligrafie, kterou performerka maluje celým svým tělem, čímž pomáhá tvořit nejen atmosféru, ale stává se pro diváka i významotvorným prvkem. V disertaci Elišky Brtnické se ovšem motiv kaligrafie nevyskytuje. Jedná se tedy jen o diváckou interpretaci, která nebyla autorkou záměrně vytvořena.

Určujícími barvami celé inscenace jsou černá a bílá, které jsou zde zastoupeny ve scénografii. Na začátku v představení převládá černá – černý baletizol, černý kostým performerky, jevištní akce se odehrávají v šeru, černá tuš. Barvy představují zcela tradiční konotace. Černá by zde mohla být symbolem smutku, zániku, neštěstí. Bílá představuje symbol čistoty, jasnosti, nového začátku. Nejvýraznějším bílým předmětem je velká role papíru, která je přibližně v polovině představení rozvinuta po velké části scény. Poté dojde ke spojení černé a bílé (pokreslením bílého papíru černou tuší), což lze chápat jako symbolické propojení „jin a jang“ – temné a světlé stránky. Na závěr představení si Brtnická obléká bílou (košili), čímž naznačuje dobrý konec.

6.3 Využití cirkusové disciplíny

Hlavním zaměřením Elišky Brtnické je statická hrazda. Na hrazdu aplikovala svou teorii „dramaturgie disciplíny“ pracující s tématy, které asociuje daná disciplína. Její umělecký výzkum vycházel z mnoha improvizací, které byly zaznamenávány, spojovány a opět rozebírány. Tento postup nazývá Brtnická „bodymade“: *„Jde o metodu volné improvizace, kterou lze použít jak bez objektu/náradí, tak s ním (tzn. i s artistickým náradím). Dala by se v ní také sledovat fúze několika cvičení z kapitoly o analýze pohybu na hrazdě. Zde se totiž oproti soustředění na jednu věc zaměřuji na pohyb a tělo komplexně. Cvičení se provádí nejprve na zemi bez náradí a později na náradí, v tomto případě na hrazdě. Má tři*

*fáze: relaxace, hra a absurdita.*⁵⁵ Pohyby, které jsou výsledkem improvizace, jsou kombinovány v různých variacích a tempu. Až z pohybových materiálů hledala Brtnická témata pro svou inscenaci.

Hrazda se v inscenaci stává jedním z hlavních emocionálních nosičů. V rámci své „dramaturgie disciplíny“ byly performerkou formulovány tři základní věty, které rozvíjí: „Stát nohama na zemi, přeneseně: být realista, mít jistotu, vidět fakta, být přizemní, mít nízkou duševní úroveň, držet se jistého, mít pevnou půdu pod nohama. Pohybové rozpracování spočívalo v zaměření se na intenzivní fyzický kontakt se zemí (...). Nestát nohama na zemi, přeneseně: být hlavou v oblacích, snít, nemít kontakt s realitou, meditovat. Použila jsem některé novotvary vzniklé v rámci analýzy pohybu a improvizčních cvičení. Použila jsem hrazdu zavěšenou tak, abych ani v nejnižší možné pozici visu nedosáhla na zem (...). Odlepení, vzlet, přeneseně: moment rozhodnutí, odvahy, úsilí, strachu, krok do neznáma, opuštění starého, vydat se na cestu (...). Přechod ze země na hrazdu obvykle nebývá zdůrazňován a trvá zlomek vteřiny. Zabývala jsem se proto možnostmi, jak tento okamžik rozšířit, dát mu prostor a tím i význam.“⁵⁶

⁵⁵ BRTNICKÁ, Eliška. *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění*. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace Enola. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Taneční umění. Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla, 2018. 87-88 s.

⁵⁶ BRTNICKÁ, Eliška. *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění*. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace Enola. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Taneční umění. Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla, 2018. 96-97 s.

7 Závěr

V bakalářské práci jsem se pokusila vymezit, co by mohla být a znamenat cirkusová dramaturgie, nikoliv z pohledu tvůrce, ale z pohledu druhé strany, tedy diváka, kterého můžeme nazvat také „vnějším okem“. O „vnějším oku“ hovoří i Eliška Brtnická ve své disertační práci⁵⁷ a do této pozice zasazuje kameru, na kterou si části tvořené inscenace nahrávala a analyzovala. I přesto ale není sám tvůrce schopen dosáhnout pohledu „vnějšního oka“ na své vlastní umělecké dílo.

Dramaturgie (divadelní i cirkusová) je velmi potřebnou součástí každého uměleckého procesu. Jedním z jejích úkolů je posouvání hodnoty uměleckého díla, vytváření významů a kompaktního celku. Cirkus představuje svébytnou uměleckou formu, která je syntézou několika uměleckých druhů. Tradiční cirkusová dramaturgie spočívala primárně ve vhodném uspořádání artistických čísel, které na sebe nenavazovaly. Pozornost se zaměřovala na perfektně vytrénovaná těla, překonávání fyzických limitů a na tzv. „wow“ efekt, tedy ohromení diváků. Podle toho byl strukturován program každého večera. Vývoj cirkusové dramaturgie byl primárně ovlivněn vlnou „nového cirkusu“, který se pokusil spojit divadelní principy (tedy přístup k tvorbě syntetického díla slučujícího více složek v jeden významový kompaktní celek) a cirkus (cirkusová umění). Tím ovšem vznikly dvě, na sobě téměř nezávislé, ale vedle sebe stojící, esteticky mnohohrstevnaté entity – cirkus a divadlo.

Cílem této bakalářské práce bylo přiblížit pojem dramaturgie v cirkuse, její vývoj a současné chápání pojmu skrze teoretické práce, které se touto problematikou zabývají. Současně se práce zaměřila na českou novocirkusovou scénu a její chápání dramaturgie v cirkuse se zaměřením na dílo artistky Elišky Brtnické. Brtnická v rámci svého uměleckého výzkumu zkoumá a předkládá pojem „dramaturgie disciplíny“ spočívající ve vytváření významů, které vychází z pohybů (cviků a triků) disciplíny závěsná akrobacie. S pomocí její umělecké tvorby (inscenace *Enola*) jsem se v práci pokusila popsat dramaturgické postupy (vytváření významu) v rámci tvorby inscenace nového cirkusu a tuto činnost jsem poté konfrontovala s diváckým vnímáním výsledné inscenace.

⁵⁷ BRTNICKÁ, Eliška. *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění*. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace *Enola*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Taneční umění. Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla, 2018. 54 s.

Pokud vycházíme ze tří premis Bauke Lievens⁵⁸, které nabádají umělce k odpovědím na otázky formy (JAK), obsahu (CO) a kontextu (PROČ), diváka se týkají především otázky CO (tedy co vnímá, když se na představení dívá) a JAK (zda to všechno vnímá racionálně, iracionálně nebo fyzicky a ne-fyzicky). Divák při představení *Enola* vnímá pohyb, zvláště pak akrobatické prvky, které jsou fyzicky nejvýraznější. Ve své mysli utváří významy, pokouší se abstraktní materiál proměnit v něco konkrétního, což je ale velmi subjektivní proces. Divák ve své mysli vytváří příběh, ale vnímá i fyzicky (vyvolávání emocí, které se projeví napětím v těle apod.). Představení *Enola* zcela potlačuje pompéznost artistických čísel vzdušné akrobacie. Místo toho v sobě artistické výstupy mohou obsahovat metaforické sdělení. Výsledný význam je ale, i přes veškerou snahu umělce, výsledkem divácké percepce. Eliška Brtnická ve své disertaci popisuje svůj proces tvorby jako cestu od pohybu k významu. V rámci improvizací dala dohromady pohybový materiál, ke kterému poté hledala možné významy. Zatímco divákovi je předložen až výsledný tvar a proces tvorby se tak nedozví.

Moje osobní divácká zkušenost (popsaná výše) vycházela z vnímání představení *Enola* jako významového celku, přestože u některých pohybových abstrakcí nejsem schopna formulovat jasný význam. U těch je možné se soustředit na scénu, rekvizity, kostým, hudbu nebo světla, které mohou výkladu pomoci. Druhou možností je oprostít se od výkladu a nechat scénu na sebe působit svou abstrakcí. Dále se u mého diváckého vnímání podařilo Brtnické potlačit „wow“ efekt cirkusové disciplíny. Vzdušnou akrobacii jsem v představení nevnímala jako exhibici dovedností, ale spíše jako výrazový prostředek. Dekonstrucí vzdušné akrobacie tak dochází k odebrání efektních prvků, což umožňuje další možnosti jejího využití v tvůrčím procesu a nabízí divákovi mnohem větší prostor pro představivost.

Bakalářskou práci jsem chtěla poukázat na diskuzi, která se odehrává mezi zahraniční odbornou veřejností, s troufalou touhou započít ji i mezi českou odbornou veřejností. Toto téma se nabízí k dalšímu a důslednějšimu mapování v rámci uměleckého výzkumu – teoretického i praktického.

⁵⁸ LIEVENS, Bauke. *First Open Letter to the Circus. The need to redefine*. [online]. [cit. 25. 6. 2019]. URL: <https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>.

8 Bibliografie a prameny

BRTNICKÁ, Eliška. *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění*. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace Enola. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Taneční umění. Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla, 2018. 136 s.

DVOŘÁK, Jan. *Alt. Divadlo – Slovník českého alternativního divadla*, Praha: Nakladatelství pražská scéna, 2000. 253 s.

GOUDARD, Philippe. *Le cirque entre l'élan et la chute: Une esthétique du risque*. Éditions espaces 34. // *Le cirque au risque de l'art*, E. Wallon, Arles, Actes Sud, 2002.

HANČL, Antonín. *Ejhle, cirkusy a varieté – první český cirkusový slovník*. Brno: ROVNOST, 1995. 165 s.

HOLEŇOVÁ, Jana a kol. *Český taneční slovník. Tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. 381 s.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze, 1981. 87 s.

JORDAN, Hanuš - CIHLÁŘ, Ondřej. *Orbis cirkus příběh českého cirkusu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění: Cirkoskop: Národní muzeum, 2014. 344 s.

JOVANOVIĆ, Sofija. *The Problem of Character in Contemporary Circus in Québec. A thesis in the Individualized Program – Master of Arts (Individualized Program)*. Montréal. Concordia University, 2017, 102 s.

KANN, Sebastian. *Taking back the technical contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis*. MA Thesis Theatre Studies. Utrecht University, 2016. 42 s.

LIEVENS, Bauke, *Is there any way out of here?*, Ghent: KASK School of Arts, 2017. 71 s.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri a Národní divadlo, 2004. 348 s.

ROSEMBERG, Julien. *Arts du cirque. Esthétique et évaluation*. Paris: L'Harmattan, 2004. 265 s.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Estetika a poetika současného cirkusu. Od moderního cirkusu až po současný aneb Systematické prolinání umění s cílem vytvořit umění absolutní*. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2009. 128 s.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Nový cirkus jako dramatické umění: Analýza inscenací nového cirkusu jako cesta k jeho estetickému diskurzu*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2015. 229 s.

TAIT, Peta. *Circus bodies*. New York: Routledge, 2005. 187 s.

TAIT, Peta - LAVERS, Katie. *The Routledge circus studies reader*. London: Routledge, 2016. 626 s.

ZOLAROVÁ, Irena. *Artistický slovník*. Praha: Divadelní ústav, 1964. 110 s.

Internetové zdroje

BARLATI, Anna-Karyna. *Circus disciplines. Aerial acrobatic*. [online]. [cit. 28. 5. 2019]. URL: <http://ecolenationaledecirque.ca/en/school/circus-disciplines-0#aerial-acrobatic>.

CRUZ, CarlosAlexis. *Contemporary Circus Dramaturgy: An Interview with Louis Patrick Leroux*. Theatre Topics, vol. 24 no. 3, 2014, pp. 269-273. Project MUSE, [online]. [cit. 4. 7. 2019]. URL: <https://muse.jhu.edu/article/553778>.

ČECHMÁNKOVÁ, Petra. *Rozhovor s Ilonou Jäntti – Není snadné být spontánní*. [online]. [cit. 6. 7. 2019]. URL: <https://www.cirqueon.cz/1228/neni-snadne-byt-spontani>.

LIEVENS, Bauke. *First Open Letter to the Circus. The need to redefine*. [online]. [cit. 25. 6. 2019]. URL: <https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>.

LIEVENS, Bauke. *Second Open Letter to the Circus. The myth called circus*. [online]. [cit. 29. 6. 2019]. URL: <http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-myth>.

Články

BOHUTÍNSKÁ, Jana. Eliška Brtnická On Air. *A2* 1801-4542 Roč. 4, č. 19.

BOUŠOVÁ, Veronika Lehkost a ladnost pohybů. *Taneční zóna* 1213-3450 Roč. 19, č. 3 (Podzim 2015). 107 s.

BOUŠOVÁ, Veronika. Letní cesty na Letnou (No. 8). *Taneční zóna* 19:3 201509-201512.

BRTNICKÁ, Eliška. Co je to nový cirkus?. *Divadelní noviny* 1210-471X Roč. 21, č. 2 (24. 1. 2012).

BRTNICKÁ, Eliška. Eliška Brtnická. *Divadelní noviny* 1210-471X Roč. 26, č. 10 (16. 5. 2017).

DVOŘÁKOVÁ, Eliška. Divadelní Flora 2018 - akrobacie vycházejícího slunce. *Divá báze* (18. 5. 2018).

FLEYBERKOVÁ, Klára. Ženy na prknech, v šálách a v letu (No. 4). *Divadelní noviny* (5. 2. 2012).

LAMEROVÁ, Žofie. Divadelní Flora 2018 - performance a origami, jde to dohromady?. *Divá báze* (18. 5. 2018).

LIŠKOVÁ, Karolína. Nový cirkus. *Instinkt* 1213-774X Roč. 9, č. 13.

PAVLÍČKOVÁ, Aneta. Surová, ledová a krásná Emílie. *Cirqueon.cz* (6. 11. 2012).

SOPROVÁ, Jana. Eliška Brtnická: On air. *Scena.cz* 0080511.

STREJČKOVÁ, Hana. Týden fyzické rozmanitosti. *Divadelní noviny* 1210-471X Roč. 28, č. 5 (5. 3. 2019).

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Emílie. *RozRazil Online* 1802-3991 (12. 6. 2011).

ŠTEFANOVÁ, Veronika. Zasněžená novocirkusová groteska. *Divadelní noviny* 20100311.

ŠTĚASTKA, Tomáš. Cirkusový festival nakoukne dámské akrobacii pod sukni. *Mladá fronta Dnes* 1210-1168 Roč. 25, č. 72 (26. 3. 2014).

VANČÁKOVÁ, Klára. Stát se členem Cirkopolis (No. 3). *Divadelní noviny* (14. 2. 2019).

VARYŠ, Vojtěch. Divadelní Flora: Den čtvrtý aneb Třikrát o ženách a mužích a napočtvrté skvělé představení. *Online RozRazil Online* 1802-399.

VIZVÁRY, Radim. Enola aneb Butó na hrazdě. *Taneční aktuality* 1803-2559 (9. 3. 2016).

Přednášky

Mezinárodní cirkusová konference v Divadle DISK. *Circus and its Others II.*, 27. – 29. srpna 2018, diskuze „Czech round table“, moderátor ŠTEFANOVÁ, Veronika. Účastníci diskuze: BRTNICKÁ, Eliška, JARCHOVSKÝ, Adam, ADOLFOVÁ, Barbora, RAMBA, Matyáš, TICHÁ, Alžběta, NOVÁK, Rostislav.