AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Studijní program: Taneční umění

Studijní obor: Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla

DISERTAČNÍ PRÁCE

VZDUŠNÁ AKROBACIE JAKO VÝCHODISKO TVORBY V CIRKUSOVÉM UMĚNÍ

UMĚLECKÝ VÝZKUM AKROBATICKÉHO POHYBU V RÁMCI TVORBY INSCENACE *ENOLA*

MgA. Eliška Brtnická

Vedoucí práce: doc. MgA. Adam HALAŠ, Ph.D.

Oponenti práce: Mgr. Bohumíra ELIÁŠOVÁ, Ph.D.

Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Datum obhajoby: 27. září 2018

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FAKULTY OF MUSIC AND DANCE

Programme of Study: Dance Art

Field of Study: Nonverbal and Comedy Theatre and Theatre Theory

DOCTORAL THESIS

AERIAL ACROBATICS AS STARTING POINT FOR CREATION IN CIRCUS ART

ARTISTIC RESEARCH OF THE ACROBATIC MOVEMENT FOR CREATION OF *ENOLA* PERFORMANCE

MgA. Eliška Brtnická

Thesis Supervisor: doc. MgA. Adam HALAŠ, Ph.D.

Thesis Opponents: Mgr. Bohumíra ELIÁŠOVÁ, Ph.D.

Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Date of Defence: 27th September 2018

Awarded Academic Degree: Ph.D.

Prague 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění
(Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace *Enola*)

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 12. 9. 2018

……..

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Práce analyzuje proces tvorby cirkusové inscenace z pohledu vzájemných souvislostí obsahu a formy. Forma, v tomto případě akrobatický pohyb na visuté hrazdě, je výchozím bodem uměleckého výzkumu. Byla provedena řada popsaných cvičení zaměřených na hledání nových choreografických možností vzdušné akrobacie. Tato cvičení přinesla několik zajímavých pohybových motivů, na kterých je následně postavena dramaturgie inscenace. Ta se během procesu dále setkává s japonskou estetikou a společně vytvářejí platformu celého díla. Součástí práce je výsledný scénář s dramaturgicko-režijní koncepcí.

Klíčová slova: cirkus, akrobacie, statická visutá hrazda, choreografie, dramaturgie, proces tvorby, umělecký výzkum, japonská estetika

Summary

The thesis brings an analysis of the creation of circus performance regarding as the link between the form and the content. The form, the acrobatic movement on the aerial trapeze, is the starting point of the artistic research. An array of described exercises was executed to search for new choreographically possibilities of the aerial acrobatics. Those brought several interesting movement motifs that became the structure of the performance dramaturgy. During the process the dramaturgy meets Japanese aesthetic concepts that form the basis of the whole piece. The dramaturgical concept and the final script is the part of the thesis.

Key words: circus, acrobatics, aerial static trapeze, choreography, dramaturgy, creation process, artistic research, Japanese aesthetics

Poděkování

Poděkování patří zejména mé hlavní konzultantce práce Mgr. Veronice Štefanové, Ph.D., která mi velmi ochotně pomáhala najít vhodnou cestu, jak popsat složitý proces umělecké tvorby. Tato práce by jistě nevznikla, nebýt vstřícnosti pražského kulturního domu Mlejn, kde se uskutečnila praktická část popsaného výzkumu.

Estetika je pro umělce tím, čím je ornitologie pro ptáky.

Barnett Newman

Obsah

Úvod **1**

Pojmy **5**

1 Statická visutá hrazda – analýza pohybu a hledání nových možností **11**

1.1 Popis nářadí a rozdělení akrobatických prvků 13

1.1.1 Popis nářadí 13

1.1.2 Rozdělení akrobatických prvků 16

1.2 Spektakulárnost akrobatického pohybu 22

1.2.1 Pozorování vzdušné akrobacie 22

1.2.2 Cvičení na výzkum efektu spektakulárnosti 24

1.2.3 Souhrn 27

1.3 Choreografická práce s pohybem na visuté statické hrazdě 27

1.3.1 Výsledky pozorování 28

1.3.2 Výzkum výrazu a hledání nových možností akrobatického pohybu na hrazdě 28

1.3.3 Výsledky 38

1.3.4 Konkrétní materiál pro inscenaci 39

2 Specifika dramaturgie v cirkusovém umění **41**

2.1 Sdružené funkce umělce 42

2.2 Akrobacie a zobrazování 44

2.2.1 Motivace akrobatického pohybu 44

2.2.2 Reprezentace a narativ 45

2.3 Vztah formy a obsahu 48

2.4 Spektakulárnost 51

2.5 Vertikalita a gravitace 57

2.6 Výzkum a kontinuita 59

2.7 Shrnutí 61

3 Japonské estetické vnímání jako platforma pro práci na inscenaci **62**

3.1 Jednota 62

3.2 Japonské estetické koncepty v součinnosti s tvorbou cirkusové inscenace 64

3.2.1 Ma 65
3.2.2 Jůgen 67
3.2.3 Wabi a sabi 68
3.2.4 Shu-ha-ri 69
3.3 Butó 72
3.2.5 Pohybový jazyk 73
3.2.6 Metoda improvizace Bodymade 76
3.2.7 Kolektivní podvědomí 78
3.4 Souhrn prvků japonské estetiky v součinnosti s tvorbou cirkusové inscenace 79
4 Poznámky ke vzniku scénáře 81
4.1 Vstupní zadání inscenace 81
4.2 Aspekty sólové inscenace 81
4.3 Víceznačnost jako záměr a postoj k divákovi 83
4.4 Hledání jazyka inscenace skrze slovo 85
4.5 Důležitost fascinace 86
4.6 Praktické otázky 87
4.7 Shrnutí dramaturgické koncepce a tématu, které vyplynulo z formy . 87
5 Scénář inscenace Enola 89
5.1 Scénografie 89
5.2 Výsledný scénář 90
Závěr 103
Bibliografie a prameny 106
Přílohy 113

Seznam obrázků

Obrázek 1 Statická visutá hrazda 14
Obrázek 2 Detail konce lana s očnicí a karabinou 14
Obrázek 3 Tělo na tyči 18
Obrázek 4 Tělo ve visu pod tyčí 18
Obrázek 5 Tělo pod hrazdou 18
Obrázek 6 Tělo v lanech 18
Obrázek 7 Vis za loket 19
Obrázek 8 Vis za ruku 19
Obrázek 9 Vis za podpaží 20
Obrázek 10 Vis za krk 20
Obrázek 11 Vis/balanc na břiše 20
Obrázek 12 Vis/balanc na zádech 20
Obrázek 13 Vis v třísle 20
Obrázek 14 Vis za bok 21
Obrázek 15 Vis za kotníky 21
Obrázek 16 Vis za koleno 21
Obrázek 17 Vis za paty 21
Obrázek 18 Vis za nárty 21
Obrázek 19 Propnuté paže, pohled dopředu – varianta 1 26
Obrázek 20 Volně visící paže, obličej není vidět 26
Obrázek 21 Paže civilně u těla, obličej není vidět 26
Obrázek 22 Propnuté paže, obličej dopředu – varianta 2 26
Obrázek 23 Jedna paže u těla, druhá paže visí natažená, pohled dopředu 27
Obrázek 24 Paže pokrčené, obě nohy mírně pokrčené, obličej z profilu 27
Obrázek 25 Prvek fakír, propnuté končetiny 34
Obrázek 26 Prvek fakír, končetiny natažené v uvolněném stavu 34
Obrázek 27 Prvek fakír pokrčené končetiny 34
Obrázek 28 Prvek fakír, skrčené končetiny, mírně ohnutá záda 34
Obrázek 29 Prvek fakír, pokrčené končetiny i tělo, rotace těla vůči hrazdě o 90° 35
Obrázek 30 Chloé Moglia v představení Horizon 54
Obrázek 31 Obraz 0 skládání jeřábů – intro 91
Obrázek 32 Obraz 1 přízemní/přízemnost 92
Obrázek 33 Obraz 2 pokus o odlepení 93
Obrázek 34 Obraz 4 odlepení a let 95
Obrázek 35 Obraz 5 bez rukou 96

Obrázek 36 Obraz 6 malování 98
Obrázek 37 Obraz 8 vysoká hrazda – meditace 100
Obrázek 38 Obraz 10 závěr 102

Seznam příloh

Příloha 1 Text programu k inscenaci 113
Příloha 2 Recenze 115

Úvod

Doktorská disertační práce z oblasti cirkusu zkoumá umělecký potenciál tohoto se sportem hraničícího umění. Můj pohled na tuto problematiku prošel během mé dlouholeté tvůrčí a interpretační praxe mnoha změnami. Otázce, jak pracovat s akrobacií jako s uměleckým výrazovým prostředkem, jsem se věnovala již ve své bakalářské a magisterské diplomové práci a své odpovědi na ni ověřuji a potvrzuji stále novými a hlubším experimenty. Důvodem k tomu je na jedné straně moje fascinace cirkusem a na straně druhé můj častý nesouhlas s jeho samoúčelným spektakulárním uchopením. Své názory jsem neustálou konfrontací s novými poznatky, českou i evropskou cirkusovou scénou a se svou uměleckou praxí několikrát překonala a v rámci vývoje dál se rozhodla k rozsáhlejšímu výzkumu popsaného v tomto textu.

Vycházím z předpokladů, že cirkusové dílo má potenciál být dílem uměleckým a jeho jedinou nezbytnou součástí je artistická technika. Kladu si otázky: Které parametry akrobatického pohybu umocňují spektakulární dojem? Jaká jsou specifika dramaturgie a choreografie v cirkusovém umění? Jaký je vztah obsahu a formy v cirkusovém umění? Jak vzniká jazyk cirkusové inscenace?

Jako praktik jsem zvolila výzkum, jehož cílem je tvorba inscenace na základě poznatků o dramaturgii a akrobatické choreografii. Pátrám po novém estetickém výrazu a po vytvoření specifického jazyka inscenace. Poznatky by tak měly být uměleckou praxí ověřeny. Vycházím z diplomové práce cirkusové artistky Andréane Leclerc *Entre Contorsion et Écriture Scénique – La Prouesse comme Technique Évocatrice de Sens*, která podnikla podobný výzkum, kde se zaměřila výhradně na svou disciplínu – kontorsionistiku.[1] Protože forma cirkusu se jeví jako extrémně výrazný prvek cirkusu, rozhodla jsem se, stejně jako Leclerc, vyjít z formy – artistické techniky a v ní hledat obsah.

V českém jazyce se o žádnou literaturu v tomto ohledu opřít nedá. V zahraničí pár odborných textů najdeme, avšak ucelený text, který by se dotýkal uvedených otázek, nikoli. Co se týká akrobatické choreografie, lze čerpat

[1] Artistický obor založený na ohebnosti údů a extenzi šlach a kloubových pouzder. Do tohoto oboru se zařazuje kaučuková, klischnigovská a plastická akrobacie. Artisté, předvádějící tyto disciplíny, se nazývají kontorsionisté. (Dříve byl používán též název „hadí muž, žena".) ZOLAROVÁ, Irena. *Artistický slovník*, Divadelní Ústav, Praha, 1963.

víceméně z výukových materiálů zaměřených spíše na techniku, ale ne už tolik na kompozici. Choreografii zaměřenou na cirkus nelze ani nikde studovat jako obor, nevyučuje se ani jako předmět. Cirkusové školy zatím nabízí pouze studium veskrze praktické, z něhož vychází cirkusoví interpreti. Ti jsou sice vedení k autorské tvorbě, ale po absolvování školy často tápou právě v oblasti dramaturgie a režie, jichž se během studia jen letmo dotkli. K inspiraci se tedy nabízela taneční choreografie, jejíž poznatky jsem částečně využila, ačkoli bylo nutné je v praxi pro účely akrobacie transformovat.

Záměrně se ve své práci nezabývám historií, protože tyto informace jsou poměrně snadno dohledatelné a to nejen v zahraničních, ale i v českých publikacích.

Velký přínos pro teoretickou část mojí práce představoval celoroční kurz cirkusové dramaturgie pořádaný školami CNAC[2] a ESAC[3], který jsem absolvovala v roce 2017 ve Francii a který mi pomohl zorientovat se v zahraniční, především francouzské odborné literatuře a poskytl mi množství pramenů zabývajících se různými aspekty cirkusu. O současné cirkusové scéně jsem měla možnost diskutovat s Phillippem Goudardem a dalšími šesti významnými postavami cirkusového odvětví. Zúčastnila jsem se cirkusové konference v Záhřebu, kterou uspořádal Ivan Kralj. Dále jsem uspořádala tři diskuze s umělci v rámci festivalu Fun Fatale[4] v letech 2016, 2017 a 2018, udělala několik rozhovorů s jednotlivými artistkami a zúčastnila se workshopu *Jak psát o novém cirkuse* pořádaného festivalem Cirkopolis.[5] Neodmyslitelnou pomoc v podobě informací a zdrojů mi poskytla hlavní konzultantka práce Veronika Štefanová.[6]

Pro praxi jsem využila poznatky z procesu tvorby inscenací, kterých jsem se účastnila jako interpret, zejména šlo o projekty finské artistky Ilony Jäntti,[7] s níž spolupracuji. Zdroj informací mi zprostředkovala účast v evropských cirkusových laboratořích, vedených cirkusovými režiséry Albinem Warettem

[2] Centre National des Arts du Cirque – Národní centrum cirkusových umění v Chalon en Champagne, Francie.
[3] École Superieur des Arts du Cirque – Vyšší škola cirkusových umění v Bruselu, Belgie
[4] Mezinárodní festival současného cirkusu probíhající v Praze od roku 2012.
[5] Mezinárodní festival současného cirkusu probíhající v Praze od roku 2013.
[6] Česká cirkusová teoretička, která na FF UK obhájila svou disertační práci s názvem *Nový cirkus jako dramatické umění, Analýza inscenací nového cirkusu jako cesta k jeho estetickému diskurzu* v roce 2015.
[7] Inscenace: Dynamo, Pony is a small horse, Fejka a To Every Cloud.

a Robertem Magrem, které proběhly v centru pro nový cirkus Cirqueon v letech 2013, 2015 a 2017. Inspirací pro akrobatickou choreografii se stalo několik workshopů fyzického divadla a tance [8] a akrobatické workshopy pořádané v KD Mlejn, kde jsem sama vedla tři experimentální choreografické dílny. Zdrojem poznatků byla celkově také moje pedagogická a choreografická praxe a ve velké míře pozorování českých i zahraničních produkcí.

Jako praktik mám zkušenost, že nejpřínosnější pro mě, z hlediska posunu dál ve své umělecké tvorbě, je nahlédnout hluboko do procesu tvorby někoho jiného. Vždy, když jsem takovou možnost měla, přišla velká vlna nové inspirace a rozšíření obzorů v tom, jak může probíhat umělecký výzkum, ale také jistá míra ujištění se, že se všichni potýkáme vesměs s podobnými problémy a že je to „normální". Tuto možnost však nemám často. Najít se dají většinou informace v podobě analýz představení vnějším okem teoretika, který se procesu neúčastnil. Proto jsem zvolila formu analýzy svého vlastního díla a touto prací nabízím náhled do mého vlastního procesu, který bude snad nápomocný dalším tvůrcům.

Umělecká tvorba si dle mého žádá, aby její postupy byly vytvořeny vždy pro konkrétní dílo znovu, na míru, od začátku nově. Takové postupy se mohou inspirovat čímkoli a záleží jen na tvůrci, co ho zaujme a kudy se vydá. Tato nesmírná otevřenost umělecké tvorby a výzkumu je tak na jednu stranu výhodou z hlediska otevřenosti a na stranu druhou nevýhodou, neboť není snadné se zorientovat a vybrat si z nekonečného množství možností a dát vzniknout určitému funkčnímu systému. Moje tvůrčí metody a postupy (a pravděpodobně i mnoha jiných tvůrců) se pak vždy v průběhu procesu mění, ohýbají, zanikají a vznikají nové. Zvlášť v cirkuse cítím, že proces tvorby je extrémně živým organismem, na jehož aktuální stádia je třeba reagovat v daném okamžiku operativně.

Proces tvorby inscenace popsaný v této práci začíná praktickou pohybovou analýzou, pokračuje zamyšlením se nad potenciálními významy, dále prochází estetickým uchopením až k finálním rozhodnutím a strukturování výsledného materiálu.

[8] Zejména workshop vedený Alexandrem Vantournhoutem pořádaný festivalem Nultý Bod roku 2016.

První kapitolu věnuji analýze akrobatického pohybu na visuté hrazdě, kterou jsem prováděla v praxi. Pokouším se tím založit obor akrobatická choreografie, která sice v praxi určitým způsobem existuje, ale zůstává teoreticky nepopsána. Zaměřila jsem se na dvě věci. První z nich se zabývá hledáním pohybových elementů, které působí spektakulárně, abych v choreografii mohla dosáhnout jejího omezení. Druhá část spočívá v popisu prováděných cvičení (zadání improvizací), pomocí nichž jsem hledala nové formy a nový výraz akrobacie, který by se vzdálil výrazu gymnastického cvičení. Inspirovala jsem se zejména taneční choreografií, i když mnoho parametrů choreografických cvičení bylo nutné přizpůsobit akrobatickým zákonitostem.

Ve druhé (teoretické) kapitole se soustředím na specifika cirkusového umění, která ovlivňují dramaturgii. Pátrám především po významech, které akrobacie na visuté hrazdě přináší či může přinášet sama o sobě. Opírám se o názory několika teoretiků, o své poznatky z pozorování cirkusových představení a o výpovědi artistek čerpané z rozhovorů. V rámci procesu tvorby své inscenace zde popisuji koncept dramaturgie disciplíny.

Ve třetí kapitole přistupuji k dalšímu kroku v rámci procesu tvorby a tím je propojení japonských estetických konceptů s cirkusovým uměním. Japonská kultura, která je mým koníčkem, se stala zdrojem inspirace pro moji vznikající inscenaci. Její klasické estetické koncepty a také tanec butó v ní aplikuji na cirkusové umění.

Čtvrtá kapitola v rámci procesu tvorby popisuje fázi závěrečnou, tedy jak se proces vyvíjel a k jakým rozhodnutím došlo. Zároveň v ní shrnuji celkovou koncepci inscenace (která na počátku nebyla jasná, neboť byla odkázaná na výsledky výzkumu) a vyjadřuji se k uchopení inscenace po všech stránkách.

V poslední páté kapitole uvádím výsledný scénář o deseti obrazech. Každý z nich rozděluji do tří bodů, na východisko, významový obsah a choreografické zpracování.

Pojmy

Cirkus

V rámci cirkusu se z hlediska základních typů můžeme setkat s pojmy tradiční cirkus, nový cirkus, současný cirkus, dnešní/aktuální cirkus.[9] Tato práce a můj výzkum se zabývá oblastí cirkusu, kterou vidím nejblíže pojmu současný cirkus. Rozhodla jsem se pro tuto práci používat jednoduše pojem **cirkus** či **cirkusové umění (circus art, l´art du cirque).** Důvodů k tomu mám několik.

U nás zažitý pojem nový cirkus je v zahraničním kontextu a cizojazyčné literatuře pojímán a chápán jinak než v České republice. Tzv. Cirque nouveau je označována forma, která se objevila v sedmdesátých letech dvacátého století a dnes je již překročena. Vývoj cirkusového umění prochází již dalšími stádii, přestože i díla jeho starších forem stále vznikají a jsou běžně k vidění. Odborná literatura operuje běžně s jednoduchým termínem cirkus a případně se podrobněji věnuje jednotlivým typům.

„Čeští, ba ani zahraniční odborníci (uměnovědci, novináři) nenacházejí jednotnou cestu, jak nový cirkus popsat či jednoznačně charakterizovat. Mnozí se dokonce jakýmkoli snahám nový cirkus blíže vymezit a kategorizovat vyhýbají. I v zemích, kde nový cirkus vznikal (Francie) nebo kam v osmdesátých a devadesátých letech dvacátého století intenzivně pronikal (Belgie, Velká Británie, Španělsko, Kanada, Skandinávie atd.), se označení nový cirkus již řadu let nepoužívá, nahradil ho termín cirque contemporain/contemporary circus (současný cirkus).“[10]

Štefanová též upozorňuje na opětné sjednocování pod souhrnný pojem cirkus.

[9] Pro schématické nastínění parafrázuji teorii Philippa Goudarda, která se shoduje s názorem většiny teoretiků cirkusu. **Tradiční cirkus** popisuje jako *program,* kde se střídají čísla různých disciplín. Hovoří o klasické kompozici inscenací typu varieté, music-hall či kabaretu. **Cirque nouveau** je úzce spjat s divadlem, cirkus je teatralizován, vytváří reprezentace, iluze, pracuje s postavami. Oproti němu **Současný cirkus** je ovlivněn tancem, choreografií, výtvarným uměním a performance art. Často opouští příběh i postavy, interpreti jsou na scéně sami sebou, tady a teď. **Dnešní cirkus** (cirque actuel) je sjednocení, v němž spolu koexistují všechny formy cirkusu – tradiční, nový a současný. GOUDARD, Philippe. *Le cirque entre l'élan et la chute: Une esthétique du risque*, Les Matelles: Editions Espaces 34, 2010.

[10] ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Nový cirkus jako dramatické umění, analýza inscenací nového cirkusu jako cesta k jeho estetickému diskurzu*, disertační práce, FF UK, 2015, s. 10.

„Během několika posledních let se dokonce setkáváme s tendencemi znovu unifikovat označení scénických forem, pro které jejich představitelé využívají cirkusová umění, jednoduše jako cirque/circus (cirkus)."[11]

Ani umělecká praxe „nemluví" pro použití termínu nový cirkus. Ve spolupráci se zahraničními kolegy nikdy nehovoříme o *new circus* či *cirque nouveau*, jak by se mohlo předpokládat, ale užíváme jednoduchý pojem cirkus.

Definice ani jakákoli diferenciace jednotlivých typů či stádií cirkusu nemá v kontextu práce význam. Proto budu používat pouze pojem **cirkus/cirkusové umění**.

Vymezím tedy, čím je cirkus pro mě a čeho se tedy tento text týká. V mé tvorbě cirkus disponuje těmito parametry:

- díla vždy obsahují artistickou techniku (v mém případě vzdušnou akrobacii),
- artistická technika je nositelem významu, přičemž během fáze uměleckého výzkumu vedoucího ke vzniku díla se vytváří specifický komunikační umělecký jazyk, který spočívá právě v této technice,
- cirkusová inscenace je uměleckým dílem, cirkusová technika není samoúčelná, sama o sobě není cílem.

„Cirkus není umění, ale lze vytvořit umění z cirkusu. Stejně jako tanec není umění, ale lze vytvořit umění z tance."[12]

Spektrum cirkusových inscenací je natolik široké, že bychom v rámci něj mohli rozlišovat tolik různých přístupů, výrazových prostředků a propojení s tolika druhy umění i mimouměleckými odvětvími, že jako nejjednodušší shrnutí tohoto žánru se jeví opravdu jen podmínka **použití artistické techniky**. Přesahy v rámci oborů a organičnost cirkusu je v knize *An introduction to contemporary circus* popisována následovně:

[11] ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Nový cirkus jako dramatické umění, analýza inscenací nového cirkusu jako cesta k jeho estetickému diskurzu*, disertační práce, FF UK, 2015, s. 10.
[12] GUY, Jean-Michel. Přednáška v rámci kurzu cirkusové dramaturgie, ESAC, Brusel, 17. 12. 2016.

„Vývoj současného cirkusu do roku 2012 je příběh nesčetných, rozeznatelných, navzájem protkaných proudů změn. Vývoj tréninkových technik a spolupráce napříč žánry, kterou moderní cirkus zažíval, vytvořily zastoupení každého umělce. Umělci objevili schopnost vytvářet cirkus svého vlastního stylu. Umělecká svoboda nahradila tradiční, homogenizovaný styl."[13]

Akrobatická technika/artistická technika/technika

Technika z řeckého *techné* – řemeslo, umění, je schopnost nebo dovednost v jakémkoli oboru. Odtud akrobatická/artistická technika je tedy schopnost či dovednost v oboru akrobacie/artistiky. Je to úroveň přesnosti, jistoty a čistoty provedení akrobatické dovednosti. Není myšleno pouze reálné provedení, ale také schopnost těla, které do sebe dovednost vstřebalo, kdy o provedení můžeme mluvit jako o potenciálním (například v souvislosti s prvky, které je tělo schopno vykonat, aniž by je dříve vyzkoušelo).

Tento pojem bývá zaměňován s pojmem cirkusové umění, který někteří považují za ekvivalent, což v určitém kontextu není problém. Pro tuto práci je však nutné tyto dva pojmy rozlišovat.

Svůj výzkum zaměřuji na techniku vzdušné akrobacie a to výhradně na statickou visutou hrazdu, ačkoli mnohá cvičení uvedená ve třetí kapitole se dají snadno aplikovat i na jiné disciplíny.

Artistická disciplína/cirkusová disciplína

Konkrétní typ artistické techniky. Těchto typů je mnoho, například statická visutá hrazda, teeter-board, žonglování (může být dále upřesněno s čím – míčky, kužely atp.), vertikální lano, párová akrobacie pozemní či vzdušná, tight wire – chůze po napjatém ocelovém laně a mnoho dalších. Artistické disciplíny se mohou dělit do skupin. Dá se také mluvit o nově vznikajících disciplínách, které artisté vytváří zpravidla na základě praktického

[13] PUROVAARA, Tomi. and col.: *An introdution to contemporary circus*, Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, 2012, s. 146.
„The development of contemporary circus prior to 2012 is a tale of innumerable, distinguishable, yet interwoven streams of change. The development in training techniques and cross-genre collaboration that modern circus has experienced have created an agency for each artist. They have become able to create their own style of circus. Artistic freedom has replaced the traditional, homogenized format."

výzkumu některé z klasických disciplín, obvykle adaptováním techniky na pozměněné podmínky, například na novou formu artistického nářadí. Artistická technika je nadřazena pojmu artistická disciplína neboli artistickou techniku lze popsat v rámci konkrétní artistické disciplíny.

Vzdušná akrobacie

Název vzdušná akrobacie [14] sdružuje vícero akrobatických disciplín, jejichž společným jmenovatelem je provádění akrobacie na zavěšeném nářadí různého druhu například na šále, vertikálním laně, různých typech visutých hrazd, kruhu, strapsech (popruhy/řemínky) apod. Tělo se při provozování této aktivity nachází ve vzduchu. Pohybová složka se zpravidla vyznačuje častým visením za ruce.

Artista

Umělec, který ovládá artistickou techniku jedné nebo více cirkusových disciplín, účinkuje v cirkusové inscenaci a zároveň se podílí na jejím autorství nejen z hlediska interpretační složky.

Použitím termínu navazuji na jeho zavedení Veronikou Štefanovou:

„... jako komplexní označení představitele nového cirkusu se jako vhodný termín jeví artista. Slovo artista pochází z latinského slova artiste. Artista je obecně označení člověka, který se věnuje umělecké tvorbě. V mezinárodním kontextu se dnes více užívá pro výtvarné umělce. V České republice je slovo artista užíváno pro pojmenování profese člověka pracujícího v cirkuse; je to cirkusový nebo varietní umělec dokonale zvládající obtížné fyzické výkony."[15]

Akrobatický prvek/prvek

Ucelený cvik zpravidla kratšího rozsahu. V rámci konkrétní artistické disciplíny se dá popsat repertoár základních prvků. Akrobatický prvek je

[14] U nás se setkáme také s pojmem závěsná akrobacie, já preferuji termín vzdušná akrobacie, která lépe odpovídá cizojazyčným ekvivalentům *aerial acrobatics*, *acrobatie aérienne.*

[15] ŠTEFANOVÁ, Veronika: *Nový cirkus jako dramatické umění, analýza inscenací nového cirkusu jako cesta k jeho estetickému diskurzu*, disertační práce, Praha: FF UK, 2015, s. 15.

technická jednotka a nezahrnuje v sobě (jako pojem) výrazovou složku. S prvkem lze výrazově i technicky pracovat a tím vytvářet nové varianty.

Spektakulárnost

Spektákl znamená původně podívaná. Spektakulární je to, co se vystavuje na odiv, co je nápadné, efektní a přitažlivé, avšak povrchní.

„Spektakulární – hodnotová kategorie. Efektní, přehnaně atraktivní a pompézní. Obsahující prvky velkolepého představení před veřejností. Označuje umělecké dílo, které chce mermomocí zapůsobit jako představení, nemusí tedy jít o divadelní představení, ale o jakékoli dílo, které využívá přehnané scénické, vizuální, pohybové, jazykové a zvukové prostředky."[16]

Choreografie

V choreografickém procesu se formují pohybové tvary těla jako pozice, pózy, jejich kombinace a přechody mezi nimi a vytváří se prostorové dráhy.

Pojem doplňuji definicí Johnatana Borrowse:

„Uspořádání objektů ve správném pořadí, které dělá celek něčím víc než součtem částí...Význam či logika, která přichází, když dáte věci vedle sebe, která pak akumuluje v něco, co dává publiku smysl. Toto něco, co akumuluje, se zdá nevyhnutelné až neargumentovatelné. Je to vnímáno jako příběh, i když v tom žádný příběh není."[17]

Termín používám i pro označení finální pohybové podoby díla nebo jeho částí, které vznikly choreografickým procesem.

Akrobatická choreografie

Pojem zavádím touto prací. Akrobatická choreografie se zabývá kompozicí akrobatického pohybu v prostoru a čase a souzní s obecným termínem choreografie, jak je uveden výše. Akrobatická choreografie pomyslně je v praxi provozována, její existence a vlastnosti však zatím nejsou teoreticky popsány.

[16] MISTRÍK, Erich. *Estetický slovník*, Bratislava: Iris, 2007, s. 179.
[17] BURROWS, Jonathan. *A Choreographer´s Handbook*, London: Routledge, 2010, s. 40.

Forma – obsah

Pojem forma používám ve smyslu druhu pohybu v rámci cirkusové disciplíny. Oproti tomu stavím pojem obsah, kterým míním nejen myšlenkový obsah, ale také strukturu a smysl inscenace. S formou pracuje choreografie, s obsahem dramaturgie. V důsledku se pojmy dramaturgie a choreografie prolínají. Dramaturg musí přemýšlet nad propojením smyslu s pohybovou složkou. Zároveň práce choreografů, kteří tvoří taneční inscenace, obsahuje i práci dramaturgickou.

„(Choreografie je) význam či logika, která přichází, když dáte věci vedle sebe, která pak akumuluje v něco, co dává publiku smysl. Toto něco, co akumuluje, se zdá nevyhnutelné až neargumentovatelné. Je to vnímáno jako příběh, i když v tom žádný příběh není."[18]

V tomto textu však chápejme choreografii jako nástroj ke zpracování vnější formy, její logiku a pohybovou kompozici v prostoru a čase a dramaturgii jako nástroj pro práci s obsahem a vnitřní strukturou díla.

Improvizace

Nepřipravené jednání prováděné dle jednoduchého zadání. Toto zadání vychází z tvůrcova záměru prozkoumat element svého zájmu. Od tohoto průzkumu se očekává, že vygeneruje motiv k dalšímu zpracování nebo dovede tvůrce k dalším otázkám.

„Metaforicky, improvizace je řeka, jejíž břehy, přestože definují její celkový tvar, jsou pružné a propustné. Jsou to instrukce či nástin improvizace ... definují choreografický prvek, na který se máme zaměřit."[19]

Improvizace s cirkusovou technikou s sebou nese jedno úskalí v podobě nebezpečí. Proto je potřeba zadání improvizace dobře promyslet. Možností je buď velmi jednoduché zadání, nebo práce s předem vytvořenou sekvencí.

---

[18] BURROWS, Jonathan. *A Choreographer´s Handbook*, London: Routledge, 2010, s. 40.

[19] BLOM, Lynne Anne, CHAPLIN, L. Tarin. *The Intimate Act of Choreography*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982, s. 102.
„Metaphorically, the improve is a river whose banks, although they define the overall shape and flow of the waters, are elastic and permeable. They are the instructions or outline of the improve... they define the choreographic element to be focused on."

1 Statická visutá hrazda – analýza pohybu a hledání nových možností

Statická visutá hrazda [20] je jednou z disciplín patřících do skupiny vzdušné akrobacie. Přívlastek statická může evokovat gymnastickou pevnou hrazdu, ale tato konotace je mylná. Přízviskem statická se odděluje od jiných hrazdových disciplín, kde artista během houpání opouští hrazdu, letí a opět se na stejnou nebo jinou hrazdu v letu vrátí. Na statické hrazdě houpání probíhá okrajově a nikoli za účelem vytvoření podmínek pro let.

Analýzu akrobatického pohybu na statické visuté hrazdě jsem rozdělila do tří částí. V první části se věnuji popisu nářadí a rozdělení prvků dle různých hledisek. V druhé části se zabývám spektakulárností. Zde jsem nejdříve použila metodu pozorování se zaměřením na to, co dělá akrobatický pohyb spektakulárním a na základě výsledků jsem pak sestavovala konkrétní cvičení, na nichž jsem tento aspekt sledovala dále. Výsledky této části výzkumu jsem aplikovala při tvorbě inscenace. Ve třetí části uvádím cvičení, která jsem vytvořila a pomocí kterých jsem hledala nové možnosti akrobatického pohybu. Z této části výzkumu vyšlo několik motivů, principů a obrazů, které byly později dále zpracovávány a na kterých se zakládá výsledná inscenace.

Při hledání nových forem a výrazu akrobatického pohybu mě inspirovala jednak artistická technika sama o sobě, ale také taneční choreografie [21] a tzv. *vzdušný tanec.* [22] Taneční choreografie se mi zdá jako vhodná optika k nahlížení akrobacie jako pohybu s parametry čas, prostor a kvalita. Vybraná taneční cvičení a zadání improvizací jsem obvykle značně transformovala pro potřeby artistické techniky. Směr výzkumu pohybu byl posléze zúžen hlavně na hledání plynulosti pohybu a tvaru těla během akrobatických prvků. Dle mého pozorování je to však právě tvar, který umělecký výraz akrobacie limituje.

Vzdušný tanec by se zde mohl jevit jako podstata toho, co se snažím najít, nicméně tomu tak úplně není. Tato disciplína, která vznikla v šedesátých letech

[20] Z angličtiny *aerial static trapeze*, z francouzštiny *trapèze fixe.*
[21] Hlavní zdroj: BLOM, Lynne Anne, CHAPLIN, L. Tarin. *The Intimate Act of Choreography*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982.
[22] *Aerial dance* je disciplína na pomezí tance a vzdušné akrobacie, která vyšla z tanečního prostředí, a jejím cílem bylo využít vertikální rozměr prostoru.

dvacátého století v Americe a která se rozvíjí až do dnešní doby, vyšla z tanečního prostředí. Tvůrci tanečních choreografií expandovali do trojrozměrného prostoru objevováním vertikálního rozměru pomocí systémů zavěšení různorodých nářadí.

Estetika vzdušného tance, jak ji definuje Bernasconi a Smith, zdůrazňuje *transitions*[23] na úkor specifických akrobatických prvků.[24] Mluví také o pohybu *„bez úsilí".*[25]

„Bernasconi and Smith identifikují „neúsilí" jako klíčový element estetiky vzdušného tance."[26]

Mým záměrem je však prozkoumat právě potenciál akrobatických prvků, s nimiž se vzdušný tanec snaží neoperovat. Tranzitní pohyb a uvolnění jsou v tomto ohledu pouze dvěma možnostmi z mnoha (viz cvičení níže), které na akrobatické prvky aplikuji. Tyto aspekty pravděpodobně nepramení pouze ze vzdušného tance, v dnešní době se s nimi pracuje i v cirkuse (který v nemalé míře přijímá vlivy tance obecně).[27]

Budu-li chtít detailně prozkoumat vzdušný tanec dle jeho vymezování se vůči cirkusu a vzdušné akrobacii, pak vyhýbání se trikům – akrobatickým prvkům není úplně přesné. Trik v tomto pojetí znamená akrobatický prvek usilující o spektakulárnost.

Chce-li tanečník jakýmkoli způsobem opustit zem a zavěsit se na nářadí, pak, dle mého názoru, technickému základu akrobacie (a tím i akrobatickým prvkům) neunikne, ať už ho pojme jakkoli. Stejně tak pohyb po nářadí vyžaduje techniku nejen tanečního typu, pokud ji tanečník nemá,

---

[23] Přechody, plynulé pohyby bez zastavování v pózách.
[24] BERNASCONI, J. C., SMITH, N. E.: *Aerial dance*, Human Kinetics, Champaign, 2008, s. 6.
[25] Z anglického *effortlessness.*
[26] SMYTH, Sonya. *Aestetics of aerial dance and aerial circus*. Colorado, 2013. [cit. 2. 6. 2018].
URL: http://www.academia.edu/13637482/Aesthetics_of_Aerial_Dance_and_Aerial_Circus, s. 3
„Bernasconi and Smith (2008) identify „effortlessness" as a key element of the aerial dance aesthetics."
[27] K transitions se z trochu jiného úhlu pohledu vyjadřuje také Jean-Michel Guy v rámci přednášky o cirkusové dramaturgii, který upozorňuje na fakt, že transitions jsou pro cirkus typické. Říká, že artisté se snaží najít vhodné transitions. Jsou jimi nejen přechody mezi prvky, ale také mezi scénami, obrazy nebo v tradičním pojetí mezi *čísly*. 16. 12. 2016 ESAC Brusel.

jeho možnosti jsou omezené. Akrobatické prvky nejsou pouze pózy, ale také například figury v pohybu (popsáno níže v části rozdělení akrobatických prvků), jejichž podstatou je právě tranzitní pohyb. Myslím, že důraz na transitions je spíše odlišný pohled na stejnou věc, než že by se jednalo o reálné vyhýbání se akrobatickým prvkům.[28]

Další, v čem se (kromě tranzitního pohybu a uvolnění) částečně inspiruji ze vzdušného tance a v čem se zároveň inspiruje mnoho artistů, je použití modifikovaného nářadí (tvarem nebo materiálem) pro pohyb ve vzduchu, i když zde (v době přesahů a půjčování si jeden od druhého v celém spektru umění) obdobně nelze tvrdit, že tento způsob práce má kořeny ve vzdušném tanci. Dnes už je i samotná hranice mezi vzdušným tancem a vzdušnou akrobacií rozmazaná a rozlišení spočívá obvykle v tom, za co tvůrce své dílo označí, potažmo pochází-li tvůrce z prostředí tanečního či cirkusového.

„Naše kořeny jako vzdušných tanečníků spočívají v tom, že jsme si vypůjčili nářadí jako hrazda, která byla snížena, abychom prozkoumali náš vlastní pohybový slovník. Časem pak tanečníci posílí horní část těla a chtějí se naučit více dovedností cirkusových disciplín a opačně."[29]

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.

1.1 Popis nářadí a rozdělení akrobatických prvků

1.1.1 Popis nářadí

Statická visutá hrazda se skládá z tyče (délka 55–75 cm, tloušťka 2,2–2,6 cm), dvou lan (délka 1,5–4 m, tloušťka 2–2,5 cm), na koncích lan jsou kovové očnice pro připevnění karabinami a na opačné straně, v místě připevnění tyče, jsou lana obvykle vypolstrovaná a potažená látkou nebo kůží.

[28] Původní vymezování se vzdušného tance vůči *trikům* souvisí s obdobím jeho vzniku v sedmdesátých letech 20. století, kdy se tvůrci vymezovali vůči tradiční formě cirkusu, kde je akrobatický prvek *trikem*, neboť usiluje o spektakulárnost.

[29] BERNASCONI, J. C., SMITH, N. E.: *Aerial dance*, Human Kinetics, Champaign, 2008, s. 7: *„Our roots as aerial dancers involved borrowing apparatus, such as trapeze, and lowering it to explore our own vocabulary. As time goes on, dancers are getting stronger and stronger with their upper bodies and wanting to learn more skills and vocabulary from circus arts, and vice versa.*"

Obrázek 1 Statická visutá hrazda

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 2 Detail konce lana s očnicí a karabinou

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Rigging[30] - zavěšení hrazdy

Nejběžnější zavěšení statické visuté hrazdy je takové, že výška tyče je kolem 2,5 m nad zemí neboli zhruba o 30cm přesahuje výšku artisty ve vzpažení (včetně paží), aby měl artista v zavěšení za ruce pod chodidly prostor k pohybu a nedotýkal se podlahy. Klasické zavěšení je pak takové, že hrazda visí na dvou závěsných bodech, které jsou od sebe zhruba tak daleko jako šířka tyče. Takto zavěšená hrazda směřuje většinou čelem k publiku (v případě kukátkového jeviště). To je velmi zásadní pro stavbu choreografie.

Je možné také obě oka zavěsit do jednoho bodu. Lana a tyč hrazdy tím vytvoří vysoký rovnoramenný trojúhelník. Takto zavěšené hrazdě se někdy říká „dance trapeze" nebo „single-point trapeze". To způsobuje rotaci hrazdy kolem vertikální osy, čímž je hrazda méně ovladatelná z hlediska toho, v jakém úhlu směrem k publiku se bude v daný okamžik nacházet. Dance trapeze/single-point trapeze se z tohoto důvodu často zavěšuje níže a artista koriguje směr a rychlost otáčení či zastavení kontaktem se zemí.

[30] Tímto pojmem se označuje systém technického zavěšení nářadí vzdušné akrobacie.

V artistické technice na klasicky zavěšené hrazdě a na single-point trapeze je několik drobných rozdílů, ale v zásadě můžeme mluvit o dvou variantách jedné disciplíny.[31]

Další ze základních možností zavěšení je takové, které technicky umožňuje změnu výšky během představení a to buď přímo s váhou artisty, nebo jednodušeji bez ní. (Manipulaci s hrazdou ovládá v prvním případě technik, v druhém ji může ovládat artista sám). Toto řešení vyžaduje použití kladek, kladkostrojů, brzd a blokantů, mnohdy i kotvící bod na zemi. Výše uvedená řešení jsou již technicky náročnější, ale jejich znalost opět značně prospívá procesu tvorby.

Z vlastních zkušeností vím, že choreografická práce s neznalostí riggingu klade procesu tvorby překážky, přičemž jeho znalost otevírá nové možnosti. Mnoho tvůrců si rigging zajišťuje svépomocí, stejně jako Ilona Jäntti:

„Myslím, že zaměření na disciplínu a nářadí je v cirkuse časté (v mém případě vždy), moje dramaturgie vychází z praxe na nářadí, které používám (dostat nářadí na scénu, dát ho pryč), všechny záležitosti riggingu, které performer na scéně potřebuje, by mohl někdo obstarávat. Já pracuji obvykle na věcech, které nemají speciálního technika, který by se staral o rigging během představení, to je taky práce performera ... To přináší mnoho informací pro dramaturgii, především co se týká pořadí věcí v rámci inscenace."[32]

Samozřejmě je možné využít profesionálního riggera,[33] ale většinou není v našich ekonomických možnostech, aby byl na zkouškách permanentně přítomen. Naopak i v případě, že tvůrce riggingu rozumí, je vždy konzultace s profesionálním riggerem vhodná.

---

[31] Na rozdíl od úplně odlišných hrazdových technik jako je swinging trapeze, flying trapeze nebo washington trapeze.

[32] BRTNICKÁ, Eliška. *Rozhovor s Ilonou Jäntti*, osobní korespondence, 15. 2. 2018.
„I think in circus the discipline and the apparatus are often in the focus (for me always), to me the dramaturgy emerges from the practicalities of the apparatus I'm using (bringing the apparatus in, taking it out), all kind of rigging issues, which performer is needed on stage and which one could rig. I usually work in productions where there is no specific technician to do a lot of riggng during the show, that's also the performers's job... That really informs the work, the order of thingsinside the show especially."

[33] Technik zabezpečující rigging.

1.1.2 Rozdělení akrobatických prvků

Systematizace názvosloví akrobatických prvků klade značné potíže. V různých jazycích existují různé názvy pro týž prvek a ani v rámci jednoho jazyka nevládne shoda. Jediné, v čem si lze porozumět, je pár základních pojmů. Ostatní se velice liší. Každá škola učí trochu něco jiného a trochu jinak. Artisté dále operují s prvky, které si sami vyvinuli. To jsou různé varianty běžných prvků, ale i novotvary. Běžně dochází k tomu, že individuálně vyvinutý prvek není vůbec pojmenován. Artisté k tomu nemají důvod, protože pro uchování vlastní originality takové prvky mnohdy dále nikoho neučí a nepotřebují tedy název. Takový prvek bývá také často komplexnějšího charakteru, kombinací vícero prvků nebo převrácenou variantou klasického cviku a jeho popis pak spočívá spíše ve větách než v jednoslovném pojmu. Efemérní název občas vzniká pro dorozumění mezi artistou a vnějším okem. Zároveň v kontextu choreografie se jednotlivé prvky rozmělňují tak, že jejich začátek, střed a konec je obtížné určit a tudíž podstata prvku zaniká.

Ani z hlediska notace se nezdá pojmenovávání prvků pro tvůrčí praxi podstatné, protože videozáznam se stále osvědčuje jako nejpraktičtější a nejpřesnější zápis.

Pro pedagogickou praxi už bychom samozřejmě měli pádné důvody k tvorbě jednotného pojmenování prvků. V češtině by bylo třeba se rozhodnout, zda vycházet z anglického nebo francouzského názvosloví, která jsou nejrozšířenější, a zda pojmy překládat nebo používat v cizím jazyce. To by ovšem vyžadovalo samostatný výzkum. Pro moji tvůrčí praxi však vystačím s několika základními pojmy, neboť můj přístup k akrobatickému pohybu je komplexnější.

Pro choreografickou práci shledávám praktickým, spíše než názvy jednotlivých prvků, jejich rozdělení do skupin dle různých hledisek. Tato rozdělení jsou analýzou spektra akrobatických prvků, která mi posléze pomohla k vytvoření cvičení na hledání novotvarů.

Rozdělení podle charakteru prvku

Toto rozdělení je částečně přejaté od Yvette Challande z knihy Méthodologie trapezoïdale.[34] Kategorií „pózy" zastřešuji několik různých skupin, které Challande rozlišuje na více kategorií (paniers, sirenes, lunes, planches, écarts, poiriers, croix[35]).

K popisu používám pojem **pozice**, který označuje tvar těla a pozici vůči hrazdě v jakýkoli vybraný moment. Pokud bychom si pouštěli videozáznam a v kterýkoli moment ho zastavili, vždy můžeme pozorovat pozici těla. V praxi se ve všech pozicích zastavit nelze. Na rozdíl od pózy, jejímž cílem je právě zastavení.

1. **Výlez** – přechod z visu za ruce na tyči, kdy je tělo pod tyčí, do vyšší pozice,
2. **Póza** – statický prvek, póza může být například silová, balanční, kontorsionistická atd.,
3. **Figura v pohybu** – prvek dynamický, kdy tělo prochází skrze vícero pozic, například omotání lan kolem těla protáčením, obtáčení se kolem lana, švihy, skluzy, pomalé otáčení těla kolem své osy většinou s držením, silové zdvihy prováděné tahem apod.,
4. **Točení** – rychlejší prvek, většinou repetované obtáčení kolem horizontální osy těla a kolem tyče nebo točení kolem vertikální osy těla zahrnující křížení lan v případě klasicky zavěšené hrazdy,
5. **Pád** – přechod z rovnovážné pozice do jiné rovnovážné pozice přes pozici nerovnovážnou, v níž nastává krátký moment volného pádu, první pozice je vždy ve vyšší úrovni než pozice poslední,
6. **Sestup** – přechod z vyšší do nižší pozice, z níž bude následovat opuštění hrazdy a seskok na zem, nižší pozice odpovídá zpravidla visu za ruce za tyč.

[34] CHALLANDE, Yvette: *Metodologie trapezoïdale volume I*, Genève: École de cirque de Genève, 2007.
[35] Hnízda, sirény, luny, planše, provazy, hrušně, kříže.

Rozdělení podle pozice těla v prostoru vzhledem k hradě

Z prostorového choreografického hlediska zde pozorujeme aspekt vertikality, o níž bude řeč v následující kapitole z pohledu významu.

1. tělo ve visu pod tyčí,
2. tělo na tyči,
3. tělo v lanech,
4. tělo na zemi.

Obrázek 3 Tělo na tyči

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 4 Tělo ve visu pod tyčí

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 5 Tělo pod hrazdou

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 6 Tělo v lanech

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

S tím souvisí prvky následně potřebné k propojení těchto rovin.

1. Přechod z visu pod tyčí na tyč a opačným směrem (v předchozím rozdělení může a nemusí odpovídat výlezu a sestupu, neboť výlez může znamenat také přechod z visu za ruce do jiného visu, např. za kolena),
2. Přechod z tyče do lan/do stoje a opačně,
3. Přechod z visu pod tyčí do lan technicky není možný (vždy prochází více či méně přes tyč), ale v opačném směru (díky gravitaci) tato možnost existuje,
4. Pohyb přechodu ze země na hrazdu a opačně.

Rozdělení podle části těla, na které spočívá většina váhy

Pozorovala jsem, kterými částmi těla je vůbec možné se na hrazdě udržet. Můj seznam jich čítá dvanáct: **ruka, loket, podpaží, krk, záda, břicho, bok, tříslo, koleno, kotník, nárt, pata**. Jsou jimi často kloubní spojení, díky nimž lze vytvořit úhel, do kterého zapadne určitá část hrazdy. Tím vznikne "hák". Čím je úhel menší, tím snazší je výdrž v pozici. V případě tupého úhlu, roviny nebo dokonce otevřeného úhlu v místě blízkém centru těla je to technicky náročnější, neboť jde o balancování. Tak je tomu například v případě břicha a zad.

Záchytné části těla mohou fungovat samostatně či v kombinacích. Je-li použito další části těla jako podpůrné držení k hlavnímu úchopu, který nese většinu váhy, nazývám toto držení **přídrž**.

Obrázek 7 Vis za loket

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 8 Vis za ruku

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 9 Vis za podpaží

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

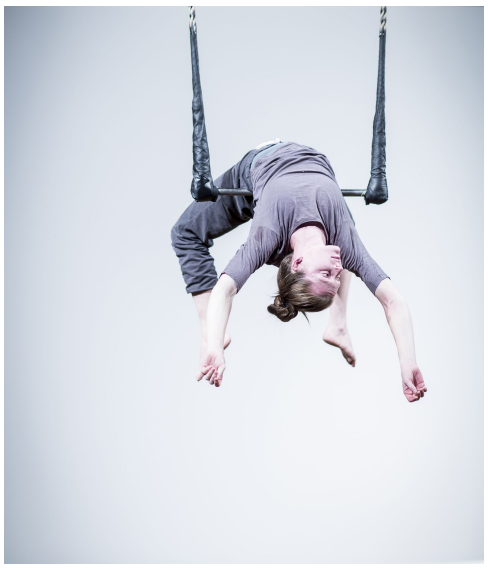
Obrázek 10 Vis za krk

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 11 Vis/balanc na břiše

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 12 Vis/balanc na zádech



Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 13 Vis v třísle

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 14 Vis za bok

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 15 Vis za kotníky

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 16 Vis za koleno

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 17 Vis za paty

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 18 Vis za nárty

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Rozdělení dle manipulace konkrétní části hrazdy

Aniž by váha těla spočívala na určité části hrazdy, lze s touto částí manipulovat. Tato manipulace může být pouze vizuální nebo může sloužit pro přemístění části hrazdy do místa, kde bude použita k dalšímu prvku.

1. Tyč – například při zavěšení těla v lanech, kdy tyč je volná,
2. Lano – například při zavěšení těla na jednom laně, kdy druhé lano je volné, ale lze také manipulovat s lany, která jsou v napětí – křížit je, odtlačovat, kývat apod.,
3. Kombinace tyče a lana – opět možno v napětí nebo v krajním případě manipulace s volnou hrazdou, když je váha těla částečně či celkově na zemi.

V některých cvičeních níže využívám rozdělení prvku na **Tři fáze**: **začátek**, **průběh** a **zakončení**. U každého typu jsou tyto fáze jiné, ale obecně můžeme říci, že začátek je určitá výchozí pozice, průběh je hlavní část prvku a zakončení je závěrečná pozice. K tomu je nutné dodat, že výchozí a závěrečná pozice téhož prvku může mít více běžně užívaných variant.

1.2 Spektakulárnost akrobatického pohybu

Kladu zde otázku, co dělá akrobatický pohyb spektakulárním a jak se na základě tohoto postavit k tvorbě choreografie, aby byl spektakulární efekt omezen.

1.2.1 Pozorování vzdušné akrobacie

V této fázi výzkumu jsem zvolila pozorování vzdušné akrobacie za účelem ujasnění, co je akrobatický prvek technicky sám o sobě a co způsobuje spektakulární efekt. Pozorování jsem prováděla během různých cirkusových představení a během tréninkových hodin. Zahrnovalo nejen statickou visutou hrazdu, ale víceméně všechny disciplíny vzdušné akrobacie, protože jejich parametry s ohledem na cíl pozorování považuji za totožné.

Z pozorování vyplynuly následující poznatky. Akrobatický prvek sám o sobě je čistě techniky provedený prvek, jehož veškeré elementy směřují pouze

k vykonání dané struktury pohybu – buď instalace do pozice, nebo průchod určitými pozicemi odněkud někam. Výraz není integrován, jde o *cvik*. Všechny části těla pracují na tom, aby tento cvik byl proveden nejjednodušší možnou cestou nejlépe bez jakéhokoli pohybu navíc. Jako přidaná se jeví dekorativní práce končetin a hlavy, rytmus a důraz na určité momenty zrychlením a zastavením.

Spektakulárnost prochází napříč celým spektrem představení od pohybu, přes light design, hudbu, scénografii až po kontext, v němž se představení odehrává. Rozhodla jsem se prozkoumat pouze složku pohybovou.

Se spektakulárností souvisí dojem náročnosti, rizika a překvapení, který určuje právě patřičná prezentace akrobatického prvku z pohledu pohybu pomocí **pózování, pohledu, zastavení a práce paží**. Často se vyskytují pózy prezentované jako důležitý moment, tedy s nějakým akcentem, který prosadí pózu jako hodnou potlesku. Zároveň nemusí jít vždy o trik reálně technicky či silově náročný, aby takový dojem mohl vzbudit.

Prvky, jako například pády nebo kontorsionistické pózy, v sobě nesou jistou dávku spektakulárnosti, aniž by byly podpořeny prezentací poukazující na jejich náročnost. Je-li však taková prezentace v případě těchto prvků použita, efekt spektakulárnosti se znásobí.

Spektakulárně také téměř vždy působí, provádí-li artista **dvě věci současně**. Například k akrobacii přidá hru na hudební nástroj, žonglování či konzumaci jídla apod.

Jde-li pak o akrobacii, k níž je přidána herecká akce, která akrobatický pohyb motivuje, dochází k tomu, že akrobacie se stává "zakrytou". Spektakularita se často odbourává právě tímto způsobem. Problém vidím v tom, že hledáním **motivace** pro konkrétní akrobatický pohyb nebo opačně hledáním akrobatického pohybu k určité motivaci, dojde zpravidla k tomu, že některé akrobatické prvky se nedají použít nebo na druhé straně k tomu, že akce přechází od motivovaných pohybů k nemotivovaným, které pak působí nelogicky. K motivaci pohybu dále v kapitole 2.

1.2.2 Cvičení na výzkum efektu spektakulárnosti

Podle výsledků pozorování, v němž byla zjištěna souvislost spektakulárnosti jako vlastnosti pohybu s prací paží, pohledem na diváka a zastavením, jsem sestavila čtyři skupiny cvičení založené na těchto dílčích prvcích.

Paže

Cvičení využívá předem danou sekvenci, která se provádí v podobách:

- paže zůstávají u těla,
- paže visí co nejvíc přirozeně ve směru gravitace,
- paže jsou pokrčené v loktech,
- paže se dotýkají, prolínají, reagují na sebe,
- organické tvary paží – práce ve všech kloubních spojeních včetně prstů.

Ukázalo se, že paže mají tendenci spolupracovat s hlavou a dále i s trupem či nohama – samovolně dochází ke komplexnímu zapojení celého těla. Koncem akce paží je vždy úchop nářadí a těsně před jeho vykonáním má artista tendenci změnit předchozí kvalitu pohybu resp. ji zrušit a vykonat závěrečný pohyb čistě technicky. Spektakulárnost nejvíce budí paže propnuté, vzdálené od těla a s nataženými prsty.

Pohled, práce hlavy

Cvičení využívá předem danou sekvenci, která se provádí v podobách:

- bez pohledu na diváka a bez úsměvu s neutrálním výrazem,
- s pohledem na diváka a bez úsměvu s neutrálním výrazem,
- hlava po spuštění do pozice nemění směr,
- se zavřenýma očima,
- hlava hledá veškeré možné pozice.

Ukázalo se, že samotný pohled na diváka spektakulárnost nevyvolává, záleží na výrazu obličeje a zda jsou při něm přítomné i propnuté paže nebo zastavení v póze. Opět dochází samovolně ke spolupráci s trupem a pažemi. Při přípravě

k úchopu se pohled zpravidla přesouvá na místo plánovaného úchopu. Zavřené oči zpomalují tempo, zvyšují výraz opatrnosti a soustředění a úchop je často dotykem, ohledáváním a posouváním optimalizován.

Rytmus, zastavení

Cvičení využívá předem danou sekvenci, která se provádí v podobách:

- bez zastavení v pózách v plynulém tempu, které se nemění,
- bez zastavení v pózách v plynulém tempu, které se proměňuje,
- pomalý pohyb se zrychlením v momentě dosažení pózy – opak běžného způsobu,
- zastavení v jiném momentě než v běžném klasickém tvaru výsledné pózy.[36]

Ukázalo se, že zastavení je do velké míry závislé na typu prvku, je-li prvek toho rázu, že je třeba vracet se z něj zpět stejnou cestou, pak se určitému zastavení nedá vyhnout, aniž bychom změnili podobu instalace, tzn. přidání dalších pohybů např. trupu, který pozmění směr instalace a deinstalace tak, že se to neděje přímou cestou tam a zpět, ale například půlkruhem nebo jinak zvolenou dráhou. Změna rytmu tedy celkově výrazně ovlivňuje kvalitu pohybu, jeho tvar a dráhu. Plynulé tempo v pomalejším provedení vyžaduje mnohem více síly. Spektakulárnost vyvolává určitý konkrétní rytmus samotného zastavení, tzn., že ne všechna zastavení působí spektakulárně. Jde o rytmus celého provedení prvku včetně určitého rytmu jeho tří základních fází a o způsob zastavení (náhlé, pozvolné). Opět se také projevila kombinace zastavení s pohybem paží, hlavy a pohledu.

Cvičení zahrnující všechny tři předchozí aspekty dohromady

Předem připravená sekvence prvků se provádí nejprve se zastavením v pózách se současným pohledem na diváka a s uvedením paží do jedné pozice, kde setrvají po dobu zastavení. V případě prvku typu pád se zastavením těsně před a po pádu.

[36] Domnívám se, že artisté by se víceméně shodli na tom, co je klasický tvar výsledné pózy.

Předem připravená sekvence se provádí bez zastavení, bez pohledu na diváka a bez propínání paží směrem od těla.

Ukázalo se, že eliminace zastavení, pohledu na diváka a propínání paží do pozic od těla spektakulární efekt snižuje a naopak jejich společné užití spektakulárnost umocňuje.

Ukázka akrobatického prvku v různých variantách postavení paží, hlavy a směřování pohledu:

Obrázek 19 Propnuté paže, pohled dopředu – varianta 1

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 20 Volně visící paže, obličej není vidět

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 21 Paže civilně u těla, obličej není vidět

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 22 Propnuté paže, obličej dopředu – varianta 2

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 23 Jedna paže u těla, druhá paže visí natažená, pohled dopředu

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 24 Paže pokrčené, obě nohy mírně pokrčené, obličej z profilu

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

1.2.3 Souhrn

Spektakularita je tedy pohybově velice komplexní záležitost a nelze ji eliminovat pouhým potlačením zastavení, propnutých paží či pohledu na diváka. Přesto s těmito třemi prostředky dle výsledků posledních dvou cvičení souvisí.

1.3 Choreografická práce s pohybem na visuté statické hrazdě

Vzhledem k tomu, že neexistuje cirkusová choreografie, pokusila jsem se v této části o její objevování. Záměrem bylo především najít možnosti, jak pracovat s akrobatickými prvky, aby nebyly pouhými cviky. Opět volím na začátek metodu pozorování a na základě jejích výsledků vytvářím cvičení. Pro tuto část výzkumu jsem se inspirovala fyzikálními parametry artistické techniky, taneční choreografií, vzdušným tancem a anatomií těla.

Cvičení (které lze ve většině případů považovat za zadání improvizace) si kladou za cíl objevit zajímavější, originálnější a "umělečtější" formu akrobacie potažmo cirkusu. Jedná se veskrze o hledání pohybového výrazu, principu a případně i **motivu**, který bych mohla následně rozpracovávat pro inscenaci.

Pomocí těchto cvičení jsem se pokoušela transformovat uvažování nad akrobacií, změnit myšlení těla při provádění akrobatického pohybu a naučit se pozorovat akrobacii z jiného úhlu pohledu.

Opět jsem nebrala v potaz mimopohybové výrazové prostředky. Důvodem k tomu je, kromě užšího směřování výzkumu, také mé pátrání po zmíněné *dramaturgii disciplíny*, tedy zda je již v samotné disciplíně určitá dramaturgie zakódovaná a jakým způsobem.

1.3.1 Výsledky pozorování

Jak se již projevilo při pozorování spektakulárnosti, pohyb cirkusového artisty má často nezáměrně gymnastický, sportovní výraz. Takový akrobatický prvek nazývám cvik. **Symetrie, propnutí a ostré hrany** výrazně charakterizují tyto cviky. V obecné rovině s sebou tyto vlastnosti tvaru nesou významy, s nimiž se dá dramaturgicky pracovat. Nemáme-li tedy k dispozici také tvary asymetrické a ohnuté, pak máme v tomto ohledu omezené prostředky. Hledáním asymetrických a ohnutých tvarů (viz cvičení níže) se nesnažím symetrii vytěsnit, ale najít k ní protějšek, díky němuž by bylo možné využít širší spektrum tvarů a kontrast.

Dojem cviku dále navozuje, když je snadno pozorovatelné rozčlenění na jednotlivé prvky, tedy když je evidentní, co je prvek a co je **přechod** mezi prvky. V tomto případě sleduji opět částečnou paralelu se vzdušným tancem. Ten (jak bylo popsáno výše) se zaměřuje právě na přechodové pohyby na úkor akrobatických prvků. Další jev, který si spojuji s cvikem, je určitá **svalová tenze.** Domnívám se dále, že se nepracuje dostatečně s **detailem**, obvykle se angažuje celé tělo. Stěžejní je i moment **úchopu** (zachycení nejen rukou, ale i zaklesnutí jinou částí těla), s jehož pohybovou kvalitou je nakládáno povrchně a prakticky. K hlubšímu rozpracování se nabízí také **instalace** do póz, což můžeme považovat za druh přechodu.

1.3.2 Výzkum výrazu a hledání nových možností akrobatického pohybu na hrazdě

V této podkapitole předkládám seznam a popis cvičení a improvizací, které jsem provedla. Protože jde o komplexní záležitost a ve skutečnosti nelze jednotlivé složky důkladně rozdělit, jednotlivá cvičení nutně přesahují

do dalších. Tato cvičení byla vytvořena na základě pozorování a jeho výsledků, které shrnuji do čtyř aspektů: detail, úchop, symetrie a přechody (zahrnující instalaci a deinstalaci). K nim jsem přidala další čtyři, které rozšiřují zejména aspekt symetrie. Jedná se o tvořivou práci s netradičním zavěšením hrazdy, o inspiraci neakrobatickým pohybem, o práci se svalovou tenzí a o výzkum materiálů. Cvičení jako zadání improvizace prováděli mí studenti, kurzisté v KD Mlejn, účastníci workshopů, ale především já sama a mí kolegové během různých tréninků a zkoušek. Základem většiny cvičení je krátká sekvence o délce zhruba dvě minuty složená z několika běžných prvků, kterou si artista připravil předem.

Některá cvičení se mohou jevit jako banální z hlediska taneční choreografie. V akrobacii je však mnohem více potřeba osvobodit pohyby od jednotvárnosti a tenze, zakódované a zautomatizované technickým tréninkem, a zároveň zachovat bezpečnost. Proto jednoduchost zadání byla žádoucí.

Pro popis některých cvičení používám následující pojmy. **Úchop** je uchopení nebo držení některé části hrazdy buď rukou pomocí prstů, nebo zachycením se na hrazdu pomocí jiné části těla (než ruky za pomocí prstů). **Hlavním úchopem** míním – část těla, na níž spočívá většina váhy a která drží tělo na hrazdě. **Přidržení** je vedlejším úchopem, který pouze doplňuje hlavní úchop.

Cvičení na hledání nových možností akrobatického pohybu na hrazdě jsem rozdělila do osmi kategorií dle výše zmíněných aspektů. Na základě: akrobatické techniky, tvaru, svalové tenze, úchopu, detailu, neakrobatického pohybu, způsobu zavěšení hrazdy a materiálu.

Technický způsob

Tento způsob, jímž pátrám po nových přechodech, instalacích a deinstalacích, a také po úplně nových prvcích, případně po nových variantách prvků, považuji za "nejcirkusovější", protože se týká přímo samotné techniky a akrobatických prvků. To úzce souvisí s biomechanikou a fyzikálními zákony (tření, práce s těžištěm, momentem a poloměrem otáčení, pákou apod.). U těchto cvičení je mnohdy nezbytné zamyslet se nad fyzikálním mechanismem, abychom docílili požadovaného výsledku.

Nejdůležitější fyzikální jevy pro visutou statickou hrazdu jsou:

- Tření se projevuje nejvíce při omotávání lana kolem těla nebo jeho části. Pokud se tělo bude pod tlakem lan ohýbat, pak bude docházet ke klouzání po laně dolů. Bude-li tělo lanu odporovat svým propnutím, pozice bude lépe držet na místě. Zjednodušeně řečeno: je-li lano omotané kolem těla, tělo drží na místě třením. Je-li tělo omotáno kolem lana, tření bude menší a tělo bude klouzat po laně dolů.
- Zrychlení točení lze dosáhnout zmenšením poloměru otáčení. Zvětšení poloměru otáčení způsobí zpomalení. Pro rychlejší počáteční roztočení se aplikuje moment síly tak, že se poloměr otáčení při roztáčení nastaví větší a vzápětí se zmenší.
- U silových póz lze využít znalost páky. Zkrácením vzdálenosti (například pokrčením nohou) tam, kde páka působí, se dá prvek silově zjednodušit.
- Správné určení těžiště je základem snazšího provedení prvků. Těžiště je silově nejvýhodnější, když leží ve svislé ose přímo nad opěrným bodem hrazdy.

Pro účely cvičení následujících v této kategorii si střední fázi prvku rozdělíme na další tři díly. Vznikne tedy pomyslných **pět částí prvku**: výchozí pozice – instalace – hlavní část prvku – deinstalace – konečná pozice.

Vybereme konkrétní prvek a zkoušíme, jak se dá změnit jeho instalace a deinstalace, což ovlivní výchozí a konečnou pozici. Zkoušíme i opačný postup a to změnu výchozí či konečné pozice, což ovlivní instalaci. Rozdělení na pět částí prvku se může zdát zbytečné, ale svůj důvod má v tom, že zamyslíme-li se nad prvkem z hlediska pěti fází, nabídne nám to více variant. Důležitým aspektem je, že výchozí a konečná pozice jsou statické fáze, kdežto instalace a deinstalace jsou fáze dynamické.

Vybereme dva konkrétní prvky a snažíme se o jejich neklasické propojení. Toto cvičení navazuje na předchozí, neboť konečná fáze prvního prvku bude shodná s výchozí fází druhého.

Vybereme dva prvky a pokusíme se je spojit do jednoho libovolným principem.

Zkusíme přemýšlet nad prvkem, který jsme nikdy neviděli a který by teoreticky mohl být proveditelný. Např. viset za bradu, za lopatky, točit se kolem tyče ve visu za koleno apod. Pokoušíme se vynalézt způsob, jak takového prvku docílit. Je možné, že pokud se nám to nepovede, přivede nás to k jinému originálnímu prvku či inovaci.

Vybereme klasický prvek a zkoušíme jej provést v pozměněném tvaru. Například toč za lokty se běžně provádí s nohama u sebe, zkoušíme, zda je možné jej provádět s nohama od sebe, s nohama jdoucíma střídavě jedna – druhá atd.

Uděláme si výčet přechodových prvků mezi třemi úrovněmi hrazdy (pod tyčí, na tyči, v lanech), které známe – snažíme se najít nové možnosti přechodů mezi úrovněmi. Můžeme vyjít z klasických přechodů a tvořit jejich nové varianty nebo se pokusit vytvořit zcela nové.

Zkoumáme moment přechodu ze země na nářadí. To se bude zásadně odvíjet od výšky zavěšení hrazdy. Rozdělíme-li si výšku do čtyř základních úrovní, bude se nám nad tím lépe uvažovat. 1. Hrazda extrémně nízko – pod úrovní hlavy, 2. Hrazda doskočná – těsně nad úrovní prstů ve vzpažení, 3. Hrazda zhruba třicet centimetrů nad rukama ve vzpažení – nelze doskočit, ale lze seskočit, 4. Hrazda extrémně vysoko – nelze doskočit, ani seskočit. Hledáme způsoby, jak přenést váhu ze země na hrazdu. V případě, kdy nelze doskočit ani seskočit přímo, jaké jsou možnosti? Dále uvažujeme nad tím, zda moment přechodu mezi hrazdou a zemí lze použít pouze na začátku a konci nebo vícekrát během choreografie.

Vybereme si konkrétní prvek, který známe z jiného nářadí vzdušné akrobacie např. ze šály a zkusíme ho přenést na hrazdu.

Cvičení, které jsem nazvala „čajový obřad", probíhá tak, že opět použijeme předem danou sekvenci několika prvků a tu trénujeme tak, aby došla technicky do co nejčistšího a nejpřesnějšího tvaru. Eliminujeme veškeré zbytečné pohyby, upřesňujeme místa úchopů, vytváříme co nejefektivnější rytmus tak, abychom použili co nejméně síly. Vše by mělo být naprosto přesné a to zcela vědomě. Dosáhneme toho několikanásobným opakováním sekvence, všímáním si detailů, zpětnou vazbou pozorovatele a natáčením na kameru pro přesnou sebereflexi. Tímto cvičením sice nenalezneme nové inovativní

prvky, ale objevíme základní neutrální podobu a jakoukoli sekvenci si tímto způsobem ideálně připravíme pro další zapracování detailů, kvality pohybu, změnu rytmu atd.

Tvar

Jak již bylo řečeno, tělo během akrobatického prvku má tendenci být osově symetrické, což může budit dojem „cviku", „cvičení". Odklon od této estetiky jsem zkoumala pomocí následujících cvičení.

Použijeme předem připravenou sekvenci a zkoušíme rozbít symetrii ve všech možných ohledech:

- končetiny neprovádějí symetrický pohyb,
- vychylujeme tělo z osy,
- posunujeme tělo na tyči více k jedné straně (asymetrie těla vůči hrazdě),
- měníme úhel těla vůči hrazdě (tělo během prvku je často buď rovnoběžné, nebo kolmé k tyči).

Představíme si nějakou jednoduchou křivku, např. oblouk nebo spirálu a danou sekvenci přetváříme tak, aby tělo svým pohybem vykreslovalo co nejvíce těchto křivek.

Pátráme po různých tvarech, v nichž se může nacházet hrazda. Provádíme křížení lan, vychylujeme tyč z horizontály, odtlačováním lana křivíme jeho rovnou linii.

Hrajeme si s úhlem pohledu: hrazda z pohledu diváka není zavěšená čelně, ale diagonálně nebo pod určitým úhlem, přičemž porovnáváme vizualitu stejného prvku sledovaného čelně a z jiných úhlů.

Pracujeme s vizuálním inspiračním zdrojem jako obrázek, fotografie, socha, architektura a pokoušíme se vystihnout jeho křivky tělem. Nesnažíme se o nápodobu jako spíše o přetavení obrazu do formy akrobacie s ohledem na to, že obraz je spíše statický (není-li zdrojem video) a akrobacie spíše dynamická.

Úchop

Použijeme opět připravenou sekvenci, zaměříme se na veškeré úchopy rukou a použití prstů: zkoumáme důraz na úchop – pomalé chycení, razantní chycení, chycení pouze jedním/dvěma/třemi prsty s ostatními prsty trčícími, chycení s následným sunutím ruky po tyči/lanu, úchop či přídrž jiným způsobem než dlaní (hřbet ruky, zápěstí).

Hledáme pozice a pohyby, při nichž se lze zachytit na hrazdě pomocí nejrůznějších částí těla jako hlavní úchop – především v kloubních spojeních – a zkoušíme také kombinace dvou, tří či více úchopů.

Hledáme úchopy a zachycení pomocí nejrůznějších částí těla jako přídrž k hlavnímu úchopu (prsty na nohou, opření nekloubních partií jako např. předloktí, čelo, ploška nohy, brada, šíje apod.).

Improvizujeme s pohybem na hrazdě tak, že je zakázaný úchop rukou. V další variantě si zakážeme zachycení v podkolení.

Pokoušíme se sekvenci provést celou za stálého držení rukama hrazdy (počítá se s posuvem rukou po hrazdě).

Svalová tenze

Uvolníme co největšího množství svalů, uvědomíme si, kde a jak moc je třeba být v tenzi. Cvičení je vhodné provádět nejprve s jednotlivými prvky a později s krátkou sekvencí. Provádíme ji pomalu a sledujeme, které svaly na hlavním úchopu participují. Toto se později osvědčilo jako ideální příprava pro většinu improvizací.

Připravenou sekvenci provádíme tak, že během ní měníme napětí svalů v celém (téměř celém) těle nejdříve pomalu od tenze k uvolnění a naopak, později se můžeme zaměřit na napětí a uvolnění jednotlivých částí těla, kdy některá část je uvolněná a jiná v napětí.

Detail

Před tímto cvičením je vhodné provést cvičení na tenzi, kdy si uvědomíme, kde spočívá váha těla a které svaly zajišťují udržení těla na hrazdě.

Zkoumáme možnosti samostatného prvku. Provádíme jeden vybraný prvek a experimentujeme s tím, co je možné modifikovat. Zaměříme se na hlavu, ramena, hýždě, obličej, prsty, břicho, kotníky atd. Nejdříve objevujeme pohyb ve větších částech těla a postupně ho zmenšujeme až do úplného detailu (například pohyb pouze konečky prstů pravé ruky nebo hra s napětím v těle, tonus některého svalu apod.).

Ukázka pěti variant jednoho prvku:

Obrázek 25 Prvek fakír, propnuté končetiny

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

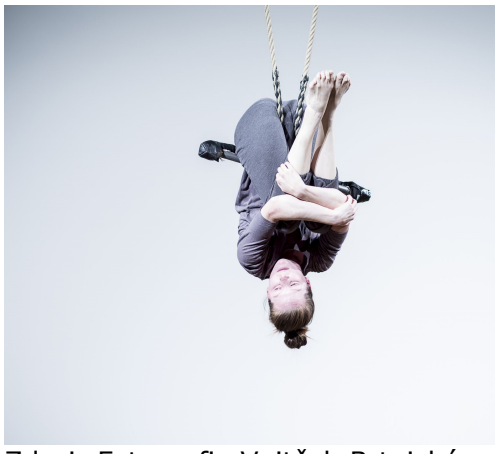
Obrázek 26 Prvek fakír, končetiny natažené v uvolněném stavu

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 27 Prvek fakír pokrčené končetiny

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 28 Prvek fakír, skrčené končetiny, mírně ohnutá záda



Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Obrázek 29 Prvek fakír, pokrčené končetiny i tělo, rotace těla vůči hrazdě o 90°

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Použijeme připravenou sekvenci a zkusíme přidat tři pohybové detaily. Sledujeme, za jakých okolností je detail pozorovatelný a za kterých zaniká.

Anatomický přístup

Zde se inspiruji anatomickou kompozicí těla a primárně neakrobatickým pohybem. Cvičení jsem prováděla nejprve na zemi a později na hrazdě. Vytvořila jsem cvičení nazvané **klouby**, které se zakládá na faktu, že různé pohyby a pozice a tedy tvary těla jsou umožněny různými kombinacemi ohnutí v kloubech.

Uvědomíme si pro začátek jedenáct hlavních pohyblivých kloubů [37] (v některých případech skupin kloubů), které budeme rozpohybovávat: v rámci páteře to bude krční páteř, hrudní páteř a bederní páteř, v rámci paže pak rameno, loket, zápěstí a prsty a na noze kyčel, koleno, kotník a prsty.

Cvičení začíná ve stoji na zemi. Nejdříve procházíme jeden kloub po druhém a u každého zjišťujeme, jakými směry a do jaké míry se dá ohnout. Všímáme si, jak který kloub ovlivňuje další a které je možné ohýbat samostatně. Vhodné je provádět cvičení se zavřenýma očima s představou, v jakém vzájemném postavení se kosti v jednotlivých momentech nachází.

[37] Výběr jsem provedla podle toho, které klouby umožňují zvnějšku viditelný pohyb.

V další části cvičení kombinujeme ohyby ve dvou, třech a více kloubních místech najednou. Pozorujeme, jakou kompozici kosti vytváří a hrajeme si s ní. Tělo již může pracovat na zemi a využívat pozic sedu, lehu, vzporu, kleku apod.

V dalších částech cvičení můžeme přidat hru s rytmem pohybu a pohyb po prostoru.

Cvičení "klouby" pak provádíme na hrazdě. Začínáme opatrně, spíše staticky v pozici sedu nebo visu za ruce na tyči. Postupně se rozpohybujeme po celé hrazdě. Nejdříve za použití připravené sekvence a později můžeme zkusit pracovat obdobně bez ní.

Zavěšení hrazdy

Opět se vracíme k riggingu. Zamýšlela jsem se nad netradičními možnostmi zavěšení hrazdy a vytvořila pět kategorií, které jsem podrobila improvizacím. Tím jsem zkoumala vliv zavěšení hrazdy na akrobatický pohyb.

- hrazda v extrémní výšce (nízko, vysoko),
- hrazda zavěšená do jednoho bodu – dance trapeze / single point trapeze,
- hrazda zavěšená tak, že tyč není v rovině,
- pružná lana hrazdy, obě nebo pouze jedno,
- hrazda s možností měnit výšku buď s váhou artisty, nebo bez ní.

Materiál

Tato kategorie se vzdaluje visuté statické hrazdě a nejde v podstatě ani o cvičení, přesto považuji za vhodné ji zařadit. Ve vzdušné akrobacii se někdy pracuje tak, že se akrobatická technika přenese z tradičního nářadí na jiné, jemu podobné, odvozené anebo se zkoumá úplně jiný materiál.

Jean-Michel Guy v tomto kontextu hovoří o *dekonstrukci techniky či nářadí*, která je významným nástrojem tvorby cirkusu.[38] Cirkusoví artisté hledají další podoby dovedností často pomocí proměny svého nářadí či náčiní. Artistka

[38] GUY, Jean-Michel. Přednáška v rámci kurzu cirkusové dramaturgie, ESAC, Brusel, 17. 12. 2016.

Hege Eriksdatter vytvořila inscenaci [39] na gumových hadicích (určených pro zahradnictví), Seiline Vallée a Salvi Salvatore zavěšovali na lištu do řady vedle sebe spoustu drobných provázků [40] (prádelní šňůry), Ilona Jäntti experimentovala s rolemi kovového pletiva[41] (určeného pro králíkárny), atp. Pro poslední zmíněnou artistku je výzkum různých materiálů pro vzdušnou akrobacii typickým. Na otázku proč a jaké myšlenky za tím stojí, odpovídá:

„Většinou to přichází buď s otázkou, která mě napadne, jako jak bych mohla docílit toho, aby po choreografii zůstaly nějaké viditelné stopy (případ kovového pletiva[42]) nebo jak bych mohla docílit využití prostoru do stran bez houpání (výzkum choreografie na visutém kruhu vedl ke vzniku prodloužené hrazdy[43]).[44]

Já jsem se v rámci svého výzkumu rozhodla zavěsit papír a elektrické prodlužovací kabely. V první fázi jde především o to, jakým způsobem materiál uchytit, tedy opět rigging a tentokrát ještě navíc ve velice nestandardní podobě. V případě papíru pak došlo na objevování druhů, formátů, gramáže a kolik takový papír unese a jak by mohl být poskládán, aby bylo dosaženo požadované nosnosti. Dospěla jsem k poměrně náročnému způsobu poskládání dlouhého pruhu papíru a řešila dále, jak mohu takového poskládání dosáhnout sama bez kolegyně, která mi s experimentem pomáhala, přičemž i ve dvou se tento úkol jevil dost komplikovaně. Samotné zavěšení se na papír už bylo snazší, i když výsledkem bylo, že papír vydrží pouze jedno vylezení nahoru. Po takové akci je pode mnou už tak poničený, že zavěsit se podruhé do stejného místa znamená velké riziko utržení. Toto jsem však shledala jako dramaturgicky zajímavý moment a zapracovala do inscenace. Pro samotné šplhání po papíře bylo nutné vynalézt speciální techniku. Jednak abych se plochého formátu vůbec udržela a jednak aby tento styl nezničil papír dřív,

[39] Inscenace *Hyphae Soma* jejíž prezentace work in progress s názvem *Potatoes and sauce* představila Eriksdatter na festivalu Fun Fatale v Praze v roce 2015.
[40] Inscenace s názvem *Posedlost* česko-francouzského souboru Décalages.
[41] Inscenace nese název *To Every Cloud*, ve fázi work in progress byla prezentována pod názvem *Silver Linning.*
[42] Zavěšený pruh pletiva je na začátku představení nový, rovný, roztažený a po použití jako nářadí pro vzdušnou akrobacii je zkroucen, zmačkán, tvar nese stopy šplhání.
[43] Inscenace *Footnotes* využívá tři metry dlouhou kovovou tyč / prodlouženou hrazdu.
[44] BRTNICKÁ, Eliška. *Rozhovor s Ilonou Jäntti*, osobní korespondence, 15. 2. 2018.
„It usually either comes out of some question I had in mind, such as how could I make some trace of the choreography visibly behind (like chicken wire) or how could I use more space sideways without swinging (hoop choreography research lead to wide trapeze)."

než dosáhnu hrazdy nad ním. Našla jsem si zalíbení i v jisté míře strachu, který jsem při každém šplhání zažívala (a dodnes při představení zažívám) a který v sobě nese autenticitu a prézentnost.

Elektrickým prodlužovacím kabelům jsem věnovala kratší čas a prozatím je nechala stranou. Cítím v nich potenciál, pravděpodobně se k nim v budoucnu vrátím.

Všeobecně se dá k výzkumu materiálu říct, že jeho vlastnosti v obrovské míře ovlivňují akrobatický pohyb i danou techniku a tím přináší do akrobacie mnoho nového. Ne vždy se ale dá vytěžit dostatek pohybového materiálu anebo pak výzkum může trvat velice dlouho, protože se hledá celá technika nové akrobatické disciplíny od začátku.

1.3.3 Výsledky

Tato cvičení vedla především k osvobozování těla od zažitých pohybů a manýrů. Projevilo se, že úplná improvizace v rámci akrobacie na visuté hrazdě není možná. Vždy je nutné respektovat určitou míru zákonitostí této techniky. Během některých zadání proto došlo ke zkrácení sekvence pouze na jeden nebo dva prvky či pohyby. Poté vzniklo klíčové cvičení na uvědomění si té části těla a svalů, které tělo drží na hrazdě. Ostatní části těla pak mají určitou svobodu hledat, ale vzhledem k tomu, že hlavní úchop většinou nezůstává celou dobu na jedné části těla a vývojem improvizace dochází k proměnám úchopu, nelze se do improvizace ponořit zcela, stále je nutné zůstávat koncentrován na bezpečnost. Míra této koncentrace pak souvisí s úrovní technické dovednosti, kterou artista disponuje, ale i ta má své meze.

Cvičení nazvané čajový obřad ukázalo, kolik drobných detailů se skrývá pod zdánlivě jednoduchým pohybem. Za fixovanou sumou pohybu jsem našla vždy další rozměr k improvizaci v daném momentu. Dá se to vysvětlit tím, že člověk není schopen fixovat vše naprosto přesně a vždy, jakmile se dostane k fixaci dalšího detailu, objeví další volný prostor ke zpracování. Vyšší míra fixace tudíž nemusí negativně ovlivňovat živost interpretace. Především u rytmu v podstatě nelze plně docílit fixace (hudební složka, která by rytmus určovala, nebyla zahrnuta). To souvisí samozřejmě také s naladěním interpreta a publika během představení, které přinese pokaždé jinou konstelaci a bude mít vliv na míru fixace skrze interpretaci.

Akrobatické prvky na visuté hrazdě jsem se pokoušela pomyslně rozkládat na menší a menší části, dokud to bylo možné. Prakticky šlo o zpomalení a vnímání každého nejmenšího posunu. To přineslo zcela jiné vnímání pohybu a objevovalo nové prostory pro choreografickou práci.

Hra se symetrií a asymetrií, přímostí, hranatostí a zakřivením pohybu a pozic se osvědčila jako bohatý zdroj nových variant akrobatických prvků.

Zaměření na detail se ukázalo jako další způsob jak eliminovat spektakulárnost, protože přenáší fokus z většího celku, kterým je obvykle celistvý akrobatický prvek odkazující k technice samotné, na detail, v němž se zřetelněji projevují spíše dílčí části jako například kvalita pohybu, tempo. Zdálo se, že pohybový detail vyniká kromě statických momentů také v případě, že se jedná o pohyb nějakým způsobem zvláštní, nepatřičný, nezvyklý či podivný vzhledem k zažitému technickému provedení.

Výzkum materiálu a zavěšení specifického nářadí technicky podobného hrazdě obvykle zabere mnohem více času než práce s klasickým nářadím. Na tuto skutečnost jsem ve své praxi narazila již mnohokrát a tento výzkum ji znovu potvrdil.

Dobrým pomocníkem při provádění těchto cvičení byl videozáznam, feedback přítomného pozorovatele, záchranné systémy a žíněnky.

1.3.4 Konkrétní materiál pro inscenaci

Kromě obecnějších poznatků z této části výzkumu vyšlo několik aspektů, které mě zaujaly a rozhodla jsem je integrovat do tvorby inscenace.

Při cvičeních zaměřených na techniku se mi podařilo objevit několik novotvarů:[45]

Koncentrace na úchop byla přínosná pro objevení šíře spektra kvality pohybu při provádění úchopu. Dále se během cvičení na úchop objevil motiv,

[45] Přibližný popis vzniklých novotvarů: neúplný planš, zkřížení lan nohama pro otočení těla v pozici kosmonaut, deinstalace z pozice fakír, návaznost na prvek *výmyk na kříž*, střih nohama během točení za lokty, zakončení točení za lokty prokluzem za koleno a loket, stočení lan rukama v pozici před pádem z fakíra, pád stranou do visu za koleno a loket, pozice Buddha. Vzhledem k nejednotnosti názvosloví a k povaze novotvaru bude tento popis srozumitelným pouze pro určitou skupinu lidí a i v jejich případě bude mnoho detailů novotvaru otázkou interpretace.

který jsem nazvala „bez rukou“, protože se jedná o pohyb na hrazdě bez použití úchopu rukama. Ten mi otevřel dveře k mnoha novým pozicím díky nutnosti balancovat v běžně stabilních polohách.

Dále jsem později při choreografické práci využívala i poznatky ze zaměření se na detail, konkrétně na prsty nohou a rukou, na dech a na zapojení břišního svalstva.

Zaujala mě také symetrie a asymetrie resp. přímý a organický tvar pohybu a při tvorbě jsem později využívala obou i jejich vzájemného kontrastu.

Hra s tempem, hlavně se zpomalením, přišla na základě cvičení inspirovaných tancem butó, které popisuji později ve čtvrté kapitole.

V neposlední řadě jsem objevila velký potenciál pohybu na hrazdě visící v různých výškách, zejména pak v nízkých úrovních, které umožňovaly kontakt se zemí. Vztah mezi hrazdou a zemí a prostor mezi nimi se stal následně základním kamenem dramaturgie celé inscenace.

Při výzkumu materiálu jsem dospěla k motivu šplhání po papírovém pruhu a tento motiv též zařadila do inscenace.

2 Specifika dramaturgie v cirkusovém umění

Dramaturgie jako nástroj k uchopení díla, podchycení jeho soudržnosti a smyslu je u nás znám především z divadla. Cirkusové umění však má svá specifika, po kterých zde pátrám. Otázky, které si kladu, pro mě mají význam jako pro tvůrce. Pokusím se zde předložit aspekty a souvislosti cirkusové tvorby, které dramaturgii ovlivňují. Tyto aspekty vychází z okolností mé umělecké praxe, z mých pochybností a ze srovnávání evropské cirkusové scény s českou. Dramaturgii pro tento text definuji dle Jeana-Michela Guy[46], který o ní hovoří jako o *zodpovědnosti za smysl*. „Cirkusovou dramaturgii" však zamítá.

„Speciální cirkusová dramaturgie neexistuje, ale existuje dramaturgie v cirkuse, tedy nástroj dramaturgie je v cirkuse využíván. Dramaturgie jde napříč procesem, je všudypřítomná v celém procesu tvorby inscenace, je v každé části díla – i pouze v textu, i pouze v pohybu, i pouze v režii, i pouze v práci herce, i v produkci ... ."[47]

K dramaturgii dále přistupuji z hlediska toho, jaké významy (obsah) může artistická technika (forma) přinášet.

Opírám se o názory tří teoretiků, s jejichž pohledem na tuto problematiku se ztotožňuji. Jsou to Bauke Lievens,[48] Philippe Goudard[49] a Jean-Michel Guy. Všichni tři také částečně působí v umělecké praxi, proto je mi jejich přístup blízký. V případě Bauke Lievens odkazuji především na její První Otevřený

[46] Doktor sociologie, v posledních letech pracuje pro francouzské ministerstvo kultury. Zabývá se sociologickým výzkumem zaměřeným na publikum živých umění a filmu. Guy napsal několik teoretických knih o cirkuse (mnohokrát se zaměřil na žonglování), působí jako dramaturg a přednáší na cirkusových školách. Později spoluzaložil soubor La Scabreuse, kde působí také jako autor a režisér.

[47] GUY, Jean-Michel. Přednáška v rámci kurzu cirkusové dramaturgie, ESAC, Brusel, 17. 12. 2016.

[48] Dramaturgyně pro cirkusové, divadelní a taneční soubory (Cie Un loup pour l'homme, Kaori Ito/les ballets C de la B, Tibaldus en andere hoeren). Studovala Performance Studies na Univerzitě v Ghentu a Philosophy of Contemporary Arts na univerzitě Autonoma v Barceloně. Momentálně pracuje na výzkumném projektu, který se zabývá metodami pro umělecký výzkum zaměřený na tvorbu současného cirkusu. Své články na téma současného cirkusu publikuje v CircusMagazine, Rekto:Verso a Courant. Učí dramaturgii a psaný výzkum na katedře divadla umělecké školy KASK (Ghent, Belgie).

[49] Umělec a vědec, jako autor, produkční, interpret a režisér vytvořil okolo čtyřicítky cirkusových inscenací. Působí také jako divadelní herec a režisér. Je univerzitním profesorem, doktorem medicíny a divadelním vědcem zabývajícím se především cirkusem. V rámci cirkusu se zaměřuje především na vnímání risku.

Dopis Cirkusu s podtitulem „potřeba redefinice“[50], v němž otevírá diskuzi na téma, jaký potenciál má cirkus, jak reaguje na současnou dobu a hlavně jaký je vztah mezi formou a obsahem cirkusového díla. Právě souvislost formy a obsahu je centrální otázkou mého výzkumu.

Pro lepší vykreslení témat připojuji k teoriím poetičtější citace z rozhovorů s třemi ryzími praktičkami: vzdušnými akrobatkami – cirkusovými artistkami: Chloé Moglia,[51] Ilona Jäntti[52] a Elodie Doňaque[53].

2.1 Sdružené funkce umělce

Základní konstelací tvorby v současném cirkuse je fakt, že tvůrce – autor díla je zároveň jeho interpretem. Tím se tvorba významně liší od většiny divadelních a mnoha tanečních kusů. Autorovým materiálem je jeho vlastní tělo a jeho možnosti, schopnosti, danosti. Cirkus s sebou nese hodně překážek a to zejména technických. Od cirkusového artisty jsou vyžadované technické kompetence. Veškerá příprava díla zahrnuje trénink, což obnáší přípravu nářadí, náčiní, ale i samotného těla. Artista musí vědět, jak zavěsit lano, jak se o něj starat, kdy je nutné jej vyměnit, jaké konkrétní lano a typ zavěšení bude pro určité figury výhodnější atd. Cirkusový artista je tedy i technikem a scénografem. Prvky kompozice (figury, postury, fráze, sekvence, obrazy) vychází natolik ze samotné disciplíny, že cirkusový artista je nutně také choreografem, režisérem, autorem. V jedné osobě se tak spojuje interpret s autorem.

Tomi Purovaara porovnává cirkus a tanec mimo jiné též poukázáním na sloučené funkce autora a interpreta v cirkuse.

„V taneční profesi choreograf řeší stejné typy otázek jako současný cirkusový artista s tím rozdílem, že choreografové používají jako materiál těla tanečníků,

[50] LIEVENS, Bauke. *First Open Letter to the Circus, The need to redefine*, 2015. [cit. 12.5.2018]. URL: http://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/

[51] Francouzská trapezistka, choreografka vzdušné akrobacie, která zkoumá samotné zavěšení se a často přenáší akrobatickou techniku na speciálně vyrobené objekty.

[52] Finská artistka věnující se vícero disciplínám vzdušné akrobacie, které různě modifikuje včetně nářadí a jeho zavěšení a často pro nářadí používá speciální materiály.

[53] Španělská trapezistka, tanečnice a pedagožka, která provádí výzkum akrobatické techniky na visuté statické hrazdě ve spojení s tancem.

kdežto cirkusoví artisté používají svá vlastní těla. Každý umělec tvoří svůj vlastní výrazový jazyk, který režisér inscenace (divadelní režisér, choreograf, cirkusový artista) používá jako nástroj."[54]

S problematikou sdružených funkcí autora a interpreta v jedné osobě pak souvisí praktická otázka: Jak se podívat zvenčí na to, co tvořím? První věc, po níž cirkusový artista sahá, je kamera. Své experimenty natáčí a následně analyzuje videozáznam. Tento pohled zvenčí, ačkoli je obrovsky užitečný, poskytuje pouze fyzický odstup, nikoli však mentální. Můžeme se tak sice podívat, zda daná akce vypadá tak, jak si představujeme, ale jako tvůrci tolik srůstáme se svým záměrem, že obvykle nejsme schopni posoudit, zda se náš záměr uskutečňuje tak, jak o něm přemýšlíme. Proto si cirkusoví artisté zvou k práci člověka, kterého můžeme označit za dramaturga, supervizora či *vnější oko*.

Jeho funkce je pozorovat, upozorňovat, klást otázky, přinášet zpětnou vazbu, přicházet s užitečnými odkazy a hlavně držet si odstup. Míra jeho autorství a možnosti dílo ovlivnit je dána konkrétním projektem.

„Autor a interpret v jedné osobě si u něj (u vnějšího oka, pozn. autora) ověřuje, co dělá, konzultuje s ním. Lze říci, že vnější oko má více různých rolí. Pro současný cirkus je jeho funkce velice typická."[55]

Proč je tak málo režisérů v cirkuse? Protože cirkusový artista se projevuje jako individualita, která se nechce podřizovat. Touží po suverenitě.

„Protože autor má strach, že režisér vše změní. Jde o prosazování autora."[56]

---

[54] PUROVAARA,Tomi. *An introduction to contemporary circus*, Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier, 2012, s. 117.
„In the dance profession, the choreographer deals with the same types of issues as does the contemporary circus artist, but the choreographers use dancers´bodies as their material while circus artists use their own bodies. Every artist creates their own language of expression which the performance director (theater director, choreographer, circus artist) uses as a tool."
[55] GUY, Jean-Michel. Přednáška v rámci kurzu cirkusové dramaturgie, ESAC, Brusel, 17. 12. 2016.
[56] Tamtéž.

2.2 Akrobacie a zobrazování

2.2.1 Motivace akrobatického pohybu

Hledání motivace k akrobacii je jedním z klasických principů při tvorbě cirkusové inscenace. Motivací zde myslím přístup k akrobacii činoherním způsobem skrz dramatickou situaci nebo konkretizaci objektů/nářadí. Jedná se o aplikaci vztahu mezi interprety (či interpretem a objektem) na cirkusovou techniku. Typické je například ztvárnění rvačky pomocí párové akrobacie. Často lze vidět také milostnou scénu, trumfování se nebo záškodnictví. Tento princip je dle mého názoru značně limitován. Těchto „vztahů", zdá se, není neomezeně a opakují se, staly se určitým repertoárem, stejně jako existuje repertoár osvědčených klaunských čísel.[57]

Druhou možností, kterou uvádím, je konkretizace objektů. Tím myslím užívání cirkusového nářadí či náčiní tak, že představuje předmět z běžného života (například šály reprezentující závěsy, hrazda představující věšák na oblečení či okno) nebo nahrazení samotného nářadí konkrétním předmětem každodenního života (například žonglér žonglující s kuchyňskou pánví nebo místo hrazdy je zavěšená židle).

Přístup skrze dramatickou situaci omezuje využití akrobatické techniky. Ta se musí podřídit dané situaci a zpravidla pak dochází k tomu, že se nabídka vhodných akrobatických prvků značně sníží. Většina náročných triků se obvykle nedá použít, protože by bouraly logiku této dramatické situace. Dochází tak k omezení možností akrobacie z hlediska techniky ve prospěch příběhu. Z opačného pohledu můžeme také říct, že akrobatická technika omezuje dramatickou situaci, která se tak stává zjednodušenou a schématickou. Samozřejmě omezení jako princip může hrát důležitou roli v tvůrčím procesu, kde pomáhá selektovat nekonečné možnosti. Motivování akrobatického pohybu navázáním na dramaturgickou situaci je tedy jednou z cest, kterou lze zvolit.

Tento (divácky oblíbený) dramaturgický princip však nic nového nepřináší, zdá se vyčerpaný a lze ho pouze opakovat v dalších nekonečně různých variantách. Dalo by se říct „slepá vývojová větev". Já sama jsem s těmito

[57] RÉMY, Tristan. *Klauniády*, Praha: Orbis, 1968.

postupy pracovala při vzniku mých raných děl.[58] Tuto svou fázi cirkus již překročil. Přístup teoretiků i praktiků se změnil tak, že na cirkus je nahlíženo jako na svébytný umělecký obor a není již tolik závislý na divadelní teorii.

2.2.2 Reprezentace a narativ

Phillippe Goudard, který se zabývá především vnímáním risku v cirkusovém umění, se zamýšlí nad percepcí diváka v jednadvacátém století. K tomu klade otázku, co a jak v cirkusových inscenacích vyjadřujeme či chceme vyjádřit. Upozorňuje na fakt, že věda ve všech oblastech ve dvacátém století výrazně pokročila, což mělo velký vliv na vnímání člověka obecně (například vznik abstraktního umění). Vnímání se pak podílí na vzniku reprezentace, ale zároveň vnímání každého z nás je jiné dle individuálních zkušeností, vlastností, původu, na pozadí kultury, vědy apod.

„Vnímání totiž spočívá v tom, že to, co dělá interpret na scéně, vnímá divák tak, jako by to prováděl on sám... Cirkus je sdílením nerovnováhy a risku. Divák měří výkon (techniku), který sám neovládá a nemůže zažít tak jako artista a proto dochází k nahrazení vjemem v podobě obrazu, vzpomínky, asociace. Čím je risk vyšší, tím menší je míra zkušenosti diváka a tím více divák sní. Úžas, překvapení provokuje představivost... Oni (artisté) vyskočí a my (diváci) letíme, oni spadnou a my ztroskotáme.“[59]

Většina teoretiků cirkusu pohlíží na toto téma skrze odkaz fenomenologa Maurice Merleau-Pontyho. K problematice vnímání však uvádím pouze tento stručný úvod, na nějž navazuji otázkou narativu. Celou záležitost, jíž se komplexně zabývají kognitivní vědy, však nadále ponechávám stranou, neboť vnímání risku je velice obsáhlým tématem, které není přímým zájmem mého výzkumu. Důležitý je pro mě pouze fakt, že člověk si vytváří své reprezentace i tehdy, když nejsou záměrem tvůrce, jak shrnuje Goudard.

„I když volíme cestu neinterpretovat či nereprezentovat, být na scéně sám sebou a nezobrazovat, přesto si divák vytváří své vlastní reprezentace.“[60]

S čímž se ztotožňuje i Guy.

---

[58] Například v inscenaci *Postav na čaj!*, Cirkus Mlejn, 2010.
[59] GOUDARD, Philippe. *Le cirque entre l'élan et la chute : Une esthétique du risque*, Les Matelles: Editions Espaces 34, 2010, s. 62.
[60] Tamtéž, s. 62.

„I když je záměrem čistý cirkus[61], divák si vždy něco představuje. Cirkus je v samém jádru snaha překračovat limity, odstraňovat fyzické překážky a to může divákovi vždy něco přinášet a evokovat."[62]

Tím se dostávám dále k postoji současných cirkusových artistů k narativu.

Jejich cílem v poslední době už nebývá vyprávění příběhu. Narativní schéma odmítá ve svém otevřeném dopise také Bauke Lievens, která argumentuje přítomností nebezpečí a nemožností skloubit ho s divadelní reprezentací.

„Selhání nouveau cirque[63] spočívalo ve snaze zkombinovat reálnou přítomnost s iluzí právě v době, kdy přirozené vlastnosti cirkusu rezonovaly s příchodem postdramatického divadla. To je důvod, proč v představeních nouveau cirque dochází k narušení narativní linky vždy, když se objeví cirkusové číslo. Jednoduše není možné kombinovat tyto dvě věci do jednoho hladkého celku. V okamžiku fyzického nebezpečí (prezence) se příběh (reprezentace) jednoduše zastaví."[64]

Reakce artistky Elodie Doñaque na otázku narativu je též zamítavá:

„Mám problém s cirkusovými představeními, která se snaží přinášet příběh nebo cokoli, co není cirkusové technice vlastní. Myslím, že se mi líbí jednoduchá práce, fyzická, bez divadelního přístupu."[65]

Další ryzí praktička, artistka Ilona Jäntti je příběhu otevřenější, nicméně narativ není ani jejím zájmem.

---

[61] *Pure circus* – ryze abstraktní cirkusové dílo.
[62] GUY, Jean-Michel. přednáška v rámci kurzu cirkusové dramaturgie, ESAC, Brusel, 17. 12. 2016.
[63] Tímto termínem zde Lievens označuje styl cirkusu, který vznikl v 70. letech 20. století a vytvářel inscenace založené na divadelních principech využívajících reprezentaci.
[64] LIEVENS, Bauke. *First Open Letter to the Circus, The need to redefine*, 2015. [cit. 12.5.2018]. URL: http://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/ *„The failure of nouveau cirque was in trying to combine real presence with make-believe at exactly the moment when the innate qualities of circus resonated with the emergence of post-dramatic theatre. This is why, in the nouveau cirque, circus acts always interrupt the narrative. It is simply not possible to combine the two in one smooth whole. At the moment of physical danger (of presence), the story (the re-presentation) simply stops.*"
[65] BRTNICKÁ, Eliška. *Rozhovor s Elodie Doñaque*, osobní korespondence, 8. 6. 2018. *„I have problems with circus shows, that try to bring a story, or something exterior to the circus practice I think I like simple work, physical, without theatrical approach.*"

„Neříkám, že je špatné pracovat s vyprávěním, ale já nemám divadelní vzdělání a zároveň cítím, že existuje tolik věcí, které bych v cirkuse objevovala raději než jak něco vyprávět. Zajímá mě prostě, co se dá dělat s disciplínou nebo s tělem, druhým člověkem, s objekty v prostoru. Co se dá dělat? Nemyslím, že v tom vždycky musí být příběh. Nemyslím, že cirkusová disciplína by měla být tlačena do divadelního formátu. Je fajn, když to někdo umí a chce to dělat a já se ráda zúčastním inscenace, kde budeme mít režiséra a scénář a tak. Ale já nejsem režisér, nejsem tvůrce divadla. Nemám ani zájem se to naučit. Zajímá mě jen, co dalšího je v mých cirkusových disciplínách."[66]

Cirkusoví artisté se v posledních letech vrací k formě a zakládají svůj výzkum na technické dovednosti, tzn. zkoumají samotnou techniku své disciplíny. Lievens upozorňuje na fakt, že se tím v některých případech *„cirkusové umění mnohdy vrací ke svým tradičním podobám, kde se prezentují hrdinové a hrdinky často bez kritiky a ironie. Nejde o posun dál.*"[67]

Jak ale najít novou cestu a neztroskotat opět u dávno překonané formy samoúčelného spektakulárního předvádění techniky? Lievens poukazuje na něco nového, co se dnes v cirkusovém umění objevuje a co nahrazuje příběh. Je to touha po upřímnosti, ale stále s vědomím jisté ironie. Je důležité si uvědomit, že formy cirkusu založené na fyzické dovednosti jsou výrazem velmi speciálního vidění a zakoušení světa. Budeme-li opakovat starý model cirkusu, nepodaří se nám propojit dovednost s otázkami co, jak a proč děláme. Budeme komunikovat pouze dovednost samotnou. Samozřejmě ale nelze začít

---

[66] ELLINGSWORTH, John. *Cold, Deep Water: Ilona Jäntti*, 2010. [cit. 21. 4. 2018]. URL: http://sideshow-circusmagazine.com/magazine/features/cold-deep-water-ilona-j%C3%A4ntti
„I'm not really saying that it's a bad thing to work in narrative,' she says. 'But I was not theatre trained and I just feel that there are so many things in circus that I'd rather explore than how to tell something. I'm just really interested in what you can do with your discipline or with your body, other people, objects you've got within the space you're in. What can you do? I don't think there always has to be a story. I don't think the circus disciplines have to be forced into a theatre format somehow; it's absolutely fine if someone can do it and wants to do it, and I'm happy to do it in a show where we've got a director and there is a script and all that, but I'm not a director, I'm not a theatre-maker. I don't really have any interest in learning to be. I'm interested in just finding what else is there in my circus disciplines."

[67] LIEVENS, Bauke. *First Open Letter to the Circus, The need to redefine*, 2015. [cit. 12. 5. 2018]. URL: http://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/

tvořit a vyjádřit obsah, dokud jsme nedosáhli mistrovství v dané dovednosti, která je jazykem cirkusového umění.[68]

Jak spolu souvisí forma, obsah a kontext? Můžeme říct také, jaké vztahy jsou mezi tím, co děláme, jak to děláme a proč to děláme. Forma (jak to děláme) je do velké míry daná. Lievens předestírá chápání cirkusu jako formy, kde centrem je tzv. virtuózní tělo. Virtuózní tělo na scéně však není bez významu, nese v sobě vždy tendenci překročit hranice. Cirkusové tělo stále posouvá limity možného.

„Jde o bitvu s neviditelnými silami (přírodní jevy), není cílem vyhrát, ale odporovat a neprohrát. Nejde o vyjádření mistrovství samotného, ale o chápání lidské akce v této tragické rovině"[69]

Chloé Moglia také hovoří o boji, avšak i o jeho případném ukončení:

„Stejně jako v bojovém umění nejde o to postavit se proti, ale vzít v potaz reálnou sílu a boj ukončit. Jde o to, jak přežít v nepřátelském prostředí."[70]

Pokud bych měla na základě těchto teoretických poznatků odpovědět na otázku, co nahrazuje příběh, pak bych použila slova: upřímnost, individualita, sdílení přítomného okamžiku, tělesnost, překonávání fyzických hranic a v neposlední řadě výsledky praktického výzkumu fyzikálních jevů.

2.3 Vztah formy a obsahu

V cirkusovém umění pozoruji významně úzký vztah mezi formou a obsahem. Forma natolik prorůstá do obsahu, že to až budí otázku, nakolik obsah formě podléhá a jak široké je spektrum vyjádřitelných obsahů. Umělec obecně se obvykle zabývá otázkou, co jeho dílo vyjadřuje. Často si pro to, co chce sdělit, vybírá vhodnou formu. Cirkusový artista, který je zároveň autorem i interpretem svého díla, však nemá z hlediska formy příliš

[68] LIEVENS, Bauke. *First Open Letter to the Circus, The need to redefine*, 2015. [cit. 12. 5. 2018]. URL: http://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/

[69] Tamtéž.

[70] MARGOTTEAU, Natacha. *Suspendue*, rozhovor s Chloé Moglia, 2016 [cit. 23. 4. 2018]. URL: http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/suspendue *„Comme dans les arts martiaux, ce n'est pas s'opposer mais prendre en compte la réalité de la force qui s'exerce pour faire cesser le combat. Là encore c'est un rapport de survie en milieu hostile.*"

na vybranou, protože ve většině případů plně ovládá jednu nebo dvě disciplíny a dále disponuje svým vlastním konkrétním tělem. Tudíž forma jeho díla má mnohé parametry dané předem. (V případě, že jde o skupinu tvůrců a jejich kolektivní autorský projekt, pak může být spektrum disciplín sice širší, ale stále vstupují do hry tito konkrétní lidé s jejich disciplínami a s jejich konkrétními technickými, výrazovými a interpretačními schopnostmi i konkrétním fyzickým zjevem.) Nabízím zde svůj pohled na vzájemný vztah obsahu a formy v cirkuse odvíjející se od zamyšlení nad příběhem, reprezentací a potenciálním sdělením cirkusového uměleckého díla.

S ohledem na vymezení se vůči narativu a motivaci akrobatického pohybu a v návaznosti na První Otevřený dopis Bauke Lievens jsem se obrátila zpět k jediné podmínce cirkusu a tou je samotná akrobatická technika, konkrétněji cirkusová disciplína. Z té jediné vycházím a pomocí ní chci vytvořit umělecké dílo, aniž bych měla námět v podobě příběhu, výpovědi nebo pouhé myšlenky. Lievens apeluje na to, že je třeba pátrat po poutu mezi cirkusovou formou a obsahem, který lze skrze tuto formu vyjádřit. Mám zkušenost, že přijít se záměrem konkrétního sdělení na počátku, přestože promýšlíme vztah mezi obsahem a formou tzn. jakým způsobem uchopit cirkusovou techniku, aby vyjádřila dané téma, není snadné.

V teoretické rovině se koncept může zdát vhodný, ale v praxi pak často narážíme na technické překážky bránící realizaci naší představy. Forma je totiž příliš specifická a disciplína daná předem nebo alespoň její podstatná část. Proto se často objevuje zjištění, že to v praxi nefunguje. Obvykle za to mohou technické potíže spojené opět s cirkusovou technikou samotnou. Nechci v žádném případě říct, že taková cesta není možná (myšleno tvorba na základě námětu, tématu). Chci se ale vyhnout aplikaci jakéhokoli tématu na danou disciplínu z vnějšku a tím i případné nesourodosti tématu a formy. Můj pokus vychází přímo z disciplíny a jejích parametrů.

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. Vůbec nepovažuji tento postup za zásadně objevný, neboť mnoho artistů o tvorbě přemýšlí obdobně. Jde mi však o to ho co možná detailně popsat na konkrétním procesu tvorby. Níže uvádím, jak se na věc dívají některé vzdušné artistky.

Takto se vyjadřuje k artistické technice a hledání tématu cirkusová artistka Isabelle Chassé:[71]

„Je jasné, že bez výborně zvládnuté techniky nemůžete tvořit cirkusové představení ani v novém, ani v tradičním cirkuse. Kromě toho, že je to náročné, je to i nebezpečné. Pro nás je přirozené vycházet z akrobatického jazyka, kolem kterého se velmi brzy začne utvářet hlavní téma nové inscenace."[72]

Elodie Doňaque svůj postoj formuluje slovy:

„Pro mě je těžké dát cirkusu obsah, který nevychází z cirkusu samotného: cirkus mluví o křehkosti, zavěšení, vztahu k druhému, vztahu k risku, o zkoumání hranic, někdy o samotě, explozi, síle, šílenství."[73]

Ilona Jäntti ve zkratce popisuje svůj proces tvorby:

„Obvykle začnu s nářadím. Jak ho můžu použít? Pak najdu něco, co se mi líbí. Dostanu nápad a to vede k dalšímu nápadu atd. Obvykle nemám žádnou příběhovou linku ani nic podobného. Studuji nářadí. Například zkoumám, co všechno se dá dělat s lanem a pak, když mám sbírku takových věcí, skládám je dohromady tak, aby to dávalo smysl. Nebo alespoň aby to dávalo smysl v mojí hlavě."[74]

---

[71] Kanadská kontorsionistka a vzdušná akrobatka, která po absolutoriu na École nationale de cirque Montréal nastoupila do Cirque du Soleil. Od roku 2002 působí v souboru 7 doigts de la main (anglicky 7 Fingers), jehož je spoluzakladatelkou a spoluautorkou téměř všech dosud uvedených inscenací.

[72] ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Hadí cirkusáci*, rozhovor s Isabelle Chassé, 2012. [cit. 29. 6. 2018]. URL: https://www.advojka.cz/archiv/2012/20/hadi-cirkusaci

[73] BRTNICKÁ, Eliška. *Rozhovor s Elodie Doňaque*, osobní korespondence, 8. 6. 2018.
„For me it's difficult to have a content on circus, that do not come from the circus itself: circus talks about fragility, suspension, the relation to the other, the relation to risk, research of the limits, sometimes solitude, explosion, strenght, crasyness."

[74] ELLINGSWORTH, John. *Cold. Deep Water: Ilona Jäntti*, 2010. [cit. 21. 4. 2018]. URL: http://sideshow-circusmagazine.com/magazine/features/cold-deep-water-ilona-j%C3%A4ntti
„I usually start with the equipment. How can I use it? Then you find something you like. You get an idea and then it leads to another idea, etc. I don't usually have a story line or anything like that. I study the equipment. For example, I explore all the things I can do with rope and then when I get a collection of all the things I can do, I then put that collection together in a way that makes sense. Or at least makes sense in my head."

Na základě svých zkušeností s tvorbou, které rezonují s výše uvedenými citacemi dalších artistek, jsem se tedy rozhodla hledat specifické dramaturgické vlastnosti disciplíny statická visutá hrazda. Jaká témata v sobě může skrývat vzdušná akrobacie na visuté hrazdě? Jakými imanentními obsahy jednotlivé disciplíny disponují?

Ve vzdušné akrobacii zpočátku pozorováním objevuji témata: létání, svoboda, odpoutání od země, připoutání shora, hlavou v oblacích, opuštění pevné půdy pod nohama, víra apod.

Téma významů, které jednotlivé disciplíny mohou přinášet, zmiňuje také Tilde Björfors.[75] Vzdušnou akrobacii spojuje právě s významem slova *víra*.[76, 77] Výrazů bychom našli určitě více, nicméně již na tomto můžeme sledovat určité danosti této konkrétní artistické techniky.

Můj postup v rámci tvorby inscenace dále pokračoval uchopením zvoleného slovního výrazu plynoucího z pozorování a zamýšlením se nad jeho přenesenými významy, na jejichž základě se utvářelo téma. Tyto přenesené významy byly pak dále pohybově rozpracovávány. Podrobněji vše popisuji v dalších kapitolách.

2.4 Spektakulárnost

Spektakulárnost je vlastnost cirkusu, která mě (jako tvůrce i jako diváka) v poslední době zajímá. Začala jsem ji vnímat jako důležitou složku ke zpracování při tvorbě cirkusového díla. Cirkusové umění má přirozenou tendenci být spektakulární, neboť pracuje s obdivuhodnými fyzickými dovednostmi a jeho cílem je posouvat hranice možného.

„Cirkus stále hledá to největší, nejsilnější, v čele s technologiemi a chce mít ty nejlepší akrobaty, kteří dělají nejúžasnější akrobacii, kterou divák ještě neviděl.

[75] Zakladatelka a režisérka švédského souboru Cirkus Cirkör.
[76] BJÖRFORS, Tilde, Lind, Kajsa. *Inside a circus heart,* Cirkus Cirkör, Stockholm, 2009, s. 95.
[77] Björfors zde spojuje všechny disciplíny vzdušné akrobacie, ale zaměřuje se hlavně na létající hrazdu (flying trapeze).

I dnes se stále hledají nové formy nářadí, nové technické propojení akrobatických prvků, výkony vysoké úrovně a originální dramaturgie."[78]

Dle Mistríka, který popisuje spektakulárnost jako něco *efektního, přehnaně atraktivního a pompézního*[79], ji můžeme považovat za povrchní a blokující uměleckou hodnotu. Tudíž, chceme-li vytvořit cirkusové umělecké dílo, bude potřeba odpovědět na některé otázky týkající se spektakulárnosti.

Dle mého pozorování cirkusových představení spektakulárnost souvisí s riskem (nebezpečím) a s virtuozitou v rámci artistické techniky (obdiv).

Domnívám se dále, že je spjatá také se zkušeností a znalostí vnímatele, momentálním repertoárem používaných prvků (dle geografického, filosofického a sociálního zařazení určité školy či skupiny) a samozřejmě s vizuální a zvukovou složkou. V této práci se soustředím pouze na složku pohybovou, tedy na artistickou techniku, vizuální a zvukové aspekty proto ponechám stranou.

Jean-Michel Guy k cirkusovému umění poznamenává:

„*Wow-efekt nelze zavrhnout, vždy bude přítomen, ale lze s ním pracovat. Je třeba vytvořit silnější smysl, který wow-efekt překoná.*"[80]

Rozdíl vidím v tom, jde-li o samoúčelný efekt nebo obsahuje-li dílo myšlenkovou nadstavbu. Mnoho současných cirkusových artistů si tento aspekt uvědomuje. Snaží se spektakulárnost překročit, eliminovat nebo s ní pracovat tak, aby nebyla cílem, ale prostředkem.

Elodie Doñaque na otázku spektakulárnosti odpovídá:

---

[78] LECLERC, Andréane. *Entre contorsion et écritire scénique: La prouesse comme technique évocatrice de sens,* diplomová práce, Montréal: Université du Quebec, 2013, s. 18.
„Le cirque cherche à être toujours plus grand, plus gros, à l'avant-garde des technologies, et à avoir les meilleurs acrobates qui font les acrobaties les plus merveilleuses que l'on n'ait jamais vues. Encore aujourd'hui, il est à la recherche de nouveaux agrès, de nouveaux enchaînements techniques, de prouesses de calibre élevé et de mises en scène inédites.".
[79] MISTRÍK, Erich. *Estetický slovník*, Bratislava: Iris, 2007, s. 179.
[80] GUY, Jean-Michel. Přednáška v rámci kurzu cirkusové dramaturgie, ESAC, Brusel, 17. 12. 2016.

„Nedělám mnoho akrobatických triků. ... Mým cílem není ukázat, jak jsem úžasná, ale použít techniku jako základ výrazu. Najít ve fyzických limitech místo pro vyjádření pocitů.“[81]

Ilona Jäntti formuluje svůj vztah ke spektakulárnosti takto:

„Nemyslím, že bych říkala lidem: „podívejte, co umím udělat!“, ale spíš: „podívejte, co se dá udělat!... Roky jsem se snažila, aby příprava na trik nebyla vidět; možná protože pocházím z prostředí současného tance a je to pro mě přirozené cílit na plynulost pohybu. Vnímám čistou přípravu na technický prvek jako něco, co evokuje tradiční cirkus. Když ukážete přípravu na trik, děláte to pro sebe, ale pro publikum tím zvýrazníte, že se chystáte udělat něco náročného a možná i nebezpečného. Chtěla bych do svých děl zahrnout hodně technických prvků – triků, chcete-li, ale většinou se je snažím zamaskovat. Cítím, že jsem uspěla, když to, co udělám, je mnohem náročnější, než to vypadá. … Ale tenhle spektakulární aspekt... myslím, že v tom vždycky nějak figuruje. Ve vzdušné akrobacii je vždy přítomný už jen kvůli výšce.“[82]

Nejde tedy o to, že by dnes artisté chtěli pouze předvádět, co všechno dokáží. Jejich (resp. našim) záměrem je něco jiného. Vyloučila jsem tedy ze spektra svého zájmu inscenace, které na spektakulárnost cílí a zaměřila se na samotný akrobatický pohyb a jeho parametry působící spektakulárním dojmem a zda je lze eliminovat. (Výzkumu spektakulárnosti akrobatického pohybu na visuté hrazdě se věnuji podrobně v kapitole 1.)

---

[81] BRTNICKÁ, Eliška. Rr*ozhovor s Elodie Doñaque*, osobní korespondence, 8. 6. 2018. *„I dont do so much acrobatik trikcs. … My aim is not to show how wow i am but more to use the physical work as a base of expression. To find in the physical limit a place to express feelings.“*

[82] BRTNICKÁ, Eliška. *Rozhovor s Ilonou Jäntti*, osobní korespondance, 15. 2. 2018. *„I don’t feel like saying to the audience “look what I can do!” it’s rather “look what can be done!. … For years I worked to make the preparation disappear; maybe because I come from contemporary dance and it feels very natural to aim to the flow in the movement. It feels like clearly preparing for a technical element is something associated to traditional circus. When you show the preparation you do it for yourself but for the audience you also emphasise how you are about to do something very difficult and potentially even dangerous. I would like to include many technical elements in my works - tricks, if you will - but I mostly want to disguise them. I feel like I have succeeded if what I do is a lot more difficult than it looks.... But this spectacular aspect… I feel like it’s always there somehow. In the aerial it’s usually always present just because of the height.“*

Zajímavou podobu má spektakulárnost například v inscenacích artistky Chloé Moglia. V inscenaci Horizon[83] artistka visí zavěšená na rukou v pěti metrech nad prázdnou hloubkou na speciální konstrukci. Její pohyby jsou pomalé, její tělo vypadá uvolněně. Prochází organickými tvary, které neodpovídají žádným zažitým akrobatickým prvkům. Výška a celková expozice působí spektakulárně, ale pohyb a hluboce soustředěný výraz má spíše hypnotický charakter. Spektakulárnost se skrze pocit prázdného prostoru a nebezpečí stává tématem a na straně druhé je kompenzována tvarem a kvalitou pohybu. V momentě, kdy visí za jednu ruku a její tělo ubíhá šikmo stranou, divák má dojem, že fouká vítr, který její tělo do této pozice dostal. Silově je tato pozice extrémně náročná. Tělo, přestože působí uvolněně, musí být v oblasti ramene a centra těla ve velké tenzi. Uvolněním chodidel a volné ruky a jemným pokrčením kolen však působí uvolněně celé tělo.

Obrázek 30 Chloé Moglia v představení Horizon

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Vzhledem k subjektivitě vnímání je zde, myslím, namístě poukázat na jeden důležitý jev. Cirkus používá určitou artistickou techniku, která si i přes různé přístupy k ní zakládá stále na týchž principech. Pozemní akrobacie bude vždy využívat oporu paží o zem, v základu stoj na rukou, ať už v nějaké modifikaci nebo klasicky. Akrobat na visuté hrazdě se vždy bude zavěšovat za různé části

[83] Chloé Moglia v rámci compagnie Rhizome, premiéra 2013.

těla na svém nářadí. Existují prvky, které jsou součástí základů dané techniky, a tudíž je provádí zpravidla všichni. Někdo jimi prochází pouze v rámci tréninku a pro své dílo je modifikuje či nachází novotvary a někdo je v klasické podobě použije také ve svém díle.

Tento repertoár prvků se mírně proměňuje v závislosti na skupině či škole, která ho používá. Skupiny a školy se vzájemně ovlivňují, novotvary a modifikace prvků jsou přebírány, kopírovány a postupně mohou skončit zase jako součást klasického repertoáru. Jiné klasické prvky pro změnu upadnou v zapomnění, a když jsou znovuobnoveny, stávají se mnohdy novotvarem. Tato migrace a transformace akrobatických prvků probíhá neustále a málokdy artista objeví něco opravdu nového na technické úrovni. (Širší možnosti objevování poskytuje spíše styl a výraz.) S tím je spojená i estetická norma. Co je v danou chvíli v dané době považováno za originální, mohlo být před časem běžné nebo dokonce zatracováno jako přehnané (například znovuobjevování starých cirkusových technik – v posledních letech je to například hairhanging [84] a iluzionistika). Naopak k čemu se momentálně stavíme jako k nezáživnému nudnému experimentu, se může stát za krátký čas normou.

Vraťme se ale k subjektivitě vnímání. Existují diváci, kteří o dané artistické technice nevědí nic a nikdy ji neviděli. Ti budou pravděpodobně ohromeni a spektakulárnost u nich dosáhne nejvyšší míry. Experiment je příliš nenadchne. Dále pak existují diváci, kteří techniku již viděli, ale nerozumí jí. U nich bude spektakulárnost stále dost výrazná především u klasických prvků a novotvary pravděpodobně příliš neocení. Dalším typem budou zkušení diváci, kteří techniku sledují pravidelně a již si pamatují určité struktury prvků. Ti už tolik překvapení nezažívají, ale zároveň se u nich redukuje míra strachu a emoce, které prožívají, dostávají jiný rozměr. Posledním typem diváka je profesionální či amatérský artista, který této technice rozumí. Strach se u něj může objevit ve zcela jiných momentech než u předešlých typů diváků. Libost mu poskytnou spíše novotvary nebo preciznost provedení klasického prvku. Experiment pravděpodobně ocení.

[84] Artistická disciplína zavěšování za vlasy.

Každý divák je jiný a nelze předpokládat, že výše zmíněné zamyšlení platí všeobecně. Tyto skupiny diváků však vykazují podobnosti ve vnímání, přestože výjimky bychom bezpochyby našli.

Spektakulárnost má také zřejmou souvislost s tělem. O vztahu těla k artistické technice se můžeme dočíst opět v Prvním Otevřeném Dopise Cirkusu. Lievens v něm přichází s pojmem *disciplinované tělo*. Tělo, které je technickou dovedností podmaněno, přetvořeno do specifického standardu a přivedeno k perfekci, ztrácí svou subjektivitu, stává se anonymním a pozbývá význam. Cirkusová disciplína se tak stává vězením. Určité svaly se proměnily, tělo si osvojilo konkrétní pohybové návyky a jen velmi obtížně hledá svou individualitu. Lievens podotýká, že má-li cirkus pracovat se subjektivitou, identitou, individualitou (které mají nahradit příběh), pak musíme hledat jiné vztahy k technice.

„Za posledních dvacet let se právě tyto vztahy změnily. Jde především o posun od dominance těla nad disciplínou (potažmo nad trajektoriemi objektu) k dominanci disciplíny nad tělem (trajektoriemi těla). Můžeme mluvit o propojení cirkusu s kulturou v době, ve které žijeme.“[85]

Tuto myšlenku považuji za velmi inspirující, protože v ní vidím další potenciál k práci s cirkusovou spektakulárností. Myslím, že pokud je technika pojatá způsobem, že si artista svou disciplínu zcela podmanil, pak bude spektakulární efekt jistě větší, než když mu disciplína bude partnerem a svým nářadím se případně místy nechá ovládat. Vztaženo na hrazdu a příklad konkrétního prvku: roztočím se podél svislé osy, přičemž se lana do sebe zatočí, následně po překonání mrtvého bodu točení jedním směrem vznikne rotace zpět, tedy mou váhou se lana začnou zase otevírat a závěrečný moment rozpletení posledního překřížení lan dá hrazdě výkyv. Tento výkyv je možné tlumit a zastavit přímo nebo jeho dynamiku nenarušovat a nechat se „dokývat“. Budu-li rotaci a závěrečný výkyv „krotit“, dojem bude dost pravděpodobně více spektakulární, než pokud se výkyvu poddám.

[85] LIEVENS, Bauke. *First Open Letter to the Circus, The need to redefine*, 2015. [cit. 12. 5. 2018]. URL: http://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/

2.5 Vertikalita a gravitace

Vertikální rozměr vycházející ze hry s gravitací je v cirkuse velmi výrazným prvkem. Vertikalita a gravitace se staly diskutovanými pojmy v rámci cirkusového umění a nepopíratelně stojí v srdci tohoto oboru.

Napsáno i řečeno o nich bylo již hodně a tematicky stále stojí na prvních příčkách dalších výzkumů. Považuji je tudíž za fundamentální dramaturgický aspekt a pátrám po tématech, které může skrze vzdušnou akrobacii přinášet.

Cirkusové techniky spočívají v práci s fyzikálními zákony, zejména s gravitací. Můžeme se na to dívat tak, že se je artisté snaží překonávat, anebo tak, že jich naopak velmi přesně využívají, ať už je jejich znalost pouze nabytá tělesná zkušenost nebo i teoreticky pochopený jev. Slovo akrobacie pochází z řeckého akron (vysoký, výčnělek, okraj) a batein (kráčet), z toho pak akrobat je ten, který kráčí po špičkách.

„Akrobat si nepřisvojil styl lidské chůze, ale vynalezl jiný způsob pohybu ve verikální rovině.“[86]

Dalo by se říct, že artistická technika je dovednost, která rozšiřuje možnosti běžného pohybu, jeho principů a vzorců a to především z hlediska vertikality ve všech jejích aspektech.

Vertikalitou v cirkuse vytváříme prostor, který je v této svislé rovině užíván značně více než například v divadle či tanci. Divák nabývá dojmu, že akrobatická akce popírá fyzikální zákony, protože není na takové výjevy zvyklý, ani nemá představu, že by to vůbec bylo možné.

Artisté samozřejmě gravitaci nijak neuniknou, ta tu je od počátku světa a díky ní existuje život na zemi. Vše je přitahováno k zemi a ta funguje jako **opora**. Od ní se se pak vše odvíjí a to právě nahoru, vertikálně. Artisté berou gravitaci jako výzvu a svůj opěrný bod zmenšují.

[86] DUMONT, Agathe. *Pedagogical guide: Verticality, weight and gravity. Reflections on the concepts of verticality, weight and gravity in circus arts´professional teaching. Static trapeze, chinese pole, rope and tissue.* FFEC a FEDEC, pdf s. 22, [cit. 1. 3. 2018]. URL: http://www.fedec.eu/en/articles/514-verticality-weight-and-gravity

„Opora je klíčem vertikalizačního procesu – dochází k redukci opory a k její modifikaci, jako to děláme na cirkusovém nářadí."[87]

Gravitace tedy iniciuje vznik vertikality. Ve vzdušné akrobacii není o vnímání vertikality pochyb. Žonglér též udržuje objekty v určitém vztahu ke gravitaci. Také párová akrobacie je zřejmým vertikálním procesem. V kontorsionistice jde o vzpřímenou postavu, jejíž vertikalita je ohýbáním rušena a znovu objevována. Člověk žijící na zemi, kde působí gravitace, se vzpřímil a chodí po dvou díky zapojení antigravitačních svalů. Vertikalita, jako abstraktní pojem, je vetknuta do lidského vnímání jako související se základními otázkami života. Gravitace nám dává pocítit váhu těla a tím vědomí tělesnosti, bytí.

Nářadí vzdušné akrobacie v sobě nese spojení země a nebe, případně zavěšení – vzdor vůči běžnému opěrnému bodu, vzdor vůči základní životní veličině – gravitaci. Vzdor vůči běžnému způsobu života.

Peta Tait popisuje zvláštní paradox při vnímání vzdušné akrobacie. Tělo artisty působí obvykle lehce a étericky, přestože zavěšení vytváří vždy napětí svalstva a zapojení značné síly.[88]

Divák je dále konfrontován s prázdnotou, která čeká, zda do ní artista skočí nebo ne. Hra s gravitací se totiž vždy vztahuje k představě „prázdnoty" či **„prázdna"**, protože máme co dělat s přítomností potenciálního pádu.

„I když podstupované riziko není vysoké, i ta nejmenší přítomnost vzpírání se gravitaci nutí diváka pocítit přítomnost obrovského prázdna. Prázdno v takové pozici, která jim není známá, ve stavu beztíže."[89]

V inscenaci Horizon artistka Chloé Moglia zkoumá různé variace prázdnoty. Na otázku „Co je to pro vás prázdno?" odpovídá:

---

[87] DUMONT, Agathe. *Pedagogical guide: Verticality, weight and gravity. Reflections on the concepts of verticality, weight and gravity in circus arts´professional teaching. Static trapeze, chinese pole, rope and tissue.* FFEC a FEDEC, pdf s. 22, [cit. 1. 3. 2018]. URL: http://www.fedec.eu/en/articles/514-verticality-weight-and-gravity

[88] TAIT, Peta. *Circus Bodies. Cultural Identityin AerialPerformance.* London, New York: Routledge, 2005.

[89] DUMONT, Agathe. *Pedagogical guide: Verticality, weight and gravity. Reflections on the concepts of verticality, weight and gravity in circus arts´professional teaching. Static trapeze, chinese pole, rope and tissue.* FFEC a FEDEC, pdf s. 24, [cit. 1. 3. 2018]. URL: http://www.fedec.eu/en/articles/514-verticality-weight-and-gravity

„Dobrý slovní kříženec označující pocit dutosti, nebo že někde něco chybí. Ale co chybí? Zem, bezpečí, zvuk? Alchimisté například považují za prázdné kameny, protože v nich není světlo. Tyto způsoby vidění otřásají našimi zvyky. Takový pohled na věc otevírá dveře hlubšímu zamyšlení: znovu nás informuje o našich podmínkách, potřebách a přáních. Dovolí nám znovu se podivit nad tím, co tu dávno je.“[90]

V cirkusových dílech pracujících se vzdušnou akrobacií a tudíž vertikalitou často pozoruji fyzický akt zavěšení, který symbolizuje zastavení času.[91] Takto se vyjadřuje Chloé Moglia v odpovědi na otázku „Je zavěšení zkušenost jak jinak vidět svět?“:

„Je to pocit otevřenosti, být někde dřív, než bude rozhodnuto. Přiblížit se stavu, který můžeme všichni pocítit, když někdo položí otázku. Jsme trochu vyvýšeni, nevíme, odkud může přijít odpověď, jaké bude vyústění, jsme úplně otevřeni. Já pracuji s tichými otázkami a citlivým sluchem.“[92]

Zastavení a *nadhled* jsou tak vedle *prázdna, opory* a *vzdoru* dalšími z možných témat, které může vertikalita přinášet.

2.6 Výzkum a kontinuita

Cirkusové umění, které (jak je popsáno v první kapitole) spočívá v dovednosti, s sebou nese svou techniku. Tu artista prohlubuje po celou dobu své tvorby. Zkoumá její prvky, pokouší se najít nové, originální. Oblastí hledání jsou fyzikální zákony, v nichž se tělo artisty nachází, v souvislosti s jeho

---

[90] MARGOTTEAU, Natacha. *Suspendue*, rozhovor s Chloé Moglia, 2016 [cit. 23. 4. 2018]. URL: http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/suspendue
„Avec Horizon, vous explorez les variations du vide. C'est quoi le vide pour vous ? „Un bon mot-valise quand il y a une sensation de creux ou d'absence de quelque chose. Mais absence de quoi ? De sol, de sécurité, de sons ? Pour les alchimistes, les pierres sont vides car elles sont vides de lumière. Ces manières de voir secouent nos habitudes. Ce terme aide à creuser pour mieux y voir : soustraire nous ré-informe sur nos conditionnements, nos besoins, notre avidité. Il permet de se ré-émerveiller sur ce qu'il y a déjà.“

[91] Anglický výraz *suspension,* stejně jako francouzké *suspension* lze přeložit jednak jako *zavěšení*, ale i jako *zastavení.*

[92] MARGOTTEAU, Natacha. *Suspendue*, rozhovor s Chloé Moglia, 2016 [cit. 23. 4. 2018]. URL: http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/suspendue
„C'est faire l'expérience en amont d'une conclusion, d'être là avant de ne plus être là. Approcher l'état que l'on peut tous ressentir quand quelqu'un pose une question: un peu surélevé, on ne sait pas d'où la réponse peut venir, quelle va être l'issue, on est tout ouvert. Je travaille avec des questions silencieuses dans une écoute sensible.“

disciplínou. Pro vzdušnou akrobacii je podstatným fyzikálním jevem mimo jiné tření. Artista pracuje dále se svým individuálně disponovaným tělem (někdo má větší flexibilitu, někdo má výrazně silnější paže apod.). V rámci časového horizontu nachází své vlastní více či méně originální, více či méně akrobatické prvky, ale také principy jak pohybové tak dramaturgické. Ty pak použije v dalších svých dílech. V divadle by se hovořilo o tzv. vykrádání sebe sama nebo opakování se. Cirkus však tento postup do jisté míry vyžaduje. Výzkum každého artisty se prolíná celou jeho aktivní částí kariéry. Prvky se mohou jevit jako opakované, ale nadstavbou může být pokrok v jejich provedení, změna tempa, plynulosti, návaznosti na jinou strukturu pohybu atd. Je pravděpodobné, že stejný prvek opakovaný ve třech inscenacích se ve čtvrtém díle rozvine, prolomí, rozlouskne do nového rozměru. Paralelou by mohlo být umění výtvarné. Malířské kompozice některých umělců také opakují mnohokrát stejný princip, který po určité době dozraje ke genialitě. Stejně tak dramaturgie se může jevit příliš podobná předešlé, ale často jde více do hloubky a jednou použité principy rozvádí dál. To vidím jako důležitý aspekt cirkusového umění, který je nutno brát v potaz. Fyzická náročnost a v určité fázi překračování fyzických limitů je toho, myslím, důvodem. Artista je ve své disciplíně mnohem více technicky uvězněn než například tanečník v tanci.

V některých případech dochází dokonce k tomu, že artista produkuje svou inscenaci (pod jedním názvem) mnoho let, kdy v díle dochází ke změnám, vylepšením, prohloubením, „up-gradeům". Za příklad bych uvedla dílo cirkusového artisty jménem Johann Le Guillerm. Jeho díla na pomezí manipulace s objekty, performance art, instalací a architektury jako by na sebe navazovala, byla jedním celkem. Vše se točí kolem zkoumání rovnováhy z částí skládaných objektů, tvaru, který umožní perpetuum mobile, jednoduše shrnuto jde o výzkum fyzikálních zákonů, na němž spolupracuje s mnoha vědci. Na časové ose tak sledujeme vývoj jeho uměleckého výzkumu jako komplexní akt.

Ne vždy, přirozeně, je opakování výzkumem. Považuji však za důležité tento jev zmínit a označit ho za určité specifikum v rámci ostatních druhů umění. Přestože se tato kontinuita výzkumu vyskytuje všude, v cirkusovém umění se projevuje markantněji.

2.7 Shrnutí

Pro přehled zde uvádím výčet specifických vlastností cirkusového umění, jak je vnímám já. Považuji za důležité být si jich jako tvůrce vědom, ať už k nim zaujmu jakýkoli postoj. Nejde o soupis nepodmíněných zákonitostí jako spíš o jevy provázející cirkusovou tvorbu. Pro vznik mé inscenace, která vychází z tohoto výzkumu, jsem se o ně do značné míry opírala a své kreativní postupy vytvářela v návaznosti na ně.

Autor a interpret se snoubí v jedné osobě a často využívá konzultace s *vnějším okem* – člověkem (nebo s vícero lidmi), který mu během zkoušek poskytne zpětnou vazbu. Každý tvůrce nějakým způsobem přemýšlí nad tím, jak bude divák jeho dílo vnímat. Přestože zpětná vazba podaná vnějším okem nám k tomu poskytne nějaké informace, výsledek nemůžeme odhadnout. Můžeme se však opřít alespoň o fakt, že i když tvůrce do díla nevnáší žádné reprezentace, divák si je vytváří sám.

Významným specifikem shledávám vztah mezi formou a obsahem, který je extrémně úzký. Artisté často vychází z akrobatické techniky a objevují témata potenciálně obsažená v ní samé. Všudypřítomná vertikalita jako výrazný vizuální projev artistické techniky, potažmo práce s gravitací, s sebou nese určité významy. Zejména v disciplínách vzdušné akrobacie je extrémně výrazným prvkem. Práce s artistickou technikou však může také snadno vést k tvorbě samoúčelně spektakulární inscenace. Podřídit dovednost smyslu celku považuji v tomto ohledu za důležitou část dramaturgické práce.

Významnou okolností tvorby je fakt, že vznik cirkusového díla obvykle obnáší značný čas strávený zkoušením a výzkumem, přičemž často není zřejmé, kam výzkum vede. Hlavním nástrojem tvorby je dekonstrukce nářadí či přímo artistické techniky samotné a její výzkum včetně vztahu k tělu. V centru cirkusového umění stojí přítomné fyzické tělo. Cirkusový artista během takového procesu hledá pro své dílo určitý umělecký jazyk a estetiku.

3 Japonské estetické vnímání jako platforma pro práci na inscenaci

Pátrala jsem po estetické inspiraci, která by mě stimulovala tak, abych mohla pracovat s vysokou úrovní akrobatické techniky a nenarážela bych přitom stále na spektakularitu a dramaturgická klišé cirkusu. Ne náhodou mě zaujala japonská estetika. Můj koníček, volnočasové studium Japonštiny, mě přivedl na přednášky o japonských estetických konceptech pořádaných paní Denisou Vostrou, která právě dokončovala svou knihu Předpoklady japonské scéničnosti. Mnohé poznatky odtud mě navedly k dalšímu postupu v mém výzkumu směřujícímu k tvorbě inscenace.

Časem do sebe vše zapadlo a japonské myšlení se stalo základnou, klíčem a kontextem mé práce. Rozhodnutí vyjít z této oblasti mi na jedné straně dodávalo sílu, na straně druhé ale stály také obavy z toho, že na sebe nakládám až příliš složitou záležitost, kterou jiní studují desítky let, a v níž můžu snadno udělat mnoho chyb nebo se dostat do pasti klišé (příliš prvoplánové užití japonských motivů) pramenících z toho, že nebudu schopná proniknout hlouběji než těsně pod povrch tak nesmírně komplikovaného systému. Tuto ostýchavost ale přebilo to, že mě to prostě bavilo. Dokonce fascinovalo. Navíc jsem za sebou měla přece jen nějaký čas věnovaný učení se japonského jazyka, což mi dodávalo odvahu a potenciál k usnadnění pochopení rozdílného myšlení, než je to naše.

Postupně se japonské myšlení stalo filosofií mé tvorby, jíž jsem se nenechávala svazovat, ale nechávala na jejím základě vznikat svou vlastní podobu, svůj vlastní jazyk. Z toho začala vyrůstat fúze cirkusu a japonské estetiky na pozadí transformace mého myšlení a pohledu na svět, který zarezonoval s východní filosofií v momentě mého rozčarování nad situací cirkusu v České republice i v momentě významných změn v mém osobním životě.

3.1 Jednota

Jedním z nejvýznamnějších vodítek pro mě byla *„jednota*" východního myšlení oproti západní „dualitě". Oddělování těla a ducha přítomné v západním

chápání světa mi začalo vrtat hlavou již v době, kdy jsem pomocí čínské medicíny úspěšně vyřešila některé chronické zdravotní problémy.

Moje úvaha nad *jednotou* v oblasti umělecké tvorby byla taková: Žijeme v době, kdy potřebujeme všemu *rozumět*, jsme zvyklí na přesné výsledky nejlépe v číslech zanesených do tabulky. Emoce příliš neprojevujeme a intuice se vytrácí, neboť bývá považována za nedůvěryhodnou. To má nezanedbatelný vliv na vnímání uměleckého díla. Spousta diváků se po představení ptá, o čem to bylo a vůbec nebere v potaz možnost, že si může myslet cokoli. Ba dokonce, že se jim představení mohlo líbit, aniž by věděli přesně, o čem bylo. Že na sebe mohou nechat věci jednoduše působit a mohou si myslet a vybrat, co chtějí.

Já sama, jako divák, jsem pro sebe objevila tuto dimenzi, která značně občerstvila můj vztah k umění, právě díky studiu japonského jazyka. Například slovo ***omou*** překládáno jako *myslet* zde má značně posunutý charakter významu. Rozumění zde totiž nesídlí pouze v myšlenkové analýze.

Omou bychom do češtiny přeložili nejspíše jako sloveso myslet. Přesnější vysvětlení by však bylo: *chovat v sobě pocity, aniž by to bylo na venek vidět.* Tato činnost probíhá v srdci.

Kokoro znamená srdce, ale zároveň mysl či duše nebo stav mysli. Zde chápáno západním myšlením cítíme jistý rozpor, kdy Japonec mísí dvě pro nás odlišné struktury dohromady – myšlení a cítění. Toto sjednocení by se dalo nazvat spíše „vnímání".[93]

Následně jsem tento svůj pohled na věc uchopila i z druhé strany jako nástroj tvorby. Jednoduše řečeno jsem se pokusila používat víc intuici a nechávat se ovlivnit asociacemi.

Každému režisérovi, dramaturgovi a mnohdy i herci u nás je vštěpováno: „Vždycky musíš vědět, proč to děláš". Interpretace tohoto rozkazu se mohou lišit od těch, kteří vyžadují teoretickou argumentaci až po ty, kteří by je přeložili spíše jako „vědět *vnitřně* proč". Tyto dva extrémy se však vzájemně popírají. Co to znamená *vědět vnitřně proč*? Pravděpodobně nějaký blíže neurčený nepopsatelný pocit. Co potom taková instrukce znamená? Pomocí

[93] VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*, Praha: KANT, 2015.

japonského myšlení popisovaného výše slovy omou a kokoro jsem si vytvořila přístup zahrnující v sobě souznění myšlení a cítění, které nelze oddělit. Věřím, že z duálního pohledu jsou v nějaké míře potřeba obě složky, ačkoli bych racionální myšlení oproti pocitu mírně upozadila. Zjednodušeně lze říct, že jde o pocit libosti a jasnosti. Tento přístup mi poskytl během tvůrčího procesu mnohem větší pocit klidu oproti předcházejícím projektům.

Vzpomněla jsem si mnohokrát na jednu přednášku Eugenia Barby,[94] kterého zde takto parafrázuji: Vy sami jste svým prvním divákem, pokud se to líbí vám, je tu šance, že se to bude líbit i někomu dalšímu.

Pocit libosti sleduji ze strany autora, interpreta a režiséra. Není pro mě dostačující, pokud se mi věc líbí zvenčí a jako interpret při ní zažívám nejasnost. V tu chvíli se nabízí oslovit *vnější oko*, vést dialog a konfrontovat nové názory s původní představou.

3.2 Japonské estetické koncepty v součinnosti s tvorbou cirkusové inscenace

S překvapením jsem nacházela průsečíky japonské estetiky s cirkusovým uměním. Někdo by mohl argumentovat nepřesnostmi v mé interpretaci daných estetických konceptů, ale cílem není dokumentovat tyto koncepty, jako spíš použít je jako nástroj k práci s cirkusem k objevování jeho nových možností.

Každodenní život Japonců byl a je protknut estetickým uvažováním. Estetika jako vědní obor se začal rozvíjet až koncem 19. století a proto terminologie není jednoduše řešitelná. Logika japonského jazyka je intuitivně orientovaná a proto lze těžko najít i ekvivalent k našemu pojmu krása.[95] Můžeme však přibližně popsat vnímání některých prvků, jimiž se japonská estetika vyznačuje.

Na pozadí kultu Šintó a japonského pojetí buddhismu můžeme sledovat zásadní prvek myšlení, kterým je **pomíjivost**.

[94] Přednáška Eugenia Barby v rámci festivalu Odin week, Jerzy Grotowski institut, Wroclaw, 16.–22. září 2015.
[95] VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*, Praha: KANT, 2015, s. 12.

„V japonské kulturní tradici provází každodenní skutečnost vědomí neustálé změny, pomíjivosti, která však není důvodem ke smutku, nýbrž spíše výzvou k oslavě přítomnosti, k vychutnání současného okamžiku."[96]

„Krásné"[97] je tudíž neoddělitelné od významu „křehké".

Vztaženo na cirkus nacházím v pomíjivosti absolutní paralelu. Pomíjivost mladého, silného a pružného těla artisty je zcela zřejmá stejně jako přítomnost pocitu pomíjivosti lidského života v každé vteřině nebezpečného akrobatického výkonu.

Níže předestírám čtyři koncepty japonské estetiky, které mě nejvíce ovlivnily. Nedisponují ostrými hranicemi mezi sebou, v mnohém se prostupují nebo na sebe navazují. Všechny se pak shodují na tom, že podstatou krásy je nepopisnost, subtilnost či obyčejnost a proto se domnívám, že jejich uchopení pro práci s artistickou technikou bylo vhodným nástrojem ke zpracování spektakulárnosti.

3.2.1 Ma

Podstatou japonské estetiky je koncept ***ma***. *Ma* odpovídá pojetí prostoru a to skrze jeho prázdné místo. Lze mluvit o „meziprostoru" plném možností či o příslibu k naplnění. *Ma* je plná prázdnota, zjevování neviditelného.[98]

Našemu západnímu myšlení se to může jevit jako protimluv. V pohybovém umění ale i my často pracujeme s uvědomováním si prostoru, s jeho prožitkem a jeho cítěním, které *ma* ve své podstatě představuje, proto se tento koncept zdá přirozeně uchopitelný. *Ma* zahrnuje i veškeré jednotlivé aktivity, které se v daném prostoru odehrávají v určitém čase, tzn., že se jedná o meziprostor ve smyslu prostoru i času.

„Ve výtvarném umění je při tomto úhlu pohledu důležitější složkou díla rozložení nežli tvar – ma zde poukazuje na celistvost obrazu; v hudbě je významnější ticho než tóny."[99]

[96] VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*, Praha: KANT, 2015, s. 12.
[97] Pojem krása je vzhledem k vývoji japonského jazyka a k překladu problematicky definovatelný a v tomto textu ho používám ve smyslu esteticky hodnotné.
[98] VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*, Praha: KANT, 2015, s. 12.
[99] Tamtéž, s. 12.

Tématu prázdna/prázdnoty jsem se dotkla již ve třetí kapitole, v podkapitole Vertikalita. Prázdnotě, která se zjevuje zejména ve vzdušné akrobacii, dává vyniknout fakt, že člověk se nachází nad ní. Mezi člověkem a zemí vyvstává meziprostor a vědomí určitého nebezpečí tento prostor naplňuje. Skrze samotnou Vertikalitu lze zažívat prostor ve větší intenzitě. Samotná hrazda visící nad zemí, ať už v jakékoli výšce, upozorňuje na prostor pod ní, ale i nad ní. Extrémně nízko zavěšená hrazda může například vzbudit zájem o to, jak se pod ni artista vejde.

Vědomí *ma* takto obohacovalo mou tvorbu, když jsem pracovala na choreografiích se zavěšením v různých výškách, ale také proměňovalo můj pohled na hrazdu disponující *ma* v celém spektru, nejen pod hrazdou. Nářadí vzdušné akrobacie visící v prostoru jakkoli a kdekoli může rozvíjet myšlenku prostoru, objevovat ho a naplňovat smyslem. To mě vedlo k uchopení hrazdy pomocí prostoru kolem, který svými lany a tyčí rozkrajuje.

Ve spojení s artistickou akcí pak lze pozorovat *ma* také z pohledu času, tedy v rytmu pohybu.

„V jevištním umění souvisí koncept ma zejména s rytmem: v tanci tak může jít o dominanci klidu nad pohybem...“[100]

Nazírat na akrobatický pohyb skrze momenty, kdy pohyb ustrne, strukturovat ho těmito pauzami, posouvalo tvorbu do dalších dimenzí. V kapitole o analýze pohybu jsem se zabývala zastavením, které může být zdrojem spektakulárnosti. Zde jsem však zkoušela zastavení extrémně prodloužit. Zajímalo mě, zda se dá zastavit úplně a co při tom dělá dech.

Dva hlavní momenty zastavení se v inscenaci objeví v pozici obyčejného visu za ruce, kdy je slyšet právě rytmus dechu. Ten se dařilo zastavit jen velmi těžko a na malý okamžik vzhledem k předcházející aerobní aktivitě. Dařilo se však po několika nádeších a výdeších eliminovat zvuk dýchání, což je do inscenace též integrováno.

[100] VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*, Praha: KANT, 2015, s. 77.

3.2.2 Jůgen

S *ma* souvisí další koncept – *jůgen.* Ten spočívá v náznaku, pod nímž se ukrývá krása. Vostrá o jůgenu píše jako o *kráse skryté pod povrchem.*[101] Tato krása odmítající popisnost tak s sebou nese tajemství a tím i mnohoznačnost. Jůgen nelze vnímat racionálně, je nutné ho prožít emočně.

„Jůgen je podle Čómeie[102] *dosažitelný jen tehdy, jsou-li zasaženy hlubiny citů, aniž by tyto city byly přímo vyjádřeny, pokud neviděný svět prostupuje atmosféru básně, je-li prosté a obyčejné použito k vyjádření elegantního.*"[103]

Jůgen má souvislost s náznakem vytvářenou atmosférou a můžeme ho chápat jako symbol.

„... proto bývá koncept jůgen ztotožňován s krásou symbolu, přeludu: jde o to, co přesahuje slova a jako takové se může dávat do spojitosti s postupy, jak náznakem a křehkým znejasněním vyvolat v divákovi dlouho doznívající zážitek."[104]

Právě *zážitek* bych označila za to, čeho jsem se představením snažila u diváka dosáhnout. Nikoli zážitek z artistického výkonu, ale z uvědomění si vlastních pocitů a vlastních výkladů vztahováním se k předestřeným náznakům prostírajícím určitou atmosféru.

Hlavním inspiračním zdrojem inscenace se stal příběh knihy Sadako chce žít.[105] K tomu došlo skrze výzkum papíru jako materiálu pro vzdušnou akrobacii, který mě dále dovedl k umění origami.[106] Origami se odrazilo nejdříve vizuálně v choreografii a později se dostalo i do obsahu díla. Nejznámějším origami motivem je jeřáb spjatý s legendou o tisíci jeřábech, která slibuje vyplnění přání nebo uzdravení tomu, kdo oněch tisíc origami jeřábů poskládá. Tato legenda se traduje nejčastěji ve spojení se skutečným příběhem malé dívky Sadako Sasaki, která v důsledku ozáření při atomovém výbuchu v Hirošimě

[101] VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*, Praha: KANT, 2015, s. 29.
[102] Buddhistický mnich Kamo no Čómei 1155 – 1216.
[103] VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*, Praha: KANT, 2015, s. 32.
[104] Tamtéž, s. 34.
[105] BRUCKNER, Karl. *Sadako chce žít*, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1964.
[106] Japonské umění skládání různých motivů z papíru.

onemocněla leukémií. [107] Skládáním jeřábů se snažila dojít uzdravení, ale nemoc vyhrála. V knize je její smrt popsána pozitivně a s nadějí, téměř jakoby došlo k uzdravení, což souzní s prvkem jůgenu, jímž je tzv. *krásná smrt (ucukušiku šinu).*

„Je přece noc? Ano, určitě, vždyť nic nevidí. Ale ne, přece. Okolo ní je slabounký třpyt. Je to snad světlo měsíce? Sadako slyší hlasy. Jeden z nich zná. To je – hlas – maminčin. Ano, ano – to je maminka. Proč pláče? Radostí? Protože Sadako – už – jen deset jeřábů – už jen deset – Ne – už je jich – tisíc! Už bude – zdravá. Už – Slabounký třpyt se proměnil v oslnivé světlo. Sadako široce rozevřela oči. Uviděla nebesa v jejich věčně zářícím lesku."[108]

Karel Líman popisuje *ucukušiku šinu* na příkladu poslední scény filmu *Žít* Akiry Kurosawy:

„Jůgen je zřetelně přítomný ve scéně, kdy Watanabe v posledních okamžicích svého života sedí na houpačce, láskyplně a zároveň smířeně hledí na parčík, který vybudoval, a začne si prozpěvovat, zatímco z nebe se tiše a jakoby nesměle snáší sníh. Smrt Watanebeho je vskutku poetická a má úzkou souvislost s konceptem „krásné smrti" (ucukušiku šinu), který je součástí japonské kultury. Život a smrt zde nestojí proti sobě, realitu smrti si je totiž třeba jasně uvědomit a nikoli ji vytěsňovat."[109]

Dojem *ucukušiku šinu* jsem se pokusila vytvořit právě v závěru inscenace, do níž byl vtištěn matný náznak příběhu Sadako Sasaki, který však není vůbec nutné postřehnout. Na scéně je dosaženo nejvyšší pozice hrazdy, z níž se už nelze dostat zpět na zem, poprvé zazní poklidná hudba, tělo je v klidu, výraz nese drobný úsměv, je dosaženo cíle, přání povznést se se splnilo.

3.2.3 Wabi a sabi

Wabi a sabi volně shrnuté jako „neokázalá krása věcí" byly původně dva koncepty časem sloučené do jednoho.

[107] Stejně jako tisíce dalších lidí, kteří na následky výbuchu onemocněli a umírali ještě mnoho let poté.
[108] BRUCKNER, Karl. *Sadako chce žít*, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1964, s. 199.
[109] VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*, Praha: KANT, 2015, s. 36.

„V hrubém přiblížení by se termín wabi dal přeložit například jako „tlumená, prostá krása" či dokonce jako „chudoba" a sabi jako „patina", ale také třeba jako „osamělost."[110]

Můžeme je pozorovat zejména na věcech. Dnes jsou v Japonsku vnímány jako součást čajového obřadu. Mohou to být drobné praskliny na porcelánu, usazenina z čaje, ale i hnijící strom. Takové věci evokují nedokonalost a nestálost svými matně viditelnými podpisy času. Právě fakt, že věci vykazují známky prchavosti, je považován za krásný.

„Wabi a sabi jsou estetické koncepty spjaté s neokázalou krásou věcí nedokonalých, nestálých a neúplných. Není to krása, kterou by obdivoval každý..."[111]

K tomu, abychom mohli prožít krásu, která je spíše stavem vědomí, je ovšem potřeba kultivovaného oka. Dokonalost, jež u nás evokuje maximální hodnotu, je vnímána spíše jako vada, tedy jako přílišná dokonalost, kterou bychom u nás pravděpodobně spojovali s kýčem. *Wabi a sabi* hledá nedokonalost nesoucí v sobě dávku náhody a organičnosti.

Filozofie Zenu uvádí sedm principů, jak dosáhnout *wabi a sabi*:

Nepravidelnost – asymetrie, jednoduchost, strohost, přirozenost (bez předstírání), skrytý půvab, volnost nesvázaná konvencemi a klid. S asymetrií jsem operovala již v rámci praktických cvičení k rozvíjení tvaru akrobatického pohybu. Další z těchto principů byly integrovány do výrazu interpretace, rytmu a vnitřního fungování inscenace. Konkrétněji jejich uchopení rozvádím v následujících podkapitolách.

3.2.4 Shu-ha-ri

Shu-ha-ri je koncept tří fází, jimiž je nutno projít, abychom dosáhli mistrovství. Toto pravidlo bychom asi těžko zpochybnili v jakémkoli oboru kdekoli na světě. Japonci ho shrnují pod pojmem shu-ha-ri, které se prolíná čajovým obřadem, divadlem Nó a stalo se filosofií bojového umění Aikida. Shu-ha-ri je princip protínající veškerou lidskou činnost, je to vzorec

[110] VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*, Praha: KANT, 2015, s. 36.
[111] Tamtéž, s. 21.

kontinuálního zlepšování se pocházející původně ze starověkých bojových umění. Odráží se v něm pokora před mistrem, které nám v západní kultuře též ubývá. Za nejkrásnější vysvětlení považuji toto od českého kaligrafa a japanologa Reného Skupého:

*„Studium kaligrafie lze stručně shrnout podle motta "Šú ha ri". **"Šú"** – dodržet, znak vyjadřující počátek jakéhokoliv studia. Zprvu se musíme naučit správnému držení štětce, rozetřít tuš, tak aby měla krásnou barvu, postupu tahů a dalším základním principům. Každý, kdo zkusí napsat jeden vodorovný či svislý tah, zjistí, jak těžké je dosáhnout obyčejné rovné čáry. **"Ha"** – porušit, znak vyjadřující oproštění od pravidel, která brání kaligrafovi vytvořit si vlastní osobitý styl. Je zapotřebí mnoha hodin psaní, aby čára, která se po mnoha hodinách cviku narovnala, nebyla jen rovná. **"Ri"** – oproštění, znak vyjadřující poslední stádium. Stav, kdy žádná pravidla neexistují, není třeba žádného soudu; stav na konci života, kdy se člověk stává svobodným. Motto vypočítává pořadí: dodržet, porušit, oprostit se a nic z toho nelze přeskočit. Kaligrafie napsaná tím, kdo vše dodržel, nevypadá jako něco zvláštního, ale je něčím neuvěřitelným. Kaligrafie napsaná tím, kdo stanovený postup nedodržel, vypadá jako nic a také nic není."*[112]

Nahrazením slova kaligrafie slovem **akrobacie** se dostáváme k jádru věci. Nelze hledat nové možnosti akrobatického pohybu, dokud jsme nevstřebali ty základní. Nedají se porušovat pravidla, pokud si je nejdřív neosvojíme. Čím lepší technické úrovně dosáhneme, tím svobodněji můžeme jednat. Kromě fyzického aspektu nacházím tento princip i v pohledu na věc – naučím-li se *nový trik* (z technického hlediska), mám tendence ho ukázat, abych došel ocenění. Jsem-li si však svou akrobatickou technikou hluboce jistý, nemám již tendence ji *předvádět* a to mě může teprve dovést k objevení něčeho zcela unikátního. Jsem přesvědčená, že artista mistrovsky ovládající svou techniku nemusí udělat ani jeden akrobatický prvek a přesto může předvést geniální cirkusové umělecké dílo. Virtuózní tělo technikou nasáklé, zkušenostmi vybavené, cítící pokoru má potenciál projevit svou podstatu svým pouhým jednoduchým bytím. Řekla bych, že zde hraje podstatnou roli velká míra duchovní vyspělosti.

[112] SKUPÝ, René. [cit. 10. 8. 2016]. URL: http://www.kaligraf.cz/

Ne náhodou se shu-ha-ri odráží v díle francouzské artistky a choreografky Chloé Moglia, která přešla ke vzdušné akrobacii z prostředí bojových umění.

Mnohá z jejích děl neobsahují žádné akrobatické prvky v pravém slova smyslu.

Choreografka zkoumající stav zavěšení produkuje inscenace, v nichž artisté často dlouze visí, a přesto představení budí dojem neskutečnosti.

„Odstranila jsem hrazdu ale také ideu nářadí. Nedělám cvičení, myšlenkou není vykonávat tu či onu věc. Moje akce spočívá z velké části v zavěšení se a zastavení času. V prostoru, který nevolá po speciální dovednosti, ale po schopnosti přežít v určité situaci jako tady dnes."[113]

Shu-ha-ri mě přivedlo na myšlenku **cvičení inspirované japonským čajovým obřadem** odkazující spíše na fáze *shu* a *ha*. Smyslem japonského čajového obřadu, není samotné pití čaje. Obřad zahrnuje projev vzájemné úcty mezi mistrem a hostem, vnímání uměleckého souznění prostoru, kaligrafie, ikebany, cukroví, čajového náčiní za doprovodu harmonických a přesných pohybů mistra. Důležitý je i chuťový požitek vycházející z kontrastu mezi sladkým cukrovím a hořkým čajem. K vnímání takového množství vjemů je nutné dosáhnout absolutní myšlenkové a duševní harmonie. Harmonie, respekt, čistota a klid jsou pro čajový obřad výchozí. Čajový obřad vyžaduje léta trénování a cvičení. Nejdůležitější je, aby tento proces byl prováděn co nejdokonaleji, nejpřesněji, jednoduše, ušlechtile a vznešeně.[114]

Čajový obřad jsem vztáhla na svůj výzkum následovně. Akrobacie není ničím jiným než akrobacií, pokusila jsem se ji však provádět ušlechtile a vznešeně a tím se dobrat hlubšího prožití a porozumění.

---

[113] MARGOTTEAU, Natacha. *Suspendue*, rozhovor s Chloé Moglia, 2016 [cit. 23. 4. 2018]. URL: http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/suspendue
„J'ai retiré le trapèze mais aussi la notion d'agrès. Je ne fais pas des exercices, je ne suis pas dans l'idée d'exécuter telle ou telle chose. Mon activité consiste pour une grande part à me suspendre et à suspendre le temps. Dans un espace qui n'appelle pas un savoir-faire particulier mais une capacité de survie dans des circonstances particulières, comme ici aujourd'hui."

[114] [cit. 16. 10. 2017]. URL: www.oriental.cz/clanky/japonsky-cajovy-obrad/

Na tomto základě stojí akrobaticko choreografické cvičení nazvané analogicky *čajový obřad* popsané technicky v druhé kapitole.[115]

Čím víc bude sekvence *vyčištěná*, tím hlouběji a blíže k podstatě se dostaneme. Nekonečné zdokonalování a upřesňování odhaluje další dimenze – prostory, kde se odhalují místa pro náhodu. Tímto cvičením jsem došla k paradoxu: čím přesněji se snažím pohyb fixovat, tím víc možností objevuji. V rychlosti, rytmu, tenzi, tvaru, úchopu, v každém drobném detailu v každém zlomku vteřiny váhám, která jeho podoba je ta nejzákladnější bez přidané hodnoty. Tím objevuji nový výraz akrobacie. Výsledkem tohoto cvičení je choreografie *vysoká hrazda – meditace* (viz scénář v poslední kapitole).

3.3 Butó

První workshop tance Butó [116] s lektorkou Sumako Koseki jsem absolvovala v roce 2011. Tenkrát mě napadlo, vyzkoušet některé principy této taneční formy při práci se vzdušnou akrobacií. Později jsem absolvovala ještě další dva workshopy, abych načerpala inspiraci a s tímto uměním se více sblížila. Moje zkušenosti samozřejmě nestačily na to, aby se ze mě stala tanečnice butó, což ani nebylo cílem. Převedla jsem však některé z myšlenek butó do svých vlastních metod. Vzhledem k tomu, že jde spíš o filozofii než o taneční formu, je vždy její přejímání spojeno s vlastní interpretací konkrétního umělce.

[115] Cvičení, které jsem nazvala „čajový obřad", probíhá tak, že opět použijeme předem danou sekvenci několika prvků a tu trénujeme tak, aby došla technicky do co nejčistšího a nejpřesnějšího tvaru. Eliminujeme veškeré zbytečné pohyby, upřesňujeme místa úchopů, vytváříme co nejefektivnější rytmus tak, abychom použili co nejméně síly. Vše by mělo být naprosto přesné a to zcela vědomě. Dosáhneme toho několikanásobným opakováním sekvence, všímáním si detailů, zpětnou vazbou pozorovatele a natáčením na kameru pro přesnou sebereflexi. Tímto cvičením sice nenalezneme nové inovativní prvky, ale objevíme základní. Neutrální podobu a jakoukoli sekvenci si tímto způsobem ideálně připravíme pro další zapracování detailů, kvality pohybu, změnu rytmu atd.

[116] [cit. 27. 4. 2017]. URL: https://buto.webnode.cz/cesta-do-hlubin/
„Butó je undergroundová scénická forma na pomezí tance a pohybového divadla, která vznikla v Japonsku v šedesátých letech 20. století jako reakce na neschopnost zkostnatělých divadelních forem zaujmout a vyjádřit postoj k aktuálnímu dění ve světě, ve snaze vrátit scénickému umění rozměr ryzího vyjádření. Butó je zakořeněno v principech tradičního japonského divadelního umění, které však oprošťuje od ustálených forem a čerpá inspiraci z Evropského avantgardního hnutí 60. let."

„Butó nevyžaduje jakoukoliv formu jako klasický balet nebo moderní tanec, naopak projev a výsledek ponechává zcela na tanečníkovi. Existuje tolik způsobů butó, kolik je tanečníků, a proto je možné butó považovat za nepřetržitou snahu o hledání výrazu v tanci a hledání odpovědi na otázku, co to je "tanec"."[117]

Nemá význam zde rozebírat, co butó je či není a jak přesně funguje. Popisuji pouze aspekty, které mě zaujaly, staly se směrodatnými pro moji tvorbu, a které jsem si transformovala pro práci s akrobacií.

3.2.5 Pohybový jazyk

Butó odkazuje k otevřenosti významu, která se stala jedním z cílů mé tvorby.

„... Butó nevytlačuje znak, ale otevírá se interpretaci na osobní úrovni publika, dovoluje představení mluvit více přímo k pocitům každého člena publika. To dá pohybovému znaku tolik významů, kolik lidí ho bude interpretovat."[118]

Toho dosahuje objevováním běžně potlačovaných pohybů, které společnosti nejsou vlastní, na veřejnosti se neobjevují.[119]

Všichni přejímáme pohybové vzorce zakódované ve společnosti, to je součást socializace. Butó hledá pohyby, které ve společnosti existují, ale neprojevujeme se jimi. Tím se dostává na smyslovou podvědomou úroveň, kde se má tanečník se společností spojit ve větší intenzitě.[120]

---

[117] [cit. 27. 4. 2017]. URL: https://buto.webnode.cz/buto-butoh/

[118] BREITEN, J. Brad. *The Butoh Body Performed: Aesthetic and embodiment in butoh dance*, diplomová práce, University of Colorado Boulder, 2016, s. 37, [cit. 6. 6. 2017]. URL: https://scholar.colorado.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1014&context=asia_gradetds *„It might be said that butoh does not supersede signification, but opens itself to interpretation on a personal level by the audience, allowing the performance to speak more directly to the emotions of each audience member. This gives the signification of the movement as many meanings as there are people to interpret it.*"

[119] Ale také toho dosahuje pomocí groteskosti definované jako nesourodé kombinování různých prvků, kdy výsledek nedává tradiční smysl, což diváka snadno vede k velmi individuálnímu výkladu.

[120] KASAI, Toshiharu, PARSONS, Kate. *La perception dans la danse butô.* 2003. [cit. 4. 6. 2017]. URL: http://butoh.us/butohpapers/kasai3fr.pdf

Pro osvobození potlačených pohybů obvykle využívá představy zakládající se na chování dítěte a na relaxaci dechovým cvičením. K tomu je mimo jiné potřeba rezistence vůči interpretaci pohybu.

Mnohá díla tance butó zdůrazňují ochromené a rozpadající se lidské tělo. Hijikata o těle dokonce často píše jako o mrtvole. Používá proto při tréninku cvičení založené na představách, že se tělo rozpadá na jednotlivé molekuly, že se pomalu bortí jako zvětralý dům apod.

Butó se objevuje po druhé světové válce a tak si ho lze na základě zobrazování těla a jeho rozpadu snadno spojovat právě s poválečným traumatem, jak o něm píše Pauline Boivineau:

„V butó je velká snaha o dosažení nicoty v jiném stavu, v transu, v šílenství, které může evokovat šílenství přeživších. Pokud naše představivost spodobní umění butó s hirošimským traumatem*, toto téma je významnou stálicí tisku, alespoň co se francouzského týče.*"[121]

Tanečníci butó usilovali o překročení japonské tradiční formy i moderní formy tance přicházející v době vzniku tohoto umění ze západu.

Projevují značnou averzi k *technicitě* pohybu, nezaměřují se na formu, ale na pocit, z něhož se pohyb generuje.

Ohno i Hijikata mluví o opouštění techniky, přičemž oba původně studovali západní moderní tanec i balet.

Vztah tanečníků butó k taneční technice a technickému tréninku se však vyvíjel.

Po striktním odmítnutí techniky a pátrání po podstatě tance došlo k očištění a opětnému návratu k ní, avšak z jiné strany.

[121] BOIVINEAU, Pauline. Le buto ou la trace du traumatisme de la seconde guerre mondiale a l´oeuvre: Fantasme, mythe et réalité, studie, Université d'Angers, [cit. 4. 6. 2017]. URL: http://quaina.univ-angers.fr/IMG/pdf/res_boivineau.pdf
„Il y a bien dans le butô, une aspiration au néant à un état second, de transe, de folie qui peut évoquer celle des survivants. Si notre imaginaire assimile art du butô et traumatisme post Hiroshima, il est largement entretenu par le discours de la presse en tous cas française."

Toto očištění příhodně popisuje Joan Laage, choreografka, režisérka a teoretička butó:

„Po očištění v prvních deseti letech se Hijikata osvobodil dostatečně na to, aby mohl přemýšlet nad tím „Co je to? Co způsobuje japonskou vnímavost? Co je to japonské tělo? Jaká je japonská zkušenost?" Protože věc, kterou musel očistit nebyla pouze japonská omezení, ale také západní formy a trénink... Když se podíváte na americký moderní taneční svět, bylo období, kdy současní tanečníci či moderní tanečníci odmítali balet, protože potřebovali najít svou vlastní cestu. Když jí pak našli, mohli opět přemýšlet nad baletem jako nad dobrým tréninkem. Takže je zajímavé, jak musíte něco opustit nebo něco očistit, abyste objevili to, co je pro vás opravdu důležité nebo co opravdu vychází z vašeho těla a mysli. Ale nechcete toho být otrokem."[122]

Zde vidím paralelu s cirkusovým uměním, jehož techniku se na jedné straně dnešní artisté často snaží zavrhnout, na straně druhé jsou na ní závislí. Cirkus však vidím ještě mnohem více sepjatý s technikou, neboť cirkus bez techniky, ať už jakékoli, dle mého názoru, existovat nemůže. Můžeme k ní však zaujmout různé postoje.

Na základě těchto poznatků a úpravou některých cvičení, které se využívají v tréninku tance butó, jsem vytvořila svou metodu aplikující tato cvičení na pohyb na visuté hrazdě. Inspirovala mě zejména cvičení, kdy se tělo v představě rozpadá na části a cvičení s představou, že povrch těla pokrývá množství očí.

---

[122] BREITEN, J. Brad. *The Butoh Body Performed: Aesthetic and embodiment in butoh dance*, diplomová práce, University of Colorado Boulder, 2016, s. 37, [cit. 6. 6. 2017]. URL: https://scholar.colorado.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1014&context=asia_gradetds
„After the purging of the first ten years then Hijikata freed himself enough to think, „what is this? What is regaining the Japanese sensibility? What is the Japanese body? What is the Japanese experience? Because one of the things he had to purge was not only Japanese constrictions, but also Western forms and training... If you look at the American modern dance world, there was a period where contemporary dancers, or modern dancers, rejected ballet because they had to find their own way. Then when they found their own way enough they could think ballet could be good training. So it is interesting how you have to leave something, or purge something, to discover what is really important to you or what is really going to come out of your body and mind. But you don´t want to be a slave to it."

K potlačovaným pohybům na hrazdě bych zmínila, že nejčastěji jde o potlačování uvolnění svalové tenze, která je zautomatizovaná technickým tréninkem a částečně souvisí s bezpečností. Dále se objevuje přirozené potlačování bolesti, která k této akrobatické technice patří mnohem více než k jiným. Bolest, způsobená obvykle škrcením těla lanem nebo tlakem tyče, je řešena jednak zvykem a vhodným umístěním hrazdy na těle a jednak zatnutím svalu v bolestivém místě. Druhá možnost tak souvisí právě i s tvarem těla, které se odvrací od bolesti. Při provádění níže popsaného cvičení se mi několikrát podařilo se takovému potlačování vyhnout, ačkoli ne vždy je to z technického hlediska možné, protože bez tenze a za přílišné bolesti některé pohyby nelze provést. Cílem tedy bylo spíš zbavit se těchto návyků tam, kde nejsou nezbytné.

3.2.6 Metoda improvizace Bodymade

Můj praktický výzkum se týkal z velké většiny mě samotné, mých improvizací, mého těla. Některé části sice probíhaly i v rámci mé výuky nebo tréninků s kolegy, ale směřování k tvorbě sólové inscenace, jejíž jedinou interpretkou jsem já sama, si vyžádalo zkoušet vše především na sobě.

Workshopy tance Butó ve mě pravděpodobně probudily hlubší senzitivitu. Jedná se tedy o mou vlastní metodu improvizace vycházející ze zkušeností z tance Butó a z praxe artisty, jehož tělo je mnohdy přetížené, protože s ním je zacházeno nešetrně. Ovlivnily mě mimo jiné i poznatky z fyzioterapie nabyté praxí instruktorky cvičební metody Pilates.

Začala jsem ve svém těle objevovat možnosti pohybu, které byly mému tělu blízké. Souzněly s jeho vrozenými vlastnostmi, s mou povahou i momentálním naladěním. Nechala jsem se unášet. Nešlo o žádný stav tranzu (to by v případě akrobacie bylo dost nebezpečné). Spíše o hru, následování těla, fyzické pocity (svalová tenze, vůle v kloubech, všímání si detailů) a udržení se ve stavu fascinace. To dalo vzniknout metodě, kterou jsem nazvala ***bodymade***.

Jde o metodu volné improvizace, kterou lze použít jak bez objektu/nářadí, tak s ním (tzn. i s artistickým nářadím). 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 nářadí a později na nářadí, v tomto případě na hrazdě. Má tři fáze: **relaxace**, **hra** a **absurdita**.

Relaxace začíná volným dýcháním vleže na zemi. Vizualizujeme si, jak dech naplňuje celý vnitřek těla pod kůží a jak proudí. Některá místa v těle jsou dechem hůře prostupná, pokusíme se proto dech v nich pozdržet a tím tuto kumulaci rozředit. Takto projdeme všechny kumulace v těle. Relaxace pokračuje protahováním. Mezi dech uvnitř těla proroste množství nejdrobnějších elastických nití splétajících se do provázků. Procházíme ve volném pořadí všechny, zkoušíme jejich elasticitu, natahujeme je a kroutíme (naše tělo se rozhýbe), nejdříve jakoby jednotlivě po nitkách a pak je spojujeme do větších a větších celků. Opět platí, že činí-li některým vláknům potíže se natáhnout či zkroutit, věnujeme jim více času. Postupujeme podle tělesného pocitu k těm nitkám či provázkům, které si to samy vyžádají. Mezi nitkami stále proudí dech, který se přelévá podle toho, kde je kroucením vytlačen a uvolněním opět nasátý mezi vlákna. V představě se odehrává ždímání.

Přejdeme do druhé fáze hravost. Představíme si kdekoli v těle nebo na těle tečku. Začneme s ní jemně pohybovat (zvnějšku to nemusí být hned vidět). Tečka se může přemisťovat, lechtat, může začít skákat. Její vlastností je velmi nevyzpytatelný rytmus. Tečka zároveň střídá nálady, někdy je něžná a jindy agresivní. Jako dítě sledujeme její absurdní chování, můžeme ji provokovat, honit ji, pokusit se ji setřást nebo ji jen sledovat. Při tom se můžeme projevovat i zvukově. Tečku není nutné sledovat očima, vnímáme ji celým tělem, ať je kdekoli.

Ve třetí fázi se necháme fascinovat absurditou našich pohybů natolik, že na tečku zapomeneme. Jako dítě, které ve vteřině opustí hračku, protože ho zaujme ruka, která ji drží. Začneme zkoumat, co umí naše tělo a jak se prolíná s prostorem. Každá jeho „dovednost" nás fascinuje, zejména ty nejméně praktické jako například pohyb posledním článkem prstu, vystrkování lopatek, nakrčení nosu, cukání hlavou ze strany na stranu či popobíhání s rukama za zády atd. objeví se pohyb, rytmus, nálada těla, která nás zaujme a začneme ji rozvíjet. Každé tělo je jiné a žádné nenajde stejné tvary, dráhy, rytmy či kvality pohybu. Důležité je nechat rozvinout i ten nejbizarnější pohyb.

Na hrazdě provádíme to samé. Osvědčilo se mi však jít na to pomalu a rozdělit si toto cvičení aplikované na hrazdu na tři stupně:

Nejdříve ho provádíme v obyčejné pozici sedu na hrazdě (hrazdu můžeme zpočátku zavěsit do malé výšky, abychom nebyli limitováni strachem). Pro udržení rovnováhy používáme úchop nebo zapření rukama nebo jakoukoli jinou částí těla. Později můžeme použít jakoukoli statickou pózu. (Některé pozice budou obtížnější na výdrž z hlediska síly nebo bolestivosti.) Důležitá je představa nářadí jako rovnocenného materiálu s tělem.

V dalším stupni můžeme přejít k tomu, že si určíme tři prvky – visy z hlediska části těla (viz kapitola 2, například vis za koleno, za loket a za bok). Není to připravená sekvence, ale pouze technické průchozí body vyznačující přibližnou cestu. Není již nutné procházet fází relaxace, pokud bezprostředně předcházelo cvičení na zemi a na hrazdě v jednom visu.

Posledním stupněm je volná improvizace bez připravených prvků na základě zadání cvičení (opět lze případně přeskočit relaxaci). Dostat se až k volné improvizaci vyžaduje vysokou technickou úroveň, dobré momentální naladění a mnohokrát si projít předcházejícími stupni. A i tehdy je značně obtížné jí opravdu docílit.

Provádění cvičení bodymade v rámci tvorby inscenace vedlo k objevování organičnosti pohybu a ke vzniku několika bizarních pohybů a visů. Výrazná flexibilita v kyčlích mě lákala do různých propletenců. Unavené trapézové svalstvo si říkalo o natahování krku a krčení ramen proti zakloněné hlavě. Dech vytvářel rytmus, s nímž jsem si příležitostně hrála.

Bodymade je jednou z cest, které využívám pro objevování nových pohybových motivů jak na zemi, tak na hrazdě. Pomáhá mi opustit pohled na pohyb skrze akrobatické prvky. Ty se pak přesto objevují, ale ve zcela jiné formě. Zároveň toto cvičení (zejména pozemní variantu) provádím jako rozcvičku a naladění se na tvorbu.

3.2.7 Kolektivní podvědomí

Lidské tělo je v butó (a v celé japonské kultuře) vnímáno jako prodloužené tělo přírody. Vše pochází ze země a zase se do ní navrací. Jednota

světa se zde odráží jako silný pocit sounáležitosti a společenství. Tanečník butó Akira Kasai to popisuje slovy:

„Nehet neroste odděleně od těla a tělo lidské bytosti neroste odděleně od společenství. Roste se společenstvím a toto společenství zahrnuje všechny věci v přírodě, nejen společenství lidí."[123]

To s sebou nese dle Sumako Koseki významné popření individuality.

„Je to zároveň hledání člověka samotného, které ale nakonec vede k tomu stát se anonymním, spojit se s pamětí předků a kolektivním podvědomím. Takže vyprázdnit se, svým způsobem pustit svou vlastní osobnost je součástí práce a v tom je základ mého choreografického vedení."[124]

S tímto pocitem jsem později přistoupila k interpretaci díla. Jakkoli současný cirkus pracuje s individualitou, neměla jsem chuť prosazovat svou osobnost, svoje osobní příběhy a problémy. Pohybové možnosti mého těla mi poskytly dostatečný prostor pro objevování individuality víceméně ve smyslu fyzickém – v rámci flexibility, síly, reflexních pohybů apod. Na úrovni mentální jsem nepociťovala jako vhodné „být v roli", ani příliš „být v roli sebe sama". (Přestože výsledek by většina diváků dle zpětné vazby označila za druhou z těchto dvou možností.) Ztotožnění se s konceptem *kolektivního podvědomí* mi přineslo řešení. Interpretaci jsem pojala jako bych byla výčnělkem celku, větev, jejíž tvar je jedinečný a jejíž duch patří celku.

3.4 Souhrn prvků japonské estetiky v součinnosti s tvorbou cirkusové inscenace

Cirkus představující vždy určité riziko a nebezpečí byl nahlížen optikou pomíjivosti, která je ústředním prvkem japonské estetiky. Křehkost jsem ve svém projektu promítla do fyzického těla artisty pohybově i tematicky. Koncept meziprostoru ma jsem propojovala zejména s vertikalitou a rytmem. Pro otevřenost významu, která je od počátku mým záměrem, mi byl oporou

[123] FRALEIGH, Sondra. *Dancing Into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*, University of Pittsburgh Press, 1999, s. 236.
„The fingernail does not grow apart from the body and the body of a human being does not grow apart from the community. It grows with the community, and that community includes all things in nature, not just the human community."
[124] [cit. 27. 4. 2017]. URL: https://buto.webnode.cz/buto-butoh/

koncept jůgen. Závěr inscenace jsem pojala jako pokus o koncept krásné smrti ucukušiku šinu s konceptem jůgen – úzce spjatý. Pohybová asymetrie, interpretační strohost a výrazně klidná atmosféra vyšla z inspirace konceptem wabi a sabi. Princip shu-ha-ri dal vzniknout cvičení nazvanému čajový obřad. Zkušenost s tancem butó se vepsala do interpretace využívající představu kolektivního podvědomí namísto charakteru a poznatky o tomto tanečním umění vyústily v tvorbu vlastní metody improvizace nazvané bodymade.

4 Poznámky ke vzniku scénáře

Praktický výzkum prolínající se s teoretickým vedl k postupům, rozhodnutím a poznatkům popsaných v této kapitole.

4.1 Vstupní zadání inscenace

Cílem výzkumu je vytvořit inscenaci, jejíž zadání spočívá v použití vysoké úrovně artistické techniky, která nezastíní význam svou spektakulárností. Od začátku se jedná o inscenaci sólovou s využitím disciplíny statická visutá hrazda. Stanoveno bylo vycházet z formy, resp. hledat téma ve formě. (Za tímto účelem jsem vytvořila koncept *dramaturgie disciplíny* jako způsob, jak k technice přistupovat.) Takto znělo vstupní zadání výzkumu, k němuž záhy přibyl ještě jeden bod, a to rozhodnutí, že nebude použito komických prvků. Důvod je prostý. Komika, jako jeden z možných výrazových prostředků, se v cirkuse využívá hojně. Jedná se zpravidla o spojení klaunérie a artistiky. Artistika v tom případě rozvíjí prvky nehod, jako jsou pády a úskalí nebo staví na vztahu dvou postav a jejich konfliktu mezi sebou nebo vůči třetímu prvku, kdy komika těží z vynalézavosti. Komický potenciál akrobatické techniky můžeme považovat za specifický a zároveň za běžně užívaný a tím i do velké míry prozkoumaný. Vzhledem k tomu, že mě zajímá umělecký potenciál cirkusové techniky v její co nejzákladnější podobě, nechávám pro svůj výzkum komiku stranou.

4.2 Aspekty sólové inscenace

Fakt, že jde o sólovou inscenaci, s sebou přináší několik aspektů. Stránka interpretačního a fyzického výkonu na scéně je podstatnou součástí díla, ale toto téma už se nachází za hranicí otázek mého výzkumu.[125] Spadá sem však aspekt dramaturgický. Sólové cirkusové inscenace[126] se obvykle projevují větší mírou intimity, což zajisté není žádným překvapením.

[125] Pro mě osobně jako pro interpretku sólové inscenace je nejpodstatnějším základem právě autorský proces tvorby a vlastní výzkum, který mi pak spolu s dostatečným časem pro zkoušení poskytne jak dostatečný fyzický trénink, tak interpretační jistotu. Interpretace je v mém případě těsně spjatá s výzkumem, který sama provádím a z něhož výsledný výraz plyne.

[126] Převážně v rámci programu mezinárodních festivalů Fun Fatale a Cirkopolis probíhajících v Praze v letech 2012-2018.

V případě cirkusu, kdy autor splývá s interpretem, provádí svůj vlastní výzkum „sám na sobě", se intimita projevuje značně intenzivně. Osobní vztah k tématu díla prorůstá osobním vztahem k artistické disciplíně resp. k nářadí. Do artistické disciplíny je tak promítnuto osobní téma způsobem, který vyplývá z povahy, zkušeností a přesvědčení artisty. Artistka Ilona Jäntti, většina jejích inscenací jsou sóla, je fascinována výhradně artistickou technikou, což se v inscenacích značně projevuje.

„Myslím, že existuje mnoho různých tvůrců cirkusu a každý má svůj styl. Pro mě, i když jde o sólovou věc a já jsem jedinou performerkou, cítím, že to není příliš o mně, je to o mé disciplíně, vzdušné akrobacii. Některá sóla jsou zcela o performerovi: o jeho skutečné osobnosti nebo o jeho jevištní postavě, kterou si našel. V mém případě je to o možnostech mé disciplíny."[127]

Také v závislosti na zvoleném vztahu k publiku (interakce nebo čtvrtá stěna) se sóla ubírají různými směry. Já jsem zvolila přístup blíže čtvrté stěně s použitím očního kontaktu mezi mnou a divákem.

Téma hirošimské tragédie, které z výzkumu vyplynulo, se může zdát neosobní, ale osobní *příběh* v něm je rozpuštěn. Moje osobní *tragédie* je nahrazena jinou, větší, týkající se obrovského počtu lidí. I ta však z představení není jasně čitelná. Mým záměrem bylo propojit se s divákem na úrovni jakékoli osobní *tragédie*, protože každý nějakou máme, ať menší či větší. Velikost osobní tragédie je však dost relativní veličina. *Malý* osobní problém se někomu může jevit jako fatální a když ho pak srovná například s katastrofou spojenou se svržením atomové bomby, problém se možná bude zdát menší. Každé trauma ale prochází fázemi, v nichž se s ním vyrovnáváme. A právě moje pocitové vyrovnávání se s vlastní *tragédií* se stalo linkou inscenace Enola, v níž přirovnání k japonské katastrofě z druhé strany navazuje na můj osobní zájem o tuto zemi, její jazyk a kulturu.

[127] BRTNICKÁ, Eliška. *Rozhovor s Ilonou Jäntti,* osobní korespondence, 15. 2. 2018. „*... I think there are so many different circus makers and everyone has their own style. To me, even if it a solo work and I am the only performer, I feel like it's not so much about me at all, it's about my discipline, aerial work. Some solos out there are all about the performer: about their real personality or their invented stage personality. For me it's about the possibilities of my discipline...*"

4.3 Víceznačnost jako záměr a postoj k divákovi

Mou velkou touhou bylo od začátku vyvolat představením v divákovi pocity spojené s jeho vlastním životem, s jeho problémy, zamyšlení se nad sebou samým. To se obvykle děje vnímáním uměleckého díla přirozeně. Já jsem se tento jev však rozhodla rozvinout a zvýraznit. Pokusila jsem se postavit dílo tím způsobem, aby jeho struktura byla jasná a jednoduchá, ale zároveň obecná a otevřená různým výkladům.

Stejně jako slovo *oko* může evokovat několik spřízněných věcí, stejně tak kostra inscenace v podobě "vertikálního vývoje" může asociovat více významů s určitým širším ohraničením.

Ze vzniklých pohybových motivů na hrazdě jsem vybrala tři, z nichž každý vyžaduje jinou výšku hrazdy. Sledování své techniky skrze hledání dramaturgie disciplíny mě dovedlo k tématu odlepování se od země. Hrazda pro mě představuje něco, díky čemuž se můžu zbavit přízemnosti. Středem zájmu se pro mě stal prostor mezi hrazdou a zemí, případně mezi mnou a zemí. Dále vztah k zemi, k němuž jsem si přidala slovní spojení. Tato spojení jsem dávala významově dohromady s pohybem a nakonec se rozhodla pro dramaturgickou linku v podobě vývoje vztahu k pevné půdě pod nohama. Výslednou strukturou inscenace se tak stal postup akcí od země nahoru, odpoutávání se od země a dostávání se výš pomocí hrazdy měnící svou výšku. Dramaturgie tak spočívá ve vývoji z pomyslného bodu X do bodu Y. Zprvu se mi tato logika jevila příliš jednoduchou a vzhledem ke klasickým cirkusovým postupům podporujícím gradaci až banální, ale nakonec tento princip pochybnostem odolal díky určité univerzálnosti či otevřenosti významu a vyplnění těchto otevřených míst nabídkami různých dílčích konkretizací.

Do této struktury jsem zasazovala drobnosti, které jsem vyhodnotila jako vzbuzující asociace, některé z nich byly zprvu asociací i z mé strany. Šlo o tyto aspekty akcí: pomalost, koncentrace, tíha a lehkost v pohybu, důraz na fyzické spojení se zemí v první části, světelné upozadění země na konci, vypjatost a uvolnění ve výrazu těla. Kromě origami jeřábů, které se zcela konkrétně vážou na legendu o tisíci jeřábech, jsem do díla vědomě fyzicky nevložila další prvky, které by mohly generovat konkrétní příběh. Pracovala jsem tudíž hlavně s pocity především na tělesné/smyslové úrovni (tenze svalu, vnímání povrchu

hrazdy dotekem těla, vnímání zvuku skřípání kartáče a písku o sebe atd.). Informace vědomě předávané divákovi spočívají tedy v jasné jednoduché struktuře, do níž lze dosadit různé významy a najít vícero klíčů. Mou snahou bylo význam nezužovat a podporovat tuto vícevrstevnatost, přičemž významnou roli hrálo určování míry abstrakce. Řečeno konkrétně, já jako interpret na scéně se od země postupně dostávám úplně nahoru, kde zůstávám. Jako divák v tom mohu najít významy jako zdolávání života a smrt, zdolávání kopce a dosažení vyhlídky, kariérní postup, hra, kde je třeba splnit úkol a dostat se do dalšího kola. Pravděpodobně bychom našli mnoho dalších konkretizací, v nichž figurují obecnější významy **úsilí, překonávání či cesta**. Tolik na úrovni celku.

V jednotlivých obrazech inscenace jsem pracovala podobně. Každá scéna obsahuje nějaký drobný konkrétní prvek a zbytek nechávám na imaginaci. Například scénu „hrazda bez rukou", v níž je jasné, že se černýma rukama nechci nebo nemůžu dotýkat hrazdy.

K divákovi přicházím s japonskou estetikou vloženou nejen do výtvarného pojetí, ale hlavně do vnitřního fungování – využitím principů jednotlivých konceptů uvedených výše. Japonský vnější vzhled inscenace se naopak snažím potlačit, neboť cílem není ukazovat, že jde o Japonsko, ale využít jeho estetické principy.

Druhotně se do díla dostavilo ještě zdánlivě evidentní použití kaligrafie, které však vzniklo "náhodně". Scéna vyšla z pohybového motivu na hrazdě, kde je principem nedržet se rukama. Ruce jsem později pro tuto scénu zvýraznila černou barvou a tak se nabízelo pomalovat barvou i papír ležící v tu chvíli pod hrazdou. Vycházela jsem ale z černé barvy na rukou jako ze symbolu viny nebo činů, které jsme udělali a nelze je už vzít zpět, protože v čase se nelze vrátit. Tyto činy jsou zapsány v našich životech navždy, přičemž na scéně jsou zapsány na papír. Je to hrůza, s níž se musíme smířit. Nezmizí, budeme-li se k ní pouze otáčet zády. Ať už vnímá divák představení jakkoli (a kaligrafii v něm dle reakcí vidí téměř vždy), já sama scénu takto nevidím, ale nevadí mi, že je takto vnímaná, protože japonská estetika mě inspirovala a kaligrafie do díla ve výsledku absolutně zapadá.

4.4 Hledání jazyka inscenace skrze slovo

Na základě jazyka a přeneseného významu slov a slovních spojení, k nimž mě dovedlo pozorování akrobacie na hrazdě, jsem pracovala na některých jednotlivých obrazech inscenace. Skrze slova tak vznikl i jazyk inscenace. Tato slovní spojení vyšla ze zkoumání „dramaturgie disciplíny". Slovně jsem zachytila několik momentů vycházejících z výzkumu pohybu na visuté hrazdě jako zásadní. Jednalo se jednoduše o technický slovní popis akce. Pozorování odkrylo stále se opakující momenty "stát nohama na zemi" a "nestát nohama na zemi". Pak muselo nutně dojít také na zpracování okamžiku, kdy první z těchto dvou fází přechází v druhou, tedy "opuštění pevné půdy pod nohama" nebo jednoduše "odlepení". Tato slovní spojení jsem následně rozpracovávala pohybově. Pohyb byl na základě toho rozvíjen tak, aby významy nepopisoval a tím nezvýrazňoval více, než samy obsahují. Mým záměrem bylo, aby si pohyb zanechal svou prostotu a držel jistou míru abstrakce. Způsob pohybového uchopení popisuji zde:

Stát nohama na zemi, přeneseně: být realista, mít jistotu, vidět fakta, být přízemní, mít nízkou duševní úroveň, držet se jistého, mít pevnou půdu pod nohama. Pohybové rozpracování spočívalo v zaměření se na intenzivní fyzický kontakt se zemí. Všechny čtyři končetiny jsem přitiskla plochou rukou a chodidel k podlaze a pohybovala se v neustálém kontaktu s ní bez odlepení.

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 improvizačních cvičení. Použila jsem hrazdu zavěšenou tak, abych ani v nejnižší možné pozici visu nedosáhla na zem. Různé sekvence jsem podrobila mnoha improvizacím, cvičení čajový obřad a technice bodymade. Směřování k tranzitním pohybům, plynulosti a uvolnění svalové tenze zde bylo zcela zásadní, ale i zaměření se na detail, úchop a manipulace hrazdy včetně rozhoupávání hrálo svou roli. Použila jsem také namotávání těla do lan hrazdy, abych se vizuálně dostala co nejvýš.

Odlepení, vzlet, přeneseně: moment rozhodnutí, odvahy, úsilí, strachu, krok do neznáma, opuštění starého, vydat se na cestu. Tento okamžik jsem zkoumala po stránce kvality pohybu a rychlosti. 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. Potenciál jsem objevila v hrazdě zavěšené nízko nad zemí, kdy lze být v tělesném kontaktu se zemí a s hrazdou zároveň a tím pozvolna přecházet ze stavu stání do stavu zavěšení, což jsou vzhledem k zapojení svalstva stavy velice odlišné. Zajímavým jsem při tom vyhodnotila přelévání těchto dvou stavů a okamžiků, kde si nejsem jistá, zda již visím nebo ještě stojím.

4.5 Důležitost fascinace

Po stránce mentální zkouška musí být zábavná, musím si jí užívat. Pokud přicházím zrovna s fascinací nějakým novým nápadem, je to snadné. Když tomu tak není, pokusím se opět omezit racionální myšlení. Možná budu ležet půl hodiny na zádech se zavřenýma očima a třeba i usnu. Někdy prostě není vhodná chvíle na tvorbu. Možná se půjdu projít po prostorách budovy, kde můžu narazit na předmět, který mě zaujme, nebo zabrousit do stísněného prostoru, který mi dá nové impulzy. Mnohdy začnou vznikat zajímavé drobnosti. Někdy jsou a jindy nejsou pro momentální tvorbu užitečné, ale vždy jsou cestou, jak pokračovat bez násilí.

Můj způsob tvorby se zakládá na asociativním myšlení. Věnuji-li se paralelně se zkoušením v prostoru teoretickému výzkumu a hledání referencí (čtení článků, knih, sledování filmů, výstav apod..), mozek vstřebává tyto informace a to se pak projevuje v jednání a asociacích. Něco hledáme, neumíme říct co, ale jakmile to najdeme, víme jistě, že je to „ono". Jednoduchým příkladem je fakt, že snad každý artista věnující se vzdušné akrobacii, kam přijde, tam kouká po stropě a přemýšlí, zda se tam dá jeho nářadí zavěsit, zda prostor disponuje vhodnou výškou a jak by taková věc v tomto prostoru vypadala.

Jedna moje zdánlivě neúspěšná zkouška vypadala takto: Přišla jsem do sálu, ale nevěděla, v čem a jak ten den pokračovat. Zula jsem si boty, chvíli jen tak posedávala a pak si s těmi botami začala hrát. Dalo by se s nimi vymyslet tisíc věcí, ale mě vedlo cosi k šoupání bot po podlaze, k obouvání a zouvání a přemýšlela jsem nad tím, že boty jsou něčím, co mě spojuje a zároveň odděluje od země. Není to zrovna překvapivé zjištění, ale když jsem se druhý den ráno probudila, měla jsem v hlavě najednou jedinou myšlenku a to sice obraz rýžových kartáčů namísto bot. Šoupání bot zareagovalo v mojí mysli

s obrázky japonských dřevěných pantoflí a chůzí suriashi (japonská chůze, kdy se chodidla neodlepují od země a šoupají se po ní), při níž utkví na chodidle spousta špíny z podlahy. Na základě toho vznikl v inscenaci obraz "úklid". I toto slovo mi dávalo příležitost pracovat s jeho přeneseným významem – "uklidit si v životě".

Proto, jsme-li fascinovaní záměrem své tvorby, většina našeho jednání ústí správným směrem, ať jdeme kamkoli. Zároveň je-li naše fascinace slabá, pravděpodobně stojí za to změnit záměr.

4.6 Praktické otázky

Rozhodnutí použít pouze jednu cirkusovou techniku, visutou hrazdu, a vytvořit sólovou inscenaci s sebou přineslo několik obav. Je fyzicky možné vydržet po celou dobu celovečerní inscenace (zhruba čtyřicet pět minut) na hrazdě? Bylo by to dostatečně divácky zajímavé? Jsem takový koncept schopná naplnit? Výsledek ale krystalizoval sám skrze výzkum. Výzkum techniky a hledání tématu v disciplíně samotné mě navedly na zaměření se na zem jako protějšek hrazdy ve vzduchu. Tak vzniklo několik zajímavých pozemních pohybových motivů, takže nebylo potřeba vydržet celé představení na hrazdě a na tyto otázky již nebylo nutné odpovídat. Po této zkušenosti jsem však přesvědčená, že pokud vzniká inscenace dlouhodobým výzkumem, pak si během procesu i tělo zvyká a nakonec je schopno artistickou techniku (v takové formě, která z výzkumu vyplývá) provádět i čtyřicet pět minut v kuse. S velkou pravděpodobností totiž nebude opakovat dokola ty nejnáročnější prvky. A pokud náhodou ano, zřejmě se fyzické vyčerpání stane tématem inscenace. Přestože se v posledních větách dostávám do oblasti spekulací, věřím, že řešit takovéto praktické otázky v počátku procesu není třeba.

4.7 Shrnutí dramaturgické koncepce a tématu, které vyplynulo z formy

Pomocí přístupu *dramaturgie disciplíny* jsem dospěla k tématu spočívajícím v kontaktu a nekontaktu se zemí a jeho případným metaforickým významem – racionalita a víra. Výzkum papíru vyústil v inspiraci v origami

a knize Sadako chce žít. Příměr k hirošimskému příběhu však není až tak podstatný, umožňuje však divákům toužícím po konkrétním příběhu větší prožitek, protože je navede na jednu variantu výkladu, kterou mají možnost vyčíst z anotace.[128] Víceznačnost, kterou jsem zvolila pro scénické zpracování, jsem vytvářela na základě lineárního vývoje zvětšující se vzdálenosti mezi mnou a zemí – pevnou půdou pod nohama. Osobní rozměr se odráží v pocitovém vyrovnávání se s traumatem, které není konkrétně popsáno. Konkrétní jsou zde pocity spojené s jeho překonáváním. V tom sleduji téma, které je možné sdílet s divákem, protože nějaké trauma má téměř každý člověk. Estetickou základnu mi poskytly japonské koncepty, z nichž vyšel styl výsledné inscenace.

[128] Anotace obsahuje větu: *„Inscenace je inspirována přeživšími atomového výbuchu v Hirošimě."*

5 Scénář inscenace Enola

Předkládám zde popis scény a výsledný scénář inscenace obraz po obrazu. Uvádím vždy název obrazu, popis východiska, myšlenkový obsah a stručný popis choreografie. Přidávám písmena označující míru racionality, s níž obraz vznikal, zda byla více východiskem forma či obsah, případně zda scéna vznikla jako řešení technického rázu.

Název inscenace *Enola* vznikl v posledních fázích procesu. Pilot bombardéru, který svrhnul atomovou bombu na město Hirošima, pojmenoval svůj letoun *Enola Gay* po své matce. Letadlo zde vidím jako něco, co se pohybuje vzduchem a jako symbol nadhledu. Jeho pilot měl v rukou osud nejen Hirošimy, ale v rámci druhé světové války, osud celého světa. O tom, jaký typ bomby shazuje, neměl tušení. To vše koreluje s tématem včetně detailu, že slovo *enola* pozpátku znamená a*lone*, anglicky *sám*. Tato fakta nejsou všeobecně příliš známá a spoustě lidí tento název nic neřekne, což však koresponduje se záměrem víceznačnosti.

5.1 Scénografie

Hrazda visí v rámci scény je umístěna zhruba ve zlatém řezu na pravé straně z pohledu diváka. Role papíru je rozbalena po diagonále z levého zadního rohu směrem pod hrazdu. Ostatní rekvizity leží celou dobu na scéně připravené na místě praktickém pro jejich použití. Nic se neodehrává čistě na středu, scéně dominuje asymetrie. Co se týče barev, vzhledem k použitým materiálům, je nejvíce použita černá a bílá: papír (origami), bílá košile, černá temperová barva (kaligrafie, tušová malba), iluzivní mizení černého kostýmu na černém pozadí. Dále je použito pískové / tělové barvy (prášková kalafuna, lana hrazdy, rýžové kartáče). Starý, plechový a lehce rezavý kýbl souzní s konceptem wabi a sabi. Do této barevné „úhlednosti" jsem pro vytvoření vizuální dynamiky vložila detaily, které ji lehce nabourávají: mísa na barvu je zespodu červená a vršek kostýmu, po svlečení černého topu, je tmavě modrý. Tyto barvy jsou zvoleny čistě za účelem narušení příliš přehledného systému.

5.2 Výsledný scénář

U jednotlivých obrazů uvádím označení, které odpovídá pocitově větší míře použití daného přístupu. Přirozeně se však všechny možnosti organicky prolínaly. Z výsledků je vidět vcelku vyrovnané použití všech možností s mírnou převahou přístupu na bázi intuice a formy.

V mentální rovině jsem se během tvorby pohybovala na stupnici mezi intuicí a racionalitou. **I** znamená, že u dané scény byl použit ve větší míře intuitivní přístup skrze asociace a pocity bez logického podkladu. **R** pak označuje racionální přístup, kdy je nejdřív předestřen obsah nebo princip a tím je obraz následně logicky domýšlen a naplňován pohybem.

V rovině materiálu inscenace pak popisuji scény podle vstupu do procesu skrz formu nebo obsah. **F** označuje scény, kde východiskem tvorby byla forma, nejdříve pohybovou analýzou vznikla formální část obrazu (motiv), která byla později spojena s obsahem. **O** označuje scény, kde východiskem tvorby byl obsah. Pro daný obsah se následně hledala forma.

Speciální kategorie popsaná písmenem **T** označuje situaci, kdy se technické řešení scény stalo tvůrčím nástrojem. Obraz vznikl na základě potřeby technicky vyřešit propojení vzniklých scén. Bez toho by inscenace nemohla dospět do tvaru, k němuž směřovala.[129]

0. Skládání jeřábů – intro

I – O

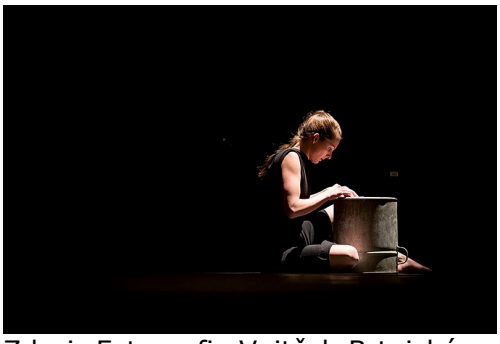
- **Východisko**: intro vychází z intuitivní potřeby vytvořit atmosféru pro diváky už ve chvíli, kdy vchází do sálu
- **Obsah**: poskládání origami jeřába v sobě nese téma přání – formování přání zformováním papíru, já jsem na scéně již v době, kdy diváci vstupují – navazování komunikace – divák si mě může prohlédnout ještě před začátkem, může také sledovat skládání jeřába a pokusit se o to samé, protože dostal program o parametrech čtverce jakožto

[129] Technické řešení můžeme vnímat jako doplňkový přístup, i když na ní ve většině případů v závěru procesu dojde. To, že na její použití došlo v nejmenší míře, je pouze důkaz povahy tohoto přístupu, který je tvůrčím spíše z určité bezvýchodnosti situace.

formátu pro origami, na němž jsou ze zadní strany naznačeny linky skladů. Obraz je také odkazem k legendě o tisíci jeřábech, která se stala jedním z hlavních inspiračních zdrojů inscenace.

- **Choreografie**: civilní pohyb, vsedě, na scéně vzadu na pravé straně z pohledu diváka probíhá již od okamžiku, kdy diváci vchází do sálu. Jednoduchá akce spočívá v tom, že beru čtverec papíru a skládám origami jeřába. Snažím se o co největší přesnost skladů. Atmosféra je podpořena podprahovým zvukem hučení a šustěním papíru, a když diváci usednou, ozývá se také jemný reprodukovaný šepot.

Obrázek 31 Obraz 0 skládání jeřábů – intro



Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

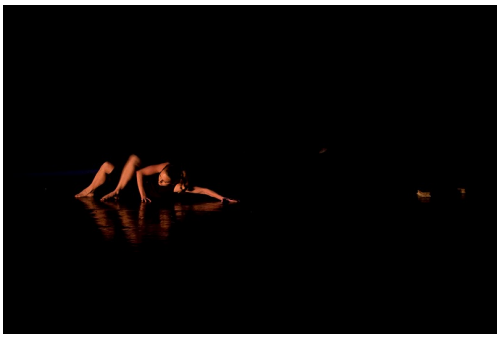
1. Přízemní/přízemnost

R – O

- **Východisko:** protipól k hrazdě a bytí ve vzduchu je bytí na zemi, protipól hlavy v oblacích je přízemnost. Kvalita pohybu vychází částečně z přehýbání papíru při skládání origami. Pohyb šustí, části těla se překlápí a občas se zjeví záhadně hlavou dolů. Dochází též k zastavení, abychom si momentální formu mohli prohlédnout a zamyslet se nad tím, jak pokračovat dál.
- **Obsah:** být při zemi, držet se jistot, neriskovat. Představa prostoru jako holá zem po výbuchu, kde vše, co zůstalo, je rozloženo na části. Stejně tak i tělo je rozloženo, sbírá se a jeho části jako by hledaly tvar, jak k sobě dříve patřily.
- **Choreografie:** všechny čtyři končetiny jsou přitisknuté k zemi (dlaně a chodidla), neodlepí se ani na okamžik – z důvodu strachu ztráty pevné půdy pod nohama. Černý horizont a černý kostým bez rukávů

s krátkými nohavicemi vytváří obraz, kde se tělo ztrácí a vystupují z něj pouze paže, nohy a hlava. Viditelné části se pohybují kolem sebe a vytváří dojem záměny rukou za nohy apod. Přitištěním k zemi se postava jeví jako pavouk a kvalita pohybu je animální s obličejem lidským vyjadřujícím rezignaci.

Obrázek 32 Obraz 1 přízemní/přízemnost



Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

2. Pokus o odlepení

I – F

- **Východisko**: pohybová inspirace možnostmi nízké hrazdy, vis na hrazdě jen pár centimetrů nad zemí, zdá se to směšné, ale v krizi můžeme mít strach i z toho. Z akrobatického hlediska je to absurdní moment, který byl důležitou inspirací. Obraz ale vychází zejména z geometrie tvaru hrazdy a těla. Končetiny jsou nahlíženy jako přímky doplňující tvar hrazdy. Hlava zpočátku není vidět a černý kostým na černém pozadí stále udržuje dojem mizení trupu jako v předešlém obraze. Pracuje se zde hlavně se symetrickými tvary.
- **Obsah**: jak se zvednout z úplného dna, jak se odvážit zariskovat, prvotní momenty překonávání krize, kdy i to nejjednodušší se zdá být nemožné. První pokusy bývají neúspěšné. Je však možné vstát z popela.
- **Choreografie**: linie končetin a hrazdy dál rozvíjí origami. Z poskládaného jeřába, kterého rozložíme zpět na původní čtverec papíru, zbydou linie skladů (kolmice, diagonály, špice apod.). Pohyby jsou inspirované převáděním plochy papíru na prostorový tvar a zpět skrze vidění těchto linií.

Obrázek 33 Obraz 2 pokus o odlepení

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

3. Kartáče – úklid

I – F

- **Východisko:** intuitivně vytvořený obraz, rýžové kartáče namísto tradičních japonských dřevěných pantoflí zv. Geta., obraz dále rozvíjen: japonská chůze suriyashi (klouzavá chůze), která za použití kartáčů vytváří obraz úklidu a zároveň spojení se zemí.
- **Obsah:** když člověk odněkud odchází, uklidí po sobě, úklid je přízemní záležitost, ale může v přeneseném významu znamenat udělat si pořádek v životě, provést očištění, abychom mohli jít dál. Pokud nás něco dlouhodobě tíží, je nutné to vyřešit, vyčistit tuto skvrnu neustále špinící naše myšlenky.
- **Choreografie:** použití podobných pozic a pohybů jako u části „přízemní" s tou změnou, že pod všemi čtyřmi končetinami jsou kartáče a jednotlivé pohyby i celá sekvence se několikrát opakuje, stejně jako při drhnutí podlahy přejíždíme několikrát tam a zpět a akci opakujeme na několika místech, přičemž na závěr vše ještě rychle přejedeme. Výrazně je využit rytmus a zvuk rýžových štětin v dotyku s baletizolem a klapání dřevěných částí kartáčů o sebe. Použití podobných, ale rozvinutých pozic jako v obraze „přízemní" je zvoleno za účelem udržení kontinuity a jednotnosti inscenace.

4. Odlepení a let

I – F

- **Východisko:** intuitivní potřeba dynamického obrazu v rámci inscenace, rychlý točivý moment, pozitivní energie. Z vizuálního hlediska jde o narušení tvaru hrazdy, který běžně odpovídá statickému obdélníku. Točením kolem vertikální osy dochází ke křížení lan a vzniku různých trojúhelníkových tvarů. Dále se pracuje s asymetrií. Asymetrie je použita jako uvolnění od dodržování pravidel (symetrie). Asymetrie je také jedním z hlavních principů japonské estetiky.
- **Obsah:** po vyčištění podlahy „rýžáky" tj. po uklizení si ve svém životě mohu pokročit dál, mohu se odlepit, prozatím jen těsně nad zemí. Je to první úspěch, nádech do nového života, naděje, odlehčení se – zbavení se tíhy, která táhne k zemi.
- **Choreografie:** na začátku se hlava zezadu opře o hrazdu a zhoupne se. Ztvárňuje se zde obraz lehké hlavy a pozitivního myšlení. Tempo se zrychluje, hlava se zatočí. Přichází dojem, že všechno je najednou možné. Hrazda se stává symbolem odlehčení. Zahlédne papír a běží k němu. Nechce se jí však pustit a proto na papír nedosáhne. Zůstává s hrazdou jako svou oporou, opírá se o ni a roztáčí se. Po chvíli točení se zastaví a pozicí a pohyby těla, jako by plulo ve vesmíru, levituje těsně nad zemí. S pocitem štěstí a svobody se znovu roztáčí, tentokrát ještě rychleji a zběsileji. Tělo se točí, hlava se točí a celý svět se točí, je to euforie. Během točení se mění pozice těla na hrazdě. Předposlední pozicí je „meditační sed-vis", který je později použit ještě dvakrát. Tato pozice vznikla zcela náhodně, ale její tvar mi připomněl meditační pozici lotosového květu, tak jsem ji dále začala spojovat s tímto významem. Lotosový květ sice moc nepřipomíná, ale jako jeho variace pro meditaci na hrazdě se mi zdála ideální. Navíc částečně opět odkazuje k pozicím použitých v obrazech „přizemní" a „kartáče".

Obrázek 34 Obraz 4 odlepení a let

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

5. Hrazda bez rukou

R – F

- **Východisko:** technické hledání nových prvků na hrazdě mě dovedlo k výzkumu, jak být na hrazdě a nechytat se rukou, jak se pohybovat a nepoužít stisk. Zkoumala jsem, jak držet rovnováhu vsedě a měnit přitom různé polohy sedu a zkoumala jsem také, kterými částmi těla se dá chytit namísto ruky (dlaň a prsty). Některé části těla jsou pro držení se hrazdy běžnější, jako např. podkolení, nárt, loket, třísloo, podpaží, jiné jsou méně běžné, jako např. úchop mezi prsty na noze, opírání se hlavou, zapírání se předloktím, opírání se přední částí krku apod. Nejzajímavější fází hledání však bylo, jak se mezi nalezenými pozicemi přesouvat a především jak se přesouvat mezi třemi úrovněmi hrazdy, tzn. z úrovně pod tyčkou (kdy je těžiště níž než tyčka), do úrovně na tyčce (těžiště se dotýká tyčky, většinou sed, „balanc" na břiše apod.), dále do úrovně nad tyčkou (figury využívající především lana) a samozřejmě i ve směru shora dolů.
- **Obsah:** sledováním pohybu na hrazdě bez úchopu rukou jsem dospěla k názoru, že to samo o sobě obsahuje téma určitého omezení, bezmocnosti, balancování, ale také hry. Chtěla jsem více umocnit bezmocnost, a proto jsem uvažovala o několika možných prvcích, jak rukám znemožnit úchop. Nechtěla jsem však v rukou nic držet, protože rekvizita by byla spíše berličkou a navíc by předmět odváděl pozornost od samotné akce. Nabízely se rukavice nebo zatnout ruce v pěsti, případně svázat prsty v pěst, namočit ruce do oleje a nakonec

vyhrálo namočení do barvy vzhledem k tomu, že barva měla nejblíže k papíru a k japonské estetice. Navíc přestože brání úchopu, úchop možný je, což vytváří dobré napětí mezi tím, zda se chytit a udělat skvrnu nebo vydržet. Líbilo se mi však i použití skvrny. Na začátku tohoto obrazu tedy otisknu černé ruce na bílý potah hrazdy a pak se teprve pustím s uvědoměním „té hrůzy". Obraz tedy vypovídá o bezmoci, o vině, o možnosti volby, která však není zcela svobodná.

- **Choreografie:** na začátku otisknu ruce na bílou část hrazdy a záhy je pustím, snažím se z rukou barvu setřít, ale nejde to, jen pár kapek ukápne na papír pod hrazdou. Začínám balancovat vsedě na jedné polovině hýždí. Balancuji tak dlouho, až přepadnu bokem na břicho. Pokračuji ve velmi pomalém tempu dál přes několik nalezených figur probíhajícím v blízkosti tyčky a pod ní. Ke konci se rozhodnu jít výš a stoupám na tyčku s lokty zaklesnutými o jedno lano zlomená v pase. Hrazda se však přetočí a já opět sjíždím dolů. Tentokrát tak, že skončím rukama až u papíru, který leží na zemi, a ruce na něj obtisknu. Pouštím nohama hrazdu a přes stoj na rukou scházím na zem.

Obrázek 35 Obraz 5 bez rukou

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

6. Malování

I – O

- **Východisko:** děláme nesmazatelné stopy, vše, co uděláme, zůstane zapsáno, nic nelze vrátit zpět, život je řetězení akcí a reakcí, příčin a následků jako tah štětcem. Kaligrafie, která původně nebyla inspiračním zdrojem, byla vzata do hry. Pomocí ní byla po dlouhá staletí zapisována historie. (Kaligrafie znamená krasopis. Uchovávání historie

psaním se tedy netýká pouze Japonska, ale platí všeobecně.) Kaligrafie v sobě skrývá obsah (co si lze přečíst), ale zároveň výtvarnou složku, která má vystihovat energii či atmosféru obsahu v umělecké rovině. Nepřipouští opravy; co je jedenkrát naneseno, to nelze vylepšit. Každý tah štětcem proběhne jednou. Kaligrafie tedy obsahuje velkou přesnost, ale i velkou náhodu. Pro inscenaci se nabízelo buď zapsat nějaké konkrétní znaky (ať už japonské nebo nějaké ikony) anebo vytvořit spíše obraz abstraktnější. Zapisovat znaky se mi postupem procesu začalo jevit příliš popisně a navíc by se choreografie musela hodně podřídit tomu, co chci namalovat. Vzhledem k tomu, že výrazovým prostředkem inscenace je pohyb, přiklonila jsem se k němu jako k vedoucímu elementu. Obraz jsem ale nechtěla upozadit. Proto vznikla pohybová sekvence, která byla následně v několika momentech pozměněna, aby byl obraz lépe kompozičně rozprostřen po ploše papíru. Zůstává v něm ovšem stále dostatek náhodnosti v proporcích, které ovlivňuje nejen pohyb, ale i délka a sklon papíru, což se podřizuje prostoru, v němž se představení zrovna hraje.

- Dalším významem černé barvy se stal také tzv. černý déšť. Po atomovém výbuchu se do atmosféry dostane velké množství popela, a když začne pršet, déšť je černý. Je známo, že po výbuchu v Hirošimě se mnoho žíznivých přeživších této toxické dešťové vody napilo a otrávilo se.
- Obraz může evokovat také umění sumi-e – japonská tušová malba, kdy ve zjednodušené malbě je zachycena základní podstata objektu, harmonie stavu duše a schopnosti vnímání malíře. Častým motivem je například bambus. Choreografie obsahuje pohyb, při němž (malbou vlasy) vniká na papíře vždy část obrazu připomínající bambus.
- **Obsah:** Naše stopy jsou nesmazatelné. Je potřeba se s tím smířit, jinak se nelze pohnout dál. Je třeba si přiznat svoje viny.
- **Choreografie:** maluje se vlasy, protože pravé kaligrafické štětce jsou vyrobené z vlasů a protože malovat rukama se zdálo pohybově málo zajímavým. Malování nohama zase působilo popisně s významem dělání stop. Ruce se papíru občas dotknou, ale primárně nemalují. Je použito pohybu dlouhého tažení vlasů po papíře, razítkování vlasy za použití

předloktí, vytlačování barvy z vlasů ždímáním, psaní vlasy jako štětcem, špinění papíru sunutím se po zádech, zanechávání jemných drobných čar máváním hlavou nad papírem. Na závěr si v rohu papíru otírám ruce jako podpis či razítko. Kvalita pohybu je podřízena emocím děsu a odhodlání v energickém provedení.

Obrázek 36 Obraz 6 malování

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

7. Zenová zahrada

T

- **Východisko**: po scéně malování a před scénou meditace si potřebuji dát na dlaně kalafunu. Ta se ve vzdušné akrobacii používá k zajištění přilnavosti úchopu, protože mírně lepí. Zároveň před scénou meditace, která je fyzicky nejnáročnější, potřebuji chvilku oddech. Drcená kalafuna může svou barvou připomínat písek, čímž jsem došla k nápadu ztvárnění zenové zahrady, kde se písek vysypává a pomalu pečlivě shrabává do abstraktních obrazců. Zenová zahrada navíc slouží k meditaci a tak se dobře propojí s následující scénou.
- **Obsah**: klid, vydechnutí po vypjatém boji se sebou samým, příchod do zenové zahrady a příprava k meditaci, uklidnění,
- vysypávání písku z nádoby může také evokovat rozprášení popela mrtvých jako další významovou vrstvu,
- písek může asociovat také pustotu pouště, kde široko daleko není život.
- **Choreografie**: vycházím zpoza vztyčeného pomalovaného papíru a z nádoby sypu drcenou kalafunu, vytvořím tak šikmý pruh, který pak jedním kartáčem od začátku do konce upravuji / češu tak, aby vznikly co nejpřesnější vlny, a cestičku zakončím kruhem. V jeho středu

si "pískem" v kleku omývám ruce. Akce je pomalá, klidná, soustředěná. Zpočátku je ticho, což dává prostor vyniknout lehce skřípavému zvuku kartáče třeného skrze kalafunu o podlahu.

8. Vysoká hrazda – meditace

R – F

- **Východisko:** využití vysoké úrovně akrobatické techniky na visuté hrazdě bez pouhého předvádění techniky je jedním z podstatných cílů inscenace. Tato scéna má naplňovat právě tyto cíle. Hrazda je v tuto chvíli vysoko a umožňuje mnoho z technických dovedností. V praktickém výzkumu vznikly pohybové motivy založené na náročných akrobatických prvcích zbavených symetrie a propojených v určitém plynulém rytmu, čímž se do akce dostal zajímavý výraz, který eliminoval vnímání akrobacie jako samoúčelné.
- **Obsah:** meditace začíná soustředěním se na vyprázdnění mysli. Přestat přemýšlet a nemyslet na nic je ale obtížné. Čím víc se člověk snaží, tím hůř to jde. Bez snahy to ale nejde. Je v tom tlak, boj, zatnutí, držení, nádech a výdech, pomalost. V jeden moment se to prolomí a dochází k uvolnění těla i mysli. Pak je možné všechno. Je to úleva, volnost, let těla i mysli. Meditace je rozjímáním a dle buddhismu slouží k odstranění či transformaci zmatených stavů mysli v moudrost, vnitřní sílu, vhled, otevřenost.
- **Choreografie:** se dá pomyslně rozdělit na dvě části. První část je hodně pomalým tahem prováděný silový pohyb, který plynule propojuje pozice podobné těm, které lze vidět ve scéně 2. pokus o odlepení s tím rozdílem, že v předešlém případě tělo leží částečně na zemi a zde se nachází ve výšce kolem dvou metrů. Svalová tenze v sobě nese soustředěné úsilí až do momentu, kde tělo zavěšuji o hrazdu pouze za krk s hlavou do záklonu. Jako by se tím uvolnila mysl a spolu s tělem mohla vzlétnout. Následná akrobatická choreografie se skládá z prvků vytvořených na základě běžných akrobatických prvků, které prošly technickým výzkumem a dospěly k novotvarům v nezvyklých propojeních. Nese se v rychlejším tempu s lehkostí, uvolněným výrazem bez tenze. Její pocitový výraz je směřován k plynulosti a rozjímání.

Obsahuje točení, houpání, zastavení se, zahledění se, asymetrii pozic, nedopnuté špičky, plynutí prostorem s pocitem, že všechno je možné dokázat.

Obrázek 37 Obraz 8 vysoká hrazda – meditace

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

9. Skládání papíru

T

- **Východisko**: je třeba složit papír o rozměrech jeden a půl metru na zhruba šest metrů tak, aby se po něm dalo vyšplhat na hrazdu, skládání odkazuje zpět k origami.
- **Obsah**: skládání papíru jako formování přání, v tomto případě jde o obří obdélník jeden a půl metru široký a šest až sedm metrů dlouhý (v závislosti na výšce závěsných bodů), divák v tuto chvíli pravděpodobně netuší, proč to dělám. Může mu to „vrtat" hlavou. Má čas přemýšlet. Obraz volně navazuje na intro, kde je z malého čtverce skládán jeřáb. Zde jako by se vše zvětšilo a přidalo na intenzitě.
- **Choreografie**: čistě praktický pohyb nutný k přeložení šest až sedm metrů dlouhého papíru třikrát napůl v podélné rovině. Tato akce je technicky náročná. Je potřeba papír poskládat dobře, jinak se může přetrhnout dřív, než po něm vylezu nahoru. Proto je choreografie spíš volná a prakticky sleduje, co je třeba vykonat, aby bylo dosaženo cíle. Pouze místy při stlačení hrany přeloženého papíru využívám náznaku japonské chůze *suriaši*, zjednodušeně řečeno šoupání chodidly po zemi, které dobře fixuje sklady. Někdy se skládání nedaří a tak musím veškeré jednání přizpůsobit potřebnému výsledku, takže použiji případně i dalších rekvizit na scéně, které mi poslouží jako zarážka nebo těžítko.

10. Závěr

R – O

- **Východisko:** Záměrně pro sebe vytvářím nebezpečnou situaci. Chci, aby pohyby byly pouze čistě účelné k dosažení cíle – dosažení hrazdy. Šplháním po papíře (tento nápad vznikl dávno před začátkem tvorby inscenace za účelem výzkumu papíru jako nářadí pro vzdušnou akrobacii) se stavím do situace, o níž nevím jistě, jak dopadne. Papír se totiž může utrhnout dřív, než dosáhnu na hrazdu. Pokaždé, když po papíru šplhám, bojím se a to je účel. Udržet se papíru není snadné. Bylo třeba vyvinout speciální techniku uchopení (v rukou i mezi chodidly) a šplhání po něm tak, abych se udržela jeho tenkého profilu a zároveň ho netrhala. Doopravdy se při výstupu po papíru bojím a v tu chvíli přestávám zcela řešit vše okolo a soustředím se jen na to, zda se papír trhá či ne, jak ho svírám rukama a nohama úplně zapomenu na okolí.
- **Obsah:** držet se svého přání i za cenu riskování života je převedeno na šplhání po poskládaném papíře. Papír stále symbolizuje skrze origami zformované přání, jehož splnění je tak nejisté jako pevnost papíru. Nelze se už vrátit zpět, nelze se vrátit v čase, některé změny jsou nevratné. Na konci života je vždy smrt. Smrt jako pochopení, jako úleva, jako prozření, smíření, světlo, oproštění se od tělesnosti, hmotnosti – gravitace – země. Kdo zemřel, "kouká na nás shora", jak se říká.
- **Choreografie:** Když se podaří vylézt až na hrazdu, papír pak už schválně utrhnu. Zůstávám viset na hrazdě, ale jsem už tak vysoko, že seskočit nelze. Visím za ruce, je ticho a je slyšet můj dech. Po chvíli sesbírám zbytky síly a začnu zvedat nohy a tělo nahoru v co nejpomalejším tempu. Jde o silový pohyb. Čím je pomalejší, tím je náročnější. Usadím se pak do pozice buddhy (která se v tuto chvíli objevuje v inscenaci potřetí) a zůstávám v ní. Jemně se usmívám. Dívám se jednotlivým divákům do očí. Světlo míří zdola nahoru, čímž tlumí vnímání podlahy. Visím v prázdnu a světlo pomalu odchází se zvukem tlumené příjemné jazzové melodie, která má stylově i pocitově úplně jiný charakter než veškerá předešlá hudba. Odezní do tmy.

Obrázek 38 Obraz 10 závěr

Zdroj: Fotografie Vojtěch Brtnický

Závěr

V disertační práci jsem popsala proces vzniku cirkusové inscenace Enola v podobě komplexního uměleckého výzkumu, který v tomto smyslu s procesem tvorby splývá. Vzhledem k prolínání všech složek cirkusového díla není snadné popsat proces tvorby v celé jeho komplikované struktuře, kdy se jednotlivé složky díla prolínají a překrývají. Praktickou a teoretickou část bylo zpočátku nutné pro přehlednost textu oddělit, přestože na sebe nevyhnutelně reagují.

Mým cílem bylo prostřednictvím hledání odpovědí na otázky spektakulárnosti a vztahu obsahu a formy vytvořit cirkusovou inscenaci pomocí přístupu *dramaturgie disciplíny*.

Zabývala jsem se disciplínou akrobatické choreografie, čímž jsem se pokusila tento pojem etablovat. Vznikl soupis praktických choreografických cvičení a zadání improvizací pro statickou visutou hrazdu použitelný i pro další disciplíny převážně vzdušné akrobacie. Zároveň se objevilo několik zákonitostí, s nimiž je třeba při zpracování akrobatického pohybu počítat. Úroveň dovednosti zásadně ovlivňuje možnosti choreografie. Na druhé straně akrobatická technická dokonalost nestačí k rozvíjení možností pohybu. To vyžaduje navíc průpravu v oblasti výrazu, tedy zařazení například tanečního tréninku. Za nejdůležitější cvičení, které během pohybové analýzy vzniklo, považuji cvičení zaměřené na tenzi svalstva ve visu a následně pohybu na visuté hrazdě. Během něj dochází k uvědomění, které skupiny svalů musí zůstat zapojené a které je možno uvolnit a tím pádem mít možnost tyto části choreograficky modifikovat.

Výzkum ve mně několikrát vzbudil otázku, zda lze vzdušnou akrobacii provádět i bez technického tréninku, zda by mohl existovat přístup bez užití základních prvků, visů apod. Podobným přístupem jako se tanečníci butó osvobozovali od techniky. Na tuto otázku nemám odpověď, avšak přikláním se spíše k tomu, že technika potřeba je, jednak z hlediska bezpečnosti a dále z hlediska toho, že zvládnutá technika dle mých zkušeností otevírá více možností pohybu. Na druhé straně však tělo v určitém smyslu deformuje a zasévá do něj reflexy, které se pak u různých artistů shodují, a tím se výraz unifikuje.

Oblast cirkusové dramaturgie je nově vycházející obor, jemuž se zahraniční začíná čerstvě věnovat. Kurz na ni zaměřený, který jsem ve Francii absolvovala v roce 2017, byl první experimentální aktivitou tohoto druhu. Sami teoretikové nemají zatím jasno, proto z mých výsledků zkoumání vyšly spíše specifické vlastnosti tvorby cirkusového díla mající vliv na dramaturgii. Představila jsem výběr názorů některých francouzských a belgických teoretiků a konfrontovala je se svou praxí. Křížení uměleckého výzkumu a vědeckému výzkumu v oblasti fyziky (zejména biomechaniky) vidím jako jeden z nejvýraznějších aspektů cirkusové dramaturgie. Tyto dva zdánlivě vzdálené světy se na poli cirkusu vzájemně ovlivňují v obou směrech. To, co se při akrobacii fyzicky děje, se stává obsahem a tématem díla, a to, o co je v akrobacii usilováno, je hledáno a nacházeno ve fyzikálních zákonitostech. Zásadní roli proto hraje gravitace, tlak, tření, odpor apod.

Vytvoření stylu inscenace proběhlo provázáním s japonskými estetickými koncepty, v nichž jsem našla myšlenky, které dle mého vnímání s cirkusem v několika bodech rezonují. Cirkus významně operující s prostorem propojuji s nahlížením na věci skrze koncept tzv. meziprostoru *ma.* Tento průsečík japonského myšlení a cirkusu se stal klíčovou a neodmyslitelnou optikou i pro mou budoucí tvorbu. Myslím, že inscenaci se podařilo nenechat japonské prvky jen dekorativně na povrchu, ale dát jim možnost prorůst do vnitřního mechanismu.

Povaha uměleckého výzkumu, potažmo procesu tvorby v cirkusovém umění, se jeví značně experimentálně. Cíl tvorby vidí umělci mnohdy jen velmi matně. Dle mého názoru je to proto, že výsledky výzkumu nelze příliš dobře odhadnout především z toho důvodu, že se pracuje s artistickou technikou obnášející právě mnoho fyzikálních aspektů. Větší smysl proto dává nechat iniciační záměr nastartovat proces a jím se nechat vést. To samozřejmě vyžaduje větší časové dispozice.

Za přínos práce považuji zprostředkování informací z cizojazyčné literatury a zahraničních kurzů na téma, k němuž u nás žádné zdroje nenajdeme. Text je detailní dokumentací procesu tvorby včetně osobních know-how, která může být inspirativním zdrojem pro cirkusové artisty obecně. Úroveň výuky vzdušné akrobacie u nás se za poslední roky hodně zvýšila, což ale platí pouze pro výuku technickou a nikoli už pro tvůrčí. Sbírka vytvořených

choreografických cvičení aplikovatelná na více disciplín vzdušné akrobacie může kromě umělců sloužit také pedagogům.

Vzniklá inscenace Enola v určitém smyslu odpovídá na otázky výzkumu svým vlastním jazykem. Sama ji však nemohu příliš posoudit. Do přílohy proto zařazuji několik recenzí. Pokusím se ji alespoň reflektovat zevnitř jako výsledek procesu, v němž inscenace představuje pouze špičku ledovce.

Za důležité považuji, že mi značně vyhovuje zvolený styl interpretace. Vzpomněla jsem si v té době na přednášku Eugenia Barby, který odpovídal na otázku, jak se rozhoduje během tvorby a jak přichází k finálnímu tvaru. Odpověděl, že se nerozhoduje, že existuje pouze jedna varianta, kterou hledá, dokud ji nenajde.[130] Tenkrát jsem tomu úplně neporozuměla. Pochopení přišlo až s tvorbou tohoto projektu, kdy jsem mohla výzkumu věnovat delší čas a díky tomu najít takovou podobu inscenace, o jejíž kvalitě budu přesvědčená. Celkový rozdíl oproti mým předešlým projektům spočíval právě v tom, že proces tvorby trval mnohem delší dobu (počítám-li nejasné začátky výzkumu pohybu na hrazdě přes seznamování se s japonskou estetikou a kulturou, konkrétní výzkum vedoucí ke kompozici až závěrečnému sestavení inscenace, pak celý proces trval tři roky) a veškeré rozhodování poprvé spočívalo pouze na mně. K výsledku mám ale přece jen jednu vnitřní výhradu. Celkový směr tvorby, jejíž povaha byla experimentální, se dle mého pocitu, mohl ubírat ještě o něco radikálněji k podstatě bytí na visuté hrazdě. Myslím, že inscenace mohla být o něco málo víc experimentální a o to méně divácky srozumitelná, čímž mohlo být dosaženo konkrétnějších poznatků. Dílo však považuji celkově za úspěšné.

[130] Přednáška Eugenia Barby v rámci festivalu Odin week, Jerzy Grotowski institut, Wroclaw, 16.–22. září 2015.

Bibliografie a prameny

Publikace

ARISTOTELES. *Poetika*, Bratislava: Tatran, 1980

ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha: Herrmann a synové, 1994

BARTHES, Roland. *Říše znaků, Eseje o Japonsku*, Praha: Fra, 2012

BERNASCONI, J. C., Smith, N. E. *Aerial dance*, Human Kinetics, Champaign 2008

BIESENBACH, Klaus. *Marina Abramovic: The Artist is Present*, New York: MoMA, 2010

BJÖRFORS, Tilde, Lind, Kajsa. *Inside a circus heart,* Cirkus Cirkör, Stockholm, 2009

BLOM, Lynne Anne, CHAPLIN, L. Tarin. *The Intimate Act of Choreography,* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982

BLONDEAU, C., QUENTIN, A. *Johann Le Guillerm à 360°*

BOGART, Anne. *A Director Prepares, seven essays on art and theatre*, London and New York: Routledge, 2001

BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?*, Praha: Divadelní Ústav, 1993

BREITEN, J. Brad. *The Butoh Body Performed: Aesthetic and embodiment in butoh dance*, diplomová práce, University of Colorado Boulder, 2016

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla.* Divadelní ústav a Lidové noviny, Praha 1999

BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*, Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996

BROOK, Peter. *Prázdný prostor*, Praha: Panorama, 1988

BRUCKNER, Karl. *Sadako chce žít*, Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1964

BURROWS, Jonathan. A. *Choreographer´s Handbook*, London: Routledge, 2010

CALLERY, Dympha. *Through the Body*, London: Nick Hern Books, 2001

DVOŘÁK, František. *Cirkus a varieté Františka Tichého*, Praha: Odeon, 1967

ECO, Umberto. *Otevřené dílo: Forma a neurčenost v současných poetikách*, Praha: Argo, 2015

ELLFELDT, Lois. *A Primer for Choreographer*, Long Grove: Waveland Press, 1988

ELLINGSWORTH, John. *Is there a way out of here?* Not Standing VZW & KASK School of Arts, Ghent, 2017

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*, Na Konári, Mníšek pod Brdy 2011

FRALEIGH, Sondra. *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*, University of Illinois Press, 2010

FRALEIGH, Sondra. *Dancing Into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*, University of Pittsburgh Press, 1999

FREELANDOVÁ, Cynthia. *Teorie umění*, Praha: Dokořán, 2011

GARCÍA, Marie-Carmen. *Artistes de cirque contemporain*, Paris: La Dispute, 2011

GOLDBERG, Rose Lee. *Performance Art: From Futurism to the Present*, London: Thames & Hudson, 2011

GOUDARD, Philippe. *Le cirque entre l'élan et la chute: Une esthétique du risque*, Les Matelles: Editions Espaces 34, 2010

Guy, Jean-Michel. *Le Cirque Contemporaine, la Piste et la Scène*, Paris, 1998

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce, Útržky úvah o divadelní zkoušce*, Praha: AMU, 2012

HENCKMANN, Wolfhart, LOTTER, Konrad. *Estetický slovník*, Praha: Svoboda, 1995

HICKSON, Andy. *Dramatické a akční hry*, Praha: Portál, 2000

HLAVICA, Marek. *Performanční studia*, Brno: JAMU, 2008

HUMPHREY, Doris. *The Art of Making Dances*, Princeton: Princeton Book Company, 1991

CHALLANDE, Yvette. *Méthodologie de Corde et Tissus,* Genève: École de cirque de Genève, 2007

CHALLANDE, Yvette. *Metodologie trapezoïdale volume I a II,* Genève: École de cirque de Genève, 2007

IGNAŠENKO, A. M. *Akrobacie*, Praha: Státní tělovýchovné nakladatelství, 1955

KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*, Academia, Praha 2003

KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*, Praha: Triáda, 2009

KARAS, Vladimír, OTÁHAL, Stanislav, SUŠANKA, Petr. *Biomechanika tělesných cvičení*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990

KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb*, *Herecká pohybová výchova*, DAMU, 2003

KRÖSCHLOVÁ, Eva. Ladění, Psychosomatická příprava k výuce herectví, Praha: AMU, 2003

KULKA, Tomáš. *Umění a Kýč*, Praha: Torst, 2000

LECLERC, Andréane. *Entre contorsion et écritire scénique: La prouesse comme technique évocatrice de sens*, diplomová práce, Montréal: Université du Quebec, 2013

LEHMAN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*, Divadelný ústav, Bratislava, 2007

LIEVENS, Bauke. *First Open Letter to the Circus*, The need to redefine, 2015

MAŠATOVÁ, Milada. *Cesty k metafoře*, Praha: DAMU, 2004

MISTRÍK, Erich. *Estetický slovník*, Bratislava: Iris, 2007

PASCAL, Jacob. *Les Acrobates*, Paris: Magellan & Cie, 2000

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

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

PAYNEOVÁ, Helen. *Kreativní pohyb a tanec ve výchově, sociální práci a klinické praxi*, Praha: Portál, 1999

PÖRTNER, Paul. *Experimentální divadlo*, Praha: Orbis, 1965

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

QUENTIN, Anne. *Mémoires du cirque d´aujourd´hui*, Johann Le Guillerm, Paris: Magellan&Cie, 2010

REEVE, Justine. *Dance Improvisations, Warm-ups, Games and Choreographic Tasks*, Leeds: Human Kinetics, 2011

REISCHAUER, Edwin, CRAIG, Albert. *Dějiny Japonska*, Praha: Lidové Noviny, 2008

RÉMY, Tristan. *Klauniády*, Praha: Orbis, 1968

ROSEMBERG, Julien. *Arts du Cirque – Ésthétique et évaluation*

SMITH-AUTARD, Jacqueline M. *Dance composition*, London: Methuen Drama, 2010

STREHLY, Georgie. *L´Acrobatie et les acrobates*, Paris: Éditions Entente, 1977

ŠMOLÍK, Petr. *Akrobacie ve výuce herců*, JAMU, Brno 1985

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Nový cirkus jako dramatické umění, analýza inscenací nového cirkusu jako cesta k jeho estetickému diskurzu*, disertační práce, Praha: FF UK, 2015

ŠVEHLA, Jaroslav. *Tisícileté umění pantomimy*, Melantrich, Praha 1989

TAIT, Peta. *Circus bodies, Routledge*, London – New York 2005

VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*, HAMU, Praha 2006

VOSTRÁ, Denisa. *Předpoklady japonské scéničnosti*, Praha: KANT, 2015

WALLON, Emanuel. *Le Cirque au Risque de ľ Art*, Paris 2002

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

Internetové zdroje

DAVIS, Jeff and col. *Static trapeze, rope and silks: Basic circus arts instruction manual. Specific strength exercises, Basic skills, Basic moves, Teaching methodology.* URL: http://www.fedec.eu/en/articles/408-static-trapeze-rope-and-silks

DUMONT, Agathe. *Pedagogical guide: Verticality, weight and gravity. Reflections on the concepts of verticality, weight and gravity in circus arts´professional teaching. Static trapeze, chinese pole, rope and tissue.* FFEC a FEDEC, [cit. 1. 3. 2018]. URL: http://www.fedec.eu/en/articles/514-verticality-weight-and-gravity

Články

FASOLI, Gérard. Les mots du trapeze. *Arts de la piste No. III*, Hors-les-murs. Paris, 2002

HAVLÍK, Jindřich. Dohnat umělce k šílenství je snadné aneb Yoshiko Chuma: Umění a zbraň. *Taneční Zóna,* 2016, č. 1, s. 94

HULEC, Vladimír. Jana Korb. Proč dělám stoj na rukou?!!! Proč!!! *Taneční Zóna*, 2014, č. 4, s. 80

PASCAL, Jacob. Trapeze et autres formel geometrique. *Arts de la piste No. III*, Horsles-murs, Paris, 2002

POLANSKÁ, Hana. Marek Pokorný. Když tančím, je to čistá exprese. *Taneční Zóna*, *2018,* č. 1, s. 37

ŠVÁBOVÁ, Šárka. Co je dnes contemporary dance? *Taneční Zóna*, *2018,* č. 1, s. 12

Přednášky

BARBA, Eugenio. Přednáška, festival Odin week, Jerzy Grotowski institut, Wroclaw, 16–22 září 2015

Kurz cirkusové dramaturgie pořádaný školami CNAC a ESAC, Francie a Belgie, 2016/2017 (*Certificat en dramaturgie circassienne),* přednášející: GOUDARD, Philippe, VANHAESEBROUCK, Karel, MARTINEZ, Ariane, LIEVENS, Bauke, GUY, Jean-Michel, MAGRO, Roberto

Rozhovory

BRTNICKÁ, Eliška. *Rozhovor s Elodie Doñaque*, osobní korespondence, 8. 6. 2018

BRTNICKÁ, Eliška. *Rozhovor s Ilonou Jäntti*, osobní korespondence, 15. 2. 2018

ELLINGSWORTH, John. *Cold, Deep Water*, *Ilona Jäntti*, 2010. [cit. 21. 4. 2018]. URL: http://sideshow-circusmagazine.com/magazine/features/cold-deep-water-ilona-j%C3%A4ntti

KORB, Jana. *Diskuze s artistkami* (Ana Jordao, Ilona Jäntti, Lucie N´Duhirahe, Stéphanie N´Duhirahe, Isabelle Schuster, Eliška Brtnická) v rámci festivalu Fun Fatale 2017, nahrávka mp3, soukromý archiv

MARGOTTEAU, Natacha. *Suspendue*, rozhovor s Chloé Moglia, 2016 [cit. 23. 4. 2018].
URL: http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/suspendue

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Hadí cirkusáci*, rozhovor s Isabelle Chassé, 2012. [cit. 29. 6. 2018].
URL: https://www.advojka.cz/archiv/2012/20/hadi-cirkusaci

Workshopy

WARETTE, Albin. Dramaturgie a tvorba v novém cirkuse: Tvorba a prezentace. Praha: Cirqueon, 23. - 29. 5. 2015

VANTOURNHOUT, Alexander. v rámci festivalu Nultý Bod, Praha, 18. - 20. 7. 2016

MIKULKA, Vladimír. *Jak psát o novém cirkuse*. Praha: Cirqueon, festival Cirkopolis, 12. - 16. 2. 2016

ESCALANTE, Tamryn. *Improvizace na visuté hrazdě*, Praha: KD Mlejn, 19. 5. 2014

KOSEKI, Sumako. *Tanec Butó*, Chřibská, srpen, 2011

MAGRO, Roberto. *Circus Lab*. Praha: Cirqueon, 24. 9. - 1. 10. 2016

Fotografie v textu

Autorem všech fotografií je Vojtěch Brtnický

Přílohy

Příloha 1 Text programu k inscenaci

Enola

Míváme nereálná přání, a přesto si stále říkáme: možná ... musíme jen splnit tisíc úkolů! Tisíc vytřených podlah, tisíc dobrých skutků, tisíc kliků ...? Jsme svým vlastním zadáním. A tak se nekonečně obtiskujeme v čase, než pochopíme, že shora je lépe vidět.

Z Eda nesu
na vějíři malý suvenýr –
horský vánek z Fudži
/Macuo Bašó/

Inscenace je inspirována tématem přeživších atomového výbuchu v Hirošimě (hibakuša), legendou o tisíci jeřábech a japonskými estetickými koncepty, je ale hlavně o tom, co Vám během jejího sledování vytane na mysl ... každý máme svoji malou válku a svoji tragédii.

Koncept, choreografie, interpretace: Eliška Brtnická
Supervize: Stéphanie N'Duhirahe
Hudba: Stanislav Abrahám
Pohybová spolupráce: Minh Hieu Nguyen, Ilona Jäntti, Jana Vrána
Scénografie a kostým: Eliška Brtnická a Yumi Hayashi
Light design: Vlado Veleta a Vojtěch Brtnický
Foto: Vojtěch Brtnický
Grafika: Prokop Vondruška
Produkce: Dagmar Bednáriková
ve spolupráci s: KD Mlejn, Cirqueon

Zvláštní poděkování: Albin Warette, Denisa Vostrá, divadlo Yarmat, Jan Kohout

Premiéra: 9. 2. 2016 NoD, Praha, Experimentální prostor NoD

Link na záznam celého představení při premiéře 9. 2. 2016:

https://www.youtube.com/watch?v=B8EsYorryRc&list=UUqm9Gx7Q8AjypYCS30XoNig&index=4

Link na záznam celého představení z reprízy 21.1.2018:

https://www.youtube.com/watch?v=XhjdAr5HvlI&list=UUqm9Gx7Q8AjypYCS30XoNig&index=3

Příloha 2 Recenze

Všechny recenze byly citovány z uvedených internetových zdrojů dne 23. 8. 2018

Lucie Kocourková: Několik střípků z České taneční platformy

Opera Plus, 09. 04. 2018

https://operaplus.cz/nekolik-stripku-z-ceske-tanecni-platformy/?pa=2

Divácká porota také vybrala do programu jedno číslo z oblasti nového cirkusu, poetické sólové vystoupení Elišky Brtnické s názvem *Enola*. Vzdušná akrobatka na visuté hrazdě na tanečním festivalu? Proč ne. Její vystoupení má v sobě dostatek divadelnosti a poezie, aby smylo hranice žánrů. Tancem dnes může být naprosto vše, a toto představení obsahuje ve své podstatě tolik éteričnosti a ladnosti, jako kdyby šlo o klasické baletní adagio.

Inscenace je inspirovaná starou japonskou legendou – komu se podaří složit tisíc jeřábů, může požádat bohy o splnění svého přání. Tisíc jeřábů je symbol naděje a štěstí, ale tento příběh získal také jiný, tragičtější podtext. Jeho druhá rovina se odehrává v Hirošimě. Dívce Sadako Sasaki byly dva roky, když byla na město svržena atomová bomba, katastrofu přežila, ale v devíti letech onemocněla na následky ozáření leukémií. S důvěrou v legendu začala skládat origami jeřáby, ale ať už se jí podařilo složit jich tisíc, nebo nepodařilo, bohužel zemřela. Její příběh se ale také stal legendou a její smrt mementem ničivé síly jaderných zbraní vůči nevinným obětem. V roce 1977 vyšel její příběh v Kanadě jako knížka pro děti.

Cokoli z těchto inspirací a symbolů můžeme v inscenaci vidět, anebo také nevidět a nechat se jen unést proudem imaginace. V tomto případě se domnívám, že je pro diváka lepší, když se o pozadí vzniku performance dozví později, protože pak bude otevřenější své vlastní svobodné interpretaci a jeho fantazie nebude ovlivněná očekáváním. (Takže vy už máte smůlu, ale stejně se na ni někdy zajděte podívat).

Inscenace má svůj prolog, ve kterém performerka skládá papírového jeřába, diváky vcházející do sálu nebere na vědomí. Jako kdyby naznačovala, že představení je vhledem do stavu duše, že se chystá k pohybové meditaci.

Své sólo pak začíná v polotmě, vidíme vlastně jen její hlavu, z přikrčeného těla těsně nad zemí jen paže a nohy, v černém prostoru si můžeme domyslet jakýkoli obrys. Díváme se na člověka, nebo na zvíře? Zdá se, že pro pohyb potřebuje oporu všech končetin, pak se pohybuje obratně a mrštně. Obyčejná chůze však jako by neexistovala.

Visutá hrazda se téměř dotýká země, jen jako kulisa. Její využití je dávkované jako sirup proti kašli, pomalu a odměřeně. Se stoupající výškou si divák víc a víc uvědomuje zručnost performerky, která ale nevystavuje na odiv své schopnosti jako v show pro potlesk. Její pohyby jsou stále plynulé, jako pohyby náměsíčníka. Těžko uvěřit, že akrobatka zavěšená ve dvoumetrové výšce hlavou dolů na hrazdě může působit takovým dojmem klidu a harmonie.

Po scéně rozvine pruh bílého papíru jako obrovské plátno. A pak ze svého vzdušného sídla maluje svými vlasy, a když role vystoupá, máme dojem, že se díváme na obrovskou kresbu krajiny vyvedenou tahy štětce a tuší. Opět je to výjev nesmírně poetický a klidný. Všechny rekvizity přitom už jsou rozestaveny po scéně, takže můžeme jen čekat, co se s kterou z nich bude dít dál. Artistka sype na zem bílý prášek a kreslí do něj jemné vlny, jako kdyby urovnávala kamínky v zenové zahrádce. Každý úkon působí klidně. Přitom zvuková krajina, kterou pro představení vytvořil Stanislav Abrahám, není vždy tak klidná, začíná orchestrální, až filmovou sekvencí, pak zůstává většinou v rovině minimalismu, ale zadrnčí v ní i elektrická kytara. Vystoupení na scéně je však zhmotněním klidu a absolutního soustředění.

V závěru performerka vysype na scénu další papírové jeřáby, dlouho připravuje finále poslední scény, jako kdyby divákovi trpělivě vysvětlovala smysl načasování a potřebu všemu věnovat čas, i když ho někdo může mít nesmírně málo. Pak se po složeném bílém papíru vyšplhá na svou hrazdu jako do nebe. Možná opravdu zobrazuje duši mladé dívky, která předčasně opouští zemi, ale nelituje toho, jen získává jinou perspektivu, a přitom žije v naprostém pohodlí. Tak samozřejmě působí její kreace, že se zdá, že není nic jednoduššího a příjemnějšího než se houpat několik metrů nad zemí a shlížet odtud na svět jako z terasy s vyhlídkou na mořskou pláž. Ale celou poetičnost této performance nelze popsat, tu je nutno vidět.

Šárka Švábová: ČTP 2018 (No.4)

Divadelní noviny, 10. dubna 2018

http://www.divadelni-noviny.cz/ctp-2018-no-4

Enola Gay byl bombardér, který shodil atomovku na Hirošimu. **Eliška Brtnická** se pro svou performanci vzdušné akrobacie na závěsné hrazdě nazvanou týmž názvem (**Enola**) nechala inspirovat japonskými vlivy, mimo jiné fenomény origami, kaligrafie a zenové zahrady. Nabízí abstraktní jevištní kompozici, v níž lze číst touhu člověka překonat každodenní, přízemní připoutanost člověka k podlaze.

Jako novicka na duchovní cestě musí performerka zkoumat všechny dostupné prostředky, jak odlepit své "ubohé" fyzické tělo od země, a to i za cenu, že se umaže. Když se jí podaří jednou povznést, neznamená to, že má pro příště vyhráno. Stačí malá nepozornost, vyrušení bodovým reflektorem, a padá. Ze zkušenosti letu si přece cosi odnáší a snaží se to zaznamenat. Rozvine úzké dlouhé plátno papíru jako kobercový běhoun a namáčí konečky copu – a potom celou hlavu – do nádoby s inkoustem. Svými „inkoustovými" vlasy pak své zkušenosti zvěčňuje jakoby abstraktním kaligrafickým písmem na papírové plátno. Výšiny osvobozují, inspirují, zem je dílna, prostor tvorby, realizace. Performance se uzavírá na hrazdě, pod ní ale už čeká další prázdné plátno na popsání…

Top 3 Báry Kašparové z České taneční platformy 2018

Taneční Zóna

http://www.tanecnizona.cz/index.php/recenze/item/787-top-3-bary-kasparove-z-ceske-tanecni-platformy-2018

2. Enola/O touze vzletět

Performerka a akrobatka Eliška Brtnická domýšlí běžné tvůrčí přístupy nového cirkusu, který se oprošťuje od prvoplánovosti spektáklu, a ve své inscenaci Enola tematizuje jednak estetické možnosti akrobacie na visuté hrazdě, navíc nachází ke své novocirkusové technice metaforu i téma v podobě amerického

bombardéru Enola Gay, který shodil atomovou bombu na Hirošimu. Páteř performance představuje směřování zpátky nahoru, na hrazdu. Existence na podlaze připomíná sice katastrofu, ale snaha performerky dosáhnout na hrazdu tvoří výraznou významovou linku naděje. Prostor ve vzduchu znamená být svobodnější, krásnější, veselejší, z odstupu. V situacích, kdy se akrobatka vznáší na hrazdě těsně nad zemí a kombinuje rovnovážné prvky na hrazdě se silovými a gymnastickými kreacemi na podlaze, připomínají její pohybové sekvence skládání origami. V přítmí splývá její tělo oblečené do černého tílka a tříčtvrťáků s černým pozadím. Trhaně pohybující se hlava a končetiny vypadají jako odtržené od trupu a kopírují mimo jiné i tvar hrazdy v horizontální i vertikální poloze.

Akrobacie většinou vzbuzuje ohromení a odvádí od čtení významů. Zdá se mi, že Eliška Brtnická našla způsob, jak se zbavit závazků formálně vázané techniky a využít je navíc ve prospěch své tvorby.

Barbora Truksová: CIRKOPOLIS No. 4 – Enola – Traumatizující příčina i následek

Cirqueon magazín

http://www.cirqueon.cz/2441/cirkopolis-no-4-enola-traumatizujici-pricina-i-nasledek

Enola Gay byl bombardér, který svrhnul atomovou bombu na Hirošimu. Enola Elišky Brtnické je novocirkusové představení, které reflektuje vyrovnávání se japonského národa s tímto traumatem.

Páteční „one woman show" Elišky Brtnické z Cirkusu Mlejn byla závěrečným představením letošního ročníku Cirkopolis Festu. Česká akrobatka zvolila japonské téma – inspirací dle jejích slov byla legenda o tisíci jeřábech, japonská estetika a především přeživší atomového výbuchu v Hirošimě.

Za tichého šustění si aktérka nepřítomně skládá papírové origami ve tvaru ptáků jeřábů, zatímco diváci vstupují do sálu. Scéna je až na několik málo rekvizit prostá – překlopené vědro, několik poházených rolí, čistící kartáče, ve výšce vytažená hrazda.

Úvodní taneční pasáží byla laťka nasazená vysoko. Černý kostým na černém pozadí umožnil vyniknout bělostným končetinám Brtnické, které díky důmyslné choreografii evokovaly až animální představy velkého pavouka. Pomalým, avšak velmi účinným střídáním póz akceptujících změny tempa v hudebním doprovodu, dokázala přes své minimalistické pojetí zaujmout. Podobný princip byl využit i v dalším výstupu, ve kterém akrobatka s hrazdou staženou jen pár desítek centimetrů nad zem využívala svých fyzických dispozic. Jako kdyby pohybem nohou symbolizovala skládání papíru. Zde se uplatnil i světelný design; nasvícení zdůraznilo svalový tonus umělkyně. Hrazda zatím nebyla využita k efektním a dech beroucím akrobatickým prvkům, přesto však byla tato pasáž nesmírně působivá svou křehkostí. V práce s japonskými motivy (a do jisté míry i s klišé) pokračovala při zopakování „pavoučí" choreografie, tentokráte však s kartáči připevněnými k dlaním a chodidlům.

Dívka se stále pohybovala ve svém uzavřeném světě. Scénické obrazy naplňovala nepřítomným se pohupováním na hrazdě i rozbalením role papíru a kaligrafickým čáráním vlastním copem namočeným v tuši.

Melancholická nálada i hudba byla prokládána nepříjemným zvukem stíhacích letounů (to bylo symbolizováno i v pózách během balancování na hrazdě). Dynamika nabývala na síle a aktérka si již namáčela celé vlasy a ruce – tuš však byla stigmatem, které se nedalo setřít – pokud se jednalo o prvek záměrný, nikoliv nutný k akrobacii na hrazdě.

Po vytažení vzhůru připomínal pomalovaný papír při podsvícení hořící krajinu, rozsypaná mouka zase prach po atomovém výbuchu. Akrobacie na již vysoko vytažené hrazdě působila jako apoteóza národa. Jakkoliv je Brtnická spíše atletický než éterický typ, coby „alegorie japonské kultury" působila přesvědčivým dojmem.

Choreografie měla některé prvky společné s úvodní kreací na podlaze, avšak ve výšce několika metrů nad zemí působí nadpozemským dojmem.

O to překvapivější je předěl, který následuje. Roztržení nataženého papíru, odvrhnutí vědra, ze kterého se vysypou desítky papírových jeřábů a seskládání dlouhého zbytku papíru, které se stane žebříkem k cestě zpět

na hrazdu. Na jejím vrcholku však již není odvrhnutá japonská tradice, zato hraje tichý jazz.

Brtnická pojala představení jako rychlý exkurz do duše Japonska v pro něj nejtěžších momentech 20. století. Nezacházelo se nijak do hloubky, často se využívalo známých klišé, přesto však dokázalo být působivou výpovědí nesoucí řadu otázek. Nejnápaditější pasáž se vyčerpala hned v úvodu. Ostatní bylo poměrně tradiční podobou novocirkusových představení, doplněno větším důrazem na ztvárnění alegorického příběhu, který jeho jediná aktérka dokázala s přehledem sama „utáhnout".

Psáno z festivalového uvedení 19. 2. 2016 v Paláci Akropolis.

Johana Mücková: Živý sen o Hirošimě a tisíci jeřábech
ČT24, 12. 2. 2016

https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1691827-recenze-zivy-sen-o-hirosime-a-tisici-jerabech

Eliška Brtnická, absolventka katedry nonverbálního a komediálního divadla na pražské HAMU, akrobatka a spoluzakladatelka divadelní skupiny Cirkus Mlejn, v úterý 9. února v experimentálním prostoru NoD premiérově představila svou novou inscenaci. Brtnická je autorkou konceptu, choreografie i jedinou interpretkou osobitého novo cirkusového díla, které nazvala *Enola*.

Představení, pro které se volně inspirovala knihou Sadako a tisíc jeřábů, japonskými estetickými koncepty, tématem přeživších výbuchu v Hirošimě a legendou o ptácích, skládaných metodou origami, obsahuje velkou dávku poetiky.

„Míváme nereálná přání, a přesto si stále říkáme: možná… musíme jen splnit tisíc úkolů! Tisíc vytřených podlah, tisíc dobrých skutků, tisíc kliků…? Jsme svým vlastním zadáním. A tak se nekonečně obtiskujeme v čase, než pochopíme, že shora je lépe vidět." To stojí v anotaci inscenace, v níž tvůrci shrnují její záměr.

Sadako byla japonská dívenka, která přežila svržení atomové bomby na Hirošimu, o několik let později jí lékaři diagnostikovali leukémii a ona od té doby marně doufala, že se uzdraví. Jak praví dávná legenda, kdo složí tisícovku papírových jeřábů, tomu se splní jeho tajné přání. Ani vytrvalost však dvanáctileté holčičce v tomto případě nestačila. Složila jich něco přes šest set a pak zemřela. A její příběh dodnes připomíná hrůzné dopady války.

Inscenace Elišky Brtnické je pojata abstraktně, nedrží se předlohy, spíš navozuje náladu a emoce. Odehrává se v jakémsi snovém oparu, který podporuje představivost a vlastní výklady diváků. Syrový prostor osvětluje velmi úsporný light design. Kompozice, které dominují akrobatické části na visuté hrazdě, dává možnost předvést dobré koordinační dovednosti interpretky.

Fyzický projev drobné a mrštné performerky se ale neomezuje na pouhou, byť náročnou akrobacii, nestojí jen na akrobatických číslech. Pohybová forma, kterou používá, je velmi členitá. Neopakuje se, naopak zkoumá a nachází stále nové a nové variace.

Temná linka představení je akcentována ve výtvarné složce, kterou podbarvuje černá. Na čistě bílé plátno, které visí ze stropu, kreslí Brtnická černou barvou holýma rukama, nohama i dlouhým ohonem vlasů. Otiskuje do plátna tvář i tělo a vytváří tak atmosféru nedefinovatelného strachu, nezastavitelného zla. Její metaforické vyjádření je expresivní a naléhavé. Je odvážná, zvláštně tajemná a ke všemu odhodlaná.

Na projektu s Brtnickou spolupracovala celá řada českých a zahraničních umělců, například hudebník Stanislav Abrahám, švýcarská akrobatka Stéphanie N'Duhirahe, finská choreografka Ilona Jäntti nebo performerka Nguyen Minh Hieu. Jde o tvůrčí pokus plný výrazných momentů. Podařilo se jim vytvořit dramaturgicky soudržnou, dynamickou miniaturu, která zajímavým způsobem ztvárnila a vystihla ponurou tematiku.

Radim Vizváry a studenti druhého a třetího ročníku katedry pantomimy HAMU: Enola aneb Butó na hrazdě

Taneční aktuality, 09. 03. 2016

http://www.tanecniaktuality.cz/enola-aneb-buto-na-hrazde/

Eliška Brtnická uvedla 9. února 2016 v Experimentálním prostoru NoD premiéru autorského představení *Enola*, kterého se zhostila jako autorka, choreografka a jediná interpretka zároveň. Ke spolupráci si pozvala několik českých a zahraničních umělců – skladatele Stanislava Abraháma, švýcarskou akrobatku Stéphanii N'Durihahe, finskou choreografku Ilonu Jäntti, tanečnici Janu Vránu a scénografku Nguyen Minh Hien. Projekt vznikl ve spolupráci s Cirkusem Mlejn.

Představení bylo inspirováno knihou *Sadako a tisíc jeřábů*. Tato legenda praví, že kdo složí tisíc jeřábů (origami), tomu se splní přání. Po přečtení anotace se dále dozvídáme o dalších motivačních zdrojích, například o přeživších po výbuchu v Hirošimě, japonských estetických konceptech, ale hlavně o volné interpretaci příběhu divákovy fantazie. Pro diváka obeznámeného s nonverbálním divadlem může být dramaturgie skryta „pod povrchem" vizuálních zkratek a vlastních příběhů interpretky. Avšak pro nezkušeného diváka může nastat problém s nepochopením konceptu, zachycenými situacemi nebo mu mohou chybět vodítka děje pro porozumění kontextům.

V první řadě je třeba vyzdvihnout výkon performerky. Brtnické brilantní pohyb je ladný v každém momentu, za každé situace – od počáteční variace objevování svého těla skrze japonské papírové skládačky origami, přes dynamické taneční pasáže na zemi až po vysokou úroveň vzdušné akrobacie. Právě tato disciplína je jí nejbližší a patří k nejsilnějším momentům celého představení. Z technického hlediska je její mistrovská akrobacie na hrazdě dech beroucí. Neukazuje triky k potlesku, ale tančí, vypráví, létá a žije v souznění se svou hrazdou, na kterou divák může úplně zapomenout jako na předmět, neboť interpretka jí dává život a překvapuje jejím maximálním využitím. V každé poloze, těsně nad zemí nebo vysoko ve vzduchu předvádí s lehkostí sérii originálních a náročných triků. Vyniká jistými úchopy, pomalými a klidnými pohyby s fyzickou přesností a silou. S hrazdou pracuje velice

zajímavým a neotřelým způsobem, jenž identifikuje Brtnické poetiku a výraz cirkusové performerky.

Vizuální stránka a hudba inscenace představují intimní svět dívky, podtrhují fyzickou náročnost produkce, klid ve tváři interpretky, její hereckou jistotu a doplňují nenásilný abstraktní příběh. Jednotlivé situace byly nápadité, ale potřebovaly by ještě trochu propracovat ke konzistentnější dramaturgii. Vedle cirkusových technik bylo například silným obrazem malování tělem, kdy si performerka namočila dlouhé vlasy do černé barvy a vytvářela svůj věčný obtisk na velké ploše bílého papíru. Zajímavě a výborně působil obraz, kdy interpretka znázorňovala skládání origami svým tělem. Brtnická se cítí lépe ve vzduchu než na zemi, čemuž nasvědčuje malá nejistota v hereckém výrazu nebo nervozita v práci s rekvizitami.

Celkový dojem podpořil jednoduchý, ale velice funkční light design, civilní kostým a minimalistická scénografie. Autorka náročné téma vypracovala do ostré poetiky se silným emotivním základem znázorňujícím nebezpečí, touhu a smíření. Riskuje v napínavých pokusech o útěk ze země, aby našla naději a záchranu ve vzduchu. Její koncentrace, hluboké ponoření do vnitřního světa a fyzický výkon místy připomínají tanec *butó*. Zde můžeme říci, že divák je svědkem nového pojetí vzdušné akrobacie v tomto stylu. Eliška Brtnická nepochybně patří k našim nejlepším představitelkám současného cirkusu na hrazdě. Díky své pokoře, talentu, píli a úsilí přinesla do oboru nového cirkusu jedinečný styl, jenž může být inspirací a vzorem pro další umělce.

Psáno z představení 9. února 2016, Experimentální prostor NoD.

Jan Doležel: Čtvrtý den 22. Divadelní Flory – Eliška Brtnická - Enola

14. 5. 2018

http://krith.phil.muni.cz/festivaly/ctvrty-den-22-divadelni-flory

Projekt *Enola* vychází z jednoho z nejtragičtějších momentů dějin 20. století – přezdívku Enola Gay nesl letoun, z kterého byla 6. srpna svržena první atomová bomba na japonské město Hirošima. Brtnická spojuje tento moment krize lidskosti s legendou tisíce jeřábů. Žánrově stojí Enola na pomezí nového

cirkusu, výtvarné a taneční performence. Pojítkem všech jmenovaných žánrů je právě jediná účinkující inscenace – performerka Eliška Brtnická. Inscenace začíná fokusem na skládání origami jeřábů, pokračuje přes novo cirkusovou interakci s vysutou hrazdou, která se vznáší nad bombou zasaženou krajinou, a vrcholí výtvarným obrazem, jež tvoří tanečnice celým tělem (od nohou až po vlasy) ponořeným do černé barvy. Intenzita tvořená napětím mezi znečištěnou krajinou a nadějeplnou hrazdou je dále umocněna sugestivní hudbou. Při pohledu na tuto přísně estetickou, o to však drsnější produkci, vyvstává otázka po lidskosti a následcích, které si nesou oběti, když je porušena. Téma rezonuje i dnes – třeba ve vztahu k nedávným útokům v Sýrii.

Eliška Dvořáková: Divadelní Flora 2018 – Akrobacie vycházejícího slunce

18. 5. 2018

https://divabaze.cz/divadelni-flora-2018-akrobacie-vychazejiciho-slunce/

Performativní programová linie Visegrad Performing Arts, která již šestým rokem spoluutváří charakter Divadelní Flory, letos upřela ohnisko svého zájmu především na pohyb, tanec a možnosti lidského těla. Součástí tohoto konceptu je i *Enola*, inscenace, v níž se snoubí novo cirkusové akrobatické prvky s prvky japonské kultury. Výsledný multikulturní konstrukt jsme měli možnost zhlédnout v Divadle na cucky v podání akrobatky a zakladatelky souboru Cirkus Mlejn, Elišky Brtnické.

Již od úvodní scény divák vstřebává atmosféru tradičního Japonska skrze prostor, který je koncipován v duchu pověstného japonského minimalismu, a performerku, jež prostřednictvím skládání origami odkazuje k legendě „Tisíc origami jeřábů". Následně souhrou černého kostýmu, světla, flexibility a trhaných pohybů zobrazuje fyzickou deformaci, což evokuje představu znetvoření z důsledku jaderného ozáření. Následuje těžiště inscenace – tanec na visuté hrazdě gradujícího charakteru. Brtnická nepředvádí pouze grandiózní akrobatickou show plnou precizně secvičených triků, ale často působí dojmem, že pohyb vychází z momentálního duševního rozpoložení. Je zde tedy zcela patrný vliv intuitivního tance butó. Následující pasáž opět odkazuje

k japonskému umění, a sice k umění kaligrafickému, přičemž i to graduje od jemného kreslení copem přes využívání končetin až k zběsilému bičování, které však působí až nevkusně pateticky. Výsledný výtvor je v závěru kreativně využíván ke stínohře a šplhání „k oblakům".

Gradující charakter malby i pohybu, který směřuje od podlahy ke stropu, můžeme vnímat jako analogii k osudu japonského národa, snažícího se po výbuchu odrazit ze dna a dosáhnout opět vrcholu. Téma Hirošimy však není v inscenaci explicitně zobrazeno, skrývá se v rovině symbolické, představuje tedy pouze jeden z možných interpretačních klíčů. Stejně tak může divák dílo vnímat jako cestu jedince ke splněným přáním, či se jednoduše nechat unášet fascinací nad dech beroucí akrobacií, okořeněnou špetkou exotična.