

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

VZTAH TRADIČNÍHO CIRKUSU A NOVÉHO
CIRKUSU S PŘIHLÉDNUTÍM NA
PSYCHOLOGII V TRADIČNÍ CIRKUSOVÉ
RODINĚ

Praha, 2022

Martin Kadrnožka

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Katedra nonverbálního divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**VZTAH TRADIČNÍHO CIRKUSU A NOVÉHO CIRKUSU
S PŘIHLÉDNUTÍM NA PSYCHOLOGII V TRADIČNÍ CIRKUSOVÉ
RODINĚ**

Martin Kadrnožka

Vedoucí práce: MgA. Ondřej Cihlář

Oponent práce: MgA. Hana Strejčková

Datum obhajoby: 8.6.2022

Přidělovaný akademický titul: Bakalář umění (BcA.)

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance art

Nonverbal theatre

BACHELORS WORK

**RELATIONSHIP BETWEEN TRADITIONAL AND CONTEMPORARY
CIRCUS WITH REFERENCE TO PSYCHOLOGY IN THE
TRADITIONAL CIRCUS FAMILY**

Martin Kadrnožka

Advisor: MgA. Ondřej Cihlář

Examiner: MgA. Hana Strejčková

Date of defence: 8.6.2022

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

VZTAH TRADIČNÍHO CIRKUSU A NOVÉHO CIRKUSU S PŘIHLÉDNUTÍM NA
PSYCHOLOGII V TRADIČNÍ CIRKUSOVÉ RODINĚ

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

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.

Abstrakt

V práci jsou popsány souvislosti vývoje cirkusu u nás a v zahraničí. Je zde vyobrazen způsob tvorby nového a tradičního cirkusu. Pojednává se zde také o problematice zvířat v cirkusu. Následně zde najdeme vypracované téma vztahů nového a tradičního cirkusu u nás a rozdílů v zahraničí. Práce se dále zabývá mentalitou členů tradičních českých cirkusů a jejich možného propojení s novým cirkusem.

Abstract

The paper describes the circumstances of the development of circus in the Czech Republic and abroad. It focuses on the creative methods used in contemporary circus and traditional circus. It deals with the relationship between contemporary and traditional circus in our country, and the differences in foreign countries are described as well. The paper also explores the mentality of the members of traditional Czech circuses, and their potential engagement in contemporary circus.

Klíčová slova:

Tradiční cirkus, nový cirkus, rodina, psychologie, zvířata v cirkuse, drezura zvířat, Cirk La Putyka, stockholmský syndrom, souvislosti vývoje cirkusu

Key words:

Traditional circus, contemporary circus, family, psychology, animals in circus, dressage of animals, Cirk La Putyka, stockholm syndrome, context of circus development

Poděkování

Při procesu tvorby této práce jsem oslovil mnoho lidí, kteří se mnou dobrovolně a z laskavosti trávili svůj čas. Děkuji tímto tedy rodinám Štaubertů a Wolfů za otevřené rozhovory o cirkusovém prostředí a panu Jiřímu Šípkovi za věcný rozhovor v oblasti psychologie. Dále děkuji Ondřejovi Cihlářovi za cenné rady a poznámky, které mi pomohly toto téma zpracovat.

Obsah

ÚVOD	1
Od počátků cirkusu až po nový cirkus dnes	3
Zvířata v cirkuse	9
Rozdíly vývoje nového cirkusu u nás a v zahraničí	13
Tradiční a nový cirkus vedle sebe.....	16
Psychologický vhled do rodiny tradičního cirkusu	19
Závěr	23
Zdroje:	25

ÚVOD

Cirkus v mém životě začal hrát dominantní roli před třemi lety. Díky úspěchu v konkurzu do novocirkusového souboru Cirk La Putyka jsem objevil kouzlo nového cirkusu a začal si v tomto žánru prohlubovat dovednosti i vědomosti. Skrze Katedru nonverbálního divadla na HAMU a Cirk La Putyku jsem měl možnost nasbírat za pouhé 3 roky nespočet zkušeností, které mi zformovaly pohled na nynější podobu cirkusu a odkryly také problematiku vývoje a vztahů, které panují mezi jednotlivými žánry tohoto umění. Proto jsem se rozhodl se touto problematikou ve své práci zabírat. Chci touto prací tyto problémy exponovat a pokusit se nabídnout řešení, které může vést k zamyšlení a ve výsledku snad i ke změně, či posunu cirkusových umění u nás. V průběhu tvorby své bakalářské práce jsem měl možnost otevřeně mluvit s několika příslušníky cirkusových rodů z naší země. Ti mi pomohli pochopit, jak se žije za velkým dřevěným plotem, který vždy stojí kolem velkého šapito a brání tak komukoli nahlédnout pod pokličku cirkusového života. Díky nim jsem také mohl získat odpovědi do svého cirkusového dotazníku. Otázky v tomto dotazníku byly konstruovány tak, aby mi odpovědi na tyto otázky pomohly pochopit jednotlivé smýšlení tradičních cirkusových jedinců. Zde jsem následně našel analogii mezi jednotlivým mentálním nastavením jedince a fungování celého cirkusu. Psychologické části jsem také konzultoval s psychologem a pedagogem z FF UK Jiřím Šípkem. O způsobu tvorby práce a možných východiskách jsem pak mluvil s mým pedagogem na Katedře nonverbálního divadla HAMU, Ondřejem Cihlářem. Se všemi nasbíranými informacemi jsem se tedy pokusil vytvořit práci, která může být pomocnou při snaze pochopit mentalitu tradičního cirkusu u nás, jeho vztahu s novým cirkusem, jejich vzájemné propojení a možnou fúzi.

V této práci nejdříve uvádím vývoj cirkusu a jeho forem od antiky až po dnešní dobu. Detailněji pak popisují vznik novodobého cirkusu v 18. století a jeho vývoj až dodnes. Tyto informace mají sloužit hlavně k následnému širšímu chápání myšlenek, které v práci dále rozebírám. Dále se věnuji tématu zvířat v cirkuse, jejich drezury a možné pohledy na tuto problematiku, která se ve světě začala řešit už v 70. letech 20. století. Zaměřuji se na význam zvířat v cirkuse, jejich možné zobrazení a jakou s sebou nesou symboliku. Zmiňuji zde také novelu zákona, která od ledna tohoto roku zakazuje v České republice drezurovat nově narozená mláďata divokých zvířat v cirkuse, což znamená pro tradiční cirkus velkou ránu. Následně poukazuji na rozdíly mezi vývojem v zahraničí a u nás, které jsou nutné k pochopení momentálních vztahů tradičního a nového cirkusu v ČR. Dále rozvádím právě tyto

vztahy a jejich podobu v současné situaci. Vycházím zde i z vlastních zkušeností a rozhovorů s jinými cirkusovými artisty. V poslední části zkoumám možné mentální nastavení členů tradičních cirkusových rodin a snažím se nabízet řešení, které by mohlo pomoci jedincům i obecně cirkusovému umění u nás.

Od počátků cirkusu až po nový cirkus dnes

O tom, kam až sahá historie cirkusu, by se mohly vést dlouhé diskuse. Bylo to v momentě, kdy se postavil první cirkusový stan? Nebo když někdo poprvé vycvičil slona, aby se na jeho znamení postavil na zadní? Já osobně, bych se zamyslel nad samotným slovem „cirkus“. Kde se tu vlastně vzalo? Bylo to už v období antiky, kdy se tímto pojmem označovaly obrovské kruhové stavby s otevřenou střechou. Největší z nich byl v té době Cirkus Maximus, který byl schopný pojmut až 385 000 diváků. Dění v těchto cirkách se však nepodobala tomu, co známe z dnešních cirkusových představení. Lidé se sem chodili koukat spíše na události připomínající olympijské disciplíny. Byl to například hod diskem, jízda ve dvojspřeží či trojspřeží. Už kolem roku 1340 př.n.l. nacházíme zmínku z Řecka o provazochodectví. Takovými antickými cirkusáky byli také gladiátoři, kteří právě v těchto cirkách také předváděli obdivuhodné výkony, samozřejmě poněkud jiného charakteru.

Ve 4. století n.l. se artistické disciplíny staly díky pádu Římské říše a nástupu křesťanství na dlouhá staletí zakázanou činností a kočovní akrobaté, kejklíři a jimi tvořená umělecká uskupení se rozutekli po světě. Tam, kde vůbec byli tolerováni, kočovali od města k městu. Ovšem jejich sociální status byl velice nízký, až na kraji společnosti.

Ve středověku to byli právě tito kočovní umělci, s kterými v Evropě přežily cirkusové disciplíny. Komedianti, akrobaté, žongléři, polykači ohňů a mnoho dalších bavilo prostý lid i šlechtu na slavnostech i na ulici. Tato čísla byla také obohacena o dobovou zábavu, jako byly turnaje na koních a rytířské zápasy.

Důležité období pro vznik novodobého cirkusu, který se již blíží takové podobě, v jaké ho známe, je 18. století. Pozornost se zde upírá k třem jménům. Philip Astley, Charles Dibdin a Jacob Bates. Všichni to byli veteráni, jezdci na koních, kteří se během vojenské služby naučili mistrovské dovednosti v jízdě na koni. Všichni tři začali přibližně ve stejnou dobu předvádět tento druh dovedností veřejně a rychle si získali početné publikum. Převážně tedy z řad aristokratů, kterých bylo v té době mnoho. Jezdecká představení se také začala obohacovat o krátké zábavné výstupy. V nich můžeme vidět jakýsi předstupeň pozdějších klaunských výstupů a jiných cirkusových dovedností. Kromě vznikajících jezdeckých škol zakládá také Philip Astley roku 1780 svůj cirkus The Royal Groove a o tři roky později i slavný Cirque

d'hiver v Paříži. Byl to ale Charles Dibdin, který poprvé použil slovo cirkus v názvu, když roku 1782 vybudoval v Londýně The Royal Circus a pojmenoval tak tento druh zábavy, který se začal šířit přes Francii a Evropu až do celého světa.

V průběhu 19. století začíná vznikat množství kamenných cirkusových budov. Nově vzniklé cirkusy byly majestátní a svým vzezřením a působením se snažily přitáhnout tak velké množství diváků z řad aristokratů, co to jenom šlo. S počtem nově vznikajících cirkusů rostla také rivalita mezi nimi. Docházelo zde k přetahování artistů z jednoho cirkusu do druhého a byl zde obrovský nárok na originalitu každého jednoho cirkusu. Nejvíce viděnou a respektovanou osobou, zejména v koňské drezúře, v tomto odvětví byl v této době Antonio Franconi, kterému se také přezdívalo „cirkusový král“. Založil roku 1793 Cirque Franconi, který později jeho synové přejmenovali na Cirque Olympique. Za zmínku stojí také řada dalších cirkusů, jejichž majitelé se zasloužili o proniknutí jejich názvů do historie. Je to například Circus Médrano, Zirkus Gymnastikus, Renz nebo Cirque équestre.

V průběhu 19. století se cirkus rozvíjí také v Americe. A právě tam Phileas Taylor Barnum po spojení s dalšími podniky vytváří The Ringling Brothers, Barnum & Bailey, čímž dávají vzniknout největšímu pojízdnému cirkusu světa. Po rozložení zvládlo celé cirkusové šapitó se třemi manéžemi pojmout až 16 000 diváků. Hrál se tři hodiny, během kterých bylo možné vidět až 127 artistických čísel. (Cihlár, 2006) Stejně jako v celé Americe se i v Barnumově cirkuse vyvíjel nový druh tradičního cirkusu, který následně ovlivnil i vývoj a proměnu cirkusu v Evropě. Cirkus zde byl kombinací klasického cirkusového umění, kabinetu kuriozit a zvěřince. Do Evropy se tento druh cirkusu ovšem dostal zásluhou J. W. Meyera, který odjel z Ameriky, protože byl vytlačen Barnumovou konkurencí. Nutno také zmínit, že způsob kočovného stylu života s převozným šapitó, stany a maringotkami, pochází právě z Ameriky a Evropa se tímto trendem inspirovala. J. W. Meyer tak dostal tuto dynamickou americkou show na jiný kontinent, kde se velmi ujala a obohatila tak cirkusovou historii u nás.

Ve 20. století cirkus prošel také velmi turbulentními změnami, a to i u nás, na území nynější České republiky. Po roce 1948 byl za komunistického režimu zrušen soukromý sektor a proběhlo tzv. zestátnění. Všechny malé i větší cirkusové podniky byly sloučeny do šesti velkých cirkusových podniků, které byly financovány státem a zastřešené organizací Československé cirkusy a varieté. Dotovány tyto podniky

nebyly jenom finančně, ale i divácky. Byly to zařízené představení pro skupiny dělníků a ostatní zaměstnanecké skupiny. Dle mého názoru byl toto určitým způsobem zlomový bod, odkud vede spousta souvislostí k tomu, jak vypadá cirkusové řemeslo i vzájemné vztahy u nás dnes a myslím si, že tím započala určitá stagnace. Znárodnění způsobilo mj. zmenšení počtu cirkusů a také počet vystupujících artistů, což mohlo způsobit zdání vyšší úrovně české artistiky. Cirkusy stagnují pak i po pádu železné opony v roce 1989, kdy se režim změnil. To na druhou stranu dalo možnost malým podnikům opět vzniknout, což nebylo lehké a málokdo to poté zvládl. Cirkusy nemají dostatek artistů ani peníze na to, aby přicházely se zajímavějším obsahem, a tak ubývá i publika. Jako by to pro cirkusové prostředí nebyla už tak dost tíživá situace, v západní Evropě se už v průběhu 60. a 70. let také začínají objevovat protesty a boje za ochranu zvířat. Některé cirkusy si toho byly vědomy, a tak zkusily svá představení koncipovat jen na čistě lidském elementu. Situace však byla jak pro normální lidský život, tak pro ten cirkusový stále komplikovanější. Situaci také nepříspělo rozšíření a popularizace kin a televizí. Lidé najednou nebyli nuceni vyjít do cirkusů, aby viděli něco neobvyklého. A tak stále méně a méně diváků chodilo do cirkusů. Dokonce se to posunulo až do bodu, kdy se v západní Evropě zvažovalo, zda má stát nadále cirkusy podporovat a jakou formou. Zdálo se to tedy jako velmi nejisté období pro cirkus.

Je tomu ale často tak, že trosky starého žánru mohou dát vzniknout žánru novému. A tak, ve snaze zachránit tento odvěký druh umění, začali přední osobnosti tradičních cirkusů jednat, a to vedlo ke vzniku nového cirkusu neboli také „cirque nouveau“. Nový přístup k cirkusu popsal Ondřej Cihlář ve své knize Nový cirkus: „Představení nového cirkusu vznikají často kolektivním tvůrčím procesem, používají cirkusová umění nebo jejich významově rozvinuté analogie. Tato umění však tvůrci používají ve prospěch vyprávění příběhu, vytváření obrazů nebo atmosféry, jejichž význam je prvořadý. Až podružným důvodem je prezentace úrovně virtuozity provedení, nebezpečnosti jednotlivých čísel či případně bizarností cirkusových umění.“ (Cihlář, 2006).

Zde bych rád ještě uvedl přesný vývoj cirkusu v druhé polovině 20.století a jeho rozdělení, které popisuje Sylvestre Barré. Přímo na troskách tradičního cirkusu nevznikl totiž hned nový cirkus. Ten vznikl až později a vyvinul se z aktivit, které se objevily pro záchranu cirkusového umění. Ještě dříve než o novém cirkusu se můžeme bavit o cirkusu nostalgickém (Barré, 2004). Pojmenování nostalgický cirkus vzniklo ve Francii v roce 1974 díky Sylvii Monfortové, která přesvědčila Alexise

Grüsse, ředitele stejnojmenného tradičního cirkusu, aby na oslavu dvoustého výročí prvního představení P. Astleyho připravili představení ve starém duchu. To se povedlo a mělo to daleko větší dosah, než si Monfortová uměla představit. Toto představení tak pojmenovalo tento nový styl cirkusu, tedy nostalgický cirkus. *„Při zachování nezbytné formální čistoty opřela práci Grüsse o pravou modernost a zbortila klasickou estetiku vlastní tradičnímu cirkusu. Její práce zaměřila spíše než k renovaci k restaurování. Přesto si však vznik představení ponechalo prvky tvorby. Inspirovaná dávnými rytinami, protínají cirkusová čísla bariéru času a dávají představení bezčasovou dimenzi se silou klasiky. Dílo inspirované ženou od divadla a krasojedcem v několika vystoupeních dodalo noblesní charakter stále se opakujícímu cirkusu a postavilo do určité míry základní kameny následujících mutací cirkusu.“* (Jacob, 2002).

V polovině 70. let Barré také definuje cirkus novátorský. Ten formují divadelní rebelanti, kteří obdivují cirkus v jeho původní podstatě. V jeho živočišnosti, nespoutanosti a nomádkém způsobu života. Vůči tradičnímu cirkusu se od počátku vymezují. Vzniká nespočet skupin počínaje v roce 1971 skupinou Cirque Bon Jour! *„Umělci sdružení do těchto skupin se snažili obnovit ztracenou lidovost divadla tím, že se obrátí na ‚všechny‘, a to často ‚přímo na ulici‘, zamíchají s žánry a budou vyprávět ‚příběhy‘, a to jak slovy, tak beze slov – za pomoci všech tělesných dovedností.“* (Jacob, 2002)

Na rozdíl od tradičního cirkusu začali novátorský cirkus dělat amatérští nadšenci, kteří neměli cirkusové rodinné kořeny ani fyzický cirkusový dril od svého raného dětství. Všechny tyto skupiny i jedinci dali tedy následně vzniknout cirkusu novému. Měli jiné vzdělání, jiný rozhled a byli otevřeni novým věcem. Často dělali nový cirkus divadelníci, kteří přesahovali také do fyzických disciplín a do klaunerie. Novocirkusové představení se podobou tedy více blíží divadelnímu představení, které má dramaturgickou linku. Oproti tomu struktura tradičního cirkusu je vystavěna velmi mechanicky jedním výstupem za druhým, bez nutnosti logické návaznosti a spojitosti s dalšími výstupy. Důležitým rozdílem je také fakt, že v novém cirkuse již nevidíme zvířata a pokud ano bude to nést naprosto jiný význam než v cirkusech tradičních. Tento zásadní rozdíl rozvedu více v kapitole „zvířata v cirkuse“.

Tento nový žánr cirkusu se tedy začal rozvíjet a začala vznikat první divadla, jejichž tvorba obsahovala prvky nového cirkusu a taky se jím inspirovala. U nás, v tehdejších

socialistickém Československu, bylo prvním takovým divadlem Cirkus Alfréd založené v roce 1974 mimem, klaunem a výrazným pedagogem v oblasti nonverbálního divadla na našem území Ctiborem Turbou. Tento soubor, později působící převážně v zahraničí, ale roku 1979 zaniká. Turba je zde ale stále důležitou osobou, jelikož začíná působit jako pedagog i v zahraničí a stává se takovým spojníkem mezi zahraničním novým cirkusem a naší pozdější novocirkusovou scénou. Právě kolem Turby se zformovala skupina žáků a nadšenců, která byla základem pro vytvoření souboru Alfréd a spol. V té mimo jiných figuroval i Jiří Reidinger, neboli „klaun Bilbo“. Tato skupina ovšem roku 1990 také zaniká. V roce 1997 zakládá Turba své divadlo, které podle této éry pojmenovává Alfréd ve dvoře. Právě v tomto divadle, ještě v roce vzniku, vystupuje americký trapézista a klaun Daniel Gulko. Ten přijel do České republiky vyhledat právě Ctibora Turbu, o kterém mu vyprávěli artisté z francouzských cirkusů, Turbovi bývalí žáci. Udělali tak naší zemi velkou laskavost, jelikož návštěva Gulka u nás byla podnětem mnoha dalším kvalitním cirkusovým uskupením z Francie, aby navštívila Čechy. Další divadlo, které pracovalo s cirkusovou poetikou a některými disciplínami žánru nový cirkus, je Husa na provázku v Brně. Zasloužila se o to zejména klaunská představení mima Bolka Polívky, počínaje představením Am a Ea nebo duel v manéži Pezza vs. Čorba. V souvislosti s Husou na provázku je třeba také zmínit Karavanu Mir, jako první zahraniční účast nového cirkusu na našem území, která zde vystupovala ještě před revolucí. Za zmínku také stojí snaha Josefa Krofty převést v roce 2002 úspěšné představení Pinokio pod plachty cirkusového šapita Originál Cirkus Berousek. Tato spolupráce, při které mělo dojít ke splynutí tradičního cirkusu a divadla, ovšem nedopadla úspěšně a tvůrci narazili na nečekané problémy. Zde už se taky dotýkám tématu pozdějších kapitol narážejících na přístup příslušníků tradičních cirkusů k tvůrcům cirkusu nového. V dalších letech vznikají soubory, které se už více inspiroují nejenom klaunérií ale i ostatními disciplínami cirkusových umění. Jsou to například slovenská skupina Teatro Tatro nebo česko-ruský soubor Těatro Novogo-Fronta. Za zmínku stojí také autorské představení Rosti Nováka ml. v Divadle Archa: „8 – polib prdel kosům“. Zde autor reflektuje genezi loutkářsko-cirkusového rodu Kopeckých, jejichž osmou generaci sám reprezentuje. Za použití artistických disciplín tam také vzdává hold svému rodu a cirkusovým uměním, kdy věří v jejich budoucnost a sám je rozvíjí. Nechci zde také vynechat spolupráci francouzské skupiny Volière Dromesko a českého souboru Divadla Bratří Formanů: „Bouda/La Baraque“ v roce 1997. Spolu s nimi přijel i již zmiňovaný kanadský klaun Daniel Gulko, který v té době hrál také své one-man show v Turbově divadle Alfréd ve dvoře.

Dále na přelomu 20. a 21. století rozvíjely naši novocirkusovou scénu zahraniční soubory, které sem přijely na pozvání divadla Alfréd ve dvoře nebo jiných institucí. Byli to například skupina Anomalie s představením Výkřik chameleóna nebo Cirque Ici, který si na Letenské pláni v roce 1998 postavil šapito. Obsah vystoupení vytvořil a předvedl Johanne Le Guillerm sám spolu s doprovodným hudebním kvartetem a jím vymyšlenými pohyblivými mechanismy. Le Guillern je důležitou osobností francouzského nového cirkusu 90. let a také bývalým žákem Ctibora Turby. Dále se v Praze roku 1999 objevili artisté ze skupiny Que-Cir-Que, na jejichž představení přišel dokonce i náš bývalý prezident Václav Havel. Dalšími soubory již na počátku 21. století byly v Praze například Cirkus Cirkör, Cahin-Caha, Cirque Baroque nebo Cirque Trottola. Všechny tyto, a i další, události přispěly k vývoji nového cirkusu u nás a napomohly zde vybudovat několik souborů, díky kterým dnes do Česka na základě jejich pozvání přijíždí další nové i starší novocirkusové soubory z celého světa. Tím je například Cirk La Putyka, novocirkusový soubor, založený v roce 2009 výše zmíněným Rostou Novákem ml., který usiluje o rozvíjení novocirkusového umění v Čechách. Na jejich pozvání se do domovského divadla Jatka78 přijelo podívat a zahrát již mnoho zahraničních skupin, jako například Gravity and other myths, Cirque Barcode Company, Analog the company a další. Vedle Cirk La Putyka v České republice působí také soubory jako jsou Losers Cirque Company, Cirkus TeTy, Bratři v tricku a řada dalších.

Zvířata v cirkuse

Když se řekne cirkus, většině lidí se ihned vybaví slon stojící na lemovaném stojanu, který dělá stojku na předních končetinách, koně ozdobené třásněmi a krásnými krajkami běžící do kola v manéži, nebo lev hromově řvoucí hned vedle drezéra, který mu určuje, kam má jít dál. Cirkus byl už od samého počátku vzniku moderního cirkusu v 18. století definován zvířaty. Je to jedinečné obohacení představení, které v této době už nejde spojit s jinou show než s cirkusovou.

Příběh novodobého cirkusu začal s veterány z Velké Británie, kteří se během své vojenské služby v 18. století naučili pracovat se svými nejlepšími společníky, koňmi. Když válka skončila a vojáci se měli začlenit do normálního života, bylo to pro ně složité. A tak se několik z nich, například Philip Astley, rozhodlo, že svůj um využijí i mimo bitevní pole. A to bylo rozhodnutí, které odstartovalo vývoj dnes již tradičního cirkusu. Začala se pořádat jezdecká představení, kde jezdci na svých koních předváděli publiku krkolomné kreace, počínaje různými až nebezpečnými způsoby jízdy na koni, přeskokování překážek, až po akrobacii na hřbetu koně. Byl to dle mého pohledu krásný začátek spolupráce člověka a zvířete, který se prezentoval před publikem. Jezdec a zvíře byli sobě jako společníci. Jeden druhému pomáhali zvýšit jeho potenciál a přilákat davy, aby obdivovaly jejich souhru a dovednosti. Také se tím určila prostorová podoba cirkusů, jak je známe dnes. Pro to, aby kůň mohl běžet ideální rychlostí a v ideálním náklonu pro souhru jeho jezdce-akrobata, který na něm měl co nejbezpečněji vykonávat akrobatické úkony, byl právě od dob Philipa Astleye zjištěn nejvhodnější průměr přibližně 13 metrů. V tomto vyměřeném okruhu byla při koňském cvalu odstředivá síla pro koně i akrobata optimální, aby kůň mohl držet náklon a rychlost a akrobat, aby při provádění salt a přemetů na hřbetu svého nositele nevypadl ven z manéže. Koně jsou poměrně speciální druh zvířete, který v cirkusech můžete vidět. Je totiž rozdíl, pokud vidíme jezdce, který se s koněm naučí spolupracovat tak, že na něm zvládá vykonávat akrobatické triky a něco jiného je, pokud vidíme například šest koní, kteří jsou ověšeni třásněmi a krajkovými rouchy a běhají dokola v manéži kolem drezéra držícího šambriéru (dlouhý bič), oblečeného v červené atile, archaickém oděvu uherských hulánů z předminulého století, který je nyní spojován především s cirkusem. Tím se dostáváme k otázce, zda je správné chovat zvířata pro účely cirkusu, anebo není. Boje za ochranu zvířat se objevují již v 70. letech 20. století. Od té doby se jenom stupňují. Členové tradičních cirkusů si stojí na svém a neustále opakují, že se zvířata u nich mají dobře. Dle mého názoru to může být pravda. Zvířata se v cirkusech ve většině případech mají opravdu dobře a lidé se tam o ně starají s velkou láskou. Přeci jen

můžeme vidět, že jsou cirkusy, kde je znát silný vztah mezi chovatelem a zvířetem. Ovšem z mého pohledu to, jestli se o zvíře v cirkuse starají dobře, není to jediné, co by se mělo zvažovat, pokud se rozhoduje o zvířatech v cirkuse. Korektní otázka si myslím je, zda je dobré zvířata v cirkuse ukazovat-drezurovat. S tímto fenoménem, prezentovat takto zvířata v cirkuse, přišel v 19. století americký podnikatel a zakladatel cirkusu "*Ringling Bros. and Barnum & Bailey*" Phineas Taylor Barnum. Ten posunul cirkusovou show na jinou úroveň obohacením klasických cirkusových čísel o případy lidských kuriozit a také právě o sbírku exotických zvířat. Ukazoval tak lidem něco, co dosud neměli šanci vidět, jelikož internet neexistoval a cestování do exotických krajín nebylo masově možné. Lidé se tak chodili koukat do cirkusu na zvířata, o kterých neměli tušení, že existují, nebo která na ně působila jako z jiného světa. Zde měl cirkus funkci téměř i naučnou. Ovšem již zde byl fakt, že zvířata, která mají přirozeně být divoká a žít na svobodě, jsou ukazována jako výstavní materiál v kleci pod mocí člověka.

Zde se také dostáváme k samotné drezuře zvířat. Zvířata jsou vlastně na základě klasického podmiňování, kterému dal základy již fyziolog I. P. Pavlov (Frolov, 1948), učena něčemu, čemu sami nerozumí, nebo čemu by se přirozeně neučila. V článku na zpravodajském portálu Prima news (Míková, 2022) byl uvedený rozhovor mezi europoslancem Jiřím Pospíšilem, který hájí názor, že do 21. století již drezura zvířat a jejich následná prezentace před publikem nepatří, a ředitelem cirkusu Humberto Hynkem Navrátilem, kterému přijde neetické, když někdo hodnotí činnost, kterou prý nemůže pochopit. Ze strany Navrátila padl argument: „*Nejprve si musíte nastudovat, co to zvíře může dělat. Medvěd je výborný balanciér, takže jízda na motorce nebo koloběžce určitě pro něj není nic nepřirozeného. Zvíře to baví a pokud by nechtělo, tak by to prostě nedělalo*“. Tento, pro mě zarážející argument, je trochu zcestný. Myslím, že pokud postavíte před volně žijícího medvěda v přírodě koloběžku, nezačne se radovat a s kamarády nepojede na zmrzlinu. Zvířata jsou k těmto činnostem vedena přes systém odměn a trestů, takzvanému pozitivnímu zpevňování a negativnímu zpevňování, které B. F. Skinner shrnul pod název „operantní podmiňování“ (Skinner, 1938, 1953). Medvědovi tedy, minimálně z počátku určitě, nejde o to, aby se projel na koloběžce, ale je to proto, že uvidí souvislost mezi činností, kterou právě udělal a odměnou, kterou následně dostane. Všichni savci, včetně nás, na tomto systému fungují, ale jde dle mého názoru o to, kde je naše přirozená cesta k využití těchto systémů. Podle toho bychom mohli nazvat drezuru zotročením zvířat jejich vlastními pudy.

Při rozhovoru s Ondřejem Cihlářem, členem asociace pro podporu a rozvoj nového cirkusu v ČR, jsem také přijal názor na omyl, který zde vznikl už na přelomu 19. a 20. století. Právě při vyobrazení drezéra, který má v ruce bič, a divoké šelmy i ostatní zvířata dělají to, k čemu si je podmanil, se zde objevuje obraz nadvlády bílého muže nad světem. Je to obohaceno i o fakt, že v té době byly v cirkusech prezentovány i jiné rasy jako kuriozity vedle samotných zvířat. Může to tedy působit jako symbol moci bílého muže, který si podmanil přírodu i svět a do jisté míry lze cirkus vnímat také jako výkladní skříň koloniálních trofejí. Obraz, který možná fungoval v minulém století, je naštěstí už nyní většinou společností vnímán jako přežitek. Stále je ale zarážející, že tento obraz poskytuje řada tradičních cirkusů ve svých show. To, že tomuto žánru ubývá na popularitě, není tedy překvapením. Je zde princip tradičního cirkusu, který se neposouvá s dobou kupředu. Ukazuje stále dokola velmi podobné obrazy a nevnímá, že společnost se již posunula jiným směrem. Jak příhodně řekl Dimitri Štauberti při jednom z našich rozhovorů: „*Jsou jako koně s klapkami*“.

Můžeme zde také mluvit o rozdílu mezi tradičním a novým cirkusem. Jako jeden z hlavních rozdílů těchto dvou odlišných žánrů se uvádí, že v novém cirkusu již nejsou zvířata. Není to tak úplně pravda. Stejně jako na Katedře nonverbálního divadla HAMU se může mluvit, tak v novém cirkusu občas jsou i zvířata. Je zde ale zásadní rozdíl. V novém cirkuse nevidíte zvíře dělat nacvičený kousek za účelem ukázky právě toho nacvičeného kousku a pravděpodobně to ani nebude v manéži, ale na prknech divadla, na jevišti. V novém cirkuse nabývá využití zvířat hlubšího smyslu naplňující záměr dramaturgický a rozvíjející děj představení. Kůň v představení tak může mít naprosto jiný smysl než to, že je to kůň a že stojí na jevišti. Můžeme tak vidět konkrétně v Theatre Zingaro, například v představení Battuta.

Boje proti drezuře zvířat dnes již nezůstávají pouze v rukou veřejnosti, ale vložila se do toho také vláda. Ta již dříve schválila novelu Zákona na ochranu zvířat proti týrání (246/1992 Sb.), která stanovuje, že od stanoveného data je zakázáno provádět drezuru volně žijících zvířat, jejich výcvik a následně je veřejně prezentovat. Tato novela od 1.1.2022 přešla v platnost. Stanovuje také, jak uvádí web Ekolist.cz: „*Majitelům cirkusů se u nás od února 2022 zapovídá další rozmnožování divokých nedomestikovaných zvířat rozšiřováním chovu, a to včetně dovozu nových exemplářů ze zahraničí. Cirkusy se zvířaty prostě mají skončit, stát se minulostí. Ale ne hned, s určitou setrvačností. Poměrně dlouhou.*“ (Ekolist.cz, 2021). Dále tento článek také osvětluje fakt, že se zákon přímo nevyjadřuje k domestikovaným

zvířatům. Ve výsledku tedy divoká zvěř, jako jsou například lvi, tygři, sloni, zebry a další zvířata, která jsou již členy tradičních cirkusů, stále vystupovat a být cvičena může. Majitelé je ale nemohou dále rozmnožovat a cvičit tak nová mláďata. Ač se to může zdát jako zarážející pro aktivisty v boji proti týrání zvířat, má to svůj důvod. Jak také uvádí Ekolist.cz: *„Dokud divoká zvířata tvoří živou exotickou složku programu, mohou se svým ekonomicky smýšlejícím majitelům alespoň částečně zaplatit. Chcete-li, vydělat si na krmení. Po úplném zákazu by, na rozdíl od kožešinových byznysmenů, na majitele cirkusů žádná velká kompenzace ušlého zisku a finanční ztráty nečekala, a tak by se pro ně tato zvířata pro ně opravdu stala mnohaletou přítěží. Přítěží, která by zanikla až s konkrétním zvířetem.“* Pomalu se tedy blížíme ke konci tohoto přežitého trendu. Myslím si, že ukončení drezury zvířat v tradičních cirkusech může být také dobrým impulzem k přeorientování neuvěřitelných schopností a dovedností tradičních cirkusů jinam, konkrétně například v obohacení i jiných žánrů, což by mohla být fúze s novým cirkusem.

Rozdíly vývoje nového cirkusu u nás a v zahraničí

V 70. letech byly v západní Evropě tradiční cirkusy na pokraji vymizení. V důsledcích ekonomické krize byli zdecimováni nejen lidé, kteří se u cirkusu ještě udrželi a chtěli svůj podnik dále rozvíjet, ale i finance. A při pohledu na tuto krizi a riziko zániku tohoto stoletého umění se potkávají vůdčí osobnosti tehdejších největších cirkusových společností a zahajují boj za jeho záchranu. Annie Fratellini a Pierre Etaix v roce 1975 zakládají první cirkusovou školu v západní Evropě, École Nationale du Cirque. Po jejich příkladu toto udělalo i pár dalších osobností ve své zemi, ve snaze tuto odvěkou podobu umění zachránit. Do této doby bylo vlastně nutností narodit se do cirkusové rodiny, aby se člověk mohl opravdu cirkusové řemeslo naučit. Zkušenosti, dovednosti i celé společnosti se předávaly z generace na generaci a bylo takřka nemožné do tohoto procesu proniknout zvenčí. To se v 70. letech v Evropě změnilo a Evropa tak následuje Rusko a Čínu, kde jsou cirkusové univerzity zakládány již v první polovině 20. století a zařazují tak cirkusové vzdělání do státního školství. Můžeme pozorovat otevření cirkusového řemesla pro amatéry, kteří znali svět z jiných úhlů. Jeden z největších důvodů, dle mého názoru, proč toto další cirkusový vývoj potřeboval je, že právě tyto amatéři a nadšenci nebyli svázáni tradicemi. Tradiční cirkus je tradiční také proto, že uchovává a nese tradice. Ovšem ve světě, který letí kupředu poháněný neustále zrychlujícím pokrokem, mohou tradice působit monotónně, až jako brzda. Cirkus potřeboval experiment, novou podobu a přizpůsobení stylu doby. To mu noví cirkusoví umělci z univerzit dali a se zrodem nového cirkusu přišel také návrat pozornosti diváků k tomuto směru umění. Tradiční cirkus a nový cirkus tedy začaly fungovat vedle sebe jako dva rozdílné žánry. Občas jako dvě vzájemně se podporující instituce, občas jako rivalové. Právě jednou z prvních cirkusových univerzit bylo Centre National des Arts du Cirque, neboli CNAC. Tato instituce vznikla již jako iniciativa francouzského Ministerstva kultury. Zde je významnou osobností již zmiňovaný Ctibor Turba, který na této univerzitě působil jako pedagog a zároveň pomohl otevřít území nynější České republiky zahraničnímu novému cirkusu, který po revoluci posunul úroveň nového cirkusu u nás. CNAC byla jedna z prvních univerzit, která se může označovat jako novocirkusová také pro její obsah výuky. Její definice prakticky nese jeden z významů a znaků nového cirkusu: "Výuka v CNACu se skládá ze všeobecných znalostí a nevede žáka k práci pouze na jediném čísle. Cílem výuky je zařazení studenta do kolektivu, a tím napomáhat vzniku nových cirkusových forem." (Král, 1997).

V Česku tomu bylo ovšem jinak. Odlišný průběh vývoje ovlivnilo již zmiňované zestátnění všech soukromých cirkusových podniků pod státní podnik Československé cirkusy a varieté do rezortu Ministerstva osvěty a informací v roce 1948. Následně po několika dalších proměnách v roce 1951 vznikl samostatný státní podnik Československé cirkusy, varieté a lunaparky. Ten měl v roce 1953 celkem 5 cestovních cirkusů: Humberto, Internacional, Central, Evropa a Dunaj. (Pavlovský, 2004). Tato situace byla dle mého názoru devastující pro rozvoj cirkusové scény na našem území. Cirkusy měly nařazeno, co mají dělat a jak mají hrát. Byly dotovány státem jak financemi, tak publikem. Nebyl zde tedy žádný tlak na přirozený vývoj cirkusových čísel, ani na propagaci a snahu zaujmout něčím originálním, aby to přilákalo nové diváky. Mezitím, co se v západní Evropě z krize tradičního cirkusu vyvíjí přirozeně cirkus nový, aby se podílel na záchraně cirkusových umění, u nás se v cirkusových umění jako by zastavil čas. Stagnace. Cenzura, takzvaná železná opona, k nám nepropouštěla informace o nově vznikajícím žánru cirkusu, ani o vznikajících univerzitách, kde se cirkusové umění otevřelo i nadšením poháněným amatérům.

V době poválečného Československa u nás však také byly pokusy o vytvoření vzdělávací instituce pro artysty. Nebylo to ale v podobě, jakou bychom si představili po tom, co jsme slyšeli o zahraničních cirkusových univerzitách a už vůbec tyto snahy neměly dlouhého trvání. Za první takovou instituci bychom mohli pokládat artistické a estrádní učiliště vzniklé v roce 1951 a vedené tanečníkem a choreografem Borisem Milcem. Byla to první instituce tohoto typu, která vznikla na našem území, ale sloužila převážně zaměstnancům národního podniku Československé cirkusy, varieté a lunaparky. Na to navázalo a nahradilo ho Ústřední artistické a estrádní studio pod vedením Jiřího Bernarda v roce 1955. O efektivitě učení se ale uvažovat nedá. Jak uvádí analýza Ministerstva školství a kultury z roku 1957, tak ta „velmi kriticky hodnotila úroveň artistů, zvláště vzhledem k jejich vysokému věkovému průměru. Kritizována byla disproporce mezi jednotlivými disciplínami (nedostatek komických čísel a hudebních excentriků, naopak přebytek kouzelníků a žonglérů), naprostý nedostatek speciálních estrádních umělců (suplovaný divadelními či filmovými herci, motivovanými údajně dobrými příjmy), absence vědecké práce v oblasti artistiky.“ (Knapík, 2011). Další pokus o cirkusové učiliště u nás byla iniciativa Ctibora Turby ovlivněná zkušeností ze zahraničí a přesvědčením, že právě absence systematické vzdělávací platformy je jedním z hlavních důvodů, proč u nás byla pozdržena spolupráce a rozvoj divadla a cirkusu. S tímto vědomím se podílí na pokusu o vznik artistického Studia „A“. Toto studio uvedlo své ambiciózní plány ve svém propagačním letáčku: „Studio je podniková

škola. Pracuje především v souladu s úkoly Čs. Cirkusů a varieté. Jeho základním posláním je výchova nových generací artistů, pracujících po absolutoriu studia jako zaměstnanci podniku nebo výjimečně i jako artisté ve svobodném povolání. (...) Vedle tradiční oblasti artistického řemesla zahrnuje studio hereckou výchovu a širší taneční vzdělání. Herecká výchova má ve studujících vypěstovat schopnost prezentace artistických výstupů, (...) ale současně jim umožnit případné studium na dramatických školách. (...) Studující s větším předpokladem pro akrobatické žánry mohou uvažovat o studiu na fakultě tělesné výchovy.“ (Studio „A“,1982). Tato iniciativa ať už jakkoli vizionářská a velmi slibná ovšem také ztroskotala. Pro Ctibora Turbu ještě dříve než mohl začít učit, jelikož už na přijímacím řízení uchazečů se pro zmatky vedení státního podniku ČsCV ani následně nestal pedagogem a instituce jako taková zanikla o pár let později, jak vzpomíná Jiří Reidinger. Z důvodu uzavřenosti cirkusů a neúspěchů založit na našem území funkční vzdělávací instituci, která by umožňovala nadšencům z řad veřejnosti přístup k naučení se artistických disciplín a přehledu v sociálně-ekonomických záležitostech tohoto odvětví, se zde tedy nadále nebyla možnost posunout dále a otevřít tento žánr většímu počtu nových lidí, kteří se nenarodili do cirkusových rodin. Právě tento fakt ovlivnil a opozdil vývoj nového cirkusu u nás. Bohužel ani v současné době nenalezneme v České republice ryze cirkusovou univerzitu. Pro jedince, kteří chtějí rozvíjet své cirkusové dovednosti a vědomosti, je v současné době pravděpodobně nejlepší volba zkusit prokázat svůj talent na Hudební a taneční akademii múzických umění v Praze, konkrétně na Katedře nonverbálního divadla. Pod nynějším vedením Adama Halaše a dalších zkušených pedagogů zde probíhá výuka pantomimy, akrobacie a jiných cirkusových disciplín, herectví, ale i výuka teorie divadla, mimiky a gestiky. Je to tak ideální kombinace divadla a cirkusu u nás. Dalším takovým příkladem je Janáčkova akademie múzických umění v Brně, kde je možnost studia fyzického divadla, která je už ovšem více orientována přímo na divadlo. Do cirkusového prostředí také proudí část studentů z Divadelní akademie múzických umění v Praze, konkrétně z Katedry alternativního a loutkového divadla, kde se také dává určitý důraz na rozvoj pohybového aparátu směrem k akrobacii. Nesmíme zde také opomenout instituce, které se díky svým masterclasses s profesionály ze zahraničí a rezidencím staly důležitými pomocníky v novocirkusovém vzdělání u nás, aniž by byly založeny jako státní vzdělávací instituce. Jsou to například Cirqueon v Praze, Cirkus LeGrando v Brně nebo Cirkus Jinak v Ostravě.

Tradiční a nový cirkus vedle sebe

Zmínil jsem zde tedy odlišný vývoj z tradičního cirkusu k cirkusu novému v různých částech Evropy. Tento odlišný vývoj nepoznamenal pouze tvorbu a úroveň tohoto žánru v daných zemích, ale také vztahy mezi jednotlivými tábory těchto žánrů.

Rád bych zde uvedl svou osobní zkušenost z minulého roku. Jako člen novocirkusového souboru Cirk La Putyka, jsem byl součástí velkolepého projektu Cesty 2021. Jedná se o představení, které ve své první polovině shrnuje a reflektuje způsob života nejslavnějšího českého tradičního cirkusu Kludský. Cirk La Putyka se po několika předchozích zkušenostech s dvěma rody tradičního cirkusu s původem v českých zemích rozhodl je oslovit a do projektu tedy přizvat bratry Wolfovi, 7. generaci tohoto cirkusového rodu, a Štauberty, 7. a 8. generaci. Spojení těchto dvou rodin tradičního cirkusu s novocirkusovou skupinou Cirk La Putyka vzniklo hlavně v době pandemie Covid-19, kdy Wolfům i Štaubertům byla zrušena angažmá v zahraničních cirkusech, a oni tak začali trávit více času ve své rodné zemi. Tento čas využili k trénování a zdokonalování svých dovedností a jedním z míst, kde trénovali, byla právě tréninková cirkusová hala divadla Jatka78, což je kamenné sídlo Cirk La Putyky. Zapojili se také do iniciativ, které La Putyka pořádala během pandemie, například #kulturunezastavíš, nebo 24h umělec v izolaci. Se započatím společných aktivit tedy přišla i pozvánka ke spolupráci na prozatím největšímu projektu Cirk La Putyky. Představení Cesty se nazkoušelo a v září 2021 mělo svou premiéru na letní scéně Jatek78, v cirkusovém šapito Azyl78, jehož kapacita činí 550 míst. Představení mělo celkem 15 repríz a sklidilo velký úspěch. Ani jednou se na své kolegy však nepřišli kouknout jejich kamarádi, ostatní artisté z tradičních cirkusů. Během Cest, jsem také zaslechl rozhovor Ethana Law, absolventa novocirkusové univerzity École Nationale de Cirque v Montréalu a jednoho z bratrů Wolfů, Richarda, kdy Law projevoval vděčnost za vřelé jednání a komunikaci s nimi, jelikož do té doby se setkal pouze s opovrhnutím a arogancí k novému cirkusu a jeho artistům ze strany artistů tradičního cirkusu. Vyvstává mi zde tedy otázka, proč tomu tak je? Proč jsou tak vypjaté vztahy mezi některými rodinami tradičního cirkusu a artisty z řad nového cirkusu? Když se zamyslím nad odpovědí, vede mě to právě k vývoji tohoto umění u nás a v zahraničí, který jsem již popsal výše. Z uskutečněných rozhovorů, které jsem vedl s členy tradičních cirkusových rodin Wolfů a Štaubertů, jsme se shodli, že je to u nás strach. Strach tradičních cirkusáků z konkurence a „kradení“ řemesla. Nutno také zmínit, že v jiných zemích toto vnímání nového cirkusu jako něčeho podřadného chybí, nebo alespoň není tak výrazné. Samozřejmě, že zde také panuje rivalita či konkurenční hledisko. Ovšem v zemích, jako jsou například

Skandinávské země, Španělsko či Itálie, fungují tradiční cirkus a nový cirkus neboli také cirque nouveau, vedle sebe jako dva rozdílné žánry. Nový cirkus se zde vyvíjel postupně a je tak více přijímán. Přeci jen se dá říct, že podnět k jeho vzniku dali právě tradiční cirkusoví umělci, kteří se otevřeli světu. Také tomu přispívá fakt, že ve Francii najdeme podstatně lepší podporu od státu pro umělce a je zde početnější publikum a zájem o tento druh umění. Dává potom tedy smysl, že naši tradiční cirkusoví umělci se zalekli nového žánru cirkusu, který se nečekaně objevil v Čechách po pádu železné opony a totalitního režimu po roce 1989. Důležitý je taky fakt, že název tohoto žánru v sobě nese pojem „cirkus“. A to tedy automaticky svádí samotné umělce z řad tradičního cirkusu i veřejnost nový a tradiční cirkus srovnávat. S malou diváckou základnou pro cirkus obecně je pochopitelné, že se tradiční cirkus začne bát o své publikum a nový žánr, který se jeví jako kdyby jej měl nahradit, bude odsuzovat. Tradiční cirkus je rodina. Tradice jsou rodina. A rodina je izolovaná skupina. Do rodiny se musíte narodit, abyste mohli být její pokrevní součástí. Proto jsou tradiční cirkusy uzavřené. Chrání si své rodinné stříbro. A mohou si myslet, že právě toto stříbro jim nyní chtějí ukrást a pyšnit se jím. Je zde těžší pochopit fakt, že nový cirkus nevznikl pro to, aby nahradil tradiční, ale pro další rozvoj a posun tohoto umění vpřed. Tradice jsou potřebné, ukazují lidem, jak to dříve fungovalo, nesou v sobě historii, uchovávají krásné momenty a dávají jim vzniknout znovu. Je ovšem, dle mého názoru, problém myslet si, že to, co se odehrává nyní v tradičních cirkusech, je stále aktuální a v souladu s děním a situací v dnešním světě. Zvířata v cirkuse již nemohou nadále zaujímat své místo a kabaretní forma představení, tedy výstup za výstupem bez logické návaznosti, hodně světla, epická hudba zesílená na maximum a barevné extravagantní kostýmy, v lidech povětšinou vzbuzuje spíše nechtěný kýč než emoce radosti a nadšení. Nemírím ale k závěru, že by měl tradiční cirkus, ve formě, ve které se nachází, zcela skončit. Rád bych zde jen naznačil možný pozitivní vývoj tohoto směru.

Z toho, co jsem popsal výše, vyplývá, že se na našem území tradiční cirkus nebyl schopný posunout do stádia, kdy by otevřel své brány amatérům nadšeným učit se toto umění. Tradiční cirkusy mají v České republice svá zimoviště a prostory, kde trénují. Mají vybavení a budovy s velkým potenciálem na využití. A hlavně jsou v tradičním cirkuse mistři svého umění. Opravdoví profesionálové, kteří své řemeslo a dovednosti budují již od věku, kdy sotva mluvili. Tito lidé s takovými možnostmi by mohli posunout cirkusovou scénu v Česku na další úroveň. Spojit své síly se soubory, jako je například Cirk La Putyka, by znamenalo velký posun v oblasti nového cirkusu u nás. Zde bych také chtěl poděkovat rodinám Štaubertů a Wolfů, kteří se jako první z řad tradičních cirkusových umělců vydali touto společnou cestou.

Spolupráce těchto dvou odvětví je tedy jednou z možností, jak umožnit vzájemný rozvoj cirkusových umění. Další neméně podstatnou příležitostí vidím ve vzniku již zmiňované cirkusové vzdělávací instituce. Tradiční cirkusoví umělci by na těchto institucích měli možnost seberealizace a proniknutí do tohoto společného světa. Byl by to krok k otevření bran do úžasného světa fascinujících dovedností a pro obě strany by to znamenalo další vývoj a inspiraci.

Pozitivní vliv na tradiční cirkus by to mělo také z finančního hlediska. V momentální situaci tradiční cirkusy nedosahují na žádnou z podpor ze strany státu. Nemohou si zažádat ani o dotace a granty. Z mého pohledu je tomu tak proto, že neposkytují služby veřejnosti, tedy například že neposkytnou své tréninkové haly k veřejně vedeným tréninkům, a i kdyby nějaké cirkusy na granty dosáhnout mohly, spousta z nich neví, jak si oficiálně na tyto příspěvky podat žádost. Čímž se dotýkáme také možného důvodu nespolupráce tradičního a nového cirkusu. Je tím nedostatečné vzdělání v oblasti produkční i umělecké, ve smyslu dramaturgie a režie. Některé cirkusy také nechtějí své účetnictví veřejnosti otevírat a příspěvky nepotřebují.

Propojenými projekty a otevřením by tradiční cirkusy mohly také proniknout k lepším možnostem propagace, jelikož nedostatečná reklama je také jedním z důvodů úpadku tradičních forem cirkusů. Podle mé představy a vize je zde, v České republice, možná silná fúze tradičního cirkusu, nového cirkusu a divadla, která by dala vzniknout první cirkusové instituci na našem území a tím toto umění opět povznesla na hodnotnější úroveň.

Psychologický vhled do rodiny tradičního cirkusu

Každý si život v cirkuse pravděpodobně představuje trochu jinak. Myslím si ale, že nikdo z nás, kdo si to nezažil, si toto neumí představit reálně. Když se člověk jde podívat na cirkusové představení, vidí nablýskané kostýmy, krásná těla, zářivé úsměvy a skoro nadpřirozené dovednosti. Člověk má tendenci z toho tedy usuzovat, že tito lidé žijí krásný romantický život. Pravdou ale je, že člověk, který zhlédne představení tradičního cirkusu, vidí pouze špičku ledovce. *„Být cirkusákem je do velké míry pro řadu lidí stereotypem buď ideálním a krásným představitelem cirkusu jako z románu Cirkus Humberto nebo špinavým, nevzdělaným a do jisté míry nevypočitatelným a příživnickým komediantem, který do našeho světa vpadne na několik dní v roce, dělá nepořádek, týrá zvířata a žije ve špíně. Popravdě řečeno, cirkus je ve skutečnosti něčím mezi – v rámci představení se prezentuje jako skvoucí podnik, mimo něj je to svět pachu zvěřince a tvrdé dřiny.“* (Martausová, 2013). Život u cirkusu je velmi odlišný od normálního života a režimu, který většina z nás zažívá, a rozhodně není jednoduchý.

V následujících odstavcích se budu zabývat různými vztahy, možným smýšlením a psychologickými procesy v tradiční cirkusové rodině, o kterých si myslím, že se zde mohou vyskytnout. Pojímám tuto kapitolu spíše jako zamyšlení se nad životem v tradičním cirkuse a okomentování mého pohledu zvenčí. Myslím si také, že se mentalita každého jedince, který je členem tradiční cirkusové rodiny a dohromady s ostatními formuje velký cirkus, promítá také do principu uzavření a izolace cirkusu v kontextu sociálně-ekonomickém, který jsem popsal v předchozích kapitolách. V této kapitole čerpám z vlastních zkušeností a z rozhovorů s tradičními cirkusáky, z rozhovoru s psychologem a pedagogem na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy Jiřím Šípkem a z krátkého dotazníku, vytvořeného mnou, který vyplnilo 7 respondentů, kteří jsou členy tradiční cirkusové rodiny.

Jak může takový život tradičního cirkusáka vypadat?

Aby z vás mohl být tradiční cirkusák, musíte se do rodiny ideálně narodit. Členem tradiční cirkusové rodiny se můžete stát i pokud k cirkusu přijдете zvenčí, ovšem je to hodně těžké a bylo by potřeba u cirkusu strávit opravdu řadu dlouhých let, abyste byl považován za člena rodiny. V cirkuse je určitá hierarchie cirkusového života. Můžeme říct, že na vrcholu jsou členové cirkusové rodiny, těsně pod nimi se nacházejí artisté, kteří nejsou příbuzní cirkusového rodu, který vlastní cirkus. Jsou

však již dlouho s nimi a podílejí se na představení i chodu celého cirkusu. Mohou to být například klauni. Pod nimi jsou vedoucí specializovaných prací jako například ošetřovatelé zvířat, řidiči nákladních aut a jiní. Jako poslední a nejnižší vrstvu bychom mohli označit skupiny dělníků a tzv. tentáků, či bezdomovců, kteří jsou u cirkusu z dobré vůle principála a jsou závislí na podniku jako takové. Vykonávají potřebné manuální práce, kterých je v cirkuse nespočet.

Když se tedy do cirkusové rodiny narodíte, rozhodně nemáte nudné dětství. Z výzkumu, který jsem prováděl vyplývá, že některé děti se v manéži na vystoupení ocitnou již v prvním roce, když je matka zapojila do svého čísla. Dále několik respondentů uvádí, že svůj první sólový výstup měli v pěti letech. Věk prvního sólového výstupu se tedy pohybuje v časovém rozmezí od 5 do 13 let. Všechno to jsou ale stále léta základní školy. Už od narození tedy zdokonalujete své fyzické dovednosti a připravujete se na jejich prezentaci před publikem. Z rozhovorů s Dimitrim Štaubertim jsem pochopil, že nejdříve se zdokonalujete „všeobecně“. Rodiče a ostatní příbuzní, či kamarádi z oblasti tradičního cirkusu, vás učí žonglovat, stoj na rukou a jiné balanční techniky, akrobacii a další. Až později, když se ukáže, co vám jde nejlépe, se zaměřujete na konkrétní dovednost, ze které se stává vaše disciplína. Pro to, abyste mohli být opravdu zdatní v určité disciplíně, jí musíte věnovat spoustu času, a to i na úkor školní docházky. Se školou si rodina udělá domluvu, kdy dostává učivo na nějaký čas dopředu, a když se dítě s cirkusem vrátí do města, kde je zapsáno ve škole, jde si udělat z daného učiva zkoušky. Také bylo v určitých případech možné navštěvovat školu ve městě, kde zrovna stálo šapito. Tento nomádský způsob života tak dítěti často nedovoloval vybudovat si stálé sociální kontakty mimo rodinu, tedy kamarády. A to ani dále po základní škole. Jakmile základní školu dokončíte, ve většině případech již nepokračujete dále, ale stává se z vás cirkusák na plný úvazek. Přes sezónu jezdíte po městech, kde se zdržíte podle toho, jak velký je váš cirkus. Velké cirkusy se ve městě zdrží až měsíc, malé někdy pouhé dva dny. Délka sezóny závisí především na počasí, ale obvykle trvá od března do listopadu. Následuje zima, kterou cirkusy tráví ve svém kamenném sídle, takzvaném zimovišti. Mají zde zázemí, prostory na trénink i pro zvířata. Zima trvá přibližně 2,5 měsíce a následně se opět vyjíždí na sezónu. Budování vztahů je tedy velmi složité. *„Stačilo se zeptat kteréhokoli mladého člověka v rámci komunity, aby nám potvrdil, že vztahy vzniklé v jednom městě do dalšího již často nedojedou. I artistka potvrdovala, že jediná doba, kdy lze reálně navázat vztah, je právě zimní období, při kterém jsou všichni poměrně dlouhodobě koncentrovaní na jednom místě, konkrétně v Praze. To následně zapřičiňuje navazování vztahů čistě v rámci své*

vlastní subkultury a vede k prolínání pouze v rámci jednotlivých cirkusových rodů.“ (Martausová, 2013).

Tento koloběh cirkusového života jedince rozhodně ovlivní. Jelikož již na základní škole není vzdělání prioritou, není dítě tolik motivováno si ve třídě najít kamarády a zdokonalovat si tak své sociální schopnosti. Po základní škole je vázáno hlavně na cirkusové prostředí a lidi v něm, kteří jsou na velmi podobné úrovni. Má tedy spoustu fyzické stimulace, která ho nutí se v tomto ohledu rozvíjet, ovšem je to na úkor stimulace intelektuální a sociální. Zatímco běžný člověk si na základní škole vytváří přátelské vztahy, začne chodit do různých kroužků, přejde na střední školu, kde opět buduje své sociální schopnosti a rozšiřuje si obzory a pokračuje i za dalšími stupni vzdělání, dítě z tradiční cirkusové rodiny je stále vázáno na své nejbližší příbuzné a určitým způsobem je tedy v izolaci. Není tolik nuceno vyvíjet úsilí na obhajování si své pozice v kolektivu nových lidí, ale stále se formuje a buduje cestou, která mu byla určena jeho talentem, nebo snahou v rámci cirkusových disciplín.

Žije tedy v uzavřeném světě, který je formován jeho uzavřenou psychikou. Není se ale čemu divit. Tradiční cirkusy a lidi v něm byli vždy spíše na okraji společnosti. Bylo tomu tak pro jejich nomádský způsob života. Všude kam přijeli, byli považováni za „cizince“ a společnost se tedy mohla cítit ohrožena. Objevili se ve městech pouze na pár dní, aby udělali pozdvižení, a i když se při představeních těšili velkému obdivu, lidé se od nich drželi spíše dál. Je to přirozený lidský strach z nejistoty a z neznámého. Navíc za dob moru mohli také tuto nemoc více roznášet, jelikož stále putovali po světě. Narušovali také běžné vztahy a tradice ve vesnicích, když nějaký cirkusácký chlapec okouznil vesnickou děvečku. Anebo krásné akrobatky z cirkusu uhranuly chlapce z vesnice a připravili tak místní o pár chlapských pomocných rukou. Zkrátka a dobře, k cirkusům se společnost vždy stavěla s odstupem. To ale nic nemění na faktu, že členové cirkusů jsou cenní lidé, stejně jako všichni ostatní, a také prožívají stejné pocity. Když jedinec, stejně jako skupina, cítí, že jsou většinou společnosti odsuzováni, vystaví si vlastní vyšší hodnotu, aby se jim žilo lépe, s lepším pocitem. Je to jeden z obraných mechanismů (Freudová, 2006), který popsala již Anna Freudová. Dle mého názoru je logické, že pokud je skupina, která má neobvyklé dovednosti a je společností odsuzována, bude se zákonitě cítit výjimečně. A tak se uzavírá kruh, kde se podtrhuje jejich uzavřenost tím, že se sami cítí odlišní a nechtějí se otevřít ze strachu. Tím se dostávám od mentální roviny jedince k rovině mentality celého cirkusu. Tradiční cirkusy se nechtějí otevřít a nemají motivaci jít s dobou, jelikož otevření se by mohlo znamenat podrytí jejich vybudované hodnoty. Noví lidé v cirkuse, kteří nejsou z cirkusové rodiny, by mohli zavádět nové pořádky a bourat ty staré, tedy ony tradice, na kterých je jejich majestátní hodnota

postavena. Jak hodnota cirkusů, tak hodnota jedince. Svou vysokou hodnotu tradiční cirkusáci promítají do oblečení, kdy nejmenované osobnosti cirkusu chodí oblečení v drahých kožešinách, ověšení zlatými náhrdelníky, prsteny a náušnicemi, ale také například do hrobů, kdy velká cirkusová jména rodin vlastní hrobku, která vypadá, jako by patřila králi. Samozřejmě to neplatí o všech, kdo se narodí do cirkusové rodiny.

Snažím se zde tedy vidět skrz určitou situaci. Pokud se narodíte do cirkusové rodiny, jste již od útlého věku orientován pouze na rodinu. Nemáte možnost vybudovat si stálé vztahy mimo rodinu a až do dospělosti pracujete ve stejném prostředí, kde to rozhodně nemáte lehké. Rodina je pro vás vše, ale zároveň je to důvod, který vás nutí zůstat u cirkusu. Neproběhne klasická separace od rodiny, která je zdravá, nemáte možnost si zformovat zdravou soběstačnou osobnost, která se pro toto řemeslo rozhodla svobodně, protože odejít od rodiny nepřipadá v úvahu. V takovém případě je tedy jedinec nucený setrvat na místě a dělat něco navíc, přemáhat ten pocit svázanosti, který může přerůst až v nenávist. A co člověk udělá, aby přežil v situaci, která je mu bytostně nepříjemná? Buď se ze situace dostane pryč, anebo se jeho mentální nastavení obrátí a začne svého tyrana milovat. První možnost je zdravá, jedinec se dostane z toxického prostředí pryč, a tím poruší vzorec, který ho ubíjel. Má tedy možnost zkusit nové věci a zformovat si svůj zdravý názor. Důležité ale je, že si na tento názor opravdu přijde sám a není přejetý od rodiny. A třeba se ve výsledku opravdu vrátí, protože zjistí, že ho to vlastně baví a bude to dál dělat s chutí. Tou druhou možností se ovšem dostáváme do psychopatologického stavu, který můžeme nazývat stockholmský syndrom pojmenovaným po prvním případě, kdy ve Stockholmu rukojmí začali milovat svého únosce, tedy kdy oběť začne milovat svého tyrana. Je to obrana mozku, aby si utrpení zpříjemnila. A opět nás to vede k přehnané hrdosti, kterou můžeme u některých členů tradičních cirkusových rodin vidět. Nechci tímto soudit nebo kritizovat tyto členy nejmenovaných cirkusových rodů, chci pouze poukázat na možnost tohoto faktu a dát tak podnět k přemýšlení.

Závěr

Cirkusový život je velmi specifický a nese s sebou nádherné momenty, ale také spoustu krizových situací a nástrah. Lidé žijící tento život se tomu přizpůsobili a pokračují v rodinné tradici a zachovávají rod. Jejich individuální nastavení ovlivnilo celkový přístup tradičních cirkusů k tvorbě a přístupu ke společnosti. Nabízí se tedy otázka, jestli a jakým způsobem je možné, aby se tito lidé pootevřeli světu, objevili sami nové možnosti tvorby, načerpali nové vzdělání a případně i napomohli rozvoji dnešního cirkusu u nás. Se současným liberálním vývojem společnosti v mnoha oblastech, od ekologických až po sexuální, si myslím, že změna je možná, ovšem bude časově náročná. Z rozhovorů jsem také pochopil, že hlavní slovo v rodinách mají starší. Bylo by tedy nutné, aby již tito zkušení kmenoví vůdci zaveleli ke změně. S velkou pravděpodobností se toto ale nestane. Přeci jen, když strávíte u cirkusu celý život, naučí vás to mít ocelovou vůli a přesvědčení. To je potřeba proto, abyste se stali autoritou a mohli vést své lidi. A zároveň tato vlastnost vám neumožní jen tak změnit názor. Můžeme to nazývat ctností, ale také tvrdohlavostí. Proto si myslím, že pro změnu je potřeba vzdor mladých. Stejně jako se v pubertě pro zdravý vývoj osobnosti vzpíráme rozhodnutím a názorům rodičů, taky zde by se mladá generace měla vzbouřit a zažít si svobodu. Svobodu od tradic a zvyků, aby si zformovala svůj vlastní názor a mohla tak umění inovovat a posouvat.

V této práci píšou o rozdílu mezi tradičním a novým cirkusem. O tradiční uzavřenosti a nové otevřenosti k inovacím a trendům. O byznysu a umění. Když se pojedete podívat na kterýkoli ze slavných českých tradičních cirkusů, uvidíte svítit krásné šapitó, které je ale kolem dokola obeháno dřevěným plotem. Dřevěné nepropustné ploty zde vidím metaforicky také jako jejich mentální bariéru ke společnosti. Cirkusy musí nejdříve usoudit, že společnost, která na ně čeká za těmito ploty, pro ně již není takovým nebezpečím jako v minulosti. Také pochopení, že hodnota jedince nemusí stát pouze na dlouholeté tradici a že nové směry můžou dosavadní obohatit a ne nahradit. Umění, které v sobě každý cirkusový jedinec nese, je magické a má potenciál se uplatnit v daleko širší oblasti než za plotem šapitó. Je tedy třeba odvaha. Z uskutečněného dotazníku vyplývá, že průměrně se cirkusový jedinec ocitne bez rodičů až kolem 23. roku života. Je tedy narušena přirozená separace od rodiny, kdy jedinec nachází odvahu tvořit si a zastávat vlastní názor. To bohužel ve většině případech neproběhne a již dospělému cirkusovému umělci nezbude, než aby se držel toho nejpevnějšího, co v životě poznal. Tradice. Kruh se tedy uzavírá, cirkus se nevyvíjí a stagnuje. Proto si myslím, jak jsem již zmiňoval v předchozí kapitole, že založení cirkusové instituce v České republice je cesta, jak pomoci tradičnímu

cirkusu a i novému. Tradiční cirkusové umění by uplatnilo jejich dovednosti a zároveň by proniklo do nového světa nových názorů a možností. Nový cirkus by tak byl obohacen o cirkusovou techniku daných disciplín a společně by se mohla zvýšit úroveň cirkusových umění u nás.

Zdroje:

- Základní pojmy divadla: *Teatrologický slovník*, Petr Pavlovský, kolektiv, Libri, Národní divadlo 2004
- Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967 (2 svazky), Martin Franc, Jiří Knapík, Nakladatel: Academia 2011
- Propagační leták artistického Studia „A“, Praha: Čs. Cirkusy a varieté, 1982
- Jurij, Petrovič, Frolov – I.P. Pavlov a jeho nauka o podmíněných reflexech, 1948, Svoboda
- Skinner, B. F. (1938). *The behavior of organisms: an experimental analysis*. Appleton-Century
- Skinner, B. F. (1953). *Science and human behavior*. Macmillan
- Karel Král: Nový cirkus – hovory s C. Turbou, Svět a divadlo, 1997, č.1, str.105
- Silvestre Barré: Nový tradiční cirkus, Avant-garde, cirque!
- Pascal Jacob: Le Cirque, str 31
- MARTAUSOVÁ, Hana. *Cirkus jako specifický typ subkultury*. 2013. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav etnologie. Vedoucí práce Soukup, Václav
- FREUD, Anna. *Já a obranné mechanismy*. Praha: Portál, 2006. Spektrum. ISBN 80-7367-084-4

Internetové zdroje, články:

- <https://cnn.iprima.cz/pospisil-drezura-zvirat-v-cirkusech-je-prezitkem-medveda-bavi-jezdit-na-motorce-opacil-sef-cirkusu-55050> - Míková, 2022
- <https://cirkusoviny.cz/cirkusacky-zargon/> - šambriéra
- <https://ekolist.cz/cz/publicistika/priroda/cirkusy-bez-zvirat-jiste.ale-co-ta-zvirata> , 2021

Osobní zdroje:

- Rozhovory s Dimitrim Štaubertim
- Rozhovory s Davidem Wolfem
- Rozhovory s Jiřím Šípkem
- Dotazník: Cirkusáctví od srdce