

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií



Bakalářská práce

Divadelní situace v produkcích cirkusu Cirque du Soleil

The Theatrical Situation of Cirque du Soleil's Production

Autor: Tereza Denková

Vedoucí práce: Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „Divadelní situace v produkcích cirkusu Cirque du Soleil“ vypracovala samostatně za použití uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 3. dubna 2015

.....
Tereza Denková

Poděkování

V první řadě bych ráda poděkovala za cenné rady a trpělivost vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Andree Hanáčkové, Ph.D. Dále dlužím své díky svým rodičům, mému partnerovi Danieli Dlouhému a jeho rodičům, naší dceři Rozálii Dlouhé, že byli vůči mně tak shovívaví a podporovali mě. Také jsem velice zavázaná Michaelae Malíčkové a doc. PhDr. Michalovi Pullmannovi, Ph.D. Jsem všem upřímně vděčná.

NÁZEV:

Divadelní situace v produkcích cirkusu Cirque du Soleil

AUTOR:

Tereza Denková

KATEDRA:

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce zkoumá genezi a vývoj tzv. nového cirkusu. Na příkladě slavného souboru Cirque du Soleil analyzuje historii, poetiku a realizaci tohoto nového žánru divadelního umění. Zejména produkce Alegria, Varekai a Corteo ukazuje výrazové prostředky a divadelní postupy, které daný soubor nejvíce proslavily a které mu dodnes zajišťují popularitu. Hlavními zdroji pro tvorbu této bakalářské práce byly česká odborná literatura se zaměřením na dramatickou situaci, zahraniční publikace zabývající se ansámblem Cirque du Soleil, DVD záznamy produkcí, oficiální internetové stránky Cirque du Soleil, rozhovory a divácká zkušenost.

Nedílnou součástí práce je obrazová dokumentace v podobě tematizovaných fotografií.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Nový cirkus, situace, dramatická situace, divadelní situace, ostenzivní situace, ostenze, Cirque du Soleil.

TITLE:

The Theatrical Situation of Cirque du Soleil's Productions

AUTHOR:

Tereza Denková

DEPARTMENT:

Department of Theatre, Film and Media Studies Faculty of Arts

SUPERVISOR:

Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

ABSTRACT:

The bachelor thesis studies the origins and development of “New Circus” phenomenon. The history, poetics and implementation of this new theatrical genre are being demonstrated on the famous Cirque du Soleil. In particular, Alegría, Varekai and Corteo productions show means of expression and theatrical practices that have brought and are still bringing fame to this unique theatrical genre. As for the main resources of this final project was used Czech literature specialized in teatrology with a focus on dramatic situation, publications about Cirque du Soleil written in English, DVD records of the shows, Cirque du Soleil's official website, interviews and spectators' experience. Pictures of the analyzed shows were enclosed in the appendix as the integral part of this thesis.

KEYWORDS:

New Circus, situation, dramatic situation, theatrical situation, ostensive situation, ostension, Cirque du Soleil.

Obsah

ÚVOD	7
KRITIKA PRAMENŮ A LITERATURY, METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA.....	10
1 SITUACE, KOMUNIKACE, OSTENZE.....	14
2 CIRQUE DU SOLEIL	18
2.1 HISTORIE.....	19
2.2 REALIZACE INSCENACÍ.....	27
3 INSCENAČNÍ ANALÝZY.....	32
3.1 ALEGRÍA.....	32
3.2 VAREKAI.....	40
3.3 CORTEO.....	51
ZÁVĚR.....	66
LITERATURA.....	68
PRAMENY.....	70
ANOTACE.....	73
OBRÁZKOVÉ PŘÍLOHY	74
ALEGRÍA.....	74
VAREKAI.....	77
CORTEO.....	78

Úvod

Ačkoliv dnes kanadský Cirque du Soleil nepochybně patří k nejvýznamnějším souborům nového cirkusu a má asi největší zásluhu na tom, že se prosadil tento svébytný směr scénického představení, v českých teatrologických diskusích si zatím nevybojoval prominentní místo. V divadelních periodikách a odborné literatuře se sice můžeme setkat se zmínkami o této skupině, nicméně žádná z nich nepostihuje vznik a vývoj ansámblu. Cirque du Soleil jednak vnáší do českého prostředí nové podněty, jednak je velice živým a proměňujícím se uměleckým tělesem, jenž svým obdivovatelům nabízí nové motivy a nové produkce. A vyznačuje se i bohatou imaginací - svou inspiraci čerpá nejen od světově známých hvězd pop-music, ale jeho autorská tvorba nachází náměty také v antických mýtech či v surreálních pohádkových obrazech. Spektrum užitých motivů je velice různorodé a svou bohatostí i důmyslnými spojeními dokládá, že stojí za to prozkoumat jeho činnost zevrubněji a podívat se na to, jaké inovace do divadelního světa vnesl.

Skupina Cirque du Soleil vznikla z hrstky nadšenců, kteří původně neměli plány vytvořit ze svého projektu světoznámý fenomén, v němž ansámbl dozrál. Aktéři začínali na chůdách a pohybových dovednostech, které předváděli na ulici. Jejich vystoupení zpočátku jen přitahovala pozornost kolemjdoucích, brzy však svým neotřelým přístupem zaujala natolik, že se z náhodného množství zájemců stalo svébytné publikum, sledující nová představení. Skupina se krátce po svém vzniku (r. 1984¹) přesunula na vlastní jeviště, kde zasadila původní, svou povahou akrobatické postupy do nových kulis a doplňovala je o nezřídka převratné technologie (asi nejznámějším příkladem technologické inovace bylo zasazení vystoupení do vodního prostředí). Díky objevování dalších možností v rámci žánru, maximální preciznosti a profesionalitě se stal Cirque du Soleil špičkou mezi ansámblu nového cirkusu.

Cirque du Soleil má také sociální rozměr. Jejich vystoupení nabízejí nejen umělecko-akrobatické výkony, ale vedle velmi osobních a snových motivů obsahují i důležité odkazy k palčivým otázkám dnešního světa, zejména rostoucímu

¹ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 52-53.

bohatství jedněch a prohlubující se chudobě druhých. Aby na tento propastný rozdíl upozornili, využívá ansámbly nejen svých inscenací, ale věnují i velkou část svých rostoucích výdělků na podporu různých mezinárodních organizací na boj s hladem a chudobou.

Oč rychleji se Cirque du Soleil vyvíjí, o to těžší je postihnout souhru všech pohnutek a motivů, které vstupují do jejich představení. Navzdory těmto obtížím snad nicméně stojí za to blíže se podívat na jejich činnost a podrobit analýze klíčové inscenace. Práce klade několik vzájemně souvisejících otázek. Kdy a jak soubor vznikl? Jaké byly hlavní důvody pro rostoucí popularitu souboru? Na jakých motivech soubor staví své produkce?

Klíčovým teatrologickým termínem bakalářské práce je divadelní situace – pojem korelující s odborným výrazem dramatická situace. Patrice Pavice ve svém *Divadelním slovníku* přirovnává popis situace v divadelní hře k momentu, kdy se v danou chvíli vyfotografují vztahy postav a ze „zmrzlého obrazu“ je patrný vývoj událostí a lze predikovat výsledek jednání. Ve spojení „dramatická situace“ lze cítit rozpor pojmů: Dramatičnost je spojená s emocemi a dialektikou jednání, naopak situace může zaujmout až statický charakter, kdy slouží především jako popisný prvek či žánrový obraz. Dramatická situace je forma dialogů, které se střídají s dialektickými událostmi.² Odborným výrazům je vyhrazena samostatná kapitola. Základní společná charakteristika formuluje tyto termíny jako stěžejní prvky celého narativu, díky němuž se příběh v rámci jevištního času a prostoru dále odvíjí. Primární odlišnost mezi situací divadelní a dramatickou je absence scénáře u „situace divadelní“. V inscenacích nového cirkusu zpravidla scénář chybí.

Pro účely práce budou podrobeny analýze tři vybrané produkce (*Alegría*, *Varekai*, *Corteo*) se zaměřením na divadelní situaci. Místy se rozbor jevil jako velice nelehký úkol, protože vybraná představení jsou velice různorodá. Například *Alegría* nemá jasnou dějovou linku, ale skládá se ze samostatných obrazů. Proto se v těchto pasážích bakalářská práce opírá především o jednotlivé scény, které jsou obsaženy v ději. Naopak *Varekai* či *Corteo* stojí na rámcovém příběhu, který obsahuje konkrétní narativ, jenž prostupuje celou inscenací. V produkci *Varekai* je hlavním leitmotivem zamilovaný pár, jemuž jsou kladeny překážky na cestě za

² PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 121.

společným štěstím. Inscenace *Corteo* představuje smuteční procesí zesnulého klauna. V analýzách je kladen důraz na rozbor divadelní situace v produkcích. Nedílnou součástí analýzy je popis scénografie, kostýmů, hudby, struktury narativu a dalších dílčích složek.

Jaké typy divadelních situací se v novém cirkusu objevují? Je třeba obecné termíny divadelní situace v novém cirkusu redefinovat? Je terminologie pro popis nového cirkusu dostatečná?

Kritika pramenů a literatury, metodologická východiska

První zmínka o novém cirkusu se v českém i světovém kontextu objevuje poprvé v sedmdesátých letech 20. století. Tento žánr se rozvíjí progresivněji než teorie o něm napsaná, ta tedy za ním významně zaostává. Popularizátorem a šířitelem nového cirkusu u nás se stal Ondřej Cihlář.

Za třicet let existence souboru Cirque du Soleil o něm nebylo vydáno mnoho publikací. V českém prostředí se na téma Cirque du Soleil žádný z odborníků nezaměřil, proto bylo čerpáno především z cizojazyčné literatury. Autor monografie *20 years under the sun* Tony Babinski mapuje prostředí vzniku Cirque du Soleil až do roku 2004.³ Kniha vznikla ke dvacátému výročí skupiny, proto je určena především pro skalní příznivce, kteří se snaží načerpat maximum informací o zrodu a vývoji ansámblu. Publikaci nelze chápat jako odbornou reflexi, ale nabízí mnoho cenných a přitom relevantních informací, které jsem užila v kapitole o historii Cirque du Soleil. Jedná se tedy o populárně-historický spis, z něhož byla čerpána hlavně faktografie.

Textes Ronald Clément popisuje ve své publikaci *Cirque du Soleil: 25 years of costumes* témata produkcí, atmosférické nalazení a vytváření kostýmů na představení.⁴ Kniha se stala cenným materiálem pro práci vzhledem k tomu, že se v ní se objevují krátké medailonky o autorech oděvů, jako zdroj informací o chronologii, ale také například podrobnější vysvětlení užitých motivů v produkcích.

Režisér produkce *Varekai* Dominic Champagne napsal společně s Veronique Vial a Kerryem Flemingem stejnojmennou knihu o inscenaci.⁵ Publikace upřesňuje cíl, téma a způsob zpracování produkce tohoto představení. Tato kniha je důležitá pro jasné pochopení záměrů režiséra, jelikož některé souvislosti nejsou zcela zřejmé a explicitně nevyplývají z představení.

Ian Halperin se ve své životopisné publikaci *Guy Laliberté: the fabulous life of the creator of Cirque du Soleil* zabývá především zakladatelem tohoto

³ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004

⁴ CLÉMENT, Textes Ronald, Pierre DESMARAIS a Michel DALPÉ. *Cirque du Soleil: 25 years of costumes. 25th anniversary*. Montréal: Cirque du Soleil, 2009.

⁵ CHAMPAGNE, Dominic, Veronique VIAL a Kerry FLEMING. *Varekai*. New York: H.N. Abrams, 2003, 1 v. (unpaged)

kanadského cirkusu.⁶ Lehce bulvární pojetí knihy vzniklo na základě rozhovorů Halperina s klíčovými osobami v životě Lalibertého, protože se autor zaměřil především na osobní život Guye Lalibertého (okolnosti intimních vztahů Lalibertého, počet žen a dětí, atp.). Guy Laliberté patří k nejbohatším lidem světa, současně je i celebritou s kontroverzním způsobem života, což samozřejmě vzbuzuje zájem médií. Mezi literaturou v anotaci je uvedena také *The spark: igniting the creative fire that lives within us all*⁷ od Lyna Hewarda a Johna U. Bacona. Tato kniha nakonec nebyla použita, protože popisuje částečně fiktivní příběh, což není relevantní pramen bakalářské práce. Díky světové popularitě Cirque du Soleil vzniká mnoho nových knih zaměřených na různé aspekty tohoto souboru.

Ondřej Cihlář se svou monografií *Nový Cirkus* zasloužil o popularizaci tohoto žánru u nás.⁸ Původně vznikla jako diplomová práce, kterou po ukončení studií autor patřičně rozšířil, čímž završil svůj teatrologický debut. Publikace je okrajově využita i v kapitole týkající se konceptu Cirque du Soleil a definice žánru nový cirkus. Cihlář se také stal jedním ze zakladatelů první české školy se zaměřením na nový cirkus – *Cirqueon*⁹. Autor monografie dramaturgicky zaštiťoval divadelní festival *Letní Letná*¹⁰, jenž se zaměřuje na inscenace nového cirkusu.¹¹

Kapitola „Situace, komunikace, ostenze” je teoretickým jádrem celé práce a vysvětluje termíny situace, dramatická situace, divadelní situace a ostenze. Monografie Jana Císaře *Člověk v situaci* se stala klíčovou publikací použitou v této kapitole.¹² Autor se zde zabývá divadelní situací v kontextu působení médií, divadelního prostoru a podstaty divadelního jazyka. Dalším zdrojem byla pasáž o interpretaci termínů situace a dramatická situace od Zdeňka Hořínka v didaktické publikaci *Drama, divadlo, divák*.¹³ Výchozí monografií pro definování termínu

⁶ HALPERIN, Ian. *The fabulous story of the creator of Cirque du Soleil*. Expanded 2nd ed. Montreal: Transit Publishing Inc, 2009.

⁷ HEWARD, Lyn a John U BACON. *The spark: igniting the creative fire that lives within us all*. 1st ed. New York: Currency Doubleday, viii

⁸ CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus: s doslovem O atribuci divadlu od Jana Dvořáka*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2006.

⁹ *Cirqueon: Projekt pro podporu a rozvoj nového cirkusu v České republice*. Dostupné z: <http://www.cirqueon.cz>

¹⁰ *Letní Letná: Mezinárodní festival nového cirkusu a divadla*. Dostupné z: www.letniletna.cz/.

¹¹ V roce 2010 autorka bakalářské práce natočila s Ondřejem Cihlářem rozhovor, jenž pojednával o novém cirkusu, vydané knize. Informace z pořízené nahrávky jsou v práci použity.

¹² CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Vyd. 1. Praha: ISV, 2000.

¹³ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012.

ostenze, ostenzivní situace a ostenzivní komunikace se stala kniha *Ostenze, hra, jazyk*.¹⁴ Toto stěžejní dílo sémiotika Iva Osolsoběho poskytuje konkrétní systém a funkce komunikace v divadle a nejen zde. Jeho úvahy propojují odlišné obory a nabízí zcela nový pohled na sémiotické myšlení. Dále k definici těchto pojmů přispěla monografie Júliuse Gajdoše *Od techniky dramatu ke scénologii*, kde svou charakteristiku situace v dramatu opírá o teoretickou fylogenezi termínu a jasně základ dramatu odlišuje od románu.¹⁵ K definici některých pojmů posloužil *Divadelní slovník* od Patrice Pavise.¹⁶ Následujícím použitým zdrojem byla monografie Jana Dvořáka *Alt. Divadlo*, v níž ale nejsou explicitně charakterizovány vlastnosti nového cirkusu.¹⁷ Dvořák pojednává o historii cirkusu a nového cirkusu na našem území a ve Francii pouze povrchně, sofistikovanější shrnutí však nenabízí.

Inscenace Cirque du Soleil běžně probíhají v arénách. Pro bližší pochopení práce s tímto flexibilním prostorem a lepším vystižením úlohy prostoru v rámci inscenace se stala odbornou oporou publikace *Divadelní prostor* od Kazimierza Brauna.¹⁸ Autor pojednával o starších technologiích, než nabízí současné možnosti arén. Avšak k vypracování bakalářské práce, jenž se primárně nezaměřuje na prostor, i když se jedná o korelát k hlavnímu tématu, se stala monografie naprosto dostačující.

Pramenně se ve své práci opírám především o DVD záznamy, jejichž kamerové snímání, kompozice obrazu i střih jsou vedeny s citem pro filmové vyprávění, důrazem na detail, dynamicky se střídajícími záběry v celku a polocelcích. Použity jsou také nájezdy kamery na účinkující, zpomalené záběry nebo flashbaky. Oproti živému vystoupení divák nemá přímý kontakt s pomíjivou unikátností divadelního díla, které primárně spočívá v komunikaci mezi jevištěm a hledištěm, což filmovým záznamem ani není možné zprostředkovat. Navíc je tento artefakt ovlivněn osobou, která tvoří výsledný produkt a vkládá určené pasáže do vybraného

¹⁴ OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk: sémiotické studie*. 1. vyd. Brno: Host, 2002.

¹⁵ GAJDOŠ, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2005.

¹⁶ PAVIS, Patrice, Prědmluva Anne UBERSFELDOVÁ a [přeložila Daniela JOBERTOVÁ]. *Divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003.

¹⁷ DVOŘÁK, Jan. *Alt. divadlo: slovník českého alternativního divadla*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna, 2000.

¹⁸ BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. Přeložil Jiří VONDRÁČEK. Praha: AMU, Divadelní fakulta, katedra scénografie, 2001.

sledu. Ten je sice zachován dle vývoje produkce, ale už jsou jednotlivé scény vybrány ze specifických úhlů pohledu, různých dnů, kdy se video natáčelo, apod. Výsledek tohoto záznamu může vyznít až sterilně bez neopakovatelných, nečekaných a improvizčních vsuvek, které jsou častokrát vystříženy a nemusí se při každém představení objevit.

Percepce představení prostřednictvím videozáznamů má sice svá úskalí, avšak k práci byly archiválie užitečné, neboť umožňovaly zastavit a opětovně přehrát záznam. Tím se odhalily významné detaily a netradiční úhly pohledu, které by divák v aréně nebo šapitó nikdy nepostřehl (například nadhled kamery u vystoupení trapézistů).

Významným aspektem DVD nosičů je jejich komerční využití. Na rozdíl od většiny divadelních souborů je tento cirkus jedním z uměleckých těles s výrazně komerčním zaměřením. Denně po světě ansámbl hraje několik desítek představení, vydávají knihy, DVD záznamy a CD se soundtracky ke svým produkcím. Z prvotřídního umění tak těží maximum, díky komerčnímu úspěchu se mohou dále rozrůstat a zkvalitňovat své inscenace.

Nový cirkus je divadelní žánr, který kombinuje ve svých představeních cirkusové dovednosti s prvky dalších uměleckých kategorií, zejména z divadelní, hudební a výtvarné oblasti. Mezi teatrální linie, které utváří nový cirkus, patří například pouliční divadlo, pantomima a dějovost inscenací. Muzikální prvky se objevují především ve formě živé hudby, a ta diváky provází celým představením. Právě proto, že se setkáváme s multiuměleckým žánrem, je zvolena metologie příbuzná společenským vědám a vědám o umění.

V centru zájmu stojí divadelní situace, což logicky vede k jejímu výkladu v první kapitole, kde se stanovuje její vztah vůči cirkusovému umění. Analýza se pak věnuje souboru a zakladateli, aby byl zřejmý kontext, v němž se rozvíjí stěžejní část práce - deskripce a analýza divadelních situací v inscenacích cirkusu Cirque du Soleil.

Scénografická estetika se inspirovala hlavně tradičním cirkusem, což lze pozorovat hlavně na kostýmech a výrazném líčení, některé skupiny (jako právě Cirque du Soleil) využívají také tradičního šapitó. Díky své umělecké expanzi se

Cirque du Soleil uchýlil k pravidelnému užití arénového prostoru, jenž nabízí mnoho nových realizačních prostředků.

Analýzy se zaměřují na rámcový děj, který je extrapolací jednotlivých inscenací, jež vyústí v artistická čísla. Užitá metodika se zabývá koexistencí dvou bazálních prvků – děje a pohybových scén. Metodika vede k popisu jednotlivých scén, postav a jejich kostýmů, charakterů. Dále se věnuje dramatické situaci v rámci tří rozdílných narativů, jež inscenace nabízí. Jejich zpracování zobrazuje tři rozdílné náhledy na aplikaci divadelní situace v rámci produkce nového cirkusu. Důležitým předmětem zkoumání je rámcový příběh, který divadelní situace tvoří. V daném kontextu se rozbor zaměřuje na funkci divadelní situace v dané scéně a následně i v obecnějším pojetí v rámci celé produkce.

1 Situace, komunikace, ostenze

Pojem divadelní situace je třeba předeslat dalším úvahám, protože určuje základní metodologický rámec zkoumání, které se zaměřilo na zmíněné produkce *Alegría*, *Varekai* a *Corteo*.

Bez jasného vymezení bazálních termínů situace, komunikace a ostenze by nebylo možné termíny aplikovat a vsadit do rozboru, proto se stal vznik této kapitoly nezbytný.

Divadelní situace je pojem souvztažný k situaci dramatické, v rámci kapitoly budou tedy objasněny oba tyto termíny. Divadelní komunikace zahrnuje v tomto divadelním žánru především ostentativním jednáním, proto kapitola vysvětluje také termín ostenze.

Situace je základním prvkem komunikace neboli také sdělení. Podle Iva Osolobě je sdělování „*genus proximum, nadřazený pojmu umění. U žádného jiného díla není však sdělovací podstata natolik zřejmá jako v případě divadla.*”¹⁹ Tento český semiolog deklaruje nutnost komunikace a její všudypřítomnost v divadle například na základním postavení divadelního prostoru, který vybízí ke

¹⁹ OSOLOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: sémiotické studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, Teoretická knihovna, sv. 5. s. 97.

sdělení a vzniká tak dialog mezi hercem a publikem. Základem dramatického sdělení je ostenze, nebo-li ukázání, sdělení ukázáním, což je zároveň nejzákladnější podstatou divadla.²⁰ Tuto premisu lze pro divadelní druh nového cirkusu považovat za výchozí.

V novém cirkusu je podstatou komunikace ostenzivní sdělení. Ostenzivní jednání následně vytváří prostředí, situace a její okolnosti. Jako příklad můžeme použít úvodní scénu v inscenaci *Varekai*. Na jevišti se objeví herci, kteří mají velice zvláštní kostýmy, jež budí dojem, že se diváci ocitají v jakémsi fantaskním prostředí. Postavy se pohybují animálně jako zvířata. Primárně tvoří vizualitu okolí lokomoce herců, sekundárně dokresluje situaci oblečení a líčení. Ostenze zasazuje děj již od prvního momentu na nereálné místo. Následuje krátká etuda, kde se jedna z postav prezentuje se svým prazvláštním zařízením jako „bláznivý vědec“, zároveň dá pantomimicky najevo, že preferuje přírodu a staví se proti autům, jež znečišťují ovzduší. Vše se odehrává pouze v gestikulační a mimické rovině, kterou doplňují zvuky. Lze tedy z daného konání vyzpozorovat, že se jedná o postavu s komickým založením, která nijak zásadně negativně nezasahuje svým chováním do děje. Tato scéna dokládá, že ostenzí je možné nastínit prostředí, charakter postav a okolnosti celé situace, načež může vzniknout i samotná dramatická situace. Pro nový cirkus se stala ostenze bazálním prvkem, protože verbální projev se objevuje v produkcích až sekundárně, někdy i zcela absentuje.

Užívaný teatrologický termín dramatická situace označuje situaci, která nutí hrdiny dále konat. Situace se utváří na základě scénických poznámek, časoprostorových údajů, herecké mimiky a tělesného výrazu. Dále se vyvíjí podle hloubkové povahy jednotlivých postav a obecněji na základě každého údaje, umožňujícího pochopení motivací a jednání dramatických postav.²¹ Avšak dramatická situace vzniká na základě scénických poznámek, což je v rozporu s tvůrčím procesem nového cirkusu, proto dramatickou situaci v případě nového cirkusu označujeme za divadelní situaci. Divadelní situace oproti situaci dramatické

²⁰ OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk: sémiotické studie*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 99.

²¹ PAVIS, Patrice a Daniela JOBERTOVÁ. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 121.

nemá jasně stanovený text, podle kterého dál plyne, vzniká hlavně z autorské tvorby. Jinak její význam a podstata v díle mají stejnou funkci jako dramatická situace. Přesnější definice situace, ke které v inscenacích dochází lze nazvat ostenzivní situací, protože verbální projev je sekundární a podstatná část se odehrává na pantomimické bázi. Termín by vystihoval způsob, jakým je produkce pojata a zároveň by bylo možné definici zařadit jako korelát k divadelní situaci, protože scénář u tvorby taktéž absentuje. Jednalo by se o definici, jež by se výhradně aplikovala na inscenace nového cirkusu a na další primárně nonverbální divadelní žánry.

K situaci neodmyslitelně patří narace, jež umožňuje vznik situace, avšak není bezpodmínečně nezbytná. Podívejme se v této souvislosti například na variantně epickou inscenaci v provedení nového cirkusu. V divadle je základní stavební jednotkou dramatického děje dramatická situace²². Július Gajdoš v knize *Od techniky dramatu ke scénologii* uvádí, že za esenci dramatické situace je třeba považovat vůli a cíl postavy. Hrdina má motivaci, která ho orientuje k realizaci specifických cílů pomocí všech možných prostředků, a pokud se některé ukážou jako neúčinné, jedinec si vybírá jiné řešení. Svobodná vůle tvoří základ dramatu, který jej odlišuje od románu²³. Tyto teze jsou obecně platné definice. Užitečnost této premisy lze dobře vidět v případě produkcí Cirque du Soleil. Dějový rámec inscenací, jak ukáží pozdější analýzy, často v sobě zahrnuje souboj individuální svobodné bytosti – lidské nebo antropomorfované, s nějakým nepřátelským soukolím, nesvobodou, striktním společenským rámcem. Další postavy mu v této cestě bývají nápomocny a vytvářejí množství situací, které hrdinu posouvají, přivádějí ho k novým poznáním, připomínají mu starší situace z jeho života. Za příklad lze opět použít inscenaci *Varekai*. Hlavním hrdinou je postava z řecké mytologie Íkaros. Narativ se nedrží původního mýtu, ale volně autorsky navazuje. Předmětem zájmu se stalo místo, kam Íkaros dopadl, díky čemuž se začíná odvíjet celý příběh inscenace *Varekai*. Poté, co Íkaros spadne do lesa, přijde o svá křídla a poprvé spatří svou lásku. Milenci jsou okamžitě rozeštváni. Avšak je to rozhodnutí

²² LUKEŠ, Milan. Dramatická situace. DIVADELNÍ REVUE. [online]. [cit. 2014-04-02]. Dostupné z: <http://www.divadlo.cz/dramaticka-situace>

²³ GAJDOŠ, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 55-56.

Íkara, že bude nadále vytrvalý a i přes všechna příkoří svou milovanou nalezne. Vůle a motivace hlavního hrdiny umožňuje narativu se dále plynule odvíjet.

V tradičních dramatických situacích činoherního divadla se jedná hlavně slovem, postavy působí svou výmluvností na jiné.²⁴ Tento jev se v produkcích nového cirkusu uplatňuje především v komunikaci s publikem, je však transformovaný do nonverbální podoby. Stále je chování postav velice výmluvné, ale hlavní sdělení neprobíhá slovy, nýbrž gesty či mimikou, případně je doplněno primitivními zvuky. Je tedy zřejmé, že dominantní pozici verbálního projevu zastupuje v novém cirkuse velmi výrazně pantomima. Přestože se jedná o nonverbální způsob sdělení, může působit stejně výmluvně. Pro tyto účely jsou častokrát konkrétní postavy doslova předurčeny. V představení *Alegría* pomyslný principál celé show již na začátku oslovuje publikum, hraje s konkrétními lidmi krátké etudy a aktivně s diváky komunikuje. Dále například ve *Varekai* vystupují kouzelník se svou asistentkou, kteří mají primárně komickou úlohu. Působí na publikum již při příchodu, kdy vypadají jako ztracení diváci z multikina, kteří s popkornem hledají cestu ke svým sedadlům a nemotorně se proplétají, až skončí na pódiu a snaží se nenápadně ztratit v zákulisí. Typ postavy, jenž přímo otevřeně navazuje komunikaci s diváky, lze definovat především jako charakter komické (kouzelníci) či zastávají funkci „dozorce“ nad plynulým odvíjením děje (principál). Avšak obecně účel těchto scén tkví v rozptýlení publika a udržení si pozornosti po zbytek produkce. Pokud by nenastala krátkodobá změna nálady a celé situace, nevynikly by všemožné triky, protože by artistických čísel bylo přehršle a po celou dobu představení, které trvá přibližně dvě hodiny, by nebylo možné zájem diváků dále pěstovat. Následně by začala opadat komunikace mezi jevištěm a hledištěm, což je naprosto stěžejní prvek jakékoli divadelní podívané. Proto jsou pro produkce nového cirkusu velice důležité živé obměny charakteru vystoupení (pantomima, akrobacie, zpěv, akrobacie, klauniáda, ect.). Tyto situace končí a dále přecházejí v navazující děj či další jednotlivou zpravidla artistickou scénu. Scény na sebe navazují přímým kontaktem s následujícími vystupujícími (vběhnou na pódium), načež se komici nenápadně vytratí nebo se technicky provede střih (tma na scéně), z

²⁴ VODIČKA, Libor. *Úvod do studia divadla: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007, s. 18.

čehož se zrodí nová scéna a s ní také nová situace. Komická vystoupení nejvíce zasahují do hlediště a konkrétně oslovují diváky, ale jejich úlohu ve změně povahy vystoupení může zastat také zpěv, pantomima, apod.

Základem inscenací nového cirkusu je tedy, jak jsme viděli, ostenze. Inscenace zpravidla mají děj, ale někdy absentuje rámcový příběh a inscenaci tvoří jednotlivé krátké etudy, které mají emotivně naladit nebo vypovědět velice krátký příběh, jenž trvá pouze danou scénou (například v tomto duchu byla koncipována inscenace *Alegría*). Častým jevem se stala komunikace s publikem, kdy herci hrají i s diváky. Produkce nového cirkusu jsou založeny na dějovosti a atmosféře. Vystoupení se skládá z jednotlivých divadelních situací, které mohou či nemusí na sebe dále navazovat. Komunikace, která probíhá v situacích, se zobrazuje ostenzivním sdělením, jež je dominantní oproti verbálnímu projevu. Sdělení neprobíhá pouze mezi herci, ale pravidelně dochází ke kontaktu s publikem.

2 Cirque du Soleil

Nyní obrátíme pozornost ke dvěma aspektům, bez nichž nelze plně porozumět Cirque du Soleil – jednak historii této skupiny, jednak realizace jejich produkcí včetně konceptu tohoto kanadského cirkusu.

Nový cirkus je divadelní žánr, který vznikl v polovině osmdesátých let jako odnož pouličního divadla.²⁵ Pouliční divadlo se stalo ve druhé polovině dvacátého století důležitým a charakteristickým prvkem druhé divadelní reformy. Bylo velice rozšířené zejména v sovětském Rusku, USA, Francii, Německu a v Polsku. Tehdy se objevovalo hlavně ve formě agitačních, politicky laděných etud, které častokrát vyústily v průvod celým městem, ale samozřejmě mělo mnoho dalších forem. Scénky se odehrávaly prakticky kdekoli, což umožňovalo bližší kontakt s diváky a divadlo zasazovalo do života.²⁶ Tento netradiční způsob projevu přijal nový cirkus

²⁵ CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus: s doslovem O atribuci divadlu od Jana Dvořáka*. Vyd. 1. Editor Jan Dvořák. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 81.

²⁶ BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. 1. vyd. Překlad Jiří Vondráček. V Praze: Akademie múzických umění, 2001, s. 132.

za vlastní. Své pojmenování získal až o řadu let později, protože se žánr potřeboval vymezit oproti cirkusu tradičnímu a dalších nových divadelních forem. Jedná se o velice dynamické divadelní odvětví. Již v devadesátých letech byl nový cirkus překonán cirkusem současným. Do této kategorie spadají aktuální tendence z poloviny devadesátých let dvacátého století. Poslední fáze se označuje jako cirkus dnešní, jež odpovídá současné cirkusové umění.²⁷ Cirque du Soleil představuje typické divadelní uskupení nového cirkusu.

2.1 Historie

Cirque du Soleil (v češtině Cirkus Slunce) představuje světově nejznámější soubor nového cirkusu, který každoročně vystoupí se stovkami svých produkcí po celém světě. Právě díky obrovskému zájmu o vystoupení Cirque du Soleil se soubor rozrostl z původních 73 zaměstnanců na personál o počtu převyšující 4000 lidí z toho je 1500 umělců, jenž se aktivně podílejí na kreativním procesu.²⁸ Již jen zmínka těchto čísel jasně ukazuje velkou poptávku po produkcích Cirque du Soleil. Počátky souboru však byly mnohem skromnější.

Začátkem osmdesátých let dvacátého století vznikla v malém městě poblíž Quebec City v Kanadě skupina performerů Chûdaři z Baie Saint-Paul (*Les Échassiers de Baie- Saint-Paul*). Společnost se zaměřovala na pouliční divadlo. Jejím zakladatelem byl Gilles Ste-Croix²⁹, jenž byl známou postavou v tamějších divadelních kruzích. V dané oblasti se jednalo o převrat a zcela nový přístup k divadlu ohromil také mladého umělce Guye Laliberté, který se začal angažovat ve vznikajících projektech.³⁰

V roce 1982 Gilles Ste-Croix a Guy Laliberté společně založili Klub Vysokých Podpatků (*Le Club des talons hauts*). Dále společně produkovali festival pouličního divadla Lunapark (*La Fête foraine*), kde se měli možnost setkávat

²⁷ Tamtéž.

²⁸ CIRQUE DU SOLEIL AT A GLANCE. In: *Cirque du Soleil official: About us* [online]. [cit. 2014-11-14]. Dostupné z: <http://www.cirquedusoleil.com/en/home/about-us/at-a-glance.aspx>.

²⁹ Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-04-13]. Dostupné z: <http://www.cirquedusoleil.com/en/home/about-us/history.aspx>

³⁰ Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <https://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/corporate/cirque-du-soleil/history.aspx>.

umělci z různých koutů světa a předávat si své zkušenosti. Celé organizování festivalu autorům vnučilo nápad na založení originálního quebeckého cirkusu.³¹

Roku 1984 se konala událost ke 450. výročí objevení Kanady Jaquesem Cartierem. Pro tuto významnou událost hledala vládní komise netradiční show. Představení mělo následně absolvovat tour po kanadských provinciích. Guy Laliberté využil šance a přihlásil svůj divadelní projekt Cirque du Soleil. Ve výběrovém řízení skupina uspěla.³² Debutem tohoto kanadského cirkusu byla produkce Velká Cesta (*Le Grand Tour*) v malém městě Gaspé, jenž probíhal pod záštitou Klubu Vysokých Podpatků. V této fázi se ansámbl Cirque du Soleil teprve seznamoval s technikou (například pozvali si ze Švýcarska tzv. mistra stanů, aby jim pomohl manipulovat se šapitó), neměli velké prostředky na realizaci.³³ Museli vystačit se základními pomůckami, v podstatě pracovali především s prostorem – šapitó, kostými (v rámci možností) a vlastní kreativitou. Stáli pouze na začátku dlouhé cesty, která je čekala. Dále vystupovali v dalších deseti městech provincie.³⁴ Po dokončení tour po Quebecu v roce 1985 poprvé vyjeli jakožto oficiální uskupení do sousedního Ontaria. Díky předešlým divadelním festivalům bylo publikum v Quebecu erudovanější a mělo větší diváckou zkušenost s alternativními divadelními žánry, proto se dostavil očekávaný úspěch. Oproti tomu v Ontariu se musel Cirque du Soleil vypořádat s fatálním fiaskem, díky čemuž se dostali do finanční tísně a souboru chybělo tři čtvrtě milionu kanadských dolarů³⁵.

Následující rok pokračovali ve své štaci napříč Kanadou včetně Vancouveru, kde měli vystoupení na Dětském Festivalu (*Children's festival*) a Expu 86³⁶. V této době se umělecká skupina rozdělila. Ze skupiny odešel Gilles Ste-Croix, který chtěl objevovat další možnosti divadla a tak se rozhodl studovat na Concordia University. Tou dobou Guy Laliberté s režisérem Francem Dragone vtiskli cirkusu tvář, jež je známa dnes.³⁷

³¹ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 35.

³² „*And Cirque du Soleil hasn't stopped since!*“ Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-04-13]. Dostupné z: <http://www.cirquedusoleil.com/en/home/about-us/history.aspx>

³³ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 53.

³⁴ Tamtéž, s. 52.

³⁵ Tamtéž, s. 78.

³⁶ Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <https://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/corporate/cirquedusoleil/history.aspx>.

³⁷ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 83-86.

V roce 1987 se poprvé Cirque du Soleil představili v zahraničí. Jejich první cesta mimo domovinu směřovala do amerického Los Angeles. Guy Laliberté popsal situaci jako fatální rozhodnutí. Finančně vysílený soubor investoval poslední peníze na dopravu do Los Angeles, avšak již neměli prostředky na cestu zpět, tudíž jejich následující život závisel na úspěchu ve Spojených Státech.³⁸ Show *Znovu zvaný cirkus*³⁹ byla průlomem v celé historii Cirque du Soleil. Narativ inscenace byl inspirovaný cestami Marca Pola, který potká Opičího Krále (*The Monkey King*). V produkci se použily prvky z commedia dell'arte. Inscenace byla unikátní také díky svému specifickému kreativnímu procesu, který si u této inscenace Cirque du Soleil osvojili. Spočíval ve společné kooperaci mezi produkčními, režii a herci. Všichni se zapojili a v produkci zanechali svůj individuální otisk.⁴⁰ V Los Angeles ohromili publikum, které nebylo zvyklé oproti kanadským divákům na podobné divadelní provedení⁴¹, což jim otevřelo dveře do dalších měst v USA a tak pokračovali v tour po severní Americe. Svoji show předvedli i na zimních olympijských hrách v Calgary a ohlas byl stále silný – produkce byly beznadějně vyprodané.⁴²

V roce 1987 tým opustil jeden ze zakladatelů Cirque du Soleil – Guy Caron. S Laliberté si rozuměli v tvůrčím procesu, ale vytanuly na povrch nesrovnalosti ohledně dalších kroků v byznys plánech Cirque du Soleil. Caron měl záměr spojit spolek s institucí Národní cirkusové školy, která byla finančně nevýdělečná, tudíž by tato spolupráce měla hlavně dopad na umělce ze Cirque du Soleil, jenž by přišly o mnoho tvůrčích možností díky horšímu financování. Laliberté nechtěl umělce ze Cirque du Soleil znevýhodňovat, protože bylo reálné riziko, že by tato intervence měla dopad i na platy aktérů.⁴³

³⁸ „Basically it costs us last penny, put everything on train and truck and send to LA and if we didn't succeed there, we would have probably no money to go back to Canada. So it was basically live or die in L.A.“
Nightline from ABC News: From Street Performer to Billionaire. [online]. [cit. 2014-03-27]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=3QVjreXFoJk>

³⁹ *Le cirque réinventé*
BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 93.

⁴⁰ Tamtéž, s. 86.

⁴¹ Tamtéž, 93.

⁴² Cirque du Soleil. www.cirquedusoleil.com [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <https://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/corporate/cirque-du-soleil/history.aspx>.

⁴³ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 98-99.

Rok 1990 byl pro Cirque du Soleil významný. Poprvé vycestovali mimo americký kontinent do Evropy, kde hráli v Londýně a Paříži. Pro kanadský soubor to byla cenná zkušenost. Evropské publikum bylo velice rozmanité (svoji kulturou i vnímáním umění) a nabídlo Cirque du Soleil různorodou reflexi. Sice byly reakce ze strany Evropanů zpočátku spíše kritické, protože podobné experimenty se běžně na území starého kontinentu vyskytovaly, tudíž Cirque du Soleil nepřinášel zcela nový koncept, ale nejednalo se o ekonomický propad. Právě v Paříži se ansámbl rozhodl vrátit do své domoviny, avšak se slibem, že se do Evropy po čase vrátí.⁴⁴

Ve stejném roce se zrodila show *Nová Zkušenost*.⁴⁵ Základní inspirací pro koncept inscenace se stal román Julese Verne *Honba za meteorem*. V díle Verne popisuje situaci, kdy se na Zemi řítí meteorit, jenž se skládá z čistého zlata, což vyvolá v lidech touhu vesmírné těleso nalézt. Tento námět Cirque du Soleil transformovali do podoby, kdy se meteorit při pádu roztrhne na tisíce kusů různě po světě, tudíž by se kousek klenoty mohl objevit kdekoli. Tato show se stala cestou po celé Zeměkouli, na které se nachází jednotlivé malé kamínky vesmírného objektu. Režisér inscenace Franco Dragone viděl v příběhu paralelu k Cirque du Soleil, protože každá ztvárněná scéna či nový charakter, jenž pocházel z jejich tvůrčí činnosti byl podle jeho slov poklad. Koncept cesty v produkci byl blízký jejím aktérům, kteří díky námětu mohli ztvárnit své enviromentální citění a chtěli vyjádřit respekt vůči Zemi. V kreativním procesu se začaly objevovat nové postupy. Poprvé se v inscenaci *Nová Zkušenost* začala využívat interakce s publikem, tudíž autoři začali koncipovat jednotlivé scény s úmyslem vyprovokovat diváky k reakci.⁴⁶ Stejným kreativním procesem postupovali následně i u dalších inscenacích.⁴⁷

V roce 1990 se sen o světoznámém cirkusu začal Guyi Laliberté plnit. Báze, o níž opřel působení Cirque du Soleil, spočívala v „akrobatické kostře“. Soubor začal nabírat další zkušené gymnasty, kteří se uplatnili jakožto všestranní performeři a ansámbl začal výrazně růst. Tehdy podle slov Laliberté představovali

⁴⁴ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 102-103.

⁴⁵ *Nouvelle Expérience*
Tamtéž, s. 107.

⁴⁶ Tamtéž, s. 108-110.

⁴⁷ Tamtéž, s. 122.

skutečnou světovou třídou.⁴⁸ Díky stále se zvyšujícímu počtu umělců v uskupení a nepřetržitému zájmu diváků se mohli Cirque du Soleil začít dělit na více pracovních týmů, které současně účinkovaly na různých místech.⁴⁹

Dva roky poté ansámbl navštívil poprvé Japonsko a následně po produkci v Tokyu objeli dalších sedm japonských měst. Zde Cirque du Soleil prezentovali svou unikátní show, kterou nikde jinde ve světě nezopakovali. Jednalo se o fúzi dvou předchozích inscenací – *Znovu zvaný cirkus* a *Nová zkušenost*. Produkci nazvali *Fascinace (Fascination)*. Ansámbl byl opět konfrontován s rozdílnou diváckou reakcí. Japonské publikum se jevílo velice zdvořile, ale zároveň chladně a nepřístupně. Umělci museli vytvářet uměle pauzy, aby diváci svým potleskem poskytli akérům zpětnou vazbu.⁵⁰ V Evropě současně vytvořili projekt se švýcarským cirkusem Knie a společnými produkcemi dobyli přes šedesát měst.

Po úspěšném americkém debutu Cirque du Soleil v Los Angeles v Hotelu Mirage zařadil management hotelu jejich novou show *Saltimbanco* do svého pravidelného repertoáru. Inscenace měla premiéru v Montréalu, čímž se odstartovalo turné po severní Americe.⁵¹ Námět *Santimbanca* pocházel ze specifických témat a nápadů, jenž společně následovaly „vágní intuici“. Hlavním předmětem zpracování se stal urbanismus. Autorský tým v čele s režisérem Francem Dragone se chopil tématu a tvůrčí práci primárně vedl dle vlastních pocitů a zkušeností. Byli svou prací nuceni často cestovat, někteří kvůli Cirque du Soleil opustili vlastní domovinu, tudíž se cítili leckdy bezcílně bloudící světem. *Santimbanco* mělo fungovat jako poselství míru. Toto poselství vzniklo na základě obrazu současné společnosti, v níž se mísí jednotlivé kultury a vznikají útlaky proti menšinám. Každý jedinec by se měl respektovat a nezáleží na barvě pleti nebo vyznání konkrétního jednotlivce.⁵²

⁴⁸ Tamtéž, s. 116.

⁴⁹ Cirque du Soleil. www.cirquedusoleil.com [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <https://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/corporate/cirque-du-soleil/history.aspx>.

⁵⁰ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 141-143.

⁵¹ Cirque du Soleil. www.cirquedusoleil.com [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <https://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/corporate/cirque-du-soleil/history.aspx>.

⁵² BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 125.

V roce 1993 podepsali exkluzivní kontrakt na pravidelnou produkci se všemi resorty Hotelu Mirage. Jeden z realizačních týmů Cirque du Soleil se opět musel vypořádat s novou situací – Hotel Mirage v Las Vegas se stal v roce 1993 jejich novou stálou scénou. Touto zásadní událostí se ansámblu otevřel nový prostor stálé scény a tudíž přirozeně nastaly obměny v přístupu k realizacím. Repertoár hraný v hotelu se rozšířil o novou inscenaci *Tajemství (Mystère)*. Počáteční koncept *Tajemství* stavěl na antické mytologii, avšak v průběhu zpracování se transformoval v námět o původu života ve vesmíru. Tvůrci projektovali do inscenace také tajemství života, a proto se inspirovali nejen člověkem, ale i faunou a flórou, což bylo zřejmé již při pohledu na kostýmy. *Tajemství* zobrazovalo atypickým způsobem džungli.⁵³

Rok 1994 s sebou nesl desetileté výročí vzniku Cirque du Soleil. K prvním kulatinám realizovali premiéru očekávané produkce *Alegría*. Tradičně se odehrála v kanadském Montréalu.⁵⁴ Jednalo se o první inscenaci připravenou pro arénovou produkci. Dosud se inscenace vytvářely pouze pro provedení v šapitó.

Během let 1995 až 1999 hvězda Cirque du Soleil stoupala stále výš. Hráli své produkce po celé Evropě a na významných světových událostech (např. summit G7 v kanadském Halifaxu). Stále vytvářeli nové, tehdy zcela nevšední podívané. Premiéru v této etapě mělo *Quidam* a probíhala tour produkce *Alegría* po Japonsku.⁵⁵ Inscenace *Quidam* se stala „nejtemnějším“ dílem Cirque du Soleil. Produkce pojednává o osamělé dívce, jež je obklopena tzv. quidams (postavy bez tváře a vlastní identity). V monografii Toniho Babinskiho produkci popisuje jako „(...) nejvíce obnaženou a nahou show (...)“⁵⁶ ze životního díla skupiny Cirque du Soleil.⁵⁷ Režie se opět chopil Franco Dragone, který popisoval inscenaci jako odchylku od fantaskního světa, jenž dřív provázel produkce Cirque du Soleil, upoutali se k realismu.⁵⁸

⁵³ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 148.

⁵⁴ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 162.

⁵⁵ Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <https://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/corporate/cirque-du-soleil/history.aspx>.

⁵⁶ „(...) the most stripped-down and nakedly human show (...)“

⁵⁷ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 187.

⁵⁸ Tamtéž.

Milníkem této etapy byla inscenace *O*. Premiéra se konala roku 1998 v lasvegaském divadle Bellagio. Jednalo se o technický a artistický triumf, kde se spojily inovativní technické vymoženosti divadla, vodní sporty a akrobacie.⁵⁹ Dragone vnímal *O* jako svoje vrcholné mistrovské dílo. Autor měl ambice, aby skupina Cirque du Soleil překročila svůj pomyslný stín ve své tvorbě a nastavila tak světovou úroveň v novém cirkusu ještě výš než doposud.⁶⁰

Krátce po *O* měl premiéru projekt, který realizovali Cirque du Soleil s filmovou produkční společností Disney. Inscenace se jmenovala *La Nouba*. Opět se jednalo o zcela ojedinělý umělecký záměr, který se skupina rozhodla vytvořit. Celý proces se odehrával ve studiích Walta Disney a také toto místo, kde se již dříve zrodilo obrovské množství pohádek, mělo vliv na podobu inscenace. Dalším inspiračním proudem byla úspěšná produkce *Alegría*. V *La Nouba* se odehrával děj v podkroví. Příběh zobrazoval nejrůznější sny, ale i noční můry. Opět se jednalo o dílo s důrazem na fantazii. Hlavní producent Disney popisoval spolupráci s Cirque du Soleil a především s Guyem Laliberté jako proces, kde musíte vytvořit finanční základ a nechat je tvořit a realizovat jejich nápady a vize.⁶¹

Zcela unikátním dílem v počínání Cirque du Soleil se stala inscenace *Dralion*. Produkce měla premiéru roku 1999 a byla ojedinělá díky kombinaci klasického stylu Cirque du Soleil s tradičním čínským cirkusovým uměním. V inscenaci *Dralion* došlo ke střetu dvou naprosto odlišných kultur, z nichž vzniklo jednotné umělecké dílo. Tato tvůrčí ambivalence v produkci byla hlavní příčinnou, proč se *Dralion* setkalo s velkým entuziasmem ze strany diváků. Opět se v inscenaci opakovala enviromentální témata, vztah člověka k přírodě a pravidla harmonie. Jednalo se o první inscenaci, kterou po mnoha letech již nevedl Franco Dragone se svým týmem. Režie se ujal po delším odloučení od Cirque du Soleil Guy Caron.⁶²

⁵⁹ Nightline from ABC News: From Street Performer to Billionaire. [online]. [cit. 2014-03-27]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=3QVjreXFoJk>

⁶⁰ „to be bigger than we were“ (pozn. režisér hovořil o Cirque du Soleil)
BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 209

⁶¹ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 238-257

⁶² Tamtéž, s. 266-270.

Dalším zlomovým momentem v tvorbě Cirque du Soleil se stal 3D film v IMAX. Produkce se jmenovala *Cesta Člověka (Journey of Man)* a byla distribuována po celém světě. Příběh zachycuje fáze v životě člověka od narození po úmrtí.⁶³

V roce 2002 ansámbl dál expandoval do Mexika, kde poprvé představil produkci *Alegía*. Tehdy se konala premiéra show *Varekai*. Cirque du Soleil zasáhl i televizní průmysl. Svou show *Cirque du Soleil s Ohněm*⁶⁴ soubor odstartoval na televizních kanálech v Kanadě a Spojených Státech.⁶⁵ Dále se dokončila inscenace *Zumanity*. V roce 2004 vyšla kniha *20 years under the sun* k dvacátému výročí ansámblu.⁶⁶

Světová premiéra produkce *Corteo* se konala v roce 2005. Následující rok vznikla inscenace *Delirium*. Dále si chystali svoji pátou show v Las Vegas: *Love*, která byla založena na motivy hudby světoznámé kapely The Beatles. Ve stejném roce podepsali smlouvu se společností Elvis Presley Enterprises, aby mohli vytvořit produkci *Elvis Experiences*, jež měla premiéru až v roce 2009.⁶⁷

V průběhu let se cirkus Cirque du Soleil účastnil speciálních akcí, pro něž nacvičil unikátní show, které se již nikdy nikde neopakovaly (např. čtyřsté výročí Quebec City). Dvacáté páté jubileum, které se uskutečnilo taktéž v roce 2009, byla další příležitost k vydání knihy *Cirque du Soleil: 25 years of costumes* o návrhářích v ansámblu a jejich kostýmech v produkcích.⁶⁸ Během následujících let do repertoáru přibýly další produkce jako například *Totem* (2010), *Zarkana* (2011),

⁶³ Česko-Slovenská filmová databáze. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/31116-cirque-du-soleil-cesta-cloveka/galerie/?type=1>

⁶⁴ *Cirque du Soleil Fire Within*

⁶⁵ IMDbPro: Cirque du Soleil: Fire Within. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: https://pro-labs.imdb.com/title/tt0354279?d=tt_header_moreatpro

⁶⁶ Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <https://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/corporate/cirque-du-soleil/history.aspx>.

⁶⁷ Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <https://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/corporate/cirque-du-soleil/history.aspx>.

⁶⁸ CLÉMENT, Textes Ronald, Pierre DESMARAIS a Michel DALPÉ. *Cirque du Soleil: 25 years of costumes*. 25th anniversary. Montréal: , Cirque du Soleil, 1997.

Iris (2011), *Michael Jackson THE IMMORTAL World Tour* (2011), *Amaluna* (2012) a další⁶⁹. Úspěch Cirque du Soleil v posledních letech dále jen roste, a proto lze očekávat další působivé produkce z jejich uměleckých dílen.

2.2 Realizace inscenací

Podkapitola je zaměřena na specifika inscenací cirkusu Cirque du Soleil. Nejprve je objasněn vývoj nového cirkusu - na co tento divadelní žánr navazuje a v co se dále vyvíjí. Následně je do kontextu zasazen Cirque du Soleil, který je na základě svých vlastností zařazen do jednoho z uvedených divadelních odvětví a na příkladě je stanovisko obhájeno.

Nový cirkus je divadelní žánr, který vznikl na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století ve Francii. Jedná se o fúzi pouličního divadla a akrobacie, jež se inspiruje poetikou a romantikou klasického cirkusu. V této době upadal klasický cirkus, který se označuje za cirkus tradiční. Tento umělecký žánr v sobě propojuje nejen divadlo a akrobacii, ale také další druhy umění jako například hudbu, výtvarné umění a další nejrůznější způsoby uměleckého projevu. Jedná se tedy o prolínání různých druhů umění v prostoru manéže, avšak takovými způsoby užití, jež odpovídají „současnosti“. Vymezení může svádět ke striktní diferenciaci cirkusu na nový a tradiční, což může být zavádějící. Nový cirkus s tradičním cirkusem si může být jistými postupy podobný, avšak ve výsledku mají inscenace oproti cirkusovým představením jiný výraz. Inovace ze strany nového cirkusu nutila tradiční cirkus také obnovovat svůj repertoár. Na tradiční cirkus lze tedy nahlížet v kontextu nového cirkusu jako zdroj inspirace, nikoli přímého předchůdce.⁷⁰

V současné době lze označit název nový cirkus jako poněkud zavádějící, protože již zcela nový není. Nový cirkus reprezentují především skupiny, které vznikly v sedmdesátých a osmdesátých letech. Tvorba těchto skupin je specifická,

⁶⁹ Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <https://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/corporate/cirque-du-soleil/history.aspx>.

⁷⁰ CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus: s doslovem O atribuci divadlu od Jana Dvořáka*. Vyd. 1. Editor Jan Dvořák. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 9-10.

protože svým dílem definovaly nový cirkus. Avšak jedná se o velice progresivní divadelní žánr, proto se vyvíjel během dalších let dál. Na přelomu osmdesátých a devadesátých let se nový cirkus natolik změnil, že se začalo užívat označení současný cirkus. Rozdíl oproti novému cirkusu spočívá především ve zdroji inspirace. Divadelní skupiny začaly užívat náměty z konkrétních textů či dokonce známých děl, avšak ve výsledku na scéně nezaznělo z dramatu ani slovo. V inscenacích současného cirkusu dochází k paradoxu, protože svou precizností a kreativitou se přibližují tradičnímu cirkusu a zároveň se inscenačními postupy vzdalují od nového cirkusu. Opět jsou inscenace založeny na atraktivitě dojmu, ale již se nezdůrazňuje ohrožení a další nutné podpůrné praktiky tradičního cirkusu. Náročná čísla bývají vložena do poetických obrazců.⁷¹

Současný a nový cirkus společně spojuje výběr námětů. Jedním z nich je například estetika chudoby. Některé soubory žijí kočovným způsobem života, k produkcím užívají staré vyhozené kostýmy, čímž se vymezují proti konzumní společnosti a také proti třpytivému tradičnímu cirkusu, což podtrhávají civilními převleky. Dále současný cirkus oproti novému či tradičnímu cirkusu nemá politicky motivovanou reakci na společenské změny, vypráví o člověku – konkrétním jednotlivci, čímž vytváří metaforu vztahů mezi lidmi nebo tematizaci obyčejných věcí. K současnému cirkusu se váže také moderní klaunství a burleska. Inspirací se stal například Buster Keaton, Jacques Tati nebo Marcel Marceau, avšak klasická groteska se objevuje pouze zřídka. Současný cirkus již nemá cíl „znovu sjednotit“ divadlo, tanec, hudbu a cirkus. Pouze do sebe splývají a vytváří různé formace, z nichž se následně zrodí celek, jenž nese jméno. Tradiční cirkus pracoval hlavně se třemi emocemi: strach, smích a úžas. Současný cirkus přidává do inscenací poezii a humor. Důležité okolnosti vzniku díla těchto žánrů je pokora, tvrdá práce a disciplína. V dnešní době se termín současný cirkus opět jeví jako překonaný, proto se reflektuje další vývoj, tudíž aktuální a zatím poslední fáze se nazývá dnešní cirkus. Tento žánr je velice pokrokový a má ještě velký potenciál dalšího růstu.⁷²

⁷¹ CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus: s doslovem O atribuci divadlu od Jana Dvořáka*. Vyd. 1. Editor Jan Dvořák. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 91-95.

⁷² Tamtéž, s. 96-100.

Cirkus Cirque du Soleil je typickým představitelem nového cirkusu. Nejen že spadá do časového vymezení, kdy se skupiny nového cirkusu zakládaly, ale zároveň splňuje ve svých produkcích řadu aspektů, jenž jsou zcela charakteristické pro nový cirkus. Jedním z nejvýraznějších prvků nového cirkusu je sjednocení dalších druhů umění. Cirque du Soleil obratně užívá daných možností jednotlivých umění, které obratně komponuje v jeden celek. Jako příklad lze uvést výtvarnou složku inscenace – scénografii a kostýmy. Nejprve je třeba zmínit, že pojetí výtvarného zpracování inscenací Cirque du Soleil jsou velice různorodé. Aranžmá scény se následně odvíjí od tématu. Například v inscenaci *Mystère* se konkrétní téma utvářelo v kreativním procesu, načež autoři transformovali produkci do podoby, kdy se hlavním námětem stal původ života ve vesmíru a jeho předchozí „preokupace“. Cílem návrhářky kostýmů a scénografky Dominique Lemieux bylo scénu zaplnit postavami, jež se inspirovaly ve světě zvířat a rostlin. Materiálem pro výzkum k vypracování kostýmů se staly encyklopedie, detailní fotografie přírody, které měly na její tvorbu výrazný vliv. Návrhářka využila literatury o teorii chaosu. Nakonec se zrodili částečně animální tvorové, jimž byly vlastní lidské prvky. Tento proces vedl k propracování každého detailu, jenž byl užít na kostýmu i na scéně, aby působil na diváky co nejsuggestivněji.

Do produkce jsou zapracovány postavy živočichů od nejmenší jednobuněčných organismů (tzv. *Spermatos* a *Spermatites*) přes obratlovce (*Zelený ještěr* či *Ohnivý pták* – znám z mythologií jako Fénix) až po člověka.⁷³ Už jen tvar kostýmů jasně ukazuje účel a funkci postavy. Například *Spermatos* mají na hlavě špičaté zakončení, tělo je baculatější, tudíž odkazují jasně na tvar spermie, i přesto že je navržena v podstatě obráceně než její skutečný tvar, podoba předesílá charakter postavy, který je následně umocněn pohyby herců.⁷⁴ Kostýmy jsou vytvářeny pro každou inscenaci nové, jedinečné a nikdy se neopakují.⁷⁵ Z důvodu, že se v produkcích kostýmy nevyužívají do více inscenací a na každou produkci

⁷³ CLÉMENT, Textes Ronald, Pierre DESMARAIS a Michel DALPÉ. *Cirque du Soleil: 25 years of costumes*. 25th anniversary. Montréal: , Cirque du Soleil, 1997, s. 28-33.

⁷⁴ Tamtéž, s. 32.

⁷⁵ REPORTÁŽ: S artisty z Cirque du Soleil jezdí po světě i švadleny a pračky. SPÁČILOVÁ, Tereza. *Kultura.idnes.cz* [online]. 2010 [cit. 2014-11-22]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/reportaz-s-artisty-z-cirque-du-soleil-jezdi-po-svete-i-svadleny-a-pracky-1ab-/divadlo.aspx?c=A101112_203538_divadlo_tt

jsou speciálně navrženy nové, skupina Cirque du Soleil oproti jiným ansámbům nového cirkusu vybočuje. Jiné divadelní společnosti se stejným žánrovým zařazením si naopak zakládají na ostentativním postoji vůči konzumní společnosti, tudíž se svými prostředky nakládají velice šetrně a maximálně je využívají.⁷⁶

Scénografie je úzce spjata s užitým prostorem. V publikaci *Nový cirkus* se vymezuje definice nového cirkusu oproti tradičnímu. Jedna z uvedených diferencí je absence šapitó v novém cirkuse jakožto kodifikovaného obrazu tradičního cirkusu. Do této definice způsob pojetí tvorby Cirque du Soleil nespadá, protože mají svou mateřskou scénu v Montréalu. Ve žlutomodrém šapitó většina inscenací ansámbu Cirque du Soleil uvedla svou premiéru.⁷⁷ Rozmístění šapitó je zcela běžné pro cirkusové stany. Prostor je rozdělen na otevřený, neutrální a k divákům přiléhající prostor přední, druhá část prostoru je uzavřená – od diváků vzdálený prostor zadní, jenž je určený pro dekorace. Prostor nabízí využití všemi způsoby a především všemi druhy umění. Jedná se o velice flexibilní prostředí.⁷⁸

Na turné Cirque du Soleil využívají především arény vybudované v dané lokaci. Arény svým rozmístěním a svými vlastnostmi navazují na tzv. proměnlivý prostor. Proměnlivý prostor se v průběhu let vyvíjel hlavně v technické vybavenosti a nabízel souborům rozsáhlé možnosti při manipulaci s prostorem. Již se umělci nevázali pouze na vertikální plochu, ale používali v inscenacích také horizontální polohy. Arénový prostor nabízí řadu výhod. Technická vybavení arénových prostor jsou dostatečně sofistikovaná zařízení, aby vyhověla náročnému světelnému designu, jenž obnáší inscenace Cirque du Soleil. Další předností je zobrazení herců herci ve velice příznivém měřítku, obrysy těla jsou patrné do každého detailu a vše se odehrává v těsné blízkosti diváka, čímž vzniká zvláštní intimnější kontakt s divákem. Lze také jmenovat širokou škálu využití arén pro různé, nejen divadelní aktivity. Sály jsou zpravidla přizpůsobeny pro velký počet návštěvníků.⁷⁹

U inscenací Cirque du Soleil se skupina muzikantů začlení mezi ostatní postavy a doplňují děj spíše v pozadí (*Varekai*), nebo hudební složku ztvární primárně celý ansámbl (*Corteo*), nebo se jedná o postavy, jež atmosféricky zapadají

⁷⁶ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 148.

⁷⁷ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 53.

⁷⁸ BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. 1. vyd. Překlad Jiří Vondráček. V Praze: Akademie múzických umění, 2001, s. 95-96.

⁷⁹ Tamtéž, s. 118-130.

do charakteru celé inscenace (*Alegría*) či sami předvedou samostatnou hudební etudu (*Corteo*). Kapela splývá s celou produkcí a není pro ni vyčleněn speciální prostor, čímž se stává aktivnějším prvkem v inscenaci, než v případě, kdy jsou odděleni od zbytku dění. Hudební skupina nemá v každé inscenaci stálý počet muzikantů, o čemž vypovídá různé pojetí funkce hudby v produkci (pokud se zapojí celý ansámbl, je hudebníků znatelně více než například ve *Varekai*, kdy hudba primárně tvoří podkres atmosféry inscenace). U většiny produkcí se jedná o autorské skladby, avšak pokud má inscenace konkrétní námět, se kterým jsou spjaty určité hudební hity, tak se stalo nutností tyto notoricky známé písně využít (např. skladby skupiny The Beatles nebo Michaela Jacksona). Cirque du Soleil jako doprovodný materiál ke svým produkcím vydává také soundtracky z inscenací.

Struktura inscenací je pojata typicky v rámci žánru. Primárně se drží narativní linky (pokud se odvíjí), z níž plynou artistická čísla, která však mají být pouze vyústěním situace a nikoli záměrem. Tyto scény se střídají s komickými čísly či pěveckými vstupy. Různorodost jednotlivých situací udržuje zájem publika, což je pro každý divadelní ansámbl hlavní prvek celé podívané.

Žádná z inscenací by nevznikla bez akrobatů, klaunů a tanečníků. Jedná se o všestranné umělce, na které jsou kladeny vysoké nároky. Tyto znaky vykazují často i další soubory zaměřující se na nový cirkus, ale Cirque du Soleil patří k těm nejnáročnějším. Do mezinárodního ansámblu Cirque du Soleil patřil jistou dobu také český gymnasta Jakub Pišek, který v mnohých rozhovorech potvrzoval vysoké nároky, jež jsou kladeny na umělce.⁸⁰ Vše se podřizuje umělcům, a proto je jim zajištěn maximální komfort, aby mohli podávat na scéně maximální výkony. Cirque du Soleil má pro své zaměstnance výrazný sociální přesah. Guy Laliberté vybudoval základnu Cirque du Soleil v kanadském Montréalu, kde nabízí perfektní zázemí, aby účinkující nemuseli řešit žádné životní komplikace, ale zaměřili se pouze na svůj výkon.⁸¹

⁸⁰ Lezl jsem do postele po čtyřech, přiznává jediný Čech v Cirque du Soleil. DRTILOVÁ, Zuzana. *Kultura.idnes.cz* [online]. 2010 [cit. 2014-11-22]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/lezl-jsem-do-postele-po-ctyrech-priznava-jediny-cech-v-cirque-du-soleil-1mz-/divadlo.aspx?c=A101029_191836_divadlo_jaz.

⁸¹ Nightline from ABC News: From Street Performer to Billionaire. In: *Youtube.com* [online]. 2011 [cit. 2014-11-23]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=3QVjreXFoJk>.

3 Inscenační analýzy

Na tomto místě se dostáváme k analýze produkcí Cirque du Soleil – *Alegría*, *Varekai* a *Corteo*. Rozbor tří klíčových představení nám pomůže porozumět inovacím, které Cirque de Soleil vnesl do divadelního světa. Zaměří se na rámcový příběh, způsob fabulace, artistické umění, scénografii, kostýmy, hudbu a ostentivní situaci v narativu. Vychází především z nahrávek představení a odborné literatury, jež se zabývá Cirque du Soleil. Záznam z *Alegría* vznikl v roce 2001 na Asia-Pacific Tour, o rok později bylo natočeno *Varekai* a nahrávka inscenace *Corteo* byla pořízena v roce 2005.⁸²

3.1 Alegría

Z analyzovaných produkcí je *Alegría* nejstarší. Inscenace měla premiéru 21. dubna 1994 v Montréalu, záznam byl natočen v červnu 2001 na turné v Sydney.⁸³ Do roku 2009 se hrála pouze v šapitó a od roku 2009 do 2013 byla *Alegría* výhradně arénovou produkcí. Dění se po téměř dvaceti letech uskutečnila 29. prosince 2013 v Belgii.⁸⁴ Jako první z produkcí Cirque du Soleil byla *Alegría* koncipována jako arénové vystoupení.⁸⁵ V inscenaci *Alegría* mohli diváci po celém světě obdivovat oděvy návrhářky Dominique Lemieux.⁸⁶ Ta spolupracuje s Cirque du Soleil již od roku 1990 a patří mezi nejžádanější divadelní výtvarníky v Montrealu.⁸⁷ Oproti ostatním inscenacím skupiny Cirque du Soleil jde o zvláštní dílo v tom smyslu, že v něm absentuje narativní linka. V *Alegría* je zakomponován specifický druh atmosféry, ale žádný rámcový příběh. Za leitmotiv inscenace lze označit protiklady a práci s nimi. Konkrétní příklady jsou

⁸² Údaje o vzniku záznamu jsou uvedeny v závěrečných titulcích.

⁸³ Cirque du Soleil: *Alegría*. [online]. [cit. 2014-03-27]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10369752176-cirque-du-soleil-alegria/>

⁸⁴ Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-03-27]. Dostupné z: <http://www.cirquedusoleil.com/fr/help/previous-shows/previous-shows.aspx>

⁸⁵ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 165.

⁸⁶ V přílohách uvádím fotky postav z *Alegría*, kde jsou detailněji vidět kostýmy.

⁸⁷ CLÉMENT, Textes Ronald, Pierre DESMARAIS a Michel DALPÉ. *Cirque du Soleil: 25 years of costumes*. 25th anniversary. Montréal: Cirque du Soleil. ISBN 978-298-0349-348, s. 148

uvedeny u rozboru jednotlivých scén.

Určujícím prvkem inscenace je životní pocit, radost ze života, schopnost i přes překážky prožívat radostné okamžiky. Takto vysvětluje název autor inscenace – divadelní režisér Franco Dragone: „*'Alegria! Alegria! Alegria!' Z italštiny se překládá jako 'Raduj se! Raduj se! Raduj se!' V mém rodišti se fráze používá, když jste v bolestech. Znamená to, život jde dál. Alegria, život jde dál, Alegria!*“⁸⁸

Režisér inscenace, italský rodák prožil většinu svého dětství a dospívání v Belgii. Když se v mládí dostal do Kanady, uplatnil se jako pedagog v Národní cirkusové škole, kam ho přijal Guy Caron. Prostřednictvím Carona se následně seznámil s Guyem Laliberté, který ho požádal o spolupráci na představení. Dragone nabídku přijal, protože chtěl do cirkusu vnést divadlo.⁸⁹

Představení začíná výkřikem Krásného Provinilce⁹⁰ (*Beautiful Delinquent*) „*Alegria!*“. Toto zvolání „direktora“, jak ho nazývá Cihlár⁹¹, je ihned doprovázeno živou hudbou, jež reprezentuje kapela, která jde principálovi v patách. Po cestě v hledišti není výjimkou, když se direktor někoho dotkne nebo verbálně komunikuje s diváky. Mezitím na jevišti siluety postav doprovází bojovné bubnování. Na pódiu pobíhají tři klauni, které organizuje jedno stvoření patřící do skupiny Starých Ptáků (*Old Birds*). Staří ptáci mají na hlavách kloboučky s výrazným peřím, čímž postavy připomínají skutečné ptáky. Těla herců jsou vycpaná, čímž se vytváří výrazné zaoblené křivky. Lemieux pečlivě vybírala materiál, aby evokoval vznešenou aristokracii.⁹² Hedvábné halenky zdobí krajky a drobné barevné kamínky. Žádoucí dojem vznešenosti, který navozují střihy a luxusní materiál oděvů sráží fialové pruhované kalhoty připomínající spíše domácí oblečení. Na obličejích mají představitelé ptáků masky s výraznými rysy. Dominuje jim ostrý nos, jenž má připomínat zobák. Stále je však zachován charakter lidské tváře, včetně úst. Fyzické

⁸⁸ „*'Alegria! Alegria! Alegria!' It's Italian for 'Joy! Joy! Joy!' Where I come from, it's what you say when you're in pain. It means life goes on. Alegria, life goes on, Alegria!*“

BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 167.

⁸⁹ Tamtéž, s. 64.

⁹⁰ DESMARAIS, Pierre. *CIRQUE DU SOLEIL. Souvenir Program Production*. Netherlands: Boom & van Ketel, s. 16

⁹¹ CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus: s doslovem O atribuci divadlu od Jana Dvořáka*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2006, Panorama českého alternativního divadla, s. 135.

⁹² CLÉMENT, Textes Ronald, Pierre DESMARAIS, Michel DALPÉ. *Cirque du Soleil: 25 years of costumes*. 25th anniversary. Montréal: Cirque du Soleil, s. 38.

kreace skupiny Starých Ptáků jsou spíše nemotorné a zbrklé. Tato podivná skupinka má v inscenaci funkci pitoreskních průvodců, kteří ostatním aktérům pomáhají při nástupu či odchodu na scénu. Obvykle bývá Ptáků pět, ale v prvních minutách se na scéně vyskytuje pouze jeden. Klauny zasáhne kužel světla, před kterým utečou. Na pódium přibíhá skupina akrobatů, za nimi důstojným krokem přichází Zpěvačka v Bílém (*The Singer in White*)⁹³ v doprovodu dvou modrých postav, které taktéž připomínají ptáky, avšak v odlišném pojetí oproti Starým Ptákům. Křídla mají připevněná na zádech, jejich kostým je celý z elastického lehce zlatavého materiálu a místy se výrazně blyští. Velice ladně se pohybují na pódiu. Na jevišti je prakticky neustále přítomen celý ansámbl. Buď se aktivně zapojuje, nebo je v ústraní či vytváří cílené pozadí scény. Alegria má řadu fantaskních až pitoreskních postav. Mezi ně patří již zmínění Staří Ptáci, Krásný Provinilec, Zpěvačka v Černém a Zpěvačka v Bílém, tři klauni, dva pomocníci, ti mají komický charakter, ačkoli nejsou prvoplánově žertovnými postavami, silák, trapézisté, akrobaté na pružných tyčích, trampolínách, muž předvádějící artistické číslo s gumou, hadí ženy, tanečnick s ohněm a nesmí chybět ani kapela, která celé představení doprovází hudební produkcí.

Zpěvačky jsou prakticky všudypřítomné. U většiny scén stojí alespoň v pozadí, pokud primárně nemají vystupovat. Bílá pěvkyně zpívá první hlas a sóla. Její černá pomocnice plní funkci doprovodného zpěvu. Zpočátku představení tyto protějšky působí dojmem, že budou proti sobě bojovat díky výrazně protikladnému zevnějšku, ale očekávání se nenaplní a dvojice vedle sebe harmonicky vystupuje.

Další kontrapunktů jsou patrné již v pojetí jednotlivých scén. Jedná se o střet starého a nového cirkusu. Odkaz na tradiční cirkus se vyskytuje například ve scéně siláka, který přijede ve voze na jeviště a mocně svým mužným hlasem burácí, jak tomu bylo zvykem, když přijel cirkus do města. Oproti tomu je poprvé na světě použita scéna tzv. Rychlíku (*Fast Track*), jedná se o sérii propojených triků na trampolínách. Toto číslo je typickým prvkem inovativního přístupu žánru nového cirkusu, ve kterém se neustále hledají nové invence.⁹⁴

⁹³ CLÉMENT, Textes Ronald, Pierre DESMARAIS, Michel DALPÉ. *Cirque du Soleil: 25 years of costumes*. 25th anniversary. Montréal: Cirque du Soleil, s. 36.

⁹⁴ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 174.

Osobitým způsobem se v inscenaci herecky projevuje Krásný Provinilec. Organizuje dění na jevišti a oslovuje konkrétní diváky. Jeho charakter se jeví jako lehce podlý, i když vše řídí. Sice je vůdčí osobností, ale i diverzant, což vyplývá z jeho mimiky, gest a tělesné konstituce. Je obtěžkán velkým břichem a hrbem, ale má výrazně hubené nohy, což mu umožňuje se rychle pohybovat, při chůzi mu však napomáhá hůl. Kostým se laděn do sytých barev (rudý frak, tyrkysová halenka protkaná barevnými kamínky, velký černý motýlek). Díky svému oděvu Krásný Provinilec budí dojem, že patří do vyšší vrstvy. V obličejí má výrazně vystínované kontury své tváře. Jeho vizáž je navržena děsivě či nevyzpytatelně, kdy diváky znejišťuje a neví, co dále mohou od postavy očekávat, ale svým chováním má na publikum spíš pozitivní vliv, což opět vytváří rozpor, jenž je koncept celé inscenace a zobrazuje se nejrůznějšími prostředky. Jedná se o opakující se vlastnost inscenace (např. zpěvačky), tudíž záměr leitmotivu tkví ve vizuálním protikladu, v kontrastu chování a zevnějšku postavy, ect. Zkrátka se využívá jakákoli zdánlivě neslučitelná složka inscenace.

V souboru se objevují i dva šašci, kteří mají funkci přísluhovačů. I v tomto případě je zde výrazný protipól. Jeden ze šašků je malé dítě a druhého představuje obrovský člověk. Někdy napomáhají akrobatům přímo v daném triku (např. malý šašek udělá salto spolu s akrobatem), kdy dokážou i z běžného cirkusového čísla vytěžit situační komiku.

Trapézisté představují v inscenaci Alegría milence. Ačkoliv v plejádě vystupujících patří spíš ke klasickým cirkusovým číslům, výstup oživí. Na závěr jejich vystoupení se spustí trapézy. Až když se pomalými houpavými pohyby snesou na zem, divákům se odhalí celý trik – v průběhu celého čísla jsou jištění. Strukturu provedení scény lze tedy označit za výsostně divadelní postup – odhalení triku a umožnění empatie diváků, kteří mají radost z provedeného čísla.

Neobvyklé vystoupení předvádí muž s gumou. Gumové lano využívá dost podobným způsobem, jakým se pracuje se šálami⁹⁵, ale triky jsou ozvláštněny

⁹⁵ Například trik, kdy se artista zamotá do šály a volně padá, načež má všechny pohyb plně pod kontrolou a na poslední chvíli se zachytí. Stejně postupuje i muž s gumou.

prvky, které umožňuje pouze guma. Například zkrouťte gumu a nechává se rozmotáním vynést nahoru, přitom se točí v obrovské rychlosti. Jeho vystoupení připomíná svojí „lehkostí“ létání. Tudíž jej pojí s předešlými postavami podoba ptáka, nikoli však pro svůj vzhled, ale pro schopnost proplouvání vzduchem. V dané situaci je primární motiv touha létat, která je svázaná reálnými limity. Opět se zde objevuje leitmotiv, který prostupuje celou inscenací – protiklady. Artistka chce létat, ale nemůže, protože je uvázaný na gumě.

Další typicky cirkusovým číslem jsou akrobati na pružných tyčích. Toto vystoupení spočívá v odražení se z ohebného bílého bidla, které drží dva účinkující, artisté udělají trik (například salto, apod.) a dopadnou buď opět na své místo, nebo na sousední žerď. Hra opozit se v této scéně vystihuje přítomností malého chlapce, který s dospělými artisty předvádí obdobně nebezpečná čísla.

Z klasických cirkusových dovedností vychází i kreace na velké houpačce až k vrcholu haly v závislosti na technických možnostech konkrétního prostoru. Mechanismus je zavěšen na kovovou konstrukci, která umožňuje akrobatům využití jako bradlo. Tak se mohou před samotnou akcí zlehka rozhoupat na jednotlivých tyčích. Na samotné houpačce se ve stejnou chvíli dokážou houpat i ve vyšším počtu. Triky, které provádí, jsou výběrem z těch nejtěžších kousků z trapéz.

Specifickou kategorií v cirkusovém umění jsou hadí ženy. V představení Alegria se objevují hned dvě. První z dam si své číslo ztěžuje pomocí točení obručí na různých částech svého těla. Druhý blok zaměřený na ohebnost je více tradiční, protože při něm není použita ani jedna rekvizita. Avšak to nebrání neuvěřitelné přehlídce lidských možností, kdy se například akrobatka dokázala hýžděmi dotknout hlavy.

Světově ojedinělým vystoupením se předvádí akrobaté na trampolíně ve tvaru písmene X. Střetávají se uprostřed a jejich skoky musí být na milimetry přesné, aby vše vyšlo a číslo se vydařilo. Nebezpečí, jež akce skýtá, udržuje intenzivní komunikaci mezi hledištěm a jevištěm. Z autopsie mohu potvrdit silnou energii spojenou s vědomím rizika, které v hledišti během tohoto vystoupení vládne. S emocí pracují všechna cirkusová čísla a právě rytmus inscenace, který vede publikum ke střídavým vlnám napětí a uvolnění, vytváří stále pevnější komunikaci jevištní akce s percipienty.

Tanečník s ohněm tak představuje spíše uvolnění po precizní scéně akrobatů na trampolíně. Muž zacházející s živlem ohně je uveden na pódium svými pomocníky, kteří mu zapálí jeden konec louče. On si následně druhou stranu zapálí pomocí svého těla. Lehké napětí scény posiluje bubnování. Atmosféru artistického bloku podtrhuje bodové, velmi tlumené nasvícení, které dává prostor vyniknout ohnivým kracím.

Trojice klaunů dokáže pobavit publikum klasickými skeči, jež jsou známé také ve varieté. Mezi klauny je rozdíl vizuální (barevný) a povahový. Zelený klaun je spíše organizační typ a koriguje ostatní dva. Oranžový by mohl nést charakteristiku Vytrvalec. V průběhu celého vystoupení se snaží předat dopis Zpěvačce v Bílém, doručit psaní se mu podaří až na samém závěru produkce. Poslední z tria je šedivý smutný klaun.

Pravděpodobně nejvýraznější ostentivní situací se stává chvíle, kdy scéna ztmavne, začne hrát ponurá hudba a po kolejích jede smutný klaun s obrovským kufrem. V pozadí stojí paraván s motivem noční oblohy. Klaun se zastaví a položí zavazadlo na zem. Otevře kufr, z něhož vylétnou dva balóny. Za doprovodu skličujících tónů saxofonu vytáhne klaun kabát, jenž pověsí na věšák. Omylem ze smutného komika vypadne jakýsi živý chuchvalec, klaun jej vrátí zpět do kufru, kde popadne klobouk a doplní jím visící svrchník. Do rukávu zasune ruku a tak vytvoří novou postavu, která ožívá díky plášti, širáku a pantomimickému umění. Zpočátku se klaun obává, že ho imaginární společník chce přiškrtit. Mýlí se, neznámá postava upraví jeho kostým. I přes jisté šaškovy obavy si „vymyšlenec“ oblíbí. Usne v objetí s tajemnou postavou, která mu dá do kapsy záhadný dopis. Zahoukání vlaku klauna probudí, odstrčí od sebe kabát. Zmateně pobíhá mezi kabátem a kufrem. Co si má vybrat? Pokračující cestu nebo tajuplnou postavu? Rozloučí se mávnutím, vezme kufr a po kolejích znovu odjíždí ze scény. Za vteřinu opět vtrhne na pódium a pádí s kouřícím kloboukem, což zase asociuje vlak. Zastaví se. Začne se kolem sebe rozhlížet, jeho mimika napovídá, že se jedná o jemu známé místo, vůči kterému cítí velkou nostalgii. Vytáhne si kapesník a zároveň mu vypadne dopis z kapsy. Zatváří se trochu překvapeně. Přečte si list papíru, tvář mu zřetelně zesmutní, dopis roztrhá. Smutnou atmosféru podporuje vědomí diváků, že klaun je stejně pořád sám a za každou cenu si snaží najít společníka, i kdyby to měl být jen kabát.

Celá etuda je protkaná hořkostí samoty. Intenzitu situace podtrhuje hudba, která daný děj umocňuje táhlým a ponurým zněním saxofonu či ostrou píšťalou s akcentujícím akordeonem. Výrazným scénickým prvkem je v této situaci také světlo, jež osvětluje výhradně klauna a scénu s kolejeji, čímž vytváří dojem osamělosti a posiluje vyznění pantomimických dovedností smutného klauna. Dramatické situace jako základní stavební jednotky děje posouvají syžet inscenace kamsi dál. Tato konkrétní ostenzivní situace však žádný dějotvorný vliv na následujícího dění nemá. Je samostatným příběhem ve větším celku. Klíčovým momentem v tomto ději je sblížení se s kabátovým člověkem. Evidentně se do klauna otiskl. Na jistou chvíli mu pomohl naplnit prázdné místo, se kterým si komediant nevěděl rady a byl ztracený. Díky tomuto vztahu se pak šašek dostane na rozcestí, kdy si musí vybrat svoji cestu. Nakonec dá přednost dalšímu dobrodružství a kabát opustí. Právě odchod od imaginárního partnera je pro tento příběh dramatickou situací. Hybatelem dalších činů mohl být i předaný dopis. To se však nestalo, protože dopis do poslední chvíle neztratí svou tajuplnost, stejně záhadně byl předán a na konci etudy i roztrhán. Tato ostenzivní situace zapadá zcela přirozeně do celého konceptu inscenace – střídání opozit. Jedná se o další kontrast, kdy v průběhu celé produkce se mění entuziastičtí a energičtí akrobaté s melancholickým klaunem. Až lehce depresivní atmosféra scény doplňuje škálu emocí v produkci (radost, láska, stesk, agrese, atd.).

Jednotlivá čísla podtrhuje živá hudba, jež je součástí inscenace. Kapela stojí povětšinou v pozadí, ale má jednu z nejdůležitějších úloh celého představení, protože instrumentálně doprovází všechny vystupující. Jejich úbory ladí do bílé barvy s kovovými odlesky a stříbrnými vestičkami. Stejně jako ostatní skupiny také kapelu maskuje výrazné líčení, které ještě podtrhávají „Pinocchiovsky“ protažené nosy. Hudebníci hrají na akordeon, klávesy, bubínek, saxofon, baskytaru a triangl.

Dominique Lemieux navrhla kostýmy v duchu Nového a Starého řádu. Oděvy, které jsou stylizovány do Starého řádu – Květiny (*Old Order - Fleur*), reprezentují etapu Zlatého věku v New Yorku. Do této kategorie patří Staří Ptáci či Krásný Provinilec. Publikace *Cirque du Soleil: 25 years of costumes* je charakterizuje jako malicherné, závistivé a popudlivé postavy. Jejich kostýmy se vyznačují luxusními hedvábnými materiály, šperky a drahými kameny v pestrých

barvách.⁹⁶ Zpěvačka v Bílém sice také zastupuje Starý Řád, ale ztělesňuje chráněnkyni Květiny, tudíž i veškeré dobro, jež inscenace obsahuje. Kostra tvoří vrchní vrstvu jejích šatů a je posetá perlami a drahokamy. Pod konstrukcí se vyjímá bílá lehce průsvitná krinolína. Nový Řád zobrazuje rovněž bohatství a okázalost, avšak obyčejnějším způsobem. Do této skupiny patří všichni akrobati včetně doprovodu Zpěvačky v Bílém, jenž se zpodobňuje jakožto modrokřídlá stvoření. Na jejich kostýmy jsou použity lehčí syntetické materiály a jsou zaměřeny na volnost pohybu.⁹⁷

Představení *Alegría* končí v podobném duchu jako i začíná – úvodní písní „Alegría“ a promenádou všech účinkujících. *Alegría* se stává klauzulí v produkcích Cirque du Soleil, poněvadž nemá rámcový příběh. Nicméně krátká fabulace se v rámci klauniády v produkci objevuje. Jednotlivé scény zobrazují exhibici artistického umění, krátké situační skeče nebo hudební vložky, ale jsou propojeny stejným leitmotivem, což jsou kontrastní prvky. V případě inscenace *Alegría* převažují ostenzivní situace, protože většina kreací probíhá v gestikulační rovině. Protiklady jsou zdůrazněny pantomimickými výstupy nebo jsou viditelné na první pohled. Pojetí celé inscenace se řadí v rámci repertoáru ansámblu Cirque du Soleil ke specifickým a výjimečným produkcím.

⁹⁶ CLÉMENT, Textes Ronald, Pierre DESMARAIS, Michel DALPÉ. *Cirque du Soleil: 25 years of costumes*. 25th anniversary. Montréal: Cirque du Soleil, s. 36.

⁹⁷ CLÉMENT, Textes Ronald, Pierre DESMARAIS, Michel DALPÉ. *Cirque du Soleil: 25 years of costumes*. 25th anniversary. Montréal: Cirque du Soleil, s. 37-38.

3.2 Varekai

Varekai představovalo pro Cirque du Soleil důležitou zkoušku především v nutnosti vypořádat se s personálními změnami v inscenačním týmu. Soubor se musel vypořádat s absencí důležitých tvůrců – Franca Dragone a Dominique Lemieux, kteří opustili ansámbli kvůli dalším uměleckým projektům. To byla výzva pro Guye Laliberté. Našel umělce z Quebecu – Dominica Champagne, který se chopil režie nové inscenace.⁹⁸ Premiéra inscenace Varekai se konala v roce 2002 v Montréalu. O úspěchu svědčí skutečnost, že se tento titul hraje dodnes, od roku 2013 figuruje vystoupení pouze mezi arénovými produkcemi.⁹⁹ Kostýmy navrhla designérka japonského původu Eiko Ishioka. Pochází původně z Tokya, nyní však žije v New Yorku. Věnuje se více uměleckým žánrům, sklízí ocenění nejen v oblasti divadla, ale i filmu.¹⁰⁰

„Výraz Varekai je romsky 'kdekoliv'. Od toho slova vznikl nápad: Nezáleží, kam vás vítr zavane, vždy budete doma,“¹⁰¹ tak vysvětluje ideu inscenace Varekai režisér inscenace Dominic Champagne. Popisuje svou tvorbu jako fúzi mezi hudbou, kabaretem a inscenací.

Námětem pro inscenaci Varekai se stal mýtus o Daidalovi a Íkarovi, proto se hlavní mužská postava jmenuje Íkaros. Další inspirace plynula z představy o tom, kam Íkaros spadl, děj je tedy situován do záhadného kouzelného lesa.¹⁰² Výraznou inspiraci v tvůrčím procesu vzniku inscenace představovala romská kultura. Ta se v představení projevuje především atmosférou, hudební produkcí a kostýmy. Do narativní složky ovšem romské motivy, příběhy nebo jiné symboly romské kultury nijak zásadně nevstoupily.

Děj začíná v prostoru stylizovaného pralesa, zvláštní bytosti se pohybují

⁹⁸ BABINSKI, Tony. *20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004, s. 291.

⁹⁹ Cirque du Soleil: Varekai. [online]. [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10564057354-cirque-du-soleil-varekai/21338147732/>

¹⁰⁰ např. Cena za umělecký přínos na filmovém festivalu v Cannes za film Mishima CLÉMENT, Textes Ronald, Pierre DESMARAIS a Michel DALPÉ. *Cirque du Soleil: 25 years of costumes*. 25th anniversary. Montréal: Cirque du Soleil, s. 147.

¹⁰¹ „The word Varekai is Romani for 'wherever'. And from that word, an idea: no matter where the wind carries you, you'll always be home.“

CHAMPAGNE, Dominic, Veronique VIAL a Kerry FLEMING. *Varekai*. New York: H. N. Abrams, 2003, s. 10.

¹⁰² Tamtéž.

mezi dlouhými tyčemi, šplhají po nich, to vše v doprovodu zvuků divokých zvířat. Zvuky přírody doplňují výrazné tóny houslí s typickým nádechem romské energie. Zpěvák začne vyvolávat do hudby slovo „Varekai“. Vedlejší postavy a kapela se shlukují na jevišti. Přicházejí nejen ze zákulisí, ale vylézají i z děr v pódiu a objevují se i z řad diváků. Na jeviště přijíždí se svým zvláštním zařízením Pozorovatel oblohy (*Skywatcher*¹⁰³). Dává najevo, jak mu jsou příjemné zvuky přírody oproti zvukům mechanickým a rušivým. Obrazně ty nepříjemné zvuky pěchuje do svého stroje, promění je uvnitř v mouchu, kterou na závěr chytí a zahodí. Nastává přítmí, světla jen lehce září, jsou vidět pouze siluety postav, které již podupávají a zvolna se pohybují. Na pódiu se začíná postupně rozsvěcovat. Všude se to jen hemží prapodivnými bytostmi, které po sobě povykují. Vteřinu před plným osvětlením na jevišti začíná hrát romská hudba. Všichni tančí, všemožně poskakují a blázní. Do toho reje divoké radosti náhle „spadne z nebe“ muž s křídly.

Rámcová situace inscenace přináší obraz Íkara v novém pojetí. Ústřední téma se netýká jeho zpupnosti a neuposlechnutí otce, ale orientuje se na Íkarův pád. Okřídlený muž dopadne do neznámého pralesa mezi roztodivné bytosti. Ty ho okradou o křídla a začnou na něj dorážet. Po chvíli se z propadla v jevišti vynoří zlaté ženské stvoření, do kterého se ztracený chlapec zamiluje. Kráska se jmenuje Olga. Láska je vzájemná, ale milenci jsou záhy rozehnáni ostatními bytostmi. Dívka je zajata. Rozdělení páru logicky muselo nastat, aby se dále odvíjely divadelní potažmo ostenzivní situace. Dále je tato klíčová situace dobře dramaturgicky rozpracovaná, protože mezi chaosem bytostí na jevišti, které měly za úkol znesnadnit průchod lásce, nastoupili na scénu akrobati, kterým do čísla ladila energická hudba s lehkou dávkou agrese. Muži jsou rozděleni do dvojic, jeden z páru si lehne do přístroje, který ho podpírá, aby vydržel být vzpřímený nohama směrem ke stropu. Druhý předvádí na chodidlech svého kolegy komplikovaná čísla, například salta a přemety. Na závěr skončí po kreacích ve stoje, na ploše lidského chodidla. Tato scéna se podle knihy režiséra představení jmenuje Íkarijské hry (*Icarian Games*).¹⁰⁴ Dramatický děj pokračuje zoufalou cestu Íkara za jeho láskou,

¹⁰³ Skywatcher nemá v češtině svůj přesný ekvivalent, výraz lze přeložit jako Pozorovatel oblohy. Ani v angličtině není tento termín zcela jednoznačný. Jedná se o vymyšlenou složeninu (sky – nebe, obloha; watcher – pozorovatel, hlídač).

¹⁰⁴ CHAMPAGNE, Dominic, Veronique VIAL a Kerry FLEMING. *Varekai*. New York: H. N. Abrams, 2003, s. 28.

hledáním milované dívky. Na cestě narazí na překážky v podobě Průvodce (*The Guide*)¹⁰⁵. I přes své jméno, které primárně asociuje spíše pozitivní vyznění postavy, jedná se o nejzápornější charakter celé inscenace. K rozeštvání zamilovaných používá hlavně vlastní invenci, zapojují se však i jiné postavy. Většina obyvatel lesa působí spíše mírumilovně, ale přebývá v tomto světě také hrstka těch, kteří se zasazují o nelehký průběh vztahu hlavních postav.

Když se Íkaros a Olga podruhé setkají, políbí se. Hned po láskyplném sevření jsou opět rozehnáni. Olga je uzavřena do vězení, které je zabudováno nad trojitou trapézou. Je vyvezena do výšky a snaží se ze spoutání osvobodit, přičemž svými pohyby předvádí náročné akrobatické kreace. Milenci symbolizují známý archetyp dvou vzájemně zamilovaných lidí, jimž společnost či jiné nepříznivé podmínky zasahuje do vztahu a snaží se při každém setkání zabránit dalšímu rozkvětu jejich emocí.¹⁰⁶ Funkci lesní společnosti lze přirovnat ke křehkému ekosystému pralesa, který naruší sebemenší změna, kterou ve *Varekai* představuje mladý Íkaros. Proto snaha rozeštvat zamilovaný pár vyznívá jako strach před něčím novým – potencionálně škodlivým.

Po této scéně plynule navazuje vystoupení trapézistek. Je velmi netradiční, protože už jen samotná trapéza je trojitá a své umění na ní předvádí hned čtyři akrobatky. Íkaros je celé scéně až do konce přítomen a nešťastně hledí směrem ke své milované. Samotná přítomnost herce při akrobatické scéně získává díky narativnímu rámci inscenace svůj význam. Je to další příklad toho, jak umně Cirque du Soleil propojuje ve svých inscenacích dramatický děj s cirkusovými výstupy. Na konci skokanského čísla se natahuje Íkaros za Olgou, která naříká vysoko u stropu arény. Ani tentokrát však není ve své snaze osvobodit svoji lásku úspěšný. Ze scény ho vyžene další číslo - Páni ohně (*The Fire Masters*).¹⁰⁷

Vystoupení Pánů ohně má taneční charakter. Nápadně připomíná romské tradiční tance, jsou zde typické prvky jako dupání, tleskání, apod. Na nejlepší světové úrovni předvádí artisté – tanečníci techniku točení. Jsou schopni točit se neuvěřitelnou rychlostí na celých chodidlech i na kolenech, přičemž se pohybují po pódiu.

¹⁰⁵ CHAMPAGNE, Dominic, Veronique VIAL a Kerry FLEMING. *Varekai*. New York: H. N. Abrams, 2003, s. 5.

¹⁰⁶ Např. Romeo a Julie, Anna Karenina a Vronský, Radúz a Mahulena, ect.

¹⁰⁷ CHAMPAGNE, Dominic, Veronique VIAL a Kerry FLEMING. *Varekai*. New York: H. N. Abrams, 2003, s. 52.

Následující etuda pozemní akrobacie přibližuje život lesních stvoření, konkrétně druhu žijícího ve vodě. Dominují převážně prvky silové akrobacie. Všichni účinkující se v této scéně nevěnují akrobacii, ale doplňují situaci o taneční kreace. Kostýmy jsou stylizovány do výrazných pestrých barev. I přesto, že skupina Cirque du Soleil již měla zkušenosti s inscenací *O*, kde se děj odehrává celý ve skutečné vodě, ve *Varekai* použila pouze modrou látku, která měla asociovat vodu. Iluzi vodní plochy doplnila ostenzivní komunikace mezi herci na jevišti.

Inscenace *Varekai* častokrát propojuje tanec s artistickým uměním. Stejně je tomu i v produkci tanečního páru. V tomto čísle se kombinují zejména prvky párové pozemní akrobacie a moderního tance. Oproti kostýmům ostatních postav má jiný oděv tanečnicků pouze jednoduchý střih (dáma tančí v přiléhavém bílém úboru a oblek jejího partnera se podobá neupravenému společenskému obleku bez saka). Dalším výrazným rozdílem jsou barvy jejich ošacení, které také zachovávají civilní ráz kostýmů. Díky nenápadnosti doprovodných vizuálních prvků pozornost ulpí zejména na tanečním a akrobatickém provedení čísla. Funkci scény v rámci celé inscenace lze definovat jakožto sen či jistý ideál vztahu hlavních hrdinů – neboli to, po čem oba touží, protože tanečníci zřetelně zobrazovali zamilovaný pár. Situaci můžeme pokládat za alegorii k hlavnímu narativu, avšak dosud stále nenaplněnou.

Na scéně se objeví Íkaros, jenž se zmateně rozhlíží. Z temné části scény se začínají vyjasňovat obrysy Průvodce, který si přivlastnil Íkarova křídla, a skupinky místních zvědavých tvorů. Jeden z nich se osmělí a i přes svůj hendikep (má berle) se vydá k překvapenému Íkarovi. Muž se mladíka dotkne, avšak v zápětí upadá do křečí a bolestí, které paradoxně ovládá Průvodce Íkarovými křídly. Za chvíli bolesti opadnou a naoko hendikepovaný člověk začne tvořit akrobatické kousky s berlemi. V jistých momentech ostenzivní komunikace mezi postavami naznačuje vzdor mezi Průvodcem a mužem, co se nebál Íkara. Scéna je završena jasným postojem muže, který již nemá z neznámého mladého cizince obavy. Ostatní postavy včetně Průvodce zmizí ze scény.

Následuje číslo s názvem Vzdušné pásy¹⁰⁸ (*Aerial Straps*) (podobně jako v *Alegría*) spočívá ve vzdušné akrobacii, kdy se dva muži v artistických pozicích pohybují v letu nad diváky a předvádí baletní figury, které jsou doplněny silovými

¹⁰⁸ CHAMPAGNE, Dominic, Veronique VIAL a Kerry FLEMING. *Varekai*. New York: H. N. Abrams, 2003, s. 78.

kreacemi. Provedení některých akrobatických triků se jeví velice náročně, místy až nemožně, tato scéna v sobě tedy nese poselství v rámci celé inscenace, že vše lze překonat. Tento motiv umocňuje způsob znázornění a nebezpečí, jež v sobě skýtá, protože by stačila drobná nepozornost a číslo by mohlo být fatální.

V produkcích Cirque du Soleil nesmí chybět žonglování. Většinou tato aktivita bývá součástí klauniád, ale ve Varekai je žonglování věnován samostatný prostor. Artista přibíhá energicky na pódium a přivítá publikum hvězdou, přemetem a saltem, načež oběhne část jeviště a začne žonglovat s kužely. U toho nepřestává pobíhat a předvádí různé akrobatické kousky. V pozadí sedí dva asijské chlapci, kteří žonglérovi asistují. Kužely vymění za míče a tyčku, se kterými opět obratně hází. Klacík využívá k točení míčů na jeho špičce. Vrcholem této scény je moment, kdy žonglér vymění velké míče za malé míčky a následně s nimi žongluje, avšak ne rukama, ale ústy.

Následující dvě scény jsou komického rázu. Jejich funkce tkví v udržení komunikace s diváky a zároveň zachovávají rozmanitost inscenace. Na pódium vběhne komický pár, který již svým pestrobarevným kostýmem a nedbalým výrazným líčením strhne pozornost. Za rytmu latinskoamerické hudby se rozvlní, ale ve chvíli, kdy se nadechnou a spustí první verš písně, celé jeviště zhasne a hudba ztichne. Situaci provází smích diváků.

Ze tmy se vynoří Průvodce, který si povídá se vzdáleným jemným hlasem kdesi „v nebi“. Logicky lze odvodit, že se jedná o uvězněnou Olgu ve výšinách. V ten moment mu praskne velká žárovka, kterou nosí rozsvícenou na hlavě. Zavolá svého sluhu Pozorovatele oblohy, aby mu pomohl. Tím se vytvoří komická dvojice – rozezlený pán, který potřebuje službu od svého pomocníka a nemotorný sluha, co pána v situaci ještě více zesměšní. Pozorovatel oblohy nezachází s pánem jemně a ve chvíli, kdy má ležet mu povel jasně přikáže. Mezitím si díky svému zařízení, které je složeno z různých antén spustí k zemi hák, na nějž Průvodce zavěsí. Následně Pozorovatel hvězd snadno vymění žárovku na hlavě Průvodce, jako například u lustru.

V inscenaci Varekai vystoupí také hadí žena, která má svoji scénu ztíženou balancováním. Scéna začíná na potměšlém jevišti, kde je středem pozornosti smutný Íkaros, kolem kterého se potácí hendikepovaný muž a dále se na pódium

začínají zjevovat výraznější postavy z inscenace (např. Pozorovatel hvězd). V zápětí z krátkého osvětleného tunelu, jenž je zabudovaný vysoko nad hlavami diváků, ladně sestupuje hadí žena v bílém oděvu. Po chvíli je jasné, že se jedná o Olgu. Íkaros se ke své milované toužebně naklání a chce si získat její přízeň. Ona se však plně soustředí na své číslo a Íkara ignoruje. Artistické prvky, které předvádí, jsou prováděny na tyči zakončené kvádrem o velikosti lidské dlaně. Pozadí tvoří tři ženy v modrém, které ohebné artistce pomáhají například při přesunu potřebného náčiní. Po dobu celé show je jí nablízku Íkaros a láskyplně k ní vzhlíží. Jedná se o první okamžik, kdy se po dlouhém odloučení milenci opět spatří. V průběhu vystoupení se Íkaros Olze stále přibližuje, avšak ona mu obratně uniká. Následně se pozice vymění a Olga se snaží Íkara dotknout, ale její asistentky jí v kontaktu zabrání. Olga završí své číslo a po dokončení se šťastně shledá s Íkarem. Již páru nikdo nestojí ve společné cestě. Olga s Íkarem se zpočátku dotýkají zdrženlivě a nenápadně. Vyvrcholení jejich setkání nastane v momentě, kdy se při jemném náznaku tělesného kontaktu zaháknou do kladky, která je vyveze vysoko nad pódium, kde pár předvede až intimní akrobatickou scénu, při níž jsou milenci do sebe vzájemně zaklenuti. Závěr trvá pouze pár vteřin a symbolizuje další fázi vztahu a důvěrné sblížení zamilovaných hrdinů. Během celé inscenace nastala transformace hlavních postav, které díky svým zkušenostem musí finálně dozrát, aby mohly žít spolu. Na Olze jsou změny patrné hned od prvního momentu, protože se výrazně změnil její kostým – bílý elastický úbor zdobený stříbrnými kamínky. Tato výměna oděvu za bílé roucho predikuje možnost svatby zamilovaných.

Jeviště se začíná plnit postavami, jež provázely celý narativ. Všichni vidí, že zamilovaný mladý pár překonal všechny překážky a kráčí sebevědomě po jevišti. Jejich jistota tkví ve stylu chůze – mají těla naprosto v rovině, ramena uvolněná, „otevřený hrudník“ a uvolněně se prochází po scéně. Ostatní bytosti z pralesa nereagují nijak mimo svůj charakter a všichni se drží své základní energie. Pozitivní postavy jsou stejně entuziastické, negativní jsou dále v opozici oproti dění. Ačkoli nejzápornější postava Průvodce sice vykazuje známky nesouhlasu a proběhne mezi párem, který pouze přeruší pouto rukou, avšak už je nic zásadně neoddělí. Průvodce s hněvem, jež je čitelný z ostrých a rychlých pohybů, vbíhá se stejným naladěním mezi diváky, čímž klade důraz na publikum, aby prožili silnější

percepci pocitů této konkrétní postavy. Mezitím na jevišti exhibují jednotlivé postavy, které připomínají svá čísla krátkým naznačením úryvku.¹⁰⁹ Tento moment nabízí prostor pro nenápadné vytracení Olgy a Íkara ze scény. Při navrácení hlavních hrdinů na jeviště nesou Olgu služebné (asistentky z její předešlé akrobatické scény) na mohutné matraci. Charakter postavy Olgy projde další fází, jež je opět patrná zejména díky jejímu kostýmu – elastický úbor je doplněn o bílé šaty a výraznou zlatobílou korunu. Prvky zlaté barvy nebyly užity náhodně. Poté, co je Olga bezpečně dopravena na scénu se hned přidá ke svému druhovi, jenž nyní nosí zdobné zlaté roucho a taktéž má na hlavě esteticky dominující korunu. Pár sedí uprostřed scény na piedestalu, který je vynesl do výšky, z níž mají přehled o dění v celém sále. Již oficiálně lze milence označit za manžele a potažmo panovníky fantazijního pralesa. Svědčí o tom jejich róby a také symbolické vyvýšení.

Láska zamilovaných prošla v dramatickém ději nejtěžší zkouškou v podobě odloučení od milované osoby. I přes toto úskalí ani jeden neztratil touhu se s druhým setkat a díky Íkarově vytrvalosti a trpělivosti Olgy vše společnými silami překonali. Vykoupením za nesnáze se stalo opatrné, ale v konečném důsledku euforické shledání.

Současně po stranách si akrobati nenápadně chystají scénu na tzv. Ruské houpání¹¹⁰ (*Russian Swings*). Dvě velké houpačky akrobati postupně rozhoupou až o tři sta šedesátí stupňů, tudíž se na nich točí dokola osy houpaček. Artisté vyskakují z houpaček, dělají ve vzduchu přemety, salta a podobné kousky. Hlavním trikem, který tuto scénu proslavil, se stalo přeskokování z houpačky na houpačku, u čehož artisti navíc předvádí komická gesta. Číslo s Ruskou houpačkou zakončuje celou inscenaci Varekai.¹¹¹

V závěrečném defilé přichází na pódium všichni herci v čele s Íkarem a Olgou, která jakožto čerstvá nevěsta hází puget za sebe. Dámy za ní kytici tradičně chytají. Novomanželé odchází směrem do publika, ale ostatní na jevišti za nimi smutní. Proto se pár otočí a vrátí se zpět za zbytkem lesních obyvatel. Spustí se

¹⁰⁹ např.: pár tanečních kroků, otočka, atp.

¹¹⁰ Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: <http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/varekai/show/acts.aspx>

¹¹¹ Filmový záznam umocňuje tyto nebezpečné triky speciálním úhlem snímání „point of view“ - úhel záběru, který vše snímá očima účinkujících.

euforický spontánní tanec celého osazenstva lesa včetně krále Íkara a královny Olgy, kteří zaniknou mezi ostatními postavami. Toto závěrečné splnutí je důkazem asimilace Íkara v novém prostředí. Tamější obyvatelé ho i přes značnou nedůvěru po čase přijali mezi sebe.

Celý narativ inscenace Varekai se skládá z divadelních situací potažmo ostenzivních situací, což je způsobeno tempem hry, které se rychle odvíjí. Děj není složitě strukturovaný. Akrobatická exhibice většinou na narativní složku plynule navazuje. Například Íkaros je v jedné scéně zajat a snaží se dostat ze sítě, kde byl uvězněn. U toho předvede náročné artistické kousky. Představení se tedy skládá z ostenzivních situací, které jsou prolínány samostatnými čísly klauniád, avšak v rámcovém příběhu lze najít taktéž komická vystoupení, která zajišťuje Pozorovatel oblohy nebo kouzelník se svou asistentkou.

Klauniády zde mají funkci rozmanitosti inscenace, jež má za úkol produkci oživit a ještě více upoutat pozornost diváků. K vidění jsou dva typy komiků. Prvním z nich je zmíněný Pozorovatel oblohy, který častokrát odlehčuje situaci svým chováním (smíchem, mimikou, apod.). Pantomimicky rozesmívá publikum například v prvoplánově dramatické chvíli, když Íkaros spadne do jejich říše a on zkoumá, zda je chlapec živý či mrtvý. Situace probíhá za lehce komických tónů, zároveň si drží nádech romské hudby. Mezi nástroji je slyšitelná židovská harfa, vybrnkávání strun na housle, činely a tamburína. Zvolená kombinace hudebních doplňků společně s pantomimou zesměšňuje celou situaci. Klaunská čísla Pozorovatele oblohy podtrhává Průvodce, který není kladnou postavou, avšak ve výstupech s Pozorovatelem oblohy má také svou komickou polohu. Například když Průvodci vyhořelo světlo a Pozorovatel si ho pověsí vzhůru nohama a vymění mu žárovku, kterou má zabudovanou na hlavě.

Dalším druhem komiků je pár – kouzelník se svou asistentkou, který vystupuje bez jakékoli návaznosti na příběh a vytváří v představení vtipné vložky. Steven a Joanna¹¹² se zpočátku v představení objeví velice nenápadně. Vypadají jako dva zmatení diváci, kteří se vetřou na pódium. Další jejich vstup je již výraznější.

¹¹² Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: <http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/varekai/show/acts.aspx>

Jedná se o propojení tradičního pojetí klasického kouzelnického čísla, jak ho známe z cirkusů, s moderními prvky. Nejedná se o zábavnou magii v pravém slova smyslu. Základní myšlenka je sice věrná původnímu pojetí, ale mimoto je v čísle zakomponována naprosto zřejmá ironizace a parodie obdobných show. Dvojice zachází až do absurdit. Nejdříve muž přitancí na jeviště, chvíli točí hůlkou. Ta se mu v zápětí zcela ohne, protože není z pevného materiálu. Zahodí ji a jednou rukou si přivolává vozík, který přijíždí ze zákulisí. Ovšem nepřijíždí zcela sám, je tlačěn (jsou vidět záda druhé osoby). Vozík se zastaví. Na vrchu je připravena plyšová hračka, kterou kouzelník využije. Tluče s ní o druhou ruku. Potichu si u toho žvatlá, tudíž nejsou zřejmá slova, ale pravděpodobně se jedná o jakousi formuli. Plyšovou hračku zahodí, udělá gesto a závěrečnou slovní vazbu řekne hlasitěji, čímž divákům naznačuje, že předmět zmizel. Přemístí se na druhou stranu pódia, sice už nevidíme záda, ale není pro nás překvapením, že zpoza kouzelnického stolku vyskočí asistentka Joanna. Tradičně jsou asistentky kouzelníků velice atraktivní, mladé a vysoké. Joanna tento stereotyp naprosto bortí. V obličejí je spíše pokreslená než namalovaná. Například tzv. zdravíčka, která se dávají pro zvýraznění lícnicích kostí, má přes celé tváře. Jejich barva je pastelově růžová, tudíž vytvoří tak efekt připomínající ruskou pohádku Mrazík, kde má podobně namalovaná líčka jedna z postav – Marfuša. Oční stíny, které mají opticky oči tvarovat, je spíše překrývají, protože Joanna použila výraznou modř, jež je daleko nápadnější. Komický vzhled doplňují krátké modré šaty, které jsou průsvitné a tak připomínají noční košilku. Kombiné podtrhuje žertovné situace, protože častokrát při nemotorném pohybu slečna odhalí své spodní prádlo. Tato neobratnost je způsobena její obuví, protože má boty na podpatku. Joanna se evidentně neumí v lodičkách pohybovat a chůze jí místy činí značné problémy. Se svým zjevem není pozadu ani kouzelník Steven, jenž se může pyšnit růžovým turbanem na hlavě, červenožlutou vestičkou na holém těle a tureckými tyrkysovými kalhotami, které jsou obvázány fialovým páskem. V podpaží se vyjímá husté plyšové ochlupení. Vše je vyrobeno z hedvábného materiálu. Jako obuv zvolil výrazně červené boty se zahnutou špičkou, tudíž celkový vzhled asociuje spíš orientálního fakíra než běžného kouzelníka.

V další komické etudě vystupuje pouze Steven, který zpívá na playback. Netrefuje se do textů, je otázkou nakolik vůbec původní text ovládá. Důsledkem

jeho vystoupení je, že svojí neschopností znechucuje také techniky, takže zhasínají a on honí kužel světla po celém jevišti i mezi publikem, aby alespoň na vteřinu mohl zapět.

Scénografie inscenace Varekai je výrazně odlišná od představení Alegria. Herecký prostor je ve tvaru kruhu, ale navazuje na zákulisí. Diváci obklopují jeviště ze tří čtvrtin. Hlavním konstruktem, který dělí jeviště a zákulisí, je les tvořený z trubek. Ten dobře slouží nejen hercům, ale také muzikantům, kteří po celou dobu představení nejsou vidět. Návštěvníkům jsou na dohled pouze zpěváci. V hudebním doprovodu pěje jeden hlavní ženský hlas, jeden hlavní mužský a jeden mužský doprovodný vokál. Použitý motiv hudby nachází svůj původ v romské kultuře, což je znát v průběhu představení nejen díky muzice, ale i zvoleným tancům.

Eiko Ishioka měla za cíl vytvořit kostýmy tak, aby byly stále aktuální a nikdy nevyšly z módy, případně aby vznikly oděvy, které jsou do módních trendů těžko zařaditelné. Důraz kladla na pohodlí a bezpečí účinkujících při akrobatických číslech. Její hlavní inspirací se stala příroda sama. Příběh pracuje s divokým neznámým pralesem, proto není divu, že zdrojem jejích nápadů byly různé tvary rostlin, zvířata, ale i živly.¹¹³

Hudba pomáhá v dokreslování situací, proto není třeba děj stavět na dialozích, poněvadž zvolené tóny naprosto přesně dokreslí náladu scén. Muzika je laděna do cikánských rytmů. Nejvýraznějším instrumentem v produkci jsou housle, které se tradičně objevují v romské kultuře.

Divadelní situace ve Varekai se vyjadřují ostenzivní fabulací narativu, jež následně ústí do akrobatického čísla. V artistických blocích je sice rovněž zakomponována fabule, ale není vždy zcela zřejmá. Divadelní situace jsou v ději dokončené, čili uzavřené. Vše začne i skončí na jevišti a produkce nabízí divákovi explicitní katarzi, jež má spíše pohádkový charakter (vše končí šťastně, Íkaros s Olgou jsou svoji a celý kouzelný les se raduje).

V inscenaci se objevují tři zásadní leitmotivy situací, jež také korespondují s filozofií ansámblu Cirque du Soleil: „rovnováha“ společenství (jakožto

¹¹³ CLÉMENT, Textes Ronald, Pierre DESMARAIS a Michel DALPÉ. *Cirque du Soleil: 25 years of costumes*. 25th anniversary. Montréal: Cirque du Soleil, s. 68.

ekosystému), které někdo vychýlí; zápletky lásky, která sblíží navzdory nástrahám; začlenění do „cizího“ společenství právě prostřednictvím lásky. Proto se místní tvorové chovají vůči Íkarovi odmítavě a komplikují mu setkání s milovanou Olgou. Bytosti jsou si vědomi, že pouze lehké narušení neznámého elementu může změnit jejich dosavadní život a zásadního obratu se bojí.

Dalším ze situačních motivů se stává láska, jež čelí řadě nástrah. Olga s Íkarem musí překonat dlouhé odloučení, ale on svou milovanou nepřestává hledat. Během náročné cesty se setkává s místními tvory, což slouží k vzájemnému poznávání. Stvoření si budují s Íkarem oboustrannou důvěru, avšak do konce není samozřejmé, jestli ho celá společnost z pralesa přijme. Dominantní postava ve společenství – Průvodce se s přijetím Íkara do tamějšího světa jasně nesmířil. Nicméně zamilovaný pár se po dlouhých útrapách opět shledal. Většina přítomných dává prostor tomuto novému vztahu. Jedná se tedy o typický pohádkový motiv, kdy se zakleje princezna či princ do nějaké podoby nebo je milovaná osoba ukryta na nějaké místo a udatný protějšek se ji snaží získat zpět. Námět dopadá atmosfericky na inscenaci, což se nejzřetelněji projeví ve výtvarné a hudební složce. Fabulace příběhu má taktéž pohádkový ráz, kde se vyskytují jasné typizované archetypální postavy (např. zlý Průvodce připomíná černokněžníka, Íkaros prince, Olga princeznu, atd.).

Užitý motiv lze brát jako specifický způsob metafory pro idealismus, jenž v sobě Cirque du Soleil jednoznačně obsahuje. Nejen že se věnují charitě a významné částky věnují na její podporu, ale také mají i v rámci uskupení silný sociální systém. Umělci mají zajištěno vše potřebné, aby se nemuseli zajímat o nic jiného než o své výkony, tudíž mají zajištěny své pozitivní zítřky. Podobné podmínky si přejí i pro ostatní. Proto inscenace nese s sebou vzkaz pro celý svět: Vše dobře dopadne!

3.3 Corteo

Corteo v překladu do italštiny znamená průvod. Nejmladší produkce z analyzovaných inscenací měla premiéru 21. dubna 2005 v Montréalu.¹¹⁴ Hru režíroval Daniele Finzi Pasca, který měl již za sebou rozsáhlé zkušenosti díky působení v evropských cirkusech či kanadské Národní cirkusové škole.¹¹⁵ Kostýmy navrhla Dominique Lemieux. Inspirací pro vznik kostýmů byly evropské umělecké styly mezi léty 1890 a 1930, nejzásadnější tvůrčí jiskru poskytl návrhářce malíř Toulouse-Lautrec.¹¹⁶

Narativ inscenace vypráví o klaunovi, kterému se zdá, že zemřel. Z toho důvodu je celé vystoupení pohlceno snovou atmosférou, kde se může odehrávat realita a také imaginace. Místo leží na pomezí reality a nebe, je to jakýsi meziprostor. Vyskytují se tu andělé, ale zároveň se Mrtvý Klaun (*The Dead Clown*)¹¹⁷ loučí se svými živými přáteli. Tato inscenace je postavena na kontrastech, dichotomii, kdy proti sobě stojí malí a velcí, absurdita s tragikou a kouzlo dokonalosti s šarmem vad.¹¹⁸ Právě díky výrazným protikladům je z produkce cítit jistá příbuznost s inscenací *Alegría*. Asi nejuvstízněji popsal dramatický prostor inscenace režisér: „*Inscenace je situována do zvláštního stupně mezi nebe a zemi, kde bohové a lidé mohou na sebe vzájemně působit skrze médium zvané cirkus.*“¹¹⁹

V úvodu inscenace se různí tvorové schovávají v oponě. Na jevišti se drží přítmí, jež doplňuje tajuplná hra na varhany. Atmosféra šíří tajemný nádech a v této chvíli poprvé slyšíme klaunův hlas, který má v angličtině zřetelný italský akcent:¹²⁰

¹¹⁴ Cirque du Soleil: Corteo. [online]. [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10369762617-cirque-du-soleil-corteo/>

¹¹⁵ Cirque du Soleil: Corteo. [online]. [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/corteo/show/creators.aspx>

¹¹⁶ CLÉMENT, Textes Ronald, Pierre DESMARAIS a Michel DALPÉ. *Cirque du Soleil: 25 years of costumes*. 25th anniversary. Montréal: Cirque du Soleil, s. 90.

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ „*The show is situated at a strange level between heaven and earth, where the gods and humans can interact through the medium of circus.*“

Tamtéž.

¹²⁰ V průběhu inscenace se domněnky o italském původu klauna potvrdí, protože mluví plynule italsky jako rodilý mluvčí.

„Jednou jsem snil o vlastním pohřbu. Všichni jste tam byli. Ležel jsem mrtvý uprostřed jeviště. Mohl jsem otevřít oči, dokonce mluvit. Byl to sen, který začínal jako hra. Monsieur Loyal hlásí do mikrofonu: 'Dámy a pánové, zveme Vás do světa Corteo!'“¹²¹

Tím nás uvádí Mrtvý Klaun s Loajálním Písačem (*The Loyal Whistler*)¹²² do celé inscenace. Obraz se začíná rozjasňovat a na pódiu se objeví scénérie, kterou popisuje klaun ve svém snu. Iluze, že je klaun skutečně mrtvý, ožívá hlavně zpočátku, kdy hlavní hrdina opravdu nevykazuje známky života, dále díky přítomnosti nadpřirozených bytostí – andělů. Leží na posteli, nad ním létá anděl a kolem něj se pohybují prapodivné postavy, které jsou kvůli tlumenému světlu těžko rozpoznatelné. Když se pódium rozjasní, je zjevné, o koho jde – s klaunem se přišla rozloučit cirkusová společnost. Hlavního hrdinu „vzbudí“ pokus anděla, odtáhnout si jednoho trpaslíka z pozemského života do záhrobí a rychle ho stáhne z andělského sevření. Poté hlavní hrdina opět ulehne a znehybní. Světští hrají a zpívají na poslední cestě jejich souputníka. Nastává promenáda, u postele komika se vystřídá většina charakterů a chovají se způsobem vlastním jejich roli. Někteří mají lehce brutální způsoby a neváhají klauna okusovat, což nebožtíka opět vyruší z pokoje. Zvláštní mravy zachovávají také mezi sebou, a proto není divu, že se na scéně objeví dvě dívky, co se bez okolků hádají, až rozepře přeroste až v bitku. Děvčata jsou odvedena okolními postavami, které se střídají u postele klauna, jenž se znovu snaží v klidu navěky spočinout. Klidu v této situaci moc není. Světští v podání inscena *Corteo* jsou velice divocí, energičtí a rychlí, tudíž se svými projevy stávají rušivými elementy, avšak k odchodu klauna naprosto nezbytnými, protože se mrtvý hrdina potřebuje rozloučit se svojí cirkusovou rodinou. Rychlost pozůstalých se projevuje v tempu celé scény, kde se během několika minut vystřídá nespočet postav a prakticky si nelze všechny jasně zapamatovat, protože přes jeviště doslova proběhnou a jen pár vteřin věnují klaunovi. Někteří dokonce přítomnost hlavního hrdiny nezaznamenají a jen proplují přes jeviště v akrobatických pozicích (např. akrobatka v růžových šatech s kloboučkem je držena na rukách svého artistického

¹²¹ Přímou řeč vykřikuje Loajální Písač (*The Loyal Whistler*).

„I've dreamed of my funeral. You were all there. I was lying dead in the centre of the stage. I could open my eyes and even talk. It was a dream and started like a play. Monsieur Loyal pronounced on a microphone 'Ladies and gentlemen we invite you into the world of Corteo!'“

¹²² Cirque du Soleil: Corteo. [online]. [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/corteo/show/characters.aspx>

partnera, avšak nejeví známky zájmu o klauna) nebo představují svou postavu způsobem, jímž prezentují typizaci daného charakteru (např. Loajální Písač). Náhle se mezi pozůstalými objeví Obří Klaun¹²³ (*The Giant Clown*) – Vittorino, který se přes všechny postavy, jež mu znesnadňují cestu, dere za svým přítelem. Když ho spatří, jde za ním a padnou si do náruče. Avšak velice rychle jsou vyrušeni ostatními přítomnými, neboť točí s postelí nebožtíka. Mrtvý Klaun se je snaží uklidnit a vysvětluje, že toto je jeho pohřeb, čímž chce nastolit trochu klidnější atmosféru, ale Vittorino je už pryč. V okamžiku, kdy přestanou, přichází na jeviště čtyři slečny v šatech. I přesto, že se jedná o poslední rozloučení s Mrtvým Klaunem, nebrání mu to v laškování s dámami. Scéna seznamuje publikum se společností, jež je v dalších minutách provází celou inscenací. Líčí tak komplexně energii a nasazení postav. Jednotlivé postavy se následně individualizují během konkrétních čísel, jinak většinu inscenace svěští působí jako heterogenní společnost, která i přes všechny odlišnosti působí jako jeden celek.

Začíná první akrobatické vystoupení trapéz. Ženy, se kterými před pár okamžiky Mrtvý Klaun svévolně koketoval, se ujímají trapéz v netradiční podobě – používají obrovské lustry, na kterých rozevlátě visí. Do jedné z dívek se hlavní hrdina evidentně zamiluje. Svůj cit jí naznačuje větší pozorností a něžnými gesty. Dokonce zazní jméno žádané slečny – Valentina. Celou scénu doprovází mužský zpěv v italštině, což potvrzuje zasazení narativu do italského prostředí. Zakleslé trapézistky do křišťálových lustrů se točí nad scénou. Pod nimi se taktéž otáčí klaunova postel, u níž k dívkám vzhlíží klaun, trpasličí žena, Obří Klaun a Loajální Písač. Z postele se vyveze nad úroveň dalších dvou svítidel nejhonosnější a největší z lustrů, na němž předvádí artistická čísla dvě akrobatky. Točení a užitá nálada hudby umocňuje dojem snu, jež lze označit za leitmotiv inscenace. Během uvedeného čísla přebíhají přes pódium muži a pohvizdují na sebe. Jedná se o moment, kdy se lustry snáší k zemi a pozornost diváků je třeba přeorientovat na jiný cíl scénické akce. Zároveň tato chvíle zapadá do konceptu snění, kdy si divák zdánlivě nesouvisející jednání nemá potřebu jakkoli vykládat, protože celá inscenace má lehce snový nelogický nádech. Lustry se nečekaně opět zvednou a

¹²³ Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-04-12]. Dostupné z: <http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/corteo/show/characters.aspx>

číslo pokračuje. Opakuje se nečekaný vstup chlapců, kteří dělají akrobatické kousky na klaunově smrtelném lůžku. Opět narušení funguje jako rozptýlení publika, avšak lze akci pojmout jako předzvěst následujícího čísla. Na závěr situaci zklidní přítomnost anděla, který sestoupí z „nebe“ k Mrtvému Klaunovi, ale pořád hlavního hrdinu nechá se svými blízkými v meziprostoru, aby měl čas na další loučení.

Následující akrobatické vystoupení se odehrává na trampolínách. Ty jsou velice chytře scénograficky řešeny, protože jsou zasazeny do postelí, tudíž artisté mohou autenticky dovádět na lůžkách jako malé děti, házet s polštáři, ale zároveň předvádět artistické prvky. Používají nejen plochu určenou ke skákání, ale i rám postele. Zpočátku se mladíkům snaží Mrtvý Klaun vysvětlit, že se jeho postel akce účastnit nebude. Po krátkých dohadách si uhájí své lůžko a na scéně zbudou pouze dvě postele, na nichž dění dále probíhá. Záměr situace spočívá v dramaturgické pestrosti, aby inscenace neztratila vazbu na diváky. I přesto, že se původně jedná o pohřební průvod, není nikterak zvláštní, že si produkce nezachovává jednotnou atmosféru nebo minimálně neobsahuje pouze scény, které na sebe plně navazují či k sobě ladí. Proto je velice důležité si uvědomit, že účastníci posledního loučení s Mrtvým Klaunem jsou právě svěšší, kteří jsou vykresleni jakožto lidé, pro něž loučení (byť na věčnost) nemusí být primárně truchlivou záležitostí. Při tomto čísle nad hlavami aktérů i návštěvníků poletují dva andělé. Obratné kousky přeruší Loajální Písač, který má v představení Corteo pozici principála, je hybnou silou narativu, jež posouvá děj kupředu a bičem všechny vyžene.

Na scénu letí skupinka andělů s nebožtíkovou postelí, kde si Mrtvý Klaun povídá s éterickými bytostmi. Jsou to feminní andělé, tudíž se opět ukáže Klaunova neřest a začne s nimi koketovat. Situaci lze přesněji označit za monolog. Hlavně se projevuje Mrtvý Klaun, který se snaží zaujmout svojí výmluvností. Hovoří převážně italsky, avšak prohodí také anglickou frázi „*Jak se máte?*“¹²⁴. Dále potvrzuje své laškovné záměry svou mimikou, kdy se na anděly velice vřele s jemným podtónem usmívá. Létající bytosti mu věnují křídla. Muž se s komickým podtextem táže, zda-li jsou v jeho velikosti – extra large. Klaun se učí létat a opravdu ho nová křídla

¹²⁴ „(...) *How do you do?*“

nesou, nebožtík pluje vzduchem. Nastane krátký moment, kdy se hlavní hrdina zcela neudrží a nebezpečně klesne. Na poslední chvíli znovu začne létat a komicky se plácá vzduchem jako ryba na souši, aby se jen o kousek vznesl. Nadále neustává ve snahách se udržet ve vzduchu a naslouchá instrukcím jednoho z andělů.

Komunikace s anděly vypadá poněkud jednostranně. Mluví převážně klaun, ale pokyny či jiná sdělení nadpřirozených bytostí probíhají v ostenzivní komunikaci neboli gestikulační a mimické rovině. Opět nastane klaunův propad, ale situaci zvládne již výrazně zkušeněji a stačí mu pouze pár pohybů, aby zase vzlétl. Scéna končí, když Mrtvý Klaun vpluje do pomyslného „světla na konci tunelu“, které je osvětlovací technikou vytvořeno na vrcholu arény. Tato divadelní situace lze zařadit do kategorie klauniád a komických výstupů, ale jejím prvořadým účelem je posun narativu.

Přechod k dalšímu číslu probíhá způsobem vlastním filmovým technikám, protože sál zhasne („střih“) a zvýrazní se pouze světelný pruh, po kterém se na jeviště dokutálí obruč, která vypadá jako by zdánlivě sama iniciovala vlastní pohyb. Poté se na jevišti objeví další obruče a artisté, kteří s nimi dále pracují. Základní manipulace s velkými kruhy spočívá v pevném uchopení rukama a tlakem rozkročenýma nohama uvnitř obruče. Artista tlakem na různé části kruhu může ovlivnit směr a rychlost točení kruhu. V pohybu lze najít leitmotiv snění, jež podtrhává točení se stejně jako u čísla trapézistek, které se taktéž cyklicky točily na lustrech.

Na scénu navazuje prapodivná snová sekvence, jež prolíná číslo s kruhy. Pierot kráčí ve značné výšce po laně, avšak vzhůru nohama nad hlavami diváků. Jde klidně a uvolněně jako by jeho nohy směřovaly k zemi, ale přitom visí hlavou dolů. Tento akt má funkci umocnění pocitu iluze, aby si publikum kladlo otázky, jestli stále může být i tento úkon reálný, kde se nachází hranice snu a bdění či života a smrti. Současně se na jevišti objeví vysoká andělská bytost v podobě ženy, která svým zpěvem podtrhuje aktuální atmosféru. Po odchodu zpěvačky z pódia se dostává prostor klauniádám.

Klauniády v této inscenaci mají rozmanité spektrum – láskování hlavního hrdiny, groteskní etudy, apod. V produkci *Corteo* lze tyto originální scénky označit

za specifické také díky svému obsazení. Komických vystoupení se účastní jak muži tak i ženy. Nadcházející scéna v produkci je vhodným příkladem. Na jeviště přijíždí „kůň“ (dva herci či herečky hrají jednoho koně), drezúru s nimi provádí člověk nezvykle malého vzrůstu, čímž je vytvořen velikostní kontrast. Hřebci neposlouchají a nechtějí plnit nařízené povely, načež utíkají do publika. Kůň se tak „rozpadá“ a jeho „kousky“ se rozutečou do různých stran. Účel scény lze označit za prvoplánový záměr oživení vývoje dramatického děje. Taktéž etuda zapadá do produkce logicky, protože sice světští přišli původně na pohřební průvod a chtějí vyprovodit svého blízkého, ale to jim nebrání ve vlastní exhibici (jak již naznačila úvodní scéna).

Po splašených ořích, kteří po kusech odbíhají ze scény, nastupuje hlavní narativní linka. Přes pódium prochází smuteční hosté a všichni naráz pějí nebo doprovází pochod hudebními nástroji. Všichni (nečekaně) disciplinovaně kráčí v rytmu smuteční hudby. Jazyk textu písň překvapuje již při prvních verších, protože hned zpočátku je zcela zřejmé, že se jedná o východoslovanský jazyk. Lze se tedy domnívat, že tento výrazný prvek může odkazovat na tradici ruských cirkusových škol, ze kterých autoři čerpali svou inspiraci. Když se procesí dostane do poloviny jeviště, spustí veselé melodie. Na scéně všichni tančí a již nikdo se nedrží striktních řady. Oproti úvodu této situace se taneční akce jeví velice neformálně. Tuto uvolněnost a veselí přeruší Loajální Písač, jenž všechny překřičí hřmotným: „*Ticho!*“¹²⁵ Začne ostatním velice rázně kázat, že celá tato událost měla být původně pohřeb. Světská společnost se poslušně seřadí a pokračuje v procesí dál, až mizí z jeviště. Opět lze definovat tuto situaci jako důraz na původní cíl celé produkce, vyzdvižení leitmotivu, protože účastníci jsou zcela evidentně lehkomyšlní a rychle ztratí návaznost na momentální dění, jež se rozplyne v řadu různých vystoupení. Proto je nutné, aby Loajální Písač disciplinoval ostatní, protože jinak by nikdy nevyprovodili svého souputníka na věčnost a on tak nemohl získat pokoj pro svou duši. Při zakončení scény se na jevišti zjeví opět andělé jako by pomalu následovali pochod. Loajální Písač v posledních momentech ještě apeluje na diváky, aby brečeli a taktéž drželi smutek. Za absurdní moment celého procesí lze označit přítomnost Mrtvého Klauna v průvodu, který hrál na tubu na

¹²⁵ „*Silence!*“

vlastním pohřbu.

Inscenace *Corteo* je už svým zasazením nutně předurčena ke stylizaci s klasickou cirkusovou atmosférou. V následujícím čísle se objeví číslo odvážná provazochodkyně. Avšak jedná se o produkci nového cirkusu, tudíž nutně čerpá primárně z cirkusové poetiky, proto umělkyně vystoupení obohatí náročným prvkem – přechází přes provaz a zároveň zvládá artistické prvky na špičkách baletních piškot. Situace je vyvedena do extrému, když si jako další prostředek pro zdolání překážky zvolí jednokolku. Akrobatka diváky udržuje v napětí, avšak její mimika působí uvolněně, tudíž se nejedná o záměrný a okázalý dojem strachu (na rozdíl od čísel tradičního cirkusu). Například si lehá na provaz nebo točí s obručkami, které jsou rozprostřeny přes celý její trup a zároveň se stále drží v baletních piškotech na provaze. V průběhu vystoupení jsou neustále přítomni andělé, jako by střežili svěřenou duši v nebezpečí.

Na odlehčení atmosféry v sále pokračuje klauniáda. Vittorino jde s pomocníkem hrát golf. Míček hraje hlava jedné z hereček. Ve chvíli, kdy je jasné, co se chystá Obří Klaun s „golfovým míčkem“ udělat, začne se „míček“ různě naklánět, padat a nadržít ve strnulé poloze, dokonce pokouše i asistenta hráče nebo zmizí pod pódium a mává bílou vlajkou na znak míru. Klaunům se míček nepodaří odpálit a svoji scénku ukončí úprkem do zákulisí. Situace probíhá především na úrovni ostenze, ale pro oživení herci heslovitě promluví. Důležitá je zejména mimika „golfového míčku“, která jasně napoví, jestli má postava strach, zlobí se nebo si z pánů utahuje, což je základním prvkem celé scénky, protože od reakce „míčku“ se odvíjí jednání golfistů. Například se míček usmívá, protože již při přípravě na odpal Obřího Klauna uhýbá poloze hole, tudíž je nemožné, aby se klaun trefil.

Následující vystoupení mění komickou polohu za žonglérské dovednosti. V produkci pokračují žongléři, kteří volí náročnou techniku, kdy se při žonglování s kruhy střídají nebo se do individuálního žonglování nečekaně zapojí také další z kolegů. Zároveň zvládají žonglovat v akrobatických pozicích, i když na nich stojí další žonglující člověk. Při čísle jsou přítomni opět andělé a asistují umělcům. Na závěr scénky jedna z bytostí osloví jednoho z žonglérů, jako by mu připomněla trik,

který vynechal. Artista se vrátí a vystoupení doplní – jeho kolegové mu hází ve vysoké frekvenci žonglérské kruhy, jež všechny pochyťá a nasadí si je na krk jako náhrdelníky. V rámci narativu situace zásadně nic nemění, pouze dává prostor světským se více projevit. Zajímavá je funkce andělů, jenž většinou stojí v pozadí většiny scén. Častokrát mají symbolický rozměr, kdy jejich přítomnost znázorňuje možnost nebezpečí, upozorňuje na křehkost lidského života a taktéž připomíná místo dramatického prostoru, který je na pomezí života a smrti.

V inscenaci *Corteo* se ve větší míře využívají techniky osvětlení, jež vytváří efekt filmových střihů. Takto navazuje další pantomimická scéna. Po setmění v sále se jemným osvětlením zaměří na živou loutku (marionetu), která má představovat panenku a pomalu se snáší na pódium. Herečka přidává k pohybům loutky další artistické triky, jež zpestřují celé číslo. Pravděpodobně se jedná o sen či dávnou vzpomínku Mrtvého Klauna, protože se objeví na pódiu v plavkách a s míčem v podpaží, jako by akorát plánoval návštěvu koupaliště. Narazí na loutkovou dívku a okamžitě s ní začne mluvit. V jeho podání rozhovor lze přesněji označit za monolog. Panenka si chce začít hrát s míčem, což klaunovi naznačí ostenzivní komunikací (ukáže na míč, on se ujistí, jestli si opravdu chce hrát s míčem a ona tiše přitaká). Po scéně přeběhnou andělé, aby připomněli svou symboliku a jejich přítomnost nezanikla. Mrtvý Klaun si s živou loutkou dále hraje až do chvíle, kdy mu panenka vezme míč a vyveze ho vysoko k vrcholu arény. Klaun se tváří lehce bezradně a tak začne směrem do zákulisí volat svoji maminku. Panenka míč upustí a balón chytí anděl. Boží služebníci si mezi sebou začnou házet a náramně se baví. Klaun se motá mezi nadpřirozenými postavami a snaží se opět získat míč. Nakonec se stane úspěšným a chvíli si sám začne kopat. Současně andělé mizí ze scény a klaun v zápalu hry dokoře míč k Pierotovi, který se znenadání zjeví na pódiu. Hlavní hrdina nechá dětské hry, vezme balón do rukou a pozorně sleduje, co Pierot udělá. Ten mu nasadí svůj čepec a lusknutím prstů odstartuje energickou hudbu akcentující saxofon a tzv. buben djembe. Změní se také světelné aranžmá, jež přejde ze zlatavých tónů do tmavě modrého nádechu scény. Na jeviště přitancí dvě dívky a příkluse malý koník (resp. liliput v kostýmu koně). Pódium se začíná plnit dalšími umělci – trapézisté, tanečníci, pozemní akrobatí, ect. Každý předvádí volnou tvorbu

své disciplíny. Zpočátku Mrtvý Klaun reaguje na situaci zmateně, ale čím více aktérů na jevišti přibývá, tím se zvyšuje entuziasmus nebožtíka. Scéna se místy vyprazdňuje, pokud je na místě, aby se nabídl prostor konkrétním ukázkám z akrobacie či jiné disciplíny. Tento způsob uvolnění prostoru je využit jako plynulý přechod do další scény.

Mrtvý klaun si na jeviště přivádí maličkou ženu, jež se vznáší přivázaná k celému roji balónků. Povídají si a opravdu se jedná o rozhovor, avšak opět má atypickou formu, protože liliputka hovoří rusky a klaun mluví italsky. Evidentně jazykovou bariéru nepocítují a dobře se baví. Nastává chvíle pro klauniádu. Hlavní hrdina předstírá, že zvedá maličkou postavu na jedné ruce, u toho pantomimicky zveličuje námahu, jež mu výkon ve skutečnosti činí. Klaun své úsilí přehrává, což podtrhuje fakt, že je maličká dáma přivázaná k balónkům a sama letí ve vzduchu. Navíc celé snažení vyvrcholí tím, že drobná liliputka stojí na jednom prstě klauna. Hlavní hrdina strčí ženu s balónky směrem do publika a instruuje, že je možné se jí dotknout a následně roztlačit dál, aby opět vzlétla. Jedná se tedy o přímý kontakt herců s publikem a vzniká přímá komunikace mezi aktéry a diváky. Tím se vytváří dialog, při kterém se diváci ještě více sžijí s inscenací a stávají se její součástí. Své působení na jevišti malá žena zakončuje krátkou vtipnou promenádou přes klaunovy ruce a hlavu, přičemž mu úmyslně stoupne na obličej.

Po závěrečném rozloučení drobné dámy s publikem se na jevišti světší rozdělí do dvou skupin, které dělí klasická houpačka pro dva lidi, jaké známe z dětských hřišť. Skupinky působí mírumilovně, zpívají a hrají na hudební nástroje. Atmosféra se začne zostřovat díky „špičkování“ dvou mužů na houpačce. Celková nálada situace se prozatím nemění, protože hudba udržuje smír, avšak díky pohybům a gestům lze předpokládat, že tato atmosféra nebude mít dlouhého trvání. Rytmus hudby se začne zrychlovat, akcentuje se hra na buben, což samo o sobě vyzývá k bojovnému ovzduší scény. Není zcela jasně rozpoznatelný systém, jak jsou akrobaté rozdělení. Důvod boje lze označit za ryze prvoplánový, protože muži mezi sebou jasně ostentivně komunikují a z jejich gest vyplývá, že se jedná a mužské vyzývání. Vzájemně se nabádají k různým úkonům ve smyslu: „Já zvládnou vyskočit takhle vysoko a co ty?“ Načež druhý jasně reaguje ještě vyšším skokem a

tímto způsobem akce graduje. Následuje bitva triků na houpačce. Jednotlivé skupiny nejsou tedy zneprátené. Rozdělení funguje především scénograficky, protože se tak vytvoří vizuálně nejpříhodnější podmínky pro scénu, kdy jsou všechny triky z celého sálu přehledně zřetelné. V rámcovém ději lze situaci označit za moment, kdy se poukazuje na způsob komunikace ve světské společnosti, zároveň se podtrhávají zmíněné vlastnosti „cirkusáků“ - energičnost, impulzivita, apod. Akce skončí, když do prostoru vstoupí Mrtvý Klaun, všem poděkuje a vyzve na pódium malého muže Gregoryho. Liliput s klaunem začnou v komickém výstupu parodovat předchozí skákání. Hlavní hrdina je obrovský proti drobné postavě malého muže, tudíž houpačka se při zapáleném snažení miniaturního pána ani nepohne, čímž se vytváří zábavný moment, který má za úkol zlehčit nastolenou atmosféru z předešlé scény. K houpačce se přičítá Obří Klaun a chce si zkusit pár triků. Nastane ostentivní situace, kdy Mrtvý Klaun svému velkému příteli posunky naznačuje, jestli se nezbláznil, protože je prostorově ještě výraznější než nebožtík, takže by jistě špatně dopadl. Svým způsobem je absurdní, že se Mrtvý Klaun obává o svůj osud, když už zemřel a loučí se se svými nejbližšími. Chování lze interpretovat tak, že se částečně cítí mezi živými, stále existuje někde na pomezí, tudíž ani on sám se nedokáže se současným stavem plně sžít. Po krátké vsuvce dále pokračuje zápas mezi akrobaty na houpačce. Finálně vystoupení vyvrcholí objetím mezi protivníky, čímž dávají najevo, že jsou všichni jedna rodina a spory šly stranou. Dva oddělené tábory se spojí a zavládne přátelská atmosféra, která je doplněna klidnou hudbou, již vytváří ostatní členové pohřebního průvodu. Ve chvíli kdy se propojí v jeden souvislý zástup začnou opět hrát energičtější hudbu s dominujícími bubny. Před skupinou lidí začne padat průsvitná opona. Když dopadne až na zem, rozsvítí se v pozadí žluté měkké světlo, jež se užívá v divadelních inscenacích na závěr pro osvětlení všech postav. Důrazně zakončí situaci bubny, čímž se jasně nastolí konec celé scény. Umělci v závěru stojí s úsměvem na tváři ve „štronzo“ - každý ztuhne ve finálním postoji. Tento velkolepý závěr může vyznít jako konec celé inscenace. Pravděpodobně navazovala pauza, což není ze záznamu zcela patrné. V další situaci nastává viditelný razantní zásah do dispozic scény, tudíž lze logicky odvodit, že domnělá přestávka nastala kvůli technickým přesunům. Na jevišti se stala dominantou velká trampolína, která je

podstatou celého dalšího vystoupení.

Nadcházející scéna vychází znovu ze tmy. Pomalu prostor získává jasnější kontury díky jemnému světlu. V zápětí přichází na jeviště Mrtvý Klaun. Hledá svoji milovanou Valentinu. Po pár krocích z jeho chůze vyplývá, že kráčí po trampolíně. Pátrání po klaunově Valentíně se zjevně odehrává v noci. Nasvědčují tomu užitá namodralá světla, která spíše zachovávají přítmí a zvuky, jež připomínají cvrkot nočního hmyzu. Ztracenou dívku nenašel, ale další příliv osvětlení začíná odhalovat ostatní přítomné postavy na pódiu. Klaun se vytrácí ve tmě, z pozadí lze zaslechnout jeho otázky, jestli tu někdo je, případně kde se nachází Valentina. Odchodem klauna se na scéně uvolňuje prostor pro další akrobatická vystoupení. Sílící světla odhalují artistry, kteří se drží ve velké výšce na pomocných plošinách. Díky možnostem, které poskytují vyvýšený prostor a trampolína, se ve vystoupení kombinují prvky ze cviků na trapézách (artista houpe svého kolegu na trapéze, akrobaté se drží za ruce a pro překlenutí značné dálky na druhou nejbližší trapézu musí být dotýčný vymrštěn umělcem, jenž je pevně zachycen na trapéze, čímž přeletí na druhou trapézu – podobný prvek se využívá také v tomto čísle s trampolínami, avšak místo trapéz se využívají vyvýšené plošiny) a trampolíně. Cviky tak můžou zajít do extrémních úrovní co se týče výšky a komplikovanosti triku, protože aktér vždy dopadne na trampolínu. Umělci si tedy mohou dovést udělat najednou více salt, přemetů, atd. v rámci jednoho akrobatického prvku. S hlavním narativním rámcem scéna souvisí, protože klaun zde hledá svou milovanou a doufá, že ji v této oblasti a mezi touto společností nalezne. Valentina se sama věnuje trapézám, tudíž se jeví zcela racionálně pátrání hlavního hrdiny po milované právě zde.

Po skončení artistického výstupu se z různých koutů sálu začínají překřikovat nejvýraznější postavy z celé inscenace – Mrtvý Klaun, Obří Klaun, Pierot, ect. Všechny přeruší Loajální Písač, kterého nazývají Maestro, a začne přítomné postavy svolávat na jeviště. Ostatní se snaží Písače uklidnit, ale sám jim argumentuje, že je klidný. Zdůrazňuje povinnost celé cirkusové společnosti, kterou mají vůči publiku. Protože jsou to právě oni, kdo mají zodpovědnost za zábavu v celé inscenaci. Loajální Písač akcentuje nutnost odvíjejícího tempa inscenace. Mrtvý Klaun přitakává a odvětlí, ať tedy „něco“ udělá. Maestro začne hvízdát na svá

ústa nejen obyčejnou písničku, ale vybere si autory světového formátu, jako jsou Verdi či Bach. Vrcholem scény se stává moment, kdy Mrtvý Klaun vybere v publiku diváka a zeptá se na jeho oblíbeného autora. Odpověď zní Mozart. Maestro začne vypískávat *Nodame Cantabile* od rakouského skladatele. Mrtvý Klaun začne Loajálního Písače povzbuzovat, aby dále pískal, avšak on se snaží odmítnout. Nechá se tedy přesvědčovat nejen klaunem, ale také diváky, kteří začínají motivačně tleskat. Maestra celá situace naopak ještě více dopálí a začne všechny utišovat. Vyběhne za klaunem, čímž se dostane do centra jeviště. Ve chvíli, kdy mu Loajální Písač chce rázně vyčinit, Mrtvý Klaun odhalí nenápadný instrumentální soubor, jež lemují celou scénu. V daný moment nemůže Maestro konat jinak, než že naváže v pískání za doprovodu atypických nástrojů, které připomínají skleněné tibetské mísy. V orchestru také zní hra na skleničky, housle, violoncello a kytara. Loajální Písač pokračuje v notování Mozartovy *Nodame Cantabile*. V jedné fázi nastává moment, kdy Maestro porovnává svůj hudební rozsah s nástroji. Nastává opět motiv „špičkování“ a pření, kdo ovládá větší muzikální spektrum. Své síly měří housle a hvízdání Loajálního Písače. Hudební boj přeruší chvála Mrtvého Klauna, který výkon Maestra označí za fantastický, načež Loajální Písač naváže na předchozí souhru s celým orchestrem. Celá skladba je završena vřelým objetím mezi hlavními aktéry scény, čímž se znovu dává najevo temperamet této neobvyklé skupiny lidí. Špičkují se, hádají se, ale vždy skončí vše smírem a vřelým objetím, protože fungují jako rodina.

Z potmělé scény je modře osvětlen pouze podstavec s otáčivým kruhem, na kterém dvě malá těla předvádí akrobatické cviky. Číslo dvou liliputů má až surrealistický nádech. Díky jejich vzrůstu šíří vystoupení atmosféru panoptikální podívané, protože dva nevšední lidé na jevišti předvádí elegantní obratnost. Doprovází je hudba jako z pohádky založená na zvucích xylofonu a ženském něžném zpěvu. Zpočátku vystoupení u dvojice stojí Mrtvý Klaun, který se jich opatrně dotýká, jako by se ujišťoval, zda-li se mu výjev nezdá. Svou přítomností klaun další průběh čísla neohrozí a vystoupení nerušeně pokračuje dál. Výskyt klauna v daném kontextu má znovu otevřít otázku, jestli se nejedná jen o sen a i tento obraz je skutečně reálný. Nebožtík v zápětí mizí ze scény. Pro posílení

imaginativní atmosféry nad dvojicí létá anděl a sype na pár blyštivé vločky. Na závěr se znovu zjeví Mrtvý Klaun a naposled se letmým dotykem ujišťuje, že tato scénérie opravdu není jen jeho sen.

Následující taneční etudu předvádí dvě ženy a jeden muž. Opět se jedná o kombinaci více druhů umění a sportů. Trojice nejen tančí, ukazuje také svou ohebnost a používá míč, stuhu či obruč. Pohyby připomínají nejen balet, ale rovněž moderní gymnastiku. Tanečnice mají na sobě šaty připomínající spíše jižanské druhy tanců¹²⁶, což asociuje i hudba. Stříhy dámských rób jsou šity velkými rozparky přizpůsobeny obtížným kreacím. Na začátku čísla proběhne skrz jeviště Maestro v doprovodu několika dalších postav. Skupinku uzavírá na konci Pierot. Loajální Písač si vykračuje svižným tempem a říká, že nesnáší kuřata. Zdánlivě iracionální akce potvrzuje snovou logiku, jež protkává celou inscenaci. Na závěr čísla začnou padat na účinkující plyšová kuřata, čímž se vystoupení ukončí.

Po tanečním čísle přiběhnou na jeviště uklízeči, které organizuje Loajální Písač. Maestro se evidentně chce kuřat zbavit co nejrychleji a stále opakuje, že nenávidí kuřata. Na scéně v ústraní postává Mrtvý Klaun, který si nenápadně uzmul jedno z kuřat a mazlí se s ním, protože ho nechce vydat uklízečům. Během pár vteřin je pódium znovu nachystané k další akci. Úklidová četa na Maestrův povel zajde do zákulisí. Mrtvý Klaun však zůstává, i když přichází následující akrobat. Nad muži přilétá anděl, který nese základní pomůcku pro nadcházející vystoupení – žebřík. Důvod, proč Mrtvý Klaun setrval na jevišti až do této chvíle, se záhy vysvětlí. Při setkání klauna a anděla si vymění úsměvy, čímž se ujistí jeden o druhém, že nezapomněli, co je jejich cílem a kam celá tato akce opravdu směřuje. Poté se nebožtík nenápadně vytratí a artista může začít.

Anděl létá vysoko nad aktérem, tudíž se místy stává motivem pro lezení do výšky či chůzi po žebříku bez jakékoli opory. Jedná se tak o náročná balanční cvičení. Jindy anděl asistuje a přináší umělci další pomocné rekvizity k dalším trikům (opěrky, které muž nasadí na konec žebříku a vyhoupne se na nich do stojky). Při posledním čísle akrobat využije Pierota na oporu žebříku, protože rekvizitu prodloužili, tudíž jsou triky náročnější. Překvapivě výpomoc Pierota

¹²⁶ Např. flamenco.

slouží pouze na nácvik obtížného cviku. V momentě, kdy se artista odhodlá, předvádí své finální číslo bez pomoci. Jakmile se muž dostane až na vrchol, přiletí anděl s jistíci provazy, za něž se akrobat zachytí a nechá se odnést. Ve vzduchu ještě mává publiku a vřelými gesty se loučí.

Cirkusová exhibice by nemohla být kompletní bez hadí ženy. Číslo nabízí další nevšední rozměr, protože není pojato jako klasická cirkusová etuda. Kreace svého flexibilního těla předvádí artistka na lanech ve velké výšce. Provazy jsou permanentně v pohybu, tudíž se jedná o propojení trapézových cviků a gymnastických prvků. Na závěr svého vystoupení akrobatka zmizí v otvoru v pódiu.

Ve vzduchu vysoko na diváky se objeví Mrtvý Klaun, který jede na kole v doprovodu andělů. Směřují kamsi do neznáma. Klaun se loučí se světem pod ním, avšak jeho poslední sbohem přeruší zbývající artistická vystoupení akrobatů na bradlech. Náradí je postaveno do čtverce a artisté na nich synchronně cvičí. Diváci vidí celou akci ze všech možných úhlů pohledu, protože místo, kde se gymnastické číslo odehrává, se točí. V části výstupu se dostaví na pódium také smuteční kapela. Na závěr přelétá nad pozůstalými Mrtvý Klaun s andělem, jimž všichni mávají na jejich další cestu do neznáma.

Hudba v inscenaci je koncipována jako součást děje, kdy jsou hudebníci účastníky průvodu, ale zároveň jsou momenty, kdy jsou muzikanti naprosto skryti a slyšíme jen hudební doprovod. Někdy se v něm angažují přímo artisté či klauni (např. zpěv v pochodu). Inscenace nabízí široké spektrum hudebních žánrů, protože charakter představení je naprosto imaginativní a ve snu je možné cokoliv.

Primární leitmotiv inscenace představuje sen, v němž se hlavnímu hrdinovi zdá o vlastním pohřbu. Vlastní funus prožívá postava Mrtvého Klauna, která se díky snové rovině celé inscenace dostává do surreálných situací, v nichž se setkává se svými blízkými. Pozůstalé zastupuje celá cirkusová společnost, proto se objevují rozmanité typy postav. S nebožtíkem se loučí způsobem vlastním světským – předvádí všemožná artistická či hudební čísla. Tyto kreace mají svůj původ v klasickém cirkusu, avšak protože se inscenace žánrově řadí do nového cirkusu, jsou zcela patrné vložné inovativní prvky nebo celá transformace tradičního cirkusového

čísla. V inscenaci *Corteo* lze nalézt ostenzivní, ale také divadelní situace. Komunikace v produkci se hlavně váže na ostenzivní komunikaci, ale díky charakterům jednotlivých postav není inscenace zcela němá, ani jazyk nenahrazuje za nápodobu mluvy. V produkci se tedy otevřeně hovoří. Andělé hrají v narativu podstatnou úlohu, protože si v závěru Mrtvého Klauna odvádí. Jejich přítomnost je sice symbolická, avšak zastávají v některých číslech funkci asistenční a pomáhají artistům v naplnění jejich ambic při akrobatických křeacích. Po odchodu Mrtvého Klauna se všichni pozůstalí shromáždí na jevišti a loučí se s publikem.

Závěr

Sugestivnost, na níž Cirque de Soleil stavěl své inscenace, zajistila tomuto souboru obrovskou popularitu po celém světě. Došlo tím nejen k překonání staršího žánru cirkusového umění, založeném na efektech (evokujících zejména strach, smích a úžas), nýbrž i k jeho plodnému rozvinutí v nové podobě. Ústřední roli v tomto žánru divadelního umění byl apel na diváka prostřednictvím propojení starších, „osvědčených“ postupů s novými způsoby vyjádření, mezi nimiž asi nejdůležitější místo měla poetika a humor. Teprve když došlo k propojení iluzivního světa cirkusu s prvky humoru a se snahou nabídnout namísto jednotlivých vzájemně nesouvisejících efektních čísel, jež byly typické pro starou formu cirkusu, ucelené divadelní výpovědi (buď v podobě imaginace snového světa, viz *Alegría*, anebo v podobě příběhu, viz *Varekai*, *Corteo*). Otevřel se prostor pro novou formu divadelní produkce, přitahující zájem publika a umožňující vyjádřit jeho nová očekávání. A nešlo jen o rozšíření žánrové – velmi důležitou úlohu v celé proměně hrála schopnost vybavit jednotlivé herce jasně dešifrovatelnými rolemi, a to pouze s použitím ostenzivní komunikace, akrobatických cviků a sekundárně také s verbálním projevem. Kombinace těchto vlastností nového cirkusu potažmo ansámblu Cirque du Soleil vedla k odlišení více druhů situací, zejména pak situace ostenzivní a divadelní. Nejzásadnější úlohu v rámci žánrových inscenací zastoupila ostenzivní situace, jejíž význam spočívá v gestikulaci. Komunikace v inscenacích stavěla zejména na pantomimickém vyjádření, avšak místy probíhaly dialogy ve smyšleném jazyce, citoslovcích nebo vytržených slovech z kontextu (zpravidla v angličtině). Tyto scény nebylo možné nazývat situací ostenzivní, protože způsob jejich sdělení již nebyl pouze na úrovni nonverbální komunikace, proto se definovaly termínem divadelní situace.

V průběhu rozborů jednotlivých inscenací jsem nedospěla k závěru, že by bylo třeba obecné termíny divadelní situace v novém cirkusu zásadně redefinovat, avšak mělo by nastat teoretické prohloubení pojmů. Většina divadelních slovníků pracuje pouze s pojmem dramatická situace, která mi zpočátku sloužila jako výchozí bod. Avšak jedná se o typickou jednotku konverzačního divadla. V nonverbálních žánrech sice existuje užitá terminologie, není však zcela známá.

Východisko současného stavu by bylo zařazení termínu divadelní a ostenzivní situace mezi standardní teatrologické pojmy do divadelních slovníků. V analýzách nového cirkusu lze odhalit rezervy v obecném teatrologickém názvosloví a to zejména v popisech jednotlivých akcí (predevším pak u akrobatických čísel či klauniád). Technická deskripce daného výstupu následně sklouzává až k laickým opisům.

Analýza ukázala, že nový cirkus může mít dopad nejen na uměleckou produkci, ale získává i nový rozměr ve svém vztahu k sociálním otázkám, resp. může vstupovat do veřejných diskusí o otázkách konzumerismu a prohlubující se bídy. Jako další typickou problematikou námětů produkcí lze uvést zmínky o enviromentální tématice. Narážky na tyto otázky najdeme v samotných inscenacích (viz např. kontrast Starého řádu a Nového řádu v *Alegria*; v produkci *Varekai* v podobě křehkého světa ve fantaskním lese). Divadelní skupina na tyto otázky upozorňuje i tím, že poskytuje část svých výtěžků na odstraňování hladu a chudoby ve třetím světě.

Poslední bod, který bych zmínila jako výsledek předložené analýzy, se týká komerčního úspěchu souboru, resp. toho, že se Cirque du Soleil prosadil na světové scéně, byť zpočátku nedisponoval žádnými prostředky ani kontakty na vlivné osoby. Navzdory velmi skromným začátkům a pouličnímu vystupování se ze skupiny stal jeden z nejžádanějších a nejlépe prosperujících uměleckých souborů. Lze jej proto považovat za příklad úspěšného podnikání v umělecké sféře. Na tomto místě se samozřejmě otevírá řada dalších otázek, souvisejících s podnikatelskou kulturou v současném umění, jejichž zodpovězení leží mimo možnosti předložené práce a které otevírají další směry bádání na tomto poli. Ať už budou tato další zkoumání moci navázat na výsledky předložené práce anebo půjdou zcela jinými směry, lze očekávat, že Cirque du Soleil neřekl své poslední slovo a že se můžeme těšit na další diskuse o jeho nových představeních.

Literatura

BABINSKI, Tony. *Cirque du Soleil: 20 years under the sun*. New York: Harry N. Abrams, 2004. 353 s. ISBN 08-109-4636-X.

BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. Přeložil Jiří VONDRÁČEK. Praha: AMU, Divadelní fakulta, katedra scénografie, 2001. 268, s. Přel. z: Przestrzeń teatralna. ISBN 80-85883-73-2.

CIHLÁŘ, Ondřej. *Nový cirkus: s doslovem O atribuci divadlu od Jana Dvořáka*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2006, 263 s. ISBN 80-86102-55-6.

CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Vyd. 1. Praha: ISV, 2000, 141 s. Média. ISBN 80-85866-67-6.

CLÉMENT, Textes Ronald, Pierre DESMARAIS a Michel DALPÉ. *Cirque du Soleil: 25 years of costumes. 25th anniversary*. Montréal: , Cirque du Soleil, 2009. ISBN 2980349348.

DVOŘÁK, Jan. *Alt.divadlo: slovník českého alternativního divadla*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna, 2000, 253 s. ISBN 80-86102-13-0.

GAJDOŠ, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2005, 126 s. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 80-7331-048-1.

HALPERIN, By Ian, Veronique VIAL a Kerry FLEMING. *Guy Laliberté: the fabulous life of the creator of Cirque du Soleil : a biography*. 2 vyd. Montréal: Transit, 2009. ISBN 19-267-4515-9.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3., rozš. vyd. [i.e. 2. české, rozš. vyd.]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, 209 s. ISBN 978-80-

86928-46-3.

CHAMPAGNE, Dominic, Veronique VIAL a Kerry FLEMING. *Varekai*. New York: H.N. Abrams, 2003. ISBN 08-109-4442-1.

OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk: sémiotické studie*. 1. vyd. Brno: Host, 2002, 398 s. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-076-7.

PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, 542 s. ISBN 80-88987-24-5.

Prameny

≡ Internetové zdroje:

Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-03-27]. Dostupné z:
<http://www.cirquedusoleil.com/fr/help/previous-shows/previous-shows.aspx>.

Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z:
<http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/varekai/show/acts.aspx>.

Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-04-13]. Dostupné z:
<http://www.cirquedusoleil.com/en/home/about-us/history.aspx>.

Cirque du Soleil. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z:
<http://www.cirquedusoleil.com/en/press/kits/corporate/cirque-du-soleil/history.aspx>.

CIRQUE DU SOLEIL AT A GLANCE. In: *Cirque du Soleil official: About us* [online]. [cit. 2014-11-14]. Dostupné z: <http://www.cirquedusoleil.com/en/home/about-us/at-a-glance.aspx>.

Cirque du Soleil: Alegría. [online]. [cit. 2014-03-27]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10369752176-cirque-du-soleil-alegria/>.

Cirque du Soleil: Corteo. [online]. [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10369762617-cirque-du-soleil-corteo/>.

Cirque du Soleil: Corteo. [online]. [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/corteo/show/creators.aspx>.

Cirque du Soleil: Corteo. [online]. [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.cirquedusoleil.com/en/shows/corteo/show/characters.aspx>.

Cirque du Soleil: Varekai. [online]. [cit. 2014-03-31]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10564057354-cirque-du-soleil-varekai/21338147732/>.

Česko-Slovenská filmová databáze. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/31116-cirque-du-soleil-cesta-cloveka/galerie/?type=1>.

IMDbPro: Cirque du Soleil: Fire Within. [online]. [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: https://pro-labs.imdb.com/title/tt0354279?d=tt_header_moreatpro.

LUKEŠ, Milan. Dramatická situace. DIVADELNÍ REVUE. [online]. [cit. 2014-04-02]. Dostupné z: <http://www.divadlo.cz/dramaticka-situace>.

Lezl jsem do postele po čtyřech, přiznává jediný Čech v Cirque du Soleil. DRTILOVÁ, Zuzana. *Kultura.idnes.cz* [online]. 2010 [cit. 2014-11-22]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/lezl-jsem-do-postele-po-ctyrech-priznava-jediny-cech-v-cirque-du-soleil-1mz-/divadlo.aspx?c=A101029_191836_divadlo_jaz-cirque-du-soleil-jezdi-po-svete-i-svadleny-a-pracky-1ab-/divadlo.aspx?c=A101112_203538_divadlo_tt.

Nightline from ABC News: From Street Performer to Billionaire. [online]. [cit. 2014-03-27]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=3QVjreXFoJk>.

REPORTÁŽ: S artisty z Cirque du Soleil jezdí po světě i švadleny a pračky. SPÁČILOVÁ, Tereza. *Kultura.idnes.cz* [online]. 2010 [cit. 2014-11-22]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/reportaz-s-artisty-z-cirque-du-soleil-jezdi-po-svete-i-svadleny-a-pracky-1ab-/divadlo.aspx?c=A101112_203538_divadlo_tt.

≡ **Rozhovory:**

Rozhovor s Ondřejem Cihlářem. Byl pořízen autorkou této práce 10. června 2010. Digitální záznam na diktafonu, uložen v osobním archivu autorky této práce.

≅ **DVD záznamy:**

Alegría

režie: Nick Morris

scénář: Nick Morris

světlo: Mike Sutcliffe

zvuk: Toby Alington

kamera: Barrie Dodd

datum vydání DVD: 7.10.2003

Varekai

režie: Nick Morris

scénář: Nick Morris

světlo: Mike Sutcliff

zvuk: Toby Alington

kamera: Barrie Dodd

datum vydání DVD: 7.10.2003

Corteo

režie: Jocelyn Barnabé

scénář: Sylvain Lebel

světlo: Stephan Gotschel

zvuk: Rob Heaney

kamera: Benoit Aumais, Christian Berneche, Jim Gunn, Andre Lapointe, Sebastien Lecorre, Martin Pilon, Eddy Proulx

datum vydání DVD: 11.4.2006

Anotace

Univerzita Palackého v Olomouci Filozofická fakulta Akademický rok: 2011/2012

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií

Forma: Prezenční

Obor/komb.: Teorie a dějiny dramatických umění (ULDF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
DENKOVÁ Tereza	Bubenečská 352/19, Praha - Bubeneč	F110700

TÉMA ČESKY:

Divadelní situace v produkcích cirkusu Cirque du Soleil

NÁZEV ANGLICKY:

The theatrical situation of Cirque Soleil's production

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D. - KDU

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Diplomantka se zaměří na produkci akrobatického nového cirkusu Cirque du Soleil a prozkoumá potenciál divadelních prvků a situací ve vybraných inscenacích (Alegria, Varekai, Corteo). V jednotlivých kapitolách se zaměří na narativní rámec inscenací, scénografii, kostýmy, herectví, hudební i světelnou složku. Pramenem jí budou videozáznamy i autopsie, důležité informace vyhledá v existující cizojazyčné literatuře a na internetových stránkách. Teoretické zázemí v tématech nového cirkusu a divadelní teorie získá z česky dostupné odborné literatury.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

HEWARD, Lyn a John U. BACON. The spark: igniting the creative fire that lives within us all. 1. vyd. New York: Currency Doubleday, 2006. 135 s. ISBN 03-855-1651-7.

BABINSKI, Tony. Cirque du Soleil: 20 years under the sun. New York: Harry N. Abrams, 2004. 353 s. ISBN 08-109-4636-X.

CHAMPAGNE, Dominic, Veronique VIAL a Kerry FLEMING. Varekai. New York: H.N. Abrams, 2003. ISBN 08-109-4442-1.

HALPERIN, By Ian, Veronique VIAL a Kerry FLEMING. Guy Laliberté: the fabulous life of the creator of Cirque du Soleil : a biography. 2 vyd. Montréal: Transit, 2009. ISBN 19-267-4515-9.

CIHLÁŘ, Ondřej. Nový cirkus: s doslovem O atribuci divadlu od Jana Dvořáka. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2006, 263 s. Panorama českého alternativního divadla. ISBN 80-861-0255-6.

CÍSAŘ, Jan. Člověk v situaci. Praha 2000. ISBN: 80-85866-67-6

Obrázkové přílohy

Alegría



Krásný Delikvent
©Cirque du Soleil



Staří Ptáci
©Cirque du Soleil



Zpěvačka v Bílém
©Cirque du Soleil



Zpěvačka v Černém
©Cirque du Soleil



Tři klauni
©Cirque du Soleil



Akrobaté z čísla Rychlík.
©Cirque du Soleil

Varekai



V popředí jsou Olga s Íkarem, na středu v pozadí je Pozorovatel oblohy a v levém rohu se nachází Průvodce.

©Cirque du Soleil



Pozorovatel oblohy se svým strojem na zvuky.

©Cirque du Soleil



Komická dvojice – Joanna a Steven

©Cirque du Soleil



Prales a jeho obyvatelé
©Cirque du Soleil

Corteo



Úvodní scény, kdy za Mrtvým Klaunem přichází pozůstalí.
©Cirque du Soleil



Mrtvý Klaun a jeho nová
křídla.
©Cirque du Soleil



Trapézistky s lustry, v popředí sedí Valentina.
©Cirque du Soleil



Obří Klaun na golfu
©Cirque du Soleil



Malí akrobaté, které opodál sleduje Mrtvý Klaun.
©Cirque du Soleil



Loajální Písač
©Cirque du Soleil



Jeden z andělů
©Cirque du Soleil