

Tři pádné důvody proč by si dnešní dospělý člověk měl najít čas naslouchat dvojici klaunů

Dvě drobné siluety na způsob králů grotesky Bustera Keatona a Charlese Chaplina vám s úsměvem na rtech připomenou, že tento fascinující starý svět nikdy doopravdy nezestárne, pokud dospělí jako vy v sobě neumrtví své vnitřní dítě.

Právě tohle s sebou v jakési bohémské naději či přesněji vzato v nitru svých zavazadel a s prvním omamným závanem pražského jara přivezla dvojice herců-klaunů : dobrodružství ve středoasijské jurtě v rohu zahrady, kterou za dva dny postavili ticinský rodák Alberto Foletti a Lenka Machoninová z Prahy, a to jen kvůli několika málo představením. Šapitó (sotva větší než plstěný klobouk, jež svými oblými stěnami tak útulně objímá) jako by toužilo splynout s okolím, napodobujíc bezděky– jistě v touze po dokonalém mimikri – objemnou masu zámku, který v Roztokách u Prahy tak romanticky shlíží na renesanční nádvoří. Jurta a zámek, David a Goliáš, zdvojená skutečnost nenadále zachycená magickým stereoskopem.

Nenajde se snad jediný důvod, proč by nás padesátiminutové představení Cirkusu Girolton se svým dvojsečným příběhem nazvaným Strach nemá krátké nohy mělo nudit. Na jedné straně člověk vlastně neví, zda se ocitl v cirkuse nebo v divadle, anebo spíš v jakési dvoraně, kde se lunatického diváka tak laskavě ujímají a zvou ho na šálek čaje. Toto exotické místo, vymezené sedmi metry obvodových stěn, si neklade za cíl pouze zaštitit fúzi žánrů v tradici švýcarské Vysoké divadelní školy v Dimitriho pojetí, kde divadlo i cirkus nacházejí společné kořeny v pouliční commedia dell arte a dramatickém umění pražské DAMU. Nabízí nám také žonglování se štavnatými a trefnými slovními hříčkami a gagy, které nás doslova přikovají k dřevěným sedačkám opatřeným vrstvou filcu, aby se nám zároveň ze samé radosti o to líp nadsakovalo. V zběsilém rytmu vizuální fantazie a jazykového komična, kdy za jednotlivými gagy vždy stojí slovo, nás tito dva tuláci (giroltoni) nepustí ani na okamžik.

Nejde ale pouze o fantazii. Imaginární svět, který Cirkus Girolton přináší dětem i dospělým, je skutečným přesazením do odlišného prostředí, jež našemu snění otvírá nové možnosti, které má člověk vzápětí poznat důvěrněji.

Druhý důvod, proč našpicovat zarostlé ucho a vytřeštit naše dospělé zraky je bez debat očistný a zdraví prospěšný. Ocenit svalnatou něhu téhle dvojice herců-klaunů není ztrátou času, v jehož průběhu se nestačíme divit fingovaně neohrabané pružnosti dvou těl, která do sebe zapadají, překrývají se a spolupracují jako tělo jediné, jež pravdivě duní, když spadne a udeří se, zatímco v jiné chvíli, kdy bychom čekali pořádnou ránu, je náraz ztlumen plstí stejně jako v případě onoho klavíru, který svého času do téhož materiálu obalil Joseph Beuys. I zde vstupuje do hry léčivý účinek, jenž konejší, symbolická péče o zraněné tělo.

Sama těla herců jsou pak o to přítomnější, že je uprostřed onoho plstěného prostoru vnímáme z bezprostřední blízkosti. Jsouce terčem našich blazeovaných očí, umístěným na oproštěném jevišti se sladkokyselými tóny barev Sopkových kulis, autoři od samého počátku dávají najevo drobný ironický odstup od svých rolí a postav, jež jsou nuceny zavděčit se obecenstvu. Tento muž a tato žena působí více jako sourozenci než jako konvenční pár; šplhají si vzájemně na ramena, ne aby cosi uviděli, ale spíš aby nám něco ukázali a ještě více si tak užili svého umění. Tam, kde ten roztržitější z dvojice zaskočí bystřejšího bravurním a takřka automatickým předvedením svého řemesla, nenajdete žádné skutečné soupeření ani nadsázku, ale jen vzájemné zastupování, balancování, převracení, záměnu a pokaždé rovnováhu těl, směrů a drah.

Obě postavy měly na tomto bezpečném území působit fantaskně, leč natolik váhají splynout se svým převlekem a tudíž i s danou rolí, že ani na okamžik nelze podlehnout iluzi ohledně jejich dětského vzhledu a kostýmu, jejich hrané nešikovnosti, jejich naivního způsobu, jakým svou touhu zaměňují za skutečnost, protože tu přece nejsou od toho, aby nám připomínali naši ztracenou nevinost. Přicházejí s něčím navíc, přicházejí s rozvolněním normy. Půjčují nám své oči, abychom svět „velkých“ s jeho konvencemi a návyky nahlédli jinak. Jejich vystupování tak nabývá zcela nového významu. Herci se ostatně nelíčí; bez obvyklých doplňků, červených nosů a dalších příkras ukazují svá vpravdě dospělá těla, která v bleskové zkratce přehrávají naše vlastní protikladné podoby dítěte a dospělého.

Prostřednictvím svých postav tak inscenují autoři naše vlastní chování. Při předvádění soupeřivé touhy žáka (Lenka), který se snaží napodobit svůj vzor

(Alberto), na způsob dvou dětí přetahujících si tutéž hračku, tito symetričtí dvojníci představují vzájemně zaměnitelné figury (gagy s vyměněnými kostýmy, žonglování za zády) zapletené do neškodného a zároveň tragikomického konfliktu, touhy zalíbit se, aby se naposledy pokusili o harmonii s konformistickým dospělým.

V tomto příběhu se ředitel potažmo otec (jakýsi obrovitý Oidipus rex s nateklýma nohama) rozzuří kvůli bezvýznamné a zcela banální ztrátě pantoflí. Stane se z ní úplné domácí drama, jež zvrátí jedině tvořivý mumraj obou „dětí“, které proti moci ředitelské autority zmobilizují všechny zdroje své síly. Na řadu přichází záplava hudebních motivů a nenápadných žongléřských kousků, jež jsou o to pikantnější, že nikdy nepůsobí vychloubačně ale spíš jen jako experimentátorské kouzlení s příchutí avantgardy (viz concerto pro klaxony ukryté ve čtyřech kapsách). Jakákoli případná brutalita gagů je navíc pokaždé obratně a citlivě zvrácena druhým členem dvojice, jenž funguje na způsob kontrapunktu.

Zdá se, že na základě této osnovy neusilují herci ani tak o provádění působivých siláckých kousků jako spíš o to, stát se na kratičký okamžik těmi nejzkušenějšími ze zkušených, aby nám vzápětí s ironickou radostí poodhalili taje svého řemesla. Počertu dobře ovládaná kaskáda gagů i zde připomíná spontánnost zřetězených kousků příznačných pro klasické grotesky, v nichž se herci s takovou oblibou vzájemně pronásledují.

Na pozadí vytyčeného konfliktního trojúhelníku vztahů a inscenované touhy po druhém v rámci tohoto rozhodně ne iníciačního příběhu nemá divák (ať už dětský či dospělý) zapotřebí pociťovat strach. O to snadněji – byť s lehce soucitným úsměvem – pak vnímá inteligenci těchto královských šašků odhalujících své obavy, ó jak krutě současné, z výlučného racionalismu, který bude vždy usilovat o to, aby svobodné umělce udržel v marginalitě. Jaká to lekce svobody ve stylu Jacquese Tatiho a jeho vrávorajícího pošťáka na kole, na něhož by bylo záhodno se v dnešní době podívat častěji.

A to by byl ten třetí důvod.

Olivier Jurion, historik umění a pedagog, Praha, duben 2009