

# RĪGAS CIRKS PIEDĀVĀ “SARUNAS PAR CIRKU”

#8 Saruna ar Francijas institūta Parīzē eksperti Vanesu Silviju

Saruna ar Francijas institūta Parīzē eksperti Vanesu Silviju, kas ir atbildīga par cirku, ielu mākslu un leļļu teātri Francijas institūtā Parīzē. Vanesa spēlē nozīmīgu lomu skatuves mākslu, it īpaši laikmetīgā cirka, veicināšanā un atbalstā starptautiskā mērogā. Sarunā tika pētīta laikmetīgā cirka attīstība Francijā, estētiskās tendences, kas gadu desmitu laikā ir izveidojušās, un kultūras politikas lomu, kas veicinājusi šo uzplaukumu. Tāpat mēģināsim saprast, kādas mācības varam no tā gūt, lai attīstītu cirku citās valstīs, piemēram, šeit, Latvijā.

Sveiki visiem un laipni lūgti šajā īpašajā Rīgas cirka podkāsta epizodē! Es esmu Māra Pāvula, Rīgas cirka direktore, un šodien man ir gods vadīt aizraujošu sarunu ar Vanesu Silviju, kas ir atbildīga par cirku, ielu mākslu un leļļu teātri Francijas institūtā Parīzē.

Vanesa spēlē nozīmīgu lomu skatuves mākslu, it īpaši laikmetīgā cirka, veicināšanā un atbalstā starptautiskā mērogā. Mēs kopā izpētīsim laikmetīgā cirka attīstību Francijā, estētiskās tendences, kas gadu desmitu laikā ir izveidojušās, un kultūras politikas lomu, kas veicinājusi šo uzplaukumu. Tāpat mēģināsim saprast, kādas mācības varam no tā gūt, lai attīstītu cirku citās valstīs, piemēram, šeit, Latvijā.

Vanesa, liels paldies, ka esat šodien ar mums! Lai sāktu, vai varat pastāstīt mazliet vairāk par savu lomu Francijas institūtā un to, kas jūs motivē atbalstīt laikmetīgo cirku?

- Labdien! Paldies, ka mani uzaicinājāt. Francijas institūts ir valsts iestāde, kas atrodas Ārlietu ministrijas un Kultūras ministrijas pārziņā un kura uzdevums ir popularizēt un atbalstīt mūsdienu franču kultūru starptautiskā mērogā. Un, kad runājam par franču kultūras skatuvi, mēs domājam to ļoti plašā nozīmē – ne tikai par skatuves mākslām, bet arī par kino, ideju apmaiņu, franču valodu un daudz ko citu.

Es strādāju skatuves mākslu nodaļā kopā ar kolēģiem, kuri ir atbildīgi par deju, mūsdienu un klasisko mūziku, teātri. Konkrēti, es esmu atbildīga par cirku, ielu mākslu un leļļu teātri.

Sāksim ar izcelsmi un vēsturi. Francijai, tāpat kā Latvijai, ir sena cirka tradīcija, taču arī unikāla spēja sevi no jauna izgudrot. Kā Francijā parādījās mūsdienu cirks jeb jaunais cirks?

- Varbūt varam runāt par pārmaiņu brīdi 60. gados, kad daudzi mākslinieki, kuri nebija no cirka dinastijām, nolēma pievērsties cirkam un radīja jaunas izteiksmes formas. *Cirque Paradis*, *Palais des Merveilles* – visi šie mākslinieki nebija no cirka ģimenēm, bet tomēr radīja cirku.

Tajā pašā laikā 60. gadi, īpaši 1968. gads, tiek uzskatīti par robežšķirtni, kad notika milzīgas politiskas un sociālas pārmaiņas. Šajā kontekstā teātris tika uztverts kā buržuāzisks, savukārt ķermeņa izpausme kļuva par uzmanības centru. Arī dejā notika nozīmīgas pārmaiņas. Vēlāk, 80. un 90. gados, parādījās pavisam jaunas formas, kurās cilvēki teica: “Šī nav deja!”, jo viņi bija pieraduši pie baleta un visiem tā atribūtiem.

Līdzīgi arī 60. gados tradicionālā cirka estētika sāka sabrukt. Protams, tradicionālais cirks nepazuda – lielās cirka ģimenes, piemēram, Amar, Pinder, Zavatta, turpināja pastāvēt. Taču paralēli tam parādījās mākslinieki, kuri apzināti izvēlējās veidot cirku citādi. Vairs nebija obligāti sarkanu samta aizkaru un klasisku numuru secības. Arvien vairāk tika radītas izrādes ar sižetu un dramaturģiju.

Arī teātra mākslinieki pievērsās cirkam – piemēram, Ariāna Mnušķina veidoja izrādi “Klauni” Medrano cirkā, vēlāk arī Obergviljē teātrī. Tas viss bija pārmaiņu un radošās enerģijas pilns laiks!

**Bieži vien Franciju dēvē par jaunā cirka šūpuli. 70. gados visā Eiropā un pasaulē notika pārmaiņas. Taču citās valstīs, īpaši Austrumeiropā, cirka tradīcija bija ļoti spēcīga. Kāpēc, jūsuprāt, tieši Francijā šī mākslinieciskā kustība noveda pie tā, ka cirks tik būtiski mainījās un attīstījās? Tajā pašā laikā Austrumu blokā tradicionālais cirks uzplauka, neizjūtot lielas pārmaiņas.**

- Pilnīgi pareizi. Austrumos, protams, bija lielās cirka skolas, īpaši līdz Padomju Savienības sabrukumam, un spēcīgā krievu cirka tradīcija. Šajās skolās galvenais uzsvars tika likts uz fizisko meistarību un tehnisko izcilību. Faktiski cirka priekšnesumu kulminācija bija tieši fiziskā prasme un tās parādīšana skatītājiem.

Francijā, kā jau iepriekš minēju, 60. gados notika būtiskas izmaiņas, īpaši pēc 1968. gada, kad jaunā paaudze pieprasīja pārmaiņas un atteicās no daudzām tradīcijām. Teātris tika uztverts kā buržuāzisks, un uzmanības centrā nonāca ķermeņa izpausme, fiziskais teātris. Tika pārskatītas daudzas mākslinieciskās formas. Ariāna Mnušķina iestudēja Veskeres “Virtuvi” Medrano cirkā un atjaunoja “Klaunus” Obergviljē teātrī – vietās, kur sākotnēji tika spēlēti tikai klasiski teātra darbi. 1968. gada notikumi pavēra ceļu utopiskām idejām un eksperimentiem.

Vēsturnieks Paskāls Orī definē 1968. gada pārmaiņas trīs aspektos:

**Politizācija** – viss kļuva politisks, politika bija visur. Cilvēki meklēja jaunus izteiksmes veidus un formas.

**Utopija** – viss saplūda vienotā veselumā.

**Radošā eksplozija** – mākslā un kultūrā radās jauni virzieni, un cirks kļuva par šo pārmaiņu spoguļi.

Vēl viena būtiska pārmaiņa bija tā, ka cirks izkļuva no tradicionālajām cirka ģimenēm. Līdz tam cirka prasmes tika nodotas no paaudzes paaudzē ģimenēs, taču 70. gados cirkā ienāca cilvēki “no malas” – pašmācības ceļā apgūstot cirka mākslu un eksperimentējot ar tās iespējām. Var teikt, ka šajā laikā radās jauna disciplīna, kas aizguva dažus cirka elementus, bet patiesībā kļuva par kaut ko pilnīgi jaunu.

Ļoti nozīmīga bija arī *Archaios* trupa un tās mākslinieciskais vadītājs Pjēro Bidons, kurš pārsteidza gan publiku, gan kritiķus. Viņi pilnībā nojauc tradicionālā cirka robežas – nebija ierastā cirka telts vai tā bija radikāli pārveidota. Skatītāji sēdēja bifrontālā izkārtojumā, skatuvi piepildīja mašīnas, metāla bruņās tērpti cilvēki, klauni televizoros. Bidons izmantoja modernās sabiedrības simbolus – medijus, sportu, tehnoloģijas. Uz skatuves parādījās motorzāģi, lidojošas automašīnas.

Tas viss notika vēl pirms Kultūras ministrija sāka atbalstīt cirku. Līdz 1979. gadam cirks atradās Zemkopības ministrijas pārraudzībā, kas palīdzēja tam organizēt turnejas un saglabāt tā ceļojošo dabu. Tikai pēc 1979. gada cirku pārņēma Kultūras ministrija, kas sāka tam piešķirt ievērojamus finansiālus līdzekļus.

Īpaši nozīmīgi bija Fransuā Miterāna prezidentūras gadi, kad Džeks Langs kļuva par kultūras ministru un desmit gadus veicināja laikmetīgā cirka attīstību. Cirks tika iekļauts oficiālajā kultūras ainavā. Piemēram, 1971. gadā Avinjonas festivālā Žans Vilārs – viens no tā laika nozīmīgākajiem dramaturgiem – paziņoja: “Šovakar mēs uzņemam Cirque Bonjour”. Tā bija milzīga atzinība. Kopš tā laika cirks kļuva par pilnvērtīgu daļu Francijas kultūras dzīvē.

Mūsdienās mēs redzam tādus māksliniekus kā Joans Le Gijerms, Fia Menāra, un trupas kā “Baro d’evel”, kas turpina attīstīt laikmetīgo cirku. Tagad cirks ir visur!

**Es iedomājos, ka agrāk cirks tika nodots ģimenēs no vecākiem bērniem, bet mūsdienās tas vairs tā nenotiek. Francijā cirks sāka attīstīties tieši caur izglītību.**

- Lai kāda mākslas disciplīna varētu attīstīties, tai ir jābūt strukturētai, un viens no

vissvarīgākajiem soļiem šajā procesā ir izglītība. Ja nav skolas, disciplīna nevar attīstīties ilgtspējīgi.

Džeks Langs uzsāka daudz iniciatīvu. Mēs zinām, ka viņš ir Mūzikas svētku radītājs, un tajā laikā Kultūras ministrijas budžets tika dubultots. Viņš piešķīra ievērojamus līdzekļus reģioniem. Francijā reģioniem ir nozīmīga loma kultūras attīstībā teritorijās. Tika īstenoti daudzi projekti, un tika izveidotas arī skolas.

Vēl pirms cirka nozares nonākšanas Kultūras ministrijas pārziņā pirmās cirka skolas tika izveidotas jau 70. gados. 1974. gadā tika dibināta Fratellini akadēmija, kā arī Aleksis un Anarguls Gruss kopā ar dramaturģi Silviju Monforu izveidoja skolu.

1985. gadā tika izveidots Nacionālais cirka mākslas centrs (CNAC). Šajā skolā dažādu disciplīnu mākslinieki – režisori, horeogrāfi utt. – tika aicināti mijiedarboties, radot jaunas izpausmes formas. Bernārs Turins uzaicināja režisoru Žozefu Naģu, lai viņš vadītu septītās CNAC studentu paaudzes gala izrādi.

Šis notikums kļuva par nozīmīgu pavērsienu. Kad kāds režisors veido noslēguma izrādi ar absolventiem, viņam jāstrādā ar visu studentu dažādajiem talantiem un disciplīnām. Žozefs Naģis ar izrādi "Hameleona kliegzieni" radīja meistardarbu. Uz skatuves bija desmit studenti, kas strādāja ar Naģa unikālo iztēli – dīvainām atveramām kastēm, noslēpumainām lūkām. Visi cirka rīki tika iekļauti dramaturģijā. Izrāde tika prezentēta *La Villette*, un kāds žurnālists, rakstot atsauksmi, pirmo reizi lietoja terminu "jaunais cirks" (*nouveau cirque*).

Vēl viena būtiska lieta, kas veicināja cirka disciplīnas attīstību, bija decentralizācija. Kā jau minēju, Džeks Langs piešķīra reģioniem lielāku autonomiju kultūras politikas veidošanā un lēmumu pieņemšanā par kultūras infrastruktūras attīstību. Pēc Džeka Langa ļoti nozīmīgs brīdis bija arī Cirka mākslas gads, 2001.–2002. gadā, kuru iniciēja kultūras ministres Katrīna Taska un Katrīna Trautmane. Šajā laikā tika piešķirti būtiski resursi teātriem un festivāliem, lai viņi varētu programmēt un popularizēt cirku, kas tajā brīdī bija strauji augoša mākslas forma.

Šajos gados tika izveidoti 12 Nacionālie cirka centri, kuru uzdevums bija gan cirka izrāžu izplatīšana, gan rezidenču un mākslas darbu ražošanas finansēšana.

Šodien Francijā ir jau 14 šādi centri, kuriem ir speciāli budžeti cirka attīstībai.

Svarīgs atbalsta mehānisms ir arī Jaunie Cirka Talanti, kas izveidots 2000.–2004. gadā un tagad pazīstams kā CircusNext – Eiropas mēroga cirka programma. Tās ietvaros Eiropas žūrija izvērtē jauno mākslinieku pieteikumus un izvēlas labākos. Šī gada žūrijas sanāksme notiks Francijas institūtā, kur tiks atlasīti labākie jaunie cirka mākslinieki. Šīs programmas kulminācija ir CircusNext vitrīna Parīzē, *Cité Internationale* teātrī, kur atlasītie mākslinieki prezentē 20 minūšu fragmentu no saviem topošajiem darbiem. Tā ir nozīmīga platforma, kur programmētāji var izvēlēties māksliniekus rezidencēm un līdzfinansēt viņu darbus.

Viens no spilgtākajiem piemēriem ir grupa *Ivan Mosjoukine*, kas CircusNext ietvaros prezentēja izrādes "De nos jours" fragmentu. Tas bija viens no tiem estētiskajiem pavērsieniem, kas satricināja publiku. Rezultātā izrāde jau pirmajā gadā tika spēlēta vairāk nekā 150 reizes, kļūstot par lielu panākumu. Un tādu stāstu ir daudz.

**Mēs atkal atgriezīsimies pie šiem mākslas un estētikas jautājumiem. Taču ārzemēs, šeit Latvijā, Baltijas valstīs un, domāju, visā Eiropā Francija tiek uzskatīta par cirka "Meku". No ārpuses šķiet, ka Francijā ir milzīgs skaits cirka kompāniju, cirka centru, rezidenču centru, augstākās izglītības programmas cirka mākslā un daudzi festivāli. Tas viss izskatās ļoti skaisti un vienkārši. Vai jūs varētu pastāstīt par izaicinājumiem, ar kuriem laikmetīgais cirks saskārās Francijā un kā tie tika pārvarēti?**

- Francijā mums ir ļoti paveicies, jo, runājot par cirku, jāpiemin, ka viss kultūras sektors ir ļoti atbalstīts. Kopš 80. gadiem, par ko jau iepriekš runājām, ir izveidoti daudzi mehānismi mākslinieciskās jaunrades atbalstam – gan radošajā procesā,

gan pētniecībā, gan rezidencēs, kā arī ir svarīgi atbalsta pasākumi izrāžu izplatīšanai. Protams, šodien situācija ir nedaudz sarežģītāka – finansējums samazinās, budžeti tiek būtiski apgriezti. Taču viens no lielākajiem izaicinājumiem vienmēr ir māksliniecisko formu atjaunošana un pārveidošana. Pastāvīgi rodas jautājumi: kas ir cirks? Ko mēs šodien saprotam ar cirku? Vairs nerunājam par "jauno cirku", kā agrāk, bet gan par "cirka mākslām" vai vienkārši "cirku". Robeža starp tradicionālo un laikmetīgo cirku pakāpeniski izzūd.

Šobrīd daudzi mākslinieki atkal pievēršas cirka numuru formai, kas gadiem ilgi bija aizmirsta. Piemēram, Marūsija Diāsa Verbeke savā izrādē "Notes on the Circus" atjauno cirka numuru loģiku, vienlaikus saglabājot laikmetīgu un inovatīvu pieeju. Viņa izmanto savu īpašo palielināmā stikla tehniku, lai radītu stāstu. Agrāk tradicionālā cirka mākslinieki bieži vien pirmo reizi satikās tikai izrādes vakarā, bez iepriekšējas dramaturģiskās sagatavošanas. Šodien mākslinieki mēģina atjaunot šo cirka tradīcijas daļu, bet piešķirot tai jaunu jēgu un formu. Tāpat lielākais izaicinājums ir turpināt māksliniecisko attīstību un atrast jaunus veidus, kā cirkam attīstīties.

**Franču laikmetīgais cirks ir bagāts un daudzveidīgs, un gadu gaitā tajā ir izveidojušās dažādas estētiskās straumes un virzieni. Vai jūs varētu pastāstīt par dominējošajām estētiskajām tendencēm mūsdienīgu franču laikmetīgajā cirkā? Vai vēl joprojām pastāv noteikts "franču laikmetīgā cirka" stils?**

- Patiesībā varētu teikt, ka tieši pretēji – šodien nepastāv viens dominējošs estētiskais virziens. Cirks ir kļuvis ļoti daudzveidīgs, un tieši šī dažādība ir tā lielākā bagātība. Nevar un nevajadzētu censties iekļaut cirku kādā konkrētā estētiskajā kategorijā.

Par šo jautājumu ir sarakstīti daudzi pētījumi. Viens no nozīmīgākajiem ir Žana Mišela Gī un Žiljēna Rozenberga darbs, kas tika izdots kā DVD *HorsLesMurs*. Žans Mišels Gī ir ievērojams pētnieks, sociologs un cirka vēsturnieks, bet Žiljēns Rozenbergs šobrīd vada OARA – reģionālo organizāciju, kas atbalsta skatuves mākslu.

Šajā darbā tiek izklāstītas dažādas cirka tendences. Piemēram, tiek pieminēts sociālais cirks, kas saistīts ar Giju Alušeī. Viņš nāk no teātra vides un ir atradis cirka kustību kā spēcīgu izteiksmes veidu, lai runātu par sociālajiem jautājumiem. Viņa darbi bieži vien atspoguļo problēmas, kas saistītas ar bezdarbu un ogļraktu vju slēgšanu Francijas ziemeļos.

Pastāv arī cirka izrādes, kas koncentrējas uz vienu disciplīnu. Viens no slavenākajiem piemēriem ir Žeroms Tomā, kurš veidoja stundu garas izrādes tikai ar žonglieriem, izceļot šo mākslas veidu kā patstāvīgu disciplīnu. Tajā laikā cirks tika klasificēts pēc dažādām disciplīnām – žonglēšana, gaisa akrobātika, lēkšana ar loku utt. Piemēram, bija izrādes, kas tika veidotas tikai ar trapeces elementiem. Viena no spilgtākajām izrādēm bija tāda, kurā skatītāji gulēja uz šūpulkrēsliem zem milzīga baltā kupola un vēroja izrādi no neparasta skatupunkta – uz augšu, pret cirka telts jumtu.

Protams, šādu klasifikāciju joprojām var veikt, un dažādās cirka kompānijas var tikt grupētas pēc disciplīnām un estētiskajām pieejām. Piemēram, akrobātikas žanrā var pieminēt kompānijas *Un loup pour l'Homme*, *Compagnie XY* vai izrādi "En attendant le grand soir".

Vēl viens interesants aspekts ir saistība starp sportu un cirku. Labs piemērs ir Vinsents Varēns, kurš bija pasaules čempions un vicečempions BMX riteņbraukšanā – ikoniskajā 80. gadu velosipēdu disciplīnā, ko pazīst daudzi. Kādā brīdī viņš pievērsās cirkam un ar savu velosipēdu ieviesa jaunu pieeju cirka mākslā, paceļot sportu līdz skatuves mākslas līmenim.

**Mēs redzam, ka jaunā cirka parādīšanās laikā bija daudz sinerģijas starp cilvēkiem, kas nāca no teātra vai dejas vides. Radās izrādes, kas iedvesmojās cita no citas un bagātināja laikmetīgo cirku. Mūsdienās arvien vairāk runā par multidisciplināriem priekšnesumiem. Kā jūs redzat šodienas attiecības starp cirku**

**un citiem skatuves mākslas veidiem? Vai pēc 20 gadiem mēs joprojām runāsim par laikmetīgo cirku, laikmetīgo deju un teātri, vai arī viss saplūdīs vienotā skatuves mākslas laukā? Kādas ir cirka attiecības ar citām mākslām Francijā?**

- Vai šīs attiecības pastāv tāpēc, ka Francijā mākslas disciplīnas tiek skaidri nošķirtas? Kā jau minējām, to ietekmē gan atšķirīgās izglītības programmas, gan specifiskie atbalsta mehānismi katrai disciplīnai. Vai arī mums būtu jārunā par skatuves mākslu kopumā? Daudzās valstīs šāda pieeja jau pastāv.

Jautājums ir arī par to, kā skatītājs uztver mākslu. Vai mēs dodamies uz izrādi tāpēc, ka tā ir cirks? Vai tāpēc, ka tā ir deja vai teātris? Vai vienkārši tāpēc, ka vēlamies piedzīvot mākslas darbu? Šis ir ļoti interesants jautājums. Bieži vien mēs sakām: "Šovakar es eju uz teātri" vai "es eju uz cirku", bet ne obligāti: "es eju skatīties teātra izrādi" vai "cirka izrādi". Šajā kontekstā svarīgi ir arī pārsteiguma elementi.

Piemēram, izrāde "Appris par corps" (kompānija *Un loup pour l'Homme*), ko radīja Aleksandrs Frē un Frederiks Arseno. Pats nosaukums ir aizgūts no sociologa Pjēra Burdjē – idejas, ka mēs nemācāmies "no galvas" (*par cœur*), bet gan "ar ķermeni" (*par corps*). Tas jau pats par sevi ir izcils koncepts. Šī izrāde izraisīja lielu rezonansi, jo radās sajūta, ka abi mākslinieki pārdefinē akrobātikas principus. Uz pilnīgi tukšas skatuves, bez jebkādiem aksesuāriem, divi mākslinieki sporta tērpos demonstrē žēlastību, eleganci un neiedomājamu dāsnumu.

Teātris ienāk šajā ainā brīdī, kad režisors Dāvids Bobē ierauga abus akrobātus un nolemj viņus iestudēt savā izrādē. Dramaturgs Ronāns Šēno uzraksta tekstu, ko uz skatuves lasa aktrise. Izrādes koncepcija ir balstīta uz vienu no lielākajiem akrobātu "ienaidniekiem" – sviedriem. Skatuves telpa tiek uzkaršēta līdz vairāk nekā 45 grādiem, un, kamēr teksts tiek lasīts, akrobāti kļūst aizvien vairāk sasvīduši, kas galu galā apgrūtina un pat padara neiespējamu viņu trikus. Skatītāji kļūst par lieciniekiem viņu spēka izsīkumam, un tas padara izrādi īpaši emocionālu.

**Es uzdodu šo jautājumu arī tāpēc, ka savā darbā, programmējot izrādes, man vairākas reizes ir nācies dzirdēt cilvēkus sakām: "Tas bija lieliski, bet tas nebija cirks, tā bija māksla." Vai arī: "Tas nebija cirks, tas bija vairāk laikmetīgās dejas un teātra sajaukums." Un katru reizi es atbildu: "Nē, tieši tas ir cirks!"**

Mēs bieži diskutējam arī ar māksliniekiem, kuri, dzirdot šādus komentārus, mēdz teikt: "Es esmu skatuves mākslinieks" – it kā viņi nevēlētos sevi definēt kā cirka māksliniekus. Vai tas ir tāpēc, ka cirks vairs nav "tīrs", bet gan bagātināts ar dažādām ietekmēm, un tāpēc daži uzskata, ka tas vairs nav cirks? Vai arī mums vajadzētu būt lepniem par šīm saplūsmēm un vienlaikus aizstāvēt cirku kā patstāvīgu mākslas formu?

- Šis ir patiešām būtisks un fundamentāls jautājums. Tajā pašā laikā mani vienmēr fascinē situācijas, kad skatītāji iznāk no zāles, sakot: "Tas nebija cirks." Un tad sākas otra vakara daļa – diskusijas, kuras vienmēr ir kaislīgas un bagātīgas. Tas ir aizraujoši.

Varbūt tad, kad mākslinieks nedaudz norobežojas no savas disciplīnas un izglītības – vai drīzāk, kad viņš vēlas no tām atbrīvoties –, tas notiek tāpēc, ka cirks joprojām cieš no tā, ka to neuzskata par "lielo" mākslu.

Ja pirms izrādes mēs lūgtu skatītājiem aizvērt acis un pateikt, ko viņi iedomājas, izdzirdot vārdu "cirks", kas notiktu? Droši vien lielākā daļa redzētu tradicionālo cirka telti, sarkanus samta aizkarus, arēnu. Iespējams, ka daudzi mākslinieki vēlas no tā distancēties. Viņi saka: "Es vairs nevēlos būt daļa no šī cirka." Un varbūt tieši šī vēlme atšķirties bija viens no iemesliem, kāpēc radās jaunais cirks – lai izklūtu ārpus tradicionālās teltis, pat ja šī teltis joprojām ir ļoti svarīgs un nepieciešams instruments daudziem māksliniekiem.

Piemēram, vai Joans Le Gijerms jebkad piekritīs uzstāties ārpus savas teltis? Cerams, ka nē, jo viņš ir radījis, ir cieši saistīts ar šo formu, ar 13,50 metrus diametrisko arēnu, ko viņš ir saglabājis. Šis diametrs nav nejaušs – tas ir

divkārs attālums, kas nepieciešams jātnieka pātagai, lai zirgs sāktu rikšot, un arī spēks, kas veidojas apla kustībā, palīdz akrobātam noturēties zirga mugurā. Tāpēc tradicionālajam cirkam piemītošais formāts saglabā savu jēgu. Taču izešana ārpus šīs formas – pāreja uz melnajām skatuvēm, uz teātra telpām – rada pavisam citu dinamiku.

Viena no skaistākajām lietām cirkā ir tas, ka daudzi mākslinieki ne tikai pārskata pašu disciplīnu, bet arī izaicina un pārveido tradicionālos rekvizītus. Piemēram, Frāgans Gelkers savā izrādē "Le Vide" rada "apgrieztu" vertigo efektu. Parasti skatītāji baidās no kritiena – bet viņš uzkāpj pa virvi un apzināti pārgriež to augstumā, krītot lejā. Visa izrāde ir balstīta uz šo kontrastu starp pacelšanos un kritienu, un viņš liek mums saskarties ar mākslinieka ikdienu – pastāvīgu risku un pārbaudījumiem.

Tāpat Nikolā Frezo savā izrādē "Instable" pievērš uzmanību rekvizītam, kas teātra izrādēs gandrīz nekad netiek izmantots – statiskajam mastam. Parasti tas ir stabilitātes simbols, bet šajā izrādē tas nepārtraukti krīt. Mākslinieks uzkāpj uz tā, demonstrē savu spēku un eleganci, bet mastam atkal un atkal zūdot līdzsvars, skatītāji paliek neziņā – vai nākamā kritiena sekas būs nopietnākas nekā kāpiens? Tas izjauc ierastos priekšstatus par cirka estētiku un uztveri.

Tieši tas ir skaisti cirkā – mākslinieki nemitīgi spēlējas ar savas mākslas kodu robežām, neievērojot tradīcijas un radot jaunus veidus, kā komunicēt ar publiku.

**Ir viens jautājums, ko mēs esam uzdevuši katram cilvēkam, kurš ir piedalījies šajā podkāstā, un tas ir arī jautājums, ko es pati vienmēr uzskatu par visgrūtāko, kad man to uzdod. Redzot visu šo laikmetīgā cirka estētisko daudzveidību, kas, jūsuprāt, ir cirks? Kā jūs to definētu?**

- Tas patiešām ir grūts jautājums. Man spontāni nāk prātā kāds piemērs. Nezinu, vai spēju definēt cirku, bet šis piemērs šķiet atbilstošs. Piemēram, ja mēs skatāmies uz akrobātiku Āzijā – Pekinas operā, pie slavenajiem ķīniešu akrobātiem, lielajām ķīniešu trupām –, mēs sakām, ka tas ir cirks. Bet vai tas patiešām ir cirks? Jo Āzijā akrobātika pastāvēja jau sen pirms vārda "cirks" parādīšanās. Šis jēdziens tur ienāca tikai pēc 19. gadsimta lielajiem cirkiem un pēc lielajām cirkus teltīm. Ķīniešu valodā vārds "cirks" tiek rakstīts ar hieroglifiem, kas nozīmē "izrāde-zirgs". Mēs jau iepriekš runājām par Lordu Astliju, un tradicionālo cirku var saistīt ar Filipu Astliju. Tātad "cirks" Āzijā – tas nozīmē "cirks-zirgs".

Bet, ja mēs redzam akrobātu piramīdu, mēs to uzskatām par cirku, jo mums ir iesakņojies priekšstats, ka šī konstrukcija var sabrukt. Lielākā daļa cirka mākslinieku vēlāk arī spēlējas ar šo kodu – ar potenciālo krišanu, ar iespējamo neveiksmi. Tradicionālajā cirkā ar to pat apzināti tika spēlēts – bija inscenēti kritieni, lai radītu lielāku spriedzi skatītājos.

Taču Āzijas publikai tas ir absolūti nepieņemami. Tas nevar, nedrīkst notikt. Kamēr mums – Eiropā, Rietumos – tas var notikt, un tas, manuprāt, ir būtisks aspekts. Skatītāja uztvere un gaidas ir pilnīgi atšķirīgas.

Tātad – kas definē cirku? Vai tā ir šī krišanas iespēja? Dievs pasarg', ceru, ka ne. Bet šis risks, ko pastāvīgi uzņemas akrobāti, žonglieri – tas ir svarīgi. Protams, varētu teikt, ka žonglieris neriskē. Bet spēcīgā koncentrēšanās uz skatuves, absolūtā precizitāte, ar kādu jāpaveic kāds konkrēts elements – tas ir būtiski. Varbūt tieši šī nepārtrauktā spēle ar savu ķermeni, ar savu rīku – rekvizītu –, kas vienmēr ir nedaudz neprognozējams, veido cirku.

Tas ir nevaldāms elements, ko var pakļaut tikai ar gadu desmitiem ilgu, neatlaidīgu darbu. Cirka mākslinieks strādā, strādā, tāpat kā daudzi citi, bet tieši šis darbs ar ķermeni ir tik iespaidīgs, tik aizraujošs. Un varbūt tieši tas ir tas, kas veido cirku.

**Tā ir ļoti skaista atbilde. Man patīk šī doma par risku. Vai mēs ejam skatīties izrādē tikai tāpēc, ka tajā pastāv risks? Ceru, ka ne.**

- Varbūt mēs dodamies skatīties kādu, kurš dara to, ko mēs paši nekad nespētu

izdarīt.

**Jā, tas ir vēl labāk.**

**Mēs tuvojamies šīs epizodes beigām. Bet ir vēl viens jautājums, ko gribēju apspriest. Es vēlējos runāt par cirku un par to, kādas tēmas šodien var tikt apspriestas cirka mākslā. Vai cirks mūsdienās tiek izmantots kā veids, kā nodot sabiedrībai idejas? Vai cirks pats vēlas to darīt? Kādas tēmas šobrīd tiek aktualizētas cirkā? Kādu lomu un vietu tas ieņem sabiedrībā?**

- Cirka mākslinieki, tāpat kā visi mākslinieki... Vai tā nav pat mākslas primārā funkcija? Satricināt domas, sniegt savu ieguldījumu labākas sabiedrības veidošanā vai vienkārši – un tomēr tas nebūt nav vienkārši – atklāt un norādīt uz to, kas sabiedrībā nav kārtībā? Jā, es domāju, ka tas ir viens no mākslinieka uzdevumiem, un viņi visi to dara izcili, katrs savā veidā.

Kas man patīk, kad eju skatīties izrādi? Mani uzrunā tas, kas mani izsit no līdzsvara. Ne vienmēr tieši sociālu vai politisku ideju dēļ, bet, kā jau teicu iepriekš, galu galā viss ir politika – jebkura nostājas izpaušana. Domāju, piemēram, par Sandrinas Jungleres izrādi "Iklov". Viņa izaicina mūsu domāšanu – kas vispār ir dzimte? Ko nozīmē izskatīties kā sievietei? Ko nozīmē izskatīties kā vīrietim? Viņa mūs provocē, un šī izrāde ir maģiska, ļoti poētiska, bet arī politiska.

Un klauni... Vai klaunam obligāti jābūt smieklīgam? Francijā klauni ne vienmēr ir smieklīgi – viņi drīzāk ir pilnīgi nepakļāvīgi un izmanto humoru, lai runātu par ļoti nopietnām tēmām. Tā ir klauna būtība. Vai kādreiz ir bijis klauns, kurš ir bijis smieklīgs tikai tāpēc vien? Nedomāju gan. Klauns liek mums smieties, bet vienlaikus viņš pieskaras dziļām un nopietnām tēmām. Viņš konfrontē mūs ar mums pašiem. Tā bija arī klasiska spēle starp Balto klaunu un Augustu – autoritāte un tas, ar kuru skatītājs identificējas, jo viņš ir tas, kurš dabū pa galvu, kurš tiek apcelts. Un šie klauni, par kuriem domāju, bieži vien patiesībā var būt ļoti skumji. Viņi uzliek sarkano degunu, kas mūsu iztēlē it kā ir domāts smieklu raisīšanai, bet, piemēram, "Kasandras sindromā" Jans Frišs, vismaz manā skatījumā, ir viss, tikai ne smieklīgs klauns.

**Noslēgumā, Vanesa, kāpēc, jūsuprāt, ir būtiski turpināt izgudrot cirku no jauna? Vai jums ir kāds novēlējums cirkam šeit, Baltijas valstīs?**

- Cirkam... Bet tas attiecas uz visiem māksliniekiem. Ja man būtu kāds vēlējums, tas būtu šāds – lai cirks un visi mākslinieki varētu turpināt dzīvot no sava mākslas darba, lai viņi netiktu ierobežoti vai apspiesti, un lai radošums varētu turpināties tāds, kāds tas ir, un pat vēl vairāk. Jo, kā jau teicām iepriekš, mākslinieks ir sabiedrības balsts.

**Liels paldies par šo sarunu, Vanesa. Bija prieks labāk izprast franču modeli un tā sniegtās iespējas attīstīt un bagātināt laikmetīgo cirku visā pasaulē. Ar šo es arī vēlos pateikties visiem, kas piedalījās šajā sezonā, kas veltīta franču cirkam, Rīgas cirkā un visiem viesiem, kurus esam uzņēmuši. Paldies jums visiem!**

- Paldies! Un paldies Rīgas cirkam par to, ka uzņemat Francijas institūtu no Parīzes šeit, Rīgā, Latvijā.