

Štefanová, Veronika

**Současná cirkusová architektura : příklady moderních cirkusových staveb odkazujících k reformátorským tendencím nové cirkusové vlny**

*Theatralia*. 2010, vol. 13, iss. 2, pp. 178-189

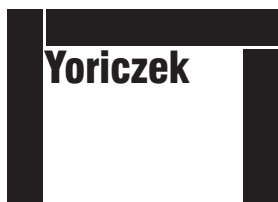
ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115587>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



## Veronika Štefanová / **Současná cirkusová architektura.** **Příklady moderních cirkusových staveb** **odkazujících k reformátorským** **tendencím nové cirkusové vlny**

V 70. letech 20. století vzniklo ve Francii nové umělecké hnutí, které založilo svou tvorbu na propojení cirkusu s jinými uměleckými druhy – divadlem (non-verbálním, loutkovým, činoherním), tancem, živou i reprodukovanou hudbou a výtvarným uměním.<sup>1</sup> Mísení jednotlivých umění s uměním cirkusovým dalo vzniknout nové estetice, která z velké části vycházela z tradičního cirkusu, jeho techniky i životní filozofie, ale zároveň se vůči němu vymezovala. Aby od sebe jednotlivé cirkusové proudy odlišili, označili starou formu jako cirkus tradiční<sup>2</sup> a nově vzniklou jako „nový cirkus“.

Umělecký charakter nového cirkusu je stavěn na tvůrčí individualitě interpreta-umělce-artisty, který je nositelem významu a zprostředkovatelem komunikace, tedy nepostradatelnou složkou novocirkusového díla. „Běžný artista v tradičním cirkusu nezduvojuje svou identitu, není hercem.“ (Guy 1998: 36) Jediné, na čem v tradičním cirkusu záleží, je precizní předvedení akrobatického

1 V roce 1974 otevřeli Annie Fratellini a Pierre Étaix školu *École Nationale des Arts du Cirque Annie Fratellini* (Národní cirkusová škola Annie Fratellini). Ve stejné době založili Alexis Grüss a Sylvia Monfortová *École au Carée* (Škola ve čtverci). Obě pařížské školy měly ambice sloužit jako vzdělávací instituce pro budoucí cirkusové artistry, mladou generaci pocházející z nejrůznějších sociálních i kulturních vrstev (nikoli z cirkusových rodin), která přinesla do cirkusu novou a svěží tvůrčí energii.

2 Tradiční cirkus lze charakterizovat jako cirkusový proud vycházející z předvádění jednotlivých akrobatických a jezdeckých čísel v kruhové manéži pod plachtami šapitó. Veškerá tvorba se zakládá na neměnném estetickém kódu, jenž je umocněn utkvělou představou o cirkusových symbolech zastoupených zlatou a červenou barvou, třpytivými kostýmy a kruhovým prostorem.

čísla, nikoli sdělení myšlenky ve smysluplném obrazu. Stále výraznější zdivadelňující tendence byly ve své podstatě hlavním kritériem pro odlišení nového cirkusového proudu od tradičního.

Cesta k novému cirkusu vedla přes proměnu jednotlivých složek podílejících se na cirkusové tvorbě. Neopominutelný a téměř stěžejní vliv na vznik nového cirkusu mělo divadlo, jímž se nechali jednotliví tvůrci inspirovat zejména v oblasti dramaturgie a nově i cirkusové režie. Změna a odklon od tradičního cirkusu byly patrné i v oblasti scénografie, kde výprava mnohých souborů vsadila na estetiku chudého divadla, jež se brzy stala charakteristickou pro celé novocirkusové hnutí. Ke změnám docházelo a stále dochází především v oblasti scénického prostoru: kruhová manéž již nepředstavuje nezbytnou součást cirkusových představení a kruh všeobecně pozbývá charakter tradičního cirkusového symbolu. Některé soubory začaly propagovat formu frontální divadelní scény a přesunuly inscenace na jeviště kamenných divadel, které se v současné době jeví jako nejméně nákladný prostor pro prezentaci novocirkusové tvorby. Na divadelním jevišti je možné využívat dekorace a složitější scénografii, za kterou je možné se i skrýt, popřípadě ji lépe nasvítit, a prostor tak plasticky modelovat. Frontální scéna nabízí všem divákům stejný pohled na jevištní akci a artisté mají výhodu toho, že jsou nahlíženi jen z jednoho úhlu. V manéži je aktérův herecký i artistní výkon doslova obnažený a není možné využívat dekorace a scénografii v takové míře jako na frontální scéně, neboť by mohla zastínit či omezit výhled divákům. Stan však v historii cirkusového umění vždy patřil k hlavním atributům symbolizujícím nekonečné nomádké putování, a proto i dnes najdeme řadu souborů nového cirkusu, které si zvolily šapitó jako charakteristické zázemí pro svou tvorbu.<sup>3</sup>

Stany symbolizující romantické dálky a nespoutaný život jsou staré jako lidstvo samo a staly se ideálním útočištěm pro cirkusové soubory. Jejich univerzální a mobilní charakter se stal inspirací pro cirkusové soubory, které po krát-

3 Fotografie jednotlivých cirkusových stanů a budov lze dohledat na vlastních stránkách zmiňovaných souborů; Théâtre équestre Zingaro: <http://www.bartabas.fr>, Académie Nationale Contemporaine des Arts du Cirque Annie Fratellini: <http://www.academie-fratellini.com>, Théâtre du Centaure: <http://www.theatreducentaure.com>, Volière Dromesko: <http://www.dromesko.net>, École Nationale des Arts du Cirque Rosny-sous-Bois: <http://www.enacr.com>

Francouzské výzkumné centrum pro nový cirkus Hors les murs (<http://horslesmurs.fr>) navíc vytvořilo internetové stránky: <http://www.rueetcirque.fr>, na nichž si mohou badatelé vyhledat nejen informace o tištěných dokumentech týkajících se nového cirkusu a pouličního divadla, ale jsou na nich umístěny i fotografie a videozáznamy inscenací cirkusových souborů. Na webu je uloženo i značné množství fotografií Philippa Cibilla, předního fotografa zaměřujícího se na nový cirkus a pouliční divadlo. Je autorem množství fotografií šapitó současných především novocirkusových souborů.

ké a intenzivní etapě kamenných cirkusových budov<sup>4</sup> přešly k efektivnější a ekonomicky výhodnější formě mobilních šapitó. Jelikož diváci, kteří navštěvovali inscenace cirkusových společností sídlících v budovách, byli stále stejní, musely tyto soubory často obměňovat svůj repertoár. Finanční zátěž, kterou s sebou repertoárové změny nesly, se vedení snažilo řešit právě mobilizací souboru a předváděním stejných představení na různých místech. Historicky první šapitó patřilo Američanům **Aronu Turnerovi** a bratrům **Howesovým**, kteří se svým souborem navštívili Evropu v letech 1820–1830.<sup>5</sup> Evropské soubory začaly s konstrukcemi mobilních cirkusových stanů až po roce 1892, kdy se stalo jejich hlavní inspirací turné největšího putujícího amerického cirkusu té doby, souboru **Barnum and Bailey**.<sup>6</sup>

V roce 1982 používalo šapitó 36 francouzských cirkusových souborů. V dnešní době jich středisko **Hors les murs**<sup>7</sup> eviduje asi 90, tedy zhruba trojnásobek. Srovnáme-li ovšem rapidní nárůst souborů v 90. letech, počet no-

4 Nejstarší budova, která se svým charakterem nejvíce přibližovala kamenným cirkusovým stavbám, byl **Anglický amfiteátr** založený Philipem Astleym v Paříži, v němž byly provozovány produkce v letech 1783–1791. Roku 1793 musel Astley amfiteátr přenechat benátskému exulantovi **Antoniu Francanimu**. V roce 1807 byla v Paříži otevřena další cirkusová budova **Cirque Olympique**, což byla první pařížská stálá budova nesoucí v názvu označení cirkus. Vedení Cirque Olympique se následně chopil **Louis Dejean**, jehož lze řadit mezi průkopníky cirkusu ve Francii, stejně jako v Anglii **Philipa Astleyho** nebo **Ernesta Renze** v Německu. Díky svým urbanistickým vizím zaměřeným na výstavbu nových cirkusových budov se stal Dejean brzy nejmočnějším francouzským cirkusovým podnikatelem. V roce 1841 pověřil architekta **J. I. Hitterfa** projektem **Cirque d'Été de Champs-Élysées** (Letní cirkus na Champs-Élysées) a v roce 1852 přihlížel inauguraci **Cirque Napolen**, navrženého J. I. Hitterfem a později přejmenovaného na **Cirque d'Hiver** (Zimní cirkus). U jeho otevření participoval sám francouzský císař Napoleon III. Bonaparte. Stálé cirkusové budovy se svým honosným exteriérem přibližovaly kamenným divadlům. Finanční prostředky a věhlas cirkusu umožňovaly jednotlivým společnostem stavbu reprezentativních budov, které jasně dokazovaly ambice jejich vlastníků, snažících se prostřednictvím velkolepých výpravných cirkusových produkcí v luxusním prostředí konkurovat divadelnímu umění. V 70. letech dvacátého století již mnoho kamenných cirkusových budov nezbývalo. Státní finanční podpora umožnila obnovu cirkusové budovy v Châlons-en-Champagne, kde dnes sídlí cirkusová škola CNAC (Centre National des Arts du Cirque), a stejně tak byl obnoven i cirkus Elbeuf v Seine-Maritime a cirkusová budova v Amiens. Byly postaveny i budovy nové, jako cirkus v Cherbourg a v Bourg-Saint-Andéol.

5 Ne náhodou je vznik cirkusového šapitó zasazen do amerického prostředí. Hlavní inspirací pro americký cirkus byly kočující komunity, které pro svá přemísťování používaly stany, popřípadě kryté vozy, a v různých městech tak zakládaly stanová sídliště.

6 Od 30. listopadu 1901 do 16. března 1902 hostovala cirkusová společnost **Barnum and Bailey** v Paříži. Hlavní cirkusový stan měřil 190 metrů na délku a 85 metrů na šířku. Na podporu hlavní plachty bylo potřeba 6 spoluřepů vysokých 20 metrů, 22 postranních tyčí o délce 15 metrů a 122 obvodových tyčí o délce 5 metrů. Toto šapitó zastřešovalo tři manéže se dvěma frontálními scénami. Kupoli čnicí nad manéží používali pro vzdušnou akrobacii. Kapacita hlediště čítala 12 000 míst.

7 Pařížské středisko pro výzkum a rozvoj nového cirkusu.

vých šapitó tomuto cirkusovému bujení neodpovídá. „V roce 1990 bylo evidováno 150 cirkusových souborů, dnes jich ve Francii existuje 415, z čehož se tradičnímu cirkusu věnuje asi 50.“ (Quentin 2008: 16) Důvodem přesunu novocirkusových inscenací na divadelní jeviště je především složitá finanční situace, která souborům neumožňuje zakoupení vlastního cirkusového stanu. „Inscenace vytvořená v šapitó je o 50 % nákladnější, než inscenace situovaná na divadelní scénu.“ (Quentin 2008: 16) Tento fakt donutil mnohé soubory k vytváření inscenací, které jsou prostorově variabilní a mohou být uváděny jak v prostoru divadelního jeviště, tak i v manéži. Ta je však v tomto případě uspořádána do tvaru kruhové pultárny, čímž je zachován frontální charakter inscenace. Velký počet souborů a nedostatek státní podpory, na které je většina z nich závislá, způsobuje zánik velkých forem ve prospěch forem malých. „V roce 2007 byly téměř dvě třetiny ze 770 cirkusových inscenací tvořeny malými cirkusovými soubory se čtyřmi nebo méně účinkujícími.“ (Quentin 2008: 16) Zánik velkých forem s sebou zároveň nese riziko vymizení multidisciplinarity, neboť dvoučlenné nebo dokonce jednočlenné soubory se mohou zaměřit jen na velmi omezené množství cirkusových disciplín. V současné době hraje pod plachtami šapitó pouze 21 % z francouzských cirkusových souborů.

Ve Francii stále existují soubory, které si díky své dlouholeté popularitě a dobré finanční situaci mohly dovolit vytvořit originální cirkusové budovy nebo šapitó šité na míru poetice a estetice jejich tvorby. Od konce 80. let 20. století vznikají nové budovy a šapitó, které se architektonickou povahou vzdalují tradiční představě cirkusového stanu nebo kamenné cirkusové stavby. Jelikož šapitó patří k tradičním symbolům cirkusu, bylo cílem novocirkusových umělců pracovat s prostorem, který se bude od původního lišit, ale kterému zůstanou zachovány takové dispozice, jež umožní praktikovat pestrou škálu cirkusových disciplín. Důvodem vzniku nových architektonických forem jsou především individuální tvůrčí potřeby každého souboru. Nová cirkusová stavba se nyní stává integrální součástí inscenace, přičemž jedinečná cirkusová architektura podtrhuje poetiku souborů a zároveň zdůrazňuje jejich osobitost a individualitu. V případě šapitó, jakožto jednoho z druhů mobilní architektury, hraje důležitou roli potřeba snadno a rychle stan rozložit a složit, také nutnost odolného materiálu, bezpečnosti a stability, velikosti a tvaru a praktického uspořádání interiéru. Půdorys šapitó se neomezuje pouze na kruh, ale může být oválný, čtvercový nebo obdélníkový. Významné francouzské novocirkusové soubory disponují netradičními prostory, na míru navrženými předními architekty. Nejsou to pouze stany, ale také stálé cirkusové budovy a jiná přístřeší nepravidelných forem, jež lépe vyhovují charakteru inscenací.

### Stálé cirkusové budovy

Stálá stavba se vymyká nomádké povaze většiny cirkusových souborů, které, stejně jako dřív, objíždějí s jednou inscenací téměř celý svět. Soubory, které sídlí v kamenné nebo dřevěné stavbě, musí navíc disponovat stanem, jehož interiér odpovídá prostorovými dispozicemi interiéru původní kamenné stavby. Stálou cirkusovou budovu si mohou dovolit jen ty soubory, které mají jistotu, že jim daná lokalita poskytne dostatek divácké přízně. Ve většině případů se však jedná o cirkusové školy, stagiony nebo soubory, které nemají v dané zemi obdobu, a tudíž ani konkurenci.

### *Théâtre équestre Zingaro*

**Bartabas**, vlastním jménem Clément Marty, se rozhodl vybudovat stálou scénu pro svůj soubor v roce 1989. Jezdecké inscenace Zingara nabývaly v jeho režii jedinečného charakteru, zatímco kruhový prostor zůstal v duchu tradice. Jednalo se o dva protichůdné prvky, které díky novému tvůrčímu přístupu architekta **Patricka Bouchaina** a **Jeana Harariho** splynuly v harmonické dílo, díky němuž je Théâtre équestre Zingaro nepřehlédnutelnou stavbou čnící mezi panelovými domy pařížského předměstí Aubervilliers. Budova je postavena z červeného cedrového dřeva a svým obdélníkovým tvarem a šikmou střechou připomíná původní dřevěné chalupy rumunských cikánů.<sup>8</sup> Základy jsou tvořeny tak, aby bylo možné stavbu rozložit a znovu složit. Čtvercová centrální budova je završena osmistěnnou věží. Tato stavba je prodloužena o obdélníkovou přístavbu, v níž jsou umístěny stáje a která je zároveň místem, jejíž interiér návštěvníci spatří jako první. Aby nenarušovali prostor zasvěcený koňům, musí diváci přecházet po dřevěných můstcích umístěných nad jednotlivými boxy, které je zavedou do interiéru čtvercové budovy, v jejímž středu je umístěna kruhová manéž o průměru 16 metrů. Povrch manéže se liší podle potřeb dané inscenace, může být pokryta pískem, pilinami, a dokonce i vodou.<sup>9</sup>

Bartabas se společně s Buchainem a Hararim snažili vytvořit stavební projekt, jenž by reflektoval podstatu nového druhu divadla, kterým má být podle Bartabase divadlo jezdecké. Touto filozofií se Bartabas vzdaluje nejen cirkusu tradičnímu a současnému, ale zároveň demonstruje odlišnost i od tradičního divadla. Pro Bartabase je tvorba a existence Théâtre équestre Zingaro svébytným uměleckým jevem, jenž se úmyslně distancuje od jakéhokoli druhového řazení.

<sup>8</sup> Jedná se o reflexi životního stylu, který se snaží Bartabas vkládat nejen do svých inscenací, ale kterým se snaží řídit i v běžném životě.

<sup>9</sup> Inscenace *Chimère* z roku 1996.

*Académie Nationale Contemporaine des Arts du Cirque Annie Fratellini*<sup>10</sup>  
**Patrick Bouchain** a **Loïc Julienne** vytvořili v roce 2002 pro národní cirkusovou školu Annie Fratellini revoluční návrh cirkusové budovy. A to nejen z hlediska uměleckého, ale především z hlediska praktického využití prostoru a konstrukčního materiálu.

Komplex budov cirkusové školy v pařížské čtvrti Saint Denis byl zhotoven pro účely pedagogické i umělecké. Hlavní organizační zázemí školy sídlí v dřevěné budově, která je částečně obložena průhlednou plastovou krytinou. Zde se kromě dokumentačního centra, kanceláří, auly a tělocvičen nachází i prostorné foyer, jež slouží k příležitostným výstavám s cirkusovou tematikou. V materiálech použitých k výstavbě školního komplexu převládá dřevo, kov a nepromokavé stanové plátno. Celá budova je opatřena systémem průduchů, které zajišťují pravidelnou cirkulaci vzduchu, a to především v tělocvičnách. Kromě toho je v každé tělocvičně vybudováno mezipatro ve výšce 6 metrů a délce 60 metrů, jež se využívá především k tréninku na visuté hrazdě. Částečná transparentnost a natočení průsvitných částí budovy na sever umožňuje využití denního světla, které proniká do všech místností.

Za skutečný architektonický skvost celého komplexu je považována hala určená pro předvádění klauzur a absolventských cirkusových inscenací. Bývá též nazývána „*Hvězda*“<sup>11</sup>, neboť půdorys budovy se podobá osmicípé hvězdě. Čtyři cípy se sbíhají do špicí a zbylým čtyřem byly špice seříznuty, díky čemuž vytvářejí buňky, které jsou součástí hlediště. „Celková kapacita hlediště činí zhruba 1600 míst, z čehož 800 je situovaných v kruhu kolem manéže a dalších 800 míst se nachází ve čtyřech seříznutých cípech Hvězdy.“ (Jacob, Pourtois 2002: 156) I přesto, že budova svou velikostí a výškou téměř 29 metrů může působit těžkopádně, stavební materiály jako je dřevo, plast a textilie její strukturu odlehčují a podtrhují plastičnost hvězdčité formy.

Tvar budovy předčil téměř veškeré dosavadní stálé cirkusové stavby, zatímco materiály se naopak tradiční cirkusové architektuře přibližují. Tento fakt jde ruku v ruce s přístupem **Valérie Fratellini**<sup>12</sup>, která do své pedagogické i umělecké cirkusové praxe vkládá prvky inspirované tradičním cirkusem i novým cirkusem. Jejím cílem je vytvořit cirkusovou formu, která by byla adekvátní současné společensko-umělecké reflexi.

10 Národní akademie cirkusových umění Annie Fratellini.

11 L'Étoile.

12 Dcera zakladatelky Anny Fratellini. Valérie Fratellini školu neřídí, ale stojí v pozadí veškeré organizace technické i pedagogické, na které se aktivně podílí.

### **Cirkusové stany**

Ne vždy se musí stan souboru nového cirkusu svým vzhledem odlišovat od tradičního šapitó. Revolučními modely se mohou chlubit jen některé soubory a není jich mnoho. Volba netradiční stanové konstrukce pramení z potřeby vytvořit jedinečné prostředí, v němž by cirkusová inscenace nabývala absolutního významu, tedy prostor, který by s danou inscenací tvořil koherentní plnovýznamovou jednotu. Nepravidelný tvar šapitó, popřípadě jiné dekorativní či tradiční strukturu narušující prvky jsou jen dokladem všestranného tvůrčího smýšlení představitelů nové cirkusové vlny.

### ***Théâtre du Centaur***

Prostor, v němž Théâtre du Centaur vytváří inscenace, byl navržen v duchu tradičního šapitó a obohacen o moderní architektonické prvky. Na jeho vzniku se podílel již několikrát zmiňovaný **Patrick Bouchain** a spolu s ním i **Goulsen Richard** a **Napo**.<sup>13</sup>

Základnou šapitó Théâtre du Centaur není kruh, ale ovál o rozměrech 22 a 24 metry. Černá obvodová plachta je podpírána ocelovými tyčemi, přičemž přední tyče (podpírající vstupní portál) jsou vyšší než ostatní, a vytvářejí tak nepravidelnou strukturu celého stanu připomínajícího vodní vlnu. Horní část šapitó není završena kupolí ani věží, ale je seříznuta do podoby stropu a pokryta průsvitnou plachtou. Interiér šapitó tvoří půlkruhové hlediště s kapacitou 600 diváků, kteří mají možnost sledovat děj umístěný na frontální scéně, před níž je předsazena malá kruhová manéž. Temný prostor prosvětluje za dne sluneční světlo probleskující transparentním stropem šapitó; v noci je skrz strop vidět hvězdné nebe. Tímto chtěl soubor Théâtre du Centaur umocnit lyričnost svých inscenací, které se z velké části inspiroují klasickou dramatickou literaturou a staví svou poetiku na činohře a jezdeckém umění. Frontální scéna propojená s kruhovou manéží dotváří ambivalentní charakter souboru, který se pohybuje na křehké hranici divadelního a cirkusového (obzvláště jezdeckého) umění.

### ***Volière Dromesko***

Na šapitó souboru *Volière Dromesko*<sup>14</sup> spolupracoval **Patrick Bouchain** s architektkou **Annou-Sophieí Lecarpentierovou**. Stejně jako předchozí soubory, i *Volière Dromesko* je charakteristický poetikou svých inscenací; ty se nyní díky stavbě podobné ptačí voliéře blíží spíše ptačímu cirkusovému kabaretu.

13 Napo se podílel na návrhu a konstrukci stanu pro Divadlo bratří Formanů.

14 Soubor *Volière Dromesko* se dnes oficiálně nazývá Théâtre Dromesko (Divadlo Dromesco).



„Inspirací celého projektu se stal královský skleník zimní zahrady v Laeken, který byl navržen architektem **Augustem Balatem** v roce 1876 a je oblíbenou stavbou **Igora**, ředitele a režiséra Volière Dromesko.“ (Dupavillon 2001: 311) Hlavní podpurná konstrukce šapitó je tvořena devíti kovovými půloblouchy, které se tyčí do výšky 10 metrů, průměr kruhové základny je 27 metrů. Kupole je pokryta průsvitnou plachtou, která pouští do manéže denní světlo. Kontrastem k průhlednému stropu jsou stěny obložené dřevěnými panely a zvenčí pokryté černým plátnem. Povrch manéže je posypán pilinami a z části pokryt i koberci. Na okraji manéže ční suchý strom, hlavní scénografický prostředek inscenací Volière Dromesko, v jehož koruně se ukrývají nejen živí ptáci, ale také artisté.

### *École Nationale des Arts du Cirque Rosny-sous-Bois<sup>15</sup>*

École National des Arts du Cirque Rosny-sous-Bois je další vzdělávací cirkusovou institucí, která se může chlubit nekonformním šapitó, jež slouží k pedagogickým i uměleckým účelům. I přesto že se jedná o mobilní konstrukci, šapitó nebylo od svého vzniku nikdy přesunuto – od roku 2003 tedy zaujímá své stále místo na kopci v Rosny-sous-Bois nedaleko Paříže. Na první pohled udiví cirkusový stan ENACRu nejen svou velikostí a barevným provedením (červená, černá, žlutá a bílá), ale především tvarem, který při pohledu z ptáčích perspektivy připomíná letícího draka.<sup>16</sup> „Šapitó má symbolizovat čínského draka, bájně zvíře, které chrání před zlými démony bystrého lidského ducha, jeho tvůrčí nadání a plodnost.“ (Dupavillon 2004: 119) Šapitó cirkusové školy v Rosny-sous-Bois je dalším z řady architektonických experimentů **Patricika Bouchaina**, jenž ke spolupráci přizval **Loïca Julienna**. Jejich cílem bylo vytvořit aerodynamickou stavbu, která by odolávala silným poryvům větru a bouřkám a která by jako jeden ucelený harmonizovaný prostor pojala vše, co ke své existenci cirkusová škola potřebuje.

Základní půdorys stanu vytyčuje sedm sloupů uspořádaných do vejčitého tvaru, přičemž stan měří 54 metry na délku a 38 metrů na šířku. Největší a nejvyšší část stanu černé barvy je završená červenou kupolí, která připomíná malé šapitó. V této části je umístěna manéže o průměru 13 metrů. Střední žlutá část je završená červenou kupolí oválného tvaru a je prostorem pro druhou manéž. Poslední, nejnižší část je bílá a slouží jako přístřeší třetí manéže a expozičnímu sálu. Nejužší částí stanu je vstup, který je černý a svým tvarem

15 Národní cirkusová škola v Rosny-sous-Bois, používáno též ve zkratce ENACR

16 Na základě svého specifického tvaru si šapitó získalo příznačnou přezdívku Le Dragon volant, což v překladu znamená „Letící drak“.

má evokovat dračí ocas. Jednotlivé manéže slouží v průběhu týdne k výuce cirkusové a taneční techniky, zároveň jsou využívány jako zkušebny pro dramatickou a hudební výchovu. Veřejnost má možnost vstoupit do prostor jednotlivých šapitů u příležitosti prezentace závěrečných absolventských projektů studentů ENACR.

### Kupole

S kupolí, jakožto náhradou za tradiční cirkusový stan, se nesetkáváme ve světě nového ani tradičního cirkusu příliš často. Dva novocirkusové soubory, Archaos a Arts Sauts, dlouho zkoumaly, jaká mobilní stavba bude nejlépe vyhovovat požadavkům jejich inscenací, které jsou náročné na velikost i uspořádání prostoru. Kupulovitý tvar umožňuje vytvořit rozlehlý a prázdný interiér bez sloupů, neboť podpurná konstrukce kupole je ve většině případů tvořena kovovými půloblůčky, které podpírají plachtu po stranách a nebrání tak výhledu diváků. Prázdný a rozlehlý prostor využívají zvláště soubory, které se soustředí na umění letu na visuté hrazdě.

### Archaos

**Archaos** je soubor, který si dodnes zakládá na vlastní osobité estetice, v níž mísí umění a chaos. Stojí mimo normy, čerpá z rockové kultury, pracuje s humorem, ale nebojí se otevřeně mluvit o smrti, násilí, erotice nebo experimentech na lidském těle. Je to soubor, který si jako první v historii nového cirkusu nechal vyrobit cirkusovou kupoli jako přístřešek pro prezentaci své tvorby. Jednalo se o nový druh cirkusové stavby, která se stala zázemím inscenace *Metal Clown – Culture Clash*.<sup>17</sup> Kupole byla navržena stavebním inženýrem **Sergem Calvierem** v roce 1990 a díky své velikosti<sup>18</sup> brzy získala přezdívku „*Le Chapiteau cathédrale*“.<sup>19</sup> Potřeba rozlehlé a protáhlé vnitřní scény byla motivována především scénografií. Délka prostoru připomínala ulici, na níž se promenovaly strašidelné stroje společně s podivnými bytostmi, jež měly symbolizovat společnost nového milénia. Scénografie byla v případě této inscenace pohyblivá: tvořily ji zrezivělé nákladní i osobní automobily, na jejichž kapotách, za doprovodu divoké rockové hudby, předváděli své dovednosti artisté a tanečníci. Efektní a originální byla i složitá mašinérie a obří pohyblivé konstrukce připomínající ocelová monstra průmyslových zón, na jejichž ramenou byly umístěny visuté hrazdy vzdušných akrobatů.

17 *Železný klaun – Kulturní poprask.*

18 Kupole měřila 60 metrů na délku a 40 metrů na výšku. (Dupavillon 200?: 330)

19 Katedrála šapitů. (Dupavillon 200?: 330)

*Arts Sauts*<sup>20</sup>

Specializace souboru Arts Sauts<sup>21</sup> na visutou hrazdu si vyžadovala mnohem specifičtější prostředí, než mohlo poskytnout tradiční kruhové šapitó. Původně provozoval soubor své inscenace na kovové konstrukci pod širým nebem, což umožňovalo větší volnost, zvláště co se týče výšky i délky letu. S příchodem inscenace *Kayasine* (1998) se chtěli pokusit o vymezení hranic, v jejichž rámci by umění letu a skoku dosáhlo nové umělecké povahy s ucelenou dramaturgicko-režijní koncepcí. Až inscenace *Kayasine* rozhodla o přesunutí jednotlivých představení do uzavřeného prostoru, v němž by let na visuté hrazdě, živá hudba a světelný design vytvářely syntetické umělecké dílo. Jelikož byl symbolem jejich umění především prázdný prostor naplněný vzduchem, snažili se oslovit architekta, který měl již zkušenosti se stavebními strukturami fungujícími na bázi stlačeného vzduchu. „Finální projekt byl zadán **Hansi Werneru Müllerovi**, který pro Arts Sauts navrhl bílou kupoli, jejíž kruhová základna se rozprostírala na šířce 41 metrů a výška dosahovala téměř 20 metrů.“ (Jacob, Pourtois 2002: 182) Bílý plášť byl podpírán třemi kovovými půloblouky Eiffelova typu a záchytná lana a cylindr kupole napuštěný vodou zajišťovaly zatížení celé konstrukce. Rozlehlý interiér kupole měl dobrou akustiku, což uvítali především hudebníci umístění společně s artisty na kovové konstrukci a žebřících určených pro let na visuté hrazdě.

Kupole byla naplněna horkým vzduchem, a aby vzduch neunikal ven, musel být vstup do kupole co nejvíce utěsněn. Vchod tedy uzavíraly dvě nafouknuté gumové „jitřnice“, kterými se diváci museli doslova probít dovnitř.“ (Jobertová 1999: 17) Nová kupole Hanse Wernera Müllera poskytla souboru Arts Sauts dosud nevídané, a tudíž jedinečné zázemí, v němž se stal prázdný prostor scénickou kulisou s vlastní estetickou hodnotou.

Výše uvedené příklady staveb a stanů zřetelně odkazují k tendencím novocirkusových umělců vytvářet komplexní umělecká díla, jejichž novátorský charakter musí být podpořen každou složkou inscenace, tedy i scénickým prostorem. V nové cirkusové architektuře se mísí tradice, k níž v některých případech odkazují kruhové manéže nebo stany, zároveň je však inspirována moderními technologiemi a touhou hledat jiné tvary a formy, které by významově korespondovaly s obsahem novocirkusové tvorby daného souboru. Vznik netradičních cirkusových budov a stanů závisí nejen na kreativním přístupu souboru

20 Umění skoku.

21 Soubor Arts Sauts se v roce 2009 rozpadl, přičemž někteří z bývalých členů založili nový soubor VOST – Version originale sous-titrée (Originální verze s titulky).

rů, ale především na jejich finančních prostředcích. Nově vznikající cirkusové stavby, ať už kamenné nebo mobilní, tvoří samostatnou a specifickou oblast architektury, která se podílí na tvorbě základní složky cirkusového artefaktu. Představitelé nového cirkusu chtějí vytvářet prostředí, která by dokázala komplexně pojmut podstatu nově vznikajícího cirkusového umění, jež už více neodkazuje k pouhé fyzické dovednosti, nýbrž ke kráse obsažené ve významu lidského jednání v extrémních situacích a na neobvyklých místech.

### Bibliografie:

- DUPAVILLON, Christian. 2001. *Architecture du cirque. Dès origines a nos jours*. Paris: Le Moniteur, 2001.
- DUPAVILLON, Christian. 2004. *Le tente et le chapiteau*. Paris: Norma éditions, 2004.
- DUMONT, Agathe. 2006. *Écritures scénographiques, écritures choréographiques*. Dessins de danse et de cirque. Paris: Institute d'Études Théâtrales – Université de Paris III., 2006.
- FLORA, Ekaterini. 1993. *Interférences entre le cirque et le théâtre contemporains en France*. Paris: Mémoire de D.E.A., Université de Paris III. Institut d'Études Théâtrales, 1993.
- FORETTE, Domoinique. 1998. *Les Arts de la piste. Une activité fragile entre tradition et innovation*. Paris: Les Éditions des Jornaux officiels, 1998.
- GIROD-ROUX, Agathe. 2005. *La Scénographie dans le cirque contemporain. Une approche contemporaine en France, au début du XXIème siècle*. Paris: UFR Art et Philosophie, Département Théâtre, Université de Paris VIII., 2005.
- GUY, Jean-Michel. 1998. La Transfiguration du Cirque. *Théâtre aujourd'hui. Le cirque contemporain, la piste et la scène*, 1998, č. 7, s. 36.
- GUY, Jean-Michel. 2001a. *Les Arts du cirque 2001*. Paris: AFAA, 2001.
- GUY, Jean-Michel. 2001b. *Avant-garde, cirque! Les Arts de la piste en révolution*. Paris: Autrement, 2001.
- GRÜND, Françoise. 2000. *La Balade de Zingaro*. Paris: Édition du Chêne, 2000.
- JACOB, Pascal. 1992. *Le cirque. Un art à la croisée des chemins*. Paris: Gallimard, 1992.
- JACOB, Pascal, POURTOIS, Christian. 1999. *Du permanent à l'éphémère...: espaces de cirque*. Bruxelles: Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage, 2002.
- JOBERTOVÁ, Daniela. 1999. Sen o létání. *Svět a divadlo*, 1999, č. 1, s. 17–22.
- KAHN, Frédéric Napo. 2007. Un entrepreneur d'itinérance. *Strada*, 2007, č. 5, s. 44–47.
- MAUCLAIR, Dominique. 2003. *Histoire du cirque. Voyage extraordinaire autour de la terre*. Toulouse: Privat, 2003.
- PATRIC, Ian. 1990. *Archaos*. Cirque de caractère. Paris: Albin Michel S.A. et Vue sur la Ville, 1990.
- QUENTIN, Anne. 2008. L'Économie des arts de cirque. In ed. *Le Goliath*. Le

guide des arts du cirque et de la rue 2008-2010. Paris: Hors-les-Murs, 2008.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. 2009. *Estetika a poetika současného cirkusu. Od moderního cirkusu až po současný aneb Systematické prolínání jednotlivých umění s cílem vytvořit umění absolutní*. Magisterská diplomová práce, Katedra divadelní vědy, Filozofická fakulta Karlovy Univerzity v Praze. Vedoucí práce Mgr. Petr Christov, Ph.D. Praha, 2009.

WALLON, Emmanuel. 2002. *Le cirque au risque de l'art*. Paris: Actes Sud – papiers, 2002.

Mgr. Veronika Štefanová (1984) je absolventkou bakalářského studia divadelní vědy a bohemistiky na FF UP v Olomouci a magisterského studia divadelní vědy na FF UK v Praze. V současné době studuje ve 2. ročníku doktorského studia na Katedře divadelní vědy FF UK a působí jako odborný pracovník v Institutu umění – Divadelním ústavu v Praze. Odborně se zabývá fenoménem nového cirkusu, spolupracuje s českou organizací pro nový cirkus Cirqueon a od roku 2008 se aktivně věnuje divadelní kritice a publicistice (*Reflex, Divadelní noviny, Rozrazil online, Svět a divadlo*).

## Summary

**Veronika Štefanová: Contemporary circus architecture: the examples of modern circus architecture referring to the reforming tendencies of new circus**

The text discusses the innovative tendencies in circus architecture which has become one of the crucial element in the so-called „new circus“ productions. New circus, as

a contemporary version of the traditional circus arts – inspired by dance, theatre and beaux arts – strived to create a new space which would accurately characterize its revolutionary ideas. The author concentrates on examples of today's tendencies in circus architecture. All these examples, described in detail, provide descriptions of the technical parameters as well as the artistic characteristics of contemporary circus buildings and tents. Attention is paid to the most innovative circus engineering and architectural projects of private (Théâtre équestre Zingaro, Archaos, Arts Sauts, Théâtre du Centaure, Volière Dromesko) and governmental (Académie Nationale Contemporaine des Arts du Cirque Annie Fratellini, Ecole Nationale des Arts du Cirque Rosny-sous-Bois) circus institutions.