

Hrací prostor i dekorace do této doby sloužily hercovu jednání. Byl to prostor určený k jednání. V baroku byl divadelní prostor podřízen malíři. Hrací prostor se stal prostorem k prohlížení.

Střed světa byl umístěn tam, kde se sbíhala perspektiva. V horizontu. V lidském řádu.

Teprve v období baroka lze hovořit o „scéně“ v dnešním významu tohoto slova jako o jednotné hrací ploše i jako o jednotném prostoru divadelní hry (hry herců a hry předmětů) a o jednotném prostoru za scénickým rámem. Základní vlastností „scény“ je její prostorová nediferencovanost. Lze ji různě dekorovat, zastavovat, vybavovat, dělit, osvětlovat, ale její podstata zůstane stále táž: scéna je jednotná, ohraničená a oddělená od prostoru pro diváky.

Hrací prostor odděluje od prostoru pro diváky rám a orchestr. Kromě toho byla zavedena opona, která se vyťahovala šikmo vzhůru a po stranách byla zřasena (italský systém), roztahovala se do stran (francouzský systém) nebo se vyťahovala nahoru (německý systém). Před začátkem představení byla opona zatažena. Někdy se před ní pronášel prolog. Při spuštění oponě se hrála předehra k opěře. Potom byla opona vytažena a znovu se spustila až po ukončení představení. Klaněli se před ní herci a zpěváci. Změny dekorací se neskrývaly, prováděly se viditelně. Byly přece jedním z hlavních divadelních efektů. Opona se někdy užívalo více. Všechny se otevíraly postupně před započítím děje. Jejich otvírání tvořilo úplný ceremoniál, jenž měl zvyšovat napětí před tím, než se objevil první obraz. Opona byla dalším činitelem rozdělujícím divadelní prostor na svět scény a svět hlediště.

Prostor pro diváky barokního divadla byl reminiscencí dvorských oslav i odrazem nových společenských vztahů. V barokním hledišti převládalo měšťanstvo. V Anglii se už v 17. století uskutečnila buržoazní revoluce. Na kontinentě se k ní schylovalo. Po celé Evropě se rozšířila veřejná městská divadla. Dvorská, královská, knížecí, šlechtická divadla i divadla univerzitní a školní, zejména jezuitská, si je začínala ve 2. polovině 17. století brát za vzor, stávala se jejich zmenšenými napodobeninami.

V 18. století se dvorská divadla stavěla nejčastěji v letních sídlech, v městských palácích a zámcích. Byla to divadla skromnější. Komorní. Velká představení aristokracie navštěvovala v městských veřejných divadlech.

Soubory lidového divadla, včetně souborů *commedie dell'arte*, se v 18. století usazovaly, a pokud cestovaly, měnily místa vzácněji. Pro svá představení si najímaly budovy městských divadel a přiváděly tam část svého stálého publika.

Veřejné divadlo tedy ve svých zdech shromažďovalo různé druhy obecnstva. Každá skupina v něm zaujímalá své místo. Prostor pro diváky byl rozdělen společenskými, psychologickými i architektonickými přehradami.

Nejvíce izolovanými prostory pro diváky byly lóže. V celkovém složitě uspořádání hlediště představovaly nový a zásadní prvek. Byly to malé místnosti, jež měly několik míst k sezení a několik míst k stání. Seděly ženy. Muži, zejména mladí, obvykle stáli. Lóže tvořily malé pokojíky, komůrky, klece, se zábradlím nebo s okny, někdy dokonce zasklenými a se záclonami, přes něž se hledělo na scénu. Umísťovaly se jedna vedle druhé podle stěn sálu, začínaly od scénického rámu a obklopovaly celý prostor pro diváky. Lóže vznikly místo někdejší galerie v tanečních sálech, přestavovaných na dvorská divadla. Tyto sály převzalo dvorské publikum. V sále paláce se nacházelo v podstatě jedno podlaží galerie nebo balkónů, někdy vybavené amfiteatrálně uspořádanými sedadly. V barokních veřejných divadlech vzrostl počet podlaží na tři, čtyři, pět i šest. Pouze v raných městských (Ulm, 1641 – obr. 25.–26.) a ve školních barokních divadlech lóže nebyly. Systém mnohaposchodových řad lóží se používal ve všech velkých veřejných divadlech bez výjimky od poloviny 17. století. Přirozeně, že v různých variantách. Lóže byly velice často stejné, stejných rozměrů, těsně namačkané jedna na druhou. Hlediště viděné ze scény tehdy připomínalo včelí plást. V milánské La Scale bylo možné na šesti patrech umístit 171 stejných lóží. Oddělené lóže se často zřizovaly pouze v přízemí a v prvním patře, zatímco výše se rozprostíraly otevřené balkóny. Tyto balkóny byly někdy hluboké a měly amfiteatrální stupně opatřené sedadly, nebo nakloněné podlahy, na něž se postavily lavice. V Itálii převažovaly lóže. Ve Francii balkóny. Lóže v přízemí a v prvním patře zaujímaloby nejbohatší obecnstvo. První patro obsazovala vždy aristokracie. Později se rozšířil zvyk, že si zámožné rody lóže předplácely. Lóže v přízemí navštěvovala nejbohatší buržoazie, lóže nebo balkóny ve vyšších patrech chudší měšťanské vrstvy. Nejvyšší patro, které obyčejně nemělo oddělené lóže, bylo určeno pro lid.⁴⁹⁾

V dvorském divadle byl parter⁵⁰⁾ prázdný. Stávalo tam křeslo pro majitele divadla a několik sedadel pro nejvýznamnější hosty; ve veřejných divadlech se tento zvyk nemohl udržet. V závislosti na místních zvyklostech v té které zemi či městě se v něm instalovaly lavice, později sedadla, nebo byl určen, tak jako kdysi v lidovém divadle, pro místa k stání. Místa k sezení se rych-

49) Toto podlaží hlediště mělo tradiční názvy: bidýlko, galerie, ráj – *paradis* (franc.); *gallery* (angl.); *Gallerie* (něm.); *galleria* (ital.). Zpravidla tam bývala nejlevnější a nečíslovaná místa. Na bidýlku sedávalo nejchudší obecnstvo.

50) Parter – *orchestre* (franc.); *orchestra* (angl.); *Orchester* (něm.); *orchestra* (ital.) – v barokním divadle to byl prostor pro diváky v nejnižší úrovni hlediště v přízemí divadelní budovy. Západoevropské jazyky převzaly tento termín v období renesance z řečtiny a z latiny; ve starověku však termín orchestra označoval hrací prostor. Jakmile se v prázdném parteru postavila proti scéně sedadla, stal se hrací prostor prostorem pro diváky, ale označení se nezměnilo. V Polsku se tato část hlediště nazývá prostě parter, tak jako v každém obytném domě nebo u jiné budovy. (V Čechách se vžil spíš termín přízemí, třebaže termín parter nezmi-
zel zcela a v některých divadlech se ještě používá.)

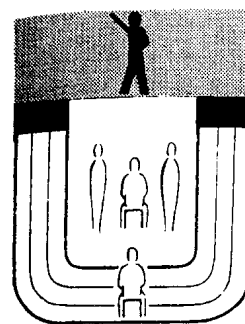
Prostor pro diváky

leji ujala v bohatých městech západních zemí. Místa k stání se udržela téměř do konce 19. století v Krakově, ve Lvově a v mnoha divadlech rakousko-uherské monarchie. Ve velkých pařížských revuálních divadlech (Moulin Rouge, Casino de Paris) jsou v zadní části parteru dodnes vyhrazena místa k stání.

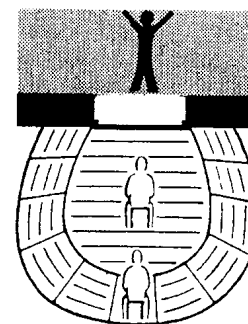
Během 17. a 18. století si parter zachoval svůj podřadný charakter. Mělo do něj přístup měšťanské obecnost, ale toto obecnost pocházelo z vrstev „druhého řádu“. Teprve v 19. století a definitivně ve 20. století začala být považována za nejvýznamnější místa v přízemí poblíž scény. Vládnoucí vrstvy a lidé z jejich okolí, jak se zdá, po nějakou dobu veřejná městská divadla ne navštěvovali. Poté, co se tato divadla stavěla ve stále atraktivnějším provedení, byla jim v hledišti vyhrazena oddělená místa: přímo naproti jevišti vznikla v prvním patře prostorná reprezentativní lóže. Vládce tam vstupoval provázen potleskem sálu.

Pohodlnost a viditelnost jednotlivých míst a jejich ceny byly tedy diferencovány. Umístění v hledišti tak určoval i společenský a majetkový census. Jednotlivá místa k sezení, nejčastěji od druhého patra výše, se číslovala. Místa k stání v přízemí, lavice v posledním patře a místa v lóžích v přízemí a v prvním patře se samozřejmě nečíslovala. Lóže se číslovaly a prodávaly pouze celé. Jednotlivé vstupenky v lóžích se zavedly až později. Úhrnem řečeno, obecnost byla velice rigorózně posouzena, roztríděna a znehybněna. Určitou pohyblivost a spontaneitu, vyplývající z větší anonymity, si uchovaly pouze parter a nejvyšší poschodí. Těchto možností však byli zbaveni všichni ostatní diváci. Skupinová i individuální možnost identifikace každého z přítomných musela mírnit reakce, svazovat a konvencionalizovat chování. Přispívali k tomu ještě další dva činitelé: hlediště bylo během představení osvětleno (jen potemněno) a lóže v podstatě umožňovaly lepší viditelnost do ostatních lóží než na scénu. Postranní lóže byly přece umístěny přímo naproti sobě. Vzájemně se pozorovat přitom bylo častokrát zajímavější než sledovat dění na scéně. Ostatně dívat se na scénu z většiny lóží nutně znamenalo nepříjemně vytáčet a natahovat krk. Zatímco dívat se přímo před sebe, na protější lóže bylo pohodlné. Vítězila společenská, salónní stránka divadelního života. Představení k tomu vytvářelo záminku. Divadlo bylo vedle kostela a soudu jedním z několika veřejných míst, kde se mohly různé společenské skupiny setkávat a vzájemně se prohlížet. I když přímý kontakt byl nemožný. Ale k tomu nebyla příležitost ani nikde jinde.

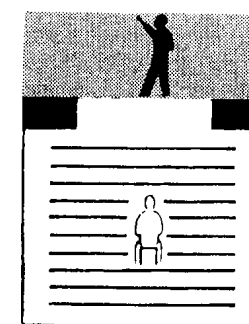
Divadlo bylo tedy přes všechny překážky a nerovnosti jednou z institucí, které sloužily k rozšiřování a k utváření demokracie. A zároveň demokratické, pokrokové směry si snadno razily cestu právě v divadle. Divadelní budovy po celé Evropě nejdříve sloužily jako místa revolučních a vlasteneckých shromáždění, sjezdů a manifestací.



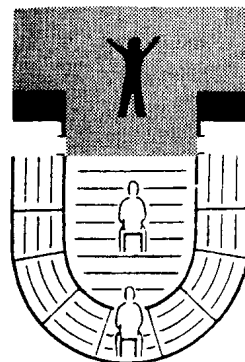
a)



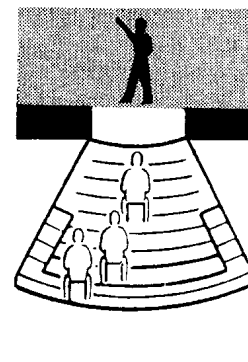
b)



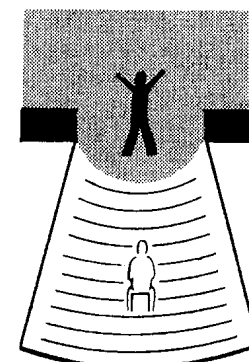
c)



d)



e)



f)

15. Tvary hlediště italského barokního divadla (17. – 20. stol.)

a) raně barokní hlediště (divadlo v Parmě); amfiteatrální hlediště o půdorysu písmena U; parter prázdný – určený ke hře nebo ke sledování představení; b) typické italské barokní hlediště (17. – 18. stol.); lóže rozmístěny na půdorysu podkovy; v přízemí diváci stojí nebo sedí na lavicích nebo na sedadlech; c) typické německé a francouzské raně barokní hlediště; sál čtvercového půdorysu; d) anglické hlediště období restaurace; je to v podstatě italské hlediště oddělené od scény závěsem; e) hlediště 20. století s balkóny o půdorysu kruhové výše; f) hlediště 20. století bez balkónů, v přední části obklopuje ze tří stran scénum.

Během přibližně sta let (1650–1750) bylo uspořádání divadelního prostoru i divadelní stavitelství v celé Evropě unifikováno a sjednoceno. Rozdílly se netýkaly zásad výstavby divadel, nýbrž pouze velikosti, bohatství výzdoby, počtu pater, urbanistického začlenění apod. Byly to tedy rozdíly kvantitativní, nikoliv kvalitativní.

V průběhu 18. století se divadelní prostor v podstatě už nevyvíjel, jenom v Anglii, jak jsem doložil výše, byl postupně odstraněn přední hrací prostor. Scéna se tedy nezměnila. Po řadě požárů se však v rámci rekonstrukcí a výstavby nových divadel rozšiřovala hlediště. Veřejná divadla měla často přes 3000 míst. Neboť počet obyvatel evropských hlavních měst vzrůstal. Divadla ve městech se zvětšovala. Rokoková dvorská divadla, jež ztrácela na vlivu, se naopak zmenšovala.

Během 18. století se prosadily změny také v obslužných prostorách pro diváky a v divadelním zákulisí. Zřizovaly se stále rozměrnější salóny, foyer, vestibuly, haly, bufety, kavárny. Stavěla se reprezentativní schodiště. Interiéry se zdobily sochami, malbami, tapetami, draperiemi a vybavovaly se drahým nábytkem. Ke každé lóži se vzadu přistavovaly malé salónky. Diváci v nich někdy trávili více času než v hledišti. I když větší část obecnosti přicházela na začátek, k dobrému tónu patřily příchody a odchody ze sálu a hlasité komentáře během představení. Často se hrála nejdříve krátká hra „na jedno zvednutí opony“ („*lever de rideau*“), aby se diváci stačili shromáždit, a potom teprve vlastní představení. Bohatí a dotěrní diváci, kteří byli vypuzeni z jeviště, navštěvovali hromadně herecké šatny. Ty bylo třeba rovněž zařídit jako salónky. V některých operách se nacházely zvláštní haly pro setkávání pánů z hlediště s baletkami. Divadelní zákulisí se celkově rovněž rozšiřovalo. Přibývaly nejen šatny, ale i administrativní místnosti, sklady dekorací a kostýmů a dílny divadelních řemeslníků. V největších a nejbohatších divadlech se zřizovaly dokonce i knihovny. Vývoj v tomto směru probíhal pomalu a nerovnoměrně. Nicméně divadlo se ve stále větší míře stávalo výnosným podnikem. O co víc majitelé šetřili na hereckých gážích, tím ochotněji investovali do jevištní výpravy a do místností pro diváky.

Oddychový, zábavní, společenský aspekt účasti na divadelním životě vzrůstal, postupně byl však karikován. Vyvolal rozkvět divadelní budovy v 18. století. V 19. století přispěl ke ztrátě přirozenosti tohoto organismu a k jeho degeneraci.

Tyto procesy narůstaly pomalu, skrytě. Odhalovali je umělci, kteří viděli skutečnost kultury a divadla pronikavěji. Na sklonku 19. století se stala nefunkčnost divadelního prostoru jednou z příčin revolučního výbuchu: Velké divadelní reformy. Avšak nejdříve došlo k prudkému rozvoji a posléze ke stabilizaci italského divadla. Divadlo dvorského původu, jež se stalo později

symbolem vzestupu měšťanstva, dosáhlo vrcholu svých funkčních možností v období Francouzské revoluce a po napoleonských válkách jako romantické masové divadlo drobného měšťanstva. Velký rozmach prožilo v období od konce 18. století přibližně do čtyřicátých let 19. století, tedy do doby, kdy dohasínal romantismus v umění, a kdy z hlediska politického vývoje, po bouřlivém „Jaru národů“, nastávala ve Francii restaurace císařství a po celé Evropě se upevnila moc vládnoucích dvorů a systémů.

Romantická režie pracovala s vizuálními efekty, jejichž vytváření umožňovala maximálně využívaná barokní strojní zařízení. Romantické divadlo se však ukázalo být oním příslovečným obrem na hliněných nohách: neprosadilo se v něm ani drama, ani hlubší myšlenky, a jakkoli se to zdá podivné – ani obrazotvornost.

K dekoracím malovaným na plochých kulisách a fermech se přidávaly trojrozměrné prvky, ale nadále lehké, s možností jak ruční obsluhy, tak pomocí stávajícího zařízení. Zavedením nového vynálezu – olejových lamp (vynalezl je Quinquet) se zdokonalovalo osvětlení, objevila se panorama a diorama. Podstatně byl zvětšen horizont, který se zavěšoval do půlkruhu a doplňoval několika, mnohdy průsvitnými, příslušně malovanými, zezadu osvětlovanými závěsy. Používaly se rovněž obrovské průsvitné kulisy. Tím vším se vytvářela iluze rozsáhlých přírodních prostor, atmosférických jevů, mlh, východů slunce a měsíce, výbuchů sopek, či povodní. Všechny tyto efekty mohly být ještě zintenzívněny jakmile bylo ve dvacátých letech 19. století zavedeno plynové osvětlení.

Italská barokní scéna byla tímto způsobem dovedena k vrcholu, ale zároveň také k hranici možností. Právě tehdy začala být poprvé považována za málo pružnou, opožďující se za potřebami inscenační praxe. Představení se začala pořádat ve specifických prostorech využívajících spojení kukátkového divadla a cirkusu. V Londýně působil Astley's Amphitheatre (postavený v roce 1770, rozšířený v 19. století, největšího rozkvětu dosáhl zhruba v letech 1820–1850 – srov. obr. 29.), v Paříži se proslavil Cirque Olympique (přitahující davy lidí v letech 1807 – asi 1840 – obr. 30.). V Dublinu na Crow Street využívalo Theatre Royal arénu nebo velkou halu pro jezdecká vystoupení (od roku 1780). Každá z těchto budov měla jak typickou velkou italskou scénu s bohatou mašinerií, tak arénu umístěnou v parteru. Pro představení nezbytný hudební soubor mohl být usazen v orchestřišti, jež se nacházelo mezi scénou a arénou, nebo na balkóně. V Dublinu, což je zajímavější, bylo též možné uprostřed parteru umístit část jeviště. Tento segment prostoru pro diváky byl tehdy obklopen kolem dokola hracím prostorem. Byl to, jak se zdá, první proměnlivý divadelní prostor s možností různého uspořádání. V divadlech-cirkusech byl hrací prostor, tak jako v dřívějších do-

Mickiewiczova kritika barokního divadla

bách, výhradně dvoudílný. Nacházel se zde tedy otevřený, neutrální, k divákům přiléhající prostor přední, a uzavřený, od diváků vzdálený prostor zadní, určený pro dekorace. Jak je zřejmé, jednotný barokní hrací prostor nebyl dostačující k uspořádání představení, v němž by pohyb a jednání lidí (v divadlech – cirkusech lidí a zvířat) byly rovnocenné výtvarným efektům. Tímto se poprvé projevil hlavní omezení barokní scény, vyhovující malířství a předmětům, ale ne pohybu a jednání. Jelikož však v té době cirkus využívali tvůrci oponující soudobým konvencím, mohl vzniknout dojem, že se tento problém vlastního divadla nedotýká. Produkce bratří Franconiů v Paříži a Astleyho v Londýně, přestože měly masový charakter, představovaly vedlejší proud.

Romantickou vizi jak překonat omezení barokního divadla nastínil Adam Mickiewicz. Pařížský Cirque Olimpique označil jako prostorový model divadla budoucnosti a neomylně vycítil obrovskou energii spočívající v samotném jeho uspořádání. Mickiewicz požadoval osvobození ideje, slova a herce od nadvlády dekorací a uzavřené scény. Odmítal inscenační praxi využívající v rozhodující míře strojního zařízení (která tak uchvacovala Słowackého). Způsoby realizace představení, které znal, považoval za nedostačující, a současné konvence a divadelní budovy vzhledem k vývoji dramatu a poezie za zaostalé. Podle jeho mínění nebyly vhodné k vyjádření myšlenek znepokojujících lidstvo. Ve známé přednášce v Collège de France (Kurs III., 16. lekce), v níž se však otázkami divadelního prostoru přímo podrobně nezabýval, podrobil Mickiewicz zdrcující kritice drama, které zaměnilo kosmickou a eschatologickou problematiku za problematiku salónní a bulvární. Dokonce autoritativně prohlásil, že „francouzské dramatické umění z období vlády Ludvíka XIV. bude pravděpodobně zavrženo“, přičemž měl nepochybně na mysli nejen samotnou dramaturgii, ale divadlo vůbec. Divadelní prostor období Ludvíka XIV. (od 2. poloviny 17. století do poloviny 18. století), to je typická, právě tehdy vznikající barokní budova. Jak vidíme, myšlenku o nutnosti ji odmítnout vyslovil Mickiewicz už ve čtyřicátých letech 19. století. Ve své době však nebyla pochopena. Dnes jí lze vzhledem k množství objevů divadla 20. století považovat za průkopnickou.

Současníci považovali experiment spojení barokního divadla a cirkusu pouze za zpestřující epizodu. Koncepce, uspořádání a prostorové dispozice divadelní budovy byly v 19. století jinak nezměnitelné. Pro většinu průměrného měšťanského, maloměšťáckého i vzdělaného obecnstva, převážnou část kritiky, soukromých i státních podporovatelů divadelního umění a divadelních podnikatelů byl divadelní prostor daný a ustálený a divadelní budova definována jednou provždy. Splňovala všechny na ní kladené estetické, funkční, společenské i ekonomické požadavky.

Velké množství dnes existujících evropských divadel vzniklo v 19. a počátkem 20. století podle vzorů ze 17. a 18. století. Stavěla se nepřetržitě, nejvíce však ve dvou obdobích míru a prosperity: od napoleonských válek k „Jaru národů“ a po francouzsko-pruské válce, počínaje sedmdesátými léty do vypuknutí první světové války. Tehdy vznikla tak známá divadla jako operní budovy v Londýně (English Opera House, 1816 a Italian Opera House, 1846), Teatr Wielki ve Varšavě (1833), Pařížská Opera (1874), Teatr Miejski (nyní Juliusze Słowackého) v Krakově (1893). Na polských územích byla během všech tří okupací postavena řada divadel, jakkoli skromnějších a menších než dvě právě jmenovaná, z nichž některá jsou, navzdory válkám a povstáním, soustavně využívána. Rovněž v Severní a Jižní Americe jsou po přestavbách (především osvětlení a větrání) nadále v provozu desítky divadel vzniklých v 19. století.

Divadla se tenkrát stavěla rychle – rok, dva nebo ještě kratší dobu. Stávala se předmětem podnikání. Na divadle bylo možné vydělat jmění. Ale i zkrachovat. Divadelní život byl bohatý. Obliba divadla velká. Tyto potřeby stavitelství uspokojovalo. Divadelní střediska navzájem přejímala novinky. Itálie dala světu jak teorii divadelních staveb, tak i praktické vzory. Ne nadarmo se ve francouzštině pro divadlo s kukátkovou scénou vžil přímo název *théâtre à l'italien*, užívaný i lidmi, kteří nevědí, že první taková divadla stavěli Italové. Politicky rozdrobená a ekonomicky slabé italské státečky však dlouho nemohly být v čele divadelního stavitelství. V 19. století se do popředí prosadila tři nová silná centra: Paříž, Londýn a Berlín, zasahující svým vlivem celou německou jazykovou oblast. V nich se stavělo nejvíce a nejmoderněji, a tam také probíhaly umělecké a společenské procesy uvnitř i kolem divadla nejintenzivněji.

Četnost variant používaných prostorových a architektonických řešení však byla nepatrná. Naopak nastávala ještě větší unifikace a standardizace. Stejně principy se používaly v obrovských bohatých divadlech se 4000 místy i v malých, chudých sálkách pro 200 osob. Různé typy divadel pro různé společenské skupiny využívaly identické uspořádání prostoru, avšak v různých rozměrech a v rozličné míře pohodlí.

Hlediště v nově vznikajících i přestavovaných divadlech se více sjednotila a tudíž demokratizovala. Rušily se jednotlivé lóže. Zůstávaly jen lóže umístěné poblíž scény v přízemí a někdy i v prvním podlaží. Začaly se stavět partery s nakloněnou podlahou a balkóny vybavené křesly; balkóny se zvětšovaly, především od doby, kdy se ve stavebnictví uplatnilo pásové železo a ocelové konstrukce (kolem poloviny 19. století).

Ve druhé polovině 19. století měla jak nejbohatší, tak i nejchudší divadla méně prostorově a společensky diferencovaná hlediště. Stále se však vysky-

tovaly značné rozdíly v cenách mezi jednotlivými místy nejen v rámci jednoho divadla, ale zejména mezi různými divadly. Existovala tedy lidová, populární, bulvární divadla a ke konci století také divadla zahradní,⁵¹⁾ v nichž se provozovaly melodramy, frašky, vaudevilly, jízdní, vodní a pantomimická představení. A existovala divadla bohatých, nové průmyslové i staré rodové aristokracie, snobské a snobsky se orientující zvláště na italskou operu, jejíž představení se uváděla v mnoha evropských hlavních městech po celé 19. století. Pro ně byla postavena zvláštní operní divadla. V poslední čtvrtině století se vrcholem módy stala opereta, v níž bohatá scénická výprava musela být v souladu s bohatou výzdobou hlediště naplněného bohatým obecnstvem.

Souběžně tedy probíhaly procesy sjednocování obecnstva a tím i prostoru pro diváky uvnitř divadel různého typu, a procesy rozrůžňování samotných budov určených pro různé druhy představení. Připomeňme, že principy fungování celého prostoru byly přitom všude obdobné.

Hrací prostor, jeho úloha, uspořádání a vztahy k prostoru pro diváky se v 19. století neproměnily. Jednotlivé scény se lišily rozměry, vybavením, způsobem umístění rámu. Scénický rám se stavěl buď na úplném okraji hracího prostoru anebo poněkud hlouběji, zejména v anglických divadlech a podle jejich vzoru postavených divadlech severoamerických, takže se část podlahy jeviště nacházela před rámem a tvořila nevelké proscénium. Avšak už před polovinou 19. století i tento malý přední hrací prostor zanikl z toho důvodu, že se všude zavádělo plynové osvětlení. V té době se začalo úplně zhasínat hlediště (zůstávaly svítit jen malé „kontrolní“ plamínky plynových lamp), a současně se osvětlení scény mohlo umístit pouze za rámem. Herci tedy museli definitivně ustoupit z neosvětleného proscénia. Spodní světelné rampy tvořily nepřekonatelnou bariéru. Hereckou práci rovněž ovlivňovalo elektrické osvětlení, které se neuvěřitelně rychle rozšířilo v osmdesátých letech.

Díky novému osvětlení, technickým vynálezům a inovacím, vývoji a zdomácnění dekorací se scéna posléze postupně integrovala, oddělovala a odlišovala od hlediště. Ve všech divadlech se povinně zřizovala orchestřiště. Během představení se stále častěji spouštěla opona. Doba změn na otevřené scéně, které byly obvyklé někdy do poloviny 19. století, skončila ve chvíli.

51) Zahradní divadlo – takováto divadla byla od 17. století zřizována provizorně nebo nastálo v parcích šlechtických sídel. Ve 2. polovině 19. století se využívala nadále při šlechtických sídlech (zachytil to Čechov ve slavné scéně z Racka) a zároveň se hromadně objevovala ve městech; v Polsku se jim říkalo „zahradní divadélka“. Obvykle se postavila dřevěná zastřešená scéna s nezbytným technickým a osvětlovacím zařízením a k ní přílehlými šatnami a proti ní se pod širým nebem umístily lavice nebo židle. Zahradní divadélko bývalo zpravidla spojeno a kavárnou. Ve Varšavě se takováto divadélka stala koncem 19. století důležitými středisky divadelního života a u chudšího obecnstva byla velice oblíbená.

kdy místo lehkých malovaných, převážně plošných prvků, se začaly na scénách používat trojrozměrné předměty, schody, podesty a praktikábly, a kdy se s jejich pomocí začaly vytvářet obytné interiéry, jak to vyžadovalo realistické měšťanské drama. Dvojice postranních kulis nahradily šikmo postavené stěny (vzhledem ke scénickému rámu), navíc osazené okny se skutečnými okenními tabulkami a dveřmi s opravdovými klikami. Přestavba takovéto dekorace na jinou vyžadovala spustit oponu, rozebrat a odnést stěny a nábytek, a místo nich opět postavit jinou scénérii. Barokní mašinerie a jevištní zařízení se postupně stávaly nepotřebné. Nahrazovaly je točny⁵²⁾ a vozy⁵³⁾ s celými soupravami dekorací, velká propadla poháněná hydraulikou, z nichž se pomalu vynořovaly nové scénérie vážící stovky kilogramů. Používaly se výtahy o velké nosnosti, a tudíž ne tak snadno a pohotově ovladatelné jako dřív. To vše se uskutečňovalo postupně. Ke konci století se vzrůstající rychlostí. Nechyběly ani konflikty: továrny vyrábějící dekorace nabízely soupravy interiérů, krajin a zámků pro každou příležitost, pro jakékoli drama, zatímco obecnstvo i kritika požadovaly individualizaci výpravy pro tu kterou hru, historismus a realismus.

Nové vynálezy vyvolávaly celé nové řetězce reakcí, jimž bylo nutné se přizpůsobovat. Je zřejmé, že už jen pod vlivem elektrického světla se scéna musela změnit. Vyžadovalo to vytvářet dekorace prostorové. Plátna na stěnách bylo nezbytné více vypínat a pečlivěji malovat. Nebývalou úlohu získal horizont, který mohl snadno měnit barvu a nasvícení. Herci byli nuceni nejen ustoupit do hloubi scény, ke světlu, ale též utlumit dosavadní, mnohdy obhroublé výrazové prostředky, zveličeni gesta a hlasu, jež se v ostrém klinickém světle reflektorů stávaly nesnesitelné. Využití elektřiny se stalo jedním z předpokladů úspěchu divadelní reformy, avšak i jedním z důvodů zpochybnutí kukátkové scény.

Už v 18. a posléze v 19. století vzniklo několik návrhů divadel, které se baroknímu vzoru vymykaly. Nebyly však realizovány, a jak dokládají fakta,

52) Otáčecí scéna, točna – *scène tournante* (franc.); *revolving stage, turntable* (angl.); *Drehbühne* (něm.); *palcoscenico girevole* (ital.) – kruhová součást scény, ručně nebo mechanicky otáčena, zapuštěná do podlahy scény nebo na ní položená, obvykle umístěná uprostřed scény, v některých případech i na proscénium. Takováto scéna se používala v japonském divadle kabuki (1716). V Evropě poprvé použil točnu o průměru 16 m Karl Lautenschläger v roce 1896 v Mnichově při inscenaci Mozartovy opery *Don Juan*. V roce 1900 byla točna instalována v MCHAT v Moskvě pro inscenaci Tolstého *Živé mrtvolky* v režii Konstantina Sergejeviče Stanislavského a Vladimíra Ivanoviče Němiroviče-Dančenka. V roce 1913 byl otáčecí scénou vybaven Teatr Polski ve Varšavě. Mnoha způsoby užívaná točna začala být ve 20. století považována za nezbytné příslušenství moderní scény. Ve 2. polovině 20. století s ní režiséři a scénografové pracovali stále řídkěji, což souviselo s všeobecným znechucením technikou v divadle.

53) Vozová scéna – *Plateforme coulissante* (franc.); *truck* (angl.); *wagon* (USA); *Bühnenwagen* (něm.); *carretto* (ital.) – zařízení umožňující nasunout po podlaze scény celou dekoraci nebo její část připravenou na straně nebo vzadu na scéně a postavenou na plošině opatřené kolečky. Takováto zařízení se dříve ovládala ručně, nyní také elektricky nebo hydraulicky.

neměly vliv na stavební praxi. Tato praxe jen v omezené míře přijímala romantický prostor s jeho divadly-cirkusy. Dále zde byly pokusy navazovat na alžbětinskou tradici, a na konci 19. století na tradici starověkou. Nesměřovalo se však k rozšiřování, k výstavnosti divadelní budovy, ale převažovala snaha prostor soustřeďovat a zužovat kolem herce.

Shakespearovská tradice předávaná ústně byla už vzdálenou a rozostřenou vzpomínkou. Přestože byla vědecky zkoumána, nedařilo se ji jednoznačně obnovovat. Jedno však bylo jisté: shakespearovské divadlo nevyužívalo složitou mašinerii, ale spoléhalo se především na herce.

Na Shakespeara navazovali romantikové. Někteří tvůrci spatřovali v jeho dramatech materiál k férickým výpravným inscenacím a shakespearovská obrazotvornost je inspirovala k vytváření dekorací, jiní pak těžili ze Shakespeara básnického slova a obrazotvornosti povzbuzující k nespoutanému rozletu. Němečtí romantikové, zejména Ludwig Tieck, studovali alžbětinské divadlo a snažili se zrekonstruovat jeho prostor. Tieck spolu s divadelním stavitelem Gottfriedem Semperem vytvořili v roce 1836 model Fortune Theatre. Na základě těchto znalostí Tieck navrhl v roce 1843 v dvorském divadle v Postupimi scénografii ke *Snu noci svatojánské*. Místo malovaných dekorací diváci uviděli hrubou stupňovitou konstrukci vyznačující přední, zadní a horní hrací prostor. Podobným způsobem se Tieck pokusil realizovat v roce 1847 v berlínském Hoftheater *Jindřicha V.* Roku 1864 provedl rekonstrukci shakespearovské scény Egon Putlitz. Jiná rekonstrukce shakespearovské scény se uskutečnila v roce 1889 v Mnichově. V tamním dvorském divadle vystavěli Karl Perfall a Karl Lautenschläger „Shakespeare-Bühne“ s rozměrným předním hracím prostorem a stálými postranními dekoracemi. Byl tam uveden například *Král Lear*.

Při hledání nového prostorového řešení se začínaly nacházet vzory také v nejstarším divadle. Obnovil se zájem o antiku. Rozsáhlé archeologické výzkumy prováděné ve 2. polovině 19. století inspirovaly také umělce. Nastala renesance plenérových představení. Představení se začala hrát v řeckých a římských stavbách a zříceninách. Už v roce 1867 byla v odeonu Heroda Attického na Akropoli v Aténách uvedena Sofoklova *Antigona*. Od roku 1892 se začaly využívat zříceniny divadel a amfiteátrů v Orange, Nîmes, Arles a Béziers. Starověký divadelní prostor inspiroval rovněž stavitele nových divadel. V roce 1876 byla dokončena stavba Festspielhaus v Bayreuthu, kterou z iniciativy Richarda Wagnera realizovali architekti Otto Brückwald a Carl Brandt (obr. 31.–32.). Barokní scéna zde byla konfrontována s klasickým amfiteatrálním, jednotným hledištěm, zbaveným lóží a balkónů. Divadlo v Bayreuthu znamenalo první krok k Velké reformě. Zároveň se však po celé Evropě nadále stavěla divadla přesně podle barokních vzorů.

Barokní divadelní budova přetrvávala jako rozhodující forma až do poslední čtvrtiny 20. století, tedy do doby, kdy píše tuto práci. Její historie nebyla ještě ukončena. Proto nemůže být její význam v plné míře zhodnocen. Nemyslím však, že by vzniklo ještě mnoho jejích kapitol. Toto divadlo už **známe**: je to divadlo rozdělené. Uvnitř oddělilo lidi od sebe navzájem a svou **vnější** formou je odloučilo od okolního světa. Je to divadlo reprodukce, **napodobení**, hry – jak na scéně, tak v hledišti.

Všechny tyto jeho vlastnosti začínaly být už v 19. století neúnosné a byly postupně překonávány. Budova divadla v Bayreuthu znamenala první konkrétní krok na cestě přetváření barokního divadelního prostoru. Bayreuthem mohou tedy začínat dějiny posledního století vývoje divadelního prostoru. Nejen z hlediska data (1876), nýbrž z hlediska idejí, jež vedly ke vzniku tohoto divadla, a důsledků, které postavení jeho budovy způsobilo.

5. Od první ke druhé divadelní reformě

Kritika barokního divadelního prostoru zesílila současně se započatím Velké divadelní reformy. Tehdy přinesla výsledky hlavně v oblasti teorie a jejím přičiněním se změnil rovněž vztah ke stávajícímu prostoru: od té doby už nebyl přijímán nekriticky. K představením se začaly ve velké míře využívat prostory původně nedivadelní, ale také cirkusy a zříceniny starověkých divadel. Kromě nových názorů na divadelní prostor bylo postaveno i několik nových divadel a provedeny adaptace některých starých budov. O divadelním prostoru se diskutovalo a hovořilo velice mnoho. Ve dvacátých letech 20. století vzniklo velké množství převážně utopických návrhů, maket a modelů nových divadel, které nebyly realizovány. Ve třicátých letech nastala v oblasti divadelního stavitelství stagnace. Divadel se postavilo málo. Moderní řešení se všeobecně téměř neujala. Situace se změnila zhruba v polovině století, po druhé světové válce. O rozvoj divadelního stavitelství, o němž lze hovořit od konce padesátých let a zejména v letech šedesátých, se zasloužila nová idea utváření prostoru: proměnlivost. Objevila se v první polovině 20. století a v době svého vzniku se dočkala pouze jedné (polské) praktické realizace. Ve druhé polovině tohoto století se stala základem většiny nově postavených budov. V menší míře se využívala ve velkých sálech, zcela běžně pak v malých. Proměnlivý prostor se po třech letech neomezeného panování barokního divadelního prostoru prosadil jako jeho alternativa. Možnosti proměnlivého prostoru nebyly však v úplnosti ověřeny. Dříve než se podařilo jej všeobecně rozšířit, byl kritizován a napadán jako nedokonalý a neschopný zprostředkovat umělecké, filosofické a společenské problémy, kterými se divadlo musí zabývat. Druhou alternativou k baroknímu prostoru se stalo naprosté opuštění divadelní budovy – „vycházení z divadla“. Divadelníci už od konce 19. století hledali pro své působení autentické prostory. Představení, průvody a divadelní akce se pořádaly ve starých zříceninách a na současných ulicích, na náměstích a na loukách.

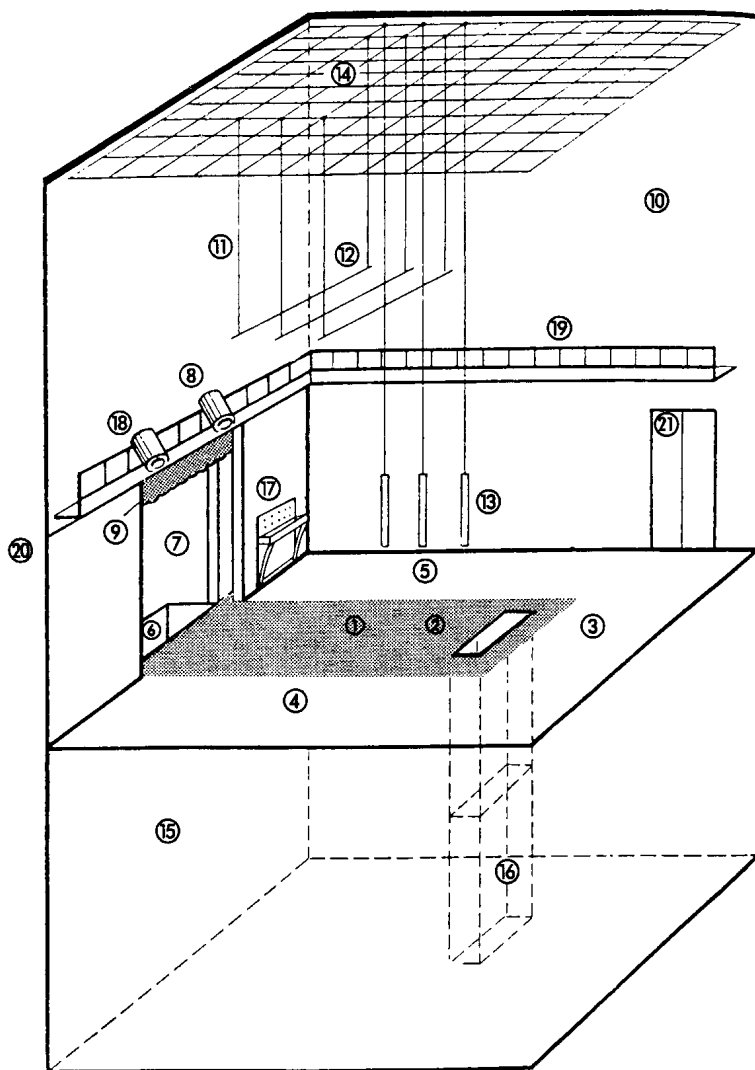
Divadlo v Bayreuthu. Zánik společenského života v divadlech.

První moderní divadlo v Evropě bylo, jak jsem uvedl, Bayreuth Festspielhaus. Richard Wagner usiloval o to, aby veškerá pozornost diváků byla soustředěna na scénu. Naproti hlubokému a vysokému jevišti bylo umístěno amfiteatrální hlediště. Od oblouku orchestřiště se stupňovitě zdvíhaly mírné oblouky řad sedadel. Hlediště nemělo lóže. Omezily se rovněž rozměry hal a salónů. Společensko-reprezentativní funkce divadla byla značně zredukována. Poprvé po dvou stech letech se diváci nemohli během představení navzájem prohlížet. Všichni byli obráceni ke scéně *en face*. To byla zásadní změna. Architektonické uspořádání divadla v Bayreuthu zdůrazňovalo estetickou funkci divadelního představení.

Rovněž vnější vzhled celé budovy překvapoval svou neobvyklostí. Divadlo v Bayreuthu připomínalo továrnu. Bylo postaveno z cihel a betonu. Mělo malá okna a neokázalý vchod pouze s několika malými sloupy. Nepodobalo se vůbec reprezentativním veřejným budovám, včetně divadel, jaké se v té době stavěly, s hustě se vinoucími novoklasickými sloupy, nádhernými fasádami a attikami. V Bayreuthu vznikla užitečná a funkční budova. Ale po pravdě řečeno nevzhledná. Jako by opovrhující stávajícími módami a estetickými. Nápadně naznačující, že důležité je to, co je uvnitř, a nikoliv to, co je zvenčí.

Hlediště bez balkónů a lóží, jednotné, amfiteatrálně uspořádané, se podle vzoru Festspielhaus začala zřizovat v nově postavených divadlech v Německu – ve Wormsu, Charlottenburgu, v Mnichově (Prinzregenttheater, 1901), v Berlíně (Schillertheater, 1906). I když se v pozdějších budovách znovu objevily balkóny, a dokonce lóže, už nikdy nesloužily tak zjevně vystoupením diváků, kteří přihlíželi představení a přitom byli prohlíženi ostatním obecnstvem. Tím, že sledovali hru, hráli před jinými. Dámy ukazovaly své toalety a dekolty. Pánové v lóžích a k nim přilehlých salóncích spřádali intriky a uzavírali obchody. Velkolepé představení, jež si obecnstvo v divadle každý večer inscenovalo samo pro sebe – neoddělitelně spjaté s architekturou italského dvorského divadla – začínalo pozvolna ztrácet lesk. Zanikal intenzivní a pro divadlo 17., 18. a především 19. století charakteristický společenský, politický a erotický život, který se uvnitř divadel odehrával a převládal, a který odsouval do pozadí představení hrané herci, z něhož pak činil pouhou záminku k představení, v němž účinkovali diváci.

Rané, ostatně rozmanité, projevy Velké divadelní reformy se znamenitě osvědčily na kukátkové scéně. Jevištní, malířské, iluzivní divadlo Meiningských vyrůstalo přímo z jevištních, malířských a iluzivních tradic divadla italského typu.



16. Prvky současné kukátkové scény (česká, francouzská, anglická, německá a italská terminologie)

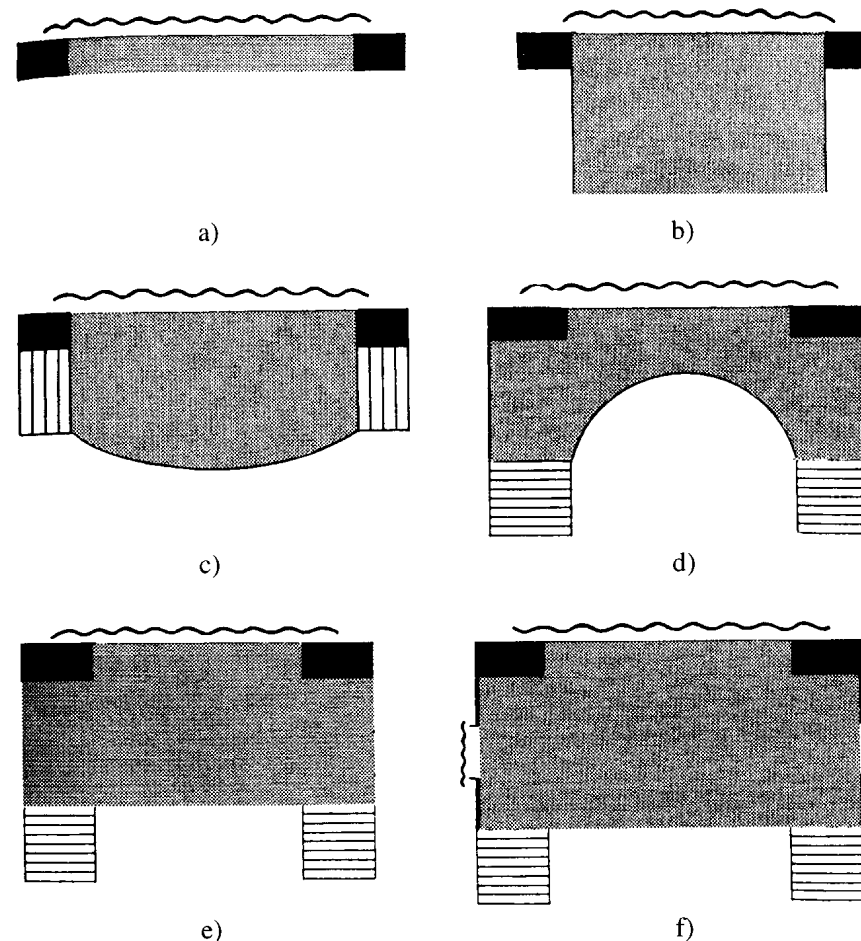
- | | | |
|---|---|---|
| <p>① hrací prostor, scéna, jeviště
 <i>Air de jeu</i>
 <i>Acting area</i>
 <i>Spielfläche</i>
 <i>Campo di azione</i>
 1a. podlaha, podlaha scény, scénická podlaha, podlaha jeviště, jevištní podlaha, úroveň, hladina, rovina scény
 <i>Plateau</i>
 <i>Stage Floor, Stage Level</i>
 <i>Bühnenboden</i>
 <i>Tavolato</i></p> <p>② přední část scény, jeviště
 <i>Face</i>
 <i>Downstage</i>
 <i>Nach vorn</i>
 <i>In fronte</i></p> <p>③ zadní část scény, jeviště
 <i>Lointain</i>
 <i>Upstage</i>
 <i>Hinten</i>
 <i>Dietroscena</i></p> <p>④ levá strana scény, jeviště
 <i>Côté cour</i>
 <i>Stage Left, Prompt Side</i>
 <i>(P. S.)</i>
 <i>Links</i>
 <i>A sinistra del palcoscenico, Lato del suggeritore</i></p> <p>⑤ pravá strana scény, jeviště
 <i>Côté jardin</i>
 <i>Stage right, Opposite Prompt Side (O.P.S.)</i>
 <i>Rechts</i>
 <i>A destra del palcoscenico</i></p> <p>⑥ orchestřiště, orchestr, orchestrový kanál, příkop, jáma
 <i>Fosse d'orchestre</i>
 <i>Orchestra pit</i>
 <i>Orchesterraum</i>
 <i>Fossa dell' orchestra</i></p> <p>⑦ okno scény, jeviště, scénický, jevištní otvor
 <i>Ouverture de scène</i>
 <i>Proscenium Opening</i>
 <i>Proszeniumsöffnung</i>
 <i>Bocascena</i></p> | <p>⑧ scénický, jevištní, proscéniový rám, oblouk, rám, portál
 <i>Cadre de scène</i>
 <i>Proscenium Arch, (Pros.)</i>
 <i>Picture frame</i>
 <i>Proszenium</i>
 <i>Proszenio</i></p> <p>⑨ opona
 <i>Rideau</i>
 <i>Curtain</i>
 <i>Vorhang</i>
 <i>Telone</i></p> <p>⑩ provaziště, horní část scény, jeviště, prostor nad scénou, jevištěm
 <i>Cintres</i>
 <i>Flys, Flies (USA)</i>
 <i>Züge</i>
 <i>Spazio per i volanti</i></p> <p>⑪ tah, tahy
 <i>Protease</i>
 <i>Fly bar, Counterweigh bar</i>
 <i>Zug, Zugstange, Gegengewichtstange</i>
 <i>Sbara dei volanti, Barra di contrapeso</i></p> <p>⑫ tahová tyč, železná tyč (ve starších divadlech někdy také dřevěná)
 <i>Porteuse métallique</i>
 <i>Barrel, Suspension, Pipe (USA)</i>
 <i>Stange</i>
 <i>Supporto</i></p> <p>⑬ závaží, protizávaží, vyvažování
 <i>Cotrepoids</i>
 <i>Counterweight</i>
 <i>Gegengewicht</i>
 <i>Contrappeso</i></p> <p>⑭ technický rošt
 <i>Grill</i>
 <i>Grid</i>
 <i>Schnürboden</i>
 <i>Soffitto del palcoscenico</i></p> | <p>⑮ prostor pod scénou, jevištěm
 <i>Dessous</i>
 <i>Trap area, Under Stage (Unter)</i>
 <i>(Disotto)</i></p> <p>⑯ propadlo, propadliště
 <i>Trappe</i>
 <i>Trap, Stage Elevator</i>
 <i>Versenkungsklappe, Versenkungsöffnung</i>
 <i>Botola</i></p> <p>⑰ inspicentský stůlek, pult, pultík, pulpit
 <i>Pupitre de regisseur</i>
 <i>Stage Manager's Corner (Inspizient)</i>
 <i>(Direttore tecnico della scena)</i></p> <p>⑱ osvětlovací lávka, můstek
 <i>Pont lumière</i>
 <i>Bridge (lighting), Lighting Bridge (USA)</i>
 <i>Beleuchtungsbrücke</i>
 <i>Ponte delle luci</i></p> <p>⑲ technická lávka, můstek
 <i>Passerelle de service</i>
 <i>Fly-gallery, Fly-floor</i>
 <i>Arbeitsgalerie</i>
 <i>Passarella di servizio</i></p> <p>⑳ hlediště, sál, divadelní sál
 <i>Salle</i>
 <i>Auditorium, house, room</i>
 <i>Zuschauerraum</i>
 <i>Sala</i></p> <p>㉑ vchod – východ
 <i>Entrée – Sortie</i>
 <i>Entrance – Exit</i>
 <i>Austritt – Abgang</i>
 <i>Entrata – Uscita</i></p> |
|---|---|---|

Malíři v divadle

Naturalisté stanovili v rámu kukátkové scény „čtvrtou stěnu“, čímž jako by uzavřeli kukátko, a prohlásili, že hlediště pro ně jednoduše neexistuje. Pořizovali dekorace věrně napodobující skutečnost. Velice dobře si uvědomovali, jak silně působí okolní svět na chování člověka. Člověka považovali přímo za funkci prostředí. Snažili se na scéně rekonstruovat skutečná prostředí se záměrem docílit pravdivosti lidského jednání.

Proti kukátkové scéně nevznikli výhrady ani malíři, kteří v hojném počtu vstoupili do divadel na přelomu století. Hlavními středisky přitahujícími malíře byla v Paříži Théâtre d'Art Paula Forta (od roku 1891), Théâtre de l'Oeuvre Lugué-Poa (od roku 1893), ruské balety Sergeje Ďagileva (od roku 1909) a švédské balety Rolfa de Maré (od roku 1920). V té době navrhovali scénografie Pierre Bonnard, Maurice Denis, Edward Munch, Henri Toulouse-Lautrec, Fernand Léger, Pablo Picasso, Juan Miró, Max Ernst a další. V období první reformy někteří malíři, jako Stanisław Wyspiański a Andrzej Pronaszko, začali spolupracovat s divadly natrvalo a podíleli se na reformě divadelního prostoru. Spolu s Adolphem Appiou a Gordonem Craigem, rovněž výtvarníky, třebaže amatérskými, se stali hlavní tvůrci „divadla inscenace“ – objevu první divadelní reformy.

V téže době vznikl specifický divadelní proud, jehož představení (tak jako v 16. a v 17. století) bylo zcela podřízeno zákonitostem a postupům výtvarného umění. Od časů Oskara Kokoschky (představení *Vrah, naděje žen*, Vídeň 1909), Enrica Prampoliniho (manifest *Futuristická výprava*, 1915), Oskara Schlemmera (působil od roku 1921 v Bauhausu v Dessau) a Kurta Schwitterse (v letech 1919–1932 vydával svůj programový časopis „*Merz*“) vytvářeli malíři samostatná divadelní představení, v nichž si zcela podřizovali herce, s nimiž zacházeli jako s loutkami nebo je loutkami a předměty, výtvarnými efekty a prostředky nahrazovali. V období druhé divadelní reformy pokračovali v tomto směru Tadeusz Kantor, Józef Szajna, Robert Wilson, Richard Foreman a další. Všichni tito umělci mnohokrát pracovali v divadlech s kukátkovou scénou, ale komponovali rovněž neopakovatelné prostory pro účely jednoho představení. Divadlo výtvarníků přispělo koncem padesátých let 20. století ke zrodu happeningu (vedle jeho podmíněnosti čistě výtvarných), a v šedesátých letech se vyvíjelo spolu a ním v úzké symbióze. Výtvarníci všeobecně patřili k předním iniciátorům a vůdčím osobnostem obou divadelních reforem. Jestliže v první reformě činnost části z nich nadvládu divadla s kukátkovou scénou v podstatě upevňovala, pak v druhé reformě práce mnoha výtvarníků, kteří se zároveň věnovali režii, přispěly k jeho zpochybňování a k vypracování nových řešení divadelního prostoru.



17. Různé typy proscenií (předních hracích prostorů) v kukátkovém divadle 17. – 20. století

a) přední část jeviště bez proscénia; b) proscénium vytvořené zakrytím orchestřiště; c) proscénium vytvořené zakrytím orchestřiště – jiná varianta, proscénium spojují s podlahou hlediště schody; d) proscénium spojující dva postranní přední hrací prostory, které mohou být spojeny s podlahou hlediště schody; e) rozměrné proscénium vytvořené zakrytím několika předních řad v hledišti podlahou (řešení charakteristická pro úpravy kukátkových divadel používané ve 20. století); f) rozměrné proscénium s dvěma bočními vchody (anglické divadlo období restaurace a přestavby kukátkových divadel ve 20. století; v tomto případě se vchody zřizují v postranních lóžích přiléhajících ke scéně).

Upozornění: scénický rám je nakreslen způsobem ustáleným pro náznakové zobrazení rámu v půdorysu, které zavedl Andrzej Pronaszko.

Utváření mezilidských vztahů nového typu v divadle provázela snaha diváky a herce přiblížit, spojit nebo mezi sebou dokonce vzájemně promíchat.

V divadelní architektuře se to projevilo nejprve v usilovném zkoumání, promýšlení tvaru a rozšiřování předního hracího prostoru, který se přiblížil k divákům. Byl vysunut daleko do hloubky hlediště.

V teoretických úvahách už od konce 19. století (*Reform-Theatret* Andree Streita, 1887 a *Theaterprojekt 4000* Adolfa Loose 1898) a později v praxi se divadla začala vybavovat rozměrnými předními hracími prostory, vysunutými před scénu, hlubokými, půloválnými nebo půlkruhovými, zakončenými schody vedoucími přímo k první řadě diváků. Přední části hlediště se navrhovaly tak, aby sedadla obklopovala scéna ze třech stran (přibližně na výšce $\frac{1}{4}$ obvodu kruhu).

Divadlo v Bayreuthu mělo scénium lehce vysunutě do hlediště. První divadlo 20. století vybavené rozměrným hracím prostorem před rámem bylo mnichovské Künstlertheater (1908). Scénium zavádělo mnoho reformátorů přizpůsobujících si stará divadla, jako Jacques Copeau, který postupně nechal přestavět Théâtre Athénée Saint-Germain v Paříži (1913 a 1919) a Garrick Theatre v New Yorku (1917), Firmin Gémier v Théâtre Antoine v Paříži (1917), Osterwa v Teatrze na Pohulance ve Vilniusu (1929) a řada dalších. Mnoho umělců učinilo přední hrací prostor obklopený ze tří stran diváky nejdůležitějším místem divadelního prostoru (nerealizované projekty Piscatorovy a Mejerholdovy).

Na přelomu 19. a 20. století se zkušenosti v oblasti integrace diváků a herců čerpaly také ze dvou odlišných, tehdy módních typů produkcí: z cirkusu a kabaretu. Uspořádání prostoru v nich počítalo s blízkým kontaktem účinkujících a obecenstva. Důležitější však je, že jak v cirkusu, tak v kabaretu diváci sledují nejen účinkující, nýbrž i sebe navzájem. To velice napomáhá zesilování kolektivních prožitků. V barokním divadle musel divák usazený v lóži volit mezi sledováním jeviště a hlediště. V kabaretu a v cirkusu každý divák vnímá současně dění na scéně i reakce na ně v hledišti. Z kabaretu vyšla řada tvůrců první reformy (Charles Dullin, Max Reinhardt, Leon Schiller, Teofil Trzcziński), kteří své zkušenosti, přirozeně proměněné, využívali v divadle. Mnozí z nich rovněž experimentovali s cirkusovým prostorem (Lugné-Poe, Firmin Gémier, Max Reinhardt).

Rozměrný, široký, přední hrací prostor, ze všech stran obklopený hledištěm se využíval v nově vznikajících divadlech 20. století se stále větší samozřejmostí. Integroval celý divadelní prostor.

Ve festivalových divadlech v kanadském Stratfordu (1953 – obr. 46.), v anglickém Chichesteru (1962 – obr. 47.–49.), americkém Oregonu (1970), v Tyrone Theatre v Minneapolisu (1963) a v dalších divadlech se v návaznosti

na shakespearovské tradice vybudovaly scény obsahující velký přední hrací prostor ze třech stran obklopený amfiteatrálně uspořádaným hledištěm, a zadní a horní hrací prostory spojené schody. Největší sál v Národním divadle v Londýně The Olivier (1977) je vybaven kruhovým, otevřeným hracím prostorem umístěným v rohu čtvercového prostoru pro diváky. Hlediště obklopuje hrací prostor amfiteatrálně ze třech stran.

Dělení divadelního prostoru na hrací prostor a prostor pro diváky se divadelníci snažili různými způsoby eliminovat.

V činoherních divadlech se už obvykle nerozšiřovala orchestřiště, ale zřetelnou hranici mezi jevištěm a hledištěm nadále vytvářela spodní rampa, a zejména scénický rám.

Jakmile se v divadlech zavedlo elektrické osvětlení, začalo být v krátké době zřejmé, že právě tyto rampy s jasným, ostrým světlem tvoří nejnepřekonatelnější překážku mezi herci a diváky. Boj proti spodní rampě získával až téměř symbolický význam. Když Juliusz Osterwa nechal v roce 1919 upravit pro představení svého studiového divadla Reduta taneční sál v Teatrze Rozmaitości, nepostavilo se zde žádné pódium sloužící hře herců, ani rampa mezi hledištěm a scénou. Hrál se přímo na podlaze. Obecenstvo i kritika to považovali za událost.

Během postupných přestaveb a úprav všech evropských scén až do padesátých a šedesátých let 20. století byly spodní rampy demontovány. Zároveň se zavěšovalo stále více světelných zdrojů v hledištích, baterie reflektorů se instalovaly do starodávných lóží mezi plyše a ozdobná zlacení. Hercům to umožňovalo vycházet před scénický rám blíž k divákům.

Stavitelé divadel ještě v polovině 20. století nacházeli zalíbení ve zlatých scénických rámech (Teatr Wielki ve Varšavě, zničený za války a obnovený po roce 1965 – obr. 71.), ale postupně se stále více používaly rámy neagresivní, nenápadné. V nově postavených budovách ve druhé polovině 20. století se zřizovaly stále častěji tyto rámy pohyblivé, nastavitelné, s možností zmenšovat nebo zvětšovat scénický otvor, až po úplné ukrytí postranních křídel scénického rámu ve stěnách sálu a vytvoření jednolitěho prostoru zahrnujícího hrací prostor i prostor pro diváky. Před rámem se totiž častokrát přemísťovaly nejen reflektory, ale i tahy, čímž se prodlužovalo technické zařízení scény a stíraly se tak hranice mezi jevištěm a hledištěm.

Teoretické úvahy i přetváření předního hracího prostoru musely nutně dopřít rovněž k řešení počítajícím s otevřeným, arénovým hracím prostorem, obklopeným diváky ze tří nebo ze čtyř stran. Celá tato linie pokračovatelů směřovala od představení v cirkusech v počátcích první reformy, přes četné nerealizované projekty z dvacátých a třicátých let, kdy byly centrální hrací prostory předmětem usilovného badatelského zájmu, k výstavbě divadel

právě s takovýmto centrálním, otevřeným, arénovým hracím prostorem, buď jako s jedinou variantou – Théâtre en Rond v Paříži (1954 – obr. 38.), nebo variantou základní – Arena Stage ve Washingtonu (1962 – obr. 43.), anebo konečně jako jednou z variant proměnlivého prostoru.

Myšlenka proměnlivého prostoru vznikla ve středověkém divadle. Byla živá v období romantismu. Navázalo se na ni v období Velké reformy.

Prvním krokem k proměnlivému divadelnímu prostoru na sklonku 19. století byla demystifikace scény barokního italského divadla. Zrušení tabu. Odmítnutí iluze. Rozchod s posuzováním scény jako nějakého tajemného výtvaru. V roce 1893 diváci u příležitosti slavnostního otevření nově postaveného Městského divadla v Krakově poprvé v divadelní historii spatřili prázdnou scénu. Vstoupil na ní ředitel Tadeusz Pawlikowski. Nechal rozsvítit další reflektory a spustit šály. Nahá scéna byla před očima diváků ustrojena do tradičních šatů. Avšak o deset let později, v roce 1903, učinil Stanisław Wyspiański prázdnou scénu tohoto divadla dějištěm svého dramatu *Wyzwolenie (Vysvobození)*. Uvedl na ní nejen historické a fiktivní postavy, nýbrž i osoby, které se zde obvykle pohybují, divadelní personál, kulisy. Během představení před očima diváků stavěli dekorace a zase je rozebírali, a scéna opět zůstávala holá. Uplynulo několik let a Jacques Copeau ve svém divadle zbavil už natrvalo kukátkovou scénu dekorací a kulis. Zrušil rovněž postranní křídla scénického rámu. Z hlediště nechal odstranit lóže a výzdobu. Vznikl společný, sjednocený prostor, který se nedělil na dvě různé části (obr. 35.–37.).

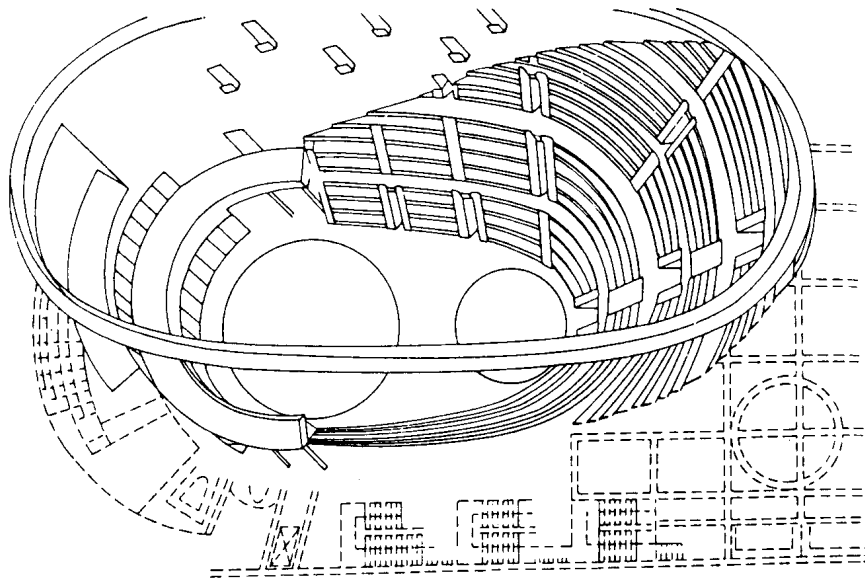
Snaha sjednotit hlediště se uskutečňovala už od doby vzniku divadla v Bayreuthu. Přestože zlacené ozdoby a plyše, lóže a balkóny z divadelních sálů nezmizely až do osmdesátých let 20. století, vývoj směřoval převážně k hledištím s demokratičtějším uspořádáním.

Postupně se stále hojněji využívaly amfiteatrální prostory pro diváky, projektované na půdorysu kruhové výseče a nenásilně přecházející k místům tvořícím hrací prostor. Pokud jde o vzhled a výzdobu, hlediště začínala být – i když ne všude – skromnější. Zlepšovala se jejich akustika. Umožňovalo to vytvářet přirozenější atmosféru sloužící lépe duchovním prožitkům.

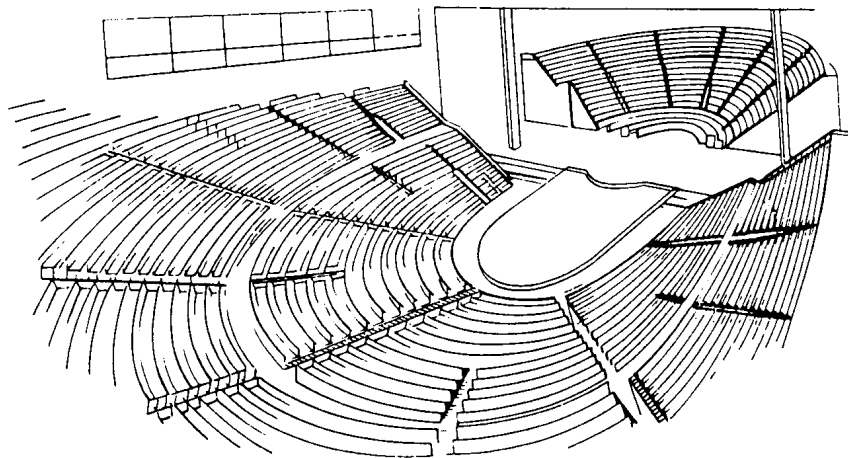
Prvním krokem bylo prolomení architektonických i psychických bariér mezi jevištěm a hledištěm a sjednocení celého prostoru.

Mohlo následovat rozložení celého divadelního prostoru na základní prvky a jejich uvedení do pohybu – tak tomu bylo v projektech pohyblivých scén a pohyblivých hledišť. Potom bylo možné promíchat herce a diváky.

Kukátková scéna a budova barokního divadla byla rozkládána a narušována v praxi i v teorii.



a)



b)

18. Nerealizované projekty divadel

a) návrh Vselovoda Mejercholda spolu s architektem M. G. Barchinem a S. Vachtangovem, 1925; druhá verze 1932; b) návrh M. G. Barchina, 1929. Podle Hannelore Schubertové, obr. 13.

první proměnlivý prostor

Z praktických pokusů se s odstupem doby jeví jako nejpozoruhodnější práce Nikolaje Ochlopkova v Realistickém divadle v Moskvě v letech 1931–1934. V sále barokního typu Ochlopkov spolu se scénografem Jurijem Stofferem zcela narušili dosavadní konvenci vztahů mezi jevištěm a hledištěm tím, že vytvářeli hrací prostory a prostory pro diváky v různých místech sálu pro každou inscenaci odlišně.

Z hlediska teorie – dvacátá a třicátá léta 20. století přinesla velké množství nejrůznějších návrhů nových divadel. V Polsku například scénograf Feliks Krassowski inspirovaný středověkou simultaneitou navrhl „Přibývající scénu“ (1926): v hracím prostoru se měly v závislosti na průběhu děje objevovat nové prvky, vstupovat do určitých vztahů s prvky už přítomnými a působit na diváka především rytmem. Režisér Iwo Gall zveřejnil nápad vytvořit divadelní prostor, nazýval jej „Itreat“ (1929–1931), který by nebyl vybaven ani scénou, ani hledištěm, a jehož prázdný prostor by se vyplňoval pokaždé podle požadavků určité inscenace. Architekt Adam Mściwujewski vymyslel posléze „Prostorovou scénu“ (1938) a navázal tak na antiku i na mickiewiczovské koncepce.

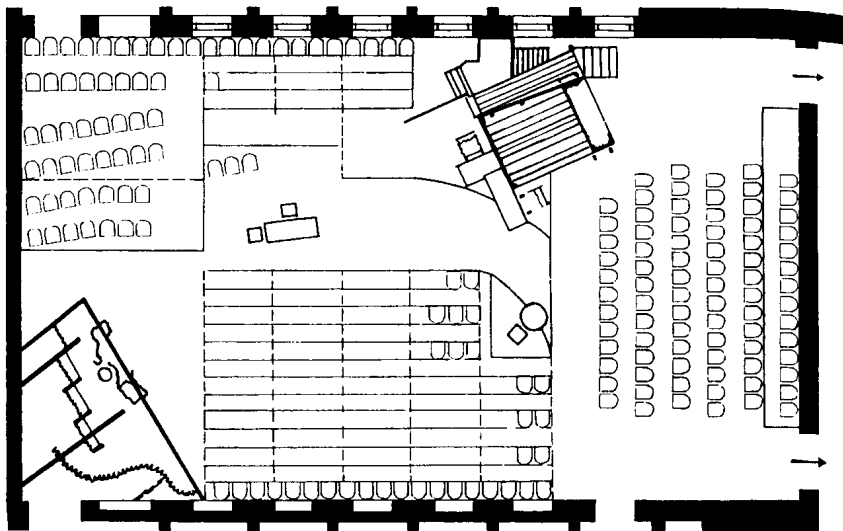
Přidáme-li k těmto idejím návrhy „Simultánního divadla“ Andrzeje Pronaszki a Szymona Syrkuse (1928) a „Zájezdového divadla“⁵⁴⁾ Andrzeje Pronaszki a Stefana Bryły (1935), je zřejmé, že Polsko bylo v této době důležitým střediskem tvůrčího myšlení v oblasti divadelního prostoru. Nebylo tedy náhodou, že právě v Polsku vznikla a byla realizována myšlenka zcela proměnlivého prostoru: vzájemného promísení diváků a herců v jednotném prostoru, docíleného však nikoliv přetvořením nebo přestavbou sálu divadla italského typu, nýbrž uplatněním proměnlivosti jako principu a základu organizace celého divadelního prostoru.

Poprvé se tento záměr podařilo uskutečnit v roce 1933 ve varšavském Studiu Stefana Žeromského, zřízeném ve staré kotelně. V jednotném prostoru bylo rozmístěno množství praktikáblů o rozměrech 200×90 cm a na nich dekorace a nábytek naznačující různá místa děje, a rovněž jednotlivé židle pro diváky. Diváci a herci byli promícháni. Herci hráli blízko diváků, dohadovali se o problémech nad jejich hlavami, procházeli mezi nimi.

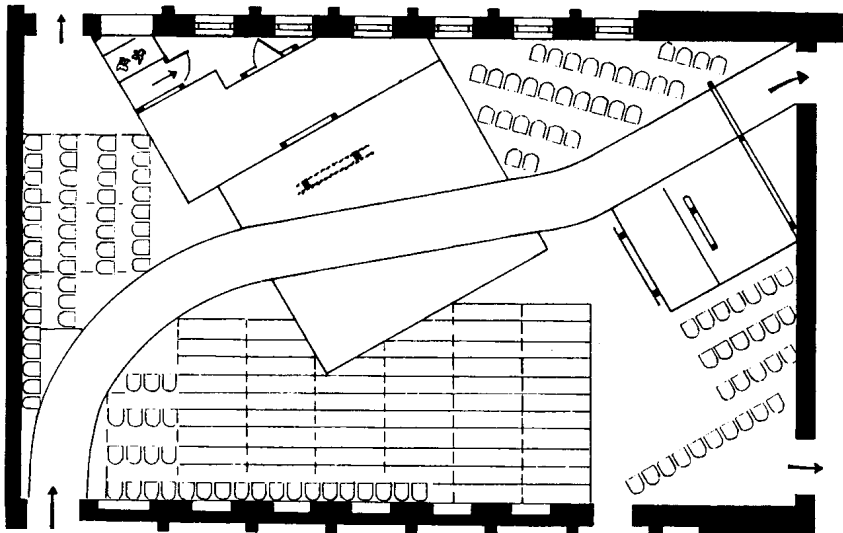
Specifickou polskou zkušeností s promísením diváků a herců v oblasti proměnlivého prostoru, utvořeného v nějaké malé místnosti, byla rovněž konspirativní divadelní představení uváděná v soukromých bytech během druhé světové války.

Polské veřejné činoherní divadlo okupanti zakázali, herci sami si zároveň stanovili zákaz vystupovat v německých divadlech a v revuích podporova-

⁵⁴⁾ Mohli bychom říci též „Přenosného divadla“; byla to mobilní, přenosná scénická stavebnice s možností využití na zájezdech.



a)

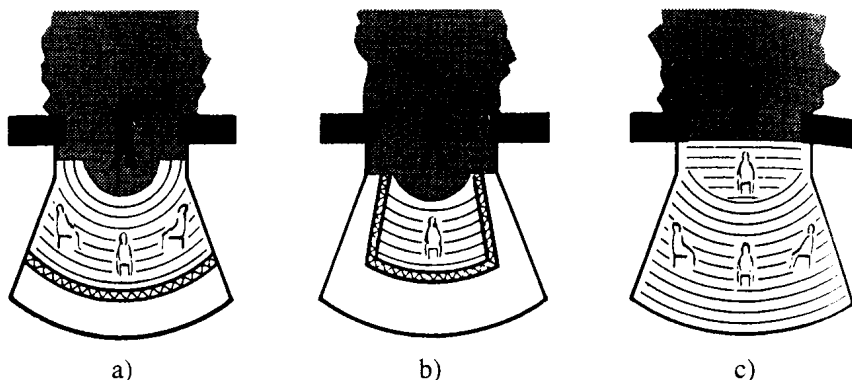


b)

19. Půdorys divadelního sálu v Żoliborzy

a) úprava pro inscenaci hry Bernarda Bluma *Boston*, 1933; b) úprava pro inscenaci hry Friedricha Schillera *Svatební hostina*, 1933 (In: Pamiętnik Teatralny, 1962, svazek 2., s. 197 a 204)

Rozšíření proměnlivého prostoru



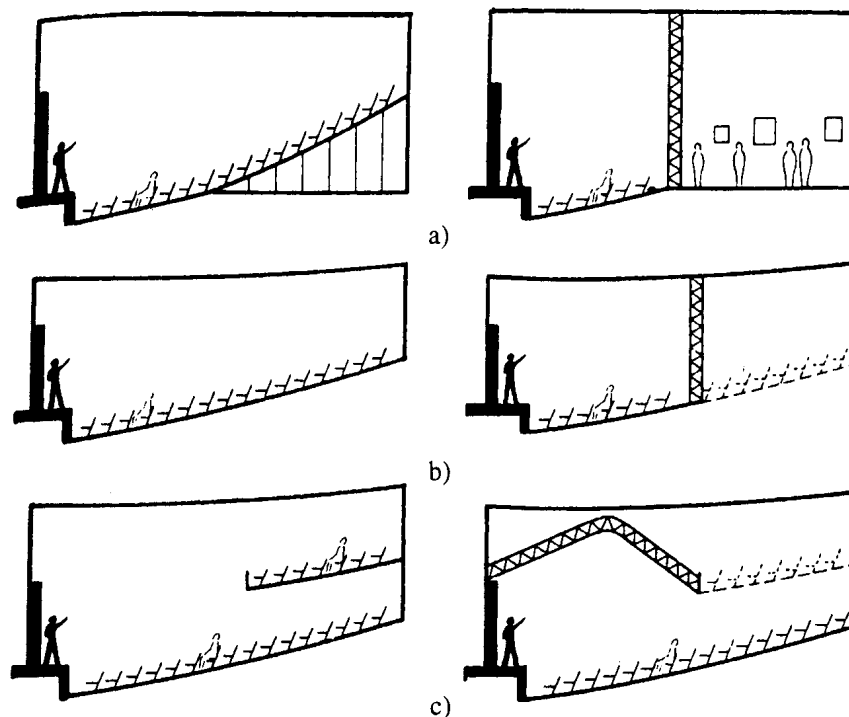
20. Částečně proměnlivý prostor ve velkém sále divadla s kukátkovou scénou – základní varianty uspořádání hracího prostoru:

a) rozšíření proscéniové části; b) omezení počtu míst v sále; c) přesunutí stěn sálu (podle prvního provedení tohoto typu na světě v Stadsteater Malmö, 1944; architekti Erik Lallerstedt, Sigurd Lewerentz, D. Hellden; počet míst při jednotlivých variantách 453–1795)

ných Němci. Divadelní život se uchýlil do salónů a jídelen, do klášterních refektářů, do sálků v dětských internátech (střední a vysoké školy byly, jak známo, zrušené). Blízký, intimní kontakt účinkujících, pramálo se oblečením lišících od diváků, okolnost, že jedni i druzí sdíleli jednu a tutéž místnost, a konečně silné ideové pouto všech shromážděných, to byly prvky, z nichž se rodily základy koncepce divadla s proměnlivým prostorem.

Proměnlivý prostor se začal postupně zavádět v divadlech, která se stavěla po druhé světové válce. Princip proměnlivosti se využíval buď v omezené míře v proscéniové části, pokud se vyskytla možnost postavit před vlastní scénu rozměrný přední hrací prostor, obklopený ze třech stran diváky (Malmö, 1944 a řada dalších realizací), anebo se uplatňovala proměnlivost v širším smyslu jako základ uspořádání celého prostoru. V nejrůznějších sálech, projektovaných na čtvercovém, obdélníkovém, mnohoúhelníkovém nebo kruhovém půdorysu se už nezřizovala pevná kukátková scéna, ale umísťovaly se variabilní podesty, které bylo možné sestavovat do různých úrovní podlaží a různých seskupení. Používala se rovněž jednotlivá, někdy otáčecí sedadla, což pak dovolovalo uspořádat celý prostor libovolným způsobem, v mnoha variantách. V sálu s proměnlivým prostorem byly obvykle tři základní možnosti uspořádání: 1. centrální, otevřený hrací prostor, obklopený ze čtyř nebo ze dvou stran prostorem pro diváky, 2. hrací prostor a prostor pro diváky proti sobě (v podstatě to byl prostor s kukátkovou scénou), 3. otevřený hrací

Rozšíření proměnlivého prostoru

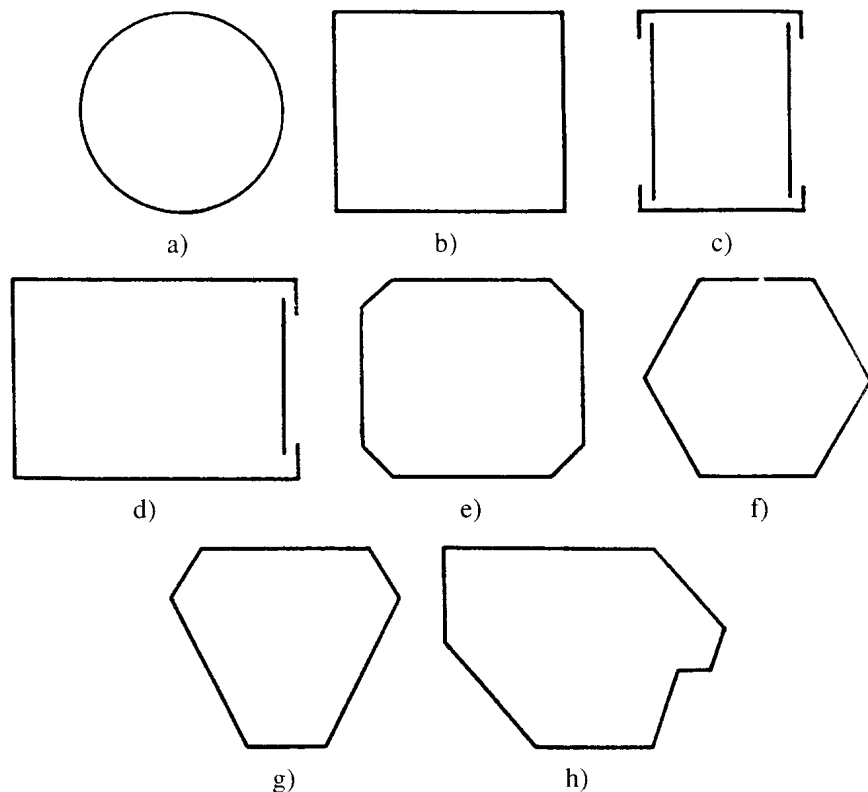


21. Typické způsoby regulace počtu míst ve velkém sále divadla s kukátkovou scénou

a) část hlediště je rozebrána, po oddělení dělicí stěnou je zde možnost zřídit například výstavní síň (podle Veterans' Memorial Auditorium, San Rafael, USA); b) hlediště je rozděleno dělicí stěnou, celé hlediště je využíváno ke koncertům, zmenšené pro činoherní představení (podle Eugenia van Wezel Auditorium, Sarasota, USA); c) modifikace objemu, kapacity i akustiky hlediště oddělením balkónu a změnou profilu stropu sálu podle Auditorium Viterbo College, La Crosse, USA).

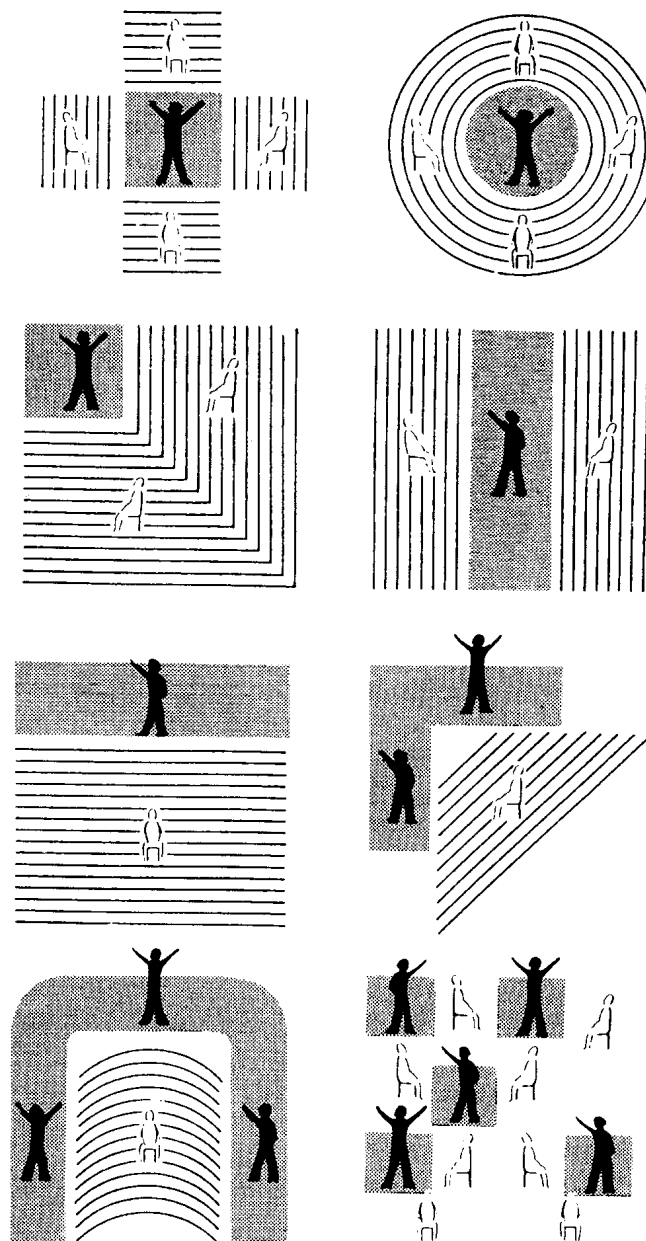
prostor, obklopený ze třech stran hledištěm; někdy bývala za arénou ještě kukátková scéna. Celý prostor byl vytyčován pomocí přepážek a zástěn vytvářejících vchody, určujících uspořádání hracího prostoru a hlediště. Snahou bylo, aby nad celým sálem byl technický strop s tahy a pod celou podlahou propadla. Zdroje světla i zvuku se umísťovaly v mnoha místech celého prostoru. Počet variant byl prakticky neomezený.

Vzhledem k experimentálnímu charakteru sálu s proměnlivým prostorem i pod tlakem protipožárních předpisů byl počet míst omezen na několik



22. Půdorysy současných divadelních sálů s proměnlivým prostorem

a) Experimental Theatre, University of Miami, Miami, USA (1950): architekti Robert M. Little a Marion I. Manley, kolem 300 míst podle zvolené varianty, pět základních variant, sedadla na amfiteatrálních podestkách ve 12 segmentech; b) Badisches Staatstheater, Kleines Haus, Karlsruhe, Německo (1975): architekt Helmut Bätzner, 350–500 míst, pět základních variant, sedadla na amfiteatrálních podestkách v sestavách po pěti v řadě; c) Schauspielhaus Düsseldorf, Kleines Haus, Düsseldorf, Německo (1970): architekt Bernhard Plau, 230–310 míst, tři základní varianty, jeden oddíl hlediště stálý, tři pohyblivé na amfiteatrálních podestkách; d) National Theatre Cottesloe Theatre, Londýn, Velká Británie (1977): architekt Denis Lasdun, 200–400 míst, neomezené množství variant, jednotlivá sedadla sestavovaná do řad, možnost využít nastavitelné plošiny pod sedadly (tzv. stoly); e) Arena Stage Theatre, Washington, USA (1962): architekt Harry Weese, maximálně 754 míst, tři základní varianty, tři amfiteatrální segmenty hlediště stálé, jeden variabilní; f) Théâtre Jean Vilar, Vitry, Francie (1967): architekti Pierre Braslawski a Bernard Guillaumont, 400–850 míst, pět základních variant, jednotlivá křesílka skládaná do krychle, plošiny s nastavitelnou výškou; g) National Arts Centre Studio, Ottawa, Kanada (1969), architekti Andrew F. Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold, Sise, maximálně 395 míst, neomezené množství variant, jednotlivá otáčecí sedadla, plošiny s nastavitelnou výškou; h) Stadttheater Münster, Kleines Haus, Münster, Německo (1971): architekti Max von Hausen, Ortwin Rave, Werner Ruhnau, 180–388 míst, neomezené množství variant, jednotlivá sedadla, plošiny s nastavitelnou výškou.



23. Různé typy uspořádání hracích prostorů a prostorů pro diváky v proměnlivém divadelním prostoru

set, obvykle tak na 200–500 míst. Divadlo s proměnlivým prostorem s 1 200 místy vzniklo po přestavbě velkého sálu v Palais de Chaillot v Paříži (1976).

Sály s proměnlivým prostorem byly nepochybně nejvhodnějším nástrojem k realizaci retrospektivního i současného komorního repertoáru. Využívaly pro herce velice příznivého měřítka. Obrysy jeho těla byly vždy patrné. Byl blízko diváka. Vznikal zvláštní intimní kontakt. Dekorace se mohly stavět libovolně, i když (kromě míst, kde byla dostatečná mechanizace) nebylo příliš snadné je vyměňovat. Scénografická složka inscenací byla tudíž raději redukována, používalo se více nábytku, rekvizit a světel. O všeobecně rozšířené inscenační praxi v takovýchto sálech nemůže být vcelku řeč. Nejvíce se osvědčilo uvádět v nich inscenace herecké, psychologicky propracované, s malým obsazením. Univerzální vlastnosti proměnlivých sálů byly tedy v podstatě značně omezené. Vznikl zde paradox: tyto sály byly skutečně velice pružné, ale zároveň je naplňovala atmosféra uzavření, ohraničení, oddělení od vnějšího světa. Byly to chladné, neútluné interiéry. A diváci i herci se v nich cítili jako v laboratořích, nikoliv „jako doma“.

Těmto nedostatkům a obtížím se začalo předcházet postupnou regulací mechanizace a technického vybavení, a budováním pouze samotných prázdných prostorů, které bylo možné zařizovat úplně od základu zcela znovu pomocí předmětů, praktikáblů a židlí z nedalekého skladu i předmětů vyrobených speciálně pro konkrétní inscenaci. Atmosféra i sdělnost jednotlivých inscenací tím získávaly. Sály však ztrácely svou pružnost a funkčnost. Jednorázové uspořádání prostoru pro určité představení bylo tak komplikované a časově náročné, že uvádět zde střídavý repertoár bylo vyloučeno.

Proměnlivý prostor se stal výrazem své epochy: beztvary, neurčitý, bez výrazného centra a jednoznačných dispozic, zároveň však naplněný technologií a uzavřený, s přesně vytyčenými hranicemi. Sřežený a vyhrazený pro omezený počet lidí.

Idea proměnlivého prostoru byla nádherná. Realizace až do osmdesátých let 20. století nedokonalé.

Proměnlivý prostor potkal osud celé současné civilizace: lidé se navzájem fyzicky přiblížili, kontakt se stal – díky rozvoji v oblasti cestování a výměny informací – opravdu snazší, avšak technologie lidí vzájemně izolovala.

Proměnlivý prostor vycházel vstříc některým potřebám druhé poloviny 20. století.

Barokní prostor byl uzpůsoben dekoracím. Proměnlivý prostor technologií. Bylo to technologické divadlo.

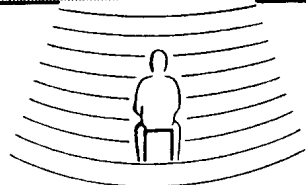
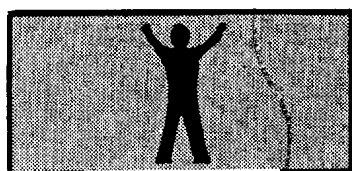
Sály s proměnlivým prostorem představovaly drahou hračku, zajímavější nemnohé, určenou pro elitářské obecnstvo. Návštěva představení v těchto stáncích byla vyhrazena pro bohaté, vzdělané a kulturní lidi. Proto se také

v sálech s proměnlivým prostorem nikdy nastalo neusadily avantgardní soubory, přestože vyhovovaly jejich tvůrčím snahám. Tyto soubory se jim dokonce vyhýbaly. Bouřily se přece proti oficiální kultuře a proměnlivý prostor byl právě projevem této kultury, byl nabízen v jejich baštách. Jeho pronájem byl drahý. Avantgardní soubory tedy volily raději opuštěné budovy starých divadel, kostely, sály veřejných budov nesouvisejících s kulturou, nádvoří, náměstí a parky. Tento odvrát avantgardy od prostoru, který v průběhu dlouhodobých tvůrčích hledání odehrávajících se po celé 20. století přece sama utvářela, byl neobyčejně charakteristický.

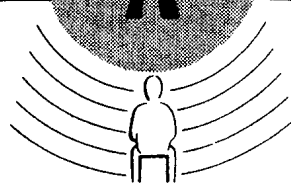
Řešení divadelního prostoru ve 20. století byla tím odvážnější, čím více spoléhala přímo na herce, stavěla jej do popředí, vysvobozovala z nadvlády dekorace, technického zařízení a předmětů, a konfrontovala ho s divákem. Avšak takovýto přístup se, s výjimkou nemnohých prostorů, které využívaly avantgardní soubory, výrazněji neprosadil. Vývoj divadelního prostoru ve 20. století naopak brzdily neustálé obavy, že divadlo bude zbaveno dekorací a herec podpůrných prostředků, nábytku a technických zařízení. Výrazem těchto tendencí byly po celé století neustávající pokusy zdokonalit techniku změn dekorací, světelných i akustických efektů.

Točna, zavedená koncem 19. století, sice změny dekorací usnadnila, nicméně herci příliš neposloužila, neboť ponejvíce omezovala prostor jeho jednání na určitou výseč půlkruhu. Otáčecí scény se kromě toho využívaly i nadužívaly. Na půdorysu centrálního, oválného hracího prostoru byly instalovány dokonce dvě točny (jako v Mejerholdově divadle v Moskvě, 1932; stavba tohoto divadla byla v roce 1937 zastavena) nebo po obou stranách proscénia (jako v Kulturním domě v Amiensu, 1966; tyto točny mohly být nahrazeny dvěma bočními segmenty hlediště). Používala se rovněž otáčecí hlediště, která se pootáčením nastavovala proti stále novým místům děje (návrhy Oskara Stranda, 1918, a „Zájezdové divadlo“ Andrzeje Pronaszki a Stefana Bryły, 1935). Na tomto principu byla postavena parková plenérová divadla v Českém Krumlově (1958), v Tampere ve Finsku (1959), ale i experimentální sál v Kulturním domě v Grenoblu (1968). Jsou známy též pokusy využít otáčecí mechanismy k pohonu velkých prstenců obklopujících hlediště, na nichž se odehrával děj (Simultánní divadlo Andrzeje Pronaszki a Szymona Syrkuse, 1928, projekt divadla v Charkově Zdenko von Strilice a Karla Ebbecka, 1931 a už zmíněný sál v Grenoblu, 1968).

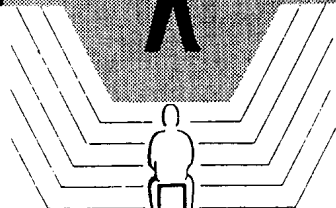
Rozmáhala se rovněž technologie horizontálního i vertikálního transportu celých souprav dekorací. V přízemí se zřizovaly obrovské postranní i zadní jevištní „kapsy“, z nichž se nová sestava dekorací připravená pro další děj vyťahovala na scénu pomocí systému vozíků. Nové scénické obrazy se sesta-



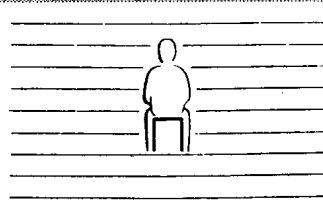
a)



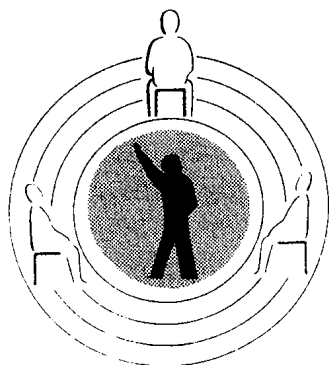
b)



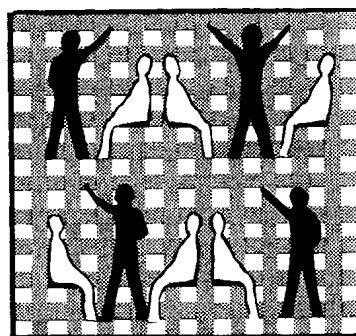
c)



d)



e)



f)

24. Základní typy uspořádání prostoru v divadelním stavitelství 20. století (česká, francouzská a anglická terminologie)

vovaly také v prostoru pod scénou, celá předchozí dekorace se odsunula do zákulisí a na její místo se z pod scény vysunula nová. A naopak. Tyto změny, spočívající v přemísťování mnohatunových břemen, musely být samozřejmě pozvolné, prováděné silnými (a dosti často hlučnými) stroji. Nová strojná, elektromotory ovládaná technologie paradoxně byla v divadle mnohem méně účinná a působivá, než ručně poháněná mašinerie 18. století.

Ve 20. století bylo možné v divadle provádět bleskurychlé proměny pouze pomocí projekce – statické nebo filmové.

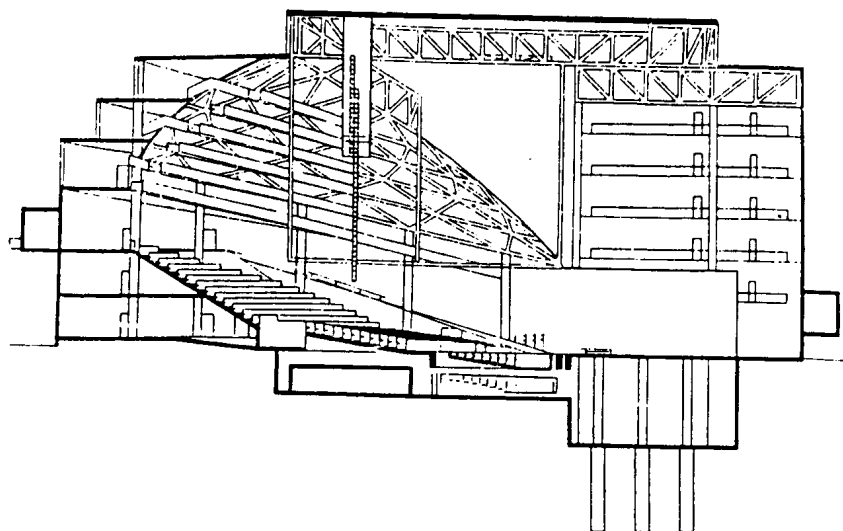
Filmové projekce začal v divadle jako jeden z prvních soustavněji využívat Erwin Piscator od roku 1924 v Berlíně. S filmem pracoval v některých svých inscenacích i Vsevolod Mejerchold v Moskvě. Přední i zadní projekce se hojně používaly v šedesátých letech, zejména v německých operách. Na scénu se umísťovaly také monitory a televizní kamery, které přenášely obraz buď z vysílače nebo snímány pro potřeby inscenace živě v divadle.

V rámci úsilí zdokonalit proměny dekorací byly navrženy (Henry van der Welde, 1912) a realizovány (Teatr Nowy v Poznani, 1923) hrací prostory složené ze třech scén umístěných vedle sebe. Toto uspořádání se však příliš neujalo, neboť bylo v příkrém rozporu s dobovým myšlením a cítěním; nápadně totiž zdůrazňovalo podřizování celého prostoru zájmu dekorace a nikoliv herce.

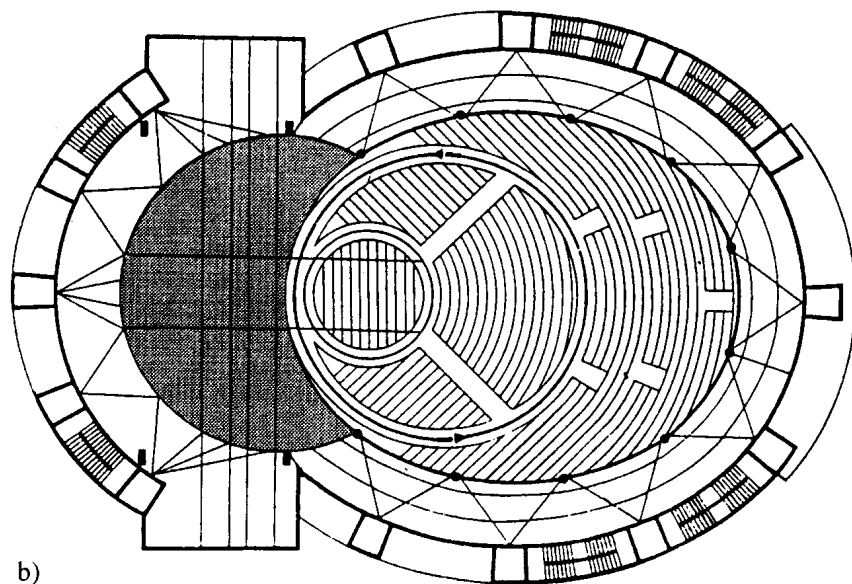
Naopak se více projevovala snaha herce od dekorace osvobodit, umožňovat mu volný pohyb, přibližovat ho k divákovi. Přepřehování hracích prostorů technikou a stále novými zařízeními nepatřilo tudíž ve 20. století k hlavní linii vývoje divadelního prostoru. Byly to spíše epizody, třebaže významné.

- | | |
|--|---|
| a) divadlo italského typu, barokní divadlo, divadlo s kukátkovou scénou
<i>Théâtre à l'italien</i>
<i>Proscenium</i> | d) praktikáblova stavba, pódium, plošina
<i>Tretau</i>
<i>Platform</i> |
| b) kukátková scéna s předscénou (popisný termín)
(ve francouzštině termín chybí)
<i>Proscenium – Thrust</i> | e) aréna, „arénová scéna“, centrální hrací prostor obklopený ze čtyř stran diváky
<i>Arene</i>
<i>Arena</i> |
| c) „otevřená scéna“, otevřený hrací prostor, obklopený ze třech stran diváky (v polštině přesný termín chybí)
<i>Scène ouverte</i>
<i>Thrust, Open Stage</i> | f) proměnlivý prostor, diváci i herci v jednom prostoru
<i>Transformable, Polyvalente</i>
<i>Flexible, Multiform Stage, Convertible, Auditorium,</i>
<i>Multiple-Use Theatre</i> |

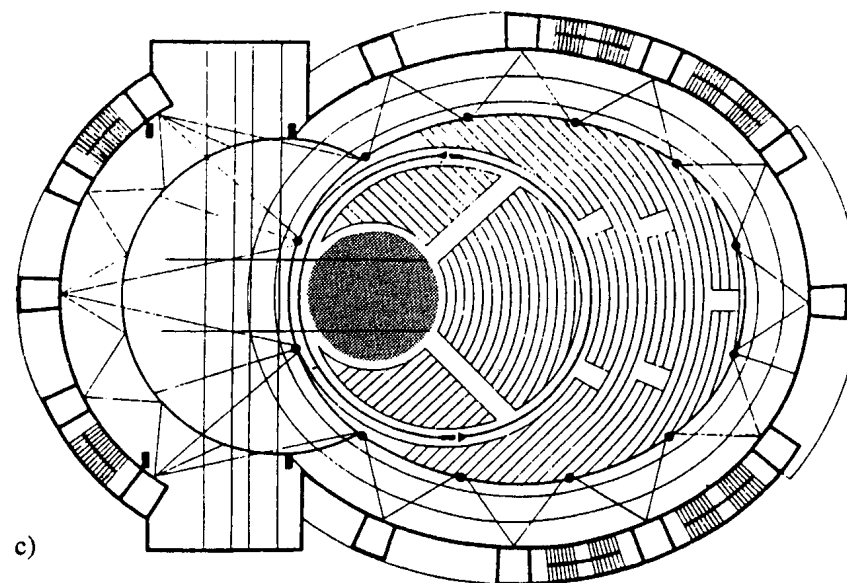
Upozornění: uvedený přehled prozrazuje terminologické potíže; nejrozvinutější, jednoznačnou a přesnou terminologii má k dispozici angličtina; německá a italská terminologie je ještě méně přesná než terminologie polská – proto je neuvádím.



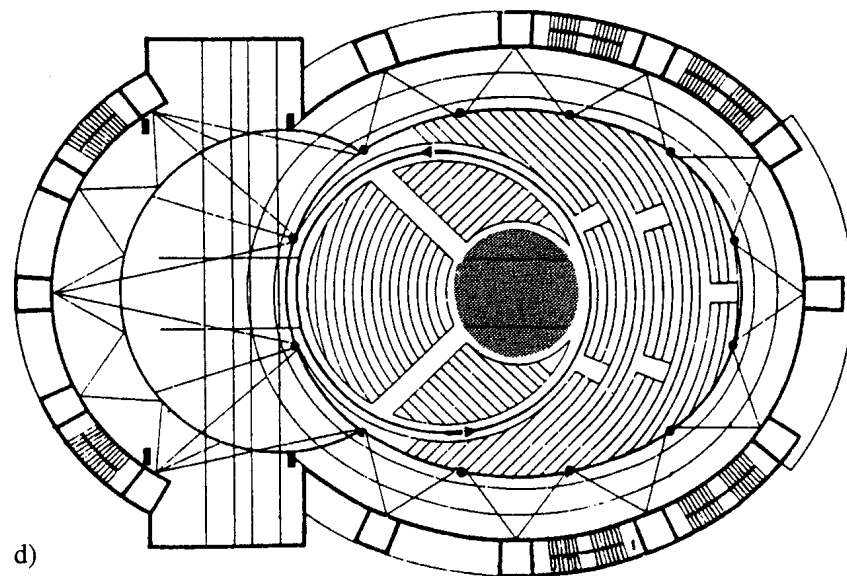
a)



b)



c)



d)

25. Plán nerealizovaného projektu totálního divadla Erwina Piscatora a Waltera Gropia, 1926

a) řez; b), c), d) tři varianty vzájemného uspořádání hracích prostorů a prostorů pro diváky.
Podle Hannelore Schubertové, obr. 48.–51.

Zaujetí novou technikou se začalo ve světě rozmáhat po první světové válce kolem roku 1920. Technika zaútočila rovněž na představitelství divadelníků a architektů projektujících celé složité systémy „strojů na hraní“. Typickým příkladem těchto tendencí byl nerealizovaný projekt totálního divadla režiséra Erwina Piscatora a architekta Waltera Gropia (schéma 25.). Hrací prostory i prostory pro diváky měly být variabilní, otočné, pohyblivé se uvnitř sférického prostoru, utvářeného z točen, prstenců a amfiteatrálně uspořádaných pódii.

Druhá vlna vpádu techniky zasáhla divadlo v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století. Vznikla celá řada velkých divadelních center, úplně „kombináty“, vybavené mnoha divadelními a koncertními sály, knihovnami, restauracemi a kavárnami, sportovními i výstavními prostory. Jejich architektura a zařízení byly co možná nejmodernější. Vytváření těchto velkých středisek provázely ušlechtilé ideje popularizace umění. Tak tomu bylo zejména u řetězce „kulturních domů“, postavených ve Francii v provinčních městech a na pařížských předměstích pod patronací tehdejšího ministra kultury, spisovatele a humanisty André Malrauxe. Ukázalo se, že jich bylo příliš mnoho. Modernost chladná a odpuzující. Provozní náklady velké, což mělo vliv na vysoké ceny vstupenek. Lidové obecnstvo, pro které byly konec konců postaveny, k nim nenalezlo cestu a neoblíbilo si je. Stále více zely prázdnotou. Jim podobná americká centra přitahovala hlavně bohaté, snobské publikum.

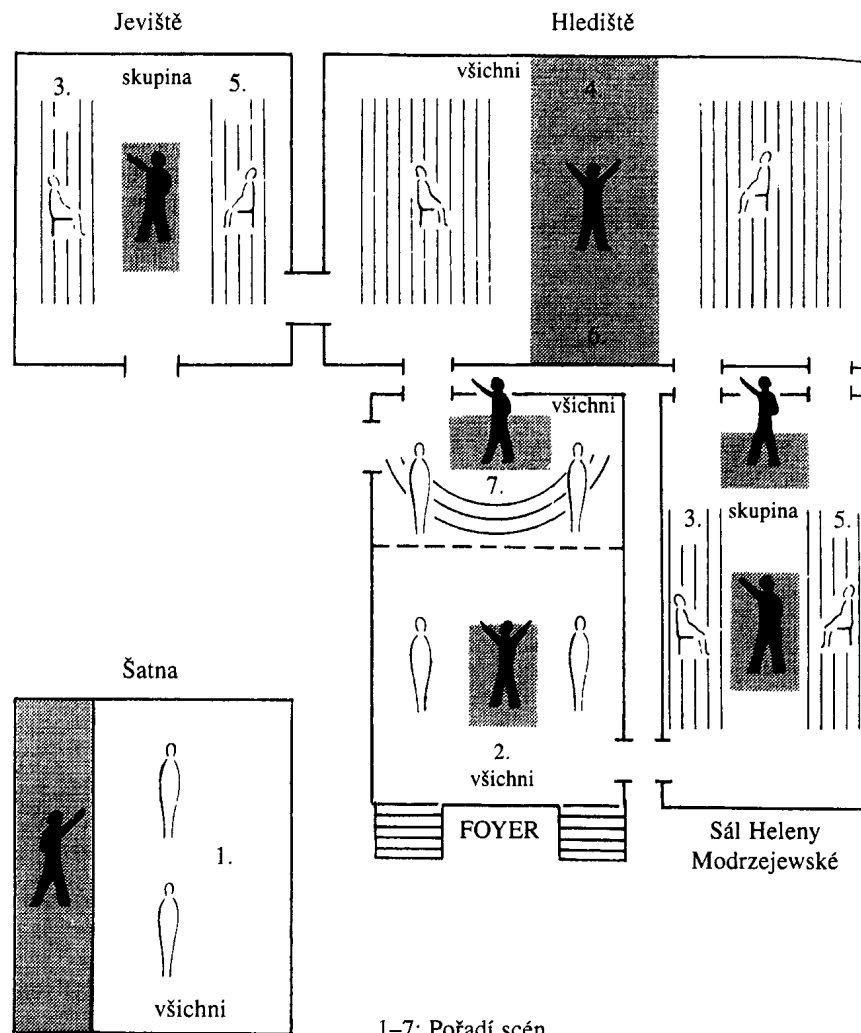
Téměř v každém z těchto středisek byl v jednom sále vybudován moderní proměnlivý divadelní prostor. Takovéto prostory vznikaly rovněž (jako druhý nebo třetí sál) v mnoha městských, reprezentativních a „národních“ divadlech (Ottawa, obr. 41.–42., Londýn, obr. 69.–70.).

V Polsku se po druhé světové válce obnovila četná rozbořená divadla, ale nových se nepostavilo mnoho; žádné z nich nebylo vybaveno proměnlivým prostorem. Omezenou, ale nikdy dosud nevyužívanou proměnlivostí disponuje Teatr Mały ve Varšavě.

Využívání divadla s kukátkovou scénou v rozporu s jeho principy a funkcemi se stalo v sedmdesátých letech organickou, běžnou potřebou těch divadelních tvůrců, pro které byl prostor důležitým, prvořadým tvůrčím prostředkem a kteří nemohli nekriticky přijímat způsoby prostorových inscenačních možností, jež jim práce na kukátkové scéně diktovala. Diváci tedy byli usazováni na jevišti a děj se odehrával v hledišti. V hledišti se stavěla pódia určená ke hře. K představením se využívala foyer, šatny, schodiště pro obecnstvo, chodby, zkušebny, prostranství před divadly a divadelní dvory.

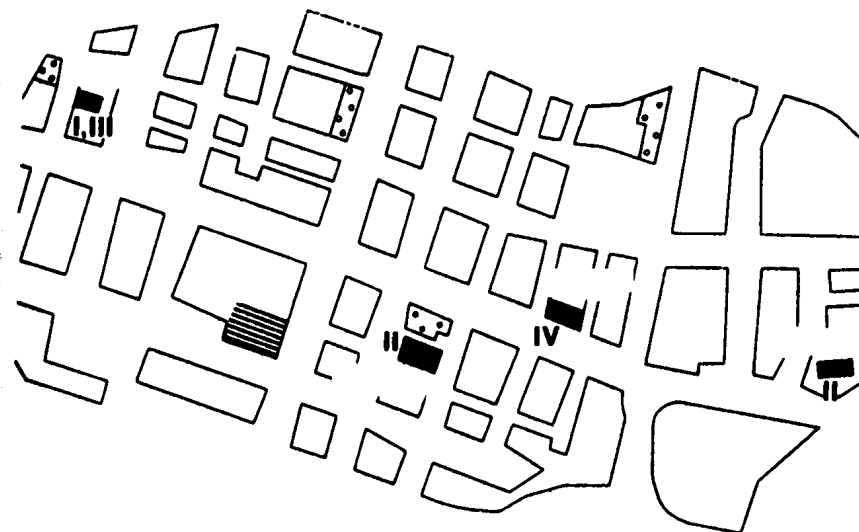
Divadelníci si snad poprvé s takovou naléhavostí uvědomili, jak hluboká, těsná a vzájemná je závislost mezi dějem a prostorem, ve kterém se odehrává. Proto se také začaly měnit nejen dekorace pro určité scény dramatu, jak tomu bylo v 19. století, ale jednotlivé části představení se hrály v různých prostorách jedné budovy, anebo dokonce v různých budovách a navzájem od sebe vzdálených místech. *Prolog* Roberta Wilsona se hrál v Espace Pierre Cardin v Paříži (1971) postupně v sále v podkroví, na chodbách, v podzemních prostorách i v divadelním sále. Když jsem v divadle Juliusze Osterwy v Lublinu inscenoval hru Tadeusze Różewicze *Stará žena vysedává* (1973, obr. 54.–55.), umístil jsem děj na pódium postavené v přízemí divadelního sálu (diváci seděli ze dvou stran na témže pódiumu jako hrající herci); další části představení se odehrávaly na divadelním dvoře, na ulici, v zahradě nedalekého kláštera a nakonec v malém sále divadla (Reduta 70).

Józef Szajna ve své inscenaci *Dante* (Teatr Studio, Varšava 1974) umístil děj na scénu, na lávku procházející nad sedadly středem hlediště v přízemí, a na balkón spojený s lávkou žebříkem. Konrad Swinarski využíval v Mickiewiczových *Dziadach* (Stary Teatr, Krakov 1974) jako hrací prostor nejprve schodiště a foyer v prvním patře, a poté širokou lávku, vedoucí přes střed hlediště kolmo ke scénickému rámu; orchestr zaujal místo na balkóně. Když Jerzy Grzegorzewski – jeden z umělců, kteří s prostorem jako s tvůrčím materiálem pracují obzvláště aktivně – realizoval *Balkón* Jeana Geneta (Teatr Stefana Jaracza, Lodž 1972), usadil obecnstvo pouze na balkóně v sále a děj nechal probíhat na scéně a v přízemí hlediště. V *Bloomusalemu* podle Jamese Joyce (1974) využíval nejprve hlavní sál a postupně pak schodiště, šatnu a malý sál (Scena 61) Teatru Ateneum ve Varšavě. Ve *Smrti ve starých kulisách* podle Tadeusze Różewicze diváky umístil na scénu a herce nechal hrát v mnohopatrovém hledišti (Teatr Polski, Wrocław 1977). V *Příběhu o Blokovi* Alexandra Štejna v mé režii (Teatr Współczesny, Wrocław, 1976) se hrací prostory i prostory pro diváky nacházely společně na scéně, a kromě toho se část děje odehrávala na různých místech hlediště. Mickiewiczovy *Dziady*, které jsem realizoval v roce 1978 ve Wrocławu, se hrály postupně v sále Teatru Współczesného, kde diváci zaujímalí svá normální místa v přízemí a na balkóně, ale také seděli ze dvou stran na scéně; druhá část představení se hrála v lodi chrámu Máří Magdaleny nebo v kostele bývalého františkánského kláštera (nyní Muzeum architektury); posléze se děj přenesl opět do Teatru Współczesného; nakonec se hrálo v hale galerie, „Awantgarda“ (palác Hazfeldů). Ve *Snu o nevině* Jerzy Jarockého (text a režie, 1979) divadelní akce vyplňovala celý Stary Teatr v Krakově. Hrál se ve foyer v přízemí a v prvním patře v sálu Heleny Modrzejewské, na scéně (kterou při spuštění oponě využívali společně herci i diváci) i v hledišti



26. Divadelní prostor prostupující celý vnitřek divadelní budovy (na příkladu *Snu o nevině* Jerzy Jarockého a Józefa Opalského, Stary Teatr Heleny Modrzejewské, premiéra 21.1. 1979 v režii Jerzy Jarockého). Scény 3 a 5 se odehrávaly paralelně pro dvě skupiny diváků, ostatní pro všechny diváky současně.

Inscenace uvedené v Polsku. K přirozeným prostorům.



27. Divadelní prostor prostupující město (na příkladu *Dziadů* Adama Mickiewicze v režii Kazimierze Brauna, Teatr Współczesny, Wrocław, premiéra 23. a 24.4. 1978)

1. místo – Teatr Współczesny (I. a IV. část *Dziadů*), 2. místo – Muzeum Architektury (kostel bývalého františkánského kláštera) nebo střídavě chrám sv. Máří Magdaleny (II. část *Dziadů*), 3. místo – Teatr Współczesny (III. část *Dziadů*), 4. místo Galerie „Awantgarda“ (úryvek z III. části *Dziadů*).

hlavního sálu, ve kterém obecnost seděla ze dvou stran velkého pódia postaveného uprostřed. V *Přirozeném přírůstku* Tadeusze Różewicze (scénář a režie Kazimierz Braun, Teatr Współczesny, Wrocław, 1979) se děj odehrával postupně ve zkušebně, na ulici, před divadlem, v divadelním klubu (zvaném Rekvizitárna) ve dvou podlažích – v přízemí a v podzemních prostorech, v divadelním foyer – v přízemí a v prvním poschodí, v divadelním sále (na principu barokního divadla scéna-hlediště) i přímo na scéně (hrací prostor obklopovali ze čtyř stran diváci).

Tímto způsobem přetvářené divadlo s kukátkovou scénou bylo degradováno. Vzrostla jeho použitelnost, ale nadále zůstávalo těžkopádnou, nesnadno ovladatelnou krabicí.

V uměleckých biografiích řady avantgardních souborů šedesátých a sedmdesátých let je zapsána cesta od divadla s kukátkovou scénou k proměnlivému prostoru. Ale i dále, k přirozeným, původně nedivadelním prostorům. Cesta vycházení z divadla.

Jerzy Grotowski začal svá zkoumání v prostoru divadla s kukátkovou scénou. Působil jako režisér v Starym Teatru a v Teatru Kameralnym v Krakově a v Teatru Polskim v Poznani. První inscenaci v Divadle 13 řad v Opoli (*Orfeus* podle Jeana Cocteau, 1959) připravil na barokní scéně, sice skromné a malé, avšak umístěné tradičně na jedné straně sálu a s realistickými dekoracemi. V *Kainovi* podle Georga Gordona Byrona se část děje odehrávala v hledišti. V *Šakuntale* podle Kálidáse použil centrální hrací prostor, dva průchody mezi diváky a dva malé hrací prostory po obou stranách sálu. V *Dziadach* podle Adama Mickiewicze, *Kordianovi* podle Juliusze Słowackého, *Akropolis* podle Stanisława Wyspiańskiego a v *Tragických příbězích doktora Fausta* podle Christophera Marlowa byli diváci a herci různými způsoby navzájem konfrontováni, promícháváni, umísťováni v různých částech téhož prostoru, v téže úrovni i na různých úrovních, na sedadlech, na lavicích, na kavalcích (*Kordian*), praktikáblech i na pódiích (obr. 60.–63.). Ve Słowackého *Vytrvalém princí* (podle Calderona) byla zkonstruována jakási otevřená bedna sloužící jako hrací prostor, do něhož shora nahlíželi diváci sedící kolem jejího horního okraje. V *Apocalipsis cum figuris* (1968) vyloučili tvůrci veškeré konstrukční prvky a hrálo se přímo na podlaze obdélníkového sálu. Diváci měli nejprve lavice po čtyřech stranách sálu. Potom se odstranily i lavice. Diváci pak byli usazeni na podlaze. V dalších pracech (po roce 1973) nazvaných *Svátek*, *Special-Project* a *Hora* už nebyly využívány žádné umělé prostory. Specifická „akce“ se odehrávala v přírodních prostorech – na loukách, na pasekách i v architektuře nepřipravované pro divadelní účely.

Velice podobný byl vývoj dalšího známého souboru – Living Theatre. Jeho tvůrci Judith Malina a Julian Beck po mnoho let (1951–1963) využívali barokní prostor, malá divadélka s kukátkovou scénou, která si zřizovali sami nebo si je levně pronajímali v New Yorku (off-Broadway). V letech 1964–1968 během četných turné po Evropě a Americe uváděli představení v různých starých i nových divadlech, avšak rozličnými způsoby překonávali jejich prostorové rozdíly a promíchávali herce s diváky. Hráli v sále, diváky vtahovali na scénu, pořádali společné průvody diváků a herců z divadla do ulic měst. V další fázi svých prací (od roku 1970) opustili divadelní budovu a představení uváděli výhradně v městském plenéru. Herci ani diváci neměli svá vyhrazená, neměnná místa a prostory.

Rovněž členové souboru Odin Teatret, které vedl Eugenio Barba, v řadě postupně připravovaných inscenací – *Ornitofilene* (*Milovníci ptáků*, 1965), *Kaspariana* (1967), *Ferai* (1969) a *Min Fars Hus* (*Dům mého otce*, 1972) – experimentovali s různými variantami vzájemného umístění diváků a herců (obr. 56.–59.), až nakonec uzavřený sál zcela opustili a organizovali pochody,

divadelní přehlídky a podívané na náměstích a v ulicích měst, na polích i na lukách. Tímto způsobem uváděl Odin Teatret představení a jejich fragmenty – *Johann Sebastian Bach* (1974), *Dansens Bok* (*Kniha tanců*, 1974), *Come! And the day will be ours* (*Pojďte! A den bude náš*, 1976), *Anabasis* (*Anabáze*, 1974), *Milion* (*Milión – první cesta*, 1978) – v Itálii, v Dánsku, ve Venezuele, v Jugoslávii, v Německu, v Japonsku a v Polsku.

Divadelní průvod ve skutečném prostoru se stal charakteristickým prostředkem nového divadla šedesátých let 20. století. Divadelní soubory se mísily do politických a společenských průvodů s loutkami, rekvizitami, divadelními přenosnými dekoracemi a obrazy na způsob oltářů, prapory a transparenty (*The Bread and Puppet Theatre*, *Le Grand Cirque Magique*, *Teatro Campesino*). Průvod býval rovněž integrální součástí samotných představení, ať už uvnitř nějaké budovy (chodbami, ze sálu do sálu, z divadelního hlediště do foyer, kde se také hrála část představení apod.) nebo z jednoho divadelního místa do druhého, na území města, anebo v plenéru. Průvod dodával představení pohyb, narušoval pevné struktury a konvence. Jako symbol transcendence a transgrese přibližoval divadlo jeho věčně živým mýtickým zdrojům.

Většina neprofesionálních souborů v období druhé divadelní reformy, které nemusely být trvale spjaty s budovou divadla s kukátkovou scénou, se jí vůbec vyhýbala. Málokteré avantgardní divadlo na světě používalo po roce 1965 při svých představeních kukátkovou scénu a neproměnlivý hrací prostor stejný pro každou inscenaci. Ve svých skromných sídlech nebo pronajatých sálech se prostor pokaždé vyjadřoval, vytvářel, organizoval, ustanovoval pro každé jednotlivé představení. Prostor byl funkcí děje, vyplýval z povahy událostí, které se v něm odehrávaly. Takto vždy postupoval například Tadeusz Kantor. Jako scénograf mnohokrát spolupracoval při přípravě inscenací na kukátkové scéně. Avšak inscenace svého divadla *Cricot 2* (od roku 1955; předtím tento soubor působil v době hitlerovské okupace, kdy uváděl konspirativní představení v soukromých bytech) umísťoval vždy do galerií a muzeí, do vestibulů a sklepů; prostor byl uspořádán pokaždé jinak, nově, speciálně pro určité představení. Podobně zacházel s prostorem Richard Schechner při práci se souborem *The Performance Group* (v letech 1968–1979). Schechner spolu se scénografem Jerrym Rojou v řadě inscenací pokaždé jinak utvářeli prostor v sídle souboru *The Performing Garage* v Greenwich Village v New Yorku. Při své práci Schechner zformuloval teorii *Environmental Theater*, podle níž hrací prostory a prostory pro diváky utváří a formuluje herec v průběhu zkoušek.

Rozšířila se praxe svobodného, bezostyšného, expresivního využívání prostoru.

Požadavky, které byly v těchto i jim podobných inscenacích a pracích vzneseny vůči prostoru, přesahovaly jak to, co mohlo poskytnout barokní divadlo, tak i jakýkoliv sál s proměnlivým prostorem. Neboť proměnlivý prostor fungoval uvnitř divadla, v jeho rámci. Jakožto divadelní prostor nepodléhal působení živlů. Naproti tomu nejnovější pokusy zkoumaly možnosti, jak představením obsáhnout prostory původně nedivadelní. Při zkoumání vody i ohně. Země i ovzduší. A nebe.

Proměnlivý prostor umožnil bližší kontakt člověka s člověkem; rušily se překážky, které tomu bránily: rám, lóže, balkóny, zvláštní vyhrazené prostory a vchody pro herce i pro diváky. Avšak nebyla uspokojena **potřeba kontaktu člověka s člověkem a člověka s přírodou a vesmírem**.

Práce orientované tímto směrem probíhaly už od začátku století. Využívala se k tomu forma masových představení za účasti tisíců diváků a dosti často i tisíců účinkujících. V roce 1903 uvedl Firmin Gémier ve Vaud ve Švýcarsku obrovské plenérové představení za účasti 2 400 statistů. Emile Jaques-Dalcroze připravil v roce 1914 na břehu Ženevského jezera u příležitosti stého výročí začlenění Ženevy do Švýcarské federace *Červnový svátek*. Masová představení uváděl přibližně v rozmezí let 1910–1920 Max Reinhardt v cirkusech, halách i v plenéru v Berlíně, ve Vídni, ve Wroclawu, v Londýně a později ve Spojených státech.

Rozmanitá představení tohoto druhu vznikala v letech 1919 a 1920 také v sovětském Rusku. Hrál se v městském plenéru, v továrnách, kasárnách i na říčních parnicích zakotvených u břehu. Divadelní skupiny „Agitpropu“ připravily masová představení na 1. máje v roce 1919 a 1920. Téhož roku se v Petrohradě uskutečnily masové podívané *Mysterium osvobozené práce*, *Ruská blokáda*, *Ke světové komuně* – a největší z nich – *Dobytí Zimního paláce* (obr. 51.), na němž se pod vedením Nikolaje Jevrejnova podílelo kolem 8 000 účinkujících a 100 000 diváků-účastníků. V Polsku pořádali ve dvacátých letech plenérová představení Teofil Trzciński, který uvedl na Wawelu Kochanowského *Odmítnutí řeckých vyslanců* (1923), Juliusz Osterwa, režisér Słowackého *Vytrvalého prince* (podle Calderona) ve Vilniusu, jehož inscenace se hrála na zájezdech po celé zemi (1926–1930) a Leon Schiller, který inscenoval na náměstí Starého Města ve Varšavě Bogusławského *Krakováky a horaly* (1929). Jacques Copeau připravil v letech 1933 a 1935 ve Florencii dvě mysteria v městském plenéru.

Plenérová představení prosazovali po svém příchodu k moci také nacisté. V letech 1934–1937 plánovali vybudovat 500 a skutečně nechali pak postavit 40 objektů, které nazývali „Thing“, „Thingstätte“ nebo „Thingplatz“. Byla to obrovská divadla pod širým nebem, která se zpravidla nalézala na odlehlých místech, v lesích nebo v horách. Hrály se tam tzv. Thingspiele, při

nichž byl vykonáván kult nové národně socialistické mytologie, vycházející ze starogermánských legend. Nacisté pořádali rovněž představení na sportovních stadionech, v cirkusech a v továrních halách.

Hojně se rozmáhal zvyk uvádět v letním období pravidelná představení ve starověkých divadlech. Od roku 1927 se pořádá stálý festival v Delfách. Od roku 1936 v Epidauru. Využívají se též stará divadla a odeony v Aténách, Megalopolisu a na dalších místech. Mnoho umělců snilo o nových divadlech postavených podle řeckého vzoru. Wyspiański takové divadlo dokonce navrhl a chtěl je postavit na úbočí Wawelu v Krakově (1905). Pro Reinhardta byl antickým divadlem Grosses Schauspielhaus (1920). V roce 1947 zorganizoval Jean Vilar v Avignonu každoroční divadelní festival. Představení se konala na nádvoří Papežského paláce, kde postavili stálé pódiové jeviště a amfiteatrální hlediště (obr. 53.). Rozmanitá představení se často uváděla ve starořímských divadlech v Orange ve Francii, Stobi v Jugoslávii, na hradech v dánském Elsinoru a Carcassonne ve Francii, na historických náměstích v Paříži (Place de Marais) a ve Spoletu v Itálii, v krakovském Barbakanu i před radnicí v Zámostí.

Toto měřítko se rozšířilo až koncem šedesátých let, kdy statisíce mladých lidí přitahovaly festivaly nové hudby, spjaté s protestním hnutím. Byla to gigantická představení, ve kterých davy mladých přehrávaly samy pro sebe velké drama touhy po přátelství a bratrství, po svobodě slova, činu a umění. Ve Woodstocku, který se stal symbolem tohoto hnutí přebývalo na svažitém terénu po tři dny kolem půl miliónu mladých lidí a poslouchalo hudbu vycházející ze stovek reproduktorů. Svou intenzitou i rozsahem to byl nepochybně největší projev divadla komunity ve 20. století.

I když byl prostor ve velkých plenérových představeních vždy poněkud odlišný, přesto však měl důležité vlastnosti společné. V prostředí historické architektury nebo v otevřené krajině se postavilo pódium vyvýšené nad terénem natolik, aby na něm stojící herec (nebo hudebník) byl dobře viditelný, ale zároveň aby nebyl izolovaný od svého okolí. Takovéto pódium obklopovali diváci ze tří stran. Pro obecenstvo se před ním stavěly tribuny, avšak také někdy jen několik křesel pro význačnější osoby. Ostatní zaujímali místa kde se dalo, ve stoje i v sedě, přímo na zemi. Část diváků byla neustále v pohybu, setkávali se se známými, odcházeli do bufetů a na toalety. Část zavítala na představení náhodou. V shromážděném publiku byly vždy děti, které se tlačily co nejbliž k pódiumu, nakukovaly ze strany i zezadu a vyměňovaly si své postřehy. Masová představení bývala zpravidla levná nebo vůbec bezplatná a tudíž všeobecně dostupná. Panovala při nich atmosféra jarmarku, pouti, svátku. Svobody. Spoluúčasti. Při hostování Reduty s *Vytrvalým princem* vystupovaly v mnoha malých obcích v prologu představení jízdní kro-

Využití cirkusu. Pouliční představení

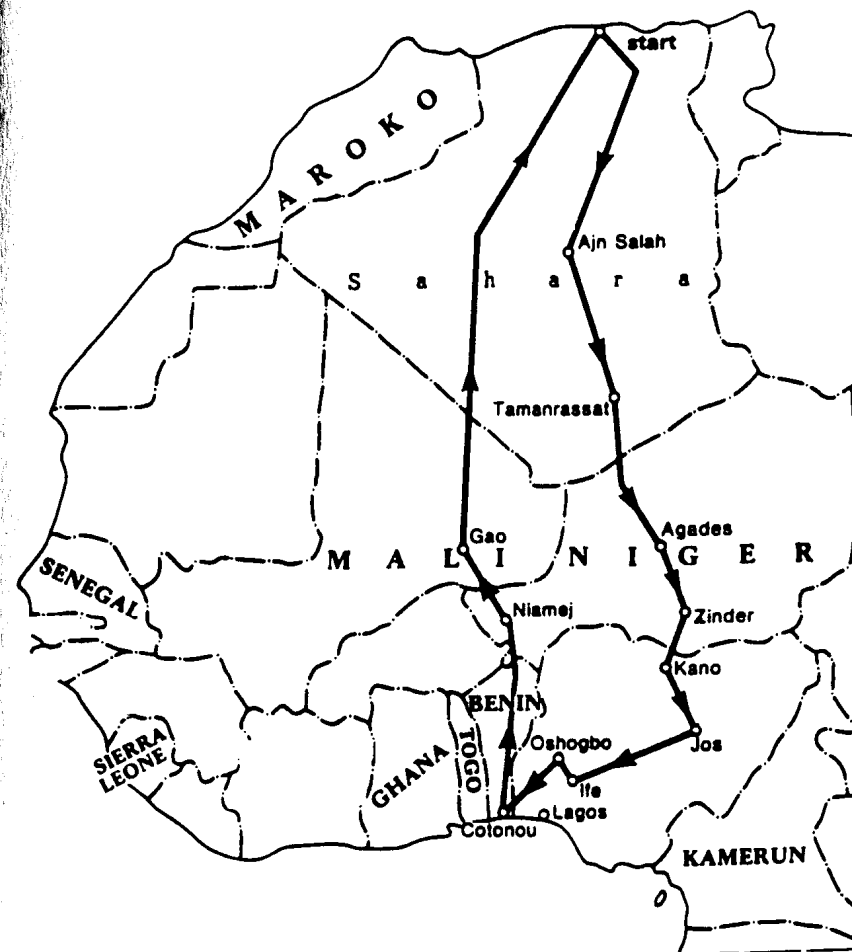
jované družiny utvořené z obyvatel z blízkého okolí. Ve Woodstocku, Wrightu a při dalších festivalech nové hudby podněcoval davy refrén písně. Prostor v masovém plenérovém představení zaručoval snadný, blízký, bezprostřední mezilidský kontakt. Kontakt neformální a spontánní. Převládal v hledišti a prostupoval i hrací prostor. Určoval atmosféru celého představení. Celý prostor podléhal působení slunce a větru. Sedělo se na zemi. Ve Woodstocku po dva dny přšelo. Při představeních se používaly pochodně a hořely ohně. Divadlo živlů.

Divadelní tvůrci, podobně jako na prahu první reformy, nacházeli jednu z možností ve využití cirkusu. V Krakově zřídil v cirkusu své divadlo STU Krzysztof Jasiński. V cirkusu uváděla své inscenace rovněž Ariane Mnouchkine, která jako stálé sídlo svého souboru Théâtre du Soleil, zvolila velkou halu staré muniční továrny ve Vincennes u Paříže. Luca Ronconi hrál svého *Zuřivého Rolanda* (podle eposu Ludovica Ariosta *Orlando Furioso*) na náměstích, v halách a na sportovních stadionech. Soubor Bread and Puppet Theatre Petera Schumanna uváděl kromě vystoupení v malých sálkách také velká plenérová představení a účastnil se pouličních přehlídek, protiválečných pochodů a demonstrací. Podobnou činnost vyvíjel Grand Magic Circus Jeroma Savaryho.

Četná představení pouličního divadla a divadla městských guerillových skupin, jejichž rozvoj probíhal koncem šedesátých a v sedmdesátých letech se odehrávala pod širým nebem.

Pouliční představení se od počátku 20. století konala převážně v USA, v sovětském Rusku, v Německu, v Polsku a ve Francii. Zejména v Rusku (později v SSSR) a v Německu se pořádala často a v masovém rozsahu. Pouliční divadlo se pak ve druhé polovině 20. století stalo jedním z důležitých a charakteristických znaků druhé divadelní reformy. Umožňovalo úzké se-pětí s prostředím, zasazovalo divadlo do života. Mělo mnoho forem: krátké, obvykle agitační, politické scénky, které se hrály přímo na ulicích, v davu, v obchodních střediscích nebo na rušných náměstích, na stanicích metra nebo na schodištích bank; mnoho představení započatých v divadlech končilo odchodem do ulic a průvodem diváků a herců městem; na menších odlehlých náměstích nebo na parkovištích se pořádají vystoupení na speciálně postavených pódiích; uvádějí se tam představení příležitostná, vytvářena z různorodého stavebního materiálu, ale i klasika.

Podobně využíval a zmocňoval se prostoru i happening. Happeningové akce se pořádaly na parkovištích, v lesích nebo na plážích. V přirozeném prostoru hráli své výstupy také herci Petera Brooka během cesty po Africe, na dece nebo na pískovém plácku obklopeném skupinkou černošských dětí. Brookův *Orghast* nebo Wilsonovo plenérové představení *Ka Mountain and*



28. Divadelní prostor prostupující světadíl (na příkladu trasy cesty Petera Brooka se souborem Centra divadelních výzkumů z Paříže po Africe v prosinci roku 1972)

Guardenia Terrace, a Story About a Family And Some People Changing (Hora Ka a terasa s gardéniemi, příběh a tom, jak se mění jedna rodina a několik lidí, 1972) se odehrávaly v horské krajině nedaleko Persepole v Širázu. Soubor Włodzimierza Staniewského Gardzienice, který podniká své divadelní „výpravy“ po celém Polsku, hraje ve vesnicích, v lesích a na polních cestách. Divadlo spjaté s prostředím, s přírodou. S venkovem i městem. Dotýkající se vesmíru.

Náhodná místa obsazovaná k pořádání divadelních představení měla však, zejména ve městech, dva základní nedostatky. Nebyly zde příznivé podmínky umožňující soustředění a slyšitelnost. Proto také musel být rozsah jejich využití omezený. Pro delší představení bylo třeba hledat odlehlá místa a ta byla nejčastěji nacházena ve zdech staré architektury; ve městech bylo nutné se omezit na krátká vystoupení nebo mlčící průvody. Přerušit dopravu bylo možné kvůli vojenské přehlídce nebo politické demonstraci. Nikoliv pro účely divadelního představení.

Plenérová divadla a divadelní představení v přirozených i náhodných prostorech se stala vedle divadel s proměnlivým prostorem druhou alternativou k tradičnímu divadlu italského typu. Nicméně alternativou příležitostnou, využívanou v závislosti na svátcích nebo náhodně. Nabízela velké hodnoty i možnosti, ale zároveň také zjevná omezení a nevýhody. Jejich rozmach ve 20. století byl však nepochybně krokem vpřed, byl výrazem dynamismu divadelního umění a jeho výbojnosti. Divadlo si podřizovalo, opanovávalo přirozené i umělé prostory, činilo z nich říční toky, v nichž plynul proud divadelní akce, zasahující současně se stejnou intenzitou prostředí i všechny shromážděné, jak diváky, tak herce. Vznikl nový pojem: „místo pro hraní divadla“ – *le lieu théâtral*.⁵⁵⁾ Označují se jím všechny prostory, které slouží ději, avšak nikoliv svými zvláštními vlastnostmi, nýbrž na základě umělcova tvůrčího rozhodnutí.

Plenérová masová představení znamenala výzvu těm divadelním tendencím, které omezovaly počet diváků jednotlivých představení na několik desítek nebo i méně, a zároveň obranu vůči novým divadelním budovám. Ty byly chráněny už pouhým uzpůsobením architektury i cenami vstupenek.

Vnější architektura divadelních budov se totiž vyvíjela ještě pomaleji než vnitřní uspořádání. Zatímco uvnitř už probíhaly pokusy nacházet nová řešení, samotná budova „moderního divadla“ vzbuzovala ještě dlouho dojem uzavřeného kvádrů, odříznutého od okolního prostředí, pečlivě střeženého,

⁵⁵⁾ Místo pro hraní divadla – *le lieu théâtral* (franc.), termín zavedený v padesátých letech 20. století. (V roce 1961 se v Royaumont ve Francii konala mezinárodní konference nazvaná *Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne*).

svým charakterem se nelišícího od jiných anonymních a nepřívětivých veřejných budov, asociujících neochotu k žadateli, daňové nebo administrativní povinnosti. Vyjimky předsavovaly budovy s rozměrnými prosklenými vestibuly a halami, jakoby otevřenými k obklopujícímu je prostranství, jako například divadla v Mannheimu a Gelsenkirchenu, nebo divadlo v Basileji, propojené terasami se sklonem terénu, na němž je postaveno.

Nová syntéza v oblasti divadelního prostoru nevznikla až do osmdesátých let 20. století. Možná se teprve uskuteční. Anebo se také vývoj divadla od této chvíle ubírá několika stále více od sebe se vzdalujícími cestami a jeho různé druhy budou využívat různé prostory. Obě možnosti jsou pravděpodobné.

Od počátku první divadelní reformy se divadelní prostor vyvíjel přinejmenším ve třech směrech: 1. ve snaze přetvořit divadlo s kukátkovou scénou, 2. jako hledání nového prostoru, jehož výsledkem byl sál s proměnlivým prostorem, 3. hledání možností uvádět představení v přirozených, náhodných prostorech, „místech pro hraní divadla“.

V důsledku toho:

1. Staré zdi barokního divadla zůstaly bez větších změn, byly však naplněny moderním osvětlovacím i zvukovým zařízením, proměnila se prosceniová část a bylo zmírněno rozdělení celého prostoru na vzájemně od sebe izolované hrací prostory a prostory pro diváky.

2. Vznikl nový typ organizace hracího prostoru a prostoru pro diváky – proměnlivý prostor, studiový sál uspořádaný pro každou inscenaci jiným způsobem, zajišťující blízký kontakt všech shromážděných v jednom společném prostoru s dobrou akustikou a viditelností, napomáhající soustředění. Tento prostor však byl radikálně odříznut od okolního prostředí, přírody, každodenního života. Měl laboratorní, technologický charakter. Člověku nepřátelský.

3. Staré i nové divadelní budovy byly opuštěny. Jako divadelní prostory se vyčleňovala různá běžně používaná i náhodná místa, cirkusy, staré hrady a zámky. Divadelníci se uchýlovali rovněž ke zříceninám antických divadel, odeonů a amfiteátrů. Do lesů a na návrší. Na ulice a na parkoviště. K jezerům a na pláži. Nacházeli zde vodu i oheň. Zemi i nebe. Beton a smetl. Takovýto prostor mohl být jen vzácně příznivě nakloněn předvádění dramatického děje. Rozptyloval jej a vysával. Proud divadelního umění se rozpoštěl v řece života, ztrácel se v rytmu poklidného pulsování přírody i nervózních záškubech moderních měst.

Návrat k jedinému modelu – modelu barokního divadla, už není možný.

Směry vývoje divadelního prostoru

Proměnlivý prostor zkusmo sahající do budoucnosti dostatečně nevyhověl současným potřebám.

Plenérové divadlo čerpalo zkušenosti více z minulosti než ze současnosti. Jaký bude budoucí divadelní prostor?

Jedno je jisté: divadelní prostor bude tak jako dosud emanací člověka v celém jeho bohatství, s jeho tělesností i duchovností, v jeho připoutání k zemi a okouzlení vesmírem.

6. Shrnutí

V tvůrčím procesu v jakékoliv oblasti umění se nejprve rodí sen, pocit, předtucha, myšlenka, idea, nápad, poznání nedostatku, záměr uskutečnit čin, potřeba se vyjádřit. Potom teprve následuje přechod od duchovního a intelektuálního k materiálnímu a smyslovému, k vymezování, utváření, řazení slov, zvuků, barev. Zrodí se čas a je definován prostor.

V divadelní tvorbě však býval tak základní činitel jako prostor nejčastěji předem dán, nikoliv definován samotným tvůrcem. Jako kdyby malíři přidělili tři tuby barvy a zbytek zamkli do zásuvky. Divadelník, který má vytvořit inscenaci v předem daném prostoru, je ve srovnání s umělcem, jenž dostane zadáno určité okno, aby na něm provedl vitráž nebo stěnu, kterou má pomalovat, v postavení nevolníka. Takový a ne jiný prostor přece určuje jednání herců a chování diváků, způsoby a vůbec možnosti jejich kontaktu. Poselství obsažené v tomtéž gestu vykonaném v malém sálku a na velkém pódiu je rozdílné. Jiný je odstín a dokonce i význam téhož slova vysloveného během konspirativního představení v soukromém bytě, jiný pak na scéně barokního divadla, i kdyby toto slovo bylo vyřčeno stejným způsobem. Prostor ve velké míře ovlivňuje obsah a výraz divadelních výpovědí, ale také to, co v nich mohou vyposlechnout diváci.

V dějinách divadla jsou známa období, kdy mezi divadelním dějem, jeho přirozeností, charakterem i použitými prostředky, a prostorem, ve kterém se odehrával, neexistoval rozpor. Bylo tomu tak v dobách, kdy se rodily nové ideje, nové duchovní potřeby i nové lidské postoje. Na jejich podkladě pak v poměrně krátkém čase vznikl nový typ divadelního prostoru. Potom nastával rozkvět. A později dlouhodobá stagnace.

V historickém vývoji divadelního prostoru lze rozlišit čtyři základní cykly.

První cyklus. Prvotní řecké divadlo bylo divadlem posvátným, obřadním a společenským. Jeho prostor se utvářel kolem obětního oltáře. Tento oltář

vyznačoval střed světa. Byl pilířem spojujícím zemi s nebem. Z oltáře vycházel kouř. Při bezvětrném, letním, středomořském počasí kouř stoupá kolmo vzhůru. Od historicky ověřeného vzniku divadla k jeho plně rozvinuté architektonické formě neuplynulo ani celé století. A tato forma pak ve svých principech zůstávala po osm století nezměněna. Vyvíjela se postupně. Zároveň degenerovala. Snad proto největší starověcí dramatikové jsou ti – a jenom ti – kteří divadelní prostor ještě utvářeli a rozvíjeli, podíleli se na jeho zrodu, používali jej jako nový, neotřelý nástroj mnoha možností, jenž byl v souladu s jejich koncepcí světa, přesvědčením a nejspíš i vírou. Všechny následující generace autorů, herců, pěvců a diváků – proč by měli být méně talentovaní a vnímaví? – přicházely do divadel s už utvořenou, nepohyblivou, známou formou, vnucenou a vnucující se s neodbytnou intenzitou. Nebo se měly staré theatrony a budovy skéné opustit, nechat je zarůst trávou a větrávat na dešti a slunci? Tedy přetrvávaly. A neustále se stavěly nové, podobné, ale výstavnější a pohodlnější. Avšak ani jeden tak velký talent jako byli Aischylos, Sofokles a Euripides se už nerozvinul. Nazakrnělo snad proto divadlo a neodsunul je v dobách římského impéria na vedlejší kolej cirkus-sportovní stadion a amfiteátr-jatka zvířat a lidí? Tyto otázky lze samozřejmě i obrátit a zkoumat obecné kulturní, společenské a politické příčiny úpadku Řecka a posléze Říma. Pak by byl pozvolný vývoj divadelní architektury pouze jedním z viditelných znaků úpadku celých kultur, systémů a států. Ať už se rozhodneme pro jakýkoliv náhled, faktem je, že divadelní prostor starověkého divadla postupně přestával vyhovovat dramatikům, a zajisté i hercům a divákům.

Druhý cyklus. Cyklus středověkého divadla. Původně divadla posvátného, obřadního, kolektivního. Řecké polyteistické náboženství muselo vybudovat velkou přístavací plochu-orchestr s centrálně umístěným oltářem, obkroužit jí pohárem kamenného theatronu a uzavřít zdí skéné – muselo sjednotit a silně zkoncentrovat prostor, aby umožnilo zástupu shromážděných prožít splynutí s vesmírem. Ve středověku se víra v jednoho jediného Boha, s nímž každý člověk může navázat individuální kontakt, prosadila v představení založeném na kultu, s členitým, přenosným, provizorním prostorem. Divadelní útvar bez stálé architektury, bez divadelní budovy, existoval po sedm století. Prostor středověkého divadla byl téměř od samého začátku, kdy se začal utvářet, tedy jakmile byly postaveny v určité vzdálenosti od sebe dva mansiony, stále stejný a principy jeho uspořádání, způsoby stavby hracích prostorů, sledování děje a účasti na představení se neměnily. Středověké divadlo jako forma (nikoliv jako časové období) existovalo v podstatě nezměněno od 11. do 17. století. Nevykazovalo však tendenci k rozkladu a odumírání jako di-

vadlo starověké. Tajemství fenoménu jeho životnosti a masovosti spočívalo možná v tom, že nebylo odkázáno na používání stálé budovy, nebylo připoutáno k určitým místům, ale provozovalo se vždy v prostorách původně nedivadelních. Obsazovalo totiž stará římská divadla a amfiteátry, ve městech náměstí a nádvoří paláců, kostely, a později sály v palácích a na radnicích, ulice a tržiště. Tato pružnost pramenila zřejmě ze skutečnosti, že prostor středověkého divadla byl zásadně nehierarchizovaný, pro každého přístupný – zpravidla bezplatně, bez bariér, omezení a zábran. Herci byli promícháni s diváky. Vysoce urození diváci usedali na dosah ruky od městské cháty. Středověké divadlo jako umělecký, společenský, filosofický a náboženský útvar přetrvávalo po celé období renesance. Právě v renesanci se mohutně rozrůstalo. Koncem 16. a začátkem 17. století z něj také vzešlo španělské divadlo.

Konec středověkého divadla nastal teprve tehdy, kdy bylo jakožto amatérské, spontánní a nepoužívající budovu konfrontováno s divadlem se stálou budovou, provozovaným na principu výdělečného vystupování profesionálů.

Třetí cyklus. Cyklus anglického renesančního divadla. Mimořádný jev. Bouřlivá, náhlá, neobyčejně mohutná tvůrčí erupce. Trvala přesně pouze šesťdesát šest let (1576–1642). Tehdy vznikl divadelní prostor, který jako originální a samostatný výtvar zároveň vstřebal nejlepší prvky dosavadních tradic starověké, převzaté na základě studia Vitruvia, jejímž důsledkem bylo vytvoření otevřeného hracího prostoru, obklopeného ze čtyř stran stoupajícími podlažími hlediště, a tradice středověké, s jejím zpravidla patrovým mansionem – domem určeným ke hraní, rovněž obklopeným z více stran diváky, a tradice lidové, která podnítila obrovskou popularitu, demokratičnost a živelnost tohoto divadla a současně určovala jeho inscenační jednoduchost, minimum dekorací, a co je nejdůležitější – bezprostřední kontakt herce s divákem. Je to náhoda, že po necelých dvaceti letech vývoje začali tento nástroj používat, psát pro něj a působit v něm dva geniální dramatikové Marlowe a Shakespeare? Alžbětinský prostor podivuhodným způsobem spojoval hluboce zakódovanou vizi kosmického prostoru a prostoru intenzívně, smyslově pozemského. Zajímavější je, že celá stavba připomínala spíš římský amfiteátr než divadlo, neskládala se ze dvou k sobě sestavených kostek (hracího prostoru a prostoru pro diváky), byla jednodušší. Po odstranění předního hracího prostoru, který byl obvykle postaven na pohyblivých podpěrách, se na prázdné centrální arénové hliněné podlaze pořádaly medvědí a kohoutí zápasy. Na vytvoření alžbětinského prostoru se podíleli učenci a filosofové John Dee a Robert Fludd a tesař a herec James Burbage. Uplatnila

se zde jejich intelektuální úvaha i řemeslná a divadelní praxe. Vývoj tohoto útvaru byl, jak známo, přerušen v době jeho úspěšného rozvoje ze zcela vnější příčiny – administrativního zákazu puritánského revolučního parlamentu. Nebýt této pohromy, odvíjely by se dějiny světového divadla a tím i vývoj divadelního prostoru úplně jiným způsobem. Je zbytečné se domýšlet jakým. V dějinách však zanechal doklad, že podmínkou tvůrčího vzepětí divadla je soulad mezi literárním (dramatickým) a prostorovým (architektonickým) útvarem, v jaký vyúsťují ideje zneklidňující danou společnost. Tyto tři činitelé, tři vektory – 1. situace v oblasti myšlení, duchovního rozvoje, úsilí a aspirací, koncepce světa a koncepce člověka, 2. dramatická tvorba a 3. divadelní prostor – se protuly na přelomu 16. a 17. století v Londýně v jakémisi ideálním bodu, vzájemně se podporovaly a povzbuzovaly, žádný z nich nebrzdil rozvoj ostatních, naopak každý nacházel v druhém aktivního, spřízněného partnera.

Čtvrtý cyklus. Cyklus italského barokního divadla. Jeho kořeny nacházíme v renesančních studiích starověku a v příležitostných dvorských představeních, v nichž převažoval zpěv nad slovem, tanec nad realistickým pohybem a gestem, výtvarné a pyrotechnické efekty oslňující návštěvníky nad myšlenkovým a morálním poselstvím předváděného děje.

Divadlo humanistů, kteří se věnovali uvádění Terentia, Plauta a Sofokla v podobě studijních představení (řečeno dnešními slovy) se záměrem přiblížit starověkou dramatickou tvorbu, nepoužívalo pouze jeden typ prostoru. K pořádání představení se uzpůsobovaly sály ve školách, na universitách a v šlechtických sídlech. Pouze v jednom zdokumentovaném případě se postavilo zvláštní divadlo podle antického vzoru – Teatro Olimpico ve Vicenze, které však nemělo sloužit k veřejným představením, ale spíše k praktickým cvičením ke studiu starověku.

Dvorská představení, podobně jako ostatní druhy renesančního divadla, nevedla až do konce 16. století ke vzniku nějaké jednotné formy divadelního prostoru, pořádala se v sálech a na nádvořích paláců, ale též na ulicích a veřejných prostranstvích (triumfální vjezdy do měst), které se pokaždé vyzdobovaly a zvláště připravovaly: stavěla se tam pódia, estrády, instalovala strojní zařízení. Ale po průjezdu vladaře nebo významného hosta, po oddavkách nebo po podpisu smlouvy se stavby a zařízení rozebíraly. „Divadelní místo“ se stávalo opět soukromým nebo veřejným, dvorským nebo městským místem. Obyčejným.

Prostorový útvar, který nazýváme barokní divadlo (vznikl sice v období baroka, ale přetrval i rokoko a všechny další architektonické styly až do konce 20. století) se utvořil během velice krátké doby. Stejně jako všechny

předcházející. Jeho původní provedení, Teatro Farnese v Parmě, první italské divadlo se scénickým rámem a radikálním oddělením hracího prostoru a prostoru pro diváky, bylo postaveno v letech 1618–1620. Druhé divadlo tohoto typu nechali postavit bratři Barberiniové (papež, kardinál a městský prefekt) v roce 1632 v Římě. V Benátkách jich ve čtyřicátých letech 17. století stálo už několik. Tento typ divadla se do konce 17. století rozšířil po celé Evropě, včetně Anglie, v níž se po dvacetiletém přerušení nepodařilo navázat na domácí alžbětinskou formu a převzaly se italské vzory.

„Italská divadla“ se v 18. století hromadně zřizovala v sálech panských sídel, nyní už natrvalo (nebo alespoň nadlouho, nikoliv pouze jednorázově) přestavovaných na divadla, ale stavěla se rovněž v centrech mnoha měst.

Předchozí formy organizace prostoru mysterijních podívaných, lidových představení a představení rekonstruujících antiku současně zanikaly. Jedinou formou organizace divadelního prostoru se stávala volně stojící barokní budova divadla s kukátkovou scénou. Jen velice okrajově se připomíná uchovávaní mysterijní tradice v katolických svatostáncích, právě tak jako tradice lidové, přežívající na jarmarcích, která však potlačila divadelní prvky ve prospěch cirkusových.

Barokní divadlo zaujímalo vůdčí postavení přibližně 300 let. Přetrvávalo a posléze postupně degenerovalo. Neboť stále častěji oddělovalo herce a diváky a stále více odhalovalo své principy: dobře sloužilo opeře a zpěvákům, dekoráterskému umění a výtvarníkovi-konstruktérovi strojních zařízení, avšak nikdy nebylo příznivě nakloněno dramatu a herci. Právě prostor italské scény, a nikoliv duševní úchylnka herců, vyvolal v 18. století potřebu upravit Shakespeara a uvádět inscenace jeho her s četnými dekoracemi za účasti obrovského množství statistů a koní. Cyklus historie barokního divadla nebyl dosud ukončen. Toto divadlo dále slouží opeře, což je samozřejmé a opodstatněné. Nadále ovlivňuje činoherní divadlo, což je jeden ze základních protikladů dějin divadla 20. století.

Dvacáté století lze z hlediska divadelního prostoru (ale nejen z tohoto zřetele) srovnávat s obdobím renesance. Tehdy se totiž provozovaly a existovaly vedle sebe různé divadelní formy a různé formy prostoru. Ve 20. století přetrvával model italského barokního divadla, přenesený přímo z období baroka a podle barokního vzoru utvářený; byla to divadla vhodná pro operu, operetu, muzikály, výpravné inscenace a bohaté efekty. Nadále vznikala hlediště se zlacenými ozdobami, plyši a lóžemi, scény s mohutnými prosceiovými rámy (Teatr Łudowy v Nové Huti, 1955), foyer a schodiště s křišťálovými nebo porcelánovými lustry (Teatr Dramatyczny ve Varšavě, 1954), tlustými koberci a měkkými pohovkami. Divadelníci se však zároveň obraceli

k starším divadelním tradicím než barokním. Ve všech zeměpisných šířkách a délkách se mnohokrát čerpala inspirace ze starověkého divadelního prostoru. Od začátku století (Wyspiański, Reinhardt) až k jeho závěru se projektovala a stavěla divadla podle antického vzoru. Velký americký architekt a teoretik, tvůrce mnoha nejmodernějších divadel Georges C. Izenour obnovil římské divadlo v Caesareji (Izrael). Stavitel národního divadla v Londýně, vynikající architekt Denis Lasdun, odjel před započítím práce na projektu tohoto divadla hledat tvůrčí podněty do Epidauru. Sál The Olivier, to je opravdu novodobé starořecké divadlo. Známy anglický herec, režisér a divadelník Tyrone Guthrie inicioval postavení dvou „shakespearovských“ divadel – ve Stratfordu (Ontario, Kanada) a v Minneapolis (Minnesota, USA). Pořádaly se divadelní průvody s využitím vozů-mansionů jako ve středověku. Na divadelních fakultách řady universit se prováděly pokusy rekonstruovat představení divadla minulých dob s jejich prostorem, konvencemi a styly.

Kromě proudů navazujících na zkušenosti z minulých epoch zde působily dva směry namířené do budoucnosti, i když protichůdné: první sestupoval dovnitř uzavřeného, stále menšího prostoru a pokoušel se jej organizovat na nových zásadách; výsledkem byl proměnlivý prostor. Druhý zamířil ven z divadelní budovy a představení přenesl mimo jakýkoliv předem uzpůsobený prostor k provozování divadla.

Tak bylo vyhlášeno heslo „vycházení z divadla“. „Místo pro hraní divadla“ se hledalo kdekoli to jen bylo možné, ve starých stavbách i na smetištích, v kostele i v garáži, na městských prostranstvích i v lese.

Divadelní architektura byla vždy tím činitelem divadelního umění, který se měnil nejpomaleji. Pokud veřejné budovy divadel nebyly zbořeny v průběhu válek nebo při přestavbách měst, stály na svých místech po léta a staletí nezávisle na proměnách divadelního umění a jeho funkcí. Jedna a táž divadelní budova musela s plynutím epoch a roků přijímat stále více nových inscenačních forem, aniž zavrhovala staré. Barokní divadlo utvořené pro italskou operu umožňovalo uvádět rovněž představení *commedie dell' arte*, později měšťanské drama období osvícenství, romantické melodrama a konečně psychologické hry a historizující a veristické inscenace z konce 19. století. Do téže, stále ještě nezmodernizované budovy vkládali své vize divadelní reformátoři 20. století. V různých dobách a různými způsoby byla nucena pojmout kromě Shakespeara i středověká mystéria a antické tragédie, které ostatně v tomto prostoru nemohly vyznít naplno (z toho důvodu zřejmě vzniklo ve 20. století tolik parafrází *Antigony* a tolik her vycházejících z řecké mytologie – nicméně nebyly to ani tak literární transkripce, jako spíš pokusy přizpůsobit rozměr mýtu prostoru barokního divadla).

Ve druhé polovině 20. století muselo mít každé západoevropské městské „repertoárové“ divadlo (divadlo s proměnlivým repertoárem uspokojující požadavky abonentního obecenstva), americké nebo australské „repertoárové“ divadlo (státní, městské nebo universitní) prostorové podmínky pro realizaci velmi různorodého programu, od opery a operety až k avantgardním představením produkovaným vlastními i hostujícími soubory, dokonce včetně koncertů vážné i moderní hudby. Kterékoli bulvární divadlo na Broadwayi nebo ve West Endu, v Paříži nebo v Rio de Janeiru, ale také každé divadlo, v němž sídlí stálý činoherní soubor, přestože nemá povinnost uvádět operu, muselo a musí mít prostor vyhovující muzikálu i představení Shakespearovy hry, Ibsenova nebo Albeeho dramatu. Průměrný standard podmínek a vybavení libovolné divadelní budovy musel být koneckonců stanoven tak, aby vyhovovala potřebám hudebního nebo činoherního představení s velkým obsazením a nákladnou výpravou. Z tohoto důvodu byla stará divadla z 18. a 19. století neustále opravována a rekonstruována a nepřetržitě sloužila starému repertoáru. Nová divadla se pak stavěla tak, aby i nadále umožňovala uvádět retrospektivní repertoár; byly to tedy útvary eklektické. Tento problém se pokoušela řešit praxe rozšířená od šedesátých let 20. století, kdy se divadelní budovy začínaly vybavovat víc než jedním divadelním sálem. Hlavní sál byl zařízen kompromisně, zpravidla byl uzpůsoben pro uvádění oper a velkých inscenací. Naproti tomu druhý sál se projektoval jako pružnější, disponoval proměnlivým prostorem a sloužil představením komorních dramát nebo k provozování experimentálních inscenací. Nejnovější divadelní budovy (Ottawa, Montreal, Londýn) se opatřovaly třemi sály. První, operní, obvykle disponoval kukátkovým divadelním prostorem, druhý, někdy částečně proměnlivý byl určen pro činohru, a třetí se projektoval jako studiový, se zcela proměnlivým prostorem.

Evropské divadlo bylo vždy svázáno s městskou kulturou. Ve starověku se divadla budovala vždy ve městech a na poutních místech, jako byly Delfy, ve kterých se shromažďovaly zástupy lidí. Úpadek měst na sklonku Říma byl jednou ze základních příčin úpadku starověkého divadla, které tím ztratilo mecenáše i obecenstvo. Opětovný rozvoj měst ve středověku se stal předpokladem nového rozvoje divadla. Znovu se objevilo početné publikum. Mecenášem se stala nejprve církev a později tuto úlohu přejímaly cechy. V období renesance se objevila dvě nová střediska podporující divadlo: velké, věhlasné university, které měly obrovskou autoritu, a papežské, královské, knížecí a aristokratické dvory. Každé z těchto středisek podporovalo vlastní typ představení a propůjčovalo jim své prostory. Města k provozování mystérií a jim podobných cyklických masových plenérových představení i lidových produkcí pro nejnižší vrstvy. University dovozovaly provádět

v aulách hry starověkých autorů. Panská sídla otvírala sály a nádvoří malířům, tanečnickům a zpěvákům, kteří vytvářeli představení příležitostná. Dvorské divadlo činoherní i operní, podporované humanisty, bylo v první polovině 17. století zpřístupněno veřejnosti.

Celkově lze tedy říci, že evropské veřejné divadlo, původně utvářené jako divadlo lidové a masové, odpovídalo potřebám nižších vrstev a jejich přičiněním bylo povzneseno na důležité místo ve společenském životě. Později tomu bylo naopak: divadlo elit pomalu a postupně otevíralo své brány lidovému obecnstvu. To však do něj nikdy nevstoupilo v plné míře. Ocítalo se buď ve vyhrazených odděleních v posledních patrech nebo ovládlo celou budovu, a celé divadlo obracelo směrem k jarmareční, populární zábavě (jízdni vystoupení nebo pantomimy). Základní podmínkou přístupu do divadla byl společenský vzestup. Dvorské divadlo představovalo po tři staletí (od 17. století) fenomén, o kterém nižší vrstvy mohly jen snít. Možnost být přítomen představení, původně dostupném pouze dvoru, překročit práh budovy-salónu, byla vyznamenáním, povznesením na vyšší úroveň. Snad proto nové obecnstvo, které po buržoazních a lidových revolucích získalo právo vstupu do divadel, nevyžadovalo ani neočekávalo změny ve stylistice divadelního umění ani v architektuře. Naopak bylo spíš činitelem konzervativním, který tyto změny brzdil. Stávalo se vlastníkem dřívějších prostor vyšších vrstev. Přijímalo jejich chování a divadelní zvyklosti. Tímto způsobem můžeme vysvětlovat konflikt mezi avantgardním umělcem a nejširší veřejností, který byl charakteristický, ostatně nejen v oblasti divadla, koncem 19. století a po celé 20. století. Nové obecnstvo nepodporovalo divadelní stavitelství. V příliš moderních budovách se necítilo dobře. Bojkotovalo je. Proto také musela být nová řešení divadelního prostoru až do osmdesátých let 20. století omezena na výlučná nebo přechodná, jednorázová představení.

Proměny divadelního prostoru se odehrávají v rytmu odpovídajícím proměnám nejširšího společenského vědomí. Jejich směr naznačila už koncem šedesátých let vystoupení protestujícího divadla, která se zjevila jako blesk z čistého nebe. Tehdy se také prosadilo zrovnoprávnění různých druhů divadelních projevů, a spolu s nimi i různých prostorů. Ukázalo se, že proměny životního stylu širokých vrstev lidí poprvé způsobily tak výrazné uvolnění dosud nezbytného sepětí divadel s městskou kulturou. Tyto přeměny se vykládají různě. Buď se říká, že se městská kultura rozšiřuje a zevšeobecňuje, nebo že naopak vzniká „světová vesnice“. Obě tato tvrzení mají mnoho společného a jsou jistě v mnohém oprávněná. Tyto přeměny otvírají divadlu nové možnosti. Předkládají mu nové úkoly. Jsou rozmanité, avšak navzájem se nevyklučují. Nikdo soudný dnes nebojuje proti opeře a nebrání výstavbě vel-

kých a bohatých operních budov (pokud nějaká země nebo město na to mají) a nikdo nepopírá, že inscenace retrospektivního činoherního repertoáru je třeba uvádět v sálech s proměnlivým prostorem, v nichž se může projevit originalita a svébytnost každého díla. Stále více se také oceňuje práce malých profesionálních i amatérských skupin působících ve městech i na venkově, které se neváží na žádné určité budovy. Neboť poprvé od 19. století bylo všeobecně rozvolněno spojení divadelní činnosti s divadelní budovou. Platí to jak pro experimentální soubory, tak i pro soubory komerčního divadla: na každoročním festivalu v Dubrovniku se představení odehrávají na 39 místech, z nichž jen některá jsou divadelní sály; podobně je tomu na festivalech v Nancy, v Avignonu, ve Wroclawi. Právě v tomto pluralismu tkví největší možnosti ve vztahu k dnešku i naděje do budoucnosti.

Přitom je velmi pravděpodobné, že tento velký cyklus dějin evropské kultury, který započal v renesanci, už nepřinese výsledky v podobě nové syntézy v oblasti divadelního prostoru. Totalitní postavení divadla s kukátkovou scénou, oslabené a zpochybňované v 19. a ve 20. století se nemůže vrátit, a velká různorodost divadelních výpovědí, které tanou v srdcích a myslích divadelníků na celém světě, se už nemůže odrážet a být vyjádřena v jedné a týchž prostorových podmínkách.

Současné myšlenkové proudy, jež z lidských hodnot kladou nejvýše duševní rozvoj, přátelství, spolupráci, toleranci, svobodné sebeutváření osobnosti, rozmanitost stylů života a umění, jsou v dnešní době vyjadřovány v rozmanitém a různorodém divadelním prostoru.

II. ČÁST

ÚVAHY A PŘEDPOKLADY

1.

Veškeré umění, včetně umění divadelního, zprostředkovává, zobrazuje, napodobuje, vyjadřuje a vytváří stále znovu základní, a v podstatě jediný, velký lidský mýtus. Mýtus kosmický.

Mýtus spojení člověka s kosmem. Sestoupení Boha na zem a nanebevzetí člověka. Zmrtvýchvstání. Proměny lidského v božské a božského v lidské. Přesahování hranic. Mýtus metempsychózy a velkého snu.

Ve starověkých tradicích a knihách mnoha národů existují tajuplné příběhy o příchozích z kosmu a o odletech do vesmíru. Na ohnivém voze odlétá do nebe Eliáš (4 Královská 12. 11–13), který znovu přilétá spolu s Mojžíšem, aby se setkali a rozmlouvali s Kristem, načež se oba vznášejí k nebi a mizí (Lukáš 9. 28–36). Když chce apoštol Pavel potěšit Thessalany a povzbudit jejich naděje, píše jim, že až Ježíš znovu přijde, „vznesou se do povětří a vzlétnou na nebesa, vstříc Pánu“ (1. Thessalonickým 4. 17).

Kosmický mýtus, mýtus překročení hranice země a nebe, hranice života a smrti lze nalézt v osudech Izis a Osirida, Demeter a Persefony, Madruka, Dionýsa. V životních peripetiích Kristových, právě tak jako v životopisech mnoha reků v průběhu staletí. Hrdinou velkého mýtu je tedy Bůh-člověk. To znamená Bůh vtělený v člověka, Bůh antropomorfický a člověk přesahující své člověčenství, člověk zbožštěný. Bůh, který na sebe bere lidskou podobu, jí, pije, trpí a pracuje jako člověk, a nakonec umírá, ale svou božskou mocí vstává z mrtvých. Člověk, který provádí zázraky, předpovídá budoucnost, je zavražděn, ale potom vstane z mrtvých. To, co je smrtelné, tělesné, pomíjející, se přeměňuje v nesmrtelné, duchovní a věčné. Nikoliv však záměnou nebo nahrazením jednoho stavu druhým, nýbrž oboustranným, vzájemným proniknutím a prosvětlením. Dvoudílnost a hranice mezi pozemským a kosmickým je prolomena. Propast mezi životem a smrtí zahlazena. Smrt je přemožena vzkříšením, avšak nikoliv jenom duše, ale i těla.

Řada náboženství, věrouk a legend nastiňuje rovněž obrazy netělesných, pouze duchovních stvoření, andělů, které však mohou přijímat lidskou podobu, a lidských bytostí proměňujících se za svého života v ptáky, duchy a anděly. Anděla v člověku objevovali básníci. Juliusz Słowacki psal o „andělské duši v obhroublé palici“ obyčejného Poláka. Władysław Broniewski spatřil v Židech postřílených Němci „zástup andělů“. Tadeusz Różewicz vykreslil v dramatu *Na czworakach (Po čtyřech)* strhující obraz, v němž starému

básníkovi narůstá peří, až se promění v ptáka. Tymoteusz Karpowicz ve hře *Kiedy przychodzi anioł (Když přichází anděl)* odhalil sen, dřímající v každém člověku, o tom, že se stane andělem.

Velký mýtus má vždy jeden a tentýž děj. Jeho jednotlivé výjevy ukazují sestupování kosmu a bytostí z vesmíru na zem nebo vystupování země a pozemšťanů do kosmického prostoru. Tyto výjevy přehrávají různé postavy, avšak jejich základní vzájemné rozmístění je vždy stejné – hierarchické. Mýtický děj pak vypráví o překonání hierarchie – vyzvednutí do výšin někoho, kdo byl nízko a sestoupení nebešťana na zem. Tento mýtus je dramatický. Člověk v touze po transcendenci a ovládnutí kosmu odhaluje svá omezení. Příčky žebříčku vedoucího do nebe se pod ním lámou. Raketa hoří na odpalovací rampě. Stejně tak Bůh, který sestoupil na zem, zakouší zklamání a pochybnosti, utrpení a smrt. Demeter marně hledá ztracenou dceru.

Kosmický mýtus dosáhl koncem 20. století obrovské popularity díky dobývání mimozemského prostoru člověkem. Byl hnací silou tohoto dobývání. Jeho výrazem se stala rovněž všeobecná touha po tom, aby se na zemi objevily mimozemské bytosti. S nimi spjatá naděje lidstva se projevovala v podobě nepočítaných zpráv o UFO – neidentifikovatelných létajících objektech.

Mýtický děj se odehrává na cestě. Z vesmíru na zem, ze země na nebe. Ze života ke smrti a od smrti k životu. Člověk touží zvítězit nad smrtí. Vstoupit na nebesa. Vstát z mrtvých. Sestoupit do Hádu a vrátit se zpět. Šťastně přiletět z Měsíce.

Mýtická cesta prochází hraničními územími. Hranice bývají překračovány, porušovány, odstraňovány a jejich platnost zpochybňována.

Velký mýtus tedy využívá kategorie prostoru. Ta je původně dvoudílná: země a nebe, tělo a duch, to, co je viditelné a to, co je neviditelné, vnější a vnitřní. Mýtický děj spočívá v překonávání tohoto dualismu. Odehrává se jako boj o sjednocení a integraci. O spojení země a nebe. O zrušení rozdílů. O svobodu pohybovat se nahoru a dolů. O oprávnění vstoupit na nebesa. O možnost se vrátit.

Aby toto bylo možné zobrazit a vyložit, je dvoudílný mýtický prostor přetvořen v trojdílný, získává hloubku: nebe je zavěšeno nad peklem a země se stává pouze přechodným místem, jako přístav na cestě mezi oceánem a pevninou. Anděl bojuje se satanem. Člověk se může spojit s jedním nebo s druhým. Dvoukolejnost života a smrti je překonána vzkříšením. Také dichotomie vnějšího a vnitřního prostoru je jen zdánlivá. Neboť vnitřní je ve vztahu k vnějšímu toliko prostředkem, postupným přiblížením, přechodnou fází, průchodem vedoucím k tomu, co je skutečně skryté. Lze tedy říci, že mýtický prostor je ve stavu klidu, nepohyblivý, statický a dvoudílný. Drama,

keré se v něm odehrává, ukazuje jeho trojdílnost. Cílem dramatického děje pak je scelení prostoru.

Jestliže toto sjednocení nenastává, drama končí tragicky. Jeho hrdina utrpí ve svých nejvlastnějších záměrech porážku. Velký sen se nesplnil. Naděje se neuskutečnila.

Jednota prostoru je naopak projevem a dokladem vítězství nad smrtí; stavem blaženství; smíření člověka se sebou samým i spojením člověka s vesmírem.

Vize homogenního, celistvého, nekonečného prostoru, vize rozumem nepostižitelná, avšak jím předpokládaná, je jak vizí vesmíru, kterou předkládá současná věda, tak i prostorovým výrazem realizace velkého mýtu, naplněním pradávnych lidských tužeb.

Velký kosmický mýtus je vyprávěn všemožnými způsoby ve všech kulturách. Nalézáme jej v méně či více zamaskované podobě v desítkách literárních, malířských a sochařských děl, v hudbě či v tanci. Ojedinělým způsobem se kosmický mýtus lidstva projevoval v divadle. Určoval totiž samu prostorovou organizaci inscenací a svou stopu otiskl přímo v divadelní architektuře.

Divadelní prostor a architekturu, způsob zacházení s hracím prostorem, scénografií i uspořádání hlediště si můžeme představit jako knihu, z níž lze vyčíst mnoho informací o sociálních a politických strukturách, myšlenkových proudech a duchovním životě určitého období nebo místa; je to model, v němž jsou zakódovány charakteristické vlastnosti společenství. V divadelním prostoru je zároveň otisknuto „kosmické vědomí“ lidí dané doby.

Postřeh, že divadlo je modelem světa a naopak – přirovnávání světa k divadlu – má velice dlouhou tradici. Přestože se tato myšlenka netýká pouze prostorového aspektu, prozrazuje, že základní prostorová struktura divadla je totožná s vizí celého kosmu, nejvlastnější pro tu kterou epochu.

Divadelní prostor – podobně jako prostor, v němž se odehrává děj velkého mýtu – je původně dichotomický: jeviště a hlediště, hrací prostor a prostor pro diváky. Divadelní kosmos se zjevně rozpadá na vzájemně protikladná seskupení diváků a herců, hry a skutečnosti. Je to však přece jen statický obraz divadla, neboť se v něm neodehrává drama.

Básník nebo šašek, který první přirovnal svět k divadlu, to musel učinit po představení. Vycítil onu neobyčejnou moc divadla, která způsobí, že prostor, před započítím děje dvoudílný, může být v průběhu představení integrován. Neboť představení existuje jako proces odehrávající se mezi herci a diváky, proces spočívající ve vyměňování myšlenek, pocitů, emocí a energie, ve vzájemném působení a interakci; jeho cílem je ukázat přeměnu, i proměnu uskutečnit, utvořit lidské společenství a sjednotit prostor.

Struktura kosmického mýtu může být tedy vyjádřena přímo v prostorovém uspořádání divadla.

2.

Mezi člověkem a obklopujícím ho prostorem vznikají nejrůznější vztahy. Zkoumá je věda a vyjadřuje je umění. Tyto vztahy určují lidské jednání ve všech situacích. Na současném stupni vývoje civilizace si stále jasněji uvědomujeme, jak četné a silné vazby nás spojují s co možná nejvšeobecněji chápaným prostředím. Pořádají se kongresy věnované znečištění ovzduší. Uzavírají se smlouvy na ochranu čistoty mořských vod. Sociologové a biologové, odborníci i politikové diskutují o záchraně stromů, travnatých porostů, hor a krajin. Člověk se najednou začal cítit jako pták, jenž usedl na ropnou skvrnu rozlitou na hladině oceánu a už není schopen vzlétnout, jako trosečník na malém ostrůvku, který pohltí oceán. Jeho vlny člověk sám rozbouril. Porušil rovnováhu prostředí. S dříve netušenou naléhavostí si uvědomujeme závislosti, souvztažnosti a propojení lidí navzájem mezi sebou, lidí s hmotou, s prostředím a prostorem.

Relace člověk – prostor se zvláště intenzivně uplatňuje v divadelním představení. V divadle se reálným a hmatatelným způsobem jednak potvrzuje skutečnost, že člověk si osvojuje, definuje a vymezuje prostor, který jej obklopuje a v němž se pohybuje, ozřejmuje jej a utváří. Přitom však vliv prostoru na člověka, na jeho chování a způsob existence, druh a charakter vyjádření i na jeho postoj vůči ostatním je v divadle mimořádný. Je to základ, stěžejní skladebný prvek, z něhož je inscenace vystavěna.

Proto také divadelní prostor na jedné straně vypovídá o lidech, kteří se v něm shromažďují a působí, o divácích a hercích, je odrazem jich samotných, jejich duchovního života i vnějšího počínání. Na druhé straně určuje jejich jednání a možnost výpovědi, ovlivňuje obsah jejich sdělení, je jeho součástí. Dvorské divadelní představení uspořádané v přítomnosti vládců, mnoha velvyslanců a dam, konané v tanečním sále italského renesančního zámku upraveném pro divadlo tvořilo úplně odlišnou skutečnost, než představení *commedie dell' arte*, které se mohlo ve stejné době hrát v nedaleké uličce na pódiu postaveném pod širým nebem, obklopeném odevšad přihlížejícími zvědavci. Premiéra v Metropolitní opeře v Lincoln Centre v New Yorku, na níž pospíchá půldruhá tisíce dam v dlouhých róbách a půldruhá tisíce pánů oděných do smokingů – procházejí kolem barevně nasvícených fontán, našlapují na tlusté koberce foyer, usedají v blízkosti zlatých ozdob, mramorů a lustrů, před těžkou temně rudou oponou, zatímco si dirigent a hudebníci naposled upravují fraky a herci bohaté kostýmy – prezentuje zcela rozdílný umělecký, společenský a kulturní fakt, než jedna ze zkoušek, která se stala už představením (premiéra se neuskutečnila a neuskutečnila) v nevábné špeluňce divadélka off-off Broadway, kde na polámaných sedad-

lech, na podlaze, mezi ušmudlanými stěnami sedí i tančí, pohupují se v rytmu hudby a navzájem se na sebe usmívají diváci a herci, přátelé, známí, může jich být čtyřicet, možná i sto, avšak jejich pohlaví se nedá rozpoznat ani podle oblečení, ani podle vlasů.

V určitých prostorách se shromažďuje určitý typ obecnosti. Představení z off-off by v podstatě nebylo možné uvádět v Lincoln Center. Dokonce ani v malém, experimentálním sále v suterénu Vivian Beaumont Theatre. Chybělo by mu naladění, atmosféra, napětí, výraz, nevznikalo by jako tvůrčí proces. Realizace opery vyžaduje specifické technické a akustické, ale i finanční podmínky. Je nerozlučně spojena s dispozicemi italského barokního divadla. S jeho sálem i scénou. Málokterý z průměrných diváků Metropolitan opery by někdy zavítal do Greenwich Village. Žádný z diváků z Greenwich Village by zaručeně nebyl vpuštěn, ani se vstupenkou, natož bez kravaty, na premiéru opery v Lincoln Centre.

Mezi prostorem, představením, herci a diváky existují nejrůznější těsné vzájemné vztahy. Prostor, architektura, uspořádání hracího prostoru a prostoru pro diváky jsou základními prvky charakterizujícími divadelní umění. Poznání divadelního prostoru rozšiřuje znalosti o celém divadle.

Každý člověk vnímá druhého člověka v kontextu prostoru, v předmětném světě i v přírodě, ve tmě nebo na světle. Jako ve svatozáří. Jiná situace není ani fyzicky ani psychicky možná. Přestože častokrát, vědomě nebo nevědomě, člověka z pozadí a prostředí vydělujeme, ono se neztrácí, ale zůstává zakódováno přímo v jeho obrazu, je jeho nenahraditelnou, nesmazatelnou součástí. Dokonce i obraz lidského obličeje zaujímající celou plochu filmového plátna vnímáme současně s okolní tmou. Rovněž část těla je i v nejinimnější detailu místem rozšiřujícím se do svého okolí, soustřeďujícím jako čočka to, co je obklopuje. Člověk není – z hlediska jiných lidí – nikdy sám. Nemůže se oddělit od ostatních lidí, od obklopujícího jej prostoru nebo třeba jen od svého stínu. Toto vždy znali ceremoniáři, architekti, umělci i učitelé.

V divadle, v inscenacích různého typu, jsou patrné tři základní situace. Člověka vnímáme: 1. na pozadí a v prostředí přirozeného prostoru, 2. v prostoru umělém a 3. mezi jinými lidmi.

Ve starořeckém a ve středověkém divadle, v některých typech renesančních inscenací, v představeních současného plenérového a pouličního divadla, obklopoval a obklopuje každého člověka, herce i diváka, přirozený prostor: může to být příroda jako taková nebo i výtvar lidských rukou – architektura, automobily, výkladní skříně obchodů – což je z hlediska potřeb inscenace též prostor přirozený, neurčený, neupravovaný.

Ve starověkém Římě a později, počínaje obdobím baroka, býval prostor obklopující v průběhu představení kteréhokoliv člověka – diváka i herce –

nejčastěji umělý. Navrhoval se a vytvářel speciálně pro hraní divadla. Určitým charakteristickým způsobem byl členěn, vybaven a vyzdoben. Divák sledoval herce na pozadí dekorací. Na nich se malířskými prostředky znázorňovala návrší a zámky, ulice i nádvoří. Umělost, konvencionalita a nepřirozenost prostředí byly dovedeny do extrému. Nelze se tedy divit, že herec, který chtěl působit v souladu s tímto interiérem, používal nepřirozená gesta, přehnanou mimiku a maskování. Technický strop, zavěšené reflektory a reproduktory obklopující diváka, upravované zástěny a podesty, a otáčecí sedadla v moderním divadle-studiu představují pozadí právě tak nepřirozené, jako barokní malovaná kulisa. Vytvářejí prostor technologický, klinický, umělý.

V nesčetných prostorech každodenního života i v některých inscenacích tvoří převažující a někdy i jediné pozadí a prostředí člověka jiní lidé. Takové uspořádání se v mnoha obdobích divadelního vývoje považovalo za nejvhodnější a pro divadlo nejpřínosnější. Od starověku až po poslední vlny avantgardních výbojů existuje a vždy po nějaké době se s velkou silou znovu vynořuje potřeba rozvrhnout divadelní prostor právě tak, aby lidé viděli člověka na pozadí ostatních lidí, spolu s nimi a jimi obklopeného. Zde mají původ kruhové hrací prostory obklopené ze tří nebo ze čtyř stran diváky, i rozměrná scénéria, vybíhající hluboko do hlediště, na něž většina obecnosti může hledět z boku, kolmo. Herec pohybující se v aréně nebo na scéně je častěji viděn v pozadí s diváky než na pozadí dekorací. Je tady společně s námi – diváky.

Při tomto uspořádání působí dva protikladné, ale nepochybně se doplňující mechanismy. Herec jednající v blízkosti diváků je jakýmsi jejich představitelem, naším představitelem. Jedním z nás. V řeckém divadle se takto chápala úloha chóru, tančícího v posvátném kruhu obklopeném diváky. Herec je však zároveň kýmsi vyvoleným, výjimečným, představuje postavu dramatu. Vykročil vpřed z davu a vstoupil do posvátného prostoru. Už nejen jest – ale stal se – někým neobyčejným. Jestliže ovšem je jedním z nás, je zřejmé, že tato neobyčejná přeměna může být dostupná i nám.

V dějinách divadla se vyskytovaly tendence diváka od herce radikálně prostorově oddělit a přitom zároveň odlišit, právě tak jako tendence stírat rozdíly mezi nimi a rušit hranice jejich území. Nápadně maskovaný herec za pozlaceným scénickým rámem působí jako někdo cizí, vzdálený. Člověk v modrých jeansech dotýkající se mne při procházení mezi ostatními diváky sedícími na podlaze malého sálku se jeví jako bytost sounáležející, blízká. Odlišuje ho nikoliv oděv a jemu přidělené místo, nýbrž způsob jednání.

U zdroje obou těchto tendencí lze nalézt lidskou touhu po přeměně. Prostředky jejího vyjádření byly různé. V některých kulturách byli lidé ponej-

více přesvědčení, že tato přeměna se uskutečňuje přechodem z jednoho území do druhého, převlečením se do kostýmu a oddělením se od ostatních lidí. Přeměna byla nahlížena jako zvláštní, výjimečná, dostupná nemnohým nebo všeobecně dostupná pouze ve fantazii a snění, ve světě fikce a mýtu. Takovéto pojetí lze vyvodit z prostoru, kostýmů, dekorací i z konvencí starověkého, barokního a romantického divadla.

A naopak, přesvědčení o možnosti duchovní přeměny kohokoliv, a dostupnosti ráje na zemi vyvěrá z divadla středověkého, z naturalistického divadla i z mnoha současných avantgardních inscenací. Slavná inscenace Living Theatre se jmenovala *Paradise Now (Ráj teď)*.

Východiskem divadelní tvorby a úvah o divadle i jejich konečným cílem byl vždy sám člověk. Divadelní umění bylo v celé své historii i veškerých svých projevech vždy uměním živých lidí, odehrávajícím se v určitém prostoru. Kategorie jeho existence jsou tedy tytéž jako kategorie existence člověka. Hovoří-li se o divadelním prostoru, je třeba vždy mít na zřeteli jeho lidský rozměr. Měřítko divadla určoval člověk – v přeneseném i v doslovném významu – svými tělesnými i duševními danostmi. Divadelní prostor byl vždy nejrozmanitějšími způsoby organizován s ohledem na lidskou postavu, kolem lidského těla. Avšak pouze někdy byl vhodným místem k vyjadřování a odkrývání duševních schopností člověka.

„...Divadlo, jak známo,
je atrium pro záležitosti vyšších sfér...“

napsal v roce 1862 polský filosof, básník a dramatik Cyprian Norwid ve své hře *Aktor (Herec)*.

Ve staroitalských domech se slovem atrium označovala místnost před hlavní obytnou světnicí, v níž se udržovalo hořící ohniště. Ve starověkém římském domě se tak říkalo hlavnímu sálu osvětlovanému čtvercovým otvorem ve střeše, pod nímž se nacházela nádrž na dešťovou vodu. Ve středověku se pak slovem atrium nazývalo nádvoří před kostelem, obklopené sloupovím, sloužící jako vstupní prostor. V medicíně atrium znamená srdeční předsíň.

Myslím, že Norwid znal všechny tyto významy. Proto, jak tomu bývá vždy v jeho poezii, je metafora „divadlo – atrium“ schopná obsáhnout jak přenesené, tak konkrétní významy. V atriu plál oheň a zachycovala se v něm voda. Bylo předsíňí svatyně. Je předsíňí srdce. Takže divadlo se tímto přirovnáním považuje za sídlo žvlů, místo kultu i centrum života. Ale atrium je též přímo určitá architektura, uspořádání prostoru.

3.

Ve všech kulturách se zrození divadla datuje od okamžiku, kdy skutečný děj mystéria (obřadu), náboženské nebo magické ceremonie byl nahrazen dějem napodobujícím. Avšak jak divadlo, tak mystérium, jež mu předcházelo, mají totéž jádro: oběť, i stejné cíle: utvářet vztahy mezi zemí a vesmírem, povznést lidské na úroveň božského, sjednotit prostor.

Proniknout do psychiky obětníků nebo herců je těžké, a spor o to, kdy právě věří a kdy nevěří v opravdovost svého počínání, nelze rozhodnout. Psychické procesy účastníků, jejich niterné účinky plynoucí ze sledování děje, jeho chápání a prožívání, však můžeme posuzovat na základě okolností, za nichž se oběť – drama odehrává. Nejvíce informací v tomto směru poskytují uspořádání prostoru.

V prostoru, v němž se má odehrávat nějaký děj, je zakódována povaha tohoto děje, ale též – v širším smyslu – koncepce skutečnosti, kterou vyznávají jeho účastníci.

Starodávne knihy a vyprávění sepsovaná po staletí jsou nezdárka plné velice podrobných popisů obětí.

Jeden z nejstarších příběhů vypráví o oběti bratří Kaina a Ábela. Kain obětoval úrodu z polí, která obdělával, zatímco Ábel „nejlepší kusy ze svého stáda a z jeho přírůstků“ (Gen. 4,4). Rostlinná oběť nebyla Bohu po chuti a pravděpodobně nebyla ani účinná. Bůh po něm žádal oběť krvavou. Podrobnosti o způsobu jakým obětoval Kain, však nemáme. Přináší je až popis oběti – už určitě krvavé – totiž oběti Noeho po potopě. Noe postavil oltář. „A když byl vzal od každého hovada a ptactva nebeského, učinil na oltáři zápalnou oběť.“ (Gen. 8, 20–21). Z textu *Knihy Genesis* krom toho vyplývá, že při oběti pomáhala, přihlížela, účastnila se jí Noemova celá početná rodina. Byl zde tedy oltář – místo v kosmu, na které hleděl Bůh a „cítil libou vůni“ oběti, byl tu kněz – Noe vykonávající oběť, byli přítomni účastníci (svědkové), diváci, Noemova rodina; byla zde obětní zvířata a ptáci, užívalo se nožů, náčiní, dřeva, ohně. Jahve hovořil k Noemu. Nejspíše i Noe promlouval k Bohu a ke shromážděným lidem. Bůh byl nahoře. Noe na zemi. Obětní dým „stoupal“ k nebi. Obětní jáma spojovala zemi s Hádem. Podobnou jámu vyhloubil mečem Odysseus v zemi Kimmeriů, aby odlákal duše zemřelých. Oběť tvořila úroda z polí, mouka, med, mléko a hrozny. Avšak tato nekrvavá oběť a jí provázející modlitby, právě tak jako oběť Kainova, byly nedostačující. Duše zemřelých začaly vycházet z Erebu teprve poté, co Odysseus zabil ovce a krev z nich nechal vytéct do hluboké jámy. Jako účinná se ukázala být oběť krvavá.

Zatímco dým ze spalované ovce stoupal vzhůru k olympským bohům, krev stékala dolů k zemřelým. Odysseus-kněz vedl rozhovor se zemřelými. Nechyběli ani diváci. Byli jimi Odysseovi společníci Parmedes a Euryloch (*Odyssea*, 11. zpěv).

Odysseova oběť je zajímavá jako velice starý záznam trojúrovňového rozdělení obřadního prostoru: k oběti působící účinně směrem „vzhůru“ se přidávalo působení směřované „dolů“, k tajemným mocnostem a obyvatelům podsvětí. Člověk se nacházel v průsečíku země a podzemí.

Ještě starší ikonografické doklady a vyprávění popisující tutéž trojúrovňovou představu prostoru se váží k Osiridovi. Obřady vykonané na jeho počest zahrnovaly posvátnou orbu i posvátnou setbu, včetně ukládání figuríny boha do hrobu – to znamená působení namířené směrem „dolů“, přičemž další část obřadů se vztahovala k Osiridově zmrtvýchvstání a nanebevzetí. Osiridova cesta ze země do podsvětí, odtamtud na nebesa a opět do podsvětí, kde se stal vládcem zemřelých, znázorňuje vertikální koncepci prostoru, ve kterém země i jednání lidí udržují nepřetržité vztahy směrem nahoru i dolů, s kosmem i s podsvětím.

Osiridovské obřady upozorňují na dva jiné, neobyčejně důležité aspekty využívání prostoru v primitivním obřadu: pohyblivost a připisování posvátnosti nějakému místu na základě rozhodnutí a potřeb lidí. Oba tyto aspekty lze nalézt v různých divadelních formách až do dnešní doby.

Průvody, procesí, obcházení a kolové tance s vykonáváním obřadních úkonů za doprovodu zpěvu vznikaly a pořádaly se jako výraz potřeb – bylo nutné přivolávat požehnání na různá pole nebo vinice. Pohyblivost se rovněž zakládala na vertikální vizi prostoru: kdekoliv člověk vykoná posvátný akt, tam naváže vztah s kosmickými silami.

V těchto primitivních obřadech je překvapující volnost při využívání prostoru. Vyjadřuje postoj člověka-objevitele, který si podrobuje svět. Dionýský obřad se odehrával na starých vinohradech i na místech nově pěstovaných kultur. Izraelité při každém rozbití tábora rozkládali archu a nad ní vztyčili přístřešek – svatyni. Jakékoliv nové místo bylo vhodné pro vykonávání kultu. Člověk si přizpůsoboval prostor.

Mezi pohyblivostí obřadů a stupněm usedlosti daného kmene existuje nepochybně závislost. Je známo, že obřadní průvody se uplatňovaly především u kočovníků, později v prostředí usedlých rolníků. V městských obřadech vykonávaných usedlými obyvateli se zkracovaly a vytrácely. Přesto však přetrvaly v podobě přehlídek, defilé, demonstrací, protestních pochodů, poutí a procesí až do naší doby a leckde dokonce dochází k jejich obnovení. Cíle jejich konání jsou podobné jako před staletími: překračovat hranice, ujmout se vlády, přivolat požehnání, projevit sílu, upevňovat pospolitost.

Další velice prastará funkce kultu i divadla měla za úkol přisuzovat a dodávat posvátnost a svátečnost i místům z hlediska všedního dne původně obyčejným.

Koncepce, v níž člověk na základě svého rozhodnutí a účinnosti své modlitby artikuloval prostor jako sakrální, se v historii střetávala s koncepcí podřizování se člověka prostoru: určitý prostor byl posvátný sám o sobě, a člověk aby navázal kontakt s božstvem, musel k danému místu přijít, vstoupit na určité území. A tak jeden ze zásadnějších biblických příběhů líčí svár mezi posvátným místem Izraele, nejprve přenosným, později nerozlučitelně spjatým s chrámem, který v Jeruzalémě nechal vybudovat Šalamoun, a stelami, posvátnými planinami a sochami palestinských národů i samotných Izraelitů, odvracejících se od Boha. Stejně tak je známo, že v raných dobách křesťanství se rozpoutal boj mezi zvykem provádět eucharistii v soukromých domech a mezi snahou přenést ji výhradně do chrámů. Spor spočíval v tom, zda se jakékoliv lidské obydlí může stát chrámem, zdali kostel může „přijít“ k lidem nebo jestli také lidé mají přicházet do kostela. Podobně je tomu v oblasti umění. Všední prostor je tvůrčí činností člověka buď vyjádřen jako umělecký, nebo převládá názor, že uměleckými stánky jsou pouze speciální prostory a budovy (divadla, odeony, muzea, akademie). Proto se v některých údobích a místech například malíři dělili na ty, kteří vystavují v určitých galeriích nebo salónech – a na ty ostatní. Šlo o to, zda **člověk** vymezuje, povyšuje, osvojuje si a podřizuje prostor, anebo zda také **prostor** určuje člověka a charakter jeho jednání.

V polovině 17. století se oblasti divadla střetávala středověká mystéria uváděná v městském plenéru, představení hraná na britských ostrovech v měštanských domech, a po celé Evropě ve šlechtických palácích a zámcích a improvizovaná vystoupení souborů *commedie dell'arte* na náměstích a v zájezdních hostincích s představeními hranými stacionárními soubory spjatými se stálými sídly, s budovami umístěnými jednou provždy na jednom místě. Divadlo nemělo přicházet za lidmi a k lidem, nýbrž lidé měli přicházet do divadla. Podobný zápas se odehrával v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století mezi „novým divadlem“, programově opouštějícím divadelní budovy a sály, a „tradičním divadlem“ setrvávajícím ve svých stálých sídlech.

Oltář – zpočátku zdánlivě nejvýznamnější znak usedlosti – nebyl charakteristický pouze u usedlých národů. Kočovníci budovali oltáře provizorní, užívané jen jednou, nebo přenosné, s nimiž putovali z místa na místo. Stavění oltářů, na kterých a kolem nich se vykonávají oběti, znají mnohé kultury.

Oltář byl zprvu přístupný ze všech stran. Určoval tedy ústřední bod světa. Stál v místě, kde se dotýká nebe a země. Vyjadřoval spojitost mezi zemí

a nebem. Procházela jím osa spojující a ovládající vesmír. Oltář přiváděl boha na určité místo na zemi. Byl to stupeň k bohu, k neviditelnému, ke transcendentnu. Vyznačoval prostor nasycený posvátnem.

Oltář je bezpochyby první známou součástí ryze divadelního prostoru. Spojuje kult s divadlem a v divadle přetrvává po staletí, a to i v době, kdy děj odehrávající se kolem něj ztrácí známky kultu; navíc oltář organizuje divadelní prostor ještě i tehdy, když už v něm fyzicky není přítomen. Uprostřed orchestry Dionýzova divadla v Aténách lze dodnes rozpoznat tmavé místo, kde byl podstavec pro oltář.

V mnoha kulturách přecházel původní jednoduchý, travnatý, dřevěný nebo kamenný oltář do dalších pásem, které ho začaly obklopot. Vyjadřoval vertikální koncepci prostoru a tím zároveň organizoval prostor horizontální. Zakládá hierarchii příslušné společnosti; postupem doby se stal mlčenlivým svědkem změny koncepce světa z vertikální v horizontální, to znamená právě sakrální v laickou. Byl to dlouhodobý proces. Souběžný, i když nikoliv zcela současný s přeměnou mystéria v divadelní představení.

Ostatně lze předpokládat, že ani mystérium nebylo ve skutečnosti původním dějem, nýbrž že vznikalo jako institucionalizovaný, kolektivní otisk určité duševní, niterné, autentické zkušenosti jednotlivce, a později malé rodinné, kmenové pospolitosti. Potřeba osobního, individuálního spojení s kosmem, směřování k transcenci a nesmrtnosti a touha poznat svůj vlastní duševní svět tvořily po staletí základy kultu i divadla. V tom spočívala rovněž naděje moralistů i umělců.

Můžeme se domnívat, že vnitřní zkušenost byla v kultu velice záhy formalizována a s podporou vnějších přesně stanovených předpisů a úkonů se uplatňovala uvnitř staveb vyzdobených předměty a objekty.

Tuto radikální a zjevnou přeměnu primitivního děje v divadelní obřad úžasně přesně zachycuje popis posvátného chrámu v *Knize Exodus*, pocházející (pravděpodobně) ze 13. století př. n. l.

Z divadelního hlediska nás nejvíce zajímá právě samotný chrám. Při čtení biblického textu můžeme pozorovat, jak lidská potřeba vyjádřit nevyslovitelné v pozemských kategoriích byla vložena do úst promlouvajícího Boha i jak se původní a spontánní, tvořivý a pokorný kult už několik let před Kristovým narozením prudce proměňuje v okázalou divadelní podívanou a získává zcela formální ráz.

„Příbytek pak uděláš z desíti čalounů, kteříž budou z bílého hedbávi soukaného a z podstavce modrého a z šarlatu a z červce dvakrát barveného; a cherubíny dílem řemeslným uděláš. Dlouhost čalounu jednoho osm a dvaceti loket a šířkost čalounu jednoho čtyři lokty; míra jedna bude všech čalounů. Pět čalounů spolu spojeno bude jeden s druhým, a pět druhých čalounů též

spolu spojeno bude jeden s druhým. A naděláš i ok z hedbávi modrého po kraji čalounu jednoho na konci, kde spojovati se má s druhým; a tolikéž uděláš na kraji čalounu druhého na konci v spojení druhém. Padesáte ok uděláš na čalounu jednom, a padesáte ok uděláš po kraji čalounu, kterýmž má připojen býti k druhému; oko jedno proti druhému...“⁵⁶⁾ a tak dále, následuje velice přesný a důkladný předpis, jak uspořádat chrám, oltář, prostranství před svatyní. Vzniká přenosný chrám – stan. Přitom se odehrává neobyčejně charakteristická proměna: obětní oltář, původně jedině a zároveň ústřední místo setkání člověka s Bohem, ztrácí svůj význam a zůstává na prostranství před stanem – svatyní. V prostorové hierarchii tudíž teď zaujímá místo ve třetím pásmu, počítáno od středu světa. První pásmo je vyhrazeno pro archu, která se nalézá na nejposvátnějším, tajemném místě; archa ukryvá desky s příkázáními. Druhé pásmo představuje posvátné místo s oltářem, ne však už obětním, nýbrž symbolickým, okuřovaným.

Celý tento vyčleněný prostor má tedy tyto části: nejposvátnější místo – se sídlem Boha – obraz nebe; posvátné místo – prostor předávání duchovních obětí – prostor transformace; prostranství – místo krvavých obětí – sféra lidská, lidem dostupná, veřejná, konkrétní. Posvátné místo proměňuje krvavé oběti v oběti symbolické: v dým kadidel. Nejposvátnější místo je uzavřené, nepřístupné, vzdálené.

Vertikální řád byl zaměněn za horizontální. Vertikální uspořádání, ve kterém se člověk, lidé shromáždění u oltáře obraceli vzhůru, přičemž měli nad hlavou Boha a pod nohama zemi a záhrobní svět, bylo narušeno, zesvětšeno, převedeno zcela na pozemskou úroveň. Tajemství byla ukryta ve skříňce, skříňka ve stanu a stan rozdělen závěsem a obklopen ohrádkou. Tak tomu bylo u kočovných národů.

Na témže principu začaly usedlé kmeny budovat kamenné chrámy. Bůh byl přítomen symbolicky. Oltář byl umístěn v polovině cesty mezi člověkem a bohem. Byla to cesta postupného přibližování k neznámému. Z lidského hlediska však bylo zřejmé, co se nachází na konci cesty: předmět, skříňka, oltář, trůn. Dříve bůh neměl na zemi místo, nebylo možné jej ohraničit horizontem, vzdáleností. Vymyká se lidskému řádu a člověka samotného božský řád přesahoval. Jeho místo bylo nahoře. Byl nehmotný. Duchovní. Byl ohněm. Sluncem. Měsícem. Živlem. Oblakem. Teď byl zobrazen, znehyněn, uvězněn ve hmotě. Mezi oblakem a kamennou deskou je propastný rozdíl. Mají rozličnou formu existence. Kamenná deska a zlaté tele tak vzdálené nejsou. Navzájem se liší málo. Jsou hmotné. Vyžaduje to značné úsilí víry a představitivosti, aby bylo možné odlišit boha od jeho zobrazení, aby se

56) Biblí svatá, Exodus, 26, 1–5 (Kralický překlad, vyd. 1579–1593)

reálnému dodal nereálný význam. Avšak z lidského hlediska je snazší věřit ve zlaté tele: symbolizuje bohatství, moc, blahobyť, hojnost. Zatímco ve skříňce jsou tabulky z hrubého kamene.

Svět byl rozdělen na posvátný, nepřístupný, uzavřený, ohraničený prostor, vymezený zákazy – prostor tabu – a na zbývající část. Tím, že bylo na zemském povrchu vyznačeno jedno posvátné území, byl prostor hierarchizován na základě lidských kategorií: na ústřední bod, k němuž je ze všech ostatních míst buď dále nebo blíže. Vertikální vize světa byla odlišná: z kteréhokoliv místa na povrchu země bylo do nebe stejně blízko.

Toto jsou tedy dvě základní, obě prastaré koncepce prostoru a vize světa. Svislá a vodorovná. Vertikální a horizontální. Božská a lidská. Duchovní a materiální. Střetávaly se, prolínaly a mísily jak v rozličných kulturách, tak i v celých dějinách divadla.

4.

Tyto dějiny proměn divadelního prostoru vykládá režisér.

Úkol, který jsem si vytkl při psaní této knihy by nebyl splněn a doveden do konce, kdybych historický výklad nedoplnil několika pohledy do budoucna. Nemám přitom v úmyslu vymýšlet a popsat nějaké nové divadlo. Znáám příliš mnoho utopických a nikdy nerealizovaných projektů „divadel budoucnosti“. Mým záměrem je spíš zrekapitulovat to, co vyplývá z historie divadelního prostoru i z mé vlastní zkušenosti. Nebudou to tedy ani tak návrhy, jako vzkazy. Nejen moje. Objevují se v různých stoletích. Nejruznější. Někdy jsou obsažené v architektuře. Nepochybně jsou navzájem těžko slučitelné. Jednou se snad stanou základem rozhovorů nějakého režiséra s architektem. Tím by byl účel vzniku této knihy splněn.

Divadelní prostor musí sloužit dramatické tvorbě.

Až do 19. století a prakticky do doby, kdy Mickiewicz napsal své *Dziady*, se dramatika vyvíjela zcela v souladu s rytmem proměn divadelního prostoru. Mezi dramatem a prostorem existovaly trvalé vzájemné vztahy a souvislosti. Divadelní hry se psaly s vědomím, že se budou hrát v určité architektuře, s využitím konkrétního, známého zařízení, v takové a ne jiné vzdálenosti od diváka, osvětlení, denní době. Drama se jen zřídka podílelo na utváření nového prostoru. Divadelní prostor se vyvíjel pod vlivem filosofie a společenských přeměn, nových idejí a koncepcí světa, nikoliv literatury. Drama se

přizpůsobovalo prostoru a užívalo jej jako nástroje. Prostor tedy sloužil dramatu, ale zároveň předepisoval jeho formu, výrazové prostředky, konvence. Drama vznášelo nové požadavky vůči prostoru opatrně, postupně a ne příliš často. Problém prostoru, v němž se retrospektivní repertoár objevil v období renesance. Vznikla otázka, jak hrát starověké autory, jestliže nemůžeme pracovat v jejich divadlech. Z tohoto důvodu se studoval Vitruvius a dochované pozůstatky těchto staveb, proto vznikaly laboratorní projekty pro inscenace Terentiových nebo Sofoklových dramát. Ale po vzniku barokního divadla jakoby tento problém přestal zneklidňovat. Divadelní život byl postaven opět na současném repertoáru, který se utvářel v souladu s vývojem architektury, zatímco staré hry, inscenované jen vzácně, se přímo bezostyšně přešivaly podle možností a dobových konvencí. Nová dramatická tvorba vznikala pro staré scény. Mickiewicz se proti divadlu italského typu vzbouřil, ale ještě Norwid psal, jak sám uváděl, „přesně tak, jak si to žádala scéna“. Obrat k lepšímu nastal koncem 19. a na začátku 20. století. Divadelníci se při hledání prostor vhodných pro inscenace antických dramát uchylovali k rozvalinám antických budov a k cirkusu. Snažili se zrekonstruovat shakespearovské divadlo. Avšak antická, středověká nebo alžbětinská dramatika, Mickiewiczovy *Dziady* nebo Claudelův *Saténový střevíček* se neustále uváděly na kukátkových scénách. Avantgardní drama dvacátého století se jim vysmívalo a narušovalo je zevnitř, ale ani Witkacy, ani Ionesco je neopustili. Rozsáhlá dramatická produkce druhé poloviny 20. století byla chťe nechtě nadále těsně svázána s divadlem italského typu. Připomeňme ovšem také, že požadavky, potřeby a konvence opery se podstatným způsobem nezměnily od raného baroka.

Ve 20. století se pozvolna rozšířilo přesvědčení, že drama se nemusí podřizovat prostoru, ale naopak – prostor má povinnosti vůči dramatu. Musí umožňovat realizaci starých her v takových podmínkách, pro jaké byly napsány, musí však rovněž vyhovovat novým požadavkům vyjadřovaným dramatickými autory. Praxe radikálního porušování a obměňování struktur starších i nových dramát jejich inscenováním v prostorách pro ně nevhodných, cizích, se stává v současném období vývoje divadla a divadelního myšlení, stále necitlivější a nepřijatelnější. Určitá zadní vrátka přirozeně nabízejí adaptace, jež zdomácněly v divadle 20. století. Jestliže se považuje za oprávněné přenášet na scénu romány, poémy a reportáže, tím spíše – jak se všeobecně soudí – lze na kukátkové scéně uvádět dramata napsaná před jejím vznikem nebo dokonce ty dramatické texty, které se ve 20. století obracely proti jejím konvencím. Tyto pokusy někdy přinášely cenné výsledky, ale nesmělo se zapomínat, že uvedené adaptace jsou zamýšleny právě jako vzdorující, čili *pastiche*. Na druhé straně se zvláštnosti starých her často nepředloženě stíraly.

Ve snaze tomu zabránit byl tedy zformulován požadavek zajistit pokaždé realizaci takových prostorových podmínek, které jsou v určitém díle zakódovány, a co je důležitější, jež by umožnily jeho plné vyznění.

V praxi to může znamenat velice různá řešení.

Představení starověkých tragédií se uvádějí v Epidauru, v mnoha původních divadlech z tohoto období na území Řecka, Itálie, Jugoslávie, Francie, Izraele a Španělska. Tento způsob prezentace antiky je doopravdy velice působivý, což říkám z vlastní zkušenosti, sdílené s tisíci návštěvníky z celého světa.

Rekonstrukce prostoru a inscenačního způsobu středověkých mystérií, někdy velice důkladné a přesné, se přes svou výpravnost nejčastěji jeví jako vnitřně odumřelé. Uvnitř barokní budovy se mystéria měnila v představení „k divání“. Jejich posvátný děj se stával sledem parodií a bezobsažného napodobování. Přiblížil se snad Leon Schiller živé rekonstrukci mystéria v době, kdy pracoval s mladým souborem Reduty na inscenaci *Wielkanocy* (*Velikonoce*) podle Nikolaje z Wilkowiecka (Varšava 1923)?

V novější době byly obdobou středověkého divadla spíše masové mírové demonstrace svolávané pod heslem *non violence*, jaké pořádal v šedesátých letech ve Spojených státech Martin Luther King, nebo náboženské poutě vypravované z Varšavy do Jasně Hory, ale též městská i venkovská procesí na Velikonoce a o Božím těle.

Dodnes neobjasněným tajemstvím zůstává rovněž zjev shakespeareovského divadla. Rekonstrukce jeho prostoru v 19. a ve 20. století vedly ke vzniku umělých, laboratorních prostor, postrádajících atmosféru, přeplněných technikou. Když jsem seděl v takovýchto divadlech (např. v Chichesteru), zažíval jsem pocit zklamání: všechno bylo čisté, vlahé, příjemné, přiměřené a jak to má být. Podobně tomu zpravidla bývá při představeních Shakespeareových her na kukátkových scénách. S Shakespearem jsem se ve skutečnosti setkal jen jednou, dvakrát, třikrát v úplně obyčejném divadle v mačkanici přeplněného sálu při pohostinských vystoupeních hostujícího souboru, v blízkosti herců, v návalech emocí, potlesků a výbuchů smíchu probíhajících hledištěm, kdy nějaká replika hry napsané téměř před čtyřmi sty lety vyvolávala asociace s aktuální politickou situací. Nebylo tomu tak snad koncem 16. století v Londýně? Prostor The Theatre, The Fortune, The Globe a dalších divadel byl stísněný. Soustředěný. Zhuštěný. V nevelké budově kolem herců a jim nablízku se tlačily dva nebo tři tisíce lidí, většinou prostých, primitivních, reagujících spontánně. Při sledování výjevů z války Dvou růží povzbuzovali nejspíš herce k boji stejnými pokřiky jako kohouty zápasící do poslední kapky krve, na které se sem chodili dívat v jiných dnech týdne. Nicméně tito lidé nemohli jen žvýkat uzenky a popíjet pivo, ale museli se umět

také soustředit, zmlknout během filosofického monologu Prosperova, hluboce se vzrušovat vylomeninami zamilované Rosalindy i smrtí mladičky Julie. Samotné prostorové uspořádání vytvářelo stísnění, napětí, podněcovalo konflikty. Stavělo lidi proti sobě i je navzájem sblížovalo. Právě takový prostor bych očekával pro inscenaci Shakespeareových her.

Přestože operní i činoherní repertoár ze 17., 18. a 19. století je nerozlučně spjat s divadlem italského typu, paradoxně se v něm vzhledem k jeho specifice inscenuje nejobtížněji. Současné divadlo s kukátkovou scénou, opředené sítí elektrických rozvodů, zatěžkané pomalu se pohybujícími hydraulickými propadly a hlučnými točnami, ztratilo své dřívější živé vnitřní ústrojenství: mašinerii sloužící k viditelným změnám, zázračným proměnám a vzdušným letům. Když už se zachovávají stará divadla s kukátkovou scénou nebo se podle jejich vzoru stavějí divadla nová, pročpak se nevybavují zařízeními, která se kdysi podílela na jejich vzniku? A jestliže se z technologických a bezpečnostních důvodů nelze ke starým zařízením vrátit, je nutné je nahradit vyhovujícími mechanismy s podobnými možnostmi. Což nikdy nebudeme moci uskutečnit snové představy Juliusze Słowackého o létající Goplaně a o Grabcovi proměňujícím se ve vrbu?

Barokní mašinerii z divadla vypudil nepochybně realistický a naturalistický repertoár z konce 19. a začátku 20. století. K přeměnám „skutečných“ interiérů, těžkých kusů nábytku, trojrozměrných, nikoliv pouze malovaných pahorků a stromů se silnými větvemi, byla zcela zbytečná. Avšak právě autentické místnosti, zákoutí parků, sklepy nebo půdy zbudované na scénách divadel s kukátkovou scénou musely být zpravidla umělé a měly příliš velké, nepřirozené rozměry. Ve scénickém rámu širokém asi tak deset metrů a vysokém také několik metrů, před hledištěm pro tisíc diváků, bylo velice obtížné napodobit bláto a listí, začouzené stěny a pavučiny, stísněnost, zatuchlost, plesnivinu a hnilobu – neodmyslitelné příznaky atmosféry naturalistického prostoru. Teorie a konvence „čtvrté stěny“ nebyla nic platná. Se stejnými nesnáze se setkávali tvůrci inscenující psychologická a společenská dramata 20. století, od O'Neillů k Millerovi, od Rittnera až po Kruczkowského; úplný výčet autorů by byl velice dlouhý. Vždy existoval nápadný rozpor mezi touhou docílit pravdy psychiky, prožitku a jednání dramatických postav, a prostorem obklopujícím tyto postavy s jeho neskutecnými rozměry, proporcemi, konvencemi, prvky a prostředky. Celá tato dramatika detailu, tlumeného hlasu a nálady se nejlépe uváděla v malých komorních sálech, v nichž herci hráli nejuvolněji a diváci nejsilněji prožívali děj. Nejčastěji bývaly tyto sály tak jako tak příliš velké. Ovšem nestavělo se jich mnoho, neboť jejich provozování nebylo právě výnosné. Realisticko-psychologické drama, psané vždy s představou reálných interiérů, nezískalo

dosud vhodný prostor, který by vycházel z jeho specifiky a umocňoval jeho originální vyznění. To znamená prostor dovolující divákovi skutečně usednout spolu s hrdinou dramatu uvnitř salónu, baru či sklepení, spatřit hercovu tvář, jeho dlaň i sklenku svíranou v této dlani tak zblízka, jako ve filmovém detailu (ostatně tento proud dramatiky se ve 20. století vyvíjel v těsných vztazích s filmem). Prostor, který herci umožní používat skutečný, a nikoliv už nutně jen „jevištní“ šepot, v němž budou moci promluvit předměty, jak o tom už před sto lety snili naturalisté a dnes jsou touto myšlenkou uchváteni hyperrealisté. Toto jsou úkoly, které je třeba řešit.

Právě tak nebyl dosud vytvořen prostor pro básnické drama 20. století. Uvádí se v divadlech s kukátkovou scénou nebo v moderních sálech s proměnlivým prostorem a necítí se tam zpravidla příliš dobře. Je nutné se pozorně začíst do her jako jsou *Kartotéka*, *Stará žena vysedává* nebo *Do písku* Tadeusze Różewicze, krátkých dramatických útvarů Samuela Becketta ze sedmdesátých let, analyzovat dramata Helmuta Kajzara a Samuela Sheparda. Vrátit se k některým dílům Wyspiaňského (*Akropolis*, *Listopadová noc*), Claudela, Majakovského a Brechta. Všechny tyto hry, přestože na jejich podkladě už vznikaly zajímavé inscenace na kukátkových scénách, obsahují zneklidňující prostorové vize, které dosud nebyly vyřčeny. Jsou v nich opravdová a závažná místa, jejichž autenticitu nelze nahradit metodou reprodukce, i nedostižný vzlet poetické metafory sjednocující různé časy a různá místa v neroztavitelnou slitinu. Jaký divadelní prostor by vyhovoval tak složitě se utvářejícím potřebám?

Při úvahách o prostoru budoucího divadla je nezbytné přihlížet také k tomu, co v oblasti dramatické tvorby může vzniknout zítra a pozítří. A proto kdybychom dnes měli vztyčit zdi nového divadla, museli bychom k tomuto úkolu přistupovat co nejotevřeněji a co nejméně předepisovat a předem rozhodovat. Nepředkládat imperativy, ale vytvářet možnosti. Dnes přece stavíme divadla pro 21. století.

Divadelní prostor musí sloužit jednání člověka.

Stavitelé divadel s obdivuhodnou přesností vypracovávají propočty viditelnosti a šíření zvuku v hledištích. Tyto dva problémy, viditelnost a slyšitelnost, i řada obtíží a omezení vyplývajících ze stavebních a protipožárních nařízení a předpisů zaměstnávaly ponejvíce myšlenky architektů kdykoliv jsem se s nimi setkal. Přitom však někteří z nich pohlíželi na diváka a na herce jako na loutku: lze určit její průměrný vzrůst, úhel pohledu, délku stehenní kosti, posadit ji do řady na sedadlo (pozor na mezinárodní normu, podle níž musí být vzdálenost mezi řadami 91,4 – 99,1 cm) a postavit za rámem makety scény. Nehybně. Obávám se, že architekti považovali někdy

představení jednoduše za něco, co má být vidět a slyšet. Ovšem ne všechno. Analýza výkresů viditelnosti dokazuje, že po celá staletí řada diváků v převažujícím počtu divadel neviděla více než polovinu hracího prostoru!

Vzpomínám, jak jsem se z postranní lóže v kdovikterém patře pařížské Opery díval na kousek protější strany scény. Nejlépe viditelný byl lustr zavěšený u stropu. O přestávce jsem se procházel po salóncích a schodištích. Nahlédl jsem do přízemí. U východu mi zřízenec v pravé generálské uniformě podal kartičku s nápisem „Sortie“, poněvadž se domníval, že vycházím jenom na chvilku se nadýchat čerstvého vzduchu a hned se zase vrátím. Tu kartičku mám dodnes. Už jsem se tam nevrátil. Ale i v současných malých sálech, kde jsou všechna místa skutečně dobrá a pohodlná, akusticky i vizuálně dokonalá, pocituje divák zřídka, že je objektem, k němuž směřuje jednání herců. Je mu vštěpována pasivita. Hercovo jednání je prostřednictvím prostoru objektivizováno, zbaveno osobního zabarvení. Nerad bych parametry slyšitelnosti a viditelnosti v divadlech zpochybňoval. Nicméně zdůrazňuji, že podstatou divadla je jednání. Prostor musí jednání sloužit. Předpokládá to dodržet několik základních podmínek. První je blízkost. Vědecké výzkumy i divadelní praxe se shodují v tom, že optimální je několikametrová vzdálenost. Jednající člověk musí mít možnost působit celým tělem, pouhou svou přítomností i jen nepatrným pohybem, musí být viděn a vnímán celý, nesmí se tedy pohybovat moc blízko, ale ani ne příliš daleko, aby se nestíraly detaily tváře, pohybu očí. Aby herec mohl šeptat i mluvit normálním hlasem. A nikoliv jen zesíleným. Přestože pokusy přimět diváky i přes jejich vůli k aktivnímu zapojení do předváděného děje ukázaly marnost takových snah, odhalily u herců i diváků existující potřebu integrace, touhu po bezprostředním a spontánním kontaktu. Divadelní prostor tedy nemá vytvářet překážky a klást překážky, jež takový kontakt předem znemožňují. Spoluúčast nemusí být vždy zcela aktivní, ale měla by být možná, potenciálně neustále přítomná v řetězci na sebe navazujících dějových situací a prostorových řešení. Podmínkou je setkání herců a diváků v jednotném společném prostoru. A i když herci i diváci mohou mít své vlastní prostory, jejichž hranice druhá strana nepřekračuje, musí pociťovat a uvědomovat si, že prostor jim vytváří tytéž možnosti, ovlivňuje je stejným způsobem.

Divadelní prostor musí být místem setkání.

Herců s herci. Diváků s diváky. Herců s diváky. Tyto požadavky, dnes očitelné, nebyly v minulosti zdaleka běžně naplňovány a je nezbytné je neustále připomínat. Vzájemný kontakt herců vznikal vždy tam, kde vystupovali v otevřených prostorech nepřeplněných dekoracemi a rekvizitami a mohli jednat organickým, přirozeným, autentickým, nekonvenčním způ-

sobem. Naproti tomu kontakt herců mezi sebou znesnadňovala nutnost deformovat pohyb tak, aby byl stále nebo ponejvíce veden čelně k divákům umístěným z jedné strany. Tak to žádala etiketa v dvorském divadle. Ukazovat záda vladaři sedícímu v hledišti by bylo nejen netaktní, ale bylo by to i provinění. Rovněž plošná malířská dekorace určená k pohledu z jedné strany nutila herce k plošnému pohybu a neumožňovala mu přibližovat se k divákovi nebo se od něj vzdalovat. Způsob rozmístění a pohybu herců ve starověkém divadle i v novodobé opeře podmiňuje především akustika a nezbytnost zpívat čelně k divákům. Tyto zásady kodifikoval na počátku 19. století Johann Wolfgang Goethe v *Pravidlech pro herce*. Dovednost nepřirozeného natáčení obličejem k divákovi, a postavení „*en trois quart*“ si po sobě přicházející generace herců předávají dodnes. Tyto modely chování, utvářené a diktované převážně prostorovými podmínkami, znesnadňovaly skutečný lidský kontakt mezi herci a činily z něj vztah umělý, konvenční. Herci nejednali v součinnosti se svými partnery, nezpůsobili na ně záměrně a plnou vahou své osobnosti. Prakticky vše, co dělali, nevykonávali se zřetelem a pochopením pro druhého člověka, se zaměřením přímo na něj, nýbrž na efekt, který se k divákovi dostával zprostředkovaně, oklikou. Jednání herců bylo vykalkulované, konvencionalizované, pohyb stylizovaný, komponovaný. Někdy se dokonce stávalo, že se herci hrající v představení v celém jeho průběhu ani na okamžik nesetkali jako lidé, nenavázali obyčejný lidský kontakt.

V divadle se ovšem jen vzácně spolu setkávají diváci. Vznik specifického společenského jevu, jakým může být divadelní představení, nejčastěji omezuje, ne-li přímo znemožňuje samotný prostor. V celých divadelních dějinách bývaly prostory pro diváky buď hierarchicky uspořádané nebo demokratické. Hierarchizace je vždy projevem a součástí kulturního systému, zahrnuje klasifikaci i sdělení, a pro společenský život je nepostradatelná. V hierarchicky uspořádaných hledištích byl možný kontakt uvnitř jednotlivých skupin diváků a vzkvétal společenský život, pro který představení bývalo jenom záminkou. Tak tomu bylo ve dvorských divadlech a od 17. století i v divadlech veřejných. Ve starověku existovala hierarchie míst, avšak překonával ji masový ráz představení bez architektonických bariér mezi jednotlivými odděleními theatronu. V barokním divadle, hierarchizovaném nejprůsňěji, byl kontakt mezi obecnstvem jednotlivých pater nemožný, neboť zde existovaly zvláštní vchody, foyer, kuřárny. Zatímco při představení se mohly v rozsvíceném sále jednotlivé vrstvy navzájem pozorovat, tleskat, syčet nebo hvízdát, hrát pro sebe velké společenské divadlo. Králové, prezidenti a představitelé vlád vstupovali do čestných lóží. Pohyb stále nových pánů objevujících se v lóžích za zády dam byl pro nižší vrstvy v nejvyšším patře tím, čím je dnes obrázkový časopis se společenskou rubrikou. Hvízdot

na bidýlku byl často projevem politických a společenských postojů, nikoliv estetických názorů, mířil k divákům na jiných patrech, ne proti hercům. Jednotlivé části hlediště (tak jako na současných fotbalových utkáních) mnohdy tleskaly proti sobě. Shora museli závistivě shlížet na vybrané nápoje a pokrmů roznášené v přízemí a v lóžích. Nikoliv bezdůvodně od počátku 18. století obecnstvo vždy hlídala policie, kterou pak ve 20. století vystřídalí hasiči. Celkově to byla hra založená na všem vnějším, předstíraném, okázalém. Pokud lze hovořit o kontaktu, pak jen v negativním smyslu. Převládalo to, co rozděluje. Dějiny divadla však zaznamenávají také hlediště zásadně jednotné, demokratické, soudržné. Takový byl v Řecku theatron. Takovýto charakter nejspíš mělo hlediště středověké, přestože se zde zřizovaly zvláštní manský, balkóny a zvýšená místa pro dámy a významnější návštěvníky, a ve španělských a anglických veřejných divadlech a nepochybně též v lidovém divadle i hlediště renesanční. Kontakt mezi všemi diváky v nich byl snadný. Snahy o demokratizaci budovy divadla s kukátkovou scénou byly jedním z motivů postupných změn v architektuře začínajících v poslední čtvrtině 19. století. Jejich iniciátoři se vraceli k modelu amfiteatrálního theatronu. Odstraňovaly se balkóny i lóže. Foyer, kuřárny, bufety byly zpřístupněny všem, bez ohledu na cenu vstupenky. Cílem těchto změn bylo sjednotit, integrovat dosud rozdělené hlediště veřejného divadla, složené přece přirozeným způsobem z představitelů různých vrstev a povolání, z lidí různě majetných. Někdejší rovnost před svátostí se nahrazovala rovností vůči umění. Musíme též uvážit, že v nejpříhodnějších historických obdobích a při nejušlechtlejších experimentech ve 20. století bylo divadlo levné nebo bezplatné, případně se ceny příliš nelišily. Přispívalo to k rozvoji demokracie a společenské sounáležitosti.

Těsný kontakt mezi diváky vznikal vždy ve společensky homogenních elitářských hledištích. Ve starověku se vzdělané a bohaté obecnstvo ostatně nesetkávalo při představeních, ale na koncertech a básnických večerech (jak bychom to nazvali dnes) ve zvláštních stavbách – odeonech. Zpravidla byly mnohem menší než divadla, některé měly jen několik desítek míst. V období renesance mohlo být na dvorských a univerzitních představeních přítomno několik desítek osob. Zvyk omezovat hlediště přetrval a dokonce se rozvinul v 18. století jako opozice aristokracie proti veřejnému divadlu. Představení si pořádaly nebo pro sebe hrály mladé spřátelené společnosti. Elitářské, určené malému množství diváků byly některé projevy avantgardního divadla v 19. a 20. století. V malé skupině, blízké si společenským statusem a zájmy, se skutečně vytvářely neobyčejně silné vazby, příznivě nakloněné vzniku takových divadelních procesů, které by v přítomnosti většího počtu shromážděných nikdy nevznikly.

V divadle je nejdůležitější vzájemný kontakt diváka s hercem. Kontakt nezvyklý, specifický, stěží uchopitelný. Prostor jej uvolňuje, zesiluje nebo tlumí a znemožňuje. Pospolitosť diváků a herců vznikla a může vzniknout tam, kde hrací prostory a prostory pro diváky nejsou zásadně odlišné, rozdělené, odloučené, ale naopak, navzájem se nerůzní, jsou sjednoceny, tvoří souvislý celek. Tak tomu bývalo při plenérových a masových podívaných ve starověkých divadlech nebo při představeních v soudobých divadelních centrech. Obklopovaly diváky i herce stejnou starou nebo moderní architekturou, vytvářely společnou atmosféru a náladu. Nejinak tomu bývá i v sálech s proměnlivým prostorem. Nejdůležitější požadavek v této oblasti: divadelní prostor musí spojit, sblížit, vyvolávat pocit soudržnosti a sounáležitosti.

Divadelní prostor musí být příznivý prožívání posvátna.

Divadelní umění ukazuje člověka na cestě. Mezi zemí a nebem. Při hledání tajemství. Když směřuje od svého vlastního intelektu k smyslům, a od pocítování vnějšího k vnitřní zkušenosti. Od každodenního k svátku. Divadlo je schopno vyvolat prožitek přetvoření a přeměny. Přemáhat čas a prostor. Právě divadelní prostor může být při těchto procesech obzvlášť užitečným a někdy přímo dokonalým nástrojem. Požadavky v této oblasti se plní nejobtížněji, přitom však jsou nejdůležitější. Realizují se tehdy, je-li možné divadelní prostor zasadit do míst, v nichž se protínají příroda a kultura, všední i posvátné prostory. Prostor se organizuje tak, aby už sám obsahoval náboj transgrese a transcendence, a tedy umožňoval překračovat vlastní přehrady a omezení, zniterňovat vnější, vyzářovat, zmocňovat se přilehlých prostorů i celého kosmu, začlenit nekonečné do sféry ukončeného, přetvářet měřitelné a neomezené. Takovéto vlastnosti měly nejčastěji rozmanité plenérové prostory, z čehož pramení neustálá, naprosto iracionální a v severněji položených zemích i v současných velkých městských aglomeracích tak obtížně splnitelná touha po představeních pod širým nebem. Z podobných podnětů vycházely rovněž zázračné výpravy barokní dekorace do tajemných a neznámých krajín: ze snah překročit hranice vytvořené architekturou a zdmi uzavřené budovy. Konečně taková byla vždy funkce divadelní dekorace – připomínala existenci jiného světa, přiváděla k tajemství, povzbuzovala představivost a myšlení. Jestliže vysvětlovala, informovala a spoutávala fantazii, působila proti divadlu. Podobně celý prostor. Pokud byl přehlédnutelný v úplnosti, vyměřitelný a vymezený, brzdil a rušil divadelní proces.

Divadlo je umění kolektivní, vyvolává emoce a sdružuje velké skupiny lidí. Jeho působení je zároveň zacíleno i na jednotlivce. Převládající intenzivní kolektivní prožitek býval velkým přínosem divadla, avšak neméně cenné bylo sebepoznání a rozvoj jednotlivé osobnosti. Na jednotlivci v divadle zá-

visí průběh a výsledky jakéhokoliv kolektivního jednání. Herecká hvězda vyčnívající z kolektivu nebo jeden jediný divák, trousící polohlasně ke svým sousedům uštěpačné poznámky, mohou pokazit celé představení. Jemná rovnováha, v jaké se představení pokaždé udržuje, musí být podporována každým individuálně. Odtud plyne nejednoduchý požadavek vůči prostoru: musí to být prostor kolektivní, nikoliv unifikující, společenský, ale vyhovující též jednotlivci.

Potřeba napsat tuto knihu se zrodila na základě zkušeností z práce uvnitř divadelních budov. Tohoto úkolu jsem se ujal především s cílem vytýčit cestu praktickému porozumění problematice divadelního prostoru a novým řešením, neboť bych si přál, aby architektura našich divadel v mnohem větší míře umožňovala skutečnou divadelní tvorbu.

V divadelním prostoru je vždy zakódována koncepce divadla i koncepce světa lidí, kteří v tomto prostoru hrají, účastní se předváděného děje a sledují jej.

Když poznávám starodávné divadelní prostory vidím v nich stále zřetelněji představení, a zatímco ve fantazii sleduji představení, setkávám se s lidmi, kteří vyvolávají v uličkách kolem komediantských vozů a na bidýlku své oblíbené hvězdy.

Divadelní prostor, o němž jsem psal, pro mě nebyl nikdy prázdný – naopak, zaplňovali jej živí lidé. A ti také byli hlavním předmětem mého zájmu a obdivu. Ačkoliv jsem hovořil o zdech, budovách, scénách a zařízeních, je moje kniha vyprávěním o lidech, kteří jednali v divadelním prostoru, prožívali v něm nádherné chvíle vzrušení i zoufalství, úzkosti i nadšení.

TABULKY

Nejzachovalejší divadla z řeckého a helénské období (výběr)

rok př. n. l. (přibližně)	místo	průměr orchestry	míst (přibližně)
350	Megalopolis	30,16	44 000
350	Priene	18,64	15 000
340	Epidauros	20,00	17 000
326	Atény. Dionýsovo divadlo (po pozdějších přestavbách)	19,62	17 000
300	Délos	21,16	20 000
170	Pergamon	21,00	30 000

Celkem na Balkáně, na Peloponésu, na Severních Sporadách, na Kykladách a na Krétě asi 80 divadel. V Malé Asii, na Kypru a na Jižních Sporadách asi 100 divadel.

Divadla ve starověkém Římě (výběr)

rok př. n. l. (přibližně)	divadlo	míst (přibližně)
55	Pompeiovo	40 000 (z toho 27 000 k sezení)
13	Balbovo	11 500 (z toho 7 700 k sezení)
11	Marcellovo	20 500 (z toho 14 000 k sezení)
Pro srovnání:		
1. století	Velký cirkus	kolem 255 000 míst (podle starověkých pramenů 385 000)
80	Koloseum	kolem 60 000 míst (podle starověkých pramenů 87 000)
50	Neronův Odeon v Cosa u Říma	250 míst

Celkem ve starověké Itálii asi 100 divadel

Největší římská divadla v Galii, 1. – 3. stol. (výběr)

místo	míst (přibližně)
Autun	20 000
Vienne	15 000
Orange	12 000
Lyon	10 000
Arles	10 000
Vaison	10 000

Celkem asi 60 divadel v Galii v době nadvlády Říma.

Prostory využívané k představením mystérií ve Francii (výběr)

Náměstí a ulice

1420, 1437, 1484	Paříž
1463	Dijon
1501	Mons
1633	Dinant

Zříceniny antických divadel

1536	Bourges
1539	Doué

Městské příkopy s pódii na dně a s prostory pro diváky po stěnách

1520, 1521	Alençon
1522	Montauban

Stavby zřizované pro tyto účely na volném prostranství

– pódia obklopená ze čtyř stran tribunami pro diváky

1509	Romans
1510	Vienne
1526, 1527	Grénoble
1541	Paříž

Nádvoří

1466	Compiègne – klášterní nádvoří
1468	Metz – nádvoří zámku
1528	Soissons – nádvoří biskupského paláce
1547	Valenciennes – nádvoří zámku

Uzavřené sály

1402	Paříž – l'Hôtel de Trinité
1495 (nebo 1496), 1557	Nancy – zámecký sál

Vydání Terentiových komedií v období renesance

1493	Lyon, vydal Johannes Treschel
1496	Strasburg, vydal Johannes Grüninger
1496 (přibližně)	Ulm
1497	Benátky, zejména vydání <i>Terence des ducs</i>
1500–1503	Paříž, vydal Antoine Vérard
1552	Paříž, vydal Jean de Roigny

Nejvýznamnější studie o divadelní architektuře z období renesance a baroka

1416	Marcus Vitruvius Pollio: <i>Deset knih o architektuře</i> (znovuobjevených)
1486	Vitruvius (latinské vydání)
1521	Vitruvius (italské vydání)
1545	Sebastiano Serlio: <i>Šest pojednání o divadelní architektuře</i> (součást devítidílného díla <i>O architektuře</i>)
1570	Andrea Palladio: <i>Čtyři knihy o architektuře</i>
1627–1663	Joseph Furtenbach: <i>O stavbě divadel</i>
1637	Niccolò Sabbatini: <i>Pratica di fabricar Scene e Machine né Teatri</i>
1676	Fabrizio Carnini Motta: <i>Trattato sopra la struttura de theatre e scene</i>
1693–1700	Andrea Pozzo: <i>Prospettiva dei Pittori e Architetti</i>

Londýnská renesanční veřejná divadla

1576	The Theatre
1576	Blackfairs
1577	The Curtain
1592	The Rose
1594	The Swan
1598	The Globe (postaveno)
1599	The Red Bull
1600	The Fortune
1614	The Globe (obnoveno)
1614	The Hope
1617	Cockpit-in-Drury Lane (později Phoenix)
1629	Salisbury Court

Významnější španělská renesanční divadla (corrales)

1549	Sevilla, Don Juan
1579	Madrid, De la Cruz
1584	Valencia, Corral de l'Oivera
1587	Barcelona, Teatro de Santa Cruz
1588	Lisabon, El Patio del Poso do Borratém
1593	Granada, Teatro de la Puerta Real

Celkem v 16. století asi 30 *corrales*, jen v Seville jich bylo nejméně 7

Významnější divadelní budovy v 17. století v Itálii

1618	Parma, Teatro Farnese
1622	Benátky, Teatro di San Salvatore (postaveno)
1628	Bologna, Teatro del Torneo
1634	Řím, Teatro Barberini
1636	Pesaro, Teatro del Sole
1637	Benátky, Teatro San Cassiano
1639	Benátky, Teatro San Moise
1639	Bologna, Teatro della Sala
1640	Bologna, Teatro Formigliari
1641	Benátky, Teatro Novissimo
1651	Neapol, Teatro San Bartolomeo
1654	Benátky, Teatro SS. Giovanni e Paolo
1655	Benátky, Teatro San Samuel
1657	Florencie, Teatro de la Pergola
1660	Řím, Teatro di Todi Nona (postaveno)
1660	Modena, Teatro del Torneo
1661	Fano, Teatro da Fano
1661	Benátky, Teatro San Salvatore (obnoveno)
1662	Fano, Teatro della Fortuna
1667	Benátky, Teatro San Giovanni Crisostomo
1671	Řím, Teatro di Todi Nona (obnoveno)
1676	Benátky, Teatro San Angelo

Divadelní stavby v Benátkách kolem poloviny 17. století

1622	Teatro San Salvatore (postaveno)
1637	Teatro San Cassiano
1639	Teatro San Moise
1641	Teatro Novissimo
1654	Teatro SS. Giovanni e Paolo
1655	Teatro San Samuel
1661	Teatro San Salvatore (obnoveno)
1667	Teatro San Giovanni Crisostomo
1676	Teatro San Angelo

Divadelní budovy v Drážďanech z období raného baroka

1664	Komödienhaus (postaveno)
1667	Altes Opernhaus
1678	Komödienhaus (obnoveno)
1697	Kleine Komödienhaus
1717	Theater im Redoutensaal
1719	Grosses Opernhaus
1738	Hofoper

Některá divadla postavená italskými architekty v 17. století v Evropě

rok	místo	název divadla	architekt
1632	Buen Retiro	Teatro	Casimo Lutti
1652	Řezno	Theater	Giovanni Burnacini
1652	Videň	Opernhaus	Giovanni Burnacini
1657	Mnichov	San Salvator	Francesco Saturnini
1659	Paříž	Salle des Machines	Gaspare Vigarani
1667	Videň	Opernhaus auf der Cortina	Lodovico Burnacini
1678	Drážďany	Komödienhaus	Alessandro Mauro

Významnější sály a divadelní budovy v Paříži v 17. a v 18. století

1621	Théâtre de Marais
1635	Petit Bourbon
1641	Palais Cardinal
1659	Salle des Machines
1660	Palais Royal
1673	Théâtre Guénégaud
1689	Comédie Française
1764	Opéra Palais Royal
1768	Opéra de Versailles
1782	Théâtre des Arts
1782	Théâtre de l'Odéon
1787	Théâtre Français
1788	Théâtre Faydean
1790	Théâtre des Variétés

Divadelní stavby v Londýně od období restaurace do konce 18. století (výběr)

1661	King's Theatre, Vere Street
1661	Duke's Theatre, Lincoln'Inn
1663	Theatre Royal, Bridge Street
1671	Duke's Theatre, Dorset Garden
1674	Theatre Royal, Drury Lane (postaveno)
1705	Queen's Theatre, Haymarket
1714	Lincoln's Inn Fields
1720	Little Theatre, Haymarket
1732	Theatre Royal, Covent Garden (postaveno)
1765	Sadler's Wells
1770	Pantheon Theatre
1775	Theatre Royal, Drury Lane (obnoveno)
1778	King's Theatre, Haymarket (postaveno)
1785	Royalty Theatre
1787	East London Theatre
1789	King's Theatre, Haymarket (obnoveno)
1790	Theatre Royal, English Opera House
1791	Theatre Royal, Covent Garden (obnoveno, opět přestavěno v roce 1809)
1794	Theatre Royal, Drury Lane (znovu obnoveno)

Divadelní stavby v 18. století v Anglii – kromě Londýna (výběr)

1742	Liverpool, Old Ropety Theatre
1746	Edinburg
1752	Birmingham, King Street Theatre
1771	Liverpool, Theatre Royal
1774	Birmingham, New Street Theatre
1775	Manchester
1780	Cambridge
1782	Glasgow
1787	Exeter

Nejvýznamnější evropská divadla postavená v 18. století
(převažovaly velké opery)

1719	Drážďany, Grosses Opernhaus
1732	Londýn, Theatre Royal, Covent Garden
1737	Neapol, Teatro San Carlo
1741	Vídeň, Burgtheater
1742	Berlín, Komödienhaus (Opernhaus)
1746	Hannover, Opernhaus
1748	Bayreuth, Opernhaus
1755	Mnichov, Opernhaus
1759	Stuttgart, Opernhaus
1764	Paříž, Opéra (Palais Royal)
1765	Londýn, Sadler's Wells
1768	Versailles, Opéra
1774	Berlín, Nationaltheater
1775	Londýn, Theatre Royal, Drury Lane (obnoveno)
1778	Miláno, Teatro alla Scala (Opera)
1780	Bordeaux, Grand Théâtre
1782	Paříž, Théâtre de l'Odeon
1790	Londýn, Theatre Royal, English Opera House

Divadelní sály a budovy v 17. a v 18. století ve Varšavě

1637	Teatr Władysława IV, sál v Královském zámku
1686	Teatr w Kolegium Jezuitów (Divadlo v jezuitské koleji – postaveno)
1691	Teatr Jana III Sobieskiego, sál v Královském zámku
1700	Teatr w Sali Senatorskiej, Královský zámek
1713	Teatr Ogrodowy, Ogród Saski (Zahradní divadlo, Saská zahrada)
1715	Teatr w Pałacu Saskim (postaveno)
1716	Teatr w kamienicy Kromlofowskiej (Kromlofovský dům, poblíž Královského zámku)
1724	Teatr w Pałacu Saskim (obnoveno)
1728	Teatr w Kolegium Jezuitów (obnoveno)
1744	Teatr w Collegium Nobilium Piarów (Piaristické collegium)
1746	Operalnia, Ogród Saski (využívána do roku 1767, zbourána 1772)
1757	Teatr w domu Cassellich, ul. Piekarska
1766	Teatr Stanisława Augusta, sál na Královském zámku
1769	Teatr w Szkole Rycerskiej, Pałac Kazimierzowski
1771	Teatr Stanisława Augusta w Ujazdowie
1773	Teatr na Solcu, pałac ks. Józefa Poniatowskiego
1774	Teatr w Pałacu Radziwiłłów (do roku 1818)
1774	Teatr „Rydzyna“, Zajazd Sułkowskich
1778	Teatr na Dynasach, pałac ks. de Nassau
1779	Teatr Wielki, později Narodowy, Plac Krasieńskich (do roku 1833)
1782	Teatr Mały, Łazienki
1783	Teatr Stanisława Augusta, sál v Královském zámku (obnoveno)
1788	Teatr w Pomarańczarni, Łazienki
1790	Teatr na Wyspie, Łazienki
1791	Teatr w Królikarni, pałac hr. Tomatisa

První etapa výstavby divadel v Severní Americe v 18. století

1716	Williamsburg, Williamsburg Theatre (postaveno)
1749	Philadelphia, Pine Street Theatre
1749	Baltimore, Baltimore Theatre
1750	New York, Nannan Street Theatre
1750	New York, Nassau Street Theatre
1751	Williamsburg, Williamsburg Theatre (obnoveno)
1758	New York, Crurger's Wharf Theatre

Tabulky

1759	Philadelphia, Society Hill Theatre
1761	New York, Beekman Street Theatre
1761	Newport, Newport Theatre (postaveno)
1762	Providence, School for Moral Discourse
1766	Philadelphia, Southwark Theatre
1767	New York, John Street Theatre
1773	Charleston, Charleston Theatre
1793	Philadelphia, Chestnut Street Theatre
1793	Newport, Newport Theatre (obnoveno)
1794	Baltimore, Holliday Street Theatre
1794	Boston, Federal Street Theatre
1795	New York, Park Street Theatre
1796	Boston, Haymarket Theatre
1798	Boston, Federal Street Theatre

Nejdůležitější střediska v 17. a v 18. století:

New York	5 divadel
Philadelphia	4 divadla
Boston	3 divadla

Nejvýznamnější evropská divadla postavená v 19. století

1816	Londýn, Theatre Royal, English Opera House
1818	Londýn, Old Vic
1833	Varšava, Teatr Wielki
1848	Berlín, Opernhaus
1874	Paříž, Opéra
1876	Bayreuth, Festspielhaus
1887	Vídeň, Burgtheater (nová budova)
1893	Krakov, Teatr Miejski

Tabulky

Divadelní představení v cirkusech na přelomu 19. a 20. století

rok	místo		režisér
1886	Londýn	Hengler's Circus, Euripidova <i>Helena</i>	Edward Godwin
1893	Paříž	Cirque d'Éte, Shakespeareova <i>Veta za vetu</i>	Lugné-Poe
1910	Berlín	Schumann Zirkus, <i>Král Oidipus</i> Hugo von Hofmannsthal	Max Reinhardt
1912–1913	Turné po Francii s různými představeními hranými v cirkusovém stanu		Firmin Gémier
1919	Paříž	Cirque d'Hiver, Saint-Georges de Bouhélier, <i>Oidipus, thébský král</i>	Firmin Gémier

Technické vynálezy zaváděné do divadel v 19. století

Plynové osvětlení		Elektrické osvětlení	
1818	Londýn	1849	Paříž – obloukové lampy
1822	Paříž	po roce 1880 v celé Evropě – žárovky	
1837	Kolín nad Rýnem		
1864	Varšava	Hydraulický pohon jevištních zařízení	
		1884	Budapešť
Točna			
1896	Mnichov		

Divadelní budovy na polských územích postavené do roku 1914 a sloužící dodnes jako sídla profesionálních divadel

1799	Krakov, Teatr Stary (mnohokrát přestavovaný)
1833	Varšava, Teatr Wielki (po obnově)
1836	Varšava, Teatr Rozmaitości (nyní Teatr Narodowy, mnohokrát obnovovaný)
1841	Wrocław, nyní Opera
1875	Poznaň, Teatr Polski
1886	Lublin, nyní Teatr im. J. Osterwy
1890	Bielsko Biala, nyní Teatr Polski
1893	Krakov, nyní Teatr im. J. Słowackiego
1900	Lvov, Teatr Miejski

Tabulky

1900	Kalisz, nyní Teatr im. W. Bogusławskiego
1904	Toruň, nyní Teatr im. W. Horzycy
1906	Katovice, nyní Teatr im. S. Wyspiańskiego
1906	Lódž, nyní Teatr im. S. Jaracza (přestavěno)
1912	Vilnius, Teatr na Pohulance
1913	Varšava, Teatr Polski
1914	Tarnov, nyní Teatr im. L. Solskiego

Masová plenérová představení v první polovině 20. století

rok		představení	režisér
1903	Vaud (Švýcarsko)	<i>Historické představení</i>	Firmin Gémier
1914	Ženeva, na břehu Ženevského jezera	<i>Červnová slavnost</i> , představení ke 100. výročí přistoupení Ženevy do svazku Švýcarské federace	Emile Jaques-Dalcroze
1920	Salzburg, prostranství před katedrálou	<i>Jedermann</i> Hugo von Hofmannsthal	Max Reinhardt
1920	Petrohrad, prostranství před Zimním palácem	<i>Dobytí Zimního paláce</i>	Nikolaj Jevrejnov
1923	Krakov, Wawel	<i>Odmítnutí řeckých vyslanců</i> Jana Kochanowského	Teofil Trzciński
1924	Vilnius, nádvoří University S. Batoriho (navazovalo turné po celém Polsku)	<i>Vytrvalý princ</i> Juliusze Słowackého	Juliusz Osterwa
1929	Varšava, náměstí na Starém Městě	<i>Krakované a horalé</i> W. Bogusławského	Leon Schiller
1933	Florence křížová chodba kláštera Santa Croce	<i>Mysterium o sv. Olivii</i>	Jacques Copeau
1935	Florence Piazza della Signoria	<i>Savonarola</i>	Jacques Copeau

Tabulky

Nerealizované návrhy nových řešení divadelního prostoru z konce 19. a počátku 20. století (výběr)

1887	Reform-Theater Oválný hrací prostor rozdělený rámem na scénu a na proscénium, vysunutě daleko před rám, obklopené ze tří stran amfiteatrálním hledištěm.	architekt Andreas Streit
1898	Theaterprojekt 4000 Kruhový hrací prostor, v polovině scénický rám, kolem zadního půlkruhu rozměrná scéna, kolem předního amfiteatrální hlediště na půdorysu kruhové výše.	architekt Adolf Loos
1912	Projekt divadla na výstavišti v Kolíně nad Rýnem Tři scény vedle sebe, před nimi rozměrný společný přední hrací prostor. Hlediště obdélníkové, amfiteatrální.	architekt Henry Van der Welde
1918	Divadlo s otáčecím hledištěm Amfiteatrální hlediště otáčené uvnitř prstence hracího prostoru rozděleného na jednotlivá dějiště.	architekt Oskar Strand
1924	Sférické divadlo Divadelní prostor uvnitř koule. Hrací prostor v jejím středu na principu plošin a schodů. Prostor pro diváky ve stěnách koule.	architekt Andreas Weinger
1925	Mejercholdovo divadlo v Moskvě (v roce 1932 byla vypracována druhá verze návrhu a začalo se s výstavbou, která byla v roce 1935 přerušena) Oválný, otevřený, proměnlivý hrací prostor, vybavený dvěma točnami a technickým stropem, obklopený ze tří stran amfiteatrálním hledištěm.	režisér Vsevolod Mejerchold architekti M. G. Barchin, S. Vachtangov
1926	Totální divadlo Kruhový, otevřený hrací prostor ze tří nebo ze čtyř stran obklopený amfiteatrálním hledištěm na oválném půdorysu. Za tímto oválem rozsáhlá scéna. Částečná proměnlivost prostorových uspořádání. Značná mechanizace. Možnost filmové projekce.	režisér Erwin Piscator architekt Walter Gropius
1928	„Simultánní divadlo“ Kruhový, amfiteatrální prostor pro diváky obklopený dvěma pohyblivými prstenci hracího prostoru, na nichž lze připravit různá místa děje.	scénograf Andrzej Pronaszko architekt Szymon Syrkus
1931	Návrh divadla v Charkově Kruhový, otevřený hrací prostor obklopený ze tří stran hledištěm a pohyblivý prstenec hracího prostoru, který obklopuje základní hrací prostor i hlediště.	architekt Zdenko von Strizic a Karl Ebbecke

Tabulky

1935	„Pohyblivé divadlo“ Kruhový, amfiteatrální, pohyblivý prostor pro diváky obklopený nepohyblivým prstencem hracího prostoru, na němž lze vytvářet různá místa děje	scénograf Andrzej Pronaszko architekt Stefan Bryła
1937	Divadlo práce Obdélníkový, zcela proměnlivý prostor (12 variant vzájemného uspořádání hracích prostorů a prostorů pro diváky)	režisér Emil F. Burian architekt Miroslav Kouřil

Moderní divadelní prostory před druhou světovou válkou

1908	Weimar, Hoftheater Kukátková scéna s možností úpravy scénie: orchestrístě nebo scénum spojené s úrovní sálu.	architekt Max Littmann
1908	Mnichov, Künstlertheater „Reliefní divadlo“. Rozlehlé scénum. Mělká scéna. Jednotlivé amfiteatrální hlediště.	režisér Georg Fuchs scénograf Fritz Erler
1913	Paříž, Théâtre Vieux-Colombier (Starý holubník) „Holé jeviště“ (<i>Tréteau nu</i>). Vznikalo postupně od roku 1913, kdy se začalo přestavovat divadlo Athénée Saint-Germain až do roku 1920. Stálé základní uspořádání na prázdné kukátkové scéně. Přední hrací prostor se stupňovitě snižoval na úroveň sálu, zadní a horní hrací prostory spojovaly schody.	režisér Jacques Copeau návrh Louis Jouvet
1914	New York, Teachers College Kruhový, centrální hrací prostor obklopený prostorem pro diváky.	
1919	Berlín, Grosses Schauspielhaus Vzniklo přestavbou cirkusu. Rozlehlý přední hrací prostor obklopený ze tří stran hledištěm. Za ním kukátková scéna.	režisér Max Reinhardt architekt Hans Poelzig
1919	Salzburg, Festspielhaus Rozlehlý přední hrací prostor. Velká scéna s pohyblivým portálem (novinka). Amfiteatrální hlediště oválného půdorysu.	architekt Hans Poelzig
1925	Paříž, divadlo na výstavě dekorativního umění Rozlehlý přední hrací prostor, za ním tři scény vedle sebe (obě postranní odchýlené v mírném úhlu od osy).	architekt Auguste Perret
1926	Cambridge, Festival Theatre Rozlehlý přední hrací prostor snižující se stupňovitě do hlediště, za ním je umístěna scéna.	režisér Terence Gray
1933	Varšava, Studio Im. S. Żeromskiego Přestavěná kotelná. Zcela proměnlivý prostor umožňující libovolné uspořádání. První realizovaný návrh tohoto druhu na světě.	architekti Helena a Szymon Syrkusovi

Tabulky

Moderní řešení divadelního prostoru kolem poloviny 20. století (výběr)

1940	Seattle (Washington, USA) Pentagon Theatre Centrální hrací prostor pětiúhelníkového půdorysu obklopený ze všech stran diváky.	architekt Glen Huges
1944	Malmö, Městské divadlo Částečně proměnlivý prostor. Kukátková scéna, před ní rozlehlý přední hrací prostor obklopený ze všech stran diváky, lze na něm umístit hlediště. Možnost upravovat počet míst v hledišti od 53 do 795.	architekti Erik Lallerstedt a Sigurd Lewerentz
1948	Birmingham (Velká Británie), The Arena Theatre Stálé divadlo v cirkusovém stanu. Rozlehlý přední hrací prostor obklopený ze tří stran amfiteatrálním hledištěm; malé jeviště s dvěma bočními vchody po obou stranách, vedoucími do předního hracího prostoru.	návrh John English
1950	Miami (Florida, USA), Experimental Theatre University of Miami Proměnlivý prostor. Základní varianty: otevřený hrací prostor – hlediště ze tří stran, centrální hrací prostor – hlediště ze všech čtyř stran.	architekti Robert Little a Marion Manley
1951	Bristol, University of Bristol Rozměrný hrací prostor obklopený ze tří stran diváky; malý horní hrací prostor.	návrh Richard Southern
1952	Londýn, Cockpit Theatre Hrací prostor obklopený ze tří stran diváky. Malá scéna.	návrh Ann Jellicoe
1953	Londýn, Theatre Center Hrací prostor obklopený ze tří stran diváky. Malá scéna.	návrh Brian Way
1953	Stratford (Ontario, Kanada) The Shakespearean Festival Theatre Prostor „alžbětinského“ typu; rozlehlý přední hrací prostor obklopený ze tří stran amfiteatrálním hledištěm; zadní i horní hrací prostor (stálá konstrukce).	návrh Tanya Moiseiwitsch a Tyrone Guthrie architekti Rounthwaite a Fairfield
1953	Milán, Teatro San Erasmo Centrální, osmiúhelníkový hrací prostor. Amfiteatrální hlediště ze dvou stran (250 míst).	architekti Antonio Carmineti a Carlo de Carli
1954	Paříž, Théâtre en Rond Centrální, kruhový hrací prostor obklopený dokola amfiteatrálním hledištěm.	návrh André Villiers a Paquita Claude

Tabulky

1955	Milán, Teatro alla Maschere Malý proměnlivý prostor (89 míst). Dvě varianty: 1. kruhový hrací prostor obklopený ze tří stran diváky, 2. půlkruhový, hrací prostor, hlediště z jedné strany. Není zde scéna.	architekti Vittorio Caneva, Gianni Grilletto, Vittorio Lattuada
1957	Mannheim, Nationaltheater Dva sály, první s proměnlivým prostorem; dvě základní varianty: hrací prostor proti prostoru pro diváky a centrální hrací prostor s hledištěm ze dvou stran; lze upravovat počet míst v hledišti (580–805).	architekti Gerhard Weber, H. D. Hämer, Herbert Fischer
1959	Gelsenkirchen, Stadttheater Dva sály. První s kukátkovou scénou. Druhý s proměnlivým prostorem; varianty: kukátková scéna, centrální uspořádání a systém plošin a lávek, procházejících hledištěm.	architekti Werner Ruhnu, Ortwin Rave, Max von Hausen

Francouzské kulturní domy postavené přičiněním André Malrauxe

1961	Havre	1968	Grenoble
1963	Bourges	1968	Rennes
1963	L'Est Parisien	1969	Reims
1966	Thonon	1969	Nevers
1967	Firminy	1971	Angers
1967	Saint-Étienne		

Tabulky

Nejvýznamnější moderní divadelní budovy ve světě, postavené v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století

1960	Dallas (Texas, USA), Kalita Humphreys Theatre Scéna kruhového půdorysu (s točnou) jejíž přední část tvoří rozměrné proscénium obklopené ze tří stran hledištěm. Dvě mělké postranní scény.	architekt Frank Lloyd Wright
1960	Cambridge (Massachusetts, USA), Loeb Drama Centre, Harvard University Proměnlivý prostor. Základní varianty: kukátková scéna s obdélníkovým proscénium obklopeným ze tří stran hledištěm, centrální čtvercový hrací prostor, hlediště ze čtyř stran.	architekt Hugh Stubbins scénograf George Izenour
1960	Berlín, Studiové divadlo na Akademii výtvarných umění Proměnlivý prostor. Základní varianty: kukátková scéna, centrální hrací prostor – hlediště ze dvou, ze tří nebo ze čtyř stran; maximálně 650 jednotlivých sedadel.	architekt Werner Düttmann
1961	Brusel, Národní divadlo Dva sály, v prvním kukátková scéna, v druhém proměnlivý prostor s dvěma základními variantami: kukátková scéna s proscénium, jehož rozměry lze upravovat, nebo centrální hrací prostor obklopený ze tří stran hledištěm.	architekt Jacques Cuisinier
1961	Washington, Arena Stage Proměnlivý prostor. Dvě základní varianty: centrální obdélníkový hrací prostor obklopený ze čtyř stran hledištěm a otevřená scéna obklopená hledištěm ze tří stran.	architekt Harry Weese
1962	Chichester (Velká Británie), Festival Theatre Prostor „alžbětinského“ typu. Stálá konstrukce. Amfiteatrální hlediště obklopuje ze tří stran otevřený hrací prostor, na němž se nacházejí nevelký dolní hrací prostor a horní hrací prostor (dvě poschodí) spojené pomocí systémů schodů. 1365 míst. Konstrukční prvky, zařízení, reflektory apod. jsou odkryté.	architekti Philip Powell, Hidalgo Moya
1963	Eindhoven (Holandsko), Městské divadlo Dva sály, první s kukátkovou scénou, druhý s proměnlivým prostorem. Amfiteatrální hlediště v něm obklopuje ze tří stran centrální hrací prostor, který lze obměňovat; velký zadní hrací prostor.	architekti G. G. Greenen, L. R. T. Oskam
1965	New York, Vivian Beaumont Repertory Theatre, Lincoln Center Dva sály. V prvním kukátková scéna s možností přistavovat velké proscénium, obklopené ze tří stran hledištěm (1140 míst). V druhém otevřený hrací prostor šestiúhelníkového půdorysu, obklopený ze tří stran hledištěm (299 míst).	architekti Jo Mielziner, Eero Saarinen

Tabulky

1966	Amiens (Francie), Maison de la Culture Dva sály. V prvním kukátková scéna, před ní rozměrný hrací prostor vybavený dvěma točnami, které umožňují záměnu za dva segmenty hlediště, jež pak obklopuje přední hrací prostor ze tří stran. Druhý je malý sál s kukátkovou scénou.	architekt Pierre Sonrel
1967	Helsinki, Národní divadlo Dva sály. V prvním kukátková scéna. V druhém proměnlivý prostor: kruhový, v základní variantě centrální hrací prostor různým způsobem obklopaný diváky.	architekt Timo Penttilä
1967	Webster Groves (Missouri, USA), Loretto Hilton Center Proměnlivý prostor: oválný, otevřený hrací prostor s měnitelnými rozměry, ze tří stran obklopaný hledištěm, za hracím prostorem mělká scéna.	architekti Kurphy a Mackey
1968	Huston (Texas, USA), Alley Theatre Dva sály. V prvním kukátková scéna s velkým předním hracím prostorem. V druhém centrální čtvercový hrací prostor, hlediště ze čtyř stran.	architekt Ulrich Frazen
1968	Birmingham (Alabama, USA), Southern College Theatre Proměnlivý prostor, základní varianta: kruhový, otevřený hrací prostor obklopaný ze tří stran amfiteatrálním hledištěm	architekti Warren, Knight a Davis
1968	Grenoble (Francie), Maison de la Culture Dva sály. V prvním kukátková scéna. V druhém kruhové amfiteatrální otáčecí hlediště obklopené prstencem otáčecího hracího prostoru, za ním na jedné straně otevřená scéna.	architekti André Wogensky a Jacques Polieri
1968	Rennes (Francie), Maison de la Culture Dva sály. V prvním kukátková scéna. V druhém proměnlivý prostor, dvě základní varianty: centrální, oválný, otevřený hrací prostor obklopaný ze tří stran amfiteatrálním hledištěm, a kukátková scéna s proscéníem různé velikosti.	architekti Jacques Carlu a Michel Joly
1969	Hull (Velká Británie), Gulbenkian Centre University of Hull Prostor zcela proměnlivý v sále obdélníkového půdorysu, základní varianty: centrální hrací prostor, diváci ze čtyř stran, aréna, diváci ze tří stran, hrací prostor a prostor pro diváky proti sobě.	architekti Peter Moro a kol.
1969	Ottawa, National Arts Centre Tři sály. V prvním kukátková scéna, 2 300 míst. V druhém kukátková scéna s možností postavit rozměrný přední hrací prostor obklopaný ze tří stran hledištěm, maximálně 900 míst. Ve třetím zcela proměnlivý prostor, neomezené množství variant na šestiúhelníkovém půdorysu, 300 jednotlivých otáčecích sedadel.	architekti Affleck, Desbarats, Dimakopoulos, Lebensold a Sise
1969	Ulm, Stadttheater Dva sály. V prvním kukátková scéna s hledištěm pro 817 diváků. V druhém zcela proměnlivý prostor, neomezené množství variant na šestiúhelníkovém půdorysu, 200 jednotlivých sedadel.	architekt Fritz Schäfer

Tabulky

1969	Huston (Texas, USA), Alley Theatre Dva sály. V první mělká scéna s velkým předním hracím prostorem. V druhém zcela proměnlivý prostor, čtvercový půdorys.	architekt Ulrich Frazen
1970	Düsseldorf, Düsseldorf Spielhaus Dva sály. V prvním kukátková scéna, v hledišti 1008 míst. V druhém zcela proměnlivý prostor, přibližně obdélníkový půdorys, maximálně 309 míst.	architekt Bernhard Plau
1971	Münster Stadttheater Dva sály. V prvním, postaveném v roce 1956 kukátková scéna, v hledišti 956 míst. V druhém zcela proměnlivý prostor na půdorysu nesymetrického pětiúhelníku, maximálně 388 míst.	architekti Harald Deilmann, Max von Hausen, Ortwin Rave, Werner Ruhнау
1972	Vitry sur Seine, Théâtre Jean Vilar Prostor zcela proměnlivý, šestiúhelníkový půdorys, maximálně 700 jednotlivých křesílek, která složená tvoří krychle využívané rovněž k úpravě hracího prostoru.	architekt Pierre Braslawski scénograf Bernard Guillaumont
1973	Sydney, Opera Dva sály. V prvním kukátková scéna, v druhém kukátková scéna s proměnlivou částí proscénia.	architekt Jørn Utzon
1973	Oklahoma City (Oklahoma, USA), Mummer's Center Tři sály. V prvním arénový, otevřený hrací prostor obklopaný ze tří stran amfiteatrálním hledištěm s 600 místy. V druhém zcela proměnlivý prostor, kruhový půdorys, maximálně 250 jednotlivých sedadel. Ve třetím zcela proměnlivý prostor určený pro práci divadelní školy.	architekt John M. Johansen scénograf David Hayes
1975	Karlsruhe, Badisches Stadttheater Dva sály. V prvním proměnlivý prostor, dvě základní varianty: kukátková scéna nebo centrální hrací prostor obklopaný ze čtyř stran hledištěm. 1000 míst. V druhém zcela proměnlivý prostor na čtvercovém půdorysu, maximálně 500 míst.	architekt Helmut Bätzner
1976	Paříž, Théâtre National Populaire, Palais de Chaillot Velký sál s proměnlivým prostorem, maximálně 1200 míst (před přestavbou bylo v sále s kukátkovou scénou 2700 míst.)	projektant André-Louis Perinetti
1977	Londýn, National Theatre Tři sály. The Olivier: kruhový, otevřený hrací prostor v rohu čtvercového sálu, amfiteatrální hlediště. 1160 míst. The Lyttelton: sál s kukátkovou scénou, možnost přistavět velké proscénium, 890 míst. The Cottesloe: sál obdélníkového půdorysu se zcela proměnlivým prostorem, maximálně 400 míst.	architekt Denis Lasdun konzultanti Laurence Olivier, Peter Hall

Obrovské „kulturní“ stavební komplexy z druhé poloviny 20. století

- 1951–1977 Londýn, South Bank
Koncertní sál (3 000 míst), Queen Elizabeth Hall (1 106), Purcell Room (3 072), galerie, nádvoří k sochařským výstavám, National Film Theatre (komplex kin), The Olivier Theatre (1 160), The Leytelton Theatre (890), The Cottesloe Theatre (400), restaurace, kavárny apod.
Celkem 3 divadla, 3 koncertní sály, 1 kino, 1 galerie.
- 1955 Varšava, Pałac Kultury i Nauki
Kongresový sál (3 200 míst), Teatr Dramatyczny (750), Teatr Studio (540), Teatr Lalka (280) a další prostory, ve kterých se odehrávají kulturní, vědecké a sportovní události.
Celkem mj. 3 divadla a 1 koncertní sál.
- 1961–1971 Francie, 10 velkých kulturních domů
Každý z nich (až na jednu výjimku) má dva divadelní sály, kina, výstavní, klubové, recepční prostory, diskotéky, knihovny, restaurace, bary apod.
- 1962–1966 New York, Lincoln Center for the Performing Arts
Filarmonie Hall (2 836 míst), New York State Theatre (2 719), Vivian Beaumont Repertory Theatre, dva sály (1 140 a 299), Metropolitan Opera House (3 788), Julliard School, čtyři sály – Julliard Theatre (961), Alice Tully Hall (1 060), C. Michael Paul Recital Hall (277), Theater Workshop (1 277), knihovna, restaurace, bary apod. Celkem 8 divadel, 1 velký koncertní sál a další prostory.
- 1965–1967 Montreal, Place des Arts
Salle Wilfrid-Pelletier (opera, kino, 2 983 míst), Théâtre Maison-neuve (1 290), Théâtre Port-Royal (832).
Celkem 3 divadelní sály.
- 1964 Birmingham, Midlands Arts Center for Young People (USA)
Swan Theatre (přibl. 2 000 míst), Cygnet Theatre (přibl. 800), Studio Theatre (200), Hexagon Theatre (100), Concert Hall, galerie, kino, kryté bazény, klubové sály, restaurace apod.
Celkem 4 divadla a 1 koncertní sál.
- 1965 Canberra, Theatre Center
Dvě divadla (1 200 a 312 míst), galerie, klub.
- 1968 Melbourne, Victorian Arts Center
Koncertní sál (2 500 míst), Opera (1 800), divadlo (750), experimentální divadlo, konferenční sál (350-1000), galerie, knihovna, restaurace, bary apod.
Celkem 3 divadla, 1 koncertní a 1 konferenční sál.
- 1969 Ottawa, National Arts Center
Opera a koncertní sál (2 165 nebo 2 372 míst), divadlo (800), experimentální divadlo (288), nádvoří využívané k sochařským výstavám, recepční sál, restaurace, kavárna apod. Celkem 3 divadla.

- 1970 Washington, J. F. Kennedy Center for the Performing Arts
Opera House (2300 míst), Concert Hall (2761), Eisenhower Theatre (1142), Film Theatre (500), Artim Gallen, výstavní pavilon, restaurace, kavárny, bary apod.
Celkem 5 velkých sálů, v nichž lze uvádět představení.
- 1972 Erie (Pennsylvanie, USA), Greater Erie Civic Center
Sports Arena (přibl. 10 000 míst), Convention Hall (2500), Auditorium Music-Hall (2000), Civic Theatre, dva sály (800 a 500 míst), restaurace, kavárny, obchody apod.
Celkem 5 velkých sálů, v nichž lze uvádět představení.
- 1972 Birmingham (Alabama, USA), Birmingham-Jefferson Civic Center
Indoor Coliseum (aréna, 19 000 míst), divadlo (800), Concert Hall (3000).

Polská divadla postavená v letech 1945-1980

1949	Bydhošť	Teatr Polski
1949	Varšava	Teatr Narodowy (obnovené po značném poškození)
1950	Wrocław	Teatr Polski (obnoveno)
1954	Varšava	Teatr Dramatyczny (Pałac Kultury i Nauki)
1954	Varšava	Teatr Studio, dříve Klasyczny (Pałac Kultury i Nauki)
1954	Varšava	Teatr Lalka (Pałac Kultury i Nauki)
1955	Nová Huť	Teatr Ludowy
1965	Varšava	Teatr Wielki (obnoven po značném poškození)
1967	Lódž	Teatr Wielki
1967	Gdaňsk	Teatr Wybrzeże
1972	Varšava	Teatr Mały (adaptace jiného objektu)
1975	Varšava	Teatr Powszechny (zcela přestavěný)
1975	Varšava	Teatr na Woli (adaptace jiného objektu)
1975	Opole	Teatr im. J. Kochanowskiego
1979	Gdyně	Teatr Muzyczny

Tabulky

Velké festivaly nové hudby v letech 1968–1970

Woodstock (New York, USA)	500 000 účastníků
Altamont (Kalifornie, USA)	300 000 účastníků
Wight (ostrov v kanálu La Manche)	250 000 účastníků
Hyde Park, Londýn	250 000 účastníků
Wright (Minnesota, USA)	200 000 účastníků
Rotterdam (Holandsko)	200 000 účastníků
Bath (Velká Británie)	200 000 účastníků

Představení v prostředí historické architektury ve druhé polovině 20. století (výběr)

Avignon, Papežský palác	Książ, zámek
Carcassone, zámek	Nový Sad, zámek
Elsinor, zámek	Paříž, Place de Marais
Krakov, Wawel, Barbakan	Spoletto, náměstí

Bibliografie

- Albert Maurice:** *Les théâtres de la foire (1660-1780)*, Paris 1900.
- Albert Maurice:** *Les théâtres des boulevards (1789-1848)*, Paris 1902.
- Allen James Turney:** *Stage Antiquities of the Greeks and Romans and Their Influence*, New York 1927.
- Allevy-Viala Marie-Antoinette:** *Inscenizacja romantyczna we Francji*, přeložil Wojciech Natanson, Warszawa 1958; pův. vyd. *La Mise en scene en France dans la première moitié du XIXe siècle*, Paris 1938.
- Aloi Roberto:** *Architettura per lo spettacolo*, Milano 1968.
- Altman George, Freud R., MacGowan Kenneth, Melnitz William:** *Theatre Pictorial*, Berkeley – Los Angeles 1953.
- Appia Adolphe:** *Dzielo sztuki żywej*, přeložili Janina Hera, Leszek Kossobudzki a Hanna Szymańska, Warszawa 1974; pův. *L'oeuvre d'art vivant*, Geneve – Paris 1923.
- Apuleius Lucius** (polská transkripce Apulejusz), *Metamorfozy, albo zloty osioł*, přeložil Edwin Jedrykiewicz, Warszawa 1953; pův. *Metamorphoses sive Asinus aureus* (pozděně antický, latinsky psaný román z 2. stol. n. l.), česky *Zlatý osel, čili Proměny*, Praha 1960, přeložil Ferdinand Stiebitz.
- Artaud Antonin:** *Teatr i jeho sobowtór*, přeložil Jan Błoński, Warszawa 1966; pův. *Le théâtre et son double*, Paris 1945, česky část textů In: *Divadlo Antonina Artauda* (neprodejný výtisk), I. a II. díl, Praha 1987 a 1988 v překladu Jana Kopeckého, který titul převáděl jako *Divadlo a jeho dvojeneč*; pod tímto názvem později vydán celý soubor (různé verze překladu Jana Kopeckého zredigoval a doplnil Ladislav Šerý), Praha 1994.
- Art and the Stage, Painters and Sculptors Work for the Theater:** vyd. Henning Rischbieter, New York 1969.
- Bab Julius:** *Teatr współczesny*, přeložil Edmund Misiolek, Warszawa 1959; pův. *Das Theater der Gegenwart*, Leipzig 1928.
- Bablet Denis:** *Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870 a 1914*, Paris 1965.
- Bablet Denis:** *La mise en scène contemporaine*, Paris 1968.
- Bablet Denis:** *Les révolutions scéniques du XXe siècle*, Paris 1975 (vybrané stati In: *Scénographie 2/76*, Divadelní ústav, Praha 1976, překladatel neuveden).
- Bablet Denis** (red.) *L'Expressionisme dans le Théâtre Européen*, Paris 1971.
- Barbachowska B.:** *Rozbijanie sceny pudetkowej w Polsce w latach 1945-1975*, Uniwersytet Wrocławski (strojopis), 1979.
- Barchin G. B.:** *Architektura teatru*, Moskva 1947.
- Bauer-Heinhold M.:** *The Baroque Theater*, New York 1967.

Bibliografie

- Bealieu Henri:** *Les théâtres du boulevard de Crime (1752-1862)*, Paris 1902.
- Biały L.:** *Nazistowskie koncepcje teatru*, Uniwersytet Wrocławski (strojopis), 1979.
- Bieber Margarete:** *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton, New York 1961.
- Biegański Piotr:** *Teatr Wielki w Warszawie*, Warszawa 1961.
- Biegański Piotr:** *U źródeł architektury współczesnej*, Warszawa 1972.
- Biehn Heinz:** *Les fêtes en Europe*, Paris 1963.
- Biner Pierre:** *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, Lausanne 1968.
- Boll André:** *Théâtre, spectacles et fêtes populaires dans l'histoire*, Marseille 1942.
- Bożyk Eugeniusz:** *Historia architektury budynku teatralnego i techniki sceny w teatrze europejskim*, Kraków 1956.
- Bowman N. A., Silverman M.:** *Contemporary Theater Architecture*, New York 1965.
- Braun Kazimierz:** *Druga reforma teatru?*, Wrocław 1979; česky v překladu Jiřího Vondráčka. *Druhá divadelní reforma?*, Praha a Brno 1993.
- Braun Kazimierz:** *Nowy teatr na świecie (1960–1970)*, Warszawa 1975.
- Braun Kazimierz:** *Teatr wspólnoty*, Kraków 1972.
- Brecht Bertolt:** *Wartość mosiądzu*, překl. neuveden, Warszawa 1975; v orig. *Der Messingkauf* (pro studijní účely a pro zamýšlený poslední díl nedokončeného odeonského souborného vydání díla Bertolta Brechta přeložil do češtiny Rudolf Vápeník).
- Brook Peter:** *Pusta przestrzeń*, přeložil Witold Kalinowski, Warszawa 1977; pův. *The Empty Space*, London 1968; česky v překladu Aloise Bejblíka: *Prázdný prostor*, Praha 1988.
- Carpolino Jérôme:** *Życie codzienne w Rzymie w okresie rozkwitu cesarstwa*, přeložila Marie Pakcińska, Warszawa 1960.
- Ciolek Tadeusz Machej, Olędzki Jacek, Zadrożyńska Anna:** *Wyrzeczyisko o świętowaniu w Polsce*, Warszawa 1976.
- Claudel Paul:** *Możliwości teatru*, výbor Ireny Sławińskiej v překladu Marie Skibniewské, Warszawa 1971; pravděpodobně čerpáno In: *Mesidées sur le théâtre*, Paris 1966.
- Cohen Gustave:** *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français de Moyen Âge*, Paris 1951.
- Cohen Gustave:** *Le théâtre en France au Moyen Âge*, Paris 1928.
- Copeau Jacques:** *Naga scena*, výbor připravila Zofia Reklewska (Braunová), přeložila Marie Skibniewská, Warszawa 1972.
- Craig Edward Gordon:** *O sztuce teatru*, výbor připravil Grzegorz Sinko, přeložila Marie Skibniewská, Warszawa 1964; pův. *On the Art of the Theatre*, London 1911.
- Decugis Nicole, Reymond Suzanne:** *Le Décor de théâtre en France du Moyen Âge à 1925*, Paris 1953.
- „*The Drama Review*“, č. 39, 1968, monografické číslo „*Architecture/Environment*“.
- Duvignaud Jean:** *Sociologie du théâtre*, Paris 1965.
- Duvignaud Jean:** *Spectacles et société*, Paris 1970.
- Dzieduszycka Marie:** *Apocalipsis cum figuris*, popis přestavení, Krakow 1974.
- Eliade Mircea:** *Sacrum, mit, historia*, překl. neuveden, Warszawa 1973.
- Eliade Mircea:** *Traktat o historii religii*, překl. neuveden, Warszawa 1966.
- Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1954.
- Ferrario J.:** *Storia e descrizione de principali teatri antichi e moderni*, Milano 1930.

Bibliografie

- Frydecki Andrzej:** *Projektowanie budynków widowiskowych dla teatru, muzyki i filmu*, Wrocław 1976.
- Fuchs Georg:** *Die Revolution des Theaters: Ergebnisse aus dem Münchener Künstler Theater*, München und Leipzig 1909.
- Furttenbach Joseph:** *O budowie teatrów*, přeložil a k vydání připravil Zbigniew Raszewski, Wrocław 1958.
- Gerkan Armin von, Müller-Wiener Wolfgang:** *Das Theater von Epidaurus*, Stuttgart 1961.
- Giedion Sigfried:** *Czas, przestrzeń i architektura, narodziny nowej tradycji*, přeložil Jerzy Olkiewicz, Warszawa 1968.
- Goldoni Carlo:** *Pamiętniki*, přeložila Maria Rzepińska, Warszawa 1958; česky část I. *Paměti In: Komédie Svazek třetí*, Praha, 1957.
- Grotowski Jerzy:** *Towards a Poor Theatre*, Holstebro 1968.
- Guerrilla Street Theater:** vyd. H. Lesnik, New York 1973.
- Gussmann Hans:** *Theatergebäude*, díl 2.: *Technik des Theaterbaum*, Berlin 1954.
- Guthrie Tyrone:** *A New Theater*, New York 1964.
- Hall Edward T.:** *Ukryty wymiar*, přeložila Teresa Hołówko, Warszawa 1978.
- Henderson M. C.:** *The City and the Theater: The History of New York Playhouses*, New York 1973.
- Histoire des spectacles.** In: *Encyclopédie de la Pléiade*, díl zpracovaný pod red. ved. Guy Dumura, Paris 1965.
- Horowitz Bronislaw:** *Teatr operowy*, Warszawa 1963.
- Chambers Edmund K.:** *Elisabethan Stage*, Oxford 1951.
- Izenour George C.:** *Theater Design*, New York 1977.
- Joseph Stephen:** *New Theater Forms*, New York 1970.
- Jotterand Franck:** *Nowy teatr amerykański*, přeložili Zofia a Kazimierz Braunovi, Warszawa 1976; původně *Le nouveau Théâtre américain*, Paris, Le Seuil, 1970.
- Kaprow Allan:** *Assemblages, Environments, Happenings*, New York, Abrams, 1966.
- Kirby Michael:** *Happenings*, New York, Dutton, 1969.
- Korski Witold:** *Współczesne tendencje w architekturze teatru*, Kraków 1967. „Sprawozdania PAN“, sešit 1-4.
- Kourilski Françoise:** *Le Bread and Puppet Theatre*, Lausanne, La Cité, 1971.
- Kowalski Jan Wierusz:** *Dramat a kult*, Warszawa 1977.
- Kozień M.:** *Wybrane zagadnienia organizacji przestrzeni teatralnej*, Politechnika Krakowska (strojopis) 1975.
- Krassowski Feliks:** *Scena Narastająca. Zasady i projekty*, Kraków 1926.
- Król-Kaczorowska Barbara:** *Budynek teatru. Rozwój funkcji i form do roku 1833*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975.
- Król-Kaczorowska Barbara:** *Teatr dawnej Polski, budynki, dekoracje, kostiumy*, Warszawa 1971.
- Lampart B.:** *Rozbijanie sceny pudełkowej w Polsce w latach 1900-1939*. Uniwersytet Wrocławski (strojopis) 1979.
- Lawrenson T. E.:** *The French Stage in the XVII century*, Manchester 1957.
- Leacroft Richard:** *Civic Theatre Design*, London 1969.
- Leacroft Richard:** *The Development of the English Playhouse*, New York 1973.
- Lerlerc Hélène:** *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris 1946.
- Lepik Wilhelmina:** *Teatr starożytny. Matematyczne podstawy jego struktury u Witruwiusza i w zabytkach*, Wrocław 1949.
- Le Lieu théâtral à la Renaissance.** *Etudes réunies et présentées par Jean Jacqout, Elie Konigson, Marcel Oddon*, Paris 1968