

## Česká divadelní architektura poválečného půlstoletí [2.část]

(Fragment připravených dějin divadelní architektury v České republice)

### PROJEKTY KULTURNÍCH DOMŮ Z PŘELOMU 50. A 60. LET

Souběžně s projekty nových divadelních budov, popsány v minulé kapitole, se plánovaly i nové kulturní domy. Ze soutěží na jejich projekty vzešlo velké množství zajímavých návrhů; věnujme však pozornost pouze těm, které přinesly skutečně podnětná řešení divadelních sálů.

Od ledna do dubna 1959 proběhla soutěž na projekt **kulturního domu Krajské odborové rady v Pardubicích**.<sup>1</sup> Zde nás zaujme především společná práce A. Zikmunda & M. Řepy & F. Rozhona & V. Kučavy s amfiteatrálním hledištěm na šestiúhelníkovém půdorysu a účelně řešeným jevištním prostorem: za divadelní scénou a společným záklisím následovalo estrádní jeviště, orientované opačným směrem do velkého společenského sálu. – S pardubickou soutěží se částečně překrývala velkoryse založená soutěž na kulturní dům v Litvínově. První veřejná a anonymní fáze proběhla od března do září 1959, druhá omezená neanonymní fáze následovala na jaře 1960; do té postoupilo 6 z 50 v první soutěžní fázi podaných návrhů.<sup>2</sup> Uvolněností dispozičního rozvrhu, rozvádějícího i do rozvětveného exteriéru kompozice z šestiúhelníkových modulů, zaujme už v první fázi projekt trojice **Radim Dejmál & Jaroslav Paroubek & Jan Sedláček**, která také získala prvenství ve druhém kole. Tam byl zvolený kompoziční princip zásadně posílen, ale právě divadelnímu sálu byl nyní určen relativně tradičnější tvar dosti protáhlého výsečového amfiteátru. – Do třetice pak byla v roce 1959 vyhlášena soutěž na obrovský všeodborový **kulturní dům a organizační budovu Krajské odborové rady v Plzni**.<sup>3</sup> Z oceněných návrhů upoutá práce J. Nováčka a Jiřího Ulmana dobově příznačnou kompoziční uvolněností, v řešení divadelních sálů (vedle hlavního i menší pro dětská představení) však nepodali nic mimořádného ani tito už zkušení projektanti divadelních budov a interiérů.

Velkou invenční pestrostí se vyznačovala soutěž na projekt **kulturního domu v Praze–Vysočanech** (1. 10. 1960–15. 3. 1961).<sup>4</sup> Zvláště mezi neoceněnými (a pro nás tedy anonymními) návrhy jsou některé, které přinášejí v dispozici divadelních sálů myšlenky, které se uplatnily úspěšněji v soutěžích následujících let. Tak třeba projekt pod heslem “Motýl”, zasazující do svérázné kompozice na důsledně dodržované osnově trojúhelníků a šestiúhelníků divadelní sál s amfiteátrém na půdorysu příčně disponovaného šestiúhelníku, v němž výrazně vysunutá lichoběžníková předscéna prolamuje tradiční portálový předěl, čímž celý prostor míří zřetelně k aktuálně sledovanému halovému typu. Nebo projekt s grafickou značkou oranžového čtverce, oživující základní pravoúhlou dispozici asymetrickými momenty: šikmou orientací obloukových řad v okrouhlém hledišti divadelního sálu, vychýleným vetknutím lichoběžníkového kinosálu do pravoúhle hranolového bloku.

Od července 1961 do ledna 1962 proběhla soutěž na projekt **Domu múzických umění v Brně**.<sup>5</sup> Podle programu tu měla být velká koncertní síň pro Státní filharmonii (1500 míst), komorní scéna pro 300 diváků, aula, specializované učebny, tělocvična, plavecký bazén. Řešení malého školního divadla nebylo pro zúčastněné autory zřejmě dost inspirativní, jejich fantazie se mnohem bohatěji rozvíjela ve formování hlavního koncertního sálu, kde sledujeme se zájmem třeba projekt čtveřice **Mojmír Marcinka & Marie Marešová & Peter Brdka & Florián Kanis** s geddesovským čtvrtkruhovým, po diagonále do rohu pravoúhlého systému orientovaným amfiteátrém; u **Věry a Vladimíra Machoninových** diagonální vyšíkmení komorního auditoria v obdélné síni nebo asymetrickou dispozici velkého koncertního sálu na nepravidelném polygonálním půdorysu. Na krajní mez pak uvolnila svou fantazii **Olga Kristiánová**, když všechny tři hlavní sály (vždy s obloukovými amfi-

teátry) situovala do oddělených těles na čočkovém půdorysu.

Z jiné příbuzné oblasti zaslouží naši připomínku výsledky soutěže na **vzorové projekty kin pro 380 a 550 sedadel** (1. 8. 1960–14. 1. 1961), kde se ještě radikálněji než v současných divadelních návrzích ukázala snaha projektantů dát architektuře kina technicky a funkčně zdokonalené řešení v netradičním formálním vyjádření.<sup>6</sup> Přesvědčivě o tom hovoří v obou kapacitních kategoriích vítězný projekt dvojice **V. Bořuta & A. Daříček**, nabízející řadu variant, jak hlavní sál na půdorysu sférického trojúhelníka zavázat do přízemního pravoúhlého bloku nástupních a služebných prostor. Jednotný prostor hlediště na výrazně stoupajícím profilu je obecným znakem interiérů, v jejichž půdorysech se pravidelně uplatňují lichoběžníkové nebo polygonální tvary.

### JIHOČESKÉ PŘÍNOSY

Oproti početné řadě vypisovaných, čelnými projektanty obesílaných, ale posléze bez realizací opuštěných soutěží upoutá svou plodnou přímočarostí aktivita, kterou dovedli k pozitivním výsledkům na přelomu 50./60. let divadelníci jižních Čech: jednak sled netradičně řešených divadel převážně pod širým nebem podle projektů českobudějovického scénografa Joana Brehmse, jednak úspěšná dostavba městského divadla v Táboře.

#### Divadla Joana Brehmse<sup>7</sup>

Joan Brehms – původem Lotyš – zakotvil po neklidném putování během předchozích dvou desetiletí r. 1945 v **Českých Budějovicích** a stal se jako scénograf platným členem **Jihočeského divadla**. Nespokojoval se přitom tvorbou samotných scénických výprav, ale jeho ctižádostí se stalo vytvoření celého divadelního prostoru v novém netradičním pojetí. Zatímco řada obdobně ambiciózních návrhů na stavbu nových divadelních budov přišla nazmar pro nemožnost realizace, Brehms zvolil šťastně schůdnější cestu, když k uskutečnění svých představ použil nákladově méně náročnou formu přírodního divadla. Využil k tomu úspěšně pořádaných **Jihočeských festivalů v Českém Krumlově**, na jejichž třetím ročníku instaloval v zámeckém parku otočné hlediště, z něhož festivaloví diváci 9. června 1958 poprvé sledovali inscenaci hry *Lofter aneb Ztracená tvář* G. Weisenborna. Šlo tehdy o ryze pokusný čin na improvizované, ručně obsluhované

konstrukci pro pouhých 40–60 diváků; ale už následujícího roku (1959) stála v krumlovském zámeckém parku strmě stoupající kovová tribuna pro 450 diváků na elektricky ovládané točně. Inscenace Jiráskovy *Lucerny* tehdy plně vytěžila z půvabů přírodního prostředí, jehož jednotlivé partie nebo zase křehkou architekturu rokokového letohrádku vyvolávala z noční tmy citlivá světelná režie pro pohled diváků, směřovaných pohybem točny vždy do nových dějišť. – Technické vybavení otočného hlediště i jeho rozměry se dále zvětšovaly a zdokonalovala se i scénická, zejména světelná technika. Zároveň se však začalo pociťovat, že dané prostředí zámeckého parku je pro pokračující sled inscenací poněkud stereotypní a jeho autentické komponenty dokonce i svazující.

Brehms však svou představu netradičně řešeného divadelního prostoru dále rozvíjel. Vedle počínů spíše snad příležitostného charakteru v působivém využití původně nedivadelních prostorů – jako byl třeba *Fidelio* na nádvoří krumlovského zámku nebo *Hra lásky a náhody* uprostřed řad v tamním Maškarním sále – nás ovšem zajímají především ty případy, kdy Brehms umělými prostředky vytvářel nově pojímaná prostředí divadelních inscenací. Tak r. 1965 zřídil v **rajském dvoře českobudějovického dominikánského kláštera** divadlo arénového typu, s hledištěm obklopujícím ústředně situovanou scénickou točnu. Velkou inscenační funkčnost prokázalo řešení **otevřené scény na nádvoří hradu Karlštejna** z r. 1968. Pro tamní tradičně zavedená představení *Noci na Karlštejně* zřídil Brehms hlediště, stoupající 32 řadami ve dvou příčnou plošinou oddělených sektorech. V tomto základním uspořádání sledovali diváci exteriérové scény, v nichž jako pozadí figurovalo jedno z nádvorních průčelí. Pro intimnější interiérové výjevy se spodní sektor zdvihl do opačného sklonu a hra se přenesla na plošinu mezi oběma, nyní proti sobě se svazujícími bloky.

Když v 70. letech probíhaly v **Jihočeském divadle**, stejně jako v **karlovarském Divadle V. Nezvala** stavební práce a i pro diváky bylo možno využívat v podstatě jen prostor jeviště, improvizoval Brehms i v těchto podmínkách – při novém budějovickém nastudování Weisenbornovy *Ztracené tváře* instalací divácké tribuny na scénické točně, v Karlových Varech při *Svatbě Krečinského* vyzdvižením hracích pódia mezi protilehlými řadami diváckých křesel i vytvořením podmínek pro hru přímo uprostřed obecnstva.

Svým koncepčním myšlenkám dal Brehms monumentální podobu v **projektu polydimenzionálního divadelního zařízení** z let 1969–70. Jestliže jsme si už dříve všimli inspirací Gropiovým projektem totálního divadla, pak myšlenka polydimenzionálního zařízení sleduje tento vzor zvláště blíže. Útvar je opět určen k realizaci v přírodním prostředí, do jehož jednotlivých sektorů se natáčí amfiteátr na točném; novinkou (a to je právě návrat k podstatě Gropiova řešení) je však začlenění vnitřního jádra amfiteátru na samostatně pohyblivé točném s malou hrací plochou čočkového půdorysu na nejnižší úrovni. Obdobně jako na Karlštejně lze přenést hru – nyní plynulým pohybem – z exteriéru do uzavřeného prostoru mezi oběma amfiteátry. – Tento Brehmsův projekt se však už neuskutečnil, stejně jako příbuzně koncipované podněty, s nimiž přicházel během příprav na rekonstrukci Jihočeského divadla v 70. a 80. letech.

### Rozšíření městského divadla v Táboře

Od prosince 1887 se v Táboře hrálo v divadle, postaveném podle projektu **Františka Buldry**. Je to budova spíše reprezentativní než funkčně účelná, a tak byla v poválečných letech pochopitelná snaha po rozšíření a modernizaci dosavadního divadla, jehož stav se krom toho během doby zhoršil natolik, že na rozhraní let 1958/59 se uvažovalo o jeho uzavření a radikální adaptaci. Pak se však naskytla možnost řešit věc dvorní přístavbou v sousedním domě, který tábořská obec získala do svého majetku.<sup>8</sup> Projekt byl zadán česko-budějovickému Stavoprojektu, kde byl zpracováním úkolu pověřen **Václav Drozda**, úpravu interiéru včetně akustiky řešila **Irma Antonovičová**. Práce začaly počátkem roku 1960, od jara 1965 začínalo divadlo postupně sloužit svému účelu a 31. října došlo k slavnostnímu otevření provedením *Jiráskovy Lucerny*.

Táborské spojení historického divadla s novostavbou moderní scény a prostorného hlediště je v našem prostředí ojedinělé. Projektantovi se přitom podařilo účelně skloubit oba články tak, že nové divadlo bylo orientováno kolmo na osu divadla starého s propojením ve společném zákulisí. Pro celkové řešení divadelního prostoru si projektant nepoložil ambicióznější cíl než vytvořit standardní, jen v podružných rysech modernizovanou kukátkovou scénu – což byl s ohledem na předpokládaný charakter divadla přístup zcela realistický. Jeviště dostalo ovšem aktuálně vyžadovanou možnost

rozšíření předscénou nad orchestřištěm pro 50–60 hudebníků i úzkými postranními jazyky, vyběhajícími až na úroveň paté parterové řady. Hlediště se 635 sedadly má výrazně stoupavý parter na protáhlém půdorysu nepravidelného šestiúhelníka a čelně orientovaný balkón obdobně strmého profilu. Tvarování stropu se širokou horizontální šterbinou až nad patou diváckou řadou vytvořilo příznivé podmínky pro čelné nasvětlování scény, dřevěným obložením hledištního prostoru s nepravidelně tvarovanými panely rozdílných odstínů na zalamaném půdorysu vyřešila interiérová architektka jak výtvarnou úpravu rozměrných bočních stěn, tak akustiku poměrně velkého sálu.

### DIVADELNÍ PROJEKTY A REALIZACE ŠEDESÁTÝCH LET

Už sklonek padesátých let a potom celá léta šedesátá znamenaly dobu velkého rozkvětu našeho divadelnictví, které svými špičkovými inscenacemi a v neposlední řadě (či snad zejména) díly našich scénografů dosahovalo světové proslulosti. Důvodně se proto volalo po nových divadelních budovách, umožňujících volné rozvinutí teprve tušených či mnohdy spíše z teoretických pozic proklamovaných inscenačních tendencí. Představa takových potřeb zřetelně ovlivnila koncepci nových projektů.

### Soutěž na projekt divadla a kulturního domu v Hradci Králové

Během 60. let byly v Hradci Králové vypsány dvě soutěže na projekt nového divadla – pokaždé ve spojení s další budovou příbuzného určení. Při první soutěži, která proběhla od října 1960 do dubna 1961,<sup>9</sup> šlo o komplex kulturního domu obvykle širokého poslání, v němž bylo divadlu určeno zvláštní oddělené postavení. Autoři všech známých projektů řešili ostatně vztah jednotlivých složek ve značně volné skladbě, takže divadlo mělo v jejich projektech i navenek podobu samostatné budovy přirozeně dominantního charakteru. Také hradecká soutěž sledovala v první fázi vyřešení urbanistické úlohy – zajímavé zde už pro složitost situace v určeném prostoru. Na tuto stránku problému se soustředili projektanti především, a tak možná i proto nepřinesly jejich návrhy pro samo divadlo výraznější výsledky než nedávná soutěž v Prešově.

Nejvýše ocenění **Vlastibor Klimeš & Eva Růžičková & Vratislav Růžička & Milan Vašek** jako by se v hradeckém projektu připravovali na odvážné řešení, které zanedlouho přinesli do soutěže v Pardubicích, když amfiteátrální hlediště zasadili do sálu na kruhovém půdorysu. Jeho tvar však zahalili navenek široce proskleným kvádrem. **Luboš Doutlík & Jindřich Krise** se znovu inspirovali gropiovskou myšlenkou amfiteátru, transformovatelného pohybem mohutné točny na arénový prostor s hrací plochou uprostřed. Trojice **Jiří Gřegorčík & František Rozhon & Miroslav Řepa** rozdělila funkce navrhovaného kulturního komplexu do tří samostatných budov s převážně lichoběžníkovými sály, jiné projekty přinesly stále výrazněji se prosazující šestiúhelníkový systém. – Pro jevištní sekci je příznačné bohaté dimenzování pomocných prostor, zcela převážně se uplatňuje už tradiční křížový půdorys jeviště.

#### Soutěž na projekt operního a baletního divadla v Pardubicích

Jak známo, měly už Pardubice vzhledné a účelně řešené městské divadlo, postavené v l. 1907–1909 podle plánů **Antonína Balšánka**. V souvislosti s předpokládaným rozvojem města bylo v letech 1960–61 rozhodnuto vybudovat ještě další divadlo, určené opeře a baletu. Na nový projekt byla v červenci 1961 vypsána veřejná anonymní soutěž, v níž se sešlo 43 prací a která byla uzavřena na jaře 1962. Porotě předsedal **Josef Kittrich**, jeden z význačných účastníků nedávné soutěže na projekt Realistického divadla, dále tu působili **Zdeněk Vávra**, spoluautor čerstvého realizačního projektu téhož divadla, významný reprezentant moderních směrů naší architektury z meziválečných let **R. F. Podzemný**, vůdčí osobnost naší novodobé scénografie **František Tröster**, horlivý propagátor nových proudů v divadelní architektuře **Miroslav Kouřil** a další. I toto složení soutěžní poroty spoluzpůsobilo, že pardubické výsledky ukázaly po Prešovu nové perspektivy divadelní architektury u nás.<sup>10</sup>

Konvenční řešení divadla s kukátkovou scénou bylo jednoznačně zavrženo, cílem se stala maximální flexibilita prostoru. Někteří projektanti volili zase gropiovskou cestu, když spodní část hledištního amfiteátru a přední část hrací plochy založili na mohutné točně a vytvořili tím možnost mechanizované konverze amfiteátru na arénu. Tak byl pojat projekt skupiny **Vlastibor Klimeš & Eva Růžičková &**

**Vratislav Růžička & Milan Vašek**, v jejichž návrhu i systémem pohyblivých stěn dával navíc podmínky k vytvoření také šifřkově proměnného hledištního prostoru. Tým princip zvolila i dvojice **Rudolf Oplt & Josef Menzl**, a **Karel Gogela** jej dokonce zasadil do systému prstencového uspořádání s kruhovou dráhou, procházející napříč scénou a obepínající i celé hlediště. Střízlivější úvaha vedla jiné projektanty k návrhům pevného půdorysu, připraveného zásadně ke snadnému alternativnímu využití ve formě halového prostoru, ale umožňujícího vhodně disponovaným systémem jevištních zdvižných stolů i další prostorové varianty – způsobem méně efektním než pomocí gropiovské točny, ale pro předpokládanou praktickou potřebu patrně dostatečně vyhovujícím. Tak řešili své projekty **Ivo Klimeš, Stanislav Nábělek & Mojmir Böhm** (ti spíše než arénovou variantu nabídli možnost rozšířit hrací plochu mústkovými jazyky po stranách hlediště) nebo **Anton Cimmermann & Dušan Kuzma**. Všechny tři návrhy přitom založily svou prostorovou kompozici na šestiúhelníkové osnově. Časopisecké komentáře k publikovaným návrhům shodně vyzdvihovaly koncepční novost maximálně variabilního projektu **Františka Fencla**; tato práce však byla pro neúplnost ze soutěže vyřazena a její plány nebyly zveřejněny. – Bohaté technické vybavení scény bylo společným znakem všech projektů.

Jestliže pardubická soutěž učinila i ve vynalézavosti prostorových variant další krok za výsledky prešovské akce, zásadně nové byly důsledky, které pardubičtí autoři vyvodili ze zákonitostí svých prostorových kompozic pro exteriér. Tak určili svým divadlům tvar centrály **VI. Klimeš & kol.** nebo **Ivo Loos & Jindřich Malátek**, tak dodrželi základní šestiúhelníkovou osnovu i v exteriéru **S. Nábělek & M. Böhm** nebo s až artistním efektem **A. Cimmermann & D. Kuzma**.

Čtyři nejvýše oceněné návrhy (**V. Klimeš & E. Růžičková & V. Růžička & M. Vašek; I. Klimeš; S. Nábělek & M. Böhm; R. Oplt & J. Menzl**) byly určeny k postupu do následující užší soutěže; tato fáze se však už neuskutečnila.

#### Soutěž na projekt divadla a budovy rozhlasu v Hradci Králové

Poznali jsme už výsledky soutěže na projekt divadla a kulturního domu, která v Hradci proběhla na přelomu let 1960/61. K realizaci nedošlo a r. 1968 byla vypsána nová

soutěž, v jejímž zadání se tentokrát spojoval projekt divadla s budovou rozhlasu. Do neanonymní soutěže vyzvali vypsavatelé šest autorských kolektivů, došlo pět návrhů.<sup>11</sup> Soutěžní program položil důraz na plnou variabilnost divadelního prostoru, čemuž účastníci soutěže hleděli vyhovět pohotově sloužící mechanizací. Dva ze známých projektů (Miroslav Řepa & František Rozhon & Jiří Gřegoričik a B. Petránek & Jan Rejchl & Jan Zídka & Karel Schmied & Milan Rejchl) využily už několikrát připomenutého gropiovského vzoru. Oba projekty se však odlišují od dřívějších podobných řešení v pardubické soutěži tím, že gropiovský princip nyní uplatňují v sálech nikoliv kruhového, ale šířkově polygonálního půdorysu. Do tohoto prostorového rámce zapadla přitom ústředněji druhá varianta, již Řepa & kol. řešili variabilnost prostoru: nikoliv využitím točny, ale tak, že podstatnou plochu scény i přední část hlediště založili na šestiúhlé bázi, rozdělené sítí trojúhelných propadlových stolů, jejichž proměnným nastavením dostával celý prostor výhledný tvar. Záměru sloužilo také to, že projekt rozšířil technické vybavení jeviště výrazně směrem do hledištního prostoru a umožnil tak plně uplatnění světelné techniky i mechanické kinetiky na celé hrací ploše v jakémkoliv uspořádání: stalo se tak jednak rozšířením provaziště s tahy i osvětlovacími můstky až těsně nad přední divácké řady, jednak (ve variantě) obohacením jevištní točny o vnější samostatný prsteneček, překračující svým obvodem líc portálu.

Odlišný způsob k dosažení programem vyčtené prostorové variability zvolili Jaroslav Černohorský & František Flašar & Zdeněk Vávra, když pevná sedadla umístili na čtyřech vozech, volně přeskupitelných v divadelním prostoru do libovolných sestav. Tvar hledištního sálu pak ozvláštnili asymetrickou dispozicí půdorysného polygonu. Skladebný princip z polygonálních modulů promítla většina návrhů i do exteriéru; jen B. Petránek & kol. dali exteriéru pravouhlý půdorys, ale velmi efektní účín sledovali netradiční modelací celé divadelní budovy v podobě komolé pyramidy, ve vstupní části interiéru pak vložili atria a zimní zahrady. – Jako většina jiných akcí, i hradecká soutěž skončila bez realizace.

### Městské divadlo v Mostě

Rozsáhlá povrchová těžba hnědého uhlí na severu Čech přinesla v 50. a 60. letech kromě devastace krajiny i zánik mnohých lokalit, mezi nimi starobylého města Mostu. Pres-

tižnost akce přitom vedla k nebyvale štědrému uvolnění finančních prostředků na vyvážení způsobených škod a zároveň k propagandistickému využití provedených opatření. V Mostě samotném se to týkalo třeba technicky atraktivního přesunu pozdně gotického kostela za hranici těžební zóny a rozhazovačně velkorysý výstavby nového města místo demolovaných čtvrtí, kde také zaniklo staré divadlo (Alex. Graf, 1910–1911). Pro nově plánované město se ovšem pamatovalo se všemožným vybavením – včetně divadla. Na jeho projekt byla vypsána soutěž, která proběhla od října 1967 do března 1968 a byla obeslána celkem 20 návrhy, z nichž 5 oceněných bylo po soutěži zveřejněno.<sup>12</sup> Nežli se však obrátíme k jejich rozboru, zrekapitulujme si dobové souvislosti: V roce vypsání mostecké soutěže se otevíralo **městské divadlo ve Zlíně**, dva roky už hrálo **brněnské Janáčkovovo divadlo**. Ze soutěžních akcí byly v živé paměti výsledky tří soutěží z let 1961–62: na **Dům múzických umění v Brně**, na **divadlo a kulturní dům v Hradci Králové** a programem i výsledky nejdůležitější pro **operu a balet v Pardubicích**. Souběžně s mosteckou soutěží probíhala nová soutěž na **divadlo a rozhlasovou budovu v Hradci Králové** a všemi těmito akcemi vyznačené tendence reflektovala mezitím (1966) i soutěž na **ideové řešení festivalového kina a hotelu v Karlových Varech**.<sup>13</sup>

Jak napsal předseda poroty Jaroslav Paroubek, vybízelo v Mostě už soutěžní zadání projektanty k experimentálnímu pojetí, přičemž volné urbanistické podmínky jim plně umožňovaly soustředit se na architekturu vlastní divadelní budovy a její prostorové řešení. Snad nejdůležitější byl v tom směru projekt Evy Gutové & Jiřího Růžičky: volná sestava šestiúhelníkových buněk tu obklopovala ústřední (rovněž šestiúhlý) sál, v němž přesuny čtyř samostatných vozů se stoupajícími řadami sedadel umožňovaly libovolnou modelaci hledištní sekce ve stejně flexibilních vztazích k jevišti, opět pružně formovanému v půdorysu i výškovém vývinu soustavou propadlových polí. Jiří Eckert s Helenou Langmajerovou vyšli ve své dispozici z kruhové scény s hustou sítí čtvercových propadel, obkroužené dvoupětinovým obloukem amfiteátru. Evžen Kuba aplikoval ve svém návrhu (jako už v Prešově) znovu gropiovský princip transformovatelného amfiteátru. Relativně nejtradičněji ze známých projektů řešil danou úlohu návrh Rudolfa Bergera & Míty Hejduka, zahrnující v hledišti i boční balkóny. Tento návrh také jako

jediný ze zveřejněných dal divadlu vnější pravoúhlý plášť klasicizujícího členění, zatímco ostatní autoři neváhali vyjádřit nekonvenčnost svých prostorových kompozic i navenek: **J. Eckert & H. Langmajerová** doplnili hlavní okrouhlou stavbu dalšími členy volné sestavy rovněž na kruhových půdorysech, **E. Kuba** obklopil oválné jádro divadelní budovy asymetrickými oblouky dalších sektorů se spirálově vedenými rampami; **E. Gutová s J. Růžičkou** vyjádřili členitost své drúzovité sestavy nepravidelným výškovým rozlišením jednotlivých prostorových buněk, z nichž některé zvýraznili i odvážně vysouvaným obrysem horních partií stavby.

První cenu v soutěži získal a k realizaci byl určen projekt **Ivo Klimeše** – snad i proto, že jeho autor volil šťastnou cestu rovnováhy mezi požadovanou variabilitou nově zakládané scény i střízlivým odhadem předpokládané praxe, mezi hledáním efektivního architektonického výrazu i podmínkami stavební ekonomie. Podobně jako **Gutová s Růžičkou** se přiklonil k aktuálnímu způsobu skladby z šestiúhelníkových modulů, celku však dal sevřený tvar, seskupený kolem ústředního prostoru ve funkčně asymetrickém rozložení komponent. K jevišti na půdorysu pravidelného šestiúhelníku se připojovala prostorná boční a o něco omezenější zadní scéna, do přední sekce jevištního prostoru byla vevázána nižší část hlediště na půdorysu nepravidelného šestiúhelníku s příkými řadami, podobně pokračovaly na půdorysu rozšiřujícího se lichoběžníku další řady sedadel – jen s křídelnými úseky zalamovanými v tupých úhlech na způsob amfiteátru. Celá plocha jeviště (včetně oddílů po obou stranách předních diváckých řad) byla rozdělena souvislou sítí trojúhelníkových propadů. To byl základní nástroj scénické mechanizace a zároveň prostředek k vytvoření alternativního prostorového typu vyzdvižením druhého půdorysně zalamovaného amfiteátru v jevištním sektoru.

Stavba měla začít roku 1972, ale stalo se tak až r. 1979 a divadlo bylo otevřeno teprve roku 1985. **I. Klimeš** mezitím na projektu dále pracoval. Už plány, zveřejněné v roce původně předpokládaného zahájení stavby,<sup>14</sup> přinesly určité změny: na jevišti byla opuštěna myšlenka trojúhelníkové propadové sítě, přibyla však naopak talířová točna, vysunovatelná z mírně rozšířené zadní scény; možnost výstupů na vyběhajících bočních jazycích byla omezena, výrazně však byla vyjádřena široká variabilita portálového otvoru mobil-

ními stěnami šikmého orámování; hlediště dostalo jednotnější tvar amfiteátru zhruba lichoběžníkového půdorysu s řadami v tupouhlém zalamování. – V realizované podobě<sup>15</sup> se hlediště důsledněji podrobilo systému celkové šestiúhelníkové osnovy s postupně zužovanými obloukovými řadami za polovinou sálu. U jevištního portálu zůstala zachována variabilita jeho rozponu, znovu byla rozšířena možnost hry na bočních pódiích po stranách hlediště. Nově byla pojata mechanika jeviště: základem je velká bubnová točna, zahrnující i vysunutý segment široké předscény a nesoucí jednak excentricky umístěný disk menší talířové točny, jednak alternativně využitelný propad orchestřiště. Přínosy se tedy týkaly především lepších možností hry na dobře vybavené předscéně a v bocích hlediště; naproti tomu arénová alternativa platí spíše teoreticky. Určujícím rysem vstupních prostor je jasná světlost a poutavá členitost půdorysně i vertikálně propojeného interiéru s působivě odstupnými a nepravidelně vystupujícími vnitřními galeriemi. Objem budovy se zkoncentroval rozumnou redukcí zákulisních a dflenských prostor, exteriér dostal harmonicky členitý tvar s převažujícími prvky šestibokých hranolů v zajímavém kontrastu hladkých světlých stěn a prosklených ploch kouřového zbarvení.

Po opakovaných úspěších v předchozích divadelně projekčních soutěžích se tedy **Ivo Klimeš** dočkal toho, že jeho mostecký projekt dospěl přes nepříjemné odklady k realizaci ve stále ještě vysoce aktuální podobě. Osud mu přitom přál i dále v tom, že v mezidobí od prvního mosteckého projektu až do otevření tohoto divadla mohl své schopnosti na poli divadelního projektování znovu aktivně uplatnit.

### **Divadlo Jiřího Myrona a další práce Ivo Klimeše**

Trvalou součástí divadelního života v **Ostravě** byla představení, konaná už od sklonku 19. stol. v českém **Národním domě**, během doby několikrát upravovaném. Podstatná modernizace se uskutečnila v l. 1939–41, po válečném poškození byl dům opraven v prvním mírovém údobí. Jeho název byl tehdy změněn na **Lidové divadlo**, od r. 1954 pak **Divadlo Jiřího Myrona**. Roku 1966 byla provedena celková rekonstrukce podle projektu **Petra Gleicha, R. Skalníka a N. Valíčkové** – aniž přitom byla zásadně dotčena celková dispozice. V noci ze 6. na 7. prosince 1976 však vypukl v divadle požár, který poničil budovu natolik, že se její prostá obnova ukázala jako nemožná. Bylo proto rozhodnuto při zachování

původního průčelí strhnout podstatnou část budovy s jevištěm i hledištěm a celou divadelní sekci postavit podle zcela nového projektu, jehož vypracování bylo zadáno Ivo Klimešovi, s nímž na řešení interiérů spolupracoval Radim Ulman. Ještě r. 1977 byla zpracována koncepční studie rekonstrukce, ale k otevření divadla došlo až 28. 4. 1986.<sup>16</sup>

Projektování a stavba ostravského Divadla Jiřího Myrona tedy probíhaly souběžně se závěrečnou fází budování divadla v Mostě. Obě stavby spojuje koncepční příbuznost, ale zároveň vystupuje různost jejich výrazu. Na rozdíl od ostře řezaných tvarů mosteckého divadla preferoval autor v Ostravě oblé tvary válců, oválů, kruhů. Proti světlému kamennému obložení v Mostu zvolil nyní (jeho slovy) "vzhledem k ostravské šedivosti [...] kontrastní červenou barvu lesklého keramického obkladu". – Podmínky staveniště položily určité meze projektantově tvůrčí fantazii, charakter divadla s převládajícím hudebním repertoárem diktoval další podmínky zejména v řešení interiéru. V budově zásadně pravoúhlého založení dostalo hlediště pro 680 diváků tvar dvojetážového, v obou podlažích výrazně stoupavého amfiteátru s homolovitým půdorysem parteru a náznakem dvou lóží v krátce vyběhávajících bočních výstupcích balkónu. Markantním činitelem výtvarného řešení hledištního interiéru je modelace stropu do příčně položených vln mohutných válcovitých útvarů, které se osvědčily i ve své akusticky odrazné funkci a poskytly vhodné podmínky pro instalaci osvětlení. – Jeviště s úměrně dimenzovanou zadní scénou má jednoduchou točnu, orchestřiště je vybaveno zvedacím zařízením, umožňujícím vytvořit stupňovitou základnu pro potřeby orchestru, nebo částečně či úplně vykryt půdorys orchestřiště a vytvořit předscénu. V této partii myslel projektant nejvíce na variabilní inscenační možnosti: až do úrovně sedmé parterové řady vedl jazyky bočních pódíí, pohyblivou úpravou šikmých bočních stěn proscénia vytvořil možnost okamžitého výrazného rozšíření předscény. – Jestliže hledištním prostorům v Mostě i Ostravě dávají hnědavé tóny stěn i čalounění příjemně tlumenou atmosféru, nástupním a společenským prostorám vtiskl projektant v obou případech slavnostní charakter světlou výmalbou i mramorovými obklady, bílým kováním a jasně prosklenými plochami. I v Ostravě se uplatnil motiv vertikálního propojení obou podlaží – širokým kruhovým výřezem ve stropě vestibulu – s jakoby atriovým efektem.

Proti novým řešením mosteckého divadla a Divadla J. Myrona měla relativně méně zásadní význam úprava městského divadla v Ostravě, provedená v letech 1967–71 (tehdy Divadlo Zdeňka Nejedlého, dnes Divadlo Antonína Dvořáka). Podnětem byla rekonstrukce a rozšíření provozní části, s níž projektant spojil i novou úpravu exteriéru, jejíž monumentální pojetí s reliéfně vystupujícími kamennými lisenami nahradilo i nešťastný klasicismus hlavního průčelí z r. 1955.<sup>17</sup>

V době projekčních příprav na stavbu mosteckého divadla připadl však Klimešovi ještě jeden významný úkol z příbuzné oblasti. R. 1969 se uskutečnila soutěž na architektonické řešení koncertní síně Státní filharmonie Ostrava, v níž Klimešův projekt získal první cenu.<sup>18</sup> Pojetí navrhované budovy (která měla stát na stále ještě budované slavnostní třídě přímo proti již realizovanému Fragnerovu kulturnímu domu) je blíže příbuzné architektuře mosteckého divadla ve skulpturálním pojetí exteriéru i řešením interiéru. Základem je zase šestiúhelníková struktura nepravidelného rozvrhu s dominujícím útvarem hlavního koncertního sálu. V něm na rozdíl od symetricky založeného podia dostalo auditorium asymetricky vybíhající tvar se vzrušivě nepravidelným odstupněním balkónů a protínajících se stropních ploch.

## VLEKLÉ REKONSTRUKCE A NÁHLÁ NOVOSTAVBA

V poválečných letech tedy u nás proběhla řada soutěží na projekty nových divadel. Vzešla z nich řada pozoruhodných řešení, ale jen nepatrný zlomek byl doveden k realizaci. Spíše se plynule modernizovala starší divadla, ale stav některých z nich si v údobí od poloviny 60. let už vynutil generální rekonstrukci, která vždy znamenala vylovení provozu i na dlouhou řadu let. Bylo už připomenuto **městské divadlo v Ostravě** (1967–71), následovala **Státní opera** (tehdejší **Smetanovo divadlo**) v Praze (1967–73), **Mahenovo divadlo v Brně** (1972–78), **Mariánské Lázně** (1973–76), **Cheb** (1973–77), **Liberec** (1974–76), **Plzeň** (1980–86), **Mladá Boleslav** (1982–85), **Stavovské divadlo** (1982–91). Vždycky přitom šlo o rekonstrukci jevištní sekce a její vybavení moderní technikou, v hledištním sektoru a exteriéru zpravidla o citlivou restaurátorskou opravu podle zásad památkové péče.<sup>19</sup> Praktickým potřebám divadelního provozu se přitom vycházelo vstříc nejčastěji zrušením divácky nevyhovujících

míst (nejvyšší galerie, oddíly k stání v pozadí přízemku) a jejich využitím pro technické kabiny, což však někdy vedlo k nepříznivé změně prostorových proporcí (Vinohrady). Zlepšení diváckých podmínek se také sledovalo strmější elevací parterové podlahy nebo obdobnými úpravami na balkónech, kde se v několika případech zrušily dosavadní lóže, jejichž oddíly nahradil souvislý stupňový amfiteátr (Cheb, Mariánské Lázně). Úpravy v zájmu lepší akustiky vedly někdy k výsledkům problematickým z výtvarného hlediska (Kutná Hora), k politováníhodným případům patří třeba necitlivé ochuzení expresionistického interiéru v Krnově nebo pompézní vnitřní přestavba novorenesančního Hankova domu ve Dvoře Králové.

Doslova v ohnisku celonárodní pozornosti však stála rozsáhlá rekonstrukce Národního divadla, uskutečněná v letech 1977–83.<sup>20</sup> Zatímco v jevištním a provozním sektoru byly možné dosti značné přestavby a modernizace, v hledišti a prostorách kolem něho diktovala povaha národem zbožňované památky mimořádnou citlivost přístupů i zároveň vysoké nároky na úroveň odevzdané práce. Tyto požadavky se projektantům pod vedením Zdeňka Vávry i provádějícím pracovníkům a firmám podařilo splnit úspěšně. Podstatnějších zásahů do stavebního organismu nebylo mnoho a jejich řešení vyznělo převážně pozitivně.

Zároveň s rekonstrukcí se však řešil i náročný urbanistický úkol nové zástavby prostoru podél Národní třídy mezi divadlem a voršilským klášteřem, uvolněného zbořením stavebně závadných tzv. Chourových domů na tomto místě. Potřeba zásadního řešení zde byla zřejmě delší dobu a vedla k řadě projektů v několika vlnách už od válečných let. Úkol projektantů byl přitom vždy o to obtížnější, že práce opakovaně probíhala pod podezřívavým dohledem veřejnosti, která má blízko k projevům zjitřených pocitů pokaždé, kdy se jakékoliv rozhodování dotýká přímo či nepřímo Národního divadla. (Nejčastěji vznášeným laickým požadavkem bylo maximální odhalení divadelní budovy i na bočním průčelí, které Zítek ve skutečnosti projektoval s reálným vědomím situování v úzké ulici.) Po soutěžích z let 1958–59, 1962 a 1964 byl vypracováním projektu pověřen vítěz obou posledních soutěží Bohuslav Fuchs, který se svými spolupracovníky splnil daný úkol r. 1966. Po připomínkách ministerstvem kultury jmenované ideové rady (předseda Jar. Fragner) se na novém projektu dále pracovalo; po smrti Bohuslava

Fuchse (1973) bylo projektantovo autorské právo i jeho povinnosti převedeny na Státní ústav pro rekonstrukci památkových měst a objektů, jehož pracovník Pavel Kupka byl také pověřen zpracováním dalších plánů, zásadně schválených r. 1976. Na volném prostranství tak bylo rozhodnuto postavit tři objekty: provozní budovu divadla, restauraci a přímo u Národní třídy samostatnou budovu se společenským sálem.

Rekonstrukce Národního divadla i výstavba nových budov už značně pokročily, když bylo nově rozhodnuto právě o posléze jmenovaném objektu, jehož architektura i předpokládané využití se staly předmětem kritických úvah. Rozhodující podnět, jímž se daly věci do pohybu novým směrem, přišel od Josefa Svobody. Ten už nějaký čas usiloval o zřízení vlastní budovy pro LATERNU MAGIKU, jejíž dosavadní umístění v paláci Adria naráželo na stále větší potíže. Byl tu ovšem připraven pozoruhodný projekt, který Svoboda vypracoval za spolupráce svého žáka Jindřicha Smetany a architektů Karla Koutského a J. Kozla:<sup>21</sup> Na prostranství za stanicí metra mezi ulicemi Spálenou a Vladislavovou mělo vzniknout divadlo s osmibokým sálem mimořádné flexibility, v němž se stupňovité divácké tribuny na šestici lehkých vozů mohly nejen spojoval do libovolně směřovaných interiérových sestav, ale podle potřeby i vyjždět ven – ať už k vytvoření inscenačního prostoru pod širým nebem, anebo k dosažení rychlé evakuace v případě ohrožení. Realizace tohoto projektu se však jevila v příliš vzdálené perspektivě, a tak Svoboda vstoupil r. 1980 do úvah o konečném řešení novostavby mezi Národním divadlem a voršilským klášteřem návrhem na její využití pro LATERNU MAGIKU.

Vypracování projektu bylo svěřeno Josefu Svobodovi ve spolupráci se Zdeňkem Kunou, ale stejný úkol byl současně zadán Karlu Pragrovi. První dvojice respektovala plně původní půdorys už značně rozestavěného objektu a jeho řešení pojala v čisté jednoúčelovosti pevného, funkčně odpovídajícího kukátkového prostoru, přičemž jinak znevýhodňující protaženost stavby měla být využita k vybudování hlubokého jevištního zázemí, příhodného právě pro technické potřeby LATERNY MAGIKY. K. Prager sledoval naopak ve svém projektu víceúčelovost a prostorovou flexibilitu.

Oba projekty posoudila ideová rada pro řešení zástavby u Národního divadla 6. 10. 1980 a k provedení doporučila návrh Kunův a Svobodův; autoři však realisticky pouka-



zovali na nutnost prodloužené lhůty k dopracování nově orientovaného náročného projektu, což však městský výbor komunistické strany (jehož stanovisko mělo v celé akci klíčový význam) kategoricky odmítl a trval na původním termínu dokončení 18. 11. 1983. Snad i tento politicky pres-  
tižní důvod způsobil, že vypracováním konečného projektu byl posléze pověřen Karel Prager. Doba však přitom už nepříjemně pokročila a potřebného času dále ubývalo. Přitom úřední projednávání vázlo, takže teprve 7. 10. 1981 byl vydán souhlas a pokyn k zahájení projektových prací v celém rozsahu. Jednostupňová projekční dokumentace pak byla zpracována k 31. 3. 1982, ale projektování detailů a řešení interiéru pokračovaly dále po celou dobu výstavby, na niž posléze nevybylo více než půldruha roku.

Za takových okolností je třeba s vážným uznáním hodnotit kvalitu práce, kterou tu odvedly všechny na realizaci zúčastněné složky. Pokud však jde o koncepční řešení, projeví se v něm všechny nepříznivé důsledky, vyplývající z náhlé změny určené uprostřed rozeběhlé mimořádně náročné stavby: zřejmě nevyhnutelným chvatem způsobená nedostatečná divadelně technická příprava plánu a naopak vypjatá ambicióznost výtvarného výrazu, související se zdůrazňovaným propagandistickým zřetelem, uplatňovaným z politických míst při sledování celé akce.

Ve zveřejněném stanovisku Svazu českých architektů<sup>22</sup> se kriticky poukazovalo na problémy, plynoucí už z neuváženého umístění kvapně budovaného divadla těsně u Národní třídy – bokem hlediště i jeviště bezprostředně nad jejím hlučným provozem. Náležitě zvukové izolace bylo dosaženo důmyslným opláštěváním budovy – dutými skleněnými tvarovkami, předsazenými na ocelových stvolech před kamennou stěnu. I to ovšem – spolu s nutným rozšířením půdorysu do stran i náročnějším technickým vybavením – zvětšilo hmotnost stavby vůči hotovým už základům natolik, že bylo nutné zkrátit budovu o více než 7 metrů, což se nepříznivě projevilo uvnitř i navenek: ztratila se podstatná část zákulisí, v exteriéru se pak nevhodně otevřelo nádvoří před Národním divadlem a vznikl rušivý průhled způsobenou prolukou až k nábřeží.

Tak vznikla tzv. *Nová scéna*, která měla podle původně přijaté koncepce sloužit nejenom činohře, ale i komorní operě, baletu, *LATERNĚ MAGICĚ* a snad i dalším účelům. To vedlo k požadované maximální variabilitě prostoru, jež se

opakovaně zdůrazňovala ve zveřejňovaných komentářích a kterou také projektant vyznačil na svých plánech: od výchozí varianty kukátkové scény s vizuálně potlačeným portálem a výrazně vystupující předscénou přes halový prostor až k pseudoaréně. Při zahajovacím představení (20. 11. 1983 – J. K. Tyl: *Strakonický dudák*; rež. V. Hudeček, výprava Jos. Svoboda) se *Nová scéna* představila veřejnosti ve své nejradikálnější prostorové variantě – arénovém uspořádání. To však bylo také první a poslední využití údajně flexibilního prostoru v této podobě. Praxe totiž ukázala, že projekt nedořešil sledovanou proměnlivost scénického prostoru po technické stránce, takže jeho přestavby by se byly musely provádět ručně za cenu až dvoudenního přerušení provozu mezi realizací různých variant. Projevily se však i další nedomyšlenosti: poddimenzování provozních komunikací včetně výtahů přinášelo problémy při transportu, na nevyhovující akustiku si vystupující zpěváci stěžovali stejně jako na nepřiměřené tepelné a vzduchové hygienické podmínky.

Když roku 1992 přešla *Nová scéna* do výhradního užívání *LATERNY MAGIKY* a následně byly provedeny určité technické úpravy se zřetelem na vyhraněné požadavky nového provozu, potlačily se tím nepříznivé důsledky některých projekčních závad. Mnohá negativa však zůstala: z technicky provozního hlediska třeba neodstranitelná mělkost zákulisí, ve výtvarném směru pak studená monumentalita společenských prostor.

## ZÁVĚREM: EXPERIMENTY – A SNAD I PERSPEKTIVY

Náš přehled české divadelní architektury v poválečném půlstoletí uzavíráme v době, která přinesla naší kultuře nejen vysvobození z dřívějších ideologických omezení, ale zároveň nejednu starost – hmotnou především. Takže uvažovat za té situace o stavbě nových divadel ...? – Přece tu však došlo v relativně krátké době k několika událostem, které je třeba nejen zaznamenat, ale z nichž některé naznačují i tendence, jimiž by se mohl ubírat příští vývoj.

Jako další z řady rekonstrukcí byla v září 1990 dokončena obnova *Jihočeského divadla v Českých Budějovicích*, zahájená po dlouhých přípravách v říjnu 1987.<sup>23</sup> Projektanti *Zdeněk Vávra* & *Jana Štefková* byli postaveni před nevděčný úkol zasadit obnovené divadlo do složitého organismu historicky narostlého domu, střezného dohledem

památkářů. Rezignovali na značný počet divácky problematických míst z dřívějšího uspořádání; zrušili postranní lóže, parteru dali strmější elevaci, balkon rozšířili vysunutými křídly se čtyřmi šikmo vedenými, postupně klesajícími řadami; přesto však nebyly v sále byt' redukované kapacity splněny požadavky dobré viditelnosti beze zbytku. Odvážné řešení střešní partie umožnilo bohaté dimenzování provaziště; dispoziční podmínky v historické budově však dovolily konstrukci propadliště v míře sotva dosahující nutného minima. A tak nelze nad výsledkem než nostalgicky vzpomínat na smělé projekční záměry budějovických soutěží z přelomu 50. a 60. let. – Bez rozpaků však nepohlížíme ani na jinou akci obnovy tradičního městského divadla: v Jihlavě. Tam řešili "rekonstrukci" historického divadla tak, že ponechali kulisu uliční fasády, za ní však celý (konstrukčně asi skutečně neudržitelný) interiér vybourali. K exteriéru byly připojeny některé moderně cítěné komponenty, ale vzácná příležitost vnitřní novostavby nebyla využita pro tvorbu soudobě koncipovaného divadelního prostoru: v železobetonové konstrukci se tu zopakovalo tradiční spojení kukátkové scény s lóžově/poračovým hledištěm (proj. Václav Králíček & Miroslav Melena). Tíž projektanti se přitom podíleli na vzniku dvou ze tří dalších divadel, která svým pojetím znamenají v posledních letech odklon od tradice a mohou i ukázat cestu k postupu novým směrem.

Od r. 1984 se v Brně pracovalo na rekonstrukci paláce pánů z Fanalu pro **divadlo Husa na provázku**.<sup>24</sup> Na projektu se podíleli Václav Králíček, K. Hubáček a J. Hakulín, přestavba byla dokončena r.1993 a obsahuje vedle hlavního sálu pro 300–400 diváků ještě malé "divadlo jednoho herce" pro 100–150 návštěvníků a k tomu alžbětinskou scénu na otevřeném nádvoří, obklopeném ve dvou etážích třemi křídly krytých galerií. Celý projekt byl "šit na tělo" inscenačnímu stylu souboru, který pro svá vystoupení běžně vyhledával sály nedivadelního určení a v těch pak improvizovanou adaptací řešil prostorové vztahy mezi plochou, již si vyhradil pro hru, a ostatkem sálu, kde se místa pro diváky zařídila s využitím prostředků, jaké byly po ruce. Tak tomu vlastně i zůstalo, když Husa na provázku dostavěla svůj dům: alžbětinská scéna je svou podstatou pavlačový dvůr, jakých najdeme v činžácích 19. stol. nespočet; malá scéna vznikla tak, že příhodný klenutý sklep se prostě vybavil skromnými sedadly pro diváky a funkčním osvětlením v místě pro herecké výstu-

py. Avšak i u hlavního sálu se nabízí hovořit o jakési "minimální architektuře" – je to indiferentní sál, poskytující prostě podlahu pro pohyb herců i usazení diváků na stupních postavených ze stejně jednoduchých prostředků, jaké mohou být k dispozici na zájezdu kamkoliv; navíc asketické místky galerií – a potom ovšem potřebná (především světelná) technika, ničím neskrývající svou povahu i vůbec existenci.

Jestliže brněnské divadlo můžeme chápat jako příklad až demonstrativní zdrženlivosti, s níž architekt nabízí hercům příležitost k důkazu, že jsou schopni plného kontaktu s divákem v jakémkoliv technicky přiměřeném prostředí, znamená naopak pražské **Divadlo Spirála** výsledek snahy vtisknout příštím inscenacím nové zákonitosti samotnou dispoziční podstatou divadelního prostoru.<sup>25</sup> Divadlo vzniklo r. 1991 podle projektu Jindřicha Smetany, Jana Loudy, Tomáše Kulíka a Zbyška Stýbla z někdejšího panoramatického kina na pražském výstavišti. Na vnitřní obvod válcovité stavby zavěsili projektanti čtyři spirálové rampy, ústící na divácké galerie, vrstvené až v osmi etážích nad sebou. Tím je dáno jednak centrální situování scény uprostřed půdorysného kruhu, jednak převážně vertikální směr diváckého pohledu – a z obojího ovšem plynou zcela nové důsledky jak pro aranžování celků (prostorové vztahy jsou čitelnější), tak chování jednotlivců (frontálně nazíratelná mimika ztrácí z valné části platnost).

Při nedávné rekonstrukci pořičského paláce pro Obchodní banku byl také nově upraven suterénní divadelní sál, kde léta působil Divadlo E. F. Buriana. Podle projektu Ivana Plicky & Miroslava Meleny tak v l. 1992–94 vzniklo **divadlo ARCHA**,<sup>26</sup> v němž se u nás nejdůslednějším způsobem uskutěčnil tolikrát požadovaný i tolikrát bez realizace projektovaný flexibilní divadelní prostor. Stavebnicová soustava mobilních, výškově proměnných prvků umožňuje bohatou prostorovou variabilitu v řadě obměn od tradiční kukátkové scény s možností plynulého stoupání hledištních teras z parteru až k zadním řadám balkónu, přes dvojitý amfiteátr a různá sálová řešení až k uzavřenému prostoru s centrální scénou. Takovým možností je přizpůsobena i veškerá inscenační – zejména světelná technika.

Jaké závěry se nabízejí a jaké perspektivy lze odhadnout z toho, co obecného můžeme postřehnout na uvedených

posledních příkladech z tvorby naší divadelní architektury. – Všechny tři se ve své koncepci podřizují funkční služebnosti inscenačním záměrům. Už z toho důvodu jistě položili jejich tvůrci jednoznačný důraz na prostorově konstruktivní a technicko-provozní stránku stavby a jejího ústředního interiéru. Dochází však až k jakémusi estetickému nihilismu (Archa se jakkoliv nevtřavým interiérovým finišem jeho extrémě vyhnula), jehož důsledky se pak dostávají do rozporu i s proklamovanými záměry tvůrců (není nejlepší přípravou na “spirituální až okultistický pocit společného prožitku”, když ve Spirále vstoupíme do společnosti temných siluet, z nichž se před mdle osvětlenými obvodovými stěnami stávají neživotné součástky ponuré drátěné klece). Jistěže už je načase, aby vžitým atributem divadelního prostoru přestal být pozlátkový dekor rekonstruovaných historických hledišť, a stejně tak studená monumentalita totalitních “paláců kultury” není hodna návratů. Nicméně – nepozbyla platnosti moudrost zralých funkcionalistů, že funkčnost není pouhá utilitárnost. A právě divadelní architektuře by neměla chybět vůle a citlivost vytvářet k dobrému cíli har-

monické, pohodu navozující prostředí – prostředí kulturních zážitků.

Toto vše však mří na problémy až druhořadé. Podstatné a zásadně pozitivní je, že se tu uskutečnilo cosi dosud nedosaženého: že se solidním způsobem realizovaly divadelní prostory nové povahy, v nichž nekonformně cítící inscenátoři mohou rozvinout postupy, po nichž zatím volaly jen proklamativní výzvy nebo jichž se nejvyšší docilovalo nedokonale improvizovanými prostředky. Jenomže je tu i druhá stránka věci – **možnost je zároveň i podmínkou**: nebudou-li nabídnuté nástroje rezonovat v adekvátních inscenacích, odumřou v planosti.

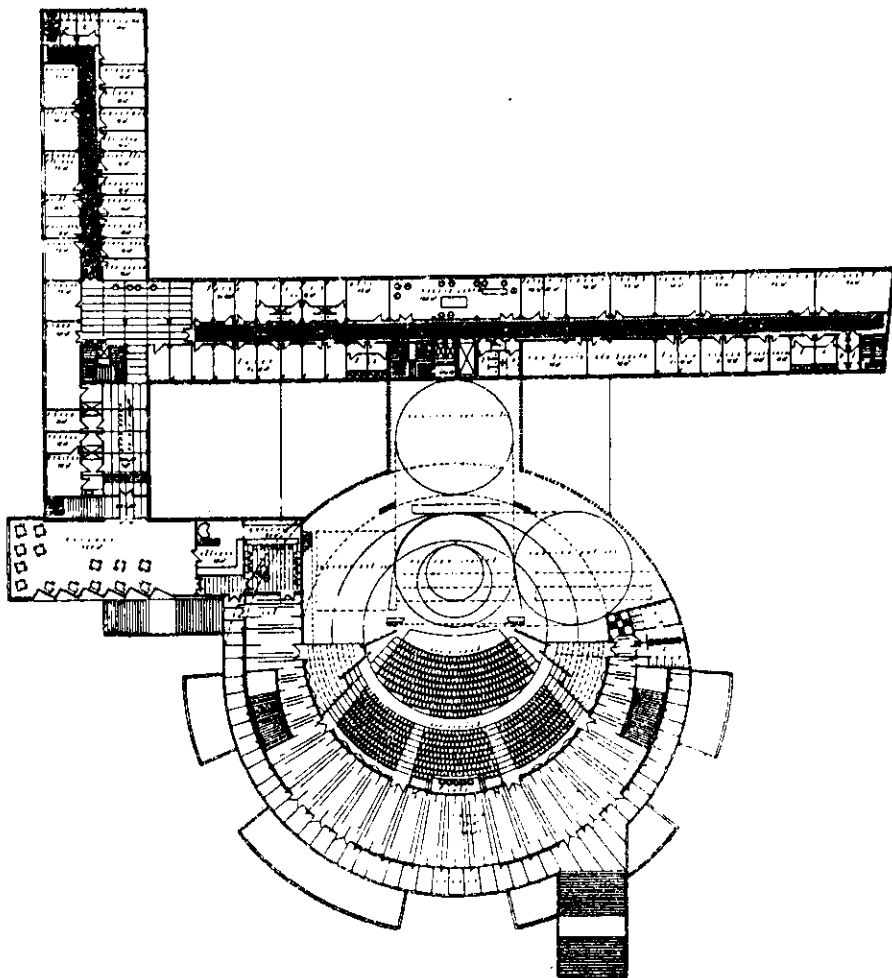
A tak naši přehlídku vývoje české divadelní architektury během uplynulých padesáti let končíme optimisticky ladícím zjištěním, že některé počiny nejnovější doby otevřely branku na cestu divadelní architektury a inscenačního umění směrem dosud neozkoušených drah; dopsané a dočtené stránky však zároveň opouštíme teprve na prvních stupních takové cesty s otevřenými otázkami, na které dosavadní praxe ještě nedala jednoznačné odpovědi.

## Poznámky

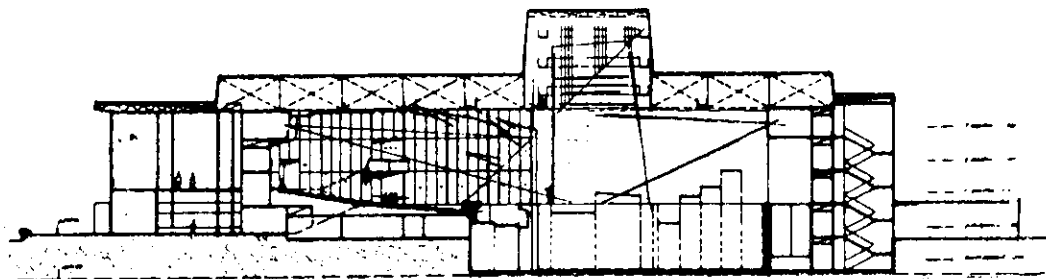
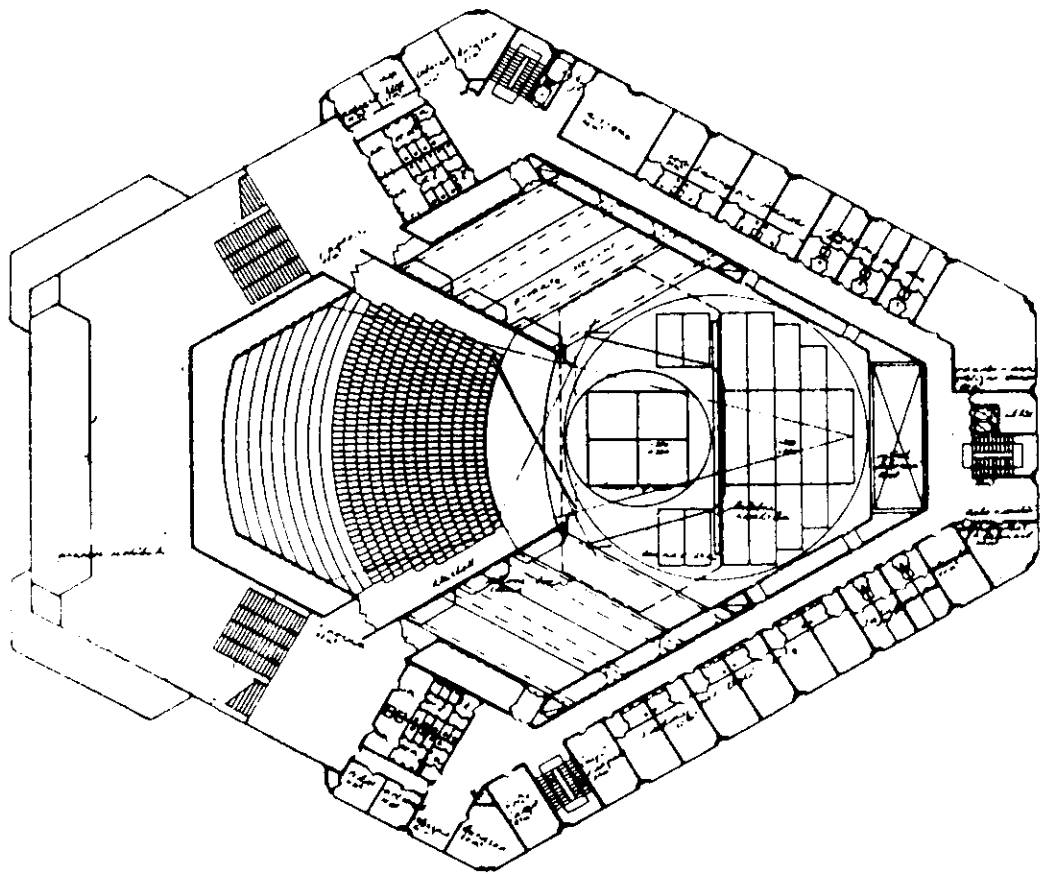
- 1) ARCHITEKTURA ČSR XVIII/1959, s. 363–366.
- 2) ARCHITEKTURA ČSR XIX/1960, s. 211–214 a 659 n.
- 3) ARCHITEKTURA ČSR XIX/1960, s. 367–372.
- 4) ARCHITEKTURA ČSR XX/1961, s. 521–527.
- 5) ARCHITEKTURA ČSR XXII/1963, s. 1–8.
- 6) ARCHITEKTURA ČSR XX/1961, s. 445–452.
- 7) Jan Dvořák: *Joan Brehms*; Praha 1987.
- 8) K celé akci chybí na městském stavebním úřadě jakákoliv spisová dokumentace a jsou tu pouze fragmenty ze souboru stavebních plánů; některé plány dostal pisatel k nahlédnutí na správě divadla. Následující text se opírá o údaje z tábořského týdeníku PALCÁT (23. 10. 1959, 10. 1. 1964, 15. 1. 1965) a věstníku TÁBORSKÝ KULTURNÍ KALENDÁŘ (říjen 1965, s. 4–5). Konkrétní informace poskytl pisateli v rozhovorech na jaře 1994 arch. Václav Drozda a ing. Irma Antonovičová.
- 9) ARCHITEKTURA ČSR XX/1961, s. 593–598.
- 10) ARCHITEKTURA ČSR XXI/1962, s. 554–561 –\*– ČS.Architekt VIII, č. 13/14, 15. 7. 1962, s. 5 –\*– ACTA SCAENOGRAPHICA 1963, seš. 11/12, s. 201 n.
- 11) E.Simek: *Soutěž na nové divadlo v Hradci Králové*; ACTA SCAENOGRAPHICA IX/1969, s. 210–213 – Z textu vysvítá, že se soutěže nezúčastnil jmény neuvedený vyzvaný kolektiv z Bratislavy (snad Lukačovič a Tengler – ?).
- 12) Jar.Paroubek: *Soutěž na divadlo v novém Mostě*; ARCHITEKTURA ČSR XXVIII/1969, s. 1–4.
- 13) ARCHITEKTURA ČSR XXII/1964, s. 603–610.
- 14) ARCHITEKTURA ČSR XXXI/1971–72, s. 426–427.
- 15) V. H. Pardyl: *Divadlo pracujících v Mostě*; ARCHITEKTURA ČSR XLV/1986, s.291 n. –\*– O.Myslivočková: *Theatre of Working People in the New Town of Most*; CZECH ARCHITECTURE 1988–1989, s. 28–37.
- 16) Jaromír Pekárek & kol.: *Divadlo Jiřího Myrona*; Ostrava 1986 – tam zejména články *Moje spolupráce s divadlem* (I. Klimeš, s. 42–45), *Projektování Divadla Jiřího Myrona* (s. 47–62) a *Rekonstrukce Divadla Jiřího Myrona* (R. Rossipal, s. 66–151).
- 17) ARCHITEKTURA ČSR XXVIII/1969, s. 159.
- 18) Ivo Loos: *Soutěž na architektonické řešení koncertní stěny státní filharmonie Ostrava*; ČESKOSLOVENSKÝ ARCHITEKT XVI/1970, č. 3, s. 1 –\*– ČESKOSLOVENSKÝ ARCHITEKT XVI/1970, vyobrazení na s. 3.
- 19) Aplikace těchto zásad vedla v komplikovaných podmínkách Stavovského divadla k problematickému výsledku, když např. instalací louisézských křesel do novorenesančního hlediště je laický divák utvrzován v omylu, že přišel do autentického prostředí pražských Mozartových premiér.
- 20) Josef Šnejdar & kol.: *Národní divadlo 1983 – rekonstrukce a dostavba*

okolí; Praha 1983 -\*– Kolektiv, jmenovaný předsednictvem ústředního výboru Svazu českých architektů r. 1984: *Rekonstrukce a dostavba Národního divadla v Praze*; ARCHITEKTURA ČSR XXXIV/1985, s. 151–165 -\*– Radu faktických informací poskytli pisatelé na různých fázích akce zúčastnění architekti Zdeněk Kuna, Ivo Loos, Radomíra Sedláková, Jindřich Smetana a Zdeněk Vávra.

- 21) Josef Svoboda: *Tajemství divadelního prostoru*; Praha 1990, s. 233 a 254.
- 22) Viz pozn. 20.
- 23) Zdeňka Kazilová & kol.: *Jihočeské divadlo*; Č. Budějovice 1990.
- 24) ARCHITEKT XL, 1/2, leden 1994, s. 4.
- 25) ARCHITEKT XL, 1/2, leden 1994, s. 3.
- 26) Ondřej Hrab & kol.: *Divadlo Archa*; Praha s. a.

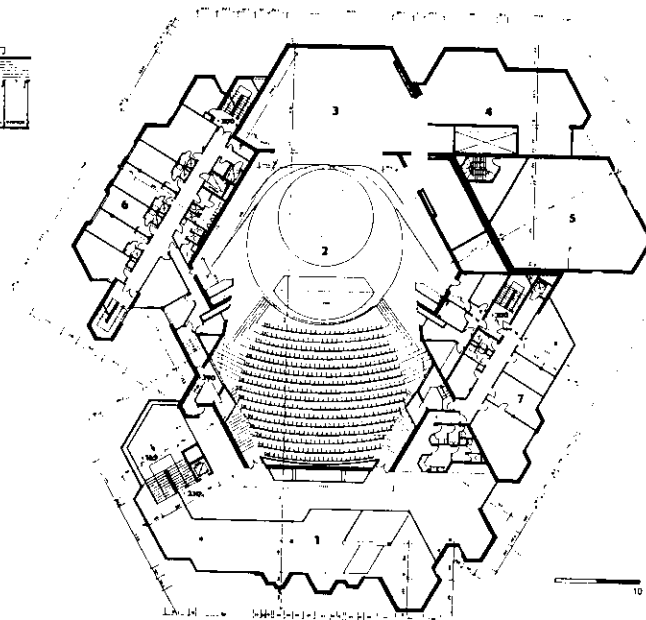
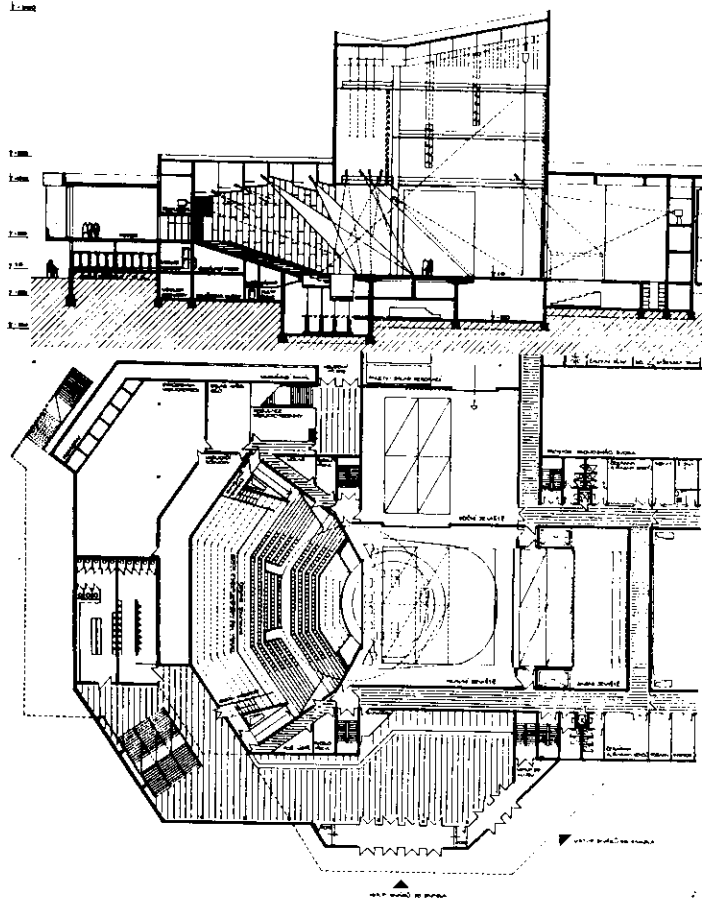


V. Klimeš & E. Růžičková  
& V. Růžička & M. Vašek: Soutěžní  
projekt operního a baletního divadla  
v Pardubicích (1961/62)

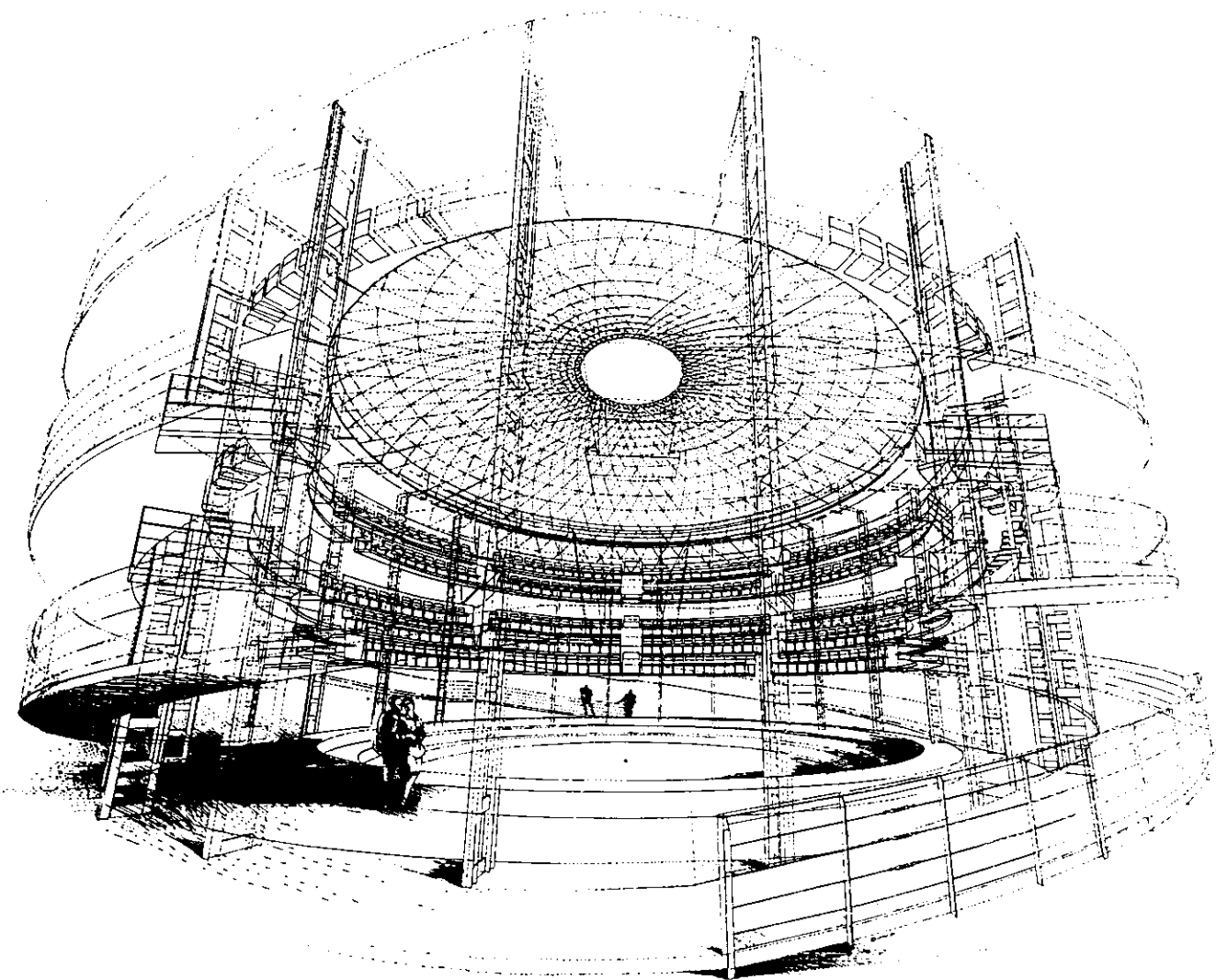


S. Nábělek & M. Böhm: Soutěžní projekt operního a baletního divadla v Pardubicích (1961/62)

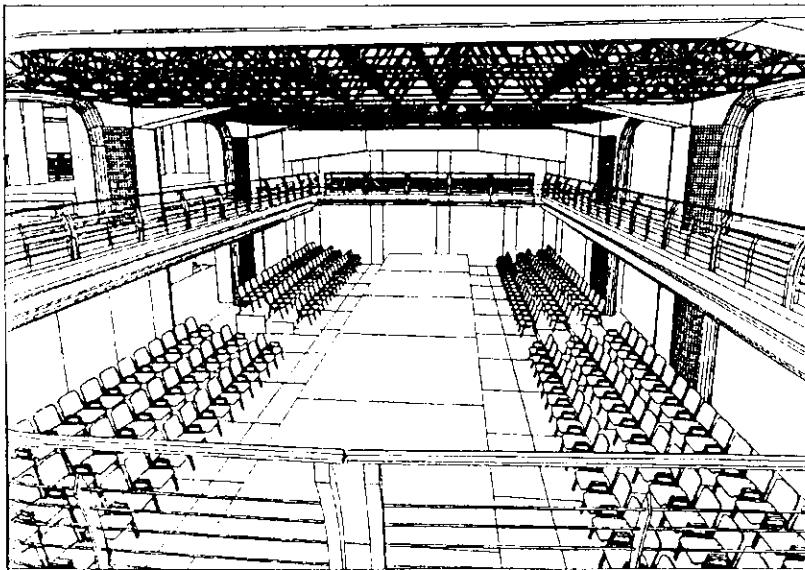
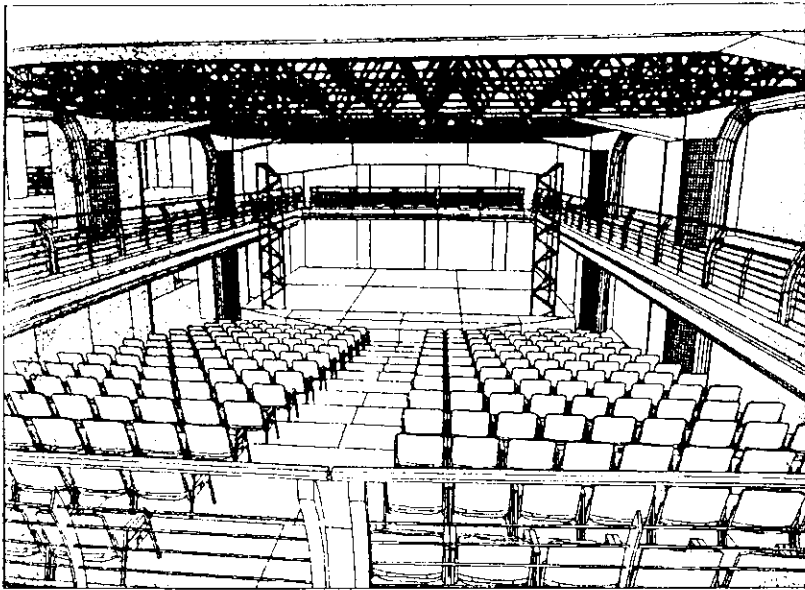
⇨ M. Řepa & F. Rozhon & J. Gřegoričik: Soutěžní projekt  
divadla a rozhlasové budovy v Hradci Králové (1968)



I. Klimeš: Městské divadlo v Mostě  
(soutěžní projekt 1967/1968, realizace 1979–1985) ⇨



J. Smetana & J. Louda & T. Kulík & Z. Stýblo:  
Divadlo SPIRÁLA v Praze (1991)



I. Plicka & M. Melena: Divadlo ARCHA  
v Praze (1992–94); dvě varianty prostorového  
uspořádání