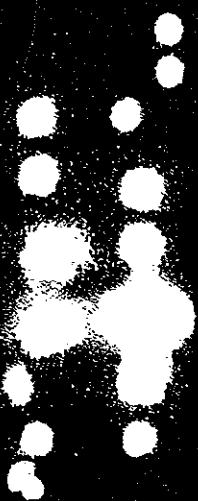


Kazimierz Braun,
**DIVADELNÍ
PROSTOR**



AMU

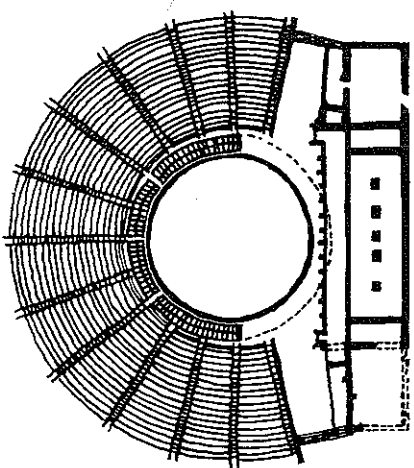
Divadelní
fakulta
AKADEMIE
MÚZICKÝCH
UMĚNÍ
V PRAZE

Rodičům

Kazimierz Braun
**DIVADLNÍ
PROSTOR**

M

2010-191
1910-191
1910-191



AKADEMIE
MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V PRAZE
2001

SUK 01060UC



2650273963

1-122826

Publikace je vydávána
za finanční podpory nadace
Český literární fond

ČESKÁ KNIHOVNA
V OLOMOUCI

13212

11-09-2001

© Akademie múzických umění v Praze, 2001
Translation © Jiří Vondráček, 2001
Design © Petr Barč, 2001

ISBN 80-85883-73-2

Obsah

<i>Úvod</i>	7
<i>I. část: Vývoj divadelního prostoru v evropské kultuře</i>	23
1. Proměny starověkého divadelního prostoru	24
2. Divadelní prostor ve středověku	45
3. Divadelní prostory v období renesance	65
4. Budova barokního divadla	79
5. Od první ke druhé divadelní reformě	102
6. Shrnutí	137
<i>II. část: Úvahy a předpoklady</i>	147
Tabulky	170
Bibliografie	191
Summary	201
O autorovi	207
Rejstřík jmenů	208
Rejstřík divadel a inscenací podle topografického hlediska	215
Ediční poznámka	223
<i>Obrazová příloha</i>	225

ÚVOD

Předmětem mé práce je divadelní prostor, jeho kulturní, umělecké a společenské funkce. Zajímá mě situace člověka v divadelním prostoru.

Zabývám se humanistickým aspektem divadelní architektury, nezkoumám tudíž jednotlivé problémy technické (konstrukce, viditelnost, akustika), ani scénografické (dekorace, rekvizity, kostýmy, světló). Tyto specifické otázky přenechávám zájmu badatelů specializovaných na uvedené oblasti. Scénografické prvky беру v úvahu jen potud, pokud s problematikou divadelního prostoru bezprostředně souvisejí.

Kniha zahrnuje informativní, interpretační a faktografický materiál. Základní informace přináší I. část nazvaná *Vývoj divadelního prostoru v evropské kultuře*. Je to část syntecká a encyklopedická, která zachycuje všeobecné vývojové procesy a jejich výsledky. Poskytuje natolik objektivizovaný materiál, nakolik to dnešní stav bádání umožňuje.

Svou interpretaci dějin divadelního prostoru, jejich značně osobní vidění a zažití předkládám ve II. části, nazvané *Úvahy a předpoklady*. Část interpretací je proto uvedena zvlášť a je oddělena od části informativní.

Faktografický materiál, data, jména, čísla apod. pak obsahuje obrazová část a tabulky.

Bibliografie prací v polském jazyce věnovaných otázkám divadelního prostoru a architektury je dosti chudá.¹⁾

Syntecké práce máme k dispozici celkem čtyři. Eugeniusz Bożyk napsal *Dějiny architektury divadelní budovy a jevištní techniky v evropském divadle*.²⁾ (Krakov 1956). Jsou to skriptá, jež vyšla v rámci ve své době velice

¹⁾ Stejná situace u nás, kde převládají práce časopisecké; zájemce odkazujeme na bibliografii prací v češtině, případně ve slovenštině.

²⁾ Originální i polské názvy v případech přeložených prací vydaných v Polsku jsou uvedeny v autorově bibliografii na konci knihy.

cenné řady Státního vědeckého nakladatelství (Państwowe Wydawnictwo Naukowe) a Ústřední správy uměleckých škol (Centralny Zarząd Szkół Artystycznych); jednotlivé knihy této řady představují dodnes unikátní zpracování různých otázek dějin evropského divadla; jsou to práce kompilační, informativní, po nichž však nenásledovaly pronikavější a samostatné studie. Božkova práce přináší souborn základních poznatků z oblasti divadelní architektury a technického zařízení divadel od starověkého Řecka do padesátých let 20. století, přičemž zejména pasáže věnované novějšímu období jsou značně zjednodušující. Zajímavé jsou zde kresby. Dalším souborným dílem jsou *Dějiny divadla* vynikajícího anglického divadelního historika Allardyce Nicolla (Varšava 1959). Tuto významnou, bohatě ilustrovanou publikaci s dobře zpracovanou dokumentací přeložil Antoni Dębicki a vydal ji už ve dvou vydáních Státní nakladatelský institut (Państwowy Instytut Wydawniczy). Práce vznikla ve dvacátých letech (v originále *The Development of the Theatre*, Londýn 1927), proto nezahnuje výsledky bádání posledních padesát let tohoto století. V polském prostředí prováděla podobné výzkumy především Barbara Król-Kaczorowska, autorka dvou sčejnějších prací *Staré polské divadlo, budovy, dekorace, kostýmy* (Varšava 1971) a *Divadelní budova. Vývoj funkcí a forem do roku 1833* (Vraislav-Varšava-Krakov-Gdaňsk 1975) i četných článků publikovaných v odborném periodiku Pamietnik Teatralny.³⁾

Zmíněné práce (s výjimkou *Divadelní budovy...*) uvádějí bibliografii; z toho nejobsáhlejší je u Nicolla. Bibliografické poznámky k problematice divadelního prostoru z hlediska scénografie obsahuje i práce Zenobiusze Stuzleckého *Polské divadelní výtvarnictví* (Varšava 1963). Studie Josepha Furttenbacha o barokním divadle⁴⁾ přeložil, připravil a pod společným názvem *O stavbě divadel* (Vraislav 1958) vydal Zbigniew Raszewski, který také napsal úvod k polskému vydání práce Marie-Antoinette Alevy-Viala *Romanická inscenace práce ve Francii* v překladu Wojciecha Natansona (Varšava 1958). Z polských prací technického charakteru je nejnovější práce Andrzej Frydeckého *Projektování víceúčelových budov pro divadlo, koncerty a filmové projekce* (Vraislav 1976). Studium divadelního prostoru rovněž usnadňují u nás vydávané dvě ediční řady „Teorie současného divadla“ (Umělecké a filmové nakladatelství – Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe)

3) Čtvrtletník Uměleckého institutu (Instytut Sztuki) Polské akademie věd, založil jej v roce 1952 Leon Schiller. Obsahuje rozsáhlé studie z dějin polského i světového divadla, teoretické statě, kritiky a reflexe současného divadla, překlady, bibliografie apod. Uvádí polytematická a někdy i monograficky uspořádaná čísla (věnovaná například tvorbě Leona Schillera, Stanisława Wyspiańskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicze, Konrada Swinarského aj.).

4) Furttenbach Joseph: *Prospektiva (Zakłady kuckatorkého divadelního prostoru)*, Praha 1944.

a „Všední život...“ (Státní nakladatelský institut-PIW), jakož i materiály z tohoto oboru, které uveřejňoval Pamietnik Teatralny a Dialog.⁵⁾

Výzkumy divadelního prostoru a architektury se prováděly v různých zemích. Nedostupným vzorem zřejmě na dlouhou dobu zůstane obrovská práce vědce, architekta, stavitele a konzultanta mnoha amerických divadel Geogra C. Izenoura *Theater Design* (New York 1977; 631 stran formátu 320×300 mm, 848 ilustrací). Je to souborn historických poznatků, zkušeností a studií věnovaných projektování divadel. Kromě této základní a zcela mimořádné práce se ve Spojených státech zabývá problematikou prostoru mnoho historiků i praktiků. Z historiků si zaslouží největší pozornost Donald C. Mullin, autor díla *The Development of the Playhouse. A Survey of theatre Architecture from the Renaissance to the Present* (Berkeley and Los Angeles 1970), z praktiků pak především architekt Jo Mielziner, který své zkušenosti a myšlenky shrnul v knize *The Shapes of our Theatre* (New York 1970).

V Anglii je v uvedené oblasti vedle Nicolla největší autoritou Richard Southern, autor původních a zároveň analytických prací *Changeable Scenery, its Origin and Development in the British Theatre* (London 1952), *The Open Stage and the Modern Theatre in Research and Practice* (London 1953), *The Medieval Theatre in the Round* (London 1957) a *The Seven Ages of the Theatre* (London 1962). Ze samozřejmě velkého množství studií o shakespeareovském divadle zpracovává nejnovější poznatky kniha Francese A. Yatese *The Theatre of the World* (Chicago 1969). Nejpokročilejší výsledky bádání o středověkém divadle zachycuje práce Henriho Rey-Flauda *Le cirque magique, essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age* (Paris 1973). Italské, francouzské a německé barokní divadlo bylo předmětem velmi mnoha studií. Encyklopedické poznatky o divadle 20. století obsahuje kniha Hannelore Schubert *Moderner Theaterbau* (Stuttgart 1971).

Poznávání historie i chápání současných procesů probíhajících v oblasti divadelního prostoru ztěžují terminologické nepřesnosti. Polský jazyk se zde potýká s poměrně značnými obtížemi, poněvadž nedílně používá výrazy přejaté přímo z řečiny a latiny (např. slovo teatr), polské tvary francouzských, německých a italských názvů pocházejících obvykle z latiny (např. prospekt), doslovné překlady cizích termínů (např. kukátková scéna)⁶⁾, anebo konečně slova ryze polská (např. zapadnia = propadlo).

5) Polský měsíčník, věnovaný současnému dramatu a divadlu, vychází od roku 1956 ve Varšavě. Pravidelně uveřejňuje novinky ze světové i polské dramatiky, ale i rozhlasové hry, filmové a televizní scénáře, odborné studie zaměřené zejména na inscenaci problematiku, eseje a fejetony, informace o divadelním dění doma i ve světě.

6) f. krabčová

Polská divadelní terminologie se vytvářela po staletí souběžně s divadelní praxí a nebyla dosud nikterak uspořádána. Je to zřejmé ze všech teatrologických prací, avšak zvláštní těžkosti musí řešit překladateli, kteří v oblasti divadelního prostoru používají často velice nepřesné nebo naprosto libovolné pojmy (např. řecké *proskénion* bývá zaměňováno se „scénou“).

Chceme-li co nejstrozněji vyložit dějiny divadelního prostoru, je nutné probrat zejména pojmy, které způsobují největší nedorozumění. Předně musíme definovat pojmy, jež jsou základní pro tutu práci. Patří k nim výrazy „hrací prostor“, „prostor pro diváky“ i termín „divadelní prostor“, podle něhož je pojmenována tato kniha.

Hrací prostor je prostor, ve kterém jedná herec a v němž se odehrává divadelní akce.

Prostor pro diváky je prostor, ve kterém pobývají lidé přítomní v čase hercova jednání.

Slova „herec“ a „herci“ jsou poměrně dosi srozumitelná. Naproti tomu lidé, kteří jsou přítomni po dobu hercova jednání se tradičně označují jako diváci, nyní však také jako „svědci“, „příjemci“, „účastníci“, „spolúčastníci“ atd.⁷⁾

Hrací prostor může být přirozený, může být součástí přírody, nebo může být umístěn v umělém, kulturním prostředí. Může to být úbočí kopce nebo schody, lesní paseka či náměstí, divadelní scéna, popřípadě i hlediště, pakliže se v něm odehrává akce. Hrací prostor může existovat samostatně, nezávisle na tom, zda souvisí s nějakým prostorem pro diváky i na tom, zda nějaký prostor pro diváky přísluší k danému hracímu prostoru vůbec existuje.

Prostor pro diváky může být, podobně jako hrací prostor, přirozený nebo umělý a může se nacházet kdekoliv. Nemůže však být samostatný, ale existuje vždy v nějakém prostorovém vztahu k hracímu prostoru, je jeho funkcí, jeho emanací; prostor pro diváky, stejně jako hrací prostor, vymezuje přímo nebo nepřímě herec.

Divadelní prostor je prostor, který po dobu divadelní akce tvoří souhrn hracích prostorů a prostorů pro diváky. Je to prostor, ve kterém se odehrává akce a v němž vzniká proces divadelní komunikace mezi hercem (herci) a divákem (diváky).

Při zkoumání divadelního prostoru je nutno stále přihlížet k tomu, že prostor je, vedle času, základní formou existence hmoty a jednou ze základních kategorií lidské existence; divadelní prostor je tudíž třeba vidět jako prostor lidský a společenský.

7) Stov. Braun Kazimierz: *Druhá divadelní reforma?*, Praha a Brno 1993, s. 100–112

Přestože slovo „divadlo“⁸⁾ se běžně užívá k označení hracího prostoru, anebo budovy, v níž se odehrává akce nebo se realizují představení, aniž by to budilo pochybnosti, neustáli se v žádném jazyce jednoznačný a definitivní výraz pro označení oné specifické divadelní budovy, jež vznikla v období baroka v Itálii, to znamená budovy, ve které se hrací i divácké prostory nacházejí v nějakém interiéru, jsou situovány naproti sobě a odděleny scénickým rámcem, přičemž hrací prostor je umístěn na kukátkové scéně. K oddělení budovy tohoto typu od jiných divadel se v Polsku užívá různých označení: „italské divadlo“, „barokní divadlo“, „divadlo s kukátkovou scénou“, jakož i „klasické“ či „tradiční“ divadlo. Francouzi tento typ nazývají *théâtre à l'italien* nebo *théâtre italien*, Angličané a Američané *proscenium theatre*. Jednoznačný polský termín neexistuje. Označení „klasické divadlo“ je po někud zavádějící, neboť toto divadlo nevzniklo v klasické, klasicistické nebo neoklasicistické epoše. Označení „tradiční divadlo“ je velice nepřesné; divadelní tradice, včetně prostorových, byly a jsou různé. Tradice barokního divadla je tři sta padesát let stará, ale např. tradice evropského plenérového divadla existuje už dva a půl tisíce let, zatímco tradice divadla s proměnlivým prostorem se vyvíjela půl století atd. Označení „italské divadlo“, „barokní divadlo“, „divadlo s kukátkovou scénou“ jsou přes svou neúplnost srozumitelná. Neboť užíváme-li dnes tyto názvy pro označení nějakého divadla, máme na mysli fakt, že je utvářeno podle vzoru onoho divadla, jež vzniklo v Itálii v období baroka, a poprvé v historii zavedlo jako určující prvek kukátkovou scénu. Domnívám se, že v duchu francouzské tradice (z níž hojně čerpám při jiných příležitostech) bychom tento typ divadla měli raději nazývat italské nebo barokní divadlo; pro klid svědomí bychom ovšem měli užít označení italské barokní divadlo.⁹⁾

Problematický se jeví, pro divadelního historika rovněž základní, termín „scéna“, neboť v úzkém a přesném významu se vztahuje pouze k italskému baroknímu divadlu, v němž představuje hrací prostor.

Pojem „scéna“ je odvozen od starověké *skéné* – budovy, která stála za orchestru a původně nevořila ani hrací prostor, ani s ním bezprostředně nespojivela. Hrací prostor se z ní vyvinul teprve postupným vývojem, avšak ne nazýval se *skéné*, nýbrž *proskénion* nebo *logeion*. V Římě se výraz *scena* užíval velice široce a volně. Myslelo se tím celé divadlo, včetně všech hracích prostorů, někdy však i prostor pro diváky, či dokonce samotné obecenstvo.

8) Polsky *teatr* – ve významu divadelní budovy; *théâtre* (franc.), *playhouse* (angl.); *Spielhaus* (něm.); *teatro* (ital.); *teatr* (rusky); ve starověčné theomati – diván se, hledištěm.

9) V češtině v obecném významu se vžil pojem „divadlo s kukátkovou scénou“, pojmy „barokní divadlo“, „italské barokní divadlo“, „divadlo italského typu“ užíváme pouze v historickém kontextu, tzn. v souvislosti s tímto divadlem v období jeho vzniku.

Ve středověku se „scény“ říkalo někdy mansionum, ale celým, nikoliv jen hracím prostorům, které se v nich nebo na nich nacházely. Od dob baroka slovo „scéna“ označuje už jen hrací prostor. Tento výraz, původem z latiny (spíše než z řečtiny), vstoupil nepříliš pozdě do mnoha jazyků, včetně polštiny. V dnešní době znamená slovo „scéna“ všeobecně jakýkoliv hrací prostor, prostor, v němž se odehrává nějaká divadelní akce, popřípadě i dění nedivadelní. V angličtině, v němčině a v italštině má slovo *scéna* (*scene*, *Szene*, *scena*) velice široký význam. Přitom však pro **divadelní scénu** jakéhokoli druhu mají tyto jazyky přesnější výraz: *stage* (angl.), *Bühne* (něm.), *palcoscenico* (ital.). Italštinou barokní scénu pojmenovávají Anglosasové a Němci ještě výstižněji: *proscenium stage*, *Rahmenbühne* (scéna s jevištním rámem, scéna s rámem); v běžné řeči ji nazývají jednoznačně i obrazně: *peep-show stage*, *Guickastenbühne*, což znamená „scéna na dívání“, „kukátková scéna“. Výraz kukátková scéna se v doslovném překladu z němčiny používá i u nás.¹⁰⁾ Ve francouzštině se odbornou hanýřkou nazývá tento typ scény *boîte d'oplique* (optická krabice).¹¹⁾ Toto pojmenování získala scéna italského barokního divadla v 19. století na základě analogie s jarmareční atrakcí – krabicí upevněnou na tyči, v níž byly obrázky dalekých zemí, které se prohlížely přes čočku zasazenou v přední stěně. Na krabici většínou seděla opice, která měla přivábit zvědavce. Říkalo se jí krásná Kateřina, německy Schöne Katherine, v polštině „szajnekatarynka“, čímž se v jednom názvu vystihovalo označení opice i krabice, stejně jako flašinetu.¹²⁾ Zábava tedy spočívala v nahlížení dírou či spíše v dívání se. (Provozovatelé těchto „kolovrátků“ častěji umísťovali v krabici pikantní obrázky, toto zařízení převzal téměř beze změny pornografický průmysl.)

Kukátková scéna je bezpochyby scénou určenou k divání. Scénickým otvorem se přihlíží jednání postav, které se chovají tak, jako by nevěděly, že je někdo pozoruje. Kukátková scéna byla a vždycky je krabicí – má tvar kvádru, v jehož jedné straně je vyříznut otvor, který divákům umožňuje přihled dovnitř. Prostor v horní části krabice je provaziště, pod podlahou scénické krabice je propadiště a po stranách krabice se scénickým otvorem jsou kapsy.¹³⁾

10) V polštině „scena pudełkowa“ – dosl. krabicevá scéna.

11) „Optická krabice“ neboli „perspektivní krabice“ je v dějinách evropského umění známa už ze 17. století. Takové krabice konstruovali mj. mistrí vlámského malířství, jako např. Samuel von Hoogstraten (1627–1688).

12) Polsky „katarynka“

13) Polské termíny „nadscenie“ a „podscenie“ nemají jednoslovný český ekvivalent v tomto obecném smyslu. V češtině se říká „prostor nad jevištěm“ či „prostor pod jevištěm“, pojmy provaziště a propadiště, které jsem použil, jsou už odvozeny od vybavení těchto prostorů; shodný je termín „kapsy“.

Slovo scéna se používá v různých jazycích jako součást složeného výrazu pro označení různých hracích prostorů. V polštině se termíny otevřená scéna, arénová scéna užívají pro označení hracích prostorů, které nejsou umístěny na kukátkové scéně. Angličané a Američané nazývají prostory tohoto typu *open-thrust stage*, *open-stage*, *thrust-stage*, *arena*, ovšem podobně jako Poláci bez zvláštní důslednosti. Francouzi říkají *scène ouverte* nebo *en rond* (jestliže obecně obklopuje hrací prostor ze všech stran). Němci používají termíny *offene Bühne*, *Arena*. Slovo scéna se v různých jazycích používá též jako základ slov nebo jako základní výraz v takových pojmech jako *proscénium*, *nadscenie*, *podscenie*, *zascenie*, *poststrani scéna*, *kulisová scéna*, *otáčecí scéna* apod. V souvislosti se shakespearovským a stejně tak se starověkým divadlem, se v Polsku někdy užívají nepřesné pojmy „přední scéna“, „zadní scéna“, „horní scéna“.

Z termínů odvozených od slova scéna činí nejvíce těžkostí „proscénium“. Pochází ze starověkého slova *proskénion*, což byl hrací prostor pro herce.¹⁴⁾ Situovaný před budovou skéné, z pohledu diváka za orchestrou.

Proskénion bylo zavedeno přibližně na přelomu 4. a 3. století př. n. l., ale teprve ve 2. století př. n. l. se všeobecně rozšířilo. Vývoj proskénion byl nejcharakterističtější a nejdůležitější součástí proměn starověkého divadla. Původně to bylo nevysoké, úzké, dřevěné pódium. Během doby jej nahradilo kamenné s rozměrným hracím prostorem o obdélníkovém půdorysu. Rozšiřovalo se a prohlubovalo. Přibližovalo se k hledišti. Ze skéné na něj vedly tři, pět a dokonce i sedm vchodů. S orchestrou je mohly spojit schody. Zpočátku bylo vyvýšeno asi 0,5 m nad orchestrou, avšak později, v závislosti na rozměrech divadla a na vzdálenosti od první řady hlediště, bylo vysoké kolem 2,5 nebo až 3,5 m. V Římě se z proskénion – zde se nazývalo *pulpitum* – stal základní hrací prostor. Na něm se instalovaly proměnlivé dekorace. *Pulpitum* se ještě více zvýšilo a snížilo, většínou na 1,5 m nad orchestrou, s nímž se stále více integrovalo. Vzhledem k tomu, že se souběžně zmenšovala orchestra, přiblížil se tento prostor hledišti natolik, že nakonec, když byla orchestra zrušena, k němu přímo přiléhá. Ke konci vývojového období římského divadla se *pulpitum* vyvinulo v jediný a celistvý hrací prostor. Ve starověku netvořila tedy hrací prostor pro herce „scéna“, nýbrž právě proskénion. O několik století později, když vznikla barokní scéna, převzal označení „proscénium“ přední prostor, který se nacházel před scénou nebo na jejím předním okraji, obvykle před scénickým rámem. Toto je nutné si uvědomit, aby se starověké proskénion nezaměňovalo s proscénium, což dnes znamená „přední prostor“. Problémy s výstižností tohoto pojmu

14) Na rozdíl od orchestry, na níž vystupoval chór.

jsou v polštíně velice zřetelné. V jiných evropských jazycích jsou názvy tohoto hracího prostoru přesnější a důsaznější, neboť většinou znamenají doslovně „to, co je před scénou“: *avant-scène* (franc.), *forestage* (angl.), *Vorblinde* (něm.), *avanscena* (ital.).

Z výrazů, které označují prostor pro diváky, se nedůsledně používá slovo „hlediště“. Neboť takto se nazývá buď samotný prostor pro diváky nebo se tak říká lidem, kteří se v něm shromažďují.¹⁵⁾ V prostorovém významu je „hlediště“ velice všeobecný pojem. Jeho obsah je blízký jakémukoli „prostoru pro diváky“. Hlediště starověkého řeckého divadla se nazývalo *theatron*, římského divadla *theatrum*, *carnea* nebo *auditorium*. Hlediště barokního divadla se u nás někdy nazývá prostě „sál“, stejně jako ve francouzštině a v italštině: *salle*, *sala*. Angličané a Američané užívají termíny *auditorium*, *room*, Němci *Zuschauerraum*.

Zvláštní výklad nezbytně vyžaduje rovněž termín „proměnlivý prostor“, i od něho odvozené pojmy „divadlo s proměnlivým prostorem“, „sál s proměnlivým prostorem“. „Proměnlivý prostor“ je divadelní prostor, v němž nejsou hrací prostory a prostory pro diváky definitivně určeny a odděleny; celý prostor je možné uspořádat pokaždé jinak, lze jej tudíž pro určité představení nebo i v jeho průběhu změnit. Proměnlivý prostor využívalo už středověké divadlo. Mansiony určené pro diváky i ty, na nichž vystupovali herci, se rozesťovaly ve velice různých vzájemných prostorových vztazích. Herci i diváci se během představení často přemisťovali. Vše se odehrávalo ve velkých prostorách gotických katedrál nebo v plenu. Členitý a částečně proměnlivý prostor měla i velká romantická divadla – cirkus. Naproti tomu v první polovině 20. století se začaly projektovat a někdy i stavět nevelké, uzavřené budovy, které umožňovaly prolínat herce s diváky a různým způsobem je vzájemně rozmísťovat. Tento nový typ organizace a fungování divadelního prostoru se ještě nedočkal ani v polštině, ani v žádném jiném jazyce jednoznačného pojmenování, i když divadlo tohoto typu vzniklo jako první na světě právě v Polsku. Nejrozvinutější názvosloví mají v tomto směru Francouzi: *espace melable*, *théâtre transformable*, *théâtre flexible*, *salle flexible*. Angličané používají označení *flexible space*, *multiform theatre*, *environmental theatre*. V jiných jazycích se užívají jen různé opisné názvy.¹⁶⁾

Proměnlivý prostor lze využívat pro účely divadelních představení, ale i k jiné umělecké nebo společenské činnosti. Na principu proměnlivosti se ve

15) Polské slovo „widownia“ může znamenat též jeviště, scénu, arénu, proto je nutné si jeho význam vykládat podle kontextu. Naproti tomu české slovo „hlediště“ znamená hlavně prostor pro diváky a jen v přeneseném významu může znamenat také občerstvo (např. Celé hlediště se smažilo).

16) V češtině se běžně používají výše uvedené termíny „divadlo s proměnlivým prostorem“, „sál s proměnlivým prostorem“, případně „divadlo s variabilním prostorem“, „variabilní divadlo“.

2. polovině 20. století rozvíjelo stavitelství budov nového typu, které bylo možné přetvářet a uzpůsobovat pro různorodá představení (opera, činohra, balet), koncerty, výstavy, promítání filmů, veřejná shromažďování či sportovní utkání. Objevilo se i nové označení: multifunkční sál, *salle polyvalente* (franc.), *multiple-use sal*, *multiple-use hall*, *auditorium* (angl.). Jiné jazyky podobné názvosloví nevyvinuly. Sály tohoto typu se zřizovaly hlavně v kulturních domech ve Francii a v univerzitních střediscích v USA. Multifunkční sály vždy disponují proměnlivým prostorem, třebaže ne pokaždé tak pružným, jako je tomu v malých studiových divadlech. Jejich kapacita bývá několik set a někdy dokonce i několik tisíc míst.

„Smutných obětí“ (jak by řekl Norwid) s terminologií, s nímiž se potýkáme při zkoumání divadelního prostoru, existuje mnoho. Naznačil jsem zde jen ty nej důležitější. Všechny termíny, které budu používat, objasním v hlavním textu nebo v poznámkách. Zájemce jsem též nucen odkázat na speciální slovníky.¹⁷⁾

K výzkumu divadelního prostoru existují čtyři okruhy pramenů:

1. divadla jako taková – dochované objekty a jejich pozůstatky;
2. ikonografické prameny – náčrt, plány, rytiny, obrazy, fotografie;
3. písemné prameny – historické dokumenty, smlouvy, pojednání, zprávy, analytické studie;
4. dramatické texty.

1. V současnosti využíváná divadla většinou pocházejí z 19. a 20. století. Jedno i více divadel nalezneme prakticky v každém větším městě na světě. Divadelní představení se konají rovněž v mnoha sálech uzpůsobených pro potřeby divadla (např. v kinech) i v nejrůznějších „místech pro hraní divadel“. Zachovalo se i několik divadel z 18. století (např. La Scala v Miláně). Dodnes existují Teatro Farnese v Parmě (17. století), Teatro Olimpico ve Vencenze a divadlo v Sabbionetu (16. století). Zříceniny starověkých řeckých a římských divadel jsou rozestry v nesečných velkých i malých lokalitách na území Řecka, Jugoslávie, Itálie, Francie, Španělska, ale i Sýrie, Íránu, Izraele, Libanonu a dalších zemí. Prozkoumána a popsána byla pouze nejvýznamnější z nich. Přesto však každý i sebevíce zničený objekt může z hlediska divadelního prostoru poskytnout zajímavé poznatky.

2. Důležitým pramenem výzkumu divadelního prostoru je ikonografie. Ikonografické materiály, které souvisejí s divadelním prostorem, jsou velice rozmanité. Lze je rozdělit do několika základních skupin:

17) Zajímá vás *Lexique international de termes techniques de théâtre*, Paris 1959. Viz též Velikoslav Parýž: *Česko-anglický a anglicko-český odborný slovník divadelních výrazů*... AMU, Praha 2001.

A. Kresby na vázách i na stěnách, sochy, reliéfy, obrazy, miniatury, rytiny, dřevoryty, portréty apod., které zachycují výjevy z představení, momentky herců i jejich jednání, interiéry zaplněných hledišť a divadelní budovy, náměstí plná luzy obklopující pódiu, na němž vystupují komedianti, pány ve fracích navštěvující šatny tanečnic aid. Zprávy o divadelním prostoru a o způsobech jeho využívání zde získáváme jakoby mimochodem, při jiné příležitosti: herci, diváci, představení, divadla jsou – tak jako v jiných případech – náměty výjevu, zaznamenávajících zvyklosti, portréty, studie rytmu, pohybu či barev. Dokumentování divadelního prostoru nebylo v těchto případech malířovým cílem. Avšak právě tento okruh pramenů poskytuje vzácné, a pokud jde o dávné epochy nejčastěji i jediné podklady ke zkoumání divadelního prostoru.

B. Náčrty, rytiny, vyobrazení a plány někdejších divadel, scén, hledišť, strojního zařízení, scénografií, rekvizit a osvětlovacích aparátů, které pořídili badatelé, architekti, cestovatelé, ale též divadelní malíři, dekoratéri a mechanici.

C. Plány starých divadel, které vyhotovili divadelní historikové na podkladě terénních výzkumů a dokumentů.

D. Plány divadel, které se často publikují už od poloviny 19. století u příležitosti stavby nových budov. V dnešní době se po dostavění nějakého divadla zpravidla vydává úplná technická dokumentace, fotografie, propagační tisky a katalogy apod.

3. Historik divadelního prostoru využívá postupy obecné historiografie. Čerpá proto z **dokumentů, listin, memoárů**, informací obsažených v **literárních dílech** apod. Zde je kupříkladu několik pramenů:

Ciceronův list M. Mariovi: „Pokud se chceš něco dozvědět o představeních, byla velkolepá: ale jestliže mohu podle svého vkusu odhadovat tvůrčí, nepřišel bys jim na chuť (...). Veškerou zábavu zastínilo prohlášení dekorací, jsem si však jist, že nelituješ, žes je neviděl. Neboť jaký požitek může poskytnout množství bláta v Klytárnésťe (Acciusově) nebo tři tisíce štítů v Trojském komi (Livia Andronica), anebo rozličné zbraně pěchoty i jízdy v nějaké bitvě? Tohle všechno vyvolávalo obdiv luzy, ale tobě by se to bezpochyby nelíbilo.“¹⁸⁾

Literární dílo: Apuleiovy *Proměny*: „Hle, přiblížil se den určený k slavnostnímu představení, a já jsem byl v průvodu obyvatelstva za hromadných projevů přízně doveden k ohradě divadla. (...) Představení bylo zahájeno

18) Listy Marka Tullia Cicerona, autor cituje z překladu Erazma Rykaczevského, Poznaň 1873, s. 277–279.

hravými tanci divadelních umělců. (...) Hlavní opona byla vytažena, rozhrnul se závěsy a objevila se dekorace (...). Byla to hora ze dřeva představující prositou horu Idu, o níž pěl Homér. Byla postavena s nevšední uměleckou dovedností, osazena křovím a živým stromovím a z vrcholku vypouštěla umělé zřízený pramen čiré vody. Popísalo se tam několik koz, o něž pečoval mladík ustrojený jako frýzský pastýř Paris v krásném cizokrajném rouše, jež mu splývalo s ramen, s hlavou pokrytou zlatou tíarou.¹⁹⁾

Poznámka k návštěvě Londýna, kterou v roce 1596 uskutečnil Holanďan Johannes de Witt: „V Londýně jsou čtyři neobyčejně krásné amfiteátry, pojmenované podle známých znaků, které nesou: v nich se lidem každodenně předvádějí různé hry. (...) Ze všech divadel je však největší a nejpěknější to, jež má ve znaku labuť; domácí lidé mu proto říkají divadlo Labuť; to pojme tři tisíce sedících lidí; je vystavěno ze spousty kmenů (jichž je v Anglii obrovské množství), s dřevěnými nosnými trámy, které mají tak věrnou barvu mramoru, že by to i zkušeného mohlo oklamat. Protože se tvarem podobá římským stavbám, pořídil jsem svrchu jeho obrázek.“²⁰⁾

Stavební smlouva, která zajišťovala stavbu divadla Fortuna v Londýně z roku 1599: „Tato smlouva byla uzavřena osmého dne měsíce ledna 1599 a čtyřicátého druhého roku panování naší milostivé paní Alžběty, z Boží milosti královny Anglie, Francie a Irska, ochránkyne víry aid., mezi Philipem Henslowem a šlechticem Edwardem Allenem z farnosti Krista sv. v Southwarku v hrabství Surrey, a truhlářem a občanem Londýna Peeterem Streete (...). dohodnuto, že řečený Peeter Streete postaví, vybuduje a zařídí nový divadlní scénou (...). Scelet zmíněné budovy musí mít čtvercový půdorys (...) tři patra (...) a všechny lóže, stejně jako další část hlediště musí mít místa určená k sezení; schody, průchody a vhodné přepážky budou uspořádány podle tvaru a podoby divadla nedávno vystavěného nad Temží v řečené farnosti Krista sv., které nazývají Globe. Scéna i místnost pro herce, které musí vypadat jako na obražku, musí být umístěny uvnitř skeletu budovy, nad scénou by měl být „stín“ neboli nevelká stříška. Je nutné též dohlédnout na to, aby scéna byla 43 stop široká a hluboká tak, aby sahala doprostřed (...)“²¹⁾

Poznámka v deníku Samuela Pepyse ze dne 8. května roku 1663: „Vzal jsem ženu a slečnu Ashwellovou do nového královského divadla, které bylo

19) Apuleius: *Zlatý osel, čili Proměny*, Praha 1966, s. 171, přihlídnuto k překladu Ferdinanda Stiebitze.

20) Použito překladu Aloise Bejbiška, in: Alois Bejbišek: *Shledávání světa*, Praha 1979, s. 170.

21) Podle Chambers Edmund K.: *Elisabethan Stage*, Oxford 1951, s. 436–439.

otevřeno před dvěma dny. Divadlo je neobyčejně pohodlně uzpůsobeno, ale má jisté nedostatky, jako příliš úzké vchody i východy v přízemí a rovněž značně velkou vzdálenost lóží od scény, čímž je v lóžích, jak jsem předsvědčen, špatně slyšet, ale ve všech ostatních ohledech je to divadlo velice dobré.²²⁾

Jako příklad z jiného pramene může posloužit **fragment Pamětí Carla Goldoniho**: „Ve Veroně se nachází amfiteátr, který postavili Římané (...). Tato rozlehlá stavba, v Itálii nazývaná Arena di Verona, má oválný tvar; její delší vnitřní průměr měří dvě stě dvacet pět, kratší sto třicet loktů. Kolem dokola ji obíhá čtyřicet pět vzhůru stoupajících mramorových stupňů, na kterých se může pohodlně usadit dvacet tisíc osob. Ve volném centrálním prostoru se konají podívané nejružnějšího druhu: dostihy, závody, býčí zápasy, v létě se tam pak pořádají představení při denním světle. K tomu účelu se uprostřed staví na pevných dřevěných kozách divadelní pódiium z prken, které se na zimu rozebírá a v další sezóně se znovu sestavuje (...). Nejsou tam vůbec lóže pro diváky, rozlehlý parter se sedadly odděluje jen přepážka z prken. Lid zůstává za velice nízké vstupné místa na lavicích naproti scéně.²³⁾

Poznátky o stavbě divadel přinášejí rovněž četné **traktáty** z oblasti prostoru a architektury. Nejznámější z nich je dílo Vitruviova, které od dob renesance obdivují mnozí architekti. O umění divadelního stavitelství Vitruvius píše:

„Tvar divadla samého se určí tím, že se středu spodního prostoru divadla opíše kruh odpovídající budoucí velikosti tohoto prostoru. Do něho se vepíše 4 rovnostranné trojúhelníky, které se mají ve stejných vzdálenostech od sebe dotýkat kružnice stejným způsobem, jako když sestavují astronomové podle těchto trojúhelníků a v souladu s hudebními zákony hvězdařské náčrtky 12 nebeských znamení. V línii, kde ten z trojúhelníků, jehož strana je k jevišti nejbližší, odseková kruhovou úseč, se vytvoří průčelí jevištního pozadí (*frons scenae*). Rovnoběžně s ním se vede středem přímka, jež má od dělit zvýšené předscéní (pulpitum proscenii) a prostor pro orchesteru. Tím se vytvoří zvýšené prosceuium, širší než u Řeků, ježto tady u nás jsou všichni umělci činní na jevišti, v orchestře pak jsou vyhrazená místa pro sedadla senátorů. Prosceuium nesmí být zvýšeno o více než o 5 stop, aby ti, kdo sedí v orchestře, mohli vidět na pohyby všech účinkujících. Klíny (cuneus) diva-

delního hlediště se rozdělí tak, aby úhly trojúhelníků, běžících dokola po obvodu kruhu, vymezovaly příchody a schodiště (ascensus et scata) mezi klíny k prvnímu předělu pořadí (praecinctio). Klíny v hotejším pořadí mají být uprostřed rozděleny vždy jednou uličkou (iter). Položu schodišť (scaturium) bude určovat svými úhly jen sedm vrcholů těchto trojúhelníků v základně divadla. Ostatních pět bude vyznačovat rozvržení jeviště: proti úhlu uprostřed má být brána královská (Valvae regiae), úhly po pravici a po levici budou označovat rozvržení vchodů pro hosty (hospitalia) a dva krajní úhly budou obráceny k průchodům v bočních stěnách jeviště.²⁴⁾

K neposrtaadelným pramenům poznatků o raně barokním divadle patří pokyny Josepha Furtenbacha:

„Je to scienu di comedia v podobě můstku, na kterém hrajeme hru (...). K takovému velikému dílu je můstek vpředu široký 24 loktů, vzadu však jen 12 loktů a dlouhý 20 loktů; přední boční stěna, zčásti zakrytá oponou, je široká 3 lokty a je tu proto, aby nebylo vidět za scienu. Uvnitř za tuto stěnu postavíme jistý počet světel nebo olejových lamp, které vrhají velký splendor nebo lesk na scienu i na oblaka nad ní, a ten vychází ze scienu tak, že se za noci domníváme jinak, než že je jasný den. Vpředu je můstek opatřen stěnou vysokou 3 lokty, která sahá divákům až do výšky očí, čímž získáme perspektivu a zrak způsobíme tím krásnější potěšení.

Hned za touto první stěnou je příkop široký 1½ lokte a v něm sedí hudebníci (...).

Aby se perspektiva sbíhala do zorného bodu nejen z obou stran, ale i zdola nahoru, má být můstek vzadu vysoký 4½ lokte, počítáno od vodorovné podlahy, a vzadu bude opět příkop široký 2 lokte (...).

Rečený zadní příkop je zřízen proto, aby se v něm objevovaly nejen kočáry, koně a pochodující vojenské oddíly, ale i lodě, galéry apod., a odtamtud lze podobné věci snadno ovládat a řídit.

Za oním příkopem se tyčí zadní stěna vysoká 9 loktů. 3 lokty od podlahy scienu má být zorný bod této scienu di comedia, v tomto bodě se pak sbíhají všechny perspektivní linie, které utvářejí scénu.²⁵⁾

O mnoha starších i nových divadlech pojednávají zvláštní historické monografie a analytické studie.

4. Informace, které mají vztah k prostoru, bývají zapsány rovněž v **dramatických textech**, především v dialozích, ale také v poznámkách, i když ty mohou být zavádějící, neboť do textu je často nevěřal autor, někdy dokonce

22) Pepys Samuel: *Deník*, výběr a překlad M. Dabrowska, Vášava 1952, I. díl, s. 320.

23) Goldoni C.: *Pamětí*, překlad Maria Rzepiška, Vášava 1958, s. 139–140.

24) Vitruvius: *Polux: Antické divadlo*, Praha 1944 – z překladu Aloise Otoupalka.

25) Furtenbach Joseph: c. d. – příněmno k překladu Jaroslava Polkorého s. 68–69.

ani nepocházejí z jeho doby, ale dodávali je tam pozdější vydavatelé. Informace o prostoru divadla minulých období lze získávat četbou dramatiky; tímto způsobem postupuje režisér, který při setkání s texty starých her o nich uvažuje prostřednictvím živé materie divadla, z hlediska pohybu postavy, světa, prostoru.

Skládání tohoto obrazu, dotváření nejasných míst je uchvacující. Jako bychom odstraňovali omítku navrstvenou na staré fresce. Je nutné si počínat obezřetně a systematicky, a tak postupně odkrývat celý obraz. Připomíná to též postup, kdy se ze střepů pokoušíme sestavit starou vázu. Pojednou se ukáže nejen její tvar, ale i kresba, již byla vyzdobena. Na řeckých vázách byly ostatně často zachyceny výjevy z divadelních představení.

Dramatika všech dob je zároveň kronikou života dávných divadel. Tuto metodu jsem do značné míry používal při zpracování dějin divadelního prostoru. Představy obsažené v dramatu bylo samozřejmě nutné neustále porovnávat s jinými prameny a svědectvími. Zřídka kdy se vzájemně nepotvrzovaly.

Omezím se zde na několik výrazných příkladů:

Údaje o víceúrovňovém uspořádání hracího prostoru v řeckém divadle lze vyčíst už z prvních slov hliďáče v první scéně Aischylova *Agamemónu*:

Hliďáč:

„Ó věční bozi, celý dlouhý rok
vás úpěnlivě prosím: Zbavte mě
těch útup! Jako pes tu ležím na stráži
a opřen o loket jen zírám v tmavou noc.“²⁶⁾

Používání horního hracího prostoru v anglickém renesančním divadle, i kdyby tento prostor nikdo nedokázal zrekonstruovat, vyplývá už z pouhého výstupu v *Romeovi a Julii*:

Romeo:

„Kdo nemá rány, posmívá se jizvám
Jsou pryč.
(Uvidí Julií, která vstupuje na balkón u svého pokoje.)
Jak rozednivá se v tom okně!
Vychází slunce, přišla Julie.“²⁷⁾

26) Aischylos: *Agamemón*, citováno z překladu Vladimíra Šrámka; In: *Řecká dramata*, Praha 1979, s. 9. (K. B. uvádí tento příklad blávně proto, že v polském překladu Hliďáč leží na střechě.)

27) Shakespeare William: *Romeo a Julie*, 2. obraz, citováno z překladu Josefa Topola, Orbis, Praha 1964.

Okno je vysoko, ale Chůva dokáže poradit:

Chůva:

„Donesu žebřík, aby moh ten váš
Navštevít v noci svoje hnízdečko.“²⁸⁾

V romantických dramatech je předepsáno užití propadla a létacích zařízen: Skierka (v *Balládě*) komentuje zjevení Goplany takto:

„Na paprsku pohled na ni,
ach, Goplana z vody stoupá,
jako rákos chvějná, něžná,
lehounce ji vítr houká (...)
Ach, čarovná! Kdopak zbádá,
obroučky vln proskakuje
nebo na proud vzdusný padá,
či se květů zachytává?“²⁹⁾

Dále Stowacki přímo uvádí, že Skierka „odlétá“ a Goplana „mizí v povětří“.

Naturalistická dramata vypovídají o divadelním prostoru z konce 19. století více než některá fotografie. Toto je úvodní popis scény v *Tkalcích* Gerharta Hauptmanna (1892): „Prostorný, šedě omítnutý pokoj v Dreissigerově domě v Petersvaldově. Je to místnost, kde tkalci odvádějí hotovou včbu. Po levici okna bez záclon, v zadní stěně zasklené dveře (...). Podél pravé stěny, jež je jako ostatní stěny ponejvíce zakryta dřevěnými stojany na barčet, je lavice, na které přišli tkalci rozprostiti své zboží k prohlídce. Expedient Pfeifer stojí za velkým stolem (...) zkoumá zboží kružítkem a lupou. (...) Je dusný den na konci května. Hodiny odbíjejí dvanáctou.“³⁰⁾

Dramatika minulých epoch vždy obsahuje představu divadelního prostoru své doby.

Jsem především praktik. I když jsem považoval za svou povinnost přechýst to, co o divadelním prostoru napsali jiní, čtu si po léta v oné nejdůležitější knize, již jsou samotné divadelní budovy a jejich pozstatky. V mnoha divadlech jsem měl příležitost pracovat jako režisér, s řadou scén jsem se seznámil

28) *Taměť*, 5. obraz.

29) Stowacki Juliusz: *Ballády*, Dilia Praha 1962, s. 14 a 15, citováno z překladu Františka Halase (který pojmenování postavy „Skierka“ – jiskra ponechává v originále).

30) Hauptmann Gerhart: *Tkalci*, citováno z překladu Pavla Eisnera, Dilia Praha 1953.

Poděkování

provázen kolegy a přáteli, v mnoha hledištích jsem usedal jako divák. Všude jsem se snažil naslouchat řeči prostoru.

Tuto knihu napsal režisér. Vznikla na podkladě a z pohledu divadelní praxe.

Cítím se být dlužníkem autorů četných prací věnovaných problematice divadelního prostoru. Rád bych jim vyjádřil svůj srdečný dík. Obzvlášť mnoho mi poskytl George C. Izenour svým velkolepým dílem *Theatre Design*. Za cenné badatelské podněty jsem také vděčný Janu Kotovi a Jeremiaszu Wasutyńskému. Za pomoc při vyhledávání literatury děkuji Kazimierzovi Skorupskému. Právě tak si zaslouží můj vděk jednotlivci i instituce, díky jejichž štědrosti jsem obdržel mnoho knih, časopisů, informativních materiálů a fotografií: Joanna Bilská, Zbigniew Cynkulis, Stanisław Hoczyk, Travis Preston, Jerry Rojo, Richard Schechner, Władysław Serwatowski, Jarosław Strzemieliński, a dále Italské kulturní sídliště ve Varšavě, Centro Incontri e Studi Europei v Římě, The Kościuszko Foundation New York, Foundation pour l'Entraide Intellectuelle Européenne Paříž, The Polish Library v Londýně, Librairie Polonaise a Galerie Lambert v Paříži, redakce „The Drama Review“, a ředitelství Arena Stage z Washingtonu, Lincoln Center for the Performing Arts, Inc. v New Yorku, Birmingham Jefferson City Center, Hartford Stage Company, University of Hull, Sydney Opera House, National Theatre Londýn, National Arts Center Ottawa, Place des Arts Montreal, Badisches Staatstheater v Karlshuhe, Städtische Bühnen Münster, Tachikawa Shimin Kaikan Tokio, Ishikawa Kosei Nenkin Kaikan z Kanazawy, Maison de la Culture Rennes, Maison de la Culture Grenoble, Théâtre Malakoff Paříž, Théâtre Jean Vilar z Vitry, Finnish National Theatre Helsinky, divadelní fakulty ve Storrs (Connecticut), v Carbondale (Illinois), ve Philadelphii (Pensylvánie), v Berkeley a Santa Cruz (Kalifornie) a další. Prostudoval divadelní památky v Řecku mi umožnilo stipendium International Theatre Institute. Za cenné připomínky děkuji architektům Stanisławu Bieńkowskému, Jadwidze Czarnocké, Sergemu Lanovi, Stanisławu Loseemu a Danielovi Rozenovi. Velice inspirativní pro mou práci byly též seminární diskuse se studenty na vratislavské kulturologii. Svým divadelním kolegům děkuji za to, že mi umožnili prohlédnout si mnoho divadel v řadě zemí. Za pomoc, kterou nemohu dost dobře vyjádřit ani ocenit, musím zvlášť poděkovat své ženě.

I. ČÁST

VÝVOJ DIVADELNÍHO PROSTORU V EVROPSKÉ KULTUŘE

1. Proměny starověkého divadelního prostoru

Recké divadlo se zrodilo z kultu a zejména po čtyři století (6., 5., 4. a 3. stol. př. n. l.) s ním bylo bezprostředně spjato.

Celé divadlo, hrací prostor i prostor pro diváky, vehody i zařízení, jež sloužila k dramatickému předvedení události, prostory pro herce i přístupy pro diváky, to vše bylo uspořádáno kolem centrálně umístěného oltáře, který stál pod širým nebem. Během vývoje řecké divadlo postupně opouštělo centrální uspořádání celého prostoru, omezovalo se v něm využití a význam oltáře, hrací prostor se zvětšoval a přibližoval se stále menšímu prostoru pro diváky.

Původní kult vyžadoval pouze průvod-procesi a obět. Byl to kult pohyblivý, prováděl se na různých místech, která se vybírala příležitostně, podle souvislosti s rolnickými, pastýřskými, loveckými, svatebními či válečnými obřady. Kult byl vykonáván prakticky všude: v lesích, na polích, na pastvínách, na vinicích, na cestách, na bojištích. Kodifikace a formalizace kultu vedla k zakládání prostých, a posléze i vystavnějších chrámů.

Chrámy vznikaly dříve než divadla; stavěly se poblíž sídel. Rozvíjely se souběžně se zakládáním měst.

Divadelní prostor vznikl ve chvíli, kdy byly v obřadu posíleny divadelní prvky, získal charakter podivné a vyvolala potřeba opakovat ho na jednom a téže místě, když přestál být pohyblivý.

Nelze naprosto přesně zjistit, proč se vedle oltáře, umístěného v chrámu, zřizoval další v jeho blízkosti a proč se počádal průvod od jednoho oltáře k druhému. Lze předpokládat, že po oběti v chrámu se dionýský průvod vydával do polí, aby tam, přímo uprostřed vinohradů, oběi zopakoval. Podobně se po staletí pěstoval v evropských zemích zvyk „svěcení polí“, v Polsku dokonce živý. Z venkovského kostela vychází průvod a obchází okolní pole. Vždy po určité době se zastavuje k modlitbám. Ve městech i na venkově pu-

tují o Božím Těle procesi mezi čtyřmi oltáři. Jedno je jisté: počátek divadla souvisí s prvky a pozůstatky pohyblivých, v průvodech a procesích se odehrávajících obřadů. Obět, která zahajovala představení, a která se prováděla ještě ve 3. stol. př. n. l., byla původně druhou obětí, opakováním oběti vykonané předtím v chrámu, nebo též obětí, jež zakončovala obřad, který předtím začal v chrámu.

Protože to byla druhá, opakovaná obět, mohla být prováděna jednodušeji než v chrámu a nejspíš byla i kratší. Prostor pro obětníky mohl být téměř improvizovaný.

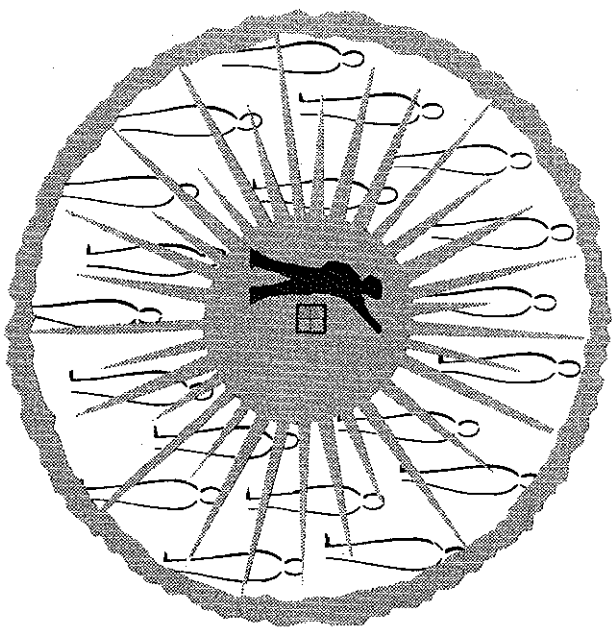
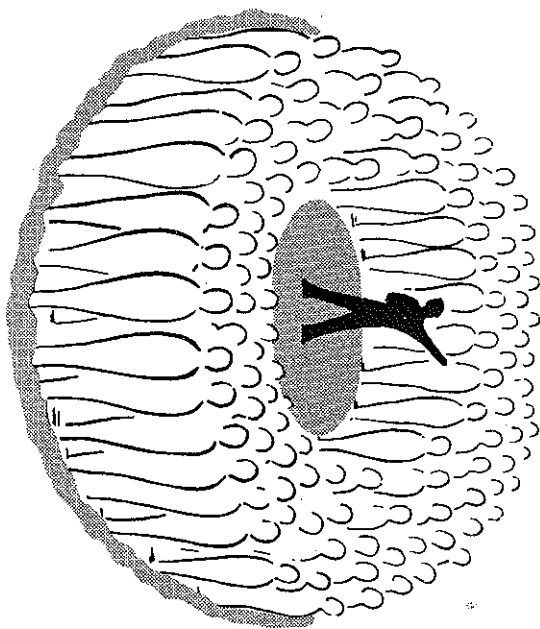
Jakmile se však právě této druhé oběti začalo věnovat více pozornosti a času a rozhodnuly se s ní spjaté zpěvy a tance, musel se prostor předem připravovat, aby účastníkům zaručoval viditelnost a pohodlí. Zpočátku stáli kolem oltáře, tančili a zpívali. Avšak při velkém návalu se mohli aktivně zapojit jen ti, kteří stáli nejbliže. Těm, kteří stáli dále, bylo nutné v určitém okamžiku nabídnout sezení. A nejen jim, ale také nejvýznačnějším osobám – kněžím, kteří po provedení obětí naslouchali psáním a přihlíželi výstupům choru.

První divadelní prostor tvořil posvátný kruh vyznačený kolem oltáře. K tomuto kruhu a k oltáři vedla cesta z nedalekého chrámu. Po kruhu se pohybovali kněží i chór. Chór zprvu nepochybně řídil kněz, který svou funkcí posléze předal jednomu z členů choru. Nelze tedy zapomínat, že pozdější náčelník, koryfej choru, nahradil kněze, a že i celý chór původně sloužil kultu. Kruh obklopovali věřící, kteří se předtím účastnili průvodu.

V dalším vývoji se věřící rovnou usazovali kolem kruhu, do něhož postupně vstupovali kněží a na oltáři obětovali zvířata, plodiny nebo pokrmu na počest boha Dionýsa. Obět měla zajistit jeho přízeň, ale měla i jeho samotného přivést do divadla. Kněží posléze usedali v první řadě prostoru pro diváky a pro boha Dionýsa ponechávali symbolicky prázdné místo uprostřed. První výstup kněží sloužil přímo kultu, druhý měl funkci napodobující: na posvátný kruh nastoupil chór, který vedl náčelník-koryfej. Zahajoval nebo spíše opakoval po kněžích zpěvy a tance. Skutečné provedení oběti nahrazovala napodobující akce. Změnilo se též uspořádání prostoru. Po dobu vykonávání kultu se kněz i účastníci obřadu obraceli k nebi a k bohům, středem světa byl oltář. Během vystoupení choru seděl bůh spolu s lidmi v hledišti a účastníci se obřadu tak jako všichni shromažďují.

Věřící nejprve obklopovali posvátný kruh ze všech stran. Potom ponechávali volnou výše jedné čtvrtiny, později poloviny obvodu kruhu, přičemž zaujímali místo po jeho obvodu ze tří stran.

V úvahách o prvotním divadelním prostoru se obvykle význam této změny opomíjí, ačkoli byla velice důležitá. Hrací prostor úplně kolem dokola



1. Posvátný kruh. Vytváří ho celý kmen. Celý kmen je uvnitř posvátného kruhu. Vnější svět je za zády lidí.

obklopený diváky (*en rond*) lze objevit v divadlech mnoha kultur až do dnešní doby. Ze všech stran obklopený posvátný kruh zaručoval koncentraci kosmické energie a radikální rozdělení světa na svět vnitřní, náš, posvátný, a na svět vnější, cizí, neposvěcený; byl výrazem prvního konceptu kosmu, podle níž se nebeské síly jakoby naváděly na určité místo zemského povrchu.

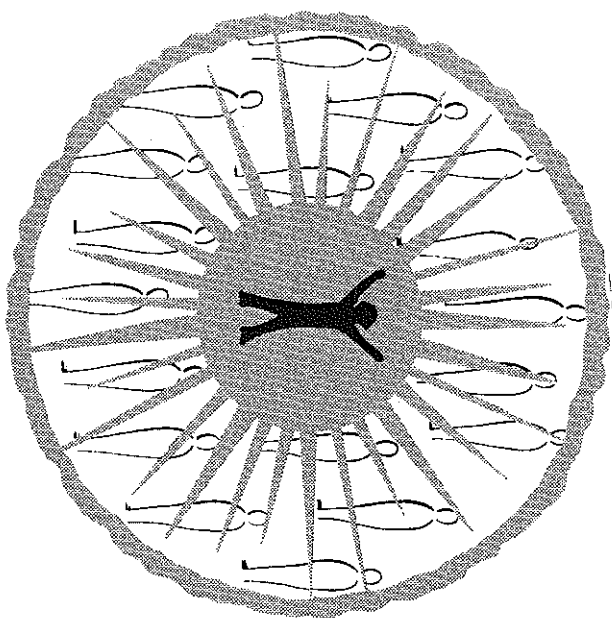
Jakmile byla v posvátném kruhu ponechána alespoň malá, nevyplněná proluka, znamenalo to v každém takto založeném kultu přerušení kruhu, možnost rozptýlení uvnitř nashromážděných sil a zásahu sil vnějšího světa. Proč byl tedy posvátný kruh rozetnut?

Nebe už na něj nemělo vliv. Ve chvíli, kdy byl bůh přizván na zem a usazen zde na jednom místě, mimo kruh, zůstalo nebe opuštěné. Bůh však zároveň ještě nemohl stanout tvář v tvář člověku. Před boha směl předstoupit jenom kněz, jakožto jeho zástupce, nebo náčelník zastupující kněze, anebo herec, který sám byl původně náčelníkem, a samozřejmě také chor. Toto se tolerovalo. Avšak posvátný kruh byl přerván. Bylo nutné ho uzavřít. To bylo možné pouze v chrámu.

Myslím, že ona budova ležící mimo kruh nemůže být jinak interpretována. Její umístění v divadelním prostoru lze považovat za logické a pochopit jen tehdy, uznáme-li její sakrální funkci a její místo v celkové sakrální prostorové koncepci prvotního divadla. Chrám obsahující hrací prostor se stal její součástí tehdy, když se vykonávání dionýského kultu definitivně přemísťlo z nedalekého Dionýsova chrámu na nové místo, do divadla. Obětní oltář z onoho prvního chrámu byl nějakým způsobem okopírován v divadelním prostoru a jeho kopie postavena do středu posvátného kruhu. Poblíž místa, kde se konala představení byla přenesena rovněž replika samotného chrámu, jež posléze splýnula s divadelním prostorem.

Divadelní chrám byl zpočátku provizorní, dřevěný – dřevěná byla tehdy i sedadla pro diváky. Některé historiky divadelní architektury toto původní provizorium chrámu postaveného v blízkosti posvátného kruhu zřejmě mylí. Domnívají se, že to byla pouhá šatna a sklad hracích potřeb. Chrám mohl plnit i tyto funkce, ale jen druhotně. Zavadějíci byvají též informace o tom, že byl dřevěný. Původně byl přece celý divadelní prostor všemožně improvizován a uspořádán co nejjednodušeji. Rozhodnutí vybudovat stále divadlo samozřejmě nebylo zprvu ujasněno a odůvodněno. Stála divadla s kamenným hledištěm a s kamenným chrámem (obr. 1.-2.) se stavěla teprve tehdy, když se představení konala pravidelně a stala se součástí liturgického a státního kalendáře. Teprve poté ztratil tento chrám do jisté míry svůj kulturní charakter a souvislost se svým původním vzorem – s Dionýsovim chrámem. Tato budova se stala integrální částí divadelního prostoru.

Chrám



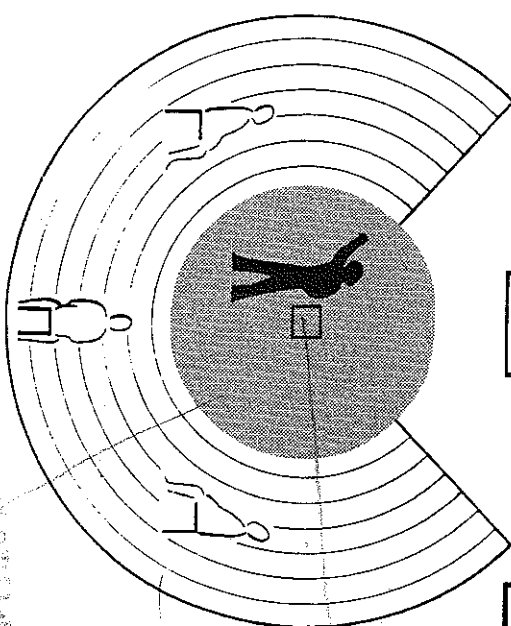
a)

2. Vývoj divadelního prostoru ve starověkém divadle

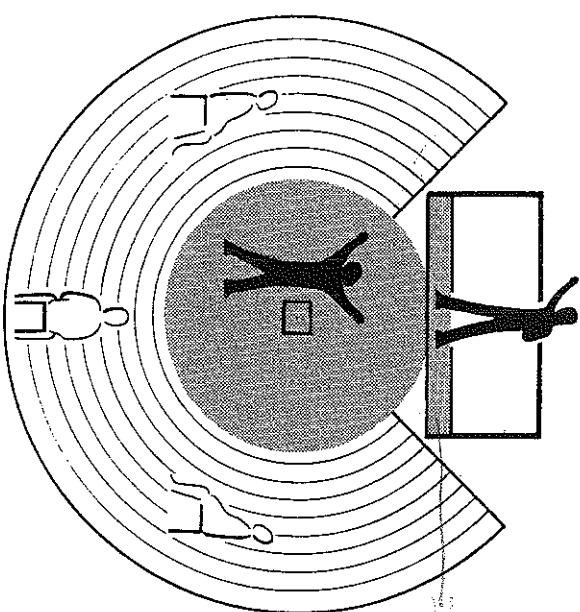
a) počáteční fáze: posvátný kruh vyznačovali diváci, uprostřed byl umístěn oltář, průvod se vydával na cestu ze vzdáleného chrámu k posvátnému kruhu; neexistovala zde architektura a stála divadelní zařízení; b) řecké starověké divadlo: posvátný kruh se přetvořil ve stálou orchestr, již ze třech stran obklopovalo kamenné amfiteatrální theatron; těsně za orchestrou se nacházela scéně, zastupující vzdálený chrám; uprostřed orchestry byl oltář; c) klasické, rozvinuté starověké řecké divadlo (4. stol. př. n. l.): stálou orchestru o kruhovém půdorysu s oltářem uprostřed obklopuje kamenné amfiteatrální theatron; k orchestře přiléhá scéně, opatřená úzkým prosklením;

scéně

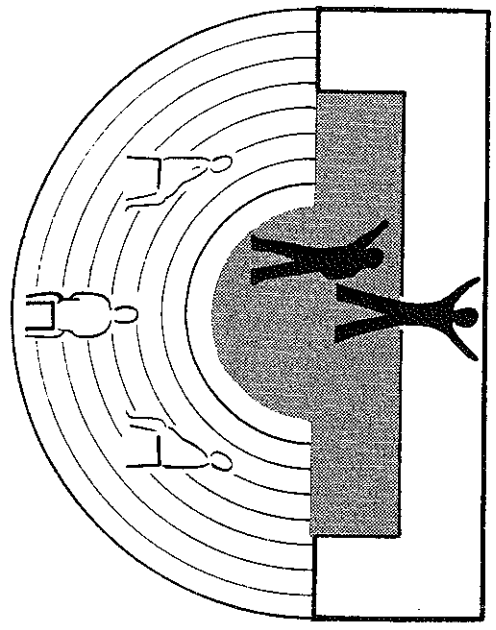
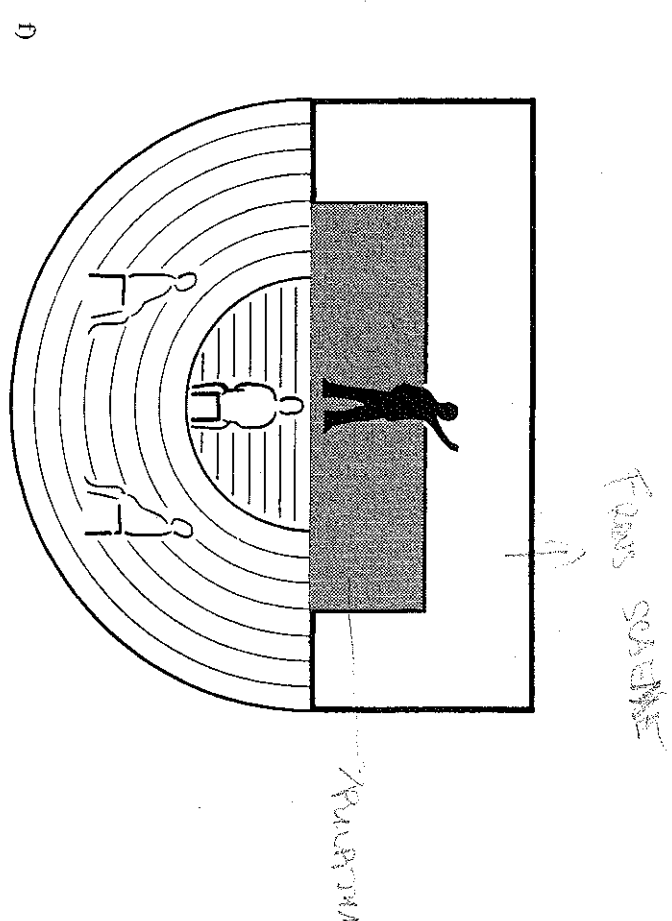
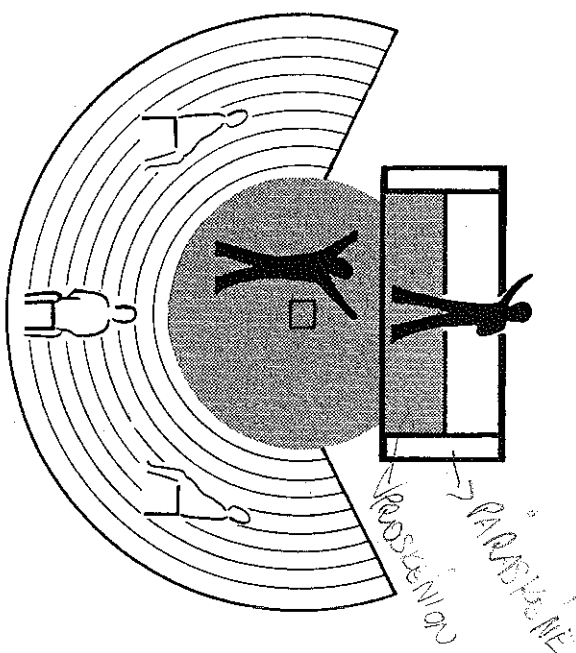
Chrám



b)



c)



d) divadlo helénistického období (řecko-římské): orchestra je zmenšena asi na $\frac{1}{3}$ plochy kruhu, netvoří už pravidelný kruh; theatron obklopuje orchestru poněkud za průměrem, prostorné proskénion je umístěno na orchestře; za ním je výstavná budova skéné s paraskénami; na orchestře se nachází ještě oltař, který zaniká ve 2. stol. n. l.; e) klasické římské divadlo: půlkruhová orchestra; auditorium má půdorys polokruhové výseče; velké pulpitum obklopené ze třech stran stěnami *frons scenae*; f) římské divadlo, pozdní fáze: orchestra byla zrušena, stavěla se na ní sedadla; auditorium tvořili půlkruh složený ze dvou segmentů – amfiteátru o půdorysu jedné části půlkruhu a plochého půlkruhu na místě původní orchestry; hrací prostor je na prostorném pulpitum, které ze třech stran obklopuje rozměrná *frons scenae*.

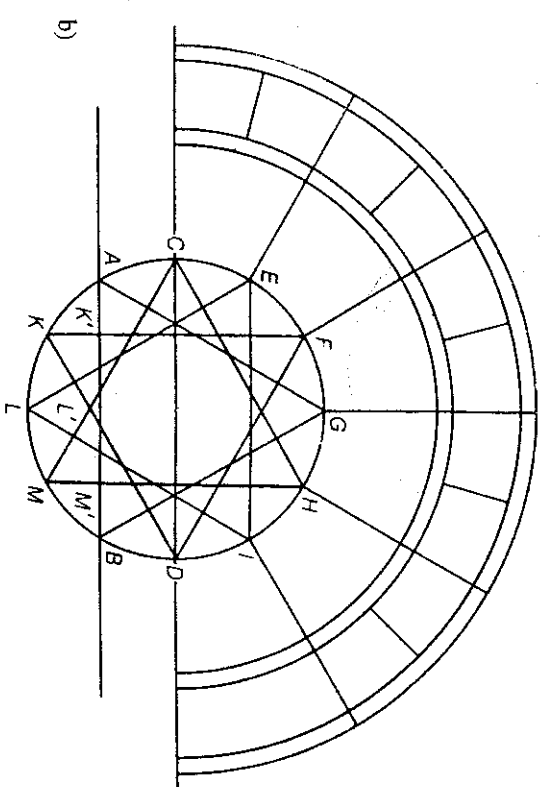
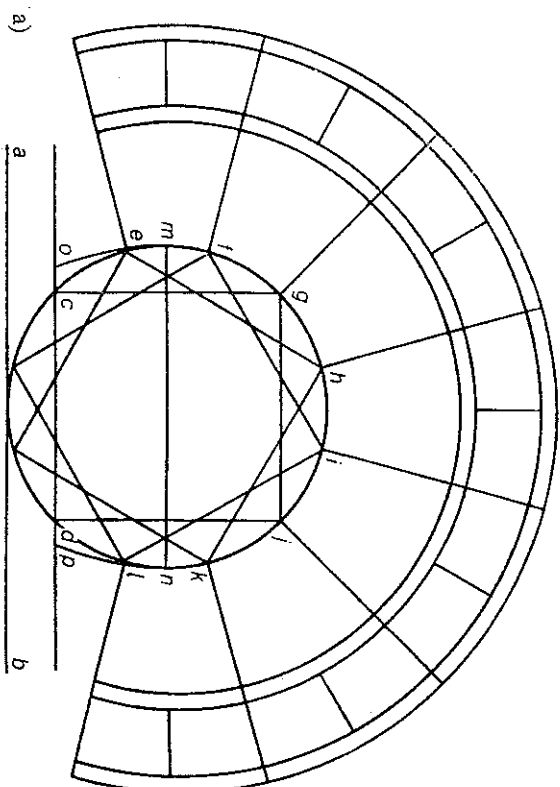
pokračování...

Získala označení skéné. Bylo to i nadále výjimečné místo. Obsahovalo tajemství. Skrývalo události, o nichž se hovořilo, ale které se nesměly předvádět – především vraždy. V řecké tragédii mělo zabít člověka vždy rituální podtext: msty, vykoupení viny. Sama lidská krev byla posvátná – podle tehdejších představ to bylo sídlo a trest života. Nebylo radno si s ní zahrávat. Nesměla se imitovat, jako se to dělá dnes ve filmu a v divadle. Vraždu, prýštění krve, tedy nebylo možné v řeckém divadle „zahrát“, vykonat „jako by“. Pokud se měly uskutečnit, musely se provést doopravdy. Problém se řešil tak, že se krvavé výjevy ukrývaly. V našem chápání se prováděly „za scénou“. Podle tehdejšího pojetí se odehrávaly spíš v „chrámu“, ve zvláštním, pro cizí osoby a svědky zapovězeném prostoru, kam směla vstoupit jen oběť a ten, kdo ji vykonával. Byla zde analogie se způsobem, jakým se prováděly některé krvavé zvířecí oběti. Dobyřce připravené k oběti zavaděl kněz po úvodních ceremoniích dovnitř chrámu a tam je zabíjel buď sám nebo s pomocí odborníka-pacholka. Osoba, která přinášela oběť už je nedoprovázela. Veřejně se začala krev prolévat celými proudy až v Římě. Krev zvířat a lidí. V amfiteátrech, ale dokonce i v divadle.

Dovnitř divadelní budovy, právě tak jako do chrámu, směli vstupovat jen vyvolení: herci (z hlediska diváka „osoby dramatu“) a bohové, kteří – pokud se viditelně účastnili děje – pouze vycházeli z budovy skéné, ale častěji se objevovali na její sířeše nebo byli se střechy spouštěni pomocí speciálních zařízení. Tím, že bůh stál výše oproti ostatním účastníkům děje, se připomínalo, že nebe je vždy nahoře, na čas se obnovoval hierarchický, vertikální prostorový řád, zdůrazňovala se nadvláda duchovní složky. Bohové však zasahovali stále řidčeji.

Divadelní budova vydávala svá tajemství ještě jiným způsobem. Vysunoval se z ní vozík (*ekkykléma*) s tělesnými pozůstatky osoby zavražděné uvnitř. K tomu se používalo středního vchodu, který byl kromě toho vyhrazen vystoupením vládařů. Právě dveře byly určeny „domácím“, levé pro „cizí“. Zprvu zde existovaly troje dveře. Jakmile se celá budova rozšířila a získala složitější uspořádání, počet dveří se zdvojnásobil – tytéž vchody jako mělo „přízemí“ dostalo i „první patro“. Dolní vchody vedly do kruhu, horní do hracho prostoru vyvýšeného nad úroveň kruhu – na proskénion.

Vývoj proskénion je velice zajímavý, neboť směřoval ke vzniku hracho prostoru, jenž měl funkce a vlastnosti pozdější „scény“ (nechceme-li se však dopustit hrubého anachronismu, neměli bychom v souvislosti s řeckým divadlem užívat pojmu scéna). Celý hrací prostor, zpočátku jednotný, se postupně diferencoval. Chór, náčelník chóru a ještě i první herec původně vystupovali v posvátném kruhu. Herec vstupoval na stupně (stupně?) centrálně postaveného oltáře. Umístění chrámu mimo kruh poskytl herci zázemí



3. Schémata průřezů hledišť
a) řeckého divadla; b) římského divadla (podle Barbary Król-Kaczorowské: *Divadelní budova...*, výkresy 2 a 5)

a nejspíš i vyvýšení, které podle všeho vytvářely schody k chrámu. Po jisté době se před chrámem objevilo úzké pódiium. V tomto okamžiku byl hrací prostor definitivně rozdělen, změnili se v dvoudílný, dvounúrovňový.

Na první úrovni kruhu, tak zvané orchestře, se pohyboval chor. Druhá rovina – pódiium, plošina, se nazývala proskénion a byla určena pro herce. Toto pódiium nebylo zpočátku příliš hluboké ani vysoké. Postupně se ve všech rozměrech zvětšovalo.

Z posvátného kruhu se vyčlenil prostor pro diváky. Lidé zpočátku prostě stáli kolem, přičemž využívali přirozeného sklonu terénu. Jakmile se však začala vyznačovat stálá kruhová orchestra, bylo nutné kvůli tomu upravit terén a zařídit jej pro diváky. Nejprve se zřejmě prováděly nejjednodušší pozemní úpravy: vyhloubilo se úbočí uprostřed a přispala zemina po stranách; později se pořízovaly dřevěné lavice a teprve poté lavice kamenné. Do divadla vsoupila architektura. Pravidelné stupně sedadel amfiteatrálně stoupaly vzhůru, rozděleny vertikálními i horizontálními uličkami na segmenty. Křesla v první řadě zdobily reliéfy. Na koruně hlediště, nazývaném theatron, byly rozestavěny sochy.

Celý divadelní prostor byl rozdělen na tři části.

První část zabírala prostor pro diváky. Pro tuto část bylo charakteristické nedílné propojení s okolím, s přírodou. Byl to prostor otevřený a přístupný. Dokonce i poté, co byli zavedeni biletáři, měli do divadla přístup prakticky všichni členové společnosti. K tomu účelu dostávali nejchudší občané podporu.³¹⁾

Druhou částí byl hrací prostor. Božský prvek přinášeli na orchestru kněží, kteří tam před představením vykonávali oběti, a herci zastupující kněze, avšak představující hrdiny a bohů. Lidský život představoval chor, který zároveň symbolizoval shromážděnou společnost jako celek. Orchestra i proskénion, představené před budovu skéné stojící za ním, byly určeny k přecházení a setkávání, a situovány mezi theatronem zaplněným lidmi a skéné, sídlem osudu a božstva.

Třetí část byla uzavřená. Vypĺňovala vnitřek budovy skéné. Právě tam docházelo k zásadním peripetiím. Tam jednali bohové, zasahoval osud a tam také začínal děj. Odtamtud vycházeli herci a tam také zacházeli po skončení představení. Proto řecké tragédie předváděly z hlediška děje jen samá vyvolání událostí, které se rozvíjely dříve, mimo zraky shromážděných.

Budova skéné se postupně vyvíjela. Zvětšovala se. Ve 3. stol. př. n. l. se k ní přistavovalo ještě jedno horní patro a postranní křídla (paraskénia), která

31) Řecké theatron mělo průměrně necelých dvacet tisíc míst, vyjimečně i více, až 44 000 míst v divadle v Megalopolis. Od 2. stol. př. n. l. se stavěla divadla menší, která v menších sídlech měla v průměru několik tisíc míst, ale v římském období se stavěla také větší hlediště pro 10–20 000 diváků.

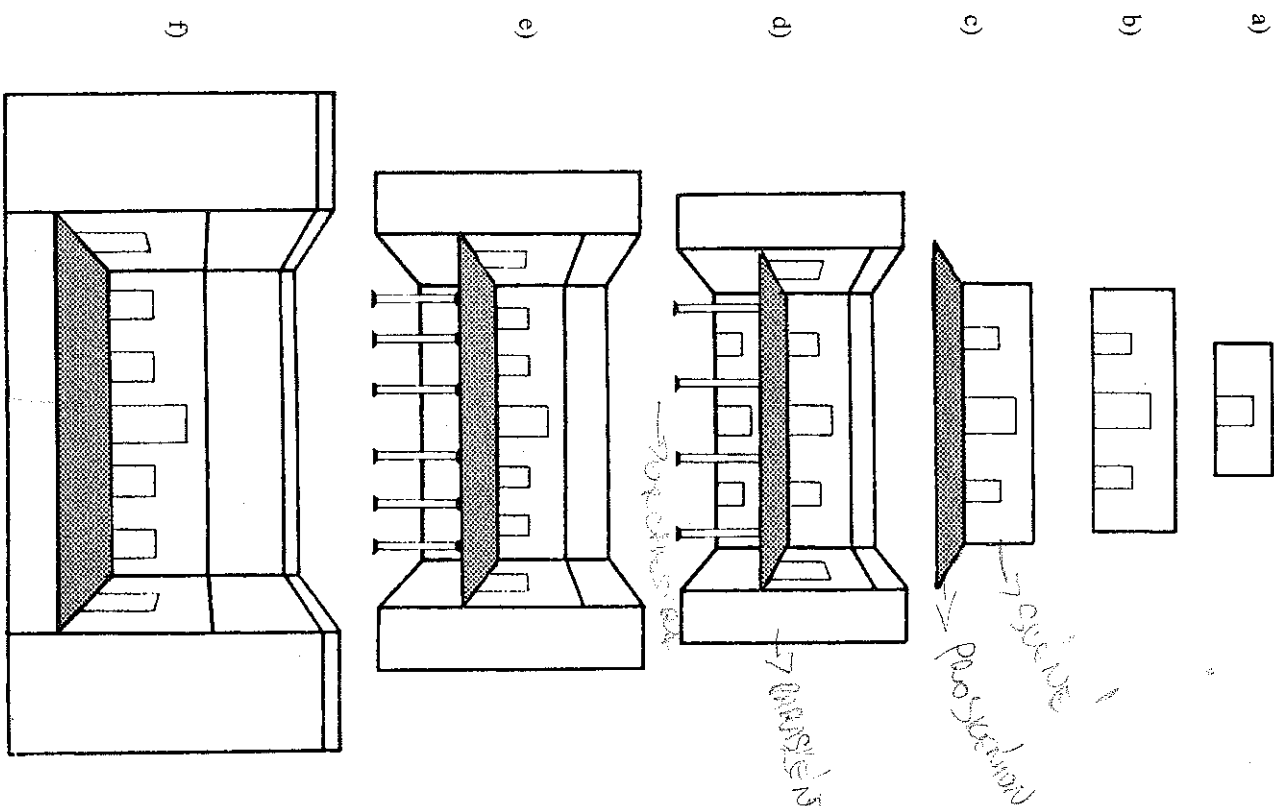
stála kolmo k hlavní budově a z obou stran uzavírala tehdy už rozměrné proskénion. Na významu nabývala přední stěna budovy skéné, která byla vyzdobena a opatřována stále častěji dvěma vedoucími na orchestru i na proskénion. Rozšířená skéné i theatron se postupem doby sjednocovaly, a vchody (parodoi), jež vedly na orchestru mezi theatron a skéné se začaly architektonicky upravovat. Překlenovaly je oblouky a zasazovaly se do nich ozdobné brány. Pakliže nebylo možné využít přirozeného sklonu návší, bylo nutné theatrony podezdívat a jejich koruny zdobit sloupovím.

Takto se celý prostor, zprvu zcela přirozený, později provizorně uspořádaný, stával výtvorem kultury a svým účelem a vzhledem se přibližoval ostatním veřejným městským stavbám. Přestával to být prostor na rozhraní, prostor setkání: nebe a země, přírody a kultury, kultu a světských záležitostí. Stával se pouze prostorem světským, pozemským.

Podobný ráz měly od počátku odeony (obr. 3–4), jež se stavěly podle vzoru divadel už v 5. stol. př. n. l. Později je od Řeků převzali Římané. V těchto budovách se provozovala hudba, recitace a vystoupení krasočetníků. Měly několik set, vyjimečně i několik tisíc míst.³²⁾ Častěji se stavěly přímo ve městech a nikoliv na jejich okrajích jako divadla. Pro zlepšení akustiky se zasíťšovaly. Odeon měl amfiteatrální hlediště, půlkruhovou orchestru a proskénion, za ním stály sloupy a byly umístěny vchody. Protože to od počátku byla volně stojící uzavřená budova, neděli se, na rozdíl od divadla, na theatron a skéné, a neměl ani oltář. Byla to budova světská jako každá jiná. Jeho obecnostvo bylo elinií, vzdělané.

Vedle divadel a odeonů existoval v Řecku, stejně jako později v Římě, specifický prostor lidového divadla, které používalo malá, přenosná pódia. Pozadí tvořil závěs a někdy i jednoduché části dekorace. Pódiium mělo vzhled vchod, vpředu pak byly schůdky vedoucí na zem, kam se mohl rozšířit hrací prostor, analogický s orchestrou. Prostor byl dvoudílný, jak vertikálně, tak horizontálně. Kočovníé lidové divadlo mělo nepoctybně velký úspěch a získalo si vlastní obecnostvo. Bylo to komediální, konvencionalizované, jadrné a laciné divadlo. Hladce se ujalo v Římě. Existovalo pouze s malými obměnami několik staletí v období starověku, přetrvalo dokonce až do raného středověku – beze sláv, chudě, pronásledované a opovrhované. Jeho vzhled nastal v pozdním středověku díky tomu, že se do něj začlenil světský život, vyloučený z mystérií. Velkého rozkvětu dosáhlo v renesanci, kdy se převládlo v *commedi dell'arte*.

32) Odeon Heroda Attického na Akropolis v Aténách, který byl postaven v roce 161 a zachoval se dodnes, měl 8 000 míst. Nerozvinutý odeon v Cosa nedaleko Říma pouze 250 míst.



Mezi řeckými divadly hellenistického období (někteří je nazývají „řecko-římská“) neexistovaly zásadní rozdíly. Přeměny probíhaly plynule po pět století. Řím poté, co politicky ovládl Řecko, z obavy, aby jeho moc neoslabovala řecká kultura, po dlouhou dobu divadlo vůbec nepřijímal. Ani v době představení, ani jako prostorovou formu. Divadla se zde začala stavět až v 1. stol. př. n. l. V císařském Římě se však stavěla hromadně a vznikala už téměř v každém městě.

Charakteristická forma římského divadla využívající výsledků řecké kultury se utvářela pozvolna v následující etapě.

Postupným vývojem procházely všechny prvky divadelního prostoru. Hrací prostor pro herce, tak zvané pulpitum, vyvýšený nad úroveň orchestry, se zvejšoval, zasahoval stále více do kruhu, až do jeho poloviny. Tím se zároveň zmenšoval hrací prostor chóru, orchestra. Význam chóru slábl. Prudce se rozvíjela různá mechanická zařízení a množily se dekorace. Orchestru („parter“) a pulpitum („první patro“) vždy spojovaly po obou stranách umístěné schody. Toto byl důležitý krok, který uspil integraci obou hracích prostorů. Herci mohli libovolně sestupovat na orchestr a mstít se s chórem. Náčelník chóru a snad i jeho členové mohli vystupovat do „patra“. Stíraly se hierarchické a funkční rozdíly mezi účinkujícími a mezi jednotlivými hracími prostory.

Definitivní sloučení hracího prostoru se uskutečnilo na sklonku západního císařství, kdy byl půlkruh částečně orchestry zaplněn sedadly pro významnější diváky. To byla radikální změna. Zanikl střední prostor, jímž byla kruhová a později polokruhová orchestra. Vznikl jednotný a jednorůžkový hrací prostor. Tato nová integrace se realizovala na úrovni „patra“, na vyvýšeném terénu.

Starověký jednotný prostor, posvátný kruh, byl vyznačen v základní rovině na zemi, můžeme říci, že byl reálné i symbolicky se zemí srostlý a sjednocený, že byl přirozený, blízký přírodě, že podléhal jejím silám, člověk jej pouze vytvářel, ale nestavěl. Římský jednotný prostor (pulpitum) byl odtržen od země a byl umělý, neboť jej vybudoval člověk. Nebyl součástí přírody, ale architektury, zpravidla velice důmyslné, která používala rafinovanou ornamentiku a zařízení.

4. Vývoj *frons scaenae* a proskénion

a) prvotní fáze: chrám umístěný mimo orchestr; b) starověké řecké divadlo: raná skéné měla troje dveře vedoucí na orchestr; c) klasické starověké řecké divadlo: vrcholné čty: skéné má troje dveře, které vedou na úzké proskénion; d) divadlo hellenistického období: skéné s prostorným proskénionem a paraskénami; patro dveří vede na proskénion, troje na orchestr; e) divadlo hellenistického období: skéné s prostorným proskénionem a paraskénami, zveštili se počet dveří ve *frons scaenae*; f) římské divadlo: prostorné pulpitum ze třech stran obklopené *frons scaenae*; dveře vedou pouze na pulpitum.

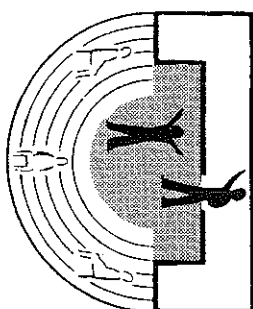
Zánik oltáře, Skéné, Pulpitum

V divadle hellénistického období byl ve 2. stol. př. n. l. odstraněn z orchestry oltář. V římských divadlech se už nikdy nevyiskytoval. Jeho obdobou se stal malý Apollonův chrám, v některých divadlech umístěný na koruně hlediště (jemuž se v Římě říkalo *auditorium* nebo *cavea*). Přemístění došlo výmluvně. Duchovní symbol se ze středu celého prostoru ocitl na jeho okraji. Nicméně zvyk stavět takovéto chrámy se všeobecně nerozšířil a pravděpodobně jich ani celkově mnoho nevzniklo.

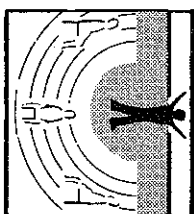
Budova skéné prodělala v Římě změnu. Události, které se původně měly odehrávat uvnitř, se zveřejňovaly. Důraz se radikálně přesunul na dění před skéné. Divákům se předvádělo stále více událostí, jakkoliv krutých a krvavých. Do té doby bylo nejdůležitější funkcí budovy ukrývat. Přebývalo v ní tajemství, posvátnost a osud. Svou podobou, symbolikou i funkcí to byla budova uzavřená. Její vnitřek byl sítězen. Nyní se změnila ve funkční, technickou, vchody do ní se nezavíraly. Pozornost se zaměřila na vnější stěny. Římská divadla měla čelně k hledišti nádherné, propracované fasády budov skéné (tak zvané *frons scenae*), v mnoha patrech vstřívané sloupky, oblouky, architrávy a vlysy. Počet pater nad pulpitum přitom už neměl symbolický význam, tak jako v řeckém divadle (první na úrovni proskénion, jež bylo určeno pro herce, druhé patro nebo sítěcha vyhrazené bohům), ale to byla spíš otázka architektony invence a bohatství investujícího mecenáše.

Hrací prostor, pulpitum, byl poprvé tak radikálně integrován s budovou, která jej obklopovala, především proto, že existoval už jen na úrovni prvního patra a zitraťi spojitost se zemí. To byla důležitá součást přeměny. Dokud se děj odehrával rovněž na zemi, na orchestře, vyvýšený hrací prostor pro herce byl prodloužením, doplněním dolního, základního prostoru. Dříve posvátný kruh jakoby vystupoval vzhůru a tvořil vyvýšený hrací prostor pro herce. Tento prostor, proskénion, byl jakýmsi prahem, schodem vedoucím do budovy skéné, sídla bohů i osudu, do chrámu. V římském divadle byl hrací prostor naopak funkcí budovy, nemířil vzhůru, ale sestupoval dolů, vycházel z budovy, jež ho obehňovala vysokými stěnami, někdy se pokrýval sítěchou nebo dokonce zakrýval oponou. Opona (*auleum*) se spouštěla dolů do prohlubně v přední části pulpitum. Někdy se používaly opony dvě. První opona – *auleum praemittitur*, *subducitur*, zakrývala hrací prostor na počátku představení. Spouštěla se po dobu děje, aby odkryla pulpitum; po skončení představení se vyťahovala druhá opona – *auleum tollitur*, která pulpitum zakrývala.

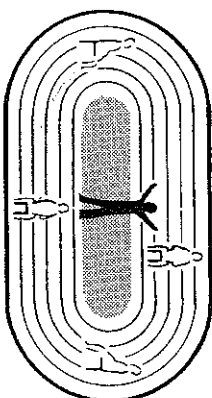
V závěrečné etapě přeměny se hrací prostor stal jakousi velkou místností, nádherným sálem, u něhož byla odhřata čtvrtá stěna (už tehdy lze hovořit o „čtvrté stěně“). Její vnitřek byl zcela přístupný.



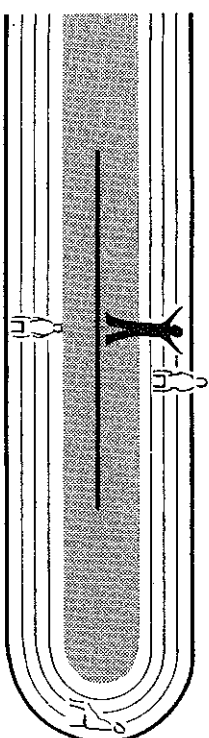
divadlo



odeon



amfiteátr



cirk-stadion

5. Divadlo, odeon, amfiteátr a cirk-stadion ve starověkém Římě.

Jednotný, jednoúrovňový hrací prostor se zároveň změnil v prostor jednoznačný. Neskrýval tajemství. Mohl pouze přinášet překvapení. Neznámenal zvláštní místo v kosmu. Neskrýval příslib zásahu bohů, ani proměny lidského v božské. Pohyb v tomto prostoru byl monotónní a nabízel primálně možnosti. Limie napětí narážely v kterémkoliv směru na omezení, nevyzařovaly a neměřily k neznámému. Zadní dveře do hracího prostoru (tři nebo pět otvorů) i ze stran (po jednom z každé strany) vedly zvenku dovnitř, do klece (v Římě se někdy říkalo *cavea* – klec celému divadlu). Ve starém řeckém divadle spojovaly dveře tajemství vnitřku skéné s proskénion a s orchestrou. Herci i diváci se nacházeli před budovou skéné jako by před bránou chrámu či paláce. V Římě byli herci i diváci obklopeni zemi, v uzavřeném prostoru, mohli tam vcházet i vycházet. Řečí diváci (symbolicky) a herci (skutečně) mohli po dobu děje vstoupit do skéné, vniknout do posvátného prostoru a v něm navázat spojení s božstvem. Římsí diváci a herci už tuto možnost neměli.

Hrací prostor se stal součástí umělé architektury. Totéž se přihodilo s prostorem pro diváky – i to byl samozřejmě dlouhý proces.

Na rozdíl od řeckého theatron se v Římě hlediště (*auditorium*, *cavea*) obvykle stavělo na plochem terénu a neopíralo se o úbočí svahu. Divadla tehdy často vznikala jako volně stojící budovy. Římská hlediště byla obvykle menší než řecká. Mohla pojmut několik desítek tisíc, ale častěji jen několik tisíc diváků, z toho část sedících v horních částech a na ochozu auditoria. Auditoria se pokrývala plátnými střechami (*velum*) nataženými na laněch.

Vývoj se ubíral od využívání přirozeného sklonu návisí, přes období, kdy se v Řecku svaž osazoval pravidelnými stupni sedadel, až k budování umělých vyvýšenin v Římě. Od akce předváděné v pleně ke vzniku zastřešených budov. Nebylo to způsobeno pouze jen místními podmínkami. Po celém pobřeží Středozemního, Černého i Jaderského moře není o pahorky nouze. Nechyběly ani v Římě, v měste sedmi návisí. Divadla se stavěla, tak jako jiné veřejné budovy, jako budovy samostatné, tento fakt vyplýval z vývoje samotné podstaty divadelního umění: původní vykonávání skutečné oběti bylo v Řecku nahrazeno napodobující a symbolickou akcí, zatímco v Římě se znovu objevila snaha o věrohodnost akce, rozmáhal se realismus a iluzionismus dekorací i jednání, který vedl až ke skutečnému zabíjení lidí v divadle. V případech, kdy děj vyžadoval vraždy (tehdy herce zastupovali odsouzení, což divadlo přibližovalo krvavým podívaným v amfiteátrech). Divadlo bylo odtrženo od přirozeného řádu a rytmu života, práce, od přírodních cyklů a začleněno do řádu kultury. Sakrální koncepce prostoru se změnila v laickou.

Neméně důležitou proměnu prodělalo divadlo tím, že postupně upouštělo od lidovosti, masovosti a přiklánělo se k elitářství a k omezování počtu diváků. Masová hlediště v Římě převzaly amfiteátry³³⁾ a cirkus (stadiony)³⁴⁾. Velká divadla se od 3. století v podstatě už vůbec nestavěla. Zvíře v aréně a člověk, který musel doopravdy hájit svůj život, přitahovali mnohem víc než herci. I když se v divadlech prolévala skutečná krev, bylo jí vždy méně než v amfiteátrech. Nositeli tajemství v představení byla tehdy zvířata, gladiátoři a křesťané v aréně, nikoliv herci. Bylo to tajemství smrti.

Řecká pleněrová divadla se po staletí stavěla jako výraz symbolů a spolupráce člověka s přírodou. Úbočí pahorku využívané jako hlediště nebylo ohraničeno a do divadelního prostoru potencionálně začleňovalo také přilehlý terén neupravený stupni kamenných lavic, ale i území mimo divadlo: blízké město a celé okolí. Prostor pro diváky vzešel z posvátného kruhu, vznikl jeho rozšířením. Lidé, kteří se účastnili obřadu se nenacházeli co nejbližší kruhu, vyhledávali vyvýšená místa, odkud by mohli nejlépe vidět a slyšet. Kmen shromážděný kolem oltáře sám vyznačoval kruh, prostor posvátný, „náš“, a odděloval ho od prostoru neposvátného, „cizího“. Dělicí čára probíhala za zády nejdále stojících lidí obklopujících kruh, nikoliv před nimi. Vyjadřovalo se tím, že obřad, představení, jsou všeobecně přístupné a že jeho hranice lze rozšiřovat, posunovat. Hranice mohl učovat každý, kdo ještě přistoupil, kdo stánu dále, na úbočí, nebyl mimo divadlo, byl v divadle, divadlo končilo teprve za ním, mohlo zahrnovat celý kmen, celou krajinu, šířilo se sousedními kruhy, vyznačovalo a pohlcovalo. Dav kolem posvátného kruhu, kolem orchestry, mohl být nahustěný, mohl oblačet kruh silným prstencem, ale to neznámalo, že všichni stojí za kruhem. Naopak. Všichni byli uvnitř. Vyznačovali kruh, který byl tak velký, kolik bylo lidí.

33) Amfiteátr – stavba, která v Římě sloužila k zaplněním gladiátorů, divokých zvířat a prakticky i jako jatky divokých zvířat a jako popravistiště odsouzených (např. křesťanů). Amfiteátry byly volně stojící obrovské stavy. Prostor pro diváky se postupně zdvihl kolem oválné arény. Nejznámější římský amfiteátr: Kolosseum, mohl pojmut asi 60 000 lidí. Amfiteátry se stavěly rovněž v provinciálních městech impéria. Byly zděné, někdy i provizorní, s arénou vymezenou pouze ohrazením v pařby nějakého návisí. V Římě se amfiteátry, vedle cirků, těšily největšímu zájmu, zatímco přitažlivost divadla slábla. Zároveň však divadlo ovlivňovalo. Stavby amfiteátrů byly architektonicky sevěře, jednolitě, a tímto směrem se vyvíjela též budova římského divadla. Podivně uváděné v amfiteátrech se obrazy k nejvyšším instinktům, byly kruté, vražedné, jejich děj byl skutečný a neopokovatelný; tímto směrem se vyvíjelo i divadlo.

Pozor: pojem amfiteátr, amfiteatrální hlediště, se nyní obvykle užívá pro označení všech prostor pro diváky umístěných na šikmém (ať už je to podlaha nebo úbočí kopce). Které postupně nebo plynule stoupají.

34) Cirk (lat. *circus*) – byl to vlastně stadion určený ke koňským dostihům a k závodům koňských spřežení. Římané začali stavět cirkus ve 3. stol. př. n. l. Měly podobu obrovského obdélníku o stranách několik set metrů. Hlediště bylo amfiteatrálně uspořádáno, byla tu zejména snaha využívat svazitého terénu, avšak někdy musely být celé vybudovány na rovině. Cirkus byly obrovské. Největší z nich, Cirkus Maximus, mohl podle starověkých pramenů pojmut 385 000 lidí, podle nejnovějších výzkumů byl tento údaj nižší, kolem 250 000 návštěvníků. Jiné cirkus měly hlediště o několika desítkách tisíc místech. Stavěly se ve vyznačených městech impéria.

A uprosřed bylo prostě ponecháno volné místo pro kněze a zpěváky. To je velmi důležité: lidé sami vyznačovali kruh a zároveň byli v něm. (A neobklopovali ho a nebyli mimo něj.) Byli uvnitř. Proto zkoumáme-li a studujeme-li stará řecká divadla, musíme si uvědomit, že centrální, volný, kruhový prostor, orchestra, je integrálně propojen s misou hlediště, která jej obklopuje. Vzlná tedy jak orchestra, která ze sebe jako by vyděluje theatron, tak i theatron vytváří orchestr. Připomeňme, že na orchestře působili kněží, kteří vykonávali obět jménem lidu, pro něj a v jeho zastoupení, a že i chór reprezentoval lid. Mohli bychom tedy dokonce říci (s použitím současných pojmů), že v divadle starověkého Řecka se děj odehrával „v hledišti“ a že v něm vystupovali samotní „diváci“.

Při použití těchto pojmů bychom mohli říci, že v římském divadle se děj odehrával pouze „na scéně“ a účastníci se jej pouze „herci“. Celý divadelní prostor byl „scénou“ a všichni, kdo v něm byli shromážděni, byli „herci“. Římské divadlo totiž tvořily dva víceméně rovnocenné prostory umístěné proti sobě, ale obehnané jedinou zdí.

Volně stojící budova římského divadla, viděná zvenčí, působila jako jednotný prostor, uvnitř však byla dvoudílná. Diváci byli bezprostředně konfrontováni s herci. Příjem představení musel být nezprostředkovaný, zatímco představení, nyní naturalistické, ztratilo symboličnost a vztah ke kosmu. Místo společného soustředění kolem středu světa a vytváření energie schopné přesvědčit nebo, se proti sobě rozmístily dvě armády, připravené bojovat, nikoliv spolupracovat. Herci se z prostředníků stali vykonavateli. Diváci se z účastníků změnili v příjemce. Herci i diváci umístění v prostoru vyňatém z okolí museli své chování postupně konvencionalizovat. Divadlo se stalo umělým vytvořením. Zbytek orchestry nesloužil už vlastně ničemu, neurčoval uspořádání prostoru, během doby byl prostě zastaven lavicemi pro diváky. Pozadí hracího prostoru tvořila stěna. Římské divadlo nemělo střed. Ani vertikálně: nemělo oltář, vertikální osu světa. Ani horizontálně: nemělo sanktuarium, místo vyhrazené mimo hrací prostor.

Postupné oslabování významu orchestry v římském divadle a její postupná likvidace musely souviset se zánikem pocitu, že právě „my“ utváříme jeho prostor. Akce i hrací prostor se vzdálily, odloučily se a oddělily od diváka. Roztržka nastala ke konci římského období. Hrací prostory a prostory pro diváky začaly existovat samostatně, mezi nimi nebyla už střední část, jež by je spojovala, ani žádná fyzická, architektonická a zároveň i konvencionalizovaná možnost kontaktu. Na jedné straně bylo možné se dívat a poslouchat, na druhé straně zpívat, recitovat, tančit. Ale zvlášť. Už jsme to nebyli „my“, nýbrž „oni“.

Herci i diváci byli v Řecku skutečnými občany, byli společensky rovnoprávní. V římském divadle zaplňovali hlediště páni. Na scéně vystupovali otroci. Byly to dva různé světy. Svět pánů přilhl ke hrám otroků. Neexistovala duchovní účast diváků. Nebyla možná. Herci-otroci nemohli zastupovat diváky, svobodné občany, jako kdysi chór v řeckém divadle. Herci také nejednali jménem kněží nebo bohů. Vykonávali své řemeslo. Hrací prostor od děloval od prostoru pro diváky nejprve příkop a později také opona. To, co otroci prováděli na scéně se obracelo pouze k pánům v hledišti. Sloužilo to jejich zábavě. Nevztahovalo se to k žádné jiné skutečnosti. Římské divadlo bylo modelem společenských a politických vztahů založených na nerovnosti, modelem materialistické, výlučně lidské, pozemské, přímočaré koncepcie světa: poznatelné je to, co je viditelné, viditelné je to, co je v dosahu zraku.

Římské divadlo uzavíralo diváky i herce v jednom interiéru. Na dobu představení je oddělovalo od ostatní společnosti i od normálního životního běhu. V řeckém divadle byl sice divadelní čas časem svátečním, výjimečným, prostor však tyto rozdíly mírnil, naznačoval, že práce a svěcení svátku nejsou v rozporu, ale že jsou součástí jednoho a téhož životního procesu.

Proměny divadelního prostoru od starověkého Řecka až po pozdní římské období se jeví jako by diváci postupovali do nitra budovy skéné, jako by vyšli na herce náhlak a zkracovali vzdálenost od nich. Herci během staletí před diváky ustupovali. Přimykali se stále těsněji k budově skéné, uchýlovali se pod její ochranu, jako by v ní marně hledali oporu. Diváci i herci se však v určitém okamžiku místo před budovou ocitli v jejím vnitřku. To byla neobvyklá změna. Vnější prostor se proměnil ve vnitřní. Vnitřní prostor byl prozkoumán. Už v něm nebyl bůh, tajemství, osud. Zůstali jenom lidé. Ale byli to lidé různí. Proto se navzájem izolovali, či spíš: herci byli oddělení od diváků. Prostor se rozpadl na dvě různé části.

Zkoumání příčin úpadku divadla v západním a východním římském císařství i mechanismů, které během mnoha staletí vedly k zániku veřejného, masového divadla, je obzvlášť zajímavé na přelomu naší epochy, kdy divadlo stále výrazněji směřuje k hranicím své určité éry.

Toto zkoumání nastoluje především nejzákladnější myšlenku: divadlo v naší kultuře už jednou zaniklo, skrylo se, odumřelo; už jednou se na dlouhá stallet ukázalo jako nepotřebné.

Můžeme přirovnat shromáždění důkazy založené na náboženských, politických, sociologických, národopisných a psychologických předpokladech. Proč divadlo upadalo? Jaké síly proti němu působily?

Křesťané vykonávali svou eucharistickou obět a ke všem římským zabitým se stavěli nepřátelsky. Jak známo, bývali po léta jejich krvavými ob-

Příčiny úpadku divadla

jecky. Barbaři, kteří dobyli Řím, byli rovněž nepřáteli jeho kultury. Divadlo však upadalo už před rozkvětem křesťanství i před barbarským nájazdem. Příčiny jeho úpadku tkvěly v něm samém. Lze je vysledovat ze zřícenin římských divadel.

Architektura římských divadel už dlouho před jejich vyhlazením a později před jejich zbořením naznačovala úpadek divadla, které se odpoutalo od důchovní sféry člověka, které oddělilo člověka od člověka a člověka od přírody, úpadek divadla zbaveného sepětí s kosmem i s okolním prostorem, divadla uzavřeného.

Kamenný z obrovského Marcellova divadla v Římě byly ve 4. století použity na stavbu mostu přes Tiber a v 16. století při stavbě paláce Farnese, v němž byl pak zřízen divadelní sál.

2. Divadelní prostor ve středověku

Všeobecně převládá mínění, že divadlo v západní Evropě se obrodilo po mnohasetleté přestávce nejprve v podobě církevních představení uváděných v katolických chrámech. Je to mínění správné, avšak neúplné.

Správné proto, neboť existuje velice mnoho důkazů dokládajících pořádání představení, jejichž obsahem byly výjevy z evangelíí, hlavně příběh o umučení a zmrtvýchvstání, ale i narození Krista. Předváděly se pro poučení věřících, jímž měly přiblížit bohoslužby (které se přece celé odehrávaly v latinském jazyce), povzbuzovat a posilovat jejich víru a zbožnost. Tato představení připravovali a realizovali duchovní, později různá náboženská bratřstva, cechy a městské správy.

Neúplné proto, neboť i když veřejné a institucionalizované divadlo zaniklo, existovaly po celou dobu ve středověké kultuře rozmanité, lidové a dvorské, venkovské i městské, magické a kulovní obřady a ceremonie, které obsahovaly řadu divadelních aspektů. Právě tyto divadelní prvky tvořily určitou půdu, z níž pak v pozdním středověku vzkličilo zrno v podobě krátkých scének z evangelíí, inscenovaných v chrámech. Nedostatek zábav a podivných tedy uspokojovalo nejen církevní divadlo, jež se nabízelo obyvatelům všech zemí západní Evropy, ale přesněji řečeno – toto divadlo využívalo velice rozsáhlé divadelní aktivity a záliby, které sice neměly institucionální charakter, bylo však – vedle utajovaných představení – provozováno veřejně, pravidelně, cyklicky.

Inscenované a zdivadelňované společenské události byly četné a různorodé.

Slavily se důležité okamžiky každoročního cyklu přírodních přeměn. Vyprovázela se zima, kterou lidé pod různým označením a v různých podobách topili v řekách a potocích. Léto se vítalo ohni a tanci. První snůh byl znamením pro mládež z hor, aby oděm do koží v noci obcházelí okolní

Přírodní cyklus. Svátky

vsí, klepali na okna, troubili na rohy a dováděli na sněhu s děvčaty. Při dlouhodobém suchu se pomocí obřadů přivolával déšť. Při dlouhotrvajícím deštivém počasí přicházely na řadu ceremonie, které měly přivolat slunce; kult slunce a měsíce nabýval různých podob.

Přírodní cyklus souvisel s cyklem polních a řemeslných prací. Slavily se tedy první osevy, započeti a ukončení žní, sklizně zeleniny a česání ovoce, vinobraní. Pořádaly se slavnostní hony a lovy, které všude patřily rovněž k sezónním pracem.

S rytmem oslav, jež byly spjaty s proměnami přírody a s každoročně se opakujícími lidskými pracemi, souvisely pohanské a později křesťanské kultovní obřady, přičemž, jak známo, mezi obojím, tak jako mezi magií a náboženstvím všeobecně, existovala přímá spojitost. Mnohé pohanské zvyky a obřady byly jako by „napihlovány“ křesťanskou ideologií. Některé se po dlouhodobém odporu proti nim obnovovaly v kultech svatých a nacházely si místo v liturgickém kalendáři v pozmeněné formě, jiné – židovsko-křesťanského původu – byly začleněny do rytmu místních svátků a zvyklostí vyvěrajících z dávnověké pohanské tradice. Křesťanství vykonávalo na pohanské kultury obrovský a všestranný vliv, ale celkově je nepodlačilo, spíše je vsíbedalo a osvojilo si je a doplnilo je vlastními obřady, zejména pak vánočními a velikonočními cykly.

Zvláštní skupinu tvořily svátky příležitostně: narozeniny, svatby a pohřby, výpravy na cesty a návraty z cest, z válek, pouť, soukromé i oficiální návštěvy, korunovace, výročí, hostiny, soudní přelíčení a exekuce, k nimž v žádné kultuře nikdy nescházela příležitost. Všechny tyto divadelní projevy společenského života nelze popsat a není to ani zapotřebí. Stačí připomenout původně představení, které se každým rokem odehrávalo na krakovském náměstí, v němž Lajkoník, tanečník převlečený za Tatara na koni hrál pantomimu zobrazující nájezd Tatarů na město pod Wawelem. Velice podobný jezddec cvalal každý rok 30. dubna v cormwallském městěčku Padstow. Zajatci, kteří upadli během válečných výprav do otroctví, byli demonstrativně předváděni ve všech hlavních městech od Babylonu po Řím, od Londýna k Hnězdu. Ve všech kulturách se slavila alespoň jednou ročně posvátná noc prostopášnosti. Celé složité drama vždy tvořily svatební obřady, v nichž hlavní role hráli ženich a nevěsta. Události Kristova umučení a zmrtvýchvstání, stěžejní část křesťanského mystéria, se ještě dříve, než se dočkaly realizace s dekoracemi a za účasti herců, každoročně oslavovaly a vyprávěly v kostelech jako naplnavé příběhy plné dramatických peripetií.

Ve všech zmíněných ceremoniích, obřadech, slavnostech a svátcích pak lze opět poslehnout všem zvláštním prvkům nutné ke vzniku divadelního umění: účelně rozvíjený děj, dramatické události, veřejně jednající osoby,

mluvené, recitované nebo zpívané dialogy a monology, záměrné dramatické jednání a chování, improvizovaný nebo předem připravený pohyb jednotlivců i skupin symbolického a rituálního charakteru, zvláštní oděvy (kostýmy a předměty), rekvizity. A konečně to, co nás nejvíce zajímá – byl zde záměrně rozdělený, uspořádaný, expresivní prostor, schopný nést určité významy.

Tento výčet společenských a místních událostí obsahujících prvky divadelnosti by už sám postačil k tomu, abychom si poopravili názor, že po úpadku západního císařství divadlo v Evropě zhruba na pět století zaniklo. Přitom je třeba zdůraznit, že ve východním císařství divadlo přetrvávalo až do pozdního středověku a nadále rozvíjelo formy představení hellénistického a římského období. Masové podívané na západě, mezi nimi i divadelní představení, samozřejmě zničily zásady barbarů proti stávající kultuře, a vítězná církev. Samotné divadlo však, jak naznačuje analýza jeho prostoru, zaslály už dříve rozkladné procesy vedoucí k jeho úpadku. Mělo výhradně světský, smyslový, komerční charakter. Profesionalismus a techniku povýšilo nade vše, což bylo vždy příznakem úpadkových a odumírajících kultur. Zaniklo tedy divadlo veřejné a institucionální, z hlediska koncepce světské a zábavné (nezávislé na tom, zda v něm převládaly komedie nebo tragédie), prostorově a architektonicky odloučené od okolní krajiny, od přírody, divadlo uzavřené, umělé, uvnitř radikálně rozdělené na dvě části: na hrací prostor a na prostor pro diváky.

Nicméně divadlo – jako podívaná, jako událost obsahující prvky divadelnosti, jako společenská artikulace lidského úsilí dodat prožitkům expresivní, viditelný výraz, inscenovat jednání – nezaniklo. Lze říci, že se uchýlilo k nejpříznivějším, hojně rozšířeným formám společenského života a kultu, navrátilo se v jistém smyslu tam, odkud vyšlo. Přestalo být divadlem masovým a institucionalizovaným, avšak zůstalo i nadále veřejné. Spojilo se znovu s každodenním životem společenských skupin i s individuálním osudem jedinců. Opustilo umělé, vnější, rozkošaté formy. Zaměřilo se na divadelní projevy společenského života, které přece v evropské kultuře po celou dobu existovaly.

V mnoha epochách lze pozorovat přímou závislost: čím okázalejší a konvencionalizovanější je společenský život, tím konvencionalizovanější se stává divadlo. Neexistence institucionalizovaného divadla však z rozmantých forem života lidských seskupení nevyklučuje divadelnost.

Divadlo se rozešlo s dramatem; představení přestala být realizacemi literárních děl; ačkoli i poté provozované divadelní formy využívaly literaturu – veř, lidovou či dvorskou píseň, proslov, modlitbu, později evangelia a životní příběhy svatých. Rozešlo se s profesionálním herectvím; dnes bychom

Prvky divadelnosti

Projevy divadelnosti v životě

řekli, že divadlo přešlo na amatérskou platformu, ale toto přirovnání není zcela výstižné, neboť „herci“, kteří vykonávali jednotlivé obřady divadelního charakteru, oslavy apod., se většinou stávali prostě účastníky konkrétních reálných, jakkoliv teatralizovaných událostí na základě své profese, schopností, životního osudu – ženy, snoubenci, vojévůdci, zajatci nebo kněží.

Profesionální „představitelé“ nemělo. Existovali ovšem nepočetní profesionální žongléři, provazolezci, kteří vykonávali určité společensky potřebné činnosti (měli ostatně nižší postavení než řemeslníci), ale ti nikoho „nehrali“, nevzdávali se za někoho jiného. Vyznačovali se určitými dovednostmi, hlavně fyzickými, a pokud někoho napodobovali, tak častěji zvířata než lidi.

Divadlo také opustilo tradiční po osm století budované a zdokonalované budovy. Vrátilo se do lesů a na břehy řek, do hradních sálů a venkovských světnic, na tržiště a na náměstí, pod posvátné stromy a do kapliček při cestách, do chrámů.

Divadlo přestalo též napodobovat a zobrazovat, představovat, symbolizovat, objasňovat. Naopak, podobně jako ve svém archaickém, raném období, se začalo znovu pohybovat na půdě skutečného, reálného, hmatatelného, konkrétního, autentického. Snoubenci po všech těch zpěvech, průpovídkách, tancích, přípípcích, čepení a vyprovázání do ložnice vykonali skutečně milostný akt a ten se nemohl odehrát pouze jako vyprávění. Kat opravdu utal hlavu odsouzenci, jehož doprovázel průvod přes celé město. Obřad před výpravou na lov měl poskytnout obživu celé obci. Křesťané usedali ke stolu, předčítali autentický příběh o Kristových skutcích, ulamovali a pojídali chléb, pili víno.

Při studiu historie revolučních katastrof, které postihly Evropu zejména v 5. a v 6. století, udivuji na jedné straně brutalita, násilí a útlak, které – všeobecně vzato – byly hnací silou probíhajících přeměn. Na druhé straně je pozoruhodné, že římská kultura – chápána v nejšířším smyslu jako ucelená soustava způsobů života a postojů, dorozumivacích prostředků, souhrn řemeslných a uměleckých výtvorů – jak se zdá, ničla sama sebe a rozpadávala se vlivem vlastních nedostatků a slabostí. Je zde tedy řada analogií se současností.

V oblasti divadla, tak jako v jiných odvětvích kultury, znamená konec starověku a počátek středověku radikální katastrofu. Konec celé epochy a přerušeni mnohověké tradice. A zároveň navráť k pramenům divadla, k prvotním zdrojům divadelnosti, k snům, tužbám a instinktům, které lidi přivádějí ke zdívalděníování vlastního života.

Divadlo existovalo téměř po pět staletí jako by v utajení, jako nesamostatné, výrazně neodlišitelné od ostatních divadelních projevů společenského života. Opustilo formu specifického představení. Opustilo vyhrazené, uza-

věné, umělé prostory. Doutnalo a udržovalo se v přirozených prostorech, neohlaničených od jiných prostor, které sloužily k nejružnějším každodenním, běžným, praktickým, kulturním činnostem.

Charakter a způsob využívání těchto prostorů nás zajímají ve chvíli, kdy v nich byl vykonáván obřad, rituál, kdy se zde uskutečnilo procese, oslava apod. Každý takový prostor měl svou převládající, všední, základní, užitnou prostorovou funkci, ať už na území vsi nebo města, v plenéru či v uzavřeném interiéru domu, a tuto funkci neztrácel ani v době, kdy se v něm odehrával zvláštní, sváteční děj divadelního charakteru. Když vítězný vojévůdce přijímal od zástupců poraženého města klíče od městské brány, zpravidla se tato ceremonie odehrávala právě před onou bránou, k níž vojévůdce se svým doprovodem přijížděl, a kam mu vzdávající se přicházeli v ústretu a předávali mu skutečný klíč od skutečné brány, kterou vojévůdce vzápětí opravdu projížděl.

Když se vynášela smrtka, která symbolizovala zimu, shromažďovali se účastníci tohoto obřadu u opravdové vody, do níž bylo možné někoho nebo něco vhodit. Voda byla vodou. Figurinu našel skutečný proud. Jestliže se za doprovodu hudby vstupovalo v průvodu do hodovního sálu, a posléze se pronášely přípítky a projevy, jestliže se mezi stoly rozestavěnými do tvaru podkovy pohybovali provazochodci a zpěváci, byl tento sál skutečnou jídelnou a mohl se v něm jedit i pít.

Události divadelního charakteru tedy neměnily a nezasíraly prostor, ale spíše jej samotný jako by ožijovaly, zahušťovaly a zesilovaly jeho účinn. Totéž lze říci o někdy používaných, předavných, svátečních prvcích, jimiž se prostor zdobil, osazoval a zveleboval. Girlandy, korouhve, květiny, běhouny rozvinuté na podlaze nebo na ulici, povznášely atmosféru události, dodávaly jí velkolepost a půvab, ale neměly za úkol skrývat a pozměňovat daný prostor. Naopak, jejich úlohou bylo umocnit, osvětlit jeho skutečné vlastnosti a funkce. Tento způsob využívání prostoru byl pro středověké události divadelního charakteru typický, což je nutné zdůraznit, abychom lépe pochopili pozdější proměny středověkého divadla.

Prvky, které neměly zvýrazňovat, nýbrž ukrývat danou skutečnost, zavedla do divadla teprve renesance.

Divadelní projevy si v během nepřetržitého sledu událostí neustále osvojovaly různé prostory. Souviselo to s jejich pohyblivostí. Významnou součástí všech zde probíraných společenských událostí tvořily slavnostní průvody, procese, přechody, přípítky, příchod a odchod, výjezdy a odjezdy. Většina z nich obsahovala prvky pohybu a cesty, překonávání nějaké vzdálenosti, nějaké hranice nebo překážky. Od městské brány na náměstí a dále na královský hrad. Ze svačebního domu do kostela a nazpět domů, kde pak mělo

určitý význam magickým způsobem prováděné pokračování prahu. Zvenčí dovnitř a zevnitř ven. Cestu vyznačovaly záchytné body. Jednotlivé části a úseky obřadu se odehrávaly na různých místech, kde se účastníci zastavovali s cílem uskutečnit určité činnosti, odzpívat předepsané písně, žalmy, modlitby. Podobně jako při křížové cestě, kdy se původ čtrnáctkrát zastavil při čtrnáctero zastaveních Kristova umučení, aby si připomenul události posledních okamžiků jeho života. Obcházela se pole, městské hrady, čtyři rohy náměstí, ve čtyřech koutech světnice se zaříkávalo proti uhranutí.

Tato místa – jakožto přirozené prostory – se pochopitelně vyskytovala současně na území dané vesnice, města nebo obytného domu. Zůstávala po celou dobu na svém místě, ale posloupnost obřadů je jako by postupně objevovala a exponovala. Někdy byla od sebe vzdálená, někdy byla docela blízko. Představení se přemisťovalo od jednoho k druhému, ale zbývající místa v téže době nebyla odstraněna (což nebylo možné), ani ukryvána nebo zpochybňována. Byla rovnocenná.

Středověcí lidé hluboce prožívali magii nebo víru: každé místo prostoru bylo vystaveno vlivu nebeských sil, v každém bylo možné navázat kontakt s božstvím, objevit a ožehnit působení tajemných přírodních mocností. Každou věc bylo třeba zaklit nebo posvětit. Prostor se rozpadal na drobné ostrůvky, na místa, v nichž se lidé právě nacházeli, kterékoli z nich bylo ohrožené, každé bylo nutno chránit. V každém bylo možné dosáhnout mility a útěchy. Každý bod světa ovládaly vnější síly, které bylo žádoucí v daném místě nějakým způsobem získat, zabezpečit se proti nim nebo se uchýlit pod jejich ochranu. Každý dům se musel vykoupit a vykropit. Vybrán mohl být jakýkoliv prostor. Jenže milost bylo možné získat i ztrátit. Jakýkoliv prostor se mohl stát svátečním prostorem. Ale svátky nemohly trvat věčně. Prostor byl nekonečný, nebylo možné jej obsáhnout, přehlédnout, ani pochopit jako celek. Prostor byl rozložen. Dětil se na opěrné body, sídla, opevnění. Každé takové místo muselo být hospodářsky soběstačné, a co bylo nejdůležitější, muselo být samostatné a nezávislé ve filozofickém smyslu i v oblasti uspokojování duchovních potřeb člověka, který v něm přebýval. Byla to doba opevnění, hradů, klášterů a feudálního rozdrobení. Údobi rozříštěného prostoru.

A cest. Právě cest, putování, přemisťování se. Snad zde byla ještě silně zakotvená mentalita nomádů a kmenů, jež se účastnily velkého stěhování národů a hledaly teprve své stále místo k osídlení nebo jen krátce usazených, které byly neustále přepadávány a musely se bránit útokům sousedů, podnikajících nové dobyvatelské výpravy. Ale každé postavení bylo nutné upevnit a zabezpečit. Každé nové dobýté území bránit. V nejistotě a strachu. Cesta. Cesta dobyvatelů a cesta porobených i zajatců ubírajících se do neznáma.

Cesta osadníků cilevědomě, nuceně i dobrovolně putujících na nová území. Epocha křížáckých válek a velkých tažení. Dlouhodobé výpravy překonávající značné vzdálenosti, přerušované dlouhotrvajícími zastávkami. Zastavení se často měnila v dočasné, dlouhodobé nebo stále osídlení.

Přes obří cestování byl usedlý život vzácnou výjimkou. Nevzdálit se z jednoho místa bylo považováno za hrdinství: řádové předpisy mnoha řeholí připoutávaly mnichy jednou pro vždy k jednomu klášteru. K velebení Boha bylo každé místo stejně dobré. Stejně významné. Každé zvlášť, pod společným nebem.

V řadě kultur, stejně jako na středověkém západě, byl však nejvhodnějším místem k modlitbám chrám. Křesťanské chrámy se začaly všeobecně stavět od 4. století. Do nich se přemisťují veškeré činnosti spjaté s kultem, které se dosud vykonávaly v domácnostech, často i konspirativně. Římský a později románský kostel měl více společného se solidním, zámožným a funkčním obytným domem než s pohanskou svatyní, v níž panoval přepych, okázalá architektura a ornamentika. Mohli bychom říci, že románský kostel byl svou myšlenkou i vzhledem skutečným příbytkem Boha, zatímco římské pohanské chrámy byly reprezentativní, pusté, státní budovy. Kostel raně křesťanského období se v podstatě neliší od jiných budov – lidských sídel své doby. Vyznačoval se věcností a konkrétností. Sloužil a byl ku prospěchu – Bohu i lidem. Vyjařoval hlubokou a upřímnou víru. Kult vykonávaný v těchto chrámech obsahoval samozřejmě prvky divadelnosti, avšak lze soudit, že nebyly rozvinuty více než v jiných formách společenského života, a že se od nich kvalitativně neodlišovaly.

Proměny stylu – myšlení, života i stavebnictví v románský a posléze v gotický sloh, proměny nesmírně složité a dlouhodobé, byly podmíněny vzrůstajícím působením světského prvku v církevním životě, vznikem a sílícím významem města, v oblasti politiky je ovlivňovaly procesy centralizace vlády a ve sféře filozofie a umění prudce se prosazující převaha spekulativního a abstraktního myšlení. Všechny tyto procesy nelze postihnout ani jen v náznaku. Je však nutné k nim přihlížet, abychom pochopili, proč veřejně, institucionalizované divadlo bylo možné vzkřísit teprve v románském kostele a proč právě tam se začala realizovat první mystéria. A proč se středověké divadlo mohlo plně rozvinout až v gotice.

Gotický chrám byl do krajnosti vychýleným, složitým, umělým výtvorem. Nebyl příbytkem Boha-člověka, ale sídlem transcendentální ideje Boha. Byl to pokus vyjádřit nevyjádřitelnou ideu. Uplatňovala se v něm nikoliv lidská, nýbrž nadlidská, nadpřirozená měřítka. Při stavbě gotického kostela jako by se nepřihlíželo k charakteristickým vlastnostem stavebního materiálu, ale tyto vlastnosti se podřizovaly nemateriální vizi.

Gotická katedrála se stala totálním divadlem křesťanské kultury zejména ze dvou důvodů.

Atmosfera, ladění, vzhled této budovy přispívaly k rozšiřování symbolické, scénické složky v ní prováděného kultu, k obohacování rouch, k rozmnožování počtu osob, které se na bohoslužbách podílely, ke zvyšování podílu hudby, průvodů a přechodů v rámci volných, obvykle značně rozsáhlých prostor kostela. Nepochybně zde hořelo mnoho svící a hojně se používalo kadidel. V postanních lodích a u obrovských sloupů (což je velmi důležité pro pozdější vývoj mystérií) bylo možné rozestavit řadu oltářů, přibýtků svatých, jímž byl každý z nich zasvěcen, ohrazené místo utvářené podle měřítek blízkých prostému člověku.

Bůh, k jehož uctívání se gotické katedrály budovaly, byl vzdálený, nedosažitelný, nehmotný. Vymyká se běžné zkušenosti, byl nepochopitelný a nesrozumitelný. Rozsáhlá a složitá obřad se v katedrále celebrovaly výhradně latinsky a jejich symbolika a metaforika byly abstraktní. Aby mohl být tento vzdálený Bůh přiblížen věřícím, bylo zapotřebí obřadů vysvětlit, učinit bohoslužby srozumitelnými.

Středověké divadlo se tudíž vyvíjelo ve všeobecné atmosféře rozšiřování a obohacování scéničnosti kultu, jakož i z potřeby přiblížit tento kult lidu.

Nejstarší dokument, který zaznamenává tento jev, pochází z poloviny 10. století. Sepsal jej winchesterský biskup Ethelwold jako dodatek k benediktinskému řádu *Concordia Regularis Monachorum*. Obsahuje návod, jak inscenovat příchod tří Marií k prázdnému Kristovu hrobu. Měli je představovat tři bratři v sutanách. Čtvrtý, oděný do alby, hrál anděla u hrobu.

Představme si tuto scénu, přičemž pozornost soustředíme zejména na prostor. Zpívají se litanie. Velikonoční mše svatá se slouží u některého z postanních oltářů, neboť před hlavním oltářem, v presbytáři, je zbudován Kristův hrob. Tvoří ho nejčastěji náznak hrobky, jejíž víko je opřeno z boku. Uvnitř je bílé plátno. Nad „hrobem“ bývá stříška nebo baldachýn, napnutý na obloucích. Do hrobky vchází „Anděl“, má vstoupit „nepozorovaně“, a usedá na hrobě. V ruce drží „ratolest“, rekvizitu, která ani trochu nepřipomíná palmový list (jak předepisuje poznámka). Ze skupiny kněží, diakonů a mnišů shromážděných u postanního oltáře se vyčleňují tři postavy. Kráčeji k presbytáři. Nesou „vonné masit“, zřejmě konvičky z chrámové výbavy.

K hrobu přicházejí tři postavy v sutanách – tři Marie.

Anděl (zpívá latinsky) - „Koho hledáte?“

Marie (zpívají) - „Ježíše Nazaretského.“

Rozvíjí se svižný zpívaný dialog, v jehož závěru se tři Marie obrací ke sboru, který byl pravděpodobně rozmístěn u postanního oltáře: „Aleluja! Pán vstal z mrtvých!“ Načež anděl „vstane, rozhne závěsy a ukáže jim místo, kde chybí kříž, který však nahradilo plátno, do něhož byl kříž zavinen“ Marie tam kladou vonné masit, ale po chvíli vyzdvihují plátno a ukazují ho shromážděným, poté ho pokládají na oltář. Končí předvedení výjevu z evangelia a pokračuje mše.

Tento výstup obsahuje v jednoduché a letmo naznačené formě už všechny základní prvky, charakteristické pro celé středověké divadlo a pro jeho způsob organizace prostoru.

Jsou zde zejména dvě místa děje – místo, z něhož vycházejí Marie a Kristův hrob. První místo není přesně určeno, patrně jim byl postanní oltář, u něhož se sloužila mše a začínal celý obřad. Během vývoje bylo první místo konkretizováno v podobě boudy – krámku, v němž tři Marie kupují masit a odkud se vydávají k hrobu. Druhé místo, které v mystériu nikdy nechybělo, tvořil už v nejrannějším období starostlivě zařízený a vyzdobený hrob. Oba tyto prostory byly umístěny v chrámu, vzdáleny od sebe sotva několik nebo několik desítek kroků.

Spojovala je cesta, další základní součást prostoru středověkého divadla. Byla to cesta symbolická, avšak skutečné překonání určité vzdálenosti od jednoho hracího prostoru k druhému patřilo vždy k důležitým epizodám představení. Někdy to bylo jen pár kroků, později dlouhé putování.

Třetí část prostoru, kterou lze nalézt v poznámkách biskupa Ethelwolda je **prostor pro diváky**. Jestliže předepisuje Andělovi, aby se objevil „nepozorovaně“, musel Ethelwold předpokládat, že pozornost, směr pohledů, a tedy i místo, jež věřící zaujmou v době, kdy „Anděl“ usedá na hrobě, se soustřeďují v nějaké jiné části kostela, nikoliv v presbytáři. Pozornost věřících se tam pak musela upnout ve chvíli, kdy se „Marie“ vydávaly na cestu, a tím spíš když docházely k hrobu, věřící byli případně nuceni se uvnitř kostela i částečně přemístit.

Veškerý další bohatý vývoj středověkého divadla se po několik století uskutečňoval na podkladě stále týchž tří základních součástí prostoru: vyskytovaly se zde tedy oddělené, avšak v toméž čase vedle sebe (simultánně) existující **hrací prostory**, a ve vztahu k nim různě umístěné **prostory pro diváky**, jež je buď obklopovaly nebo byly hracími prostory naopak obklopeny. A konečně zde byly **cesty** mezi jednotlivými hracími prostory, tedy cesty pro herce a také cesty pro diváky, pokud se i oni, což bylo časté, museli přemísťovat od jednoho hracího prostoru k druhému.

Mysterijní divadlo, které se začalo nesměle rozvíjet ve 2. polovině 10. století, dosáhlo v 15. století vrcholu. Hojně bylo rozšířeno i v 16. století

a jako pozůstatek středověku přetrvávalo dokonce ještě v 17. století. Nejvíce dokladů o něm pochází z přelomu 15. a 16. století. Polské mysterijní drama Mikuláše z Wilkowicka *Historija o Cwalebnym Zmarłyach wstąpieniu Pańskim* (Příběh o slavném Kristově zmrtvýchvstání) se zachovalo v úpravě z roku 1601 (nepochybně vychází z dřívějších verzí). Tato divadelní forma se nejvíce rozvíjela v době, kdy si už v kultuře razila cestu a potom ji ovládla renesance. V dějinách kultury je to častý jev. Epochy nenasledují po sobě jako na prostě samostatné úseky. Spíše se pronikají a přecházejí jedna v druhou.

Hrací prostor v mysterijním divadle byl vždy členitý, skládal se z mnoha jednotlivých „mansionů“, „domečků“, „scén“, které byly rozmištny všech-ny současně v různých prostorech a sestavách pro jednotlivé dějové epizody.

Mansiony³⁵⁾ byly buď „historické“, hlavně v mysteriích – Kaifášův dům, Pilátův palác, Olivetská zahrada, Kalvárie apod., nebo symbolické – nebe, peklo, očištěc, a v moralitách rovněž „žádostivost“, „tělesnost“ apod. Tyto prostory se většinou zřizovaly jako malé domky na vysokých podezdívkách. Zpravidla do nich vedly schody, šikmy, někdy žebříky. Každý takový „domeček“ měl obvykle zařízený jeden „pokojíček“, místnost, v níž mohl stát trůn, stůl, oltář nebo jiný nábytek, doplňky a předměty. „Pokojíček“ neměl přední stěnu a mnohdy ani boční stěny, aby diváci mohli dovnitř nahlížet ze třech stran (obr. 9.). Někdy bývala z téchže důvodů celá konstrukce průhledná.

„Domeček“ byl příkrý střechem, která ho charakterizovala a odlišovala od jiných. Tato střecha bývala zpravidla architektonicky členitá, měla kopule, tympanony, pilastry a ozdoby, podepíraly ji sloupky. Vchody a brány vedoucí do „domečků“ byly někdy výstavně a rozmanitě. Především byl takto uzpůsoben vstup do pekla, do něhož vedla otevřená široká tlama. Průčelí domu někdy uzavírala mříž. V tom případě představovala vězení nebo očištěc (v čemž nemusí být rozdíl). Protože všechny domy byly vyvýšeny, nejspíš proto, aby bylo nad hlavami stojících lidí vidět dovnitř, bývaly zpravidla patrové. Obě patra se využívala různým způsobem. Přízemí bylo uzavřeno ze čtyř stran a sloužilo jako herecká šatna, ale používalo se také ke skrytému umístění různých technických zařízení a k přípravě překvapivých efektů. Vyrážel odtud pekelný oheň a dým, bývala tam též propadla, vodní nádrže apod. Některá

35) Mansion – stěžený termín v oblasti prostoru středověkého divadla, který polská teatrologie převzala z francouzštiny (*mansion*) v jediném, zakladním významu pouze pro označení hracího prostoru. Nepřehlížela však k tomu, že ve středověkém divadle sloužily některé mansiony i jiným účelům. K pojmenování vyvýšených míst, plošin, místek a podíli určených ke hře i pro diváky se ve středověku v závislosti na druhu zařízení a na umístění používaly termíny *locus* (lat.), *mansion*, *etichud*, *honor*, *lieu* (franc.), *scenfeld* (angl.). Výrazy *domus* (lat.), *mansion*, *maisonnette* (franc.), *casa*, *scena*, *edifizio* (ital.), *home* (angl.) nejčastěji vyjadřují hrací prostory. Prostory pro diváky se převážně označovaly pojmy *sedes* (lat.), *loge*, *siege*, *chambre* (franc.) – a jejich výčet by bylo možné ještě doplnit. V polštině by bylo přesnější nazývat mansiony pro herce „domy“ a mansiony pro diváky podle konstrukce „lože“ nebo „trbuny“.

místa děje vytvořily „domy“, nýbrž jednotlivé, volně stojící prvky, což mohl být sloup, u něhož bíchovali Krista, čelné brány a oblouky, kříže nebo hroby. Počet všech hracích prostorů se pohyboval od několika až po několik desítek míst. Stavěly se tesařskou technikou. Po představení se rozebíraly. Jednotlivé části dekorací, třebaže ne všechny, se uchovávaly. Každé představení se přece hrálo jen jednou, a pokud se opakovalo v téže nebo v podobné formě, nebylo to častěji než jednou ročně.

Zvláštní druh zařízení, na nichž se odehrával děj, představovaly „domy“ konstruované na kolech v podobě velkých vozů.³⁶⁾ Používaly se nejčastěji v Itálii, ve Španělsku a na britských ostrovech. Byly dvojitěrovňové, v hlavní části byl vlastní hrací prostor, zakrytý střechem nebo otevřený, s dekoracemi, nábytkem a rekvizitami. Dolní část se využívala stejně jako u „domů“ postavených na pevném místě: jako šatna, nebo k ukrytí mechanických zařízení. Když se vůz zastavil a měla se odehrát další scéna, spojila se vyšší část s ulicí schody, šikmou nebo žebříkem. Při představení, jež mělo přenosný, pohyblivý charakter, se používalo od několika po několik desítek vozů.

Středověké mansiony se postupně vyvíjely. Od nejjednodušších, symbolických označení dějišť, která se mezi sebou lišila jen nepatrně, až ke značně individualizaci a složitěmu uspořádání každého jednotlivého mansionu. Zároveň byly i honosnější, bohatě vybavené četnými doplňky, zařízením a mechanismy. Neustále se zvejšovaly. Příprava představení o mnoha scénách se stávala stále nákladnější a časově náročnější. Podobně jako uklízení po něm. Představení byla stále delší, mnohahodinová, mnohadení. Zaměstnávala stále více účinkujících, pro něž bylo zase nutné rozmnožovat počet míst děje a zvejšovat hrací prostory.

Kde a jak se mansiony rozestavovaly?

Zpočátku byly postaveny uvnitř kostela. Jak jsme uvedli, k první inscenaci fragmentů z evangelia stála dvě místa: Kristův hrob umístěný před hlavním oltářem a ono místo, odkud se tři Marie vydávaly na cestu k němu. Těchto míst postupně přibývalo. Umísťovaly se v postanních lodích. Následovaly však závažné změny, které rozhodly o tom, že celé představení bylo z kostela odstraněno. Představení přestalo být zkrácenou ilustrací liturgických textů. Nejprve se scénky odehrávaly pouze v době, kdy se četly *litanie* a *evangelium*, tedy v rámci mše svaté. Jakmile počet epizod a složitost jejich předvádění vzrostly, bylo celé představení od liturgie odděleno a jeho uvádění přeloženo na dobu po mši svaté, patrně na odpoledne. Současně s tím, jak se představení rozrůstala a prodlužovala, vznikla potřeba zavést do nich místní lidový jazyk, jinak by nemohl být splněn jejich původní didak-

36) *Chariot* (franc.), *pagant* (angl.), *Wagenbühne* (něm.), *Edifizio* (ital.), *Carroza* (španěl.).

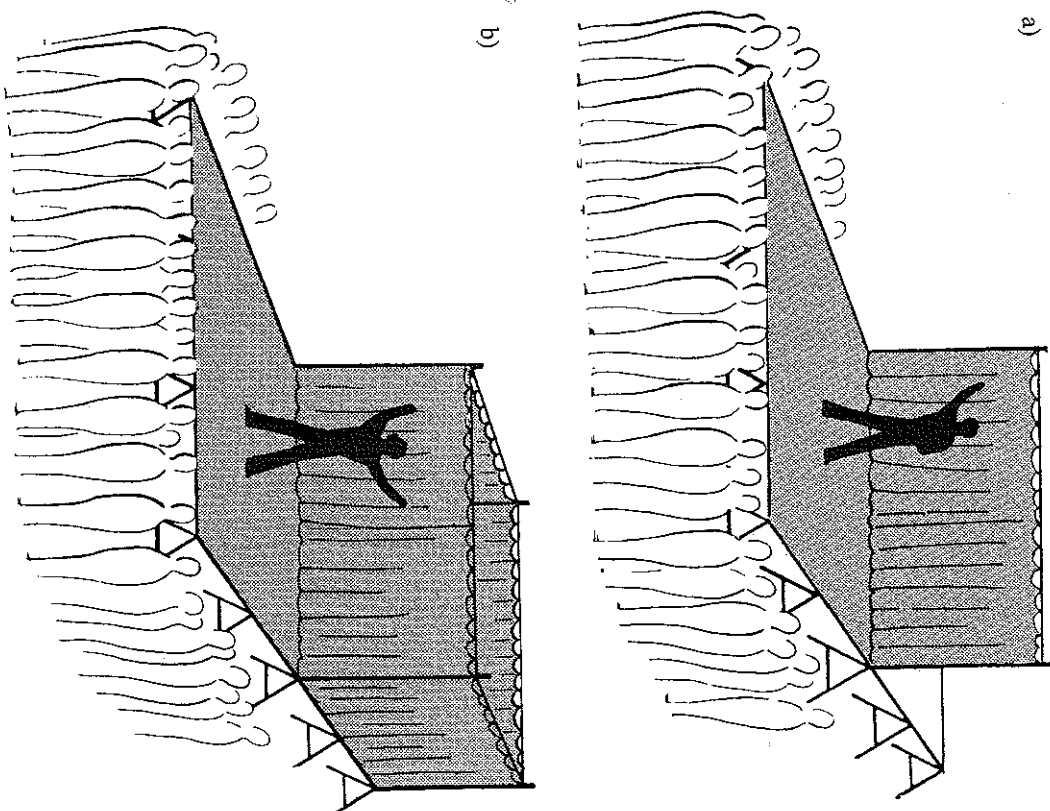
Odechod divadla z chrámu

tický záměr. Protože v katolické liturgii byla závazná výlučně latina, ztratilo představení, které latinu nepoužívalo, bezprostřední souvislost s liturgií. Ztratilo ji také proto, že scény, v nichž vystupovali dosud výhradně duchovní (vzpomeňme na tři Marie v suťanách), přešli do pravomoci představitelů zbožného lidu, kteří byli jistě zpočátku vybíráni z řad zvláště horlivých a vážených členů bratrstev a ministrantů – nicméně však světských osob. Světský živel se začal v představeních všeobecně rozrůstat. Například kupec, který prodával těm Mariám oleje, se s nimi komickým způsobem hašteřil. Účinnost posvátného místa narušovalo rovněž přemísťování lidí od jedné scény ke druhé. Musela vznikat obrovská tláčenice. Volné pole působnosti zlodějí. Viditelnost i v největších katedrálách byla převážně špatná. Převládala zřejmě technická a praktická hlediska. Nezapomínejme totiž, že ve středověku byly kostely využívány nejen k náboženským účelům, ale také k různým veřejným oslavám a světským shromážděním, a někdy i k dosti nedůstojným zábavám, které organizovali sami duchovní a které spočívaly v parodování obřadů. Přes mnohé oficiální stížnosti nebylo snad divadlo horším nájemníkem a spíše kostely opouštělo než z nich bylo vyháněno.

At už tedy příčiny byly jakékoli, představení se přestala v kostelích uvádět, definitivně však zřejmě až v 15. století. Právě tato radikální změna nejprve umožnila prudký rozvoj středověkého divadla, zatímco později, spolu s dalšími činiteli, vedla k jeho úpadku.

Po období existence divadla skrytého v obřadech, ceremoniích nebo ve světských a náboženských oslavách, vytvořila nejrozsáhlejší z těchto forem – církevní, katolická, jež disponovala nejučinějšími prostředky – veřejné, institucionalizované divadlo. Třetí období historie středověkého divadla nastalo v okamžiku, kdy se divadlo oddělilo od liturgie a kdy ho církev přenechala jako společenskou instituci městům a cechům. Divadlo se muselo vyrovnat s městem, s otevřeným prostorem a s celkově ne právě zbožně naladěnou masou lidí.

Mansiony se začaly budovat zvlášť, před kostelem, ve kterém nacházely ještě nějakou dobu zázemí. Tehdy byl celý prostor zřejmě uspořádán lineárně. Jednotlivé mansiony se stavěly vedle sebe na rozmanitých schodech, které obvykle zaujímaly šíři celého průčelí kostela, zadní stranou k němu a přední k prostoru před kostelem. Přestože představení mystérií vycházejících z *Písma svatého* a z *apokryfů*, moralií, které měly zvyšovat mravnost a v nichž vystupovaly symbolické postavy (například slavný *Everyman*, *Jedermann*, *Kdokoliv*), nebeské i pekelné mocnosti, nebo miráklů předvádějících dramatizované životopisy svatých (například *Umučení sv. Apolena*, obr. 11.) měla náboženský obsah, byla posléze prostorově zcela odtržena od kostela. Mansiony se začaly stavět na trzích a na náměstích.



6. Středověké lidové divadlo

a) provizorní pódium s jednoduchým závěsem, ze třech stran obklopené diváky; b) provizorní pódium rozdělené na dva hrací prostory: přední, otevřený, a zadní, skrytý za závěsem, který nadržoval nějaký intertér, sloužící k převlékání a umožňoval vcházet a vycházet diváky obklopující pódium ze třech stran.

Jednotlivá místa děje se užívala postupně, takže herci museli přecházet od jednoho k druhému. Tuto cestu překonávali viditelně – nejčastěji tvořila jednu z epizod děje. Později, když se jednotlivé hrací prostory začaly rozestavovat na společném velkém pódiu, měli herci možnost přemísťovat se neviditelně, pod pódiem, mizet na jednom místě a objevovat se na jiném. Souviselo to s narůstajícím množstvím iluzivních efektů, překvapení a zázraků.

Cestu od jednoho místa děje k následujícímu, jak uvnitř kostela, tak v pleiněru, překonávali diváci spolu s herci. Někdy to byla cesta skutečně dlouhá a obtížná, například cesta na Golgotu. Jindy zase postáčilo několik kroků nebo i pouhý obrát na jinou stranu. Záleželo to na vzájemném umístění jednotlivých dějišť, které pak kromě jiného nutně vycházelo z prostorových podmínek v určité obci. Nevyužívaly se však městské budovy a pokadě se stavěly umělé objekty. Uvědomme si přitom, že při slavnostech a světských ceremoniích se v téže době zároveň ustupovalo od používání skutečně existujících prostor a začínaly se využívat umělé, příležitostné dekorace. Nejpatnější je to na příkladu triumfálních vjezdů do měst: připravovaly se slavnostní brány, vítězné oblouky, bohatě zdobená pódia a velké symbolické dekorace.

Dějště mysterijního divadla se nejčastěji rozmísťovala na kruhovém půdorysu. Dokonce lze obecně soudit, že právě tento způsob organizace celého prostoru byl pro vrcholné období středověkého divadla nejcharakterističtější. Kruh mohl být zavazný, avšak spíše jako základní princip, uplatňovaný převážně dvěma způsoby: 1. Hrací prostory obklopovaly kolem dokola prostor pro diváky, diváci byli tudíž uprostřed, zatímco herci hráli kolem nich. 2. Hrací prostory byly rozmístěny jednotlivě uprostřed prostoru a prostory pro diváky je obklopovaly. Část diváků se asi mohla shromažďovat také u jednotlivých dějišť a přemísťovat se spolu s herci. Většina usedala na tribunách, které se speciálně budovaly ze dvou, tří i ze čtyř stran celého prostoru. Hodně lidí přihlíželo z oken okolních domů (obr. 13.). Představení se vlekla celé hodiny, dny a týdny. Diváci obklopovali hrací prostor i tehdy, když se jednotlivé mansiony instalovaly uvnitř starých divadel, amfiteátrů nebo cirků. Je známo, že už v roce 1264 se uváděla mystéria v římském Koloseu. Přitom je charakteristické, že středověké divadlo nevyužívalo jen divadelní budovy, ale všechny zachované starověké veřejné prostory.

Jsou známy též případy, kdy se představení pořádala ve starých, vysochých městských příkopech. V roce 1521 zřídili v Alençonu hlediště po obou stranách příkopu – na jedné straně opěné o městské hrady, na druhé straně o svah příkopu. V Montaubanu využili v roce 1522 sklonu samotného příkopu. V obou případech byly hrací prostory rozmístěny na obdélníkovém půdorysu na dně příkopu.

Místa, na nichž se odehrával děj, se zřizovala rovněž na zvlášť postavených pódiích, bud obdélníkových – obklopených diváky ze čtyř stran, jako tomu bylo v Romans (1509), ve Vienne (1510), Valenciennes (1547 – obr. 12.) – nebo kruhových, jako třeba v Autunu (1516).

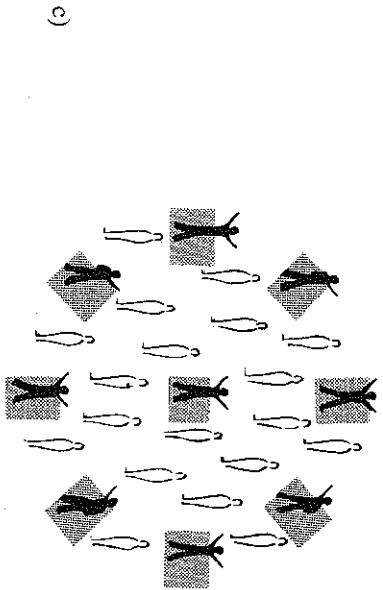
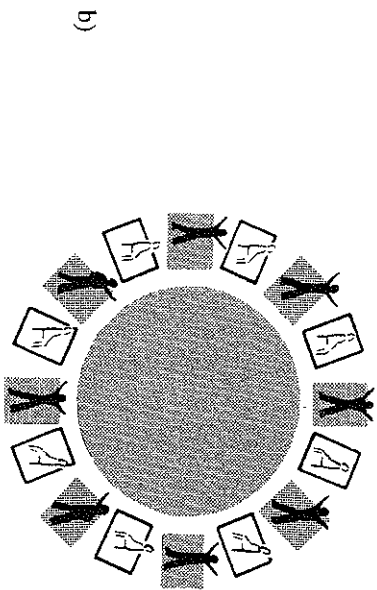
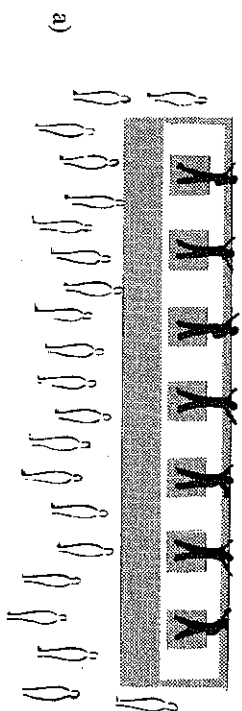
Představení se ostatně uváděla také přímo na ulicích a na náměstích, kudy projížděly už zmíněné „domy“ na kolech. Lze předpokládat, že obyvatelstvo se shromažďovalo na několika místech, kde zastavovaly přijíždějící vozy a odehrávaly se příslušné scény. Jednotlivé epizody se opakovaly tolikrát, kolik bylo takových „zastávek“ s hustěji nahromaděným davem. Někdy se postavilo více vozů vedle sebe, takže vytvořily řadu mansioniů, na nichž se odehrávaly na sebe navazující scény představení. I když vozy byly poměrně velké, neposkytovaly ke hře mnoho místa. Proto z nich herci sestupovali a pohybové náročnější části děje předváděli na ulici. Takto se hrálo i v případech, kdy byly mansiony rozestavěny nastálo na náměstí, nebo na společném velkém pódiu. Jednotlivá místa představovala základny, opěrné body pro jednání mimo ně, v základní rovině.³⁷⁾

Mysterijní divadlo vrcholného období používalo tedy zásadně dvouúrovňový prostor. Jednu rovinu tvořilo náměstí, ulice, pódium. V této rovině byl hrací prostor společný, znamenal jakési rozšíření jednotlivých prostorů, které se nacházely v horním patře. Dolní prostor byl neutrální, polyfunkční, sloužil jako mnoho různých „cest“, mnoho „teras“ a „prostranství“ před různými domy, paláci či branami. Význam tomtuto prostoru dodávali herci svým jednáním. Nebyl charakterizován, neboť by ztratil univerzální vlastnosti. Sjednocoval celý prostor. Horní prostory zůstávaly rozčleněny, děleny, přesně vymezeny a pojmenovány. Oproti jednotlivým malým horním prostorům byl dolní prostor rozměrný. Strany mívával dlouhé několik metrů (až několik desítek metrů) a průměr rovněž několik desítek metrů. Horní prostory mívaly nanejvýš několik metrů šíře i délky.

Společný dolní prostor prošel třemi základními stupni vývoje. Nejprve celý prostor sjednocovaly zdi kostela a později platforma schodů před kostelem. Potom se rozšířil, obsáhl náměstí, ulice, celé město. Třetí a poslední fází byla postupná opětovná integrace prostoru – jednotlivé mansiony se systematicky rozestavovaly všechny najednou, podle přesnějšího uspořádání na pódiích budovaných pro tyto účely.

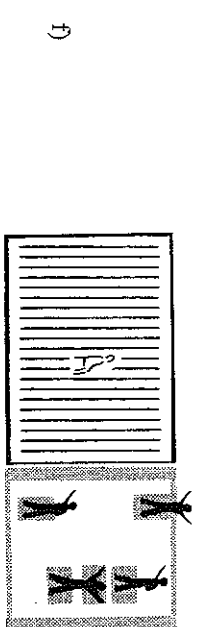
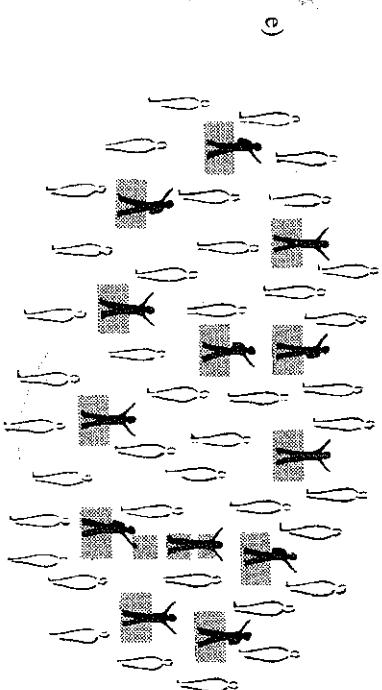
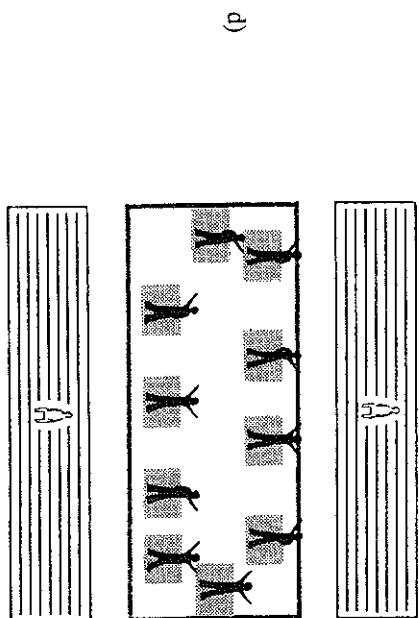
Stále častěji používání dolního prostoru vyžadovalo stavět pro diváky speciální tribuny vyvýšené nad zemí. Umožňovaly pohled na dolní prostor nejen nad hlavami stojících diváků, kteří ho obklopovali, ale také nad těmi mansioni, které zakrývaly část hracího prostoru. Nejlepší místa nepochybne

37) Nazývala se *platea*, *campo* (lat.); *place*, *champ*, *parc*, *pleyne* (franc.); *place* (angl.).



7. Různé typy organizace divadelního prostoru ve středověkém divadle

a) podlouhlé pódium, na kterém byly postaveny v řadě mansiony s hráčmi; obecenstvo přihlíželo z jedné strany (podle *Paříží ve Valencienues*, 1547); b) kruh, který tvořily mansiony pro herce a mansiony pro diváky; uprostřed centrální hrací prostor v základni rovině (podle *Umění sv. Apolony* na miniatuře Jeana Fouquea, kolem roku 1450); c) kruh, který vytvářely mansiony-hrací prostory; uprostřed rovněž herecký mansion, diváci byli uvnitř kruhu (podle *Castell of Perseverance* na miniatuře Jeana Fouquea, kolem roku 1460);



d) obdélníkové pódium, které tvořilo hrací prostor, na němž byly postaveny mansiony pro herce; obecenstvo přihlíželo ze dvou stran na tribunách (podle *Paříží v Romane*, 1509); e) mansiony postavené na náměstí; obecenstvo obklopovalo i prosupovalo celý hrací prostor; část diváků přihlížela z oken domů (*Paříže v Lucerna*, 1583); f) Sala de Trinité v Paříži, v 15. století sídlo Pařížského bratrstva; na obdélníkovém pódium obdélníkového sálu bylo rozestavěno několik mansionů.

Proměny mysterijního divadla

zaujímali diváky v oknech vyšších pater domů, které stály kolem divadelního prostoru daného představení. Pro dámy a zámožné občany se stavěly zvláštní mansiony – lóže.

V době svého rozkvětu se středověké divadlo (středověké původem – časově to bylo už období renesance) v oblasti prostoru ocitlo před zásadním dilematem: vytvořily se zde totiž a rozvíjely dvě navzájem protikladné tendence.

První z nich usilovala jednotlivé mansiony rozšířit, zvětšit je a vybavit mechanickými zařízeními, obohatit a rozčlenit jejich interiéry. Vyhovět těmto požadavkům znamenalo počet mansioniů zmenšit, a protože byla škoda je rozebrat, objevila se snaha zřízovat mansion, „dům“ ke hře, nastalo. Ve středověkém divadle se jednotlivým mansioniům někdy říkalo „divadla“.

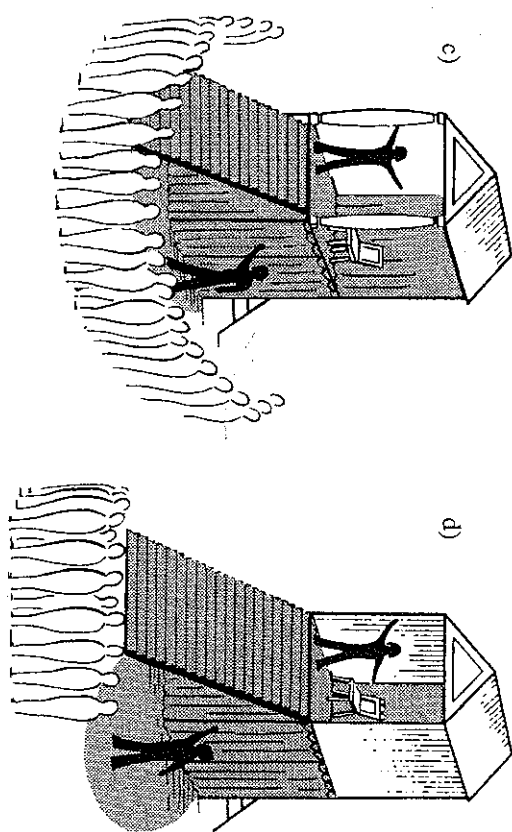
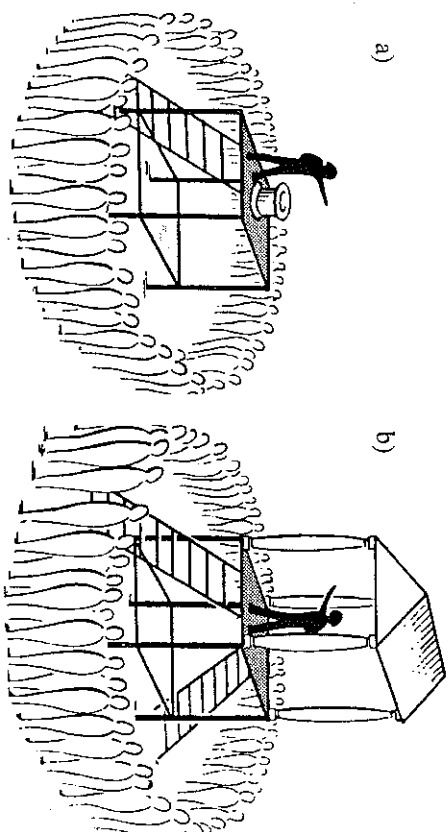
Druhá tendence naopak kladla důraz na dolní, velký, společný hrací prostor. Snažila se tento prostor vydělit z okolí, učinit ho kompaktnější, samostatnější, posílit jeho význam, zvýraznit ho a zlepšit jeho viditelnost. Proto se ve vybraných lokalitách stavěla stálá pódia, aby se nemusela hned po představení rozebrat. Nestavěla se tedy na náměstích a na tržištích, nýbrž na odlehlých prostranstvích, ve vyschlých městských příkopech, v opuštěných, zničených i zachovaných budovách římského původu.

Oběma tendencím byl společný záměr změnit příležitostný, pohyblivý a přenosný charakter představení a dodat jim stálou, institucionální formu, vytvořit podmínky pro časté opakování jedné a téže inscenace, k vybudování stálého divadla.

Přitom však zároveň zcela neochaboval zájem o malá, přenosná, levná představení s malým obsazením, která se snaže organizovala. Tyto požadavky plnilo lidové, čisté světské, komediální divadlo, které produkovalo lehkou, často nevybíravou zábavu. Tento lidový proud byl znám už ve starověkém divadle a pokračoval se mu přetrvat i po celý středověk. Nikdy však netvořil ani uměleckou, ani společenskou alternativu oficiálního divadla. Existoval souběžně. Přenosná pódia, vzadu s jakousi plachtou, se stavěla daleko od řeckých a římských kamenných divadel, ale také mimo reprezentativní náměstí a ulice středověkých měst, kde se odehrávala mystéria. Počátkem 16. století získalo lidové divadlo velkou popularitu. Vznikla italská *commedia dell'arte*.

Rozšiřovala se po celé Evropě, přičemž všude nacházela živou domácí půdu (jako byla žákéřská komedie v Polsku). Lidové divadlo zmohutnělo natolik, že od počátku 16. století vykonávalo výrazný vliv na další vývoj divadla, a to i v oblasti prostoru.

Energie uvolněné a spuštěné ve středověkém divadle byly tedy rozmanité. Na přelomu 15. a 16. století existovala pochybná divadla ižzy a slušná divadla



8. Základní typy středověkých mansioniů (hracích prostorů)

a) praktická s nějakou dekorací, ze čtyř stran obklopený diváky; b) „dům“ bez stěn, ze čtyř stran obklopený diváky; c) „dům“ se zadní „stěnou“ a se zakrytými „stěnami“ (závěsy) dolního patra; hrací prostor v horním patře, na schodech a na zemi; diváci ze tří stran; d) „dům“ se třemi „stěnami“, hrací prostor uvnitř „domu“, obvykle se složitější dekorací na schodech a na zemi; diváci přihlíželi z jedné strany.

městanská. Kromě toho začala vznikat divadla vzdělávaných badatelů antiky a divadla papežská, královská i knížecí, která se zřizovala v sálech univerzit a paláců. Snoubila se zde přísná konvencionalita s drsným realizmem a s naivní iluzivností. Děj obsahoval napodobující prvky a stále ještě i prvky skutečné. Divadlo se ocitlo na rozcestí mezi značně dlouhými, složitými představeními, v nichž se využívalo členitého, polyfunkčního prostoru, a představeními krátkými, chudými, jednoduchými, s hracím prostorem aranžovaným ad hoc; na rozcestí mezi divadly projektovanými v traktátech, diskutovanými v učném prostředí, zřizovanými k vzdělávacím a badatelským účelům – a mezi vypravenými, efektními podívanými v dvorských, elitních divadlech.

Středověké divadlo nejprve existovalo po pět století utajené a poté se po pět století dynamicky rozvíjelo. Po celou dobu to bylo divadlo posvátné, s duchovním nábojem. Ať už jako divadlo ryze náboženské nebo jako divadlo světské, vždy jej vytvářeli lidé přesvědčení, že skutečnost je složitá, že obsahuje tajemství a že nad hmotou převládá duchovní složka. Takováto vize světa byla zakódována v prostoru středověkého mystérijního divadla, a jakýkoliv jeho prvek se mohl samostatně vztahovat k Bohu.

V období rozkvětu, který vždy předznamenává úpadek, byla tato vize oslabena. Začala ji přemáhat antropocentrická vize světa. Měřítka božské se stíhávalo s měřítkem lidským. A v této situaci rozrůžek, rozporů a protikladů vstoupilo divadlo do období renesance.

3. Divadelní prostory v období renesance

V dějinách divadelního prostoru představuje renesance mimořádně plodné období. Nalezneme tu různé typy divadla a různé druhy divadelního prostoru. Dlouhou dobu zde však neexistovala divadelní budova, která pochází až z konce tohoto období. V 15. a v 16. století se rozvíjely čtyři základní typy divadla: 1. divadlo mystérijní, masové, plenérové, pěstované městskými cech; 2. divadlo lidové, vytvářené malými kočovnými soubory, které vystupovaly v prostorech upravovaných pomocí přenosného vybavení; 3. divadlo humanistické, provozované experimentálně na univerzitách a na dvorech bohatých mecenášů umění, které vycházelo ze studia starověkého divadla (Vitruvius, divadelní stavby) a dramatu (Terentius, Plautus, Sofokles); 4. divadlo dvorské, příležitostné, sváteční, zábavné, které se pořádalo v sálech a na nádvorech.

Jednotlivé typy divadla se zprvu vyvíjely volně a samostatně. Později vzešly z jejich vzájemného ovlivňování a prolínání dvě syntézy:

1. Anglické renesanční divadlo, které se napájelo hlavně ze středověké a lidové tradice v konfrontaci s humanistickým myšlením (podobalo se mu španělské divadlo a s ním spjaté divadlo holandské, oběma však chyběl omezený prostor – humanistický – typický renesanční prvek, proto byla spíše vyústěním středověku než novou syntézou). Vznikl zde originální prostor, který zužitkoval nejlepší zkušenosti dosavadní historie divadla, od dob starověku první divadelní budova výrazné formy, která upřednostňovala jedijného herce a zabezpečovala mu bezprostřední kontakt s divákem.

2. Italské barokní divadlo, které navazovalo na dvorskou tradici ve spojení s jednostranně interpretovaným odkazem starověku, z něhož se přejímaly spíše nejasné pokyny týkající se dekorací než zásady organizace celého prostoru. Vytvořilo divadelní budovu s kukátkovou scénou určenou k předvádění dekorací, která zároveň radikálně oddělila herce od diváka.

Divadlo ve Španělsku. Lidové divadlo

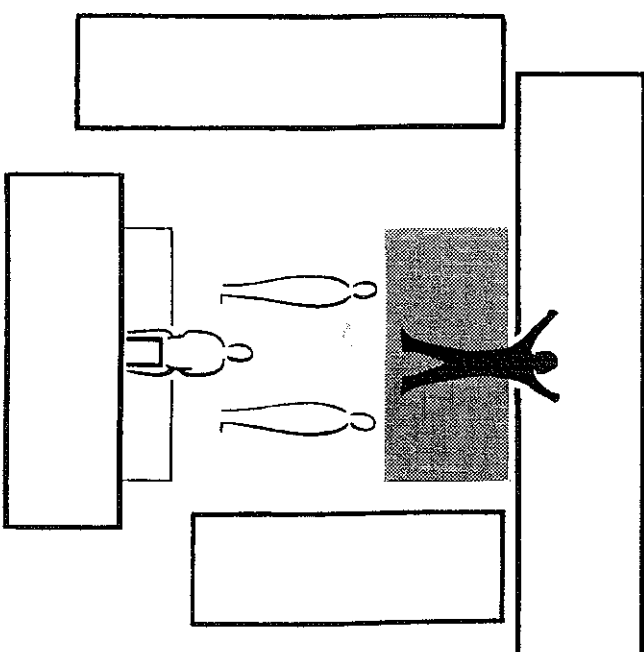
Anglická syntéza byla po několika desetiletích násilně přerušena a neměla pokračování. Italská syntéza získala značně širokou společenskou podporu a rozšířila se po celém světě. Tato forma převládá dodnes.

Divadelní prostor se před vznikem těchto syntéz ke konci renesance v jednotlivých typech divadelních projevů i v jednotlivých zemích značně lišil.

Středověké tradice se nejdéle udržovaly ve Francii, kde mystérijní divadlo žilo plným životem až do poloviny 17. století. Pašijové bratrstvo, založené v roce 1402 v Paříži, pořádalo mystéria až do roku 1548, kdy mu bylo zakázáno uvádět náboženská představení, ale mohlo předvádět hry světské. Pašijové bratrstvo se tehdy usídlilo v sále Hôtel de Bourgogne a tak vzniklo ve Francii první stále veřejné divadlo v uzavřené budově. U jedné z krašších stran obdélníkového sálu bylo postaveno pódium, na kterém se nacházelo současně několik samostatných dějišť. Tvořily je středověké mansiony a prvky dekorací znázorňující lesy, moře nebo domy. Protože bylo nutné umístit jich na pódium co nejvíce, byly uspořádány ve tvaru podkovy; společný středový prostor zůstal tedy volný a mohl sloužit jako „prodloužení“ jednotlivých mansionů. Prostor středověkého divadla se svými typickými prvky a způsobem využívání byl tak stlačen, uzavřen do sálu, ukryt pod střechem a oddělen od okolního prostředí. Jednotlivá místa děje, postavená v sále na malém pódium, musela být menší, lehčí, více konvencionalizovaná, zhotovovala se méně bytelná, uměla. Uměle muselo být rovněž osvětleno, původně zcela jednotné (olejové lampy a svíce), bez regulace a efektů.

Tradice středověkého divadla se dlouho udržovala také ve Španělsku. Vývoj divadla se zde v mnohém podobal souběžně probíhajícímu vývoji divadla anglického. Zatímco však Angličané hojně čerpali ze starověkých vzorů, které převzali od Italů, Španělé spíše rozvíjeli tradici divadla středověkého. Zlatý věk jejich divadla probíhal ve 2. polovině 16. a po celé 17. století. Nejpopulárnější formou byly náboženské hry, tak zvané *autos sacramentales*, které se vyvíjely v přímé návaznosti na středověká mystéria a *miráklá*. Předváděly se v rámci každoroční slavnosti u příležitosti svátku Božího těla. Po eucharistickém procesi se konalo druhé, divadelní. Ulicemi města projížděly ozdobené vozy s herci, které se zastavovaly na různých stanovištích, kde se, jak na vozech, tak na připravených pódích, odehrávaly jednotlivé dějové epizody.

Světské hry, komedie, se provozovaly rovněž pod širým nebem, ve veřejných divadlech nazývaných *corrales*, která se zřizovala v zadních trakttech hostinců, v odlehlých uličkách, zakoutích a na nádvořích. Divadelní prostor se zpravidla nacházel uvnitř nepravidelného čtvercového prostранství, vymezeného stěnami přilehlých budov (schéma 9). Jednu stranu zaujímal pódium, na kterém se s použitím minimální dekorace odehrával děj. V zadní

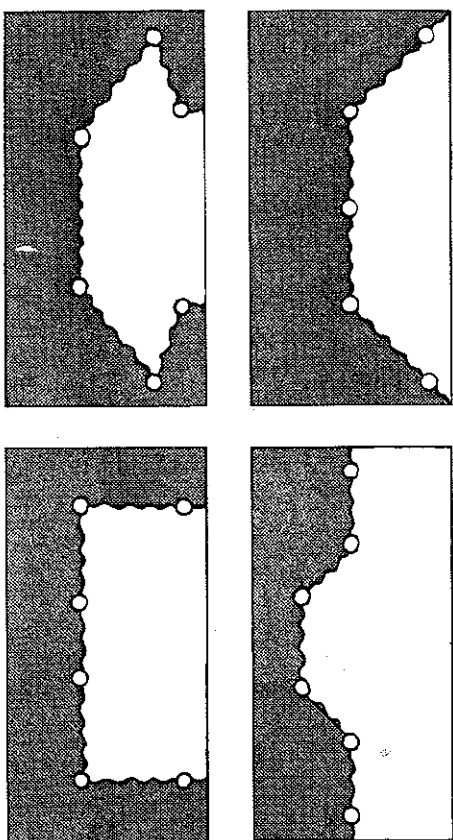


9. Typické španělské renesanční divadlo – *corral*, které se zřizovalo ve dvorech a v městských postranních ulicích. Pódium-hrací prostor a hlediště, pro stojící diváky na zemi, pro sedící diváky na galerii (1.p.) a na balkóně (2.p.), tzv. *cazuela*.

části pódia bylo možné zavěsit oponku, vydávající zvláštní, zadní hrací prostor, nebo naznačit vchody dovnitř. Pokud budova stojící za pódium měla galerii nebo balkón, využíval se jako horní hrací prostor (podobný prostor bylo možné podle potřeby vytvořit jednoduchými prostředky v zadní části pódia). Mužští diváci stáli na zemi, zatímco ženy obsazovaly balkóny okolních domů nebo balkóny pro tyto účely přímo postavené.³⁸⁾ Zvláštní, vždy níže umístěné balkóny se budovaly také pro zámožnější diváky mužského pohlaví.³⁹⁾ *Corral* měl hrací prostor i balkóny zasíťšené, střed byl otevřený, někdy se na ochranu před sluncem zakrýval plachtou. Celý prostor se vyznačoval pro středověk charakteristickým spojením městského exteriéru s umělé vytvořenými prvky.

38) *La cazuela*

39) *Apoyento*



10. Různé varianty uspořádání hracího prostoru na „komůrkovém“ nebo též „terentiovském“ jevišti. Na obdélníkovém pódiu byly různým způsobem postaveny sloupky a mezi ně se zavěšovaly závěsy, které tvořily vchody do několika „domů“.

Oproti středověkému divadlu se zde však objevily důležité novinky: představení zůřcelo pohyblivost a jeho průběh byl omezen na jediné místo, do ohraničeného divadelního prostoru; hlavní roli základního, konvencionalizovaného hracího prostoru, který mohl znázorňovat náměstí, vohou krajinu nebo pokračování interiéru naznačeného dekorací v zadním plánu, převzalo podium.

Tento společný, jednotný, mělký prostor získal v té době rozhodující význam v celém evropském divadle. Vznikl na základě konvencionalizace středověkého divadla. Rozšiřoval se a přejímal stále více významů a funkcí, zejména tam, kde byly – už v uzavřených prostorech – jednotlivé mansiony zjednodušeny a zmenšeny.

Mansiony zredukované na minimum a umístěné ve společném, neutrálním prostoru se používaly rovněž při uvádění starověkých her, zejména tehdy nové objeveného Terentia. „Domy“ se změnil v „komůrky“. 40) Celý prostor byl miniaturizován. Obvykle se zřejmě používalo jen několik komůrek, rozestavěných na pódiu (oproti několika desítkám dějů v mystériích). „Komůrky“ tvořily prosté rámy naznačující vchody, vyplňované šmnovacími závěsy. Nad těmito vchody byly nápisy, které označovaly, kdo „bydlí“ za daným závěsem, což bylo nutné, neboť jednotlivé komůrky se jinak ničím nelišily.

40) Tež celý, pokojový apod.

Nevelké množství diváků zaujímalo místa proti hracímu prostoru na amfiteatrálně, rovnoběžně nebo do polokruhu rozmístěných lavicích. Celek byl postaven přibližně na kruhovém půdorysu. „Terentiovské“ nebo také „komůrkové“ jeviště se jednoduše, vcelku levným způsobem zřizovalo v sálech soukromých domů a na univerzitách. Uspořádání hracího prostoru tohoto typu – na jedné straně obdélníkového sálu pódium a proti němu na rovné podlaze umístěné hlediště – se užívalo i později v 16., 17. a v 18. století při školních představeních (obr. 14.).

Terentiovy hry se pravděpodobně více recitovaly a méně inscenovaly. Prováděly se jako laboratorní ukázky v rámci studií o starověku, vedených vzdělávanými humanisty.

Prostor nazývaný „terentiovské jeviště“ vznikl úpravou hracího prostoru středověkého původu, přizpůsobeného požadavkům nezbytným k předvedení starověkého dramatu. Doklady využívání takového prostoru pocházejí z konce 15. století a jsou obsaženy v tehdejších četných vydáních Terentia.

„Terentiovské jeviště“ se vyvíjelo. Když se na něm začaly uvádět Plautovy komedie, přidávaly se ke komůrkám, zřízeným v zadní části pódiu, v prvním plánu jeden nebo dva „domy“ s dveřmi a oknem, obrácené bokem k divákům. Na „komůrkovém“ jevišti se hrál také Seneca, Sofokles i díla humanistů, vytvářena podle antických vzorů.

Kráčce po starověké dramatičce došlo v Itálii k objevu starověkého divadla. Znovu byl nalezen Vitruviův spis *De Architectura* (napsaný někdy v letech 27 až 13 př. n. l., objevený v roce 1414, publikovaný latinsky roku 1486, italsky roku 1521). Na tyto objevy navazovaly další výzkumy a vyměňování zachovaných klasicistických divadel a jejich pozůstatků. Vznikaly trakáty o divadelním stavitelství a budovy inspirované starověkými vzory. Na vývoj divadla ovšem zapůsobil historické nedorozumění, neboť z Vitruvia se přejímaly nejen fragmenty o architektuře divadel (těch ostatně není mnoho), ale zejména jeho poznámky o proměnách dekorací. 41) Veškerý další vývoj divadla až do poloviny 19. století, který svým vlivem zasahoval až do 20. století, probíhal ve snaze zdůrazňovat způsob provedení, dekorace a strojení zřízení, techniku a osvětlení. Státáž. Všechno vnější, všechno, co není bezprostředně spjata s hercem.

41) Jednalo se především o zřízení zvaná perakti (italsky *relati*). Perakti se používaly v řeckém i v římském divadle, ačkoli není přesně známo, kde byly umístěny a jak se s nimi pohybovalo. V italském renesančním a barokním divadle to byly trojrozměrné odtěžené věže, složité ze tří nebo čtyř obdélníkových blindání potažených plátnem, s namalovanými fragmenty dekorace; tyto blindády se stavěly na nožičkách, dřevcovou nebo kosočtvercovou základnu a odtěžily se na ose. Otočením několika párt perakti (spolu se změnou jiných prvků jevištního „obrazu“) se prováděla změna celé dekorace.

Právě z toho se vycházelo. V poslední čtvrtině 15. století se v palácích milovníků starověku, na nádvořích i v sálech, uplatňovaly složitě, bohatě dekorace, částečně trojrozměrné, zčásti ploché, malované na stolkách, s využitím dobového objevu – perspektivy. Taková představení jsou doložena ve Ferrate (kolem roku 1471 a v letech 1486, 1487 a 1491), v Římě (před rokem 1492), v Bologni (roku 1496) a v dalších místech.

Představení komedie *Calandria*, kterou napsal kardinal Bernardo Bibiena, bylo uvedeno v roce 1513 na dvoře vévody Urbina a v roce 1514 ve Vatikánu na dvoře papeže Leona X. Dekorace k těmto představením byly zpočátku neměnné, později se mohly též pohybovat pomocí mechanismů, užívaných v té době podle Vitruviaova odkazu.

U dvorů se divadelní představení uváděla jen příležitostně pro pozvané hosty. Dodávala lesku dvorským slavnostem a dekorace k nim se málo lišily od dekorací vytvářených u příležitosti svátků, křtů a návštěv. Proud divadla spjatý s rozšířením dekorací, s jejich předváděním na jedné a obdivováním na druhé straně, zesiloval a zanedlouho téměř všude převládl. Výzkumy v oblasti architektury, která zvyrazňovala především herce v prostoru pro něho přiznivém, byly odmítnuty a v italské renesanci se ukázaly být pouhou epizodou. Ujala se naopak architektura, usnadňující ovládání mechanismů a v níž bylo možné co nejpůsobivěji předvádět dekorace.

V roce 1539 vystavěl Sebastiano Serlio na nádvoří paláce Porto ve Vizenze dřevěný, provizorní, poněkud modifikovaný model starořímského divadla se záměrem umístit v něm složitě dekorace. Hrací prostor byl dvouúrovňový: jedna část polokruhová v rovině podlahy (podle vzoru starověké orchestry), a za ní nakloněná, vzadu poněkud zvýšené podium. Na pódiu se stavěly dekorace, vytvořené spojením prostorových a plošných prvků. Dekorace byly malované perspektivně. Serlio navrhl tři typy stálých, polyfunkčních dekorací, které se během představení neměnily. Měly sloužit různým divadelním projevům: tragédii, komedii i satyrskému dramatu (není známo, zda tyto dekorace byly skutečně ve Vizenze realizovány). Dekorace představovaly řadu „domů“ umístěných po obou stranách ulice (tragédie a komedie) nebo v lese (satyrské drama).

Do prostoru uspořádaného podle antického vzoru se tímto způsobem rozestavovaly stíhověké mansiony, avšak sladěné, stylově sjednocené a všechny zároveň podřízené zákonitostem perspektivy. Nyní však byly ploché, malované na kulích, na rozdíl od dřívějších trojrozměrných. Prostor pro diváky byl opatřen amfiteatrálními obloukovitými podestý. Celek spočíval na obdélníkovém půdorysu.

Ve Vizenze vznikla v roce 1556 rovněž Olympská akademie, která se věnovala studiu antiky. Jako křídlo budovy Akademie tam bylo postaveno stále

divadlo a *Laniquité*. Teatro Olimpico (obr. 15–16.) navrhl Andrea Palladio, který zemřel krátce po započatí stavby. Dokončili ji jeho syn Scillo a interiér zařídil Vincenzo Scamozzi. Práce probíhaly od roku 1580 do roku 1585, kdy bylo divadlo otevřeno představením Sofoklova Oidipa krále, uvedeným na počest rakouské císařovny Marie.

Divadlo mělo tvar elipsy vepsané do obdélníkových obvodových zdí. Bylo zaštitěno. Dvouúrovňový hrací prostor byl rozdělen na dvě části. Přední tvořila neuplná orchestra půlelipsoidového půdorysu. Zadní část, vlastní hrací prostor odpovídající římskému pulpitu, byla obdélníková, oproti orchestru poněkud zvýšená, vzadu a po stranách uzavřená průčelní stěnou *frons scaenae* s bohatou tříetážovou architektonickou a sochařskou výzdobou. Ve stěně bylo pět vchodů, tři z průčelí a dva po stranách. Za těmito otvory se rozestavovaly stále dekorace představující městské ulice; přední „domy“ byly namalovány na blindámech spojených do úhlu, dále pak už jen na plošných kulích. Dekorace za středním, největším otvorem (porta regia) představovaly náměstí, z něhož vyběhaly uličky. Hlediště půlelipsoidového půdorysu bylo vybaveno amfiteatrálně uspořádanými lavicemi. Jako prostor pro diváky se využívala rovněž orchestra, na níž se připravovala křesla pro dámy a pro významnější hosty. Celkem se tam vešlo kolem 1 500 osob (někteří badatelé však uvádějí až 3 000 osob).

Přední hrací prostor i hlediště měly společný, bohatě zdobený strop s velkými svícovými lustrem. Právě skutečnost, že nedošlo k radikálnímu rozdělení na hrací prostor a na prostor pro diváky, blízkost herce a diváka i střídmost stálých dekorací zaujímajících pouze zadní plán jeviště, byly pro Teatro Olimpico nejcharakterističtější. Toto divadlo představovalo harmonické a tak dalece moderní řešení, že ve své době další hledání prakticky neovlivnilo. Podle mého názoru byl jeho hlavní nedostatek spatřován v tom, že nemělo proměnlivé dekorace, ani potřebné místo pro využití soustavy mechanismů.

Takovéto místo se snažili vytvořit Vincenzo Scamozzi, který v roce 1588 postavil divadlo v Sabbionetu (obr. 17.–18.), Giovanni Battista Aleotti, který zařizoval divadelní sál Akademie ve Ferrate (1606), a v letech 1618–1620 vybudoval vévodské Teatro Farnese v Parmě (obr. 19.–21.); Niccolò Sabbatini navrhl a dekoracemi účelně vybavil scénu Teatro del Sole v Pesaru (1637–1638).

U staveb italských dvorských divadel byl úplně opuštěn antický kruhový nebo jemu blízký elipsový půdorys a za základ byl přijat obdélník. Jejich vnitřní uspořádání mělo zajistit sloučení třech funkcí: měla sloužit jako taneční sál, umožnit rozmištění dekorací a jejich ovládacích mechanismů, i jako rozlehlé hlediště. Divadlo vévody v Mantově mělo kolem 4 000 míst, Teatro Farnese přibližně 3 500 a divadlo v paláci Ufficiu ve Florencii zhruba 3 000 aut.

Pořádání plesů a později z nich přímo vycházejících baletních vystoupení – před představením a po jeho skončení – vyžadovalo ponechat centrální prostor sálu volný a orchestr usadit na galerii nebo na balkon. V rovině podlahy sálu tedy nemohla být žádná stálá místa k sezení. Na dobu představení přinesli jen křeslo pro panovníka a křesla nebo lavice pro jeho rodinu a nejvýše postavené osoby. Ale až po baletu, jehož se panovník obvykle sám účastnil v prvním páru.

Výzdobu při dvorském plesu i k předvedení baletu nutně tvořila dekorace postavená na pódiu. Z ní vycházeli a do ní se opět vraceli tanečníci odění do alegorických kostýmů a masek.

Dekorace se shodovala s charakterem svátku. Divadlo dodávalo lesku dvorským, rodovým a státním slavnostem, které spolu s řadou veškerých dalších oslav byly různými způsoby teatralizovány, inscenovány a dekorovány.

Dekorace tudíž měly být obdivovány, prohlíženy, vychvalovány, měly vzbuzovat hrdost pána domu, být projevem jeho štědrosti a velkorysosti. Čím víc dekorací, tím lépe. Měly se důmyslně a iluzivně obměňovat a osvětlovat. Jejich úkolem bylo osňovat. Avšak triky a způsob realizace efektů a činnost mechanismů bylo nutno skryt. Proto dekorace k představení musela zůstat vzdálena od diváků a být obestavena výkryty. Prostor představení se rozdělil na dvě části. V prvním plánu byla prázdná plocha pro baletní vystoupení, a poté i pro panovníkovo křeslo, neboť panovník byl první, nejdiležtější herec, který přece dával na odiv svůj majestát. V druhém plánu stála dekorace s ukrytými mechanismy a se systémem lamp. Herci – sluhovi, poddanému, vykonavatelé pánovy vůle, zbývalo nevelké místo před dekoracemi. Nesměl však vstoupit hlouběji mezi ně, protože by porušil iluzi jejich perspektivní malby.

Místo pro dekorace se nutně neustále zvětšovalo a prohlubovalo. Vyžadovaly to zákonitosti perspektivy a potřeba ukrytí stále komplikovanější mechanismy. Italská divadla na počátku 17. století skutečně uvolňovala stále více místa pro dekorace, lampy a jevištní zařízení. V Sabbionetu byl střední vchod do hracího prostoru rozšířen a prohlouben, a zároveň se zrušily všechny ostatní vchody (ve Vicenze jich bylo pět, podobně jako ve starořímském divadle). Za tímto jediným, prostorným středním vchodem mohla stát velká a složitá dekorace. V Parmě šel vývoj ještě dále a byl zde učiněn rozhodující krok. V zadní části hracího prostoru byl místo vchodu ponechán prostě velký, architektonicky bohatě zdobený otvor. Vznikl jevištní rámeček. Zrodila se baletní scéna.

A hlediště? Hlediště těchto dvorských divadel si zachovalo svou funkci: bylo určeno k tanci i ke sledování představení. Pro tanec bylo ponecháno

volné přizemí. Ke sledování představení sloužily vzhadu a po stranách amfiteatrálně postavené stupně, které se přeměňovaly v balkóny. Starořímské divadlo, jež bylo původním zdrojem a inspirací těchto přeměn, potkal dost zvláštní osud: z pleněru se ocitlo pod střechou, z lidové zábavy se proměnilo v zábavu dvorskou; monumentální architektura byla zredukována na dekorace malované na plátně a v důmyslnou mašinerii. Ironie dějin.

Osud takto pojatého a omezeného divadla císařů na dvorech italských knížek a králů byl zasloužený. Starořímské a italské renesanční divadlo, to byly totiž nejen chráněny bez boha, ale i bez člověka. Lidský rozměr a lidskou problematiku nastoluje a do divadla vnáší herec. Nikoliv dekorace a mechanismy, dekoratér či strojník, ani tanečník nebo zpěvák. Jenomže ve starořímském divadle se hercem opovrhovalo a z italského renesančního divadla byl vyloučen. Nejen ze společenského hlediska, ale – a to nás nyní především zajímá – byl vyloučen z divadelního prostoru. Nebylo pro něj místo.

V období renesance však v Itálii, a nejen tam, žilo a vzkvétalo herecké divadlo, jehož představení se odehrávala v prostoru herci přiznivém a přízpůsobeném jeho jednání.

Studium starověké kultury a divadelní stavitelství vycházející ze starověkých vzorů měly v renesanční Itálii objevitelský a inspirátorský význam, ve své době však nebyly schopny vystoupit z úzkých hranic humanistického a dvorského prostředí. Populární, veřejné, masové divadlo se rozvíjelo stále mohutněji, ale nové objevy vyžadovalo velice pomalu. Přijímalo odkaz středověkých lidových představení i toho světského proudu, který vzšel z církevního divadla. Bylo to divadlo herecké. Dekorace se v něm téměř nevyskytovaly. Používalo jednoduchý způsob prostorového uspořádání: postálo pódium vzhadu se závěsem; tento závěs se během doby změnil ve dvojitý a zakrýval též strany scény, čímž v zadní části pódia vznikl uzavřený prostor, malý pokojík z látek, šatna i vnitřní prostor, z něhož vystupovaly postavy, aby se zúčastnily děje a opět se tam vracely; vycházely z „domu“ a vcházely do „domu“. Stan v zadní části pódia vsádku připomínal přenosný „dům“ mystérií. Nesporně zde působily vzájemné vlivy. Postupně se toto místo zatřízovalo složitěji: místo celistvého závěsu, který odděloval zákulisí od hracího prostoru, se na sloupky zavěšovaly tři oponky. Vznikly tak tři vchody jako u „terentiovského jeviště“, jehož vliv jistě nelze ani zde přehlédnout. Později, tak jako u dvorského divadla, se na zadní závěs malovala primitivní perspektiva městských ulic.

Toto divadelní zařízení bylo přenosné. Používaly ho kočovné společnosti po celé Evropě. Jakmile tyto společnosti začaly ve 2. polovině 16. a v 17. století pobývat po delší dobu ve městech a přijímat pozvání dvorů, musely se nutně setkávat s dvorskými divadelními prostory. Tato skutečnost vyvo-

lávala nové synlézy a přinášela značné rozdílné výsledky. Všeobecně lze říci, že italské a francouzské soubory *commedie dell'arte* se přízpůsobovaly prostoru dvorského divadla, a přestože u nich nepřevažovalo užívání mašinetrie na úkor herectví, používaly perspektivní malované dekorace (během doby se *commedia dell'arte* v Paříži proměnila v pantomimu a jaksi z nutnosti převzala většímu z četných vizuálních efektů). Naproti tomu v Anglii, kde dlouhou dobu působila bohatá středověká tradice, lidové divadlo, divadlo *par excellence* herecké, přeneslo své zkušenosti do období vrcholné renesance, obhájilo je a dále obohacilo, aniž by se jím podřizovalo a ustupovalo od svých vlastních principů.

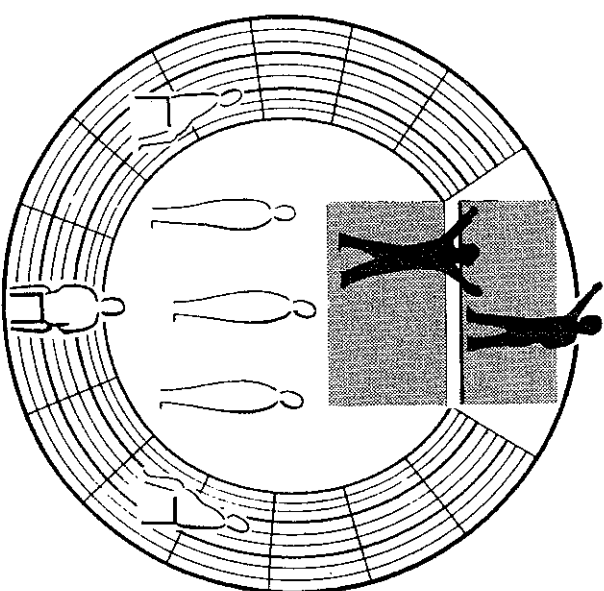
Londýnská divadla z přelomu 16. a 17. století jsou příkladem ještě další cesty vývoje renesančního divadla.

Na podobě alžbětinského divadla se odborníci nemohou shodnout. Provádějí se stále intenzivnější výzkumy. I když určité detaily rozvržení a zařazení celého prostoru mohou být ještě předmětem diskuse, jsou zásady, podle nichž se koncem 16. a počátkem 17. století v Londýně stavěla divadla, naprosto zřejmé.

Všechna tato divadla – a vzniklo jich nejméně třináct – se na jedné straně opírala o logicky rozvržené prvky středověkého divadla, jak náboženského, mystérijního, tak světského, lidového, a na druhé straně o informace získané z Vítnova.

Kruhový nebo mnohoúhelníkový půdorys celé budovy byl převzat ze starověku, ale také ze středověku, kdy se, jak známo, tento půdorys hracího prostoru všeobecně používal. Dvojitá zkušenost, středověká i starověká, rovněž podmiňovala víceúhlovou úpravu prostoru pro diváky. Tvořilo jej polokruhové hlediště v rovině podlahy (pro stojící diváky) a několik podlaží balkonů se sedadly, které ve vyšších patrech snad obíhaly celou budovu, zcela jistě však zaujímaly alespoň $\frac{1}{8}$ obvodu kruhu. Připomínalo jak svěrátný antický amfiteátr, tak prostorové dispozice středověkých mystérií, kdy nejlepší místa byla v oknech domů obklopujících náměstí, na němž se odehrávalo představení. (Nezapomeňme také, že podobné bylo uspořádáno hlediště v soudobém španělském divadle). Hlediště londýnských divadel mohla pojímat zhruba 1500–3000 diváků (obr. 23.–24.).

Hrací prostor zúročil různé středověké zkušenosti. Tvořil ho mansion, „dům“ (nebo nehybný „vůz“) opatřený dosti velkou plošinou. „Dům“, tak jako mnoho středověkých mansionů tohoto typu, byl dvoupodlažní, zakrytý střechem. Poskytoval tak dvě hrací plochy, „v přízemí“ a „na patře“. Třetí plochu nabízelo podlunium před „domem“. Existovaly zde tedy tři stálé hrací prostory: přední, zadní a horní. Vnitřek obou pater se mohl podle potřeby zakrývat nebo otevírat, buď pomocí závěsů nebo postavením stěny s jedním,



11. Typické anglické renesanční divadlo.

Samostatně stojící stavba byla vybudována na kruhovém půdorysu. Přední, dolní hrací prostor vybíhal směrem ke střední volnému interiéru. Za ním byl rovněž jednopatrový nebo dvoupatrový hrací prostor. Stojící diváci obklopovali přední hrací prostor ze třech stran. Na balkónech (obvykle třípodlažních) byla místa k sezení.

Dvěma nebo dokonce třemi dveřními otvory. Ve vnitřních prostorách bylo proto možné pohyblivě vyměnit dekorace a nábytek. Tyto tři základní hrací prostory užívané ve všech londýnských divadlech měly navzájem dost podobné uspořádání.

V alžbětinském divadle zaujímal nejdůležitější místo herec jednající v předním hracím prostoru, v těsné blízkosti diváků a diváky kolem dokola obklopující. Zadní a horní hrací prostory se nerozšiřovaly, nepřibývaly ani dekorace a efekty.

Alžbětinské divadlo bylo koncipováno jako kompaktní, samostatně stojící měšťanská a plebejská budova. Střechem se nejprve pokrýval pouze prstenec galerie, později zřejmě celá stavba. V Anglii si toto opatření vynutily klimatické podmínky. V Itálii souviselo přenesení divadel pod střechem v 15. století s jejich začleněním do paláce.

Alžbětinské divadlo pravděpodobně využívalo přechodných holandských zkušeností (nebylo to však jednoznačně prokázáno) s víceúhlovou a více-

plánovou scénou. Holandské divadlo zažilo kolem poloviny 16. století, tedy dříve než anglické divadlo, období bouřlivého rozvoje. I zde se využívaly zkušenosti středověkého mysticijního a lidového divadla, spolu s výsledky italských studií antiky. (V té době se přece cestovalo bez pasu po celé Evropě a proudění myšlenek a informací usnadňovala latina, používaná na všech univerzitách i u dvorů.) Zasadovaly sem španělské vlivy, neboť Nizozemí se tehdy nacházelo pod španělskou politickou nadvládou a existovaly zde rovněž silné kulturní styky. Lze předpokládat, že prostor divadel v Gentu a v Antverpách (zachovaly se jejich plány) ovlivnil *corral*. Tyto vlivy působily i opačným směrem.

Na sklonku renesance vznikala po celé Evropě veřejná divadla, jejichž návštěvníci pocházeli z různých vrstev. U vchodu stáli biletáři, kteří vybírali vstupné, samozřejmě v penězích, což byl jev ve středověku naprosto neznámý. Dřívejší kočovní herci byli odměňováni v naturáliích. Formy mezilidských kontaktů se změnily.

Divadelní stavby byly pevné a solitérní (i když se používalo hlavně dřeva, takže divadla až do konce 19. století často podléhala požárům). Samostatné divadelní budovy vznikaly v Anglii, mísy ve Španělsku a v Holandsku. V ostatních zemích se vestavovaly do jiných budov nebo se pro potřeby divadla adaptovaly sály paláců, radnic a univerzit. K představením mystérií se ještě využívala městská architektura, ale už s menší výborností než ve středověku.

Po celé období renesance probíhal zápas mezi rozvíjeným a zdokonaleným středověkým prostorem a mezi modifikovaným a přetvořeným prostorem starověkým. Různé formy a různé způsoby organizace hrachu a hledištního prostoru existovaly vedle sebe. Proudly hereckého a lidového divadla na jedné straně, a divadla výpravného a dvorského na straně druhé, se navzájem střetávaly. V divadle se objevil konflikt mezi člověkem a předmětem, mezi jedním a pohybem (v souvislosti s rozvojem baletu) i mezi řečí a zpěvem (v souvislosti s rozvojem opery). Poprvé se objevila divadelní forma, kterou dnes nazýváme „totální divadlo“⁴²; dramatický děj spojený s tancem, prokládaný hudbou a zpěvem, který se odehrává ve složitých a bohatých dekoracích.

42) 1. Pojmem totální divadlo se ve 20. století označovaly inscenace uváděné na italských a jiných jevištích, v nichž se používaly značné různé rozdíly: slovo a zpěv, pohyb, pantomima a balet, projev živého herce i loutky, hudba a světlo, statické i filmové projekce apod. Totální divadlo ohoto typu vytvářel Erwin Piscator (Alfons Paquet, 1924; Friedrich Schiller, *Leopoldine*, 1923; Georg Büchner, *Demonova smrt*, 1952 aj.) Ve Francii byl místem totálního divadla Jean Louis Barrault, zvláště v inscenacích dramata Paula Claudela (*Saturovi střevíček*, 1943; *Křišťál Kolymbus*, 1953). Za totální divadlo byly považovány také inscenace her Američana T. O'Hogana (*Vlasy*, 1968; *Jesus Christ Superstar*, 1971) a Fernanda Arrabala (*Asyrský císař a architekt*, 1976). Totální divadlo však není vynalezeno 20. století. Typickým totálním divadlem bylo už renesanční i barokní dvorské, příležitostně představení s bohatým programem. Mohlo se skládat z opery, baletu, činoherního představení, ale jeho součástí mohly být i ukázky jezdeckého umění nebo předvádění zrůcnosti v dalších disciplínách, vojenské přehlídky, ohňostroje apod. Postupně se

V renesančním totálním divadle pěstovaném především na italských a francouzských dvorech herec prohrával v soutěži s tančovníkem, zpěvákem, malířem (dekorátorem) nebo mechanikem obsluhujícím strojní zařízení. Vynořil se konflikt mezi estetikou a lidským materiálem divadla.

Prostor renesančních divadel zvyrazňoval vše smyslové a tělesné (alžbětinské divadlo), anebo vizuální a symbolické (italské divadlo).

Na sklonku renesance nastala tedy podobná situace jako na jejím počátku. Divadlo bylo na rozcestí. Konflikty se však vyhrcovaly ostřeji. Nabízely se důležitější možnosti volby. V oblasti prostoru byly zřejmé dvě cesty. První, která se prosazovala ve Španělsku a v Holandsku a převládla v Anglii, byla cesta k hereckému divadlu, jež zároveň zdůrazňovalo slovo a bylo tedy příznivě nakloněno literatuře. Používal se zde polyfunkční, vícetvářový, velmi jednoduchý, otevřený prostor, v podstatě bez dekorací a strojního zařízení. Tento směr přinesl výsledky v podobě lidových, demokracií a krátkých divadel. Druhá cesta, po které se vydalo italské divadlo spolu s francouzským a německým divadlem, směřovala k malířskému, výpravnému, opernímu a baletnímu divadlu. Působilo v uzavřených sálech a ve značném rozsahu využívalo mechanických a strojních zařízení. Obecně bylo elitní, snobské.

Volba se tedy měla uskutečnit mezi tím, co je autenticky lidské, co vzniká v přímém kontaktu herce s divákem, a mezi tím, co je symbolické, vznešené, estetické.

Tato renesanční rozcestí jsou nám blízká a pochopitelná, neboť se podobají procesům probíhajícím v kultuře na konci 20. století. I my dramaticky a bolestně pociťujeme konflikt mezi tím, co je v kultuře autentické a co se děje mezi lidmi, co je spojuje a sblíží, co dovoluje lidem poznávat se a přáteli, a mezi vším neosobním, anonymním, umělým a zprostředkovaným: existuje nepřetržitý tlak množství zprostředkujících činitelů (médií) vyvolávajících v lidech pocit, že jsou proti své vůli, zálibám i proti svému přesvědčení manipulováni a usměrňováni.

Renesančnímu člověku všechny cesty připadaly otevřené. Měl volit, zda se spolehne na sebe samého či na výtvory svého umění a vědy, nebo zda vsadí na svůj intelekt, rozum či dovednost svých rukou. V divadle se tyto

řzné drny podívaných rozdělily a pěstovaly se zvlášť. Ve 20. století se znovu slučovaly, ovšem nejen v divadle. Různé instituce a společenské struktury totiž podléhaly intenzivní teatralizaci, takže dnes je možné pojmem totální divadlo užít i v přeneseném smyslu – např. pro svátek listu „i Humanité“, který se každoročně pořádá v Paříži, či pro svátek „Trybun Ludu“ ve Varšavě.

2. Totální divadlo je název divadla, které navrhl (ale nerealizoval) Erwin Piscator a Walter Gropius (1926). Toto divadlo mělo slučovat kukačkovou scénu se starověkým amfiteátre. Diváci měli být umístěni z jedné nebo ze všech stran hracího prostoru. Celý prostor měl být maximálně znečistěn pomocí točen a otáčecího hlediště, prstenců obklopujících celé hlediště apod.

Rozcestí

jevy konkretizovaly v otázku zda rozvíjet divadlo výpravné, či herecké, zda se opírat o dekoraci, či o herce, zda má o prostoru rozhodovat malíř nebo herec; a zda má člověk vyjadřovat a utvářet prostor, anebo zda prostor má určovat charakter a způsob jednání člověka.

4. Budova barokního divadla

Barokní divadelní prostor byl vytvořen v Itálii během krátkého časového období, převážně v rozmezí let 1620–1640. Vznikla volně stojící, veřejná, městská divadelní budova.

Z filozofického hlediska odrážel prostor barokního divadla přesvědčení, že svět je možné v podstatě poznat, změřit a podřídit ho lidskému rozumu i objektivním zákonům přírody. Z hlediska společenského se vyvinul ze dvorských slavností, zábav a svátků. Z estetického hlediska byl podřízen výtvarnému umění a jevištním mechanismům, opěře a baletu, nikoliv herectví a dramatu. Z prostorového hlediska byl ohraničen a rozdělen.

Barokní formu divadelního prostoru upevnilo osvícenství. Vyjadřovala pro tuto epochu charakteristické přesvědčení, že skutečnost je radikálně rozdělena na abstraktní svět vědy a na konkrétní svět přírody, na svět poznatelný, materiální, a na neznámý a tajemný vnitřní svět člověka. Onen první svět se stal předmětem bádání a dokonce i kultu (deismus), druhý byl pokládán za druhořadý, neuchopitelný. Docenil ho teprve romantismus. „Mechanik“ obsluhující zařízení barokního divadla, mistr dekoráčních proměn a scénických efektů, divákům neviditelný tvůrce všeho, co se odehrávalo po dobu představení a co bylo předem vypočítáno a převedeno na délku lan, tíži závaží, počet obrátů kol a os, vyhovoval osvícenské vizi „velkého hodináře“, seřizujícího světový orloj.

V tomto chápání skutečnosti nebylo místo pro metafyziku, a tím méně pro kult. Prostor barokního divadla byl prostorem degradovaným. Nebyl orientován na kosmos. Jeho základem nebyl lidský rozměr, nýbrž rozměr předmětu. Prostor barokního divadla byl prostorem vydedéné země.

O celém barokním umění se obvykle říká, že jednou z jeho vlastností je „teatrálnost“. Zdůrazňuje se tím rozvinutí dekorativnosti a ornamentiky, ukrytí konstrukce pod visitou štuků, říms, pilastřů a soch, a podtrhuje se zároveň celková bujnost, uvolněnost, fantazie a bohatství tohoto slohu. Všechny tyto vlastnosti lze nalézt rovněž v barokním divadelním stavitelství. Okázalá,

reprezentativní divadla zaujala v 18. století význačné místo v urbanismu a architektuře mnoha měst.

Dalšími důležitými znaky baroka byly univerzalizmus a vyzrálost. Baroko znamenalo vyšší fázi renesance. Nenapodobovalo jednotlivé prvky starověkého umění a neprovádělo experimentální výzkumy, spíše odvážně tvořilo a syntetizovalo, přičemž těžilo z objevů předchozích epoch.

V barokní koncepci člověka se nadále objevovaly dramatické konflikty, jež vystupovaly v podobě zápasu protireformace s reformací, náboženských a národních válek, i v podobě rozporu mezi rozvojem filozofie a literatury na jedné straně, a úpadkem politické morálky a společenských zvyklostí na straně druhé.

Barokní koncepce prostoru byla dramatická. Snažila se harmonizovat vnitřní s vnějším, přírodu s kulturou. Zde mají původ barokní zvlněné stěny a paláce se zahradami, kolonádami vedoucími až k lesům, nádvoří a náměstí s vodními nádržemi a fontánami.

Vnitřní prostor barokního divadla lze chápat též jako pokus o syntézu, nicméně však pokus nedůsledný, uskutečňovaný jednostranně, neboť byl přínosem pro dvorskou tradici, ale opomíjel tradici lidovou. Pokus integrovat kulturu s přírodou se realizoval ve smyslu záměny podstatného za povrchní: barokní divadlo se pochopitelně snažilo ovládnout přírodu, jenže ne skutečnou, ale malovanou pouze na plátně, existovaly zde dokonce pokusy integrovat hrací prostory a prostory pro diváky tím, že byly umísťovány v jedné budově, avšak mezi nimi už byla postavena nepřekonatelná přehrada, scénický rám, a nakonec byly radikálně rozděleny.

Evropské divadelní stavitelství se vyvíjelo postupně. Nejříve byly postaveny londýnské renesanční budovy z přelomu 16. a 17. století. Tato divadla se však nedochovala. Smetla je revoluce. Druhého srpna roku 1642 schválil puritánský parlament uzavření všech divadel, která vzápětí začalo přivolané vojsko systematicky bořit. Slavné divadlo Globe, které v roce 1612 vyhořelo a po roce bylo znovu postaveno, bylo 15. dubna roku 1644 srovnáno se zemí. Divadla Salisbury a Phoenix vojaři zbourali v sobotu 24. března 1649. Tehož dne padlo divadlo Fortuna. V roce 1655 bylo rozbořeno divadlo Blacke Friars. Z londýnských divadel nezůstalo ani jediné.

Další období rozkvětu divadelního stavitelství nastalo v Itálii. Od dvacátých do šedesátých let 17. století zde bylo vybudováno kolem třiceti divadel, z toho nejméně polovina v rozmezí let 1622–1676 přímo v Benátkách. Italští stavitelé a architekti budovali divadla a zařizovali divadelní sály po celé Evropě. Vytvořili a svými divadly rozšířili typ divadelního stavitelství, který až na nevelké obměny převládá v Evropě dodnes. Někteří italská barokní divadla se nejen dochovala, ale nadále se i využívají, jako Teatro San Carlo

v Neapoli z roku 1737 (obr. 27.) nebo Teatro alla Scala (slavná milánská opera – obr. 28.) z roku 1778.

Italský vliv se šířil nejvíce v německých zemích a ve Francii. Jen v samotných Drážďanech se v letech 1664–1738 postavilo nejméně sedm divadel a během 17. a 18. století celkově v německých zemích několik desítek. Mnoho se jich vybudovalo také ve Francii, zejména v Paříži. V 17. a 18. století se zde kromě sálů adaptovaných pro divadlo a menších staveb postavilo šesti velkých divadelních budov. Italské vzory převzala i Anglie. Od dob restaurace (1660) do roku 1800 vzniklo v Londýně přinejmenším dvacet nových divadelních budov a několik jich vybudovali také v provinčních městech.

Nový typ organizace divadelního prostoru se rozšířil také v Severní Americe, kde bylo první divadlo postaveno v roce 1716 ve Williamsburgu (Virginie) a do konce 18. století zde vyrostlo kolem dvaceti divadel evropského typu. Podobná situace existovala v Jižní Americe. V Brazílii bylo první divadlo vystavěno v roce 1748 v Rio de Janeiru. Zde vznikla v roce 1767 i opera a v roce 1795 byla zřízena Casa da Opera v São Paulu. V Argentíně byla první budova podle italského vzoru – Teatro de la Rauchería – postavena v roce 1783 v Buenos Aires.

Italský systém byl jednoznačně závažný až do 19. století, kdy začal být teoreticky zpochybňován a jeho převaha i prakticky narušována (vzácně) výstavbou divadelních budov, založených na odlišných zásadách. Umělecké a architektonické experimenty v oblasti divadelního prostoru pokračovaly v různé intenzitě i ve 20. století, avšak dokonce ještě v jeho závěru se nepřetržitě stavěla nová divadla podle starých italských vzorů z druhé čtvrtiny 17. století, tedy z doby před více než 350 lety. V porovnání s bouřlivými změnami, jakými v té době procházely jak společenské struktury, tak architektura a všechny druhy umění – i samotné divadlo – je to mimořádný a překvapující fenomén. Pozvolna se vyvíjely druhořadé a zanedbatelné prvky divadelního prostoru a jevištní technika, zejména osvětlení. Avšak samotné základy organizace divadelního prostoru ustanovené kolem poloviny 17. století zůstávaly dlouho beze změny.

Při vzniku divadelního prostoru barokního typu se navazovalo na různé předchozí tradice i na nedávné renesanční experimenty. Využívaly se však nedůsledně.

K nejstarší, v 17. století ještě živé tradici lidového divadla, se v podstatě vůbec nepřihlíželo. Podle této tradice byl prostor pro diváky zásadně jednotný – nyní byl rozdělen na různé části. Hrací prostor se původně nacházel blízko diváků – nyní byl odsunut dále od nich. Bezprostřední a spontánní kontakt s hercem měl nyní konvencionalizovanou podobu.

Zásady organizace prostoru středověkého divadla se v baroku už neuplatňovaly. Během 17. století mystéria definitivně přestala mít podobu masových městských slavností. Udržely se jen v některých místech, kde se jejich představení stala součástí folklóru a venkovského kultu, jako v Kalvárii Zebřydovské nebo v Oberammergau. Středověké divadlo používalo amorfni prostor, rozprostírající se často do značné šíře – baroko vytvořilo uzavřenou budovu. Simultaneitu dějů uspořádaných vedle sebe vytláčila sukcesivnost, kterou objevila už renesance: různá místa děje se stavěla postupně v jednom a tomtéž prostoru. Stálou dekoraci a pevné příslušenství každého hracího prostoru nahradily lehké, zázračně obměňované prvky. Přenášení děje se uskutečňovalo pomocí proměnlivých dekorací. Realismus prostoru, architektury a hereckého jednání (přestože často naivní a ahistorický) ustoupil konvencionalizovanému prostoru, malířství zacílenému na efekt a herectví s převahou zpěvu a tance.

Středověké mansiony – „domy“, které stály pod širým nebem, se nejčastěji podobaly skutečným domům (palácům, komnatám, chrámům); dokonce i nebe a peklo se zpravidla stavěly jako přibytky. Barokní dekorace postavené v zastřešených sálech, jež vyžadovaly umělé osvětlení, představovaly ponejvíce plentéry: ulice, zahrady, moře, nebesa, ale i mosty, nádvorí, nekonečná sloupová. Ve středověkých představeních, která se odehrávala v otevřeném prostoru, byl děj zásadně situován do interiéru. V barokních inscenacích se v uzavřených budovách imitovalo jednání v otevřeném prostoru.

Ve starověkém řeckém divadle se děj odehrával v plentru, v hracím prostoru, který se nacházel rovněž v plentru. Fikce měla základ ve skutečnosti. V baroku se všíla fikce na fikci. Ze starověku se toho veelku mnoho nepřevzalo. Třebaže převládající mínění a teoretická vyhlášení naznačují pravý opak. Nepřevzalo se totiž ani pojetí divadla jako kultu, ani propojení divadla s okolím, člověka s přírodou, ani prostorové proporce a polyfunkčnost prostoru, ani množství diváků a demokratičnost divadla. Ze závěrečného období římského divadla se – *via renesans* – převzalo především to, co bylo v předchozím tisíciletí symptomem choroby a rozkladu: oddělení hracích prostorů a prostorů pro diváky a záliba ve vnějších efektech.

Vrcholné období barokního divadla se neohlíželo ani na nejlepší, nejvyšší renesanční vzory, to znamená na anglické divadlo z přelomu 16. a 17. století.

Nové divadelní budovy, které se v Anglii po dvacetileté přestávce začaly stavět v šedesátých letech 18. století, měly s domácími předchůdci pramálo společného a byly mnohem poplannější italským vzorům.

Barokní divadlo, jež se distancovalo a bylo izolováno od tradic, které po staletí zapouštěly kořeny v evropské kultuře, rozvíjelo především jednu linii: italské renesanční dvorské představení.

Zmínil jsem, že to bylo představení příležitostné a reprezentativní – představovalo jeden bod programu dvorských rodinných, státních a diplomatických slavností. Sloužilo ke zvýšení lesku a prestiže vlády, který byl jeho patrnou. V těchto představeních vystupovali herci – vynikající profesionálové, tanečníci a zpěváci; účinkovali v nich rovněž členové významných rodin. Základní složka, na níž se kladl důraz a která se neustále rozvíjela, byla složka výtvorná: malované dekorace s iluzivní perspektivou, efektní scénické a světelné změny, létání v povětří a plavba po vodě pomocí speciálních strojů. Představení se konala na nádvorech, v zahradách a v sálech, které se k tomu účelu pokaždé upravovaly a zařizovaly. Později byl pro hrání divadla uzpůsoben buď nějaký sál natrvalo, nebo bylo postaveno zvláštní dvorské divadlo. Zásadní změny se neudály ani tehdy, když se divadelní část programu začala zřetelně vydělovat z celku dvorských slavností: samostatná představení zůstala předvedením mecenášova bohatství, strojníkovy důmyslnosti a schopnosti účinkujících.

Typickým příkladem dvorského představení byla anglická *maska* (1. polovina 17. stol.), kterou bychom s použitím současného slovníku mohli definovat jako „uměleckou část“ dvorských „akademii“, shromáždění, setkání, návštěv. *Maska* neváděla drama, byla to „skládanka“: recitovalo se, zpívalo a tancilo před nádhernými proměnlivými dekoracemi. Slavné dekorace k *maskám* připravoval na Stuartovském královském dvoře Inigo Jones, který studoval v Itálii.

Představení tohoto typu byla známa po celé aristokratické Evropě.

Jakmile byl učiněn pokus volně sestavené dvorské představení uzavřít do pevnějšího rámce a uspořádat je na základě umělecké struktury, vznikla opera, která ideálně využila dosud samostatně působící složky. Její vznik v Itálii (v roce 1600) i její prudký rozvoj u dvorů celé Evropy souvisely s uvážením pro ni vhodného prostoru. Barokní divadlo bylo postaveno pro operu. Právě operní představení se v barokním divadle jeví jako nejvhodnější, neboť nejintenzivněji využívala všechny jeho charakteristické vlastnosti.

Základní vlastností barokního divadelního prostoru bylo radikální oddělení hracích prostorů a prostorů pro diváky. Postupně zanikly všechny zprostředkující části, místa setkání nebo blízkého kontaktu diváků a herců. Takové místo obsahoval každý z dříve užívaných typů prostoru. V horizontální rovině byl hrací prostor stejně dosud vždy nejméně dvoudílný. Existoval přední prostor, blízko obecenstva, které ho často obklopovalo ze třech stran – tak tomu bylo u všech lidových divadel i v renesančních dvorských sálech, ve španělském a anglickém divadle – prostor ostatně nejdůležitější a herci nejčastěji používaný. Jakmile se v něm ocitli, museli spontánně reagovat na

počinání diváků. Museli s nimi spolupracovat. Mohli je soustavně a bezprostředně ovlivňovat. Diváci někdy zaujímali část tohoto prostoru, tak jako vysocí urození Francouzi nebo Angličané, kteří tam bez ostychu přikazovali postavě svá křesla. Vzpomeňme, že v Teatro Olimpico se křesla rozestavovala na půlepisu předního hracího prostoru. Na vstupování diváků na scénu, mezi herce, se kterými se prolínali a dokonce jim i překáželi, bylo něco bezohledného, ale zároveň hluboce divadelního. Diváci na scéně demaskovali lůzu malovaných dekorací. Nahlíželi do kulis i do šaten. Někdy se herci nemohli vůbec prodat na scénu. Diváci byli definitivně vykázaní ze scény na základě zvláštních nařízení, podporovaných tvůrci dekorací, ve Francii až v roce 1759 a v Anglii v roce 1763. V některých případech, zejména v sálcích paláců uzpůsobených pro představení, diváci a herci společně tančili „uprosítě“ v přízemí, obdivování zbývající části obecnosti, které se shromáždilo kolem třech stěn sálu. Přední hrací prostor byl vždy přímo propojen se zadním prostorem, buď v téže rovině, na společné podlaze, nebo pomocí schodů, které spojovaly nižší přední prostor se zvýšeným zadním prostorem. Dekorace, závěsy a mechanismy byly umístěny v zadním prostoru, který zároveň tvořil pozadí pro vlastní děj, jenž se odehrával poblíž diváků. Hrál se před dekoracemi, nikoliv mezi nimi.

Dokonce lze říci, že celý prostor renesančního divadla se v podstatě, nezávisle na různých svých formách, horizontálně dělil na tři části vyhrazené divákům, hercům a dekoracím. Dvě části tudíž patřily lidem, jedna předmetům. Střední, herecká část, nebyla přístupna divákům.

Likvidace prostřední části, předního hracího prostoru, znamenala přímou konfrontaci divácké části s částí určenou pro dekorace. Herci byli vtaženi do zóny předmetů. Důsledkem bylo zvětšení herce.

Proces eliminace prostřední části a oddálení herců od diváků lze zřetelně rozpoznat v anglických divadlech období restaurace v 2. polovině 17. a na počátku 18. století. Nejprve se uvnitř obdélníkového nebo oválného sálu (jehož jedna strana nebo část elipsy vyplňovaly otvor, za nímž se pak rozestavovaly dekorace) jednoduše postavilo široké pódiium. Byla to reminiscence na alžbětinské divadlo. Hrací prostor byl tedy nutně dvoudílný, přední a zadní. Do předního prostoru, na pódiium, vedly z každé strany dveře. Později vznikly z jednoho páru dveří lóže pro diváky, a hercům zůstala pouze druhá dvojice dveří. Potom byly postranní lóže začleněny do hlediště, a pódiium posunuto dozadu, na úkor hloubky. Pár postranních vchodů u těchto staveb po nějakou dobu přetrvával, ale postupně se zrušily rovněž. Nakonec se pódiium, to znamená přední hrací prostor situovaný poblíž diváků, přestalo používat úplně. Zůstal jenom zadní prostor, scéna. Toto byl poslední krok v postupné unifikaci prostoru anglického divadla, která se rozšířila na kontinentu.

V Itálii se díky opěte proces eliminace střední části, tedy předního hracího prostoru, uskutečnil rychleji a rozhodněji. Opera vyžadovala jiné umístění orchestru než bylo dosud zvykem. V tanečním nebo hodovním sále, upraveném pro divadlo, byl původně orchestr umístěn po celou dobu slavnosti na stejném místě, obvykle vzadu, na galerii, nebo na balkoně. Větší úloha a podíl hudby a zpěvu v představení vyžadovaly přiblížit hudebníky a zpěváky. Zvuk musel vycházet z jednoho směru, aby nebyl asynchronní a tím i nekvalitní a neposlouchatelný. Za zpěvákem stála dekorace. Orchestr byl tedy znovu umístěn po straně a teprve později před hercem. První velké veřejné operní divadlo s velkým orchestřištěm⁴³⁾ bylo postaveno už v roce 1637 v Benátkách (Teatro San Cassiano).

Orchestřiště, místo pro několik až několik desítek hudebníků, oddělovalo posluchače od zpěváků, a tedy i hrací prostor a prostor pro diváky.

Ještě drastičtější byl účín scénického rámu.⁴⁴⁾ Orchestřiště i jevištní rám vznikaly víceméně současně. Orchestřiště sloužilo hudbě, rám výtvárně složce. Bylo to dvojnásobné podřízení.

V barokním divadle byl scénický rám funkcí dekorace a zařízení. Vznikl proto, aby ukryval mechanismy, obsluhující personál i světelné zdroje, ale zejména aby zvyrazňoval perspektivu. Rám utvářel obraz. To byla jeho hlavní úloha. Jeho původ lze též vysledovat v hlavním, prostředním vchodu budovy skéné, jež ve stavověku stála za hracím prostorem. Tím, že střední vchod se zveštil ve *frons scaenae* a rezignovalo se na postranní vchody, vznikl průhled do rozlehlého prostoru za průčelím. Zvešnění tohoto otvoru by však nemělo smysl, kdyby nesloužilo předvádění toho, co bylo za ním, totiž dekoraci. Můžeme tedy říci, že na procesu zřizování, zvětšování a zesilování rámu se podílely dvě síly, vyvěrající ze dvou zdrojů. Dekoraci bylo nutné zarovnat a mechanismy ukryt. Divákův zrak pak vyžadoval zveštit

43) Orchestřiště – v doslovném překladu také kanál nebo příkop orchestru – *fosse d'orchestre* (franc.); *orchestra pit* (angl.); *Orchestrastrasse* (něm.); *fossa dell'orchestra* (ital.) – místo pro orchestr. Od poloviny 17. století se nacházelo vždy mezi jevištěm a hledištěm, pod úrovní scény. Tento prostor býval a bývá značně nízké velikosti, v závislosti na funkci divadla. Vyskytuje se vždy v operních divadlech, ale často se ztrácí (dříve to bylo pravidlem) i v jiných divadlech: někdy je lze zakrývat, čímž se vyvíjí nebo zveštuje prosceumum. 44) Scénický rám, scénický či prosceumový obloek, prosceumový rám, rám, portál – *Cadre d'ornement* (franc.); *proscenium arch*, *picture frame* (angl.); *Proscenium* (něm.); *proscenio* (ital.) – to, co obtočí, obkresluje, obklopuje ze třech stran (nábyte a po stranách) otvor jeviště, je tedy skutečným rámem, do něhož je vložen scénický „obraz“. Scénický rám vznikl v barokním divadle.

Pozor: v anglosaských zemích znamená slovo *proscenium*, užívané k označení scénického rámu, jako odlišitelo prvku italského barokního divadla, celé toto uspořádání divadelního prostoru: *proscenium theatre*, i tento způsob organizace hracího prostoru: *proscenium stage*. Oba tyto termíny se vžil v divadelní praxi i v teatrologii ve Velké Británii a v USA. Označen *proscenium theatre* nás nesmí mýlit: jedná se o divadlo se zdůrazněným scénickým rámem, s prosceumovým obloekem, jenž radikálně rozděluje hrací prostor a prostor pro diváky, nikoliv o „divadlo s prosceumem“, polskému prosceumiu v angličtině odpovídá termín *four-stage*. Pro tento typ divadla Angličané a Američané kromě toho užívají ještě další příslušný termín: *picture-frame stage* (scéna v obrazovém rámu).

Scénický rám. Dekorace a zařízení

možnost průhledu dovnitř. Na základě těchto postulátů vznikly obrovské otvory o rozměrech často až kolem 20 m šíře a několika metrů výše, orámované mohutnými, zlacenými rámy. Architektonická kompozice přitom vyžadovala určité sladení rámu s orchestřištěm. Právě z tohoto důvodu existovaly ve vrcholném barokním divadle mnohdy dva nebo tři rámy. První oblécel přímo scénický otvor⁴⁵⁾, druhý, dokonce několikametrový, vyrůstal z postranních stěn orchestřiště a uzavíral ho strop, třetí souvisle rámoval otvor, scénu i orchestřiště. Mezi zpěvákem a posluchačem byla nakonec velká vzdálenost, ale při operním představení integrovala celý prostor přítomnost živého orchestru. Avšak ani v polovině 17. století se v takto vystavěných divadlech neinscenovaly pouze opery. Pokud se hrálo drama, existovalo mezi hercem a divákem území nikoho, mrtvý prostor. Za ním bylo vyhrazené pásmo. Stejně jako byl omezen herecův pohyb směrem vpřed, měl herec zakázáno uchýlovat se do hloubky. Neboť tam stály malované perspektivní dekorace.

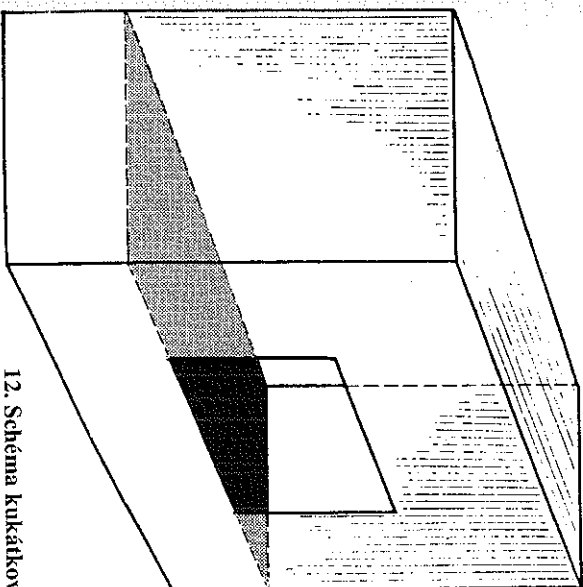
Dekorace se skládaly z jednotlivých částí: horních, dolních, zadních a postranních. Jejich sestavením vznikal ucelený, perspektivně uspořádaný prostorový obraz. Používaly se tři systémy změn dekorací. Z historického hlediska přicházely postupně, někdy se jejich používání i překrývalo, avšak neustále se zdokonalovaly. V prvním systému se využívalo otočných věží (periakty, telari) rozmístěných ve dvojicích po stranách scény. Na každé straně této věže byl namalován jiný obraz. Současným otočením všech věží se docílilo změny dekorace. Posléze se vyměňovaly i další prvky. Druhý systém se skládal z plošných kulís⁴⁶⁾ – rámu potažených plátnem – rozestavěných v párech a odsunovaných do stran na kolečkách: kolečka se posunovala po druhé podlaže, ukryté pod vlastní podlahou, v rovině scény pak byly vodící žlábký. Takových kulís, které se postupně rozzevřaly se používalo několik párů, čímž se odkrývaly stále nové sestavy. Třetí systém se zakládal na vytahování kulís nahoru pomocí tahů. Podobně se měnily prvky, jež tvořily zadní část obrazu⁴⁷⁾. Měnily se též „stropy“ i „podlahy“. Systém zavěšených ploch – paludamentů⁴⁸⁾, se nejčastěji využí-

45) Scénický otvor, scénické okno, zrcadlo scény. *Ouverture de scène* (franc.); *proscenium opening* (angl.); *Prosceniumöffnung* (něm.); *boccascena* (ital.) – prostor orámovaný scénickým rámem.

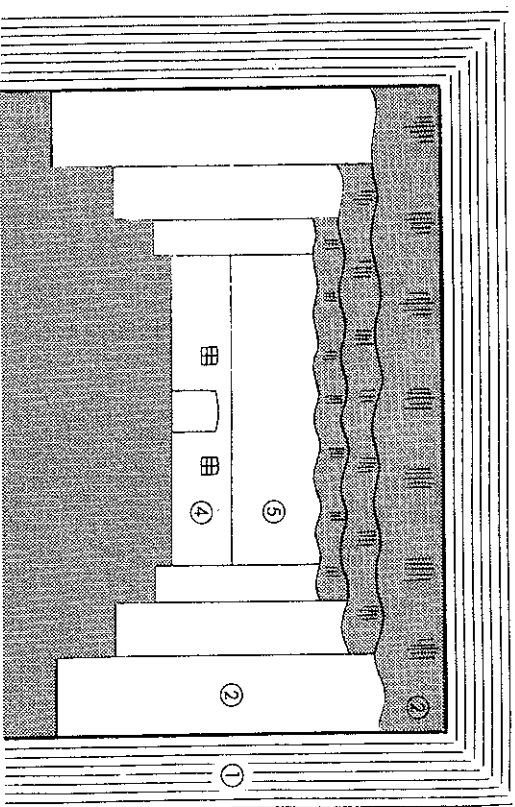
46) Kulisa – *coulisse* (franc.); *wing* (angl.); *Kulisse* (něm.); *quinta* (ital.). Kulisyový systém dekorace byl vynalezen ve Francii (franc. *coulter*), ale po celé Evropě jej rozšířili Italové. Postupně se termínem kulisa začaly označovat všechny ploché prvky postavené nebo zavěšené po stranách scény, rovněž se scénickým rámem.

47) Zadní část obrazu tvořil term (z franc. *ferme*), první kulisa přes celou šířku jeviště, upevněná v podlaže poslední před horizontem.

48) Paludament (ita. *paludamentum* – dosl. vojenský plášť), *fraise* (franc.); *border* (angl.); *Soffite* (něm.); *soffitto* (ital.) – v barokním divadle součástí dekorace, která shora uzavírala scénický obraz. Kromě estetických funkcí měl i funkce technické: zakrýval provazisko, prostor nad scénou. V raném barokním divadle odpovídal každému páru kulís jeden paludament, který se vyměňoval pomocí tahu závoeů se zrněnou kulís. Nyní se malované paludamenty používají zřídka, v Evropě se však obvykle zakrývají provaziskem pomocí různých závoeů, „suftů“, výkrytů apod. V USA se zpravidla, pokud dekorace nepředpokládá užití prvků zavěšených nad scénou, provazisko nezakrývá.



12. Schéma kukátkové scény



13. Typická italská barokní scéna, čelní pohled (1. scénický rám, 2. kulisy, 3. paludamenty, 4. ferme, 5. horizont)

Úloha dekorace a zařízení

val jako nebe. Dolní část obrazu tvořila perspektivní parketová podlaha, moře nebo louka. Vsunovaly se tam a roztahovaly nízké, plošné, malované výkryty, skládalo plátno napodobující vlny apod. Aby mohly být všechny tyto změny prováděny před divákovyima očima a nebylo přitom vidět ukryté strojníky, používaly se složité mechanismy na principu kladkostrojů a protizávaží.

Používala se rovněž celá soustava zařízení, která měla vytvořit dojem nekonečnosti a nepřetržitosti prostoru směrem vzhůru i do hloubky. Napodobovalo se tudíž vzletání na nebe i sestupování z nebe, propadání se do země a vstávání z hrobu, plavba lodí po vodě, plavání lidí, ryb a mořských příšer. To vše bylo důmyslně osvětlováno. Křičovaly se hromy a blesky, spouštěli se déšť. Hlediště se na dobu představení částečně ztemňovalo, aby se zesílila intenzita působení zářných scénických efektů.

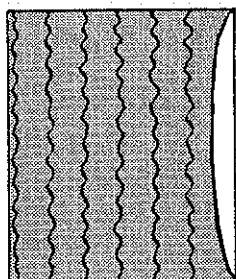
Herec byl obklopen dekoracemi, avšak vzhledem k perspektivně ubíhajícím prvkům se mohl volně pohybovat jen v přední části jeviště, kde jeho výška zachovávala proporce k rozměrům dekorací. Vzdálenější domy, sloupy nebo stromy se zmenšovaly a herec to nesměl prozrazovat. Z tohoto hlediska byl hrací prostor jednotný a výtvarníkům i mechanikům na dodržení této jednoty neobyčejně záleželo. Proto v jeho rámci vznikly opět dvě části: přední – herecká a zadní – vyhrazená dekoracím; přitom všechna zařízení a proměnlivé dekorace samostatně zahrnovaly i přední část. Celý hrací prostor sjednocovaly dekorace, nikoliv herec. Toto je třeba považovat za základní vlastnost hracího prostoru barokního divadla. Poprvé v divadelní historii se dekorace staly nejdůležitější divadelní složkou. Přestože na sklonku římského období už jednou získaly velký význam, zůstávaly však ve vztahu k ději a k herci vedlejší, služebnou složkou. Nyní se děj promýšlel se záměrem využít co největšího množství kulís a mechanismů. Herec měl za úkol odkrývat jejich neobyčejné přednosti a možnosti.

Dosavadní divadelní dekorace byly fragmentární, mezerovité, neúplné, naznačovaly, objašňovaly, doplňovaly, podněcovaly obrazotvornost, odkazovaly divákovy myšlenky ke skutečným prostorům.

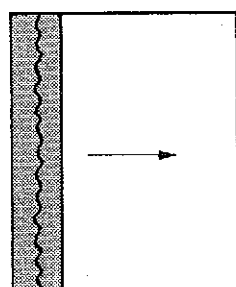
Herec do této doby jednal ve skutečném prostoru, organizoval ho a členil, pojmenovával ho a určoval jeho funkce. Prostor byl organizován kolem herce a pro něho. Herec vyznačoval střed světa a místo souběhu kosmických sil.

V baroku měly celistvý obraz světa poskytovat dekorace. Tento obraz byl kontinuální, a třebaže byl pouhou výsečí horizontu, vyvážel iluzi celku. Obraz zachycoval všechny podrobnosti, předkládal a napodoboval skutečné prostory. Sám však skutečný nebyl. Byl vymyšlený. Dožadoval se víry v klam. Vyžadoval obdiv a zbožňování. Nepodněcoval obrazotvornost.

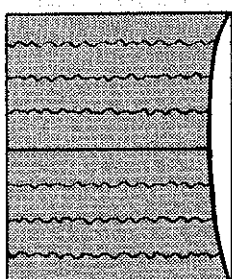
V barokním divadle herec jednal v uměném prostoru, byl mu podřízen a byl jeho funkcí.



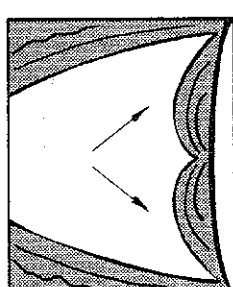
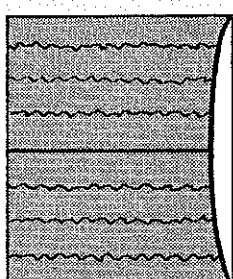
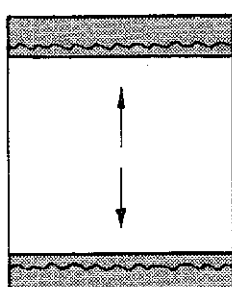
římská



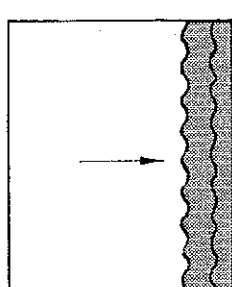
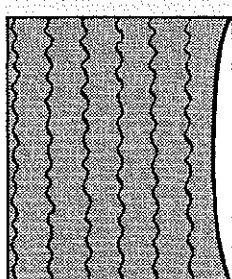
francouzská



italská



německá



14. Typy opon

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 předmetů) 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 rām a orchester. Kromě toho byla zavedena opona, která se vyťahovala šikmo vzhůru a po stranách byla zřísena (italský systém), roztahovala se do stran (francouzský systém) nebo se vyťahovala nahoru (německý systém). Před začátkem představení byla opona zatažena. Někdy se před ní pronašel prolog. Při spuštění oponě se opona předehra k opeře. Potom byla opona vytažena a znovu se spustila až po ukončení představení. Klanění se před ni herci a zpěváci. Změny dekorací se neslyvaly, prováděly se viditelně. Byly přece jedním z hlavních divadelních efektů. Opon se někdy užívalo více. Všechny se otvíraly postupně před začátkem 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 stávala nejčastěji v lemních sídlech, v městských palácích a zámcích. Byla to divadla skromější. 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 obecnosti. Každá skupina v něm zaujímala své místo. Prostor pro diváky byl rozdělen společenskými, psychologickými i architektonickými přehradami.

Nejvíce izolovanými prostory pro diváky byly lóže. V celkovém složitém 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 zabíradlím nebo s okny, někdy dokonce zasklenými a se žaluziemi, 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 balkonů, 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 zaujímalo nejbogatší občanstvo. První patro obsazovala vždy aristokracie. Později se rozšířil zvyk, že si záměrně rody lóže předplácely. Lóže v přízemí navštěvovala nejbogatší 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 rychle

49) Toto podlaží hlediště mělo tradiční názvy: bidýlko, galerie, řád – *poradis* (franc.); *gallery* (angl.); *Gallerie* (něm.). Zpravidla tam bývala nejlevnější a nejlépe umístěná místa. Na bidýlku sedávalo nejchudší občanstvo.

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

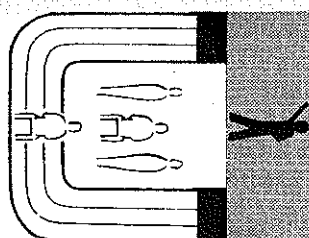
Prostor pro diváky

Lejti 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.

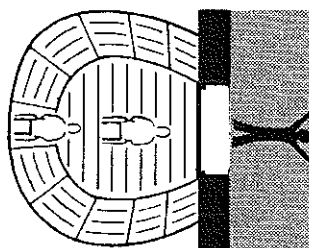
Během 17. a 18. století si parter zachoval svůj podřadný charakter. Mělo do něj přístup měšťanské obecnstvo, ale toto obecnstvo pocházelo z vrstev „druhého řádu“. Teprve v 19. století a definitivně ve 20. století začala být považována za nejvýznamnější místa v přízemí poblíž scény. Vládnoucí vrstvy a 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. Vládcé tam vstupovali provázeni potleskem sálu.

Pohodnost 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 číslavala. Místa k stání v přízemí, lavice v posledním patře a místa v lóžích v přízemí a v prvním patře se samozřejmě nečíslavala. Lóže se číslavaly a prodávaly pouze celé. Jednotlivé vstupenky v lóžích se zavědly až později. Úhmem řečeno, obecnstvo bylo velice rigorózně posouzeno, rozříděno a znehybněno. Určitou pohyblivost a spontaneitu, vyplývající z větší anonymity, si uchovávaly pouze parter a nejvyšší poschodí. Těchto možností však byli zbaveni všichni ostatní diváci. Skupinová i individuální možnost identifikace každého z přítomných musela mizet reakce, svazovat a konvencionalizovat chování. Přispívali k tomu ještě další dva činitelé: hlediště bylo během představení osvětleno (jen potměněno) a lóže v podstatě umožňovaly lepší viditelnost do ostatních lóží než na scénu. Postupem 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 větší lóže nutně znamenalo nepřijemně vytáčet a natahovat krk. Zatímco dívat se přímo před sebe, na protější lóže bylo pohodlné. Vítězila společenská, salonní 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.

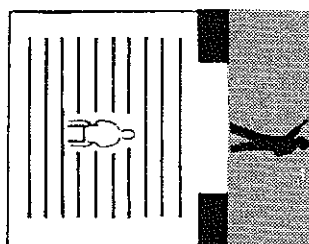
Divadlo bylo tedy přes všechny přehradby a nerovnosti jednou z institucí, které sloužily k rozšiřování a k uvážení demokracie. A zároveň demokratické, pokrokové směry si snadno razily cestu právě v divadle. Divadelní budovy po celé Evropě nejednou sloužily jako místa revolučních a vlasteneckých shromáždění,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



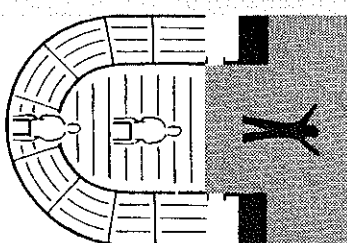
a)



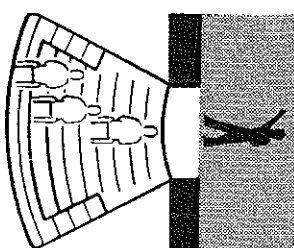
b)



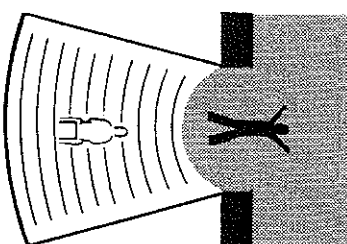
c)



d)



e)



f)

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

a) rané 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 rané 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 výseče; f) hlediště 20. století bez balkónů, v přední části obklopuje ze tří stran proscénium.

Unifikace a standardizace. Obslužné prostory

Během přibližně sta let (1650–1750) bylo uspořádání divadelního prostoru i divadelní stavební práce 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 prostorech pro diváky a v divadelním zákulisí. Zřizovaly se stále rozměrnější salóny, foyer, vestibuly, haly, bufety, kavárny. Stavěla se reprezentativní schodiště. Interiéry se zdobili sochami, malbami, tapetami, draperiemi a vybavovaly se drahým nábytkem. Ke každé lóži se vřadilo přistavované malé salónky. Diváci v nich někdy trávili více času než v hledišti. I když větší část obecenstva přicházela na začátek, k dobremu 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 gáziích, tím ochotněji investovali do jevištní výpravy a do místnosti pro diváky.

Oddychový, zábavní, společenský aspekt účasti na divadelním životě vzrůstal, postupně byl však kartkován. Vyvolal rozkvet 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

Romantická režie. Divadla – cirkusy

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

Romantické režie pracovala s vizuálními efekty, jejichž vytváření umožňovala maximálně využívaná barokní strojní zařízení. Romantické divadlo se však ukázalo být oním příslušným 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 dílorama. Podstatně byl zvětšen horizont, který se zavěšoval do pultu a doplňoval několika, mnohdy průsvitnými, příslušně malovanými, zezadu osvětlovanými zářivkami. Používaly se rovněž ohrované 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 zintenzivněny 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, opoždující 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 rozkvetu dosáhl zhruba v letech 1820–1850 – srov. obr. 29.), v Paříži se proslavil Cirque Olympique (přitahující davu lidí v letech 1807 – asi 1840 – obr. 30.). V Dublinu na Crow Street využívalo Theatre Royal arénu nebo velkou halu pro jezdcká 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 balkoně. 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-

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 dostatečný k uspořádání představení, v němž by pohyb a jednání lidí (v divadlech – cirkusech lidí a zvířat) byly rovnocenné vytvářeným efektům. Tímto se poprvé projevilo hlavní omezení barokní scény, vyhovující malířství a předmetům, ale ne pohybu a jednání. Jeikož však v té době cirkus využívali tvůrci opouštějící soudobým konvencím, mohli vzniknout dojem, že se tento problém vlastního divadla nedotýká. Produkce bratří Francioniů 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 Olympique 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. Odmítl inscenační praxi využívanou v rozhodující míře strojního zařízení (která tak uchvacovala Slo-wackého). Způsoby realizace představení, které znal, považoval za nedostatečné, a současně konvence a divadelní budovy vzhledem k vývoji dramatu a poezie za zastaralé. Podle jeho mínění nebyly vhodné k vyjádření myšlenek znepokojujících lidstvo. Ve známé přednášce v Collège de France (Kurs III, 16. lekcce), 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 ji 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, malomešťáckého i vzdělaného obecního, 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 vzoru 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 sedmadesátými 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 staveb Itálové. Politicky rozdrobené a ekonomicky slabé italské státníky však dlouho nemohly být v čele divadelního stavitelství. V 19. století se do přední prosadila tři nová síla 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 4 000 místy i v malých, chudých sálích 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 a přestavovaných divadlech se více sjednocovala a tudíž demokratizovala. Rušily se jednotlivé lože. Zůstávaly jen lože umístěné poblíž scény v přízemí a někdy i v prvním podlaží. Začaly se stavět *barriery* s nakloněnou podlahou a balkóny vybavené křesly; balkóny se zvěšovaly, předsedlím od doby, kdy se ve stavebnictví uplatnilo pásové železo a ocelové konstrukce (kolem poloviny 19. století).

Ve druhé polovině 19. století měla jak nejobhatší, tak i nejchudší divadla méně prostorové 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 zahradi, ⁵¹⁾ v nichž se provozovaly melodramy, frašky, vaudévilly, 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 opera, v níž bohatá scénická výprava musela být v souladu s bohatou výzdobou hlediště naplněného bohatým obecním.

Souběžně tedy probíhaly procesy sjednocování obecního a tím i prostoru pro diváky uvnitř divadel různého typu, a procesy rozrůzňování 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 prosceinium. 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 prosceinia. 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 zkonalování dekorací se scéna posléze postupně integrovala, oddělovala a odlišovala od hlediště. Ve všech divadlech se povinně zřizovala orchestrální Během představení se stále častěji spouštěla opona. Doba změn na otevřené scéně, které byly obvykle někdy do poloviny 19. století, skončila ve chvíli,

51) Zahradní divadlo – takováto divadla byla od 17. století zřizována provizorně nebo nasáto v partiích 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 „zahradi divadla“. Obvykle se postavila dřevěná zástěbná scéna s nezbytným technickým a osvětlovacím zařízením a k ní přilehlými šatnami a proti ní se pod šitým nebem umísťovaly lavice nebo židle. Zahradní divadla byla často spojena s kavárnou. Ve Varšavě se takováto divadla stala koncem 19. století důležitými místy disků divadelního života a u chudšího občanstva byla velice oblíbená.

kdy místo lehkých malovaných, převážně plošných prvků, se začaly na scénách používat trojrozměrné předměty, schody, podesty a praktikabily, a kdy se s jejich pomocí začaly vytvářet obytné interiéry, jak to vyžadovalo realistické měšťanské drama. Dvojice postranních kulís nahradily šikmo postavené stěny (vzhledem ke scénickému rámu), navíc osazené okny se skutečnými okenními tabulkami a dvěma s opravdovými klikami. Přestavba takového dekorace na jinou vyžadovala spustit oponu, rozebrat a odnosit stěny a nábytek, a místo nich opět postavit jinou scénérii. Barokní mašinerie a jevištní zařízení se postupně stávaly nepoužitelné. Nahrazovaly je kočy ⁵²⁾ a vozy ⁵³⁾ s celými soupravami dekorací, velká propadla poháněná hydraulikou, z nichž se pomalu vynořovaly nové scénérie vážící stovky kilogramů. Používaly se vyřezané velké nosnosti, a tudíž ne tak snadno a pohotově ovladatelné jako dřív. To vše se uskutečňovalo postupně. Ke konci století se vztahující rychlostí. Někdy ani konflikty, tovary vyrábějící dekorace nabízely soupravy interiérů, krajin a zámků pro každou příležitost, pro jakékoliv drama, zařímco obecní 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. Plána 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 obtroubené výrazové prostředky, zveličené gesta a hlasu, jež se v ostrém klimatickém světle reflektorů stávaly nesnesitelné. Využití elektřiny se stalo jedním z předpokladů úspěchu divadelní reformy, avšak i jedním z důvodů zpočtyňování kukákové 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.); *palcoscenio girevole* (ital.) – kruhová soustava scény, tučné nebo mechanicky otáčaná, zapnutá do podlahy scény nebo na ni položená, obvykle umístěná uprostřed scény, v některých případech i na prosceiniu. Takováto scéna se používala v japonském divadle kabuki (1716). V Evropě poprvé použil točnu o průměru 16 m Karl Laueenschlager v roce 1896 v Mnichově při inscenaci Mozartovy opery *Don Juan*. V roce 1900 byla točna instalována v MCHAT v Moskvě pro inscenaci Tolstého *Živě mrtvol* v režii Konstantina Sergejeviče Samuilovského a Vladimira Ivanoviče Němroviče-Dancenka. V roce 1913 byl otáčecí scénou vybaven Teatr Polska ve Varšavě. Mnoha způsoby užívání točna začala být ve 20. století považována za nezbytné přístroje moderní scény. Ve 2. polovině 20. století s ní režírovali a scénografové pracovali stále častěji, což souviselo s všeobecným zmechčením technikou v divadle.

53) Vozová scéna – *Plateforme coulissante* (franc.); *wagon* (angl.); *wagon* (USA); *Bühnenwagen* (něm.); *carretto* (ital.) – zařízení umožňující nasunout po podlaze scény celou dekoraci nebo její část připravenou na straně nebo vzaadu na scéně a postavenou na pošítné 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 výstavbě divadelní budovy, ale převažovala snaha prostor soustředovat a zužovat kolem herce.

Shakespeareovská tradice předávaná úsně byla už vzdálenou a rozostřenou vzpomínkou. Přestože byla vědecky zkoumána, nedánilo se ji jednoznačně obnovovat. Jedno však bylo jisté: shakespearovské divadlo nevyužívalo složitou mašinérii, ale spolehalo se především na herce.

Na Shakespeara navazovali romantikové. Někteří tvůrci sponžovali v jeho dramatech materiál k féerickým výpravným inscenacím a shakespearovská obrazovostnost je inspirovala k vytváření dekorací, jiní pak těžili ze Shakespeara básnického slova a obrazovostnosti povzbuzující k nespoutanému rozletu. Němečtí romantikové, zejména Ludwig Tieck, studovali alžbětinské divadlo a snažili se zrekonstruovat jeho prostor. Tieck spolu s divadelním stávkem Gottfriedem Semperem vytvořili v roce 1836 model *Fortune Theatre*. Na základě těchto znalostí Tieck navrhl v roce 1843 v dvorském divadle v Postupimi scénografi ke *Smu 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 berlinském Hoftheater *Jindřicha V.* Roku 1864 provedl rekonstrukci shakespearovské scény Egon Putiliz. 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 amfiteátrálním, jednotným hledištěm, zbaveným lóží a balkonů. 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 posledních čtvrtiny 20. století, tedy do doby, kdy píší 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 hledišiska data (1876), nýbrž z hledišiska 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, naket 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 stech 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 naprosto 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.

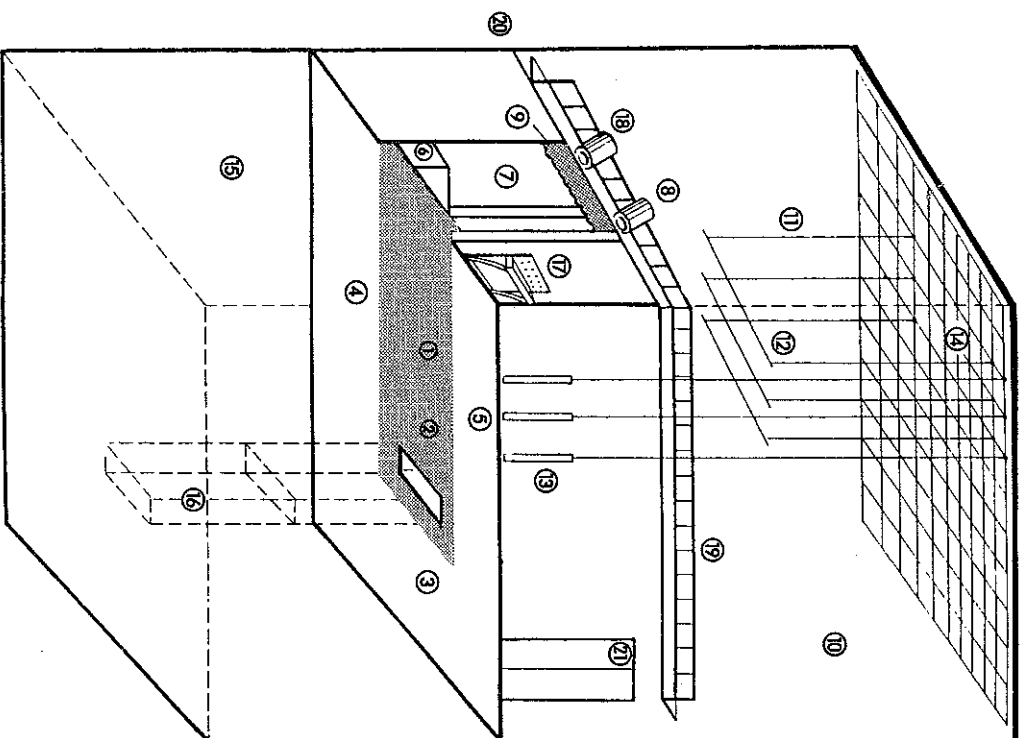
Divadlo v Bayreuthu. Zánik společenského života v divadlech.

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 salonů. 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 husť se vinoucími novoklasickými sloupy, nádhernými fasádami a atikami. V Bayreuthu vznikla užitéčná a funkční budova. Ale po pravdě řečeno nevhledná. Jako by opovrhující stávajícími módními a estetickými. Nápadně naznačující, že důležité je to, co je uvnitř, a nikoliv to, co je zvenčí.

Hlediště bez balkonů a lóží, jednoduché, amfiteatrálně uspořádané, se podle vzoru Festspielhaus začala zřizovat v nově postavených divadlech v Německu – ve Wormsu, Charlottenburgu, v Mnichově (Prinzregentheater, 1901), v Berlíně (Schillertheater, 1906). I když se v pozdějších budovách znovu objevily balkony, a dokonce lóže, už nikdy nesloužily tak zjevně vystoupěním diváků, kteří přihlíželi představení a přitom byli prohlíženi ostatním obecníkem. 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. Velképě představení, jež si obecníkem v divadle každý večer inscenovalo samo pro sebe – neoddělitelné spjaté s architekturou italského dvorského divadla – začínalo pozvolna ztrácet lesk. Zamiloval intenzivní a pro divadlo 17., 18. a především 19. století charakteristický společenský, politický a erotický život, který se uvnitř divadel odehrával a převládá, a který odsouval do pozadí představení hrané herci, z něhož pak činil pouhou zámlinku k představení, v němž účinkovali diváci.

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



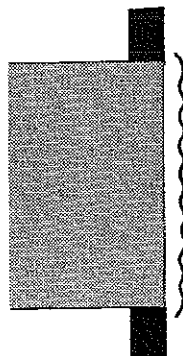
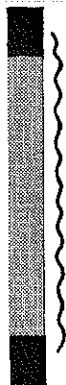
16. Prvky současné kukátkové scény (česká, francouzská, anglická, německá a italská terminologie)

- | | | |
|---|---|---|
| ① hrací prostor, scéna, jeviště
<i>Air de jeu</i>
Acting area
<i>Spielfläche</i>
<i>Campo di azione</i>
1a. podlaha, podlaha
scény, scénická podlaha,
podlaha jeviště, jevištní
podlaha, úroveň, hladina,
rovina scény
<i>Stage Floor, Stage Level</i>
<i>Bühnenboden</i>
<i>Tavolato</i> | ⑧ scénický, jevištní, prosce-
niový rám, oblouk, rám,
portal
<i>Cadre de scène</i>
<i>Proscenium Arch, (Pros.)</i>
<i>Picture frame</i>
<i>Proscenium</i>
<i>Proscenio</i> | ⑫ prostor pod scénou,
jevištěm
<i>Dessous</i>
<i>Trap area, Under Stage</i>
<i>(Unter)</i>
<i>(Disotto)</i> |
| ② přední část scény, jeviště
<i>Face</i>
<i>Downstage</i>
<i>Nach vorn</i>
<i>In fronte</i> | ⑨ opona
<i>Rideau</i>
<i>Curtain</i>
<i>Vorhang</i>
<i>Telone</i> | ⑬ propadlo, propadlé
<i>Trappe</i>
<i>Trap, Stage Elevator</i>
<i>Versenkungsklappe,</i>
<i>Versenkungsöffnung</i>
<i>Borla</i> |
| ③ zadní část scény, jeviště
<i>Lointain</i>
<i>Upstage</i>
<i>Hinten</i>
<i>Dieroscena</i> | ⑩ provazíště, horní část
scény, jeviště, prostor
nad scénou, jevištěm
<i>Cintres</i>
<i>Flys, Fies (USA)</i>
<i>Züge</i>
<i>Spazio per i volanti</i> | ⑭ inspienický stůlek, pulit,
pultík, pulpit
<i>Pupitre de regisseur</i>
<i>Stage Manager's Corner</i>
<i>(Inspizient)</i>
<i>(Direttore tecnico della</i>
<i>scena)</i> |
| 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 palcosce-</i>
<i>nico, Lato del sugeritore</i> | ⑪ tab, taby
<i>Protease</i>
<i>Fly bar, Countwigh bar</i>
<i>Zug, Zugstange, Gegen-</i>
<i>wichstange</i>
<i>Spara dei volanti, Barra</i>
<i>di contrapeso</i> | ⑮ osvětlovací lávka, můstek
<i>Pont lumière</i>
<i>Bridge (lighting), Lighting</i>
<i>Bridge (USA)</i>
<i>Beleuchtungsbrücke</i>
<i>Ponte delle luci</i> |
| ⑤ pravá strana scény, jeviště
<i>Côté jardin</i>
<i>Stage right, Opposite</i>
<i>Prompt Side (O. P. S.)</i>
<i>Rechts</i>
<i>A destra del palcoscenico</i> | ⑫ tabová tyč, železná tyč
(ve starších divadlech ně-
kdy také dřevěná)
<i>Porteuse métallique</i>
<i>Barrel, Suspension,</i>
<i>Pipe (USA)</i>
<i>Stange</i>
<i>Supporto</i> | ⑯ technická lávka, můstek
<i>Passerelle de service</i>
<i>Fly-gallery, Fly-floor</i>
<i>Arbeitsgalerie</i>
<i>Passarella di servizio</i> |
| ⑥ orchestráše, orchestr,
orchestrový kanál,
příkop, jáma
<i>Fosse d'orchestre</i>
<i>Orchestra pit</i>
<i>Orchesterraum</i>
<i>Fossa dell' orchestra</i> | ⑬ zavaží, protizávaží,
vyvažování
<i>Correpoids</i>
<i>Countwigh</i>
<i>Gegengewicht</i>
<i>Contrappeso</i> | ⑰ hlediště, sál, divadelní sál
<i>Salle</i>
<i>Auditorium, house, room</i>
<i>Zuschauerraum</i>
<i>Sala</i> |
| ⑦ okno scény, jeviště,
scénický, jevištní otvor
<i>Ouverture de scène</i>
<i>Proscenium Opening</i>
<i>Prosceniumsöffnung</i>
<i>Boccascena</i> | ⑭ technický rošt
<i>Grill</i>
<i>Grid</i>
<i>Schnürboden</i>
<i>Soffitto del palcoscenico</i> | ⑱ vchod – východ
<i>Entrée – Sortie</i>
<i>Entrance – Exit</i>
<i>Austritt – Abgang</i>
<i>Entrata – Uscita</i> |

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 doboře si uvědomovali, jak silně působí okolní svět na chování člověka. Člověka považovali přímo za funkci prostředí. Snažili se na scéně rekonstruovat skutečná prostředí se zaměřením docílit pravdivosti lidského jednání.

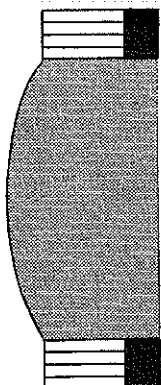
Proti kukátkové scéně nevznikli výhrady ani malíři, kteří v hojném počtu vstoupili do divadel na přelomu století. Hlavními středisky přitahujícími malíře byla v Paříži Théâtre d'Art Paula Forta (od roku 1891), Théâtre de l'Oeuvre Lugné-Poa (od roku 1893), ruské balety Sergeje Diagileva (od roku 1909) a švédské balety Roifa 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 časa Oskara Kokoschky (představení *Vrah, náležející ženě*, Vídeň 1909), Enrica Prampoliniho (manifest *Futuristická výprava*, 1915), Oskara Schlemmera (působil od roku 1921 v Bauhausu v Dessau) a Kurta Schwittersse (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 předměny, 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 podminěností 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 částí z nich nadvládla 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.

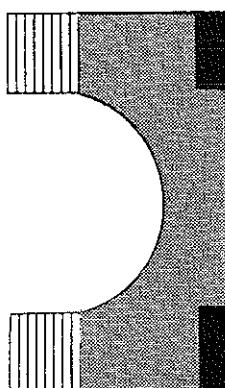


a)

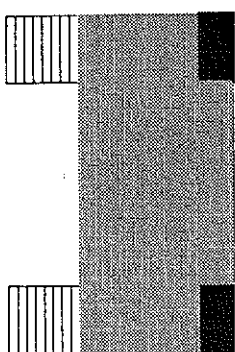
b)



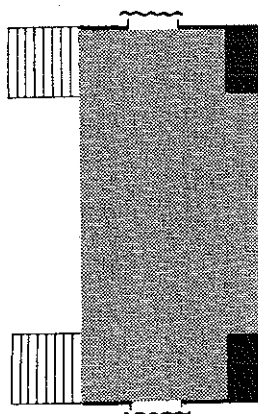
c)



d)



e)



f)

17. Různé typy proscéní (předních hracích prostorů) v kukátkovém divadle

17. – 20. století

a) přední část jeviště bez proscénia; b) proscénium vytvořené zakrytím orchesťiště; c) proscénium vytvořené zakrytím orchesťiště – jiná varianta; d) proscénium spojení s podlahou hlediště schody; e) proscénium spojení s podlahou hlediště schody; f) rozměrné proscénium vytvořené zakrytím předních řad v hledišti podlahou (řešení charakteristická pro úpravy kukátkových divadel používané ve 20. století); g) 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 usíleným pro náznavkové 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, promyšlení 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* Andrease 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 část hlediště se navrhovala tak, aby sedadla obklopovala proscénia ze třech stran (přibližně na výšeti 1/4 obvodu kruhu).

Divadlo v Bayreuthu mělo proscénium lehce vysunuté do hlediště. První divadlo 20. století vybavené rozměrným hracím prostorem před rámem bylo mnichovské Künstertheater (1908). Proscénia zaváděla 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 produkci: z cirkusu a kabaretu. Uspořádání prostoru v nich počítalo s blízkým kontaktem účinkujících a obecnosti. 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 Trzcinski), kteří své zkušenosti, přirozené proměně, 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 samostatností. 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.

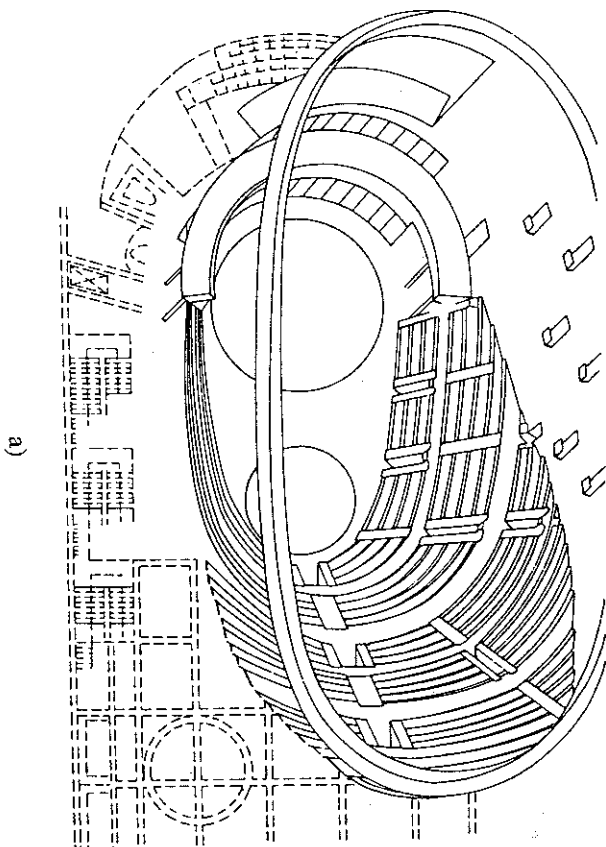
V činoherních divadlech se už obvykle nerozšiřovala orchesestráž, ale zřetelnou hranici mezi jevištěm a hledištěm nadále vytvářela spodní rampa, a zejména scénický rám.

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 Julius Osterwa nechal v roce 1919 upravit pro představení svého studiového divadla Reduta tanční sál v Teatrze Rozmaitości, nepostavilo se zde žádné pódiurní sloužící hře herců, ani rampa mezi hledištěm a scénou. Hrál se přímo na podlaze. Obecnost i kritika to považovali za událost.

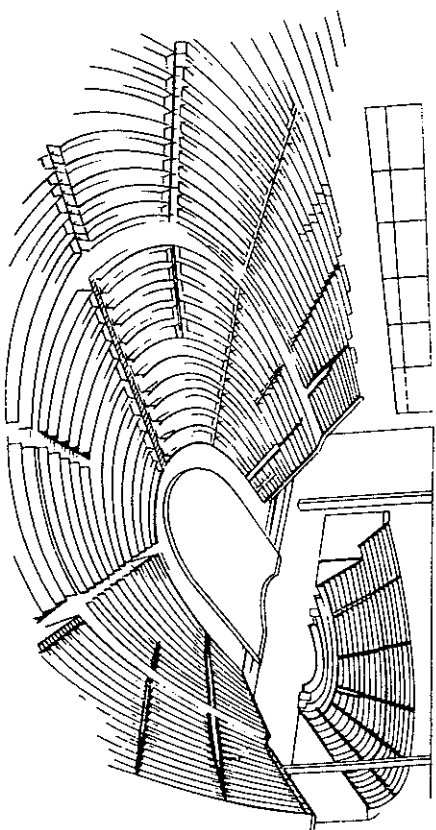
Během postupných přestaveb a úprav všech evropských scén až do padesátých a šedesátých let 20. století byly spodní rampy demontovány. Zároveň se zavěšovalo stále více světelných zdrojů v hledištích, baterie reflektorů se instalovaly do starodávných lóží mezi plyše a ozdobná zlačená. Hercům to umožňovalo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

Stavitele divadel ještě v polovině 20. století nacházeli zalíbení ve zlačených 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 křidel scénického rámu ve stěnách sálu a vytvoření jednotného prostoru zabíhajícího hrací prostor i prostor pro diváky. Před rámem se totiž častokrát přemisťovaly nejen reflektory, ale i tahy, čímž se prodlužovalo technické zařazení scény a střihaly se tak hranice mezi jevištěm a hledištěm.

Teoretické úvahy i přetváření předního hracího prostoru musely nutně dospět 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 čtené nerealizované projekty z dvacátých a třicátých let, kdy byly centrální hrací prostory předmětem usilovného badatelského zájmu, k výstavbě divadel



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.

Směřování k proměnlivému prostoru

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 vytvoru. V roce 1893 diváci u příležitosti slavnostního otevření nově postaveného Městského divadla v Krakově poprvé v divadelní historii spatřili prázdnou scénu. Vstoupili na ní ředitel Tadeusz Pawlikowski. Nechal rozsvítit další reflektory a spustit šály. Náhle 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 ni 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 kulkatkovou scénu dekorací a kulís. 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 zlácené 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 výšece 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 psychologických 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.

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

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 Štof-fem 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 hledištní teorie – dvacátá a třicátá léta 20. století přinesla velké množství nejružnějších návrhů nových divadel. V Polsku například scénograf Fe-liks Krassowski inspirován středověkou simultaneitou navrhl „Přibývající scénu“ (1926): v hracím prostoru se měly v závislosti na průběhu děje obje-vovat nové prvky, vstupovat do určitých vztahů s prvky už přítomnými a pů-sobit na diváka především rytmem. Režisér Iwo Gall zveřejnil nápad vytvo-řit divadelní prostor, nazýval jej „Iteatr“ (1929–1931), který by nebyl vybaven ani scénou, ani hledištěm, a jehož prázdny prostor by se vyplňoval pokaždé podle požadavků určité inscenace. Architekt Adam Mściwujewski vymyslel posléze „Prostorovou scénu“ (1938) a navázal tak na antiku i na mickiewicz-ovské koncepce.

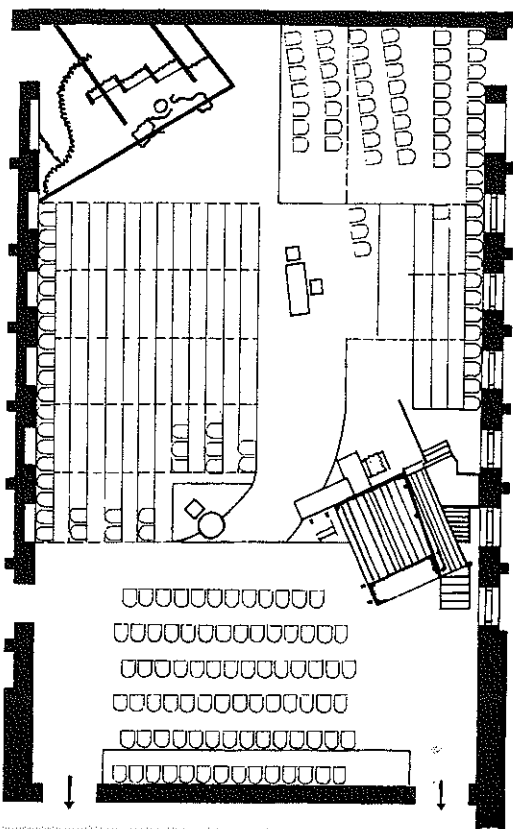
Přidáme-li k těmto idejím návrhy „Simultánního divadla“ Andrzeje Pronas-zki a Szymona Syrkuse (1928) a „Zájezdového divadla“⁵⁴⁾ Andrzeje Pronaszki a Stefana Bryły (1935), je zřejmé, že Polsko bylo v této době důležitým sře-diskem tvůrčího myšlení v oblasti divadelního prostoru. Nebylo tedy náho-dou,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

Poprvé se tento záměr podařilo uskutečnit v roce 1933 ve varšavském Studiu Stefana Żeronského, zřízeném ve staré kotelně. V jednom 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.

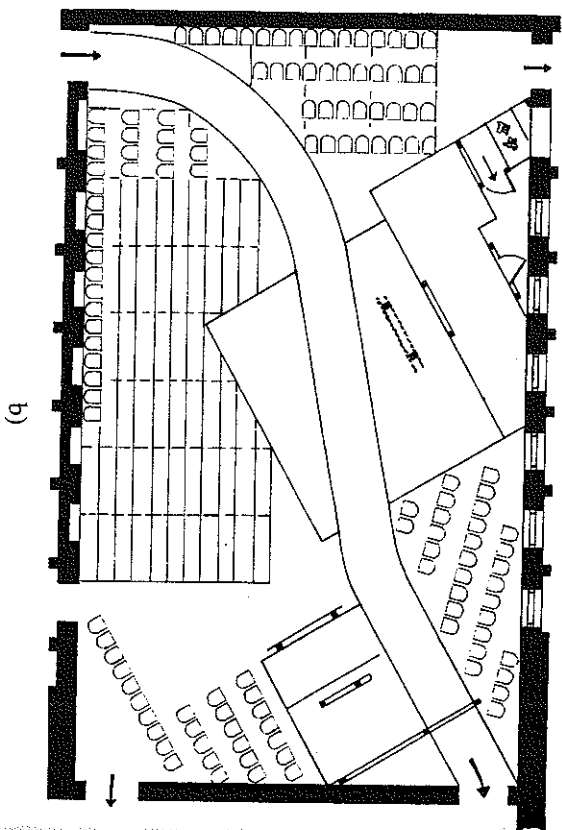
Specifickou polskou zkušeností s promísením diváků a herců v oblasti proměnlivého prostoru, utvořeného v nějaké malé místnosti, byla rovněž konspirační divadelní představení uváděná v soukromých bytech během druhé světové války.

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.



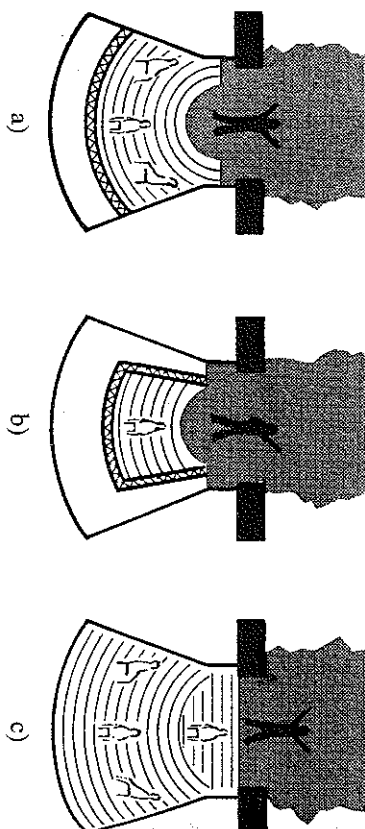
a)



b)

19. Půdorys divadelního sálu v Žoliborzy

a) úprava pro inscenaci hry Bernarda Bluma *Boston*, 1933; b) úprava pro inscenaci hry Fried-richta Schillera *Svatební hostina*, 1933 (in: Pamětník Teatralny, 1962, svazek 2., s. 197 a 204)

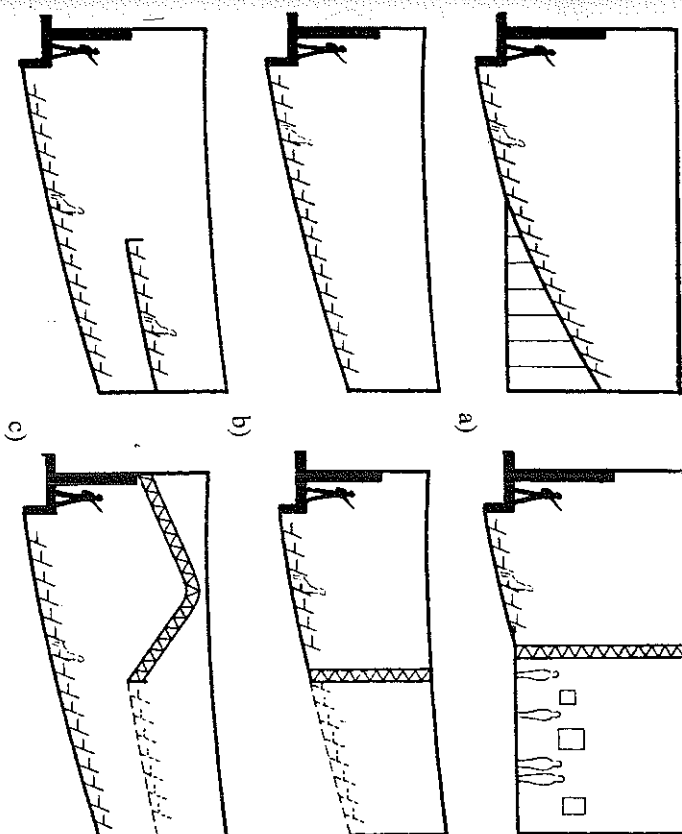


20. Částečně proměnlivý prostor ve velkém sále divadla s kukátkovou scénou - základní varianty uspořádání hracího prostoru:

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

ných Němci. Divadelní život se uchýlil do salónů a jidelen, do klášterních refektářů, do sálků v dětských internátech (střední a vysoké školy byly, jak známo, zrušené). Blízky, intimní kontakt účinkujících, pramálo se oblečením lišících od diváků, okolnost, že jedni i druhí sdíleli jednu a tuž 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 prosčenové části, pokud se vyskytla možnost postavit před vlastní scénou 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 nejruznějších sálech, projektovaných na čtvercovém, obdélníkovém, mnohoúhelníkovém nebo kruhovém půdorysu se už neřizovala 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 dovozovalo 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

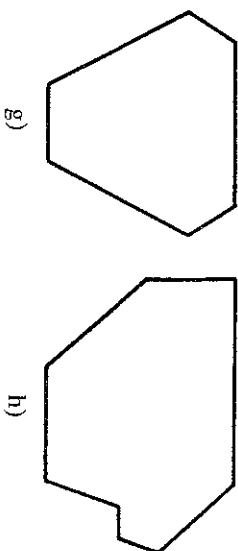
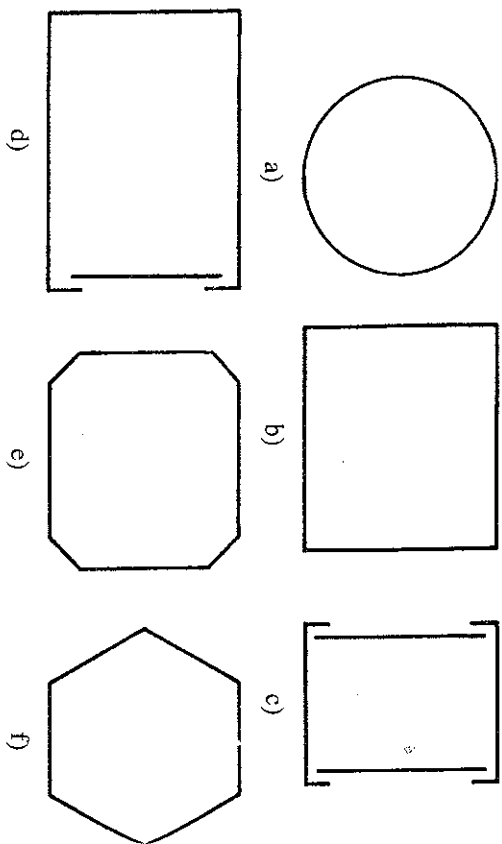


21. Typické způsoby regulace počtu míst ve velkém sále divadla s kukátkovou scénou

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, zmenšeno pro činoherní představení (podle Eugenia van Wezel Auditorium, Sarasota, USA); c) modifikace objemu, kapacity i akustiky hlediště oddělením balkonů a změnou profilu stropu sálu podle Auditorium Viterbo College, La Crosse, USA).

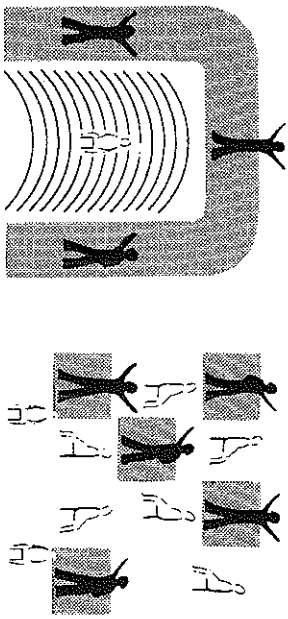
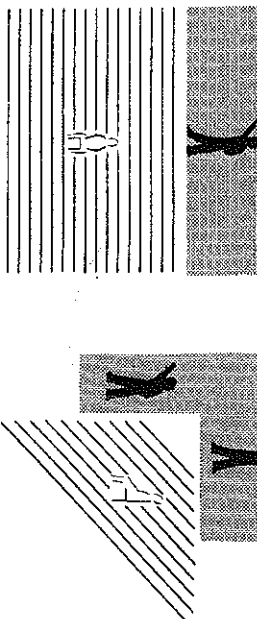
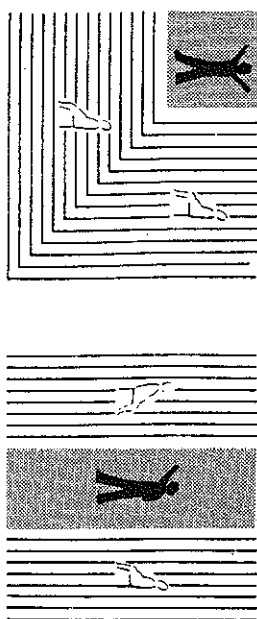
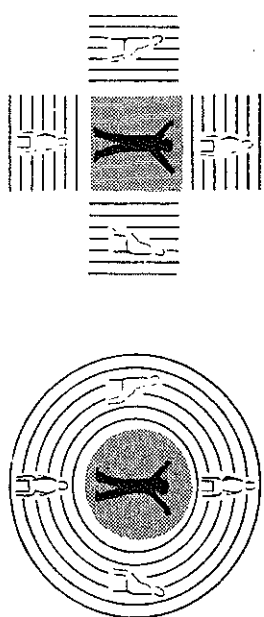
prostor, obklopený ze třech stran hledištěm; někdy bývála za arénou ještě kukátková scéna. Celý prostor byl vytýčován pomocí přepážek a zástěn vytvářejících vchody, určujících uspořádání hracího prostoru a hlediště. Snahou bylo, aby nad celým sálem byl technický strop s tahy a pod celou podlahou propadla. 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 omezován na několik



22. Půdorysy současných divadelních sálů s proměnlivým prostorem

a) Experimental Theatre, University of Miami, Miami, USA (1950): architekt 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 Pöhl, 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 využití nastavitelné plošiny pod sedadly (tzv. stoly); 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): architekt Pierre Braslawski a Bernard Guillaumont, 400–850 míst, pět základních variant, jednotlivá kresílka skládaná do krychle, plošina 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 otočná sedadla, plošina s nastavitelnou výškou; h) Stadtheater Münster, Kleines Haus, Münster, Německo (1971): architekti Max von Hausen, Orwin Rave, Werner Ruhnan, 180–388 míst, neomezené množství variant, jednotlivá sedadla, plošina 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. Obrys jeho těla byly vždy patrné. Byl blízko diváka. Vznikal zvláštní intimní kontakt. Dekorace se mohly stát většinou libovolné, 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 takovéhoto sítích nemůže být velkou řeč. Nejvíce se osvědčilo uvádět v nich inscenace herecké, psychologicky propracované, s malým obsazením. Univerzální vlastností proměnlivých sálů byly tedy v podstatě značné omezení. Vznikl zde paradox: tyto sály byly skutečně velmi pružné, ale zároveň je naplňovala atmosféra uzavření, ohraničení, oddělení od vnějšího světa. Byly to chladné, neututunuté interiéry. A diváci i herci se v nich cítili jako v laboratořích, nikoliv „jako doma“.

Těmto nedostatkům a obtížím se začalo přecházet postupnou regulací, mechanizací a technického vybavení, a budováním pouze samotných prázdných prostorů, které bylo možné zařizovat úplně od základu zcela znovu pomocí předem určených, praktických a židlí z nedalekého skladu i předem určených 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: bezvývarý, neutušený, bez výrazného centra a jednoznačných dispozic, zároveň však naplněný technologií a uzavřený, s přesně vytyčenými hranicemi. Sřezaný a vyhraněný pro omezený počet lidí.

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

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 vsříčk některým potřebám druhé poloviny 20. století.

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

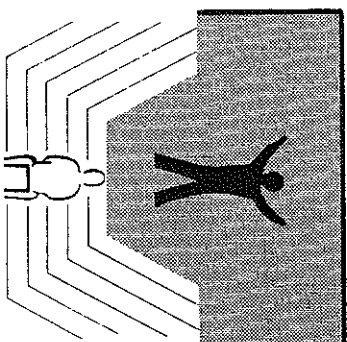
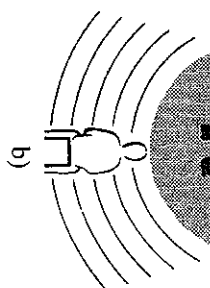
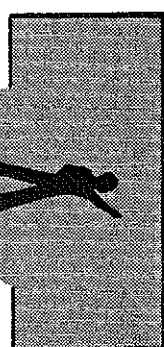
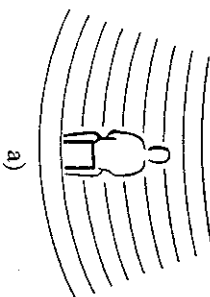
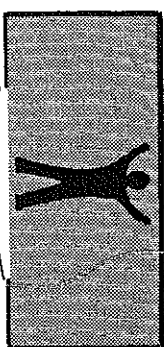
Sály s proměnlivým prostorem představovaly drahou hračku, zajímavější nemohlé, určenou pro elitišské obecní. Návštěva představení v těchto stáncích byla vyhrazena pro bohaté, vzdělané a kulturní lidi. Proto se také

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

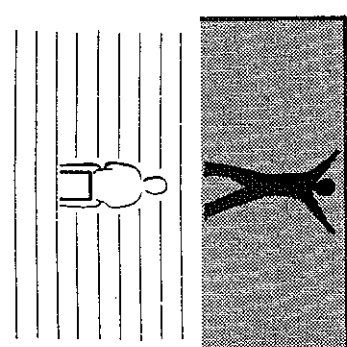
Řešení divadelního prostoru ve 20. století byla tím odvažnější, čím více spoletná přímo na herce, stavěla její do popředí, vysvobozovala z nadvlády dekorace, technického zařízení a předem určených, a konfrontovala ho s divákem. Avšak takový přístup se, s výjimkou nemožných prostorů, které využívaly avantgardní soubory, výrazněji neprosadil. Vývoj divadelního prostoru ve 20. století naopak brzdily neustálé obavy, že divadlo bude zbaveno dekorací a herce podpůrných prostředků, nábytku a technických zařízení. Výrazem této tendence 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 výšec půlkruhu. Otáčecí scény se kromě toho využívaly i nadále. Na půdorysu centralního, 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 prosceina (jako v Kulturním domě v Amiensu, 1966; tyto točny mohly být nahrazeny dvěma bočními segmenty hledišť). Používala se rovněž otáčecí hledišť, která se pootečením nastavovala proti stále novým místům děje (návrhy Os-kara Stranda, 1918, a „Zájezdové divadlo“ Andrzeje Pronaszki a Stefana Bryty, 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 hledišť, 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).

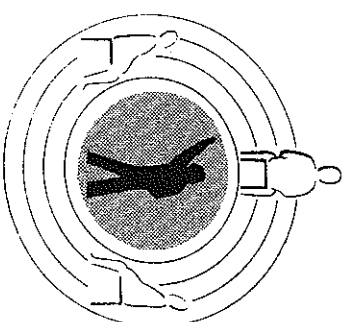
Rozmáhala se rovněž technologie horizontálního i vertikálního transportu celých souborů dekorací. V přízemí se zřizovaly obrovské postranní a zadní jevištní „kapsy“, z nichž se nová sestava dekorací připravovaná pro další děj vyvažovala na scénu pomocí systémů vozíků. Nové scénické obrazy se ses-



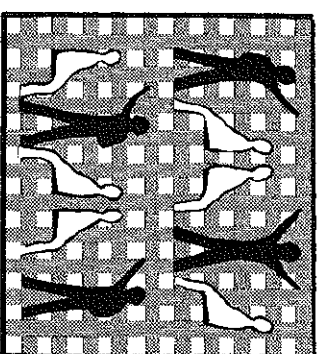
e)



f)



g)



h)

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.

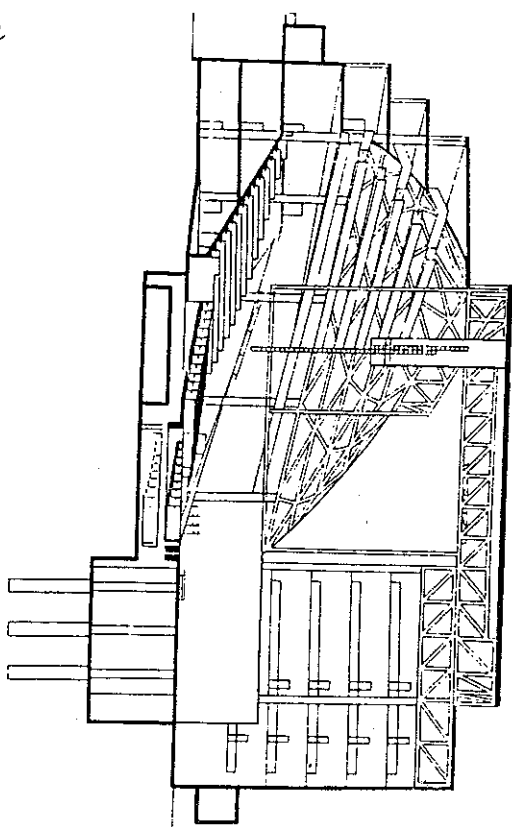
Filmové projekce začal v divadle jako jeden z prvních soustavněji využívat Erwin Piscator od roku 1924 v Berlíně. S filmem pracoval v některých svých inscenacích i Vsevolod Mejerhold v Moskvě. Přední i zadní projekce se hojně používaly v šedesátých letech, zejména v německých operách. Na scéně se umísťovaly 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 citům; nápadně totiž zdůrazňovalo podřizování celého prostoru zájmu dekorace a nikoliv herce.

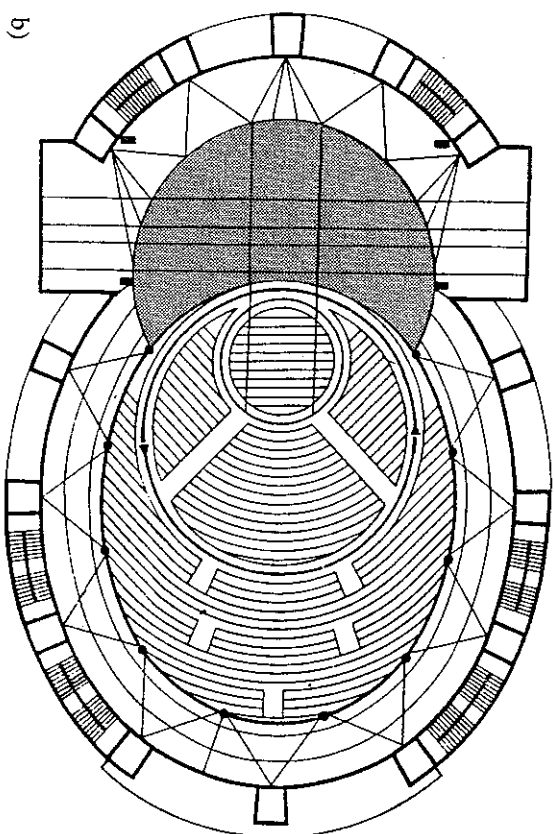
Naopak se více projevovala snaha herce od dekorace osvobodovat, umožňovat mu volný pohyb, přiblížovat ho k divákovi. Přepřehování hracích prostorů technikou a stále novými zařízeními nepatřilo tudíž ve 20. století k hlavní linii vývoje divadelního prostoru. Byly to spíš epizody, třebaže významné.

- | | |
|--|--|
| a) divadlo italského typu, barokní divadlo, divadlo s kukátkovou scénou
<i>Théâtre à l'italien</i>
<i>Proscenium</i> | d) praktická stavba, pódium, plošina
<i>Terrain</i>
<i>Plateau</i> |
| b) kukátková scéna s předscénou (popisný termín) | e) aréna, "aréna scéna", centrální hrací prostor obklopený ze čtyř stran diváky
<i>Arena</i> |
| (ve francouzštině termín chybl) | f) proměnlivý prostor, diváci i herci v jednom prostoru
<i>Transformable</i> , <i>Polivalente</i> |
| c) „otevřená scéna“, otevřený hrací prostor, obklopený ze třech stran diváky (v polské přepis termín chybl) | <i>Flexible</i> , <i>Multiple Stage</i> , <i>Convertible</i> , <i>Auditorium</i> , <i>Multiple-Use Theatre</i> |
| <i>Scène ouverte</i>
<i>Thrust</i> , <i>Open Stage</i> | |

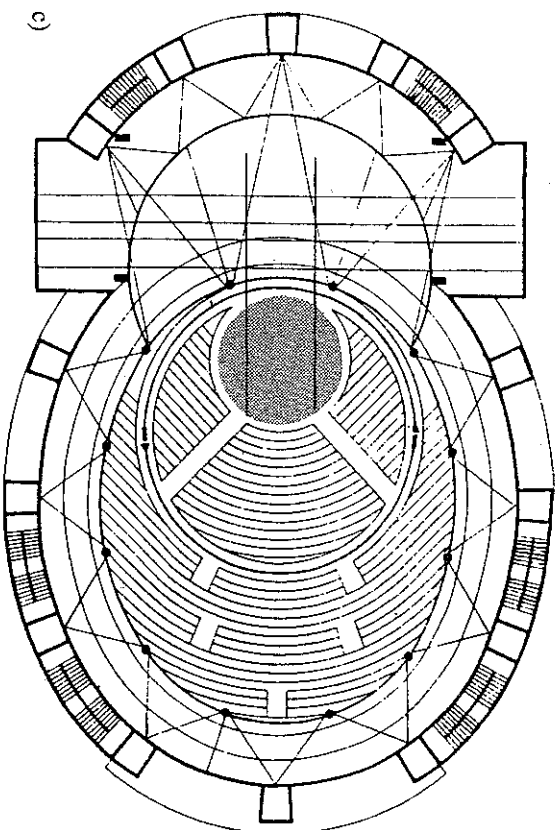
24. Základní typy uspořádání prostoru v divadelním stavitelství 20. století (česká, francouzská a anglická terminologie)



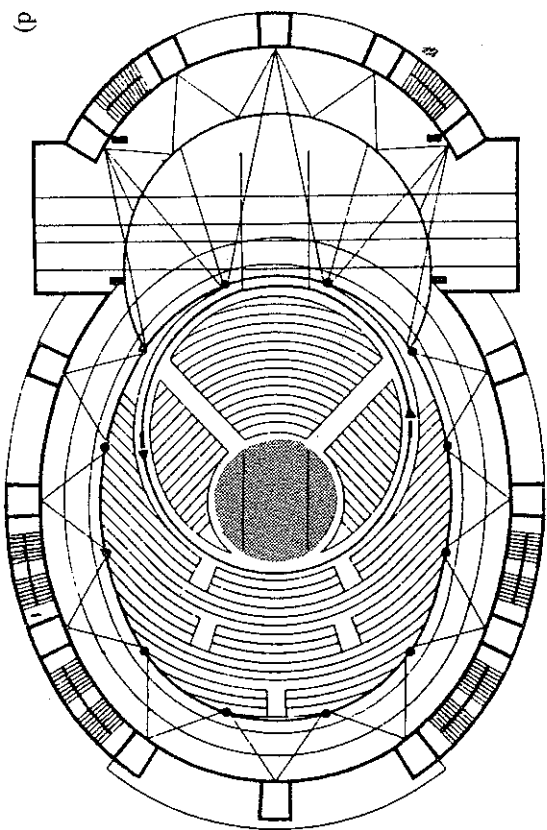
a)



b)



c)



d)

25. Plán nerealizovaného projektu totálneho 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 záuočila rovněž na představivost divadelníků a architektů projektujících celé složité systémy „strojí 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, pohybující 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, úplné „kombináry“, vybavené mnoha divadelními a koncertními sály, knihovnami, restauracemi a kavárnami, sportovními i výstavními prostory. Jejich architektura a zařízení byly co možná nejmmodernější. Vytváření těchto velkých středisek provázely úspěšné ideje popularizace umění. Tak tomu bylo zejména u řetězce „kulturních domů“, postavených ve Francii v provinčních městech a na pátých 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 obecenstvo, pro které byly koncem konců postaveny, k nim nenašlo cestu a neoblibilo si je. Stále více zely prázdnotou. Jím podobná americká centra přitahovala hlavně bohaté, snobské publikum.

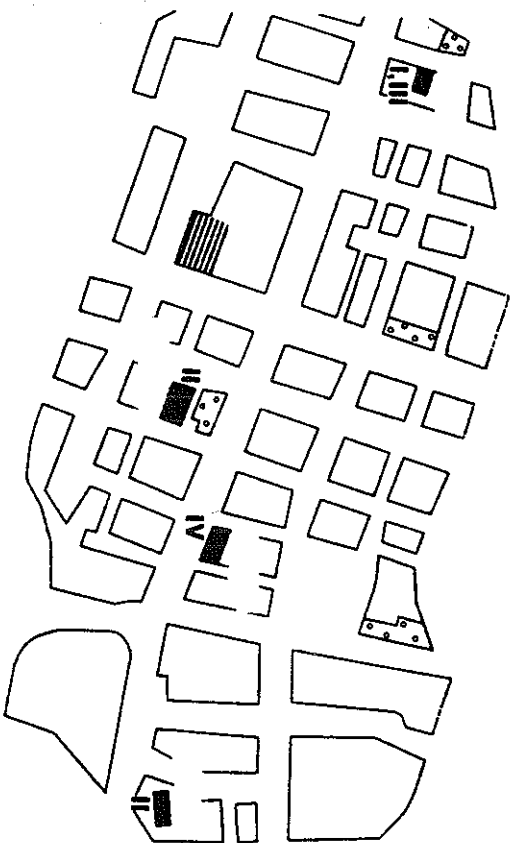
Téměř v každém z těchto středisek byl v jednom sále vybudován moderní proměnlivý divadelní prostor. Takovéto prostory vznikaly rovněž (jako druhé nebo třetí sál) v mnoha městských, reprezentativních a „národních“ divadlech (Ottawa, obr. 41.–42., Londýn, obr. 69.–70.).

V Polsku se po druhé světové válce obnovila činná 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, prvotním tvůrčím prostředkem a kteří nemohli nekriticky přijímat způsobu prostorových inscenací možnost, 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 obecenstvo, 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 uvěďová* (1973, obr. 54.–55.), umístil jsem děj na pódium postavené v přízemí divadelního sálu (diváci seděli ze dvou stran na též pódium 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 balkon spojený s lávkou žebříkem. Konrad Swinarski využíval v Mieczysławových *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 obzvlášť aktivně – realizoval *Balkón* Jeana Geneta (Teatr Stefana Jaracza, Lodž 1972), usadil obecenstvo pouze na balkóně v sále a děj nechal probíhat na scéně a v přízemí hlediště. V *Bloomsdelnu* 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 kulisích* podle Tadeusze Różewicze diváky umístil na scénu a herce nechal hrát v mnohopatrovém hledišti (Teatr Polski, Wrocław 1977). V *Příběhu o Blokově* 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. Mieczysław Szajna, který jsem realizoval v roce 1978 ve Wrocławu, se hrály postupně v sále Teatru Współczesného, kde diváci zaujímali svá normální místa v přízemí a na balkóně, ale také seděli ze dvou stran na scéně; druhá část představení se hrála v lodi chrámu Matěi 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 Hafelfeldu). Ve *Šnu 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

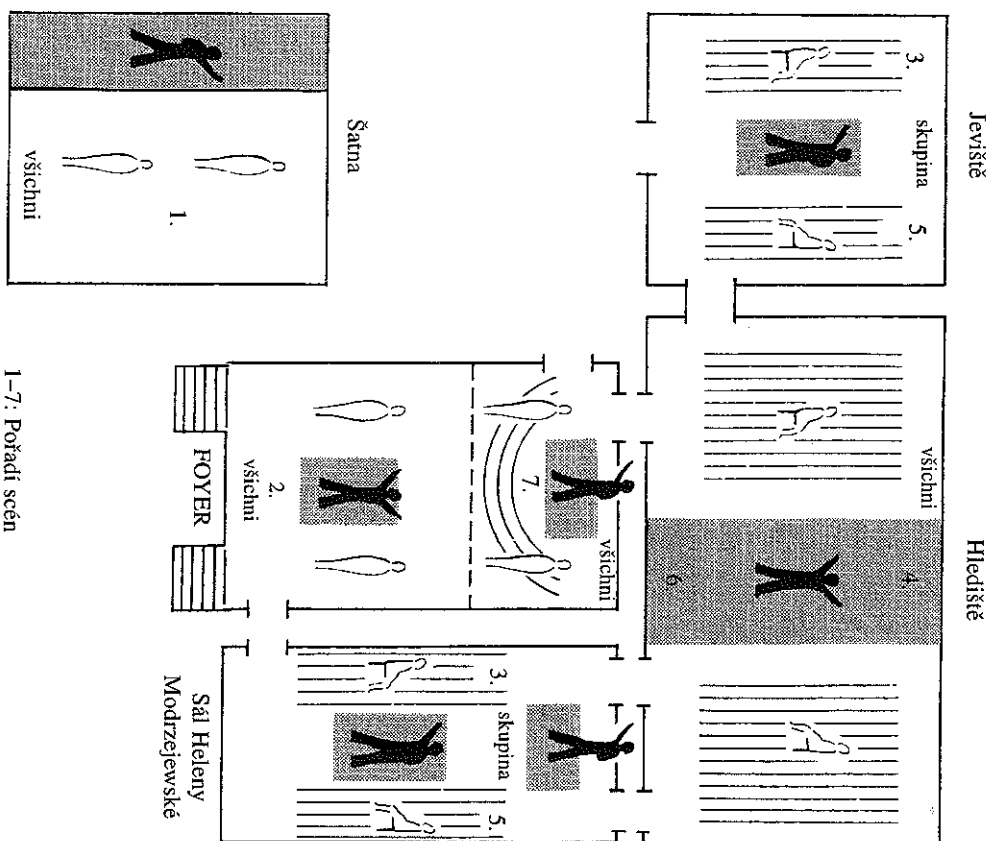


27. Divadelní prostor prostupující město (na příkladu *Dziadła* Adama Mickiewicze v režii Kazimierze Brauna, Teatr Współczesny, Wrocław, premiéra 23. a 24. 4. 1978)
 1. místo – Teatr Współczesny (I. a IV. část *Dziadła*), 2. místo – Muzeum Architektury (kostel bývalého franckánského kláštera) nebo střídavě chrám sv. Matěje Magdaleny (II. část *Dziadła*), 3. místo – Teatr Współczesny (III. část *Dziadła*), 4. místo Galerie „Awangarda“ (týrvek z III. část *Dziadła*).

hlavního sálu, ve kterém obecnostvo sedělo ze dvou stran velkého pódia, postaveného uprostřed. V *Přirozeném přírůsku* Tadeusze Różewicze (scenář 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 biografických řadách 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 vycházející z divadla.



26. Divadelní prostor prostupující celý vnitřek divadelní budovy (na příkladu *Smu 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.

Jerzy Grotowski začal svá zkoumání v prostoru divadla s kukátkovou scénou. Působil jako režisér v Starém Teatru a v Teatru Kameralnym v Krakově a v Teatru Polskim v Poznani. První inscenací v Divadle 13 řad v Opoli (*Orfeus* podle Jeana Cocteaua, 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 Káldáse 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 Slowackého, *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 pódích (obr. 60.–63.). Ve Slowackého *Vyrvalém princovi* (podle Calderona) byla zkonstruována jakási otevřená bedna sloužící jako hrací prostor, do něhož shora nahlíželi diváci sedící kolem jejího horního okraje. V *Apokalipsis cum figuris* (1968) vyloučili tvůrci veškeré konstrukční prvky a hrálo se přímo na podlaze obdélníkového sálu. Diváci měli nejdříve lavice po čtyřech stranách sálu. Potom se odstranily i lavice. Diváci pak byli usazeni na podlaze. V dalších pracích (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 nepřipravené 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 vtažovali na scénu, pořádky společně 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 pleníru. Herci ani diváci neměli svá vyhrazená, neměnná místa a prostory.

Rovněž členové souboru Odin Teatret, které vedl Eugenio Barba, v řadě postupně připravovaných inscenací – *Orniotfiene* (*Milovníci píků*, 1965), *Kaspariana* (1967), *Ferrai* (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 tance*, 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 misily 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 pleníru. Průvod dodával představení pohyb, narušoval pevné struktury a konvence. Jako symbol transcendence a transgrese přibližoval divadlo jeho věcně živým mytickým 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 pronajmutých sálech se prostor pokládá vyjadřoval, vytvářel, organizoval, ustanovoval pro každé jednotlivé představení. Prostor byl funkcí děje, vyplýval z povahy událostí, které se v něm odehrávaly. Taktó 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 konspirační představení v soukromých bytech) umísťoval vždy do galerií a muzeí, do vestibulů a sklepů; prostor byl uspořádán pokládá 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 Jerrem Rojou v řadě inscenací pokládá jinak utvářeli prostor v sídle souboru The Performing Garage v Greenwich Village v New Yorku. Při své práci Schechner zformuloval teorií Environmental Theatre, podle níž hrací prostory a prostory pro diváky utváří a formuluje herce v průběhu zkoušek.

Rozšířila se praxe svobodného, bezostyšného, expresivního využívání prostoru.

Požadavky, které byly v těchto i jim podobných inscenacích a pracích vneseny 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 živlu. 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 dosi často i tisíců účinkujících. V roce 1903 uvedl Firmin Gémier ve Vaud ve Švýcarsku obrovské plenérové představení za účasti 2 400 statků. Emile Jaques-Dalcroze připravil v roce 1914 na břehu Ženevského jezera u příležitosti stého výročí začlenění Ženevy do Švýcarské federace *Černý svátek*. Masová představení uváděl přibližně v rozmezí let 1910–1920 Max Reinhardt v cirkusech, halách i v plenéru v Berlíně, ve Vídni, ve Wrocławu, 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 parricích 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 Jevreinova podílelo kolem 8 000 účinkujících a 100 000 diváků-účastníků. V Polsku pořádali ve dvacátých letech plenérová představení Teofil Trzeński, který uvedl na Wawelu Kochanowského *Odmítnutí řeckých vyslanců* (1923), Juliusz Osterwa, režisér Stowackého *Vyrvalého 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 Boguslawského *Krakovky a horaly* (1929). Jacques Copeau připravil v letech 1933 a 1935 ve Florencii dvě mystéria 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 národní socialistické mytologie, vycházející ze starogeránských legend. Nacisté pořádali rovněž představení na sportovních stadionech, v cirkusech a v továrních halách.

Hojně se rozmáhal zvyk uvádět v letním období pravelebná 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 Zámosti.

Jako 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 pódiium vyvýšené nad terénem natolik, aby na něm stojící herec (nebo hudebník) byl dobře viditelný, ale zároveň aby nebyl izolovaný od svého okolí. Takovéto pódiium obklopovali diváci ze tří stran. Pro obecnost se před ním stavěly tribuny, avšak také někdy jen několik křesel pro významnější 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 zavlátala na představení náhodou. V shromážděném publiku byly vždy děti, které se tlačily co nejbliž k pódiu, 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 jamarku, pouť, svátku. Svobody. Spoluúčasti. Při hostování Reduty s *Vyrvalým princem* vystupovali v mnoha malých obcích v prologu představení jízdní kro-

Využití cirkusu. Pouliční představení

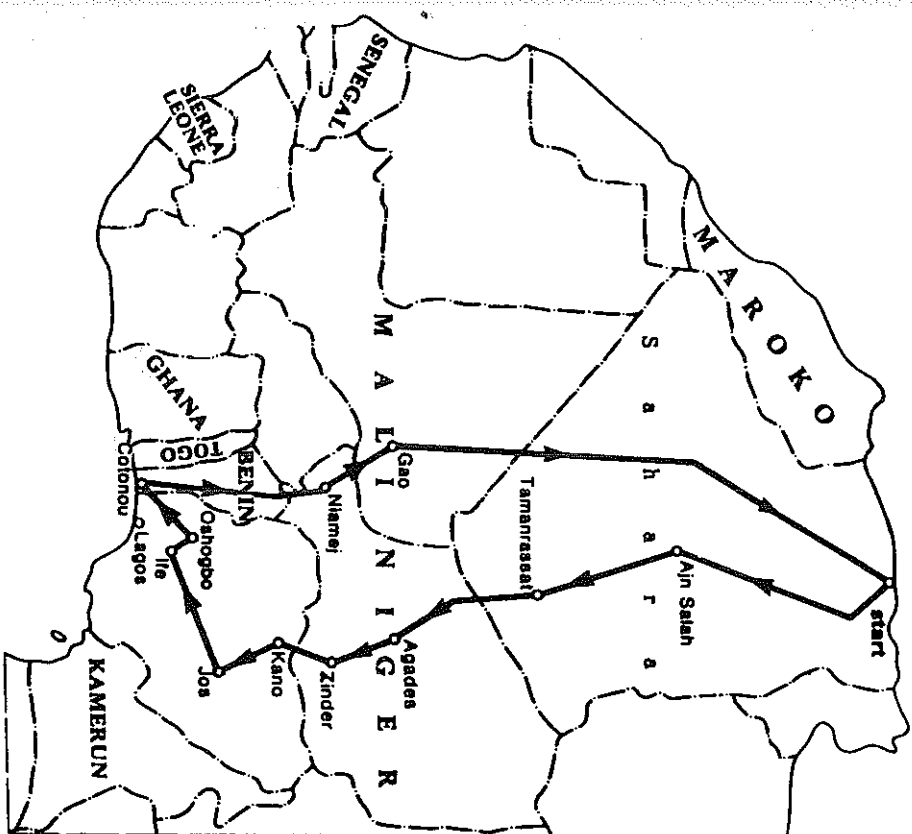
jóvané družiny vytvořené z obyvatel z blízkého okolí. Ve Woodstocku, Wrightu a při dalších festivalech nové hudby podněcoval davy refrén písní. Prostor v masovém plenérovém představení zaručoval snadný, blízký, bezprostřední mezilidský kontakt. Kontakt neformální a spontánní. Převládá v hledišti a prostupoval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

Divadelní tvůrci, podobně jako na prahu první reformy, nacházeli jednu z možností ve využití cirkusu. V Krakově zřídili v cirkusu své divadlo STU Krzysztof Jasinski. V cirkusu uváděla své inscenace rovněž Ariane Mnouchkine, která jako stále sídlí souboru Théâtre du Soleil, zvolila velkou halu staré munice továrny ve Vincennes u Paříže. Luca Ronconi hrál svého *Zatřetího Rolanda* (přiděluje Ludovica Ariosta *Orlando Furioso*) na náměstích, v haších a na sportovních stadionech. Soubor Bread and Puppet Theatre Petera Schumannu uváděl kromě vystoupení v malých sálech také velká plenérová představení a účastnil se pouličních přehlídek, protiválek ných pochodů a demonstrací. Podobnou činnost vyvíjel Grand Magic Circus Jeroma Savaryho.

Četná představení pouličního divadla a divadla městských guentillových 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 scény, 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 od-lehlých náměstích nebo na parkovištích se pořádají vystoupení na speciálně postavených pódiích; uvádějí se tam představení příležitostná, vyvážena 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 černoškových dětí. Brookův *Orglust* nebo Wilsonovo plenérové představení *Ka Mountain and*



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

Happening. Přirozený prostor.

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 Stanisławského 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.

Pleněrová 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 přiležitostnou, využívanou v závislosti na svátcích nebo náhodně. Nabízela velké hodnoty i možností, 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, čínilo z nich třicet tónů, v nichž plynul proud divadelní akce, zasahující současně se stejnou intenzitou prostředí i všechny šromážděné, 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.

Pleněrová 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 kvádru, odříznutého od okolního prostředí, pečlivě sřezaného,

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

Směry vývoje divadelního prostoru

svým charakterem se nelišícího od jiných anonymních a nepřívětivých veřejných budov, asociujících neochotu k žadateli, daňové nebo administrativní povinnosti. Vyjimky představovaly budovy s rozměrymi prosklenými vestibuly a halami, jakoby otevřenými k obklopujícímu je prostřanství, 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 budov 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 proscenová část a bylo zmíněno 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 šromážděných 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. Clověku 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 pláže. Nacházeli zde vodu i oheň. Zemi i nebe. Beton a smet. Takovýto prostor mohl být jen vzácně příznivě nakloněn předvádění dramatického děje. Rozptyloval jej a vysával. Proud divadelního umění se rozpouštěl v řece života, ztrácel se v rytmu poklidného pulsování přírody i nerovných záskubech 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.

Pleněrové 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 jakékoli 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 zámkli 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 vrtěž 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 tomtož gestu vykonaném v malém sálku a na velkém pódiu je rozdílné. Jiný je odstín a dokonce i význam téhož slova vysloveného během konspiračního 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 vyslechnout 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. Prvoni 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 architektické formě neuplynulo ani celé století. A tato forma pak ve svých principech zůstávala po osm století nezměněna. Vyvíjela se postupně. Zároven 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, vnučenou a vnučující se s neodbytnou intenzitou. Nebo se měly staré theatrony a budovy skéné opusit, nechat je zarůst trávou a zvětvávat na dešti a slunci? Tedy přetvářaly. 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. Nazakrtnělo snad proto divadlo a neodpsunul je v dobách římského impéria na vedlejší kolej cirkus-sportovní stadion a amfiteatr-jarka zvířat a lidí? Tyto otázky lze samozřejmě i obhájit 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 dramatickým, a zajiště i hercům a divákům.

Druhý cyklus. Cyklus středověkého divadla. Původně divadla posvátného, obřadního, kolektivního. Řecké polyteistické nábožensví muselo vybudovat velkou přistávací plochu-orchestru s centrálně umístěným oltářem, obkroužit ji pohárem kamenného theatronu a uzavřít zdi skéné – muselo sjednotit a silně zkoncentrovat prostor, aby umožnilo zástupu shromážděných prožít splnutí s vesměrem. 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 uvážit, 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 neměny. Středověké divadlo jako forma (nikoliv jako časové období) existovalo v podstatě nezměněno od 11. do 17. století. Nevýkazovalo 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 zabraň. Herci byli promícháni s diváky. Vysoce urození diváci usedali na dosah ruky od městské chátory. Středověké divadlo jako umělecký, společenský, filosofický a náboženský útvar přetvářalo po celé období renesance. Právě v renesanci se mohune rozrůstalo. Koncem 16. a začátkem 17. století z něj také vzešlo španělské divadlo.

Konec středověkého divadla nastal teprve tehdy, kdy bylo jakožto anatemské, spoutání 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 šest let (1576–1642). Tehdy vznikl divadelní prostor, který jako originální a samostatný výtvor zároveň vsílil nejlepší prvky dosavadních tradic starověké, převzaté na základě studia Vítnuvia, zejména z důsledkem bylo vytvoření otevřeného hracího prostoru, obklopeného ze čtyř stran stoupajícími podlažími hlediště, a tradice středověké, s jejím zpravidla patrovým mansionem – domek určeným ke hraní, rovněž obklopeným z více stran diváky, a tradice lidové, která podnítila obrovskou popularitu, demokratickost a životnost 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 intenzivně, smyslově pozemského. Zajímavější je, že celá stavba připomínala spíš římský amfiteatr než divadlo, neskládala se ze dvou k sobě sesazených kostek (hracího prostoru a prostoru pro diváky), byla jednolitá. Po odstranění předního hracího prostoru, který byl obvykle postaven na pohyblivých podpěrách, se na prázdné centrální arénové hliněné podlaže 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. Nebyť 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 protínaly na přelomu 16. a 17. století v Londýně v jakém si ideálním bodu, vzájemně se podporovaly a povzbuzovaly, žádny 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 sloven, 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, Plautia a Sofokla v podobě studijních představení (řečeno dnešními slovy) se zámerem přiblížit starověkou dramatickou tvorbu, nepoužívalo pouze jeden typ prostoru. K pořádání představení se uzpůsobovaly sály ve školách, na univerzitách 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 spíš 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 jízdy do měst), které se pokládaly za zvlášť přípravené: 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 přetrvával 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 dvaceti letech 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.

Přechodní formy organizace prostoru mystérních podívaných, lidových představení a představení rekonstruujících antiku současně zanikaly. Jednou formou organizace divadelního prostoru se stávala volně stojící barokní budova divadla s kukátkovou scénou. Jen velice okrajově se připomíná uchovávaní mystérní tradice v katolických svatoostáncích, právě tak jako tradice lidové, přezívané na jarmarcích, která však podléhala divadelní prvky ve prospěch cirkusových.

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

Dvacáté století lze z hlediska divadelního prostoru (ale nejen z tohoto zřetel) srovnávat s obdobím renesance. Tehdy se totiž provozovaly a existovaly vedle sebe různé divadelní formy a různé formy prostoru. Ve 20. století přetvářel 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 Ludowy v Nové Huť, 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 (Wyspiński, Reinhardt) až k jeho závěru se projektovála a stavěla divadla podle antického vzoru. Velký americký architekt a teoretik, tvůrce mnoha nejmmodernějších divadel (Georges C. Izenor obnovil římské divadlo v Caesareji (Izrael). Stavitel národního divadla v Londýně, vynikající architekt Denis Lasdun, odjel před započatím práce na projektu tohoto divadla hledat tvůrčí podněty do Epidauru. Sál The Olivier, to je opravdu novodobé starořecké divadlo. Známý anglický herec, režisér a divadelník Tyrone Guthrie inicioval postavení dvou „shakespearovských“ divadel – ve Stratfordu (Ontario, Kanada) a v Minneapolis (Minnesota, USA). Potřásl se divadelní průvody s využitím vozu-mansionu jako ve středověku. Na divadelních fakultách řady univerzit 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 garážích, 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 staleti nezávisle na proměnách divadelního umění a jeho funkcí. Jedna a táž divadelní budova musela s plynutím epoch a roků přijímat stále více nových inšcenáčních 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 nezmoudernizované budovy vkládali své vize divadelní reformátoři 20. století. V různých dobách a různými způsoby byla nucena přijmout 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 transkripcce, 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 abonementního obecenstva), americké nebo australské „repertoárové“ divadlo (státní, městské nebo univerzitní) 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. Kterékoliv bulvární divadlo na Broadwayi nebo ve West Endu, v Paříži nebo v Rio de Janeiru, ale také každé divadlo, v němž sídlí stály činoherní soubor, přestože nemá povinnost uvádět operu, muselo a musí mít prostor vyhovující muzikálu i představení Shakespearovy hry, Ibsenova nebo Albeevoho dramatu. Průměrný standard podmínek a vybavení libovolné divadelní budovy musel být konečnou stavenou 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 ekologické. 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 církve. 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 dovolovaly provádět

v aulách hry starověkých autorů. Panská sídla otvírala sály a nádvoří malířům, tanečníkům a zpěvákům, kteří vytvářeli představení přiležitostná. 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 povznášeno 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. Ocitalo 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 dostupným pouze dvoru, překročit práh budovy-salónu, byla významným, povznášením 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 vlastním dřívějším 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 blask 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. Bud 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 nevylučují. 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 světytost 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 Wrocławu. Právě v tomto pluralismu tkýví 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 odtáhnout a být vyjádřena v jedné z těch prostorových podmínkách.

Současné myšlenkové proudy, jež z lidských hodnot kladou nejvíce důraz na rozvoj, přátelství, spolupráci, toleranci, svobodné sebeutváření osobností, 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 nanebevzeení 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 přechozích 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 naději, píše jim, že až Ježíš znovu přijde, „vznesou se do povětří a vzlétnou na nebesa, vsítíc Pánu“ (1. Thessaloničtím 4. 17).

Kosmický mýtus, mýtus překročení hranice země a nebe, hranice života a smrti lze nalézt v osudech Izis a Osirida, Demeter a Persefóny, Mádruka, 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 božskou 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, pomíjivé, 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 pláky, duchy a anděly. Anděla v člověku objevovali básníci. Juliusz Slowacki psal o „andělské duši v ohroublé palici“ obyvceho Poláka. Władysław Broniewski spasil v židech posílených Němci „zásup andělů“. Tadeusz Różewicz vykreslil v dramatu *Na czworakach* (Po čtyřech) stihující obraz, v němž starému

básníkoví narušá pěti, až se promění v pláka. Tymoteusz Karpowicz ve hře *Kiedy przychodzi anioł* (Když přichází anděl) odhalil sen, dítmající v každém člověku, o tom, že se stane andělem.

Velký mýtus má vždy jeden a tenýž 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 vyššího něho, kdo byl nízký a sestoupení nebesťana 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, utrpění 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 přiletit z Měsíce.

Mýtická cesta prochází hraničními územími. Hranice bývají překračovány, potušovány, 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 rozdílu. O svobodu pohybovat se nahoru a dolů. O oprávnění vstoupit na nebesa. O možnost se vrátit.

Abyste toto bylo možné zobrazit a vyložit, je dvoudílný mýtický prostor přetvořen v trojdílný, získává hloubku: nebe je zavěšeno nad peklím 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. Dvoudílnost 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,

které se v něm odehrává, ukazuje jeho trojdištnost. 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 nepostizitelná, avšak jím předpokládána, je jak vizi vesmíru, kterou předkládá současná věda, tak i prostorovým výrazem realizace velkého mýtu, naplněním pradávných lidských tužeb.

Velký kosmický mýtus je vyprávěn všemožnými způsoby ve všech kulturách. Nalézáme jej v méně či více zamaskované podobě v deskách 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, scénografi 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.

Posíť, že divadlo je modelem světa a naopak – přirovnávání světa k divadlu – má velice dlouhou tradici. Přestože se tato myšlenka nevykazuje 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 skupení 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 započatím 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 uskutěnit, 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 čítné a silné vazby nás spojují s co možná nejvšobecněji chápáným prostředím. Pořádají se kongresy věnované znečištění ovzduší. Uzávřají se smlouvy na ochranu čistoty mořských vod. Sociologové a biologové, odborníci i politkové diskutují o záchraně stromů, travnatých porostů, hor a krajín. Člověk se najeďnou začal cítit jako pták, jenž usedl na ropnou skvrnu rozlitou na hladině oceánu a už není schopen vzlínout, jako trosčník na malém ostrůvku, který pohlí oceán. Jeho vlny člověk sám rozbouril. Porušil rovnováhu prostředí. S dříve netušenou naléhavostí si uvědomujeme závislosti, souvztáženosti a propojení lidí navzájem mezi sebou, lidí s hmotou, s prostředím a prostorem.

„Relace člověk – prostor se zvlášť 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, ožejňuje 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 skladbový 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 vlády, mnoha velvyslanců a dam, konané v tanecním sále italského renesančního zámku upraveném pro divadlo tvořilo úplně odlišnou skutečnost, než představení *commedia dell'arte*, které se mohlo ve stejné době hrát v nedaleké uličce na pódiu postaveném pod širým nebem, obklopeném odevšad přihlížejícími zvědavci. Premiéra v Metropolitanu opery v Lincoln Centre v New Yorku, na níž pospíchá půlruhého tisíce dam v dlouhých róbach a půlruhého tisíce pánů oděných do smokingů – procházejí kolem barevně nasvícených fontán, našlapují na tlusté koberece foyer, usedají v blízkosti zlatých ozdob, miramontů a lustrů, před těžkou temně rudou oponu, zatímco si dirigent a hudebníci naposled upravují fraky a herci bohaté kosyřmy – prezentuje zcela rozdílný umělecký, společenský a kulturní fakt, než jedna ze zkoušek, která se stala už představením (premiéra se neuskutečnila a neuskuteční) v nevážené špelduše divadelka 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, přítel, 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 obecnstva. 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 Metropolitanu 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 vydlučujeme, ono se neztrácí, ale zůstává zakódováno přímo v jeho obrazu, je jeho nenahraditelnou, neschmatelnou součástí. Dokonce i obraz lidského obličje zaujímající celou plochu filmového plána vnímáme současně s okolní tmou. Rovněž část těla je i v nejiným detailu místem rozšiřujícím se do svého okolí, sousedujícím jako čoučka 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 umělého a 3. mezi jinými lidmi.

Ve starověkém a ve středověkém divadle, v některých typech renesančních inscenací, v představeních současněho plenerového a pouličního divadla, obklopoval a obklopuje každého člověka, herce i diváka, přirozený prostor: může to být příroda jako taková nebo i výtvor lidských rukou – architektura, automobily, výkladní skříň obchodu – což je z hlediska potřeby inscenace též prostor přirozený, neurčený, neupravovaný.

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

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

V nescetných prostorech každodenního života i v některých inscenacích tvoří převažující a někdy i jediné pozadí a prostředí člověka jiní lidé. Takovéto uspořádání se v mnoha obdobích divadelního vývoje považovalo za nejvhodnější a pro divadlo nejpřírodnější. 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 rozmětná prosceia, vybíhající hluboko do hlediště, na něž většina obecnstva může hledět z boku, kolmo. Herce pohybující se v aréně nebo na prosceiu je častěji viděn v pozadí s diváky než na pozadí dekorací. Je tedy spočetně s námi – diváky.

Při tomto uspořádání působí dva protikladné, ale nepochybně se doplňující mechanismy. Herce jednající v blízkosti diváků je jakýmsi jejich představitel, naším představitel. Jedním z nás. V řeckém divadle se takto chápala úloha choru, tančícího v posvátném kruhu obklopeném diváky. Herce 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 herce za pozlaceným scénickým rámem působí jako někdo cizí, vzdálený. Člověk v modrých jeansích dotýkající se mne při procházení mezi ostatními diváky sedícími na podlaze malého sálu se jeví jako bytost souhřežící, blízká. Odlišuje ho nikoliv oděv a jemu přidělené místo, nýbrž způsob jednání.

U zdroje obou těchto tendencí lze nalézt lidskou touhu po přeměně. Pro středky 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 nahližena jako zvláštní, vyjimečná, dostupná nemnohým nebo všeobecně dostupná pouze ve fantazii a snění, ve světle 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 kohokoli, 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 jejích konečným cílem byl vždy sám člověk. Divadelní umění bylo v celé své historii i veškerých svých projevech vždy uměním živých lidí, odehrávajícím se v určité době 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. Měřitko 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 filozof, 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 stěše, 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 metafóra „divadlo – atrium“ schopná obsáhnout jak přenesené, tak konkrétní významy. V atriu plál oheň a zachycovala se v něm voda. Bylo předšíní svatyně. Je předšíní srdce. Takže divadlo se tímto přirovnáním považuje za sídlo živlu, 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: obět, 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 věi a kdy nevěi v opravdovosti 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 obět – drama odehrává. Nejvíce informací v tomto směru poskytuje uspořádání prostoru.

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

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

Jeden z nejstarších příběhů vypráví o obětí 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 obět nebyla Bohu po chuti a pravděpodobně nebyla ani účinná. Bůh po něm žádal obět krvavou. Podrobnosti o způsobu jakým obětoval Kain, však nemáme. Příběh je až popis obětí – už určité krvavé – totiž obětí Noeho po potopě. Noe postavil oltář. „A když byl vzal od každého hověda a plactva nebeského, učinil na oltář zápalnou obět.“ (Gen. 8, 20–21). Z textu *Knihy Genesis* krom toho vyplývá, že při obětí pomáhala, přihlížela, účastnila se jí Noemova celá početná rodina. Byl zde tedy oltář – místo v kosmu, na které hleděl Bůh a „cítí lhbou vůni“ obětí, byl tu kněz – Noe vykonávající obět, byli přítomni účastníci (svědkové), diváci, Noemova rodina; byla zde obětí zvířata a ptáci, užívalo se noží, náčiní, dřeva, ohně. Jahuve hovořil k Noemu. Nejspíše i Noe promlouval k Bohu a ke shromážděným lidem. Bůh byl nahore. Noe na zemi. Obětní dým „stoupal“ k nebi. Obětní jáma spojovala zemi s Hádem. Podobnou jámu vyhloubil mečem Odysseus v zemi Kimmerií, aby odlákal duše zemřelých. Obět tvořila úroda z polí, mouka, med, mléko a hrozny. Avšak tato nekrvavá obět a jí provázející modlitby, právě tak jako obět Kainova, byly nedostačující. Duše zemřelých začaly vycházet z Erebu teprve poté, co Odysseus zabil ovce a krev z nich nechal vytect do hluboké jámy. Jako účinná se ukázala být obět krvavá.

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

Odysseova oběť je zajímavá jako velice starý záznam trojúhelníkového 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 trojúhelníkovou 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 naničené směrem „dolů“, přičemž další část obřadů se vztahovala k Osiridově zmrtvýchvstání a nanebevzeší. Osiridova cesta ze země do podsvětí, odamtud na nebesa a opět do podsvětí, kde se stal vládcem zemělých, znázorňuje vertikální koncepci prostoru, ve kterém země i jednání lidí udržují nepřetržitě vzťahy 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, procese, obcházení a kolové tance s vykonáváním obřadních úkonů za doprovodu zpěvu vznikaly a pořádaly se jako výraz potřeb – bylo nutné přivolať pozhánání na různá pole nebo vinice. Pohyblivost se rovněž zakládala na vertikální vizi prostoru: kdekoli 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. Jakékoli 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 vytvářely. Přesto však přetrvávaly v podobě přehlídek, defilé, demonstrací, protestních pochodů, pouť a procesí až do naší doby a leckde dokonce dochází k jejich obnovení. Cíle jejich konání jsou podobné jako před staletími: pokračovat hranice, ujmout se vlády, přivolať požehnání, projevit sílu, upevňovat pospolitost.

Další velice prastará funkce kultu i divadla měla za úkol přisuzovat a dodávat posvátnost a svátčnost 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, vsíci se na určité území. A tak jeden ze zásadnějších biblických příběhů líčí svát 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 jakékoli lidské obydlí může stát chrámem, zda-li koster může „přijít“ k lidem nebo jestli také lidé mají přicházet do kostela. Podobně je tomu i 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 člověk a charakter jeho jednání.

V polovině 17. století se oblast divadla střetávala středověká mystéria uváděná v městském pleneru, představení hraná na britských ostrovech v městských 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 hrany 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 „tradčním 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 jim osa spojující a ovládající vesmír. Oltář přiváděl boha na určité místo na zemi. Byl to stupeň k bohu, k neviditelnému, ke transcendentnímu. Vyznačoval prostor nasycený posvátnem.

Oltář je bezpochyby první známou součástí ryze divadelního prostoru. Spojuje kult s divadlem a v divadle přetvářá 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 obklopuvat. Vyjadřoval vertikální koncepci prostoru a tím zároveň organizoval prostor horizontální. Zakládal 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, nierné, autentické zkušenosti jednotlivce, a později malé rodinné, kmenové pospolitosti. Potřeba osobního, individuálního spojení s kosmem, směřování k transcendenci a nesmrtelnosti 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 užasně 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 útst 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 ziskává zcela formální ráz.

Přibytěk pak uděláš z deseti čalounů, kteříž budou z bílého hedbáví soukaného a z podstavce modrého a z šarlatu a z červce dvakrát barveného; a cherubíny dílem řemeslným uděláš. Dlouhost čalounu jednoho osm a dvacetí 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 hedbáví modrého po kraji čalounu jednoho na konci, kde spojovat 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 být 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 jediné a zároveň ústřední místo setkání člověka s Bohem, ztrácí svůj význam a zůstává na prostranství před stánem – 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 přikázáními. Druhé pásmo představuje posvátné místo s oltářem, ne však už obětním, nýbrž symbolickým, okurovaným.

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 zaměřen 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 skřínce, skříňka ve stanu rozdělen závěsem a obklopen ohrádkou. Tak tomu bylo u kočovných národů.

Na témté principu začaly usedlé kmény 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. Vymykal se lidskému řádu a člověka samotného božský řád přesahoval. Jeho místo bylo nahoře. Byl nehmotný. Duchovní. Byl ohněm. Sluncem. Měsícem. Živlem. Oblakem. Teď byl zobrazován, znehybněn, 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 výry a představivosti, 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 snažší věřit ve zlaté tele: symbolizuje bohatství, moc, blahobyt, 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 kteréhokoli 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. Sřetávaly 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. Nejrnůžnější. Někdy jsou obsaženy 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

příspěbovalo 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 bezosytně přešlyvaly podle možnosti 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 uchýlovali 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. Rozsáhla dramatická produkce druhé poloviny 20. století byla chť nechtě nadále těsně svázaná 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 povinnost vůči dramatu. Musí umožňovat realizaci starých her v takových podmínkách, pro jaké byly napsány, musí však rovněž vyhovávat 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 nechtivější a nepřijatelnější. Určitá zadní vrátka přirozeně nabízejí adaptace, jež zdomácněly v divadle 20. století. Jestliže se považuje za oprávněné přenášet na scéně 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 nepředložené sítily.

Ve snaze tomu zabránit byl tedy zformulován požadavek zajistit pokadě realizaci takových prostorových podmínek, které jsou v určitém dle zákodování, a co je důležitéjší, jež by umožňují jeho plné vyznění.

V praxi to může znamenat více 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 říkáám z vlastní zkušenosti, sdílené s tisíci návštěvníky z celého světa.

Rekonstrukce prostoru a inscenačního způsobu středověkých mystérii, někdy velice důkladné a přesné, se přes svou výpravnost nejčastěji jevily 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 *Wielkanoc* (*Velikonoce*) podle Nikolaje z Wilkowiecka (Varšava 1923)?

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

Dodnes neobjasněným tajemstvím zůstává rovněž zjev shakespeareovské ho divadla. Rekonstrukce jeho prostoru v 19. a ve 20. století vedly ke vzniku umělých, laboratorních prostor, postřádaných atmosférou, přeplněných technikou. Když jsem seděl v takovychto 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 Shakespearových her na kukátkových scénách. S Shakespeareem jsem se ve skutečnosti setkal jen jednou, dvakrát, třikrát v úplně obyčejném divadle v mačkanici přeplněného sálu při pohostinských vystoupeních hostujícího soboru, v blízkosti herců, v návalech emocí, potesků a výbuchů smíchu proti bítajících hledištěm, kdy nějaká replika hry napsané téměř před čtyřmi stolety 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. Zmúštený. 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 Dvoum různým povzbuzovali nejspíš herce k boji stejnými pokřiky jako kohouty zápasící do poslední kapky krve, na které se sem chodili dívat v jiných dnech týdne. Nic méně tyto lidé nemohli jen žvýkat uzenky a popíjet pivo, ale museli se umět

také soustředil, zmknout během filosofického monologu Prosperova, hluboce se vzrušovat vylomeninami zamílované Rosalindy i smrtí mladícké Julie. Samotné prostorové uspořádání vyvrátilo stínění, napětí, podněcovalo konflikty. Stavělo lidi proti sobě i je navzájem sblížovalo. Právě takový prostor bych očekával pro inscenaci Shakespearových her.

Přestože operní i činoherní repertoár ze 17., 18. a 19. století je nerozloučeně spjat s divadlem italského typu, paradoxně se v něm vzhledem k jeho specifické inscenující nejobtížnější. Současné divadlo s kukátkovou scénou, opředené sítí elektrických rozvodů, zatěžkané pomalu se pohybujícími hydraulickými propadly a hluchými točnami, ztratilo své dřívější živé vnitřní ústrojenství: masinieri sloužící k viditelným změnám, záračným proměnám a vzdušným létům. Když už se zachovávají stará divadla s kukátkovou scénou nebo se podle jejich vzoru stavějí divadla nová, přocpak 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 Slowackého o létající Goplaně a o Grabecovi proměňujícím se ve vrhu?

Barokní mašinerii z divadla vypudili nepochybně realistický a naturalistický repertoár z konce 19. a začátku 20. století. K přeměněám „skutečných“ interiéru, 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 nesházemi se setkávali tvůrci inscenující psychologická a společenská dramata 20. století, od O'Neilla 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 neskutěnými rozměry, proporcemi, konvencemi, prvky a prostředky. Celá tato dramatika detailu, tlumeného hlasu a nálady se nejlépe uváděla v malých kómmích sálech, v nichž herci hráli nejuvolněnější 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 interiéru, 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 dlaně i sklenku svíranou v této dlaně 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 předemty, jak o tom už před sto lety snili naturalisté a dnes jsou touto myšlenkou uchváćeni 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 Rózewicze, krátkých dramatických útvarů Samuela Becketa ze sedmdesátých let, analyzovat dramata Helmuta Kajzara a Samuela Sheparda. Vrátili se k některým dílům Wyspiańského (*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 vyřešeny. Jsou v nich opravdová a závažná místa, jejichž autenticitu nelze nahradit metodou reprodukce, i nedostižný vzlet poetické metafory slednocující různé časy a různá místa v neroztavitelnou slatinu. 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 vyzkoušet zádi nového divadla, museli bychom k tomuto úkolu přistupovat co nejotevřeněji a co nejmeně předepisovat a předem rozhodovat. Nepředkládat imperativy, ale vytvářet možnosti. Dnes přece stavíme divadla pro 21. století.

Divadelní prostor musí sloužit jednání člověka.

Stavitele 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 zaměřovaly ponejvíce myšlenky architektů, kdykoliv jsem se s nimi setkal. Přitom však někteří z nich pohliželi na diváka a na herce jako na loutku: lze určit její průměrný vzrůst, úhel pohledu, délku střední kosti, posadit ji do řady na sedadlo (pozor na mezinárodní normu, podle níž musí být vzdálenost mezi řadami 91,4 – 99,1 cm) a postaví za řad nem makey scény. Nehybne. 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 postřehů scén vyvíjel v kdovíjakém paře pařížské Opery dítal na kousek protější strany scény. Nejlépe viditelný byl lustr zavěšený u stropu. O přesávce jsem se procházel po salóncích a schodištích. Nahlédl jsem do přízemí. U východu mi zřizeneč 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 dokonale, pociťuje divák zřídka, že je objektem, k němuž směřuje jednání herců. Je mu vštepována 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, svou 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 šepat 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 přehradu a klášť překážky, jež takový kontakt předem znemožňují. Spolučast nemusi 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, jejich 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 očividné, 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 organicky, přirozeně, autenticky, nekonvenčním způsobem.

sobem. Naproti tomu kontakt herců mezi sebou znesnadňovala nutnost deformovat pohyb tak, aby byl stále nebo ponejvíce veden čelně k divákům umisťným z jedné strany. Tak to žádala etiketa v dvorském divadle. Ukazovat záda vladai sedícím 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 rozmištění a pohybu herců ve starověkém divadle i v novodobé opěře podmiňuje především akustika a nezbytnost zpívat čelně k divákům. Tyto zásady kodifikoval na počátku 19. století Johann Wolfgang Goethe v *Pravidlech pro herce*. Dovečnost nepřirozeného natáčení obličejem k divákovi, a postavení „en trois quarts“ si po sobě přicházející generace herců předávají dodnes. Tyto modely chování, utržené 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 vy kalkulované, konvencionalizované, pohyb stylizovaný, komponovaný. Někdy se dokonce stávalo, že se herci hrající v představení v celém jeho průběhu ani na okamžik nesečkali jako lidé, nenařazali 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 dějích bývají prostory pro diváky buď hierarchicky uspořádané nebo demokracické. 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 vzávěal 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 nejvíce, byl kontakt mezi obecnem jednotlivých pater nemožný, nebo zde existovaly zvláštní vchody, foyer, kuřárny. Záímco 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 česných lóží. Pohyb stále nových pánů objevujících se v lóžích za zády dam byl pro nižší vrstvy v nejvyšším patře tím, čím je dnes obřázkový časopis se společenskou rubrikou. Hvízdoti

na bidýlku byl často projevem politických a společenských postojů, nikoliv estetických názorů, mřili k divákům na jiných patrech, ne proti hercům. Jednotlivé části hlediště (tak jako na současných fotbalových utkáních) mnohdy tleskaly proti sobě. Shora musejí závisitě shlížet na vybrané nápoje a pokrmý roznašené v přízemí a v lóžích. Nikoliv bezdůvodně od počátku 18. století obecnstvo vždy hlídala policie, kterou pak ve 20. století vysílali 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 mansiony, balkóny a zvýšená místa pro dámy a významnější návštěvníky, a ve španělských a anglických veřejných divadlech a nepoctybně též v lidovém divadle i hlediště renesanční. Kontakt mezi všemi diváky v nich byl snadný. Snahy o demokratizaci budovy divadla s kukačkovou scénou byly jedním z motivů postupných změn v architektuře začínajících v poslední čtvrtině 19. století. Jejich iniciátoři se vraceli k modelu amfiteatrálního theatronu. Odstaňovaly se balkóny i lóže. Foyer, kuřárny, bufety byly zřístupněny všem, bez ohledu na cenu vstupenky. Člen těchto změn bylo sjednotit, integrovat dosud rozdělené hlediště veřejného divadla, složené přece přirozeným způsobem z představitelů různých vrstev a povolání, z lidí různé majetných. Někdejší rovnost před svátošti se nahrazovala rovností vůči umění. Musíme též uvážít, že v nejpřihodnějších historických obdobích a při nejušlechtlejších experimentech ve 20. století bylo divadlo levné nebo bezplatné, případně se ceny příliš nelíšily. 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 nesečkávalo 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 špitálené společnosti. Elitářské, určené malému množství diváků byly některé projevy avantgardního divadla v 19. a 20. století. V malé skupině, blízké si společenským statusem a zájmům, 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, sází 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 neutrzí, 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, sblížovat, vyvolávat pociť 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 pocíťování 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 přehradu a omezení, zintenzivňovat vnější, vyzářovat, zmocňovat se přilehlých prostorů i celého kosmu, začlenit nekonečně do sféry ukončeného, převyšet měřitelné a neomezené. Takovéto vlastnosti měly nejčastěji rozmanité plenérové prostory, z čehož pramení neustálá, naprosto iracionální a v severnější položených zemích i v současných velkých městských aglomeracích tak obtížně splnitelná touha po představeních pod širým nebem. Z podobných podnětů vycházely rovněž záračné hranice vyvořené architekturou a zdmi uzavřených budov. Konečně taková byla vždy funkce divadelní dekorace – připomínala existenci jiného světa, přiváděla k tajemství, povzbuzovala představivost a myšlení. Jestliže vysvětlovala, informovala a spouštěla 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 příběh a výsledky jakéhokoliv kolektivního jednání. Herecká hvězda vychytávající z kolektivu nebo jeden jediný divák, troušící polohlané ke svým sousedům uštěpačné poznámky, mohou pokazit celé představení. Jemná rovnováha, v jaké se představení pokazuje udržuje, musí být podporována každým individuálně. Odtud plyne nejednoduchý požadavek vůči prostoru: musí to být prostor kolektivní, nikoliv unifikační, 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 vytyčit 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 bidylku 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

Nezachovalější divadla z řeckého a helénského 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	Epidaurus	20,00	17 000
326	Atény, Dionýsovo divadlo (po pozdějších přestavbách)	19,62	17 000
300	Délös	21,16	20 000
170	Pergamon	21,00	30 000

Celkem na Balkáně, na Peloponésu, na Severních Sporadách, na Kykládách 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 pódií na dně a s prostory pro diváky po stěnách

1520, 1521	Alençon
1522	Montauban

Stavby zřízované pro tyto účely na volném prostranství

– pódiá obklopená ze čtyř stran tribunami pro diváky	
1509	Romans
1510	Vienne
1526, 1527	Grenoble
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	Strasbourg, vydal Johannes Grüninger
1496 (přibližně)	Ulm
1497	Benátky, zejména vydání <i>Terence des ducs</i>
1500–1503	Paříž, vydal Antoine Vétard
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> (znovuoobjevených)
1486	Vitruvius (latinské vydání)
1521	Vitruvius (italské vydání)
1545	Sebastiano Serlio: <i>Šest pojednání o divadelní architektuře</i> (součástí 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 Carmini Motta: <i>Trattato sopra la struttura de theatre e scene</i>
1693–1700	Andrea Pozzo: <i>Prosperitva 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' Olvera
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 Torno
1634	Rím, 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	Florence, Teatro de la Pergola
1660	Rím, Teatro di Todi Nona (postaveno)
1660	Modena, Teatro del Torno
1661	Fano, Teatro da Fano
1661	Benátky, Teatro San Salvatore (obnoveno)
1662	Fano, Teatro della Fortuna
1667	Benátky, Teatro San Giovanni Crisostomo
1671	Rím, 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	Casimiro Luti
1652	Řezno	Theater	Giovanni Burnacini
1652	Víděň	Opernhaus	Giovanni Burnacini
1657	Minichov	San Salvatore	Francesco Salmirini
1659	Paříž	Salle des Machines	Gaspard Vigarani
1667	Víděň	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	Peit 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 Feydeau
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's 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	Royal 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 Ropey 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	Dřáždany, Grosses Opernhaus
1732	Londýn, Theatre Royal, Covent Garden
1737	Neapol, Teatro San Carlo
1741	Vídeň, Burgtheater
1742	Berlin, Komödienhaus (Opernhaus)
1746	Hannover, Opernhaus
1748	Bayreuth, Opernhaus
1755	Minichov, Opernhaus
1759	Stuttgart, Opernhaus
1764	Paříž, Opéra (Palais Royal)
1765	Londýn, Sadler's Wells
1768	Versailles, Opéra
1774	Berlin, Nationaltheater
1775	Londýn, Theatre Royal, Drury Lane (obnoveno)
1778	Miláno, Teatro alla Scala (Opera)
1780	Bordeaux, Grand Théâtre
1782	Paříž, Théâtre de l'Odéon
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 Sal Senatorskiej, Královský zámek
1713	Teatr Ogrodowy, Ogród Saski (Zahradi 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	Operální, 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 Krasinski (do roku 1833)
1782	Teatr Maty, 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. Tomaisa

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, Cruger's Wharf Theatre

Tabulky

1759	Philadelphia, Society Hill Theatre
1761	New York, Beckman 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 (obnoven)
1794	Baltimore, Holiday Street Theatre
1794	Boston, Federal Street Theatre
1795	New York, Park Street Theatre
1796	Boston, Haymarket Theatre
1798	Boston, Federal Street Theatre

Negdější střediska v 17. a 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	Berlin, Opernhaus
1874	Paříž, Opéra
1876	Bayreuth, Festspielhaus
1887	Viedeň, 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 Helena
1893	Paříž	Cirque d'Éte, Shakespeareova Věta za větu
1910	Berlin	Schumann Zirkus, Krali Odiupus Hugo von Hofmannsthal
1912-1913	Turné po Francii s různými představeními hranými v cirkusovém stanu	Firmin Gémier
1919	Paříž	Cirque d'Hiver, Saint-Georges de Bonheller, Odiupus, thebský krali
		Firmin Gémier

Technické vynálezy zaváděné do divadel v 19. století

Plynové osvětlení	Elektrické osvětlení
1818	Londýn
1822	Paříž
1837	Kolín nad Rýnem
1864	Varšava
	Hydraulický pohon jevištních zařízení
	1884
1896	Mnichov
	Budapešť

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 obnovení)
1836	Varšava, Teatr Rozmaitości (nyní Teatr Narodowy, mnohokrát obnoven)
1841	Wroclaw, 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. Slowackiego
1900	Lvov, Teatr Miejski

Tabulky

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

Masová pleněrová představení v první polovině 20. století

rok	představení	režisér
1903	Vaud (Švýcarsko) <i>Historické představení</i>	Firmin Génier
1914	Ženeva, na břehu Ženevského jezera <i>Černová slavnost, představení ke 100. výročí přistoupení Ženevy do svazku Švýcarské federace</i>	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 Levejnov
1923	Krakov, Wawel <i>Odmítnutí řeckých vyslanců</i> Jana Kochanowského	Teofil Trzciński
1924	Vilnius, návoři University S. Batorio (navazovalo turné po celém Polsku) <i>Juliusz Słowackého</i>	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 Ovalný hrací prostor rozdělený rámcem 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 pulkruhu 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 Vander Weide
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 Weiminger
1925	Mejercholdovo divadlo v Moskvě (v roce 1932 byla vypracována druhá verze návrhu a začalo se s výstavbou, která byla v roce 1935 přerušena) Ovalný, otevřený, proměnlivý hrací prostor, vybavený dvěma točnými a technickým stropem, obklopený ze tří stran amfiteatrálním hledištěm.	režisér Vsevolod Mejerchold architekti M. G. Barhin, S. Vachtangov
1926	Torální 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 architekti 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 architekti Szymon Syrkus
1931	Návrh divadla v Charkově Kruhový, otevřený hrací prostor obklopený ze tří stran hledištěm a pohyblivý prstencem hracího prostoru, který obklopuje základni hrací prostor i hlediště.	architekti Zdenko von Strizic a Karl Ebbecke

1935	„Pohyblivé divadlo“ Kruhový, amfiteatrální, pohyblivý prostor pro diváky obklopený nepohyblivým přestencem hracího prostoru, na němž lze vyvěšet 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 proscénia: orchestrístiště nebo proscénium spojené s úrovní sálu.	architekt Max Littmann
1908	Mnichov, Künstertheater „Reliéfní divadlo“. Rozlehlé proscénium. Mělká scéna. Jednotlivé amfiteatrální hlediště.	režisér Georg Fuchs scénograf Fritz Eiler režisér Jacques Copeau návrh Louis Jouvet
1913	Paříž, Théâtre Vieux-Colombier (Starý holubník) „Holé jeviště“ (<i>Troisième nu</i>). Vzniklo 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.	
1914	New York, Teachers College Kruhový, centrální hrací prostor obklopený prostorem pro diváky.	
1919	Berlin, Grosses Schauspielhaus Vzniklo přestavbou cirkusu. Rozlehlý přední hrací prostor obklopený ze tří stran hledištěm. Za ním kukátková scéna.	režisér Max Reinhardt architekt Hans Poelzig architekt Hans Poelzig
1919	Salzburg, Festspielhaus Rozlehlý přední hrací prostor. Velká scéna s pohyblivým portálem (novinka). Amfiteatrální hlediště oválného půdorysu.	Hans Poelzig
1925	Paříž, divadlo na výstavě dekorativního umění Rozlehlý přední hrací prostor, za ním tři scény vedle sebe (obě postaranní odchýlené v mítném 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 Sytkusovi

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 Lewerenz
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 Mosseiwisch a Tyrone Guthrie architekti Rountwaite a Fairfield
1953	Milán, Teatro San Erasmo Centrální, osmiúhelníkový hrací prostor. Amfiteatrální hlediště ze dvou stran (250 míst).	architekti Antonio Carmine a Carlo de Carl
1954	Paříž, Théâtre en Rond Centrální, kruhový hrací prostor obklopený dokola amfiteatrálním hledištěm.	návrh André Villiers a Paquita Claude

1955	Milán, Teatro alla Maschere	architekti Vittorio Caneva, Gianni Grillo, Vittorio Lattuada
1957	Malý proměnlivý prostor (89 míst). Dvě varianty: 1. kruhový hrací prostor obklopený ze tří stran diváky, 2. půlkruhový, hrací prostor, hledíště z jedné strany. Není zde scéna.	architekti Gerhard Weber, H. D. Hämer, Herbert Fischer
1959	Mannheim, Nationaltheater Dva sály, první s proměnlivým prostorem; dvě základní varianty: hrací prostor proti prostoru pro diváky a centrální hrací prostor s hledíštěm ze dvou stran, lze upravovat počet míst v hledišti (580-805). Gelsenkirchen, Stadttheater Dva sály. První s kukátkovou scénou. Druhý s proměnlivým prostorem; varianty: kukátková scéna, centrální uspořádání a systém plošin a lávek, procházejících hledíštěm.	architekti Werner Ruhau, 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	Thionon	1969	Nevers
1967	Firminy	1971	Angers
1967	Saint-Étienne		

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 hledíštěm. Dvě mělké postanní scény.	architekti Frank Lloyd Wright
1960	Cambridge (Massachusetts, USA), Loeb Drama Centre, Harvard University Proměnlivý prostor. Základní varianty: kukátková scéna s obdélníkovým proscéním obklopeným ze tří stran hledíštěm, centrální čtvercový hrací prostor, hledíště ze čtyř stran.	architekti Hugh Stubbins George Izenour
1960	Berlin, Studiové divadlo na Akademii výtvarných umění Proměnlivý prostor. Základní varianty: kukátková scéna, centrální hrací prostor – hledíště ze dvou, ze tří nebo ze čtyř stran, maximálně 650 jednotlivých sedadel.	architekti Werner Dittmann
1961	Brusel, Národní divadlo Dva sály, v prvním kukátková scéna, v druhém proměnlivý prostor s dvěma základními variantami: kukátková scéna s proscéním, jehož rozměry lze upravovat, nebo centrální hrací prostor obklopený ze tří stran hledíštěm.	architekti Jacques Cuisinier
1961	Washington, Arena Stage Proměnlivý prostor. Dvě základní varianty: centrální obdélníkový hrací prostor obklopený ze čtyř stran hledíštěm a otevřená scéna obklopená hledíštěm ze tří stran.	architekti Harry Weese
1962	Chichester (Velká Británie), Festival Theatre Prostor „alžbětinského“ typu. Stálá konstrukce. Amfiteatrální hledíště obklopuje ze tří stran otevřený hrací prostor, na němž se nacházejí nevelký dolní hrací prostor a horní hrací prostor (dvě poschody) 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 hledíště 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 hledíštěm (1140 míst). V druhém otevřený hrací prostor šestiúhelníkového půdorysu, obklopený ze tří stran hledíštěm (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 točnými, které umožňují zámenu za dva segmenty hlediště, jež pak obklopuje přední hrací prostor ze tří stran. Druhý je malý sál s kukátkovou scénou.	architekt Pierre Sourel
1967	Helsinki, Národní divadlo Dva sály. V prvním kukátková scéna. V druhém proměnlivý prostor: kruhový, v základní variantě centrální hrací prostor různým způsobem obklopuvaný diváky.	architekt Timo Penttilä
1967	Webster Groves (Missouri, USA), Loreto Hilton Center Proměnlivý prostor: oválný, otevřený hrací prostor s měnitelnými rozměry, ze tří stran obklopený 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 obklopený 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 odtěci hlediště obklopené prstencem odtěčeného 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 obklopený 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, 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 obklopený ze tří stran hledištěm, maximálně 900 míst. Ve třetím zcela proměnlivý prostor, neomezené množství variant na šestúhelnicovém půdorysu, 300 jednotlivých odtěcích 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 šestúhelnicovém 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.	architekti 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.	architekti Bernhard Plan
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, Orwin Rave, Werner Ruhau
1972	Vitry sur Seine, Théâtre Jean Vilar Prostor zcela proměnlivý, šestúhelnicový půdorys, maximálně 700 jednotlivých křeslel, která složená tvoří krychle využívající rovněž k úpravě hracího prostoru.	architekti Pierre Braslawski scénograf Bernard Guillaumont
1973	Sydney, Opera Dva sály. V prvním kukátková scéna, v druhém kukátková scéna s proměnlivou částí proscénia.	architekti Jm Utzon
1973	Oklahoma City (Oklahoma, USA), Mummer's Center Tři sály. V prvním arénový, otevřený hrací prostor obklopený 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.	architekti 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 obklopený 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 Penne
1977	London, 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.	architekti 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 Lyttelton Theatre (890), The Cottesloe Theatre (400), restaurace, kavárny apod. Celkem 3 divadla, 3 koncertní sály, 1 kino, 1 galerie.
1955	Varšava, Palác Kultury i Nauky 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 Philharmonie 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 (1 142), 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	Budhošť	Teatr Polski
1949	Varšava	Teatr Narodowy (obnovené po značném poškození)
1950	Wrocław	Teatr Polski (obnoven)
1954	Varšava	Teatr Dramatyczny (Palác Kultury i Nauki)
1954	Varšava	Teatr Studio, dříve Klasyczny (Palác Kultury i Nauki)
1954	Varšava	Teatr Lalka (Palác Kultury i Nauki)
1955	Nová Huť	Teatr Ludowy
1965	Varšava	Teatr Wielki (obnoven po značném poškození)
1967	Łódź	Teatr Wielki
1967	Gdaňsk	Teatr Wybrzeże
1972	Varšava	Teatr Mały (adaptace jiného objektu)
1975	Varšava	Teatr Powsteczny (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
Wright (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 (vyběr)

Avignon, Papežský palác	Kislač, zámek
Carcassonne, zámek	Nový Sad, zámek
Eisnor, 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 Turrey: *Stage Antiquities of the Greeks and Romans and Their Influence*, New York 1927.
- Alley-Viala Marie-Antoinette: *Incenizacija 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.
- Alman George, Freud R., MacGowan Kenneth, Mehnitz William: *Theatre Pictorial*, Berkeley - Los Angeles 1953.
- Appia Adolphe: *Dzieła sztuki żywej*, přeložil 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 ztráty oslů*, přeložil Edwin Jedrykiewicz, Warszawa 1953; pův. *Metamorphoses sive Asinus aureus* (pozdě antický, latinský psaný román z 2. stol. n. l.), český Zlatý osel, čili Proměny, Praha 1960, přeložil Ferdinand Stebitz.
- Artaud Antonin: *Teatr i jeho sobowtór*, přeložil Jan Błoński, Warszawa 1966; pův. *Le théâtre et son double*, Paris 1945, český část textů in: *Divadlo Antonina Artauda* (neprodejný výisk), I. a II. díl, Praha 1987 a 1988 v překladu Jana Kopeckého, který titul převáděl jako *Divadlo a jeho dvojenci*; pod tímto názvem později vydán celý soubor (třezné 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.
- Babiet Denis: *Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870 a 1914*, Paris 1965.
- Babiet Denis: *La mise en scène contemporaine*, Paris 1968.
- Babiet Denis: *Les révolutions scéniques du XXe siècle*, Paris 1975 (vybrané staí in: *Scénographie 2/76*, Divadelní ústav, Praha 1976, překladatel neuveden).
- Babiet Denis (red.) *L'Expressionisme dans le Théâtre Européen*, Paris 1971.
- Barbachowska B.: *Rozbijanie sceny pudełkowej w Polsce w latach 1945-1975*, Uniwersytet Wrocławski (stojopsis), 1979.
- Barchin G. B.: *Architektura teatru*, Moskva 1947.
- Bauer-Heinhold M.: *The Baroque Theater*, New York 1967.

Bibliografie

- Bealien Henri: *Les théâtres du boulevard de Crime (1752-1862)*, Paris 1902.
- Biely L.: *Nazistowskie koncepcje teatru*, Uniwersytet Wrocławski (stenois), 1979.
- Bieber Margaret: *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton, New York 1961.
- Bieganski Piotr: *Teatr Wielki w Warszawie*, Warszawa 1961.
- Bieganski 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 překladi Jiřno Vondřčka: *Druhá divadelní reforma?*, Praha a Brno 1993.
- Braun Kazimierz: *Nový teatr na świecie (1960-1970)*, Warszawa 1975.
- Braun Kazimierz: *Teatr wspólny*, Kraków 1972.
- Brecht Bertolt: *Wartość mosiądzu*, překl. neuveden, Warszawa 1975; v orig. *Der Messingkauf* (pro studiijní účely a pro zamyšlení poslední díl nedokončeného odcenského souborného vydání díla Bertolta Brechta přeložil do češtiny Rudolf Vápeník).
- Brook Peter: *Pusta przestrzeń*, přeložil Witold Kallinowski, Warszawa 1977; pův. *The Empty Space*, London 1968; česky v překladi Aloise Bepřlka: *Přidání proutor*, Praha 1988.
- Carpaccio Jérôme: *Žítie codtienne w Rzymie w okresie ročkům cesarstva*, přeložila Marie Pakcińska, Warszawa 1960.
- Ciolek Tadeusz Machaj: *Olędzi Jacek, Zadróżńska Anna: Wyrzeczysko o świętowaniu w Polsce*, Warszawa 1976.
- Claudel Paul: *Możliwości teatru*, výbor Ireny Stawinské v překladi Marie Skibniewské, Warszawa 1971; pravěpodobně čerpáno in: *Mesidées sur le théâtre*, Paris 1966.
- Cohen Gustave: *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français de Moyen Age*, Paris 1951.
- Cohen Gustave: *Le théâtre en France au Moyen Age*, Paris 1928.
- Copeau Jacques: *Naga scena*, výbor připravila Zofia Reklewska (Braunová), přeložila Marie Skibniewská, Warszawa 1972.
- Craig Edward Gordon: *O szlucce teatru*, výbor připravil Grzegorz Sinko, přeložila Marie Skibniewská, Warszawa 1964; pův. *On the Art of the Theatre*, London 1911.
- Decugis Nicole, Raymond Suzanne: *Le Décor de théâtre en France du Moyen Age 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, Kraków 1974.
- Eliade Mircea: *Sacrum, mýt, 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 dei principali teatri antichi e moderni*, Milano 1930.
- Erydecki 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*.
- Furtenbach Joseph: *O budowie teatrów*, přeložil a k vydání připravil Zbigniew Raszewski, Wrocław 1958.
- Gerkan Armin von, Müller-Wiener Wolfgang: *Das Theater von Epidauros*, Stuttgart 1961.
- Giedion Sigfried: *Czas, przestrzeń i architektura, narodziny nowej tradycji*, přeložil Jerzy Olkiewicz, Warszawa 1968.
- Goldoni Carlo: *Pamětníci*, přeložila Maria Rzepińska, Warszawa 1958; česky část I. *Paměti in: Komédie Svazek třetí*, Praha, 1957.
- Grotowski Jerzy: *Towards a Poor Theatre*, Holstebro 1968.
- Guerilla Street Theater: vyd. H. Lesnik, New York 1973.
- Gusmann Hans: *Theatergebäude*, díl 2.: *Technik des Theaterraum*, Berlin 1954.
- Guthrie Tyrone: *A New Theatre*, New York 1964.
- Hall Edward T.: *Ukryty wymiar*, přeložila Teresa Holówko, Warszawa 1978.
- Henderson M. C.: *The City and the Theatre: The History of New York Playhouses*, New York 1973.
- Histoire des spectacles*. In: *Encyclopédie de la Pléiade*, díl zpracovaný pod red. ved. Guy Durrutia, Paris 1965.
- Horowitz Bronisław: *Teatr operowy*, Warszawa 1963.
- Chambers Edmund K.: *Elizabethan Stage*, Oxford 1951.
- Izenour George C.: *Theater Design*, New York 1977.
- Joseph Stephen: *New Theater Forms*, New York 1970.
- Jottrand Franck: *Nový teatr amerikański*, 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 architektuře teatru*, Kraków 1967. „Sprawozdania PAN“, sešit 1-4.
- Kourilski François: *Le Bread and Puppet Theatre*, Lausanne, La Cite, 1971.
- Kowalski Jan Wierusz: *Dramat a kult*, Warszawa 1977.
- Kozień M.: *Wpływy zagadnienia organizacji przestrzeni teatralnej*, Politechnika Krakowska (stenois) 1975.
- Krassowski Feliks: *Scena Narasłująca. 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 (stenois) 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 Wilhelm: *Teatr starożytny. Matematyczne podstawy jego struktury w Wirtwinizacji w zabytkach*, Wrocław 1949.
- Le Lieu théâtral à la Renaissance. Etudes réunies et présentées par Jean Jacquot, Elie Konigson, Marcel Odon*, Paris 1968.

Bibliografie

- Le Lieu théâtral dans la société moderne. Etudes réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot*, Paris 1963.
- Les lieux du spectacle*, In: „L'architecture d'aujourd'hui”, No 152, Octobre-Novembre (monographie éristio).
- Lexique international de termes techniques de théâtre*, Paris 1959.
- Loise Stanisław: *Elementy przestrzeni teatralnej na przykładzie polskiego teatru współczesnego*, Politechnika Wrocławska (strojopsis) 1978.
- Marczak-Oborski Stanisław: *Teatr czasu wojny 1939-1945*, Warszawa 1967.
- Matore Georges: *L'espace humain*, Paris 1962.
- McLuhhan Marshall: *Wybór pism*, przełożył Karol Jakubowicz, Warszawa 1975.
- Mielzner Jo: *The Shapes of our Theatre*, New York 1970.
- Mihosz Czesław: *Ziemia Ulro*, Paris 1977.
- Mireaux Émile: *Życie codzienne w Grecji w epoce homeryckiej*, przełożył Stanisław Kolodziejczyk, Warszawa 1962.
- Molenda E.: *Happening a teatr*, Uniwersytet Wrocławski (strojopsis) 1976.
- Morawiec Elżbieta: *Józef Szajna. Plastyka, teatr*, Kraków 1974.
- Mściwiewski Adam: *Scena przestrzenna, możliwość jej architektonicznego kształtu i rozwoju*, Lwów 1938.
- Mullin Donald C.: *The Development of the Playhouse. A Survey of theatre Architecture from the Renaissance to the Present*, Berkeley and Los Angeles 1970.
- Mysł teatralna Młodej Polski*, Wybór sest. Irena Sławińska a Stefan Kruk, Warszawa 1966.
- Mysł teatralna polskiej awangardy*, Wybór sest. Stanisław Marczak-Oborski, Warszawa 1973.
- Nagler Aloys M.: *Source Book in Theatrical History*, New York 1959.
- Nepi-Modona Aide: *Gli edifici teatrali greci e romani*, Firenze 1961.
- Nicoll Allardyce: *Dzieje teatru*, przełożył Antoni Debnicki, Warszawa 1959; pův. *The Development of the Theatre*, London 1927.
- Nicoll Allardyce: *Masks Mimes and Miracles*, London 1931.
- Odin teatret. Experiences*, Holstebro 1973.
- Pepys Samuel: *Dziennik*, przełożyła Maria Dąbrowska, Warszawa 1952.
- Place for the Arts*, wyd. A. Schouvaloff, Liverpool 1970.
- Polbert Jacques: *Sétiographie. Sétiographie*, Paris 1971.
- Pronaszko Andrzej: *Zapiski scenografu*, Warszawa 1976.
- Raszewski Zbigniew: *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1977.
- Raszewski Zbigniew: *Scena teatru staropolskiego*, Wrocław 1953.
- Rey-Fland Henri: *Le cercle magique, essai sur le théâtre en rond a la fin du Moyen Age*, Paris 1973.
- Robinson H. W.: *Architecture for the Educational Theatre*, Oregon 1970.
- Schneider Richard: *Environmental Theatre*, New York 1973.
- Schein J.: *Espace global-polyvalent*, Paris 1970.
- Schubert Hannelore: *Moderner Theaterbau*, Stuttgart 1971.
- Skelton Geoffrey: *Wagner at Bayreuth. Experiment and Tradition*, New York 1965.
- Sourel Pierre: *Les salles à construire*, In: *Architecture et dramaturgie*, Paris 1950.
- Sourel Pierre: *Traité de scénographie*, Paris 1956.
- Souriau Etienne: *Le cube et la sphère*, In: *Architecture et dramaturgie*, Paris 1950.
- Southern Richard: *Changeable Scenery, its Origin and Development in the British Theatre*, London 1952.
- Southern Richard: *The Medieval Theatre in the Round*, London 1957.
- Southern Richard: *The Open Stage*, London 1953.
- Southern Richard: *The Seven Ages of the Theatre*, London 1957.
- Steinach K.: *Rozwój przestrzeni teatralnej w pracach Jerzego Grotowskiego*, Uniwersytet Wrocławski (strojopsis) 1979.
- Strunniło W.: *O uniwersalnych salach widowiskowych*, In: „Architektura” 1974/5.
- Strzelecki Zenobiusz: *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963.
- Sykes Gerald: *The Perennial Avantgarde*, New York, Prentice-Hall, 1971.
- Sytkusowie: *Helena i Szymon: O teatrze symulacyjnym*, Warszawa 1930.
- Szerszeń J.: *Ewolucja teatru*, In: „Architektura” 1974/5.
- Szatrowska K.: *Wpływ inscenizacji na kształtowanie architektury teatralnej*, Politechnika Gdańska (strojopsis) 1972.
- Targosz-Kretowa Karolina: *Teatr dworski Władysława IV*, Kraków 1965.
- Tatov Alexander Jakowlewicz: *Notatki reżysera*, przełożyła Janina Ludawska, Warszawa 1964; pův. *Zapiski reżysera*, Moskwa 1921; *česky Odpoutané divadlo. Zápisky režiséra*, Praha 1927; část též In: *Mejerchold (Tatov) Ochlopkov. Moderní tvůrčí divadlo*, přełożył a výběr uspořádal Karel Martinek, Praha 1962.
- Teatry polskie w trzydziestolecu (1944-1974)*, Słownik. Zpracovali Barbara Berger, Teresa Bogucka, Zbigniew Wilski, Maria Wosiak, Kryszya Zawadzka, „Pamiętnik teatralny 1975, č. 3-4.
- Theard H.: *La merveilleuse histoire du cirque*, Paris 1947.
- Thomson George: *Aischylos i Ateny*, přełożył Antoni Debnicki, Warszawa 1956; *česky Aischylos a Atheny*, Praha 1952.
- Tidworth Simon: *Theatres. An Illustrated History*, London 1973.
- Toole-Stott R.: *Circus and Allied Arts, a world bibliography (1500-1950)*, Derby 1962.
- Unruh Walter: *Theater Technik*, Berlin 1969.
- Vachangov Jevgenij: *Poszukiwania*, výběr uspořádal a přełożył Henryk Bieniewski, Warszawa 1967.
- Verdone Mario: *Teatro del tempo futurista*, Roma 1969.
- Villiers André: *Le Théâtre en Rond*, Paris 1958.
- Villiers André: *Théâtre et collectivité*, Paris 1953.
- Vitruvius Pollio Marcus: *O architekturyze ksiąg dziesięć*, přełożył Kazimierz Kumanteky, Warszawa 1956; fragment ve výboru a českém překladi Jaroslava Pokorného In: Vitruvius - Polux, *Antické divadlo*, knihovna divadelního prostoru, svazek 5, Praha 1944.
- Werner Eberhard: *Theatergebäude*, I. dtl: *Geschichtliche Entwicklung*, Berlin 1954.
- Wickham Glynn: *Early English Stages 1300-1600*, London 1959.
- Wieser F.: *Fêtes et coutumes chrétiennes de la liturgie au folklore*, Paris 1961.
- Yates Frances A.: *Theatre of the World*, Chicago 1969.
- Youngblood Gene: *Expanded Cinema*, New York 1970.

Výběrová bibliografie k problematice divadelního prostoru v češtině a ve slovenštině

K historickému vývoji divadelního prostoru v obecných divadelních dějinách:

- Blahnik Vojtěch Kristián: *Světové dějiny divadla*, Praha 1929.
 Brockett Oscar G.: *Dějiny divadla*, Divadelní ústav a Lidové noviny, Praha 1999.
 Moussinac Léon: *Divadlo od počátku po naše dny*, Bratislava 1965.
 Seml Matgorzata-Wysińska Elżbieta: *Slovník světového divadla, 1945-1990*, Divadelní ústav Praha 1998.

Odborné časopisy, materiály, periodické publikace:

Acta scenographica (navazuje na Informační zprávy Scénografické laboratoře), vydával nepravdivě v měsících sešitech Scénografický ústav, Praha 1960-1971 (celkem 11 svazků).
Amatérská scéna

Anotace bulletin Scénografického ústavu, Praha 1963-1967.

Divadelní revue, čtvrtletník, od roku 1989 (zkušební číslo), od roku 1990

Divadlo, Praha 1949-1970 (10 čísel ročně, v posledním roce pouze 3 čísla).

Dokumentační zprávy Scénografického ústavu (navazují na Anotační bulletin), Praha 1967-1970.
Informační listy o scénické technice, sešity 1-37, Knihovna divadelního prostoru, sv. 70, Scénografický ústav, Praha 1972.

Informační zprávy Scénografické laboratoře

Knihovna divadelního prostoru (1944-1946, pokračování v Knihovně divadelní práce v nakladatelství Osvěta - 4 svazky v letech 1950-1951. Od roku 1958 pokračovala ve vydávání monografických svazků Knihovny divadelního prostoru Scénografické laboratoře, pozdější Scénografický ústav).

Malá Anna: Soupis publikací Scénografického ústavu 1957-1965, Scénografický ústav Praha 1967, 79 s.

Prolegomena scénografické encyklopedie, části 1-20 (svazek 115 Knihovny divadelního prostoru), Scénografický ústav, Praha 1970-1973.

Scénografický obzor, Scénografický ústav, Praha 1958 (2 svazky), 1969-1973 po jednom svazku.
Scénografie, Divadelní ústav Praha 1963-1990.

Stavba, časopis Klubu architektů, t. 13, č. 5 věnované výhradně divadlu, Praha 1936.

Svět a divadlo, vydává Divadelní obec od roku 1990.

Závěrečné zprávy Scénografické laboratoře, Praha 1958-59, 76 s.

K problematice divadelního prostoru obecně:

Babiet Denis: *Metoda analýzy divadelního prostoru*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie* část 12, Praha 1972, s. 43-52.

Brook Peter: *Prázdný prostor*, in: *Divadlo*, ročník 19, 1969, č. 3-10, příloha.

Brook Peter: *Prázdný prostor*, Panorama, Praha 1988.

Brook Peter: *Místo pro hrací divadlo*, in: *Scénografie 1/1977*, Divadelní ústav Praha, s. 5-6.
 Černý František: *Zamýšlení nad divadelním prostorem*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, část 1, Praha 1970, s. 55-65.

Dieterich Margret: *Clouvek a scénický prostor*, in: *Scénografie* sv. 19, Praha 1968, s. 3-17.

Dvořák Antonín: *Divadelní a dramatický prostor*, Praha 1946, 51 s.

Eliaše Mireca: *Dějiny náboženského myšlení I-III*, OIKOYMENH, 1995, 1996, 1997

Chereau Patrice: *Dva rozhovory na téma Prostor pro hrací divadlo*, *Institucionalizovaný prostor*, in: *Scénografie* sv. 1, Praha 1977, s. 7-14.

Janderek Vladimír: *Prostor divadla*, *Architektonická studie. I. Transformace divadelního prostoru. II. Antika. III. Typ kukátkový. IV. Syntetické divadlo*, Srovnání v Divadelním ústavu, Praha 1944-45.

Karvaš Peter: *O priestore divadelnom a o priestore dramatickom*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, část 7, Praha 1971, s. 7-14.

Karvaš Peter: *Priestory v divadle a divadlo v priestore*, Tatran, Bratislava 1984.

Kouřil Miroslav: *Divadelní prostor a křesťanské mluví*, in: *Scénografie* sv. 19, Praha 1968, s. 18-47.

Kouřil Miroslav: *Divadelní prostor a výtvorníková úcta v divadle*, Praha 1945.

Kouřil Miroslav: *Rozhovory o scénografii*, Praha 1965.

Lajchla Ladislav: *Pohyb divadla*, Tatran, Bratislava 1989, 142 s. obr. Muryard Jean Pierre: *Každodenní prostor*, in: *Scénografie* sv. 1, Praha 1977, s. 15-18.

Pardyl Věkoslav: *Česko-anglický a anglicko-český odborný slovník divadelních výrazů a výrazů z uměleckých řemesel*, AMU, Praha 2001.

Pardyl Věkoslav: *Divadelní prostor: Násim klíčového hesla*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, část 1, Praha 1970, s. 77-84.

Pardyl Věkoslav: *Perspektiva*, AMU, Praha 1997.

Trager Josef: *Za divadelním prostorem*, in: *Stavba*, t. 13, č. 5, Klub architektů, Praha 1936.

Urmu Walthner: *Cyklorama - od Fortunyho po dnešek*, in: *Scénografie*, Praha 1967, s. 21-29.

Urmu Walthner: *Technický prostor jako předpoklad scénického prostoru*, in: *Scénografie* sv. 19, Praha 1968, s. 48-61.

Weyer Klaus: *Funkce divadelního prostoru*, in: *Scénografie* sv. 15, Praha 1967, s. 74-86.

K problematice divadelního prostoru v období starověku:

Frank A.: *Egypt*, in: *Scénografie* sv. 6, Praha 1965.

Groh František: *Řecké divadlo*, Praha 1909.

Hofmeister Ferdinand: *Násim literárních pramenů k dějinám římského divadla a hry ve starém Římě*, Praha 1912-1913.

Kolář Antonín: *Příspěvek k poznání nové komedie antické, zvlášť Menandrovy*, Praha 1923.

Kolář Antonín: *Řecká komedie*, Praha 1919.

Kraň Josef: *O scénarii řeckého divadla*, J. Otto, Praha 1888, 28 s.

Krejčí František: *O scénarii divadla řeckého*, Mladá Boleslav 1882, 36 s.

Štehlíková Eva: *Řecké divadlo klasické doby*, Ústav pro klasická studia, Praha 1991.

Vitruius (Marcus Vitruvius Pollio) a Pollux Julius: *Antické divadlo*, Praha 1944.

K problematice středověkého divadelního prostoru:

Arnott Peter D.: *Původ středověkého „divadla v kruhu“*, in: *Scénografie* sv. 2, Praha 1964.

Cohen Gustav: *Divadelní architektura ve středověku*, in: *Scénografie* sv. 6, Praha 1965.

Kongson Eli: *La représentation d'un mystère de la passion - à Valenciennes en 1547 (Préface mystérieuse o Umění v Valenciennes roku 1547)*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique 1969. Překlad Jan Kopecký in: *Prolegomena scénografické encyklopedie* část 14, Praha 1972, s. 61-82.

Divadelní prostor v období renesance:

Bejblík Alois: *Shakespeareův svět*, Mladá fronta, Praha 1979.

Bejblík Alois, Hornát Jaroslav, Lukáš Milan: *Alžbětinské divadlo*, Praha 1978–1985, 3 sv. Beránková Helena: *Shakespeareova scénografie*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie* část 17, Praha 1973, s. 7–17.

Lukáš Milan: *Anglické masques*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie* část 16, Praha 1973, s. 86–99.

Smoláková Vlasta: *Jevištní dekorace od Buonotentiho k Sabbatiniho v kontextu vývoje italské renesanční scénografie*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie* část 17, Praha 1973, s. 26–39. Southern Richard: *Co víme o architektuře alžbětinského divadla*, in: *Scénografie*, Divadelní ústav Praha 3/1966, s. 21–24.

Divadelní prostor v období baroka

Furtenbach Joseph: *Prospectiva*, Praha 1944.

Hilmera Jiří: *Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách*, Praha 1965.

Kazda Jaromír: *Brautuv Kuka*, *Pokus o teatologický rozbor*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, část 16, Praha 1973, s. 80–85.

Příčková Věra: *Barokní divadlo na zámku Českém Krumlově*, Praha 1993.

Zliske Harald: *Ložné divadlo a lizivní scéna – problémový přehled v moderní divadelní konstrukci*, in: *Scénografie* sv. 2, Praha 1978, s. 5–31.

V období Velké divadelní reformy

Babiet Denis: *Scénické revoluce dvacátého století*, in: *Scénografie* sv. 2, Praha 1976, 108 s., 68 obr. příloh.

Burian Emil František: *O nový divadelní prostor*, in: *Stavba*, t. 13, č. 5, Klub architektů, Praha 1936, s. 75–77, viz též: *České divadlo. Odkaz české divadelní avantgardy*, Divadelní ústav, Praha 1990, s. 88–92.

Elia Celestino: *Kam mří avantgarda ve Francii?*, in: *Scénografie*, Praha 1966, s. 37–46.

Frejka Jiří: *Lehký herce, čili o technice a výbec o dekoraci*, in: *Živé divadlo*, nakl. E. Pleskové, edice Urok, Praha 1936, s. 16–27, viz též *České divadlo (Jiří Frejka)*, Divadelní ústav, Praha 1980, s. 31–35 nebo též *České divadlo. Odkaz české divadelní avantgardy*, Divadelní ústav, Praha 1990, s. 92–96.

Frejka Jiří: *O novém jevištním realismu*, in: *Nová česká scéna. Umělecká beseda*, Praha 1937, s. 31–40, viz též *České divadlo (Jiří Frejka)*, Divadelní ústav, Praha 1980, s. 36–38 nebo též *České divadlo. Odkaz české divadelní avantgardy*, Divadelní ústav, Praha 1990, s. 97–99.

Gropius Walter: *Totalní divadlo*, in: *Scénografie* sv. 6, Praha 1965.

Honzl Jindřich: *Divadelní prostor*, Tamiar, hudební ležák, č. 6, Praha 1924, viz též in: *České divadlo. Odkaz české divadelní avantgardy*, Divadelní ústav, Praha 1990, s. 72–75.

Honzl Jindřich: *Francouzská divadelní avantgarda*, in: *Sláva a bída divadel*, Praha 1937, s. 86–110, viz též: *Základy a práce moderního divadla*, Orbis, Praha 1963, s. 71–91.

Honzl Jindřich: *Pohyb divadelního znaku*, in: *Slovo a slovesnost*, t. VI, č. 4, 1940, viz též: *K novému významu umění*, Orbis, Praha 1956, s. 246–260.

Honzl Jindřich: *Prostorové problémy divadla*, in: *Sláva a bída divadel*, Praha 1937, s. 163–177, viz též: *Základy a práce moderního divadla*, Orbis, Praha 1963, s. 148–159.

Honzl Jindřich: *Rozložené jeviště*, Odeon, Praha 1925, s. 101–106, viz též in: *K novému významu umění*, Orbis, Praha 1956, s. 127–129.

Hynar Jan: *Francouzská divadelní reforma*, Praha 1996.

Kleberg Lars: *Vztah jeviště a hlediště. K typologii ruského divadla XX. století*, in: *Scénografie* sv. 1, Praha 1977, s. 26–36.

Kopecký Jan: *Jacques Copeau*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie* část 17, Praha 1973, s. 43–49.

Kouřil Miroslav, Burian Emil František: *Divadlo práce. Studie divadelního prostoru*, Kolona, Praha 1938.

Mejerhold Vsevolod Emiljevič: *Přestavba divadla*, Praha 1964.

Piscator Erwin: *Politické divadlo*, Svoboda, Praha 1971.

Poertner Paul: *Experimentální divadlo*, Orbis, Praha 1965.

Scéna a malířství první čtvrtiny XX. století, in: *Scénografie* sv. 1, Praha 1970 (výběr statí různých autorů), 89 s., 24 obr.

Masové podívané, divadlo v pléneru

Braunich Heinrich: *Max Reinhardt*, Orbis, Praha 1969

Divadlo v Šarce, Fencel, Praha 1913, 23 s.

Kuběš Luďek: *Prostor davových divadel. K sociologii divadelního prostoru*, in: *Stavba*, t. 13, č. 5, Klub architektů, Praha 1936, s. 82–84.

Martinek Karol: *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*, Orbis, Praha 1967.

Mousenidis Takis: *Inscenace ve velkém prostoru*, in: *Scénografie*, sv. 15, Praha 1968, s. 62–79. Skála Antonín: *Divadlo v přírodě. Příručka pro pořadatele divadel pod širým nebem*, Svobodné učení selské, Praha 1930, 89 s.

Divadelní prostor v druhé polovině dvacátého století

Godardová Colette: *Luca Ronconi*, in: *Scénografie* sv. 1, Praha 1977, s. 79–93.

Grotowski Jerzy: *K chudému divadlu*, in: *Divadlo ročník 17*, 1967, č. 6, s. 1–6.

Guthrie Tyrone: *Obtížná otevřená scéna*, *Scénografie*, sv. 3, Praha 1966.

Kirby Michael: *Projekt Marilyn*, in: *Scénografie* sv. 1, Praha 1977, s. 94–100.

Knowlesová Dorothy: *Michel Parent a experimenty se simultaneitou*, in: *Scénografie* sv. 1, Praha 1977, s. 37–55.

Perry J.: *Odlišná pružná scéna*, in: *Scénografie* sv. 18, Praha 1968.

Schenk Johannes: *Pokus přenést ulici do hospody. Zpráva o Kreuzbergském pouličním divadle v Berlíně*, in: *Scénografie* sv. 1, Praha 1977, s. 71–78.

Scherbauer Petr: *Inscenování v nepravdělném prostoru*, KKS Ostrava 1989.

Jevištní technika, divadelní architektura, stavby divadelních budov

Allio René: *O konstrukci divadel*, in: *Scénografie* sv. 2, Praha 1964.

Beněš Jaroslav: *Scénografie a technika víceúčelových sálů*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, část 20, Praha 1973, s. 23–35.

Beněš Jaroslav: *Typologie divadelní ročny*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, část 13, Praha 1972, s. 27–47.

Beněš Jaroslav: *Úvod do problematiky jevištní mechanizace a kinetiky na scéně*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, část 7, Praha 1971, s. 14–28.

Barchin Michail: *Problémy vývoje divadelních a klubových budov v sovětské architektuře z let 1917–1940*, in: *Scénografie* sv. 2, Praha 1978, s. 66–82.

Brunstein Robert: *Architektura nezachráněného divadla*, in: *Scénografie* sv. 2, Praha 1964.

Bibliografie

- Dupavillon Christian: *Francie – divadelní prostor v roce 1977*, in: *Scénografie sv. 2*, Praha 1978, s. 54-65.
- Divadelní stroje a zázraky*, in: *Scénografie sv. 3*, Praha 1978, 93 s., 45 obr. příloh.
- Divadelní technické názvosloví. Názvosloví technických pojmů pro divadlo*, Scénografický ústav Praha 1967, 51 s.
- Edström Per: *Divadelní budovy v severovýchodní Evropě*, in: *Scénografie sv. 1*, Praha 1977.
- Gussmann H.: *Architektura a technické vybavení operní scény*, in: *Scénografie sv. 6*, Praha 1965.
- Hazucha Vladimír: *Javisková technika*, in: *Teorie dramatických umění*, Bratislava 1979.
- Hilmera Jiří: *Česká divadelní architektura*, Divadelní ústav Praha 1999.
- Hilmera Jiří: *Pražská divadla*, Praha 1995.
- Izenour George C.: *Počátky východního a vývoj stavby divadel ve Spojených státech amerických po druhé světové válce*, in: *Scénografie sv. 2*, Praha 1978, s. 32-53.
- Janděšek V.: *Prostor divadla*, Architektonická studie (strojopis v Divadelním ústavu), Praha 1944.
- Javorin Alfred: *Divadelní prostory v Čechách a na Moravě*
- Javorin Alfred: *Divadla a divadelní sály v českých krajích*, Praha 1949.
- Kittich Josef: *Divadla*, Praha 1961.
- Lajcha Ladislav: *Priestorové opusy Johana Brehmsa*, in: *Slovenské divadlo*, č. 34, Bratislava 1986, s. 17-68.
- Mařešová Sylva: *Tečna a její použití v divadelnictví*, in: *Interní studijní text, strojopis v Divadelním ústavu*.
- Partýl Věkoslav: *Divadla*, ČVUT, Praha 1973, 51 s., přílohy, tabulky.

Summary

The Theatrical Space

The foreign Reader should be informed that the author of the book „The Theatrical Space“ is a director, who has staged several plays in Poland and abroad, at the same time researching theatrical history and theory. These two factors, the practical experience of theatrical creation and the theatrical theory, contribute to the character of the book. This book is dedicated to the problems of theatrical „space“ and all its cultural, artistic, and social functions. The author is particularly interested in the situation of a man put into theatrical space and by this the humanistic aspect is fully exposed when all technical and scenographic problems are omitted.

In the introduction four sources important for the investigation of theatrical space are indicated: 1. theatres as buildings, fully preserved or in ruins, 2. iconography – in designs, plans, engravings, pictures, or photographs, 3. written materials – historical documents, treatises, guide-books, analytic studies, and 4. dramaturgy (playwriting). Then the author presents and criticises the bibliography of the problem, praising the fundamental work by George C. Izenour *Theatre Design* (New York, 1977).

As some terminological incongruities hinder the research, the author explains some basic terms of his work, e.g., „the Italian theatre“, „the Baroque theatre“, „the stage“, „the auditorium“, „the changeable space“. He also defines some terms introduced by him, as „the performing area“, „the space where the actor is performing or the place of theatrical action“, „the observation area“ – the place of a person present at a performance (spectator, witness, receiver, participant, or co-participant), and „the theatrical space“ – this being the whole performing and observation area at the time of a given action, the space where action takes place, where theatrical contacts between actors and spectators are brought about.

The chief part of the book consists of a study on the evolution of theatrical space in European culture. This is divided in subsequent chapters, whose contents are as follows:

Chapter 1 – Evolution of the theatrical space in Antiquity

The Greek theatre was born of the religious cult and was closely joined with it throughout four centuries (6th – 3rd B. C.). The whole theatre, the performing and observation areas, entrances, and installations serving for dramatisation of events, actors' rooms and passages for spectators – all these were organised around an altar. This was situated in the open air, in the centre of Cosmos. The evolution of space in the Greek theatre lay in gradual withdrawal from the central plan of the entire area, in elimination of the role of the altar, in joining together the area of performing with that of observation, in enlarging the former and diminishing the latter.

The altar stood in the middle of a Holy Precinct, and a path led to it from the nearby temple. Priests and chorus moved in the Precinct, and this was surrounded by the faithful who had previ-

ously taken part in a procession. First they made a full circle, then they left free one quarter of the circle, and finally a half of it, occupying three sides of the acting area. The free part made room for the temple, which was a replica of the temple of Dionysius. It was from this temple that the theatrical procession emerged. Also the theatrical action, a sacrifice on the altar standing in Holy Precinct, was the second one, as a repetition of the oblation made in the Temple of Dionysius. At first the theatrical temple was of wood and so were the seats for spectators. Some historians are misled – author says – by this provisional state of the temple. They take it only for a dressing-room and a store for properties. Of course it did serve for these purposes, too. The wooden structure may also be misinterpreted but the entire theatrical space was in the beginning evidently improvised, arranged with the simplest methods. It was only when the performances were fully established, developed, and officially included into the liturgical and state calendar, that the permanent theatre with stone seats and temple was built. But at that time the temple lost, to some extent, its sacred character and became an integrated part of the theatrical space. It was called the skene. It could be entered only by chosen actors (the cast of a drama) and by gods. This was a closed, protected, and secret place. The whole area, originally quite uniform, was gradually differentiated. A platform, called the proskenion, was constructed in front of the skene, which served for the actors. The area of performing became basically bipartite and two-level. The first level was formed by the orchestra, at first circular, then tending to a semicircle. The second level – the proskenion was raised, tending to enlarge. The observation area was on the slope of a hill. This was called the theatron. On the average it accommodated from ten to twenty thousand spectators. The theatron, originally almost natural, gradually came to be built of stone, adorned with columns. Likewise the building of the skene became richer and richer, its front wall (the Latin *frons scaenae*) lavishly decorated and furnished with numerous doors leading to the proskenion and the orchestra. The extended skene and theatron were soon integrated by the addition of side entrances (*parodos*) leading to the orchestra in between skene and theatron. They were vaulted and furnished with decorated paces. Thus the area, originally natural, became a product of culture.

The author goes on to talk briefly of the specific space of the Greek folk theatre which was quite poor and simple, having platform on trestles with steps leading to the ground, with curtain behind it and sometimes primitive decorations.

The Roman theatre was a continuation and evolution of the Greek theatre. The actors' area (*pulpitum*) increased, occupying a fair portion of the orchestra, the latter was diminished and lost its importance. The *frons scaenae* developed and the entire theatre, well integrated, became a separate, free-standing, secular building. Already in the hellenistic period the altar had disappeared from the orchestra and theatrical performances totally lost their cult character. The theatre became a mundane entertainment, like many others. But it could not withstand the competition, being much less attractive than the bloody combats of gladiators or devouring of people by wild animal that were displayed in amphitheatres. Old style theatres were now much smaller in size and normally they could take an audience of only a few thousand spectators. Finally the orchestra lost its original function and was filled with seats. The performing area was now uniform, single-level, and indirectly confronted with the observation area. The Roman theatre was cut off from the spiritual human sphere, the actors were separated from the spectators, the former being slaves and the latter free men. Man in the theatre was far away from nature, enclosed in walls. This theatre developed machinery and multiplied drastic effects – it became stunted.

Chapter 2 – Theatrical space in the Middle Ages

It is believed that after a long break the theatre was reborn in Western Europe as a religious spectacle performed in the church. This theory is correct but only fragmentarily. In fact, from the 10th century shows were ranged as illustrations of scenes from the Holy Scriptures, particularly those of the Passion and the Resurrection of Christ. On the other hand, even earlier, in spite of the disappearance of public and institutional theatres, the mediaeval culture practiced various rituals and ceremonies of the courtly or folk character, in towns and in the countryside, including some features of cult or of magic, always in theatrical fashion. From these derived all the mentioned performances in churches dealing with evangelical subjects. Of course the plays did not only provide simple entertainment in all western countries. Rather the Church took advantage of the people's predispositions and love for any theatre, public or secret, practiced regularly and cyclically, and used them for its own purposes. Celebrations were bound up with the annual changes of nature, with repeated cycles of agricultural and craft work, such as sowing, harvesting, the vintage, fishing, and hunting. Occasional feasts associated with weddings, births, funerals, the beginnings of journeys and returning from them, official or private visits, coronations, anniversaries of important events, court sessions, banquets, and executions – these formed other topics of inspiration. In all these ceremonies some elements were connected with the theatrical art: the intentional action, dramatic events, taking part persons, dialogues and spoken monologues, recitation, songs, dramatic behaviour, the use of special dress and object, and finally the factor of purposely organised, divided and expressive, meaningful space. It was a natural space, not separated from other social spaces, for everyday use, for common, practical or ritual functions. The performances did not change the space, nor camouflage it though it was articulated, intensified, increased in suggestiveness. Various points of the space were taken into consideration, the were joined with passages. All these ceremonies and rituals were significant in movement and differentiation of action. The religious theatre of the 10th century was based on these principles. Two or more places of action were arranged in a church and with simple conventional means the coming of the Three Marys to Christ's Tomb was represented. The growth of the mediaeval theatre lay in multiplication of places of action, in complicating, extending, and decorating these places. Shows were prolonged for hours, days, even weeks. Finally they were taken out from the churches to the city open spaces, market squares, and streets.

„The mansion“ constituted the most important element organising the space of the mediaeval theatre. It was approachable by steps, a ramp, or simply by a ladder, thus the space was on two levels. The raised level was used for various plays or for seats for spectators, the lower level, covered with curtains, served for performing, also as an actor's dressing room, or a hiding place for machinery: traps, instruments producing fire or smoke, etc. In Italy, Spain, and England mansions on wheels were common: the theatre was moveable. „Mansions“ were put in churches, squares, Roman amphitheatres, or dry city moats. Sometimes a set of mansions was arranged in a circle and this form was typical as a developed mediaeval theatre. The area of observation was around the performing area, or, conversely, the spectators were settled in the centre and the action was developed all around them. The space of the mediaeval theatre was basically bipartite and two level. The lower area, being the base of the mansions, was common, indefinite, universal, making at the same time the extension of separate upper areas, strictly articulated, developed, containing decorations.

Though the calendar of cultural history indicated already the time of Renaissance and of Baroque, the mediaeval theatre was still in existence, almost till the end of the 17th century. Along with rich forms used for performing mystery, miracle, or moral plays, a poor folk theatre was popular, with simple forms and spaces, with moveable platforms and curtains, or with primitive rooms, with rugs as a backdrop. The decline of the mediaeval theatre began when shows were shifted to interiors. Mansions were radically decreased in size and so were their number and tech-

nical standard. Naturally the audience diminished as well. Secular motifs prevailed over religious elements.

Chapter 3 – Theatrical spaces of the Renaissance

In the history of theatrical space the Renaissance was particularly fertile. There were various types of performances and various kinds of theatrical space, but for a long time there was no theatrical building. This appeared only at the end of the period. Four basic varieties of theatre developed in the 15th and 16th centuries: 1. the mystery, mass, open-air theatre, originating in the Middle Ages, cultivated by town guilds, 2. The folk theatre, presented by small travelling companies, in spaces arranged by moveable gadgets, 3. The theatre of humanists, a kind of laboratory theatre at universities and the courts of rich patrons of art, based on studies of ancient theatre (Vitruvius-buildings) and ancient dramas (Terentius, Plautus, Seneca), and 4. The court theatre, arranged for special occasions, mostly for holidays, having the character of amusement, located in halls and courtyards.

Each type developed separately and profusely, but as the result of some links and affiliations two synthetic forms were created: 1. The English Renaissance theatre based chiefly upon folk and mediaeval traditions but confronted with humanistic thought. Not much different were the Spanish theatre and the Dutch theatre, but they, were lacking in the humanistic elements typical for the Renaissance. They were rather an outgrowth of the mediaeval theatre than a new creation. In England, however, there was born an original theatrical space, summing up all historical experiences in the field: the first modern theatre building of definite form, with two-level and bipartite performing area, which exposed the actors and made direct contacts between them and the spectators. 2. The Italian Baroque theatre based on court tradition connected with one-sidedly interpreted antiquity: some not very clearly formulated advice concerning decorations, without rules of organisation of the total theatrical space. A theatre building was constructed with a boxstage, suitable for exposing decoration but radically separating the spectators from the actors.

The English synthesis was destroyed after some decades and was not continued. The Italian synthesis won wide social support and spread all over the world. Till the present day it is the prevailing form.

Chapter 4 – The building of the Baroque theatre

The Baroque theatrical space emerged in Italy in a very short time, somewhere between 1620 and 1640. There came into existence a free standing, city, public theatre building. In the philosophical aspect the Baroque theatrical space reflected the conviction of the basic cognizability and measurability of the world, of its subordination to the law of nature and the human mind. In the social aspect it originated from courtly ceremonies, festivals, and entertainments produced for the elite. In the aesthetic aspect it was dependent on painting and machinery, favoured the opera and the ballet, and not so much the straight play, formally taken, the theatrical space was limited and divided.

The Baroque theatrical space was confirmed by the Enlightenment. It was again a reflection of the basic notion of the epoch on the radical splitting of reality, consisting of the abstract world of science and of the concrete world of nature. Thus the material and cognizable outer world was opposed to the secret, unexplored, inner world of man. The outer world was a desirable object of study and even of a cult (deism), while the inner world was considered inferior and illusive. Only romanticism was to change this opinion. A „machinist“ of the Baroque theatre, the master of changes of decorations and of scenic effects, unseen by the spectators, the director of all that happened during a performance, and that was strictly calculated, such as the length of ropes, weights and counterweights, number of turns of wheels – corresponded to the Enlightenment's vision of the „Great Watch-maker“ winding up the clock of the World. All metaphysics was absent in this

theatre. The space of the Baroque theatre was degraded, not cosmic, even not calculated on the human scale but on the scale of objects.

Theatrical buildings appeared in Europe in waves. In the 17th century, from the twenties till the sixties, about 30 theatres were constructed in Italy, in Venice alone between 1622 and 1676 more than a dozen. Italian architects built theatres and arranged halls throughout Europe. In Dresden, in the years 1664-1734 seven theatres were opened, in Paris, in the 17th and 18th centuries, six large new theatres were built apart from a number of small and modest ones. After the Restoration (1660) 20 theatrical buildings appeared in London, and some others in provincial towns. This same wave also reached North America, where the first theatre was constructed in Williamsburg in 1718, with some 20 more theatres in various towns by the end of the 18th century, and also South America, where the first theatre was erected in Rio de Janeiro, in 1748.

Since the Baroque one can speak about „the stage“ as a uniform, flat area of performing located inside a big box with an opening in front for the spectators. Its principal feature was its unarticulated interior. The stage was separated from the auditorium by a thick scenic frame and, as a rule, by the orchestron, as well as by a curtain. The auditorium was very differentiated, containing the parterre, where also standing places were reserved (up till the end of the 19th century, and sporadically even in our century) and several floors of boxes each being for a few persons. The first floor boxes were reserved for the aristocracy, the second and higher floors for the bourgeoisie, the highest floor being a balcony with simple benches for the poorest public.

Throughout the 19th and the 20th centuries theatres in the Italian style were constructed everywhere, being furnished with new technical appliances, such as gas and electric lights, hydraulic traps, projectors, stereophonia and computer programming lighting. However, already in the 19th century the Italian theatre became a subject of criticism. In the beginning of this century, in Dublin, London, and Paris were built some theatre-circuses, having Italian stages and rich machinery but also an arena in the parterre. The Italian stages and rich machinery but also an arena in the parterre. The Italian theatre was questioned by Romantics. Adam Mickiewicz tried to prove its artistic inefficiency, and Ludwig Tieck experimented in reconstructions of the Shakespearean stage. At the end of the century the theatre directors were attracted by ancient ruins, amphitheatres, and odeons. They also arranged gigantic open air performances.

Chapter 5 – From the first to the Second Reform of the Theatre

The first modern theatre was built in 1876 at Bayreuth after a concept of Richard Wagner. Criticism of the Baroque theatrical space was intensified when the Great Reform of the Theatre started and became fruitful in the field of theory. The attitude towards the traditional space was changed: it was not accepted without reservations. Large spaces outside theatre buildings were occupied for performances, vast shows were given in the streets, circuses were adopted for theatrical purposes. Many new designs, projects and models of new theatre buildings, most of them utopian, not feasible, appeared in the thirties of the 20th century. At the same time, on the basis of earlier experience, a new idea of theatrical space was formulated and put into practice. This was an idea of the theatre with changeable space. The first theatre of this type was constructed in 1933 in Warsaw. Changeability became a fundamental feature for all new realisations of the theatrical space in the second half of this century. On a limited scale it was used in large theatres which chiefly experimented with the forstage and with the scenic frame. The forstages were enlarged or diminished, and the frames regulated, even totally hidden in walls. Much more changeability was introduced in small theatrical halls. They were constructed in such a way that the areas of performing and of observation could be freely situated according to the needs of each play. This changeable space became an alternative to the Italian theatre, after 300 years of its domination. The second alternative was the general withdrawal from the theatre building, the exodus from the theatre. Already from the end of the 19th century, as has been mentioned, the theatre men sought

Summary

for their actions some natural space. Since the seventies of our century this tendency has again intensified.

The development of the theatrical space in the 20th century was strongly influenced by painters. Already in the beginning of the First Reform they collaborated with theatres and produced stage designs. Paris was the principal centre of this activity, particularly the Théâtre d'Art of P. Faut and Théâtre de l'Oeuvre-Poe, as well as the Russian Ballets of Diaghilev.

There has constantly been a stubborn attempt to furnish theatres with new technical appliances but rarely with an artistic effect. So far no new synthesis of the theatrical space was crystallised; perhaps it is still to come, or the development of the theatre will continue with several separate and divergent streams. But one thing is certain: as it was in the beginnings the theatrical space will be an emanation of man, in his rich entirety of his body and spirit, in his attachment to the Earth, and his yearning for the Cosmos.

Chapter 6 – Conclusion

Summing up his study the author points out four basic cycles of transformation of the theatrical space: 1. The cycle of Antiquity, 2. The cycle of the Middle Ages, 3. The cycle of the Renaissance English theatre (or of the Shakespearean stage), and 4. The cycle of Baroque theatre. In all cycles the rules of organisation and of shape of the theatrical space were defined in a relatively short time. The whole future history is a slow evolution or rather the degeneration and elimination of values which were the cause of articulation of the given type of space. The Shakespearean theatre is an exception because it could not develop, being stopped by the Puritan prohibition of 1642 in England.

There are some similarities in history of theatrical space in the 20th century and in the Renaissance, as in both periods various types of this space were adopted and various possibilities tried.

After this historical research the author gives some of his reflections and postulates as to the relations between the ways of creation of the theatrical space and the general vision and concept of reality in each epoch. He formulates and develops several demands towards future constructors of the theatrical space. It should always be in the service of dramaturgy, to help in man's activity, to be a true meeting place, it should also to enable man to take part in a sacred act.

A large iconography and numerous tables are included in the book. In the illustrations and captions the Reader will find the necessary factographic material. A bibliography and indexes of names and theatres supplement the work.

Translated by Zdzisław Zygmunt Jr.

O autorovi

KAZIMIERZ BRAUN se narodil 29. 6. 1936. Vystudoval polonistiku na univerzitě Adama Mickiewicze v Poznani (1954-1958) a režii na Vysoké divadelní škole ve Varšavě (1958-1962). Od roku 1961 pracoval jako režisér v divadlech ve Varšavě, v Lodži, v Gdaňsku a v Toruni. V roce 1967 se stal ředitelem a uměleckým šéfem v Divadle Juliusza Osterwy v Lublinu. V letech 1975-1984 byl ředitelem a uměleckým šéfem Teatru Współczesného ve Wrocławu. Pro své občanské postoje byl v roce 1984 z místa ředitele odstraněn.

V Polsku i v zahraničí realizoval Kazimierz Braun více než sto dvacet divadelních a televizních inscenací. Kromě světové dramatiky (Shakespeare, Brecht, Pirandello, Camus, Beckett, Ionesco) orientoval svou tvorbu především na inscenace her polských autorů – Stanisława Wyspiańskiego, Juliusze Słowackého, Cypriana Norwida, Witolda Gombrowicze, Sławomira Mrożka. Největší možnosti k sebevyjádření, blízký způsob myšlení i zájem o shodné divadelní problémy našel Kazimierz Braun v „poeticko-realistických“ textech Tadeusze Różewicze (Přeměňovaný akt, Kartotéka, Stará žena vysedává, Bílé manželství, Konec hladomřivce, Past, včetně vlastních adaptací Różewiczových textů – Prohlášení a Přirozený přírůstek).

Souběžně s režijní praxí se Kazimierz Braun zabývá historií a teorií divadla. V letech 1972-1974 přednášel teatrologii na univerzitě v Lublinu, a 1974-1985 na univerzitě ve Wrocławu. Během let 1978-1985 vyučoval také herectví a režii na Vysoké divadelní škole v Krakově. Poté, co mu byla v Polsku znemožněna i pedagogická činnost, odešel pracovat do USA. Od roku 1987 vedl katedru herectví a režie na univerzitě v Buffalo ve státě New York, kde se stal v roce 1989 řádným profesorem.

Výsledkem teoretické a pedagogické činnosti Kazimierze Brauna jsou četné studie a články publikované v odborném tisku i knižně. Z nejvýznamnějších prací Kazimierze Brauna knižně vydaných v Polsku: Teofil Trzebiński (spolu s Zofíí Braunovou), Varšava 1967; Notatki reżysera (Zápisky režiséra), Lublin 1970; Cypriana Norwida teatr bez teatru (Norwidoovo divadlo bez divadla), Varšava 1971; Teatr Wspólnoty (Divadlo komunity), Krakov 1972; Nowy teatr na świecie 1960-1970 (Nové divadlo ve světě 1960-1970), Varšava 1975; Druga Reforma Teatru (Druhá divadelní reforma), Wrocław 1979; Przeszłość teatralna (Divadelní prostor), Varšava 1982; Wielka Reforma Teatru (Velká divadelní reforma), Wrocław, 1984; Nadmiar teatru (Přemíra divadla), Varšava 1985; Języki teatru (Jazyky divadla, spolu s Tadeuszem Różewiczem), Wrocław 1989. Kazimierz Braun je rovněž autorem několika próz i četných divadelních a televizních scénářů, adaptací a překladů.

Rejstřík jmený

A				
Abramovič Max	238	Barberini Antonio	141	
Accius Lucius	16	Barberini Mateo viz. Urban VIII. papež		
Affleck Andrew F.	116, 186, 247	Barberini Taddeo	141	
Aischylos	20, 138	Barchin G. B.	181, 191	
Albee Edward	143	Barchin Michail G.	110, 181, 199	
Albert M.	191	Barrault Jean Louis	76	
Aleotti Giovanni Battista	71, 236	Bartůšek A.	198	
Allen Edward	17, 191	Bätzner Helmut	116, 187	
Allen James Turney	191	Bauer-Heinhold M.	191	
Allévy-Viala Marie-Antoinette	8, 191	Beaileu H.	192	
Allio René	199	Beck Julian	128	
Aloi Roberto	191	Beckett Samuel	164	
Altman George	191	Bejblík Alois	17, 192, 198	
Alžběta I. anglická královna	17	Beneš Jaroslav	199	
Andronicus Livius	16	Beránková Helena	198	
Appia Adolphe	106, 191, 243	Berger Barbara	195	
Apuleius Lucius	16, 191	Brady L.	192	
Aristio Ludovico	132	Bibbiena Bernardo da	70	
Arnott Peter D.	197	Bieber Margarete	192	
Arrabal Fernand	76	Bieganski Piotr	192	
Arraud Antonin	191	Biehn Heinz	192	
Ashwellová Maria	17	Bieniewski Henryk	195	
Astley	96	Biedkowski Stanisław	22	
B		Bitiská Joanna	22	
Bab Julius	191	Biner Pierre	192	
Bablier Denis	191, 194, 196, 198	Björneboe Jens	255	
Bahník Václav	191	Blahnik Vojtěch Kristian	196	
Bälsner Helmut	257	Blonski Jan	191	
Balten Pieter	231	Blume Bernard	112	
Barba Eugenio	128, 255	Bogucka Teresa	195	
Barbchowska B.	191	Bogusławski Wojciech	130, 180	
		Boll André	192	

Rejstřík jmený

Bonnard Pierre	106	Czarnocka Jadwiga	22	
Bouhélier Saint-Georges de	179	Čechov Anton P.	98	
Bowman N. A.	192	Černý František	196	
Bożyk Eugeniusz	7, 192	D		
Brandt Carl	100, 242	Dąbrowska Maria	18, 194	
Braslawski Pierre	116, 185	Đagilev Sergej	106	
Braunich Heinrich	199	Dalcroze Émile viz. Jaques-Dalcroze Émile	186	
Braun Kazimierz	10, 127, 192, 193, 254	Davis, architekt	192	
Braun Zofia	190, 191, 193	Debnicki Antoni	8, 194, 195	
Braun Maryša B.	198	Decugis Nicole	192	
Brecht Bertolt	164, 192	Dee John	139	
Brockett Oscar G.	196	Deilmann Harald	187, 257	
Broniewski Władysław	148	Denis Maurice	106	
Brook Peter	132, 133, 192, 196	Desbarats, architekt	116, 186, 247	
Britckwald Otto	100, 242	Dietrich Margret	196	
Brustein Robert	199	Dimakopoulos, architekt	116, 186, 247	
Bryła Stefan	113, 119, 182	Dostojevský F. M.	255	
Büchner Georg	76	Dullin Charles	108	
Buonaiuti	198	Dunne Guy	193	
Burbage James	139	Dupavillon Christian	200	
Burian Emil František	182, 198, 199	Düttmann Werner	185	
Burnacini Giovanni	174	Duvigneaud Jean	192	
Burnacini Lodovico Ottavio	174	Dvořák Antonín	196	
Byron George Gordon	128	Dzieduszycka Maria	192	
C		E		
Cailliau H.	232	Ebbecke Karl	119, 181	
Calderon de la Barca Pedro	128, 130	Edström Per	200	
Caneva Vittorio	184	Eisner Pavel	21	
Carcopino Jérôme	192	Eliá Celestino	198	
Carli Carlo de	183	Eliaide Mircea	192, 196	
Carlu Jacques	186	English John	183	
Carmineci Antonio	183	Erter Fritz	182	
Casarano	240	Ernst Max	106	
Cicero Marcus Tullius	16	Ethelwold, biskup z Winchesteru	52	
Ciolek Tadeusz Maciej	192	Euripides	138, 179	
Claude Paquita	183	F		
Claudel Paul	76, 161, 164, 192	Fairfield, architekt	183, 250	
Cocteau Jean	128	Ferrario J.	192	
Cohen Gustav	197, 192	Fischer Herbert	184, 246	
Copeau Jacques		Fludd Robert	139, 238	
	108, 111, 130, 180, 182, 192, 199, 244, 253	Foreman Richard	106	
Craig Edward Gordon	106, 192	Fort Paul	106	
Cuisinier Jacques	185	Fouquet Jean	60, 232	
Cynkaiš Zbiginiew	22	Franconiové (bratři)	96	

Rejstřík jmený

Frank A.	197	Heczyk Stanisław	22
Frazen Ulrich	186, 187	Hoffmeister Ferdinand	197
Frejka Jiří	198	Hofmannstahl Hugo von	179, 180
Freud R.	191	Hołowko Teresa	193
Frydecki Andrzej	8, 193	Homér	17
Fuchs Georg	182, 193	Honzl Jindřich	198
Furtnebach Joseph	8, 19, 172, 193, 198, 239	Hoogstraten Samuel von	12
G		Horowitz Bronisław	193
Gall Iwo	113	Huges Glen	183
Gémier Firmin	108, 130, 179	Hyvnar Jan	198
Genet Jean	125	Chambers Edmund K.	17, 193
Gerkan Armin von	193	Cheneau Patrice	197
Giedion Sigfried	193	I	
Godardová Colette	199	Ibsen Henrik Johan	143
Godwin Edward	179	Ionesco Eugène	161
Goethe Johann Wolfgang	166	Izenour George C.	9, 22, 142, 185, 193, 200, 246
Goldoni Carlo	18, 193	J	
Górawski Jerzy	256	Jacout Jean	193, 194
Gray Terence	182	Jakubowicz Karol	194
Greenen G. G.	185	Jandajsek Vladimír	197, 200
Grillietto Gianni	184	Jacques-Dalcroze Emilie	130, 180, 243
Grob František	197	Jaročki Jerzy	125, 126
Gropius Walter	77, 123, 124, 181, 198	Jasziński Krzysztof	132
Grotowski Jerzy	128, 193, 199, 256	Javorin Alfred	200
Gruninger Johannes	172	Jędrkiewicz Edwin	191
Grzegorzewski Jerzy	125	Jellcoce Ann	183
Gutlaumont Bernard	116, 187	Jevrejnov Nikolaj	130, 180
Gussmann Hans	193, 200	Johansen John M.	187
Guthrie Tyrone	142, 183, 193, 199, 250	Johnson Philip	258
H		Joly Michel	186
Haas František	21	Jones Inigo	83
Hall Edward T.	193	Joseph Stephen	193
Hall Peter	187	Jottrand Franck	193
Hämer H. D.	184, 246	Jouvet Louis	182, 244
Harrison Wallace K.	258	Joyce James	125
Hauptmann Gerhart	21	K	
Hausen Max von	116, 184, 187, 257	Kajzar Helmut	164
Hayes David	187	Kalinowski Witold	192
Hazucha Vladimír	200	Kantor Tadeusz	106, 129
Heiden D.	114	Kaprow Allan	193
Henderson M. C.	193	Karpowicz Tymoteusz	149
Henslowe Philip	17	Karvaš Peter	197
Hera Janina	191	Kazda Jaromír	198
Hilmera Jiří	198, 200		

Rejstřík jmený

Kindermann Heinz	197	Lerlere Helene	193
King Martin Luther	162	Lesnik H.	193
Kirby Michael	193, 199	Lewerenz Sigurd	114, 183
Kittrich Josef	200	Little Robert M.	116, 183
Kleberg Lars	199	Littmann Max	182
Knight, architekti	186	Loos Adolf	108, 181
Knovlesová Dorothy	199	Lose Stanisław	22, 194
Kočanowski Jan	130, 180	Ludawska Janina	195
Kokoschka Oskar	106	Ludvik XIV, francouzský král	96
Kolář Antonín	197	Lugne-Poe Alexandre	108, 179
Kolodziejczyk Stanisław	194	Luksš Milan	198
Komnison Elle	193, 197	Lurii Casimiro	174
Kopecký Jan	191, 197, 199	M	
Korski Witold	193	Maccowan Kenneth	191
Kossobudzki Leszek	191	Mackey, architekti	186
Kott Jan	22	Majakovskij Vladimír	164
Kounitsky Françoise	193	Malá Anna	196
Kouřil Miroslav	182, 197, 199	Malina Judith	128
Kowalski Jan Wierusz	193	Malraux André	124, 184
Kozien M.	193	Manley Marion I.	116, 183
Křál Josef	197	Marczak-Ohorski Stanisław	194
Krassowski Feliks	113, 193	Maré Rolf de	106
Krejčí František	197	Marošová Sylva	200
Króľ-Kaczorowska Barbara	8, 33, 193	Marie, rakouská císařovna	71
Kruczkowski Leon	163	Marlowe Christopher John	128, 139, 256
Kruk Stefan	194	Marínek Karel	195, 199
Kuběš Luděk	199	Maroté Georges	194
Kumaniecky Kazimierz	195	Mauro Alessandro	174
Kurphy, architekti	186	McLuhhan Marshall	194
Küster A.	233	Medrani Antonio	240
L		Mejerchold Vsevolod Emiljevič	108, 110, 119, 121, 181, 195, 199
Lajcha Ladislav	197, 200	Melnitz William W.	191
Lallerstedt Erik	114, 183	Mickiewicz Adam	96, 125, 160, 161, 256
Lampart B.	193	Mielziner Jo	9, 1185, 194
Lana Serge	22	Mikuláš z Wilkowiecka	54
Lastun Denis	116, 142, 187, 260	Miller Arthur	163
Lattuada Vittorio	184	Mitosz Czesław	194
Laurenschläger Karl	99, 100	Mireaux Emilie	194
Lawrenson T. E.	193	Miró Juan	106
Leacroft Richard	193	Misiotek Edmund	191
Lebensold, architekti	116, 186, 247	Mnouchkine Ariane	132
Léger Fernand	106	Moisevišich Tanya	183
Leon X, papež	70	Molenda E.	194
Lepik Wilhelmína	193		

Rejstřík jmený

Morawiec Alžběta	194	Perinetti André Louis	187
Moro Peter	186	Perré Auguste	182
Motta Fabricien Camini	172	Perry J.	199
Mousenidis Takis	199	Picasso Pablo	106
Moussinec Léon	196	Piemarini Luigi	240
Moya Hidalgo	185, 250	Piscator Erwin	
Mozart Wolfgang Amadeus	99	Plan Bernhard	76, 77, 108, 121, 123, 124, 181, 199
Mściwujewski Adam	113, 194	Plantus	116, 187
Müller-Wiener Wolfgang	193	Plantus	65, 69, 140
Mullin Donald C.	9, 194	Poelzig Hans	182, 243
Munch Edward	106	Poethner Paul	199
Muyard Jean Pierre	197	Pokorný Jaroslav	19, 195
N			
Nagler Aloys M.	194	Polier Jacques	186, 194
Natanson Wojciech	8, 191	Pollux Julius	197
Neppi-Madona Alde	194	Polykleitos	227
Nicoll Allardyce	8, 9, 194	Powell Philip	185, 250
Némrovic-Dančenko Vladimir I.	99	Pozzo Andrea	172
Norwid Cyprian Kamil	15, 155, 161	Prampolini Enrico	106
O			
O'Horgan Tom	76	Preston Travis	22
O'Neill Eugene Gladstone	163	Pronaszko Andrzej	
Oborski Stanisław		Prácková Věra	106, 107, 113, 119, 181, 182, 194
Oborski Stanisław		Pulitz Egon	198
Oddon Marcel	193	Q	
Ochlopkov Nikolaj	113, 195	Quinquet	95
Oleński Jacek	192	R	
Olivier Laurence	187	Raszewski Zbigniew	8, 193, 194
Olkiewicz Jerzy	193	Rave Ottwin	116, 184, 187, 257
Opalski Józef	126	Reinhardt Max	
Oskann L. R. T.	185	108, 130, 131, 142, 179, 180, 182, 199, 243	
Osterna Juliusz	108, 109, 130, 180	Rekowska Zofia viz. Braun Zofia	
Otroupaik Alois	19	Rey-Flaud Henri	9, 194
P			
Pakcińska Maria	192	Reymond Suzanne	192
Palladio Andrea	71, 172, 234	Rischbieter H.	191
Palladio Scilio	71, 234	Rittner Tadeusz	163
Paquet Alfons	76	Robinson H. W.	194
Pardyl Věkoslav	15, 197, 200	Roiigny Jean de	172
Parent Michel	199	Rojó Jerry	22, 129
Pawlikowski Tadeusz	111	Ronconi Luca	132, 199
Peritliä Tino	186	Roskotten H.	266
Pepys Samuel	17, 194	Rounthwaite, architekti	183, 250
Perfall Karl	100	Rozén Daniel	22
		Rózewicz Tadeusz	125, 127, 148, 164, 254
		Ruhau Werner	116, 184, 187, 257

Rejstřík jmený

Rydzewski Erazm	16	Southern Richard	9, 183, 194, 195, 198
Rezpínska Maria	18, 193	Staniewski Włodzimierz	134
S			
Saarienen Eero	185, 258	Stanislavskij Konstantin S.	99
Sebbattini Niccoló	71, 172	Stehlková Eva	197
Saltmann Alexander	243	Stelmach K.	195
Savig O.	255	Stiebitz Ferdinand	17, 191
Saturini Francesco	174	Strand Oskar	119, 181
Savary Jerome	132	Strete Peter	17
Scamozzi Vincenzo	71, 234, 235	Streit Andreas	108, 181
Seeberg P.	255	Strizic Zdenko von	119, 181
Senil Malgorzata	196	Strumillo W.	195
Semper Gottfried	100	Strzelecki Zenobiusz	8, 195
Seneca	69	Strzeniech Jaroslav	22
Serlio Sebastiano	70, 172	Stubbs Hugh	185, 246
Servatowski Władysław	22	Swinarski Konrad	8
Shakespeare William		Sykes Gerald	195
20, 139, 141, 142, 162, 163, 179, 198		Syrkus Helena	182, 195
Shepard Samuel	164	Syrkus Szymon	113, 119, 181, 182, 195
Schäfer Fritz	186, 248	Szajna Józef	106, 125, 194
Schechner Richard	22, 129, 194	Szczepan J.	195
Schein J.	194	Sztafowska K.	195
Schenk Johannes	199	Szymanska Hanna	191
Scherhaufert Petr	199	Štejn Alexandr	125
Schiller Friedrich	76, 112, 246	T	
Schiller Leon	8, 102, 130, 162, 180	Tajrov Alexander Jakovlevič	195
Schlemmer Oskar	106	Targosz-Kretowa Karolina	195
Schnouloff A.	194	Terentius Publius Afer	65, 145, 161, 172
Schubertová Hannelore	9, 110, 123, 194	Theland H.	195
Schumann Peter	132	Thomson George	195
Schwitters Karl	106	Tidworth Simon	195
Silverman M.	192	Tieck Ludwig	100
Sinko Grzegorz	192	Tolstoj Lev Nikolajevič	99
Sise, architekt	116, 186, 247	Toole-Stott R.	195
Skella Antonin	199	Topol Josef	20
Skelton Geoffrey	192	Toulouse-Lautrec Henri	106
Skrupnicka Maria	192	Trager Josef	197
Skorupski Kazimierz	22	Treschel Johannes	172
Shawinska Irena	192, 194	Trithart E.	266
Słowacki Juliusz	21, 128, 130, 148, 163, 256	Trzeński Teofil	108, 130, 180
Smoláková Vlasta	198	U	
Sofokles	65, 69, 71, 100, 138, 140, 161	Umrath Walter	195, 197
Somet Pierre	186, 194	Urban VIII, papež	141
Soutiau Etienne	194	Uzon Jan	187

Rejstřík jmenový

V				
Vachangov Levgenij B.	195	Weyer Klaus	197	
Vachangov S.	110, 181	Wickham Glynn	195	
Vápeník Rudolf	192	Wieser F.	195	
Vérard Antoine	172	Wiłski Zbigniew	195	
Verdone Marie	195	Wilson Robert	106, 125, 132	
Vigaraní Gaspare	174	Wikiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy)	8, 161	
Villar Jean	131, 253	Witt Johannes de	17, 238	
Villiers André	183, 195	Wogensky André	186	
Vitruvius Marcus Pollio		Wosiek Maria	195	
18, 65, 69, 70, 74, 161, 172, 195, 197		Wright Frank Lloyd	185	
Vondráček Jiří	192	Wysinska Elzbieta	196	
W		Wyspiański Stanisław		
8, 106, 111, 128, 131, 142, 164, 256				
Wagner Richard	100, 103, 194, 242	Y		
Warren, architekt	186	Yates Frances A.	9, 195	
Wasitvynski Jeremi	22	Youngblood Gene	195	
Way Brian	183	Z		
Weber Gerhard	184, 246	Zadrozinska Anna	192	
Weese Harry	116, 185, 248	Zawadzka Krystyna	195	
Weininger Andreas	181	Zielske Harald	198	
Weide Henry van der	121, 181	Zeronski Stefan	113	
Werner Eberhard	195			

Rejstřík divadel a představení podle topografického hlediska

A				
Alençon		Basilej	135	
– představení mystérií	58, 171	– divadlo z 20. století		
Altamont (Kalifornie)		Bath		
– hudební festivaly	190	– hudební festivaly	190	
Amiens		Bayreuth		
– Maison de la Culture (kulturní dům)	119, 186	– Festspielhaus	100, 101, 103, 108, 111, 178, 242	
Angers		– Opernhaus	176	
– Maison de la Culture (kulturní dům)	184	Benátky		
Antverpy		– Teatro di San Salvatore	173, 174	
– divadlo z 16. století	76, 237	– Teatro Novissimo	173, 174	
Arles		– Teatro San Angelo	173, 174	
– římské divadlo	100, 171	– Teatro San Cassiano	85, 173, 174	
Atény		– Teatro San Giovanni Crisostomo	173, 174	
– Odeon Heroda Attického na Akropolis	35, 100, 130, 228	– Teatro San Moise	173, 174	
Berlin		– Teatro San Sannet	173, 174	
– Dionýsovo divadlo	158, 170	– Teatro SS. Giovanni e Paolo	173, 174	
Autun		Berlin		
– římské divadlo	171	– Grosses Schauspielhaus	131, 182, 243	
– představení mystérií	59	Hoftheater	100	
Avignon		– Komödienhaus (Opernhaus)	176, 178	
– divadelní festivaly na nádvoří		Nationaltheater	176	
Papežského paláce	131, 145, 190, 253	– představení v plenéru	130	
B		Schillertheater	103	
Baltimore		– Schumann Zirkus	179	
– Baltimore Theatre	177	Theater Studio na Akademii		
– Holiday Street Theatre	178	výtvarných umění	185	
Barcelona		Beziers		
– Teatro de Santa Cruz	173	– římské divadlo	100	
		Bielsko Biata		
		– Teatr Polski	179	

Rejstřík divadel a představení

Birmingham		Carcassonne	
– King Street Theatre	176	– představení v prostředí historické architektury, zámek	131, 190
– Midlands Arts Center for Young People (kulturní centrum)	188	Compiegne	171
– New Street Theatre	176	– představení mystérií	35, 170
– The Arena Theatre	183	Cosa u Roma	
Birmingham (Alabama)		– Neorův odeon	
– Jefferson Civic Center (kulturní centrum)	189, 259	Český Krumlov	
– Southern College Theater	186	– představení v plenéru	119
Bologna		Dallas (Texas)	
– historická představení	70	– Kalita Humphreys Theatre	185
– Teatro del Torneo	173	Delfy	131
– Teatro della Sala	173	– divadelní festivaly	143
– Teatro Fomigliani	173	– řecké divadlo	170
Bordeaux		Délos	
– Grand Théâtre	176	– řecké divadlo	171
Boston		Dijon	
– Federal Street Theatre	178	– představení mystérií	171
– Haymarket Theatre	178	Dimant	
Bourges		– představení mystérií	171
– Maison de la Culture (kulturní dům)	184	Dortmund	266
– představení mystérií	171	– Velké divadlo	
Bristol		Doué	
– University of Bristol Theatre	183	– představení mystérií	171
Brusel		Dráždany	
– Národní divadlo	185	– Altes Opernhaus	174
Budapešť		– Grosses Opernhaus	174, 176
– opera	262	– Hofoper	174
Buenos Aires		– Kleine Komödienhaus	174
– Teatro de la Raucheria	81	– Komödienhaus	174
Buen Retiro		– Theater im Redoutensaal	174
– Teatro	174	Dublin	
Bydhošť		– Theatre Royal	95
– Teatr Polski	189	Dubrovnik	
C		– divadelní festivaly	145
Caesarea		Düsseldorf	
– římské divadlo	142	– Düsseldorf Schauspielhaus	187
Cambridge		– Schauspielhaus, Kleines Haus	116
– Festival Theatre	182	Edinburg	
– divadlo z 18. století	176	– divadlo z 18. století	176
Cambridge (Massachusetts)		Eindhoven	
– Loeb Drama Centre, Harvard University	185, 246	– městské divadlo	185
Canberra		El Paso (Texas)	
– Theatre Center	188	– El Paso Civic Centre	267

Rejstřík divadel a představení

Elisnor		Glasgow	
– představení v prostředí historické architektury, zámek	131, 190	– divadlo z 18. století	176
Epidaurus		Granada	
– divadelní festivaly	131	– Teatro de la Puerta Real	173
– řecké divadlo	162, 170, 227	Grenoble	
Erie (Pennsylvanie)		– Maison de la Culture (kulturní dům)	119, 184, 186
– Greater Erie Civic Center (kulturní centrum)	189	– představení mystérií	171
L'Est Parisien		Hannover	
– Maison de la Culture (kulturní dům)	184	– Opernhaus	176
Exeter		Haare	
– divadlo z 18. století	174	– Maison de la Culture (kulturní dům)	184
Fano		Hellerau	
– Teatro da Fano	173	– Rhythmische Bildungsanstalt	243
– Teatro della Fortuna	173	Helinky	
Ferrara		– Národní divadlo	186, 267
– divadelní sál Akademie	71	Holstebro	
– divadelní představení	70	– Odin Teatret	128, 129, 255
Philadelphia		Hull	
– Chestnut Street Theatre	178	– Gullbenkian Centre University of Hull	186
– Pine Street Theatre	177	Huston (Texas)	
– Society Hill Theatre	178	– Alley Theatre	186, 187
– Southwark Theatre	178	Charkov	
Firminy		– divadlo z 20. století	119, 181
– Maison de la Culture (kulturní dům)	184	Charleston	
Florence		– Charleston Theatre	178
– divadlo v paláci Uffizi	71	Charlottenburg	
– Piazza della Signoria	180, 253	– divadlo z 19. století	103
– představení mystérií	130	Chichester	
– představení v prostředí historické architektury, křížová chodba	180	– Festival Theatre	108, 162, 185, 250, 251
– kláštera Santa Croce	173	Kalisz	
– Teatro de la Pergola	173	– Teatr (nyní W. Bogusławského)	180
Gandawa		Kalwaria Zebrzydowska	
– divadlo z 16. století	189	– představení mystérií	82
Gdaňsk		Kanazawa	
– Teatr Wyzbrzeża	189	– Ishikawa Kosei Nenkin Kaikan	22, 259
Gdyně		Karlsruhe	
– Teatr Muzyczny	189	– Badisches Staatstheater, Kleines Haus	116, 187, 257
Gelsenkirchen		Katovice	
– Stadtheater	135, 184	– Teatr (nyní S. Wyspiańskiego)	180
Gent		Kielce	
– divadlo ze 16. století	76	– divadlo „Kadzienia“	230

Rejstřík divadel a představení

Kolín nad Rýnem		- King's Theatre, Vere Street	175
- divadlo z 20. století	181	- Lincoln Inn Fields	175
Krakov		- Little Theatre, Haymarket	175
- Critcot 2	129	- National Theatre (kulturní centrum, South Bank) 109, 116, 124, 187, 188, 260	
- představení v prostředí historické architektury		- Old Vic	178
- Barbakan	131, 190	- Pantheon Theatre	175
- Wavel	130, 131, 180, 190	- Phoenix Theatre	80, 172
- představení v pléneu		- představení dvorských masek	83
- Lajkonik	46	- představení v pléneu	130
- Teatr Kameralny	128	- Queen's Theatre, Haymarket	175
- Teatr Miejski (nyní J. Słowackého)	97, 111, 178, 179, 262	- The Red Bull	172
- Teatr Stary (nyní H. Modrzejewské)	125-128, 179	- The Rose	172
- Teatr STU	132	- Royalty Theatre	175
Książ		- Sadler's Wells	175, 176
- představení v prostředí historické architektury, zámek	190	- Salisbury Court	80, 172
La Crosse		- The Swan	17, 172, 238
- Auditorium Vietbo College	115	- Theatre Center	183
Lisabon		- Theatre Royal, Bridge Street	175
- El Patio del Poso do borralem	173	- Theatre Royal, Covent Garden	175, 176
Liverpool		- Theatre Royal, Drury Lane	175, 176
- Old Ropey Theatre	176	- Theatre Royal, English Opera House	97, 175, 176, 178
- Theatre Royal	176	- The Theatre	172
Lódž		- Lublin	
- Teatr (nyní S. Jaracz)	125, 180	- Teatr (nyní J. Osterwy)	125, 179, 254
- Teatr Wielki	189	- Lucemburk	
Londýn		- Městské divadlo	263
- Astley's Amphitheatre	95, 241	- Lucern	
- Blacke Fries	80	- pašijové hry	61, 233
- Blackfairs	172	Lyon	179
- Cockpit Theatre	183	- Teatr Miejski	
- Cockpit-in-Drury Lane (Phoenix)	172	- římské divadlo	171
- The Curtain	172	M	
- Duke's Theatre, Dorset Garden	175	- Madrid	
- Duke's Theatre, Lincoln Inn	175	- De la Cruz	173
- East London Theatre	175	- Maimò	
- The Fortune Theatre	17, 80, 172	- Stadsteater	114, 183
- The Globe Theatre	80, 172	- Manchester	
- Hengler's Circus	179	- divadlo z 18. století	176
- The Hope	172	Mannheim	
- Hyde Park, hudební festivaly	190	- Nationaltheater	135, 184, 246
- Italian Opera House	97	- Mantova	
- King's Theatre, Haymarket	175	- divadlo vévody	71
		Megalopolis	
		- řecké divadlo	34, 131, 170

Rejstřík divadel a představení

Melbourne		Newport	
- Victorian Arts Center, kulturní centrum	188	- Newport Theatre	178
Mez		New York	
- představení mystérií	171	- Beekman Street Theatre	178
Miami (Florida)		- bulvární divadla na Broadwayi	
- Experimental Theatre, University of Miami	116, 18	- a ve West Endu	143
Milán		- Cruger's Wharf Theatre	177
- Teatro alla Maschere	184	- Garrick Theatre	108
- Teatro alla Scala (La Scala, Opera)	15, 81, 91, 176, 240	- John Street Theatre	178
- Teatro San Erasmo	183	- Lincoln Center for the Performing Arts (kulturní centrum)	151, 188, 258
Minnneapolis (Minnesota)		- Living Theatre	154
- Tyrone Guthrie Theatre	142, 266	- Metropolitan Opera House	188
Minchov		- Nassau Street Theatre	177
- divadlo Meiningských	103	- Park Street Theatre	178
- Künstlertheater	108, 182	- Teachers College	182
- Opernhaus	176	- The Performing Garage (Greenwich Village)	129, 152
- Prinzregenttheater	103	- Vivian Beaumont Repertory Theatre,	
- San Salvador	174	Lincoln Center	185, 188
- Shakespeare-Bühne	100	- Vivian Beaumont Theatre	152, 258
Modena		Nimes	
- Teatro del Torneo	173	- římské divadlo	100, 229
Mons		Nová Hůt	
- představení mystérií	171	- Teatr Ludowy	141, 189
Montauban		Nový Sad	
- představení mystérií	58, 171	- představení v prostředí historické architektury, zámek	190
Montreal		O	
- divadlo z 20. století	143	- Oberammergau	
- kulturní centrum, Place des Arts	188, 263	- představení mystérií	82
Moskva		Oklahoma City (Oklahoma)	
- Mejercholdovo divadlo	110, 121, 181	- Mummer's Center	187
- MCHAT	99	Opole	
- Realistické divadlo	113	- Divadlo 13 řád	128, 256
Münster		- Teatr im. J. Kochanowskiego	189
- Stadttheater Münster, Kleines Haus	116, 187, 257	Orange	
N		- římské divadlo	100, 131, 171, 229
Nancy		Oregon	
- divadelní festivaly	145	- festivalové divadlo	108
- představení mystérií	171	Ottawa	
Neapol		- National Arts Centre (kulturní centrum)	22, 116, 124, 186, 188, 247
- Teatro San Bartolomeo	173	P	
- Teatro San Carlo	80, 176, 240	- Padislow	
Nevers		- představení v prostředí historické architektury	46
- Maison de la Culture (kulturní dům)	184		

Rejstřík divadel a představení

Parma			
– Teatro Farnese		Pergamon	
	15, 71, 72, 93, 141, 173, 236, 237	– řecké divadlo	170
Paříž		Pesaro	
– bulvární divadla	143	– Teatro del Sole	71, 173
– Casino de Paris	92	Petrohrad	
– Cirque d'Été	179	– divadelní skupina „Agitpropu“	130
– Cirque d'Hiver	179	– představení v plenéru	130, 180, 252
– Cirque Olympique	95, 96, 241	Pompeje	
– Comédie Française	175	– odeon	228
– commedia dell'arte	74	Postupim	
– divadelní sály		– představení v Novém paláci	100
– de Trinité	61, 171	Poznaň	
– des Machines	174, 175	– Teatr Nowy	121
– Hôtel de Bourgogne	66	– Teatr Polski	179
– Palais de Chaillot	118	Priene	
– divadlo na výstavě dekorativního umění	182	– řecké divadlo	170
– divadlo v Palais Cardinal	175	Providence	
– divadlo v Petit Bourbon	125	– School for Moral Discourse	178
– Espace Pierre Cardin	92	R	
– Moulin Rouge	175	Reims	
– Opéra de Versailles	175, 176	– Maison de la Culture (kulturní dům)	184
– Opéra, Palais Royal	97, 165, 178, 265	Rennes	
– Pařížská opera	96	– Maison de la Culture (kulturní dům)	184, 186
– představení bratří Francoini	171	Rio de Janeiro	
– představení mystérií	190	– bulvární divadla	143
– představení v prostředí historické architektury, Place de Marais	106	– opera a divadlo	81
– ruské balety	77	Romans	
– slavnost listu „L'Humanité“	106	– představení mystérií	59, 61, 171
– švédské balety	108	Rottendam	
– Théâtre Antoine		– hudební festivaly	190
– Théâtre Athénée, Saint-Germain	108, 182, 244, 245	R	
– Théâtre d'Art	106	Řezno	
– Théâtre de l'Odeon	175, 176	– Theater	174
– Théâtre de l'Oeuvre	106	Řím	
– Théâtre de Marais	175	– Balbovo divadlo	170
– Théâtre des Arts	175	– Circus Maximus	41, 170
– Théâtre des Variétés	175	– divadelní představení	70
– Théâtre du Vieux-Colombier	182, 244, 245	– divadelní sál v paláci Farnese	44
– Théâtre en Rond	111, 183, 245	– Koloseum (amfiteátr)	41, 170
– Théâtre Faydeau	175	– Marcellovo divadlo	44
– Théâtre Français	175	– Pompeiovo divadlo	170
– Théâtre Guénégaud	175	– představení mystérií	58
– Théâtre National Populaire,		– Teatro Barberini	173
Palais de Chaillot	118, 187	– Teatro di Todi Nona	173

Rejstřík divadel a představení

S			
Sabbionet		Urbino	
– divadlo	15, 71, 72, 235	– divadelní představení	70
Saint-Etienne		V	
– Maison de la Culture (kulturní dům)	184	Vaison	
Saltburg		– římské divadlo	171
– Festspielhaus	182	Valencie	
– představení v plenéru	180	– Corral de l'Oivera	173
San Rafael		Valenciennes	
– Veterans' Memorial Auditorium	115	– pašijové hry	59, 60, 171, 197, 232
Sao Paulo		Vatikan	
– Casa da Opera	81	– divadelní představení	70
Sarasota		Vašava	
– Eugénia van Wezel Auditorium	115	– Operalnia, Odród Saski	177
Seale (Washington)		– Palác Kultury i Nauki,	188
– Pentagon Theatre	183	kulturní centrum	76
Sevilla		– slavnost listu „Tybuna Ludu“	177
– Don Juan	173	– Teatr „Rydyżna“ Zjazd Sulkowskich	125
Sydney		– Teatr Ateneum	189
– Opera	187, 264	– Teatr Dramatyczny	141, 188, 189
Soissons		– Teatr Jana III Sobieskiego, sál v Královském zámku	177
– představení mystérií	171	– Teatr Laika	188, 189
Spoleto		– Teatr Mały	124, 189
– představení v prostředí historické architektury, náměstí	131, 190	– Teatr Mały, Łazienki	177
Stobi		– Teatr na Dynasach, palác knížete De Nassau	177
– římské divadlo	131	– Teatr na Solcu, palác knížete J. Poniatowského	177
Stratford (Ontario)		– Teatr na Wyspie, Łazienki	189
– The Shakespearean Festival Theatre	108, 142, 183, 250	– Teatr na Woli	177
Stuttgart		– Teatr Narodowy	179, 189
– Opernhaus	176	– Teatr Ogródowy, Ogród Saski, (Zahradní divadlo, Saská zahrada)	177
Š		– Teatr Polští	90, 180
Širáz		– Teatr Powsechny	189
– představení v plenéru	134	– Teatr Reduta	109
T		– Teatr Roznatości (ob. Narodowy) 109, 179	177
Tampere		– Teatr Stanisława Augusta w Ujazdowie	177
– představení v plenéru	119	– Teatr Studio (dříve Klasyczny)	125, 188, 189
Tarnów		– Teatr Studio Im. S. Żeromskiego	182
– Teatr (nyní L. Solského)	180	– Teatr w Collegium Nobilitum Pijarów	177
Thonon		– Teatr w domu Cassellich	177
– Maison de la Culture (kulturní dům)	184	– Teatr w kamienicy Kromiłowskiej (Kromiłowský dům)	177
Toruň		– Teatr w Kolegium Jezuitów (Divadlo v jezuitské koleji)	177
– Teatr (nyní W. Horzycy)	180		
U			
Ulm			
– Stadttheater	91, 186, 239, 248, 249		

Rejstřík divadel a představení

- Teatr w Królikarni, palác hraběte Tomaisse	177	- Opernhaus auf der Cortina	174
- Teatr w Palacu Radziwiłłow	177	- představení v pleneru	130
- Teatr w Palacu Saskim	177	- Výmar	
- Teatr w Pomarańczarni, Łazienki	177	- Hoftheater	182
- Teatr w Sali Senatorskiej, Královský zámek	177	W	
- Teatr w Szkole Rycerskiej, Palac Kazimierzowski	177	Webster Groves (Missouri)	
- Teatr Wielki (Narodowy), náměstí Krasińskich	177, 260	- Loretto Hilton Center	186
- Teatr Wielki, plac Teatralny (divadelní náměstí)	97, 109, 178, 179, 189, 192	- Washington	
- Teatr Władysława IV, sál v Královském zámku	177	- Arena Stage Theatre	22, 111, 116, 185, 248
- zahradní divadélka	98	- J. F. Kennedy Center for the Performing Arts, kulturní centrum	189
- představení v prostředí historické architektury, náměstí na Starém Městě	130, 180	Wight (ostrov v průlivu La Manche)	190
Vaud		- hudební festivaly	190
- představení v pleneru	130, 180	Williamsburg (Virginia)	
Verona	18	- Williamsburg Theatre	81, 177
- amfiteátr l' Arena di Verona	18	Woodstock (New York)	
Versailles	176	- hudební festivaly	131, 132, 190
- Opéra		- představení v pleneru	131
Vicenza		Worms	
- divadlo a l' antiquité v Olympské akademii	70	- divadlo z 19. století	103
- představení v prostředí historické architektury, nádvorní paláce Porto	70	Wright (Minnesota)	
- Teatro Olimpico	15, 71, 84, 140, 234	- hudební festivaly	132, 190
Vienna		Wrocław	
- římské divadlo	171	- divadelní festivaly	145
- představení mystérií	59, 171	- Opera	179
Vilnius		- představení v pleneru	130
- Teatr na Pohulance	108, 180	- Teatr Polski	125, 189
- Teatr Reduta	130, 131	- Teatr Współczesny	125, 127
- představení v prostředí historické architektury, nádvorní University Stefana Batoryho	180	Z	
Vincennes		Záměstí	
- Théâtre du Soleil	132	- představení v prostředí historické architektury, náměstí	131
Vitry sur Seine		Ž	
- Théâtre Jean Vilar	116, 187	Ženeva	
Videa		- představení v pleneru	140, 180
- Burgtheater	176, 178	Zoliboizy	
- Opernhaus	174, 260	- divadlo	112

Ediční poznámka

Český překlad Divadelního prostoru vychází díky vstřícnosti a pochopení autora. V textu jsou ponechány (a nelze ani jinak) příklady týkající se polských divadelních představení v pleneru a v prostoru, které český čtenář bude jen s těžší znát. Je na čtenáři, aby si sám, podle dochované a otištěné obrazové dokumentace vybavil a představil svoje zkušenosti s podobnými divadelními prostory. Tam, kde je zřejmá obdobná paralela v českém kontextu, uvádí ji překladatel v poznámce pod čarou a je vyúštěna, na rozdíl od poznámek autorových, tučně.

Obrazová příloha byla převzata částečně z původního vydání a částečně doplněna pro tisk přijatelnějšími podklady z archivu Divadelního ústavu a DAMU (viz podklady pro obrazovou část).

Kazimierz Braun DIVADELNÍ PROSTOR

Vydala Akademie múzických umění v Praze
divadelní fakulta
katedra scénografie

vedoucí katedry prof. Jan Dušek

Z polského originálu Przestrzeń teatralna (Państwowe Wydawnictwo
Naukowe, Warszawa 1982) přeložil Jiří Vondráček

Obálka, grafická úprava, reuše fotografie Petr Barč

Redakční spolupráce Marie Kratochvílová

Spolupráce na obrazové části Milan Černý

Rejstříky Lucie Sojková

Sazba Ediční centrum AMU

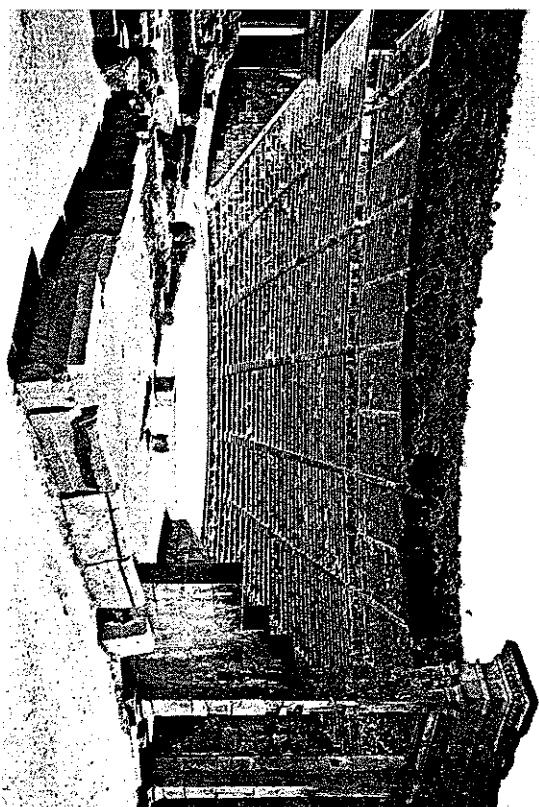
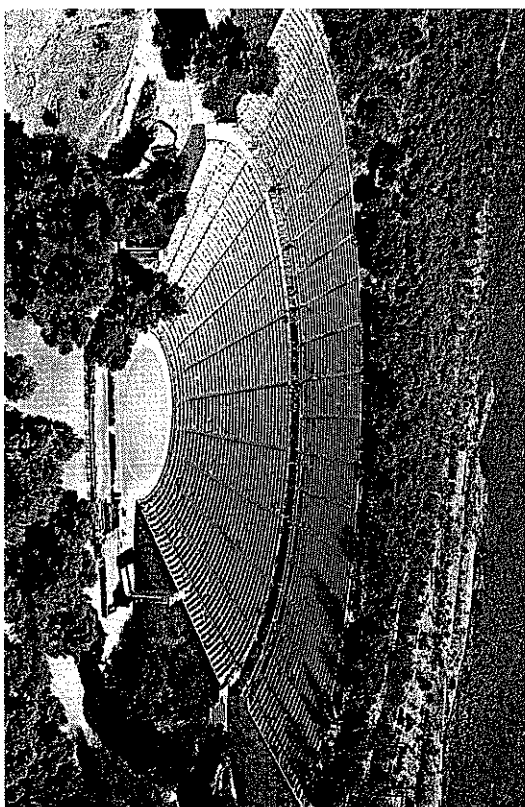
Tisk Ediční centrum AMU + ERMAT Praha

I. vydání

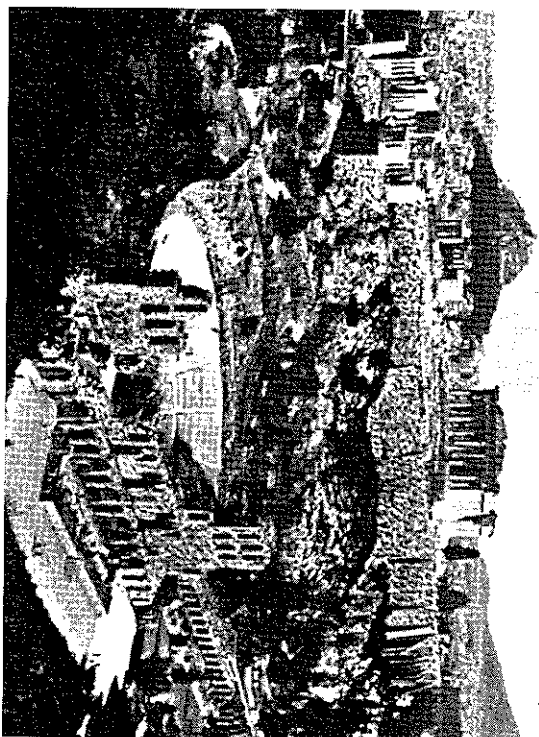
Praha 2001

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

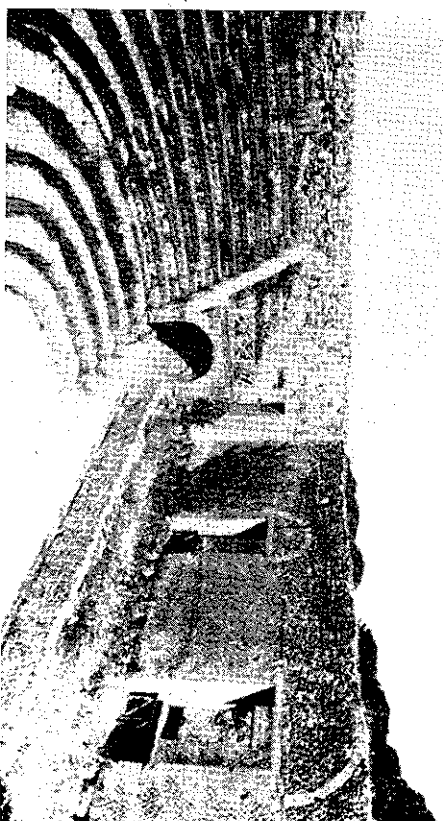
1.-2. Divadlo v Epidauru, Řecko (r. 340 př. n. l.)
 Architekt Polykleitos mladší. Přibližně 17 000 míst. Klasické starověké řecké plenérové divadlo. Orchestra na půdorysu celého kruhu, uprostřed místo, kde byl postaven oltář. Theatron na úbočí návrší. Zachované zbytky základů budovy scény, proskénion a parodoi.



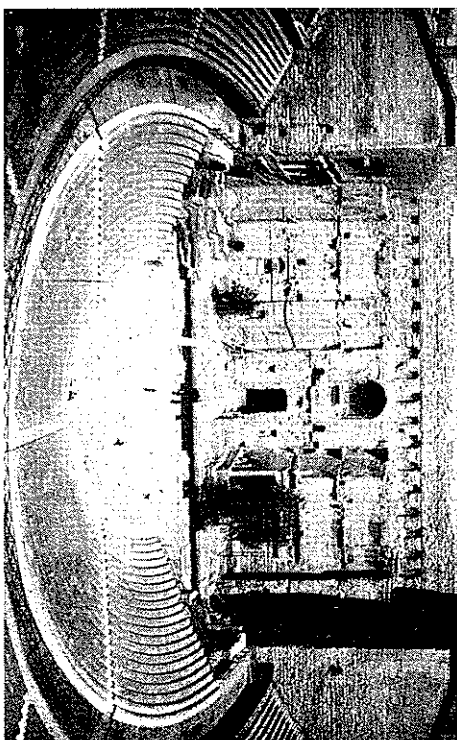
3. Odeon Heroda Attického v Aténách (164 př. n. l.)
Přibližně 8 000 míst. Největší řecký odeon, nachází se pod Akropolí.



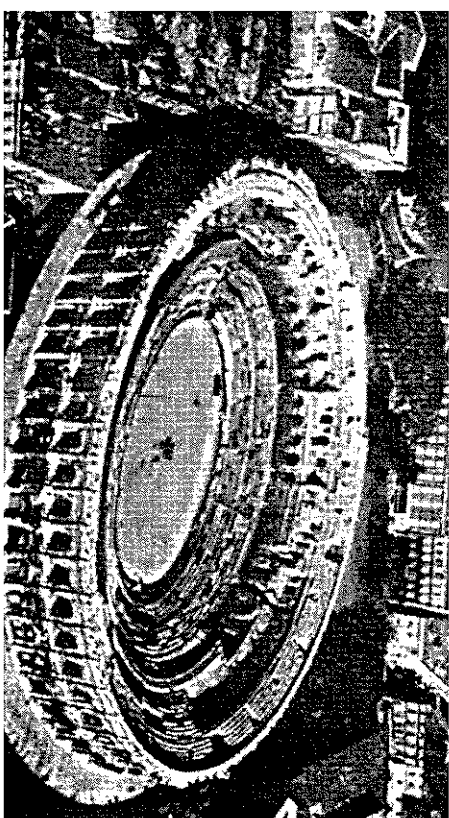
4. Odeon v Pompejích (1. stol. př. n. l.)
Hlediště čítající několik set míst. Typický malý odeon v malém městě.



5. Římské divadlo v Orange, Francie (1. stol. n. l.)
Kolem 10 000 míst. Typické římské divadlo z období impéria. Mohutná *frons scaenae* (vysoká 37 m, široká 103 m) o čtyřech patrech, kdysi nepochybně bohatě zdobená, uprostřed poněkud ustupuje, takže v tomto místě bylo o to hlubší pulpitum, na které vedlo pět vchodů. Orchestra půlkruhového půdorysu. Amfiteatrální hlediště na půdorysu kruhové úseče.

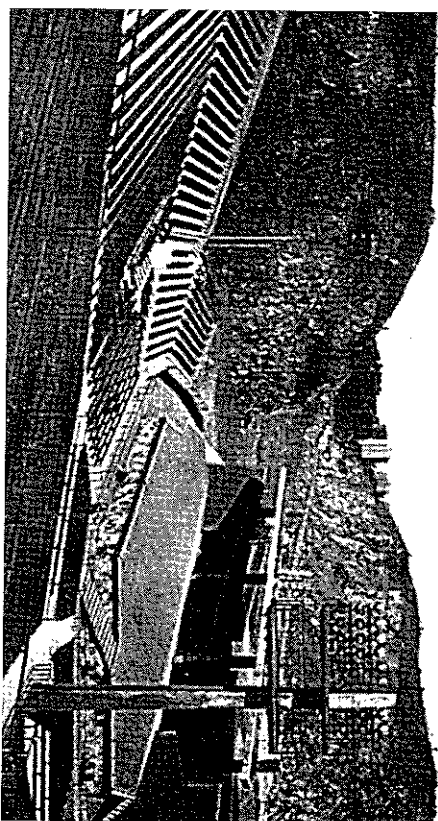


6. Římský amfiteátr v Nîmes, Francie (1. stol. n. l.)
Kolem 20 000 míst. Typický římský amfiteátr z období impéria. Oválný, centrální hrací prostor obklopuje ze všech stran amfiteatrální hlediště.

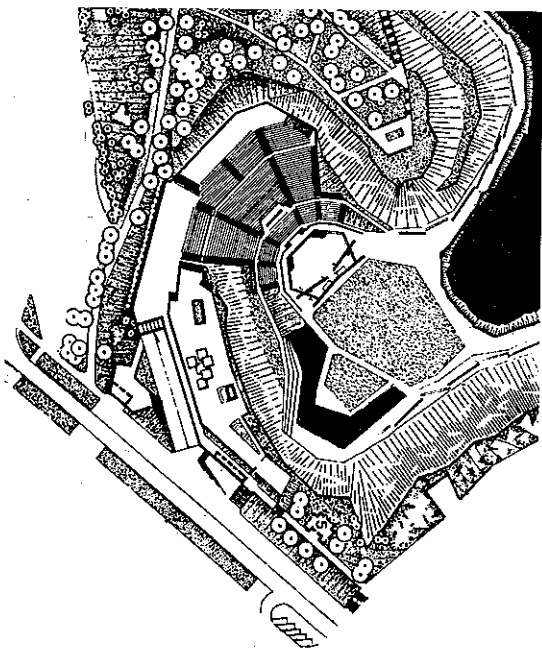


7.- 8. Divadlo „Kadzielnia“, Kielce (1970)

Novodobá zďaňlá realizace plenčřového divadla podle antického vzoru. Rozlehlé pódium s vchody zezadu, ze stran a zepředu obklopuje ze tří stran amfiteatrální hlediště. Celék je harmonicky začleněn do přírodního prostředí starého kamennolomu se strmými skalnatými úbočími a jezítkem.



Plán divadla a okolí



9.- 10. Středověké lidové jeviště a jeho novodobá replika

Přední část pódia – vlastní hrací prostor – obklopují ze tří stran diváci. Zadní část, oddělená závěsem, z níž vycházejí a do níž odcházejí herci, naznačuje existenci nějakého interiéru a slouží též jako šatna.

Pieter Balten: *Jarmak v Dánsku*
(fragment obrazu),
kolem poloviny 16. století



Pódium San Francisco Mime Troupe

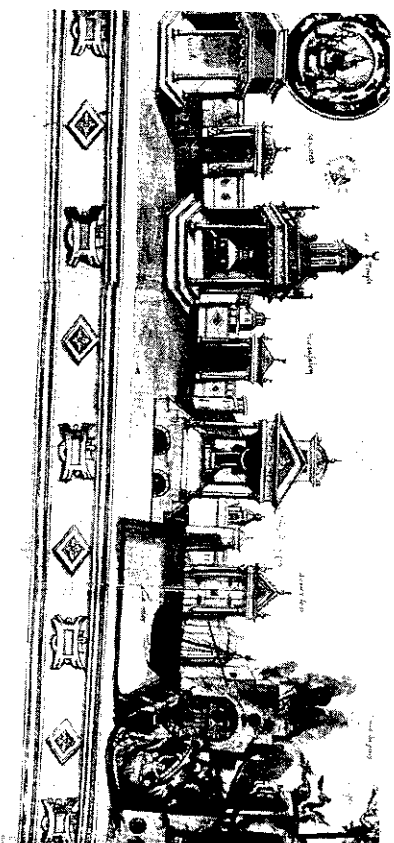


11.-12. Prostor středověkého divadla

Umění sv. Apolony na miniatuře J. Fouqueta (kolem r. 1460). Představení mystéria uspořádané na kruhovém půdorysu. Centrální hrací prostor, v pozadí mansiony pro herce, pro hudebníky i pro diváky. Zleva: mansión označující ráj (hrací prostor), mansión pro hudebníky, mansión určený pro krále (hrací prostor), dva mansiony pro veřejnost (prostory pro diváky), mansión označující peklo (hrací prostor).

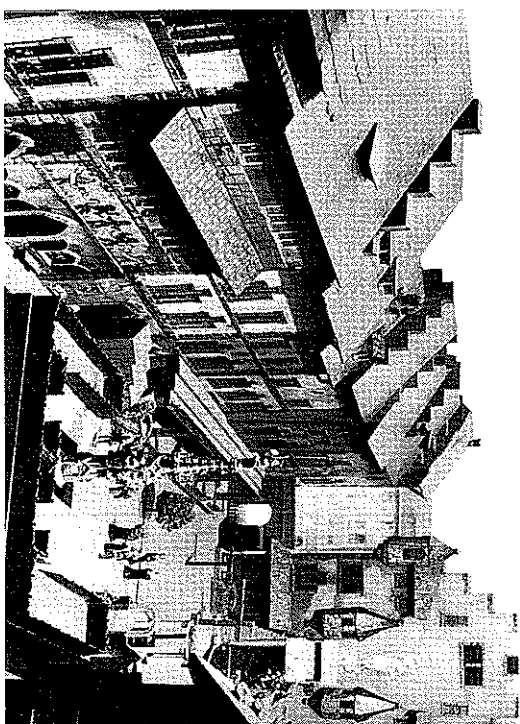


Pašijové hry ve Valenciennes na kresbě H. Caillaue (1547). Velké pódium, na kterém jsou postaveny v řadě mansiony, obecnostvo z jedné strany.



13.-14. Prostor středověkého divadla

Pašijové hry v Lucernu (1583) podle makety A. Klistera v ústředním muzeu v Mnichově. Mansiony volně rozestavěné na náměstí. Obecnostvo sledovalo hru na speciálně postavených tribunách a v oknech domů.



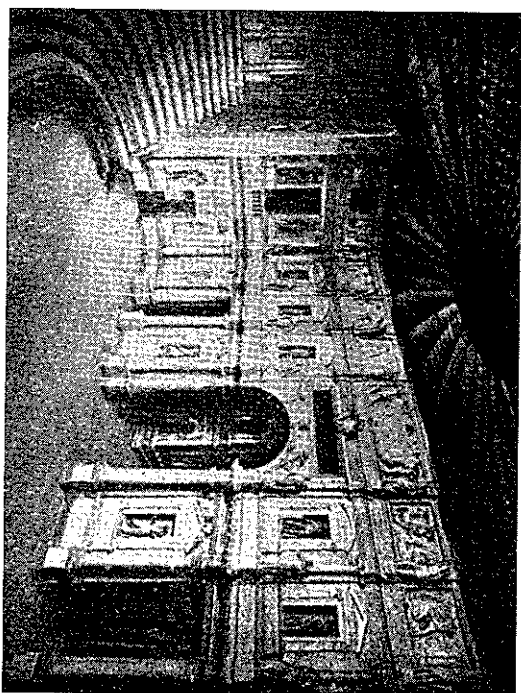
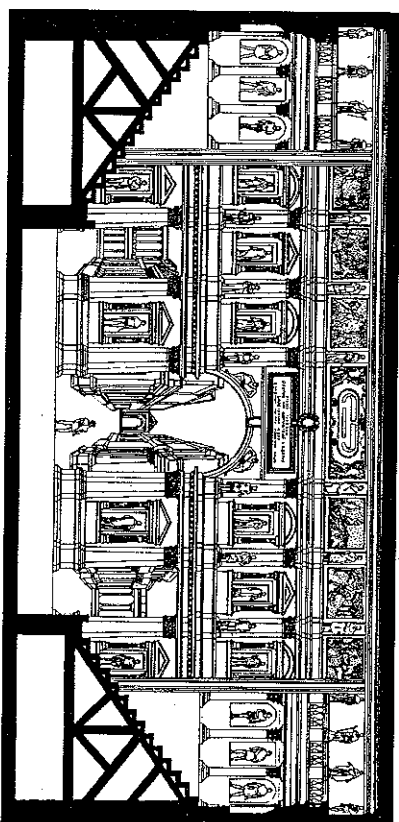
Terentiovské jeviště užíváné v 15. a v 16. století v universitních představeních. Jeden ze způsobů organizace hry.



15.-16. Teatro Olimpico, Vicenza, Itálie (1586)

Architekti Andrea Palladio, Scilio Palladio a Vincenzo Scamozzi. Přibližně 1 200–1 500 míst. Renesanční univerzitní divadlo podle římského vzoru. Obdélníkový hrací prostor podle vzoru římského *pulpita*, ze tří stran uzavřený *frons scenae*, v němž je pět vchodů, tři vřadu, dva po stranách, prostřední největší. Za otvory vchodů je umístěna stěla dekorace zobrazující městské ulice. Za prostředním otvorem malé náměstíčko, z něhož se rozkládají tři ulice. Před *pulpitum* částičná orchestra na půllipsovém půdorysu (využívána jako hlediště). Prostor pro diváky na půllipsovém půdorysu byl vybaven anaficentálně uspořádanými sedadly a obklopen sloupovím.

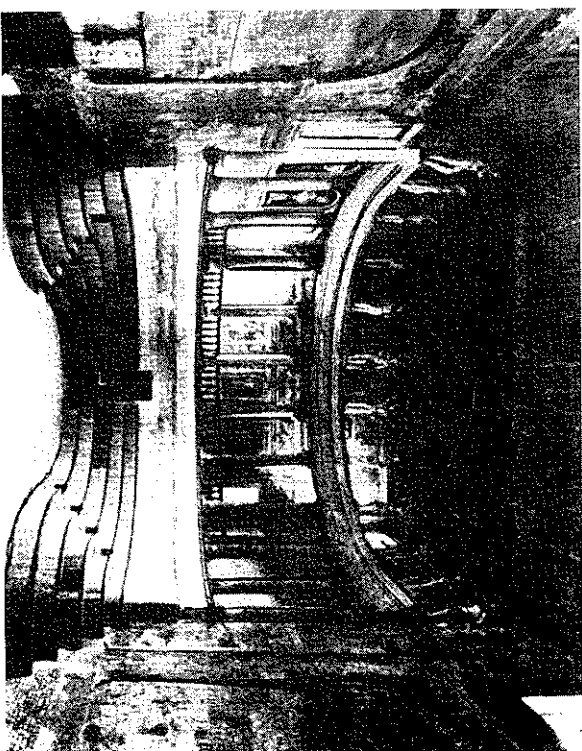
Pohled *frons scenae*



17.-18. Divadlo v Sabbionetu, Itálie (1590)

Architekt Vincenzo Scamozzi. Kolem 300 míst. Malé renesanční dvorské divadlo. Hrací prostor na pódiu umístěném u jedné ze stran obdélníkového sálu, bez scénického rámu a strojního zařízení; na něm byla na mírně stoupající podlaže postavena stěla, perspektivní dekorace. Amfiteatrální hlediště na půllipsovém půdorysu podle antického vzoru.

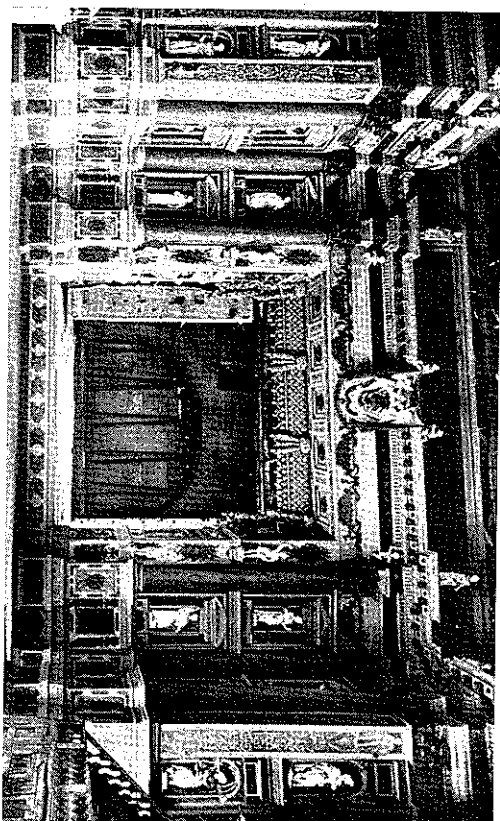
Hlediště



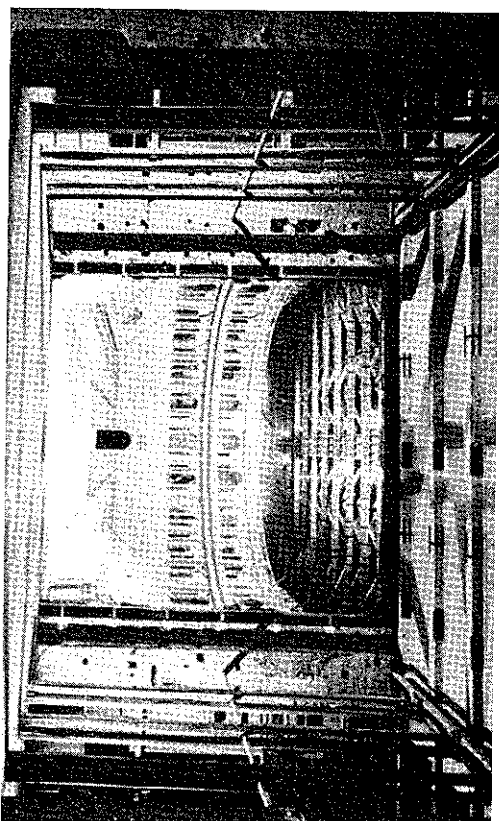
19.-20. Teatro Farnese, Palazzo della Pilotta, Parma, Itálie (1618)

Architekt Giovanni Battista Aleotti. Maximálně asi 3 500 míst. První evropské divadlo se scénickým rámem. Za ním velká scéna vybavená strojním zařízením. Před ní rozměrné prázdné přizemí, využívané buď jako hrací prostor (pro baleť nebo prostor pro diváky; konaly se zde i plesy a dvorské slavnosti.

Pohled na scénu

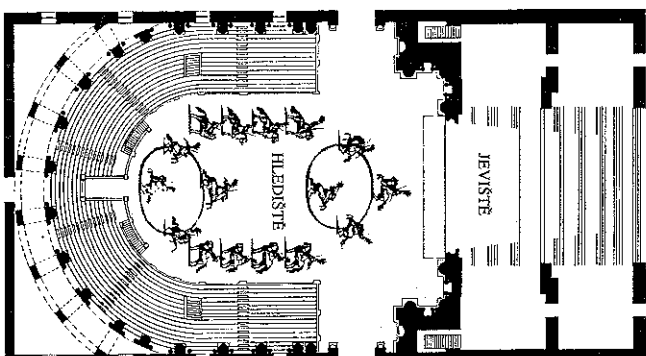


Pohled z hloubi scény do hlediště



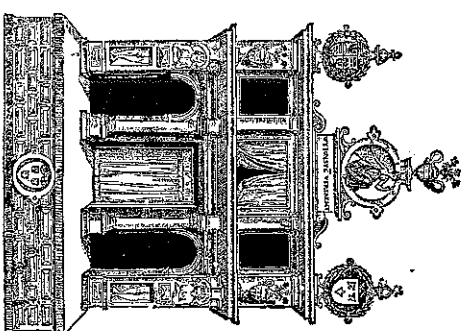
21. Teatro Farnese, Palazzo della Pilotta, Parma, Itálie (1618)

Amfiteatrální hlediště na půdorysu písmena U, vybavené sedadly. (nárys)



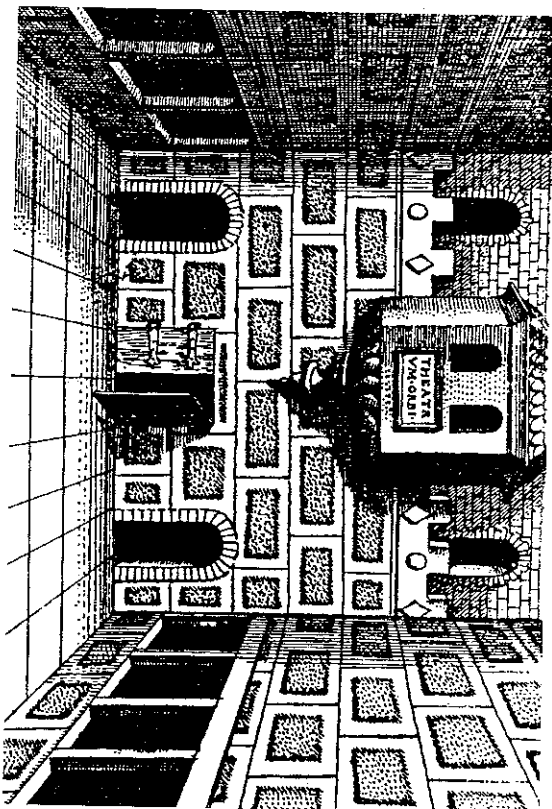
22. Holandské renesanční divadlo v Antverpách (1561)

Víceúhlý, víceplánový prostor. Přední dolní, hlavní hrací prostor, za ním vchody a nevelké zadní hrací prostory. Hrací prostory jsou rovněž v patě.



23. Anglické renesanční divadlo (kolem roku 1600)

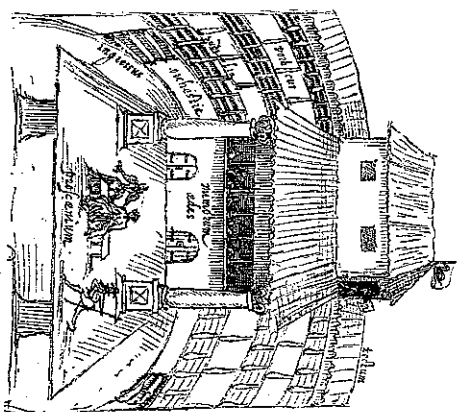
Ilustrace z traktátu Roberta Fludda *Art of Memory* znázorňující vnitřek alžbětinského divadla.



24. Anglické renesanční divadlo (kolem roku 1600)

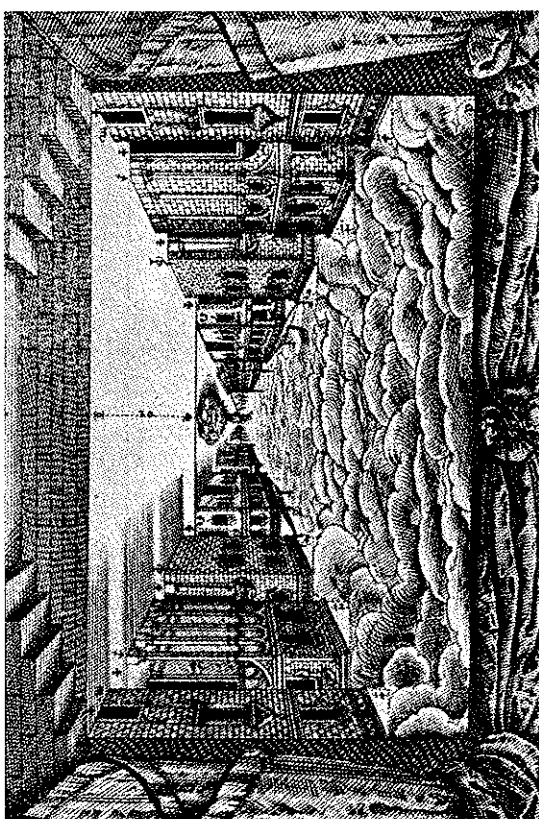
Přibližně 1500 až 3000 míst. Volně stojící tři nebo čtyřpatrová veřejná budova postavená na kruhovém nebo mnohoúhelníkovém půdorysu. Střední, vnitřní část nezasvěcená. Vlečtinový hradí prostor, do níž obklopeny ze tří stran diváky. Prostor pro stojící diváky v přizemí a na balkoncích umístěných nad sebou.

Divadlo Swan
na kresbě Johannese de Witta, 1596

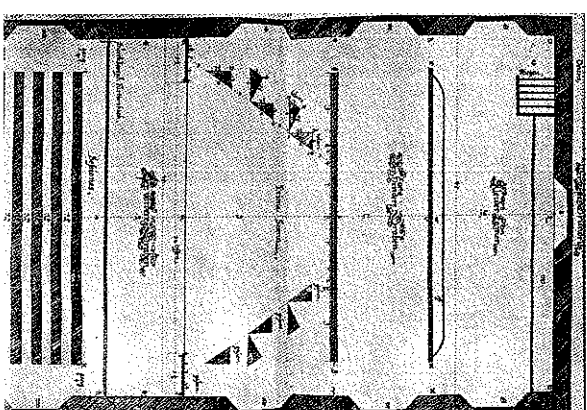


25.-26. Městské divadlo, Ulm (1641)

Architekt Joseph Furrtenbach. Kolem 600 míst. Německé barokní divadlo zřízené v síle oběd-
níkového půdorysu.

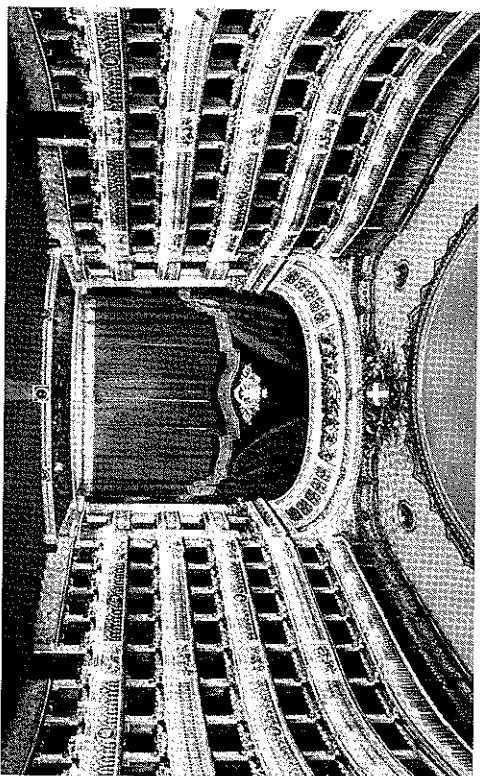


Půdorys scény a části hlediště



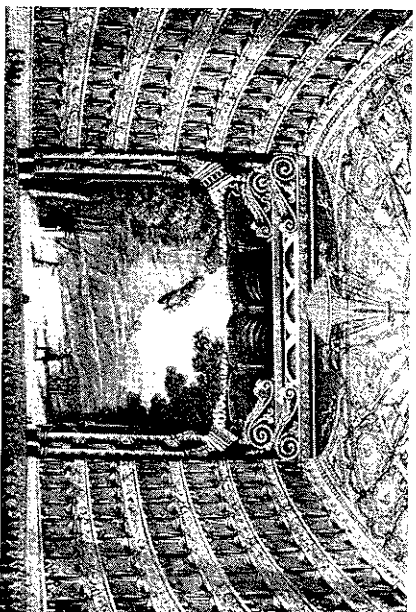
27. Teatro San Carlo, Neapol, Itálie (1737)

Architekti Antonio Medrano a Casarano. Kolem 2000 míst. Typické italské operní divadlo z 18. století. Rozlehlá scéna se strojním zařízením. Velké orchestřiště. Pět patér lóží umístěných nad sebou. Plochy parter, vybavený sedadly.



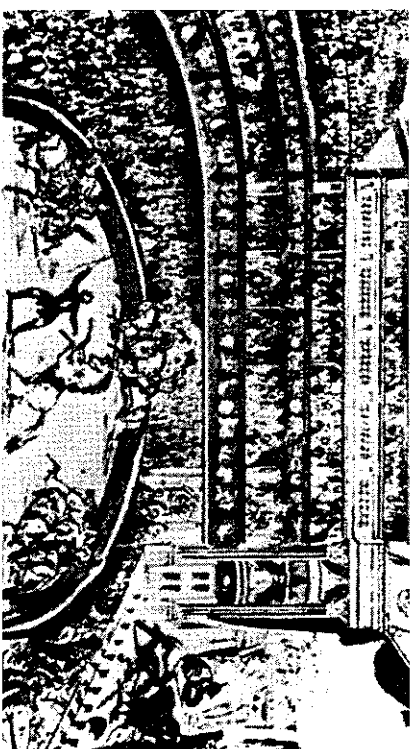
28. Teatro alla Scala, Milán, Itálie (1778)

Architekt Luigi Piermarini. Původně asi 3 500, nyní 2 309 míst. Typické italské operní divadlo z 18. století. Velká kukátková scéna se složitým strojním vybavením a orchestřištěm. Hlediště o půdorysu podkovy. Šest patér lóží umístěných nad sebou jako medový plást, takže hlediště se podobá sudu. Plochy parter, původně určený k stání, později vybavený lavicemi a následně sedadly.



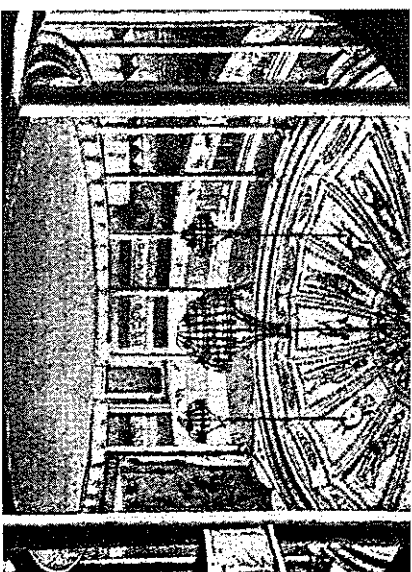
29. Astley's Amphitheatre, Londýn (1805)

Kolem 3 000 míst. Divadlo s kukátkovou scénou a orchestřištěm, přizpůsobené inscenování romantické podívané. V přízemí sálu kruhová aréna pro jízdní vystoupení. V této aréně bylo možné též postavit lavice – bylo to tedy divadlo s částečně proměnlivým prostorem. Několikadílné hlediště: arénu obklopoval parter pro menší počet stávajících diváků. Nad ním byla tři patra lóží, každá asi pro dvacet osob. Naproti scéně, počínaje druhým patrem, se prostíral velký amfiteátr, jenž zabíral největší část hlediště.



30. Cirque Olympique, Paříž (postaven kolem roku 1800, přestavěn v roce 1827)

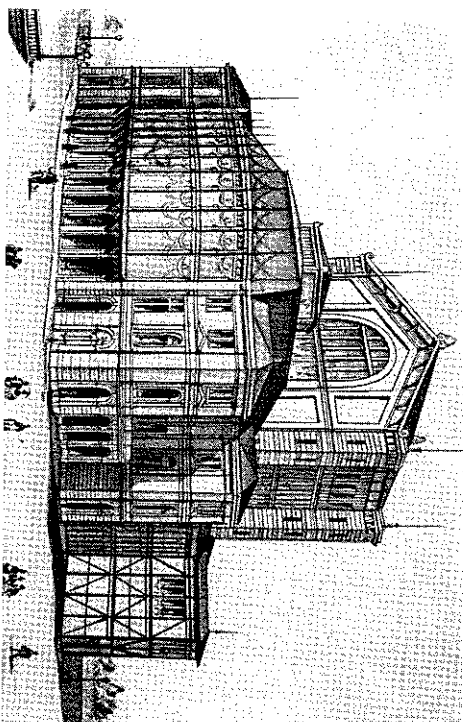
Kolem 3 000 míst. Divadlo s kukátkovou scénou, přizpůsobené inscenování romantické podívané. Kukátková scéna byla spojena s kruhovou arénou pro jezdecká vystoupení. Amfiteátrální hlediště v přízemí, po stranách lóže. Ve dvou patrech velké galerie.



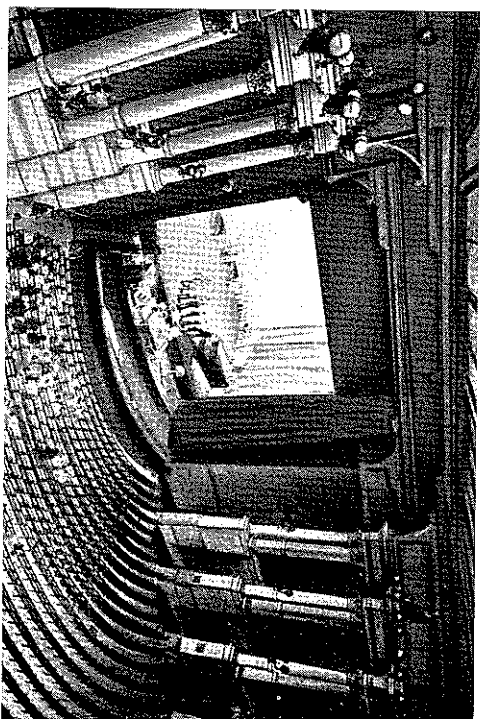
31.- 32. Bayreuth Festspielhaus, Bayreuth, Německo (1876)

Zadavatel projektu Richard Wagner. Architekti Otto Brückwald a Carl Brandt. 1787 míst. První moderní opera s kulkákovou scénou s nevelkým proscénium a s orchesterištěm pod úrovní podlahy scény. Jednotné amfiteatrální hlediště na půdorysu kruhové úseče podle antického vzoru, bez loží a balkonů.

Exteriér divadla



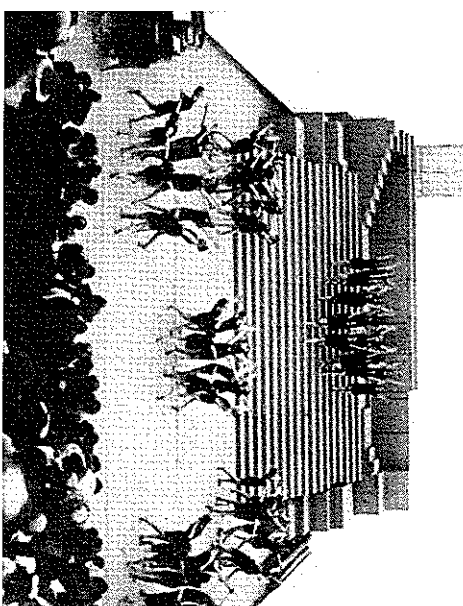
Interiér divadla



33. Sál Rhythmische Bildungsanstalt, Hellerau, Německo (1911)

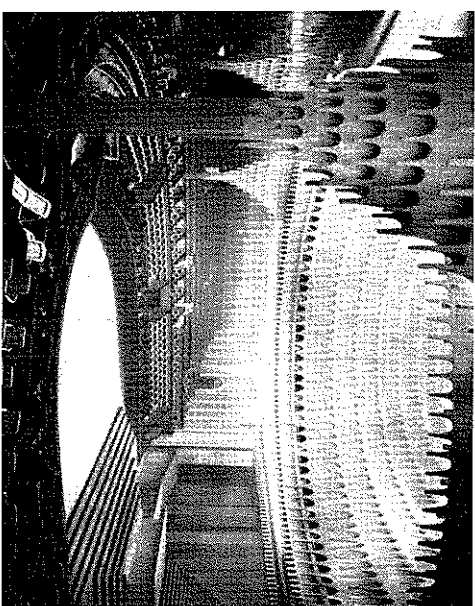
Koncepce Adolphe Appia a Émile Jacques-Dalcroze. Projektant Alexander Salmann. Sál ke cvičení a k uvádění ukázek a představení, obdélníkového půdorysu o rozměrech 42x17 m, vysoký 12 m. Proměnlivý hrací prostor, utvářený pomocí praktických.

Ukázka
rytmické
gymnastiky



34. Grosses Schauspielhaus, Berlín (1919)

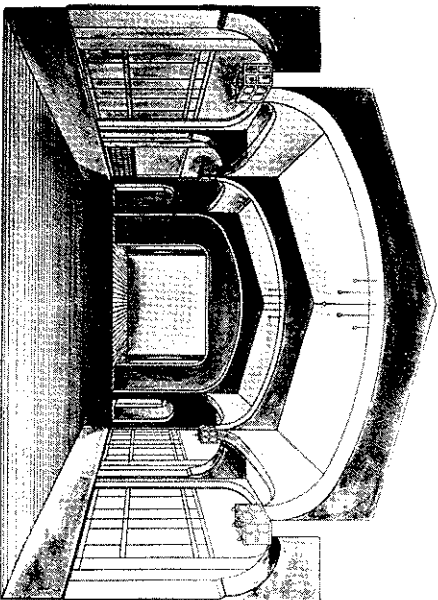
Initiátor projektu Max Reinhardt. Architekti Hans Poelzig. Varianta s proscénium 3 412 míst, varianta bez proscénia 3 550 míst. Divadlo vzniklo přestavbou stálého cirkusu. Velká kulkáková scéna. Před ní rozlehlý hrací prostor ze tří stran obklopený diváky, který bylo možné demonstrovat a postavit tam též sedadla. Jednotlivý, amfiteatrální hrací prostor.



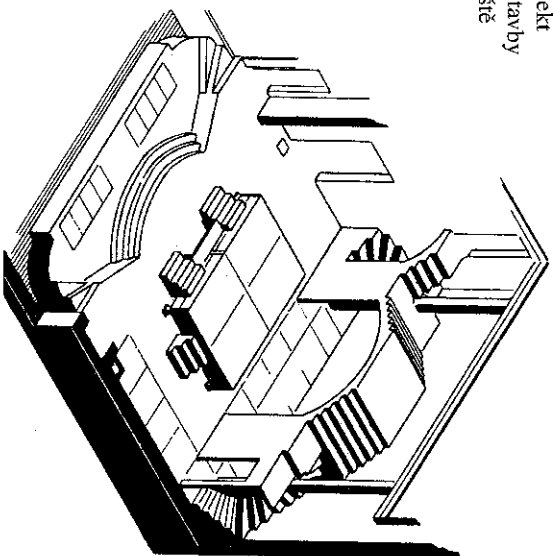
35.- 36. Théâtre du Vieux Colombier, Paříž (vzniklo přestavbou sálu Théâtre Athénée Saint Germain), 1911-1921

Navrhovatel úpravy Jacques Copeau, spolupráce při realizaci Louis Jouvet. 228 míst. Ze sálu s kukačkovou scénou byl odstraněn scénický rám, lóže a veškerá výzdoba. Scéna byla otevřena a přestavbou získala stále, víceúrovňové, víceplánové rozvržení.

Sál Athénée Saint Germain před přestavbou

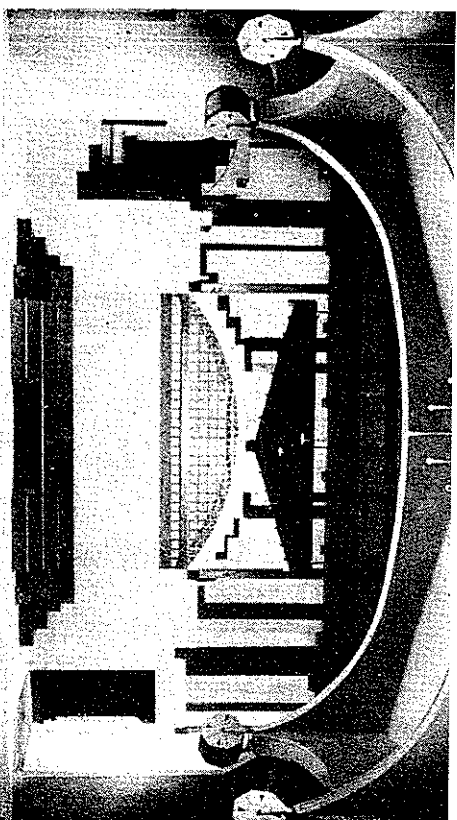


Projekt přestavby jeviště



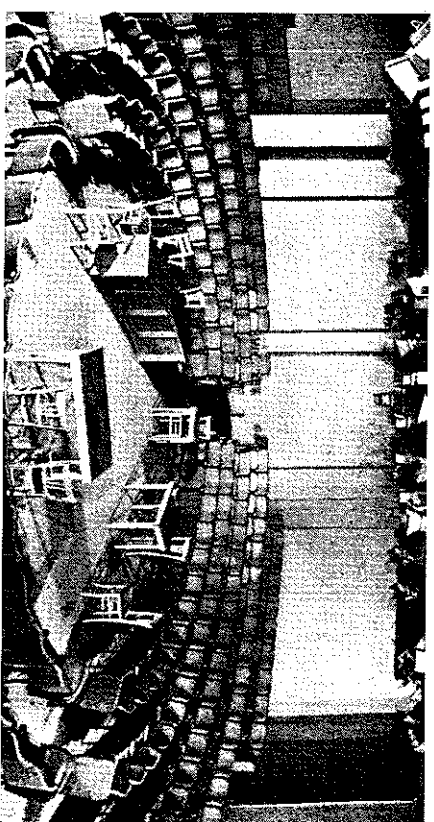
37. Théâtre du Vieux Colombier, Paříž

Sál Athénée Saint Germain po přestavbě



38. Théâtre en Rond, Paříž (1954)

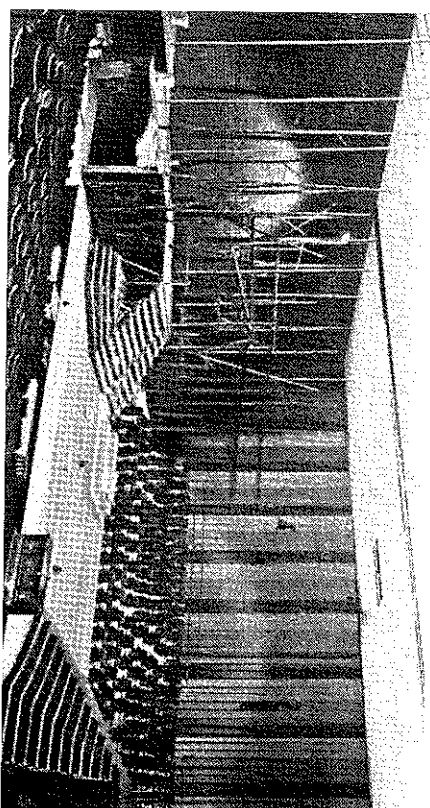
Projektanti Paquitta Claude a André Villiers. Divadlo s centrálním hracím prostorem obklopeným ze všech stran diváky.



39. Nationaltheater Mannheim, Německo (1957)

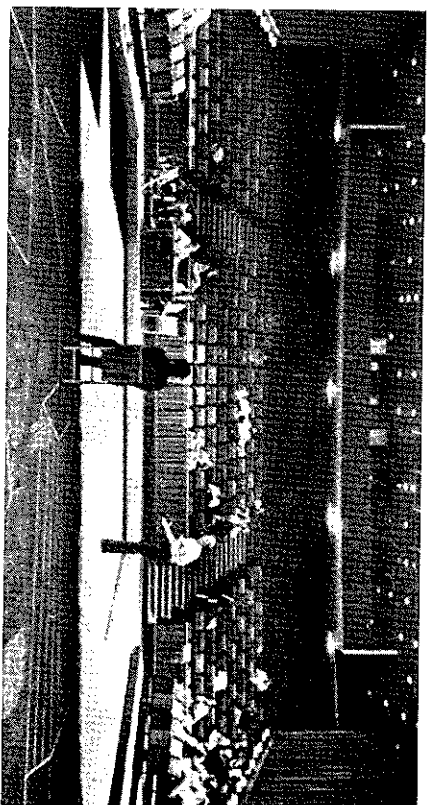
Architekti Gerhard Weber, H. W. Hämer, Herbert Fischer. Typické městské divadlo 2. poloviny 20. století vybavené dvěma sály: velkým pro uvádění oper, operet a velkých činoherních inscenací, a malým, studiovým s proměnlivým prostorem (jedna z prvních evropských realizací proměnlivého prostoru). Ve velkém sálu 1201 míst, v malém podle zvolené varianty 580–850 míst.

Interiér malého sálu při představení *Loupežníků* Friedricha Schillera



40. Loeb Drama Centre, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, USA (1960)

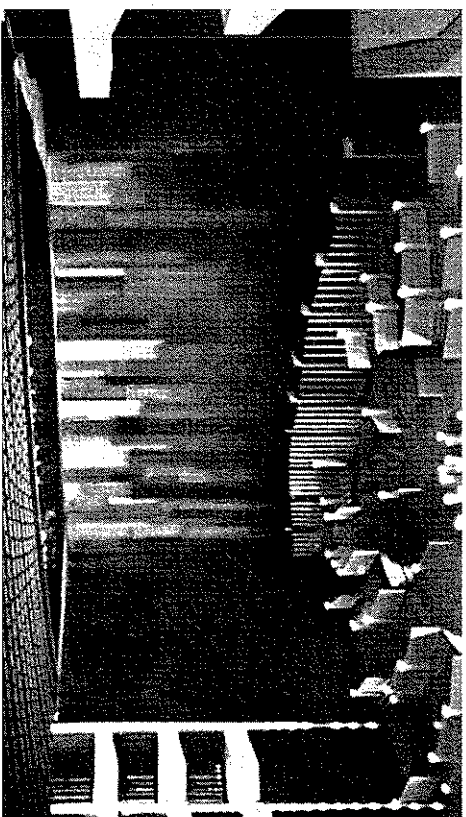
Architekti Hugh Stubbins and Co. Konzultant George C. Jenour. 542 míst. Proměnlivý prostor. Čtyři základní varianty: 1. hrací prostor uprosřed, hlediště ze čtyř stran. 2. hlediště ze dvou stran. 3. kukátková scéna s prosceciem, hlediště ze tří stran.



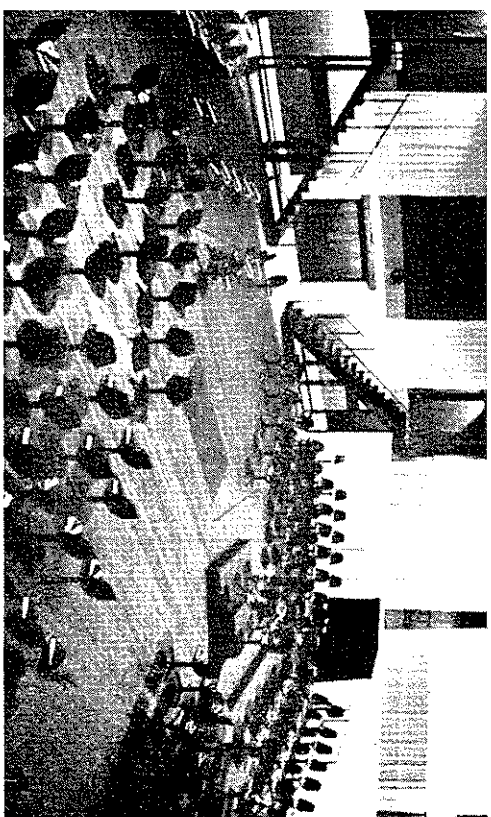
41.–42. National Arts Centre, Ottawa, Kanada (1969)

Architekti Andrew F. Affleck, Desberrais, Dimakopoulos, Lebesold, Sise. Velký divadelní komplex. Tři divadla, opera s kukátkovou scénou, činoherní divadlo s kukátkovou scénou s možností posavit rozměrné prosceciem, a studiové divadlo s proměnlivým prostorem o šestistranném půdorysu, jednotlivá otláčecí sedadla. Opera 2300 míst, divadlo 900 a studio maximálně 300 míst podle uspořádání.

Interiér opery

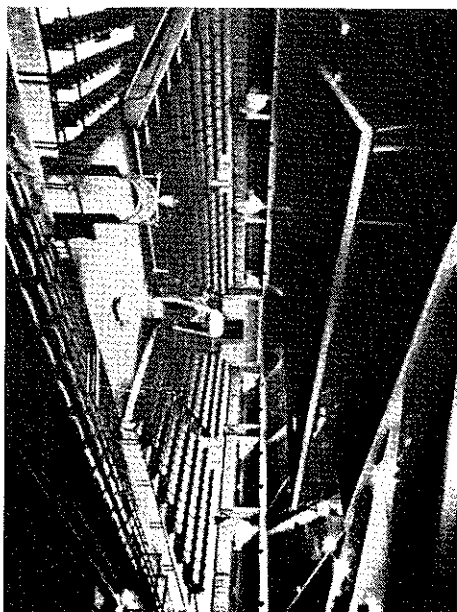


Interiér studia



43. Arena Stage Theatre, Washington (1961)

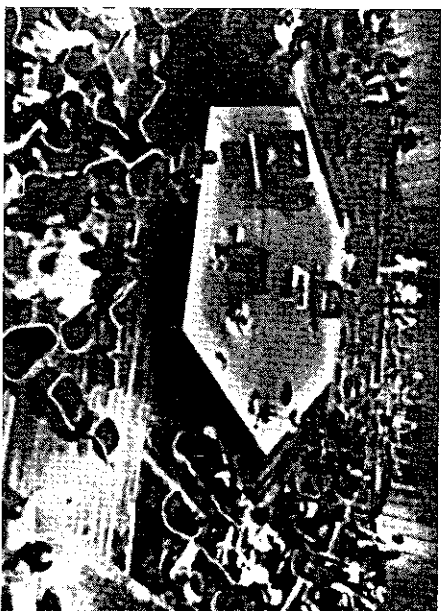
Architekt Harry Weese. Maximálně 754 míst nebo méně (podle uspořádání). Raná americká realizace divadla s proměnlivým prostorem. Celkový půdorys (zásadně) čtvercový. Základní varianty: centrální pravoúhlý hrací prostor s hledištěm ze čtyř stran. Možnost zřítití otevřený hrací prostor s hledištěm ze tří stran. Pružnost značně omezená.



44. Stadttheater Ulm, Německo (1969)

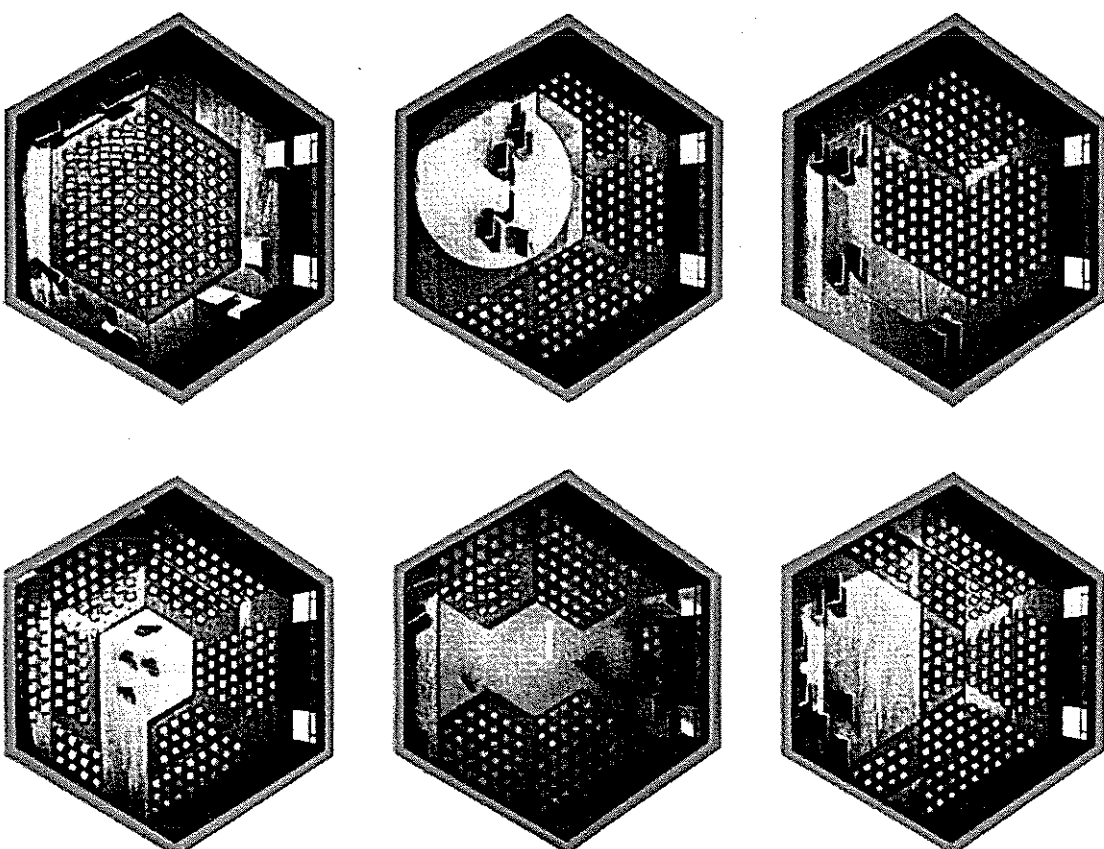
Architekt Fritz Schäfer. Typické městské divadlo druhé poloviny 20. století. Dva sály: velký pro uvádění oper, operet a činoher, a malý pro experimentální představení. Velký sál 817 míst, malý sál podle uspořádání, maximálně však 200 míst.

Interiér malého sálu před představením



45. Stadttheater Ulm, Německo (1969)

Šest variant uspořádání prostoru v malém sálu



46.- 49. Současné provedení shakespearovského prostoru

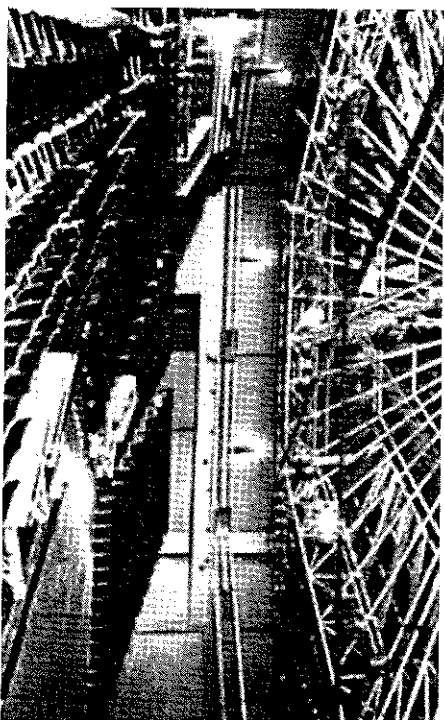
The Shakespearean Festival Theatre, Stratford, Ontario, Kanada (1955)
 Iničiační projekt Tyrone Guthrie a Tanya Moisewitsch. Architekti Rounthwaite a Fairfield.
 2258 míst. Replika shakespearovského divadla z 20. století. Stálé uspořádání hracího prostoru.
 Dva plány – prostory, přední (dole) a zadní (shora). Amfiteatrální hlediště obklopuje hrací prostor ze tří stran.



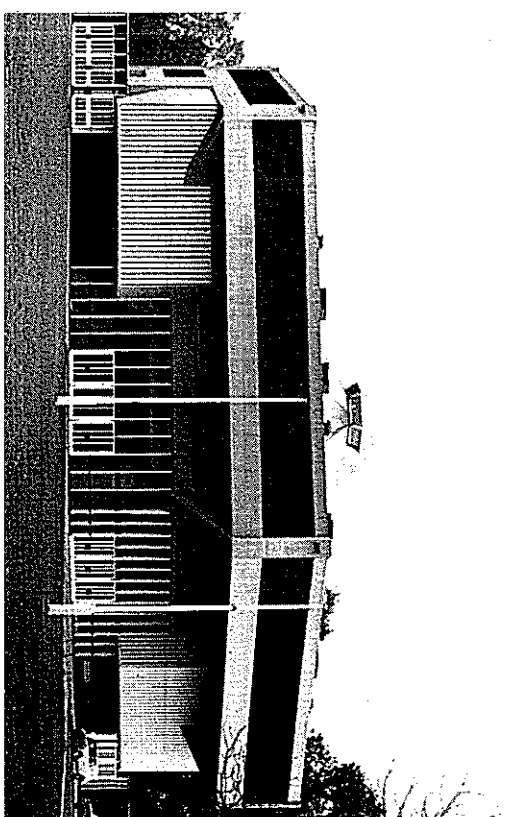
Festival Theatre, Chichester, Velká Británie (1962)

Architekti Philip Powell, Hidalgo Moya. 1365 míst. Replika shakespearovského divadla z 20. století. Stálé uspořádání hracího prostoru: dva plány – prostory, přední (dole) a zadní (shora). Amfiteatrální hlediště obklopuje hrací prostor ze tří stran.

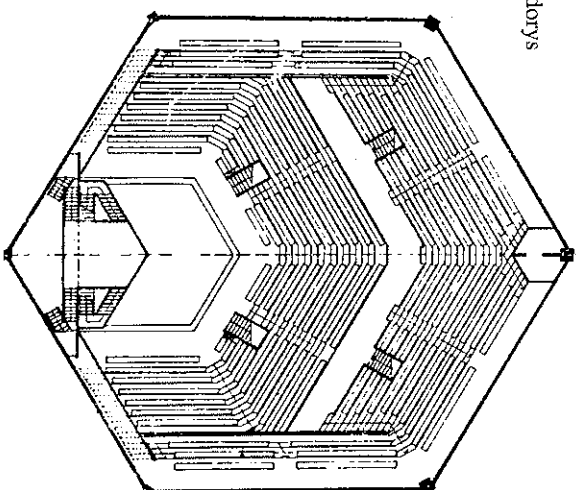
Pohled do interiéru



Pohled z vnějšku



Podorys

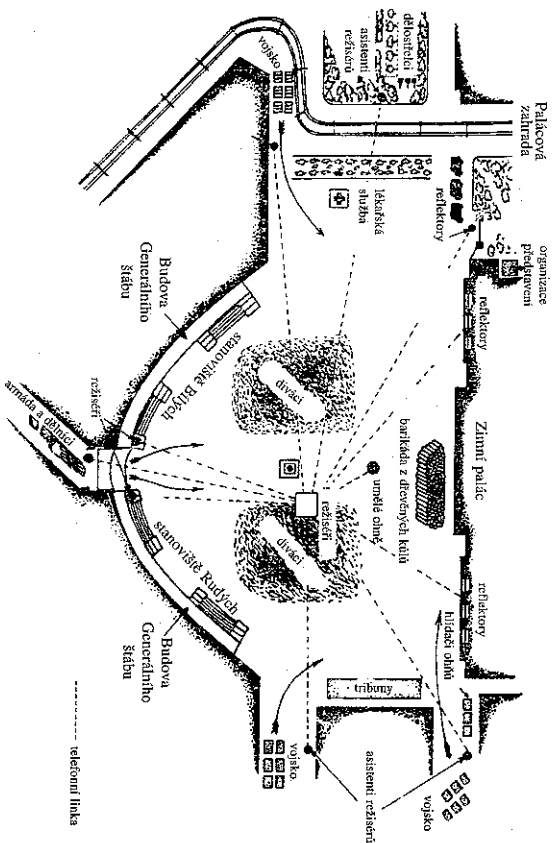


50.- 51. Místo pro hraní divadla ve 20. století
Místo pro hraní divadla na schodech bývalé burzy v Petrohradu

Fragmenty masového představení *Mysterium osvobozené práce* (1920)

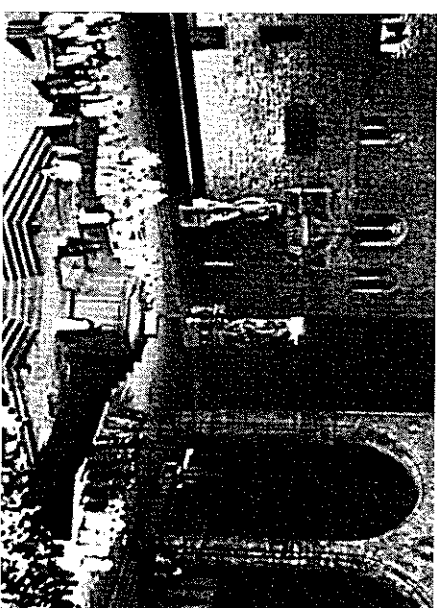


Plan představení *Dobytí Zimního paláce* (1920)



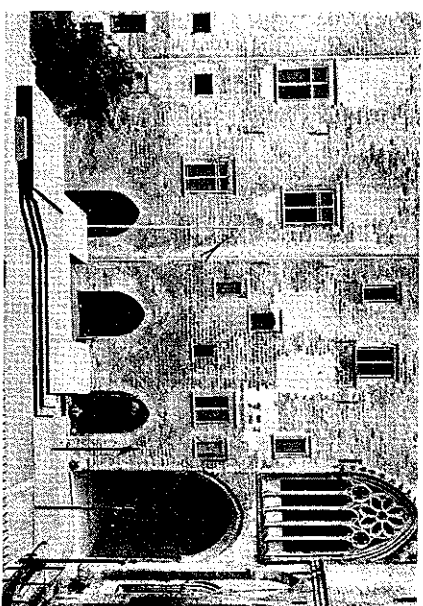
52.- 53. Místo pro hraní divadla ve 20. století
Piazza Signoria, Florencie, Itálie

Místo pro hraní divadla uspořádané podle návrhu Jacquese Copeana pro představení *Savonarola* (1933)



Nádvorí Papežského paláce, Avignon, Francie

V prostředí starobylé architektury zřídil Jean Vilar stálé místo pro hraní divadla pro pořádání každoročních festivalů.

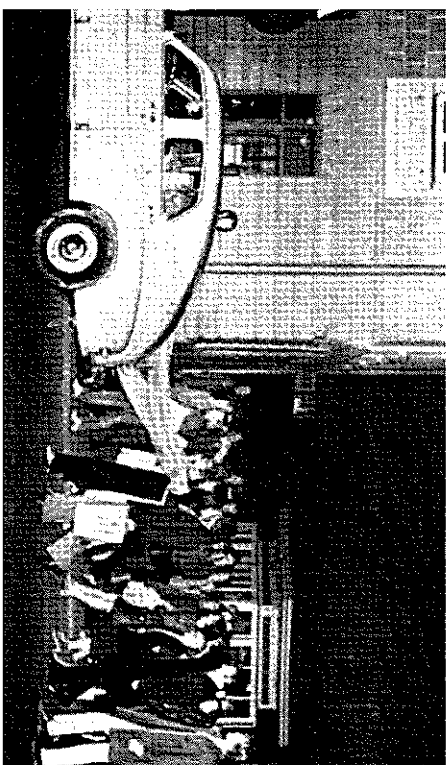


54.-55. Místo pro hraní divadla ve 20. století
 Představení hry Tadeusze Różewicze *Stará žena vysedívá* v režii Kazimierza Brauna, Lublin (1973).

Část představení odehrávající se na divadelním dvoře. — herec promlouvá na sítiše skladi dekoraci

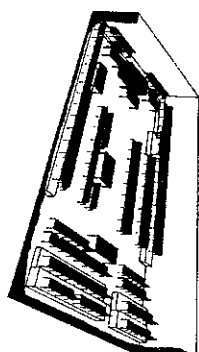


Část představení se odehrávala jako pouliční průvod

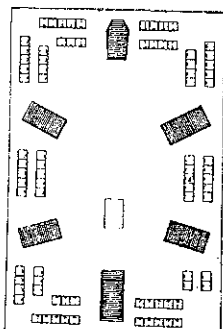
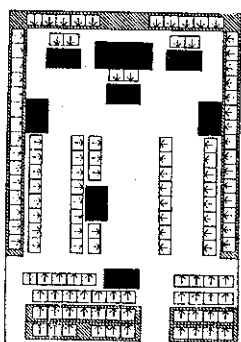
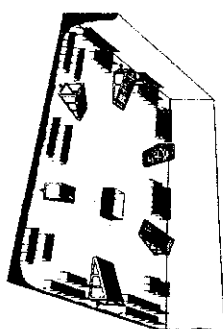


56.-59. Různé varianty uspořádání divadelního prostoru
 Odin Teatret pod vedením Eugenia Barby, Holstebro, Dánsko

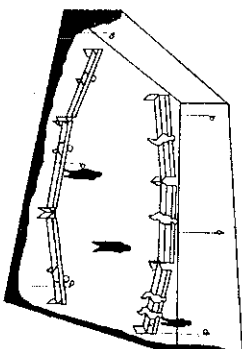
Orniotilene podle J. Bjørneboe (1965)



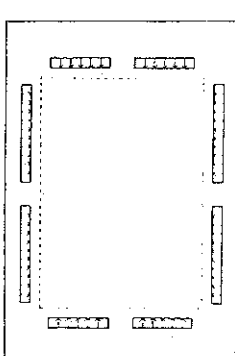
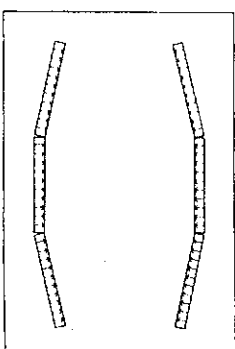
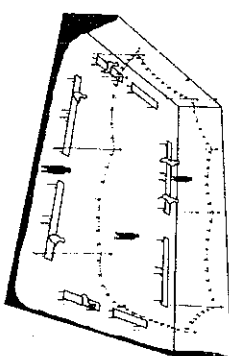
Kaspariana podle O. Sarvig (1967)



Ferai podle P. Seeborga (1969)

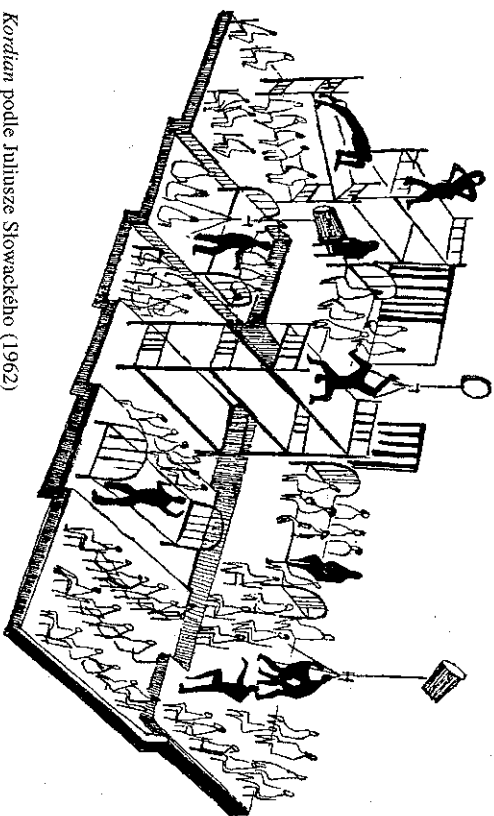


Otcův dům podle F. M. Dostojevského (1972)

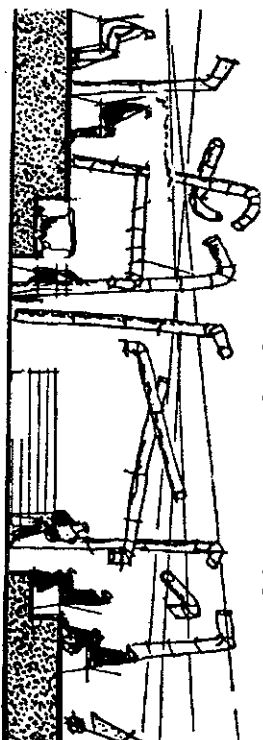


60.-63. Různé varianty uspořádání divadelního prostoru

Divadlo 13 řad a pozdější Teatr Laboratorium, realizace Jerzy Grotowského a architektka Jerzy Grotowského, Opole a Wrocław.

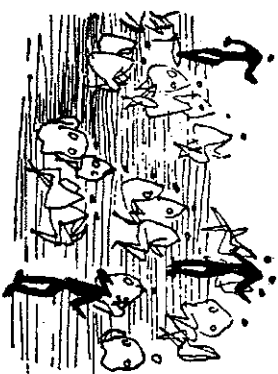


Korálie podle Juliusze Slowackého (1962)

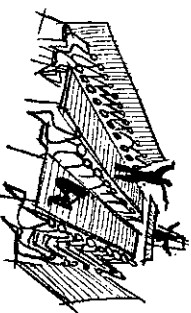


Akropolis podle Stanisława Wyspiańskiego (1962)

Dziady podle Adama Mickiewicza (1961)



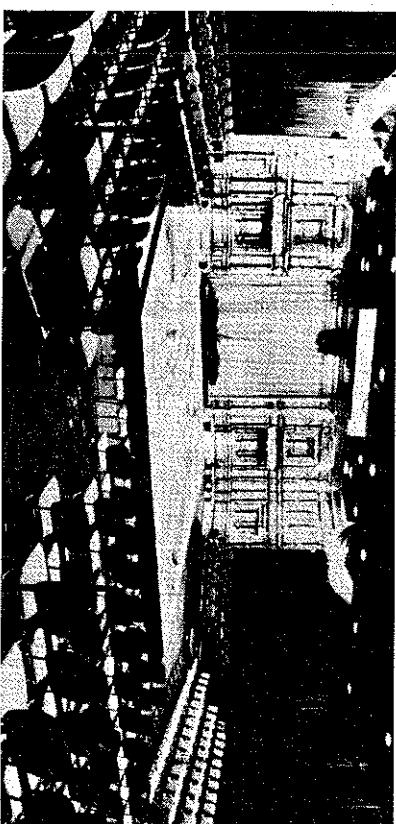
Tragiczne příběhy doktora Fausta podle Christophera Marlowa



64. Stadtheater Münster, Münster, Německo (1955-1971)

Architekti Harald Deilmann (opera) a Max von Hausen, Otwin Rave, Werner Ruhnan. Typické městské divadlo z druhé poloviny 20. století s dvěma sálami: velkým pro uvádění oper, operet a velkých činoherních inscenací, a malým, studiovým, s proměnlivým prostorem. Ve velkém sále 956 míst, v malém podle uspořádání 180-338 míst.

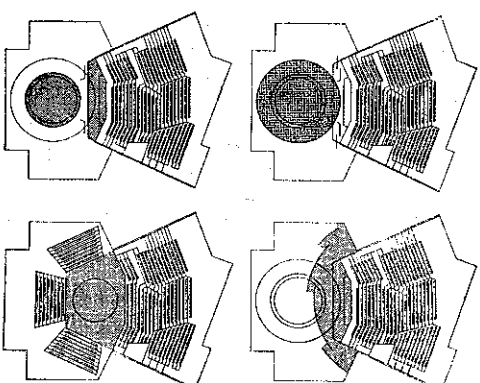
Pohled do malého sálu



65. Badisches Staatstheater, Karlsruhe, Německo (1975)

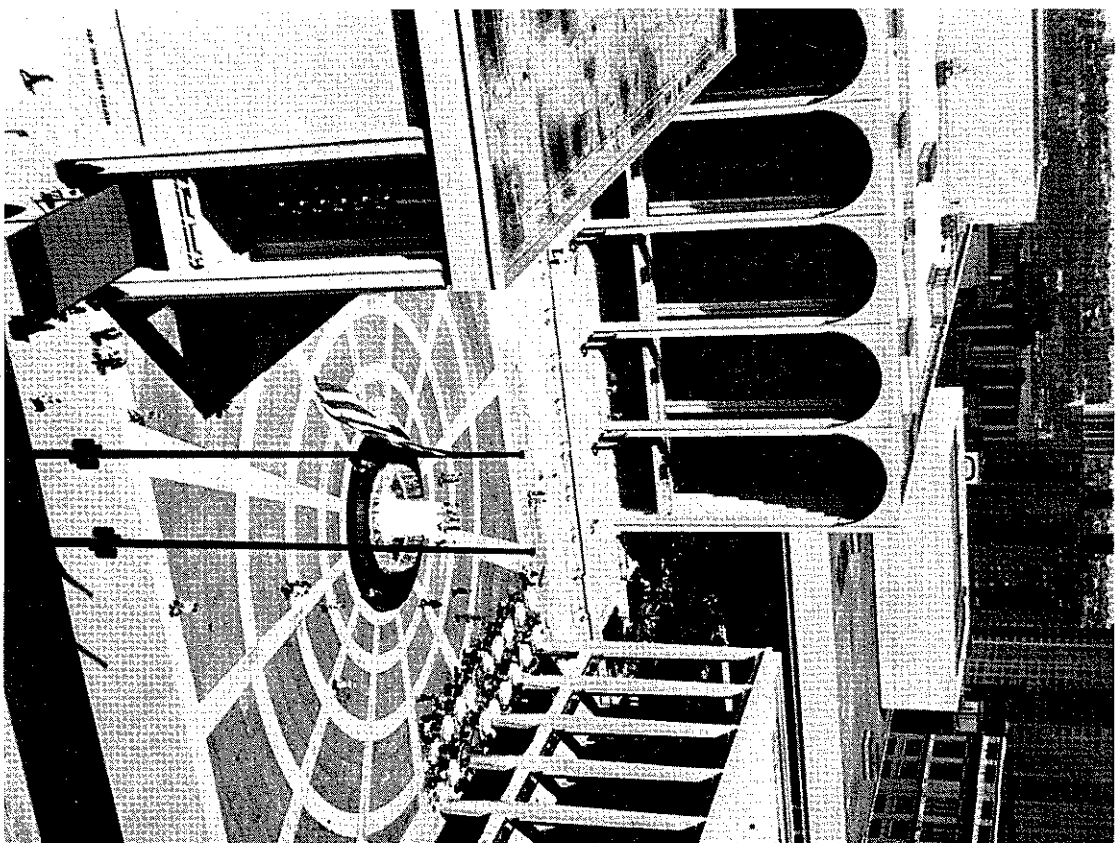
Architekti Helmut Bälzner. Typické městské divadlo z druhé poloviny 20. století s dvěma sálami, oba s proměnlivým prostorem: velký pro uvádění oper, operet a velkých činoherních inscenací, a malý, studiový, s proměnlivým prostorem. Ve velkém sále 1000 míst, v malém podle uspořádání 350-500 míst.

Čtyři varianty uspořádání proměnlivého prostoru ve velkém sále



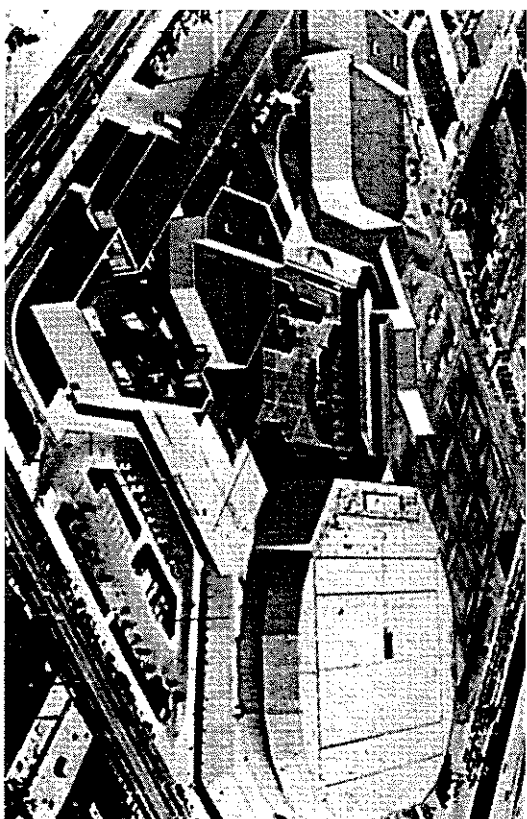
66. Lincoln Centre for the Performing Arts, New York (1962–1969)

Architekti Max Abramovitz, Wallace K. Harrison, Philip Johnson, Eero Saarinen. Velké kulturní centrum skládající se z řesiti budov. Zleva dole doprava: New York State Theatre (1964), Metropolitan Opera House (1966), Vivian Beaumont Theatre s knihovnou a muzeem (1965), Juilliard School s Alice Tully Hall (1969) a Avery Fisher Hall (1962).



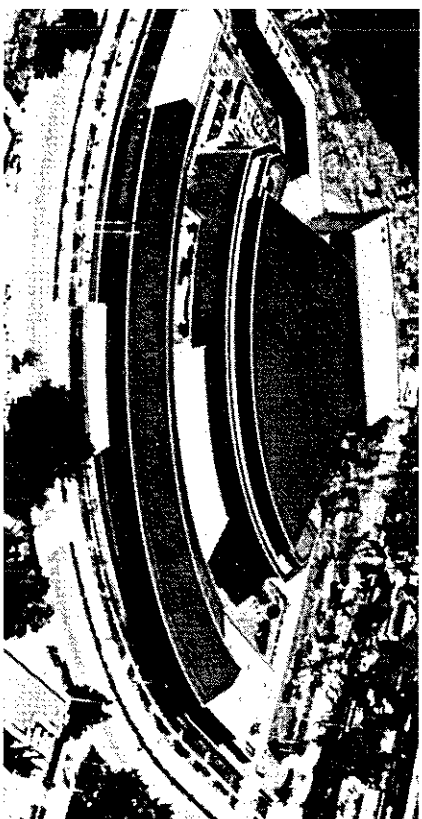
67. Birmingham, USA – Jefferson Civic Centre (1972)

Velké kulturní centrum – zleva: koncertní sál (3 000 míst), divadlo (s částecně proměnlivým prostorem: 800–1 000 míst), koloseum (16 500–19 000 míst)



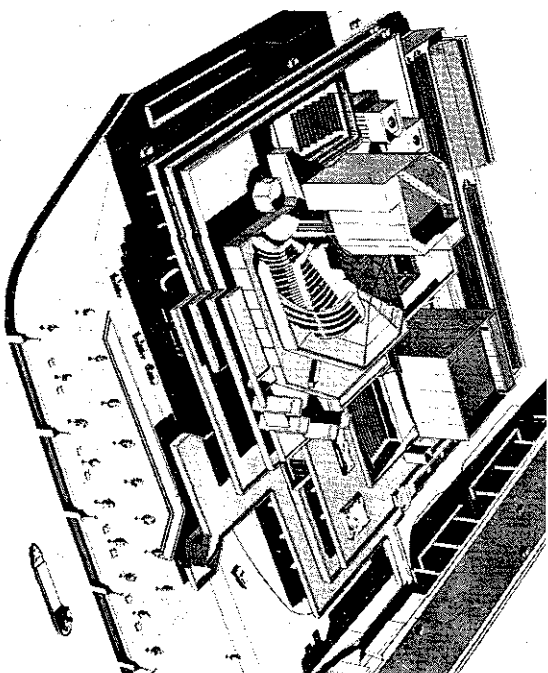
68. Ishikawa Kosei Nenkin Kaikan, Japonsko (1977)

Typické moderní japonské revuální divadlo. 1 704 míst.

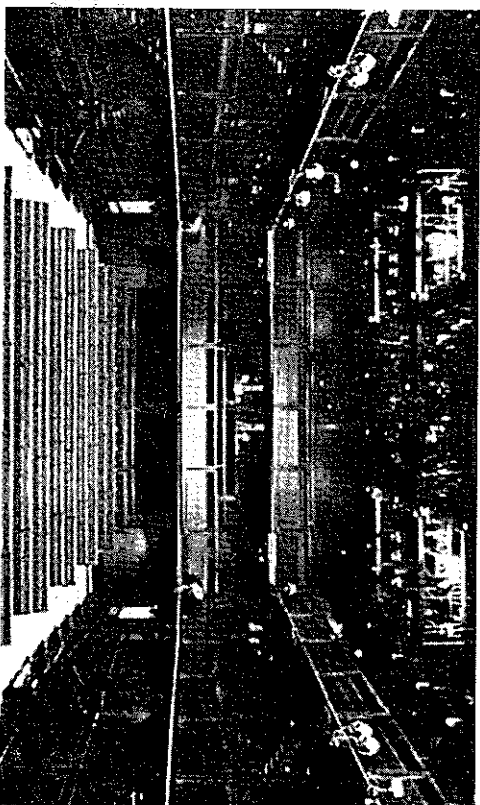


69.- 70. National Theatre, Londýn (1977)

Architekti Denis Lasdun. Moderní kulturní centrum. Tři divadelní sály. Největší The Olivier Theatre s otevřeným hracím prostorem a amfiteatrálním hledištěm – 1160 míst; středně velký, The Lyttelton Theatre s kufákovou scénou – 890 míst; sál The Cottesloe se zcela proměnlivým prostorem – maximálně 400 míst.

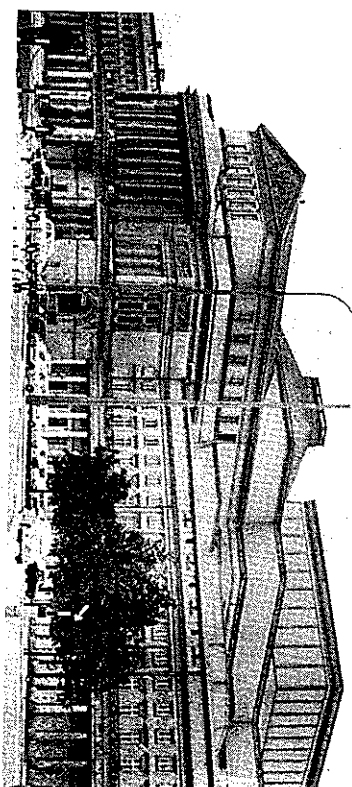


Sál The Cottesloe

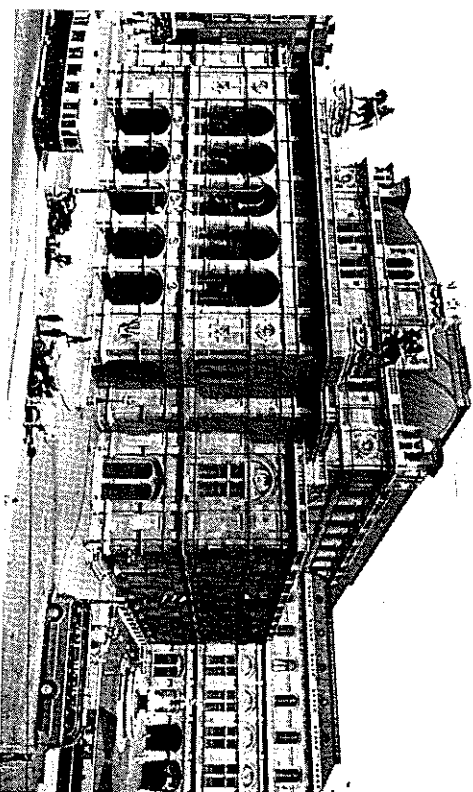


71.- 72. Vnější provedení divadel z 19. století

Teatr Wielki ve Varšavě (1833, obnoveno 1965)

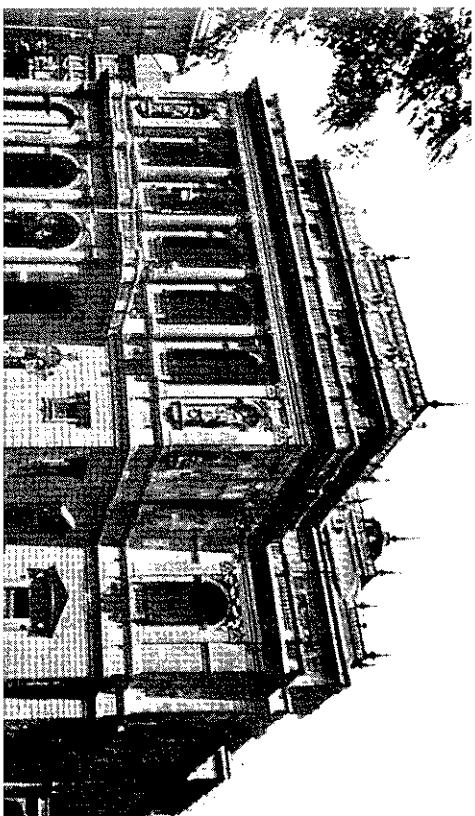


Vídeňská opera (1869)

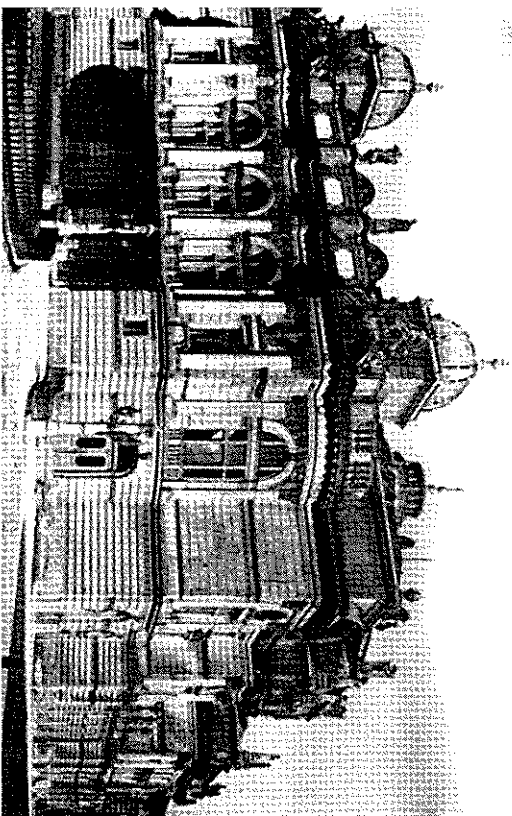


73.-74. Vnější provedení divadel z 19. století

Budapeštská opera (1884)

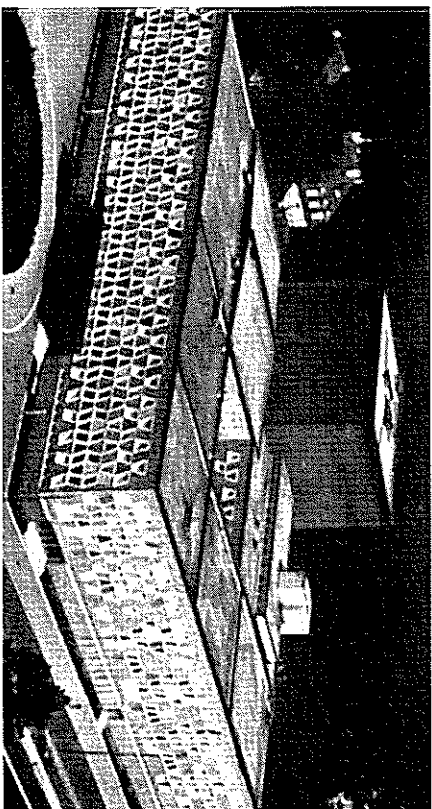


Teatr Miejski (nyní Juliusze Słowackého) v Krakově (1893)

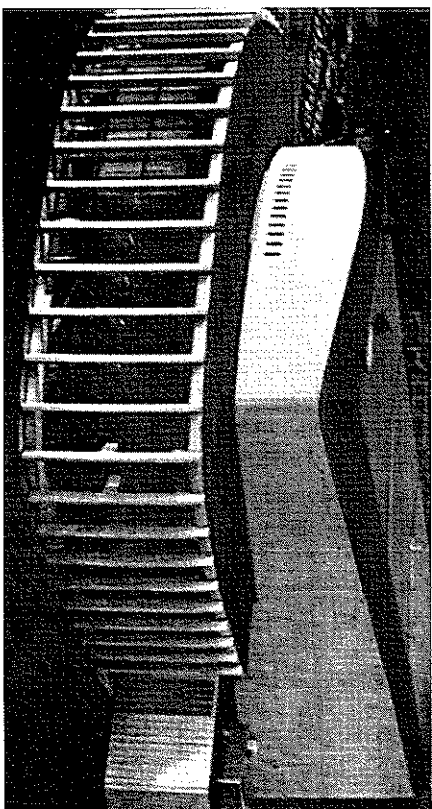


75.-76. Vnější provedení divadel z 2. poloviny 20. století

Městské divadlo v Lucemburku (1962)

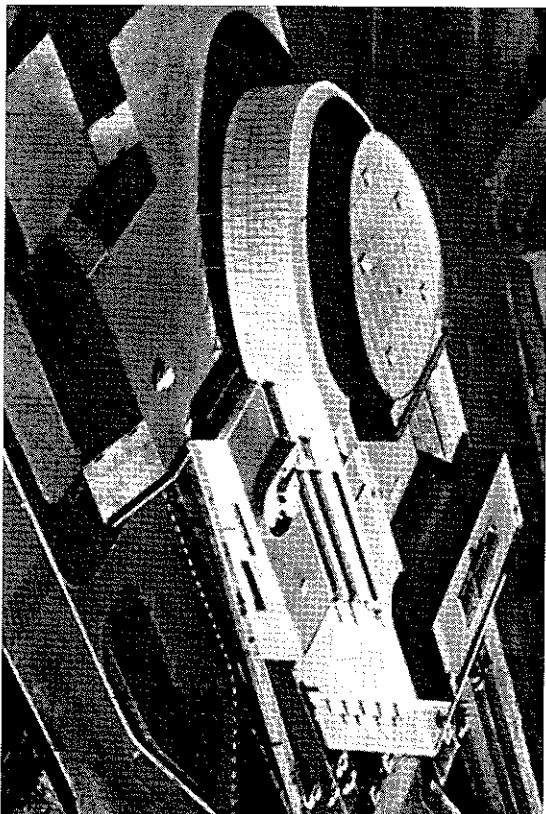


Salle Wilfried Pellier, jedno z divadel Place des Arts v Montrealu (1963)

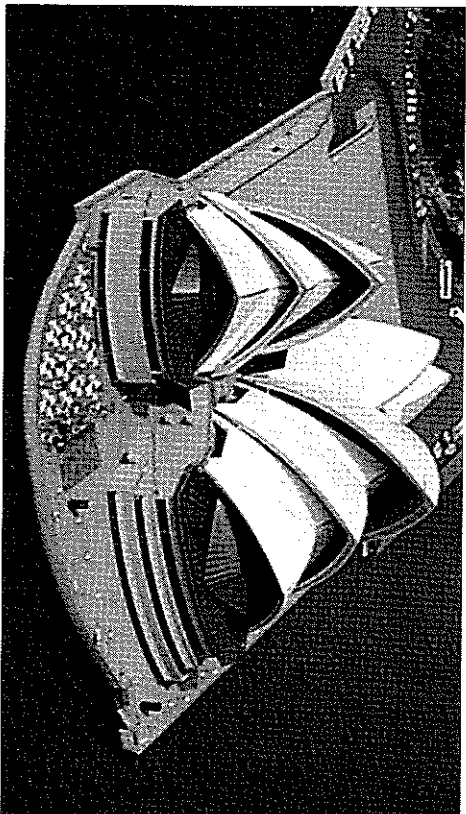


77.-78. Vnější provedení divadel z 2. poloviny 20. století

Maison de la Culture v Grenoblu, Francie (1968)



Národní opera v Sydney (1973)



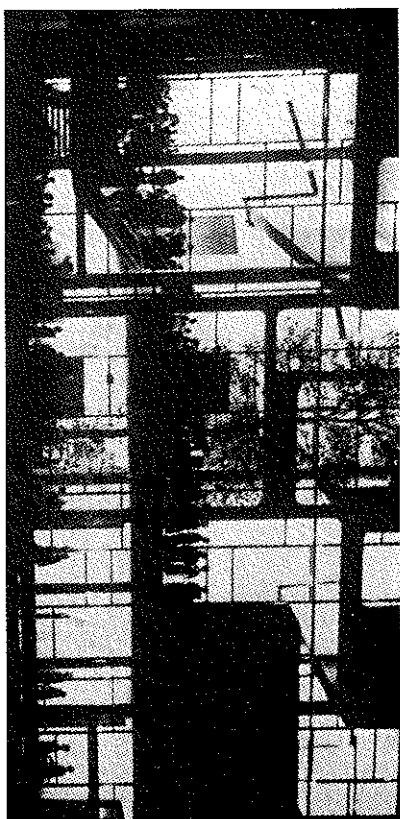
79. Interiéry divadel

Schody v pařížské Opěře

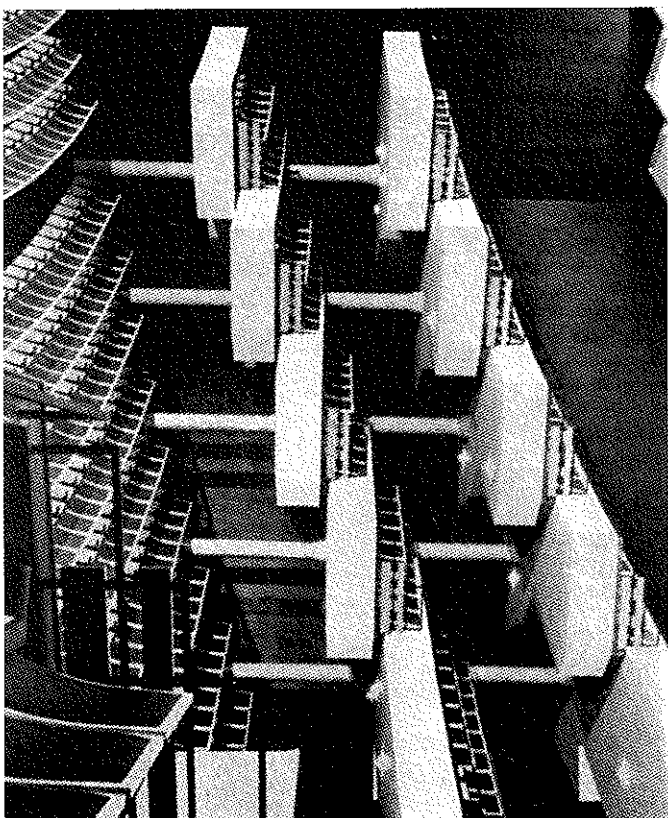


80.-81. Interiéry divadel

Divadlo Tyrone Guthrieho v Minneapolis (Minnesota), pohled zverčí do foyer

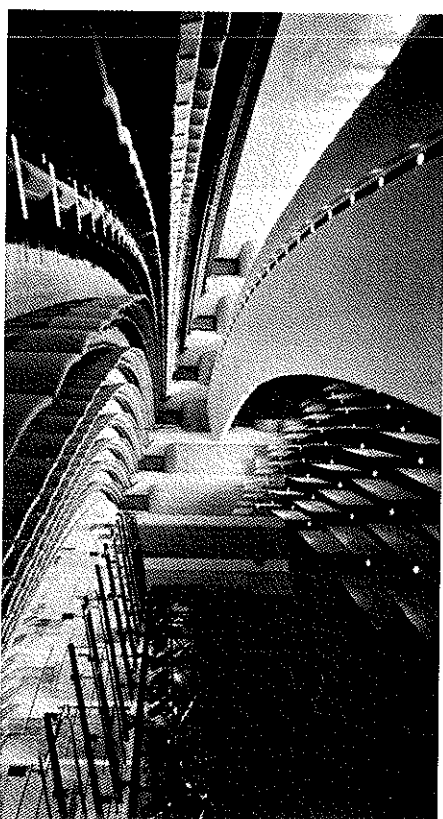


H. Roszkotten - E. Trithart, Velké divadlo v Dortmundu 1966, pohled z loží do hlediště

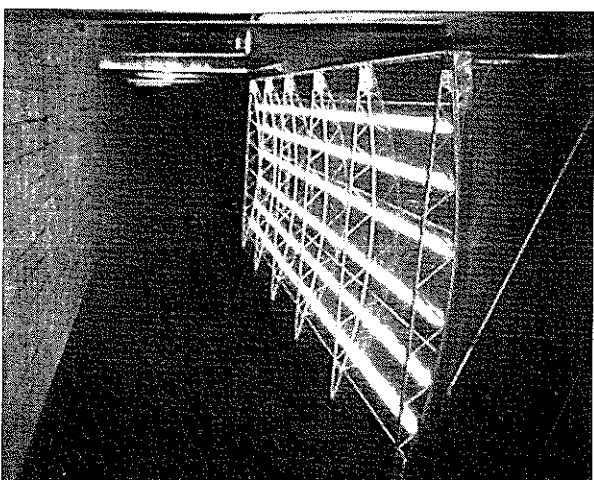


82.-83. Interiéry divadel

El Paso Civic Centre, Concert Hall-Theatre, El Paso, Texas



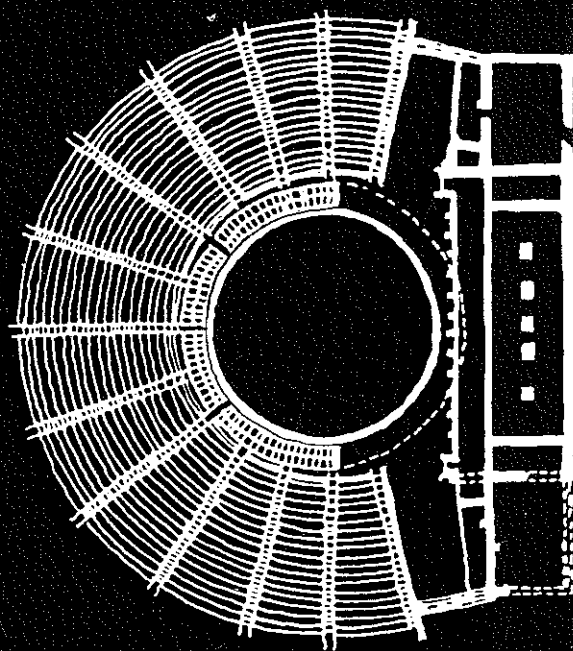
Východ z Národního divadla v Helsinkách (1954)



Podklady pro obrazovou přílohu byly čerpány z těchto zdrojů:

- R. Southern: *The seven ages of the theatre*, New York 1961
Architecture d'aujourd'hui, číslo 157, 19
H. Rey-Flandt: *Le cirque magique. Essai sur le theatre en rond a la fin du Moyen Age*, Paris 1973
B. Król-Kaczorowska: *Budynek teatru, Rozvoj funkcii i form do roku 1833*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975
A. Nicol: *Dzieje teatru*, překlad A. Debnicki, Warszawa 1959
F. A. Yates: *Theatre of the World*, London 1969
J. Furttembach: *O budowie teatru*, Warszawa 1958
„*The Drama Review*“, 1974, 1975
M. A. Alley-Viala: *Inscenizacja romantyczna we Francji*, Warszawa 1958
Le lieu theatral dans la société moderne, Paris 1966
P. Claudel: *Mozliwość teatru*, Warszawa 1971
H. Schubert: *Moderner Theaterbau*, Stuttgart-Bern 1971
Odin Teater Experienes, 1973
J. Grovovski: *Towards a poor theatre*, Holstebro 1968
The Complete Guide to Britain's National Theatre, London 1977
fotografie Z. Hermanczyka a R. Jabłońskiego a soukromý archiv K. Brauna

Pro české vydání doplněno z archivů Divadelního ústavu Praha a Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze a soukromého archivu překladatele J. Vondráčka.



ISBN 80-85883-73-2