

přehledně shrnout, uvést do kontextu základních kulturních a divadelních realit, s kurátorskou odpovědností vybrat a katalogizovat a všímavě popsat reprezentativní ukázky plakátů spolu s jejich tvůrci vidím velký přínos knihy.

Divadelní tvůrci pracují s textem – grafici také; grafická v knize pozoruhodně „inscenuje“ svůj vlastní text. Zlatá obálka možná symbolizuje „divadelní plakátovost“ či „slávu plakátu“. V hlavní roli – klukem nebo holkou z plakátu – se ocitne každý čtenář/čtenářka, resp. divák/

divačka, když se zahlednou v jejím odlesku. Na obálce žádný plakát není – který vybrat? Jako plakáty dávají slávu hercům, tak katalogy dávají slávu plakátům; jako by autorka tímto konceptuálním gestem svou roli ironicky připouštěla. Knihou se dobře listuje, její vazba je funkční, a po příkladu poetiky autorského divadla seberefereční: má odhalený hřbet s magentovou ořízkou – reklamně svítí, populární růžová tu „tahá za nitky“ knižní vazby v metafoře produkce divadla a jeho propagace.

Bibliografie

- ISKIN, Ruth E. 2014. *The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s–1900s*. Hanover, NH: Dartmouth College Press, 2014.
- KROUTVOR, Josef. 1991. *Poselství ulice: z dějin plakátu a proměn doby*. Praha: Comet, 1991.
- MARYŠKA, Martin. 2020. Realita v grafickém editoru aneb Vizuální identita jako obraz a příběh těla, prostoru a myšlenek. *CEDIT – kontexty a přesahy tvorby Centra experimentálního divadla* 2, 2020, č. 1, s. 56–59.
- VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan. 1931. Divadelní plakáty Františka Zelenky. *Panorama, kulturní zpravodaj* 9, 1931–1932, s. 147–148.
- RADEMACHER, Hellmut. 1990. *Theaterplakate: Ein internationaler historischer Überblick*. 2. Aufl. Leipzig: Edition Leipzig, 1990.
- REID, Aileen. 1993. *Theatre Posters*. Leicester: Magna Books, 1993.

Mgr. MgA. Martin Maryška, Ph.D.
Centrum choreografického rozvoje SE.S.TA
martin.maryska@se-s-ta.cz



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.

MONUMENTÁLNÍ STAVBA S PROBLEMATICKOU STATIKOU

 STÝBLO, Zbyšek – SOUKENKA, Vladimír. *Divadlo: prostor & akce*. Praha: ČVUT, 2022. 652 s. ISBN 978-80-01-06926-4.

Kniha *Divadlo: prostor & akce* doc. Zbyška Stýbla a prof. Vladimíra Soukenky se zaměřuje na dějiny, současnost i praxi

divadelní architektury. Vychází v rámci ediční řady Ústavu nauky o budovách Fakulty architektury ČVUT, ve které se

architekt Zbyšek Stýblo věnuje vždy budovám určité funkce (vyšly také Školy, Prostory pro gastronomii a Prostory pro filmovou projekci). Nepřekvapí proto, že různá publikace nevelkého formátu a strohé grafiky, kterou pro celou ediční řadu vytvořila Kateřina Koňata Dolejšová, připomíná na první i druhý pohled učebnici. Pracuje s přísně racionálním systémem názvů kapitol a podkapitol (např. A_6_2_1), kombinuje souvislý text s poznámkami (seznamy, výčty) a nabízí extrémně krátké a obsahově hutné oddíly. Neklade příliš otázek, nepouští se do nových či složitějších interpretací, snaží se látku předat přehledným a jednoznačným způsobem. Je přiznanou kompilací starší odborné literatury, ze které často přejímá i obrazový materiál. Co se odkazů týče, neaspiruje na akribii vědecké literatury. K publikacím odkazuje bez uvedení čísla stránky, u převzatých obrázků v mnoha případech neuvádí původní zdroj, což výrazně komplikuje život budoucím badatelům, kteří by na Stýbla se Soukenkou chtěli navazovat. U některých dílčích témat kniha také čerpá z velmi omezeného množství zdrojů, což je ovšem vzhledem k ohromné šíři záběru pochopitelné a omluvitelné (např. 122–123, kapitola „Heroický romantismus“, odkazy pouze na Brockettovy *Dějiny divadla*; 155, kapitola „Netradiční jeviště“, odkazy pouze na realizace Joana Brehmse prostřednictvím textu Jiřího Bláhy *Divadla a divadelní projekty Joana Brehmse*).

Jazyk knihy je poměrně jasný a srozumitelný, avšak kontrastuje s velkým množstvím cizích slov a přímo v textu nevysvětlených odborných termínů, někdy hodně speciálních (např. *iktria* – antické dřevěné tribuny). Explikaci řady z nich je možné nalézt ve slovníčku na konci knihy. Nezbyvá tedy než doufat, že nutnost listovat povede k lepšímu zafixování pojmů a nikoli ke znechucení a odložení knihy.

Popisované učebnicové pojednání s sebou nese určité výhody. Zejména možnost vtěsnat celou historii divadelní

architektury (oddíl A), příklady nejslavnějších budov (oddíl B) a ještě detailní technické parametry, normy a doporučení pro divadelní architektky (oddíl C) na omezený prostor jedné, byť poměrně obsáhlé publikace (652 stran, 607 obrázků). To je opravdu obdivuhodný výkon. Jak ještě detailněji rozeberu, mince má však i svou druhou stranu. Učebnicová zkratka vede k poměrně nepřesným zjednodušením a vytváří ostré, necitlivé střihy ve výkladu, které mohou v mysl čtenáře plodit zvláštní a nelogická propojení disparátních témat. Kniha je také plná slepých odboček a přílepků, ve stylu „tak co nám tady ještě zbylo“, narušujících plynulost výkladu.

K základní formě publikace třeba ještě podotknout, že autoři v úvodu avizují poměrně odvážný a experimentální krok: „Publikace tím, že na levé stránce podává divácký a architektonický pohled, který na pravé stránce doplňuje divadelněprovozním a scénografickým hlediskem, zpřístupňuje dualitu budovy a divadelního prostoru při každém jejím rozevření“ (4). Mám ovšem dojem, že tento jistě odvážný a hezký plán nakonec vůbec nebyl uskutečněn a zůstal bohužel přítomen jen jako nezáměrně klamavá upoutávka.

Dějiny divadla v kostce

Nejambicióznější úkol si autoři uložili v prvním historickém oddíle knihy, nazvaném „Vývoj divadelního prostoru“. Pole jejich zájmu není bohužel jasné vytyčeno, ale záhy je čtenáři jasné, že půjde převážně o dějiny divadla v Evropě a Středomoří a později také v zámořských oblastech, evropskou kulturou ovlivněných. Vzhledem k původci knihy je pochopitelné, že disproporčně větší prostor dostávají příklady z českého prostředí. Velkým pozitivem obsahového vymezení je jeho šíře. Autoři mezi prostory divadelního účelu zařazují i ty, které slouží jiným performativním lidským aktivitám (politickým projevům, sportu, módním přehlídkám aj.), i když tady by jistě bylo možné hledat i další typy

prostorů a akcí (např. *anatomická divadla*). Stýblo se Soukenkou také správně identifikují v jádru performativní úlohu i v případě některých prostor určených primárně divákům (okázalé a viditelné reprezentační foyer, lóže aj.) (198). Žádoucí je rovněž citlivé vnímání proměňujícího se vztahu mezi prostorem a inscenační a scénografickou praxí, která předurčuje řadu technických řešení, zásadně ovlivňujících interiéry i exteriéry budovy. Klíčovou, periodizační úlohu v tomto ohledu hrají termíny jako *listové dekorace*, *provazíště*, *jevištní vozy*, *jevištní stoly*, *točna*, aj.

Velmi podnětné jsou také úvahy autorů v závěru oddílu (podkapitola „Divadlo – tendence“) (208–209), ukazující široké možnosti současného uvažování o divadelním prostoru. Technicky skvěle vybavenou budovu s vysokou variabilitou uspořádání hlediště a jeviště a se špičkovými světelnými a zvukovými prostředky a parametry, která se vyvíjela a zdokonaľovala v průběhu 20. století, vidí jen jako jednu z možností pro současné divadelníky. Divadlo dnes totiž může vznikat bez vlastní budovy, např. ve veřejném prostoru města, v prostorech s primárně jinou funkcí (např. sportovní a jiné haly) nebo může využívat budovy dočasné či přemístitelné. Dobře to shrnuje také architekt a divadelník David Vávra v lektorském posudku ke knize: „Přeji knize, aby byla dobrým návodem, jak stavět divadlo. I když vím, že dobré divadlo mnohdy vzniká oproti všem platným pravidlům“ (17). Diskutabilní je ve zmiňované inspirativní podkapitole „Divadlo – tendence“ užití termínu *performing art* (což jsou vlastně všechna múzická umění) ve spojitosti s imerzivním divadlem a narativním prostorem. Hádám, že autoři chtěli možná použít termín *performance art*, ale ani to by nebylo příliš přiléhavé. Termín se totiž určitě nehodí ke každému imerzivnímu divadlu. Pro *performance art* je podstatná interdisciplinarita a zejména pak blízkost k výtvarnému umění.

Přibližně do roku 1800 se Stýblo se Soukenkou pokoušejí členit divadelní

kulturu do velkých bloků, dle převažujících vyjadřovacích prostředků, které následně ovlivnily i podobu divadelní architektury: „Divadlo pohybu“ (pravěk, Egypt, Mezopotámie, počátky řecké antiky), „Divadlo slova“ (antika, středověk, alžbětinské divadlo, divadlo španělského zlatého věku), „Divadlo obrazu“ (italská mělká scéna, Palladio a trochu nepochopitelně, jako zvláštní přílepek, také komedie dell'arte), „Divadlo zpěvu“ (barokní scéna, raná opera). Toto členění v nejobecnější rovině snad může platit, ale přesto je až příliš zjednodušující a v mnoha ohledech nepřesné. V zásadě je tu budována dějinami se vinoucí polarita mezi divadlem soustředěným na herce (slovo) a divadlem plně využívajícím všechny další prostředky: „Dualita diváka a herce, profesionála a příznivce, každodenního života a jedinečného příběhu provází po celou dobu i podvojnost přístupu k základní otázce v mezích daných buď antickým plným soustředěním diváka na lidské vztahy nerušené vším nepodstatným z okolí, anebo barokním zprostředkováním těchto vztahů divákovi plnostně všemi prostředky včetně hudby, zpěvu, prostředí, světla...“ (19). Pestrost antické kultury s celou řadou divadelních žánrů a typů prezentace, se specifickým náboženským a politickým kontextem uvádění a také pravděpodobně s širokou paletou vyjadřovacích prostředků (scénografie – včetně výhledů do krajiny, kostým, hudba) tuto historickou polaritu do velké míry vylučuje. O zmíněné dualitě tedy bude platit spíše ono „po celou dobu“ a je možné ji identifikovat i v rámci samotného antického divadla. Stýblo a Soukenka v této souvislosti operují také s termínem „divadlo s iluzí prostředí“ a „divadlo bez iluze prostředí“ (19). Iluze je nicméně dost komplikovaný a do jisté míry překonaný pojem, chápáný různými autory odlišně. Předpokládám, že se tím míní divadlo budující nějaký sugestivní a detailní obraz prostředí, bez ohledu na to, zda je reálnou nápodobou skutečnosti ve smyslu realistického divadla čtvrté stěny.

S ohledem na cílovou čtenářskou skupinu, tvořenou zřejmě především odborníky v oblasti architektury, je logická a chvályhodná snaha autorů průběžně, tedy na závěr některých podkapitol, ukazovat vliv starší divadelní architektury na tu současnou. Někdy tyto skoky působí ovšem bizarně a zpočátku jsem dokonce uvažoval, že v tiskárně někdo zpřeházel pořadí stránek. Na vině je příliš stručná, nahodilá a nejednotná povaha těchto ochutnávek. Po úvodní kapitole věnované „Divadlu pohybu v pravěku a raném starověku“ následuje například dvojstrana ukazující praxi jednoduchých, otevřených a nedělných tanečních divadel současnosti s příklady Divadla Ponec a Tanečního studia Ostrava (30–31). V případě vlivu antického divadla na současnost pak autoři věnují pozornost využití zachovalých antických divadel a arén či vlivu antické dramatiky na historii evropské kultury (51–52), avšak nepochopitelně opomíjí zásadní vliv antiky na novější architekturu (novodobé přírodní amfiteátry, vliv amfiteatrálního prostoru na moderní divadla aj.). Lépe se jim vede, pokud současným příkladům věnují větší prostor a zaměřují se odděleně na české a zahraniční prostředí, např. v současném otisku tradic alžbětinského divadla (88–93).

Krkolomný a těžko uskutečnitelný koncept, který se snaží propojit chronologické členění a velké tematické bloky, pokračuje i po roce 1800, byť jsou hlavní kapitoly v názvech o něco koncentrovanější („Divadlo romantické a realistické iluze“, „Divadlo filmových iluzí“). Kloubení nesourodých témat i formálních přístupů do přísné, ale jen zdánlivě logické struktury kapitol vrcholí zřejmě v oddíle „Divadlo proti iluzi“ (138–149). V jediné podkapitole se mísí neúplný teoretický přehled soudobých divadelních prostorů (*black box* a *white box*, *protilehlá hlediště*, *aréna* aj.) se zvláště nesoudným přehledem některých pojmů (*ready made*, *site specific*, *recyklované divadlo*, *participační divadlo*). A aby to bylo ještě komplikovanější, vše doplňují příklady

z historie a současnosti, logika jejichž výběru mi bohužel uniká (pódiová vystoupení dadaistů, Bauhaus a epické divadlo těsně sousedící dokonce v jediném odstavci, příklady užívání českých stadionů pro velké koncerty, zahájení olympijských her, divadelní lodě aj.). Autoři často, přestože zřejmě nezámyslně, sugerují nevhodným řazením témat souvislosti mezi ve skutečnosti dosti odlehlými fenomény. V některých případech ale důležité souvislosti naopak chybí. Podkapitolu o mimořádně vlivném projektu Totálního divadla Waltera Gropia (166–167) střídá podkapitola o českých experimentech Joana Brehmse (168–169). Čtenář se nicméně nedoví, že Brehms studoval v Německu v druhé polovině 20. let 20. století a byl konceptem Totálního divadla přímo a přiznaně ovlivněn. Nejbližší se svému hlavnímu vzoru přiblížil ve vrcholném a autory publikace bohužel nezmíněném projektu Polydimensionalu – spojujícím efekty jeho otáčivého a kyvadlového hlediště. Na okraj dodávám, že by určitě bylo dobré opravit chybu v dataci Brehmsova působení v Jihočeském divadle, kde tento scénograf a architekt nepůsobil do roku 1979, jak autoři uvádějí, ale až do roku 1989.

Ke konci vývojového oddílu knihy je zařazena odbočka ke scénografické praxi, ve které je představeno několik pozoruhodných scénografií spoluautora knihy Vladimíra Soukenky (200–205). Smysl této slepé uličky mi uniká, výběr není z hlediska vývoje scénografie ani zdaleka reprezentativní a snaha působit dojmem objektivity prostřednictvím popisu ve třetí osobě (např. „Scénograf zvětšoval a zmenšoval formát portálu stínem“) vnímám jako hodně problematickou kamufláž. Přišlo by mi poctivější hovořit o zmíněných příkladech otevřeně jako o vlastních realizacích (resp. přesněji o realizacích jednoho ze spoluautorů publikace) a zaujmout k nim subjektivní a třeba i emocionálně zabarvený postoj.

Příklady divadel

Podstatnou a poučnou část knihy tvoří profily jednotlivých divadel, opatřené propracovanými kódy, které je třídí podle mnoha kritérií (dle charakteristiky hlediště, dle typu divadelního prostoru i podle technického vybavení). Několik desítek profilů divadel či neuskutečněných projektů dává celkem dobrou představu o vývoji evropské divadelní architektury. Konkrétní výběr i prostor, který jednotlivé budovy dostaly, jsou a vždycky budou do určité míry subjektivní a vychází z osobních preferencí a zkušeností autorů. Za sebe bych určitě doplnil divadlo v královském paláci v Drottningholmu. V profilech i ve výkladu pak citelně schází mnichovské projekty Maxe Littmanna z počátku 20. století (Prinzregententheater, Künstlertheater – reformní amfiteatrální hlediště a ve druhém případě také atypická „reliéfní scéna“ pro přelomové experimenty Georga Fuchse), stejně jako Festivalové divadlo v Hellerau (Heinrich Tessenow, 1911), do jehož podoby se otiskly představy přelomového scénografa Adolpha Apii. V případě profilu Janáčkova divadla v Brně (298–299) bych pak určitě výrazně upravil jména architektů. Doplnil bych klíčový autorský podíl Jana Víška, který na projektu pracoval 20 let, opravil jméno J. Oplatek na O. (Otakar) Oplatek a mezi autory doplnil také Libuši Žáčkovou-Pokorovou.

Podrobné parametry

Velmi cennou částí knihy, zejména pro studenty architektury, je její závěrečný oddíl, který se detailně věnuje nejrůznějším stavebnětechnickým parametrům divadelní budovy. Hledání ideálních parametrů divadelní budovy a také ideální divadelní síť má na našem území bohatou tradici, táhnoucí se minimálně od dob avantgardy ve 20. letech. Určitého vrcholu tyto tendence dosáhly v činnosti PIO (Projektová

a inženýrská organizace) MK ČSR v 80. letech 20. století, kdy vycházely typizační směrnice pro nejrůznější kulturní zařízení včetně divadel (Divadla, Tsm So /číslo 3, 1987/). Podrobnost těchto příruček může vyvolávat rozhořčení či pobavení a připomínat Leffinqwellův-Bronštajnův psací stůl, tzv. Zajícovu variantu z filmu *Jak básníci přicházejí o iluze* (v podání Zdeňka Svěráka). Podobné pousmání někdy přichází i při čtení Stýblovky a Soukenkovy knihy, např. v pasáži o rozmístění vybavení a materiálu na stole v divadelní pokladně (395). Většina norem, rad a doporučení, které kniha představuje, je však pro dobré fungování divadla nezbytná a je chytré se jimi řídit (zejména promyšlená provozní schémata, křivky viditelnosti, výpočty akustických vlastností sálu). Často se tak bohužel neděje. Jak jinak si např. vysvětlit, že v nedávno rekonstruované Státní opeře nenajdete v přízemí ani jednu pánskou toaletu.

Nevyužitá šance pro mezioborovou spolupráci

Knihy *Divadlo: prostor & akce* si vytyčila velice náročný až heroický úkol. Ne vždy je v jeho plnění úspěšná, avšak celkově sdružuje obrovské množství podnětných postřehů a informací. Její autoři jsou vzhledem ke svému odbornému profilu silnější v technických a architektonických otázkách. Umělecká inscenační náplň divadel je někdy jen lehce načrtnuta a mnohdy je tak činěno chybným nebo zavádějícím způsobem. Je proto možná škoda, že v autorském týmu, nebo alespoň v pozici odborného redaktora, neměli Stýblo a Soukenka nějakého divadelního historika či teoretika. Téma divadelního prostoru si přímo říká o podobnou mezioborovou spolupráci. Výsledek by v případě pečlivého a vícehledového zpracování mohl účinněji oslovovat mnohem širší skupiny čtenářů, např. nejen studenty architektury, ale i mnoha dalších oborů (divadelní věda, praktické divadelní obory, historie, aj.).

Bibliografie

BROCKETT, Oscar Gross. 2008. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidových novin, 2008.

BLÁHA, Jiří. 2018. *Divadla a divadelní projekty Joana Brehmse*. 2018 (online).

URL: <https://www.theatre-architecture.eu/cs/db/?theatreId=460> (cit. 24. 3. 2025).

NESVADBA, Josef. 1987. *Výstavba kulturních zařízení, Divadla, TSm So*. Praha: MK ČSR, 1987.

Mgr. Vojtěch Poláček, Ph.D.

Památník Antonína Dvořáka

ve Vysoké u Příbrami

reditel@antonindvorak.cz

 <https://orcid.org/0000-0003-1858-7658>



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.

