

ČESKÉ VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ

FAKULTA ARCHITEKTURY

ÚSTAV NAVRHOVÁNÍ III

Magisterský studijní program: **Architektura a urbanismus**

Studijní obor: Architektura

SCÉNA VEŘEJNÉHO PROSTORU

(SCENE OF PUBLIC SPACE)

Diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: **Ing. arch. Jan Sedlák**

Praha 2013

Bc. et BcA. Veronika Kastlová

Prohlášení autorky

Prohlašuji, že jsem předloženou diplomovou prací vypracovala samostatně a že jsem uvedla veškeré použité informační zdroje v souladu s „Metodickým pokynem o etické přípravě vysokoškolských závěrečných prací“¹.

V Praze dne 4. ledna 2013

Veronika Kastlová

¹ Celý text metodického pokynu je na <https://fa.cvut.cz/Cz/Studium>

Poděkování autorky

Poděkování patří Ing. arch. Janu Sedlákovi za vedení práce a důvěru a trpělivost při jejím vzniku. Děkuji mu rovněž za cenné a podnětné připomínky stejně jako doc. Akad. arch. Vladimíru Soukenkovi.

„A jak je to s tím rozporem a sporem dvou táborů (...)?

Nevím, co s tím. (...)

Vím jen, že má cenu objevovat ten prostor mezi, že je nutné odmítat v sobě pocit výlučnosti a odporu k těm 'druhým', že stojí za to objevovat, co přinášejí a proč se tak děje.“²

² Jehlík, Jan. *Texty 2004 – 2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. FA ČVUT, Praha 2010, str. 46.

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Scéna divadelního prostoru.....	8
2.1 Chápání divadla	8
2.1.1 Divadlo – původ slova.....	8
2.1.2 Divadlo – podstata divadelnosti	9
2.1.3 Divadlo – jeho prostory	13
2.2 Vývoj scény divadelního prostoru.....	15
2.2.1 Původ divadla	15
2.2.2 Vývoj na našem území.....	17
2.2.3 Vývoj ve světě.....	21
3. Hraniční scény	30
3.1 Happening.....	31
3.2 Performance.....	32
3.3 Umění místa – Site specific.....	34
3.4 Scénologie	36
4. Scéna městského prostoru.....	38
4.1 Vývoj městského prostoru	38
4.2 Veřejný prostor dnes	49
4.2.1 Skladba veřejného prostoru aneb kde je problém... 49	
4.2.2 Důležitost efemérní složky veřejného prostoru	51
5. Scéna veřejného prostoru	56
6. Závěr	64
7. Doplňující části	68
7.1 Zadání diplomové práce.....	68
7.2 Anotace	70
7.3 Seznam pramenů.....	71
7.3.1 Seznam literatury	71
7.3.2 Seznam ostatních zdrojů	77
7.4 Seznam obrazové přílohy.....	79
8. Obrazová příloha	86

1. Úvod

Jde-li o formu práce, hlavním důvodem pro výběr teoretické práce jako jedné z forem vypracování diplomové práce na Fakultě architektury ČVUT (přestože nejméně běžné) byl v první řadě můj zájem. V průběhu studia jsem vypracovala mnoho projektů návrhu objektů a rovněž dva projekty urbanistické, méně už byly požadovány textové projevy. Nejen touha po zkušenosti se zpracováním odborné vědecké práce v rozsahu práce diplomové ještě před nástupem do praxe, ale především stále hlubší uvědomění si důležitosti formulování myšlenek pro architektonickou a urbanistickou tvorbu jsou další důvody vzniku této práce.

Volbu tématu ovlivnilo aktuální a stále více alarmující téma stavu dnešních měst (respektive veřejných prostorů) jako odrazu a obrazu lidské společnosti. Umění vytvořit kvalitní a fungující veřejný prostor je uměním skutečného tvůrce a zároveň jeden z největších nedostatků dnešní architektury a urbanismu. Není pochyb o ovlivňování chování a jednání lidí městem a naopak, proto je tento nedostatek o to závažnější³.

Hledání nejrůznějších variant ke zlepšení prostředí našich měst, a tedy veřejného prostoru, mne dovedlo až k „metodě“ hledání analogií mezi tvorbou divadelní a architektonickou. Kromě zkušeností z předchozího studia Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění v Brně zde musím uvést jednu situaci z průběhu svého studia FA ČVUT, kdy mne možnost využití prostředků divadla přišla (do té doby) nejvýhodnější. V rámci přednášky předmětu Nauka o stavbách VI hovořila Ing. arch. Ivana Bendová, Ph.D. o jakémsi zvláštním pocitu, kdy se jí okolní lidé vzdalují a mluví jakoby z mlhy a v její hlavě je pouze a jenom projekt, a při

³ „Je třeba neglorifikovat veřejný prostor jako automatickou spásu pro sídlo (viz omyl stávajícího stavebního zákona a jeho direktivita veřejného prostoru). Zkušenosti z euforie tzv. *New Urbanism*, kdy blízkost, 'společnost' a sousedství jsou vyzdvihovány jako svátost a přitom je (snad nevědomě) potlačována potřeba soukromí, samoty a nekonvenčnosti, budiž výzvou k opatrnosti (viz též 'hustota'). Nicméně zdá se, že učení se navrhovat veřejný prostor je aktuální a nosné téma pro všechny architekty.“
Jehlík, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 31.

tomto pocitu, který se bohužel neděje příliš často, ji vždy napadne správné řešení návrhu.⁴ Napadla mne tehdy myšlenka herecké metody navozování tvůrčího stavu, kterou popisuje ruský divadelník K. S. Stanislavskij. Zkoumá vznik tvůrčího stavu, povahu tvůrčího stavu, překážky vzniku, psychotechniku či „toaletu duše“ a stanovuje postupy, jak k němu dospět.⁵ Tato situace mne tehdy definitivně přivedla na počátek cesty hledání souvislostí architektury a divadla a jejich možného využívání nejen v rámci navozování tvůrčího stavu.

Jak píše režisér Radovan Lipus, autor televizního projektu *Šumná města* či publikace *Scénologie Ostravy*, v závěru svého příspěvku v časopise *Disk* z roku 2002 *Prostor divadla a divadlo prostoru*:

„(...) že mi při všem tomto jaksi přerývaném uvažování o filiacích prostoru divadla a divadla prostoru, tedy kontextech divadla a architektury, zdaleka nešlo o hledání a případné nacházení pouhých vnějších znaků a jakýchsi chtěných podobností (...), šlo mi o možné inspirativní konotace, interpretace a významy (...), neboť považuji vzájemnou provázanost a prostupnost obou dotýkaných disciplín za dosud pramálo probádanou – z obou stran.“⁶

Cílem této práce je jednak nalézt výše zmíněnou provázanost a prostupnost architektury a divadla, vymezit jejich rozdíly a stanovit jejich styčné plochy, a jednak na základě těchto výsledků nalézt architektonické a urbanistické postupy při návrhu s využitím výše popsané konfrontace architektonické a divadelní tvorby.

⁴ Bendová, Ivana. *Strategie architektonického návrhu „vztah architekta a společnosti, práce s klientem.“ Nauka o stavbách VI [přednáška]*. Praha: ČVUT, 17. 10. 2011.

⁵ „‘Scénický tvůrčí stav’ je téměř normální lidský stav, od něhož se liší právě jen malou scénickou příchutí, totiž pocitem ‘veřejné samoty’, který jinak běžně nemíváme. Do takového téměř přirozeného lidského stavu se uvede hercovo nitro na scéně, bohužel, jen zřídka samo od sebe.“

Lukavský, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, str. 64.

⁶ Lipus, Radovan. *Prostor divadla a divadlo prostoru. Ke vztahům architektury a divadla* in *Disk*, červen 01, roč. 2002, ISSN 1213-8665, str. 46.

2. Scéna divadelního prostoru

2.1 Chápání divadla

2.1.1 Divadlo – původ slova

Nejprve se pokusím o vysvětlení pojmu divadlo a dalších pojmů s tím souvisejících.

Původ samotného slova divadlo od slova „dívati se“ je velmi nejednoznačný. Divadlo v našich zemích se hrálo již od 11. století, ale v tehdejších slovnících takové označení nenajdeme. Latinský výraz „spectaculum“ převádí nejstarší český slovník do češtiny jako „odiva“, výraz „theatrum“ jako „okol“. Zatímco druhé slovo rychle vymizelo, „odiva“ zůstávalo. Souviselo se staročeským slovem „dívati se“ a pojilo se se třetím pádem („dívati se komu čemu“) a znamenalo „hleděti s podivem“, diviti se něčemu, podivovati se (dnes „dávat na odiv, obdivovat se“).

V ostatních jazycích se výraz pro divadlo utvořil v jedné ze tří variant – buď ve spojení s optickými prvky (z řeckého „theatron“ = hlediště, jež vzniklo z označení theaomai = dívati se, stejně jako v latině – theatrum či angličtině – theatre aj.) nebo ve spojení s názvoslovím v oblasti her (z římského „ludus“ = hra) nebo podle místa, kde se divadlo hrálo (např. starý japonský výraz pro divadlo je „šibai“: šiba = trávník, i = místo).

Náš jazyk spojil divadlo s oblastí zázračna, divem. Je to podívaná, na níž se nejen díváme, ale již se také divíme.⁷

⁷ Gebauer, Jan. *Slovník staročeský. Díl 1, A-J*. 2. vyd. Praha: Academia, 1970.
Machek, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého a slovenského*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957, str. 88.
In Bernard, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1983, str. 13-17.

2.1.2 Divadlo – podstata divadelnosti

„Řekneme-li: „Nehraj mi tady divadlo!“, nevnášíme divadlo do života, nýbrž naopak – vylučujeme je z něho jako něco, co tam v daném případě nepatří. Divadlo se tím vykazuje z běžné sociální praxe jako nepatřičné a je odkazováno do svých vlastních mezí.“⁸

Divadlo je vymezeno svoji divadelností. Odlišuje se od životních skutečností a nelze je zaměňovat. Divadlem se nestává ani skutečnost, která nese pouze některé znaky divadelnosti. Stejně jako se divadlo nestává reálným životem, pokud nese některé jeho znaky. Bernard stanovuje dvě základní vlastnosti divadla. První, nejdůležitější, a sice že podstatou vzniku divadla je **vědomí, že ho vytváříme nebo vnímáme.**⁹ Jak divák, tak herec tedy vědomě přistupují na předem ujednanou dohodu – běžným slovem přejatým z latiny označovanou jako konvence. Vstupují vědomě do časoprostoru iluze, kde čas této fikce je vymezen hranicí stejně jako její prostor právě oním vědomím, ať už jde u herce o přípravu na roli oblečením kostýmu, nalíčením či prvním krokem na jeviště, či u diváka překročením prahu vstupu do divadelní budovy, utržením vstupenky, usednutím do hlediště či vnímáním prvního obrazu po roztažení opony. Sociální role se vědomě změnila a obě strany dodržují předem smluvenou dohodu, konvenci. Jedna strana fikci vědomě vytváří, druhá strana fikci vědomě přijímá.

„Dohoda jeviště s hledištěm podmiňuje přeměnu materiálu skutečnosti v divadlo a umožňuje ji; zároveň divadlo od „nedivadla“ odlišuje. Vede mezi nimi dělicí čáru. Z obou stran je

⁸ Bernard, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1983, str. 22.

⁹ „Reálný život, reálný svět, jsou ovšem součástí téže lidské skutečnosti, v níž se pohybujeme, žijeme a jednáme. Divadlo je její součástí jako každé lidmi vytvořené dílo – jako je jí socha, obraz, báseň, román, film nebo hudební skladba. Ale roviny, na nichž se tato lidská díla v téže společné skutečnosti pohybují, nejsou totožné a nelze je zaměňovat. Platí to i v divadle. Mezi životní realitou a divadlem existuje hranice – a tato hranice probíhá tam, kde počíná vědomí, že to, co děláme a vnímáme, je divadlo. Bez tohoto vědomí není divadlo možné.“
Bernard, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1983, str. 27.

*možné tuto dělící čáru porušovat a využívat ji; nelze ji však natrvalo zrušit, protože by se tím zrušil sám jev.*¹⁰

Divadlo je hra. Hraje se ovšem nejen divadlo, hraje se na kytaru, hraje se tenis, hraje se Mozart, pan Němec hraje Hamleta, hraje se na automatech, děti si hrají na hřišti... Co tedy přimělo takové myslitele jako Platóna a Aristotela zabývat se tímto zvláštním jevem a snažit se jej definovat? Nizozemský historik Johan Huizinga definuje ve své knize *Hrající si člověk* z roku 1938 hru takto:

*„Hra je svobodné jednání či zaměstnání, které v rámci určitého jasně vymezeného času a prostoru, které se koná podle svobodně přijatých, ale přitom bezpodmínečně závazných pravidel, má svůj cíl samo v sobě a nese s sebou pocit napětí a radosti a zároveň vědomí odlišnosti od všedního života.“*¹¹

Doplňme definici ilustračním příkladem z Huizingy. Dítě si vytvoří ze židliček v místnosti vagónky, samo si hraje na lokomotivu a ve své hře podniká cestu k babičce. Nic netušící otec ho po příchodu domu pozdraví a dá mu pusu. „Táto, nedávej pusu lokomotivě, nebo si vagóny budou myslet, že není opravdová!“¹² V tento moment Huizinga končí, navažme však Bernardem. Přišla situace, kdy otec přerušil hru. Mohou nastat tři možnosti. Otec se do hry přidá, nasedne třeba na vagónek a pojedje také k babičce. Nebo bude synek otce ignorovat a bude si hrát dál, bez ohledu na to, zda otec odejde nebo zůstane. Nebo otec začne jeho hře přihlížet. Povaha hry se změní, synek začne hru předvádět divákovi, který si nehraje. Prostor se stane dějištěm předváděné hry, scénou.¹³ Bez přihlížejícího otce by se však prostor scénou nestal.

První výše uvedenou a jednoznačně nejpodstatnější vlastnost divadla ještě shrnují dvě paralelní definice divadelnosti, první z pera Alaina Giraulta: „*Společným*

¹⁰ Bernard, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1983, str. 27.

¹¹ Huizinga, Johan. *Homo ludens*. 2. vyd. Praha: Dauphin, 2000, ISBN 80-7272-020-1, str. 37.

¹² Huizinga, Johan. *Homo ludens*. 2. vyd. Praha: Dauphin, 2000, ISBN 80-7272-020-1.

¹³ Bernard, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1983, str. 30.

jmenovatelem všeho, čemu jsme si v naší civilizaci zvykli říkat ,divadlo', je z hlediska statického prostor hry (jeviště) a prostor, odkud je možné se dívat (hledišťe), herec (gesta, hlas) na jevišti a diváci v sále. Z hlediska dynamického je to vytvoření ,fiktivního' světa na jevišti, který stojí proti ,skutečnému' světu hledišťe, a zároveň vznik ,komunikačního' proudu mezi hercem a divákem¹⁴, druhá z pera Alaina Reye: „Specifičnost divadelního jevu tkví právě ve vztahu mezi hmatatelnou realitou jednajících a mluvících lidských těl – realitou vytvořenou spektakulární konstrukcí – a fikcí, která je takto předváděna, představována“¹⁵.

Druhou základní vlastností divadla (která jej rovněž vymezuje vůči realitě) je v jistém smyslu jeho **opakovatelnost**. O opakovatelnosti hovoříme ve smyslu inscenace, která se reprízuje, nikoliv o jedinečnosti a ve své podstatě neopakovatelnosti každé jediné reprízy inscenace, tedy představení.

„Pokud se autentická životní realita proměnila v materiál divadelní fikce, získala vlastnost, jíž původně neměla a nemůže mít: opakovatelnost. Divadelní fikci lze na rozdíl od životní skutečnosti reprízovat.“¹⁶

V souvislosti s opakovatelností musíme v zápětí uvést další vlastnost divadla, a sice **průběh hic et nunc**, neboli tady a teď, ve významu autenticity a neopakovatelnosti každého představení.

Zdeněk Hořínek, významný český divadelní teoretik a dramaturg, pak přidává další dvě základní vlastnosti divadla¹⁷ – jeho **pomíjivost** a **prvotní funkci zobrazovací** (vychází z Aristotela, viz kapitola 2.2.1). Zatímco pomíjivost úzce souvisí s první výše zmíněnou vlastností vymezeného časoprostoru pro divadelní akt a s druhou výše zmíněnou vlastností –

¹⁴ *Théâtre / Public*, č. 5-6, červen 1975, str. 14 in Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, ISBN 80-7008-157-0, str. 105.

¹⁵ *Rey a Couty*, 1980: 185 in Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, ISBN 80-7008-157-0, str. 105.

¹⁶ Bernard, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1983, str. 27.

¹⁷ Hořínek, Zdeněk. *Dráma, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 1991, ISBN 80-85429-02-0.

opakovatelností, funkce zobrazovací jako prvotní funkce jevu divadla jej vymezuje ostřeji. Každý obraz musí mít vzor a nemůže existovat bez něj, zanikne-li tedy vzor, nemůže existovat obraz. Nevymezí-li se tedy divadlo, jež prvotně zobrazuje, vůči realitě, jež je pro něj vzorem, zanikne i jev sám. Prvotní funkci zobrazovací nalezneme i u jiných druhů umění.

Poslední vymezení divadelního umění je druhem materiálu, který interpret (umělec – herec) používá – je jím jeho **vlastní tělo** (gesta, hlas).

Definovali jsme tedy šest základních vlastností divadla, k nimž se v dalších kapitolách budeme odkazovat:

1. Vědomí, že ho vytváříme nebo vnímáme, respektive vědomá přítomnost diváka a herce (performera)
2. Opakovatelnost (ve výše uvedeném významu reprízování inscenace)
3. Průběh hic et nunc (ve výše uvedeném významu autenticity každého představení)
4. Pomíjivost
5. Prvotní funkce zobrazovací
6. Fakt, že pro interpreta (herce, performera) je materiálem tvorby jeho vlastní tělo

Rovněž zachovejme výše uvedenou hierarchii, tedy že nejpodstatnější pro divadlo je vědomí, že ho vytváříme nebo vnímáme.

„Prostor hrajícího subjektu se stává jevištěm, prostor vnímajícího objektu se mění v hlediště, reálný časoprostor se proměňuje v časoprostor smyšleného – přitom však skutečného – děje, prostředkovaného lidskou akcí. Vzniká divadlo!“¹⁸

¹⁸ Bernard, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1983, str. 30-31.

2.1.3 Divadlo – jeho prostory

„Mohu použít jakýkoliv prázdný prostor a nazvat jej holou scénou. Prázdným prostorem přejde člověk, jiný ho pozoruje, a mám vše, čeho je třeba, aby vznikl akt divadla.“¹⁹

V rámci toulek v divadelní terminologii narazíme na dva základní a v jádru své podstaty stěžejně odlišné přívlastky prostorů, jež divadlo používá. Prvním z nich je **prostor dramatický**, někdy též symbolický. Druhým je pak **prostor scénický**. Kromě dalších prostorů, které divadelní slovník definuje, jako je **prostor mimojevištní** (jevištní prostor, který se nachází mimo zorné pole diváka), **prostor textu** (dle Pavise prostor chápaný z hlediska grafického, fonického a rétorického materiálu – prostor „partitury“, který se realizuje tehdy, když se nevyužívá a nerealizuje dramatický prostor, viz níže²⁰) či **gestický prostor** (prostor vytvořený hecem v aranžmá), jsou první dva výše uvedené pro záměry této práce nejdůležitější.

Dramatický prostor je symbolický. Čtenář nebo divák si jej vytváří jako rámec pro odehrávající se příběh, pro jednání postav. Dramatický prostor, jak uvádí Pavis, je výše popsáný rámec, obraz, jež se skládá z postav, jejich jednání, vztahů a průběhu děje (situací). K vytvoření tohoto obrazu není zapotřebí žádná inscenace, stačí pouhá četba textu. Každý divák má tedy po přečtení textu svoji vlastní představu dramatického prostoru stejně jako režisér, který je na samém počátku jedním z diváků se svoji vlastní představou dramatického prostoru, jež pak inscenuje. Každý divák tedy může být potencionálním režisérem v případě, že by svoji představu, svůj obraz realizoval, tedy vytvořil prostor scénický.

Scénický prostor je prostor vnímaný divákem. Scénický neboli jevištní prostor je pro diváka to, co vymezují herci svým pohybem, v podstatě jde o scénu, jeviště. Scénický prostor, v němž se odehrává divadlo, je přesně vymezen od prostoru,

¹⁹ Brook, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988, str. 11.

²⁰ Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, ISBN 80-7008-157-0, str. 330.

kde se divadlo neodehrává. Jakmile divák tuto hranici přestoupí, přestává být v roli pozorovatele a ocitá se v roli účastníka a většinou se již nejedná o divadlo, ale happening.

Na základě těchto dvou prostorů si můžeme snadno pojmenovat **prostor divadelní**, který je sloučením obou výše popsaných prostorů. Vzniká tedy jednoduchá rovnice:

Divadelní prostor = dramatický prostor + scénický prostor

„Dramatický a scénický prostor se v našem vnímání neustále mísí a prolínají, vzájemně si napomáhají, takže posléze nejsme schopni odlišit to, co jsme sami vytvořili. Právě v tomto okamžiku vstupuje do hry divadelní iluze. Taková je totiž podstata iluze: jsme přesvědčeni, že si nic nevymýšlíme...“²¹

Posledním prostorem je **prostor scénografický**²². Scénografický prostor není pouze výtvarným dílem na plátně, jak tomu bylo do dob naturalismu, ale je osobitým rukopisem scénografa vepsaným do scénického prostoru inscenace. Vzniká na základě režijně-scénografické koncepce, zhmotňuje onen jeden výběr dramatického prostoru režiséra a naplňuje jej svými osobitými scénografickými prostředky. Scénografický prostor není ilustrativní a prvoplánový a v dnešním pojetí nezhmotňuje scénické poznámky autora texty. Tato koncepce je svébytnou složkou divadelního artefaktu, je však svým způsobem podřízena režijně-dramaturgické koncepci inscenace, kterou se snaží doplňovat a především naplňovat.

„Také scénografie je totiž něco ‘between’ – není skutečností, ale jejím obrazem, není prostorem, ale něčím, co jej zastupuje... je něčím, co je vklíněno mezi prostor, obraz a diváka, je meziprostorem skutečnosti...“²³

²¹ Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, ISBN 80-7008-157-0, str. 126.

²² „...v onom prostoru se nalézá také scénografie, spočívající mezi architekturou a divadlem, výtvarným a scénickým uměním, mezi člověkem a prostorem, prostorem a časem, člověkem a předmětem, mezi fyzis a umělou skutečností...“
Pražák, Albert. *Mezi. Stručná interpretace meziprostoru*. Praha: KANT, 2010, ISBN 978-80-7437-032-8, str. 5.

²³ Pražák, Albert. *Mezi. Stručná interpretace meziprostoru*. Praha: KANT, 2010, ISBN 978-80-7437-032-8, str. 6.

2.2 Vývoj scény divadelního prostoru

2.2.1 Původ divadla

Jevem divadla se zabývali nejvážnější myslitelé všech dob, od Platóna a Aristotela až po nejmodernější badatele v oblasti speciální kybernetické disciplíny.

Nejznámější antropologická teorie vzniku divadla z konce 19. st. a počátku 20. st. tvrdí, že divadlo vzniká z rituálu, který původně sloužil lidem k ovládnutí neznámých sil. Jako náboženský úkon znamenal rituál určitý druh jednání, které si utvořilo stabilní formu, pevný tvar. Rituál komunikuje nikoliv s člověkem, ale s tajemnou neznámou a neuchopitelnou silou, která ovlivňuje život kmene, jakou je například počasí. Tato teorie vychází z výtvarných důkazů (nalezišť v jeskyních Altamira či Lascaux) v podobě figur s hlavou zvířete na stěnách jeskyní. Kvůli pragmatickému úkonu lovu se člověk, aby napodobil zvíře, za něj přestrojil. Právě zde mluvíme o prvním *mimésis* (z latinského *mimēsthai* – napodobovat skutečnost):

„Podle všeho přivedly básnické umění na svět celkem dvě řekněme příčiny, obě dané přírodou: Sklon k napodobování je totiž lidem vrozen od dětství a právě tím se liší člověk od ostatních živočichů, že je nejdokonalejším napodobitelem, a že své první zkušenosti získává napodobováním.“²⁴

V další fázi lovec oblékne masku zvířete a pokouší se tak získat si neznámou sílu, která ovlivňuje úspěšnost jeho lovu, a zde už jde o rituál. Každý kmen si postupně vytváří vlastní stylizaci pomocí magie. Ve společenství kmene vynikají ti, kteří napodobují nejlépe, až v jednu chvíli ti, kteří nenapodobují vůbec, a utvoří se funkce diváka. Zde již hovoříme o zobrazování. Od lovu se stále více směřuje k ovlivňování neznámých sil, až se vyčlení zobrazovaný příběh, který rituál získává, a utváří se mytologie. V okamžiku, kdy se mytologie

²⁴ Aristoteles. *Poetika*. Praha: Orbis, 1962, str. 38.

institucionalizuje, vzniká kolem rituálu instituce. Utváří se mytologický systém a rodí se náboženství. Jelikož je ale smysl rituálu stále pragmatický, nelze ho charakterizovat jako divadlo. Divadlo vzniká po dlouhém a pozvolném procesu, kdy se rituál zbaví účelnosti a předvádí příběh pro poučení a pro potěšení, tedy estetický účel a vzniká role herce a diváka.

V každé vývojové fázi magických tanců, mytologických tanců a náboženských tanců se objevují tematické fáze theogonie (původ bohů) a kosmogonie (původ vesmíru), ročního cyklu a přírody, následnosti měsíců a průběhu dne, kmenového života a lidského života každého jedince (iniciační obřady, svatební obřady, rituály při narození nového člena kmene, uzdravovací a lékařské rituály, pohřební rituály či incestní rituály).

K rozvoji a proměně rituálů pak dochází ve fázi, kdy člověk začne chovat zvířata a pěstovat obilí, a s rozvojem hrnčířství a usazováním se. Vzniká manizmus – kult mrtvých, v další fázi pak totemismus – kult uctívání totému.

Druhá teorie vzniku divadla je teorie vzniku z vyprávění, z epiky. Vychází z hypotézy, že člověk v dětství velmi rád poslouchá pohádky a příběhy a umělci, kteří je vyprávěli, často „rozehrávali“ v nich přítomné dialogy, což posluchači („divákovi“) navozovalo příjemný, estetický pocit.

Další teorií vzniku divadla je teosofická teorie, která vychází z předpokladu, že umění je dar bohů. Umělce bohové obdarovali uměním pro onen božský povznášející pocit.

I Oscar Brockett²⁵ se ve svém stěžejním díle *Dějiny divadla* přiklání k první zde popsané teorii vzniku divadla – divadlo patrně vzniklo z rituálu²⁶.

²⁵ „Patrně je pravda, že rituál jako autonomní aktivita divadlu předcházel, poněvadž je nepravděpodobné, že by nejstarší společnost jasně rozlišovala funkce svých aktivit. S rostoucí komplexností společnosti se činnost specializovala a funkční rozdíly nabývaly na zřetelnosti. Rozpoznání zvláštní funkce se zdá být nezbytnou podmínkou oddělení rituálu a divadla, ale kde povedeme dělicí čáru, závisí především na naší představě o funkci konkrétní události nebo činnosti.“
Brockett, G. Oscar. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, ISBN 978-80-7106-576-0, str. 12.

²⁶ Obrázek 1: *Původ maskovaných tanečnicků, Paraguay. Litografie, počátek XIX. stol.*, str. 86.

2.2.2 Vývoj na našem území

Již v době předkřesťanské se na našem území objevuje u pohanských kultur užívání určitých prvků divadla v obřadech a rituálech (masky, průvody, magické hry, tanec aj.). Po příchodu Cyrila a Metoděje a christianizace obyvatelstva (9. st.) se divadlo profiluje, první zmínky o něm jsou známy z Kosmovy kroniky.

V počáteční fázi středověkého divadla se objevují dvě linie – liturgické divadlo odehrávající se na půdě chrámu (např. Svatojiřské officium – Hra tří Marií) a světské divadlo odehrávající se kdekoliv mimo chrám. Výstupy kejklířů, akrobatů a komediantů jsou pokračováním předkřesťanských magických rituálů. Začínají se však profilovat „profesionálové“ světského divadla – jokolátoři (česky žakéři) a histrioni.

K přerušení vývoje divadla dochází v 15. st. v období husitství. Husité pořádají pouze invektivy, divadelní výstupy se satirickým ironickým námětem křesťanství.

V dalším století již přichází vliv renesančního humanistického divadla²⁷. Impuls obnovy zájmu o divadlo vychází z Karlovy univerzity, kde se objevuje školské humanistické drama a divadlo i první překlady z latiny do češtiny. Založením Klementina v roce 1526 přichází jako protipól divadlo jezuitské, kdy se divadlo důmyslně stává nástrojem výuky a propagace katolictví. Do roku 1620 můžeme sledovat ještě jeden proud českého divadla, divadlo dvorské, jež je pěstováno na panovnickém dvoře. České země zažily přítomnost profesionálního divadla díky návštěvám anglických kočovných společností, i vlivem toho dochází k rozvoji dvorských slavností.

Barokní divadlo přináší hledání nových životních jistot a upíná člověka k Bohu. Vedle stále přítomné humanistické školské divadelní tradice (Jan Amos Komenský) se objevuje pět proudů – barokní dvorské divadlo pro panovníka, barokní

²⁷ Obrázek 2: *Humanistické divadlo – Terenciova komedie – Lyonské vydání z roku 1493*, str. 86.

zámecké divadlo pro šlechtu (Zámecké divadlo v Českém Krumlově²⁸), barokní divadlo řádů, duchovních škol a bratrstev pro duchovní (morality²⁹ a miráky³⁰), profesionální divadlo kočujících herců pro měšťanstvo a české lidové barokní divadlo (neboli sousedské divadlo).

Na počátku 18. st. vznikají soukromá divadla na soukromých šlechtických rezidencích a buduje se řada zámeckých divadel (František Antonín Špork). V roce 1739 svým způsobem jakožto pokračování Šporkových aktivit pražská obec přebudovala tržnici a v 1. patře zbudovala divadelní sál stagionového typu. Divadlo v Kotcích fungovalo až do roku 1783. Zatímco v Německu již existoval pevně fixovaný dramatický text, u nás ještě nikoliv, a proto roku 1785 vznikl soubor Vlasteneckého divadla a o rok později bylo na tehdejší Koňském trhu vybudováno divadlo zvané Bouda. Soubor Vlasteneckého divadla se stal „konkurencí“ Nosticova divadla (později Stavovského), a přestože je tři roky po svém fungování Bouda zbořena, soubor funguje dále (najde prostor v Divadle U Hybernů).

U vzniku ideje Národního divadla stojí Schillerova přednáška *O mravním poslání divadla*, kterou přeložil P. Šedivý jako *Krátké pojednání o užitku, kterýžto ustavičně stojící, a dobře spořádané divadlo způsobiti (přinést) může*. Myšlenka divadla jako nástroje osvěty lidu, národního uvědomění a rovnosti lidí je budována po sto let až do roku 1881, kdy je poprvé otevřeno Národní divadlo³¹ (Václav Kliment Klicpera, Ferdinand Břetislav Mikovec, Jan Nepomuk Štěpánek a Josef Kajetán Tyl byli ve sboru pro zřízení českého Národního divadla v 2. pol. 19. st.),

²⁸ Obrázek 3: Zámecké divadlo v Českém Krumlově – celkový pohled na jeviště s dekorací „sloupový sál“, str. 87.

²⁹ „Moralita je středověký dramatický žánr vycházející z náboženské inspirace a sledující didaktický a moralizující cíl; vznikl po roce 1400.“

Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, ISBN 80-7008-157-0, str. 269.

³⁰ „Mirákl je středověký divadelní žánr (11. až 14. století), který narativní i dramatickou formou vypráví o životech svatých a Panny Marie. (...) Některé miráky inscenovali žáci či bratrstva; postupně je nahradila mysteria, morality a pašije.“

Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, ISBN 80-7008-157-0, str. 262.

³¹ Obrázek 4: Návrh dekorace předhradí ke Smetanově *Libuši*, 1881 a 1883, dílna Brioschi-Burghardt-Kautský, Vídeň, str. 87.

předcházelo mu o 19 let dříve otevření prvního pouze českého Prozatímního divadla³².

Romantismus střídá koncem 19. st. realismus a naturalismus (Ladislav Stroupežnický, Alois Jirásek, bratři Mrštíkové, Gabriela Preissová).

Konec století a počátek nového století přináší zcela zásadní první divadelní reformu. Nová generace chce divadlo nikoliv jako politický nástroj, ale jako umění, které potřebuje zbavit ideologického patosu. Z hlediska prostoru moderna odmítá zastaralost divadelního prostoru, žádá vymetení iluzivních kulis, vyprázdnění jeviště, zneutralizování scény a nastoupení režie jako samostatné složky (Karel Hugo Hilar, Jaroslav Kvapil). Jaroslav Kvapil uvádí ve spolupráci se scénografem Josefem Wenigem v roce 1913 Strakonického Dudáka³³ a v roce 1916 cyklus Shakespeara. Vzniká důležitá a pro modernu stěžejní spolupráce režie a scénografie, vzniká režijně-scénografická koncepce.

Po první světové válce přichází česká divadelní avantgarda. Generace optimistická, levicově smýšlející, která chtěla učinit svět spravedlivý. Sdružení Devětsil (Karel Teige, Vladislav Vančura, Jaroslav Seifert, Adolf Hoffmeister, z architektů Jaroslav Fragner, Jan Gillar, Josef Havlíček, Karel Honzík, Josef Chochol, Jaromír Krejcar, Evžen Linhart, Pavel Smetana, Josef Kranz a další) založilo Osvobozené divadlo (Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Jiří Voskovec, Jan Werich). Po neshodách Jindřicha Honzla a Jiřího Frejky Frejka odchází společně s Emilem Františkem Burianem do divadla Da-Da, později zakládá divadlo D 34 (a další „Děčka“), kde tvoří politicky aktuální a poetické divadlo, vizuálně velmi působivé. Scénograf Miroslav Kouřil³⁴ zde užívá filmové projekce na jevišti a vytváří theatergraph. Ne náhodou byl žákem E. F. Buriana Alfréd

³² Obrázek 5: Závěrečná scéna z inscenace Jeřábková dramatu *Syn člověka* v Prozatímním divadle (Karel Maixner, 1878), str. 88.

³³ Obrázek 6: Výjev z Kvapilova nastudování Strakonického dudáka v Národním divadle v roce 1913 (Scéna Josefa Weniga), str. 88.

³⁴ Obrázek 7: Jevištní plocha připravená E. F. Burianem a Miroslavem Kouřilem pro inscenaci *Wedekindova Procitnutí jara* v D 36 (1936), str. 89.

Radok, který v roce 1958 na světové výstavě EXPO v Bruselu představil jeden ze zásadních českých divadelních počinů – Laternu Magiku. Propojení hereckého umění, zvuku a filmového obrazu se stalo unikátní pro celý svět. O vznik Laterny magiky se kromě režiséra A. Radoka postaral scénograf Josef Svoboda. V dalších letech zde působily významné divadelní osobnosti jako například Miloš Forman, Jiří Trnka, Jiří Šlitř, Zdeněk Mahler, Juraj Jakubisko a v neposlední řadě také Evald Schorm³⁵, který zde vytvořil celkem sedm režii³⁶.

Laterně Magice předchází po druhé světové válce tříleté období, kdy byl uzákoněn zákaz divadelního podnikání a znárodňování divadel, až v roce 1948 byl vydán Divadelní zákon. Po roce 1956 byla role Divadelního zákona oslabena a vznikla řada oblíbených autorských divadel tzv. Divadel malých forem (Semafor, Divadlo na zábradlí a další).

V 60. letech pak nastal rozkvět vzniku nových malých scén³⁷, divadel studiového typu (Činoherní klub, Divadlo Za branou, Husa na Provázku, HaDivadlo, Studio Ypsilon a další).

Po sametové revoluci přichází zvýšený zájem diváků, který však v polovině 90. let upadá vlivem ostatních médií. Dnešní divadlo, doufejme, nabírá druhý dech. Přišlo s osobnostmi, jako jsou Petr Lébl, Jan Nebeský, Jan Mikulášek, Jan Antonín Pitínský či Vladimír Morávek³⁸. Objevují se nové formy divadla – taneční divadlo, pohybové divadlo, performance, site-specific a další projekty na hranici divadla (viz kap. 3).

³⁵ Obrázek 8: Scéna z představení *Kouzelný cirkus v Laterně Magice* (r. E. Schorm, J. Švankmajer, J. Srnec), str. 89.

³⁶ „V roce 1974 přišla první spolupráce, o tři roky později v roce 1977 ve společné režii s Jiřím Srncem a Janem Švankmajerem vzniká *Kouzelný cirkus*, který je na repertoáru Laterny magiky dodnes. Schormovo propojení filmové a divadelní režie se stalo jako šité na míru tomuto 'multimediálnímu' pražskému divadlu.“

Kastlová, Veronika. *Čtyřikrát režisér Evald Schorm aneb „Děti moje, co budeme dělat...“*. Brno: JAMU 2008. Bakalářská práce, JAMU, Fakulta divadelní, Ateliér režie a dramaturgie, str. 20.

³⁷ Obrázek 9: Romain Rolland: *Hra o lásce a smrti. Městská divadla pražská – Komorní divadlo* (r. A. Radok, 1964), str. 90.

³⁸ Obrázek 10: Scéna z představení *Raskolnikov – jeho zločin a trest v Divadle Husa na provázku* (r. V. Morávek), str. 91.

2.2.3 Vývoj ve světě

Následující řádky se budou snažit ve zkratce alespoň pojmenovat zásadní mezníky ve vývoji forem scény divadla ve smyslu měnící se vizuální podoby divadelních událostí. Dle slov prof. Zavorského jsou dějiny scénografie vlastně dějinami divadla³⁹.

K počátkům vzniku divadla (viz kap. 2.2.1) jen dodejme, že vyspělý náboženský kult si žádal přesnou prostorovou a výtvarnou organizaci rituálu a že se dle Zavorského prvními scénografy stali architekti chrámových staveb v Mezopotámii a Egyptě, neboť počítali s prostorovým členěním, momentem překvapení, použitím světla, kostýmu i gradace, tedy scénografickými prvky. Nutno ale v zápětí dodat, že stejně jako rituály nesly pouze prvky divadla, ale divadlem jako svébytným uměním ještě nebyly, stejně tak architekti chrámů používali sice scénografické prvky, ale scénografy jako svébytnými tvůrci jedné složky svébytného divadelního umění být nemohli.

Divadelní inscenace je syntetickým dílem a složka scénografická je jeho jednou složkou, která v různých epochách divadelního vývoje měla různá postavení.

V antickém Řecku byla divadla vždy v blízkosti chrámů a amfiteátr uzavíral herce a diváky do jediného společenství. Při oslavách kultu boha Dionýsa v pauzách při zpěvu lyrických písní (dithyramb) se objevil někdo, kdo vedl s vůdcem sboru dialog o událostech ze života boha Dionýsa. Tento „první herec“ se později stal předzpěvákem. Prvním takovým sólistou byl Thespis, jenž se svou károu již provozuje produkce s prvotním cílem nikoliv náboženským, ale estetickým. K jednomu herci (protagonistovi) přibývá druhý herec (deuteragonista) a později třetí (tritagonista). Tři herci hrají všechny dramatické postavy před svým stanem, kde si mění masky. Stan je skéné, prostranství před ním orchestra a divácká místa theatron. Předpokládá se, že skéné zavedl do praxe Aischylos. V trvalé

³⁹ Zavorský, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8, str. 8.

stavbě pak ještě přibyla zvláštní dekorativní stěna měnící se před každým představením – proskénion⁴⁰. Antický Řím přebral divadelní kulturu Řeků. V helénistickém divadle jsou k hlavním skéné přistaveny postranní stavby (paraskény), které ze strany uzavírají divadelní prostor. Orchestra je zkosená, skéné vyšší a bohatěji zdobená, dosahuje se vyšší jevištní iluze⁴¹.

Ve středověku je kult boha Dionýsa nahrazen křesťanskou legendou. Divadlo je náboženské a vznikají liturgické hry, které se předvádějí v gotických katedrálách. Se vzrůstající popularitou těchto her se však postupně dostávaly před portál chrámu a vzniká hra pololiturgická, později se naprosto odpoutává od chrámu a na náměstích i v síních paláce se předvádějí mystéria⁴² v symbolických domečkách – mansionech⁴³. V Anglii se (jako v ostrovní zemi) začala mystéria inscenovat „na ostrovech“ pageants – speciální patrové vozy se šesti koly, kde ve spodní části byla šatna, a na horní části se hrálo⁴⁴.

Středověcí jokulátoři (viz kap. 2.2.2) dále putovali a pokračovali ve svém řemesle i po nástupu křesťanství, takže vytvořili světský proud středověkého divadla. Hráli mezi lidmi v ulici i na náměstích. Herci bezprostředně reagovali na publikum, improvizovali a vnášeli mezi ně děj, takže hranice mezi herci a diváky byla velmi neostrá.

„Proto mohl ve středověké frašce vzniknout jednotný divadelní prostor, který znásobuje divadelní zážitek. Byl to prostor skutečně divadelní a svou bujnou divadelností velice

⁴⁰ Obrázek 11: *Epidauros, plán řeckého divadla ze 4. stol. př. n. l., s pozdějšími úpravami*, str. 92.

⁴¹ Obrázek 12: *Římské divadlo*, str. 92.

⁴² „Mysterium je středověká náboženská hra (14. - 16. století) uvádějící na scénu epizody ze Starého i Nového zákona či příběhy ze života svatých. Mystéria se většinou pořádala u příležitosti církevních svátků, prováděli je amatérští herci (ale i mimové a žongléři) v simultánních dekoracích, tzv. mansionech.“

Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, ISBN 80-7008-157-0, str. 271.

⁴³ Obrázek 13: *Simultánní jeviště mystérií ve Valenciennes s množstvím mansiones (zleva nebe, Nazaret, Jeruzalém, palác Herodův a Pilátův, dům biskupa, moře, předpekli a peklo)*, 1577, str. 93.

⁴⁴ Obrázek 14: *Rekonstrukce anglického pojízdného pódia – pageant*, str. 93.

podobný, o který později usilovala tzv. první a druhá divadelní reforma.“⁴⁵

Humanistické a renesanční divadlo začíná na scénách s malými domečky podobné mansionům (Terentiovské jeviště), aby se jeho vrcholem stalo znovuobjevení perspektivy a návrat k iluzivní scéně. V roce 1545 vydává Sebastiano Serlio Bolognese stěžejní dílo *Pět knih o architektuře*. Na jevišti vytváří úzký hrací pruh a pozadí tvoří plocha kulis pomalovaných iluzivní perspektivou prostředí, ve kterém se děj odehrával⁴⁶. Rozvoj divadla v tomto období vyústil 23. března 1580 ve Vicenze položením základního kamene pro stavbu první stálé divadelní budovy – Teatro Olimpico⁴⁷ dle návrhu Andrea Palladia. Nicola Sabbatini zavedl ploché kulisy usazené do podlahy jeviště, čímž objevil princip pohyblivé listové kulisy. Dílo obou výše zmíněných architektů dovršil Josef Furtenbach ve svém díle o divadelní architektuře, kde kodifikoval systém scénického osvětlení používaný v podstatě až do 19. st.

Vedle diváků, obdivující scénu a podívanou v divadle, jsou však diváci scény holých prken hraných na náměstí. Herecké umění zde muselo být dokonalé, aby vynahradilo absenci jiných složek. Do popředí se dostává herec a vzniká comedia dell'arte se svoji improvizací a ustálenými charaktery (Harelkyn, Pantalone, Dottore, Capitano, Pulcinella, Kolombína a další)⁴⁸.

Alžbětinské divadlo, v němž se zrodil Shakespeare, vytvořilo v době, kdy Itálie tvoří klasický divadelní prostor rozdělený na jeviště a hlediště s oponou a malovanou dekorací, divadlo pod širým nebem bez honosné dekorace s hercem a textem v hlavní roli. Snad se James Burbage, který postavil první alžbětinské divadlo The Theatre v roce 1576, nechal inspirovat herci v pavlačových domech, na nichž se dříve hrálo.

⁴⁵ Zavorský, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8, str. 28-29.

⁴⁶ Obrázek 15: *Perspektivní dekorace podle Serlia – shora pro tragédii, pro komedii a pro satyrskou hru*, str. 94.

⁴⁷ Obrázek 16: *Půdorys Teatra Olimpico*, str. 95.

⁴⁸ Obrázek 17: *Předvádění commedie dell'arte na volném prostranství*, str. 95.

The Theatre muselo být přestěhováno na jiné místo, a tím vzniklo slavné divadlo The Globe⁴⁹.

Barokní divadlo pracuje s ještě větší iluzí. Zatímco pozdně renesanční dekorace používá jeden úběžník, barokní má dva i více úběžníků⁵⁰. Pokud jde o hlediště, je barokní divadlo divadlem lóžovým, který nahrazuje Palladiův amfiteatrální typ.

V 18. století na jeviště vstupují ctnosti měšťanů, nikoliv sláva panovníků, centrem dění je Anglie, divadelní kostým a anglický herec David Garrick⁵¹.

Další století, respektive jeho druhá polovina, vnáší do světa komediantů týmového ducha, herecké hvězdy pohasínají na úkor souborové kvalitní herecké práci založené na realismu a civilním projevu. Každé větší město má své divadlo. Přichází Richard Wagner se svoji myšlenkou syntézy všech složek divadla – Gesamtkunstwerk – a požaduje zhasnout v hledišti, aby nebyla ničím rušena jevištní iluze. Své počiny v této době realizuje také soubor Meiningenský pod vedením prvního moderního evropského režiséra Jiřího II., vévody Saskomeiningenského. Během zlomového 19. století dochází rovněž k velkému technickému rozvoji (svítí se svítiplynem, po požáru v Národním divadle se zavádí elektrické osvětlení, přicházejí barevné filtry), což otevírá bránu k celkové umělecké reformě divadla.

Soubor článků Emila Zoly z roku 1881 s názvem *Naturalismus a divadlo* předznamenal onu důležitou epochu divadla, první divadelní reformu. André Antoine ve svém Théâtre Libre (Svobodné divadlo) ideály naturalismu naplňoval. Používal na jevišti reálné věci a pod železnou zákonitostí dědičnosti a prostředí, jež determinují lidské jednání, vyhnal z jeviště idealismus. Konstantin Sergejevič Stanislavskij (který nejvíce působil v Moskevském uměleckém divadle MCHAT)

⁴⁹ Obrázek 18: Přibližná rekonstrukce divadla Globe, str. 96.

⁵⁰ Obrázek 19: Rozdíl mezi pozdně renesanční a barokní dekorací (renesanční dekorace používá jeden úběžník, barokní má dva i více úběžníků, nalézající se mimo zorný úhel diváka), str. 96.

⁵¹ Obrázek 20: „Necudné dýky navlékly si krev“: mezzotina podle obrazu Johana Zoffanyho, na němž jsou David Garrick a Hannah Pritchardová v Macbethovi, str. 97.

vytvořil pomyslnou čtvrtou stěnu mezi jevištěm a hledištěm, za kterou herci byli skryti, aby naplnil myšlenky realismu⁵². Scénické jednání chápal jako syntézu všech složek divadla. Stal se nejvýraznější osobou, na jehož základech se dodnes divadelní umění vyučuje a staví (především v herecké tvorbě). Syntéza všech složek nutně vynesla na povrch přítomnost režiséra jako hlavního tvůrce inscenace.

Přelom 19. a 20. století vedle naturalismu a později symbolismu charakterizují dva velcí reformátoři – Adolphe Appia a Edward Gordon Craig. Adolphe Appia byl švýcarský divadelník a kritik, který zastával wagnerovskou jednotu jako základní cíl divadelní inscenace. Appia spolunavrl první divadlo moderní doby bez portálu a tvrdil, že vertikála scény, horizontála podlahy a trojrozměrnost herce potřebují jednotu⁵³. Edward Gordon Craig byl britský scénograf, který Appiovy myšlenky rozšiřuje. Divadlo vnímá prvotně jako vizuální umění, ale zatímco Appia hledá různé dějiště pro každou lokalitu, Craig hledá jedinou scénu schopnou vyjádřit ducha celého díla a odrážet změny kineticky. Jeho nejvýznamnější inscenací byl Hamlet v MCHATu, kde roku 1912 realizoval své „screens“ (pohyblivé paravány, které přeměňovaly prostor)⁵⁴. Znamá a pro moderní divadlo též stěžejním východiskem je jeho teorie „nabloutky“, v níž hercovi předkládá jako vzor loutku, o které si má utvořit představu a přenést duševní pochody do pohybu tělesného, čímž vytvoří jasná a stylizovaná gesta a stane se nabloutkou.

První polovina 20. století odstartovala revoluci v divadle. Expresionismus, destruktivismus, kubismus, futurismus, dadaismus, surrealismus, politické divadlo, bauhaus, konstruktivismus, funkcionalismus a další modernistické tendence přinesly nejrůznější formy divadla. Abstraktní scény,

⁵² Obrázek 21: *Na dně od M. Gorkého: Výjev ze čtvrtého dějství. Satin* – K.S. Stanislavskij, Baron – V. I. Kačalov, *Tatarin* – A.L. Višněvskij, *Nastja* – O.L. Knipperová. (1902, MCHAT, režie K. S. Stanislavskij), str. 97.

⁵³ Obrázek 22: *A. Appia – Studie rytmického prostoru (1908-1912)*, str. 98.

⁵⁴ Obrázek 23: *Craigova představa „pohyblivé scény“*, *Scene*, 1907, str. 99.

nový divák, davová představení, nadsázka, karikatura, agitace, dynamika, řemeslo, Vladimír Majakovský, Pablo Picasso, Jean Cocteau, Jevgenij Bargrationovič Vachtangov, Vsevolod Mejerchold⁵⁵, Alexander Tairov, Filippo Tommaso Marinetti, André Breton, Walter Gropius⁵⁶, Erwin Friedrich Maximilian Piscator, to vše byla první polovina minulého století.

Druhá polovina 20. století reaguje na druhou světovou válku, hledá viníky a varuje. Navazuje na meziválečnou avantgardu a přivádí do světa divadla druhou divadelní reformu. Do tohoto období spadá experimentální období Petera Brooka, založení Living Theatre (viz kap. 3.1) a v neposlední řadě zásadní osobnost Tadeusze Kantora, polského malíře, jenž proklamuje ideu autonomního divadla především ve své inscenaci *Mrtvá třída*⁵⁷.

„Vznikl objekt, vylučující jakékoliv praktické využití, byla vytvořena divadelní assembláž, nahromadění předmětů, které spolu s diváky a hercem představují autonomní divadlo. Kantor zrušil rozdíl mezi událostmi na jevišti a obecnstvem, vznikl tak násobek z produkovaného na obou stranách – zrušil se rozdíl mezi divadlem a výtvarným uměním, vzniklo něco nového, co je sice obé, není již však ani jedno.“⁵⁸

Velký rozvoj prodělává také happening (viz kap. 3.1).

„Allan Kaprow propojil v roce 1959 několik forem – plastiky, konkrétní hudbu, monolog, diaprojekce, taneční pohyby a vymezil čas a prostor na jejich demonstraci. Kaprow tuto událost definuje: ‘Happening označuje uměleckou formu, která

⁵⁵ „Bravo Gvozděvovi, že přejímá myšlenku Piscatora a Gropiuse, že pro moderní divadlo je nezbytnou těsná spolupráce režiséra a architekta-inženýra! Nyní přechází osud divadla do rukou těch lidí, kteří najdou cestu od divadla hereckého prožitku k divadlu velkolepých možností, které poskytuje technika industrializační epochy (Gvozděvov – stať ‘Za hranicí’)” Mejerchold, Vsevolod. *Přestavba divadla. Úvahy o moderním divadle a jeho funkci*. Praha: Athos, 1946, str. 35.

⁵⁶ Obrázek 24: *Půdorys: přízemí a jeviště (Totální divadlo, Walter Gropius)*, str. 99.

⁵⁷ Obrázek 25: *Tadeusz Kantor – scéna z inscenace Mrtvá třída, Divadlo Cricot 2, Krakov*, str. 100.

⁵⁸ Zavorský, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8, str. 249.

*je potud podobná divadlu, že se provádí v určitém prostoru a v určitém čase.*⁵⁹

Divadlo hledá svoji podstatu a nachází ji. Vše odstartoval již v první pol. 20. st. Antonin Artaud svým projektem Krutého divadla, kde ruší hranici mezi jevištěm a hledištěm a diváky nechává sedět v centru divadelní akce na pohyblivých židlích, takže divadlo je všude kolem nich.

„Jen tak se může stát divadlo něčím tak skutečným, přesně fungujícím a lokalizovaným jako je oběh krve v lidských žilách nebo sny v mozku člověka. Divadlo musí všemi sobě vlastními prostředky usilovat, aby vrátilo do hry jak všechny podoby vnějšího světa, tak i podoby světa vnitřního, lidského, nazírané v kosmických dimenzích. Teprve potom bude možno v divadle opět mluvit o právech fantazie. (...) Konkrétní – fyzická a prostorová – řeč divadla je nadána schopností zasáhnout všechny lidské smysly a útočit na lidské orgány v jejich úplnosti. Proráží návyky rozumu. Proniká senzibilitu. Proměňuje slova v zaklínadla. Využívá kvalit a vibrací hlasu. Nechává šílet rytmy. Pěchuje zvuky. (...) Vymaňuje se z intelektuální služebnosti mluvy a dává promlouvat nové, niternější duchovnosti. Bezpečnými prostředky uvádí senzibilitu do stavu, kdy je schopna hlubšího a jemnějšího vnímání. (...) Představení budou vytvářena z fyzických, každému dostupných, objektivně existujících elementů. Křik, nářek, náhlá zjevení, překvapení, dramatické zvraty všeho druhu, magická krása kostýmů dávných rituálů, kouzlo světel, půvab harmonií...“⁶⁰

Na Artauda navazuje ve druhé polovině 20. st. polský režisér Jerzy Grotowski. Ve svých představeních vynechává všechno, co je v divadle zbytečné, zřiká se divadelního prostoru rozděleného na jeviště a hlediště a usiluje o lidské sblížení

⁵⁹ Rischbieter, Henning. Op Art, Pop Art, Haüening. *Scénografie*, 1970, č. 2, str. 79 in Zavorský, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8, str. 250.

⁶⁰ Kopecký, Jan. *Antonin Artaud. Poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994, str. 68-71.

herce a diváka⁶¹. Jeho idea je idea chudého divadla, divadelní laboratoře.

„Je třeba si položit otázku, v čem spočívá poslání diváka, podobně jako je možné se ptát na poslání herce. Poslání diváka je být potvrzovatelem, ale i čímsi víc – svědkem (...) Svědek se drží trochu stranou, nechce se zapojit, chce být přítomen, vidět, co se děje od začátku do konce a uchovat si to v paměti: obraz událostí musí zůstat v něm samém. Kdysi jsem viděl dokumentární film o buddhistickém mnichovi, který se v Saigonu upálil. Byl tam zástup dalších mnichů, kteří celou scénu sledovali. Někteří z nich pomáhali tomu, kdo se měl zahubit, podali mu, co potřeboval, všechno připravili, ale ostatní se drželi v jisté vzdálenosti, téměř v úkrytu, a po dobu oné scény se nepohnuli, takže bylo slyšet praskání ohně a mlčení. Nikdo se ani nezachvěl. (...) Spoluúčastnili se ceremoniálu, který byl posledním skutkem vůči světu a vůči životu (...) Neintervenovali však, zůstali stranou. Respicio, latinské slovo, označující úctu k věcem, to je funkce skutečného svědka (...) oddálit diváka tedy znamená dát mu možnost spoluúčastnit se po vzoru svědků, kteří se účastnili činu onoho mnicha. V tom případě asi rozdělení prostoru v existujícím divadle uráží svou nedokonalostí, protože pro diváka v něm existuje vždy jeviště a hlediště a toto rozdělení se nikdy nemění, a protože se nemění, divák není schopen objevit svou původní situaci svědka: neboť architektura budovy rozhoduje o tom, že divák zůstává stranou. Disponujeme-li však panenským prostorem, tehdy se skutečnost, že divák je do představení zakomponovaný a zůstává jakoby v osmóze s hercem, zatímco v jiném představení je naopak vzdálený, stává významotvornou a umožňuje divákovi se octnout v přirozené situaci svědka.“⁶²

⁶¹ Obrázek 26: Snímek z představení Słowackého hry Kordján ve scénickém pojetí Jerzyho Grotowského, str. 100.

⁶² Grotowski, Jerzy. *Divadlo a rituál. Texty 1965-1969*. Batislava: Kalligram, 1999, str. 56-57 in Zavorský, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8, str. 255.

Přelom tisíciletí vynesl na divadelní světlo ještě jednoho tvůrce, jehož nesmíme opomenout – Američan Robert Wilson, který začínal pod taktovkou Petera Steina v berlínském divadle Schaubühne am Lehniner Platz. Určující problém divadla byl problém scénického prostoru a Robert Wilson i na scéně Národního divadla v Praze představil stylizovanou hereckou akci v plné škále světelných obrazů vystihující zpomalený časový rozměr⁶³.

Celá druhá divadelní reforma, která chtěla odstranit portál, a tím vyřešit celou krizi divadla, byla důležitá, ale svoji existenci pouze dokázala nesmazatelný fakt výše nastíněných dějin divadla:

„Dnes víme, že klasická kukátková divadla přežila, že odpověď nebyla v bezprostředním kontaktu divák-herec či v jeho prostorové organizaci, ale ve schopnosti zaujmout a přinést divadelně plnohodnotný zážitek, překročit rampu umělecko-inscenačními prostředky.“⁶⁴

⁶³ Obrázek 27: Snímky z opery *Káťa Kabanová* v Národním divadle v Praze v režii Roberta Wilsona, str. 101.

⁶⁴ Zavorský, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8, str. 261.

3. Hraniční scény

Po předchozích kapitolách, které musely nastínit problematiku divadla pro pochopení dalších souvislostí této práce, se posuňme krůčkem od oné iluze divadla k ne-iluzi architektury a v krátkosti zmiňme hraniční scény, abychom mohli postoupit dále. Hraniční scény se týkají především umění, které má být reflektováno životním stylem umělce.

„Zatímco moderna 50. a 60. let si ještě udržuje hranici mezi životem a uměním, a to navzdory autentičnosti, kterou zdůrazňuje, postmoderna nám se svým zbožím vtrhla přímo do soukromí.“⁶⁵

Přichází happening, performance, site-specific a nakonec definitivní přesun k architektonicko-urbanistické problematice v rámci scénologie (kap. 3.4).

⁶⁵ Gajdoš, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: KANT, 2010, ISBN 978-80-7437-037-3, titulní strana.

3.1 Happening

Slovo happening pochází z anglického slovesa *to happen*, odehrávat se, přihodit se. Happening je hraniční divadelní forma, tedy forma divadelní aktivity, kde umělci a účastníci nechtějí napodobovat vnější jednání, ale využívají náhody a dané reality. Někdy se happening vztahuje i na používání jiných než divadelních forem a prvků jako například výtvarných či hudebních, ale základy happeningu vycházejí z forem divadelních. Jde o jakousi teoretickou reflexi. Michael Kirby, jeden z nejlepších teoretiků happeningu, jej definuje takto:

„specificky vystavěná divadelní forma, v níž se nejrůznější nelogické prvky – zejména nijak předem neurčený způsob hraní – stávají součástmi členité struktury.“⁶⁶

Zrod happeningu sahá do 40. a 50. let, kdy umělci několika oborů vytvářeli různé experimenty. John Cage v roce 1952 organizoval koncert, kde propojil několik umělců (malíře, choreografa, básníky a klavíristu), další příklad můžeme nalézt v Japonsku (skupina Gutai) a především v USA (M. Kirby a A. Kaprow). V Evropě přichází největší rozkvět happeningu v 60. letech, kdy zde v letech 1965 – 1968 působí americké Living Theatre (založené již v roce 1946 Judith Malinovou a Julianem Beckem v USA jako off-Broadwayské divadlo)⁶⁷.

Uměleckým programem navazuje na politické divadlo E. Piscatora a B. Brechta, metodami navazuje na divadlo krutosti A. Artauda. Na Living Theatre v duchu happeningu navazují od roku 1961 další „radikální“ soubory, nejznámější Bread and Puppet Theatre (založeno Petrem Schumannem)⁶⁸.

Již v 60. letech paralelně vzniká performance, je však těžké ji oddělit od happeningu, který v rámci hraničních či netradičních forem divadla v té době vládne.

⁶⁶ Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, ISBN 80-7008-157-0, str. 169.

⁶⁷ Obrázek 28: *Ráj teď*, inscenace Living Theatre, Avignonský festival 1968, str. 102.

⁶⁸ Obrázek 29: *Volání lidu po mase*, inscenace Petera Schumanna Bread and Puppet Theatre, Festival Nancy 1969, str. 102.

3.2 Performance

Performance neboli „divadlo vizuálních umění“ vzniká tedy v 60. letech vedle happeningu, ale osamostatňuje se až v 80. letech, kdy vznikají první instituce performančních studií (nejstarší na New York University, jež vznikla v roce 1980, dále pak v Northwestern University v Chicagu, na University of Sydney a v nespolední řadě na University of Wales, Aberystwyth⁶⁹). Obecně lze říci, že institucí přibývá, jakási potřeba performančních fenoménů zde je. *„Zmiňovanou potřebu je možno obecně charakterizovat jako globální, multikulturní, alternativní, experimentující, dialogickou, sociologizující či interdisciplinární. Jako potřebu chápat, dělat a promýšlet divadlo v širokých kulturních souvislostech. To vše se může skrývat za pojmem performanční studia.“*⁷⁰

Definovat performance je poněkud ošemetné, můžeme však charakterizovat některé její znaky – především fakt, že jde o spojování vizuálního umění, hudby, tance, videa, poezie a filmu. To vše bychom ale také mohli chápat jako jednotlivé složky umění divadelního. Nejdůležitějším znakem, kterým se performance dostává na hranici divadla a ve své podstatě jím nemůže být, je fakt neukončené a pomíjivé produkce, nejde tedy o představení dovršeného uměleckého díla⁷¹.

*„Obor performančních studií stojí poněkud tajemně na několika hranicích. Mezi společenskými vědami a uměním, mezi subjektivitou a objektivitou, mezi odstupem a angažovaností. Zdá se, že specifikem oboru je toto hraniční postavení.“*⁷²

Hlavním představitelem performance je tedy performer, který se od herce liší tím, že jedná svým vlastním jménem

⁶⁹ Hlavica, Marek. *Performanční studia*. Brno: JAMU, 2007, ISBN 978-80-6928-49-4, str. 13, 32, 39, 42.

⁷⁰ Hlavica, Marek. *Performanční studia*. Brno: JAMU, 2007, ISBN 978-80-6928-49-4, str. 53.

⁷¹ Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, ISBN 80-7008-157-0, str. 298.

⁷² Hlavica, Marek. *Performanční studia*. Brno: JAMU, 2007, ISBN 978-80-6928-49-4, str. 54.

a nepředstavuje jinou postavu, nehraje roli někoho jiného, inscenuje sám sebe. To je znak, kterým se liší od divadla.

Přesto však nelze performance vyloučit z divadelního umění, neboť zde existuje již výše uvedená a stále platná podmínka existence divadelního umění, že herec (= umělec, performer) a divák (= účastník performance) vědomě přistupují na tuto „hru“ a své role přijímají.

„Obor performativních studií nalézá performance všude a soudí, že celý svět lze vnímat jako vzájemně propojenou síť performancí, samotné performance jako umění jsou pouze menší podskupinou tohoto komplexu. Za základní charakterizační rys umění performance pak lze považovat přítomnost performerů, tedy někoho, kdo performanci záměrně vytváří a je si vědom její umělosti. (...) Nezbytnou podmínkou existence performance jako uměleckého díla je pak shoda obou přítomných stran, tedy performerů a diváka, že proběhlé jednání, performance, má být vnímána jako umělecké nebo lépe řečeno umělé dílo“⁷³.

Performance tedy zachovává konvenci divadelního umění tím, že divák i herec o svých rolích ví, ale nezachovává roli jedné strany, jinými slovy – role diváka se nemění a jeho přítomnost je nutná pro vznik uměleckého díla performance, ale role herce se mění. Herec je umělec sám, nepropůjčuje své tělo a emoce pro vytvoření předem napsané role, nezhmotňuje postavu. Pro potřeby této práce je nutné tento základní rozdíl pojmenovat⁷⁴.

⁷³ Hlavica, Marek. *Performativní studia*. Brno: JAMU, 2007, ISBN 978-80-6928-49-4, str. 151.

⁷⁴ „Velká část autorů se přiklání k názoru, že je zbytečné určovat, co je performance, a podstatné je věnovat pozornost performanci jako analytickému nástroji, metodologii zkoumání a poznávání společnosti, kultur, lidského chování i lidských výtvorů, od uměleckých děl až po průmyslové výrobky.“
Hlavica, Marek. *Performativní studia*. Brno: JAMU, 2007, ISBN 978-80-6928-49-4, str. 224.

3.3 Umění místa – Site specific

„Umění místa se v širším významu slova váže na určitý region, krajinu či místo a obvykle dlouhodobě, systematicky a kreativně pracuje v souladu s ním. Někdy se postupně uskutečňuje také okamžitými tvůrčími vstupy. Místo zde mívá funkci iniciátora, rádce či zakotvení díla, jako je tomu například v krajinářské tvorbě Václava Rabase, Antonína Slavíčka nebo v poezii Bohuslava Reynka.

V užším a pro nás aktuálnějším významu slova pod pojmem umění místa rozumíme českou analogii výrazu site specific, tedy umělecké akce s prvky divadelního umění v netradičním prostoru, performance či výtvarné intervence vázané na určité místo. Místo v tomto případě už neznamena víceméně statickou obrazovou či pocitovou inspiraci jako v případě krajinomalby, ani filosofický nebo literární útulek, poustevnu či domov, ale víc se zde pracuje s inter-akcí a pod pojmem 'místo' se většinou rozumí těžiště 'prostředí'. Historicky je místo prostor nabitý pamětí.

Umění místa je událostí, děje se a odehrává v aktivním propojení s daným přírodním, duchovním, sociálním či politickým nábojem, poznává jeho charakter a reaguje na něj, ale také zároveň přináší aktuální sdělení. Získává tak rysy umění nikoliv jenom reflektujícího, ale také angažovaného.

Tomáš Žížka, Karel Makonj, Václav Cílek, Tomáš Ruller, Radoslava Schmelzová, Benjamin Fragner, Zuzana Urbanová⁷⁵

Výše uvedený text je kolektivním manifestem vzniklým při příležitosti zavedení nového studijního programu KALD DAMU s názvem *Divadelní tvorba v netradičních prostorech*. Ve zkratce definují zakladatelé site specific jako „*totální umělecké*

⁷⁵ Žížka, Tomáš a kol. *Umění místa. Katalog studentských projektů 2010-2012*. Praha: AMU, 2012, ISBN 978-80-7331-226-8, str. 1.

*dílo vytvořené pro konkrétní místo*⁷⁶, jehož kořeny vzniku hledají u Wagnerova gesamtkunstwerku.

Schematicky lze toto umění místa charakterizovat jako časovou událost odehrávající se na určitém místě, cílem je oživit či přitáhnout k němu pozornost⁷⁷. Tématem je tedy v první řadě prostor, místo a jeho příběh, chceme-li lokalita, lokalita, lokalita...

Na počátku 90. let byl pojem site specific vnímán spíše jako estetický či scénografický zážitek, dnes se pojem postupně naplňuje spíše významem starosti o nějaké místo se snahou mu pomoci tím, že se na něj esteticky upozorní. Pokud účastníci, tvůrci a studenti site specific budou vedeni k tomu, aby zbavili tento obor pejorativního nádechu pro veřejnost, že jde jen o jakousi vlastní sebezprezentaci alternativních tvůrců a půjdou v duchu Toporkova doporučení „*Milujte divadlo, nikoliv sebe v něm*“⁷⁸ s cílem opravdu pomoci danému místu skrze jeho pochopení, může se v budoucnu site specific stát důležitým nástrojem architektury, urbanismu i územního plánování.

⁷⁶ Schmelzová, Radoslava. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific. Současné tendence*. Praha: AMU, 2010, ISBN 978-80-7331-184-1, str. 12.

⁷⁷ Obrázek 30: *Kolara 01 – závod o čas, 30. 9. a 1. 10. 2011 Semily. Site specific projekt, studentů DAMU pro pomoc semilské textilní továrny Hybler, s.r.o., bývalé Kolory*, str. 103.

⁷⁸ Toporkov, Vasilij Osipovič. *Stanislavskij při práci*. Praha: Osvěta, 1951, str. 67.

3.4 Scénologie

Obor scénologie přivedl na svět prof. Jaroslav Vostrý, divadelní režisér, teoretik a pedagog, který tento obor vede na pražské DAMU (Ústav dramatické a scénické tvorby), rovněž je úzce spjat s činností Scénologické společnosti, otevřeným sdružením zájemců o scéničnost a scénovanost lidského jednání i uměleckých projevů, které z nich vycházejí. Dalšími osobnostmi scénologie jsou prof. PhDr. Július Gajdoš, Ph.D., MgA. Radovan Lipus, prof. PhDr. Jan Císař, CSc., Ladislav Smoček, prof. Albert Pražák, doc. PhDr. Josef Valenta, CSc., doc. PhDr. Jan Hyvnar, CSc. a další.

Scénologie je z výše uvedených „hraničních scén“ pro potřeby této práce nejdůležitější, scénologie totiž prvotně nepracuje a nevymezuje se pouze vůči znakům divadelním, jako to dělá happening, performance či site specific, ale zkoumá reálný život.

„...nejde o tendenci postihnout a vymezit ´divadelnost´ v běžném životě, tak jak se na ni kladl důraz od dob happeningů 60. let, případně jak ji známe z teoretických koncepcí cambridgeských antropologů (Berne, Goffman), případně od Richarda Schechnera a v současnosti od Eriky Fischer-Lichte, která se ve svých studiích pravidelně vrací k termínu ´teatralita´. Vostrý neusiluje o to, ukázat průnik divadelních prvků do života.“⁷⁹

Scéničnost se zaměřuje na jevy, projevy, chování, situace a události, které vybízejí nebo přímo vyžadují sledování. Prostor, v němž se tyto projevy nacházejí, je zcela určující například už jen tím, jak uvádí Gajdoš, že rozděluje účastníky na pozorovatele, pozorované a na to, co pozorují.

Jakmile něco někoho přinutí, aby to začal sledovat, nastává scénická situace. Scénická situace nastává tedy i tehdy, pokud pozorovatel pozoruje krajinu, scenérii. Pokud se druhým lidem

⁷⁹ Gajdoš, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. Praha: AMU, 2005, ISBN 80-7331-048-1, str. 92-93.

předvádíme, je to naše scéničnost. Vostrý v konkretizaci toho, co je scénické, rozlišuje scéničnost specifickou a nespecifickou, objektivní a subjektivní a scéničnost pasivní a aktivní⁸⁰.

Specifická scéničnost je scéničnost umělce a je totožná s divadelností nebo jejími prvky – herec hraje postavu, ale také performer tvoří akci. **Scéničnost nespecifická** je scénické konání v každodenním životě.

Objektivní scéničnost je scéničnost, o které nerozhoduje aktér, ale pozorovatel, který si určuje, co bude sledovat. **Subjektivní scéničnost** vychází z aktivity aktéra, který chce být scénický. V návaznosti na subjektivní scéničnost definujeme **scéničnost aktivní**, kdy aktér jedná tak, aby pozorován byl, a svým jednáním si to zařizuje. Oproti tomu **pasivní scéničnost** znamená, že se někdo stane scénickým objektem bez svého záměru, a to tím, že nám na ní někdo ukáže, anebo si ji všimneme sami (přestože nechce být scénická, ale stane se jí to).

Scénologie a především nespecifická scéničnost (tedy scénování v běžném každodenním životě) se nám stane plynulým přechodem k následujícím kapitolám o scéně města a především o scéně veřejného prostoru, neboť se svoji podstatou přimyká spíše k realitě (ne-iluzi), tedy času a prostoru, v němž existuje město (architektura), na rozdíl od všech výše popsaných jevů, které se přimykají spíše k iluzi, tedy času a prostoru, v němž existuje divadlo.

„To, čím nás obraz přitahuje, vtahuje dovnitř do prostoru, je především jeho scéničnost, tj. vytvoření scénického obrazu, který má s divadlem a divadelností tolik společného, a přece se z rámce divadla a divadelnosti vymyká. To, co mu chybí, je právě herecké rozehrání této situace do mizanscény...“⁸¹

⁸⁰ Valenta, Josef. *Scénologie (každodenního) chování*. Praha: KANT, 2011, ISBN 978-80-7437-055-7, str. 12-15.

⁸¹ Gajdoš, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. Praha: AMU, 2005, ISBN 80-7331-048-1, str. 96.

4. Scéna městského prostoru

4.1 Vývoj městského prostoru

Není předmětem této práce zde mapovat dějiny urbanismu v plném rozsahu a ani není předmětem této práce zde představovat vývoj měst v takovém rozsahu, v jakém jsou v předchozích kapitolách nastíněny důležité momenty vývoje divadla, což zde bylo potřeba uvést pro pochopení souvislostí. Přesto bude následující kapitola patřit vývoji měst, chceme-li urbanismu, a to v co největší možné zkratce, pro ucelený pohled na věc a pochopení dnešní situace, z níž práce vychází a na níž reaguje. Výpověď nám dají města starověké civilizace, města antická, středověká, renesanční, barokní, průmyslová města 19. století a města soudobá. Kapitola se opírá o prameny architekta a urbanisty Jiřího Hrůzy.

Každé období začíná cestou pokusů a hledáním takového uspořádání sídel, jež nejlépe vyhovuje. Jde-li o způsob prostorového uspořádání měst, nejčastějším východiskem je organický růst, taková města nazýváme **živelně rostlá**. Další skupinou jsou města **založená**, též **apriorní**. Dále existuje mnoho kombinací obou výše uvedených koncepcí (**aditivní** či **kompozitní**)⁸².

Města ve starověku jsou chápána jako obraz kosmu, božské říše nebo celého pozemského světa. Velké starověké civilizace a mimoevropské civilizace vytvořily základy městské kultury.

První sídla budují lidé v neolitické revoluci. Během přetrvávání v dočasných příbytcích se naučili poznávat výhodné vlastnosti přírodního prostředí (např. vítr, orientace ke světovým stranám). Na základě archeologických vykopávek jsou za nejstarší sídla považovány Jericho (10. nebo 9. tis. př. n. l.), Çatal Hüyük (7. – 6. tis. př. n. l.) a Hacilar (8. a 6. tis. př. n. l.). První velkou starověkou civilizací byla Mezopotámie v oblasti řek Eufratu a Tigridu. Sumerové, kteří sem přišli ve

⁸² Hrůza, Jiří. *Vývoj urbanismu I*. Praha: ČVUT, 1995, ISBN 80-01-01342-1, str. 8-9.

4. a 3. tis. př. n. l., dali základ celému dalšímu vývoji civilizace a kultury včetně klínopisu. Nejznámějším je město Uruk (založeno pravděpodobně ještě v předsumerském období), počátkem 2. tis. př. n. l. se rozvinulo nejvýznamnější městské centrum Babylon („Brána bohů“)⁸³. V Egyptě na rozdíl od mezopotámských měst, která byla kompaktními útvary, byly jednotlivé komponenty sídel rozmísťovány do krajiny po obou březích Nilu. Vedle Indie je dalším (a největším) starověkým kulturním centrem Čína, kde se teorie a praxe stavby měst vyjadřuje naprosto závaznými pravidly a osově uspořádanými městskými osami. V Americe nalezneme města nejvyspělejších indiánských civilizací Střední a Jižní Ameriky na velmi vysoké úrovni, která leckdy předstihovala města evropská.

Město se v dalších historických obdobích stává projevem a výrazem světské či duchovní moci. Základní archetypální komponenty městských dispozic a typologické druhy městských sídel nám dalo období Antiky. Řecku předchází kultura egejská, zejména krétská a mykénská. Římské kultuře zase kultura Etrusků. Nejprve Řekové žili v nevelkých sídlištích, kde budovali posvátné okrsky pro svá božstva. Od 8. stol. př. n. l. začínají s prvními novostavbami chrámů (dispozice odvozují od megaronu, obytného domu)⁸⁴. Kolonizace s sebou přináší velký rozvoj. Ve městě Athény se utváří urbanistické archetypy (Akropole, tzv. svatá cesta, městské centrum agóra a opevnění). Dalšími městy jsou Delfy, Olympia, Milétos či Efesos. Antický Řím nemůže v tomto Řecku konkurovat, jeho přínosem je však vytváření celých sídelních soustav s promyšlenou kategorizací účelu a rozvoj městského inženýrství (kanalizace a vodovody⁸⁵). Antický svět uzavírá Byzantská říše se svým hlavním městem Konstantinopol (Cařihrad).

⁸³ Obrázek 31: Pieter Brueghel st., *Stavba Babylonské věže*, po 1563, str. 103.

⁸⁴ Obrázek 32: *Typy řeckých chrámů podle půdorysu (1. chrám in antis, 2. prostylos, 3. amfiprostylos, 4. peripteros)*, str. 104.

⁸⁵ Obrázek 33: *Akvadukt Pont du Gard u Nimes (z let 60 – 13 př. n. l.)*, str. 104.

Historická jádra většiny evropských měst a jakousi základní osnovu osídlení nám dalo období středověku, doba stěhování národů. Byla to města organicky rostlá, snad inspirovaná Jeruzalémem⁸⁶, umístěná dle přírodních podmínek, plnící roli obchodní cesty či strategických a vojenských aspektů. Města česká patří mezi nejvýznamnější příklady této doby (především Praha). Ve srovnání s předcházejícími obdobími měla sice středověká města jednodušší urbanistickou dispozici, ale vyhovovala základním hmotným a duchovním potřebám tehdejších lidí a vytvořila kulturní hodnoty.

Renesance se stala dobou, která jako první pohlížela na město jako na celek, jež je nadřazen jednotlivým stavbám. Hlavně ve svých teoretických východiscích položila základy modernímu urbanismu – rozumíme-li urbanismem nauku o navrhování měst (Vitruvius, Alberti, Filarete, Leonardo da Vinci a další). Ideály hvězdicových měst⁸⁷ se příliš nenaplnily, největším přínosem byly přestavby měst již existujících (Firence, Benátky, Řím). V rámci prostorové kompozice se objevuje uvědomění si vazeb mezi ulicemi, náměstími a skupinami budov a objev perspektivy⁸⁸. Vedle prvenství Itálie se musí zmínit také přínos ostatních evropských zemí (Francie, Německo, Anglie či Skandinávie) a přenášení evropského urbanismu i na jiné kontinenty (Amerika). Renesanční město je ale ve své podstatě jednoduché, čitelné a monocentrické. Její představy o celku naplní až následující epochy.

Doba baroka a klasicismu se stala vrcholem vývoje tradičních urbanistických forem. Nové výtvarné hodnoty uzavírají utváření historických měst a začínají se objevovat předpovědi budoucích urbanistických problémů velkoměst. Bylo to období protireformace, rekatolizace a moci absolutistických

⁸⁶ Obrázek 34: *Michael Wohlgemut, Jeruzalém, Schedelova kronika, 1493, str. 105.*

⁸⁷ Obrázek 35: *Antonio Averulino, zvaný Filarete, ve svém traktátu z let 1460 – 64 jako první nakreslil hvězdicový půdorys, který následně ovládl teorii i praxi renesančního urbanismu, str. 105.*

⁸⁸ Obrázek 36: *Virtuózní zvládnutí prostoru Uffizií a jejich vazby na širší souvislosti je dokladem Vasariho erudice, str. 106.*

monarchií na straně jedné a doba velkých vynálezů a objevů a rozvoj obchodu na straně druhé. Do měst, která se stala sídly světských nebo náboženských institucí, se soustředila stavební aktivita. Na bohatých panstvích vznikaly rozsáhlé komponované krajinné celky⁸⁹. Baroko přestává chápat a vnímat město najednou, vnáší do něj aspekt času. Budovy se nepodřizují celku, ale aktivně prostorově působí (např. jako zakončení prostorových os). Baroko myslí na vliv prostoru na člověka.

V 19. století se města zbavují hradeb, rozšiřují se do krajiny dělnickými a průmyslovými předměstími, využívají nových kovových a betonových konstrukcí, jako doprava je na prvním místě železnice, později přichází tramvaje, autobusy a nakonec první automobil, města se dynamicky, složitě a mnohostranně vyvíjí a rostou, událost střídá událost. V roce 1889 vydává Camillo Sitte knihu *Stavba měst podle uměleckých zásad*, v níž chtěl především kriticky reagovat na vídeňskou výstavbu Ringstrasse⁹⁰, kniha však získala nevídaný ohlas již během jeho života. Chtěl odstranit slohové konflikty, vytvořit soustavu osobitých náměstí, vhodně rozmístit pomníky a dát vyniknout významným budovám. V 19. století se vytvořily postupy a nástroje, s nimiž urbanismus pracuje dodnes (budování moderních vodovodů, kanalizací, sítí veřejné dopravy, kroky ke zlepšování zdravotních poměrů ve městě). S alternativními náměty osídlení přichází architekt Claude Nicolas Ledoux, Joseph Paxton (lineární město) či Ebenezer Howard (zahradní město). Odkazem tohoto století jsou též technické prostředky, které ve své době byly spíše výjimkou, ale v současné době jsou přemnoženy a vyvolávají kolapsy.

Minulé století ovlivnily kromě různých teorií především dějinné události. Ničím nenarušený rozvoj, který signalizovalo 19. století, přerušila první světová válka. Rozmach avantgardy 20. let, kdy Le Corbusier představuje *Plán města pro 3 miliony*

⁸⁹ Obrázek 37: Versailles – areál královské rezidence spolu se sousedním městem patří mezi nejvýznamnější díla světové architektury, str. 106.

⁹⁰ Obrázek 38: Jedna z prvních velkých urbanistických soutěží řešila v roce 1856 koncepci využití území mezi historickým jádrem a již tehdy rozlehlými předměstími Vídně a dala vzniknout populární Ringstrasse, str. 107.

obyvatel a *Zářící město* a Nikolaj Alexandrovič Miljutin princip města pásového⁹¹ a vyděluje se také teorie „organického města“ (Eliel Saarinen, Frank Lloyd Wright), střídá hospodářská krize 30. let a příchod II. světové války. Velkoměsto⁹² a funkcionalismus (1933 Athénská charta, CIAM) jsou fenomény tohoto století. Objevují se nové vize (Metabolisté, Archigram⁹³). Víra ve spásu zahradních měst střídá pozornost na nová velká sídliště na okrajích měst.

Interpretací měst v současnosti je dle Hrůzy více: je-li město odrazem společnosti a člověka, jde o **interpretaci společenskou**, je-li odvozována z vlastního vývoje určitých urbanistických představ a koncepcí, jde o **interpretaci autonomní**, je-li odvozována z technologií, například dopravy, jde o **interpretaci technologickou**, úlohu v reprodukčním procesu zdůrazňuje **interpretace ekonomická**, **interpretace kulturní** v něm vidí obraz kulturní úrovně společnosti a **interpretace informační** je založena na pohledu na město jako na centrum shromažďování, zpracovávání a předávání informací⁹⁴.

Hrůza dále hovoří o **interpretaci mystifikační**, kdy má vyvolávat přehnané představy o stavu společnosti, a o **interpretaci prestižní**, jež usiluje o co nejvyšší společenský status města. Dále o dvou dnes nejvíce upřednostňovaných interpretacích města – **interpretaci fyzické**, kdy je město fyzickou „scénou“ pro ekonomické a sociální děje společnosti, a o **interpretaci ekologické**⁹⁵, jež usiluje o to, aby člověk nežil

⁹¹ Obrázek 39: *Nikolaj Alexandrovič Miljutin – Magnitogorsk – 1930*, str. 107.

⁹² Obrázek 40: *New York: Žehlička: Flatiron (Fuller) Building, 1902, 22 podlaží (architekt Daniel Burnham). World Tower Building, 1915, 30 podlaží („stavitel a vlastník“ Edwars West). Benenson (City Investing) Building, 1908 (architekt Francis H. Kimball). Equitable Building, 1915, 39 podlaží „přímo vzhůru... Nejhodnotnější kancelářská budova na světě – do roku 1931...“ (architekt E. R. Graham)*, str. 108.

⁹³ Obrázek 41: *Studie fantastických měst skupiny Archigram se zaměřily na novodobé možnosti mobility stavebních konstrukcí*, str. 109.

⁹⁴ Hrůza, Jiří. *Vývoj urbanismu I*. Praha: ČVUT, 1995, ISBN 80-01-01342-1, str. 9-10.

⁹⁵ „Trvalá udržitelnost je prastarým principem lidských kultur. I zvířata na ni musela dbát již před nástupem prvních lidí na Zemi. Paraziti, dravci a šelmy si museli dávat pozor, aby nevyhubili druh, ze kterých žijí. (...) Příliš lačné šelmy nejsou v darwinovském pojetí životaschopné!“ Weizsäcker, von Ernst Ulrich a kol. *Faktor čtyři. Dvojnásobný blahobyt – poloviční spotřeba přírodních zdrojů*. Praha: Ministerstvo životního prostředí ČR, 1996, ISBN 80-85 368-85-4, str. 233.

na úkor jiných organismů a nenahraditelných přírodních zdrojů⁹⁶.

„Funkční uspořádání sídelních soustav i jednotlivých měst a sídlišť bude možno důrazněji spojovat s řešením sociologických a estetických problémů. Celé osídlení je třeba chápat nejen jako soubory staveb a různých technických i jiných zařízení, ale především jako prostředí mnohotvárných životních projevů člověka i celé společnosti – prostředí, které musí být účelné a zároveň i přitažlivé a krásné.“⁹⁷

Již v roce 1965 formuloval Hrůza výše uvedený citát ve své knize *Teorie města*. Trvalo však ještě pár let, než se komplexní uvažování o městě stalo běžnou praxí.

V roce 1960 vydává vůdčí teoretik environmentální urbanistické tvorby druhé poloviny 20. století Kevin Lynch knihu *The Image of the City* (u nás vyšla v překladu *Obraz města* v roce 2004), kde na ukázce tří měst (Jersey City, Boston a Los Angeles) zkoumá jednotlivé image měst či spíše imageability, tedy zjevnost a čitelnost města. Ve svém zkoumání ale začíná prvně v prvcích efemérních (= prchavých, pomíjejících⁹⁸) a nechává lidi kreslit mentální plány měst. Na těchto základech pak definuje pět základních prvků – cesty, okraje, oblasti, uzly a významné prvky. Konečným cílem plánu města je pro něj kvalita image v lidské mysli⁹⁹. Lynch také zároveň upozorňuje na ponechávání prostoru pro další vývoj¹⁰⁰.

O rok později, co vydává Lynch svůj *Obraz města*, vychází kniha americké novinářky Jane Jacobs *Smrt a život amerických velkoměst*. Jane Jacobs poutavou formou tvrdě kritizuje stav

⁹⁶ „Indiáni praktikovali – název jezera – „My chytáme ryby na své straně, vy chytáte ryby na vaší straně a nikdo nechytá ryby uprostřed.“
Weizsäcker, von Ernst Ulrich a kol. *Faktor čtyři. Dvojnásobný blahobyt – poloviční spotřeba přírodních zdrojů*. Praha: Ministerstvo životního prostředí ČR, 1996, ISBN 80-85 368-85-4, str. 233.

⁹⁷ Hrůza, Jiří. *Teorie města*. Praha: Nakladatelství československé akademie věd, 1965, str. 294.

⁹⁸ Efemérní = rychle pomíjející, prchavý in Linhart, Jiří. *Slovník cizích slov pro nové století*. Litvínov: Dialog, 2002, ISBN 80-85843-61-7, str. 96 slovní

⁹⁹ Obrázek 42: *Problémová mapa bostonského image*, str. 109.

¹⁰⁰ „Krajina, v níž je každá skála opředena legendami, zabrání tomu, aby zde vznikaly příběhy nové. I když taková situace v našem městském chaosu nehrozí, přece jen naznačuje, že to, co hledáme, není konečná forma, ale řád s otevřeným koncem umožňující další vývoj.“

Lynch, Kevin. *Obraz města. The Image of the City*. Praha: Bova Polygon, 2004. ISBN 80-7273-094-0, str. 5.

amerických velkoměst a nabádá k vědomí důležitosti přítomnosti lidí ve veřejných prostorech, tedy k již zmiňované prchavé či pomíjející složce městského prostoru, složce efemérní (viz kap. 4.2.2). Píše především o důležitosti funkční rozmanitosti ulic a míst, která s sebou nese funkční rozmanitost uživatelů a jejich časových režimů. Lidé budou na ulicích stále, budou přitahovat jiné lidi a vytvářet bezpečná místa kolem sebe svoji přítomností. Uvádí samozřejmě kladné i záporné příklady (na neživotnost díky jednostranné funkci a špatné poloze poukazuje například u Lincolnova centra v New Yorku¹⁰¹). Její kritika padá na ortodoxní urbanismus:

„Myšlenky, které se v ortodoxním urbanismu považují za samozřejmost: ulice je špatným prostředím pro lidi, domy by se měly od ní odvrátit a obrátit k chráněným plochám zeleně. Hustá uliční síť je neekonomická a je výhodná jen pro spekulanty, kteří měří hodnotu pozemku podle délky domovního průčelí. Základní jednotkou urbanistického projektu není ulice, ale obytný blok a zejména superblok. Obchod by měl být oddělen od bydlení i od zeleně. V každém okrsku by měla být 'vědecky' vypočtena poptávka po zboží a obchodu by mělo být vyhrazeno přesně tolik místa a o nic více. Přítomnost mnoha jiných lidí je, v nejlepším případě, nutným zlem a dobrý urbanismus musí usilovat alespoň o iluzi izolace a předměstského soukromí.“¹⁰²

V roce 1979 vychází stěžejní dílo pro jakoukoliv tvorbu v krajině – norský historik a teoretik literatury Christian Norberg-Schulz vydává knihu *Genius Loci*¹⁰³. Norberg-Schulz hovoří o identifikaci člověka s identitou místa, které definuje:

„Konkrétním označením prostředí je slovo místo. (...) Ve skutečnosti si nelze představit událost, jež by neměla vztah k nějakému místu.“¹⁰⁴

¹⁰¹ Obrázek 43: *Lincolnovo centrum v New Yorku*, str. 110.

¹⁰² Jacobs, Jane. *Smrt a život amerických velkoměst*. Praha: Odeon, 1975, str. 19.

¹⁰³ Obrázek 44: *Schematické plány Prahy (Christian Norberg-Schulz)*, str. 110.

¹⁰⁴ Norberg-Schulz, Christian. *Genius loci. Krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, 2010, ISBN 978-80-7363-303-5, str. 8.

Celou architektonickou tvorbu pak chápe jako tvořivou účast¹⁰⁵, jež vytváří existenciální oporu člověka, tedy jeho kulturu¹⁰⁶.

V roce 1997 publikuje renomovaný architekt a urbanista Léon Krier svoji knihu *Architektura – volba nebo osud*. Krier v celé své šíři publikace kritizuje modernu a zastává principy tradiční architektury¹⁰⁷, na kterých ukazuje důležitost dobře navržených měst a městských prostorů.

„Krása stavebních celků představuje zranitelný a křehký stav rovnováhy. Dobře navržené domy mohou být povzbuzujícím příspěvkem, ale krásná vesnice nebo město už představují ‘zakládající akt civilizace’. Stavbou měst stavíme i sami sebe, a jestliže své město zmrzačíme, děláme totéž i sobě.“¹⁰⁸

Definuje hmotnou složku městského prostoru, kterou skládá jako „želé“¹⁰⁹ z významných staveb, ulic a náměstí, čímž vytváří skutečné město, tedy jeho hmotnou složku pro rozmanité aktivní děje, efemérní složku městského prostoru¹¹⁰.

Ve třetím tisíciletí se k nám téma veřejného prostoru dostává nejvíce z pera dánského architekta Jana Gehla jeho třemi knihami *Život mezi budovami*, *Nové městské prostory* a *Města pro lidi*. V knize *Nové městské prostory* popisuje tradiční město, město ovládané auty (do této kategorie spadá dle Gehla Praha), opuštěné město a obnovené město, které je jeho cílem a které pracuje na nové rovnováze mezi setkáváním,

¹⁰⁵ „Respektovat genia loci neznamená kopírovat staré modely. Znamená to určit, v čem spočívá identita místa, a interpretovat ji vždy novým způsobem. Jediné pak můžeme hovořit o živé tradici, která dává změnám smysl tím, že je uvádí ve vztah k řadě lokálně podmíněných parametrů. Můžeme připomenout citát z Alfreda Northe Whiteheada: ‘Umění pokroku spočívá v uchování řádu ve změně a změny v řádu.’ Živá tradice slouží životu, protože tato slova splňuje. Nechápe ‘svobodu’ jako hru libovůle, ale jako tvořivou účast.“

Norberg-Schulz, Christian. *Genius loci. Krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, 2010, ISBN 978-80-7363-303-5, str. 182.

¹⁰⁶ Norberg-Schulz, Christian. *Genius loci. Krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, 2010, ISBN 978-80-7363-303-5, str. 185.

¹⁰⁷ „Není nevýznamným faktem, že neexistují veřejné protesty proti tradiční architektuře.“ Krier, Léon. *Architektura – volba nebo osud*. Praha: Academia, 2002, ISBN 80-200-0012-7, str. 157.

¹⁰⁸ Krier, Léon. *Architektura – volba nebo osud*. Praha: Academia, 2002, ISBN 80-200-0012-7, str. 181.

¹⁰⁹ Jehlík, Jan. *Urbanismus IV* [přednášky a podklady], Praha: ČVUT, 2010/2011.

¹¹⁰ Obrázek 45: *RES PUBLICA – významné stavby bez ulic a náměstí; RES ECONOMICA – ulice a náměstí bez významných staveb; CIVITAS – skutečné město*, str. 111.

obchodem, prací, bydlením a dopravou. Veřejný prostor vnímá jako stěžejní městotvorný element.

*„Právě jako protiváha k tolikeré nepřímé komunikaci a všudypřítomnému soukromému prostoru získává přímé setkávání lidí, používání smyslů a bezprostřední interakce takovou atraktivitu.“*¹¹¹ V nejnovější knize *Města pro lidi* rozvíjí poznatky uvedené ve své první knize *Život mezi budovami*. Chce město živé, bezpečné, udržitelné a zdravé, město s lidským měřítkem pro aktivity nezbytné, volitelné a společenské¹¹².

Než přistoupím k architektovi a urbanistovi Janu Jehlíkovi, který studenty Fakulty architektury ČVUT jako vedoucí Ústavu urbanismu, zdá se, ovlivňuje nejvíce, musím ještě zmínit dvě teoretické práce autorů českého původu. První z nich je kniha *Architektura ve věku rozdělené reprezentace – problém tvořivosti ve stínu produkce* profesora Dalibora Veselého, který dnes pracuje a učí ve Velké Británii. Veselý hned v úvodu knihy definuje jako problém fragmentaci, která souvisí s individualitou, jež neustále podporujeme a leckdy, zjednodušeně řečeno, zapomínáme na zájmy celku¹¹³. Veselý rovněž pojmenovává a vysvětluje pojem reprezentace, který je úzce spjat s poiésis (tedy procesem vytváření) a mimésis (tedy tvořivé napodobování, viz kap. 2.2.1): *„reprezentace neznamená, že něco prostě zastupuje něco jiného, jako by to byla náhražka, která se vyznačuje méně autentickým a spíše nepřímým způsobem existence. Naopak, to, co je reprezentováno, je samo přítomno tím jediným možným způsobem, který je*

¹¹¹ Gehl, Jan. Gemzoe, Lars. *Nové městské prostory*. Brno: Era, 2002, ISBN 80-86517-09-8, str. 20.

¹¹² Obrázek 46: *Grafické znázornění vztahů mezi venkovní kvalitou a venkovními aktivitami. Zvýšení venkovních kvalit posiluje především volitelné aktivity. Zvýšení úrovně aktivit pak podstatně povzbuzuje růst aktivit společenských*, str. 112.

¹¹³ *„Je příznačné, že architekti dnes zdůrazňují především rozdíly, které je odlišují od ostatních a dávají jejich dílům auru novosti a originality. Zároveň přehlížejí společné rysy a cíle, jež by posilovaly dlouhodobý kulturní význam jejich díla. Důraz na odlišnost a originalitu vede nejen k pochybným výsledkům, ale také k izolaci od světa, který všichni – tím či oním způsobem – sdílíme.“*

Veselý, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha: Academia, 2008, ISBN 978-80-200-1647-8, str. 15.

*k dispozici.*¹¹⁴ Jako účel reprezentace vidí její roli participační, tedy zprostředkující jevovou skutečnost, pokud se vydává opačným směrem – směrem emancipace – a své výsledky osamostatňuje, je podobná spíše produkci, vyděluje se tedy z kontextu, zatímco smyslem reprezentace je dle Veselého tvořivost, tedy participace. Důsledkem produkce a emancipace reprezentace je jakási šedá zóna současné kultury, prostory nikoho a neschopnost vytvořit opravdový veřejný prostor¹¹⁵.

Problém absence veřejného prostoru ve městech, které vyhnal lidi na okraje, kde vytváří urban sprawl, řeší ve své knize *Sídelní kaše* (2. vydání z roku 2012) také architekt a urbanista Pavel Hnilička, který splněný sen rodinných domků na okraji měst nazývá spíše jako individuální vyhnanství¹¹⁶.

Architekt a urbanista Jan Jehlík píše, že navrhování je řemeslo jakožto uchopování a interpretace a umění jakožto hledání smyslu a podstaty. Prostor je pro něj konstelace objektů. Město není systém, ale shluk. Cílem tvorby architekta je užitečné a krásné prostředí, užitečné ve smyslu přátelské (nemusí být tzv. funkční dokonalé) a krásné ve smyslu povznášející (nemusí být tzv. originální).

Urbanismus je tedy tvorba prostředí¹¹⁷ a dle Jehlíka architekt tvoří prostředí na základě trojic:

Tvoří trojici: *hmota, prostor, děje*; za pomoci nástrojů: *vztahy, měřítko* (vnější vztahy), *proporce* (vnitřní vztahy), aby tvořil funkce sídla: *bezpečí* (ochrana, soukromé, uzavřené), *komunikace* (sdílení, veřejné, otevřené), *reprezentace* (identifikace, symbolické, „všesměrné“)¹¹⁸.

Urbanismus je kromě tvorby prostředí zároveň architekturou veřejného prostoru¹¹⁹. Veřejný prostor je dle Jehlíka kontinuální

¹¹⁴ Veselý, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha: Academia, 2008, ISBN 978-80-200-1647-8, str. 16.

¹¹⁵ Obrázek 47: *Ludwig Mies van der Rohe: Národní galerie, Berlín (šedá zóna dle Veselého)*, str. 112.

¹¹⁶ Obrázek 48: *Mnichovice – veřejné prostory dnešních suburbií nebývají atraktivní*, str. 113.

¹¹⁷ Jehlík, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 28.

¹¹⁸ Jehlík, Jan. *Urbanismus IV [přednášky a podklady]*, Praha: ČVUT, 2010/2011.

¹¹⁹ Jehlík, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 28.

a je hierarchizován (artikulován), je příběhem i scénou, je naplněn a naplňován energií, je nahlížen zvně či je místem k vyhlížení, je vnímán, cítěn, dotýkán, zažíván, je místem pohybu (plynutí i cestou...), je místem klidu (domovem, spočinutím, cílem), místem akce (vlastní, cizí – divadlem), plný i prázdný, venku, v dálce¹²⁰.

Každé známé kvalitní sídlo se tedy dle Jehlíka projevuje jako poučené, rozumné a vědomé uspořádání hmoty a prostoru odrážející děje v nich probíhající¹²¹.

¹²⁰ Jehlík, Jan. *Urbanismus IV* [přednášky a podklady], Praha: ČVUT, 2010/2011.

¹²¹ Jehlík, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 6.

4.2 Veřejný prostor dnes

4.2.1 Skladba veřejného prostoru aneb kde je problém

Předchozí kapitola nás dovedla až do dnešní doby a dnešního stavu měst. Současná situace měst a alarmující potřeba jejich řešení byla i klíčovým důvodem pro vznik této práce.

Z prvního pohledu se architektura jeví především jako hmotná trvalá složka prostoru. Uveďme vnímání architektury Radovanem Lipusem v konfrontaci s divadlem:

„A ve všem všudy prostor. Jím protékají příběhy. V něm utkvěly stavby, jimi je zpětně utvářen. Vstupme tedy ohniskem do spletitého labyrintu souvislostí a vzájemných prolínání. Jde ovšem o prolínání více než paradoxní. Existovala-li by totiž jakási pomyslná stupnice 'trvanlivosti' uměleckého díla v konkrétním čase a prostoru, mohly by právě architektura a divadlo tvořit její ideální protipóly. Divadlo jako umění pro tento večer, pro tento okamžik, a architektura jako umění pro věčnost. Naše umění díky bohu nemá trvání. Alespoň neplníme muzea dalšími krámy. Včerejší představení je dnes propadák. Jestliže to přijmeme, můžeme dnes začít s čistým stolem', napsal Peter Brook¹²².

Jak píše architekt a urbanista Jan Sedlák, nutno podotknout, že více než architektura ve smyslu staveb samotných trvá v čase a formě nejstabilněji městský prostor vymezený stavbami. Architektura, která jej vymezuje, svoji tvář obměňuje rychleji než městský prostor jako takový. Nejkratšího trvání má neméně důležitá složka městského prostoru – složka **efemérní**. Jedná se o vlastní projevy každodenního života a aktivity v něm

¹²² Lipus, Radovan. *Prostor divadla a divadlo prostoru. Ke vztahům architektury a divadla* in Disk, červen 01, roč. 2002, ISSN 1213-8665, str. 28.

probíhající. Tato efemérní složka tvoří dle Sedláka nejméně polovinu identity města¹²³.

Na město tedy můžeme pohlížet jako na skladbu tří složek – složka městského prostoru, složka architektury a složka efemérní, jak uvádí Sedlák, anebo složka prostoru, složka hmoty a složka dějů, jak uvádí Jehlík. Nejdéle trvá městský prostor. Z pohledu lidského života pomalu se proměňující, ve srovnání s proměnou městského prostoru však o to rychleji se proměňující je složka samotné architektury (hmoty) ve smyslu staveb prostor vymežující. Nejkratšího, doslova pomíjivého trvání je složka efemérní (dějů).

Pro naše účely zjednodušíme tři složky pouze na složky dvě. Sloučíme složku městského prostoru a složku architektury (či složku prostoru a složku hmoty) na složku **hmotnou**. Druhá bude složka nehmotná, tedy složka **efemérní** (či složka dějů). Jan Sedlák uvádí důležitost efemérní složky na stejnou míru jako důležitost složky hmotné, zdá se však, že tuto poloviční hranici může efemérní složka při vnímání města a veřejného prostoru i přerůst, jak Sedlák ovšem nevyklučuje. Dokazuje to na pocitu při pohledu na staré a nové fotografie téhož místa, kdy máme dojem, že hledíme na místo zcela jiné¹²⁴.

Důležitost efemérní složky v rámci městského a především veřejného prostoru jako srdce města popisuje další kapitola, která mapuje nejdůležitější teoretická východiska výše uvedeného.

¹²³ Sedlák, Jan. Veřejný prostor jako projev naší identity. Proměny vizuality městského prostoru. In: *O kráse a rozpadlosti našich měst: Konference k desetiletí Společnosti Petra Parléře, 11. října 2012* [online]. Praha: Společnost Petra Parléře, 2012. [vid. 18. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.cenapp.cz/userdata/konference-seminare/o-krase-a-rozpadlosti-mest/arch.-sedlak-prezentace-z-konference.pdf>

¹²⁴ Obrázek 49: *Náměstí v Táboře 1898 a 1998*, str. 113.

4.2.2 Důležitost efemérní složky veřejného prostoru

Na začátku této kapitoly, která se bude snažit obhajovat důležitost efemérní složky veřejného prostoru, je nutné podotknout, že nejde o žádnou soutěž či o souboj složek hmotné a efemérní, spíše jde o pokus jiného pohledu na věc, o pokus přerovnění pořadí důležitosti jednotlivých složek.

Jestliže vyjdeme ze znalostí, jež jsem nabyla během studií předmětů urbanismu, všechny myšlenky spíše ústí k výkladu hmotné struktury jakožto nejdůležitějšího „stavebního“ kamene veřejného prostoru¹²⁵. Uvedme na tomto místě opět architekta a urbanistu Jana Jehlíka:

„I například konceptuální umění je plné hmoty. Město je a bude hmota, ne abstraktní a stále se měnící (fluidní) funkce a děje (jakkoliv ty také, ale v jiné rovině – rovině = = proudů obrušující skálu‘). A mám za to, že lidská psychika reaguje sice velmi bouřlivě na aktuální dílčí situační jevy (špína, dav, doprava...), ale to jsou podněty z hlediska času i prostoru zanedbatelné. Co pomalu ale jistě vystavuje psychickou stavbu, je kvalita fyzického prostředí. Formy a vztahy projeveného – hmoty a prostoru. Samozřejmě, ani to není cílem, cílem je opravdu kvalita žití (spíše ‘kvalita života’). Myslím ale, že se lépe jako architekt (tedy i urbanista) přiblížím tomuto cíli cestou od ‘očividných’ projevených kvalit (fyzický svět) než od abstraktních idejí (spekulativní konstrukt cíle). Tedy například prověřím možnost použití již známé dobré formy (konkrétní dům, veřejný prostor apod.) a modifikuji ji lokálními (prostorovými i časovými) vlivy. A skrze tento proces na jedné straně přijímám staré ‘žití’ (neodumřelé) vrstvy a objevuji

¹²⁵ „Vnímám krásné mlčení staveb, které spojují s pojmy jako netečnost, samozřejmost, trvalost, přítomnost a integrita, ale také vřelost a smyslnost; být sám sebou, být stavbou, něco představovat, ale něčím být.“
Zumthor, Peter. *Promýšlet architekturu*. Zlín: Archa, 2009, ISBN 978-80-901926-1-4, str. 31.

*(zjevují) a vytváříím vrstvy nové. Tak umožňují trvání a bohatství hodnot.*¹²⁶

Jehlík doslova tvrdí, že:

*„Urbanismus (i architektura) přestává být architekturou v okamžiku, kdy přestává stavět věčné a začíná organizovat dočasné. Zde se opět dotýkáme tématu kvality, protože schopnosti rozeznat věčné od pomíjivého.*¹²⁷

Není to samozřejmě jednoduchá otázka, přesto se zkusme zeptat, zda pro lidskou psychiku jsou aktuální dílčí podněty a situace opravdu z hlediska „věčnosti“ zanedbatelné? A ještě než se budeme snažit odpovědět na tuto otázku, zdůrazněme, že veškerá „věčnost“ se stejně vždy měří z pohledu člověka a jeho života, žádný jiný pohled vlastně neexistuje, jak píše i Jehlík:

*„Mírou je vždy člověk, on je pozorovatelem, on určuje a rozhoduje (například: co je hmota a co není, proto tedy i kde jsou hranice)*¹²⁸.

Každodenní situace tedy nejsou zanedbatelné a nelze je „smést ze stolu“ odvoláváním se na věčnost. Výše uvedené citace samozřejmě zjednodušujeme, abychom se mohli pokusit podívat na problematiku z druhé strany, tedy s předpokladem, že jevy a dílčí situace jsou pro vnímání veřejného prostoru nejméně z poloviny důležité, zdá se však, že i více. Než přistoupíme k výše uvedenému a pokusíme se skrze divadlo dokázat tuto „nadpoloviční“ důležitost efemérní složky veřejného prostoru, dáme ještě prostor citátu od amerického sociologa-urbanisty a publicisty Williama H. Whyta, který nás na tyto myšlenky nasměruje:

„Lidský pohyb – ať už je jeho příčina jakákoli – je na náměstíčku jednou z největších podívaných. (...) Pohled na tu krásu je okouzlující a člověk tuší, že aktéři jsou si sama sebe

¹²⁶ Jehlík, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 22.

¹²⁷ Jehlík, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 13.

¹²⁸ Jehlík, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 12.

velmi dobře vědomi. Je to patrné ze způsobu, jakým se usazují na lavičkách a schodech. (...) Obraťme nyní pozornost k faktorům, které taková místa utvářejí. Nejzákladnějším z nich je tak evidentní, že bývá často přehlížen – lidé. (...) Dalším faktorem, který jsme zvažovali, byl tvar prostorů.“¹²⁹

Na prvním místě jsou lidé – lidé, kteří tvoří situace a jednání, lidé, prostřednictvím nich se dějí děje.

Jehlík vnímá město a především prostor přes jakousi podstatu města, kterou vnímá jako „mrtvou morfologii“, jakési „ztichlé město“ jako prostředek k životu. Jeho pojetí urbanismu je bližší spíše psychologie než sociologie, spíše věda než umění, spíše tvůrčí než sumarizační přístup. Je přesvědčen o menším podílu sociálních pohybů na formu města, neboť město má dle něj jiný biorytmus¹³⁰. Nutno ovšem alespoň částečně opakovat myšlenkou Jana Kaplického, že architektura bez lidí není architektura či snad méně poeticky ukázkou a citací komentáře italského města Gibellina Jana Gehla:

„Místo působí prostorově velmi idylicky, ale postrádá funkce v domech podél okrajů, které by mu mohly dodat potřebnou atraktivitu. Prostory zanechávají zážitek prázdné architektonické kulisy, divadla, kam se nedostavili ani herci ani diváci.“¹³¹

Kdybychom opravdu potlačili efemérní složku veřejného prostoru, popřeli bychom ve svém důsledku i jakýkoliv možný prožitek z divadla. Divadlo se odehraje a pomine, ale prožitek diváka v divákovi zůstává a nelze ho kvalifikovat jako nepodstatný či z hlediska věčnosti nevýznamný. Ona katarze z představení (z řeckého katharsis, očištění), popisována již

¹²⁹ Whyte William H. *Navrhování prostorů* z knihy *Město: Znovuobjevení centra* (1998) in Maier, Karel. *Urbanistická čítanka 1. Vybrané texty urbanistické literatury XX. století*. Praha: Česká komora architektů, 2000, ISBN 80-902735-3-X, str. 92.

¹³⁰ „Václavské náměstí je silný prostor ne proto, že to byl koňský trh (že tedy vycházel z potřeby funkce), ale proto, že ten koňský trh byl na správném místě, ve správném měřítku a správných proporcích prostoru a že byl tento prostor chytře orientován. Byla pro tu 'funkci' vystavěna správná 'místnost'. Proto takový prostor funguje za úplně jiných poměrů stále (ne-li ještě více) dobře. A tak je tomu u všech známých veřejných prostorů i celých částí města.“ Jehlík, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 21.

¹³¹ Obrázek 50: Pohled na prostor z Piazza Rivolta del 26 Giugno 1937 směrem k Piazza Fasci dei Lavoratori a Piazza Monti di Gibellina, str. 114.

Aristotelem jako očistění emocí, které zakouší divák při svém ztotožnění se s tragickým hrdinou, není pomíjivá a nelze ji přisuzovat jakkoliv malý podíl pro psychiku člověka, ať už byla v průběhu dějin divadla interpretována jakkoliv. Psychoanalýza ji interpretuje jako uspokojení z vlastních emocí, které divák pociťuje při pohledu na někoho jiného, i z toho, že cítí část potlačovaného vlastního „já“ v podobě „já“ druhého člověka.

„Přístup dnešních teoretiků a psychologů ke katarzi je mnohem subtilnější a dialektičtější. Katarze není v rozporu s kritickou a estetickou distancí, nýbrž ji předpokládá: 'Uvědomění (odstup) nenásleduje až po emoci (ztotožnění), neboť chápání je v dialektickém vztahu s požíváním. Nejde ani tak o přechod od jednoho postoje (reflexivního) k druhému (existenciálnímu), jako spíše o neustálou oscilaci mezi nimi: tyto postoje jsou si někdy tak blízko, že lze téměř mluvit o simultánně probíhajících procesech, jejichž jednota je právě katarzní' (Barrucand, 1970).“¹³²

Pokud bychom přistoupili na výše uvedené úvahy „mrtvé morfologie“ jako nejdůležitější podstaty veřejného prostoru, odsoudili bychom v analogii architektura-divadlo divadlo k naprosté nepodstatnosti jeho existence, neboť divadelní „mrtvá morfologie“ neexistuje. Doufám, že se této práci v kapitolách o divadle podařilo dokázat důležitost existence divadla, a na tomto základě vyslovme i patřičnou podstatnost efemérní složky města, tedy veřejného prostoru.

V závěru této kapitoly je nutné uvést, že nelze samozřejmě místo redukovat na jednu složku, ale platí to jak o složce hmotné, tak o složce efemérní. Prožitek z prostoru však ovlivňuje jeho vnímání, neboť místo je příběh a příběh, který na daném místě zažiji, mi místo uchová v patřičné emoci. Stanu-li se součástí události na náměstí, ať příjemné či nepříjemné, ať chtěně či nechtěně, tedy se na náměstí nespécificky scénuji, prožitek z náměstí bude ve mně skrze tuto událost minimálně

¹³² Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, ISBN 80-7008-157-0, str. 220.

stejně, ne-li více než prožitek z tvaru hmot a prostoru náměstí. Samozřejmě nelze v zápětí neuvést, že tvar hmoty a prostor náměstí pravděpodobně ovlivnily fakt, že k události, které jsem se stala součástí, došlo právě zde a právě za těchto podmínek. Jde o vzájemnou interakci všech složek veřejného prostoru.

5. Scéna veřejného prostoru

Předchozí kapitolu shrnuje výstižně Norberg-Schulz:

„Obecně řečeno, místo je dáno jako určitý charakter či ‘atmosféra’. Místo je proto kvalitativním, ‘celostním’ jevem, který nemůžeme redukovat na žádnou z jeho vlastností – jako jsou např. jeho prostorové vztahy – aniž bychom neztráceli ze zřetele jeho konkrétní povahu.“¹³³

Otázku, zda prostor ovlivňuje chování člověka, nebo zda chování člověka ovlivňuje prostor, ponechme stranou, oboje je ve vzájemné interakci a situace nemá vítěze, vítězové jsou oba¹³⁴. Stejně tak nelze, aby v tomto duchu architektura „soutěžila“ s divadlem. Tvoříme-li hmotu architektury s vidinou, že ovlivňujeme chování lidí v této hmotě, můžeme stejně tak tvořit divadelní představení s vidinou, že diváci budou napodobovat jednání postav v reálném časoprostoru architektury, a tím pak budou ovlivňovat zde stojící hmotu. Vzhledem k již zmíněné interakci dějů a hmoty tato „soutěž“ opět nemá smysl, výherci jsou oba tvůrci.

V této kapitole se nejprve pokusím co nejlépe definovat veřejný prostor a poté se přeneseme na jeho scénu. Jestliže architektura a divadlo mají více společného, než se mohlo zdát, a jestliže je touto styčnou plochou efemérní složka veřejného prostoru a její scéna pro nespécifické scénování, tedy každodenní jednání lidí, a jestliže jsme si v předchozí kapitole ukázali, jak důležitá tato složka veřejného prostoru je, pokusme se nyní využít principy divadelní tvorby, respektive jakýsi postup práce při tvorbě divadla, pro tvorbu veřejného prostoru.

V definování se budu držet zdroje přednášek urbanistických předmětů v rámci studia. *Prostředí* je tedy lokalita (místo)

¹³³ Norberg-Schulz, Christian. *Genius loci. Krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, 2010, ISBN 978-80-7363-303-5, str. 8.

¹³⁴ „Funkce sídla je více vztahem mezi potřebami jeho obyvatel a projevy jeho prostředí. A tento vztah je obousměrný, respektive příčinná závislost je obousměrná. Zkoumání potřeb společenství a hledání cest k jejich naplňování je stejně důležité jako zkoumání vlivu fyzického prostředí sídla na chování jednotlivců, skupin i celých společenství. (...) Sídlo je mnohem víc než součet (lidských) jednotlivců či (stavebních) objektů. Je výsledkem nekonečného množství interakcí mezi hmotou sídla a energií lidského myšlení a konání.“
Jehlík, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 7.

s určitými znaky (identifikace, charakter). *Prostranství* je plocha užívaná veřejně bez omezení. *Prostor* je ne-hmotná část prostředí formována částí hmotnou. *Parter* je přízemí (a „piano nobile“) s příslušnou částí okolního prostoru. *Veřejná prostranství* jsou cesta, ulička, ulice, bulvár, třída, nábřeží, náměstí, piazzetta, náves, arkáda, loubí, průchod, stromořadí, alej, park, zahrada¹³⁵.

„Hodnota sídla je určena hodnotou veřejného prostoru. Forma veřejného prostoru určuje děje (a naopak). Projevuje se v něm hierarchie společenství a naopak – hierarchizuje společenství. Urbanistická struktura – sociální struktura (provázanost formy a dějů). Je prostředkem k organizaci společenství. To, co je společné a ke společnému vede. Je principiálně pěší. Je přechodem mezi člověkem (jedincem) s jeho domem a prostorem jako takovým. Je ve své podstatě neznámem, tajemstvím různě odhalovaným (v různou dobu různými lidmi a společenstvími). Veřejný prostor umožňuje komunikaci od nonverbální přes hovor až po různé druhy fyzického kontaktu. Je prostorem pro dohadování a dohodu, harmonizaci a vyvažování. Je místem rituálů. I samota je umožněna existencí (a kvalitou) veřejného prostoru = ne-veřejný prostor.“¹³⁶

Dle slov prof. Zavorského jsou dějiny scénografie vlastně dějinami divadla¹³⁷. V této analogii jsou pak dějiny urbanismu a architektury dějinami lidské společnosti¹³⁸. V analogii divadla a architektury již zůstaneme.

„Existenciální prostor je svou povahou mentálním obrazem, který si člověk utváří v interakci s konkrétní strukturou prostředí, ale který je přitom modifikován intencionálním vztahem

¹³⁵ Jehlík, Jan. *Urbanismus IV* [přednášky a podklady], Praha: ČVUT, 2010/2011.

¹³⁶ Jehlík, Jan. *Urbanismus IV* [přednášky a podklady], Praha: ČVUT, 2010/2011.

¹³⁷ Zavorský, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8.

¹³⁸ „Urbanismus musí být schopen umožňovat a posilovat společenství. Jinak řečeno: musí vytvářet podmínky pro co nejlubší zažívání a prožívání společného.“
Jehlík, Jan. *Urbanismus IV* [přednášky a podklady], Praha: ČVUT, 2010/2011.

*k hodnotám a cílům lidského života. Tvorba architektonického prostoru je pak fyzickou stránkou tohoto procesu.*¹³⁹

Jsou-li bloky, domy, drobná architektura, park, komunikace a další prvky města vnímané jako hmota s rozdílnými vlastnostmi a rozdílným působením na člověka a jeho prostředí (není nějaké „objektivní“ lidské vnímání), a tato hmota vytváří prostor a uměním architektury je umění její skladby¹⁴⁰, zkusme pro umění její skladby použít „pracovní postup“ umění divadelního.

Pro pochopení přidejme ještě jednu Pavisovu definici divadla:

*„Divadlo je skutečně 'hledisko, náhled' na určitou událost: tvoří ho pohled, úhel vidění a svazek optických paprsků.*¹⁴¹

Tato definice vychází z řeckého původu slova theatron, jež vystihuje základní vlastnost divadelního umění – že jde o místo, ze kterého se diváci dívají na jednání, které se jim předvádí na místě jiném. V přeneseném slova smyslu však vystihuje také základní princip vzniku divadla v dnešním období „režisérismu“. V dramatickém divadle (dnešní postdramatické divadlo, které základní stavební kameny dramatického divadla vynechává a jehož nosnou konstrukcí je práce s atmosférou, ponechme v tuto chvíli stranou) jde o sled dramatických situací, které postavy nutí k dalšímu jednání a rozvíjení děje. Dramatická situace je jako rozevřené nůžky, které se rozvíjením dalších situací a jednání postupně scvakávají, až drama dospěje do konfliktu a nůžky docvaknou, přichází rozuzlení. Rozmístění těchto vztahů mezi postavami do prostoru, které pochopitelně není náhodné, a zhmotnění myšlenky daného dramatického textu v prostoru, se nazývá mizanscéna (z francouzského „mise en scène“, umístění na scéně). Ruský divadelní a později filmový režisér Sergej Michaljovič Ejzenštejn (1898 – 1948) tuto

¹³⁹ Kratochvíl, Petr. *Doslov ke knize Genius Loci* in Norberg-Schulz, Christian. *Genius loci. Krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, 2010, ISBN 978-80-7363-303-5, str. 212.

¹⁴⁰ Jehlík, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 15.

¹⁴¹ Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, ISBN 80-7008-157-0, str. 104.

problematiku řeší ve svém dvoudílném svazku *Umenie mizanscény I a II*.

Hovoříme-li o klasické divadelní činoherní tvorbě, na počátku stojí dramatikem napsaný dramatický text s dramatickými situacemi a jednáním postav. Přichází režisér a dramaturg a na základním tématu hry vytváří režijně-dramaturgickou koncepci, určují hlavní a vedlejší dramatické situace a tematizují je. Dále přichází scénograf a na základě režijně-dramaturgické koncepce vytváří koncepci režijně-scénografickou. Jde o zhmotnění režijně-dramaturgické koncepce pomocí scénografických prvků (hmotné prvky na scéně, rekvizity, světla, s pomocí kostýmních návrhářů kostýmy apod.). Přichází skladatel či hudebník a vytváří se hudební složka inscenace. Po čtených zkouškách s herci následují první zkoušky v prostoru (tzv. aranže mizanscén) vedené režisérem, postupně přichází tzv. vyčišťování situací a jednání, kdy dané situace naplňují herci svými hereckými prostředky a hereckým uměním. Ve finále generálních zkoušek již inscenaci přebírají herci, režisér by měl zasahovat jen v případě velkých problémů. Režisér zadal na začátku mantinely situací, a našel-li správný režijně-dramaturgický klíč, museli na konci herci naplnit jeho představy svým uměním, aniž by jim je jakkoliv nařizoval. Na premiéře v ideálním případě vidí divák ucelené mnohovrstevnaté divadlo a prožívá katarzi.

Zkusme nyní podobný postup aplikovat na tvorbu veřejného prostoru. Napsaným **dramatickým textem** je okolní **prostředí**. Při jeho čtení (analýze) jsme v prostoru dramatickém (viz kap. 2.1.3). Objevíme v něm mnoho věcí, my však zaměříme pozornost na tu z nich, která je z našeho pohledu nejpodstatnější, volíme tedy téma. Téma musí vycházet z textu a nesmí v žádném případě jít proti ostatním v něm obsaženým tématům, která si třeba nevybereme jako hlavní, ale která musíme vést v patrnosti. V urbanistické analogii jde o analýzu prostředí. Zjednodušeně řečeno na základě tohoto tématu hledáme situace, které budeme chtít rozehrát, tedy v divadelní

terminologii **režijně-dramaturgickou koncepci**, neboli hledáme situace efemérních jevů, které se z důvodů výše uvedeného tématu budou v prostoru odehrávat, a naopak stanovujeme ty, které mají být potlačeny, v analogii jde o **urbanistický koncept** ve fázi **diagramu**.

V **koncepci režijně-scénografické**, která následuje po koncepci režijně-dramaturgické, vytváříme scénický prostor (viz kap. 2.1.3), tedy vhodný časoprostor, který zhmotňuje podstatu tématu, tedy režijně-dramaturgickou koncepci. Můžeme si to představit zjednodušeně jako rozhodnutí o tom, jaká prostředí na jevišti vytvoříme, zda budou konkretizována reálnými věcmi, či zda budou abstrahována a tvořena divadelními znaky. V urbanistické tvorbě je analogií k režijně-scénografické koncepci **urbanistický koncept**, tedy stanovení konceptu prostorů.

Aranže mizanscén, tedy rozmístění herců v prostoru v rámci situací a vztahů definovaných v režijně-dramaturgické koncepci, nás v analogii urbanistické tvorby již přenesou od konceptu k **urbanistickému návrhu** ve smyslu rozmístění hmoty v prostoru v duchu urbanistického konceptu. Konkretizaci těchto prostorů a hmot můžeme analogicky přirovnat k fázi **čištění situací** v divadelní tvorbě, v níž se zpřesňuje herecké jednání a řeší se dílčí záležitosti hereckého projevu, zároveň se však neustále dbá na inscenaci jako celek – tedy na její téma, scénické obrazy, situace a vztahy, z nichž plynou mizanscény, a dále pak na kompozici a rytmus, z nichž plyne napětí. Těchto prostředků by měl využívat také urbanistický návrh.

Při **generálních zkouškách**, které se zkoušejí bez zastavení, pokud se v průběhu neobjeví žádný velký problém, a které se hodnotí konkrétními připomínkami po jejich skončení, již inscenaci přebírají herci. Ačkoli to nemusí na první pohled tak vypadat, této fázi odpovídá **urbanistický návrh detailů**. Návrhy detailů jsou analogické s konkrétními připomínkami režiséra po skončení generální zkoušky. Tak jako inscenaci v této fázi přebírají herci, tak prostory (v naší analogii

imaginárně) přebírají lidé, jejich přítomnost je stěžejní. Dbá se na jejich jednání, motivace k jednání, okolnosti jejich jednání a překážky v jejich jednání.

Poslední fází je fáze **premiéry**, pokud se tedy na divadelní linku této analogie díváme z pohledu režiséra, pro něhož práce končí premiérou, respektive poslední (většinou veřejnou) generální zkouškou. Přichází divák, tedy hlavní důvod naší tvorby, a měl by prožít katarzi. Tak jako v poslední fázi urbanistické tvorby – **kolaudaci** – přichází lidé, uživatelé veřejného prostoru. I oni jsou hlavním důvodem urbanistické tvorby a i oni by měli zažít katarzi.

ANALOGIE

DIVADELNÍ TVORBY

A

URBANISTICKÉ TVORBY

DRAMATICKÝ TEXT
(ČTENÍ)

PROSTŘEDÍ
(ANALÝZA)

**REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÁ
KONCEPCE**
(TÉMA, KLÍČ)

**URBANISTICKÝ KONCEPT
- DIAGRAM**
(TÉMA, MYŠLENKA, SKICA)

**REŽIJNĚ-SCÉNOGRAFICKÁ
KONCEPCE**

URBANISTICKÝ KONCEPT
(KONCEPT PROSTORŮ)

ARANŽE MIZANSCÉN

URBANISTICKÝ NÁVRH
(PROSTOR-HMOTA)

ČIŠTĚNÍ SITUACÍ

URBANISTICKÝ NÁVRH
(KONKRETIZACE
PROSTORŮ A HMOT)

GENERÁLNÍ ZKOUŠKY

(INSCENACI PŘEBÍRAJÍ HERCI)

**URBANISTICKÝ NÁVRH
DETAILŮ**

(PROSTORY IMAGINÁRNĚ
PŘEBÍRAJÍ LIDÉ)

PREMIÉRA

(DIVÁK-KATARZE)

KOLAUDACE

(LIDÉ-KATARZE)

Pro výše uvedenou analogii jsme zrušili podstatu divadla, která ho odděluje od architektury. Zrušíme tedy existenci herce-diváka a sloučíme ji pod analogii lidí, pro něž navrhujeme veřejný prostor. Jeho uživatelé jsou tedy herci a diváci dohromady (herec tedy není hmotou, jak by se na první pohled mohlo zdát). Přítomnost herců v divadelní tvorbě musíme v urbanistické tvorbě vytvořit fantazií. Herci v průběhu navrhování musí být stále přítomni jako v průběhu tvorby divadelní. Efemérní složku nelze přehlížet, naopak, jako je herec podstatou divadla, tak je fantazie a představa „herců“ při návrhu veřejného prostoru podstatou jeho tvorby. Diváci přicházejí v obou případech v podstatě se stejným účelem, zažít katarzi, prožít umění. Rozdíl je tedy pouze v tom, že v urbanistické tvorbě není rozdělení na herce a diváky striktní, jakoby splývali v jednu množinu lidí (abychom se ospravedlnili v divadelním uvažování). Důležitost jejich přítomnosti je ale v obou procesech analogická.

Závěrem nezbyvá než dodat slovy Jehlíka:

„Bezpečí, komunikace, reprezentace – základní funkce sídla. Nejde apriori o fyzický projev, ale o výchozí představu, která má být zhmotněna. (...) Nezáleží na měřítku úkolu, ale na schopnosti obsáhnout téma a místo.“¹⁴²

Tak jako se na počátku mohlo zdát, že je v dramatickém textu přeci vše napsané včetně scénických poznámek a že práce režiséra a dramaturga není nijak na první pohled důležitá či snad nutná, tak se na začátku mohlo zdát, že v daném prostředí, kde bude urbanista či architekt tvořit, je také vše napsané. Analogie je více než zřejmá. Ano, je, ale musí se k tomu najít ten správný režijně-dramaturgický klíč, respektive urbanisticko-architektonický klíč, což je podstatou a největším uměním¹⁴³.

¹⁴² Jehlík, Jan. *Texty 2004-2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010, str. 9.

¹⁴³ „Není divu, že umění vytvářet město pro smyslové uspokojení je disciplínou oddělenou od architektury, hudby a literatury. Mnoho se sice můžeme přiučit z jiných uměleckých disciplín, ale imitovat je nelze.“
Lynch, Kevin. *Obraz města. The Image of the City*. Praha: Bova Polygon, 2004. ISBN 80-7273-094-0, str. 2.

6. Závěr

V kapitole (viz 2.1.2) jsme definovali základní vlastnosti divadla:

- Vědomí, že ho vytváříme nebo vnímáme, respektive vědomá přítomnost diváka a herce (performera)
- Opakovatelnost (inscenace ve významu kap. 2.1.2.)
- Průběh hic et nunc
- Pomíjivost (představení ve významu kap. 2.1.2)
- Prvotní funkce zobrazovací
- Fakt, že pro interpreta (herce, performera) je materiálem tvorby jeho vlastní tělo

Z výše uvedeného jsou ale dvě vlastnosti specifické pouze divadlu – první a poslední, tedy vědomá přítomnost diváka a herce-performera a fakt, že pro herce-performera je materiálem tvorby jeho vlastní tělo. Tato specifika divadla prověřila historie především v dobách, kdy divadlo hledalo znovu svoji podstatu v první a následně druhé divadelní reformě, jak jsme popsali ve vývoji divadla v kapitole 2.2. I hraniční formy divadla uvedené v kapitole 3.1 (Happening), 3.2 (Performance) a 3.3 (Site specific) tato specifika splňují. V úvahách v rámci vztahu architektury a divadla je ve své podstatě stěžejní pouze první specifikum, tedy vědomá přítomnost diváka a herce¹⁴⁴.

Kapitola 3.4 a její téma scénologie nás plynule přenesly k architektuře. Scénologie, která se zabývá scénováním, má dvě základní osy – specifické a nesespecifické scénování. Podstatou scénologie je sice přítomnost pozorovaného a pozorovatel, ale pokud se nebudeme zabývat specifickým scénováním, což je více přimknuto k divadlu, ale nesespecifickým

¹⁴⁴ „Divadlo může existovat bez líčení, bez autonomního kostýmu a scénografie, bez odděleného hracího místa čili bez jeviště, bez světelných a zvukových efektů atd. nemůže však existovat bez vztahu herec-divák a bez jejich přímého smyslového spojení.“
Grotowski, Jerzy. *Divadlo a rituál. Texty 1965-1969*. Batislava: Kalligram, 1999, str. 11.

scénováním, jsme již více přimknuti k architektuře. V nesespecifické scéničnosti totiž chybí výše zmíněné stěžejní kritérium vědomé přítomnosti herce a diváka, nesespecifická scéničnost se zabývá projevem v každodenním životě.

Kapitola 4.1 nám nastínila velmi stručně vývoj měst, aby se téma mohlo zaměřit na současný stav měst a především veřejného prostoru. Dnešní pojetí vyplývá z důležitých teoretických prací o architektuře a urbanismu 2. pol. 20. stol. a počátku 21. století (*Smrt a život amerických velkoměst, Obraz města, Genius Loci, Nové městské prostory* a další), jak uvádí její druhá polovina, kde autoři poukázali na současný neutěšený stav měst a snažili se nalézt řešení. Kapitola 4.2 hledá příčiny vymizení obrazu města, které bychom chtěli kolem sebe mít.

„Patrně většina z nás v sobě nosí archetyp města v podobě ulic, domovních bloků, obchodů, pasáží apod., v němž je městský prostor dynamickým místem kypícího městského života, místem reprezentace a prestiže, ale také umělecké inspirace i adorace, místem společenského života.“¹⁴⁵

Ať už si vezmeme skladbu veřejného prostoru od architekta a urbanisty Jana Jehlíka jako hmotu, prostor a děje, nebo od architekta a urbanisty Jana Sedláka jako hmotnou, prostorovou a efemérní složku, podstatou této práce je zkoumání důležitosti poslední složky výše zmiňovaných, tedy efemérní či chceme-li dějové. Kapitola 4.2.2 se snaží vystihnout její důležitost, dokonce ji postavit na místo nejdůležitější, respektive na místo důležitější než složku druhou, hmotnou (či složku hmoty a prostoru).

Použijeme-li tezi (dokázanou v kapitole 4.2.2), že efemérní složka je podstatná (respektive nejpodstatnější) pro tvorbu veřejného prostoru, pokusili jsme se v kapitole 5. pro tuto složku veřejného prostoru stanovit principy návrhu v duchu

¹⁴⁵ Sedlák, Jan. Veřejný prostor jako projev naší identity. Proměny vizuality městského prostoru. In: *O kráse a rozpadlosti našich měst: Konference k desetiletí Společnosti Petra Parléře, 11. října 2012* [online]. Praha: Společnost Petra Parléře, 2012. [vid. 18. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.cenapp.cz/userdata/konference-seminare/o-krase-a-rozpadlosti-mest/arch.-sedlak-prezentace-z-konference.pdf>

tvůrčího postupu u divadelních děl, neboť, jak jsme dokázali v předchozích kapitolách, má architektonický a divadelní tvůrčí postup mnoho styčných ploch.

Výsledkem tohoto pokusu je závěr, že tvorbu veřejného prostoru je skutečně možné a žádoucí pojímat jako tvorbu prostoru pro scénování, přesněji pro nesespecifické scénování, s využitím tvůrčích principů specifického scénování, tedy divadla.

Proč tedy architektura může brát z divadla?

„...Vostrý vidí ‘dramatický prostor’ současně jako ‘imaginární scénický prostor’, kterému je vlastní dynamičnost jako jeho základní vlastnost. Imaginárnost tohoto prostoru souvisí s jeho neustálou proměnlivostí a pulzací, se schopností tohoto prostoru nejenom přesahovat své vlastní hranice, ale navádět i nás, diváky, k přesahu vlastního já za jeho obvyklé vnitřní i vnější meze. Takový vhled a nazírání není možné bez zážitku dramatické situace. Vědomí vlastního místa a postavení totiž souvisí s rozpoznáním místa a postavení ‘těch druhých’ a v tom rámci i se schopností procítit a prožít scény z takových situací vyplývající, které nám nabízí divadlo. K takovému rozpoznání vlastního místa lze jak v divadle, tak mimo ně stěží dospět bez schopnosti scénického vidění, jehož podstatou je umění rozpoznávat ve viditelném skryté.“¹⁴⁶

Veřejný prostor sice není (a nemůže být) divadlem, ale může (a měl by) využívat prostředků jeho tvorby.

Navrhujme tedy prožitek veřejného prostoru. Navrhujme jeho katarzi – jedině tak bude veřejný prostor patřit „divákům“, tedy lidem, uživatelům a jedině tak ho budou využívat, hájit a bránit jako celé své město. Uslyší-li tlouct srdce města, tedy

¹⁴⁶ Gajdoš, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. Praha: AMU, 2005, ISBN 80-7331-048-1, str. 98-99.

veřejný prostor, musí i zákonitě pocítit jeho životaschopnost a přítomnost, jeho scéničnost a bytí¹⁴⁷.

Tvořme aktivní subjektivní scéničnost veřejného prostoru, tedy prostor, který chce být pozorovaný a zařídí si to. Tvořme katarzi veřejného prostoru.

¹⁴⁷ *Právě když psala Jacobsová svou knihu, byla v USA považována za spásu při plánování měst sociologie – a ostatně i její kniha patří mezi nejlepší plody tohoto období. Brzy se pak poznalo, že sice sociologie obohacuje naše znalosti o městech a pracovní metody urbanismu, ale že samozřejmě nemůže města spasit. Další vlnou se pak staly počítače a matematické modely – a opět se ukázalo, že ani toto další, opravdu vynikající rozšíření možností člověka v plánování a řízení složitých systémů, mezi které jistě patří i města, není pochopitelně samo schopno vyléčit jejich chronické společné neduhy. V současné době se dostaly do popředí psychologické aspekty působení městského prostředí a za čas budou jistě nahrazeny něčím dalším.*

Hrůza, Jiří. *Doslov ke knize Smrt a život amerických velkoměst* in Jacobs, Jane. *Smrt a život amerických velkoměst*. Praha: Odeon, 1975, str. 279.

7. Doplňující části

7.1 Zadání diplomové práce

České vysoké učení technické v Praze, Fakulta architektury
2/ ZADÁNÍ diplomové práce
Mgr. program navazující

jméno a příjmení: Veronika Kastlová
datum narození: 30.4.1985
akademický rok / semestr: 2012/2013 zimní
ústav: 15129 Ústav navrhování III
vedoucí diplomové práce: Ing. arch. Jan Sedlák

téma diplomové práce: SCÉNA VEŘEJNÉHO PROSTORU
(SCENE OF PUBLIC SPACE)

viz přihláška na DP

zadání diplomové práce:

1/popis zadání projektu a očekávaného cíle řešení
2/popis závěrečného výsledku, výstupy a měřítka zpracování
3/seznam dalších dohodnutých částí projektu (model)

- 1) Zadáním DP je zpracování teoretické práce na výše uvedené téma. Nalezení odpovědí na otázky chování veřejného prostoru a chování scénovaného a nescénovaného veřejného prostoru.
- 2) Výsledkem DP budou historické souvislosti k danému tématu, analýza současného stavu, reflexe a tvůrčí přístup v nově vznikajícím projektu a stanovení závěrů. Výstupem DP bude teoretická práce (formát A4) o rozsahu 60-80 str. (dle Příručky pro psaní VŠKP vydané Ústřední knihovnou ČVUT v Praze v r. 2011, akt. v r. 2012).
- 3) Součástí práce budou obrazové přílohy.

Datum a podpis studenta 26.9.2012 Veronika

Datum a podpis vedoucího DP 26.9.

Datum a podpis děkana FA ČVUT

registrováno studijním oddělením dne

2/10/12
6/11/12
Mikul

Práce o detailech
individuálních
resp. výsledky
dipl. soutěže
2.10.2012 T.

DODATEK K ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Veronika Kastlová: SCÉNA VEŘEJNÉHO PROSTORU

Zadání

Úkolem práce je hledání vztahu trvalých prvků vytvářejících městskou scénu, obraz města (jímž je jeho vlastní hmotná podstata), s prvky efemérními (jimiž jsou zde každodenní aktivity probíhající ve veřejném prostoru). Cílem je nalezení architektonických a urbanistických postupů při návrhu a regulaci, umožňujících (inter)aktivní formování charakteru, identity místa.

Práce popíše základní typologii velkoměstských prostorových a provozních situací a na modelových příkladech ukáže cesty vedoucí k naplnění stanoveného cíle.

Odůvodnění


Důvodem zadání je problematický stav veřejného prostoru center měst a rozpačité výsledky v tvorbě tradičně chápaného městského prostředí. Základní tezí může být fakt, že četné projevy soudobé architektonické tvorby rezignují na vědomé utváření obrazu (scény) města jako celku, resp. na komplexněji vnímanou tvorbu veřejných prostorů nebo jejich soustav, v důvěře k hodnotě výsledku vzniklého spontánně, samopohybem. Namnoze absentuje ambice cíleného, konkrétního významového i sociálního vyznění. Ve svém důsledku pak prostory postrádají svébytnost, identitu a stávají se z městotvorného pohledu neuspokojivými a bezobsažnými.

Pozn.:

Téma bylo zadáno na základě zkušenosti diplomantky z předchozího studia Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění.

V Praze 26.10.2012

26.10.2012


Veronika Kastlová

7.2 Anotace

ČESKÉ VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V PRAZE FAKULTA ARCHITEKTURY	
AUTOR, DIPLOMANT: Bc. et BcA. Veronika Kastlová AR 2012/2013, ZS NÁZEV DIPLOMOVÉ PRÁCE: SCÉNA VEŘEJNÉHO PROSTORU (SCENE OF PUBLIC SPACE) JAZYK PRÁCE: ČJ	
Vedoucí práce:	Ing. arch. Jan Sedlák Ústav: Ústav navrhování III
Oponent práce:	
Klíčová slova (česká):	Urbanismus, město, veřejný prostor, urbanistický návrh, scéna, divadlo
Anotace (česká):	Práce si kladla za cíl nalezení architektonických a urbanistických postupů při návrhu městské scény v prostředí problematických stavů veřejných prostorů měst. Přináší pohled na urbanistickou tvorbu skrze tvorbu divadelní. Ve zkratce popisuje historické souvislosti divadla a urbanismu, analyzuje jejich současný stav a především definuje jejich rozdílné a styčné plochy. Na základě těchto výsledků dochází k závěru, že ačkoliv scéna veřejného prostoru nemůže být ve své podstatě scénou divadelní, neboť zde neexistuje vědomá přítomnost vztahu herec-divák, může (a měla by) využívat prvků divadelní tvorby především pro podpoření své efemérní složky, neboť, jak práce taktéž dokazuje, je to složka pro veřejný prostor a jeho scénu stěžejní.
Anotace (anglická):	The aim of this diploma thesis is to define architectural and urbanistic procedures used for urban scene design of public spaces in the cities during their problematic situation today. It presents urbanistic design procedure using the theatre point of view. There are historical contexts of theatre and urbanism briefly described, their present situation analyzed and especially different and common items defined in the thesis. The conclusions derived from these results are that a scene of public space cannot be, by its nature, a theatre scene. The reason is that there does not exist conscious current relationship of actor-spectator. This scene of public space could (and should) use elements of theatre namely to support its ephemeral part. This part is for public space and its scene essential as also concluded in this diploma thesis.

7.3 Seznam pramenů

7.3.1 Seznam literatury

- Aristoteles. *Poetika*. Praha: Orbis, 1962.
- Bárta, Jaroslav. *Praha letem po sto letech: 1898-1998*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 2006, ISBN 80-86512-37-1.
- Bárta, Jaroslav a kol. *Letem českým světem. Obraz proměny českých zemí v odstupu století 1898 – 1998*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 1999, ISBN 80-900903-6-2.
- Bernard, Jan (vlastním jménem Kopecký, Jan). *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1983.
- Brockett, G. Oscar. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, ISBN 978-80-7106-576-0.
- Brook, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988.
- Hořínek, Zdeněk. *Dráma, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 1991, ISBN 80-85429-02-0.
- Craig, Edward Gordon. *O divadelním umění*. Praha: Divadelní ústav, 2006, ISBN 80-7008-204-1.
- Černý, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000, ISBN 80-200-0782-2.
- Ejzenštejn, Sergej M. *Umenie mizanscény*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998. ISBN 80-85455-69-2.
- Ejzenštejn, Sergej M. *Umenie mizanscény II*. Bratislava: Divadelný ústav, 1999. ISBN 80-88987-03-2.
- Fiala, Miloš et Heyduk, Miloš. *Staroměstské náměstí v proměnách času*. Praha: BVD, 2012, ISBN 978-80-87090-57-2.
- Gajdoš, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha: KANT, 2010, ISBN 978-80-7437-037-3.
- Gajdoš, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. Praha: AMU, 2005, ISBN 80-7331-048-1.
- Gebauer, Jan. *Slovník staročeský. Díl 1, A-J*. 2. vyd. Praha: Academia, 1970.
- Gehl, Jan. *Města pro lidi*. Brno: Partnerství, 2012, ISBN 978-80-260-2080-6.

- Gehl, Jan. Gemzoe, Lars. *Nové městské prostory*. Brno: Era, 2002, ISBN 80-86517-09-8.
- Gehl, Jan. *Život mezi budovami. Užívání veřejných prostranství*. Boskovice: Albert, 2000, ISBN 80-85834-79-0.
- Goffman, Erving. *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1990, ISBN 80-902482-4-1.
- Gössel, Peter et Leuthäuserová. *Architektura 20. století*. Praha: Slovart, 2006, ISBN 3-8228-2568-9.
- Grotowski, Jerzy. *Divadlo a rituál. Texty 1965-1969*. Batislava: Kalligram, 1999.
- Hedbávný, Zdeněk. *Alfréd Radok. Zpráva o jenom osudu*. Praha: Národní divadlo v Praze, Divadelní ústav, 1994, ISBN 80-7008-043-4.
- Hilmera, Jiří. *Česká divadelní architektura*. Praha: Divadelní ústav, 1999, ISBN 7008-087-6.
- Hlavica, Marek. *Performanční studia*. Brno: JAMU, 2007, ISBN 978-80-6928-49-4.
- Hnilička, Pavel. *Sídelní kaše. Otázky k suburbánní výstavbě kolonií rodinných domů*. 2. vyd. Brno: Host, 2012, ISBN 978-80-7294-592-4.
- Honzl, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956.
- Hrůza, Jiří. *Stavitelé měst*. Praha: Agora, 2011, ISBN 978-80-86820-08-8.
- Hrůza, Jiří. *Teorie města*. Praha: Nakladatelství československé akademie věd, 1965.
- Hrůza, Jiří. *Urbanismus světových velkoměst. I. díl Praha*. Praha: ČVUT, 2003, ISBN 80-01-02764-3.
- Hrůza, Jiří. *Vývoj urbanismu I*. Praha: ČVUT, 1995, ISBN 80-01-01342-1.
- Hrůza, Jiří. *Vývoj urbanismu II*. Praha: ČVUT, 1996, ISBN 80-01-01549-1.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. 2. vyd. Praha: Dauphin, 2000, ISBN 80-7272-020-1.

- Jacobs, Jane. *Ekonomie měst*. Dolní Kounice: Mox Nox, 2012, ISBN 978-80-905064-1-1.
- Jacobs, Jane. *Smrt a život amerických velkoměst*. Praha: Odeon, 1975.
- Kolegar, Jan. *Historie scénických technologií*. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-86928-94-4.
- Konečná, Hana a kol. *Čtení o Národním Divadle*. Praha: Odeon, 1984.
- Koolhaas, Rem. *Třeštící New York. Retroaktivní manifest pro Manhattan*. Praha: Arbor vitae, 2007, ISBN 978-80-86300-77-1.
- Kopecký, Jan. *Antonin Artaud. Poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové, 1994.
- Krier, Léon. *Architektura – volba nebo osud*. Praha: Academia, 2002, ISBN 80-200-0012-7.
- Le Corbusier-Saugnier. *Za novou architekturu*. Praha: Nakladatelství Petr Rezek, 2005, ISBN 80-86027-23-6.
- Linhart, Jiří. *Slovník cizích slov pro nové století*. Litvínov: Dialog, 2002, ISBN 80-85843-61-7.
- Lipus, Radovan. *Scénologie Ostravy*. Praha: KANT, 2006, ISBN 80-86970-11-6.
- Lukavský, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.
- Lynch, Kevin. *Obraz města. The Image of the City*. Praha: Bova Polygon, 2004. ISBN 80-7273-094-0.
- Machek, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého a slovenského*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957.
- Maier, Karel. *Ekonomika v území. Urbanistická ekonomika a územní rozvoj*. Praha: ČVUT, 2006, ISBN 80-01-03447-X.
- Maier, Karel. *Územní plánování*. Praha: ČVUT, 2000, ISBN 80-01-02240-4.

- Maier, Karel. *Urbanistická čítanka 1. Vybrané texty urbanistické literatury XX. století*. Praha: Česká komora architektů, 2000, ISBN 80-902735-3-X.
- Marhold, Karel. *Sídla. Urbanistická typologie II*. Praha: ČVUT, 1996, ISBN 80-01-01467-3.
- Martinson, Tom. *The Atlas of American Architecture*. New York: Rizzoli, 2009, ISBN 13:978-0-8478-3257-6.
- Mejerchold, Vsevolod. *Přestavba divadla. Úvahy o moderním divadle a jeho funkci*. Praha: Athos, 1946.
- Morávek, Vladimír a kol. *Sto roků kobry. Bestiář podle Dostojevského*. Brno: Větrné mlýny, 2006, ISBN 80-86907-31-7.
- *Naše společná budoucnost. Zpráva světové komise pro životní prostředí a rozvoj*. Praha: Academia, 1991, ISBN 80-85368-07-2.
- Národní divadlo/opera: *Káťa Kabanová*. Praha: Národní divadlo, 2010, ISBN 978-80-7258-338-6.
- Norberg-Schulz, Christian. *Genius loci. Krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, 2010, ISBN 978-80-7363-303-5.
- Pardyl, Věkoslav. *Divadla*. Praha: ČVUT, 1973.
- Pavis, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, ISBN 80-7008-157-0.
- Piscator, Erwin. *Politické divadlo*. Praha: Svoboda, 1971.
- Pražák, Albert. *Interpretace scénografického prostoru*. Praha: ISV, 2003, ISBN 80-86642-21-6.
- Pražák, Albert. *Mezi. Stručná interpretace meziprostoru*. Praha: KANT, 2010, ISBN 978-80-7437-032-8.
- Schmelzová, Radoslava. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific. Současné tendence*. Praha: AMU, 2010, ISBN 978-80-7331-184-1.
- Sitte, Camillo. *Stavba měst podle uměleckých zásad*. Praha: Arch ve spol. s Ministerstvem hospodářství ČR, 1995, ISBN 80-901608-1-6.

- Slavko, Pavel et Flašková, Zdena. *Zámecké divadlo v Českém Krumlově*. 4. vyd. Český Krumlov: Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2007.
- Srba, Bořivoj. *Řečí světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě E. F. Buriana*. Brno: JAMU, 2004, ISBN 80-85429-98-5.
- Stanislavskij, K. S. *Můj život v umění*. 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1941.
- Státníková, Pavla et Polák, Ondřej. *Starou Prahou Jana Minaříka*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB ve spolupráci s Muzeem hl. m. Prahy, 2009, ISBN 978-80-6512-45-7 (Studio JB), ISBN 978-80-85394-67-2 (Muzeum hl. m. Prahy).
- Státníková, Pavla et Polák, Ondřej. *Starou Prahou Václava Jansy*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 2008, ISBN 978-80-86512-38-9.
- Tichá, Jana. *Architektura: tělo nebo obraz?* Praha: Zlatý řez, 2009, ISBN 978-80-902810-0-4.
- Toporkov, Vasilij Osipovič. *Stanislavskij při práci*. Praha: Osvěta, 1951.
- Tryml, Michal. *Staroměstské náměstí*. Praha: Oswald, 1991, ISBN 80-85433-00-1.
- Valenta, Josef. *Scénologie (každodenního) chování*. Praha: KANT, 2011, ISBN 978-80-7437-055-7.
- Valenta, Josef. *Scénologie krajiny*. Praha: KANT, 2008, ISBN 978-80-86970-68-4.
- Veselý, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha: Academia, 2008, ISBN 978-80-200-1647-8.
- Vitruvius. *Deset knih o architektuře*. Praha: Svoboda, 1979.
- Vlček, Pavel. *Dějiny architektury (neo)klasicismu a 19. století*. Praha: ČVUT, 2009, ISBN 978-80-01-04231-1.
- Vorlík, Petr. *Dějiny architektury dvacátého století*. Praha: ČVUT, 2010, ISBN 978-80-01-04517-6.

- Vostrý, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění, 2001, ISBN 80-85883-93-7.
- Weizsäcker, von Ernst Ulrich a kol. *Faktor čtyři. Dvojnásobný blahobyť – poloviční spotřeba přírodních zdrojů*. Praha: Ministerstvo životního prostředí ČR, 1996, ISBN 80-85 368-85-4,
- Wells, Stanley. *Věčný Shakespeare*. Brno: BB/art, 2004, ISBN 80-7341-405-8.
- Zavorský, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8.
- Zumthor, Peter. *Promýšlet architekturu*. Zlín: Archa, 2009, ISBN 978-80-901926-1-4.
- Žižka, Tomáš a kol. *Umění místa. Katalog studentských projektů 2010-2012*. Praha: AMU, 2012, ISBN 978-80-7331-226-8.

7.3.2 Seznam ostatních zdrojů

- Bendová, Ivana. *Strategie architektonického návrhu „vztah architekta a společnosti, práce s klientem.“ Nauka o stavbách VI* [přednáška]. Praha: ČVUT, 17. 10. 2011.
- Cejpek, Václav. *Dějiny světového divadla* [přednášky a podklady], Brno: JAMU, 2007.
- Craig, Edward Gordon: *Světlo a prostor* [výstava]. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 27. 5. - 25. 6. 2011.
- Handke, Peter. *Hodina, kdy jsme o sobě navzájem nic nevěděli* [pracovní verze divadelní hry]. Brno: soukromý archiv Ondřeje Novotného, 2004.
- Havlíčková, Margita. *Dějiny českého divadla* [přednášky a podklady], Brno: JAMU, 2007.
- Hustwit, Gary. *Urbanized.* [dokument]. USA/Velká Británie, 2011.
- Janáček, L., Wilson, R. *Káťa Kabanová* [opera]. Praha: Národní divadlo, 30. 6. 2010.
- Jehlík, Jan. *Texty 2004–2010 (architektura, urbanismus, krajina)*. Praha: FA ČVUT, 2010.
- Jehlík, Jan. *Urbanismus IV* [přednášky a podklady], Praha: ČVUT, 2010/2011.
- Kastlová, Veronika. *Čtyřikrát režisér Evald Schorm aneb „Děti moje, co budeme dělat...“*. Brno: JAMU 2008. Bakalářská práce, JAMU, Fakulta divadelní, Ateliér režie a dramaturgie.
- Krejča, Otomar. *Co je režisérismus?* In Disk, březen 03, 2003, ISSN 1213-8665, str. 135 – 138.
- Kuba, Jaroslav a kol. *Metodický pokyn o etické přípravě vysokoškolských závěrečných prací* [online]. Praha: ČVUT, 2009 [vid. 21. 6. 2012]. Dostupné z: <https://fa.cvut.cz/Cz/Studium>
- Lipus, Radovan. *Prostor divadla a divadlo prostoru. Ke vztahům architektury a divadla* in Disk, červen 01, roč. 2002, ISSN 1213-8665, str. 27 – 49.
- *Scéno-architektura* in Era21, 03, 2011, ISSN 1801-089X.

- Sedlák, Jan. *Urbanismus I* [přednášky a podklady]. Praha: ČVUT, 2009.
- Sedlák, Jan. Veřejný prostor jako projev naší identity. Proměny vizuality městského prostoru. In: *O kráse a rozpadlosti našich měst: Konference k desetiletí Společnosti Petra Parléře, 11. října 2012* [online]. Praha: Společnost Petra Parléře, 2012. [vid. 18. 12. 2012]. Dostupné z: <http://www.cenapp.cz/userdata/konference-seminare/o-krase-a-rozpadlosti-mest/arch.-sedlak-prezentace-z-konference.pdf>
- Schorm, E., Švankmajer, J., Srnec, J. *Kouzelný cirkus. Představení Laterny Magiky*. Praha: 16. 8. 2008.
- Tichá, Ludmila a kol. *Jak psát vysokoškolské závěrečné práce* [online]. Praha: Ústřední knihovna ČVUT, 2011, akt. 2012. [vid. 5. 9. 2012]. Dostupné z: <http://knihovna.cvut.cz/studium/jak-psat-vskp/>
- Volný, Alexander. *Kouzelný cirkus Laterny Magiky* [fotografie] [online]. Praha: Laterna Magika, 2012 [vid. 9. 10. 2012]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/kouzelnny-cirkus-laterny-magiky-se-hraje-35-let/>
- Vorlík, Petr. *Dějiny architektury V* [přednášky a podklady]. Praha: ČVUT, 2008/2009 [část online]. Dostupné z: <http://dejiny.archii.cz/>
- Zavorský, Jan. *Základy scénografie* [přednášky a podklady]. Brno: JAMU, 2006.

7.4 Seznam obrazové přílohy

- **Obrázek 1:** *Průvod maskovaných tanečníků, Paraguay. Litografie, počátek XIX. stol.* in Brockett, G. Oscar. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, str. 8, ISBN 978-80-7106-576-0.
- **Obrázek 2:** *Humanistické divadlo – Terenciova komedie – Lyonské vydání z roku 1493* in Pardyl, Věkoslav. *Divadla*. Praha: ČVUT, 1973, str. 75.
- **Obrázek 3:** *Zámecké divadlo v Českém Krumlově – celkový pohled na jeviště s dekorací „sloupový sál“* in Slavko, Pavel et. Flašková, Zdena. *Zámecké divadlo v Českém Krumlově*. 4. vyd. Český Krumlov: Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 2007, titulní strana.
- **Obrázek 4:** *Návrh dekorace předhradí ke Smetanově Libuši, 1881 a 1883, dílna Brioschi-Burghardt-Kautský, Vídeň* in Konečná, Hana a kol. *Čtení o Národním Divadle*. Praha: Odeon, 1984, str. 25.
- **Obrázek 5:** *Závěrečná scéna z inscenace Jeřábkova dramatu Syn člověka v Prozatímním divadle (Karel Maixner, 1878)* in Černý, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000, str. 137, ISBN 80-200-0782-2.
- **Obrázek 6:** *Výjev z Kvapilova nastudování Strakonického dudáka v Národním divadle v roce 1913 (Scéna Josefa Weniga)* in Černý, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000, str. 49, ISBN 80-200-0782-2.
- **Obrázek 7:** *Jevištní plocha připravená E. F. Burianem a Miroslavem Kouřilem pro inscenaci Wedekindova Procitnutí jara v D 36 (1936)* in Srba, Bořivoj. *Řečí světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě E. F. Buriana*. Brno: JAMU, 2004, str. 304, ISBN 80-85429-98-5.

• **Obrázek 8:** *Scéna z představení Kouzelný cirkus v Laterně Magice (r. E. Schorm, J. Švankmajer, J. Srnec) in Volný, Alexander. Kouzelný cirkus Laterny Magiky [fotografie] [online]. Praha: Laterna Magika, 2012 [vid. 9. 10. 2012]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/kouzelnny-cirkus-laterny-magiky-se-hraje-35-let/>*

• **Obrázek 9:** *Romain Rolland: Hra o lásce a smrti. Městská divadla pražská – Komorní divadlo (r. A. Radok, 1964) in Hedbávný, Zdeněk. Alfréd Radok. Zpráva o jenom osudu. Praha: Národní divadlo v Praze, Divadelní ústav, 1994, ISBN 80-7008-043-4, str. 300.*

• **Obrázek 10:** *Scéna z představení Raskolnikov – jeho zločin a trest v Divadle Husa na provázku (r. V. Morávek, 2003) in Morávek, Vladimír a kol. Sto roků kobry. Bestiář podle Dostojevského. Brno: Větrné mlýny, 2006, ISBN 80-86907-31-7, str. 48.*

• **Obrázek 11:** *Epidauros, plán řeckého divadla ze 4. stol. př. n. l., s pozdějšími úpravami in Vitruvius: Deset knih o architektuře. Praha: Svoboda, 1979, str. 178.*

• **Obrázek 12:** *Římské divadlo in Pardyl, Věkoslav. Divadla. Praha: ČVUT, 1973, str. 74.*

• **Obrázek 13:** *Simultánní jeviště mystérií ve Valencienes s množstvím mansiones (zleva nebe, Nazaret, Jeruzalém, palác Herodův a Pilátův, dům biskupa, moře, předpeklo), 1577 in Zavorský, Jan. Kapitoly z dějin scénografie. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8, str. 26.*

• **Obrázek 14:** *Rekonstrukce anglického pojízdného pódia – pageant in Brockett, G. Oscar. Dějiny divadla. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, ISBN 978-80-7106-576-0, str. 116.*

• **Obrázek 15:** *Perspektivní dekorace podle Serlia – shora pro tragédii, pro komedii a pro satyrskou hru in Zavorský, Jan. Kapitoly z dějin scénografie. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8, str. 41 – 43.*

- **Obrázek 16:** *Půdorys Teatra Olimpico* in Kolegar, Jan. *Historie scénických technologií*. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-86928-94-4, Obrazová část str. 11.
- **Obrázek 17:** *Předvádění commedie dell'arte na volném prostranství*, in Zavarský, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8, str. 57.
- **Obrázek 18:** *Přibližná rekonstrukce divadla Globe* in Kolegar, Jan. *Historie scénických technologií*. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-86928-94-4, Obrazová část str. 15.
- **Obrázek 19:** *Rozdíl mezi pozdně renesanční a barokní dekorací (renesanční dekorace používá jeden úběžník, barokní má dva i více úběžníků, nalézající se mimo zorný úhel diváka)* in Zavarský, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8, str. 64.
- **Obrázek 20:** „*Necudné dýky navlékly si krev*“: *mezzotina podle obrazu Johana Zoffanyho, na němž jsou David Garrick a Hannah Pritchardová v Macbethovi* in Wells, Stanley. *Věčný Shakespeare*. Brno: BB/art, 2004, ISBN 80-7341-405-8, str. 225.
- **Obrázek 21:** *Na dně od M. Gorkého: Výjev ze čtvrtého dějství. Satin – K.S. Stanilavskij, Baron – V.I. Kačalov, Tatarin – A.L. Višněvskij, Nastja – O.L. Knipperová. (1902, MCHAT, režie K.S. Stanislavskij)* in Stanislavskij, K. S. *Můj život v umění*. 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1941, str. 289.
- **Obrázek 22:** *A. Appia – Studie rytmického prostoru (1908-1912)* in Zavarský, Jan. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8, str. 108.
- **Obrázek 23:** *Craigova představa „pohyblivé scény“*, *Scene, 1907* in Brockett, G. Oscar. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, ISBN 978-80-7106-576-0, str. 547.
- **Obrázek 24:** *Půdorys: přízemí a jeviště (Totální divadlo, Walter Gropius)* in Piscator, Erwin. *Politické divadlo*. Praha: Svoboda, 1971, str. 114.

- **Obrázek 25:** *Tadeusz Kantor – scéna z inscenace Mrtvá třída, Divadlo Cricot 2, Krakov in Zavarský, Jan. Kapitoly z dějin scénografie.* Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8, str. 248.
- **Obrázek 26:** *Snímek z představení Słowackého hry Kordián ve scénickém pojetí Jerzyho Grotowského in Zavarský, Jan. Kapitoly z dějin scénografie.* Brno: JAMU, 2011, ISBN 978-80-7460-009-8, str. 257.
- **Obrázek 27:** *Snímky z opery Káťa Kabanová v Národním divadle v Praze v režii Roberta Wilsona in Národní divadlo/opera: Káťa Kabanová.* Praha: Národní divadlo, 2010, ISBN 978-80-7258-338-6, str. 51.
- **Obrázek 28:** *Ráj teď, inscenace Living Theatre, Avignonský festival 1968 in Brockett, G. Oscar. Dějiny divadla.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, ISBN 978-80-7106-576-0, str. 717.
- **Obrázek 29:** *Volání lidu po mase, inscenace Petera Schumanna Bread and Puppet Theatre, Festival Nancy 1969 in Brockett, G. Oscar. Dějiny divadla.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, ISBN 978-80-7106-576-0, str. 719.
- **Obrázek 30:** *Kolora 01 – závod o čas, 30. 9. a 1. 10. 2011 Semily. Site specific projekt studentů DAMU pro pomoc semilské textilní továrny Hybler, s.r.o., bývalé Kolory in Žižka, Tomáš a kol. Umění místa. Katalog studentských projektů 2010-2012.* Praha: AMU, 2012, ISBN 978-80-7331-226-8, str. 148.
- **Obrázek 31:** *Pieter Brueghel st., Stavba Babylonské věže, po 1563 in Hrůza, Jiří. Stavitelé měst.* Praha: Agora, 2011, ISBN 978-80-86820-08-8, str. 8.
- **Obrázek 32:** *Typy řeckých chrámů podle půdorysu (1. chrám in antis, 2. prostylos, 3. amfiprostylos, 4. peripteros) in Vitruvius: Deset knih o architektuře.* Praha: Svoboda, 1979, str. 103.

• **Obrázek 33:** *Akvadukt Pont du Gard u Nimes (z let 60 – 13 př. n. l.)* in Vitruvius: *Deset knih o architektuře*. Praha: Svoboda, 1979, str. 285.

• **Obrázek 34:** *Michael Wohlgemut, Jeruzalém, Schedelova kronika, 1493* in Hrůza, Jiří. *Stavitelé měst*. Praha: Agora, 2011, ISBN 978-80-86820-08-8, str. 9.

• **Obrázek 35:** *Antonio Averulino, zvaný Filarete, ve svém traktátu z let 1460 – 64 jako první nakreslil hvězdicový půdorys, který následně ovládl teorii i praxi renesančního urbanismu* in Hrůza, Jiří. *Stavitelé měst*. Praha: Agora, 2011, ISBN 978-80-86820-08-8, str. 13.

• **Obrázek 36:** *Virtuózní zvládnutí prostoru Uffizií a jejich vazby na širší souvislosti je dokladem Vasariho erudice,* in Vasari, Giorgio. *Životopisy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Sv. I, II. Praha 1976, 1977 in Hrůza, Jiří. *Stavitelé měst*. Praha: Agora, 2011, ISBN 978-80-86820-08-8, str. 24.

• **Obrázek 37:** *Versailles – areál královské rezidence spolu se sousedním městem patří mezi nejvýznamnější díla světové architektury* in Hrůza, Jiří. *Stavitelé měst*. Praha: Agora, 2011, ISBN 978-80-86820-08-8, str. 37.

• **Obrázek 38:** *Jedna z prvních velkých urbanistických soutěží řešila v roce 1856 koncepci využití území mezi historickým jádrem a již tehdy rozlehlými předměstími Vídně a dala vzniknout populární Ringstrasse* in Hrůza, Jiří. *Stavitelé měst*. Praha: Agora, 2011, ISBN 978-80-86820-08-8, str. 72.

• **Obrázek 39:** *Nikolaj Alexandrovič Miljutin – Magnitogorsk – 1930* in Vorlík, Petr. *Dějiny architektury V [přednášky a podklady]*. Praha: ČVUT, 2008/2009 [část online]. Dostupné z: <http://dejiny.archii.cz/>

• **Obrázek 40:** *New York: Žehlička: Flatiron (Fuller) Building, 1902, 22 podlaží (architekt Daniel Burnham). World Tower Building. 1915, 30 podlaží („stavitel a vlastník“ Edwars West). Benenson (City Investing) Building, 1908 (architekt Francis H. Kimball). Equitable Building, 1915, 39 podlaží „přímo vzhůru... Nejhodnotnější kancelářská budova na světě – do*

roku 1931...“ (architekt E. R. Graham) in Koolhaas, Rem. *Třešticí New York. Retroaktivní manifest pro Manhattan*. Praha: Arbor vitae, 2007, ISBN 978-80-86300-77-1, str. 66.

- **Obrázek 41:** *Studie fantastických měst skupiny Archigram se zaměřily na novodobé možnosti mobility stavebních konstrukcí* in Hrůza, Jiří. *Stavitelé měst*. Praha: Agora, 2011, ISBN 978-80-86820-08-8, str. 173.

- **Obrázek 42:** *Problémová mapa bostonského image* in Lynch, Kevin. *Obraz města. The Image of the City*. Praha: Bova Polygon, 2004. ISBN 80-7273-094-0, str. 24.

- **Obrázek 43:** *Lincolnovo centrum v New Yorku*. Archiv autorky (29. 5. 2010).

- **Obrázek 44:** *Schematické plány Prahy* in Norberg-Schulz, Christian. *Genius loci. Krajina, místo, architektura*. Praha: Dokořán, 2010, ISBN 978-80-7363-303-5, str. 96.

- **Obrázek 45:** *RES PUBLICA – významné stavby bez ulic a náměstí; RES ECONOMICA – ulice a náměstí bez významných staveb; CIVITAS – skutečné město* in Krier, Léon. *Architektura – volba nebo osud*. Praha: Academia, 2002, ISBN 80-200-0012-7, str. 27.

- **Obrázek 46:** *Grafické znázornění vztahů mezi venkovní kvalitou a venkovními aktivitami. Zvýšení venkovních kvalit posiluje především volitelné aktivity. Zvýšení úrovně aktivit pak podstatně povzbuzuje růst aktivit společenských*. In Gehl, Jan. *Města pro lidi*. Brno: Partnerství, 2012, ISBN 978-80-260-2080-6, str. 21.

- **Obrázek 47:** *Ludwig Mies van der Rohe: Národní galerie, Berlín (šedá zóna dle Veselého)* in Veselý, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha: Academia, 2008, ISBN 978-80-200-1647-8, str. 30.

- **Obrázek 48:** *Mnichovice – veřejné prostory dnešních suburbií nebývají atraktivní* in Hnilička, Pavel. *Sídelní kaše. Otázky k suburbánní výstavbě kolonií rodinných domů*. 2. vyd. Brno: Host, 2012, ISBN 978-80-7294-592-4, str. 140.

• **Obrázek 49:** *Náměstí v Táboře 1898 a 1998* in Bárta, Jaroslav a kol. *Letem českým světem. Obraz proměny českých zemí v odstupu století 1898 – 1998*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 1999, ISBN 80-900903-6-2, str. 32-33.

• **Obrázek 50:** *Pohled na prostor z Piazza Rivolta del 26 Giugno 1937 směrem k Piazza Fasci dei Lavoratori a Piazza Monti di Gibellina* in Gehl, Jan. Gemzoe, Lars. *Nové městské prostory*. Brno: Era, 2002, ISBN 80-86517-09-8, str. 213.

8. Obrazová příloha

- **Obrázek 1:** *Průvod maskovaných tanečníků, Paraguay.*
Litografie, počátek XIX. stol.



- **Obrázek 2:** *Humanistické divadlo – Terenciova komedie –*
Lyonské vydání z roku 1493



- **Obrázek 3:** Zámecké divadlo v Českém Krumlově – celkový pohled na jeviště s dekorací „sloupový sál“



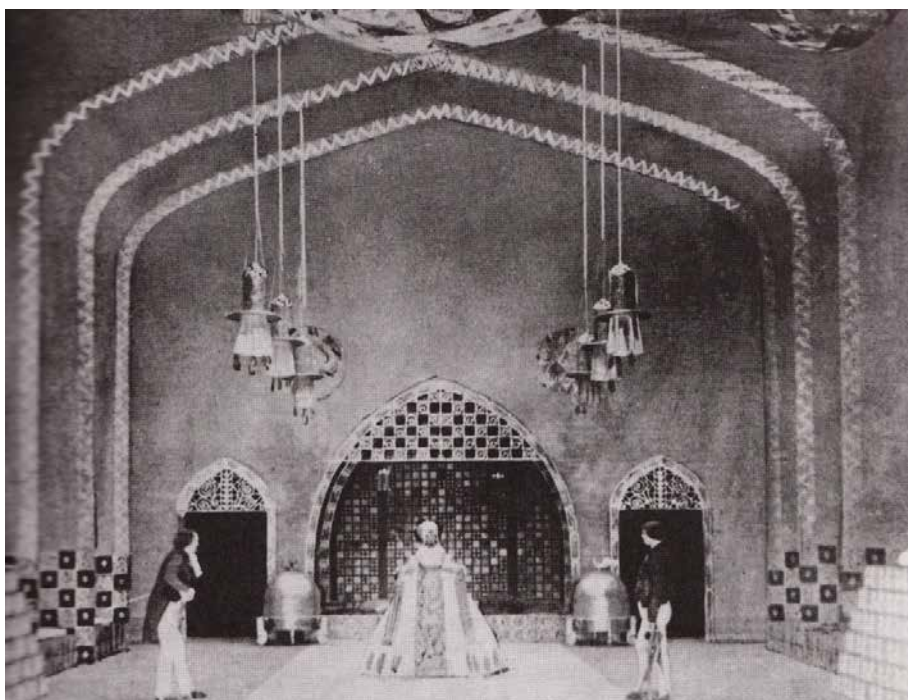
- **Obrázek 4:** *Návrh dekorace předhradí ke Smetanově Libuši, 1881 a 1883, dílna Brioschi-Burghardt-Kautský, Vídeň*



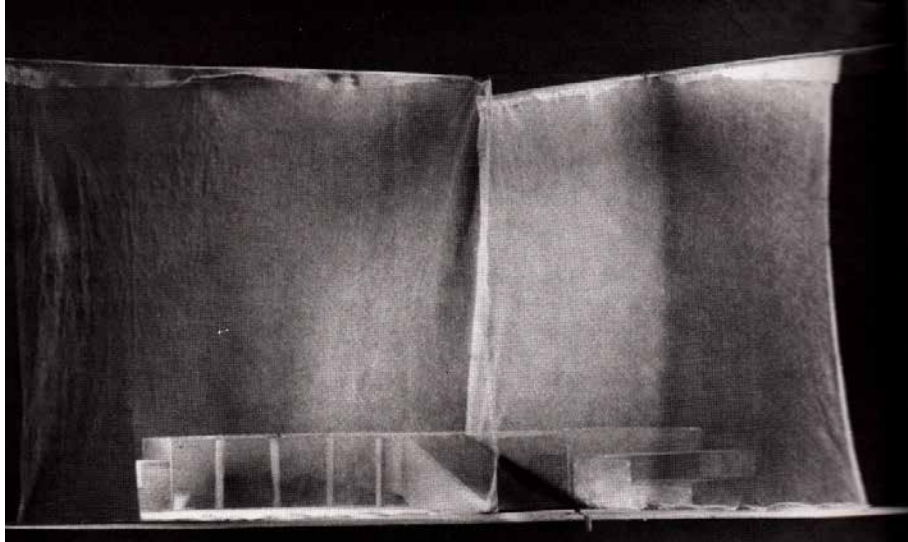
- **Obrázek 5:** Závěrečná scéna z inscenace Jeřábkova dramatu *Syn člověka* v Prozatímním divadle (Karel Maixner, 1878)



- **Obrázek 6:** Výjev z Kvapilova nastudování Strakonického dudáka v Národním divadle v roce 1913 (Scéna Josefa Weniga)



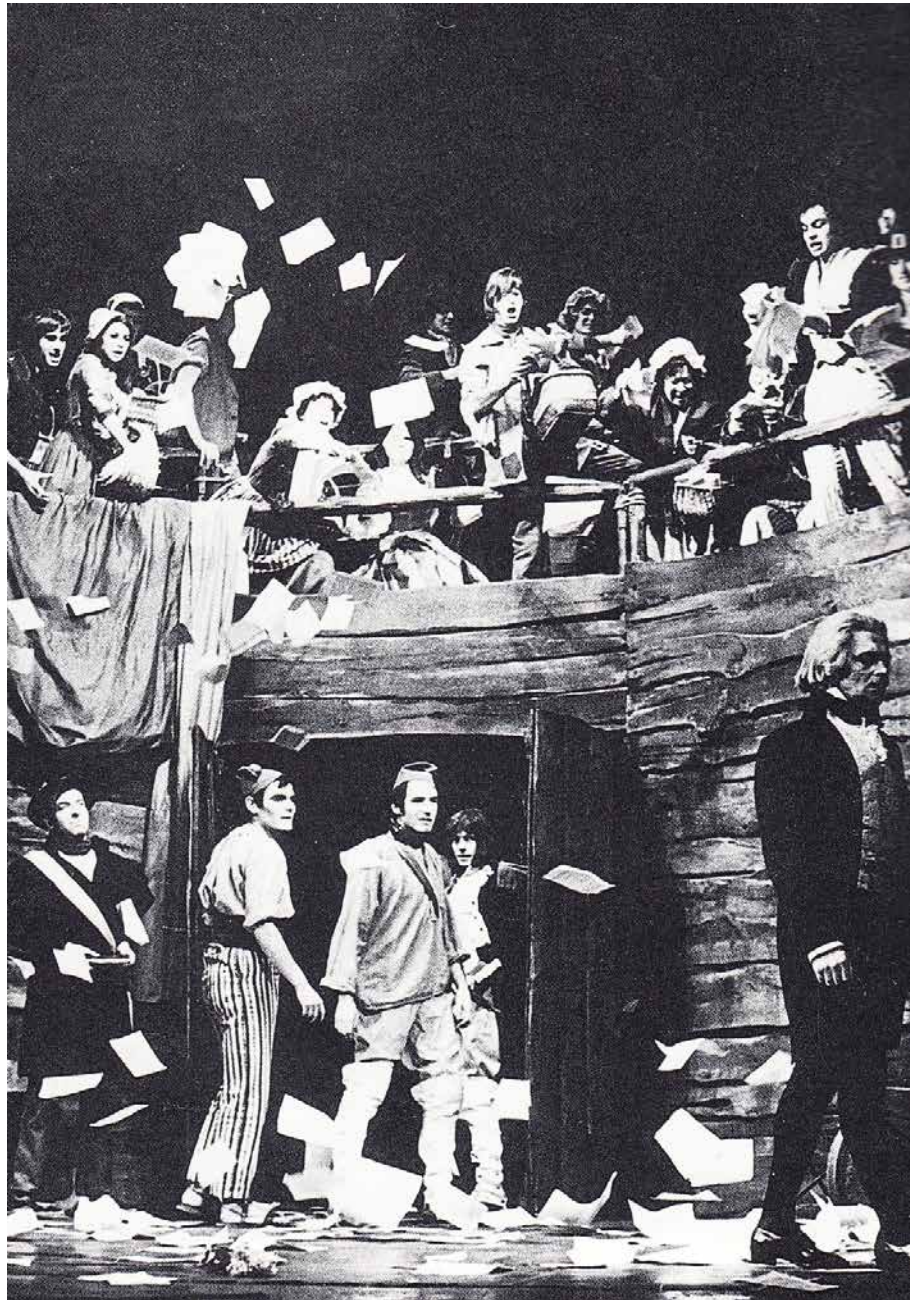
- **Obrázek 7:** *Jevištní plocha připravená E. F. Burianem a Miroslavem Kouřilem pro inscenaci Wedekindova Procitnutí jara v D 36 (1936)*



- **Obrázek 8:** *Scéna z představení Kouzelný cirkus v Laterně Magice (r. E. Schorm, J. Švankmajer, J. Srnec)*



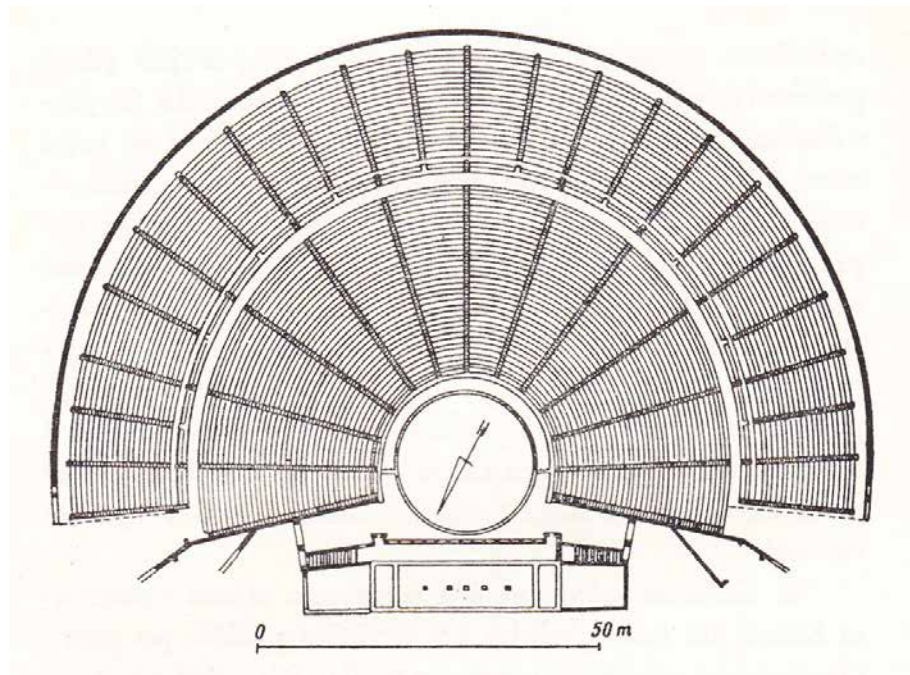
- **Obrázek 9:** Romain Rolland: *Hra o lásce a smrti*. Městská divadla pražská – Komorní divadlo (r. A. Radok, 1964)



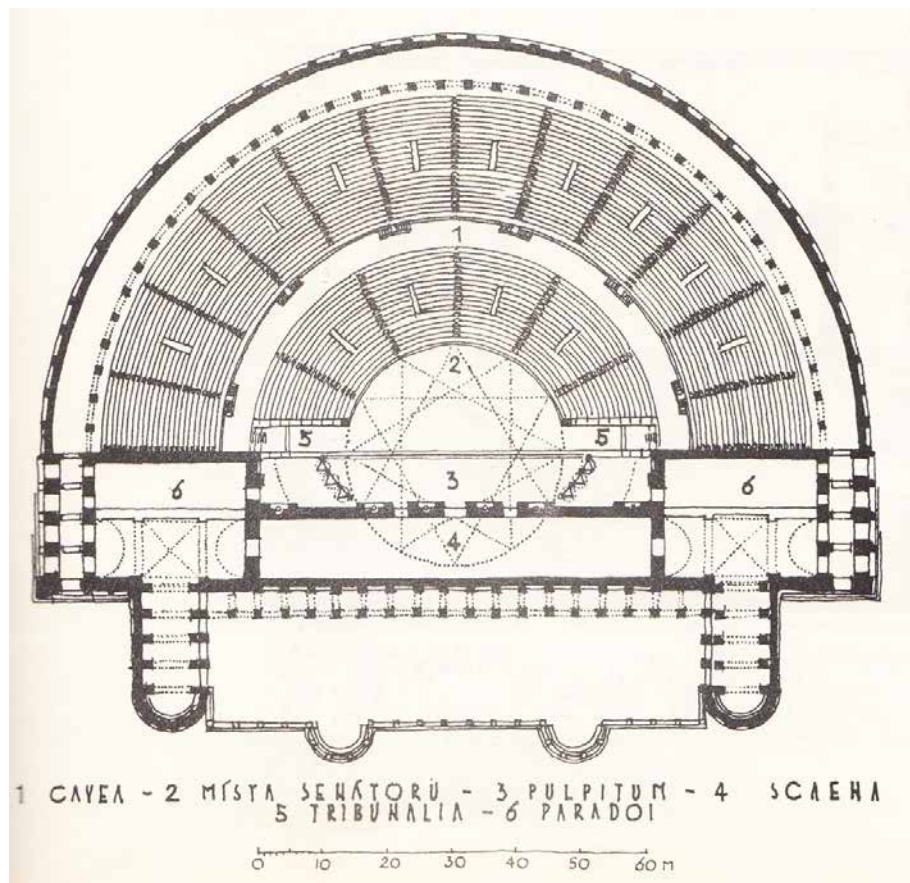
- **Obrázek 10:** *Scéna z představení Raskolnikov – jeho zločin a trest v Divadle Husa na provázku (r. V. Morávek, 2003)*



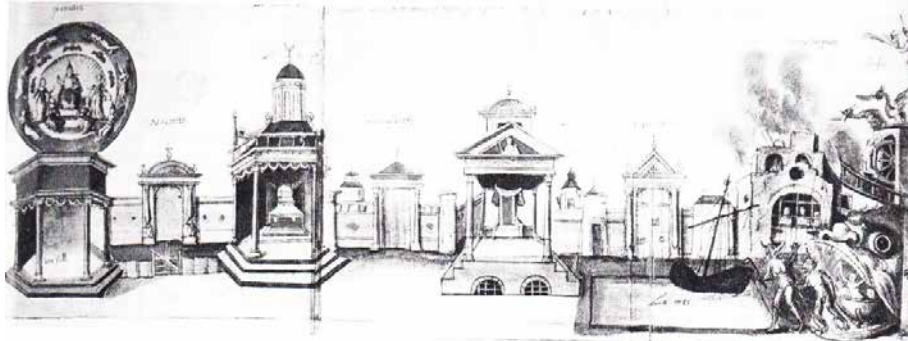
- **Obrázek 11:** *Epidauros, plán řeckého divadla ze 4. stol. př. n. l., s pozdějšími úpravami*



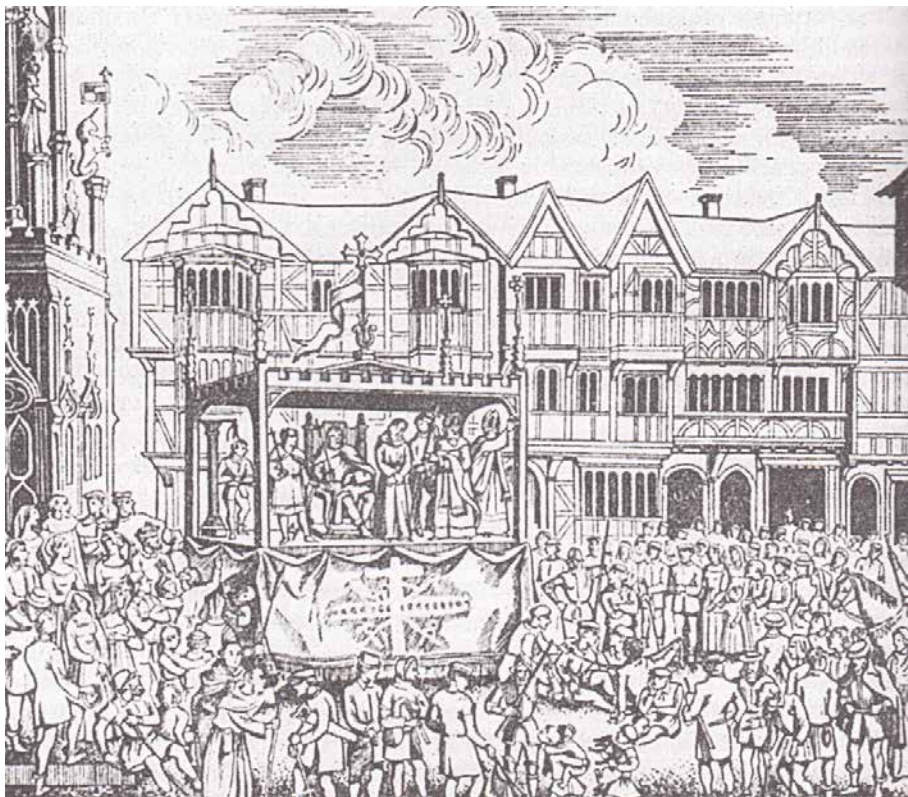
- **Obrázek 12:** *Římské divadlo*



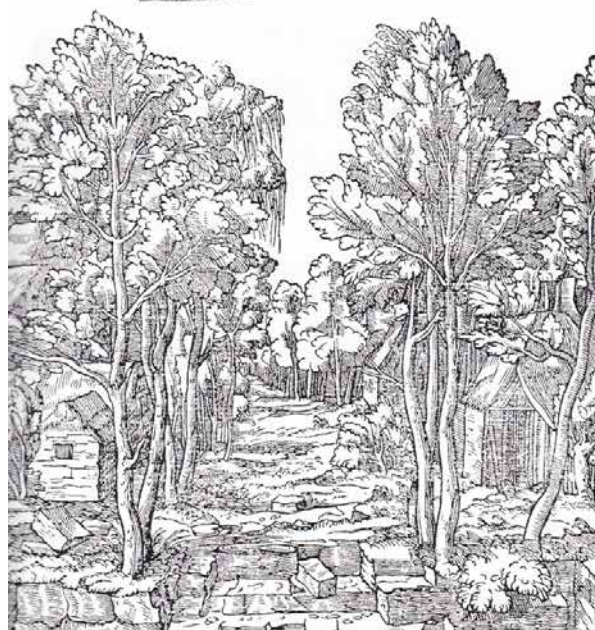
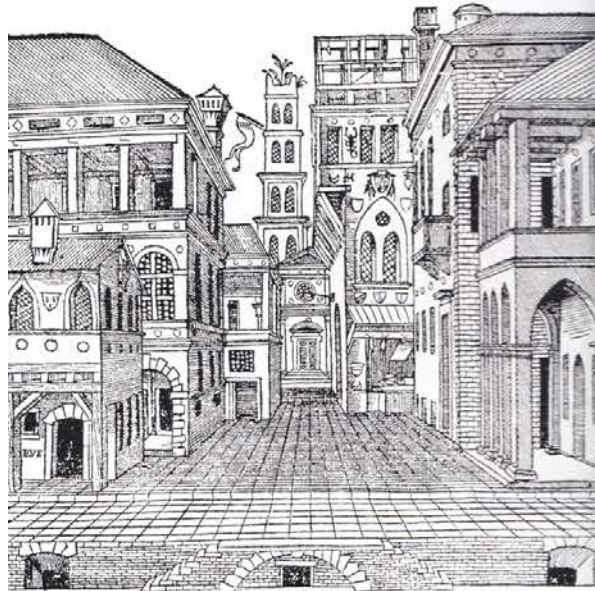
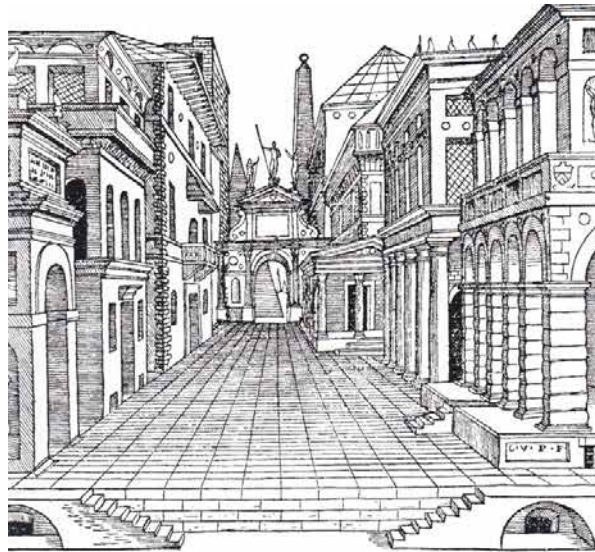
- **Obrázek 13:** *Simultánní jeviště mystérií ve Valencienes s množstvím mansiones (zleva nebe, Nazaret, Jeruzalém, palác Herodův a Pilátův, dům biskupa, moře, předpekli a peklo), 1577*



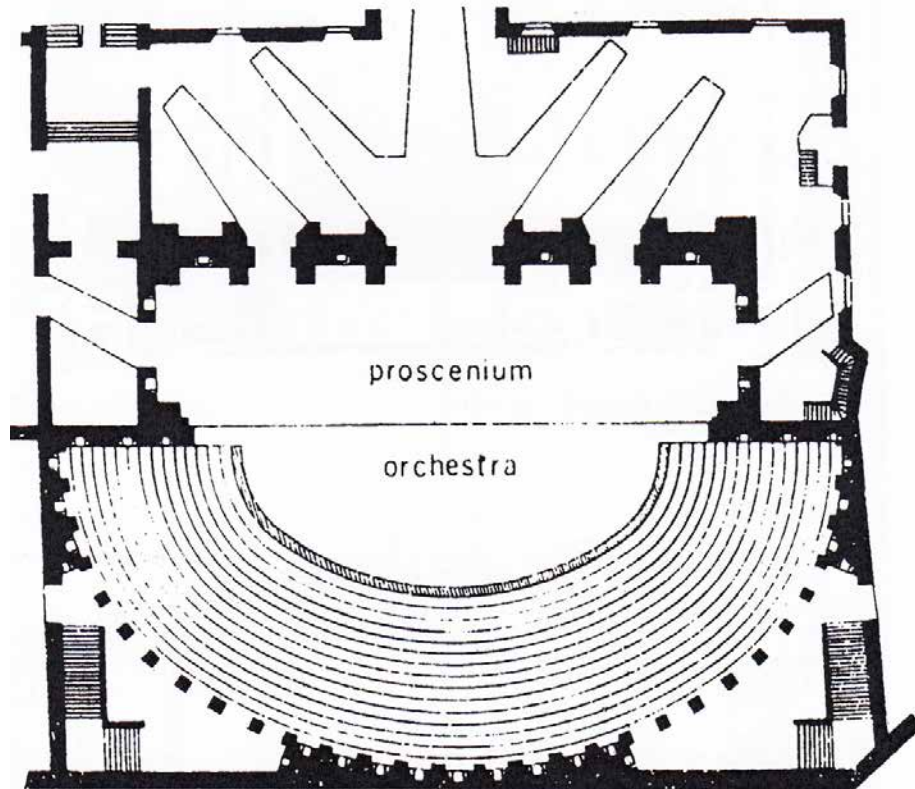
- **Obrázek 14:** *Rekonstrukce anglického pojízdného pódia – pageant*



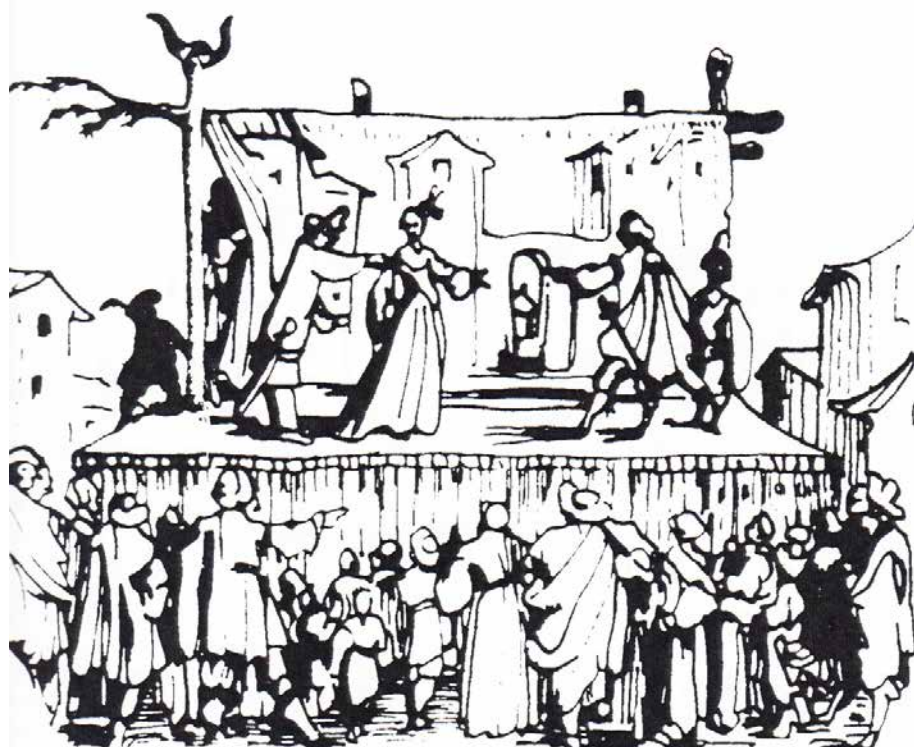
- **Obrázek 15:** *Perspektivní dekorace podle Serlia – shora pro tragédii, pro komedii a pro satyrskou hru*



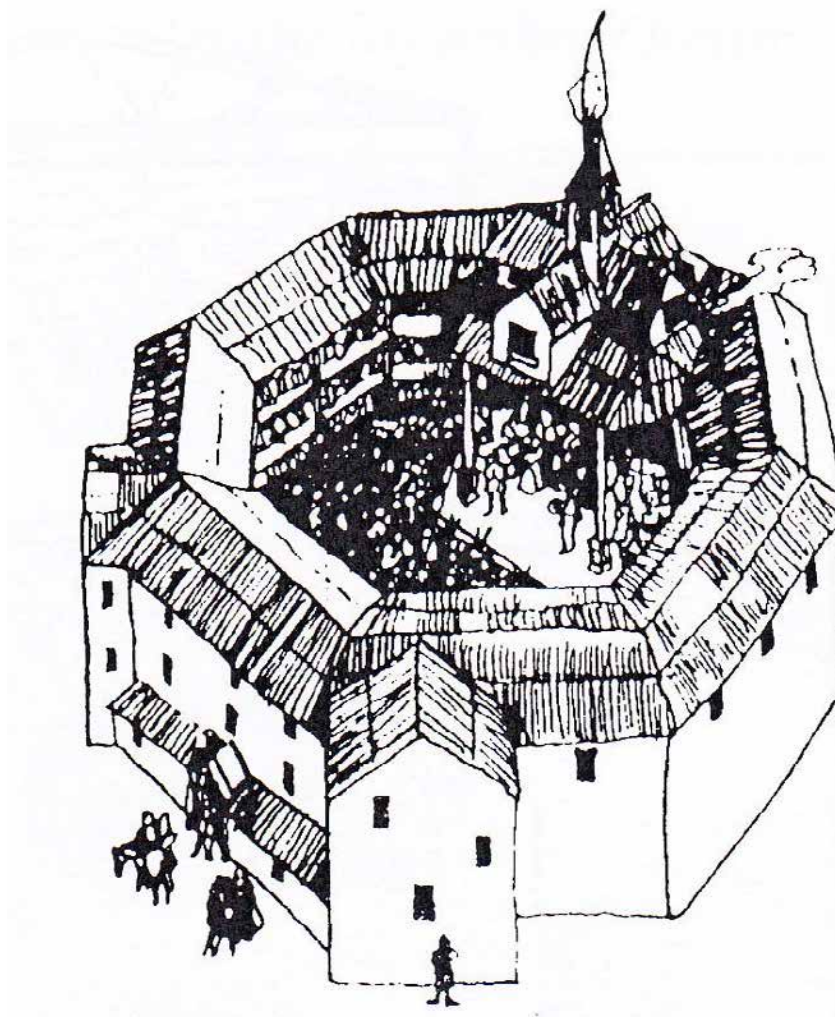
• **Obrázek 16:** *Půdorys Teatra Olimpico*



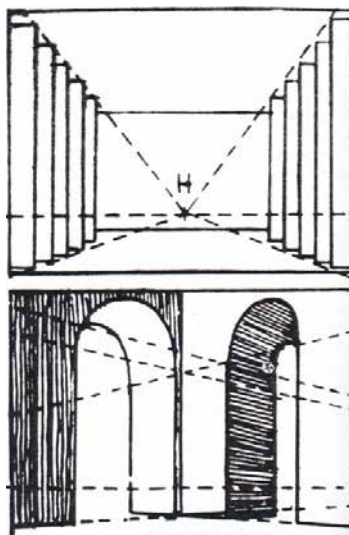
• **Obrázek 17:** *Předvádění commedie dell'arte na volném prostranství*



- **Obrázek 18:** *Přibližná rekonstrukce divadla Globe*



- **Obrázek 19:** *Rozdíl mezi pozdně renesanční a barokní dekorací (renesanční dekorace používá jeden úběžník, barokní má dva i více úběžníků, nalézajících se mimo zorný úhel diváka)*



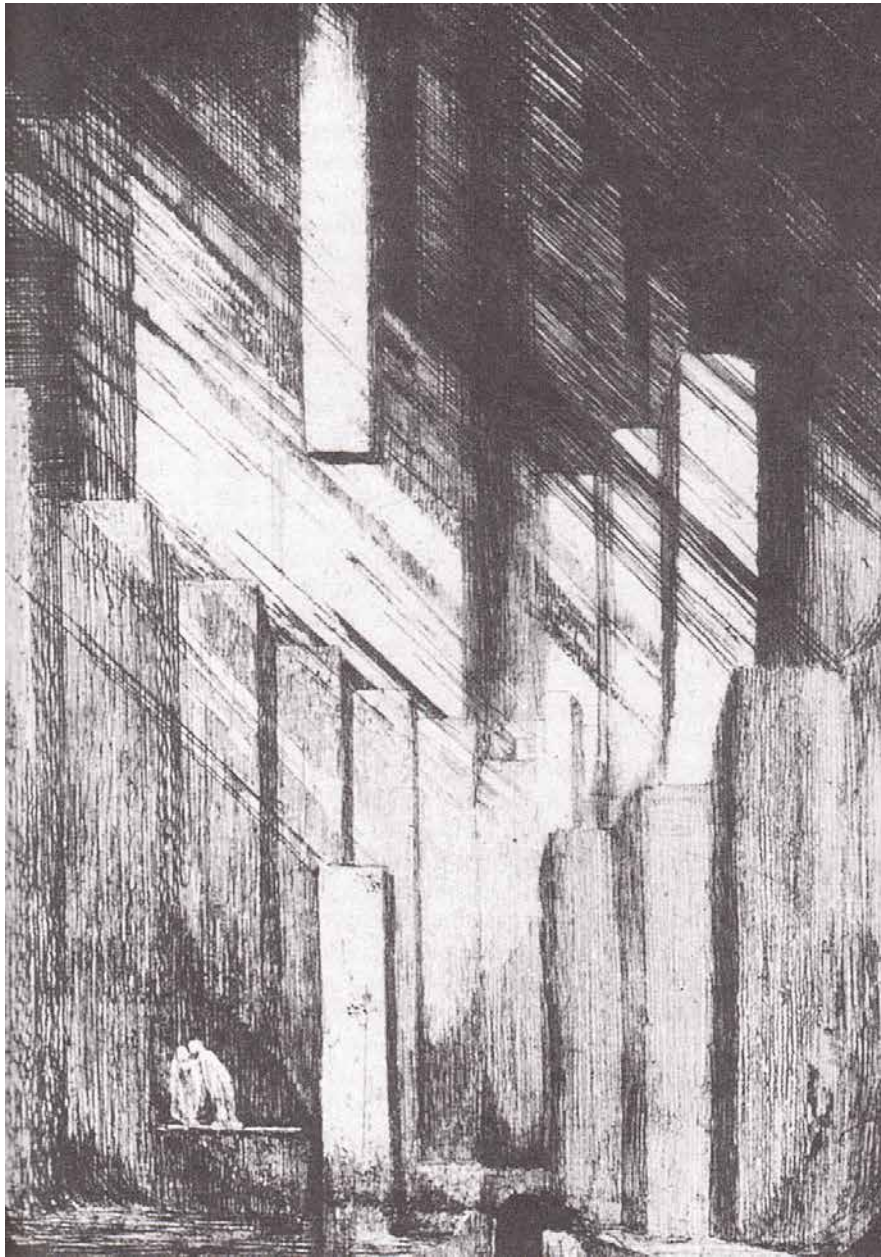
- **Obrázek 20:** „Necudné dýky navlékly si krev“: mezzotina podle obrazu Johana Zoffanyho, na němž jsou David Garrick a Hannah Pritchardová v Macbethovi



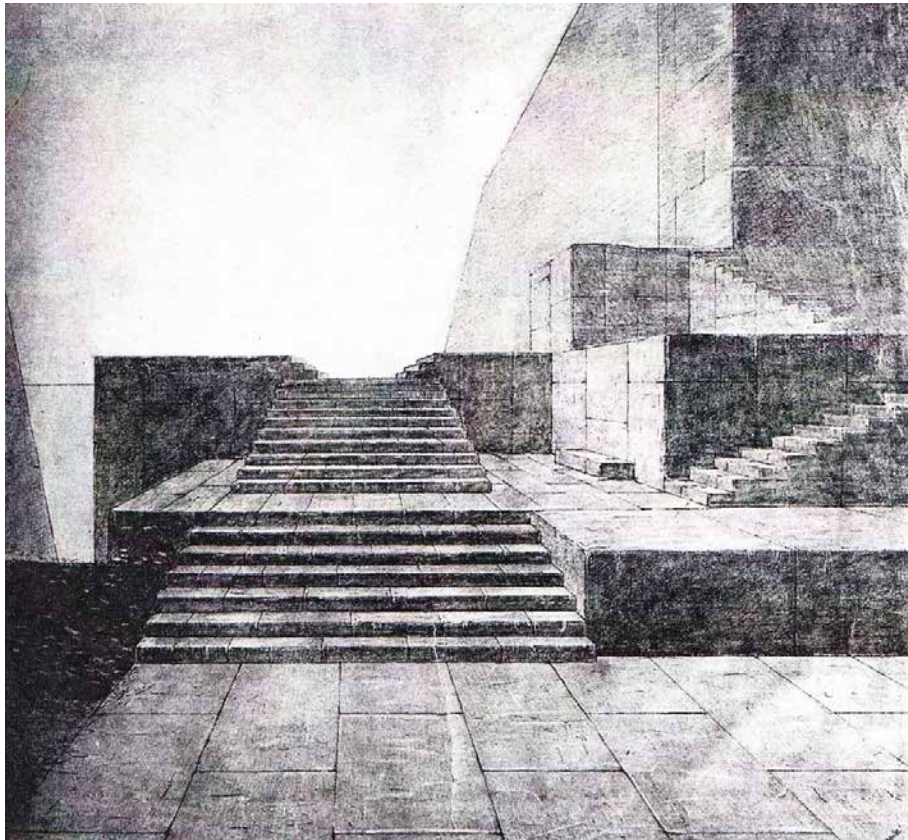
- **Obrázek 21:** Na dně od M. Gorkého: Výjev ze čtvrtého dějství. Satin – K.S. Stanilavskij, Baron – V.I. Kačalov, Tatarin – A.L. Višněvskij, Nastja – O.L. Knipperová. (1902, MCHAT, režie K.S. Stanislavskij)



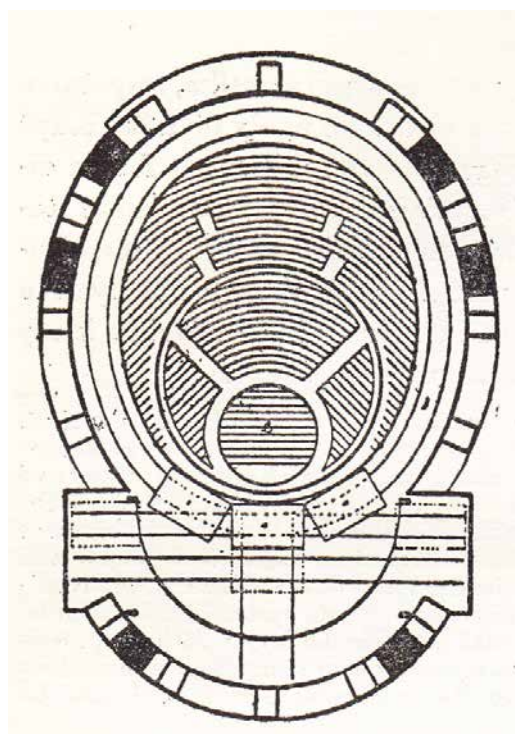
- **Obrázek 22:** *A. Appia – Studie rytmického prostoru (1908 – 1912)*



- **Obrázek 23:** *Craigova představa „pohyblivé scény“, Scene, 1907*



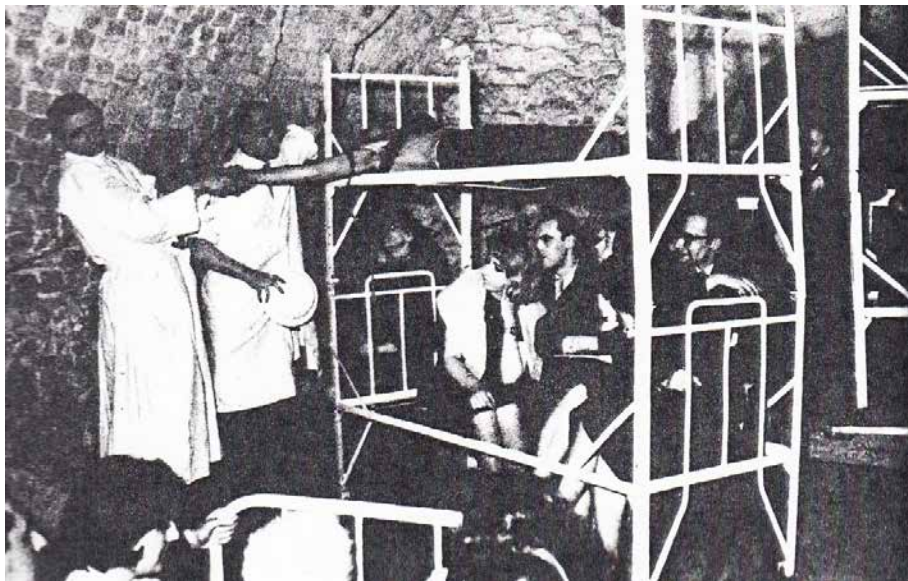
- **Obrázek 24:** *Půdorys: přízemí a jeviště (Totální divadlo, Walter Gropius)*



- **Obrázek 25:** *Tadeusz Kantor – scéna z inscenace Mrtvá třída, Divadlo Cricot 2, Krakov*



- **Obrázek 26:** *Snímek z představení Słowackého hry Kordián ve scénickém pojetí Jerzyho Grotowského*



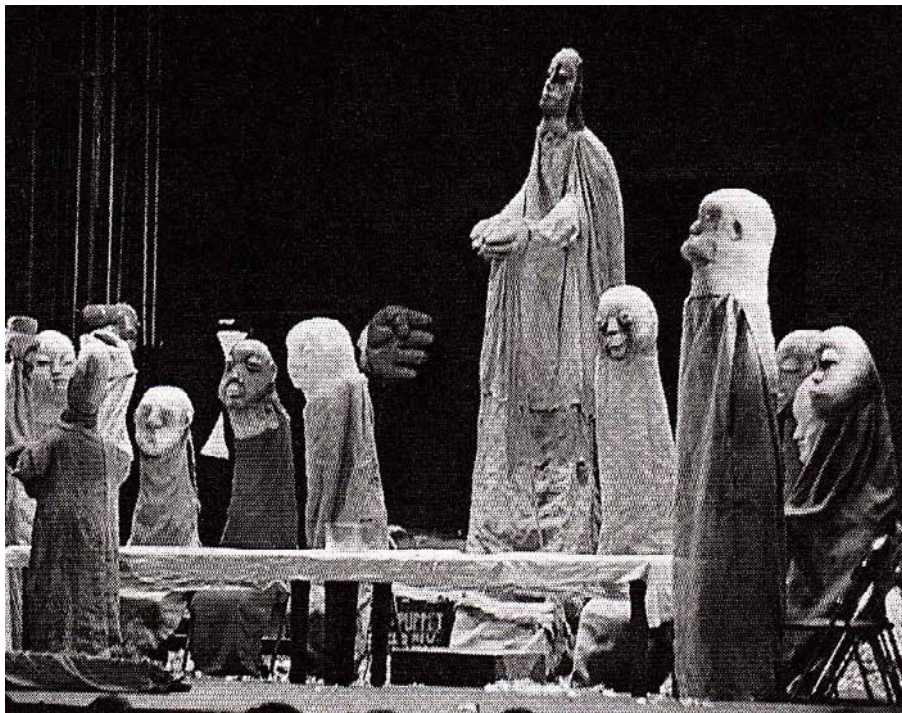
- **Obrázek 27:** Snímky z opery *Káťa Kabanová* v Národním divadle v Praze v režii Roberta Wilsona



- **Obrázek 28:** *Ráj teď*, inscenace Living Theatre, Avignonský festival 1968



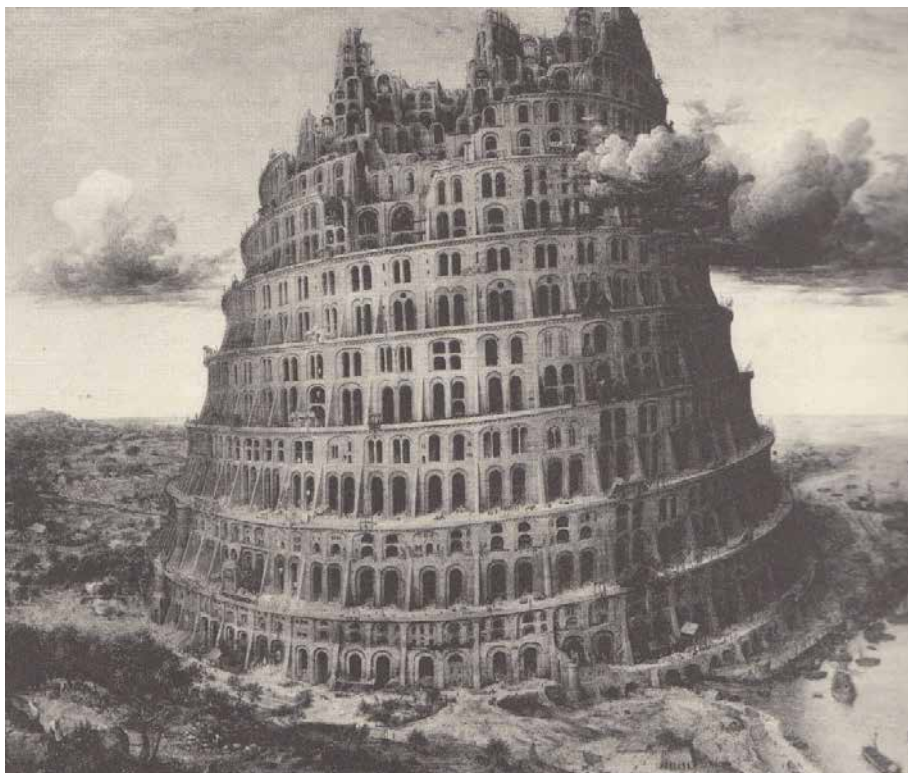
- **Obrázek 29:** *Volání lidu po mase*, inscenace Petera Schumanna Bread and Puppet Theatre, Festival Nancy 1969



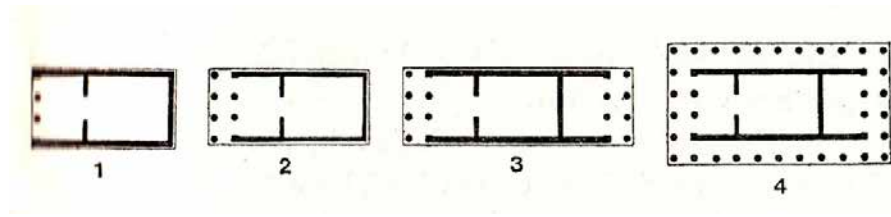
- **Obrázek 30:** *Kolora 01 – závod o čas, 30. 9. a 1. 10. 2011 Semily. Site specific projekt studentů DAMU pro pomoc semilské textilní továrny Hybler, s.r.o., bývalé Kolory*



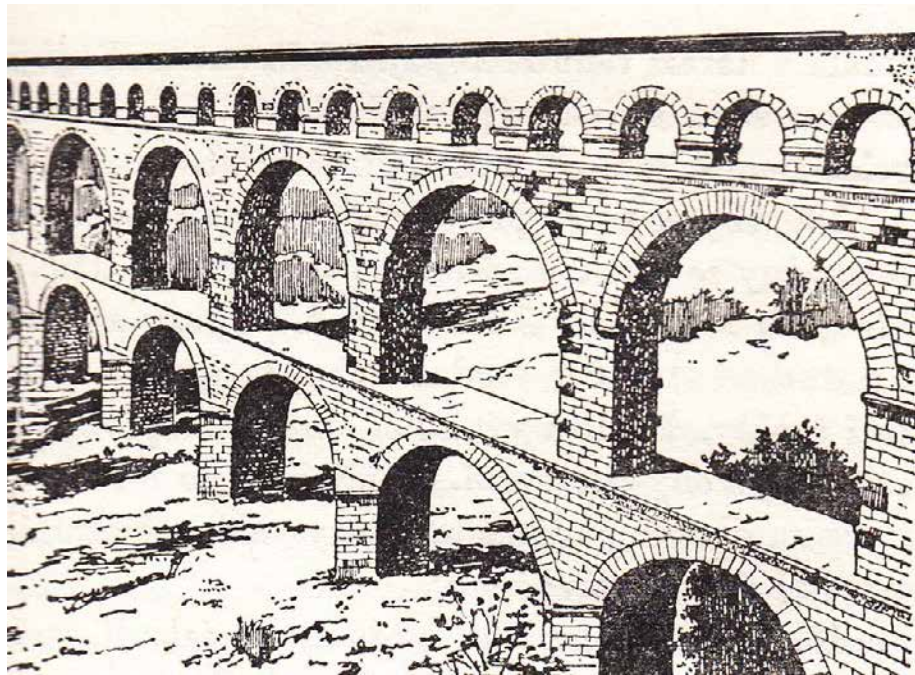
- **Obrázek 31:** *Pieter Brueghel st., Stavba Babylonské věže, po 1563*



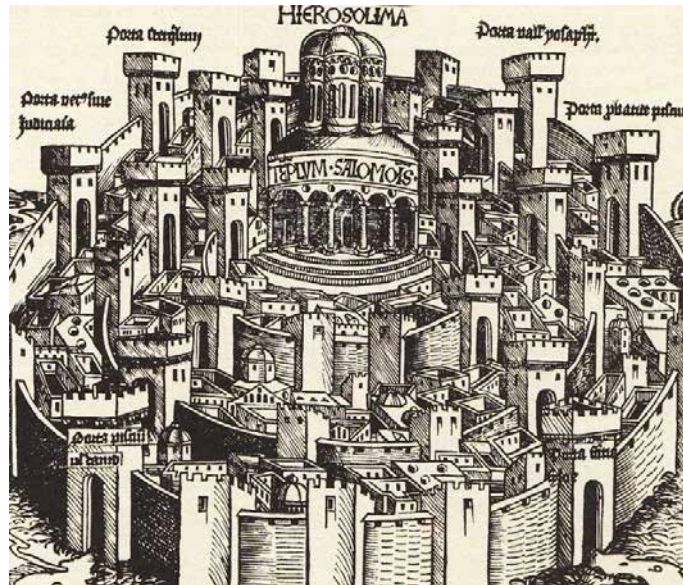
- **Obrázek 32:** Typy řeckých chrámů podle půdorysu (1. chrám *in antis*, 2. *prostylos*, 3. *amfiprostylos*, 4. *peripteros*)



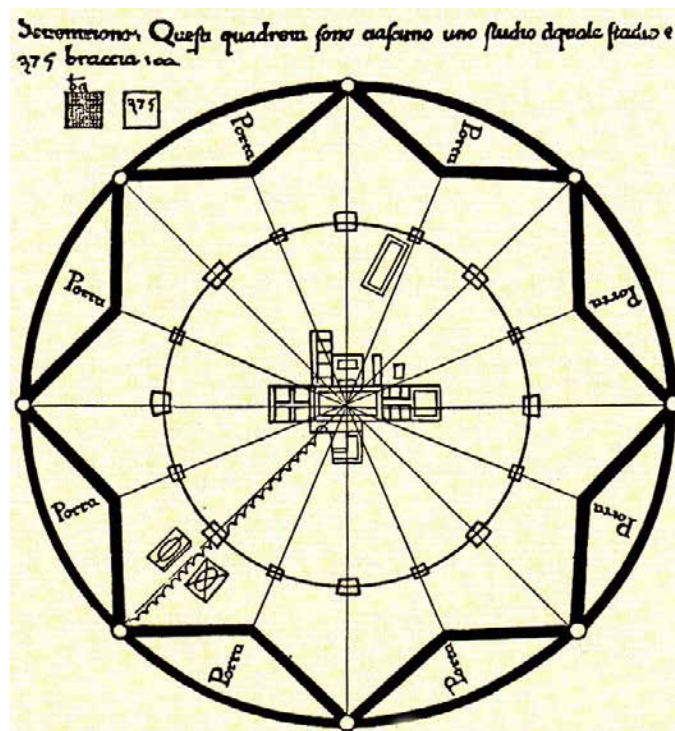
- **Obrázek 33:** Akvadukt Pont du Gard u Nimes (z let 60 – 13 př. n. l.)



- **Obrázek 34:** Michael Wohlgemut, Jeruzalém, Schedelova kronika, 1493



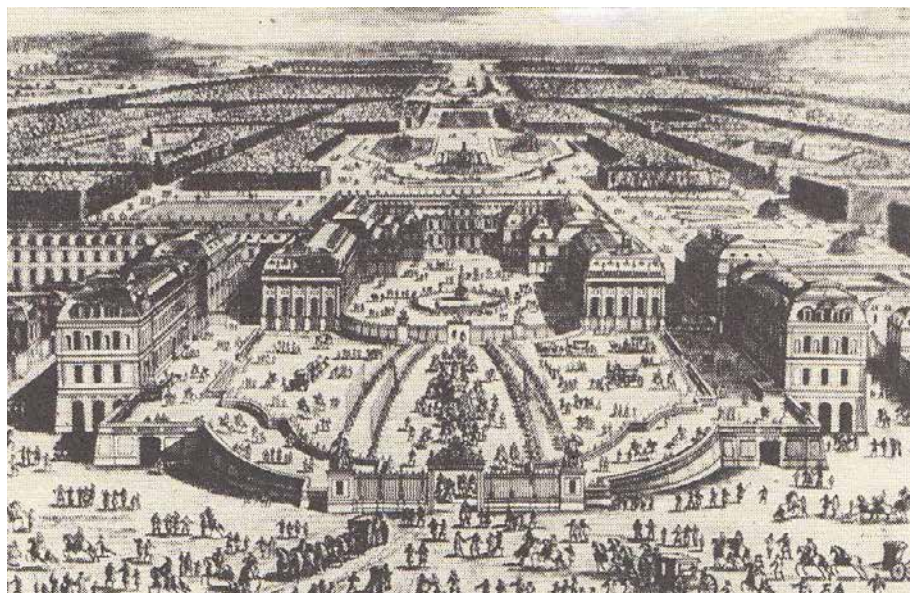
- **Obrázek 35:** Antonio Averulino, zvaný Filarete, ve svém traktátu z let 1460 – 64 jako první nakreslil hvězdicový půdorys, který následně ovládl teorii i praxi renesančního urbanismu



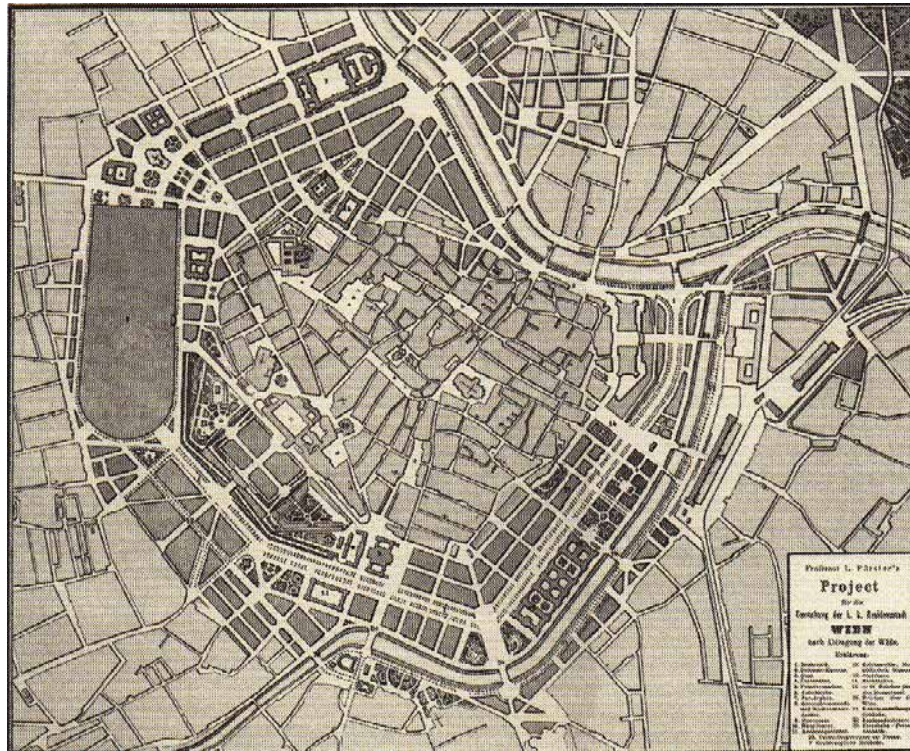
- **Obrázek 36:** *Virtuózní zvládnutí prostoru Uffizií a jejich vazby na širší souvislosti je dokladem Vasariho erudice*



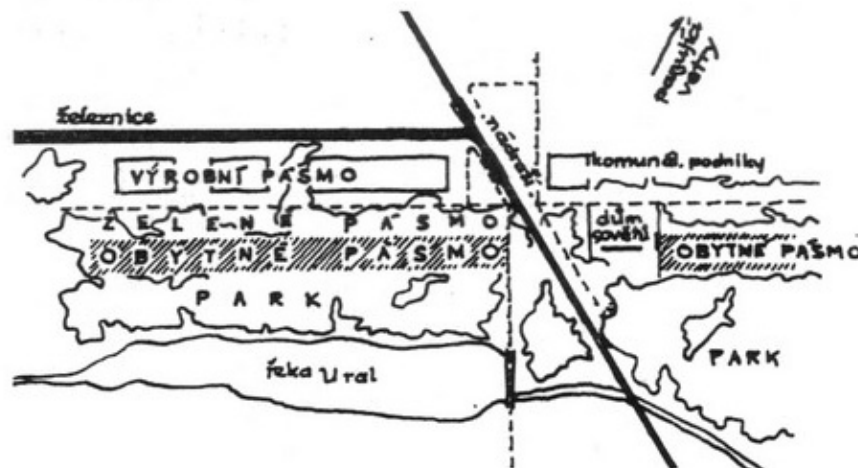
- **Obrázek 37:** *Versailles – areál královské rezidence spolu se sousedním městem patří mezi nejvýznamnější díla světové architektury*



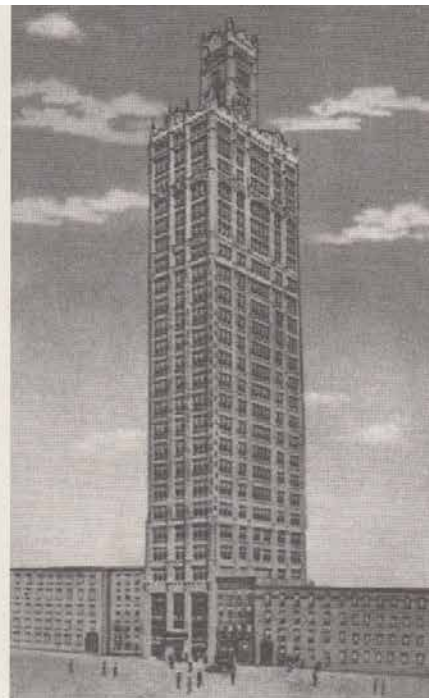
- **Obrázek 38:** Jedna z prvních velkých urbanistických soutěží řešila v roce 1856 koncepci využití území mezi historickým jádrem a již tehdy rozlehlými předměstími Vídně a dala vzniknout populární Ringstrasse



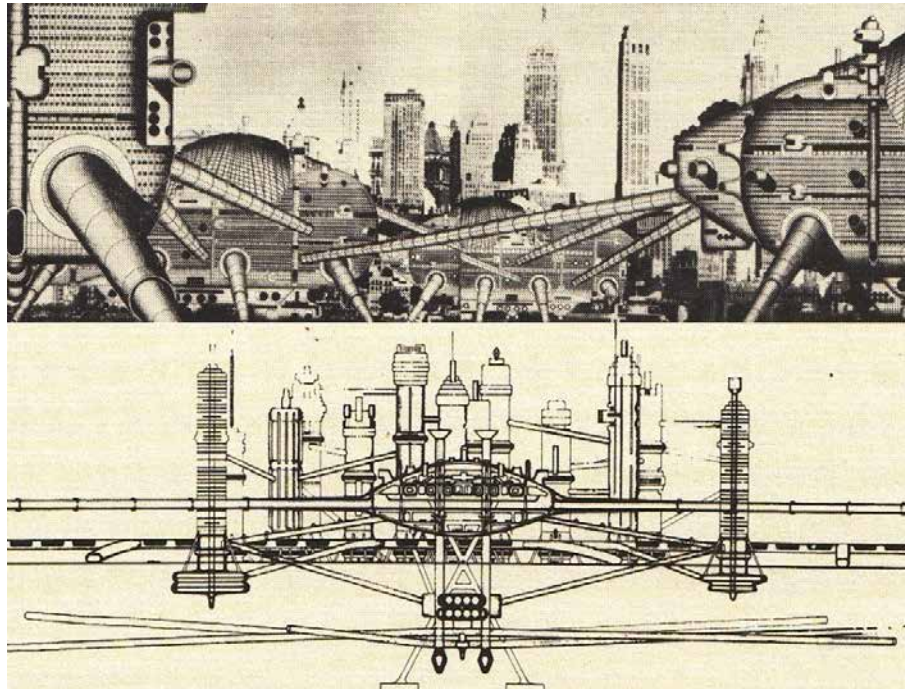
- **Obrázek 39:** Nikolaj Alexandrovič Miljutin – Magnitogorsk – 1930



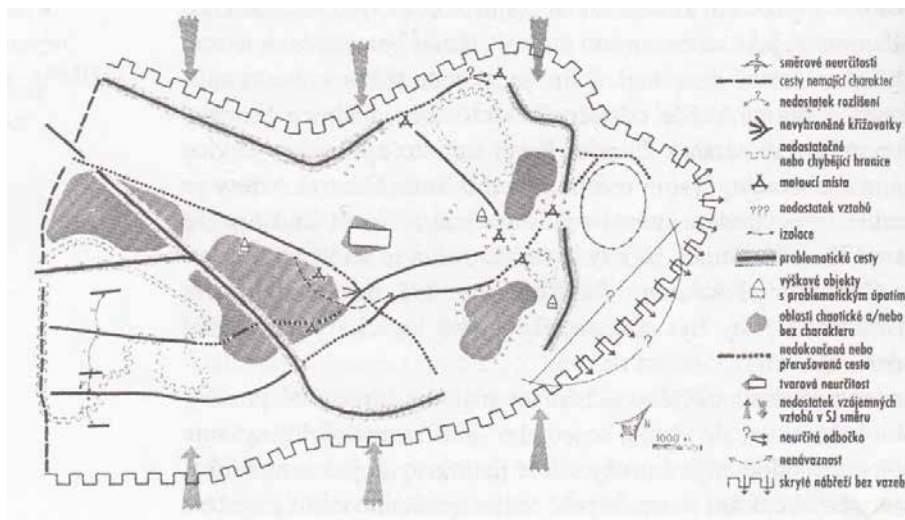
- **Obrázek 40:** *New York: Žehlička: Flatiron (Fuller) Building, 1902, 22 podlaží (architekt Daniel Burnham). World Tower Building. 1915, 30 podlaží („stavitel a vlastník“ Edwards West). Benenson (City Investing) Building, 1908 (architekt Francis H. Kimball). Equitable Building, 1915, 39 podlaží „přímo vzhůru... Nejhodnotnější kancelářská budova na světě – do roku 1931...“ (architekt E. R. Graham)*



- **Obrázek 41:** Studie fantastických měst skupiny Archigram se zaměřily na novodobé možnosti mobility stavebních konstrukcí



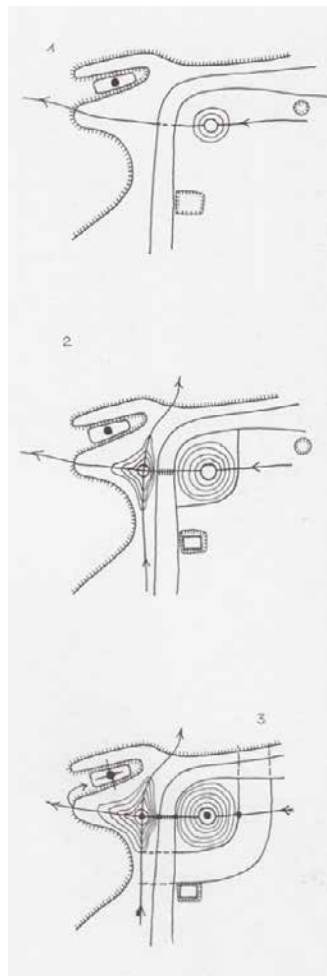
- **Obrázek 42:** Problémová mapa bostonského image (Kevin Lynch)



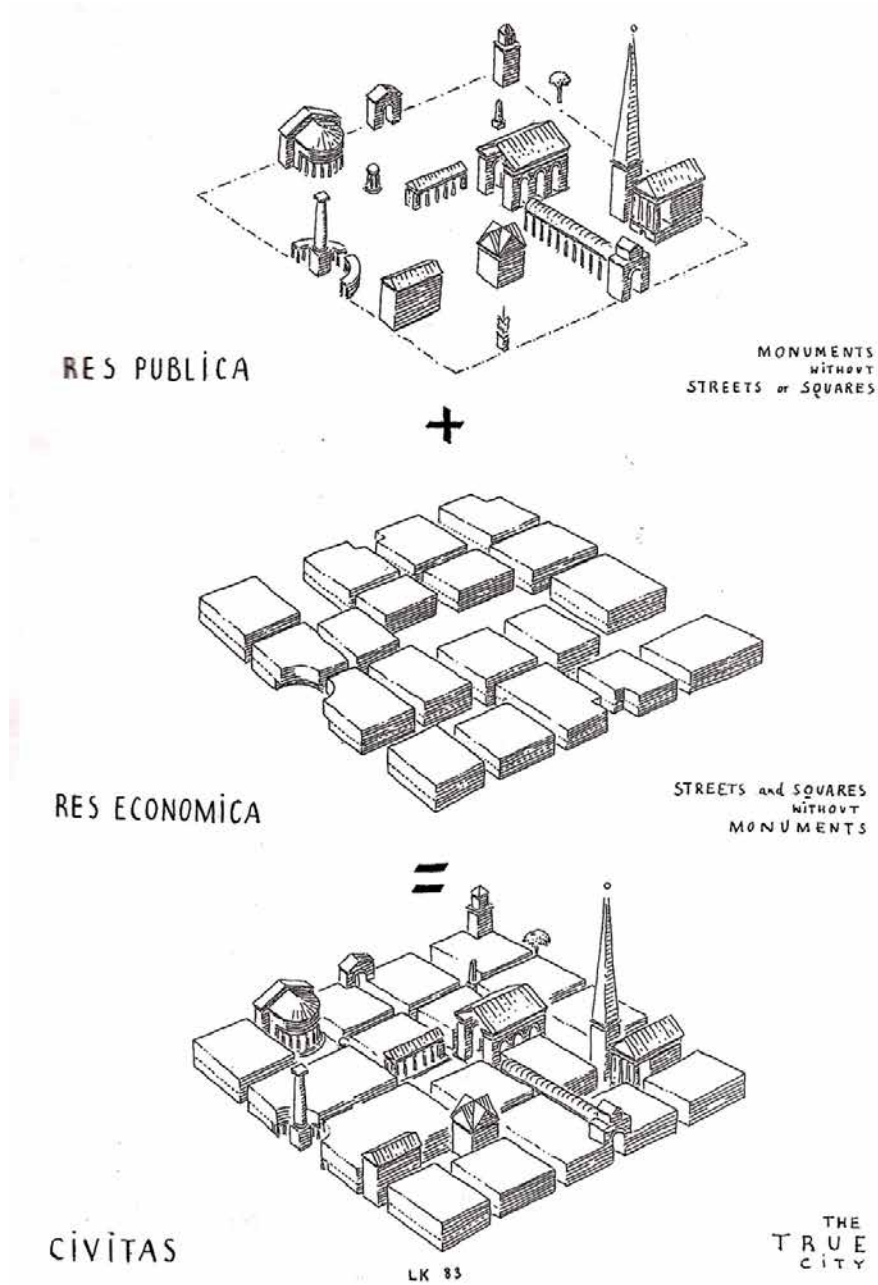
- **Obrázek 43:** *Lincolnovo centrum v New Yorku*



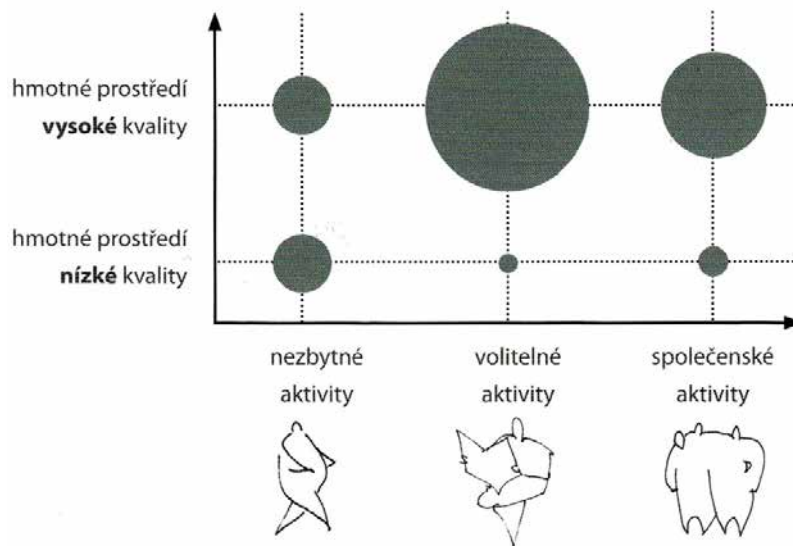
- **Obrázek 44:** *Schematické plány Prahy (Christian Norberg-Schulz)*



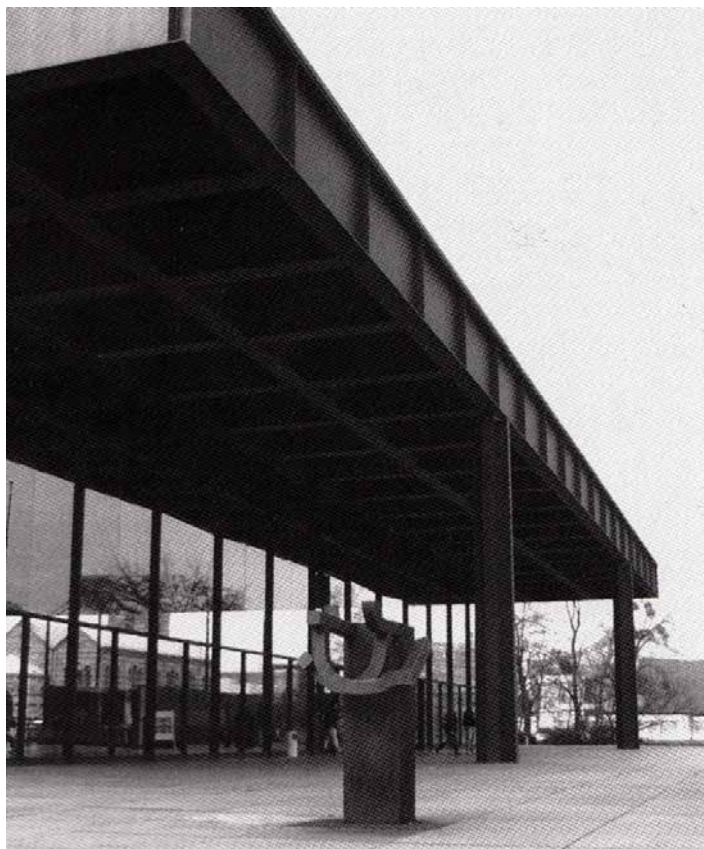
- **Obrázek 45:** *RES PUBLICA* – významné stavby bez ulic a náměstí; *RES ECONOMICA* – ulice a náměstí bez významných staveb; *CIVITAS* – skutečné město (Léon Krier)



- **Obrázek 46:** Grafické znázornění vztahů mezi venkovní kvalitou a venkovními aktivitami. Zvýšení venkovních kvalit posiluje především volitelné aktivity. Zvýšení úrovně aktivit pak podstatně povzbuzuje růst aktivit společenských (Jan Gehl)



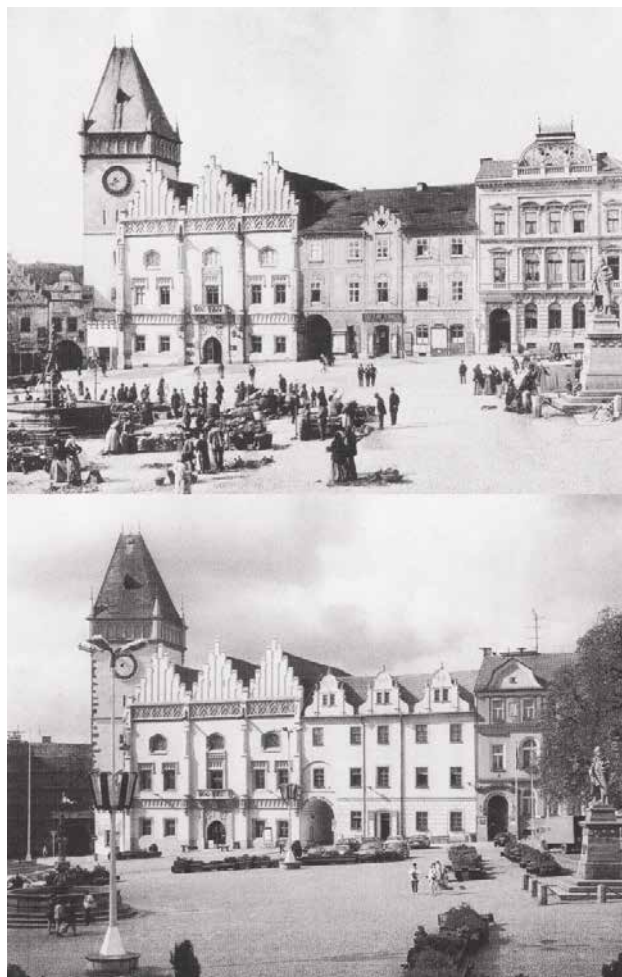
- **Obrázek 47:** Ludwig Mies van der Rohe: Národní galerie, Berlín (šedá zóna dle Veselého)



- **Obrázek 48:** *Mnichovice – veřejné prostory dnešních suburbií nebývají atraktivní (Pavel Hnilička)*



- **Obrázek 49:** *Náměstí v Táboře 1898 a 1998*



- **Obrázek 50:** *Pohled na prostor z Piazza Rivolta del 26 Giugno 1937 směrem k Piazza Fasci dei Lavoratori a Piazza Monti di Gibellina (Jan Gehl)*

