

nyšlenky vídeňského projekčního atelié-  
(Plzeň 1898–1902, Pardubice, 1907–09)  
aha-Vinohrady, 1904–07). Významným  
ivadelní architekturu 19. století byla sku-  
dla se stala důležitým článkem urbanis-

změnu v koncepci divadelních budov  
mní hnutí inspirované skladatelem Ri-  
erem, které zahrnovalo dosavadní dělení  
í s řetězci lóží a proklamovalo jednotný  
novém půdorysu. Ten měl koncentrovat  
ika ke scéně, pozornost neměl rozpty-  
str, který byl hluboko ponořený a vůči  
rytý. Tuto představu naplňoval už ne-  
jekt Gottfrieda Sempera pro festivalové  
hově (1864–67), jehož myšlenky byly pak  
ayreuthském Festspielhausu od stavitele  
da (1872–76) a následně v díle Maxe Litt-  
hovském Prinzregententheater, 1900–01,  
n Schillerově divadle, 1905–06). Nejvý-  
lostí v divadelním stavebnictví dalších let  
ý Großes Schauspielhaus (1919) projek-  
elziga, kde se do parteru pro 3 000 divá-  
iště trojitou předscénou ve snaze prolomit  
o obrazu a vnést jevištní akci i do audito-  
vzor měl i určité nevýhody pro kapacitně  
yužití dané plochy. Zpravidla se jim čelilo  
ednotného, ale dvoj- nebo i trojetážového  
amfiteátru (příkladem prvého může být  
il-Oper O. Kaufmanna, 1924, zemské di-  
ě od F. Lippa a W. Rotha, 1938, nebo new-  
dovo divadlo J. Urbana a T. W. Lamba).  
cích návrhů přinesla mezinárodní soutěž  
Rostově na Donu (1936), realizován byl  
I. A. Žukova a V. G. Gelbfreicha, v němž  
ložený sál na kruhovém půdorysu nazna-  
naplno se pak projevil v pěticipé dispo-  
ého Divadla Rudé armády (1940). Měst-  
Malmö (E. Lallerstedt, S. Lewerentz a D.  
) svým širokým amfiteátre a variabilní,  
lediště vysunutou předscénou je naopak  
ndence, která se hojně uplatní později.

divadelní architektury patří i nerealizované  
chž nejproslulejší je *\*totální divadlo* Wal-  
27) – amfiteátr umístěný v sále eliptického  
edu otočnou kruhovou část s další malou  
ou, a tak lze pohybem těchto prvků měnit  
storu (od klasického až ke dvěma proti sobě  
1 amfiteátrům s hrací plochou uprostřed).  
divadelní architektury 20. a 30. let jsou nej-  
nerealizované práce z projekčních soutě-

ží na novostavby divadel v Ostravě, Olomouci a Praze  
(1920–22) a Brně (1936). Mezi provedenými stavbami té  
doby představují velmi dobrý standard divadla Jindřicha  
Freiwalda v Hronově (1928–30), Chrudimi (1931–34)  
a Kolíně (1937–39).

Příznačným rysem divadelních staveb po 2. světové  
válce se stal široký a nepřiliš hluboký amfiteatrální tvar  
hlediště, zpravidla dvouetážový (opera v Kolíně nad Rý-  
nem W. Riphahna, 1957), ale i trojetážový (městské diva-  
dlo v Bazileji Felixe Schwarze a Rolfa Gutmanna, 1975).  
V londýnském Barbican Theater (autorů Chamberlina,  
Powella a Bona, 1965–82) jsou nad parterovým amfite-  
átre navrženy dokonce tři mělké balkóny se strmě kle-  
sajícími postranními rameny. Dílčími rekonstrukcemi  
byly upraveny i některé starší budovy, např. v newyor-  
ském Bam Majesticu byl strážlivě konstruovaný amfite-  
átr vložen do zchátralého a poněkud morbidně zakon-  
zervovaného štukového interiéru z počátku 20. století  
(autoři Hardy, Holzman, Pfeiffer, 1987). Postranní lóže  
z nových projektů prakticky vymizely a jakousi reminis-  
cencí na ně jsou oddělené, výrazně se svažující a krát-  
ké řady k jevišti orientovaných křesel nesoucí tribunky,  
těsně na sebe nakupené v hamburské Opeře (G. Weber,  
1953–55) do sestavy tzv. vlaštovičích hnízd; v berlínské  
Deutsche Oper sestupující ve čtveřicích podél bočních  
stěn; v Kasselu (P. Bode a E. Brundig, 1955–59) zavěšené  
po obvodu obloukového půdorysu, v Bonnu (K. Gessler  
a W. Beck-Erlang, 1961–65) v rytmickém výškovém od-  
stupnění mezi pilíři v pozadí sálu.

Tendence k prolomení tradičního portálu a hře na  
předscéně je platná už dlouho. Zejména v Británii se pro-  
sádilo budování prostorů, kde je do oblouků amfiteátru  
vlozeno nezarámované hrací pódium a kde je splynutí  
hlediště a jeviště zvláště výrazné (např. nottinghamský  
Playhouse P. Mora, 1961–63, Leicester-Haymarket,  
1970–73, londýnské Královské Národní divadlo „The  
Olivier“ D. Lasduna, 1976, ipswichské Wolsley Theater  
R. Hama, 1979). S tím patrně souvisí také repliky alžbě-  
tinských divadel ve Stratfordu (1986) a v londýnském  
Globu (1995). Ještě radikálnější inscenační koncepce, po-  
zorovatelná již od pařížského Théâtre en Ronde (1954),  
pak dala vzniknout centrálním divadelním prostorům  
s plochou pro hru uprostřed, jako je např. divadlo v Man-  
chesteru vestavěné do staré burzovní haly (L. Bernstein,  
1973–76) a pobočná scéna městského divadla ve finském  
Lahti (P. Salminen, 1980).

Zvláštním typem divadelního prostoru jsou tzv. stu-  
diové scény vznikající ve značném počtu během druhé  
poloviny 20. století. Architektonické projektování v prav-  
vém slova smyslu je tu co nejzdrženlivější: jde v podsta-  
tě o perfektní inženýrský základ, na němž a s využitím

jehož flexibilních možností pak sami inscenátoři řeší  
zvolený tvar prostoru, funkce jeho komponent a vztahy  
mezi nimi. Průkopnická v tomto směru byla malá scé-  
na mannheimského Národního divadla (1957), příklady  
z 80. let jsou berlínská Schaubühne (J. Sawade), Intimní  
divadlo v Helsinkách (P. Piha), londýnský Half Moon  
(F. Beigel a druzi), studiový prostor v komplexu kul-  
turních zařízení na mnichovském Gasteigu (C. F. Rave,  
E. Rollenhagen, G. Lindemann, G. Grossmann) nebo  
Jacques Brel Hall v Champs-sur-Marne (P. Bouchain  
a J. Harari).

V řešení vnější architektury zůstávají ojedinělými de-  
monstracemi opera v Sydney (Utzon a kol., 1957–73)  
s vyzývavým shlukem betonových „lodních plachet“,  
nebo naopak askeze Niemeyerova vychýleně komolého  
kužele, skrývajícím divadelní sál v Le Havru (1982) či  
groteskní stylizace antické masky na průčelí dramatic-  
kého divadla ve Fort Wayne (USA; L. I. Kahn, 1973).  
U většiny ostatních budov představuje exteriér strážlivý  
obal vnitřní dispozice, někdy prosklením čelní stěny zá-  
měrně navozuje komunikaci s exteriérem (např. paříž-  
ské Théâtre National de la Colline V. Fabrea, J. Perroteta  
a A. Cattaniho, 1982–88, edinburghská přístavba k festi-  
valovému divadlu, The Law and Dunbar-Nasmith Part-  
nership, 1994).

V poválečné divadelní architektuře na území České re-  
publiky jsou hlavními objekty klasického typu Janáčko-  
vo divadlo v Brně (O. Oplatek a V. Zavřel, 1960–65), MD  
ve Zlíně (M. Řepa a F. Rozhon, 1957–67) a MD v Mos-  
tě (I. Klimeš, 1979–85). V 60. letech vzbudil J. Brehms  
pozornost exteriérovými scénami – otočným hledištěm  
v krumlovském zámeckém parku a proměnným amfite-  
átre na nádvoří hradu Karlštejna. J. Smetana, J. Louda,  
T. Kulík a Z. Stýblo vytvořili 1991 na pražském výstavišti  
pětietážní kruhové divadlo Spirála, určené pro nadhle-  
dově vnímané inscenace, pražské divadlo Archa (1992–  
94) je vhodně řešenou studiovou scénou podle projektu  
M. Meleny a I. Plicky. Nerealizováno však zase zůstalo  
množství kvalitních prací z četných soutěží, stejně jako  
důmyslně řešený projekt variabilního sálu pro Laternu  
magiku, na němž počátkem 80. let pracovali pod vede-  
ním Josefa Svobody K. Koutský, J. Kozel a J. Smetana.  
jih

► Streit, A.: *Das Theater*, Wien 1903; Werner, E.: *Theaterge-  
bäude*, Berlin 1954; Kindermann, H.: *Bühne und Zuschauer-  
raum*, Wien 1963; Hoffmann, H.-Ch.: *Die Theaterbauten von  
Fellner und Helmer*, München 1966; Moulin, D. C.: *The Develop-  
ment of the Playhouse*, Los Angeles 1970; Tidworth, S.: *Thea-  
tres – An illustrated history*, London 1973; Schau, B.-P.: *Das  
Prinzregententheater in München und die Reform des Theaters*

*um 1900*, München 1987; Lajcha, L.: *Pohyb divadla*, Bratisla-  
va 1989; Svoboda, J.: *Tajemství divadelního prostoru*, Praha  
1990; Mulryne, R. – Shewring, M.: *Making space for the thea-  
tre*, Stratford 1995; Hilmera, J.: *Česká divadelní architektura*,  
Praha 1999.

## DIVADELNÍ KRITIKA

(angl. *theatre review criticism*, franc. *critique dramatique*,  
něm. *Theaterkritik*) je zvláštním případem kritiky umě-  
lecké; její zvláštnosti vyplývají z modálně genetického  
a funkčního specifika divadla – tedy z nezachytitelnosti,  
neopakovatelnosti a tranzitornosti divadelního artefak-  
tu (→divadelní představení) a z →divadelnosti vůbec.

S →teatologií má divadelní kritika částečně společ-  
ný předmět a do značné míry i nástroje, liší se však svou  
metodologií a dominantní funkcí. Pro divadelní vědu  
je kritika jedním z pramenů poznání divadla, zatímco  
teatologie je metodologickým a terminologickým zá-  
zemím (jakýmsi paradigmatickým pozadím) každé kri-  
tické práce. Dějiny divadla ukotvují kritiku axiologicky,  
teorie divadla ji vybavuje pojmoslovím a analytickou  
technikou. Divadelní kritika je tedy součástí teatologie  
jen případným zobecňujícím přesahem (není její disci-  
plinou jako historie-a-teorie), vždy je ale součástí jejího  
předmětu.

Už divácké reakce při představení a těsně po něm  
mají charakter zpětné vazby a jsou kritikou svého dru-  
hu. Další divadelní kritika tuto zpětnou vazbu rozhojňu-  
je, zkvalitňuje, odborně reflektuje, fixuje a šíří. Kritikou  
díla se tedy může stát každý hodnotící soud. Divadelní  
kritikou v užším smyslu pak rozumíme kritiku odbor-  
nou, kvalifikovanou – neveřejnou i zveřejňovanou (ta  
první je určena především producentům děl, ta druhá  
především jejich konzumentům). Neveřejnou kritiku  
si může zjednat i divadlo samo, popř. jeho zřizovatel  
(např. 1948–89 fungovalo u nás v tomto smyslu hodno-  
tící oddělení pražského Divadelního ústavu, které vypra-  
covalo hodnocení inscenací pro ministerstvo kultury).  
Konečně je tu i možnost, že si odborník píše soukromé  
kritiky de facto pro svůj vědecký archiv. V nejužším  
smyslu se kritikou rozumí texty zveřejňované, a to pře-  
devším v periodikách.

Kritik je jakýmsi odborným divákem, a měl by se pro-  
to obracet především na své spoludiváky, stávající i po-  
tenciální. Kritik může svou interpretaci napomoci tomu,  
aby jeho čtenáři představení lépe pochopili, jeho soud  
ale zůstává pouze subjektivní. Stejně jako každá umělec-  
ká kritika má i tato vedle jiných též funkci doporučení či  
naopak varování.

Divadelní kritika má s kritikou každého bezprostřed-  
ně prezentovaného umění (→performance) společně

specifikum založené na tom, že jakkoli je v pozadí pouze jedno umělecké dílo (inscenace), artefaktů je tolik, kolik je provedení (představení), přičemž každý z nich je jedinečný.

V divadle se publikum svými reakcemi podílí na představení a jedním z bazálních úkolů kritiky je tento kontakt popsat a zhodnotit. Je též důležité, aby čtenář kritiky věděl, ke kterému konkrétnímu představení se text vztahuje. (Určité fenomény jsou samozřejmě invariantní, např. text, aranžmá pohybu, svícení, playback, scénografie atd., nikoli však např. herecké výkony nebo právě kontakt s publikem.)

V evropské tradici se píše kritiky nejčastěji z → premiér, což představuje výhodu pro tvůrce, jehož kritika může inspirovat k další práci na inscenaci. Situaci pak mohou problematizovat tzv. druhé, popř. i třetí premiéry (→ alternace). Kritika premiéry je jako informace výhodná i pro potenciální návštěvníky divadla. Důležité je, aby byl kritický text zveřejněn co nejdříve po napsání. (Je-li inscenace na repertoáru delší dobu, což je dokladem úspěchu u publika, kritik by měl zaregistrovat, jak se dílo vyvíjí.)

Nevýhodou premiérových kritik je, že tato představení jsou často nestandardní. Inscenace je neusazená a neozkoušená a premiérové publikum bývá nadprůměrně vstřícné. Reprezentativnější je proto recenze z počátečních repríz. Ankety a tzv. kritické žebříčky, uveřejňované pravidelně některými periodiky (u nás např. Divadelními novinami), nejsou zcela legitimní, protože soudy jednotlivých kritiků se týkají různých představení dané inscenace. (Výjimkou je „žebříček“ účastníků festivalu, tam byli všichni zpravidla svědky téže kreace.)

Na rozdíl od neteatrálních (*non-live*) uměleckých děl setkává se divadelní kritik s artefaktem, který probíhá v nevratném čase. Může sice být předem připraven, např. znát inscenované drama, ale je závislý na aktuálním zážitku. Výhodou divadelního kritika je naopak skutečnost, že se s artefaktem nestřetává v dvojčlenném vztahu (oproti kritice literární, výtvarné, případně i hudební a kinematografické, kde může jít o individuální vnímání díla).

Kvalitně probíhající interakce jeviště a hlediště (→ kontakt) je pro kvalitní představení podmínkou nutnou, leč nikoli dostačující. Publikum může být totiž uspokojováno i uměním podbízivým či mravně sporným. Neuspěje-li jevištní dílo u publika, představení se nezdařilo, jakkoli chyba nemusí být ani na jedné straně (může tu být i objektivní bariéra, např. jazyková). Uspěje-li, musí kritik posoudit, zda se tak stalo umělecky regulárními prostředky. (O představení, které bylo odmítnuto publikem, nelze hovořit jako o dobrém představení; je ale

možné záporně hodnotit i takové představení, kterým bylo publikum nadšeno.)

Každá umělecká kritika má charakter predikce – kritik jako by předvídal budoucnost, která mu dá později za pravdu. Základní úspěšnost kritika lze tedy s odstupem času měřit poměrem pravdivých a mylných soudů. (Proto je kupř. za geniálního kritika považován Max Brod, kterému dala historie za pravdu v případech, kdy se většina ostatní kritiky mylíla.)

Situace divadelní kritiky je ovšem zvláštní, protože budoucnost již nemá hodnocená díla k dispozici. Často se v umění stává, že tvůrce, nepochopený kritikou ani veřejností, je oceněn až po čase, nebo vynikajícího tvůrce pochopí jen menšina. Tyto případy v divadle možné nejsou, uznání tvůrce se zde projevuje především přítomností konzumentů. Proto se také v divadle jen ojediněle setkáváme se vznikem nových uměleckých slohů či směrů (výjimku tvoří např. romantická premiéra Hugo-va dramatu *Hernani* či první dada-kabaret Voltaire, zal. 1916), s těmi totiž začínají spíše ty oblasti umění, které si mohou dovolit časovou prodlevu uznání. Z toho vyplývá i zvláštní odpovědnost divadelní kritiky vůči dějinám, protože kritika je jedním z nejdůležitějších pramenů divadelní historie. I když v posledních letech zásluhou možnosti videozáznamu klesla důležitost deskripce hereckých prostředků, scénografie, jevištního aranžmá atp., úloha záznamu a analýzy kontaktu díla s publikem neopadla. Z obdobných důvodů má divadelní kritika zvýšenou odpovědnost i k umělcům.

Dosud málo využívaný prostor pro kritiku poskytuje televize. V rozhlasu má divadelní kritika k dispozici pouze mluvené slovo, v tiskových médiích text mohou doplnit fotografie (ty ovšem téměř nikdy nejsou pořizovány z recenzovaného představení), ale v televizi by mohl mít kritik možnost svá tvrzení doložit kinematografickým záznamem nebo i nonverbální komunikací.

Hlavním úkolem divadelní kritiky je vyslovit hodnotící soud a zdůvodnit jej. To je charakteristika nejenom nutná, ale i postačující. Kritika ovšem může být sama vystavována kritice – polemice – kritik by měl být ve stejné zranitelné pozici jako umělec. Opravdová kritika není tedy pouze otázkou kvalifikace (poznávací schopnosti), je též problémem charakteru (odvahy k osobnímu nasazení) svého autora. Proto by ve svobodném a demokratickém režimu neměla být kritika anonymní ani pseudonymní. pp

► Brod, M.: *Život plný bojů*, Praha 1967; Černý, V.: *Co je kritika a k čemu je na světě*, Brno 1968; Hořínek, Z.: Kritický paradox, in *Divadelní revue* 2001/4; Lopatka, J.: *Předpoklady tvorby*, Praha 1991; týž: *Co je a co není kritika*, in *Literární noviny*