

## POHYBLIVOST, DOČASNOST, RECYKLACE – NOVÉ TRENDY V ČESKÉ DIVADELNÍ ARCHITEKTUŘE PO ROCE 1989\*

VOJTĚCH POLÁČEK, VÍT POKORNÝ



**Abstract:** Mobility, Temporality and Recycling – New Trends in the Czech Theatre Architecture after 1989.

The article deals with the latest trends in European, mainly in Czech theater architecture. In recent years, the permanent theatre buildings were built very rarely in Europe. By contrast, there are now so-called "pop-up theaters", reviving neglected places and spaces, and using recycled building materials. On the rise are also mobile theatres that can be easily transferred. The motivations for the development of these projects are numerous: respect for the environment, financial modesty, changes in operating and production models of contemporary theatre practice, effort for marketing visibility, etc. Concrete examples are presented in the following text to illustrate mentioned trends. The article places them in a broader historical context and looks for causes of their extraordinary popularity in the present.

**Keywords:** Theatre architecture, temporary architecture, pop-up theatres, mobile theatres, recycling, community culture

### Úvod

Divadelní oddělení Národního muzea, jehož pracovníci jsou autory tohoto článku, klade v posledních letech větší důraz na mapování současné české divadelní kultury. Následující text je prezentací výzkumu nejnovějších trendů v tuzemské divadelní architektuře: pohyblivosti, dočasnosti a recyklace.

Nárazovost uvádění dávala vzniknout provizorním divadlům odnepaměti. Ve starověkém Římě bylo například postaveno více než pět set divadel, která byla po splnění svého účelu stržena. Středověké náboženské<sup>1</sup> divadlo zase využívalo tzv. mansiony, dočasná jeviště umístovaná do chrámů a na náměstí. Zlom představuje renesance. Spolu s prestiží autorů tehdy stoupá prestiž uměleckých děl. Rozvíjí se umělecký trh. Umění je vytrháváno z původních, většinou náboženských vazeb a stává se autonomní ohraničenou „realitou“. Umělecká díla všech druhů jsou internována do různých typů formalizovaných voliér. Orální tradici nahrazuje tištěný text, prudce vzrůstá obliba závěsných obrazů v rámech. V divadle je obdobou rámu jevištní portál, spolu s oponou a foyer normativní prvek nově vznikajících stálých divadelních budov. Rodí se kukátkové jeviště, jehož

obliba kulminuje v 19. století. Z hlediska společenské prestiže divadlo dosahuje vrcholu. Naopak nejhlubší je v této době propast mezi diváky a divadelními tvůrci a často i mezi jednotlivými skupinami diváků. Obecenstvo, rozdělené podle příjmu či postavení do různých sekcí<sup>2</sup> hlediště, sleduje divadlo, které je vůči němu opevněné. Za příkopem orchestřiště se nalézá val zvýšeného jeviště. Na něm stojí mentální zábrana, tzv. čtvrtá stěna, požadavek maximální iluze, a tudíž nulové přímé interakce mezi herci a publikem.

Vedle kamenných budov kontinuálně existovaly nestandardní podoby divadel provizorních, ať už to byla jarmareční jevišťátka nebo rozměrnější dřevěné arény.<sup>3</sup> Prvky architektonické nestálosti reprezentují také tzv. showboats, plující divadelní sály, které od 30. let 19. století nabízely divadelní představení při březích amerických řek Ohio a Mississippi.<sup>4</sup> K výraznější diferenciaci divadelní architektury dochází s vlnou uměleckých experimentů konce 19. století. Snaha oprostit se od iluzivní estetiky vedla k řadě změn v dramatickém umění, které měly zpětný dopad i na uvažování o divadelních budovách. Proměny architektury byly motivovány také demokratizací společnosti, která se stávala sociálně propustnější a myšlenkově flexibilnější. Lehčí

\* Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2014/26, 00023272).

<sup>1</sup> Jednoduchá přemístitelná jeviště byla typická také pro divadlo svěštějšího rázu, které se od starověku vyvíjelo paralelně s divadlem náboženským – mimus, atellána, středověká fraška, aj.

<sup>2</sup> Přízemí, lóže, balkon, galerie.

<sup>3</sup> Takové arény byly typické již pro Londýn alžbětinské doby. Svůj vrchol však zaznamenaly v 19. století. Vznikaly tehdy na periferiích, ale výjimečně i uvnitř (pražská Bouda) měst. Budovy stavěné za hradbami města měly často řešit pokles návštěvnosti v letních měsících. Skloubila se tak záliba měšťanstva v cestování na „venkov“ s divadelním podnikáním. Řada významných arén vyrostla i v českých zemích, jako např. Pištěkovo lidové divadlo nebo Švandova Aréna na Smíchově. Viz např. Alfred JAVORIN, *Pražské arény: Lidová divadla pražská v minulém století*, Praha 1958.

<sup>4</sup> „Roku 1831 si anglický herec William Chapman (1764–1839), který se přistěhoval do Spojených států roku 1827, upravil prám, na němž dával divadelní představení a plavil se přitom po proudu Ohia a Mississippi z Pittsburgu až do New Orleansu. Ale když prámy dojezdy do cíle, musely se bohužel nechat na místě. Teprve od roku 1836 se používalo parolodí, které se mohly vrátit proti proudu, takže vlekly showboats tam i zpět. Showboats byly ohromně praktické, protože umožňovaly kočovným společnostem brát si s sebou dobře zařízená divadla, kdekoli byla splavná řeka.“ Oscar BROCKET: *Dějiny divadla*, Praha 2001, s. 452–453.

žánry, jako například kabarety, se rozvíjely v méně okázalých, nedivadelních prostorách – ve společenských sálech či v hospodách. V případě divadelních novostaveb se začalo prosazovat amfiteatrální hlediště bez postranních lóží, jehož průkopnické příklady reprezentuje Festivalové divadlo v Bayreuthu (Gottfried Semper, Richard Wagner, Otto Brückwald; 1872–1876), Divadlo prince regenta v Mnichově (Max Littmann, 1900–1901) u nás Lidové divadlo Uranie v pražských Holešovicích (Osvald Polívka, 1903).

V první polovině 20. století také vrcholí obliba přírodních amfiteátrů, inspirovaných starověkou řeckou praxí. Divadlo se v této době chápe i různých nedivadelních prostor, které pro svoje potřeby adaptuje. U řady průkopnických projektů tohoto typu stojí postava rakouského režiséra Maxe Reinhardta. V roce 1913 inscenuje ve víceúčelové „Hale století“ (Max Berg, 1911–1913) ve Vratislavi Hauptmannovu „Slavnostní hru v německých rýmech“. Mezi léty 1918–1919, v době, kdy je ředitelem berlínského divadla Großes Schauspielhaus, pro něj adaptuje architekt Hans Poelzig budovu, která původně sloužila jako nákupní hala a později jako cirkusová aréna (působily zde cirkusy Renz a Schumann). Do experimentů s netradičním prostorem se mezi léty 1920–1937 pouští také v rámci Salzburského festivalu. Divadlo tu uvádí na náměstí, v kostele, na zámku či v bývalých jízdárnách.

Avantgarda rozvíjí do důsledku myšlenku divadelního gesamtkunstwerku. Divadelní budova má organicky srůstat s divadelním dílem. Přestává být posvátným chrámem národní kultury, autonomním uměleckým dílem, přímočaře vyjadřujícím společenské a politické ambice svých budovatelů. Stává se spíše souborem technických řešení nutných k uskutečnění představení. Nesmí divadlo omezovat. Musí být variabilní tak, aby uspokojila požadavky různých režisérů a inscenací, i ve smyslu svého využití pro širší okruh kulturních a vzdělávacích aktivit (projekce, výstavy, přednášky). Představy universálních a snadno proměnitelných sálů, kladoucích většinou diváky doprostřed umělecké akce, se promítly do dobových teoretických textů<sup>5</sup> i nerealizovaných architektonických návrhů.<sup>6</sup>

Ve své radikální podobě se myšlenky avantgardy do podoby realizované divadelní architektury příliš neotiskují. I během 2. poloviny 20. století převažují divadelní novostavby s kukátkovými jevišti, eventuálně se objevují variabilní halové<sup>7</sup> prostory. Představa multifunkčních kulturních

zařízení se promítá do masového rozšíření tzv. kulturních domů. Radikálnější experimenty s divadelním prostorem pokračují mimo hlavní proud kultury. Tzv. druhá divadelní reforma<sup>8</sup> chce obrodit rituální kořeny divadla, propojit jeviště s hledištěm, přičemž onu duchovní matérii jevištního obřadu má dotvářet i samotná budova divadla svou prostorovou neuspořádaností. K divadelním produkcím jsou adaptovány kavárny, opuštěné tovární haly nebo veřejné parky.<sup>9</sup> Snaha prolamovat bariéru mezi diváky a herci vede k rozvoji profesionálního<sup>10</sup> divadla komunitního charakteru.

To, co bylo dříve doménou experimentujících umělců na okraji zájmu širší veřejnosti, stalo se na přelomu tisíciletí běžným standardem. Jednoduché adaptace nedivadelních prostor, dočasné divadelní stavby a divadla jednoduše přemístitelná se stávají běžnou součástí divadelní infrastruktury. Daří se pouličnímu divadlu a site-specific projektům. Důvody razantních proměn v oblasti divadelní architektury jsou umělecké (variabilita nebo naopak unikátnost použitých prostorů), provozně-ekonomické (nižší náklady, nerpertoárové provozní modely divadel, snaha o marketingové zviditelnění, proměna spotřebitelských návyků), ale také ideologické (obroda komunitního charakteru umění, ekologie). Podstatná je také celková proměna ducha doby. Současnost neholduje hodnotové ani časo-prostorové stabilitě. Filozof Zygmunt Bauman ji proto označil jako „tekutou“.<sup>11</sup> Zatímco předchozí epochy se snažily roztavit zaběhnuté morální, estetické a politické normy, aby je tzv. „přetavily“ do nových dominantních forem, přítomná doba vyzývá společnost k permanentní kapalnosti.<sup>12</sup>

Zmíněné nové architektonické formy a motivace jejich vzniku se pokusíme sledovat na příkladech současné divadelní architektury z evropského a zejména českého prostředí.

## Divadelní architektura expandující

České divadelní architektuře po roce 1989 dominují adaptace. Divadlu slouží prostory různého původního účelu – např. tělocvična (Dejvické divadlo, Praha, 1992), kanceláře (Divadlo Kámen, Praha, 2007), půda (Divadlo (až) na Půdu Klubu Cross, Praha, 2008) či kino (Studio Hrdinů, Praha 2011).

Výraznému zájmu se těší autentické prostory sklepů.<sup>13</sup> Hlavním důvodem pro vznik komorních sklepních divadel jsou nízké pořizovací a provozní náklady, roli může hrát

<sup>5</sup> Enrico Prampolini ve svém článku *Futuristická scénografie (Manifest futuristické scénografie)* z roku 1915 ale i při jiných příležitostech píše, že divadlo je „otrokem zarámování a zorného úhlu promítaného zprůma“, a volá po „elektrodynamické mnohodimensionální architektuře světelných elementů“, po architektuře, která by zprostředkovávala „nekonečné množství zorných úhlů a vzruchů scénického dění“ a umožňovala „sférické rozpětí plastických kulis“. Vizi obdobné pohyblivé architektury – plastiky nabízí ve své studii *Dynamicko-konstruktivní systém sil* z roku 1922 také László Moholy-Nagy a János György Kemény. Enrico PRAMPOLINI, *Scenografia futurista*, in: La Balza futurista I, 3, Messina, 12. května 1915.; Gino GORI, *Prampoliniho Magnetické divadlo*, in: Horizont – revue současné kultury v Československu I, říjen 1927, s. 137.; László MOHOLY-NAGY, János György KEMÉNY, *Dynamisch-konstruktives Kraftsystem*, in: Der Sturm, 5. 12. 1922, s. 186.

<sup>6</sup> Walter Gropius, Erwin Piscator: *Totální divadlo (1927)*, u nás Josef Chochol, Jiří Frejka: *Osvobozené divadlo (1927)*.

<sup>7</sup> U nás např. Divadlo Disk (Karel Hubáček, Jiří Hakulín; 1996–1998) či adaptace Divadla Archa (Miroslav Melena 1992–1994).

<sup>8</sup> Druhá divadelní reforma je spojená se jmény jako Jerzy Grotowski (Teatr Laboratorium), Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil) nebo Julian Beck (Living Theatre).

<sup>9</sup> Viz Kazimierz BRAUN, *Druhá divadelní reforma*, Brno 1993.

<sup>10</sup> Komunitní charakter amatérského divadla je věcí samozřejmou.

<sup>11</sup> Viz Zygmunt BAUMAN, *Tekutá modernost*, Praha 2002.

<sup>12</sup> Neexistuje většinově přijímané hodnotové měřítko či estetický kánon. V architektuře tuto tzv. postmoderní optiku nejlépe teoreticky podchytil významný americký stavitel Charles Jencks (1939), který místo funkcionalistické účelnosti modernistických směrů začal hledat inspiraci v neuspořádanosti přírody, její přebujelé ornamentálnosti, kombinaci stylů, barev a tvarů. Charles JENCKS, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York 1977.

<sup>13</sup> Do podobných míst zavítalo české divadlo i v období komunismu. Jednalo se však spíše o výstřelky alternativní kultury, která se ukryla nebo byla zahrána do méně viditelných zákoutí. I odtud však byla vyháněna, jak ilustruje případ Divadla Orfeus Radima Vašínsky, které obývalo jako jeho první provozovatel mezi léty 1967 a 1971 malostranský sklep, překřtěný roku 1971 na Rubín.

i akustická izolovanost, umožňující do programu nasazovat vedle divadla i hudební produkce, po umělecké stránce láká intimita – blízkost divákům, po marketingové pak může být žádoucí určitý punc alternativy – undergroundu. Nebylo by účelné všechna sklepní divadla vyjmenovávat a analyzovat. Jen v Praze jich v poslední dekádě funguje nebo fungovalo nejméně deset.<sup>14</sup> Cílí na různé skupiny diváků a nepředstavují ucelený kulturní fenomén.

Výraznější dopad mají vzhledem ke své kapacitě a rozlehlosti adaptace průmyslových objektů. Stále častěji se prosazují multifunkční volnočasová centra, pro která jsou konverze industriálních lokalit ideální příležitostí. Řada takových center si klade za cíl poskytovat prostor alternativnímu umění a životnímu stylu. Například sociálně-kulturní centrum Johan, sídlící v hale plzeňského nádraží Jižní předměstí vyjadřuje tyto ideje již svým názvem: „Co je JOHAN? Jednání – Odvaha – Hra – Angažovanost – Nezávislost“.<sup>15</sup>

Vzhledem ke své rozsáhlosti se však musí popisované projekty často pokoušet oslovovat i širší veřejnost. Jejich služby, včetně těch divadelních, proto v mnoha případech vycházejí vstříc požadavkům trhu. Dojem alternativy přináší spíše architektura. Dramaturgie často cílí směrem k zábavnímu umění a nasazuje mediálně známé tváře. Typickým příkladem tohoto směřování je dramaturgie pražského klubu La Fabrika, která vedle lehčích komediálních kusů (Lordi, Krasavice interkontinentální, Federer – Nadal aj.) zahrnuje třeba i televizi přenášenou talk show Michala Suchánka a Richarda Genzera. Nebylo by ovšem namístě nahlížet na tuto problematiku optikou umělecké kritiky. Dalece totiž přesahuje oblast divadla, je spíše problematikou urbanistickou. Projekty mamutích multifunkčních center – např. Spinnerei (Přádelna) v Lipsku, Kulturbrauerei (Kulturní pivovar) v Berlíně, nebo severomoravská Dolní oblast Vítkovice,<sup>16</sup> ožívují zchátralé plochy (tzv. brownfields) velikosti celých obcí. Jsou městy ve městě, obsahují cími nejen divadla, galerie a kluby, ale také školky, sportoviště, hospody či byty. Není nijak překvapivé, že za těmito projekty většinou stojí bohatý investor a provoz se řídí tržními mechanismy. Výmluvným příkladem je berlínské společenské centrum Kulturbrauerei.<sup>17</sup> Bývalý pivovar rozkládající se na ploše více než 25 tisíc m<sup>2</sup> byl za pomoci berlínské radnice (subvence přes 50 milionů eur) na konci 90. let přebudován na prostor nabízející širokou paletu kulturních zážitků. V podstatě se jedná o obdobu nákupního centra. Namísto konfekce se tu ovšem nabízí kultura s příděchem alternativy. Divadelní a koncertní sály, čítárna a půjčovny kol postupem času doplnilo fitness centrum nebo multikino. Současným vlastníkem Kulturbrauerei je vlivná developerká firma TLG IMOBILIEN. Tím nechceme iniciativu, která vdechla nový život zpustlému městskému prostoru, očerňovat, jen je třeba upozornit na symptomatický fakt, že se nejedná pouze o veřejně prospěšný projekt, ale také



Mjolk, Divadlo Šnek, Street for Art 2012, archiv studia

o promyšlené podnikání, motivací pro jeho vznik není pouze obecné blaho, ale také finanční zisk.

Divadelní architektura otevřená v souvislosti s konverzí industriálních objektů není na rozdíl od svého kontextu ničím příliš novátorská nebo překvapivá. Většinou se jedná o variabilní divadelní haly. Na úvod této práce bylo však nutné tento zásadní trend v české i světové divadelní architektuře zmínit. Přejdeme nyní k uchopitelnějšímu a zároveň současnějšímu trendu – k divadlům dočasným.

## Dočasné, recyklované a recyklovatelné divadlo

Nejviditelnějším českým příkladem dočasné divadelní architektury byla jednoduchá montovaná divadla, která stála v rámci projektu pražského Národního divadla Bouda na Ovocném trhu (Petr Matásek, 2003,<sup>18</sup> Daniel Dvořák, 2004) a na piazzetě mezi historickou budovou a Novou scénou (Luboš Svoboda, 2006 a 2007). Nápaditým prostorovým konceptem mezi nimi vynikala stavba pro 144<sup>19</sup> diváků z roku 2006, založená na funkčním využití tvarů písmen N a D pro objemy hlediště (N) a jeviště (D). Boudy, jejichž základem byly lešenářské konstrukce, po skončení uvádění společnost Skanska, hlavní partner akce, demontovala a opětovně použila jinde. Hlavním a proklamovaným<sup>20</sup> cílem projektů Bouda byla snaha nového šéfa činohry Michala Dočekala nasazovat dramaturgicky odvážnější inscenace<sup>21</sup> a realizací netradičního projektu získat na konci divadelní sezóny pro Národní divadlo mediální pozornost. Stimuly pro realizaci projektů Bouda tedy byly zejména umělecké a marketingové. Ekologické (recyklace) a sociální (intervence do veřejného prostoru) motivace, které jsou přítomny v ideovém pozadí řady nejsoučasnějších projektů podobného typu, zde byly přítomny jen stopově.

Příklady ekologické a společensky angažované dočasné divadelní architektury vzniká dnes celá řada. Recyklovatelná Bouda – Shed byla nedávno postavena před londýnským

<sup>14</sup> Např.: Prostor Underground, Studio Švandova divadla, Krytové divadlo Orfeus, Harold, H2O, Potrvá, aj.

<sup>15</sup> Viz <http://www.johancentrum.cz/johan/o-nas.html>

<sup>16</sup> Roku 2012 byl ve Vítkovicích otevřen multifunkční sál pro 1500 diváků (Josef Pleskot), vytvořený z bývalého plynojemu.

<sup>17</sup> Viz <http://kulturbrauerei.de/>

<sup>18</sup> Doprovodná akce Pražského Quadriennale 2003.

<sup>19</sup> *Projekt Bouda IIII – Tiskové informace Národního divadla*, s. 2, <http://www.narodni-divadlo.cz/uploads/assets/cd74ba39576b4ab19af636058fcd3e5.pdf>, (4. 9. 2014).

<sup>20</sup> Například zde: *Zpráva o činnosti a hodnocení Národního divadla*, s. 10., <http://www.narodni-divadlo.cz/uploads/assets/b2ba91213b924057a0515e0ff4a4a24e.pdf>, (4. 9. 2014).

<sup>21</sup> Např. Heiner Müller: *Hamlet-stroj* (2003), Viliam Klimáček: *Hypermarket* (2004), Iva Klestilová: *Hrdinové* (2006).

Královským divadlem, aby kompenzovala provozní výpadek rekonstruované třetí scény Dorfman Theatre.<sup>22</sup> Navrhl ji studio Haworth Tompkins architects<sup>23</sup> ve spolupráci s divadelně konzultantskou společností Charcoalblue. Za převažující materiál bylo zvoleno znovupoužitelné dřevo, šetrné k přírodě byly také čtyři nárožní věže, sloužily totiž jako prostředek pro přirozené odvětrávání. Stavba s variabilním hledištěm pro 225<sup>24</sup> diváků fungovala téměř rok a půl od jara 2013 do léta 2014.

Česká a anglická Bouda jsou projekty napojené na velké divadelní instituce, pracující s vysokými rozpočty a vytvářející servis profesionálním uměleckým souborům. Jedná se ovšem pouze o zpěněný povrch mohutné vlny. Vznik dočasných, ekologicky šetrných divadelních staveb iniciují i menší divadla či nejrůznější širěji zaměřené organizace působící v oblasti kultury a vzdělávání. Budovy z levných a opětovně využitelných materiálů, postavené často s minimálními rozpočty za pomoci dobrovolníků, v poslední době vznikají po celé Evropě. Jejich společným a určujícím rysem je snaha o dialog s místní komunitou.

Komunitní úloha divadla a kultury byla příznačná pro velkou část divadelní historie. Ve starověkém Řecku nebylo divadelní představení jasně ohraničeným uměleckým dílem. Skrze mytologické náměty her a jejich zařazení do programu náboženských slavností si ponechávalo statut obřadu. Strukturální otevřenost divadla podporoval také jeho komunitní charakter – těsný vztah mezi tvůrci a diváky, kteří se rekrutovali z jedné obce a jejichž statut se během slavností mohl proměňovat,<sup>25</sup> i specifická architektonická forma velkých kamenných divadel, nabízejících pohledy do volné krajiny. Komunitní charakter mělo i náboženské drama ve středověku či ochotnické divadlo v 19. a 20. století. Moderní profesionální divadlo a umění obecně komunitním do velké míry být přestalo, skrze obecně sdělná témata a vyjadřovací prostředky sledovalo globální tendenci „*udělat svým individuálním činem – tvorbou, svou existenci díru do světa*“<sup>26</sup> a zajistit umělci slávu a výdělek. Divadlo se vůči svému okolí uzavřelo nejen kamennou architekturou, ale také institucionálně – konstitucí stabilních tvůrčích týmů, tvořených vyškolenými tvůrci, vstupujícími do tzv. angažmá. Umění, obdobně jako sport, se stalo produktem, určeným k pasivní konzumaci, výrazy jako amatér, ochotník a diletant získaly přinejlepším komické<sup>27</sup> zabarvení.

Dnes je situace jiná. Téměř všechny divadelní aktivity, kterými se zabývá tato studie, mají komunitní charakter, ambici vytvářet či aktivizovat širší lidská společenství v místě svého působení. Účastníci uměleckých, ale třeba i vzdělávacích akcí, by se v ideálním případě měli do jejich průběhu sami aktivně zapojovat. Tvůrčího činu se v tomto

kontextu nedopouští pouze umělci, ale zejména producenti, iniciátoři a moderátoři kulturního dění, kteří dávají impulsy k proměnlivé činnosti jiných a vytvářejí pro ni podmínky. Namísto divadel vznikají produkční sítě, kulturní platformy apod., otevřené struktury, měnící často obsahovou náplň i personální složení.

Obdobně jako organizační struktura musí být otevřená a flexibilní i využívaná architektura.

Vlivným činitelem je v této oblasti skupina německých architektů a designerů Raumlabor Berlín, fungující od roku 1999. Jak napovídá název skupiny, prioritou je pro ni výzkum veřejného prostoru formou dočasných architektonických intervencí. V souvislosti se svojí prací skupina hovoří o vědeckém vývoji architektonické formy.<sup>28</sup> Prioritou je revitalizace zanedbaných a nevyužívaných městských prostranství. V dialogu se zástupci místních obyvatel a specialisty z jiných profesí vymýšlí Raumlabor dočasné recyklovatelné stavby – galerie, kavárny, hudební kluby, odpočinkové plochy, přednáškové sály a také divadla. Jejich nejvýznamnější realizací je v této oblasti Eichbaumoper z roku 2009. Jedná se o adaptaci zastávky metra Eichbaum mezi Essenem a Mülheimem v Porúří. Zastávka je téměř odřiznutá od světa, je totiž umístěna do prostoru mezi dálnicí A40 a dvě dálniční napojení silnice B1. Pomocí jednoduchých stavebních úprav (vestavění elevace na ostrůvek zastávky, drobná architektura sestavená z přepravních kontejnerů) vznikla otevřená divadelní scéna s barem, kavárnou, galerií a prostory pro přednášky a workshopy. Ve spolupráci s několika regionálními divadly se v Eichbaumoper během června a července 2009 uváděla trojdílná opera, čerpající ze zkušeností a zážitků místních obyvatel.

Tzv. „pop-up divadla“, oživující zanedbaná místa a prostory a využívající recyklovaný materiál, se v poslední době objevují na řadě dalších míst Evropy. Velké mediální pozornosti se dostalo londýnskému Jelly Fish Theatre (Koeberling & Kaltwasser, 2010), postavenému z přepravních palet, starých dveří apod. Mezi provizorní stavby kulturního zaměření patří také projekty britského studia Assemble – dočasné letní divadlo a kino pod dálničním nadjezdem v londýnské čtvrti Hackney Wick (2011) vytvořené z cihel, které po skončení projektu využila místní základní škola pro drobné stavební úpravy, a divadlo Theatre on the Fly (2012) v anglickém Chichestru, postavené převážně ze znovupoužitelných lešenářských trubek. Počítat mezi ně můžeme i dvě dočasné letní scény v estonském hlavním městě Talinu – budovu z balíků slámy pro divadlo NO99 (Salto architects, 2010) a otevřené letní jeviště<sup>29</sup> z opětovně využitých dřevěných latí, které sloužilo v létě 2011 Divadlu Rakvere (Kadarik Tüür Arhitektid, 2011).

<sup>22</sup> Dříve Cottesloe Theatre.

<sup>23</sup> Studio Haworth Tompkins architects se dlouhodobě zaměřuje na adaptaci původně nedivadelních prostor na dočasné divadelní a kulturní sály (Almeida Theatre, Gainsborough – Londýn 2000; Almeida Theatre, King Cross – Londýn 2001), zkušenosti však má i s trvalými adaptacemi (Egg Theatre – Bath, 2005, adaptace bývalého kina; Bush Theatre – Londýn, 2011, adaptace bývalé knihovny) či tvorbou otevřených přírodních divadel (letní scéna v Regent's Parku - Londýn, 2000 a 2012) a divadelních rekonstrukcí (Young Vic Theatre – Londýn, 2006; National Theatre Studio – Londýn, 2007, zkušebna; Ustinov Theatre – Bath, 2008; Everyman Theatre – Liverpool, 2013), <http://www.haworthtompkins.com/built.html>, (4. 9. 2014).

<sup>24</sup> <http://www.haworthtompkins.com/built/proj41/index.html>, (4. 9. 2014).

<sup>25</sup> „Z řad obce se rekrutovali ti, kteří byli producenti divadla, z řad diváků byla také losována porota, která nakonec rozhodovala o umístění autorů, choregů i herců“. Eva STEHLÍKOVÁ, *Antické divadlo*, Praha 2005, s. 101.

<sup>26</sup> Tomáš ŽIŽKA, *Předmluva*, in: Radoslava Schmelzová (ed.), *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific*, Praha 2010, s. 9.

<sup>27</sup> Některé české soubory - jako třeba Divadlo Járy Cimrmana nebo Divadlo Sklep - z přiznané amatérské, diletantské formy a jejího komického účinku vytěžily nebývalý úspěch a paradoxně se díky ní profesionalizovaly.

<sup>28</sup> „Research-based design – forschungsbasiertes Gestalten“, <http://raumlabor.net/statement/>, (4. 9. 2014).

<sup>29</sup> Jednalo se o architekturu sloužící jedině inscenaci. Projekt je proto více než skutečnou budovou divadelní scénografií.

Pro naše téma klíčové architektonické uskupení Raumlabor Berlín má prostřednictvím některých svých realizací a díky pedagogické činnosti svých členů na pražské VŠUP přímý vliv i na Českou republiku. Roku 2009 vytvořili v rámci druhého ročníku pražského festivalu Street for Art v Centrální parku Jižního města víceúčelovou nafukovací bublinu „Kitchen Monument“, určenou mimo jiné pro akci bar-beck-you, společnou sousedskou večeři s kulturním programem.<sup>30</sup> Experimentální dočasná architektura s komunitními ambicemi se od roku 2009 stala pevnou součástí zmíněného festivalu, za nímž stojí dva divadelní produkční David Kašpar<sup>31</sup> a Jiří Sulženko.<sup>32</sup>

„Tématem festivalu je lokální komunita... aktivace místních lidí, zejména dětí, skrze umění, ideálně divadlo, které je živé a kolektivní... Dočasné stavby jsou laboratoří, testovacím polem, které vytváří vztahy a kontakty.“<sup>33</sup> definuje hlavní cíle podobných intervencí David Kašpar. Jinde uvádí: „Snažíme se v lidech probudit zájem o místo... Téma vztahu k místu dlouhodobě řešíme... Invaze objektů na 10 dní dává návod, jak by to mohlo fungovat“.<sup>34</sup> Motivací je však pravděpodobně i protest proti tradičním kulturním zařízením ve smyslu budov i institucí. „Všichni brečej, že nejsou prachy na kulturu, na divadlo. Ale oni jsou. Ale sežerou je ty instituce. Sežerou je ty baráky – Jejich provozní a investiční náklady pohřbívají živou kulturu... Chybí divadelní infrastruktura – inkubátory, stagiony, kreativní shluky. Mladí divadelníci, kteří mají 10 let po škole, tak nemají možnost se uchytit...“, říká Kašpar.

Na bublinu Raumlaboru navázal v Centrálním parku v roce 2010 tzv. BLOX, třípatrová budova z prosklených přemístitelných modulů,<sup>35</sup> sloužící jako galerie a kavárna. V dalších letech pak festival Street for Art navázal spoluprací s architektonickým studiem Mjölck, jakýmijsi českými Raumlabor, kteří si získali pozornost mimo jiné<sup>36</sup> nelegální, ale veřejností velice oblíbenou<sup>37</sup> saunou (2010) na betonové plošině uprostřed liberecké přehrady Harcov.

Architekt Mjölck Daniel Baudis spolupracoval s Davidem Kašparem z festivalu Street for Art již na jednoduché adaptaci vojenského stanu pro Divadlo Vosto5, spočívající ve vytvoření baru a elevace z europalet. (Divadelní Stand'art, 2003). Roku 2011 pak Mjölck vytvořili pro Street for Art tzv. Zónu Ideal, revitalizující opuštěný prostor u zastávky metra



Marek Adamov (Truc sphérique), v pozadí rozestavěné divadlo S2, Žilina, 2009, foto archiv Truc sphérique

Opatov. Jednalo se o plochu z europalet o rozměrech 30 x 30 m, ke které byla přistavěna hala z lešení a netkané textilie, sloužící jako kavárna, ale zároveň i jako jeviště a zázemí pro divadelní, filmové či hudební produkce. Kulturní objekt plynule přecházel ve vnější prostor, jeho architektonická forma se tak stávala polemikou s modelem fungování tradičních kulturních institucí, „které neřeší co se děje za jejich dveřmi.“<sup>38</sup> Tomu odpovídala i kulturní náplň. Režisér Jiří Havelka pro Zónu Ideal připravil inscenaci „Život mezi budovami“, vzniklou na motivy knihy urbanisty Jana Gehla, která tematizuje problematiku veřejného prostoru.

Roku 2012 připravili Mjölck pro Street for Art projekt Divadla Šnek pro asi 150 diváků, které vzniklo u bezbariérového přístupu tvaru šneka, v prostoru přiléhajícím k zastávce metra Opatov. „Záměrně jsme zvolili nejhnusnější prostor vestibulu, který lidem sloužil jako neoficiální záchody. I z takového hnusného místa se může stát chytrou intervencí kulturní centrum.“<sup>39</sup> popisuje volbu místa David Kašpar. Spirálovitý šnek byl natřen načerveno, lokalitu doplnila drobná architektura z červených desek. „Šnek je předimenzovaný bezbariérový přístup, který ale vlastně nikam nevede... Je to součást nedokončeného urbanismu města. Stačí ovšem jen malý zásah a z té věci se stane něco jiného...“<sup>40</sup> popisuje koncept divadla Daniel Baudis. I v tomto případě

<sup>30</sup> Raumlabor působili také v Brně, kde roku 2011 ve spolupráci se studenty Fachhochschule Dortmund a Fakulty architektury VUT vytvořili dřevěnou letní scénu, tzv. Generator, který využíval moduly – dřevěná křesílka v rámových konstrukcích, a poskytoval tak širokou prostorovou variabilitu. <http://raumlabor.net/the-generator-brno-public-stage/>, (4. 9. 2014).

<sup>31</sup> David Kašpar je bývalým vedoucím Chodovské tvrze a bývalým programovým ředitelem KC Zahradka. V současnosti je ředitelem volnočasového centra Plechána na Černém mostě (adaptace bývalé kotelny) a koordinátorem kulturního centra Prádelna Bohnice (adaptace bývalé prádelny). Je také zakladatelem organizace Cirqueon, podporující rozvoj nového cirkusu v České Republice.

<sup>32</sup> Jiří Sulženko je bývalým ředitelem obecně prospěšné společnosti Kultura Jižní město (KC Zahradka, Chodovská tvrz). V současnosti působí jako programový ředitel projektu Plzeň 2015 – Evropské hlavní město kultury.

<sup>33</sup> Rozhovor s Davidem Kašparem a Danielem Baudisem (Mjölck), pražská kancelář Mjölck, Letohradská 5, Praha 7, 20. 9. 2013, Divadelní sbírka NM.

<sup>34</sup> Rozhovor Adama Gebriana s Davidem Kašparem a Jiřím Sulženkem, Bourání, Český rozhlas, Radio Wave, 5. října 2011.

<sup>35</sup> Stavbu podpořila firma Touax, specializující se na modulární architekturu.

<sup>36</sup> Pozornosti se dočkal také projekt Week in Self (2012), v rámci kterého Mjölck umístili na náměstí Přemysla Otakara II. v Českých Budějovických minimální byt - posed pro „urbanizované myslivce“. Zásahy do veřejného prostoru a snaha vstupovat do dialogu s lokálními komunitami posouvá Mjölck mimo pole tradičně vymezené architektury. Jejich akce Kino Liberec (2013) například spočívala v zorganizování filmového festivalu na ulici Pražská, která v důsledku zřízení několika nových libereckých nákupních center ztrácí svoji původní obchodní funkci a potřebuje oživit. Mjölck mají ovšem i zkušenosti s běžnější architekturou. Jeden z jejich nejnovějších projektů např. řeší konverzi bývalých holešovických jatek na budovu věnovanou představením nového cirkusu a cirkusové školy. Mediální známost studiu při získávání běžných zakázek bezesporu pomáhá. Architekt Mjölck Daniel Baudis otevřeně přiznává, že jejich sociálně angažované a často provokující projekty ve veřejném prostoru jsou pro studio nejen zábavou a posláním, ale i účinnou reklamou. Rozhovor s Davidem Kašparem a Danielem Baudisem (Mjölck), pražská kancelář Mjölck, Letohradská 5, Praha 7, 20. 9. 2013, Divadelní sbírka NM.

<sup>37</sup> Daniel Baudis: „Klíče od sauny šly z ruky do ruky. Využívaly ji dokonce i politické špičky města Liberec.“ Tamtéž.

<sup>38</sup> David Kašpar. Tamtéž.

<sup>39</sup> Tamtéž.

<sup>40</sup> Tamtéž.

byl důležitý kontakt s exteriérem. Po představení režisérky Petry Tejnorové „Jižák město snů“, které pracovalo s místními dětmi a reprodukovalo jejich autentické zážitky z Jižního města, byl odstraněn horizont a diváci se přesunuli na bar v parku za jevištěm, na místě původního hlediště pak po krátké přestávce začala hrát kapela.

Dočasné stavby festivalu Street for Art představují v českém prostředí ojedinělý případ sociálně angažované a komunitně zaměřené architektury. Je ovšem otázkou, do jaké míry jsou tyto experimenty úspěšné a skutečně komunikují s lokální komunitou: „Vždy mě znovu překvapí nezájem masy. Klidně jim můžete natřít jejich každodenní cestu na červenou, ale stejně to s nimi nic neudělá...“<sup>41</sup> „Participace lidí na festivalu je pro nás velké téma, snažíme se o to furt, ale nejsme v tom úspěšní. Ti lidé zkrátka nechtějí participovat,“<sup>42</sup> přiznává David Kašpar. Možná i proto se v rámci jednoho z posledních ročníků festivalu organizátoři rozhodli opustit koncept dočasných budov a pokusili<sup>43</sup> se nastartovat trvalou proměnu zanedbané plochy u zastávky metra Černý most ve veřejný park (projekt Blackville, 2013).

Výše analyzované stavby existovaly omezenou dobu a byly do velké míry zaměřeny na osvětu v oblasti udržitelného rozvoje či využití veřejného prostoru, což se projevilo i v orientaci pořádaných kulturních akcí. Daly by se označit za jakési experimentální, demonstrační prototypy. Kulturní uzol Stanica-Zarečie<sup>44</sup>, fungující od roku 2003 ve slovenské Žilině, naproti tomu úspěšně experimentuje s dočasnou architekturou komunitního typu kontinuálně již řadu let. Za vznikem Stanice stojí občanské sdružení Truc sphérique, založené v roce 1998, a jeho ideový vůdce Marek Adamov, absolvent kulturologie a kulturního managementu bratislavské Univerzity Komenského.

Roku 2003 Truc sphérique získali od Železnic Slovenskej republiky do třicetiletého symbolického pronájmu vlakovou zastávku z roku 1946.<sup>45</sup> Rekonstruovaná nádražní budova byla označena jako S1, všechny další projekty Stanice získávají následná čísla. V prostorách čekárny byl vybudován bar, výtvarná galerie, v podkroví budovy malý divadelní sál pro 60 diváků. To, že je polyfunkční kulturní centrum účelně a snad až metaforicky umístěno na funkční železniční zastávku, nebyl podle Adamova kalkul, ale skutečná náhoda, kdy nejideálnější nabídka přišla právě od železnice.<sup>46</sup> Prostor nádraží je podle Adamova výhodný i svojí flexibilitou. Zastávka je vklíněna do středu oválu mimoúrovňové křižovatky. Urbanisticky zbytkové území v těsném sousedství dopravních staveb slouží dalším aktivitám sdružení – při konání festivalů se sem vejde stanové

městečko, v letních měsících tu stávají venkovní bary a otevřená jeviště s hudební produkcí. Na zdánlivě nejméně vhodném místě, pod svažujícím se silničním sjezdem, se pak nachází projekt S2, nová divadelní budova, která vznikla, protože divadelní sál v nádražní budově kapacitně nedostačoval.

Divadelní novostavba S2 s kapacitou 200 míst byla vytvořena od dubna do července roku 2009 výhradně rukama dobrovolníků, tudíž s minimálními náklady. Na první pohled na ní zaujme stavební materiál. Vnější plášť divadla tvoří tři tisíce bas od piva, vertikálně svázaných závitovými tyčemi. Zde se projevila chytrost kulturního managementu. Pivní basy jsou sponzorským darem pivovaru Černá hora, který tak na „fasádě“ divadla získal neplacenou reklamu. Vnitřek S2 byl vytvořen z balíků slámy, upevňovaných mezi dřevěné desky. Na tento povrch pak byla nanesena hliněná omítka. Střechu budovy tvoří silniční nadjezd, tzv. rondel. Interiér divadla je jednoduchou, ale variabilní halou s přemístitelným jevištěm a elevací.

Zaoblené stěny divadla stojí na půdorysu číslice osm. Ještě měsíc před zahájením stavby se však počítalo s pravouhlym tvarem. Architekt, se kterým Marek Adamov projednával jiný projekt, mu poradil, že se náklady na statiku sníží, když bude mít budova oblý tvar. Byl to jeho jediný, ale zásadní vklad do S2. Jak ilustruje tato situace, v rámci kolektivní tvorby Stanice jsou architekti spíše v roli inspirátorů či technických konzultantů: „Většina stavebních projektů vzniká formou workshopů, kdy k nám přijede třeba deset architektů a pracujeme spolu jeden nebo dva týdny. Pak něco vymýšlí i sami doma. Je to zkrátka nekonečný proces. I když to tak nevypadá, tak tohle je vlastně nejvíce designově ošetřené místo v Žilině, počtem architektů, designerů atd. Když něco postavíme a nelíbí se nám to, tak to zboříme a stavíme nanovo.“<sup>47</sup> Objekt S2 je tak příkladem procesuální architektury, která nepracuje s předem daným konceptem, ale získává svou vizuální a funkční podobu během aktu tvorby. Vznikla pochopitelně bez úředního povolení a nemá ani potvrzení od statika. Ačkoli by k tomu zástupci Města Žilina měli pádné právní důvody, neuchylují se ke zbytečné úřední šikaně a provoz objektu S2 tolerují.

Stanica-Záriečie je nikdy neukončeným projektováním, a proto po S2 přichází S3 – galerie a výtvarné ateliéry, vytvořené z osmi lodních kontejnerů. V roce 2011 získala Stanica od města na starost rekonstrukci Nové synagogy (Peter Behrens, 1928–31), která by měla v budoucnu sloužit nejenom jako místo upomínající na utrpení Židů, ale také jako další polyfunkční kulturní centrum.<sup>48</sup> Ústředním

<sup>41</sup> Tamtéž.

<sup>42</sup> Rozhovor Adama Gebriana s Davidem Kašparem a Jiřím Sulženkem, Bourání, Český rozhlas, 5. října 2011.

<sup>43</sup> Tato vize bohužel nebyla v době dokončení článku (září 2014) uskutečněna.

<sup>44</sup> <http://www.stanica.sk/>, (4. 9. 2014).

<sup>45</sup> Skromný staniční domeček, který zde stál předtím, byl svědkem hrůzných dějinných událostí. V období 2. světové války byly ze stanice Žilina-Záriečie vypravovány transporty slovenských Židů do likvidačních táborů. Site-specific představením „Cesta do stanice“ souboru Farma v jeskyni, které se touto problematikou zabývalo, byla Stanica roku 2003 slavnostně otevřena.

<sup>46</sup> „Dnes už bych to dokázal někomu poradit jako přesný záměr, ale my jsme k tomu přišli naprosto nevědomky.“ Rozhovor s Markem Adamovem, v prostoru Kulturního uzlu Stanica-Záriečie, 25. 7. 2013, Divadelní sbírka NM.

<sup>47</sup> Tamtéž.

<sup>48</sup> Zastřešující organizací polyfunkčních kulturních center se stala Trans Europe Halles, založená roku 1983 v Bruselu. Její členové si na pravidelných konferencích vyměňují své zkušenosti, vytváří společné mezinárodní projekty a snaží se o důraznější prosazování myšlenek alternativní kultury. Trans Europe Halles pomohla zpomalit trend adaptací opuštěných průmyslových budov na veřejné kulturní instituce, podporuje oživování vybydlených a zdevastovaných zákoutí evropských měst. Nepřijímá však mezi své členy organizace, které vznikly za podpory městských nebo státních financí. Kulturní uzol Stanica-Záriečie je již dlouholetým členem TEH, Česká republika má v této organizaci dva své zástupce – plzeňské Johancentrum a ostravskou Cooltour.

motivem Stanice je metafora železnice jako něčeho nestálého, kultury v pohybu. „*Vždycky, když už to vypadá, že všechno bude hotové, začneme s novou věcí.*“<sup>49</sup> říká Marek Adamov. Kulturní uzol by nikdy neměl mít definitivní podobu, měl by se dále vyvíjet podle potřeb uživatelů – obyvatel Žiliny, ale třeba i umělců, kteří zde tvoří v rámci residenčních pobytů.

Podobně svobodně se pracuje i s dramaturgií Stanice, která je volná, primárně ovšem soustředěná na experimenty. Organizátoři ale cílí i mimo oblast uměleckých a vzdělávacích programů: „*Těch dvě stě padesát akcí za rok je super, ale my chceme, aby tu lidé žili a pracovali i mimo představení...*“<sup>50</sup> Stanica podle Adamova není jen místem hosticím umělecké produkce, ale prostorem sociálně a humaně působícím: „*Postupem času zjistíš, že buduješ svět a ne divadlo. A v tom světě máš lidi, které tam chceš mít. A ty lidi mají děti a nemají je kam dát, když se hraje. A tak postavíš hřiště...*“<sup>51</sup>

Kulturní uzol není jen střediskem alternativní kultury, zároveň je i příkladem promyšleného a úspěšného podnikání. Truc sphérique nečerpá institucionální dotace, velice dobře se však pohybuje v oblasti grantových programů – ročně podá asi 30 žádostí na akce konané ve Stanici, obrat společnosti činí asi 400 tisíc euro.<sup>52</sup> Stanice úspěšně, byť možná částečně nevědomě, kopíruje řadu celospolečenských trendů. Je ekologicky orientovaná, a to hned v několika ohledech: Revitalizuje zanedbaný městský prostor (reálný kus země i kulturní prostor města v abstraktním slova smyslu), recykluje (nejen formou stavebního materiálu, ale třeba i prostřednictvím vratných kelímků), je dostupná železniční dopravou, provozuje půjčovnu jízdních kol. Nezřizuje ji organizační složka státu, budí do velké míry oprávněný dojem, že je myšlenkově i finančně nezávislá. Je atrakcí, přitahuje pozornost nezvyklým umístěním a aktivitami. V neposlední řadě cílí na lokální komunitu, zapojuje ji do svých aktivit a hledá pro ni specifickou obsahovou náplň. Zaměřuje se na prezentaci domácích umělců, pořádá např. festival nového slovenského divadla a tance KioSK, organizuje celou řadu uměleckých a vzdělávacích workshopů pro děti a mládež.

Orientace významné části dnešních spotřebitelů na ekologické, lokální a zároveň určitým způsobem originální výrobky je patrná v řadě, ne-li ve všech, dalších odvětvích lidské činnosti (gastronomie – produkty na farmářských trzích, oděvnictví – produkty na akcích typu Dyzaajn market, turistický ruch – prohlídka Prahy s bezdomovcem, cestovní kancelář Corrupt Tour, zaměřená na výlety po pamětihodnostech spojených s českými korupčními kauzami aj). Alespoň některé z těchto charakteristik jsou typické i pro ostatní projekty rozebírané v tomto textu.



Petr Nikl, Kulturní autobus (Autobus linka 2015), fotografováno 2013, foto autoři

## Divadelní architektura a pohyb

Různé formy kočovného divadla využívající pohyblivých divadelních prostorů nalzáme ve všech historických obdobích. Káry, stany, boudy, později lodě, vlaky, kamiony, tramvaje, autobusy, letadla – všude tam se hraje divadlo. Pokud opomineme samozřejmý pohyb související s jevištní akcí, lze vztah mezi divadelním prostorem a pohybem rozdělit na tři oblasti – divadlo pohyblivé (přenositelné), divadlo pohybující se (prostor se pohybuje v průběhu představení) a divadlo nutící k pohybu (účastníky akce). Začneme první oblastí, která je nejběžnější a nejtradičnější.

Běžnou motivací pro vznik pohyblivých kulturních zařízení je touha přinášet kulturu do regionů, pohodlně s divadlem cestovat a nebýt vázán na technické podmínky v navštívených místech. Nejjednodušší možností je pořídit si nákladní auto, vytvořit v návěsu portál a přistavit jeviště k libovolnému přírodnímu hledišti. V prostředí profesionálního uměleckého divadla u nás tuto koncepci rozvíjeli v 60. letech pracovníci Scénografického ústavu Miroslav Kouřil a Jaroslav Beneš.<sup>53</sup> Její obdobou je využití nákladního vagonu vlaku, který může jako pojízdné jeviště putovat od nádraží k nádraží. Tak funguje například Vlak Lustig, který od roku 2012 uvádí inscenaci dramatu Arnošta Lustiga Modlitba pro Kateřinu Horowitzovou a přednáškové pořady o genocidě. Vzhledem k jeho nenáročnosti však s tímto provozně prostorovým schématem pracují i ryze komerční projekty – pravidelně například Českou republiku brázdí kamion Coca-cola, prezentující divadelně hudební pásmo s tematikou Vánoc.

Obdobně jako kamion či vagon může sloužit autobus. S takovými případy se lze již řadu let setkat v zahraničí,<sup>54</sup> v poslední době se však objevují i v České republice. Pro

<sup>49</sup> Rozhovor s Markem Adamovem, v prostoru Kulturního uzlu Stanica-Záriečie, 25. 7. 2013, Divadelní sbírka NM.

<sup>50</sup> Tamtéž.

<sup>51</sup> Tamtéž.

<sup>52</sup> Dle tvrzení Marka Adamova padne na platy patnácti pracovníků z těchto peněz jen malá část, nikdo zde nemá stálou pracovní smlouvu a využívá se práce dobrovolníků. Tamtéž.

<sup>53</sup> Miroslav KOUŘIL, Jaroslav BENEŠ, *Obrazová dokumentace projektu „Divadlo v kamiónu“*, in.: Věra PTÁČKOVÁ, Jaroslav JINDRA (Eds.): *PQ 67 – katalóg*, Praha 1967, s. 409.

<sup>54</sup> Již desítky let využívá divadelních autobusů politicky angažované Bread and Puppet Theater při svých cestách po USA. Vznikají ovšem i ve třetím tisíciletí – např. kabaretní „Bus-a-nova“ - Double Decker Bus Theatre (Anglie, 2003) nebo divadelní autobus „Bus Histoires“ skupiny Emergence (Francie 2003).



**Autobus Divadla Bufet na festivalu Dny evropských regionů v Hradci králové, fotografováno 2013, foto autoři**

účely kulturních produkcí adaptoval Karosu, sloužící původně plzeňskému dopravnímu podniku, výtvarník Petr Nikl. Jeho „Kulturní autobus“ (Autobus linka 2015), vznikl v rámci příprav projektu Plzeň – Evropské hlavní město kultury 2015 a od září 2012 objíždí západočeský region s převážně divadelním programem.<sup>55</sup> K zadní stěně vozidla – jevištnímu portálu může být připojeno nafukovací hlediště tvaru bubliny o kapacitě až 100 diváků, střecha může posloužit jako koncertní pódium. Je třeba dodat, že téměř totožný koncept – místo autobusu byla použita dodávka – uplatnili již v roce 2009 Raumlabor Berlin v projektu Spacebuster, určeném pro různá zákoutí New Yorku.<sup>56</sup>

Po českých regionech cestuje od roku 2009 také autobus Setra, provozovaný strakonickým občanským sdružením Sunshine Cabaret. Iniciátorka projektu scénografka a produkční Kateřina Hadravová potvrzuje, že jmenované sdružení je širší kulturní platformou, která své produkční a technické zázemí dává často k dispozici jiným umělcům. Zdůrazňuje také úlohu sdružení v rámci života lokálních komunit: „*Ve městech je obecně kultury dostatek, ale co mají dělat lidé na vesnicích a menších obcích... Mladí lidé z těchto míst možná právě hledají své místo ve společnosti, hledají to, čemu věnovat energii a třeba právě kino nebo divadlo, které k nim přivážíme, je osloví a budou v podobné činnosti v daném místě pokračovat. Naše mobilní venkovní kino již inspirovalo mladé lidi ze 4 obcí k tomu, že začali kino provozovat sami.*“<sup>57</sup> Kulturní produkce Sunshine Cabaretu se původně odehrávaly výhradně v okolí autobusu (na ulici a ve stanech), který sloužil jen jako kuchyň a ložnice pro herce. Na jaře 2013 však bylo za účelem rozšíření služeb toto vybavení demontováno. Prostor autobusu může nyní fungovat jako „malé divadlo, jako kavárna, nebo

*jednoduše jako využitelnější prostor pro převoz scénografie, loutek, či jiného vybavení.*“<sup>58</sup>

Zhruba ve stejné době jako Sunshine Cabaret zahájil svou činnost také Autobus Divadla Bufet, autobus adaptovaný na malý sál pro 35–40 diváků. „*Otočila se půlka sedaček, zprostřed se 2 řady vyhodily ven. Uprostřed vzniklo malé jeviště 2,5 na 2,5 m. Udělala se elevace sedaček...*“<sup>59</sup> popisuje stavební úpravy duchovní otec projektu herec Petr Reif. Na začátku stála chuť po tvůrčí svobodě a možnosti divadlo bezezbytku a bez kompromisů vlastnit: „*Inspirací bylo mít vlastní prostor, který Vám nikdo nevezme.*“ Svoji roli hrála však i v tomto případě touha s divadlem zajíždět do regionů: „*Chtěli jsme dělat něco netradičního, divadlo, které se dostane do všech vesnic. Můžeme divadlo zabalit a odjet kamkoli... Prostě jenom přijedeš a hraješ.*“<sup>60</sup>

Na rozdíl od plzeňské linky 2015, která je zaštitěná matutím kulturním projektem, musí Autobus i autobus Sunshine Cabaretu řešit existenční problémy. Divadlo Bufet na časté hostování v regionech z důvodů obtížné finanční návratnosti<sup>61</sup> rezignovalo a objíždí spíše divadelní festivaly, kde může uvést sérii hojně navštívených představení. Činnost Sunshine Cabaretu je zase možná jen díky dobrovolnické práci, což je zdá se pro organizátory dlouhodobě neudržitelný model: „*Uživit se částečně dá, ale jen na úrovni stravy... většina z nás má ještě své zaměstnání... momentálně jsme však v bodu vážného rozhodnutí, jestli aktivity výrazně neomezit, či se alespoň částečně neprofesionalizovat.*“<sup>62</sup> Za projekty divadelního autobusu stojí entuziasmus mladých lidí, hledajících svobodné umělecké uplatnění. Je otázkou, zda tyto projekty postupně nepohrbí přechod tvůrců do zodpovědných vod středního věku. Vzhledem k vzrůstající popularitě podobných projektů i velkému množství začínajících umělců bez angažmá je však pravděpodobné, že budou vznikat jiné.

Adaptace a provoz výše zmíněných dopravních prostředků jsou relativně jednoduché a levné. Nákladnějším, ale také výrazně vlivnějším projektem je loď Tajemství Divadla bratří Formanů. S uváděním kulturních akcí v netradičních prostorech má soubor bohaté zkušenosti. Sami sebe definují jako „*živoucí společenství bez stálé scény a uceleného souboru... Společenství divadelních nomádů, vyznávajících kouzlo cest a putování.*“<sup>63</sup> Své inscenace uváděli ve stanech, v dřevěné boudě, nebo třeba ve staré cihelně.

Přebudování tlačného nákladního člunu na divadelní loď si v letech 1999–2000 vyžádalo mnohamilionové investice a bylo možné jen díky nadstandardní podpoře českých a francouzských (spolupráce s Cabaret Théâtre Dromesko) veřejných institucí a mimořádnému nasazení tvůrců – umělců i loďařů. Impulsem pro přestavbu lodi byl projekt Praha – Evropské hlavní město kultury 2000 a jeho sekce Praha – město na řece.

<sup>55</sup> Je pochopitelné, že tento typ prostoru nemá stálý umělecký soubor. V dubnu 2013 pro Kulturní autobus vznikla inscenace s fotbalovou tematikou Viktorika na Řípu, v březnu 2014 pro něj jiní tvůrci vytvořili loutkovou operu Kouzelná flétna.

<sup>56</sup> <http://raumlabor.net/spacebuster/>, (online 4. 9. 2014).

<sup>57</sup> E-mailová komunikace s Kateřinou Hadravovou, 10. 7. 2014.

<sup>58</sup> Tamtéž.

<sup>59</sup> Rozhovor s Petrem Reifem na hradeckém festivalu Divadlo evropských regionů, 28. 6. 2014, Divadelní sbírka NM.

<sup>60</sup> Tamtéž.

<sup>61</sup> Jak potvrzuje Petr Reif, souboru chybí aktivní produkční, který by byl schopen na provoz shánět dotace. Tamtéž.

<sup>62</sup> E-mailová komunikace s Kateřinou Hadravovou, 10. 7. 2014.

<sup>63</sup> <http://www.formantheatre.cz/>, (4. 9. 2014).



Adaptace byla do velké míry přizpůsobena požadavkům první inscenace *Nachové plachty*. „*Já si myslím, že se nestavělo divadlo, ale stavěl se prostor pro představení Nachových plachty... Celá scéna, gradina včetně stolů, to všechno je součástí koncepce představení. Na lodi se zprvu nedalo ani pořádně zahrát něco jiného... Později se to předělalo a dneska už se to dá vyměnit,*“<sup>64</sup> konstatoval režisér Petr Forman. Součástí inscenace *Nachových plachet* byl i pohyb lodí po vodě během představení, Tajemství se tak řadí nejen do skupiny pohyblivých, ale i pohyblivých se divadel, ve kterých se odehrává představení za jízdy.<sup>65</sup> Pohyb je obdobně jako v případě některých dalších českých inscenačních projektů (využití jedoucího vlaku v inscenaci *Višňový Sade* souboru *Depresivní děti touží po penězích*, využití jedoucí tramvaje v inscenaci *Bílá Hora 70/22* Divadla Potrvá,<sup>66</sup> využití jedoucích autobusů v recitačním projektu opavských básníků *Poesie jinak*<sup>67</sup> aj.) nedílnou a důležitou součástí každého představení. Do hry vstupují nevyzpytatelné vlivy okolního světa – vlny, vítr, déšť, zima, dění na břehu.

Stejně jako u dříve popisovaných divadel je i pro Divadlo bratří Formanů důležitý komunitní duch souboru, tvořeného desítkami spolupracovníků – profesionálů i amatérů, umělců i techniků. Loď se otevírá i externím kulturním akcím – koncertům nebo filmovým projekcím. Dává také prostor hostujícím divadlům. Na jaře 2014 *Tajemství* zakotvilo v ústecké čtvrti Vaňov a poskytlo dočasný azyl Činohernímu studiu Ústí nad Labem. Pravidelně se na lodi uvádějí některé inscenace Divadla Aqualung<sup>68</sup>. Jeho principál Lubor Šplíchal potvrzuje specifika provozování divadelních představení na palubě lodí: „*Vzducholod', naše první představení na Tajemství, pracovala s celým prostorem lodi - a la vzducholod', divák slyší zvuky větru, vody, motoru lodi. Kolem létají ptáci, občas zazvoní tramvaj... Je to prostě site-specific, nebo umění místa, chcete-li. To by se v konvenčním prostoru nestalo...*“<sup>69</sup>

Vedle divadel, která jsou adaptacemi dopravních prostředků, se v poslední době objevují i příklady pohyblivých divadelních novostaveb,<sup>70</sup> i když zatím nikoli v České republice. Ačkoli se zatím jedná pouze o nerealizované návrhy, určitě by si zvláštní studii zasloužila mezinárodní soutěž na pohyblivý pavilon OperaLab pro polskou Národní operu ve Varšavě (2012–2013). Objekt, který má sloužit nejen pro hudební a divadelní představení, ale také pro přednášky, workshopy či výstavy, by měl být přemístitelný a variabilní. Účastníci soutěže<sup>71</sup> odevzdali nepřehledné množství inspi-



**Autobus Sunshine Cabaretu, interiér, představení *Tajuplný včelí svět*, 2014, foto archiv souboru**

rujících konceptů – částečně levitující pavilon zavěšený na třech propojených příhradových nosnících (UGO Architecture and Design),<sup>72</sup> jednoduchou konstrukci překrytou částečně poodhrnutou černou oponou, vzniklou skulinou lákající kolemjdoucího k návštěvě (Karol Zurawski, vítězný projekt)<sup>73</sup>, a celou řadu projektů pracujících se sestavitelnými stavebními moduly (Rafał Oleksik, Agnieszka Wyrwas a Krzysztof Stepień, II. cena; Jan Sukiennik – 137Kilo)<sup>74</sup>.

Mezi divadelní novostavby lze řadit i některé projekty poslední dosud nerozebírané skupiny – divadla nutící diváky k pohybu. S nerozdělenými divadelními prostory, ve kterých se nepohybuje jen herec, ale k pohybu je nucen také divák, experimentoval od 60. let Američan Richard Schechner, jednalo se ovšem spíše o scénografii než architekturu. Na hranici scénografie se pohybuje také koncept, který rozvinul v roce 1975 americký režisér a dramatik Arthur Kopit pro inscenaci částečně improvizované hry o expedici Lewise a Clarka napříč Severní Amerikou.<sup>75</sup> V areálu Wesleyan University (Middletown, Connecticut) navrhl systém jevišť a stanů, propojených dřevěnými chodníky. Na různých místech tohoto „environmentálního divadla“ se hrálo současně a divák areálem svobodně procházel. Na pomezí divadla a interaktivní výtvarné instalace stojí projekt KHOOR I. (2012), vyvinutý nizozemským intermedialním sdružením TATE<sup>76</sup> (theatre as architecture – architecture as theatre). Pro mezinárodní zahradnickou výstavu Floridae postavili v nizozemském Venlu zvláštní objekt z dřevěných trámů. Uvnitř se nalézala okružní návštěvnická

<sup>64</sup> Ivan ARSENJEV, Irena VODÁKOVÁ, Matěj FORMAN, *Nachové plachty na lodi Tajemství*, Praha 2007, s. 17.

<sup>65</sup> Do této kategorie zdánlivě spadají divadelní sály na současných výletních parnicích. Ty jsou ovšem vestavěny do jiné velké stavby, vzhledem ke svému okolí tedy stojí na místě.

<sup>66</sup> Režisérem inscenace byl V. Poláček, autor tohoto článku.

<sup>67</sup> Viz David BĀTOR, Martin KLIMEŠ, Jan KUNZE (Eds.), *Opava city / Poezie v otevřeném prostoru*, Opava 2004.

<sup>68</sup> Divadlo Aqualung vzniklo v roce 2006 na troskách generačního souboru Nablízko (1999–2006), které si získalo pozornost diváků inscenacemi pracujícími s výraznou výtvarnou složkou, propojením živého herce a loutky a intenzivním kontaktem jeviště s hledištěm. Tato poetika se ve své podstatě přenesla i do nově založeného Aqualungu, jehož principálem se stal Lubor Šplíchal.

<sup>69</sup> Facebooková komunikace s Luborem Šplíchalem, 22. 6. 2014.

<sup>70</sup> Svým způsobem do této kategorie patří také všechny divadelní stany a boudy. Tato studie se však prioritně zajímá o soudobou architekturu snažící se aktivně a nově definovat divadelní prostor.

<sup>71</sup> Celkově jich bylo 115. *Projektowanie tozsamosci / Tozsamosc projektowania - Design of identity / Identity of design, katalog k výstavě návrhů projektu OperaLab*, Varšava 2013.

<sup>72</sup> <http://ugo.com.pl/projekty/>, (4. 9. 2014).

<sup>73</sup> *Projektowanie tozsamosci / Tozsamosc projektowania - Design of identity / Identity of design, katalog k výstavě návrhů projektu OperaLab*, Varšava 2013.

<sup>74</sup> Tamtéž.

<sup>75</sup> Webové stránky Wesleyan University. <http://www.rojo.uconn.edu/architectural/lewis.html>, (4. 9. 2014).

<sup>76</sup> TATE tvoří dramatik Gert-Jan Stam a architekt Breg Horemans.

trasa. Tu lemovalo čtyřicet otočných dřevěných kvádrů, inspirovaných modlitebními mlýnky. Na nich byla ve čtyřech světových jazycích rozepsána divadelní hra. Návštěvník – herec texty postupně četl a pohyboval se prostorem.

Pokud nebudeme počítat jednoduché interaktivní hříčky, divadelní novostavby nutící návštěvníka k pohybu v České republice dosud nevznikly. Řada souborů ovšem pracuje s principem pohybu diváka mezi různými stanovišti v site-specific inscenacích (např.: Geisslers Hofcomoedianten: Ambrózie (2010), Národní divadlo: Čarokraj (2012), Pražské Quadriennale: Příliš tichý nos (2012), VerTeDance: Naučená bezmocnost (2013), Tygr v tísní: Golem (2013), aj.)

Je zřejmé, že výše zmíněné netradiční prostory založené na principu pohybu jsou do jisté míry marketingově vděčnou atrakcí. „Pochozí inscenace“ mají velice blízko k principu pouťového domu hrůzy. Také motivací pro využití netradičních pohyblivých nebo pohybujících se prostorů bývá často snaha o zviditelnění určité akce, souboru, služby či výrobku. To lze dobře ilustrovat na extrémních případech. Na jaře roku 2014, v rámci oslav 450. narozenin Williama Shakespeara, uspořádala recesistická „Společnost redukovatelného Shakespeara“ (Reduced Shakespeare Company) tři představení shakespeareovských koláží<sup>77</sup> na palubě letadla ve výšce 11 277 m. n. m. – případně v rámci mimořádného letu mezi Londýnem a Veronou. Představení byl udělen Guinnessův rekord za divadelní představení odehrané v nejvyšší nadmořské výšce. Je příznačné, že byla celá událost organizována marketingovým oddělením společnosti Easy Jet, na palubě jejíhož letadla představení probíhala.

Snaha se zviditelnit extrémně je patrná i v projektech pohyblivých divadel miniaturních rozměrů. To úplně nejmenší „The Smallest Theatre in the World“, využívané v rámci pouličních představení anglickým souborem Grand Theatre of Lemmings, pojme pouhé dva diváky a lze jej přepravovat na sajdkáře motocyklu. O něco větší je „The Small Coal Man’s Tiny Travelling Theatre“ anglického studia A aberrant Architecture, prezentované roku 2012 na festivalu Clerkenwell Design Week, které slouží intimním hudebním a divadelním produkcím. Výtvarně působivá červená stavba pojme nejvýše šest osob, pomocí velkého trychtýře v úrovni hlavy účinkujícího a komínů z uhláků<sup>78</sup> na střeše však částečně komunikuje i s lidmi, kteří ji mívají. Celý objekt se vejde na přívěs automobilu. Přestože se jedná o zajímavý experiment, je jasné, že více než k distribuci kulturního programu slouží stavba k prezentaci architektů, kteří ji navrhli. Příklady miniaturních divadelních budov snažících se získat pozornost médií svojí bizarností nalézáme i mimo oblast pohyblivých divadel. Nejmenším divadlem světa se stálým provozem je podle Guinnessovy knihy rekordů Kremlhoftheater<sup>79</sup> v rakouském Villachu, vybudova-

né ze zahradního altánu, pro 8 (činohra), respektive 6 (opera, balet) diváků. Nejmenším profesionálním – komerčním divadlem je pak Theatre of Small Convenience<sup>80</sup> v anglickém Malvernu s maximální kapacitou dvanácti diváků. Vybudováno bylo v prostorách bývalých veřejných záchodků.

## Závěr

Současná divadelní architektura v Evropě i v České republice je spojena se vznikem řady multifunkčních kulturních center, udržujících často dojem finanční či programové alternativy a nezávislosti a pracujících intenzivně s lokálními komunitami. Proti předraženým a provozně neflexibilním divadelním novostavbám – jejichž nejkřiklavějším českým příkladem z poslední doby je plzeňské Nové divadlo (Contemporânea, Helika; 2009–2014) za 818,5 milionu<sup>81</sup> korun – se prosazují levné a ekologické stavby z recyklovaných materiálů, které často slouží pouze omezenou dobu, či architektura pohyblivá (adaptace autobusů, lodí atd.). Takové projekty si často kladou i mimoumělecké cíle, nejčastěji oživení zanedbaného městského zákoutí, či dovoz kultury do zapadlých oblastí. Vztah mezi tvůrci a cílovou skupinou má v různých případech různou kvalitu a intenzitu. Zástupci oslovených lokálních komunit nezřídka zůstávají ke kulturním produkcím chladní a ideální představy organizátorů o zapojení veřejnosti do tvůrčího procesu nejsou bohužel vždy naplněny.

Umělecká náplň zkoumaných staveb bývá poněkud v pozadí. Výlučnost a zvláštnost vizuální podoby divadla může dokonce někdy pomáhat zastírat či vyvažovat špatný dojem z kulturního programu. Atraktivní architektura se v takových případech stává obdobou klamavého obalu. Ten upoutává rychle pomíjivou výjimečností a zkratkovitou líbivostí. Vznik dočasných a recyklovaných budov nemusí být z tohoto úhlu pohledu motivován jen ekologickými a sociálně angažovanými idejemi, nýbrž právě touhou po stále novém, neokoukaném a významově hypertrofovaném obalu, dobře viditelném v hledáčku médií.

Někteří soudobí myslitelé či kulturní analytici<sup>82</sup> upozorňují na fakt, že tolik proklamovaná nezávislost, alternativa a svobodomyšlnost se čím dál tím víc stává materiálem kulturního mainstreamu a podnikatelskou strategií. To není samo o sobě nic špatného. Dokazuje to totiž vypěstlost široké skupiny uživatelů, která vytváří poptávku po náročnějším umění a zároveň po společensky a ekologicky zodpovědné kultuře. Je jen na uživateli / zákazníkovi, aby zabraňovali procesu, kdy se z promyšlených idejí stávají redukováná a vyprázdněná gesta – obaly, které ve skutečnosti prodávají něco docela jiného.

<sup>77</sup> V České republice uvádí s obrovským úspěchem koláž stejných autorů (Jess Borgeson, Adam Long, Daniel Singer – Reduced Shakespeare Company) pražské Divadlo v Dlouhé pod názvem „Shakespeare ve 120 minutách“. Představení mělo premiéru 29. 11. 2008. Ke konci sezóny 2013/2014 mělo 187 repríz.

<sup>78</sup> Nádoby na přesun uhlí autoři použili jako odkaz k životu organizátora hudebních představení, obchodníka s uhlím, Thomase Brittona (1644 – 1714), který na půdě svého domu v Clerkenwellu (dnes městská čtvrť Londýna) pořádal intimní koncerty komorní hudby. Reportáž Crane TV, The premium online video-magazine for contemporary culture, květen 2012, <http://www.crane.tv/>, <https://www.youtube.com/watch?v=g8UP0QUbqN8>, (4. 9. 2014).

<sup>79</sup> <http://kremlhof.vada.cc/>, (4. 9. 2014).

<sup>80</sup> <http://www.wctheatre.co.uk/>, (4. 9. 2014).

<sup>81</sup> <http://www.djkt-plzen.cz/nove-divadlo/stavba/>, (4. 9. 2014).

<sup>82</sup> Viz Joseph HEALTH, Andrew POTTER, *Kup si svou revoltu!* Praha 2012.