

Plenérové divadlo – otáčivé hlediště v Českém Krumlově

Jiří ŠESTÁK

Uvádění divadelních představení ve volné přírodě je ve své podstatě návratem k principům divadla starého Řecka a snad ještě před něj. Divadla vlastně vznikala přirozenou volbou vhodného místa, v naprosté většině s hledištěm usazeným do svahu a s širokým výhledem k horizontu. Později se začala stavět divadla dřevěná a od 5. století př. n. l. kamenná, známé amfiteátry.

V divadle starého Řecka se divák dostával do „kosmického“ prostoru, který vytvářel základní prvky života. Země, voda (moře), vzduch (kosmos) – každý z živlů měl své bohy a nezaměnitelné místo v mytologii. Kde nebylo moře, vystupovaly na horizontu hory, které mohly být vnímány jako vlny vzdušného moře a byly spojnicí mezi zemí a kosmem. Člověk se tedy ocital se svým příběhem tvář v tvář bohům, vstupoval do konfrontace s nimi, dával jim svůj příběh k posouzení.

Starořecké divadlo pracovalo s prostorem, který jistě měl velmi blízko k náboženským obřadům pod širým nebem, vycházel z nich a toto posvátno bylo zakomponováno i do realizace a vnímání antických tragédií. Je zajímavé, že časem došlo k potlačení tohoto propojení přírodního divadelního prostoru s kosmem, a to zvyšováním zadního horizontu divadla, tedy skény. Vertikální propojení přestávalo být dominantní potřebou a smysly diváků byly orientovány před stěnu skény, na proskeníón, který se, snad i pod tímto vlivem, neustále rozšiřoval.

Potřeba návratu k divadelnímu prostoru ve volné přírodě na sebe dala čekat až do 16. století. Například v roce 1581 se v sále Petit Bourbon v Paříži v představení *Ballet comique de la Royné* vytvářela dekorace zelení, což mělo sálu dodat dojem zahrady. Divadlo Uffizi bylo také vyzdobeno zelení, a to se stejným úmyslem – přeměnit je v jistý druh zahrady. Při určité divadelní produkci vznikala potřeba překonávat, rušit hranici imaginativního prostoru jeviště a vstupovat do prostoru diváků, respektive integrovat oba prostory v jeden. Snad i uvedené skutečnosti jsou příkladem potřeby tvůrců i diváků sdílet stejný časoprostor, kterým disponuje právě příroda.

Příroda jako dramatický prostor

Divadlo v přírodě se za určitých okolností stává „skutečností“, neboť se zde daleko snáze docílí dojmu splynutí dramatického časoprostoru s reálným časoprostorem diváka, jenž si stále

uvědomuje své postavení, neboť se nedostává mimo hlediště, sdílené s ostatními, a je zároveň součástí imaginativního prostoru, který je dramatický sám o sobě. Nestojí tedy vně, jak tomu bývá především v interiérovém divadle s dramatickým prostorem vymezeným jevištěm, a to vlastně pouze tehdy, učiní-li ho dramatickým jednáním herců. Divák bez této události navštíví neutrální místo a jeho pobyt zde je bezúčelný, neinspirativní, nedramatický. Prostor přírody je naopak dramatický vždy (i když různou měrou a silou), protože jsme přítomni procesu tvoření, ať již dokonaného, či probíhajícího, jehož jsme součástí. Příroda sama o sobě svou obrovskou imaginací vytváří možnost odklonu od slova a více než racionální vnímání iniciuje a podporuje vnímání smyslové, intuitivní, citové.

Renesance přírodních divadel nastala na konci 19. a v prvních letech 20. století (mimo jiné se velmi silně prosazoval fenomén pašijových her) především ve střední Evropě a ve Francii. Využívaly se antické amfiteátry a arény (Nîmes, Béziers, Orange) se snahou o navázání na tradice antického divadla.

Plenérová představení prosazovali po svém nástupu k moci také nacisté. V rozmezí let 1934–1937 vybudovali okolo čtyřiceti přírodních divadel, které nazývali *Thing, Thingplatz* (v plánu bylo postavení pěti set podobných objektů). Jednalo se o obrovská přírodní divadla situovaná do hor nebo lesů, určená k produkci takzvaných Thingspiele, vycházejících ze starogeránských legend a využívaných pro budování nacionálněsocialistické ideologie rodící se Třetí říši. Oživala také bývalá kolosea a arény v Itálii a původní starověká divadla v Řecku. Od roku 1927 se pořádá stálý festival v Delfách, od roku 1936 v Epidauru, začal být znovu užíván Odeon v Athénách a podobně.

Jedno z nejstarších přírodních divadel v Čechách bylo zřízeno jako zahradní divadlo v parku zámku Červený Dvůr u Českého Krumlova (asi 5 km od dnešního otáčivého hlediště) za vlády Josefa Adama Schwarzenberga v letech 1756–1782. Zaniklo patrně při proměně pozdně barokní zahrady v anglický park na začátku 19. století. Přes další přírodní divadla, vytvářená především v zámeckých parcích (Hluboká, Hukvaldy, Blatná, Konopiště, Kroměříž, Litomyšl, Rychnov nad Kněžnou a jiná), se dostáváme do období jejich největšího rozmachu, kterému na počátku 20. století vévodilo divadlo v Šarce

(postaveno 1913 pro 10 000 diváků, prvním představením byla Prodaná nevěsta provedená operou Národního divadla, zaniklo 1922).

Zámecká zahrada v Českém Krumlově jako prostor pro scénování

V současné době je ze zámeckých zahrad a parků s divadlem nejvýrazněji spojena zahrada v Českém Krumlově s téměř padesátiletým působením otáčivého hlediště. Samotné místo má velmi silnou vnitřní atmosféru – *genia loci* –, která snad ovlivnila i rozhodnutí Viléma z Rožmberka o založení renesanční zahrady. Ta se od počátku přímo nabízela k pořádání renesančních slavností (*trionfi*), tehdy velmi populárních. V tradici pokračoval i rod Eggenbergů, kteří zde v letech 1706–1707 nechali postavit barokní zámeček (Bellarii) spolu s vlastní zahradou předurčenou pro velmi pestrou uměleckou produkci, hudební i divadelní.

Otáčivé hlediště v Českém Krumlově

Otáčivé hlediště je vlastně spojením mechanického elementu a imaginace v přírodním prostoru. Samotný princip je znám již řadu století, při pořádání slavností jej využíval například Leonardo da Vinci (milánská slavnost na počest Isabelly Aragonské). Ve 20. letech 20. století jej do umělého divadelního prostoru vnesl Adolf Appia, který scénografii a její mechanické prvky použil k dotvoření dramatikova díla. Dvacátá léta byla také obdobím, kdy se programově zkoumala možnost propojení hlediště a jeviště v jeden společný prostor. Toto hledání je spjato především se zakladatelem Bauhausu Woldemarem Gropiem, který prosazoval takzvané *totální divadlo*. „Gropius prohledával, že chce umístit diváky do středu akce a donutit je, aby se podíleli na zážitku hry.“¹

V českých zemích byl významným představitelem tohoto úsilí scénograf a divadelní architekt Joan Brehms, autor celé řady řešení divadelního prostoru jako celku. Jedním z jeho nejvýznamnějších řešení je právě otáčivé hlediště zámecké zahrady v Českém Krumlově.

První divadelní plenérové představení v novodobé historii zahrady se konalo 14. června 1947, kdy

■ Poznámky

1 Oskar G. BROCKETT: *Dějiny divadla*, Praha 1999, s. 584.

byl před letohrádkem Bellarie odehrán Shakespearův Večer tříkrálový. V roce 1959 zde bylo postaveno velké otáčivé hlediště pro čtyři sta osob, které poháněla lidská síla nedaleké vojenské posádky. O rok později bylo rozšířeno a dosáhlo kapacity pět set padesát diváků. Vzniklo tak ve světě ojedinělé panoramatické divadlo se schopností průjezdu scén a možnostmi až filmového střihu, které vytvořilo společný prostor pro tvůrce i diváky.

Jeviště

Budeme-li se nejdříve věnovat jevišti, tedy prostoru scénovanému v plných 360° o velikosti cca 1 ha, lze bez nadsázky říci, že je v něm přítomen v úvodu zmiňovaný archetyp starořeckého divadla. Divák vnímá prostory země i kosmu, které jsou propojovány majestátními stromy, z nichž mnohé byly vysazeny před dvě stě padesáti lety, kdy byl anglický park zakládán. Jsou mezi nimi duby, buky a lípy, tedy druhy, ke kterým různé národy chovaly posvátnou úctu a spojovaly je s náboženskými obřady. V prostoru keltské, germánské a slovanské kultury je samozřejmé, že tento fakt podvědomě vnímáme. Svou staletou přítomností vytvářejí nezaměnitelného genia loci, který v nás vyvolává úctu a respekt. Pokud scénování divadelního příběhu respektuje osobitost a určité „posvátno“ místa, pak se divák velmi snadno stává součástí dramatického časoprostoru a je mu umožněno až jakési překrytí se s časoprostorem reálným. Zasažení příběhu na opravdovou zemi, do opravdové přírody a pod skutečné noční nebe umožňuje silný imaginativní prožitek (nejen diváků, ale i herců), jehož důsledkem je uvědomění si sounáležitosti s přírodou, s jejími tvořivými silami, s vesmírem. Divákovi je zprostředkován silný citový zážitek z poznání, které je v umělém prostoru divadla, ale vlastně i v současném městském způsobu života potlačen a pozapomenut.

Je velmi zvláštní, ale i příznačné, že mluvíme-li o tomto divadle v přírodě, používáme slova z oblasti emotivní, citové. Skutečně, za desítky let existence hraní před otáčivým hledištěm se ukázalo, že filozoficky laděné hry, postavené především na racionalitě a logice slova, se zde jeví jako cizorodý prvek, který dominantní přírodní prostor nepřijímá, a takový příběh zůstává „viset“ v jakémsi vzduchoprázdnu. Stejně tak scénografie, která nerespektuje prostředí, stromy, chvění listů, atmosféru zataženého nebo hvězdného nebe, působí banálně až směšně. Jako by se bohové vysmívali naší pyšné snaze je přerůst. Pro samotné scénografie je tak prostor otáčivého jeviště spíše výzvou k pokoře nežli k naplňování uměleckých ambicí. Scénografie, a tudíž i možnosti scénování jsou zde omezené daností živé přírody a zároveň stavbou Bellarie. Tato budova, která byla,

jak samotný název napovídá, určena k umělecké produkci, limituje univerzálnost prostoru a do značné míry je i scénografickou překážkou.

Vlastní jeviště je tvořeno rozlehlým prostorem, který je porostlý trávnickem a keři, členěn soliterními stromy a ohraničen lesoparkem nebo bučinovou hradbou. Hrací prostor tak můžeme označit jako velmi rozsáhlou orchestr a zadní přírodní horizont hradby stromů jako mohutnou skénu, která zajišťuje kvalitní akustiku (viz dále). Je věcí inscenátorů, zda samotný plenér využívají ke scénování v tradičním duchu kukátkového divadla. V tom případě se dá hovořit až o jakési znovu definované soustavě „kukátkových“ hledišť (tedy osově uspořádaného hlediště a jeviště, ovšem bez jevištního portálu). Do prostoru kolem hlediště jsou umístěna scénograficky a režijně jednotlivá dějiště, k nimž točna diváky pootočí a pak je po dobu výstupu nehybná.

Tento princip scénování se velmi blíží středověkému mansionovému způsobu, kdy diváci přecházeli od jednoho *mansionu* (tedy specifického dějiště) ke druhému sledovat jednotlivé scény, a dává možnost výraznějšího zapojení scénografické složky představení. Realistické kulisy či scénografické prvky vytvářejí a podporují konkrétní prostředí pro divadelní situaci. Lze však pracovat i s průjezdy celým prostorem a permanentním „rozhybáním“ scény, což v uzavřené divadelní budově vlastně není možné. Tato snaha je patrná především u režii Jiřího Menzela, který se programově vyhýbá identifikaci daného místa s konkrétním prostředím scénovaného příběhu a v důsledku toho potlačuje divadelní scénografii na hranici minimalismu. Není pak překvapující, že v jeho inscenacích jsme svědky minimálního využívání budovy Bellarie. V poslední inscenaci Goldoniho *Sluhy dvou pánů* (2007) vlastně dochází k odmítnutí této „dekorace“ zcela zásadně. Herec je „scénograficky osvobozen“ a je zcela na síle jeho osobnosti, zda dokáže ovládnout tento obrovský přírodní prostor. Kompromisem mezi těmito režijně-scénografickými koncepcemi je proměňování prostoru pomocí mobilních scénografických segmentů, které umožňují využívání jednoho hracího prostoru pro více dramatických situací. V tomto případě, který částečně „neutralizuje“ dané prostředí, se přibližujeme neutrálnímu divadelnímu (terentiovskému) prostoru uzavřené budovy. Toto pojmání bylo příznačné pro inscenaci Verdiho Rigoletta (J. Kačer, 1995) a pro režie M. Glasera, J. Průdka.

Významným rozdílem oproti uzavřenému divadlu je nejen „včlenění“ diváka do dramatického časoprostoru, ale i splynutí prostoru jeviště a prostoru „mimo něj“ pro herce. Nic „mimo“ vlastně neexistuje, vše je jednou hrací scénou, členící se v přípa-

dě potřeby na menší, které jsou postupně rozehrávány a oživovány a mezi nimiž se herci přemísťují. *Herci, kteří jdou na scénu i ze scény, však stále zůstávají v prostředí příběhu.*

Tento fakt je jakýmsi přirozeným vyústěním skutečnosti, že společný časoprostor sdílejí v danou chvíli lidé ochotní sdělovat a lidé ochotní vnímat. Nedochozí tak (na rozdíl od uzavřené divadelní budovy) k rozdělení na dva prostory – reálný a diegetický (prostor díla), který herec (zanechávaje svou postavu na jevišti) s odchodem ze scény opouští a ocitá se v prostoru reálném. Naopak, jeviště přírodního prostředí způsobuje prolínání obou a herec mnohdy po celé trvání divadelního představení diegetický prostor neopouští. A to ani ve chvílích, kdy není oživován aktivitou ostatních postav, osvětlením či pozorností diváků.

Dramatické texty, které svým obsahem a scénováním pokorně respektují osobitost přírodního divadla, přinášejí divákům mnohdy výrazné citové i estetické zážitky. Dramaturgie před otáčivým hledištěm je ovlivněna nejen faktem, že se jedná o plenérové divadlo, ale i skladbou publika, které je velmi proměnlivé a do značné míry nedivadelní. I proto jsou na otáčivém hledišti divácky úspěšnější žánry, jako je pohádka, komedie, romantická opera.

Hlediště

Obrátíme-li pozornost na fenomén otáčivého hlediště, je nutno se zmínit, v čem tkví jeho výjimečnost. Díky jeho schopnosti přenést diváka do jiného prostředí, ať již filmovým střihem, nebo přechodem přes jinou scénérii, je podporován pocit prolínání dramatického a reálného časoprostoru.

Otáčivé hlediště je do jisté míry velmi podobné antickému. Půdorys v elevaci je sice kruhový, ale není tak vzdálený od „demokratického vějíře“ hlediště antického. Cesta, která je obklopuje, a přilehlá travnatá plocha jsou svým způsobem i orchestrou, po které přicházejí průvody, vystupují postavy z nekonečné přírody. Pohled na přírodní jeviště je prostoupen hlubokým emotivním zážitkem, který nám nabízí nejen sugestivně nasvícený park se staletými stromy, ale i každý večer proměnlivá atmosféra, od lyrických momentů až po dramatické. V současné době je to jedna z mála možností, kdy si lidé mohou opět uvědomit, že jsou součástí vše přesahující přírody, nikoli jejími všemocnými pány.

(U připravované studie polydimenzionálního divadla se setkáváme s velmi výrazným posunem k antickému hledišti včetně kruhové výseče a části prostoru, který je téměř identický s antickou orchestrou a který se stává plnohodnotným hracím prostorem především pro situace uzavřeného či intimního charakteru.)



Obr. 1. Český Krumlov, státní hrad a zámek, zámecká zahrada. Umístění otáčivého hlediště na hlavní kompoziční ose zahrady v pohledu od kaskádové fontány. (Foto Václav Girsá, 2007)

Obr. 2. Český Krumlov, státní hrad a zámek, zámecká zahrada. Otáčivé hlediště z podesty schodiště letohrádku Bellarie. (Foto Václav Girsá, 2005)

Obr. 3. Český Krumlov, státní hrad a zámek, zámecká zahrada. Kiosk občerstvení, situovaný přímo na hlavní kompoziční ose zámecké zahrady. (Foto Václav Girsá, 2005)

Obr. 4. Český Krumlov, státní hrad a zámek, zámecká zahrada. Tribuna otáčivého hlediště s nástavbou technického bloku. (Foto Václav Girsá, 2007)

Obr. 5. Český Krumlov, státní hrad a zámek, zámecká zahrada. Otáčivé hlediště na pozadí hlavního průčelí letohrádku Bellarie z jihozápadní strany. (Foto Václav Girsá, 2007)

Obr. 6. Český Krumlov, státní hrad a zámek, zámecká zahrada. Natěsnáním otáčivého hlediště k letohrádku Bellarie došlo k likvidaci jeho parteru a eliminaci plnohodnotného uplatnění vyústění kočárových ramp. (Foto Václav Girsá, 2007)

Herec a jeho projev jako soubor znakového systému v kontextu reálné scény přírody

Je nutné ještě zmínit dispozice přírodního divadla pro hereckou práci. Rozlehlost prostoru i potřeba vyplnit jej akcí vybízí herce oprostít své postavy od drobnokresby. Hlavním prostředkem jevištní akce je zde naopak hlas. Tato skutečnost nutí herce značnou část svého projevu orientovat čelně k divákovi. Dokonce je v tomto prostoru nezbytné používat techniku řeči podobně jako v antickém amfiteátru. V případě mluvení stranou,

mimo osu diváků, nebo směřování nad horizont otáčivého hlediště se slyšitelnost mluveného slova výrazně snižuje. Naopak v případě mluvení na hranici trávníku a cesty, která obklopuje hlediště, se odraz zvukové vlny dostává bez větší interpretovy námahy až do posledních řad hlediště. Stejný princip, mluvení na kamennou podlahu orchestry, je asi podstatou tajemství skvělé slyšitelnosti v horních částech antického divadla.

Plenér krumlovské zahrady tak vyžaduje jinou hlasovou techniku nežli prostor uzavřeného divadla. Tato skutečnost je v době, kdy kvalita řeči na českých jevištích není dostatečně vyžadována a užívána, pro řadu nových herců či hostů značným problémem. Je nutné také připomenout, že klimatické podmínky, za kterých se realizuje divadelní produkce (teploty 8–25 °C, často výrazné rozdíly vlhkosti vzduchu i samotného prostředí, šumy, které s sebou přináší i lehký vítr v korunách stromů), jsou velmi náročné. Pohyb herců při herecké akci není náznakový, ale skutečný, ve vzdálenostech i ve fyzickém nasazení. Připočteme-li k tomu nároky na kvalitu hlasového projevu, jeho sílu a srozumitelnost, vidíme, že se jedná o velmi obtížnou divadelní produkci.

Závěr

Otáčivé hlediště v zámecké zahradě v Českém Krumlově je významným a ojedinělým přírodním divadlem s originálním řešením a využíváním prostoru. V jeho „scénografické hotovosti“ lze spatřovat jisté omezení, které však znamená velký přínos pro celkový emotivní i estetický zážitek. Princip otáčivého hlediště, zasazeného do po staletí vytvářeného lesoparku, je velikou před-

ností, kterou nedisponují ani velmi slavné „open air“ scény (jezerní jeviště v Bregenz, Aréna ve Veroně či středomořské řecké amfiteátry).

Ročně navštěvuje v letních měsících vyprodaná divadelní představení přes padesát tisíc diváků s významným podílem zahraničních turistů. Svou pestrou žánrovou skladbou (činoherní, operní a baletní představení) vytvářejí ojedinělou kulturní nabídku nejen jihočeského regionu. Bohužel oproti jiným přírodním scénám v zahraničí zůstává multiplikační potenciál tohoto výjimečného fenoménu nevyužit jak na místní a regionální, tak i na celostátní úrovni.

Literatura:

BROCKETT, O. G.: *Dějiny divadla*, Praha 1999.
 FRIEDMANN, R. E.: *Mízení Boha*, Praha 1999.
 HERMAN, J.: *Otáčivé hlediště v Českém Krumlově*, seminář Divadlo s využitím historických a přírodních míst, 11. 11. 2003 v Českých Budějovicích.
 ŠESTÁK, J.: *Divadlo v přírodním prostoru*, in: Disk 16 (červen 2006).
 VOSTRÝ, J.: *Od podívané k obrazu (Italský vynález scénografie a směry evropského divadla)*, in: Disk 2 (prosinec 2002) a Disk 3 (březen 2003).
 VOSTRÝ, J.: *Scénologická lekce Jana Vermeera*, in: Disk 9 (září 2004), s. 36–38.

Poznámka: Autor je ředitelem Jihočeského divadla. Zkušenost s otáčivým hledištěm má od roku 1980 jako manažer (umělecký šéf činohry a ředitel, herec, režisér – Kráska a zvíře, 2006).