

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Tereza Sládečková

**Architekt Ivo Klimeš a proměny divadelní architektury
šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století**

diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Eva Novotná

2013

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.
2. Prohlašuji, že práce nebyla použita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 1.12.2012

Bibliografická citace

Architekt Ivo Klimeš a proměny divadelní architektury šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století [rukopis] : Diplomová práce / Tereza Sládečková; vedoucí práce: Mgr.Eva Novotná. Ostrava 2013. 107 s.

ANOTACE

Diplomová práce pojedná o životě a tvorbě ostravského architekta Iva Klimeše (*1932). Cílem práce je představit Klimešovo dílo na poli divadelní architektury od prvních projektů až po jeho vyzrálou tvorbu v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století, včetně nerealizovaných návrhů a zohlednit okolnosti jejího vzniku. Ivo Klimeš byl jedním z mála architektů, kteří unikli všední práci v rámci projektového ústavu a mohli se věnovat mimořádným stavbám. Nejvýraznějším autorovým projektem je městské divadlo v Mostě, které v architektonickém výrazu uplatňuje brutalistní a strukturalistické tendence a patří mezi neunikátnější kulturní stavby druhé poloviny dvacátého století u nás. Podobně svébytná je i Klimešova budova ostravského Divadlo Jiřího Myrona, která byla výrazně ovlivněna skandinávskou architekturou Alvara Aalta. Architektonický výraz jeho staveb prošel od kubicky utvářené hmoty k organicky tvarovaným oblým tělesům. Ivo Klimeš ve svých projektech reagoval na potřeby moderní scénografické praxe a od počátku vyzdvihoval důležité inovace v řešení divadelních prostorů. Klíčovými pojmy se pro něj stala variabilita a práce s jevištním prostorem.

Klíčová slova

Architekt Ivo Klimeš, Divadelní architektura, Architektura šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století, Variabilita divadelního prostoru, Strukturalismus, Městské divadlo v Mostě

ABSTRACT

Architect Ivo Klimeš and the changes of Theater Architecture of the sixties and the seventies of the twentieth century

The master thesis deals with life and work of Ivo Klimeš (*1932), significant Czech architect from Ostrava. The aim of the thesis is to introduce creative work of Ivo Klimeš in the field of theater architecture since the first projects to its mature formation in the sixties and the seventies of the twentieth century, including unrealized designs, while taking to account the circumstances of his era. Ivo Klimeš was the one of the few architects who escaped the routine work within the Planning Institute and so he was able to design extraordinary buildings. As the most significant project is considered the Municipal Theater in Most, which in architectural expression applies brutalism and structuralism tendencies and is to be belonged to the most important cultural buildings of the second half of the twentieth century in the Czech Republic. Correspondingly, it is also a unique building of Jiří Myron Theatre in Ostrava, which was strongly influenced by Scandinavian architecture of Alvar Aalto. Ivo Klimes through his projects responded to the needs of the contemporary scenographic practice and from the beginning stressed the importance of innovation in creating theater spaces. Key concepts to him became the variability and the work with a stage space.

Key words

Architect Ivo Klimeš, Theater architecture, Architecture of the sixties and the seventies of the twentieth century, Variability theater space, Structuralism, The Municipal Theater Most

POČET ZNAKŮ:

Počet znaků v samotné práci bez mezer: 143 065

Počet znaků v samotné práci včetně mezer: 166 500

Počet znaků celkově bez mezer: 156 686

Počet znaků celkově včetně mezer: 182 272

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala své vedoucí práce Mgr. Evě Novotné za odbornou pomoc a cenné rady, kterými přispěla ke zdárnému sepsání této diplomové práce, a Ing. arch. Ivu Klimešovi, který laskavě odpovídal na mé otázky.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Současný stav bádání a kritický přehled literatury	11
3. Architekt Ivo Klimeš - Mládí a studium v ateliéru Bohuslava Fuchse.....	18
4. Situace v ostravském Stavoprojektu v padesátých a šedesátých letech dvacátého století.....	23
5. Složky divadelní architektury, jejich vznik, vývoj a dobové zařazení	29
6. Nové cesty k tvůrčímu uchopení divadelní architektury u nás a ve světě od padesátých do sedmdesátých let dvacátého století	33
7. Vybrané divadelní projekty Iva Klimeše	38
7.1 Účast Iva Klimeše v architektonických soutěžích	39
7.1.1 Soutěž na operní budovu Státního divadla v Ostravě:	40
7.1.2 Soutěž na projekt operního a baletního divadla v Pardubicích.....	43
7.1.3 Soutěž na projekt koncertní síně Státní filharmonie Ostrava	45
7.2 Ostravské Divadlo Antonína Dvořáka	48
7.3 Městské divadlo v Mostě	54
7.4 Ostravské Divadlo Jiřího Myrona.....	60
7.5 Umění doprovázející architekturu - Spolupráce s výtvarnými umělci a designéry.....	67
8. Umělecko-historické zhodnocení Klimešovy tvorby	74
9. Závěr	80
10. Obrazová příloha.....	85
11. Seznam vyobrazení	99
Seznam použitých pramenů a literatury.....	101

1. Úvod

Divadelní budovy představují výrazné projevy stavebního umění v jeho stylových proměnách od pozdní renesance až do současnosti. Jejich konstrukce a prostorové řešení reagovaly na dobovou interpretační praxi, ale také ji zpětně ovlivňovaly a mimo jiné vypovídaly i o společenských vztazích a jejich proměnách, o politické situaci a v neposlední řadě o technické, umělecké a řemeslné úrovni dané doby. Některá evropská divadla se stala manifestem světového pokroku, jiná reprezentovala místní specifické fenomény jednotlivých států či měst.

Divadelní budovy se staly rovněž svědky pohnuté historie evropského kontinentu a nejednou byly dějištěm důležitých mezníků našich dějin. Václav Havel v předmluvě ke knize *Beyond Everydayness – Theater Architecture in Central Europe*¹ připomíná stěžejní úlohu, kterou divadla hrála při pádu železné opony, kdy tvořila doslova epicentra sociálních a politických přeměn. Podobných příkladů bychom našli mnohem více, na místě je zmínit důležitou roli Národního divadla, které se stalo instrumentem národně emancipačního politického zápasu v průběhu národního obrození na konci devatenáctého století, a nesmíme opomenout ani nanejvýš rozhodující úlohu divadel malých forem, kterou sehrála v průběhu šedesátých let a zejména pak v průběhu pražského jara v roce 1968.

Dříve než přejdeme ke konkrétnímu tématu, kterým se bude tato diplomová práce zabývat, pokusme se definovat samotný pojem *divadelní architektura*. Historik umění Jiří Hilmera, přední odborník na danou problematiku, definuje divadelní architekturu jako záměrnou tvorbu prostoru určeného pro divadelní projev, tvorbu podřízenou zřetelně vyjádřené dramatické koncepci, určující konstrukci scény, ale i úpravu hlediště, a především vyřešení vzájemného vztahu těchto dvou základních složek divadelního prostoru.² Divadelní budova tedy představuje specifický typ budovy, který zároveň vytváří prostor pro další druh umění – umění divadla. Zde je však možné v této charakteristice spatřit určitý rozpor. Jak se zdá, samotné umění divadla ze své podstaty architekturu nepotřebuje. Dalo by se říci, že architektura divadlo limituje a komplikuje samotný divadelní čin. Na druhou stranu architektura zcela záměrně dotváří a mnohdy i umocňuje divákův umělecký zážitek. Divák je nucen

¹ KOVAČEVIĆ 2010, 5

² HILMERA 1999, 6

na prostor divadla určitým způsobem reagovat. Divadlo můžeme vnímat jako nedokončený prostor, který se završí až v momentu konání divadelního představení. Divadlo je tedy angažovaným prostorem, který je bytostně spjat s aktem divadelního představení.

Na našem území se divadelní architektura vyznačovala dlouhou a pozoruhodnou tradicí. Tato tradice se odvíjí od svébytné divadelní kultury, o jejíž existenci v českých zemích se prameny zmiňují od posledních desetiletí 16. století. Již o několik desítek let později můžeme hovořit i o poměrně vysoké úrovni divadelní architektury.³ Ohlédneme-li se k počátku dvacátého století, zjistíme, že nejen Praha, která byla již tradičně centrem kulturního dění, žila pestrým divadelním životem. Velké množství českých měst mělo v té době již své vlastní městské divadlo.

Dalším obdobím rozkvětu naší divadelní kultury byla první Československá republika. V roce 1933 zde, i přes rány uštědřené hospodářskou krizí, působilo třicet stálých divadelních scén a třicet osm kočovných společností. Herci i režiséři se stali populárními osobnostmi a divadla byla veřejností hojně navštěvována.⁴ Emil František Burian, jeden z nejvýznačnějších režisérů té doby, ve svém pojednání *Divadlo za našich dnů*⁵ označil divadlo za „nejbohatší a nejrozmanitější uměleckou formu vůbec“.

Po období úpadku zapříčiněném poválečným vývojem zaznamenáváme od sklonku padesátých let a dále po celá šedesátá léta mohutný rozkvět divadelní architektury v Československu. Zejména v šedesátých letech proběhla celá řada významných architektonických soutěží na projekty nových městských divadel či jejich dostaveb. Ty daly vzniknout několika respektovaným kulturním objektům, které plní svou funkční i estetickou úlohu dodnes. Divadelní budovy se staly dominantami měst. Je na místě si položit otázku, jak se s nimi městský prostor vypořádal a jak obstály v očích veřejnosti.

Zabýváme-li se architekturou šedesátých let dvacátého století, sledujeme desetiletí plné zvrátů, nových proudů v umění a technologiích, stejně jako novot v jiných oblastech lidského života. Nelze ignorovat pozadí změn v kulturním i společenském životě, stejně jako je třeba zohlednit jejich základní souvislosti s

³ To se týká především Klementina a eggenberských divadel na zámku v Českém Krumlově, o kterých je známo, že se zde odehrávaly technicky náročné inscenace.

⁴ V Praze bylo vedle Národního divadla a dnešního Divadla na Vinohradech mimořádně oblíbené také Divadlo Vlasty Buriana či Osvobozené divadlo, ve kterém vytvářeli nezapomenutelnou kapitolu české Praze bylo vedle Národního a Vinohradského divadla mimořádně oblíbené také Divadlo Vlasty Buriana či Osvobozené divadlo, ve kterém vytvářeli nezapomenutelnou kapitolu české avantgardy Jiří Voskovec, Jan Werich, Jaroslav Ježek i režisér Jindřich Honzl.

⁵ BURIAN 1962

obdobím padesátých let se všemi jeho zvláštnostmi. Teprve tento pohled nám umožní zařadit vznik a vývoj daných principů do konkrétního historického údobí a toto zhodnocení nám pomůže lépe pochopit záměry a umělecké pohnutky tehdejších architektů a umělců. Šedesátá léta se stala terénem pro nové ideje a směry, které byly v mnoha případech na stavbách uplatněny až v pozdějších letech.

Tato diplomová práce směřuje k objasnění otázky, co bylo příčinou nebyvalého rozkvětu divadelní architektury, který u nás sledujeme od konce padesátých a během celých šedesátých let, jak moc se na něm podílely experimentální tendence, které k nám proudily ze západoevropského divadelního prostředí, a zda na něj mělo nějaký vliv politické „tání“, které s sebou přineslo dočasné rozplynutí atmosféry strachu.

S divadelní architekturou v českých zemích je neodmyslitelně spojeno jméno Ivo Klimeše, výrazného ostravského architekta šedesátých až osmdesátých let, který je podepsán hned pod několika projekty velkých divadel u nás a stal se odborníkem na danou problematiku. Jako zaměstnanci státního projektového ústavu - Stavoprojektu se mu podařilo vyhnout se rutinní práci na sídlištní výstavbě a svými úspěchy v architektonických soutěžích si zajistil práci na mimořádných projektech.

Nejznámějším autorovým počinem je novostavba divadla v Mostě na severu Čech, kde rozsáhlá povrchová těžba hnědého uhlí znamenala kromě devastace krajiny i zničení starobylého města Mostu, se kterým zaniklo i staré mostecké divadlo z počátku dvacátého století. Ivo Klimeš během dlouhé doby projektování tohoto díla prošel od ostře řezaných tvarů a kubicky utvářené hmoty až k organickým kompozicím s oválnými a měkce propracovanými hmotami inspirovanými skandinávskou architekturou, které se objevují u jeho druhého významného divadelního projektu – Divadla Jiřího Myrona v Ostravě. V Ostravě Klimeš upravoval také Divadlo Antonína Dvořáka, v Opavě později budovu Slezského divadla. Významná jsou ale i architektova nerealizovaná díla, návrhy oper v Ostravě a v Pardubicích a budova Janáčkovy filharmonie, projektovaná rovněž pro Ostravu.

Cílem této práce není podat ucelený přehled díla tohoto významného českého architekta v chronologicky řazených kapitolách. Ivo Klimeš se zabýval též úpravou veřejného prostoru a projekty menšího rozsahu, které by vyžadovaly širší zpracování a budou proto zmíněny jen okrajově. Předmětem analýzy bude především autorova vyzrálá tvorba na poli divadelní architektury šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století, kterou se budu snažit přiblížit v co nejucelenější podobě. Pozornost bude

věnována nejen realizovaným projektům, ale i neméně zajímavým návrhům, které zůstaly jen na papíře.

Krátkým exkurzem do historie se pokusím začlenit do souvislostí složky divadelního prostoru s dobou jejich vzniku. Dále budu sledovat proměny divadelních forem ve sledovaném období, zvláště pak experimentálního hnutí, které se začalo prosazovat nejprve v Evropě a následně od konce padesátých let i u nás. Na základě uvedených analýz se budu snažit vytyčit jejich vliv na podobu scény a řešení vztahu dvou základních složek divadelního prostoru, jeviště a hlediště.

Budu se snažit prozkoumat zajímavé detaily Klimešových divadelních projektů a objasnit spleť pozadí jejich realizací. Tato diplomová práce se zaměří také na kontext vzniku divadelních projektů pro Ostravu, přiblíží pozici ostravského Stavoprojektu, ve kterém Ivo Klimeš strávil většinu svého profesního života, okolnosti zadávání projektů a vývoj návrhů od počátku k realizacím. Dále zasadí Klimešovu tvorbu do kulturně-historického kontextu a zhodnotí její přínos v rámci urbanistického celku města.

V poslední době jsme svědky častých badatelských návratů do šedesátých let, která jsme si již zvykli označovat jako zlatou éru české kultury. Zejména ve srovnání s politicky napjatými padesátými léty na nás šedesátá léta působí jako zjevení, jako období svěžesti a optimismu. Nezvyklá koncentrace kvalitní tvorby, která prostupovala napříč všemi oblastmi kulturního života učinila z tohoto desetiletí vskutku přelomovou dobu. V poválečné architektuře představují šedesátá léta hraniční období. Slibný vývoj, podpořen zčásti mytizovaným politickým uvolněním byl však již roku 1968 násilně přerušen a následovalo dvacetileté období normalizace, kdy byly utlumeny naznačené tendence a nedošlo ani k jejich kritickému zhodnocení. Dnešním badatelům se, po více než čtyřiceti letech, otevřel prostor pro zmapování všech tehdejších fenoménů, které v následujících letech formovaly českou kulturní scénu.

2. Současný stav bádání a kritický přehled literatury

Co se týče architektury šedesátých let, obecně můžeme říci, že je pro ni typická téměř chybějící základna teoreticky zaměřených odborných textů. Jakoby se architekti nechtěli nechat omezovat jakoukoli teorií a pro samou tvůrčí vytíženost jakoby zapomínali na sebereflexi. Na druhou stranu architektura sledovaného období působí až neskutečně kompaktním dojmem, až se nám nechce věřit, že by zde byla úplná absence jednoznačně deklarované teorie, manifestů a teoretických prohlášení. Zdá se, že architekti tvořili intuitivně, jakoby na základě náhle dostupných kontaktů se zahraničím, nové vlny módních kulturních fenoménů. I díky konfrontaci při účastech na četných architektonických soutěžích získávala jejich tvorba jednotný výraz.⁶

To, že se na komplexnější zhodnocení uměleckého kontextu druhé poloviny dvacátého století dlouho čekalo, potvrzuje teprve nedávné dvoudílné vydání šestého dílu monografie *Dějiny českého výtvarného umění*, mapujícího období 1958–2000, který byl velmi dlouho připravován.⁷ Tato publikace se však architekturou zabývá jen okrajově. Česká architektura šedesátých let se souhrnného knižního zpracování dočkala až v roce 2009, kdy vyšla obsažná studie Oldřicha Ševčíka a Ondřeje Beneše *Architektura 60. let*.⁸ Publikace představuje mimo jiné podrobnou sondu do každodenního kulturního života šedesátých let a vedle uceleného shromáždění velkého množství materiálů o stavbách spočívá její přínos zejména v jejich uvedení do ideologického a společenského kontextu doby. V poslední době roste zájem badatelů i o architekturu sedmdesátých a osmdesátých let a zdá se, že k její rehabilitaci zčásti dochází i v očích veřejnosti. K vydání přehledné monografie věnované problematice tohoto období však dosud nedošlo.

První a dosud jediná důstojná publikace věnovaná divadelní architektuře u nás vyšla pod názvem *Česká divadelní architektura*⁹ v roce 1999. Napsal ji nedávno

⁶ Oficiální teoretické texty, mezi které lze zařadit výstupy a závěry ze sjezdů či politicko-společenské deklamace, které byly zpravidla výsledkem rutinní práce redakčních rad časopisů, svazových orgánů a státních institucí mají vždy charakter spíše obecného prohlášení a nepřinášejí uspokojivé odpovědi na kladené otázky.

⁷ ŠVÁCHA/PLATOVSÁ 2007

⁸ ŠEVČÍK/BENEŠ 2009

⁹ HILMERA 1999

zemřelý historik umění Jiří Hilmera¹⁰, přední český odborník na divadelní architekturu a historii scénografie. Studie podává přehled historie české divadelní architektury od přelomu šestnáctého a sedmnáctého století do současnosti. Zabývá se jak realizovanými budovami, tak významnými pracemi z projekčních soutěží. Autor sleduje stylové charakteristiky staveb, všímá si jejich působení v urbanistických komplexech, ale zejména hodnotí proměny divadelního prostoru ve funkčních vztazích mezi scénou a hledištěm se zřetelem na inscenační tendence různých dob. Jde o první zpracování tématu v takové šíři a tak kritickém pojetí. Text je doplněn téměř třemi sty fotografiemi a plány, z nichž je valná část zveřejněna poprvé. Vzhledem k rozsahu celé publikace můžeme říci, že je zde stavbám Iva Klimeše věnován značný prostor.

Jiří Hilmera se až do své smrti v dubnu roku 2009 podílel jako člen mezinárodního týmu na projektu Theatre Architecture in Central Europe – TACE.¹¹ Tento tříletý projekt, zahájený v únoru 2008, si kladl za cíl prezentovat dosavadní poznatky a informace o vývoji divadelní architektury ve střední Evropě. Přední znalci v oboru divadelní architektury z pěti zemí se spojili,¹² aby evidovali a popsali divadelní budovy střední Evropy a vytvořili jejich přehlednou databázi, která je nyní volně přístupná a slouží mimo jiné vzdělávání a podpoře mobility divadelních umělců.¹³ Dále byla součástí projektu realizace workshopů¹⁴ a uspořádání symposia Experimentální divadlo ve střední Evropě ve druhé polovině dvacátého století, které proběhlo v listopadu roku 2009 v Lublani. K důležitým výstupům celého projektu

¹⁰ Jiří Hilmera je autorem řady výstav a odborných publikací z oboru architektury, scénografie a kulturní historie. Vedle zmíněné publikace vydal ještě knihu *Pražská divadla, 1995*; dále se podílel na publikacích: *Vlastislav Hofman, 2004*; *František Tröster: Básník světla a prostoru, 2007*

¹¹ Projekt připravil Institut umění – Divadelní ústav (IDU), realizátorem projektu bylo Národní divadlo spolu s partnerskými divadelními institucemi z Maďarska, Polska, Slovenska a Slovinska.

¹² Vedle Jiřího Hilmera se u vzniku projektu sešly zajímavé osobnosti nejen z oboru architektury. Z českých odborníků zde zmíním například Vladimíra Soukenku, architekta a scénografa, který se ve své tvorbě zabývá designem interiérů a architektonickým řešením divadel. V rámci TACE se účastnil workshopu „Divadelní architektura - vize a možnosti“, který koordinoval přední slovinský architekt Vojteh Ravnikar. Ten je autorem řady známých slovinských staveb a držitelem několika významných cen (Plečnik Award, 1987; Herder Prize, 2006). Ze Slovinska je rovněž Ivo Svetina, básník, dramatik, esejista a překladatel, zakladatel experimentálního divadla Pupilije Ferkeverk a Pekarna a ředitel Slovinského divadelního muzea, s nímž se účastnil projektu TACE a na podzim 2009 v něm připravil symposium o experimentálním divadelním prostoru. Slovenskou republiku reprezentovala teoretička architektury, Henrieta Moravčíková, která v současné době působí na Ústavu stavebnictví a architektury Slovenské akademie věd. Od roku 1997 je šéfredaktorkou měsíčníku Arch a editorkou vědeckého časopisu SAV Architektúra&Urbanizmus. Od roku 2000 působí jako předsedkyně slovenské pracovní skupiny DOCOMOMO, mezinárodní neziskové organizace věnující se ochraně moderní architektury. Je držitelkou Ceny literárního fondu a Ceny Martina Kusého za teoretické dílo v oblasti architektury. Byla kurátorkou výstavy Divadelná architektúra na Slovensku, která se pod hlavičkou TACE konala v květnu 2008 v Bratislavě.

¹³ Databáze je přístupná na www.theatre-architecture.eu.

¹⁴ Workshop pro studenty architektury zaměřený na ochranu a rekonstrukci divadelních budov.

patřila rozsáhlá putovní výstava nazvaná *Za všedností*, která představila na sedm desítek evropských divadelních budov.¹⁵ Kurátorem výstavy byl slovinský architekt Igor Kovačević,¹⁶ který je rovněž editorem výpravné publikace *Beyond Everydayness - Theatre Architecture in Central Europe*.¹⁷ Ta se stala převratným dílem v oboru studia divadelní architektury. Pro mou práci představovala cenný zdroj teoretických úvah.

Tato publikace mapuje vývoj divadelního prostoru ve střední Evropě a zabývá se místními historickými, politickými a kulturními vztahy od šestnáctého století do současnosti. Dále prezentuje detailní informace o historii sedmdesáti tří nejdůležitějších divadelních staveb z šesti zemí středoevropského prostoru: České republiky, Rakouska, Maďarska, Polska, Slovenska a Slovinska. Každý text doprovází bohatá fotografická dokumentace, reprodukce historických materiálů a základní architektonické plány – půdorys a řez.

Z úvodních statí publikace *Beyond Everydayness* byly pro mou práci stěžejní dva texty, prvním je teoretická analýza editora Igora Kovačeviče, kde je naznačena metoda výzkumu, hlavní myšlenka a cíle předkládané studie. Kovačević odborně vymezuje pojem „divadelní architektura“, společně s jeho redefinicí, která po pádu železné opony odkazovala na politicko-společenské události. Autorovou ústřední ideou je představa architektury, která ve spojení s jazykem materializuje historii. V několika odstavcích vymezuje teritoriální a kulturní specifika střední Evropy a označuje společné jmenovatele, které byly klíčem k sestavení jednotlivých kapitol.

Druhým důležitým textem je stať Jana Purkerta, Jiřího Kaše a Ondřeje Svobody, nazvaná *Nation versus Nationality*,¹⁸ zamýšlející se nad problematikou národní identity v kontextu českého divadelnictví a uvádějící divadelní architekturu na území České republiky do historických souvislostí. Dále jsou kapitoly členěny dle historických epoch. Právě selekce divadelních budov byla důležitou součástí přípravy publikace. Autoři se více než na zařazení do již zavedených časových kategorií zaměřili na hledání společných znaků. Z Klimešových staveb je v knize zastoupeno jen

¹⁵ Po ukončení projektu v lednu 2011 byl projekt převeden pod IDU. V této fázi došlo k otevření projektu, byla nabídnuta spolupráce dalším evropským institucím s ambicí pokrýt co největší území. V této souvislosti byl projekt přejmenován a dále je propagován pod názvem Evropská divadelní architektura - EUTA.

¹⁶ Igor Kovačević se narodil ve Slovinsku a vystudoval Fakultu architektury ČVUT v Praze, obor Architektura a územní plánování. Byl zakládajícím členem Centra pro středoevropskou architekturu – CCEA. Vedle kurátorské a publikační činnosti se věnuje architektonické tvorbě v rámci platformy MOBA, kterou založil spolu s Yvette Vašourkovou.

¹⁷ KOVAČEVIĆ 2010

¹⁸ PURKERT/KAŠE/SVOBODA 2010, 37

Městské divadlo v Mostě, které je zařazeno do kapitoly mezi divadla postavená v letech 1945–1992. Příspěvek o něm velmi podrobně zpracovala Ludmila Hůrková.¹⁹ Součástí publikace tvoří také krátký přehled vývoje divadelního prostoru, ilustrovaný schematickými kresbami znázorňujícími vztah hlediště a jeviště od nejstaršího rituálního obřadu a divadla řeckého typu až po moderní experimentálně řešený prostor, který mi byl rovněž vodítkem v řešení této otázky.

Výchozí bod pro mé bádání představovalo rovněž studium dobového tisku. V šedesátých letech vycházelo velké množství odborných časopisů a periodik, které byly obsahově velmi bohaté. K těm nejdůležitějším, věnovaným architektuře, patřila *Architektura ČSSR*, časopis, který především ve druhé polovině šedesátých let přinášel výběrové zpravodajství o dění v odborných zahraničních časopisech, a méně oficiální *Československý architekt*, který se snažil jít více do hloubky. Druhotně se architekturou zabýval časopis *Umění a řemesla*, který přinášel zprávy o uměleckých dílech začleněných do architektury, což bylo v šedesátých letech i později velmi diskutované téma.²⁰ Bohužel řadu otázek nelze cestou bádání v dobovém tisku uspokojivě zodpovědět, neboť jeho výpověď je do značné míry ideologicky determinována a zejména v *Architektuře ČSSR (ČSR)* převládá nekritický pohled na soudobé problémy stavitelství. Ze závažnějších článků, věnujících se stavbám Iva Klimeše, bych zde zmínila text Věkoslava Pardyla *Divadlo pracujících v Mostě*²¹ a článek Olgy Myslivečkové *Divadlo pracujících v Mostě*.²² Článek Ondřeje Sekory *Dvě divadla Iva Klimeše* z časopisu *Umění a řemesla* je přínosný z hlediska pochopení Klimešovy práce s výtvarnými díly v architektonickém prostoru. V odborných časopisech vycházelo také mnoho příspěvků referujících o průbězích architektonických soutěží, které obsahovaly načrtnuté plány všech zúčastněných projektů a kriticky hodnotily proběhlou soutěž. Také z těch jsem ve své práci vycházela.

Studium divadelní architektury znamená nejen pochopení všech složek divadelního prostoru a jejich významu v rámci budovy, ale i znalost vývoje divadelního prostoru, který se proměňoval v důsledku měnících se potřeb dramatiků a inscenátorů a reagoval na změny ve společnosti. V neposlední řadě je třeba postihnout

¹⁹ HŮRKOVÁ 2010, 160–162

²⁰ Architektura byla mezi veřejností velmi oblíbené téma a články o ní se objevovaly i v časopisech, které byly primárně určeny jinému okruhu čtenářů, mezi ně patřily například *Výtvarná práce*, *Věda a život* a *Technický magazín*.

²¹ PARDYL 1987, 26–31

²² MYSLIVEČKOVÁ 1968, 3–5

inscenační a scénografické tendence, které byly pro tento vývoj určující. Základní pojmy z oboru divadelní architektury jsem čerpala z teatrologického slovníku editora Petra Pavlovského, *Základní pojmy divadla*²³ který je unikátní encyklopedií s více než dvěma sty základními pojmy z oblasti divadla.

Světlym obdobím české teatrologie byla šedesátá léta, kdy vznikla významná platforma české divadelní vědy, časopis *Divadlo*. S ní byli spojeni mnozí teoretici a historici divadla, kteří se začali vracet ke kapitolám divadelní avantgardy, po roce 1948 záměrně opomíjené, a ke kontextu světového divadla. Na konci dekády pak došlo pod vedením teatrologa Františka Černého, k vydání čtyřsvazkových *Dějin českého divadla I-IV*,²⁴ jejichž záměrem byla syntéza dějin v duchu pozitivistických tendencí a ve své obsáhlosti se staly dosud nepřekonaným dílem z dějin českého divadla.²⁵ Problémem je, že mapování českého divadla v nich končí rokem 1945 a celková koncepce je zákonitě poznamenána dobou vzniku. V atmosféře poloviny šedesátých let, která byla spojená s převratným pohybem v českém divadle, vzniklo ještě též množství prací bezprostředně reflektujících dynamické proměny tehdejší divadelní poetiky, jako například *Začalo to Redutou*²⁶ nebo *Divadla, která našla svou dobu*,²⁷ které byly rovněž přínosem pro mé bádání.

Od konce šedesátých let se místo prací syntetizující povahy objevovaly spíše dílčí studie, postihující jednotlivé jevy a tendence českého divadla dvacátého století. Za přínosné lze považovat i historické práce vzniklé v období sedmdesátých a osmdesátých let, z nich budu jmenovat například *Proměny Malých scén* Vladimíra Justa.²⁸ Stejný autor pak již v porevoluční době inicioval vznik rozsáhlé publikace *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech*,²⁹ která časově navázala na předchozí projekt *Dějiny českého divadla*.³⁰ V roce 2010 vydal Vladimír Just přepracovanou a doplněnou verzi této syntézy *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*,³¹ která postihuje nejen

²³ PAVLOVSKÝ 2004

²⁴ ČERNÝ 1968, 1969, 1977, 1983

²⁵ Velkorysý projekt nebyl dokončen a pouhým záměrem zůstaly díly V a VI, které měly obsáhnout dějiny hudebního divadla letech 1848-1945.

²⁶ HERCÍKOVÁ/CÍSAŘ 1964

²⁷ CÍSAŘ 1966

²⁸ JUST 1984

²⁹ JUST 1995

³⁰ První část je příznačně vymezená jako *Teze*, druhou pak tvoří tak zvané *Kalendárium*.

³¹ JUST 2010

vývoj českého divadla ve vymezeném období,³² ale je ojedinělá i důsledným kontextovým výkladem.³³ S Vladimírem Justem spolupracovalo mnoho českých teatrologů, seskupených po roce 1989 hlavně kolem časopisu *Divadelní revue*.³⁴

Co se týče jednotlivých divadelních staveb Iva Klimeše, kterými se budu zabývat, tak pouze jedna z nich, Městské divadlo v Mostě, je novostavbou, ostatní divadla navazují na mnohdy dlouhou a spleťitou historii původních, později rekonstruovaných a k modernímu provozu adaptovaných staveb. Tento vývoj jsem se snažila stručně postihnout. Ohledně historie divadelní Ostravy se pro mne nepostradatelným pramenem stal *Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě města*, který vydává Archiv města Ostravy od roku 1963, v něm pak zejména příspěvky olomouckého teatrologa Jiřího Štefanidese, který se v několika textech pokusil zasadit vývoj ostravského divadelnictví do širšího historického a společenského kontextu.

Souborná monografie byla věnována pouze Divadlu Jiřího Myrona. Jejím autorem je Antonín Pekárek a k vydání došlo v roce 1986. Publikace s bohatým obrazovým doprovodem se snaží být reprezentativní knihou určenou širokému okruhu čtenářů, kterým autor předkládá podrobné informace o historii stavby a zabíhá do detailů její rekonstrukce. Chybí hlubší uměleckohistorické zhodnocení a zařazení díla do širších kontextů. Je s podivem, že se dosud nikdo neujal komplexnějšího zpracování divadla v Mostě, které by si jistě zasloužilo samostatnou publikaci.

Pokud tápeme v oblasti fenoménu začlenění uměleckých děl do architektury a jejich vzájemného působení, může nám být v tomto ohledu pomocí nedávno vydaná monografie ostravské historičky umění Marie Šťastné – *Socha ve městě*.³⁵ Ta je sice výhradně zaměřená pouze na vztah architektury a plastiky v Ostravě, podává však souvislé a mnohdy těžko dohledatelné informace o běžné praxi komise pro spolupráci architekta s výtvarníky a obecně objasňuje mnohé vztahy mezi uměleckými díly a architekturou a okolnosti jejich vzniku. Svůj výklad Šťastná doplňuje postřehy vycházejícími z vlastní zkušenosti.

Cenným příspěvkem se stal záznam rozhovoru Ivo Klimeše s Evou Novotnou, publikovaný ve sborníku občanského sdružení Kruh, které pravidelně pořádá

³² Publikace vymezuje historii českého divadla ve čtyřech kapitolách zabývajících se vztahem divadla a revoluce, divadla a stalinismu, divadla a uvolnění ve „velkých šedesátých“ a divadla a „normalizace“.

³³ V obsáhlé, o tisíce údajů rozšířené *Chronologii událostí*, jejímž spoluautorem je divadelní bibliograf František Knapp, postihuje v širokém záběru souvztažnost divadla a politických i kulturních událostí nejen domácích, ale i světových.

³⁴ Časopis se důsledně orientoval na českou divadelní vědu a vytvářel prostor pro prezentaci jejich výsledků.

³⁵ ŠŤASTNÁ 2008

přednášky o architektuře. Rozhovor navázal na Klimešovu přednášku *Stavby pro kulturu. Čtyři divadla Iva Klimeše*, která se v rámci cyklu *Kruhu Matadoři - rozhovory s architekty starší generace*, uskutečnila v dubnu 2009 v pražském klubu Roxy / Nod.

3. Architekt Ivo Klimeš - Mládí a studium v ateliéru Bohuslava Fuchse

Ivo Klimeš se narodil v Opavě 3. dubna roku 1932 jako druhý syn Leokádie a Jaroslava Klimešových. Jeho otec byl známým opavským advokátem a patřil k představitelům místní české inteligence, která měla patřičný kulturní rozhled a vztah k výtvarnému umění i k architektuře. Jaroslav Klimeš nechal pro svou rodinu v roce 1936 v Opavě na Kylešovském kopci vystavět reprezentativní vilu, jejíž projekt zpracovala známá architektonická kancelář bratří Lubomíra a Čestmíra Šlapetů,³⁶ a která je nyní kulturní památkou.³⁷ Opavská meziválečná architektura byla vesměs prodchnuta duchem konvenčního historismu a dekorativismu. Teprve od počátku třicátých let začali místní projektanti více usilovat o prosazení požadavků levného a zdravého bydlení než o monumentální účín svých děl.³⁸ Bratři Šlapetové vilu pro rodinu Klimešových navrhli jako komfortní, vyspělý a variací schopný typ měšťanského obydlí. Vila dodnes patří k nejvýraznějším příkladům funkcionalismu v Opavě. Její inspirační zdroje můžeme hledat jak v Praze, tak v německé Vratislavi. Dispoziční typ vily manželů Klimešových bratři Šlapetové pak ještě mnohokrát v několika variantách zopakovali.³⁹

Dramatické politické dějiny regionu se odrazily i v dějinách Klimešovy rodné vily. Po zabrání Sudet v roce 1940 byla rodina z Opavy vystěhována a jejich vilu obsadil bratr německého starosty Opavy. Jaroslav Klimeš za války působil jako advokát v Moravské Ostravě a teprve po osvobození se mohl s rodinou do vily vrátit.⁴⁰ Bratr Iva Klimeše, Vladimír, dodnes se svou rodinou v tomto domě bydlí.

Ivo Klimeš vyrůstal v klasické modernistické vile, která od jeho útlého věku zásadním způsobem formovala jeho výtvarné vnímání. Ačkoli se posléze jako architekt vydal jiným směrem, jeho vztah k funkcionalismu byl vždy obdivný. Funkcionalistické zásady v duchu tzv. organické koncepce architektury, která usiluje o dosažení kontinuity stavby s prostředím, o souvislost vnějšího a vnitřního prostoru a o nalezení

³⁶ Spolupráce na této vile byla posledním společným projektem obou bratrů, kterým zakončili intenzivní spolupráci ve své ostravské kanceláři. V květnu 1936 odešel Lubomír do Olomouce, kde se pak trvale usadil a bratři už se nadále spojovali jen příležitostně při práci na důležitých úkolech.

³⁷ Vila je kulturní památkou.

³⁸ VYBÍRAL 1988, 19 sq.

³⁹ Např. Morávková vila v Černošcích u Prahy (1938), nebo Procházkova vila v Neředíně (1939-1940)

⁴⁰ VYBÍRAL/GORYCZKOVÁ/STRAKOŠ/ŠLAPETA 2008

stavebních forem odpovídajících ústrojně logice přírody,⁴¹ v něm hluboce zakořenily. Zajímavou skutečností je také fakt, že stejně jako Ivo Klimeš, tak i Lubomír Šlapeta byl autorem mnoha kulturních staveb, především divadel. Oba architekti ve svých projektech aplikovali myšlenku plynoucího, aktivního prostoru, ideu tzv. *fliessende Raum*, kterou používal již německý architekt Hans Scharoun, na jehož tvorbu se Ivo Klimeš často odkazoval a ke kterému měli rovněž velmi blízko bratři Šlapetové. Lubomír Šlapeta ve dvacátých letech studoval ve Vratislavi u Hanse Scharouna, na Akademii umění a uměleckých řemesel, a později se stal jeho spolupracovníkem.⁴²

Vila, ve které Ivo Klimeš vyrůstal, a dílo náhody sehrály nakonec klíčovou roli v rozhodujícím okamžiku, kdy se Ivo Klimeš rozhodoval, jakým směrem se bude ve svém životě ubírat. Ve svých vzpomínkách o tom vypráví s velkou dávkou nostalgie: „Dlouho jsem na gymnáziu nevěděl, co studovat. Pokud bych si bral vzor u rodičů, tak tatínek byl právník. Já si ale nebyl příliš jist, jestli jej chci následovat. V oktávě jsme dostali profesora Josífka, který nám dal jednou za úkol nakreslit moderní rodinný dům. Většina mých spolužáků nevěděla, co to je, protože v té době byla Opava spíše romantická, ale protože já jsem vyrůstal v domě od Šlapetů, tak jsem to znal. Věděl jsem, že znaky moderního domu jsou průběžná okna, kruhové okno, propojený prostor, průhledy do zahrady. Měl jsem se při kreslení o co opřít a udělal jsem lavírovanou kresbu tuší, která se panu profesorovi velmi líbila.⁴³ Řekl mi tehdy: ‚Klimeši, jdi na architekturu.‘ A já jsem ho poslechl. Profesor Josífko mi dal dar a já jsem rád, že mi ho dal. Dobře jsem se v té profesi bavil. Byla pro mě zároveň koníčkem; mohu říci, že nemám žádné jiné koníčky než architekturu,“⁴⁴ dodává.

Ivo Klimeš se přihlásil na brněnskou techniku v roce 1951. Byla to doba, kdy si škola procházela těžkým obdobím. Od únorového převratu v roce 1948, který v Československu nastolil komunistický režim, stála takřka na pokraji zániku. V důsledku prudké militarizace, zapříčiněné orientací sovětského mocenského bloku na válečné střetnutí s geopolitickým Západem, vzrostl význam vojenských škol s technickým zaměřením. Vlivem toho byla nařízením ÚV KSČ brněnská technika přeměněna na Vojenskou technickou akademii. Mezi její obory ale nepatřilo ani stavitelství, ani architektura. Vyvstal tak problém, jak naložit se studenty posledního ročníku těchto oborů, kteří měli před ukončením studia. 2. října 1951 bylo rozhodnuto

⁴¹ VYBÍRAL 1988, 20

⁴² ŠLAPETA/ILKOSZ 2004, 116 sqq.

⁴³ SLÁDEČKOVÁ 20.5.2012

⁴⁴ Ivo Klimeš In: Hláška X, 2007, 14

zřídil ze zbytků Vysoké školy technické Dr. Edvarda Beneše v Brně Vysokou školu stavitelství, která měla Fakultu inženýrského stavitelství a Fakultu architektury a pozemního stavitelství, protože potřeba civilních inženýrů pro rozvíjející se průmysl rychle narůstala. Nově vzniklá vzdělávací instituce se tak stala pokračovatelkou nejstarší české vysoké školy na Moravě a dědičkou jejích tradic.⁴⁵

Mezi posluchači nové Vysoké školy stavitelství v Brně byl i budoucí architekt Ivo Klimeš, který byl přijat na Fakultu architektury a pozemního stavitelství. „Byla to tehdy nelehká doba, ale na škole se to tak nepoznalo“, vzpomíná Ivo Klimeš.⁴⁶ Sám si tehdy vybral ateliér, vedený profesorem Bohuslavem Fuchsem, do kterého přestoupil z ateliéru profesora Zdeňka Alexy. Dodnes vzpomíná na pohnutky, které ho k tomuto rozhodnutí vedly: „Od počátku jsem věděl, že se nechci vydat cestou socialistického realismu, který jsem už tehdy vnímal jako marný a zbytečný pokus. Tak jsem přestoupil k Bohuslavu Fuchsovi, protože on byl legenda. Měl velkou autoritu, kterou já jsem uznával. Zároveň své žáky dokázal přesvědčit o tom, že to co dělají, má smysl.“⁴⁷ Studenti Fuchse obdivovali i za jeho pevné názory: „On byl neuvěřitelně pilný, už to jméno Fuchs, což je německy liška, odpovídalo. Byl neuvěřitelně chytrý, navíc byl jako liška a nedopustil, aby mu skočili na záda. (...) Být u profesora Fuchse vlastně přinášelo i pocit, že jste chráněni.“⁴⁸ Ivo Klimeš v rozhovoru s Evou Novotnou z roku 2009 velice hezky vzpomíná i na svého druhého učitele, Bedřicha Rozehnal,⁴⁹ do jehož ateliéru docházel na semináře o nemocniční architektuře: „Začátek padesátých let bylo velmi nebezpečné období. Měli jsme například moc hodného profesora, Bedřicha Rozehnal, který dělal hlavně nemocnice, např. dětskou nemocnici v Černých Polích. Studenti ho měli rádi, ne třeba jako Fuchse, že by za sebou měl tolik věcí, ale že byl lidsky velice příjemný. Ale toho zavřeli a on potom projektoval ve vězeňském projektovém ústavu.“⁵⁰

Bohuslav Fuchs, žák Jana Kotěry, byl již od konce dvacátých let jako jeden ze spoluvůrců moderní architektury mezinárodně známou a uznávanou osobností.

⁴⁵ PERNES 2009, nepag.

⁴⁶ NOVOTNÁ 2009, 51

⁴⁷ SLÁDEČKOVÁ 20. května 2012

⁴⁸ NOVOTNÁ 2009, 51

⁴⁹ Bedřich Rozehnal patří mezi významné české architekty funkcionalismu. Podobně jako Bohuslav Fuchs byl odsouzen ve vykonstruovaném procesu v roce 1960. V roce 1968 se po rehabilitaci vrátil na VUT Brno, kde od následujícího roku vedl Ústav životního prostředí. Tento ústav byl v roce 1973 bezdůvodně zrušen a profesor Rozehnal byl penzionován.

⁵⁰ NOVOTNÁ 2009, 51

Bezesporu patří k nejvýznamnějším brněnským funkcionalistickým architektům.⁵¹ Na brněnské technice působil od roku 1945⁵² a za její zdárné fungování si připsal nemalé zásluhy.⁵³ Byl to právě vliv jeho osobnosti, který se zasloužil o to, že nedošlo ke zrušení fakulty a jejímu začlenění do tehdejší vojenské akademie, ale že byla brněnská technika obnovena téměř v celém původním rozsahu.⁵⁴ Po nástupu komunistického režimu se Fuchsova pozice ve škole i profesi začala komplikovat. Veřejných zakázek začalo především po roce 1949 ubývat a soukromá klientela drobných stavebníků moravského venkova vymizela během padesátých let úplně. V té době působil Bohuslav Fuchs ve funkci děkana školy a jeho práce začala být postupně zákulisně omezována a sabotována. Byla předmětem žárlivosti a intrik mladších kolegů, kteří mistrně zneužívali politického vývoje v nedemokratických poměrech, aby profesora zdiskreditovali. Po roce 1958 byl Bohuslav Fuchs inscenovaně obviněn z šedé ekonomiky a nespravedlivě odsouzen.⁵⁵

V roce 1956, kdy Ivo Klimeš absolvoval, se do osudů brněnské techniky pozitivně promítlo politické uvolnění spojené se Stalinovou smrtí. 16. dubna přijal ÚV KSČ usnesení *O zvýšení úrovně a dalším rozvoji vysokých škol* a v této souvislosti rozhodl o obnovení Vysoké školy technické v Brně pod novým názvem – Vysoké učení technické v Brně. Jeho základem se stala právě Vysoká škola stavitelství. V roce 1960 byla Fakulta architektury a pozemního stavitelství sloučena s Fakultou inženýrského stavitelství v nově ustanovenou Fakultu stavební.⁵⁶

Ivo Klimeš byl pilným a nadaným studentem, který zavrhnul architekturu socialistického realismu, zosobňovanou na fakultě ateliér Zdeňka Alexy, a od počátku intuitivně směřoval k modernímu výrazu tvorby. Svě nadání cílevědomě a účinně rozvíjel souběžně s oficiálním studiem. Ve svém volném čase trávil dlouhé hodiny v technické knihovně a stejně jako později ve svém profesním životě kladl velký důraz na samostudium. Ve svém jádru byl Ivo Klimeš samoukem. Přestože byl žákem funkcionalistů, jeho tvorba se nikdy nestala pouhou reminiscencí funkcionalismu, ale

⁵¹ CRHONEK 1995, 13

⁵² Učitelství sbor oboru architektury a pozemního stavitelství byl v poválečných letech doplněn ještě o prof. Antonína Kuriala, prof. Bedřicha Rozehnal, prof. Vincence Makovského, prof. Miloslava Kopřivu a prof. Aloise Krále. Prvním poválečným rektorem České vysoké školy technické byl zvolen architekt prof. Jaroslav Syříšně.

⁵³ Na jeho počest je dnes na brněnské Fakultě architektury VUT udělována *Cena Bohuslava Fuchse* za nejlepší ateliérový projekt.

⁵⁴ PERNES 2009, nepag.

⁵⁵ CRHONEK 1995, 13

⁵⁶ PERNES 2009, nepag.

hledala vlastní výraz a byla ovlivněna i jinými směry té doby. Jeho učitel Bohuslav Fuchs jej ovlivnil především osobnostně: „Měli jsme tehdy pocit, že je tam člověk, který něco umí a za kterým stojí strašně moc práce. On byl neuvěřitelně pilný,“ vzpomíná Ivo Klimeš.⁵⁷ I přesto, že se i Fuchs ve své tvorbě hojně zabýval divadelními projekty, Ivo Klimeše v tomto směru nijak výrazně neovlivnil.

Vstup Iva Klimeše do odborného života nenastal zrovna v příznivou dobu. V Brně architekt zůstat nechtěl a vnitřně ho to táhlo zpět do místa svého rodiště. Po ukončení studia se, podle jeho slov, dlouho nerozmýšlel a rovnou nastoupil do státního projektového ústavu v Ostravě, kde zůstal třicet pět let. V ostravském Stavoprojektu začal nejprve působit jako projektant v oddělení zahradní architektury. I tady opět zúročil zkušenost ze svého dětství, neboť jeho maminka byla vášnivou zahradnicí a udržovala kolem domu pěstěnou zezeň.⁵⁸ Ivo Klimeš vzpomíná na to, že jako jeden z mála projektantů v tomto oddělení byl výborným kreslířem.⁵⁹ Už na škole, kdy všichni jeho spolužáci napodobovali kresebný styl profesora Fuchse, se on snažil jít jinou cestou a nechal se inspirovat německým malířem Hansem Hartungem. Od té doby kreslil už jen měkkým uhlem a volnou rukou. Jeho kresby doprovázejí většinu tehdejších dokumentů o úpravách zeleně.⁶⁰

Situace v ostravském Stavoprojektu byla na začátku padesátých let ovlivněna požadavkem rychlého rozšiřování průmyslové i sídlištní výstavby v Ostravě a okolí. Architekti byli plně zaměstnáni řešením bytové otázky a jejich práce se postupně stávala rutinou. Ivo Klimeš se snažil z této praxe vymanit a stejně jako při studiu na vysoké škole se nořil do samostudia a když to šlo, tak cestoval a studoval moderní stavby. Často navštěvoval technickou knihovnu Stavoprojektu, kde se vzdělával čtením knih a zahraničních časopisů a ve svém volném čase se věnoval přípravám projektů na architektonické soutěže.⁶¹ Vzpomíná, že každý den po práci ještě minimálně dvě hodiny pracoval.⁶² To se mu zúročilo už v roce 1959, kdy vyhrál první soutěž na budovu opery v Ostravě, ta se sice nikdy nepostavila, ale Ivo Klimeš se tak v rámci Stavoprojektu dostal ke společensky významným zakázkám.

⁵⁷ NOVOTNÁ 2009, 55

⁵⁸ Jaké bylo postavení tohoto oddělení v rámci Stavoprojektu bude rozvedeno v následující kapitole.

⁵⁹ SLÁDEČKOVÁ 20. 5. 2012

⁶⁰ Například GALUSZKA/KŘÍŽ 1963.

⁶¹ SLÁDEČKOVÁ 20.5.2012

⁶² NOVOTNÁ 2009, 55

4. Situace v ostravském Stavoprojektu v padesátých a šedesátých letech dvacátého století

Po válce byla Ostrava předurčena, z důvodu citelné devastace bombardováním, zejména na konci války, k rozsáhlému soustředění investic a masivní obnově celého hospodářství. Měla se maximalizovat těžba uhlí, zrekonstruovat a rozšířit hutní, strojírenská a chemická produkce. To vše znamenalo především umístit v blízkosti výroby enormní masy pracovních sil, které přicházely z celé republiky, a pro které již dosavadní kapacity bytového fondu ani vybavenosti nestačily. Na tyto sféry se soustředila občanská výstavba, která byla úzce svázána s průmyslovou aglomerací, jejímž přirozeným středem byla Ostrava.⁶³

Stavební činnost připadla specializovaným stavebním velkopodnikům, jako byly Vítkovické stavby, Bytostav, Pozemní stavby, Výstavba OKD a Silnice Ostrava, které vznikly na začátku padesátých let z předchozího konglomerátu Československých stavebních závodů, a Stavoprojekt Ostrava. Státní podnik Stavoprojekt vznikl v roce 1948 jako projektové pracoviště Československých projektových závodů a udržel se i nadále pod tímto názvem až do roku 1989, kdy jeho jednotlivé závody začaly postupně zanikat.⁶⁴

První pracovní kolektiv ostravského Stavoprojektu tvořilo několik soukromých architektů, inženýrů, stavitelů a zaměstnanců stavebních firem. Příliv nových pracovníků nastal v letech 1949–1950, kdy začali přicházet první absolventi vysokých škol, kteří začali studovat po válce. Velké množství projektů si vynutilo rychlý nábor pracovníků, přičemž se na kvalifikační předpoklady nekladla zvláště přísná měřítka.⁶⁵ Mladí architekti, kteří přicházeli ze škol a chyběla jim potřebná praxe, byli rázem postaveni před důležité úkoly, mezi něž patřilo územní plánování, bytová výstavba a účelové stavby občanské vybavenosti, jako byly nemocnice či školy. Vyrovnat se museli i se specifickými problémy Ostravska, hlavně s poddolováním a s ním spojenými důlními poklesy, na které navazovaly složité rekultivační úpravy devastovaných ploch.⁶⁶

⁶³ ŠŤASTNÁ 2008, 72

⁶⁴ ŠŤASTNÁ 2008, 72

⁶⁵ HARTL 1968, 13

⁶⁶ KAFKA 1963, 25

Působnost Stavoprojektu byla zaměřena na problematiku investiční výstavby bytového a občanského charakteru na území celého Severomoravského kraje. Úkoly, kterými se zabýval, odpovídaly výlučnému postavení kraje ve státě, danému mimořádnou koncentrací klíčových odvětví těžkého průmyslu na území města a přilehlé OKR pánve.⁶⁷ Středem této působnosti bylo především krajské město se svým širokým spádem, a postupně, jak pokračovala koncentrace osídlení, také jednotlivé okresy, zejména Karviná, Frýdek-Místek a Opava. Byly vybudovány zcela nové městské obvody, jako byla Poruba, Jižní Město, Havířov, Karviná-Nové Město, Karviná-Ráj, Místek-Riviéra, Orlová-Lutyň, Hlučín-Rovniny. Byla znovu vybudována válkou značně postižená Opava a postupně došlo k přestavbě zchátralých částí historických měst.⁶⁸ Na tomto obrovském procesu výstavby a přestavby plnil Stavoprojekt funkci generálního projektanta a většinou tuto činnost komplexně sám zajišťoval zpracováním projektové dokumentace.⁶⁹ Jeho cílem bylo vytvářet předpoklady k tvorbě harmonického a kulturního životního prostředí měst a sídlišť v kraji, mnohdy za velmi obtížných investičních a dodavatelských podmínek.⁷⁰

Budoucí rozsah i podobu oblasti určil už první dvouletý plán z let 1947-1948. Mimořádné postavení Ostravy potvrdil i IX. sjezd KSČ v roce 1949, v proklamované generální linii výstavby socialismu a první pětiletý plán 1949-1953. Východiskem pro budování poválečného města se stala tzv. rajónová studie výstavby socialistických měst na Ostravsku z let 1950–1951, vypracovaná kolektivem architektů a inženýrů kolem Vladimíra Meduny z VUT Brno.⁷¹

S rozšiřujícím se územím zastavěné plochy se současně zvyšovaly nároky na energetickou, vodovodní a kanalizační síť, která byla již vesměs nevyhovující.⁷² Velký význam byl přikládán rovněž stavbám sloužícím průmyslu, jako byly teplárny, slévárny, dílny, jídelny, učňovské ubytovny, budovám sloužícím vodnímu hospodářství a infrastruktuře.⁷³ První projekty, které vznikaly bez rozpočtových dokumentací, mohly být v té době považovány za dostačující zřejmě jen s ohledem na vyšší kvalifikaci stavbyvedoucích a mistrů.⁷⁴

⁶⁷ Ostravsko-Karvinský revír

⁶⁸ HARTL 1968, 25 sq.

⁶⁹ První obvody Poruby a Havířova se stavěly, aniž byl schválen investiční plán a úvodní projekt, nehledě k směrnému územnímu plánu.

⁷⁰ HARTL 1968, 26

⁷¹ ŠŤASTNÁ 2008, 72

⁷² KAFKA 1963, 24

⁷³ HARTL 1968, 13

⁷⁴ Kteří přistoupili na myšlenku kolektivní celostátně organizované projektové práce.

V roce 1950-51 byla na Ostravsku zahájena nejrozsáhlejší příprava komplexu bytové výstavby v celém tehdejší Československu.⁷⁵ Urbanistická koncepce měla položit základy k urychlené komplexní výstavbě na území mimo vlivů důlní činnosti a mimo dosah průmyslových exhalací.⁷⁶ Začala výstavba zcela nových měst, která se měla stát výkladními skříněmi socialismu a jejich architektura byla příkladem vrcholícího socialistického realismu.⁷⁷ Ten byl v roce 1949 přijat jako oficiální kulturní doktrína na IX. sjezdu Komunistické strany Československa. První porubský obvod byl již poznamenán nadměrnou monumentalitou a historismem. Na druhou stranu v poslední době odborníci i veřejnost oceňují přínosy tehdejšího stavitelství, a to především komplexnost zpracování a záměrné vytváření kompozic bytových a veřejných prostorů, o které byla bytová výstavba v následujících desetiletích ochuzena.⁷⁸

V roce 1952 se Stavoprojekt osamostatnil jako národní podnik se sídlem v Praze, v Ostravě byl jeho projektový závod. 1. ledna 1953 byl zřízen Státní ústav pro projektování sídlišť a pozemních a inženýrských staveb – Stavoprojekt Praha, podřízen byl Hlavní správě projektových ústavů při Ministerstvu místního hospodářství a v Ostravě měl středisko. Název byl v roce 1956 změněn na Státní projektový ústav pro výstavbu měst a vesnic v Ostravě III, podřízen byl Ústřední správě pro bytovou a občanskou výstavbu – Hlavní správě projektových ústavů, která nahradila dřívější pražské ředitelství Stavoprojektu. Pak byl ústav podřízen Státnímu výboru pro výstavbu a od roku 1958 krajskému národnímu výboru. Od 1. července 1956 se stal Stavoprojekt samostatným podnikem podle zásad nové soustavy řízení československého hospodářství.⁷⁹

V průběhu let se vedle názvu a statutu několikrát změnila i náplň práce. Na počátku zpracovával ostravský Stavoprojekt projekty pro všechny stavby, integroval v sobě průmyslové oddělení, oddělení zemědělství či vodního hospodářství. Postupně se činnost podniku specializovala a rozsah jeho práce se zúžil především na urbanismus a architekturu bytové a občanské výstavby. V roce 1952 Stavoprojekt přešel na

⁷⁵ Na podobně monstrózních projektech pracovali architekti a inženýři v tvůrčích kolektivech. Zvláště pro tuto příležitost vznikla organizovaná spolupráce Stavoprojektů v Olomouci, Liberci, Praze, Brně a v Českých Budějovicích, zřejmě největší svého druhu v dějinách naší tehdejší výstavby.

⁷⁶ JIŘÍK 1993, 471

⁷⁷ JIŘÍK 1993, 473

⁷⁸ V rozhovoru s Evou Novotnou Ivo Klimeš zmínil, že již v roce 1990 v jedné debatě o urbanismu přiznal, že z tehdejších sídlištních kreací, byla nejlepší socialistická města. Ocenil jejich klasický základ: osy, náměstí, dominanty a dnes již více než čtyřicetiletou vzrostlou zeleň.

⁷⁹ HARTL 1968, 14

ateliérovou organizaci. Maximálních pravomocí, co se týkalo mzdové a kádrové politiky, zakázkové agendy a plánování, však jednotlivé ateliéry nabyly až v roce 1967.⁸⁰

Hned po vzniku organizace byly v rámci Stavoprojektu zřízeny tzv. výrobní výbory, které zasedaly pravidelně každý týden za účelem hodnocení projektů. Ivo Klimeš vzpomíná na tato povinná setkání nerad, ale uznává, že byla v jistém ohledu užitečná: „Zajímavé bylo sledovat, jak na projekt reagují kolegové. Často někdo vznesl jen otázku, což stačilo, protože člověk si pak na to dodatečně našel odpověď. (...) Ta diskuse byla důležitá.“⁸¹ Obdobou výrobních výborů byla umělecko-technická rada, která vznikla v roce 1956, také ona hodnotila projekty a přiznávala procenta prémie. Po jejím zániku byly zřízeny rady dvě, v roce 1958 vědeckotechnická rada a o rok později rada architektonická, obě však velmi brzy zanikly. V roce 1964 byla zřízena další architektonická a ústavní rada, která se od 1.července 1966 označovala jako podniková rada a do určité míry nahradila dřívější porady vedoucích ateliérů.⁸²

Práci projektantů motivovaly vnitroustavní architektonické soutěže. První taková soutěž byla vypsaná v roce 1953 na návrh kulturního domu v Porubě, po ní následovalo mnoho podobných soutěží. Tematicky v soutěžích převažoval urbanismus, po něm následovala architektura, inženýrské soutěže byly celkově vypsané jen dvě. Nepříliš často se jednotlivé kolektivy Stavoprojektu mohly účastnit mezinárodních soutěží. Mezi ty, ve kterých ostravští architekti slavili úspěch, byla soutěž na přestavbu centrální části Varny v Bulharsku. Vedle soutěží se architekti účastnili také skupinových studijních zájezdů, které byly pořádány po celé republice, za poznáním význačných děl historické i nové architektury.⁸³

Zcela zvláštní kapitolou ostravského Stavoprojektu byl jeho závodní časopis *Stavoprojekt*. Přinášel odborné články v celé šíři dané problematiky, ale publikoval i vlastní názory zaměstnanců na organizaci a uspořádání projektové činnosti. Práce v redakci časopisu byla neplacená, o to horlivěji a obětavěji k ní její členové přistupovali, mnozí redaktori měli k časopisu přímo důvěrný vztah. Časopis se mezi zaměstnanci Stavoprojektu těšil kladným ohlasům, zvláště oblíbená byla zadní strana s rubrikou *Na vrabčí vlně*, která byla věnována v té době tolik oblíbené satíře, v podobě karikatur nebo fejetonů. Redakce měla štěstí na spolupráci s dobrými karikaturisty a

⁸⁰ GVOZDEK/ŠPAČEK 1968, 18

⁸¹ NOVOTNÁ 2009, 55

⁸² GVOZDEK/ŠPAČEK 1968, 18

⁸³ SLÁDEČKOVÁ 20.5.2012

satiriky, kteří vtípně glosovali to, co nebylo možné říci otevřeně, ať už problémy, které se dotýkaly každodenního života v projektovém ústavu, nebo méně politické a společenské poměry. Takovéto počínání samozřejmě naráželo na odpor vedení ústavu, které zanedlouho vyhlásilo zastavení redakční činnosti. Zrušení bylo odůvodněno tvrzením, že není naplněna základní funkce závodního časopisu. Intervence tehdejšího předsedy redakční rady Ing. arch. Evžena Kuby a jeho spolupracovníků byla v této věci důrazná, přesto marná, zabránit zrušení časopisu se nepodařilo.⁸⁴

Redakci časopisu nikdy nešlo o pouhou provokaci nebo o laciný aplaus, právě z toho důvodu se články nezaměřovaly jen na místní záležitosti, ale snažily se jak jen to šlo přinášet zpravodajství i ze zahraničí. Redaktorům i projektantům však bylo jasné, že pokrok, který byl učiněn na Západě v oblasti bytové výstavby, je jen těžko dostižitelným ideálem. Onen ideál zahradního města se svými okrsky a obvody topícími se v kultivovaném prostředí bohaté zeleně, stromů, květin, trávničkem anglické zahrady, se šťastnými lidmi obklopenými kultivovanou architekturou narážel v socialistické realitě především na konflikt mezi kvalitou a kvantitou požadavků a na rozpor mezi individuálními potřebami a společenskými možnostmi.⁸⁵ V tomto případě byla konfrontace cílů se skutečností natolik kritická, že se z cílů staly utopie.

Teprve ke konci šedesátých let se Stavoprojekt intenzivně zaměřil na architektonické zkvalitnění objektů v bytové a občanské výstavbě, důkazem toho byly v té době realizované obytné soubory v Porubě, Havířově a v Místku. Avšak i tato zdařile řešená sídliště se potýkala s problémy se špatnou úpravou terénu a nedostatečnou péčí věnovanou prostředí, ve kterém byly objekty situovány.⁸⁶

Společně s tendencemi ke zkvalitňování životního prostředí na sídlištích se rozvíjelo i oddělení zahradní architektury Stavoprojektu. Mezi jeho nejnaléhavější úkoly patřila úprava zelených ploch v již vybudovaných obytných okrscích a vysazování tzv. ochranných hygienických pásem, která by oddělila průmysl od osídlení, což bylo důležité zejména na Ostravsku, kde znečištění ovzduší mnohonásobně překračovalo hygienické normy. Oddělení se zabývalo také rekultivací půdy, narušené povrchovou těžbou a půdu devastované následkem hlubinné těžby pomocí odvodnění a protierozními úpravami. Velkým problémem Ostravska byly

⁸⁴ KUBA 1968, 20

⁸⁵ HARTL 1968, 62

⁸⁶ HARTL 1968, 63

všudypřítomné haldy.⁸⁷ Jejich kuželovité tvary byly charakteristickým znakem původní průmyslové krajiny. Později se upouštělo od kuželovitého vysypávání a byly stavěny pouze plošně nebo terasovitě, takovéto haldy byly dále rekultivovány a zúrodňovány. Z hlediska potřeb obyvatel patřila k důležitým úkolům Stavoprojektu také výsadba městských parků a úprava rekreační zeleně,⁸⁸ které musely být dostatečně velké a snadno dosažitelné z obytných okrsků.⁸⁹

I přes všechnu snahu si architekti byli vědomi toho, že z jejich představ budou realizována pouhá torza, poznamenána špatnou kvalitou zpracování. Jen někteří z nich měli to štěstí, že jim bylo umožněno věnovat se v rámci Stavoprojektu společensky významným projektům, na kterých mohli pracovat do jisté míry svobodně a u kterých nebylo nutné hledat vždy ta nejúspornější řešení. Mezi ně patřil i Ivo Klimeš. K mimořádným zakázkám patřily stavby určené aktivnímu odpočinku obyvatel, jako byly kulturní domy, divadla, kinosály a sportoviště, ale i obchodní domy. Z ostravských realizací připomeňme například konstrukčně velmi zdařilou stavbu plaveckého stadionu v Porubě od architektů Jana Chvála a Bedřicha Kozlíka.⁹⁰

Otakar Nový ve svém článku *Kulturní poslání Stavoprojektu*, vydaném v časopise *Československý architekt* v březnu roku 1989, ke čtyřicátému výročí založení ústavu, nedlouho před jeho samotným zánikem, polemizuje o jeho kulturním významu v uplynulém období a bilancuje čtyři dekády jeho existence. Zmiňuje původní koncepci Stavoprojektu, která navázala na politický étos Devětsilu, Levé fronty a Svazu socialistických architektů, a nechvalně hodnotí jeho současnou koncepci obchodní organizace výrobního typu na komunální úrovni. Nový kriticky hodnotí postupnou stagnaci administrativně stále více přebujelého monopolu projektových ústavů a jejich následnou degeneraci. Socialistickou výstavbu označuje za nevyvratitelnou historickou pravdu, od které není možné se distancovat, ale připomíná zejména s ní spojené mrhání investic, narušené životní prostředí a zchátralé a zaniklé památky a vyzývá mladé architekty, aby se z těchto škod poučili.⁹¹

⁸⁷ Výsypky důlního kamene.

⁸⁸ Úprava již vzrostlých lesů na lesoparky.

⁸⁹ GALUSZKA/KŘÍŽ 1963, 17sq.

⁹⁰ HARTL 1968, 63

⁹¹ NOVÝ 1989, 5 sq.

5. Složky divadelní architektury, jejich vznik, vývoj a dobové zařazení

Jednotlivé složky divadelní architektury vycházejí z antických vzorů a z jejich pojmosloví. Technickému popisu stavebních zvláštností antického divadla je věnována značná část z páté knihy Vitruviova teoretického spisu *Deset knih o architektuře* z prvního století př.n.l.⁹² Divadelní stavby antiky se vyznačovaly stupňovitým, víceméně polokruhovým hledištěm – *theatron* obklopujícím *orchestru*, v níž se odehrávaly obřadné tance a chórové výstupy.⁹³ Kvantitativně je hlediště dáno velikostí (kapacitou), kvalitativně akustikou a optikou. S tím souvisí jeho tvar (půdorys a výška), vertikální dispozice a vztah k jevišti. Vůči hracímu prostoru může hlediště zaujímat celou škálu poloh, od možnosti pouze jediného pohledu až po úplné obklopení.⁹⁴

Protějškem hlediště je scéna neboli jeviště. Antičtí herci vystupovali na vyvýšené plošině *legeionu*, za kterým byla do šířky protažená *skéné*, která původně sloužila jako přístřešek pro herce. *Legeion* dostal postupem času vznosnější podobu, když jeho plochu podpíralo čelně orientované sloupořadí – *proskenion*. Římská divadla se od řeckých vzorů odlišovala nejen menší hloubkou hlediště – *cavea* na půloválném půdorysu, ale zejména okázalostí scénického pozadí – místo prosté *skéné* tu byla vysoká, sloupy členěná i plastikami zdobená architektonická průčelí – *scaenae frons*. Hlediště, zmenšená *orchestra* a *scaena* zde tvořily jednotný a uzavřený celek.⁹⁵ Jeviště je dáno velikostí, tvarem a vztahem vůči hledišti. Jeho půdorys může mít nejrůznější tvary – kruh, obdélník, čtverec, tvary písmen U, L, T apod. Důležité je také vertikální členění – rovné, šikmé, stupňovité, s balkony. Čím je jeviště vzhledem k úrovni diváků první řady nižší, tím může být půdorysně hlubší, aniž by tím byla omezena viditelnost. Jevištně – hledištní prostorové koncepce jsou rozprostřeny mezi dvěma krajními možnostmi – jeviště má diváky na jedné straně, nebo je jimi obklopeno dokola. Jeviště může být vybaveno jevištní technikou – tahy, propadla, pohyblivé stoly, točny, mosty, chodníky a často k němu přiléhají další prostory – například orchestřiště, které se

⁹² VITRUVIUS nepag.

⁹³ PAVLOVSKÝ 2004, 60

⁹⁴ PAVLOVSKÝ 2004, 115

⁹⁵ PAVLOVSKÝ 2004, 60

prosadilo s rozvojem opery,⁹⁶ a zákulisí. Obecné a fixní danosti jeviště vyplývají z konkrétní divadelní architektury.⁹⁷

Divadelní architektura v užším slova smyslu přichází ke slovu až v šestnáctém století.⁹⁸ S rozmachem zájmu o poznání antiky staví italští architekti podle Vitruviových popisů palácová divadla se strmě stoupajícími hledišti, která nadále ovlivňovala vývoj divadelní architektury mimo jiné také v Anglii. Zde se však následně více prosadil typ okrouhlého alžbětinského divadla, ve kterém nekrytou dvoranu obklopovalo několik pater divácké *galerie*.⁹⁹ Jak divadla expandovala z paláců do městského prostředí, vznikala potřeba zvyšovat kapacitu sálů a zároveň přicházely požadavky ze strany obecnstva mít v divadlech zajištěná svá stálá místa, a to v podmínkách jakési uzavřené intimity. Tak se vyvinul nový typ hledišť lemovaných řetězci *lůží* v několika etážích nad sebou.¹⁰⁰

Sloučením hrací a dekorační části a celkovým proporčním prohloubením se v poslední čtvrtině šestnáctého století z renesančního vyvinulo jeviště barokní, rámované od počátku sedmnáctého století portálem, do něhož se záhy začala zavěšovat opona. Pro takovéto jeviště se v češtině vžil poněkud matoucí pojem *kukátková scéna*, odvozený od optické skříňky *Guckkasten* (z něm.), do níž se nahlíželo na papírové, hloubkově rozvrstvené miniaturní dekorace. Tento typ jeviště si zachoval dominantní postavení až do současnosti.¹⁰¹

Od počátku novodobého divadla se projektanti zajímali především o základní interiérové komponenty – scénu a hlediště. Teprve později se obrací pozornost k exteriéru, k nástupním a vedlejším diváckým prostorám. Až do počátku dvacátého století se střídaly architektonické styly od klasicistního přes novorenesanční, novobarokní či novorokokový k řidčeji uplatněné secesi, ale ve svém dispozičním řešení nepřekročila většina divadel své předchůdce. Architektonickými hodnotami vynikají v tomto údobí především díla Karla Fridricha Schinkela (berlínský Schauspielhaus, 1818), Gustava Sempera (drážďanská opera, 1860-69), Charlese Garniera (pařížská opera, 1860-69) nebo Adolfa von Siccardsburga a Edvarda van Nüllu

⁹⁶ PAVLOVSKÝ 2004, 196

⁹⁷ PAVLOVSKÝ 2004, 127

⁹⁸ Ve středověku vymizela klasičká divadelní architektura. Představení se konala v prostorách nespécifického určení v interiéru i exteriéru, kde se pro ně připravovala improvizovaná scéna.

⁹⁹ TIDWORTH 1973, 56

¹⁰⁰ MULLIN 1970, 34

¹⁰¹ PAVLOVSKÝ 2004, 127

(vídeňská Ringoper, 1860-69),¹⁰² která inspirovala například Josefa Zídka při návrhu Národního divadla (1868-81). V poslední čtvrtině devatenáctého a na začátku dvacátého století ovlivnila Evropu tvorba vídeňského ateliéru Ferdinanda Fellnera a Hermanna Helmera.¹⁰³ Podle jejich plánů byla na tehdejší území Rakouska-Uherska postavena řada městských divadel, která se vyznačovala tradičním dispozičním schématem, ale přinášela už lepší podmínky pro umělecký provoz, divácký komfort i bezpečnost proti požáru, kterou zajišťovalo přehledné členění komunikací.¹⁰⁴

Výrazné změny v utváření divadelních prostor se začaly hlásit ke slovu již koncem devatenáctého století. Výrazné bylo například reformní hnutí inspirované skladatelem Richardem Wagnerem, které zavrhovalo dosavadní dělení hlediště do etáží s řetězci lóží a proklamovalo jednotný amfiteátr na klínovém půdorysu. Ten měl koncentrovat pozornost diváka ke scéně. Rovněž orchestr byl ze stejného důvodu hluboko ponořený a vůči obecnstvu zakrytý. Reformní myšlenky nacházely odezvu především v Německu, kde byly čile aplikovány do praxe a posouvány dál. Max Reinhard inscenoval už v roce 1910 Sofoklova *Oidipa* v berlínském cirku. Toto pojetí, kdy kompars stál zády k lidem a takto s nimi tvořil jednu masu prožívající tragédii, znamenal velký zlom v pojetí antického dramatu.¹⁰⁵ Nejvýznamnější událostí v divadelním stavebnictví počátku dvacátého století se stal berlínský Grosses Schauspielhaus z roku 1919 od Hanse Poelziga, kde se do parteru pro 3 000 diváků vysouvá jeviště trojitou předscénou ve snaze prolomit iluzi scénického obrazu a vnést jevištní akci i do auditoria.¹⁰⁶

Ve dvacátých letech se objevovaly i jiné inovace divadelního prostoru, z nichž nejproslulejší je nerealizovaný projekt „totálního divadla“. Tento koncept byl německým divadelním architektem Waltrem Gropiem navržen v roce 1927 pro režiséra Erwina Piscatora jako variabilní divadelní prostor, jehož technické vybavení dovolovalo měnit prostorové vztahy mezi jevištěm a hledištěm – od hloubkového řešení po centrální arénu a s využitím světelné projekce využít jediný „totální“ prostor hry. Zároveň se termín „totální divadlo“ vžil jako termín označující úsilí o využití všech prostorových, optických a zvukových možností divadla, o záměrné překračování hranic jednotlivých divadelních druhů – činohry, pantomimy, hudebního, tanečního,

¹⁰² WERNER/GUSSMANN 1954, 17

¹⁰³ HOFFMANN 1966, 21

¹⁰⁴ HELMERA 1999, 19

¹⁰⁵ KITTRICH 1963, 98

¹⁰⁶ TIDWORTH 1973, 56

loutkového divadla, kabaretu – a jejich vzájemné prolínání nebo syntézu. Součástí dramatické koncepce bylo rovněž úplné uvolnění aktivity herce – „totální herectví“. Smyslem tohoto úsilí bylo maximální zmnožení jevištních výrazových prostředků a jejich apelativní nápor na divákovo vnímání.¹⁰⁷

Tuto dobu lze charakterizovat jako období hledání nových osobitých výrazových prostředků, kterých bylo dosahováno především reformou scény. Jeviště reagovalo na extrémny realistického a naturalistického hnutí, které ve svých důsledcích rušily specifčnost divadla a ochuzovaly jeho možnosti, a zároveň odpovídalo na pokrok a objevy techniky, vynález elektrického osvětlení, fotografie a filmu.¹⁰⁸ Zároveň se už tehdy začaly profilovat tendence, které měly později v padesátých a šedesátých letech určující vliv na československou divadelní architekturu a rovněž na tvorbu Iva Klimeše.

¹⁰⁷ KINDERMANN 1963, 66

¹⁰⁸ BERNARD 1983, 149

6. Nové cesty k tvůrčímu uchopení divadelní architektury u nás a ve světě od padesátých do sedmdesátých let dvacátého století

První pokusy o radikální změny v koncepci divadelních budov se začaly objevovat již na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Divadelní prostor reagoval na proměny v samotné divadelní praxi, která byla zpočátku ovlivněna modernistickými směry, jako byl impresionismus a symbolismus.¹⁰⁹ Pojetí dramatu nastoupilo cestu k stylizaci, která místy přerůstala až do abstrakce, a zapovídalo tradiční, iluzivní metodu inscenační praxe. Experimentování a hledání nových obsahů a forem pod vlivem avantgardního hnutí vyžadovalo přiblížení se divákovi a opuštění tradičního principu kukátkového divadla. Divadlo druhé poloviny dvacátého století charakterizuje výrazná snaha ukončit předchozí období rozporů mezi divadlem realistickým a stylizovaným a nastolit novou etapu divadelního vývoje, v níž by se syntézou těchto protikladných tendencí dosáhlo dialogu mezi jevištěm a hledištěm.¹¹⁰

Po druhé světové válce se stal příznačným rysem divadelních staveb nepříliš hluboký amfiteatrální tvar hlediště, zpravidla dvojetážový, ale i trojetážový. Výraznou tendenci představuje především prolomení tradičního portálu a hra na předscéně. Zejména v Británii se prosadilo budování prostorů, kde je do oblouků amfiteátru vloženo nezarámované hrací pódium a kde je splnutí hlediště a jeviště zvláště výrazné. Ještě radikálnější inscenační koncepce, pozorovatelná již od pařížského Théâtre en Ronde, postaveného v roce 1954, pak dala vzniknout centrálním divadelním prostorům s plochou pro hru uprostřed, jako je například divadlo v Manchesteru, vestavěné do staré burzovní haly od Leonarda Bernsteina, které vzniklo v letech 1973–1976.¹¹¹

Nelze opomenout ani tzv. studiové scény, které vznikly ve druhé polovině dvacátého století, jako zvláštní a rychle se prosazující typ divadelního prostoru. Architektonické projektování v pravém slova smyslu tu bylo co nejzdrženlivější, šlo spíše o perfektní inženýrský základ, na kterém s využitím jeho flexibilních možností sami inscenátoři řešili zvolený tvar prostoru, funkci jeho komponent a vztahy mezi

¹⁰⁹ HEER 2000, 129

¹¹⁰ KOVAČEVIĆ 2010, 16 sqq.

¹¹¹ MULLIN 1970, 54

nimi. Průkopnická v tomto směru byla malá scéna mannheimského Národního divadla, dostavěná v roce 1957.¹¹²

V řešení vnější architektury zůstávají ojedinělými demonstracemi opera v Sydney dánského architekta Jørna Utzona, která se stavěla od konce padesátých do začátku sedmdesátých let, s vyzývavým shlukem betonových „lodních plachet“ či groteskní stylizace antické masky na průčelí divadla ve Fort Wayne v USA Luise I. Khana z roku 1973. Za zmínku stojí také Niemayerův vychýlený komolý kužel, skrývající divadelní sál v Le Havru z osmdesátých let.

Situace v Československu byla od konce války komplikována a určována vládnoucím totalitním režimem. V roce 1945 byl uzákoněn zákaz divadelního podnikání a divadla byla postupně znárodňována. Zároveň vznikala úplně nová síť divadel. V pohraničí již nebyla obnovována německá divadla a místo nich vznikaly nové české scény a zároveň vznikala nová divadla oblastní. Tato praxe reagovala na dekret ministra školství a kultury Zdeňka Nejedlého a jejím cílem bylo zpřístupnit divadelní umění širokým masám obyvatelstva.¹¹³ Proces upevňování státního vlivu byl dokončen v březnu roku 1948, kdy byl vydán divadelní zákon, kterým se divadla definitivně dostala do úlohy šířitele komunistické ideologie.¹¹⁴ Od této chvíle měla oficiální divadelní produkce jasný cíl, a tím bylo „poskytovat pro rodící a stabilizující se socialistickou společnost hodnoty, které by spoluvytvářely její kulturu a nový životní styl.“¹¹⁵ Vznikl absurdní model centrálně řízené a plánované dramaturgie,¹¹⁶ který tvrdě poznamenal tvář českých a slovenských divadel již v první pětiletce.¹¹⁷

Velice záhy začali umělci projevovat svůj nesouhlas s iluzivním, smyslově názorným a realistickým divadlem, které bylo na rozhraní čtyřicátých a padesátých let autoritativně prosazováno. Od poloviny padesátých let se začaly objevovat polemické postoje vůči současnému divadlu i u lidí, kteří nebyli se světem oficiálního divadla spjatí. Byli to právě zakladatelé malých experimentálních scén, které teatrolog

¹¹² PAVLOVSKÝ 2004, 63

¹¹³ ČERNÝ 2000, 352

¹¹⁴ JUST 2010, 195

¹¹⁵ BERNARD 1983, 214

¹¹⁶ Závazný model pro všechna činoherní divadla zněl: 1) současná česká a slovenská hra 2) sovětská dramatika 3) hry autorů z ostatních socialistických zemí 4) domácí a světová – zejména ruská - klasika 5) texty pokrokových autorů kapitalistického světa

¹¹⁷ JUST 1994, 13

František Černý nazval termínem divadla spřízněných duší.¹¹⁸ Pro celé období je pak signifikantní postupné narůstání žánrového synkretismu.¹¹⁹

Nástup nových divadelních snah spojujeme s proslulými text-appealy spisovatele a herce Ivana Vyskočila a textaře, zpěváka a výtvarníka Jiřího Suchého, které se konaly v pražské Redutě v letech 1957–1958.¹²⁰ Následovala vlna malých experimentálních scén či divadel malých forem, jako byl Semafor, Divadlo Na zábradlí, Paravan, Večerní Brno, Černé divadlo či Kladivadlo.¹²¹ Tyto nové útvary se rozešly s propagandistickou koncepcí divadla a jejich divadelní hry nacházely mimořádnou odezvu především u mladých lidí.¹²² Jejich tvorba působila inspirativně i na ostatní divadla a již ve druhé polovině padesátých let rozhodně nastupují jak v malých scénách, tak v oficiálních divadlech ti, kteří vnesou do českého divadla úrodný vývojový pohyb. Téměř vše, co v šedesátých letech patřilo k chloubě českého divadla, se zformovalo ve druhé polovině padesátých let.¹²³

Zastavme se nyní u české scénografie, která po roce 1956 velmi rychle dosáhla zralých výsledků, zejména proto, že se vědomě opřela o znalosti a názory domácí avantgardy, zvláště pak o předválečnou zkušenost s řešením otázek prostoru, času, pohybu a světla v Burianově D 34 a s projektováním dramatického prostoru ve scénách Františka Tröstra.¹²⁴ Samozřejmá byla práce se stylizací, znakem či se zcela neutrálním prostorem, kterému příčné časové a geografické souřadnice přiřadil až herec svou hrou. Příznačná byla také emancipace divadelního kostýmu, ten byl prosazován zejména tzv. akční scénografií jako výtvarný a významový akcent.¹²⁵

Scénografická řešení v klasických kukátkových divadlech ovlivňoval postupný příklon k volně komponovaným hrám, které jsou spíše proudem obrazů než sevřeným tvarem.¹²⁶ Cílem se stal variabilní inscenační prostor, jenž měl schopnost synchronně se proměňovat s postupem inscenace, s průběhem jejích nálad, s vývojem její významové a dramatické linie.¹²⁷ Požadavek nového „osvobozeného“ scénického

¹¹⁸ ČERNÝ 1958, 4

¹¹⁹ JUST 1994, 19

¹²⁰ HERCÍKOVÁ/CÍSAŘ 1964, 5 sqq.

¹²¹ CÍSAŘ 1966, 3 sqq.

¹²² JUST 1984

¹²³ ČERNÝ 2000, 355

¹²⁴ V roce 1959 dostal František Tröster na Bienále v São Paulu cenu pro nejlepšího scénografa a byla oceněna i celá česká expozice. O dva roky později získal v São Paulu stejné ocenění i Josef Svoboda a česká scénografie se stala světovým pojmem.

¹²⁵ HOŘÍNEK 1986, 34

¹²⁶ JUST 2010, 87

¹²⁷ JINDRA 1982, 87

prostoru bezzbytku plnily například kineticko-světelné výpravy Josefa Svobody, které uplatnil v mnoha divadelních hrách.¹²⁸ S Alfrédem Radokem řešil stejný úkol využitím filmové projekce. Ta dala herecké postavě nové časové i místní dimenze, které ze sféry divadelního díla přerostly v Laterně magie ve svébytné časoprostorové kreaaci.¹²⁹

Vlivem rozvoje divadelnictví, které svými špičkovými inscenacemi a také díly českých scénografů dosahovalo světové proslulosti, jsme od konce padesátých let a dále v průběhu následujícího desetiletí svědky mohutného rozkvětu divadelní architektury.¹³⁰ Již na konci padesátých let došlo k prvním realizacím nových divadel, mezi něž patřily oživené snahy o vybudování nového divadla v Brně¹³¹ a soutěž na samostatnou budovu Realistického divadla v Praze.¹³² Významným počinem byla stavba divadla ve Zlíně¹³³ podle návrhu Karla a Miroslava Řepů,¹³⁴ která byla jedním z prvních uplatnění internacionálního slohu neboli bruselského stylu na kulturní stavbě u nás.¹³⁵ Projekt zvítězil v soutěži, která byla uzavřena v roce 1958, divadlo bylo otevřeno ale až o devět let později.¹³⁶ Stavba byla převratná, co se týkalo uplatnění nových divadelních forem, při kterých docházelo k těsnějšímu spojení herce a diváka.¹³⁷ Po něm následovala řada soutěží na projekty nových divadel, které přinášely nové podněty do diskuse o variabilitě prostoru a reflektovaly požadavky tehdejší inscenační praxe. Mezi nimi zaujme například sled netradičně řešených divadel převážně pod širým nebem a úspěšná dostavba Městského divadla v Táboře českobudějovického scénografa původem z Lotyšska Joana Brehmse, který využíval konceptu „totálního divadla“ Waltra Gropia.¹³⁸

Tyto tendence byly součástí mimořádného uměleckého kvasu, kterého jsme u nás svědky během celého období šedesátých let. Podíl na tom mělo probíhající politické uvolnění, které však bylo násilně přerušeno vpádem vojsk Varšavské smlouvy do Československa v srpnu roku 1968. Nastalá situace politické a společenské „normalizace“ učinila mnohá přestavení předmětem cenzury a převedla moderní divadelní proudy do relativně méně postižitelné zóny. Začaly vznikat alternativní

¹²⁸ SVOBODA 1990

¹²⁹ HEDVÁBNÝ 1994

¹³⁰ HILMERA 1999, 161

¹³¹ STARÝ 1957, 327 sqq.

¹³² HILMERA 1995, 4sqq.

¹³³ V letech 1948–1989 zvaném Gottwaldov.

¹³⁴ VÍŠEK 1958, 4

¹³⁵ STRAKOŠ 2010, 416 sqq.

¹³⁶ Spoluautorem stavby byl architekt František Rozhon.

¹³⁷ ŘEPA/ROZHON 1968, 12

¹³⁸ PURKERT/KAŠE/SVOBODA 2010, 41

divadelní prostory, jako bylo například bytové divadlo Vlasty Chramostové, které byly skrytým výrazem vzdoru proti režimu i důsledkem nemožnosti uvádět některé hry na jevištích státních divadel. Velká divadla se naopak stala scénami určenými k prezentaci oficiální kultury, které upřednostňovaly pouze klasická dramata a hry ruských autorů, popřípadě sloužily k demonstraci síly komunistické strany. Příkladem budiž podepisování anticharty v Národním divadle, živě přenášené státní televizí, při kterém populární osobnosti kulturního života prokazovaly loajalitu komunistické vládě a oficiálním způsobem se distancovaly od disidentské akce Charta 77.¹³⁹

Během sedmdesátých a osmdesátých let se přistupovalo většinou jen k rekonstrukcím starších divadel a k novým realizacím docházelo jen výjimečně. Mezi ty nejdůležitější patřila stavba Nové scény Národního divadla architekta Karla Pragera z roku 1980. Jeho řešení, proklamující požadovanou maximální variabilitu prostoru, bylo sice opakovaně vyzdvižováno ve zveřejňovaných komentářích, v praxi však vykazovalo mnohé nedostatky.¹⁴⁰ Provoz Nové scény se brzy ukázal jako značně problematický a celá stavba dodnes vzbuzuje rozporuplné emoce.¹⁴¹ Druhou, svým významem srovnatelnou akcí, byla realizace Městského divadla v Mostě architekta Iva Klimeše, jejíž význam bude rozveden v následujících kapitolách. Této stavbě již nechyběla precizní divadelně technická příprava a znovu se v ní uváděly do praxe tendence rozvinuté v šedesátých letech.

¹³⁹ PURKERT/KAŠE/SVOBODA 2010, 41sq.

¹⁴⁰ Při zahajovacím představení, 20. listopadu 1983, se Nová scéna představila veřejnosti ve své nejradikálnější prostorové variantě – arénovém uspořádání, to bylo však také i posledním využitím údajně flexibilního prostoru v této podobě. Praxe ukázala, že projekt nedořešil sledovanou proměnlivost scénického prostoru po technické stránce, takže jeho přestavby by se musely provádět ručně za cenu až dvoudenního přerušování provozu mezi realizací různých variant.

¹⁴¹ HILMERA 1999, 170

7. Vybrané divadelní projekty Iva Klimeše

Na začátku padesátých let, kdy Ivo Klimeš nastoupil do státního projektového ústavu v Ostravě, procházela mnohá divadla v Československu nutnou rekonstrukcí, která napravovala četné válečné škody a upravovala nevyhovující technický stav budov. Tyto rekonstrukce zachovávaly původní dispozice historických objektů a nepřinášely žádnou podstatnou změnu do stavebního ustrojení budovy.¹⁴² Jinde, jako například u Městského divadla v Opavě, bylo historizující vyznění budovy posuzováno jako nežádoucí reliktní německé nadvlády a historizující prvky byly z fasády neodborně odstraňovány. Ojedinelé novostavby divadel z konce čtyřicátých let, které ještě reflektovaly předválečnou funkcionalistickou tradici, byly zatlačeny do pozadí a produkce následujících let již byla zřetelně prodchnuta autoritativní metodou socialistického realismu.

Pracujícím člověku, žijícím na sídlišti, měla volný čas zpestřovat bohatá nabídka sportovního a kulturního vyžití, za jehož účelem bylo stavěno široké spektrum nových, velkoryse koncipovaných budov. Mezi ně patřily i multifunkční kulturní domy, které posilovaly „kolektivní způsob života vůči individualismu“ a propojovaly v sobě taneční sál, divadlo, kino a restaurační zařízení. Téměř vždy se honosily mohutnými schodišti a foyery a jistou solidností výrazu, kterou zajišťovalo užití oficiálního slohu.¹⁴³ Paradoxem ovšem bylo, že velkoryse koncipované exteriéry mnohdy skrývaly pouze skromné a mnohdy nedostatečné technické zázemí. Ačkoli na konci padesátých let došlo v důsledku Chruščovových reforem a destalinizace k definitivnímu uzavření kapitoly socialistického realismu, architekti navazovali na přerušenu kontinuitu s obavami a teprve postupně hledali nové formy vyjádření.¹⁴⁴

Důležitým určujícím faktorem, který měl vliv na divadelní architekturu v šedesátých letech u nás, byly architektonické soutěže na nová divadla, kterých proběhla celá řada. Ty reagovaly na tristní stav divadelních sálů v celé zemi a na potřebu nových kvalitních kulturních staveb. Do soutěžních návrhů již zřetelně prosakovaly zahraniční tendence a architekti měli možnost v nich naplno rozvést svůj tvůrčí potenciál. Z těchto soutěží ovšem vzešlo nakonec jen pár projektů, které skutečně dočkaly realizace. K architektům, kteří měli to štěstí, že většina jejich návrhů nezůstala jen na papíře, patří

¹⁴² HILMERA 1999, 140

¹⁴³ ŠEVČÍK/BENEŠ 2009, 56

¹⁴⁴ PURKERT/KAŠE/SVOBODA 2010, 41

i Ivo Klimeš. Již jeho první projekt porotu zaujal a během svého života se podílel na realizaci čtyř divadel. Jeho stavby nesou všechny znaky moderního divadelního prostoru, ať už je to užití prosceniumu, nebo adaptace „tekoucího“ prostoru v prostorách pro diváky. Jeho Divadlo v Mostě a dostavba a rekonstrukce ostravského Divadla Jiřího Myrona jistě patří k nejkvalitnějším poválečným realizacím divadelního prostoru u nás. V následujících kapitolách budou rozvedeny tři Klimešovy nejvýznamnější divadelní stavby a rovněž jeho nerealizované návrhy divadel, se kterými se účastnil architektonických soutěží a jež byly oceněny nejvyššími cenami. Rekonstrukci Městského divadla v Opavě opomím zcela záměrně, respektive bude zmíněna až v závěru práce. Činím tak z toho důvodu, že časově patří stavba již do zcela jiné éry autorovy tvorby a přestože i ona nese znaky shodné s předchozími realizacemi, její přínos není tak zásadní a jedná se spíše o projekt menšího významu.¹⁴⁵ V neposlední řadě bude zvláštní pozornost věnována užití uměleckých děl v prostoru divadelní budovy a Klimešově spolupráci s výtvarnými umělci.

7.1 Účast Iva Klimeše v architektonických soutěžích

Architektům všech směrů umožňovaly předvést jejich schopnosti veřejné soutěže, které se v šedesátých letech staly fenoménem. Jejich výsledky se hojně publikovaly v odborných časopisech a i díky tomu stoupala kvalita projektů. Architekti měli možnost porovnávat své návrhy s pracemi kolegů a tím se vzájemně obohacovat. Sám Ivo Klimeš k tomu poznamenal: „Práce na soutěžním návrhu je velká dřina, ale účast na soutěži je pro mladého architekta nádherná škola a vždy velké dobrodružství, skýtající překvapení nad množstvím různých řešení.“¹⁴⁶

Soutěže byly velmi prestižní, neboť se jednalo o státní zakázky, na které se mnohdy uvolňovaly nemalé investice.¹⁴⁷ Mezi zásadní počiny patřily například vyhledávací soutěže na mezinárodní hotely v Praze, soutěž na Akademii věd, Palác kultury, Hlavní nádraží v Praze, nebo soutěže na městská divadla, kterých v té době proběhla celá řada.

¹⁴⁵ Myšleno v rámci autorovy tvorby na poli divadelní architektury. Rekonstrukce opavského divadla má samozřejmě neopomenutelné místo v kontextu architektury Opavy.

¹⁴⁶ PEKÁREK 1986, 42

¹⁴⁷ ŠEVČÍK/BENEŠ 2009, 56 sq.

Stoupající počet architektonických soutěží zaměřených na nová divadla byl v šedesátých letech zapříčiněn mohutným vzestupem české scénografie. Stávající budovy již nebyly schopny vyhovět požadavkům nových inscenací. Přehled zachovalých soutěžní návrhů a jiných obdobných studií divadelních budov z tohoto období vypovídá o tehdejší tendenci hledání nové cesty a experimentu ve vztazích mezi hledištěm a jevištěm. Ty měly dosáhnout optimálního řešení křivky viditelnosti a scénografického efektu při maximální variabilitě celého prostoru. Paradoxně se však v mnohých případech ukázalo, že zájem inscenátorů neodpovídal úměrně technické ani finanční náročnosti projektů. Celkově však vycházela do popředí důležitá skutečnost, že architekti nově chystaných budov spojili návraty k hodnotným vzorům meziválečné produkce s pozorným reagováním na aktuální výsledky světového vývoje na tomto poli.¹⁴⁸

7.1.1 Soutěž na operní budovu Státního divadla v Ostravě:

V urbanistických plánech poválečného rozvoje Ostravy jako preferovaného průmyslového a politického centra měl významnou úlohu projekt okázalé výstavby tehdejší Gottwaldovy třídy.¹⁴⁹ Měla to být osa všech slavnostních průvodů, lemovaná monumentálními budovami, které tu také postupně vznikaly. V době, kdy jedna z nich, kulturní dům podle projektu Jaroslava Fragnera, byla dosud v počátečním stádiu výstavby, tehdejší krajský národní výbor vypsal soutěž na projekt dalšího náročného objektu-divadla pro operu ostravského Státního divadla.¹⁵⁰

První soutěžní fáze, jejímž úkolem bylo hlavně ujasnit předpoklady urbanistického řešení a zároveň nastínit podmínky pro dispoziční a výtvarné pojetí budoucí stavby, probíhala od května 1958 do ledna 1959. V čele hodnotící poroty stál Jaroslav Fragner, z dalších prominentních architektů se na hodnocení podílel například Jiří Gočár. Ze čtyřiceti čtyř zaslanych prací bylo vybráno pět návrhů, které byly určeny k dalšímu rozpracování zadaného úkolu ve druhé soutěžní fázi. Autory oněch úspěšných projektů byli, v pořadí udělených cen: Stanislav Hubička, Vladimír Beneš a Viktor Dohnal, Ivo Klimeš, Ivo Šimoník a Věkoslav Pardyl.¹⁵¹

¹⁴⁸ HILMERA 1999, 151

¹⁴⁹ Dnešní třída 28. října.

¹⁵⁰ OTRUBA 1960, 507

¹⁵¹ OTRUBA 1960, 507

Porota jednomyslně zhodnotila dispoziční zvládnutí daného úkolu jako nejsilnější stránku soutěže. Po zkušenostech z prvního kola se v návrzích druhého kola objevil mnohem ucelenější názor na vstupní a společenské prostory divadla. U všech projektů byla také velmi vhodně řešena vertikální komunikace, a to tak, aby bylo dosaženo plynulosti základního provozu. Soutěž nepřinesla žádný nový pokus o řešení tvaru hlediště, což však bylo z části způsobeno omezeními vycházejícími z poddolování pozemku, tento fakt kladl na stavbu závazné konstrukční požadavky.¹⁵²

Hlediště nejzajímavějšího tvaru představil návrh Vladimíra Beneše a Viktora Dohnala, kde poprvé zaznamenáváme dva prvky, které se budou později opakovaně objevovat u různých autorů, je to jednak šestiúhelníkový půdorys hledištního sálu¹⁵³, jednak řešení vstupů do stoupajících sektorů amfiteátru oddělenými schodišti, vedenými vedle sebe z vestibulu vždy po krajní radiále amfiteátrových oblouků. Nejvýše oceněný projekt Stanislava Hubičky byl založen amfiteatrálním jevištěm s jedním balkonem na vejčitém půdorysu a obklopen kuloárem, obklopujícím oblý tvar sálu. Ostatní tři projekty obměňovaly klasický vzor reformního amfiteátru ve variantách obvyklých i při akcích z předválečných let. Ivo Klimeš dal amfiteatrálnímu hledišti zajímavý tvar vejčité protáhlého šestiúhelníku, jeho strop navrhl v podílném profilu akustické křivky, v prosceiové zóně vytvořil ve třech šterbinách mezi zešíkmenými příčnými sekcemi potřebné podmínky pro čelní zasvěcování jeviště.¹⁵⁴

Velkým přínosem soutěže bylo vyřešení provozních vztahů v zákulisí. Zejména Ivo Klimeš v této části vhodně navrhl atriový prostor, použitelný nejen k rekreaci herců, ale také pro přísun dekorací ze skladiště přímo na scénu. Na druhou stranu bylo u všech návrhů problematické řešení vztahu skladištní budovy k budově divadla. Za nejslabší stránku celé soutěže pak porota označila výtvarné řešení jak exteriérů, tak interiérů. Byla pouze uznána snaha většiny autorů o výrazovou vyrovnanost, umírněnost v detailu i v hlavních hmotách a použití reálných prostředků k dosažení všech záměrů.¹⁵⁵

Druhé kolo soutěže skončilo v prosinci 1959 a porota při něm došla k rozhodnutí, že ani jednomu soutěžícímu se nepodařilo zvládnout daný úkol a z toho

¹⁵² OTRUBA 1960, 507

¹⁵³ Šestiúhelníkový systém se posléze stále častěji prosazoval, výrazně se projevil například v návrzích na projekt divadla a kulturního domu v Hradci Králové, nebo v soutěži na operní a baletní divadlo v Pardubicích, kde jej užil i Ivo Klimeš.

¹⁵⁴ HILMERA 151

¹⁵⁵ OTRUBA 1960, 507

důvodu není možné udělit první cenu. Druhá nejvyšší cena byla jednomyslně udělena tehdy sedmadvacetiletému Ivo Klimešovi. Porotu zaujala jeho přehledná a jednoduchá dispoziční koncepce, která poskytovala dobré předpoklady k dalšímu rozvíjení návrhu po stránce funkční, provozní i výtvarné v rámci ekonomických ukazatelů. Porota rovněž rozhodla, aby byl Ivo Klimeš pověřen vypracováním definitivního návrhu na základě soutěžního elaborátu.¹⁵⁶ K realizaci divadla však nakonec nikdy nedošlo.

Při celkovém zhodnocení ostravské soutěže je třeba zdůraznit, že architektonický styl oceněných návrhů se už zcela oprostil od historizujících manýr předchozích let a založil svůj výraz na práci s velkoryse pojímanými stavebními bloky, vylehčovanými zpravidla štíhlými členícími prvky i hojně uplatněným prosklením širokých ploch. To se týkalo především úpravy hlavního průčelí, která byla při posuzování vzhledem k určené urbanistické situaci zvláště významná.¹⁵⁷ To, že ostravská soutěž předznamenávala určité tendence, které byly hlouběji rozvinuty až v pozdějších letech potvrdil i návrh Ivo Šimoníka, který celou šířku průčelí divadla pojal jako souvislou prosklenou stěnu, čímž přinesl první známý příklad tohoto motivu.¹⁵⁸ Zároveň byla již zadáním soutěže vytyčena potřeba řešení proscéniového prostoru, na který si soudobá jevištní technika začala klást vysoké nároky. Právě ta byla pro mnohé účastníky soutěže choulostivým místem v řešení celého interiéru. Projekty často narážely na rozpor mezi tradičním pojetím jevištního a hledištního prostoru a požadavkem soudobé akustiky a jevištní techniky.¹⁵⁹

Nové proudy, které na sklonku padesátých let ovládly naši divadelní architekturu a potažmo veškerou architektonickou tvorbu se promítly i do soutěže na divadlo v Českých Budějovicích, konané souběžně s ostravskou akcí. Naplno se pak rozvinuly v soutěži na operu v Pardubicích, která již přímo otevírala nové perspektivy divadelní architektury u nás, tím, že již jednoznačně zavrhla konvenční řešení divadla s kukátkovou scénou a vyzdvihla důraz na maximální flexibilitu prostoru.¹⁶⁰

¹⁵⁶ OTRUBA 1960, 507

¹⁵⁷ Posuzovalo se samozřejmě i výtvarné začlenění budovy do celé koncepce Gottwaldovy třídy. Klimešův projekt zaujal porotu svým vnějším výrazem mimo jiné i pro svou vzdálenou podobnost s nedalekým kulturním domem Jaroslava Fragnera, který ačkoli byl postavený ještě v období socialistického realismu, představoval spíše racionální formy.

¹⁵⁸ HILMERA 1999, 152

¹⁵⁹ OTRUBA 1960, 507

¹⁶⁰ HILMERA 1999, 162

7.1.2 Soutěž na projekt operního a baletního divadla v Pardubicích

V souvislosti s předpokládaným rozvojem města, které se stalo významným centrem východních Čech, se počítalo s rozvojem kulturního vyžití pro místní obyvatelstvo v podobě zbudování nového divadla, určeného opeře a baletu. V Pardubicích již jedno městské divadlo stálo, byla to výrazná secesní budova činohry podle plánů pražského architekta Antonína Balšánka, z let 1906-1909. Na nový projekt byla v červenci 1961 vypsaná místním městským národním výborem veřejná anonymní soutěž, která byla obelána čtyřiceti třemi architektonickými návrhy.¹⁶¹

Charakter soutěže určily již osobnosti usazené v porotě, která práce hodnotila. Její předsedou byl architekt Josef Kittrich, který ve svých člancích často reagoval na nové tendence v architektuře divadel¹⁶² a byl jedním z význačných účastníků nedávné soutěže na projekt Realistického divadla. S ním byli v porotě Zdeněk Vávra, spoluautor čerstvého realizačního projektu téhož divadla, a dále významný představitel české meziválečné architektury Richard Ferdinand Podzemný, autor svébytného, pozdně funkcionalistického konceptu plaveckého stadionu v Podolí, rovněž z počátku šedesátých let. S nimi v porotě zasedla i vůdčí osobnost na poli novodobé scénografie – František Tröster, a známý teoretik divadelního prostoru a horlivý propagátor nových směrů Miroslav Kouřil.¹⁶³

Soutěžní zadání deklarovalo požadavek na co nejvariabilnější řešení vztahu hlediště a jeviště a doplňující prostory kavárny a bufetu propojené s foyerem budovy. Již v první fázi posuzování porota vyloučila, až na dva návrhy, u kterých ji zaujaly architektonické a urbanistické kvality řešení, projekty s tradičním kukátkovým schématem a pro další posouzení vybrala dvacet šest progresivnějších návrhů.¹⁶⁴

Porota se po prostudování došlých projektů rozhodla nejvyšší cenu neudělit, protože podle ní žádný z návrhů nevyhovoval natolik, aby se mohl bez podstatných změn stát základem k realizaci. Cenu za druhé místo bez určení pořadí získali Ivo Klimeš a tým pražských projektantů sestavený z Vlastibora Klimeše, Evy Růžičkové,

¹⁶¹ CÍSAŘ/MOHYLOVÁ 2002, 3 sq.

¹⁶² KITTRICH 1964

¹⁶³ MALINSKÝ 1962, 5

¹⁶⁴ Vyhraněný postoj porotců vysvětlil Miroslav Kouřil tvrzením, že kukátkový prostor *reprezentoval* „výraz kapitalistické společnosti“, kdežto nová divadla s halovým, otočným hledištěm a prstencovým jevištěm byly programovým „typem socialistického tábora“ – velkoryse pominul, že trend k netradičnímu formování divadelního prostoru se snahou o maximální variabilitu ve skutečnosti nevyplýval z programu „socialistického tábora“, ale naši projektanti jím reagovali na světové hnutí. Sám Kouřil jej ostatně v jiných případech dokládal příklady z Ameriky a jiných zemí mimo socialistický blok.

Vratislava Růžičky a Milana Vaška. Dvě porotou snížené 3. ceny obdržely společný projekt Stanislava Nábělka a Mojžíra Böhma, architektů z Ústí nad Labem, a návrh pražských architektů Rudolfa Oplta a Josefa Menzla. Odměnu 6 000 korun za své návrhy získali bratislavští tvůrci Anton Cimmermann a Dušan Kuzma, společný projekt pražských architektů Ivo Loose a Jindřicha Malátka a další pražský architekt Karel Gogela. Nižší finanční odměny si odneslo dalších sedm cen; z mimosoutěžních prostředků byl pro své invenční a maximálně variabilní řešení ohodnocen návrh Františka Fencla, který usiloval o divadelní prostor s přestavitelnými stěnami i podlahou jeviště a hlediště, jeho práce však byla pro neúplnost ze soutěže vyřazena a její plány nebyly zveřejněny.¹⁶⁵

Někteří projektanti volili opět gropiovskou cestu, kdy spodní část hledištního amfiteátru a přední část hrací plochy založili na mohutné točně a vytvořili tím možnost mechanizované konverze amfiteátru na arénu. Tak byl pojat projekt pražské skupiny, jejichž návrh systému pohyblivých stěn poskytoval podmínky také k vytvoření šířkově proměnného hledištního prostoru. Stejný princip zvolila i dvojice Rudolf Oplt a Josef Menzl. Ivo Klimeš a dvojice Anton Cimmermann a Dušan Kuzma řešili své projekty návrhem pevného půdorysu, připraveného ke snadnému alternativnímu využití ve formě halového prostoru, ale umožňujícího vhodně disponovaným systémem jevištních zdvižných stolů i další prostorové varianty. Podle názoru Jiřího Hilmery byl tento způsob méně efektní než varianta gropiovské točny, ale pro předpokládanou praktickou potřebu patrně dostatečně vyhovující. Podobně Stanislav Nábělek a Mojmír Böhm spíše než arénovou variantu nabídli možnost rozšířit hrací plochu můstkovými jazyky. Společná pro tyto tři návrhy byla jejich kompozice na šestiúhelníkové základně.¹⁶⁶

Nové divadlo mělo stát nedaleko historického jádra města, za severozápadním cípem náměstí Republiky s neoklasicizující budovou potravinářsko-technologické školy.¹⁶⁷ Vybranou nesymetrickou parcelu vymezovaly ze severu dopravně rušná komunikace Sukovy třídy, za níž se otevírá průhled parkovou zónou Tyršových sadů k renesančnímu zámku s jeho rondelovým opevněním, z jižní strany hmotově nesourodé dvorní fasády domů hlavní městské obchodní tepny třídy Míru a ze západu ulice Na Hrádku s frontou vícepodlažních činžovních domů. Nejvýše oceněné projekty hledaly

¹⁶⁵ MALINSKÝ 1962, 5

¹⁶⁶ HILMERA 1999, 162 sq.

¹⁶⁷ CÍSAŘ/MOHYLOVÁ 2002, 3 sq.

harmonický vztah volně situované stavby k okolní zástavbě. Návrh Iva Klimeše přinesl horizontálně rozvinutou a kaskádovitě traktovanou sestavu kvadratických hmot s převýšeným provazištěm; projekt Vlastibora Klimeše a pražského kolektivu završil centrálně pojednanou členitou hmotu komolým kuželem. Další ocenění tvůrci chtěli naopak urbanistický neklid prostředí akcentovat budovou exkluzivních tvarů.¹⁶⁸

Ivo Klimeš přišel s dispozičně jasným členěním prostor za průčelní frontou divadla, orientovanou směrem k Tyršovým sadům; dobové časopisecké komentáře příznivě hodnotí zejména jeho snahu o šířkové rozvinutí hlediště. Nábělek a Böhm docílili variability divadla posunutím bočních stěn a hrací scénu rozšiřovali šikmo vybíhajícími plošinami bočních jevišť po stranách amfiteatrálního hlediště. Karel Gogela pojednal exteriér divadla jako sestavu geometrických těles. Prosklený vstupní hranol se třemi šikmými přístupovými rampami pokračoval krčkem k centrální hmotě divadelního sálu s točnou uvnitř vnější prstencové dráhy. Společným znakem všech posuzovaných návrhů bylo moderní technické vybavení scény.¹⁶⁹

Čtyři nejvýše oceněné návrhy měly postoupit do užšího kola soutěže, které by rozhodlo, zda bude k realizaci nového pardubického divadla, vhodnější halový typ divadla nebo typ s otočným hledištěm. Přestože tato fáze soutěže ani realizace se, podobně jako u řady dalších domácích soutěží z šedesátých let 20. století, nakonec neuskutečnila, výsledky pardubického konkurzu zajímavě nastínily dispoziční možnosti a perspektivy nové české divadelní architektury.¹⁷⁰

7.1.3 Soutěž na projekt koncertní síň Státní filharmonie Ostrava

V roce 1969 byla vypsána veřejná anonymní soutěž na novou koncertní síň Janáčkovy filharmonie. Ta měla vyrůst na Gottwaldově třídě v centru Ostravy, o které zde již byla řeč v souvislosti se soutěží na architektonické řešení operní budovy Státního divadla v Ostravě¹⁷¹, na pozemku přímo naproti výrazné dominantě Fragnerova kulturního domu.¹⁷² Soutěž probíhala od 1. dubna do 15. října roku 1969 a již předem byli k soutěži vyzváni dva ostravští architekti – Evžen Kuba a Ivo Klimeš, který byl v té době v průběhu projekčních příprav na stavbu mosteckého divadla.

¹⁶⁸ MALINSKÝ 1962, 5

¹⁶⁹ MALINSKÝ 1962, 5

¹⁷⁰ PANOCH 2008

¹⁷¹ OTRUBA 1960, 507

¹⁷² KLIMEŠ 1989, 3

Přestože téma soutěžní práce-koncertní síň bylo neobyčejně zajímavé, architektonicky vděčné a poměrně zřídka se vyskytující, byla soutěž obeslána pouze sedmi soutěžními návrhy. Porota, která soutěžní práce tentokrát posuzovala, již nebyla složená z tak výjimečných osobností a známých architektů jako při Klimešově poslední účasti v soutěži na pardubickou operu,¹⁷³ ale zasedali v ní tentokrát někteří Klimešovi kolegové z ostravského Stavoprojektu, pod vedením ředitele Státní filharmonie Ostrava Dr. Ivo Stolaříka, který byl významnou kulturní osobností a měl zřejmý vliv na hudební život na Ostravsku.

První cenu v soutěži získal a jako východisko realizačních plánů byl určen návrh Iva Klimeše, který porotu zaujal svým komplexním a přesvědčivým zvládnutím daného soutěžního úkolu jak z hlediska funkčního provozu, tak z hlediska výtvarného pojetí a celkového architektonického výrazu budovy. Soutěž tentokrát zůstala bez druhého ocenění, třetí cenu získal projekt Evžena Kuby.

Volba architektonických prostředků, které by umožňovaly přirozené formování dominanty, jež měla nová koncertní síň zákonitě v daném areálu představovat, byla značně ztížená několika aspekty. Hlavní úskalí spočívalo v poloze stavebního pozemku. Koncertní hala měla být podle projektu Útvaru hlavního architekta města situována mezi předpokládaný objekt hotelu a budovu projektového ústavu. Problematická byla především odvrácená, severní strana staveniště, která byla omezena neurčitou, ve špatném stavu se nalézající frontou činžovních domů sídlištního charakteru. Koncertní síň měla tedy zaujímat poměrně malou plochu. Dále bylo nutné se vyrovnat s dominantní hmotou i přísným lapidárním architektonickým výrazem kulturního domu od Jaroslava Fragnera z konce padesátých let, který se k pozemku obracel přímo svým průčelím.¹⁷⁴

Ivo Klimeš docílil dominantního působení koncertní síně tím, že navrhl solitérní objekt, který hmotově nebyl sice příliš velký, ale výrazně architektonicky ztvárněný. Architektura budovy navozovala představu do sebe uzavřeného, vnitřním životem žijícího objektu, tvořící ideový kloub nově vzniklého prostoru.¹⁷⁵ Klimešův projekt, inspirovaný patrně berlínským koncertním sálem Hanse Scharouna, je blízce příbuzný architektuře mosteckého divadla ve skulpturálním pojetí exteriéru i řešení interiéru. Scharounovo řešení připomíná především vnitřní utváření prostoru v nástupní a

¹⁷³ MALINSKÝ 1962, 5

¹⁷⁴ LOOS 1970, 55

¹⁷⁵ LOOS 1970, 56

společenské části, toto téma je ale úměrně přetvořeno v podmínkách nepoměrně menší haly.¹⁷⁶ Základem je opět šestiúhelníková půdorysná struktura nepravidelného rozvrhu s dominujícím útvarem hlavního koncertního sálu. V něm na rozdíl od symetricky založeného pódia dostalo auditorium asymetricky vybíhající tvar se vzrušivě nepravidelným odstupněním balkonů a protínajících se stropních ploch.¹⁷⁷ Vzájemným vychýlením pohledových os i výškovým odstupněním vzniká v interiéru sítě vzestupný prostorový pohyb, který je obdobou gradace hmot celého objektu. Jednota vnitřních prostorů a celkového výrazu budovy je zde přesvědčivá.¹⁷⁸

Ivo Klimeš v budově navržené pro Janáčkovu filharmonii zúročil své zkušenosti z předchozích projektů. Jím navržená stavba měla být příjemným prostorem nejen pro návštěvníky, ale i pro samotné divadelníky a zaměstnance, jimž práci ulehčoval velice dobře řešený provoz zázemí. Naopak návštěvníci divadla měli pociťovat slavnostnost okamžiku na každém kroku, společenské prostory haly, foyeru a bufetu byly výškově odstupňovány. V nejnižší části měly být situovány šatny, úpravní a toalety, střední částí pak mělo pronikat shora prostupující světlo. V přestávkách pak návštěvníci mohli volně procházet balkónovým ochozem ze sálu na velkou otevřenou terasu a zase zpět. Při pohledu zvenku horizontála terasy ještě podtrhovala celkové vertikální členění hmot.¹⁷⁹

Už z povahy koncertního sálu vyplývá, že velký důraz při tvorbě projektu musí být kladen zejména na akustické podmínky sálu. Akustická kvalita je směrodatná pro úspěch či neúspěch celé investice. Ivo Klimeš v článku do časopisu *Československý architekt* popsal svou metodu následujícím způsobem: „Dobré vzájemné slyšení jednotlivých hudebníků při hře na pódiu i dobré slyšení dirigenta určuje řešení blízkých odrazných ploch, použitých pro promísení zvuku skupin hudebních nástrojů a pro bohatý odraz směrem k posluchačům.“¹⁸⁰ Architekt zde zvolil pro tento typ stavby mimořádně vhodný amfiteatrální sál, který nabízí optický kontakt mezi orchestrem a publikem, upokojivé stoupání pak mělo posluchačům zajistit dostatek přímého zvuku.¹⁸¹

¹⁷⁶ LOOS 1970, 57

¹⁷⁷ HILMERA 1999, 167

¹⁷⁸ LOOS 1970, 55 sq.

¹⁷⁹ LOOS 1970, 55 sq.

¹⁸⁰ KLIMEŠ 1989, 3

¹⁸¹ KLIMEŠ 1989, 4

Ve stejném článku architekt vyjadřuje svou radost nad tím, že by konečně po dvaceti letech mělo dojít k realizaci jím navržené koncertní síně.¹⁸² Jako doprovod článku zveřejňuje své návrhy a půdorysy sálu, na kterých je dobře patrný zejména postupný vývoj hmotového výrazu objektu, zachycený v kresbě. Sledujeme odklon od kubicky řešeného proskleného průčelí směrem k organickým tvarům, které zjemňují a harmonizují celkovou hmotu budovy. Objekt tímto posunem získává ještě více sochařský charakter a dynamiku. Celkový výraz budovy měl podobně jako v Mostě vygradovat kontrastem světlého obložení a tmavých skleněných ploch, které teprve ve večerní tmě přebírají hlavní roli a rozehrávají chladnou stavbu svým světelným akcentem. Ani tato stavba nikdy nebyla realizována.

7.2 Ostravské Divadlo Antonína Dvořáka

V kontextu Klimešovy tvorby měla úprava městského divadla v Ostravě relativně méně zásadní význam oproti novým řešením mosteckého divadla a ostravského Divadla Jiřího Myrona. Původním podnětem byla pouze rekonstrukce a rozšíření provozní části,¹⁸³ Ivo Klimeš se ale odvážil jít dál a vytvořil pro Ostravu pozoruhodné dílo, provanuté slavnostním duchem. Jeho monumentální řešení bočních průčelí s reliéfně vystupujícími kamennými polopilíři náleží k výrazným architektonickým počínům, hlásícím se k západoevropskému brutalismu.¹⁸⁴ Především neuskutečněný návrh hlavního průčelí představoval neoavantgardní sochařskou variaci, ojedinělou v české architektuře šedesátých let.¹⁸⁵ Současná budova Divadla Antonína Dvořáka stojící na Smetanově náměstí v centru města je solitérem, který měl šanci stát se významnou stavbou moderní architektury. Jeho celková podoba je však kvůli neúplnému provedení spíše hybridním tvarem, na jehož výrazu zanechalo stopy nemálo architektů.¹⁸⁶ Dříve než se zaměříme na rozvedení Klimešova přínosu k této stavbě, stručně nahlédneme do její dlouhé historie.

¹⁸² KLIMEŠ 1989, 4

¹⁸³ HILMERA 1999, 167

¹⁸⁴ STRAKOŠ 2008

¹⁸⁵ ŠOPÁK 1999, 130

¹⁸⁶ STRAKOŠ 2008

Diskuse o potřebě zřídit ve městě řádný divadelní a koncertní sál probíhala mezi příslušníky ostravských elitních společenských vrstev zhruba od sedmdesátých let devatenáctého století. Důvodem byl vzrůst počtu obyvatel, v důsledku rozmachu Vítkovických železáren a tím i masové imigrace dělníků, a snaha o celkové zvýšení kulturní úrovně města, které se stalo jedním z hospodářsky nejdůležitějších míst střední Evropy.¹⁸⁷ Určující byl také fakt, že v té době už většina českých a moravských měst svá městská divadla dávno měla.¹⁸⁸ Původní ideou byla spolupráce německých i českých spolků, korporací a průmyslových podniků, která však brzy vzala za své v důsledku postupného vyhrocení česko-německého sporu o národní charakter města. Češi se odhodlali ke stavbě vlastního spolkového domu s divadelním sálem již v roce 1892,¹⁸⁹ ostravští Němci o rok později. Dnes již neexistující Německý dům byl otevřen v roce 1895, jeho velkorysý sál však trpěl mnohými nedostatky, mimo jiné špatnou akustikou.¹⁹⁰

Ani tzv. spolkové divadlo v Německém domě či česká představení pořádaná v Národním domě nevyvážily neexistenci stálého profesionálního ostravského divadelního souboru a vlastního městského divadla. O věci se začalo vážně jednat v roce 1902, kdy vyšel první podnět od ředitele městské spořitelny Vincence Poppa. V roce 1904 městská rada projednala stavební program divadelní budovy, který byl následně schválen zastupitelstvem.¹⁹¹ Město vypsallo v roce 1905 architektonickou soutěž na zpracování projektu. Konzervativní porota k realizaci vybrala konvenční návrh architekta Alexandra Grafa z Vídně, který upřednostnila před osvědčenou dvojicí Franze von Krausse a Josefa Tölka a jejich modernistickým projektem.¹⁹² Dílo Alexandra Grafa, který svou erudici ohledně stavby divadel získal při osmiletém působení v ateliéru Fellner&Helmer, přičemž se podílel na řadě realizací divadelních budov, poskytlo ostravské společnosti přijatelný kompromis, kdy za poměrně málo peněz lze dostat vzorům nejen v rovině technické a provozní, ale především v rovině estetické.¹⁹³ Divadla fellnerovsko-helmerovského typu už byla v té době k vidění vedle

¹⁸⁷ JIŘÍK 1999, 184 sqq.

¹⁸⁸ ŠTEFANIDES 1999, 5

¹⁸⁹ JIŘÍK 1999, 184 sqq.

¹⁹⁰ ŠŮSTKOVÁ 2007, 304 sqq.

¹⁹¹ ŠŮSTKOVÁ 2007, 309

¹⁹² KRAUSS/TÖLK 1908, 73sqq

¹⁹³ ŠOPÁK 1999, 125

Vídňě kupříkladu v Praze, Brně, Liberci, nebo Karlových Varech,¹⁹⁴ a mnohdy se vyznačovala vzrušeným barokním výrazem, ale také promyšleným prostorovým řešením. Ostravské divadlo představovalo první stavbu v Rakousku-Uhersku, jejíž konstrukce byla provedena ze železobetonu. Stavební povolení bylo vydáno v lednu 1906 a s výstavbou bylo započato v červenci 1906.¹⁹⁵ V létě 1907 proběhla instalace sousoší na hlavním průčelí, dokončovalo se hlediště a umělecká výzdoba. Slavnostní lesk se stupňoval zejména v interiéru, řešeném v efektní kombinaci červené, bílé a zlaté.¹⁹⁶

Nové divadlo, které bylo otevřeno 28. září 1907 slavnostním představením Schillerovy hry *Vilém Tell*, zprvu neslo, s ohledem na německý ráz vedení města, název Stadttheater Mährisch Ostrau.¹⁹⁷ Po roce 1918 se změnou národnostní orientace radnice nastoupil do divadla český soubor, v důsledku čehož došlo k počeštění názvu. Divadlo od roku 1919 po celé meziválečné období provozoval Spolek Národní divadlo moravskoslezské, založený 13. října 1918 v tehdejší Polské Ostravě. Název divadla byl znovu poněmčen během protektorátu, kdy budovu mohl znovu využívat pouze ostravský německý divadelní soubor. Po osvobození koncem dubna 1945 získala budova název Zemské neboli Velké divadlo a stala se od srpna 1948 součástí Státního divadla v Ostravě. V září téhož roku byla tato scéna přejmenována na Divadlo Zdeňka Nejedlého.¹⁹⁸

V meziválečném období se začalo uvažovat o výraznější proměně objektu. Karel Kotas předložil v roce 1931 návrh na vybudování provozní budovy, spojené se stávající budovou podzemním tunelem. Boleslav Fuchs navrhl celkovou přestavbu stávající budovy, kterou by rozšířil jak v případě vstupního traktu, tak i za jevištěm, a opatřil ji funkcionalisticky pojatými skleněnými fasádami. K realizaci uvedených návrhů však nedošlo. V původní podobě sloužilo divadlo až do začátku čtyřicátých let minulého století, kdy ho nálet amerického letectva na Vítkovice a centrum města Ostravy 29. srpna 1944 poškodil natolik, že bylo vyřazeno z provozu. Po osvobození bylo přistoupeno k opravám podle návrhu ostravských architektů Evžena Friedla a Jana Jírovce. Zvýšil se počet sedadel, vznikly kabiny pro promítání filmů a pro zvukaře,

¹⁹⁴ HILMERA 1999, 38 sqq.

¹⁹⁵ Vzhledem k nejistému podloží, ovlivněnému důlní činností bylo nutné nejprve položit silnou železobetonovou desku.

¹⁹⁶ VYBÍRAL 2003, 48 sqq.

¹⁹⁷ ŠŮSTKOVÁ 2007, 317

¹⁹⁸ ŠTEFANIDES 1985, 467

hlediště osvětlily nové lustry, celé divadlo bylo vybaveno moderní světelnou technikou. Nástavba bočních traktů vytvořila místo pro kanceláře, příruční sklady, skladiště kostýmů, zkušebnu sboru a další technické místnosti. Prostor pro diváky získal také novou podobu. Zrekonstruované divadlo bylo uvedeno do provozu 10. května 1946 premiérou Smetanovy opery *Libuše*.¹⁹⁹

Návrh na první poválečnou rekonstrukci divadla vypracoval brněnský architekt Jan Tymich, známý řadou projektů na Moravě, Slovensku a Podkarpatské Rusi.²⁰⁰ Pojal ji jako celkovou přestavbu v duchu ortodoxního novoklasicismu, zaměřenou na vstupní část s hlavním průčelím a přední část bočních fasád. Svým návrhem zcela potlačil novobarokní Grafovou kompozici, představil před ní v šířce pěti os portikus, kterým zastavěl prostor původní nájezdni rampy arkádou s podloubím. Z té teprve vedly tři hlavní vstupy do divadla. Zanikl tak původní předsazený portikus s terasou. V její linii rozšířil v úrovni patra foyer o novou místnost v šířce oněch pěti os. Průčelí tak dostalo současnou podobu s vysokým sloupovým řádem, který se opakuje v prvních dvou osách přední části obou bočních průčelí s arkádami podloubí v přízemí a se zaklenutými okny v patře. Přestavba v duchu historismu, odpovídající svým klasicizujícím rázem ideologii socialistického realismu v architektuře, zahájena v červnu 1954, byla ukončena kolaudací v polovině srpna 1956.²⁰¹

Konec padesátých let znamenal posun významu divadla ve společnosti. Od lidové zábavy, osvěty nebo divadelní budovy jako metafory vládnoucí ideologie a státně-politických aspirací se postupně ustupovalo ve prospěch autonomního uměleckého projevu. V tomto duchu byla vypsána soutěž na přestavbu a přístavbu ostravského divadla, která byla v tisku ohlášena 17. května 1958 a ukončená 15. listopadu 1959. Jako jedno ze zadání bylo definitivní vyřešení problémů s provozním zázemím divadla, jež Tymichův projekt zcela opomíjel, a které se zdály být do budoucna neudržitelné. To byl také hlavní důvod toho, proč bylo tak rychle po Tymichových úpravách přistoupeno k nové rekonstrukci. Ivo Klimeš, který soutěž vyhrál, porotu zaujal kompaktním, sevřeným tvarem budovy, složeným z velkých stereotomních těles, prolomených prosklenými stěnami. Jen osově symetrické průčelí, flankované sousošími svazovalo jeho návrh s předchozím klasicismem.²⁰²

¹⁹⁹ VÁCLAVÍK 2008, 99 sqq.

²⁰⁰ ŠOPÁK 1999, 130

²⁰¹ VÁCLAVÍK 2008, 101 sqq.

²⁰² ŠOPÁK 1999, 130

Přestavba probíhala v letech 1969–1971. Architekt budovu ve své studii uzavřel, to argumentoval tím, že okolí je velice hlučné a provoz nevyžaduje denní světlo.²⁰³ Původní zadní přístavba byla nahrazena robustně pojatou novostavbou v šířce celého objektu, čímž se podařilo zřídit nové prostory – zvláště novou zkušebnu v druhém patře a baletní sál. Úpravy se zaměřily také na hlediště, jeviště, provaziště a nové inženýrské sítě. Přibyly další herecké šatny a hygienické zařízení. Rovněž došlo k radikální přestavbě obou bočních průčelí, která získala nové tvarové i materiálové řešení v podobě obkladu ze šedé žuly, rytmizovaného úzkými vertikálními štěrbinami okenních os, zařazených do robustních vertikál kamenem obložených hranolových rizalitů a výstupků, typických kompozičních prvků brutalismu, levitujících nad základnou průčelí a zčásti obsahujících výtvarně zamýšlené osvětlení budovy.²⁰⁴

Ivo Klimeš se ve svém návrhu pokusil také o nové řešení fasády a divadelního předprostoru. V nerealizovaném návrhu vstupní části mělo být sloupové průčelí přeměněno v rytmizovanou stěnu s proměnlivým večerním osvětlením. Divadlo mělo společně s plánovanou vodní plochou fontány před divadlem vytvořit pohybovou a světelně barevnou kompozici, která měla evokovat protějšek divadelní fantazie hudby.²⁰⁵ Bohužel Tymichovo klasicizující průčelí z poloviny padesátých let minulého století zůstalo zachováno, čímž vznikla současná, z hlediska architektonických stylů hybridní podoba budovy, posílená závěrečnou přístavbou.²⁰⁶

Posledním výrazným zásahem do podoby divadla se stala přístavba a rekonstrukce na základě projektu ostravské architektonické kanceláře Arkos architekta Josefa Havlíčka, provedená v letech 1999–2000. Rekonstrukce měla odčinit předešlé vady a přiblížit divadlo soudobému uměleckému provozu při respektu k jeho původní historické tvářnosti.²⁰⁷ I tentokrát se vybavení hlediště a návrhů interiéru ujal Radim Ulmann. Důvodem byly znovu nevyhovující prostorové podmínky divadla, nutnost dále rozšířit jeho zázemí a rekonstruovat prostory pro návštěvníky. Přistoupilo se k začlenění prostoru loubí před hlavním vstupem do interiéru divadla jeho uzavřením. Předsazení hlavních vstupů do líce průčelí zvýšilo komfort vstupních částí interiéru a umožnilo na severní straně zřídit výtah pro návštěvníky. Zvětšilo se i foyer, v patře se propojil prostor nejstarší části s místností vzniklou přístavbou Jana Tymicha a tento

²⁰³ HAAS 1980, 290

²⁰⁴ STRAKOŠ 2008

²⁰⁵ HAAS 1980, 290

²⁰⁶ STRAKOŠ 2008

²⁰⁷ ŠOPÁK 1999, 131

spojitý prostor se podařilo otevřít půlkruhovým světlíkem do foyeru v druhém patře, kde byl zřízen další bufet. Vznikly i nové šatny. V průběhu rekonstrukce bylo ke stávající budově přistavěno na jihozápadní straně křídlo pro zázemí, kanceláře a zkušebny. Architektura přístavby, vycházející z postmoderní koncepce historizujících citací, zvolila formu přizpůsobení nové části starším partiím divadla. Konečnou fází přestavby se stala novostavba provozní budovy v přímém sousedství naproti zadnímu průčelí divadla podle návrhu ateliéru Arkos architekta Josefa Havlíčka a za spolupráce Víta Klimeše, syna Ivo Klimeše, provedená v letech 2001-2002. Na obdélném půdorysu s mírně zkoseným bočním průčelím vznikl hranolový patrový objekt, kombinující obdobné postmoderní tendence.²⁰⁸

Dispozice hlavní budovy navzdory všem přestavbám zachovává v divácké části Grafem navržené komunikační vazby, pozměněné jen některými pozdějšími zásahy. Z vestibulu jsou přístupny chodby k hledišti a postranním lóžím se šatnami. V patře je rozsáhlé foyer, postupně rozšiřované v padesátých letech a během poslední rekonstrukce, kdy bylo provedeno propojení foyeru s místností Tymichovy průčelní přístavby prolomením zdi a jejím vnesením na systém čtyř dvojic sloupů s římsovými hlavicemi. Jde o typ kukátkového divadla s hledištěm na půdorysu písmene U, završeným stlačenou klenbou, na bocích a v zadní části členěnou lunetami. Hlediště je po stranách vybaveno třemi úrovněmi uzavřených lóží, v zadní části pak v patře balkonem a nad ním galerií amfiteatrálního typu s široce rozvinutými řadami sedadel. Hlediště obsahuje 531 míst, z toho pro diváky je využitelných 517 sedadel. Proscéniové lóže totiž slouží jako divadelní zázemí, v patře především pro osvětlovací techniku, v přízemí i jako součást hracího prostoru.²⁰⁹

Hlediště si uchovalo novobarokní charakter především v podobě zlacené štukové výzdoby stropu, portálů a parapetů lóží i balkonu se štukovými rokaji, síťkami a vegetabilním detailem, a červeného tónování tapet i čalounění sedadel. Bílo–červeno–zlatá kombinace dodává sálu slavnostní ráz. Přední část stropu sálu zdobí malba od vídeňského malíře Eduarda Felixe Veitha. Tvoří ji figurální alegorie, v níž symbolické postavy Hornictví, Průmyslu a Obchodu vzdávají hold vavříny ověčeným postavám Poezie a Hudby, usazeným na vítězném oblouku.²¹⁰

²⁰⁸ STRAKOŠ 2008

²⁰⁹ STRAKOŠ 2008

²¹⁰ STRAKOŠ 2008

Proscénium obsahuje orchestřiště, které má kapacitu maximálně 50 míst, s podlahou pod úrovní hlediště a je vybaveno třemi zvedacími stoly. Portál je 10,5 metrů široký a 5,5 metru vysoký. Ze strany hlediště je segmentově zaklenutý portál zdůrazněn odstupňovanou a plasticky vyvedenou zlacenou výzdobou. V ose zaklenutí je ozdoben palmovými listy uvozenými kartuší s plasticky provedeným znakem města – původně Moravské Ostravy, užívaným dnes pro celou Ostravu. Jeviště je odděleno od hlediště plyšovou oponou, bobinetem a železnou požární oponou o váze 3800 kg. Přední jeviště má hloubku 9,4 metru, šířku 11 metrů a na výšku k úrovni roštu 17,5 metru a je opatřeno točnou o průměru 9 metrů se dvěma propadly. Zadní jeviště je hluboké 7 metrů a široké 8 metrů. V rámci poslední rekonstrukce byla instalována nová strojní jevištní technologie obsahující zdvihací zařízení, točny, propadla a stoly orchestřiště.²¹¹

V roce 1990 divadlo obdrželo nový název – Divadlo Antonína Dvořáka. Roku 1995 se Státní divadlo v Ostravě vrátilo ke svému historickému názvu Národní divadlo moravskoslezské (NDM), jehož součástí jsou dvě scény: Divadlo Antonína Dvořáka, sídlo souboru opery, baletu a činohry NDM²¹² a Divadlo Jiřího Myrona, druhý ostravský projekt Ivo Klimeše, jenž bude rozveden později. Návrat tohoto historického názvu obrací naši pozornost nejen k tradicím českého divadla v Ostravě a jeho divadelních souborů, ale také k pozoruhodné historii divadelních budov, které dnes užívá, k jejich měnící se vizuální podobě a společenským významům.²¹³

7.3 Městské divadlo v Mostě

Počátky práce na mosteckém divadle řadí Ivo Klimeš mezi nejkrásnější období ve svém životě.²¹⁴ Tendence, které měl možnost si ujasnit během své účasti v soutěži na operu v Pardubicích, a nabyté zkušenosti z obou předešlých soutěží zúročil při práci na této velkoryse koncipované stavbě. I přes nelehké peripetie během vlastní realizace, se mu podařilo vytvořit výjimečné dílo, které z funkčního i estetického hlediska dodnes oslovuje návštěvníky i odborníky. Dlouhá doba mezi návrhem a realizací měla nakonec

²¹¹ STRAKOŠ 2008

²¹² ŠTEFANIDES, 1985, 467

²¹³ ŠOPÁK 1999, 131

²¹⁴ SLÁDEČKOVÁ 20.5.2012

své klady a prověřila trvalou hodnotu konceptu. Divadlo v téměř nezměněném stavu stále slouží svému účelu a ob stojí i ve světovém kontextu.

Původně měla stavba začít již v roce 1972, avšak projektová dokumentace se začala zpracovávat teprve v roce 1978 a základní kámen byl položen až 10. září 1979. Divadlo bylo slavnostně otevřeno v listopadu roku 1985, premiérou Čapkovy *Bílé nemoci*²¹⁵, jako Divadlo pracujících v Mostě.²¹⁶ Důvodů tak dlouhé realizace bylo pravděpodobně více. Nejdříve nějakou dobu trvalo, než se na stavbě divadla začalo vůbec pracovat a v průběhu stavby se přidávaly komplikace způsobené nedostatky socialistického stavitelství. Hlavní dodavatel Chemkostav Humenné nebyl specialista na kulturní stavby a úroveň řemeslné produkce byla tak nízká, že si sám architekt musel shánět jednotlivé dodavatele a dohlížet na ně. Generálním projektantem byl Stavoprojekt Ostrava a na realizaci stavby se podílelo 140 firem a dodavatelů. Celkové náklady na stavbu se vyšplhaly na 260 milionů korun.

Rozsáhlá povrchová těžba hnědého uhlí na severu Čech přinesla v padesátých a šedesátých letech dvacátého století kromě devastace krajiny i zánik mnohých lokalit, mezi nimi starobylého města Mostu. Problematickostí akce přitom vedla k nebývalé štědrému uvolnění finančních prostředků na vyvážení způsobených škod a zároveň propagandistickému využití provedených opatření. To se týkalo třeba technicky atraktivního přesunu pozdně gotického kostela Nanebevzetí panny Marie za hranici těžební zóny.²¹⁷

Spolu s celým historickým jádrem zaniklo i původní mostecké divadlo, které bylo postaveno v letech 1910–1911 podle návrhu architekta Alexandra Grafa, který tři roky před tím postavil městské divadlo v nedalekém Ústí nad Labem. Původní mostecké divadlo bylo stylově pojato jako secesně modernistická stavba s přiznanou konstrukční podstatou, která se však některými výzdobnými prvky fasády vracela zpět ke klasicismu.²¹⁸ Vedle divadla zanikl i Hornický lidový dům se slušně vybaveným divadelním sálem od Antonína Hilseho z let 1923–1924.²¹⁹

Záhy bylo vystavěno nedaleko na zelené louce město nové, ve kterém se mělo co nejdříve navázat na původní občanskou vybavenost. To se týkalo i městského divadla, na jehož stavbu se tehdejší vláda rozhodla uvolnit nemálo finančních

²¹⁵ MYSLIVEČKOVÁ 1986, 3

²¹⁶ PARDYL 1987, 26

²¹⁷ NOVÁK/PROŠEK/VOTROUBEK 2005

²¹⁸ JAVORIN 1949, 130-132

²¹⁹ HILMERA 1999, 164

prostředků. V říjnu roku 1967, v době, kdy již bylo jasné, že staré divadlo bude muset ustoupit těžbě uhlí, vypsal rada ONV v Mostě veřejnou celostátní soutěž na ideový architektonický návrh nové divadelní budovy, ze které vzešlo celkem dvacet návrhů, a která skončila udělením cen v květnu roku 1968.²²⁰ Pět oceněných návrhů bylo po soutěži zveřejněno.²²¹ V roce vypsání mostecké soutěže se otevíralo nové Městské divadlo ve Zlíně a dva roky už hrálo brněnské Janáčkovovo divadlo. Ze soutěžních akcí byly v živé paměti výsledky tří soutěží z let 1961 – 1962: na Dům muzických umění v Brně, na divadlo a kulturní dům v Hradci Králové a na zmíněnou operu a balet v Pardubicích. Souběžně s mosteckou soutěží probíhala nová soutěž na divadlo a rozhlasovou budovu v Hradci Králové a soutěž na ideové řešení festivalového kina a hotelu v Karlových Varech. Mostecká soutěž pochopitelně reflektovala všemi těmito akcemi vyznačené tendence, stejně tak i tendence, které k nám prosakovaly ze zahraničí.

Zadání projektu vycházelo ze zcela netypických architektonických i urbanistických podmínek, do té doby v republice pro stavbu divadla nevídaných. Stavba měla vyrůst na volném prostranství v nejvyšším bodě nového centra. Tyto podmínky byly zúčastněným architektům podnětem k experimentování, za předpokladu zachování daného urbanistického konceptu. Jak zhodnotil předseda soutěžní poroty Ing. arch. Jaroslav Paroubek v časopise *Architektura ČSSR*: „Soutěž obecně přispěla k řešení problematiky jevištní techniky a vztahu diváka a herce (...) a zároveň ukázala možnosti osvědčené architektonické cesty a konfrontovala je s výboji nekonvenčních řešení.“²²²

Nejsilnější emoce u porotců vyvolal neobvyklý návrh architektů Evy Guttové a Jiřího Růžičky. Jejich půdorysný náčrt tvořila volná sestava šestiúhelníkových buněk, obklopující ústřední, rovněž šestiúhelný, sál s volnou modelací hledištní sekce, kterou zajišťovaly přesuny čtyř samostatných vozů se stoupajícími řadami sedadel. Rovněž jeviště bylo v plánech pružně formováno v půdorysu i výškovém vývinu soustavou propadových polí. Mladí autoři se ze všech zúčastněných nejvíce odklonili od monumentality výrazu, na který jsme byli u divadelních budov zvyklí od devatenáctého století, a vytvořili méně okázalé, intimnější prostředí. To, že nakonec získali cenu za

²²⁰ PARDYL 1987, 26

²²¹ PAROUBEK 1969, 1

²²² PAROUBEK 1969, 1

druhé místo, jen potvrdilo fakt, že jejich návrh smělým způsobem předpovídal budoucí tendence.²²³

Třetí cenou vyznamenaní architekti Jiří Eckert a Helena Langmajerová vyšli ve své důmyslné dispozici z kruhové scény s hustou sítí čtvercových propadel, k níž se připojoval dvoupětinový oblouk amfiteátru. Porota ocenila jejich velkorysost dispozičního a technického řešení, která však autory dovedla až k účelově problematickému používání rozsáhlé mechanizace.²²⁴

Relativně nejtradičněji ze známých projektů řešil danou úlohu návrh Rudolfa Bergera a Míti Hejduka, zahrnující v hledišti i boční balkony. Tento návrh také jako jediný ze zveřejněných dal divadlu vnější pravoúhlý plášť, podobný klasicizujícímu členění, zatímco ostatní autoři neváhali i v exteriéru vyjádřit nekonvenčnost svých prostorových řešení: Jiří Eckert a Helena Langmajerová doplnili hlavní okrouhlou stavbu dalšími členy volné sestavy rovněž na kruhových půdorysech, Evžen Kuba obklopil oválné jádro divadelní budovy asymetrickými oblouky dalších funkčních sektorů se spirálově vedenými rampami, Eva Guttová s Jiřím Růžičkou vyjádřili členitost své hmotové sestavy nepravidelným výškovým rozlišením jednotlivých prostorových buněk, z nichž některé zvýraznili i odvážně vysouvaným obrysem horních partií stavby.²²⁵

V soutěži zvítězil a k realizaci byl určen uměřený a dobře propracovaný návrh architekta Iva Klimeše. S návrhem dvojice architektů Guttová – Růžička měl Klimešův projekt společný již jasný a neskrývaný příklon k brutalistickým tendencím a byl rovněž podobně rozvržen do struktury šestihranů s experimentálně pojatým vztahem jeviště a hlediště, které bylo možné podle potřeb měnit ve velké škále variability. U Klimešova projektu však byla přece jen šťastněji zvolena cesta rovnováhy mezi požadovanou variabilitou nově zakládané scény a střízlivým odhadem předpokládané praxe, mezi hledáním efektního architektonického výrazu a podmínkami stavební ekonomie.²²⁶

Předseda poroty Jaroslav Paroubek kladně zhodnotil Klimešovy zjevné zkušenosti na poli divadelní architektury a vyzdvihnul zejména promyšlený architektonický výraz s precizně propracovaným hledištním a jevištním interiérem a celkovou uměřenost návrhu, která se projevila ve všech aspektech stavby, a kterou se

²²³ PAROUBEK 1969, 1

²²⁴ PAROUBEK 1969

²²⁵ PAROUBEK 1969

²²⁶ HŮRKOVÁ 2010, 56

podářilo zachovat i přes vybočení z tradiční půdorysné pravoúhlosti. Pro porotu bylo diskutabilní snad pouze prostorové řešení kina a restaurace, kterému dal autor formu plasticky řešené hmoty. Po pochybami doprovázených diskusích dala nakonec většina poroty Klimešovi za pravdu.²²⁷

Po ukončení soutěže následovala dlouhá přestávka, během níž se vítězný projekt několikrát upravoval. Už plány, zveřejněné v roce původně předpokládaného zahájení stavby, doznaly určitých změn. Byl například snížen počet sedadel z šesti set na pět set. U jeviště byla opuštěna myšlenka trojúhelníkové propadlové sítě, přibyla však naopak talířová točna, kterou bylo možné vysunout z mírně rozšířené zadní scény. Možnost výstupů na vybíhajících bočních jazycích byla omezena, výrazně však byla vyjádřena široká variabilnost portálového otvoru mobilními stěnami šikmého orámování. Hlediště dostalo jednodušší tvar amfiteátru zhruba lichoběžníkového půdorysu s řadami v tupouhlém zalamování. V realizované podobě se hlediště důsledněji podrobilo systému celkové šestiúhelníkové osnovy postupně zužovanými obloukovými řadami za polovinou sálu. U jevištního portálu zůstala zachována variabilnost jeho rozponu a znovu i zde byla rozšířena možnost hry na bočních podíích po stranách hlediště.²²⁸

Mostecké divadlo se vyznačuje sevřeným tvarem, seskupeným kolem ústředního prostoru ve funkčně asymetrickém rozložení komponent. Půdorys divadla má tvar nepravidelného šestiúhelníku o straně 60 metrů.²²⁹ K jevišti, které je tvořeno šestiúhelníkovým modulem, se připojuje prostorná boční a o něco omezenější zadní scéna, do přední sekce jevištního prostoru byla vevázána nižší část hlediště na půdorysu nepravidelného šestiúhelníku s přímými řadami. Podobně pokračovaly na půdorysu rozšiřujícího se lichoběžníku další řady sedadel – jen s křídelnými úseky zalamovanými v tupých úhlech na způsob amfiteátru. Celá plocha jeviště, včetně oddílu na obou stranách předních diváckých řad, byla rozdělena souvislou sítí trojúhelníkových propadů. To byl základní nástroj scénické mechanizace a zároveň prostředek k vytvoření alternativního prostorového typu vyzdvižením druhého půdorysně zalamovaného amfiteátru v jevištním sektoru.²³⁰ Jeviště je vepředu široké 31 metrů, vzadu 16 metrů, jeho hloubka je 13,6 metrů, jeho výška pod rošt provaziště 21

²²⁷ PAROUBEK 1969, 1sqq.

²²⁸ HŮRKOVÁ 2010, 56

²²⁹ PARDYL 1987, 26

²³⁰ HILMERA 1999, 165

metrů. 7,5 metru vysoký portál je široký 12 metrů. Zdvihem dělených proscéniových stěn lze portál rozšířit až na 21, 5 metru.²³¹

Nově byla pojata mechanika jeviště, jejímž základem je velká bubnová točna o průměru 18 metrů, zahrnující i významný segment široké předscény a nesoucí jednak excentricky umístěný disk menší talířové točny s průměrem 11 metrů, jednak alternativně využitelný propad orchestřiště. Přínosy se tedy týkaly především lepších možností hry na dobře vybavené předscéně a bocích hlediště. Naproti tomu arénová alternativa platí spíše teoreticky.²³²

Určujícím rysem vstupních prostor je jasná světlost a poutavá členitost půdorysně i vertikálně propojeného interiéru s působivě odstupněnými a nepravidelně vystupujícími vnitřními galeriemi. Objem budovy se zkoncentroval rozumnou redukcí zákulisních a dílenských prostor, exteriér dostal harmonicky členitý tvar s převažujícími prvky šestibokých hranolů v zajímavém kontrastu hladkých světlých stěn a prosklených ploch kouřového zbarvení.²³³

Vertikálně rozčleněný exteriér stavby završuje převýšená věž provaziště. Budova je obložena smetanovým istrijským mramorem Maljat, jehož plochy prolamují a rytmizují elektrofloatová skla v bronzových rámech a rastry žaluzií.²³⁴ Z vrstvené fasády vystupuje prosklená hmota vstupního foyeru, tvořící v přízemí přirozené závětrí hlavního vstupu, k němu stoupají dvě hlavní široká venkovní schodiště. Obložení z istrijského mramoru nechal autor stavby proniknout i do interiéru vstupního vestibulu a prostoru vícepodlažního foyeru divadla.²³⁵

Prosvětlený interiér foyeru, jehož strop příhradové konstrukce nesou štíhlé sloupy, zabírá jihozápadní část šestihranného modulu stavby. Důležitým modelačním prvkem prostoru jsou hlavní nepravidelně umístěná schodiště s možností průhledů a nadhledů a vložené patro, umožňující přístup do horní části hlediště. Skleněné lustry, komponované do vertikálních struktur, vnikají shora do schodišťových prostorů.²³⁶ Foyer, hlediště a jeviště tvoří postupně střední osu šestihranného modulu budovy, severní a jižní část zbývající dispozice je využita ve všech podlažích pro zázemí divadla, dílny, šatny a administrativu.²³⁷

²³¹ PARDYL 1987, 26

²³² HILMERA 1999, 165

²³³ HILMERA 1999, 165

²³⁴ PARDYL 1987, 26

²³⁵ HŮRKOVÁ 2010, 162

²³⁶ PARDYL 1987, 26

²³⁷ HŮRKOVÁ 2010, 162

V interiéru společenských prostorů převládají teplé barvy: hnědobéžové koberce, hnědavé tóny tapisérií, červenohnědé dýhy dřevěných obkladů, plyšové potahy křesel. Zábradlí jsou z leštěných nerezových trubek s výplní z kouřového skla, bronzová dveřní madla jsou zdobena reliéfem divadelní masky.²³⁸ Strukturálnost budovy se rovněž projevuje v podobě podvěšeného akustického stropu a zalamovaného jevištního portálu.²³⁹

Urbanistický systém zástavby centra města Mostu dává možnost vyniknout budově divadla ze všech pohledů. Dramatický efekt je ještě podpořen tím, že divadlo stojí na 3 metry vysokém soklu a foyer se prosklenou částí, orientovanou k severozápadu, otevírá do náměstí. Návštěvník divadla tak vidí z nadhledu klesající osvětlené terasy a schodiště, chodci na náměstí vnímají zase rozsvětlené společenské prostory jako součást divadelního obrazu. Divadlo je zve k návštěvě. Od jihu a jihozápadu je foyer chráněn před přehřátím od odpoledního slunce plnými reliéfními stěnami a kamenným obkladem. Mramor Maljat se objevuje na stěnách, dlažbě i na masivních schodištích.²⁴⁰

Divadlo pracujících v Mostě od chvíle svého otevření v listopadu 1985 vzbuzovalo nadšené reakce nejen u návštěvníků, ale také v nejrozmanitějším tisku i v televizi. Přestože bylo divadlo pouhou okresní scénou, stalo se jeho otevření celorepublikovou událostí. Zásahu na tom mělo precizní provedení z hlediska funkčního, technického i estetického, jaké u nás do té doby nemělo obdoby. Divadelní provoz v Československé socialistické republice se odbýval převážně v přestárých a nevyhovujících prostorách, Prahu z toho nevyjímaje, a nově vzniklých divadel nebylo mnoho. Mostecké divadlo bylo dobovými médii hodnoceno jako po všech stránkách kvalitní, co se týče příjemného prostředí, dokonalé viditelnosti v hledišti a vynikající akustiky, což byly parametry, která mnohá divadla zdaleka nesplňovala..²⁴¹

7.4 Ostravské Divadlo Jiřího Myrona

Souběžně se závěrečnou fází stavby mosteckého divadla probíhalo projektování a stavba Divadla Jiřího Myrona v Ostravě. Obě stavby jsou si koncepčně velmi

²³⁸ PARDYL 1987, 26

²³⁹ HŮRKOVÁ 2010, 162

²⁴⁰ PARDYL 1987, 26

²⁴¹ SEKORA 1987, 47

podobné, především co se týče řešení interiéru, navenek je jejich výraz už docela odlišný a reflektuje různé architektonické tendence. Na rozdíl od ostře řezaných kubických tvarů mosteckého divadla preferoval autor v Ostravě měkce tvarované oblé tvary válců, oválů a kruhů. V tomto řešení už cítíme vliv organického utváření hmot po vzoru finského architekta Alvara Aalta. Ivo Klimeš v Ostravě upustil také od svého oblíbeného světlého kamenného obložení a zvolil zde, jak sám podotkl, „vzhledem k ostravské šedivosti (...) kontrastní červenou barvu lesklého keramického obkladu.“²⁴² Ačkoliv i při prvním letmém srovnání nás u obou staveb zaujme vysoko převyššená, jakoby levitující hmota provaziště, která je signifikantním prvkem Klimešových divadelních staveb, zásadní rozdíl mezi oběma projekty je v zasazení stavby do urbánního prostoru. Zatímco v Mostě byla architektovi poskytnuta k zástavbě čistá parcela, na které mohl svobodně uplatnit svou tvůrčí fantazii, v Ostravě bylo nutné budovu vměstnat do již zastavěného prostoru. V řešení interiéru zase vymezoval podmínky charakter divadla s převažujícím hudebním repertoárem.²⁴³ Stejně jako v Mostě kladl architekt i v Ostravě důraz především na konstrukci jeviště, které umožňovalo variovat scénu protažením do prostoru zadního jeviště, ale výrazněji i na proscénium a boční vybíhající plochy. I zde bylo cílem dostat hereckou akci blíž k divákovi a vytvořit tím prostor pro nové inscenační možnosti.

Historie současné budovy Divadla Jiřího Myrona, původní budovy českého Národního domu, sahá stejně jako historie městského divadla v Ostravě zhruba do sedmdesátých let devatenáctého století.²⁴⁴ Před postavením českého Národního domu se divadelní produkce odbyvaly většinou v improvizovaných sálech, jako byly například hostince, nebo upravený sál v městské střelnici, který přitahoval i největší české operní, operetní a činoherní společnosti.²⁴⁵ Ty měly u početného českého publika široký ohlas a už v osmdesátých letech se Moravská Ostrava stala střediskem českého divadla i pro vzdálenější oblasti opavského a těšínského Slezska.²⁴⁶ Neúspěch česko-německého podniku postavit reprezentativní městské divadlo společnými silami, vyvolaný střety mezi německým vedením radnice Moravské Ostravy, které nepřálo rozvoji českého školství a jiným podobným aktivitám, a českou většinou ve městě, vedl k rozhodnutí národně uvědomělých Čechů zřídit si samostatný spolkový dům. Češi

²⁴² PEKÁREK 1986, 36

²⁴³ HILMERA 1999, 166

²⁴⁴ Divadlo Antonína Dvořáka

²⁴⁵ Součástí ostravské divadelní kultury bylo také české, německé a polské ochotnické divadlo.

²⁴⁶ ŠTEFANIDES 1999, 5.

kolem prvního českého spolku Občanská beseda²⁴⁷ přicházeli s myšlenkou vybudování národního domu se společenským sálem a dalšími prostory, které by sloužily společenskému životu v kulturně rychle se rozvíjející Ostravě, opakovaně již od roku 1874. Usnesení, které vedlo k realizaci, se však konalo až v roce 1891.²⁴⁸

Družstvo Národní dům, které začalo pořádat sbírky na výstavbu objektu, zakoupilo pozemek od stavitele Františka Jurečky a vypracování projektu zadalo smíchovskému architektu Josefu Srbovi. Ten začal na stavbě pracovat v roce 1892 a její pojetí podřídil stylovému řešení zástavby, dosud rozestavěnému náměstí²⁴⁹ a již hotové bazilice Božského Spasitele, dokončené roku 1889.²⁵⁰ Průčelí dvojpodlažní budovy se střední částí akcentované rizalitem a francouzskou mansardovou střechou a s fasádou traktovanou v duchu italské neorenesance ukryvalo v přízemí restauraci a v patře spolkové místnosti. Do dvora směřoval trakt pojímající větší společenský sál a sál nižší, nazývaný též Palackého dvorana. Odtud byla přístupná zahrada doplněná paviónelem.²⁵¹ Slavnostní otevření velkého sálu Národního domu se uskutečnilo 16. a 17. června 1894 komedií Ladislava Stroupežnického *Paní mincmistrová* v podání českých ochotníků.²⁵²

Národní dům byl až do roku 1918 nejrepresentativnějším stánkem české kultury a osvěty na Ostravsku. Jako víceúčelové zařízení pomáhal rozvíjet mnoho forem kulturní a společenské činnosti, zábavy, výchovy a poučení, čímž pomáhal také probouzet národní uvědomění.²⁵³ Tuto svou funkci ztratil se vznikem samostatného československého státu. K poklesu významu Národního domu přispělo také přenesení stálé divadelní scény²⁵⁴ v roce 1919 z jeho nevyhovujících prostor do Němci uvolněné budovy městského divadla, která poskytovala lepší prostorové a akustické podmínky. Spolek Národní dům, ustavený v roce 1906 a pověřený péčí o provoz budovy, přistoupil v roce 1921 k přestavbě dosavadního velkého divadelního a koncertního sálu na provoz kina.²⁵⁵

²⁴⁷ Česká beseda byla založena roku 1862 a původně sídlila v hostinci U hroznu na Kostelním náměstí. Také ostatní české spolky fungovaly v nevyhovujících prostorech.

²⁴⁸ JIŘÍK 1999, 186

²⁴⁹ Dnešní náměstí Monsignore Šrámka

²⁵⁰ JIŘÍK 1999, 191

²⁵¹ ŠOPÁK 1999, 121

²⁵² Almanach věnovaný přestavěnému Národnímu domu v Mor. Ostravě; Moravská Ostrava 1941.

²⁵³ Jiří Štefanides ve sborníku vydaném k osmdesátému výročí Národního divadla v Ostravě připomíná extrakci celých dějin německého divadla z paměti města.

²⁵⁴ První sezónou, kdy v Národním domě hrála stálá česká scéna byl rok 1908/09.

²⁵⁵ JIŘÍK 1999, 203

Český soubor se do bývalého Národního domu pod názvem České divadlo moravsko-ostravské vrátil během okupace, protože budova městského divadla byla dána k dispozici Němcům. V Národním domě byla po drobných úpravách v prosinci 1939 zahájena divadelní sezona, ale již téhož roku muselo být z důvodu silných nedostatků sálu přistoupeno k rozsáhlé přestavbě velké části budovy. Ta byla provedena na základě projektu architektů Evžena Friedla a Jana Jírovce v letech 1939-1940. Sál získal větší rozměry, hlediště se šikmou podlahou mělo 735 sedadel, orchestřiště pojalo 40 hudebníků, vzniklo divadelní foyer, herecké šatny, kanceláře, krejčovna, ladírna, rekvizitárna, skladiště a další prostory pro provoz divadla. Zvláštní pozornost byla věnována otázce akustiky, byl proveden nový podhled stropu, ve tvaru ploché klenby, která se směrem k jevišti snižovala, a byly použity i nové obklady stěn. Rovněž došlo k prohloubení a zvětšení jeviště. Přestavba skončila v lednu 1941 a provoz byl slavnostně zahájen představením *Prodané nevěsty*. České divadlo se hrálo v adaptovaném Národním domě téměř po celou válku, až do zákazu veškeré divadelní činnosti v roce 1944.²⁵⁶

Během celého poválečného období se ostravské divadlo muselo vyrovnávat se specifickými podmínkami vytvořenými v souvislosti s rozvojem průmyslu a hornictví a rovněž s rychlým přírůstkem nového sociálně pestrého obyvatelstva, jež vykazovalo různé potřeby kulturního vyžití.²⁵⁷ Po válce proběhly jen nutné opravy, neboť poškození divadla během bombardování nebylo příliš rozsáhlé. V roce 1945 došlo k přejmenování Národního domu na Lidové divadlo, které vystihlo kolektivistického ducha doby. To se od srpna 1948 stalo součástí Státního divadla v Ostravě.²⁵⁸ Zánik spolku Národní dům v roce 1951 jen formálně ukončil velkou kapitolu historie budovy.²⁵⁹ Od roku 1954 až dosud nese divadlo jméno zesnulého ostravského herce Jiřího Myrona.²⁶⁰

Výraznější rekonstrukce byla provedena mezi 10. květnem a 4. prosincem 1966. Studii vypracovali architekti Petr Gleich a Rostislav Skalík, projekt pro stavební úpravy

²⁵⁶ PEKÁREK 1986, 36

²⁵⁷ ŠTEFANIDES 1985, 467

²⁵⁸ Státní divadlo Ostrava mělo k dispozici dvě divadelní budovy. Městské divadlo, od roku 1948 přejmenované na Divadlo Zdeňka Nejedlého, plnilo a dodnes plní funkci reprezentační scény. Na jeho velkém jevišti byly uváděny výpravné inscenace všech souborů, zejména opery a činohry. V komornějším prostředí bývalého Národního domu se hrála většina zábavného repertoáru: operety, komedie a veselohry, ale i baletní představení a inscenace pro děti.

²⁵⁹ ŠOPÁK 1999, 131

²⁶⁰ ŠTEFANIDES 1985, 467

vypracovala architektka Nad'a Valíčková. Úpravy se týkaly zlepšení akustiky, osvětlení, vzduchotechniky, orchestřiště, jeviště, hlediště i zázemí divadla, aniž přitom byla zásadně dotčena celková dispozice. Ke znovuotevření došlo 5. prosince téhož roku a provoz byl zahájen premiérou hry Voskovce a Wericha *Sever proti jihu*.²⁶¹

V noci ze 6. na 7. prosince 1976 vypukl v divadle požár, který poničil budovu natolik, že se její prostá obnova ukázala jako nemožná. V důsledku toho bylo rozhodnuto při zachování původního průčelí strhnout podstatnou část budovy s jevištěm i hledištěm a celou divadelní sekci postavit podle zcela nového projektu. Jeho vypracování bylo zadáno Ivo Klimešovi, s nímž na řešení interiérů spolupracoval Radil Ulmann.²⁶² Klimeš vypracoval pro divadlo celkem dvě studie. První plány, které předpokládaly pouhou opravu staré budovy, se ukázaly jako nevyhovující. Ivo Klimeš byl již tehdy přesvědčen, že toto řešení nemůže uspokojit požadavky moderního divadelního provozu. Teprve druhá studie z roku 1977 se stala základnou budoucí stavby. V srpnu 1978 započala práce na úvodním projektu, projektové práce, včetně technologického zařízení jeviště a elektroakustického zařízení trvaly deset měsíců. Prováděcí projekt byl ukončen roku 1980.²⁶³

Bylo rozhodnuto zbořit torzo staré budovy a na jejím místě postavit divadlo úplně nové. Klimeš navrhl zachovat přední trakt staré budovy a místo zbořených částí postavit novou budovu s hledištěm, jevištěm, skladem kulís, dílnami a hereckými šatnami. Ta musela vyrůst na prostoru vymezeném vstupní budovou, sousedním kinem a několika starými vzrostlými stromy, tak vzácnými v centru Ostravy.²⁶⁴ Projekt se oproti původnímu objektu lišil mimo jiné také orientací jeviště, která byla proti dnešnímu stavu opačná – s jevištěm blíže hlavnímu vchodu. Problém byl rovněž s výškovým uspořádáním vztahů: historický objekt – výškové převýšení hlediště – jeviště – transport dekorací.²⁶⁵ Ivo Klimeš dokládá, že i investiční limit na přestavbu byl poměrně nízký a řešení tedy muselo být velice úsporné.²⁶⁶ Stavební povolení bylo vydáno 18. července 1980, stavbu samu prováděl Okresní stavební podnik Opava.

²⁶¹ PEKÁREK 1986, 40

²⁶² Nejprve formou studie, následně v podobě výtvarného návrhu, který předložil v roce 1984.

²⁶³ PEKÁREK 1986, 47

²⁶⁴ SEKORA 1986,??

²⁶⁵ Ivo Klimeš vzpomíná, že byl v té době ve Varšavě konzultovat projekt a polskou dodávku technologického zařízení pro divadlo Most. V přestávce jednání mu tamější počítač, naprogramovaný na danou problematiku, vyřešil řadu variant převýšení a výškového uspořádání pro ostravské Divadlo Jirího Myrona.

²⁶⁶ PEKÁREK 1986, 44

Generálním projektantem byl Stavoprojekt Ostrava.²⁶⁷ Divadlo bylo slavnostně otevřeno 28. dubna 1986 premiérou pro období normalizace tematicky příznačného muzikálu – politické agitky Petra Millera, *Šťěstí pro Annu*, na motivy Olbrachtovy prózy *Anna proletářka*.²⁶⁸

Budova Divadla Jiřího Myrona je zakomponována do řadové zástavby dnešní ulice Československých legií. Svým půdorysným uspořádáním v podobě nepravidelného obdélníka je situována do hloubi parcely mezi zmíněnou ulicí a ulicí Zahradní. V současné době je historická část objektu přístupná z ulice již zmíněným hlavním vchodem v postranní západní části hlavního průčelí o třech obdélných vstupech se skleněnými dveřmi. Průčelí je zde obloženo kamennými deskami. Nad tímto vchodem se vysouvá plechem obložená jednoduchá markýza s nápisy kovovými písmeny – na čele je to nápis DIVADLO JIŘÍHO MYRONA a na bocích zkratka DJM. Ze dvora je stará část budovy přístupná prosklenými dřevěnými dveřmi, vedoucími do průjezdu v severovýchodní části předního traktu. Do dvora se divadlo obrací novodobým čtyřpodlažním, v horním podlaží výrazně ustupujícím severovýchodním průčelím se vstupy a převážně čtvercovými okny zázemí. Dva vstupy do této nové části divadla jsou osazeny dvojkřídlými kovovými dveřmi s výtvarně akcentovaným motivem proskleného kruhu, rozděleného mezi obě dveřní křídla. Čtvercová kovová okna novostavby, nedělená, s jedním výklopným křídlem, byla společně se vstupními dveřmi vyrobena firmou ZUKOV. Totéž se týká i obdélných oken s více křídly. Svým materiálem a barevností se dobře doplňují s lesklým tmavě červeným keramickým obkladem fasády RAKODUR, sjednocujícím členitou hmotu nové části divadla.²⁶⁹

Dominantu tvoří hmota jeviště a především v severní části divadla provaziště s oválnými nárožními ze severní strany a s převýšenou věžovou, také oválně tvarovanou hmotou výtahové šachty na severovýchodní straně. Za provazištěm ve třech úrovních hmota divadla kaskádovitě klesá směrem do Zahradní ulice. Na nejspodnější úrovni střecha přesahuje přes linii průčelí a je ukončena pravouhlými nárožními, v ustupujícím parteru s postranními vjezdy jsou opět uplatněna měkkí nároží zaoblená. Provozní vstup a vjezd k budově je vyřešen z ulice Milíčovy, kde je umístěna malá, samostatně

²⁶⁷ DĚCKÝ 1989, 329

²⁶⁸ ŠTEFANIDES 1999, 20

²⁶⁹ STRAKOŠ 2008

stojící přízemní hranolová budova vrátnice s plechovou atikou a s budovou divadla shodným keramickým obkladem fasád.²⁷⁰

Vnitřní dispozice divadla se rozvíjí od hlavního historického průčelí bývalého Národního domu. Za hlavním vchodem z ulice Čs. legií je zřízena v prostoru zádveří pokladna. Odtamtud vede jednoramenné, mramorem obložené schodiště do foyeru, jemuž dominuje plastika v podobě lustru ze skleněných článků, pospojovaných do zavěšených řetězů, spuštěná kruhovým světlíkem do prostoru přízemí z druhého nadzemního podlaží a tvořících válcový levitující a světlem zářící útvar. Autorem je sklářský výtvarník Jaroslav Svoboda. Akcent světelného tělesa podporují prvky (madla zábradlí) a detaily z leštěné oceli, dodané firmou ZUKOV. Na zadní stěně foyeru je umístěna busta Jiřího Myrona od Karla Vávry. Pilířem oddělené dvě prosklené stěny se vstupy spojují i opticky foyer s bufetem, umístěným ve střední části předního traktu zachované části staré budovy.

Samotné uspořádání hlediště a jeviště vytváří typické kukátkové divadlo s možností rozšířit hru i na prostor proscénia a bočních předscén. Hlediště je rozvrženo na přízemí a balkon, v nárožích opatřený postranními služebními lóžemi. Celkem je zde 667 míst, z toho 163 míst se nachází na balkoně.²⁷¹ K celkovému počtu je třeba ještě připočítat osm míst oněch dvou služebních lóží. Sál je tónován do jednotné okrové barvy a to včetně koberců, potahu čalouněných sedadel a vertikálně kladeného obkladu stěn. Jednotný dojem sálu posiluje plastické utváření stropu v podobě organických, dle potřeb akustiky sálu tvarovaných vln stropního pohledu, oddělených průběžnými pásy světla.²⁷²

Jevišťe je složeno z proměnlivého proscéniového prostoru, hlavního jeviště a zadního jeviště. Proscénium je tvořeno střední částí s možností ponořeného orchestrálního pro 40 hráčů a bočními předscénami s možností zvedání spodních částí bočních portálových stěn do výšky 5 metrů, čímž se úseky bočního proscénia spojují s bočními částmi jeviště. Zároveň je možný posun portálových věží na proměnlivou šíři o rozměru 10,5 až 13 metrů a proměnlivou výšku až na 7,5 metru. Jevišťe je hluboké 14 a široké 15 metrů s 11 metrů širokou točnou a s dvojicí propadel. Výška provaziště činí 17 metrů. Jevišťe je od hlediště odděleno protipožární oponou, směrem do hlediště

²⁷⁰ STRAKOŠ 2008

²⁷¹ DĚCKÝ 1989, 329

²⁷² STRAKOŠ 2008

upravenou kazetovým členěním kovově lesklého pláště. Bobinet má okrovou barvu, typickou pro celé zařízení hlediště.²⁷³

K posledním úpravám samotné budovy divadla patří v letech 2006-2007 provedená rekonstrukce střechy a stropů předního traktu - historické části budovy – tedy míst, jichž se nedotkla přestavba a novostavba Ivo Klimeše. Tyto stavební práce se týkaly i Divadelního klubu v podkroví střední části předního traktu.²⁷⁴

I přesto, že průčelí divadla zůstalo zachováno, vyrostla v Ostravě de facto nová divadelní budova. Ta spolu s interiéry architekta Radima Ulmanna představovala významný příspěvek do divadelní architektury osmdesátých let v celém Československu. Ivo Klimeš napsal do knihy vydané při příležitosti znovuotevření divadla v roce 1986, že věří, že jeho spolupráce s ostravským divadlem, současně s realizací nového divadla v Mostě, obohatila o nové tvůrčí poznatky nejen jeho jako architekta, ale přinesla též nové možnosti pro kulturní život v Ostravě.²⁷⁵

7.5 Umění doprovázející architekturu - Spolupráce s výtvarnými umělci a designéry

Stejně jako po únorovém převratu 1948 přestaly existovat suverénní politické strany a splynuly v jednotné Národní frontě, zanikly postupně umělecké spolky a ustavil se Svaz československých výtvarných umělců. Téměř každý významný urbanistický uzel, veřejná budova, kulturní dům, zdravotní středisko, nákupní centrum, škola, dětské hřiště, kavárna, uliční podchod, nádraží nebo pasáž měly přispět k humanizaci života v socialistickém městě. Lze v tom rozpoznat určitou reakci na válečnou zkázu a jeden z důsledků celosvětové krize kulturního vědomí a svědomí: po destrukci se vytváří iluze o nové, kolektivistické, srozumitelné a lidové kultuře, vize „nespotřebního transcendentálního socialismu“, kde tvůrcem nové kultury je egalitářský a kolektivistický člověk a umění má být užitečné pro život.²⁷⁶

Se vznikem sjednocených uměleckých svazů v roce 1948 začala i v Ostravě fungovat Krajská organizace Svazu československých výtvarných umělců (SČSVU).

²⁷³ STRAKOŠ 2008

²⁷⁴ STRAKOŠ 2008

²⁷⁵ PEKÁREK 1986, 45

²⁷⁶ ŠŤASTNÁ 2008, 79

Tento krok znamenal po poválečných letech další přerýv také v kontinuitě vývoje umění na Ostravsku. Organickému spojování sochy a architektury na základě přirozené spolupráce architekta a sochaře, jež je podmíněno oboustranným pochopením monumentu v prostorových relacích a neméně pochopením jeho sdělení, bránilo řízené rozhodování uměleckých komisí o místě a charakteru plastických objektů. Systém plánování, ale především přímého řízení a ideologického dohledu se přenesl z hospodářské sféry i do umělecké tvorby, a to nejen té části, která byla určena pro veřejná prostranství nebo budovy. Monumentální tvorbu řídila Komise pro spolupráci architekta s výtvarníky, tzv. velká komise, která působila při podniku Českého fondu výtvarných umění (ČFVU) – Dílo. Rozhodovala o umístění výtvarných děl v architektuře, o přidělení zakázek jednotlivým autorům a hospodařila se státními financemi, určenými na výtvarná díla pro architekturu a veřejný prostor.²⁷⁷

Dílo v architektuře procházelo několikerým schvalováním – od náčrtu, přes případnou fotodokumentaci modelu nebo makety až po posouzení hotového díla v ateliéru nebo už přímo na místě. Do celého procesu zasahovaly silně i mimoumělecké záležitosti, jako například nepřipravenost stavby, nespokojenost investora, prodlevy se splátkami honorářovými nebo opoždění záloh na režijní náklady. Někdy se dokonce tyto mimoumělecké zásahy střetly s odborným stanoviskem umělecké komise a názor komise musel ustoupit zájmu investora a projektanta.²⁷⁸

Jediným obdobím, kdy se prosadila různorodost sochařské tvorby ve veřejném prostoru a čteněji i sochařská kvalita, byla šedesátá léta. Tehdy se dokonce otevřela možnost tvůrčí sochařské konfrontace v kontextu přesahujícím místní uzavřenost.²⁷⁹ Přestože i v té době umělecká díla v architektuře podléhala schvalovacímu procesu, sledujeme zde pozvolné prosazování stylové plurality.²⁸⁰ Po období totalitárního tradicionalismu stalinského socialistického realismu se v zemích sovětského bloku začal prosazovat bruselský styl, který byl lokální variantou pozdního internacionálního stylu.²⁸¹ Ten se uplatnil zejména při utváření architektonických či sochařských děl, mozaik, malby a v užitém umění nebo v souvislosti s jejich kombinací.²⁸²

²⁷⁷ ŠŤASTNÁ 2008, 94

²⁷⁸ ŠŤASTNÁ 2008, 95

²⁷⁹ ŠŤASTNÁ 2008, 97

²⁸⁰ Ta se v sochařství a malířství uplatnila více než v architektuře, která byla s ohledem na společenské, ekonomické a ideové souvislosti i konvence konzervativnější.

²⁸¹ Resp. pozdního modernismu.

²⁸² STRAKOŠ 2009, 292 sq.

Naprostu signifikantní pro architekturu šedesátých let byl až téměř symbiotický vztah architektů s výtvarníky a představiteli uměleckých řemesel. Projekty byly řešeny do nejposlednějších detailů – nábytek, plastiky, sklo, obrazy, tapiserie, keramika - to vše bylo organickou sounáležitostí architektonické skladby budovy. Gesamtkunstwerk se stal zavedeným principem.²⁸³ Architekti, kteří byli oslovováni k tvorbě veřejných zakázek si často vybírali své oblíbené umělce, kteří s nimi, mnohdy opakovaně, spolupracovali. Svědectví o tomto fenoménu podává mimo jiné, v šedesátých letech vydávaný, a hojně čtený časopis *Umění a řemesla*. Nynější, v mnoha případech tristní, stav staveb z šedesátých let má na svědomí právě změna či přestavba interiéru, který byl natolik spjatý s architekturou, že určoval i její estetické vyznění.

Typickým příkladem architekta pojmajícího svá díla jako výtvarně uzavřený celek, je Ivo Klimeš. Způsob, jakým se mu podařilo do architektury zakomponovat užité umění, je takřka vzorový. Umělecká díla pro něj byla nedílnou součástí architektonické koncepce. Důraz kladl na monumentálně pojaté výtvarné akcenty, které interiéru vdechly dramatické napětí a divadelní manýru, i na propracované detaily vybavení. Veškerá výzdoba zde pomáhala vytvářet atmosféru slavnostního pocitu a podílela se na celkovém uměleckém zážitku z návštěvy divadla, který začínal již při vstupu a gradoval zhlédnutím divadelního představení. Klimeš o tom do časopisu *Umění a řemesla* poznamenal, že „I fronta na limonádu musí být kulturním zážitkem.“²⁸⁴ Ivo Klimeš spolupracoval s výtvarníky, skláři, sochaři a designéry, z nichž mnozí se stali jeho přáteli a podíleli se s ním na více projektech.²⁸⁵

Specialistou, který Iva Klimeše doprovázel na řadě projektů, byl i designér Radim Ulmann, autor úctyhodné řady realizovaných návrhů i nerealizovaných prototypů zařízení českých divadel. Ve většině případů se jedná o divadelní sedačky, které Ulmann promýšlel až do těch nejmenších detailů.²⁸⁶ Pro přední česká historická divadla²⁸⁷ navrhoval historické parafráze sedadel, která by se perfektně snoubila s pojetím původních interiérů. Stejně tak dokonale byl ale schopen navrhnout vnitřní vybavení pro současná divadla. Je autorem zařízení divadla v Mostě i interiéru Divadla Jiřího Myrona v Ostravě.

²⁸³ ŠEVČÍK/BENEŠ 2009, 85

²⁸⁴ SEKORA 1986, 50

²⁸⁵ SLÁDEČKOVÁ 20.5.2012

²⁸⁶ Dobrým příkladem může být inovativní umístění číslování sedadel v divadle ve Znojmě tak, aby se divák při hledání svého místa nemusel ohýbat.

²⁸⁷ např. Stavovské divadlo v Praze, divadlo v Karlových Varech, divadlo v Jablonci nad Nisou atd.

K oblíbeným Klimešovým sochařům patřil jeho přítel, vynikající český sochař, žák Josefa Wagnera na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, Vladimír Janoušek. U něj se na chvíli zastavím, protože jeho spolupráce s Ivem Klimešem byla nadmíru zdařilá a několikrát se zopakovala i u jiných než divadelních realizací. Pokaždé z ní byl cítit mimořádný soulad a vzájemné pochopení partnerova díla. Janouškovy plastiky nalezneme jak v ostravském Divadle Jiřího Myrona, tak v mosteckém divadle, které obohatil o výrazné dílo svého vyzrálého sochařského umění, nástěnnou plastiku *Krajina a stroj*, které dramatickou skladbou hutných dřevěných a kovových dílů evokuje mosteckou krajinnou scenérii.²⁸⁸ Pro Divadlo Antonína Dvořáka, tehdejší Divadlo Zdeňka Nejedlého, vznikla v roce 1962 Janouškova plastika *Letící stroje-Pegas*, ve které se známá podoba okřídleného koně proměňuje do objektu fantaskního stroje. Ačkoli bylo umístění objektu plánováno na vstupní prostranství před divadelní budovou, nakonec se musel uskrovnit ve stísněném prostoru u služebního vchodu. Ve stejném roce jako tato socha vznikla, dnes již zmizelá, kovová plastika určená na Ústřední hřbitov ve Slezské Ostravě, který rovněž projektoval Ivo Klimeš. Plastika je z pramenů a skic známá jako rozevlátý horizontální objekt posazený do kontrastu s velkými plochami průčelí obřadní síně. Beze stopy zmizel také další Janouškův kovový objekt, umístěný v České pojišťovně v Moravské Ostravě, další Klimešově stavbě. Zde bylo zamýšleno, že plastika, umístěná ve vestibulu, bude opticky prostupovat do venkovního prostoru skrze skleněnou stěnu.²⁸⁹

Dříve než přejdeme k uměleckým dílům doprovázející Klimešovy divadelní stavby, musím zde zmínit projekt Ústředního hřbitova ve Slezské Ostravě, o kterém již výše byla řeč. Tento areál je mimořádným příkladem předem vykalkulovaného a úspěšného spojení sochařských objektů s architekturou a jako takový by si zasloužil podrobné rozvedení, na které však v této diplomové práci není místo. Připomeňme jen myšlenkovou i kompoziční jednotu, kterou tvoří soubor soch společně s budovou obřadní síně krematoria i s celou symbolickou dispozicí hřbitova. Roli zde hraje otevřený prostor se zdůrazněnou vertikálitou, s vazbou země-nebe vyjádřenou ať už přírodní konfigurací terénu, architekturou nebo sochařskými objekty.²⁹⁰

S velkým pochopením pro prostorové začlenění plastiky, ale i malby, skleněných objektů a také zeleně, se setkáváme u všech divadelních realizací Iva

²⁸⁸ SEKORA 1986, 52

²⁸⁹ ŠŤASTNÁ 2008, 128

²⁹⁰ ŠŤASTNÁ 2008, 128

Klimeše. Nejzřetelnější je tato tendence u dvou divadel, v Mostě a v Divadle Jiřího Myrona v Ostravě, ve kterých autor řídil přípravy návrhů celého interiéru. Je to právě interiér, který tyto dva projekty Iva Klimeše, vznikající takřka souběžně, avšak při pohledu zvenčí tolik odlišné, spojuje. U obou divadel dominuje snaha po optickém sjednocení celého vstupního prostoru. Třebaže v Ostravě předem daný prostor neumožnil rozehrát obdobně dokonalou hru jako v Mostě, využil zde autor původních vysokých stropů divadla, díky kterým tu mohl vzniknout skutečně divadelní, příjemný vstup pro diváky. Snahu po optickém sjednocení alespoň naznačil kruhový otvor, kterým oběma podlažími prostupuje lustr od Jaroslava Svobody, vytvořený prozářenými řetězy se skleněnými kroužky, jakoby levitující v prostoru. Podobně jednotící funkci plní i v Mostě dominantní lustr slavného sklářského výtvarníka Reného Roubíčka, konstruovaný ze skleněných litých tyčí, ukázněně harmonizující s liniemi architektury a poskytující večernímu Mostu velkolepý světelný zážitek.²⁹¹ Lustry v obou divadlech vytvářejí svou jiskřící hmotou těžiště foyeru a jakoby posvěcují a násobí umělecký účinek dalších přítomných uměleckých děl.

Co se týče Městského divadla v Mostě, je zde v obou částech interiéru zakomponováno jen několik uměleckých děl, ale zato tak promyšleně, že ovlivňují atmosféru celého divadla. Všechny umělecké artefakty vznikaly od počátku ve spolupráci s architektem, pro jasně vymezené místo a v předem dohodnuté barevnosti, ladící s interiérem. Jak o tom napsal Ondřej Sekora ve svém článku *Dvě divadla Iva Klimeše*²⁹²: „Šťastný výsledek svědčí především o cílevědomé koncepci projektanta a o značné míře jeho tvrdošijnosti a neústupnosti, s níž ji jedině mohl dovést k zdárnému naplnění.“ Olga Myslivečková v článku vydaném při příležitosti otevření divadla v časopise *Československý architekt*²⁹³ chválí Iva Klimeše, když píše: „Není u nás mnoho objektů, o kterých lze říci, že byly nejen promyšleny, ale i zrealizovány do posledních detailů, prostě jak se říká, až po kliku u dveří.“ Tato poznámka je příznačná právě proto, že se zde na dveřních madlech z bronzu opakují reliéfy divadelní masky.

Vstupnímu prostoru mosteckého divadla dominuje sedm metrů vysoká figurativní tapiserie Jana Hladíka *Mládí*. Hladíkovo téma, ke kterému se již po několikáté vrací, zachycení a monumentalizace vzrušeného divadelního gesta, se tu dostalo do mimořádné ideové souhry s architektonickým záměrem schodiště, které

²⁹¹ SEKORA 1986, 53

²⁹² SEKORA 1986, 53

²⁹³ MYSLIVEČKOVÁ 1986, 3

převádí návštěvníka do divadelní atmosféry. Podobnou funkci plní artprotisy, v podobě napevno instalovaných tapet, Evy Brodské v provozní části divadla. Největší z nich je umístěna v dlouhé chodbě, kterou musí projít herci od vrátnice ke svým šatnám, a má jim poskytnout stejnou službu jako foyer divákům, přeladit je do tvůrčího rozpoložení.

Třikrát odlišně se ve foyeru objevilo téma krajiny. *Struktury krajiny*, tapiserie Jenny Hladíkové, je umístěna v pozadí bufetu. Svými teplými, živými, v diagonále se prostupujícími plochami s výraznými reliéfními prvky prostor bufetu nenásilně odděluje. Zcela odlišná je nástěnná plastika ze dřeva a kovu *Krajina a stroj* Vladimíra Janouška, o které již byla řeč. Jako třetí se přiřadila tapiserie *Mostecká krajina* již zmíněné Evy Brodské, umístěná podobně jako Janouškova plastika na balkóně. Výrazným prvkem sálu je opona, zahalující jeviště v jeho největší šíři, a kterou v duchu svých nejlepších strukturálně řešených tapisérií, navrhla Renata Rozsivalová.²⁹⁴ Barevné kompozice tapisérií i opony zapadají do celkového barevného řešení interiéru, které má svůj pevný řád a eleganci.

Základní barevná koncepce je pojata jednotně. Bílý mramor, prolamovaný hnědí elektro floatových skel udává řád, který je dodržen i v interiéru. Hnědo-bílé ladění přechází plynule z foyeru do vlastního hlediště se stěnami částečně obloženými dřevem, jinak zářícími, stejně jako členěný strop bílým štukem. V této úpravě²⁹⁵ se skrývá větší část tajemství, několikerým měřením a činoherní i operní praxí již ověřené, akustiky sálu.²⁹⁶ Tato barevná kombinace je doplněna smetanovou barvou jugoslávského mramoru Maljat, který se uplatňuje jak na fasádě, tak i v interiéru, a béžovou barvou koberců.²⁹⁷ Na mnoha místech interiéru divadla jsou jako zvláštní akcenty, nejednou jako protiváha uměleckých děl, použity rostliny, které byly pečlivě vybrány zejména z hlediska barevnosti.²⁹⁸

Interiér ostravského Divadla Jiřího Myrona byl navržený v harmonickém souladu s celkovou Klimešovou koncepcí Radimem Ulmannem. Jestliže hledištním prostorům v Mostě i v Ostravě dávají jemné hnědavé tóny stěn i čalounění příjemně tlumenou atmosféru, nástupním a společenským prostorám vtiskl projektant v obou případech slavnostní charakter světlou výmalbou i mramorovými obklady,

²⁹⁴ Opona je dílem gobelínky ÚUŘ ve Valašském Meziříčí.

²⁹⁵ Provedené družstvem Štuko.

²⁹⁶ SEKORA 1986, 55

²⁹⁷ MYSLIVEČKOVÁ 1986, 3

²⁹⁸ SEKORA 1986, 48sqq.

chromovaným kováním a jasně prosklenými plochami.²⁹⁹ Akcent světelného tělesa podporují prvky a detaily, jako například madla zábradlí z leštěné oceli.³⁰⁰ Na zadní stěně foyeru je umístěna busta Jiřího Myrona od Karla Vávry. Pilířem oddělené dvě prosklené stěny se vstupy spojují i opticky foyer s bufetem, umístěným ve střední části předního traktu zachované části staré budovy. Na podestě schodiště je umístěna tapisérie Věry Tošenovské (1924) pod názvem *Představení začíná*³⁰¹ se snově pojatými postavami z prostředí divadla a se stylizovaným obrazem města.³⁰² Části foyeru v obou podlažích slouží od roku 1994 jako výstavní prostory Galerie Opera, zaměřené na aktuální fotografickou tvorbu.

Podle názoru Iva Klimeše se v současné době situace v architektuře změnila i v tom, že dnešní tvůrci již nechtějí zasazovat umělecká díla do interiérů, protože mají strach z toho, že by narušila jejich výtvarný koncept a současně na sebe strhávala mnoho pozornosti. Současně i dnešní investoři v tom podle jeho názoru vidí problém zbytečného navýšení konečné ceny stavby. Ivo Klimeš si pochvaluje práci na mosteckém divadle také proto, že zde nebyl limitován ani finančně, ani ve výběru umělců, které si přizval ke spolupráci. Jeho cílem bylo umístit do mosteckého divadla kvalitní díla osvědčených autorů, která by, podle jeho slov, „sídlištním lidem“ přinesla potěšení a novou dimenzi architektonického prostoru.³⁰³

²⁹⁹ HILMERA 1999, 167

³⁰⁰ Dodané firmou ZUKOV.

³⁰¹ Někdy se také uvádí *Ostrava a divadlo*.

³⁰² STRAKOŠ 2008

³⁰³ NOVOTNÁ 2009, 55

8. Umělecko-historické zhodnocení Klimešovy tvorby

Pro českou a slovenskou architekturu, stejně jako pro jiné oblasti umění, je období šedesátých let charakteristické především hledáním nových cest.³⁰⁴ Architektura se sice zčásti odvolávala na tradici meziválečného funkcionalismu, ale zároveň hledala inspiraci v pozdním internacionálním stylu Západu. Řada architektů starší generace, kteří tvořili ještě před válkou, se k čistému funkcionalismu již nevrátila a novou generaci architektů vedla jejich zkušenost s historizující architekturou jinými směry.³⁰⁵ Brusel podnítl orientaci na nové materiály a technologie a s nimi spjatý nový estetický výraz stavby.³⁰⁶ V šedesátých letech došlo k opětovnému zacílení pozornosti k nejnovějším trendům světového umění, které vedlo k znovuoživení kontinuity s geopolitickým Západem.

Zásluhou vlivů ze zahraničí se v Československu objevilo množství ve světě aktuálních směrů a tendencí, které daly vzniknout jedinečným architektonickým dílům. Zabýváme-li se tvorbou Iva Klimeše, musíme se zaměřit především na dva směry. Prvním je skulpturalismus, který zde stál proti technicismu a posiloval především výtvarnou složku architektury. Tento směr formoval hmotu stavby téměř sochařsky a jeho charakter, který směřoval k hmotové monumentalitě, ho předurčoval pro použití na svátečních typech staveb, jako byly chrámy, divadla a koncertní sítě, pomníky a památníky. Jeho nejvýraznějším příkladem u nás je dostavba válkou poničeného Emauzského kláštera, kde architekt František Maria Černý dokonale spojil ruinu starého chrámu s moderní svěbytnou dostavbou v podobě andělských perutí.³⁰⁷ Hovoříme-li o skulpturální architektuře, tak vedle vlivu Hanse Scharouna a Huga Häringa na českou architekturu nesmíme rovněž opomenout významný vliv severské architektury Alvara Aalta.

V československé architektuře šedesátých let našla odezvu i neméně specifická architektura brutalismu, která společně se skulpturalismem upřednostňovala právo architekta na svobodný výraz. Směr se uplatnil zejména u významných projektů, jako byla skupina československých ambasád či pražský hotel Intercontinental. Přestože českému brutalismu chyběla teoretická základna, jakou disponovali architekti na

³⁰⁴ ŠEVČÍK/BENEŠ 2009, 84

³⁰⁵ ŠEVČÍK/BENEŠ 2009, 33

³⁰⁶ KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008, 76

³⁰⁷ ŠEVČÍK/BENEŠ 2009, 59

Západě, rodila se v tuzemských projektových ústavech kvalitní brutalistní architektura.³⁰⁸

Po stručném nastínění situace v české architektuře se dostáváme k umělecko – historickému zhodnocení Klimešovy tvorby. K té lze přistupovat ze dvou hledisek. Zaprvé můžeme brát v potaz autorovo architektonické dílo jako celek a komplexně zhodnotit jeho realizované projekty společně s těmi, k jejichž realizaci nikdy nedošlo. Druhou variantu představuje náhled na Klimešovo dílo pouze realizované a reálně existující, v tomto případě je třeba zohlednit i širší kontext, který se zde nabízí. Do něj patří i omezení, která bylo nutné vyřešit již před samotným zahájením stavby, od vyřešení problémů s adaptací starších objektů a jejich přetvořením na moderního provozu schopná divadla až po vhodnost parcely a návaznost na stávající městskou zástavbu. Velké úskalí skýtá také výše investic, které byly na stavbu uvolněny. Ivo Klimeš se během své kariéry musel vyrovnat s oběma stranami této mince, ať už to byly zřejmé obtíže plynoucí z velmi nízkého objemu finančních prostředků či ničím neomezený přísun financí při práci na mosteckém divadle, se kterými se architekt musel naučit pracovat tak, aby neplýtvat a zbytečně tak stavbu nezatížil.

Pohlédněme nejprve na Klimešovu tvorbu z prvního naznačeného hlediska, to znamená komplexně. V potaz přitom berme jak celkový výraz stavby, tak, což je důležitější, vývoj prostorového uspořádání sálu. Zatímco ve svém prvním projektu na operu v Ostravě z roku 1959 navrhl architekt typicky přehlednou a jednoduchou dispoziční koncepci haly, která skýtala teprve tušené předpoklady k dalšímu rozvíjení, jeho druhý návrh opery v Pardubicích z roku 1961 již splňoval požadavek na co nejvariabilnější řešení prostoru. Konvenční řešení kukátkové scény Klimeš v souvislosti s prosazujícími se novými proudy v českém divadelnictví zavrhl již u prvního projektu. Vhodnější se mu zdál amfiteatrální typ hlediště, který v případě pardubické opery mohl být změněn na arénu.

Svůj třetí projekt pro divadlo, novou budovu Janáčkovy filharmonie v Ostravě z roku 1969, navrhl Ivo Klimeš jako hmotově výrazný solitérní objekt, jehož utváření interiéru a členění prostoru bylo inspirováno budovou Scharounovy berlínské filharmonie z let 1957–1963,³⁰⁹ kterou Klimeš za účelem studia také navštívil. Klimeš v Ostravě také uplatnil Scharounovu teorii tekoucího prostoru, *der fliessende Raum*,

³⁰⁸ ŠEVČÍK/BENEŠ 2009, 65

³⁰⁹ Ivo Klimeš byl budovou Berlínské filharmonie výrazně fascinován, nikdy se mu však nenaskytla možnost postavit kulturní stavbu obdobných rozměrů.

kteřá ho pak provázela během celé jeho tvorby. U všech tří nerealizovaných návrhů využil autor amfiteatrálního sálu, který byl akusticky nejvhodnějším řešením pro operní divadlo či koncertní sál. V projektu Janáčkovy filharmonie se architektovi podařilo vyzdvihnout slavnostní charakter stavby, který byl podpořen mimo jiné gradací architektonických hmot. Podobného účinku dosáhl i u své nejvýznamnější stavby, Městského divadla v Mostě.

Mostecké divadlo, jehož návrh byl vypracován v letech 1967–1968, ale otevřeno bylo až v roce 1985, již plně sleduje skulpturalistické tendence, je zároveň domem i sochou. Divadlo bylo poslední stavbou v nově navrženém mosteckém centru, které projektoval ústecký architekt Václav Krejčí, a jako takové se mělo stát jeho dominantou. Právě z toho důvodu architekt zvolil polygonální charakter stavby, která se vertikálně zvedá, zároveň všechny strany budovy jsou současně pohledovou stranou. Ivo Klimeš přiznává, že jeho velkou starostí bylo, aby se mu podařilo prostor „zaměstnat hmotou“.³¹⁰ Co se týče interiéru, tak i zde bylo využito tekoucího prostoru. Ivo Klimeš popisuje svou metodu takto: „Těžištěm foyeru je velký schodišťový prostor s možností průhledů a nadhledů – pohyb diváků na schodišti oživuje divadelní atmosféru – je divadlem diváků pro diváky. Prostor vznikl narůstáním, přidáváním a volným ubíráním, nemá modulovou síť stanovené přesné hranice, plynule protéká podlažími foyeru.“³¹¹ K této stavbě Ivo Klimeš přistupoval již jako zkušený architekt, právě proto volil cestu rovnováhy mezi požadovanou variabilitou sálu a střízlivým odhadem předpokládaného využití, i přesto však nebyla všechna jeho prostorová uspořádání v praxi uplatněna, to se týče především možnosti změny sálu na arénu.

Ve všech čtyřech zmiňovaných projektech Ivo Klimeš pracoval se šestiúhelníkovým modulem. Zde si dovolím malé odbočení a zamyšlení nad tímto půdorysem, který byl v minulosti využíván především u sakrálních staveb, ať už se jednalo o polygonální centrály ranně křesťanských martyrií či o barokní kostely s paprscitým půdorysem. Systém takovéto centrály zřetelně evokuje slavnostní charakter architektury a zároveň je vhodným typem pro vytvoření akcentu stavby na daném místě. Šestiúhelníkový půdorys byl pro architekturu šedesátých let typický a i později jej užívalo mnoho architektů, jako příklad uveďme nyní již neexistující obchodní dům Ještěd v Liberci od architektů SIALU Karla Hubáčka a Miroslava Masáka nebo pražský obchodní dům Kotva Věry a Vladimíra Machoninových, oba ze

³¹⁰ NOVOTNÁ 2009, 54

³¹¹ SEKORA 1986

sedmdesátých let. Paralela křesťanského chrámu, divadla jako chrámu kultury a obchodního domu jako chrámu obchodu se zde nabízí jaksi samovolně.

V následně zmíněných stavbách se architekt musel zčásti podříditi již stávající koncepci historických divadel, jež měl rekonstruovat. Jedná se o dva projekty, k nimž Iva Klimeše přizvalo Státní divadlo v Ostravě. Prvním z nich byla rekonstrukce Divadla Antonína Dvořáka, tehdejšího Divadla Zdeňka Nejedlého, z let 1969–1971. Zde je však velký rozdíl mezi původně zamýšlenou celkovou přestavbou divadla a pozdější realizací, která zachovávala starší průčelí, rekonstruované v padesátých letech, i rozvržení sálu. Felix Haas ve své syntéze o architektuře dvacátého století řadí Klimešův návrh celkové rekonstrukce divadla mezi pozdně funkcionalistické stavby s výraznými znaky brutalismu, pro které je příznačná snaha o plasticitu a trojrozměrnost a místy také určitá averze k oknům, která jsou zdrženlivě umisťována na boční straně odstupňovaných průčelí.³¹² Podobný princip můžeme nalézt i v Klimešově projektu, kde je plášť budovy jednak esteticky, jednak funkčně uzavřen. Jako u předchozích dvou zmíněných staveb je i zde kladen důraz na plastické utváření architektonického díla. U všech těchto tří staveb nehraje roli pouze hmota architektury, ale i světlo, které se zde chová jako sochařský prostředek.

Druhou divadelní realizací pro Ostravu byla rekonstrukce a přístavba Divadla Jiřího Myrona, která začala v roce 1979, ale dokončena byla až v roce 1986. Stavba probíhala v téměř shodném časovém úseku jako realizace divadla v Mostě, takže se zde nabízí možnost srovnání. Již z úvodního projektu je zřejmé, že se výrazně proměnil architektonický výraz, jehož chtěl architekt docílit. Na rozdíl od svých návrhů na přestavbu Divadla Antonína Dvořáka a na novostavbu divadla v Mostě, v nichž preferoval ostře řezané hmoty a krystalicky komponované útvary, v novém projektu naopak zmínil mohutnost bloku provaziště systémem oválných a válcovitých vertikál. Válcovité tvary z vnějšku architektury přecházejí do interiéru jako jednotící prvek celého divadla.³¹³ Zde je patrná inspirace pracemi finského architekta Alvara Aalta, zejména pak jeho budovou Domu kultury v Helsinkách, postavenou v letech 1955–1958.

Dílem stejného architekta se Ivo Klimeš nechal inspirovat ve svém tentokrát ne již divadelním projektu, navrženém pro Opavu v roce 1975. Tehdy se zúčastnil soutěže

³¹² HAAS 1980, 56

³¹³ HILMERA 1999, 166

na návrh nového hotelu na místě staršího hotelu Koruna.³¹⁴ Ačkoli jeho projekt zvítězil, realizace se dočkal odlišně pojatý robustní návrh jiného týmu.³¹⁵ Právě architektův přínos k architektuře jeho rodné Opavy, kde se významně podílel na úpravě náměstí s dnes již typickým centrálním bodem v podobě reliéfem členěné koule,³¹⁶ by si zasloužil podrobnější zpracování, které však není cílem této diplomové práce.³¹⁷ Na místě je však zmínit jeho poslední počín na poli divadelní architektury, jímž byla rekonstrukce opavského divadla z let 1990–1992, kterou architekt pojal poměrně radikálně. Také zde uplatnil princip tekoucího prostoru, když navrhl vybourat většinu schodišť tak, aby mohl vzniknout prostorný foyer. V rozporu se svými předchozími realizacemi navrhl na fasádě obnovit původní novorenesanční výzdobu, která byla odstraněna ve čtyřicátých letech. I přesto, že se tento postup může zdát diskutabilní a v rámci Klimešovy tvorby ojedinělý, autor svůj přístup obhájí a považuje jej za správný, k čemuž jej patrně vede respekt k historii a původní zástavbě města, ve kterém vyrůstal.

Pohlédneme nyní na přínos realizovaných Klimešových projektů a na jejich začlenění do městského prostoru. Zjistili jsme již, že Klimešova tvorba se nachází na pomezí brutalismu a skulpturalismu. Z brutalismu vychází především bohatým členěním a opakováním mohutně formovaných nepravidelných ploch, to zaznamenáváme u jeho divadla v Mostě a v případě ostravského Divadla Antonína Dvořáka. Brutalistní stavby jsou ve většině případů výrazně autorské tvůrčí počiny, které jsou však mnohdy natolik hmotově dominantní, že často bývají kritizovány a jejich přínos zůstává nepochopen. Stavby Iva Klimeše naopak přijímají měřítko, které jim dané město přisuzuje, a přestože vyčnívají, tak nepřehlušují. Jsou humanistické. Ze skulpturalismu pak vycházejí svými výtvarně členěnými kompozicemi a sochařským utvářením hmot. Také uvážlivě zvolené fasády, které se značně podílejí na celkovém výrazu staveb, mají vždy své opodstatnění. V Mostě vhodně zvolený bílý istrijský mramor hmotu stavby výrazně nadlehčuje a působí slavnostním dojmem, v Ostravě byly naopak obklady zvoleny s ohledem na místní znečištěné ovzduší, které by mohlo

³¹⁴ Secesní hotel Koruna byl nakonec zbořen na sklonku sedmdesátých let a na jeho místě vyrostl podle návrhů architektů Jana Kováře a Jiřího Horáka nový hotel Kamyšín, pojmenovaný podle sovětského družebního města, který představoval razantní zásah do historického urbanismu i do obrazu konkrétní části Opavy a setkal se s odmítavým postojem části obyvatel.

³¹⁵ ROŠOVÁ/STRAKOŠ 2011, 31

³¹⁶ KLIMEŠ 1971, 128 sq.

³¹⁷ Na okraj zmiňme Klimešovy další realizace v Moravskoslezském kraji: např. kašna u vodárny ve Frýdlantu, rekonstrukce hotelu Imperial v Ostravě, rekonstrukce Obecního domu v Opavě.

časem fasádu znehodnotit. Na Divadle Jiřího Myrona je fasáda nové části vzhledem k agresivnímu ostravskému ovzduší a k šedi okolních budov obložena jednoduše červenou glazovanou keramikou, jejíž lesk se uplatňuje zajímavými efekty právě na zaoblených částech stavby.³¹⁸ Charakteristickým prvkem Klimešových staveb je také výrazný prostor provazště nad scénou, který v exteriéru tvoří výškovou dominantu v podobě elegantní věže a odlišuje ji tak od jiných kulturních staveb.

³¹⁸ SEKORA

9. Závěr

Sledujeme-li vývoj tendencí, které se u nás na počátku šedesátých let v rychlém sledu vyprofilovaly ať už vlivem zahraniční produkce, či opětovným osvojením vlastních zdrojů modernismu, zjišťujeme, že tato představa nových potřeb zřetelně ovlivnila také koncepci nových divadelních projektů. Vznikla potřeba divadla, ve kterém přestala platit optická dimenze kukátkového principu, a která zcela přirozeně vyvolávala snahu odstranit oponu a překročit rampu směrem k divákovi. Důvodně se proto volalo po nových divadelních budovách, které by umožnily volné rozvinutí teprve tušených, či mnohdy spíše z teoretických pozic proklamovaných inscenačních tendencí. Skutečností ovšem zůstává, že většina projektů zůstala pouze na papíře a nových divadel postavených během druhé poloviny dvacátého století bylo nakonec jen velmi málo.

Jestliže je architektura obecně užitým uměním, je divadelní architektura dokonce ve dvojí služebné funkci – vedle architektonické užitnosti slouží navíc divadlu. Architekt navrhující divadlo musí zohlednit vzájemné působení a ovlivňování jeviště a hlediště v jednom souvislém divadelním prostoru. Pro pochopení tvorby Iva Klimeše na poli divadelní architektury je klíčovým pojmem variabilita prostoru a hra na proscéniových plochách, přesně podle požadavků, které, jak jsme poznali, se vynořily v důsledku nových proudů v inscenační a zejména scénografické praxi. Principem tohoto řešení je variabilita zdvihu dělených proscéniových stěn, posun portálových věží a využití točen, které umožňuje přesun divadelní akce na předscénu a různou šířku reliéfního portálového otvoru. Umístění velké části jevištního osvětlení do bočních stěn hlediště a do stropních osvětlovacích mostů umožňuje hru na širokých bočních předscénách. Řešení proscéniového prostoru mění konvenční vztah mezi divákem a hereckou akcí. Divák je zde hereckou akcí obkloповán, vtažen do hry, pokudli jeho pasivního vnímání je narušen bezprostřední blízkostí pohybu.

To je velká proměna od doby, kdy Richard Wagner ještě co nejdůsledněji odděloval prostor jeviště od prostoru hlediště neviditelnou, takzvanou „mystickou propastí“.³¹⁹ Postupně se vzájemná závislost jeviště a hlediště stala natolik výraznou, že se vymazaly prostorové rozdíly. Architektovým úkolem se stalo rozvinutí prostoru, ve kterém by i nekonformně cítící inscenátoři měli možnost uplatnit svou tvůrčí

³¹⁹ KITTRICH 1963, 97 sqq

fantazii v co nejširší míře. Walter Gropius, autor koncepce tzv. „totaltheater“, tvrdil už na konci dvacátých let, že „je povinností architekta vytvořit takový scénický nástroj, který by byl variabilní a režisér by tu nebyl omezován ve svých koncepcích.“³²⁰ Zde pak historik umění a odborník na divadelní architekturu Jiří Hilmera oponuje i druhou stránkou věci, kdy tvrdí, že možnost je zároveň i podmínkou a nabídnuté nástroje musí nutně rezonovat v adekvátních inscenacích, jinak je jejich existence zbytečná.³²¹

Ivo Klimeš tvořil jevištní prostory zásadně na základě scénografických potřeb a význam scénografie, především jednoduché, mocně působící výpravy Františka Tröstra a Josefa Svobody, rovněž mnohokrát vyzdvihl ve svých vzpomínkách. Jejich přínos a s ním spojený proud experimentálních divadelních hnutí, která se v té době v Evropě prosazovala, byl v této práci rozveden jen okrajově, ale jistě by si zasloužil hlubší zpracování, neboť měl určující vliv na rozvoj české divadelní architektury. Tyto trendy však mnohdy vedly ke zbytečně nadsazeným představám původních plánů, jak tomu bylo u projektu mosteckého divadla, který jako jediný z Klimešových projektů nebyl finančně omezován. Ivo Klimeš se však nebál své plány revidovat, v Mostě posléze ve spolupráci s uvážlivým ředitelem divadla redukoval například počet sedadel a ustoupil i od příliš složité proměnlivosti scény.³²²

Tvorba divadelní architektury je složitý proces, který vyžaduje architektův hluboký zájem a bezpodmínečnou znalost všech souvislostí, tak jak je divadelní praxe přináší, a zároveň technologií, které je zajišťují. Tuto tezi potvrzuje i Ivo Klimeš. Přesto, nebo možná právě proto, se divadelní architektura stala jeho celoživotním tématem. Již svým prvním projektem na operu v Ostravě se v tomto oboru zapsal natolik, že nadále již byl investory cíleně vyhledáván, a byl velice dobře schopen reagovat na jejich potřeby. Tímto způsobem se dostal i k oběma rekonstrukcím ostravských divadel. Díky neutuchajícímu zájmu a prohlubujícím se zkušenostem se Ivo Klimeš naučil dobře zvládat obsah tématu a postupně přinášel i své vlastní inovace, především v oblasti zmíněné proměnlivosti divadelního prostoru. Již jako začínající architekt navštívil berlínskou filharmonii Hanse Scharouna, aby studoval tamější jevištní technologii a byl u nás schopen dostát požadavku proměnlivosti hlediště a hrací plochy. V roce 1961 své zkušenosti proměnil ve výhru v soutěži na operu v Pardubicích.

³²⁰ KITTRICH 1963, 97 sqq.

³²¹ HILMERA 1999, 177

³²² SEKORA 1986, 47

Při studiu Klimešových účastí v architektonických soutěžích, jejichž výsledky byly hojně publikovány v tehdejších odborných časopisech, jsem dospěla k pochopení, že právě tento fenomén, prosazující se především v šedesátých letech, ale i později, měl zásadní vliv na formování české architektury té doby. Soutěže se staly platformou pro setkávání, konfrontaci a hledání nových cest, jak v technologických inovacích, tak v architektonickém výrazu. Zároveň uváděly do praxe tendence, které k nám, zejména v šedesátých letech, hojně prosakovaly ze zahraničí. Přestože mnoho projektů nebylo realizováno, vznikla díky soutěžím řada individualistických staveb, které se vyznačovaly svébytnou formou i přesto, že vznikaly ve státních projektových ústavech.

Právě pro Iva Klimeše představovaly architektonické soutěže velkou výzvu. Poznali jsme, že jako zaměstnanec ostravského Stavoprojektu, jehož pozici v rámci státních projektových ústavů se mi podařilo nastítnit, se snažil vymanit z projektování sídlištní zástavby, která se stala především v průmyslově rychle se rozmáhající Ostravě řešením závažné bytové nouze. Ivo Klimeš měl to štěstí, že se této rutinní praxe, která pro mladého architekta neskýtala žádný tvůrčí potenciál, nemusel nikdy zúčastnit. Nebylo to však jen štěstí, ale i mimořádná píle, která přispěla ke Klimešově úspěchu na poli divadelní architektury. Ivo Klimeš přistupoval se stejnou poctivostí a houževnatostí jak ke studiu, v tom se podobal svému učiteli profesoru Bohuslavu Fuchsovi, tak ke svým stavbám.

Profesionálně se Ivo Klimeš vyrovnal i s tak závažnou otázkou, jakou byla akustika sálu. Ta je podle jeho názoru, společně s dobrou viditelností, určujícím kritériem kvality celé divadelní budovy či koncertní síně. Neztotožňoval se s tvrzením, že vhodné akustické vlastnosti lze v libovolném prostoru vytvořit dodatečně pouhou aplikací určitého množství pohltivých materiálů, ale již na samém počátku projekce bral v úvahu podrobná měření, provedená na modelu, a využíval všech dostupných možností pro kontrolu akustických vlastností sálu.

Ivo Klimeš přistupoval ke své profesi jako k zálibě, současně pro něj byla i službou. Kladl důraz na hlubokou znalost tématu a své návrhy dokázal znázornit precizní a zároveň uvolněnou kresbou. Ta pro něj byla velmi důležitým prostředkem k vyjádření myšlenek a dodnes ji upřednostňuje před počítačovými vizualizacemi. Ivo Klimeš se také vždy snažil provádět autorský dozor přímo na stavbě od začátku do konce. To vše svědčí o tom, že svým projektům věnoval velmi důkladnou péči od prvních skic až po výběr uměleckých děl, která nechal do svých staveb zakomponovat. Ondřej Sekora ve svém článku Dvě divadla Iva Klimeše rovněž vyzdvihuje autorovu

cílevědomou koncepci a značnou míru jeho tvrdošijnosti a neústupnosti, s níž jedině mohl dovést náročný projekt mosteckého divadla ke zdárnému naplnění.³²³ Ivo Klimeš měl zároveň vždy na paměti také návštěvníky divadla, kterým se snažil svou architekturou umocnit kulturní zážitek. Jeho divadla jsou nejen funkční, ale mají i velmi slavnostní charakter, umělecká výzdoba foyeru a společenských prostor organicky splývá s celou budovou a stává se součástí samotného divadelního představení.

Ve své práci jsem se snažila hledat odpovědi i na otázku stylového zařazení vybraných divadelních staveb Iva Klimeše. Jako svůj inspirační zdroj architekt velmi často uvádí tvorbu Hanse Scharouna, zejména jeho budovu berlínské filharmonie, již velmi obdivoval. Společné znaky jsou dohledatelné spíše v řešení sálu, které bylo velmi novátorské a přinášelo nové podněty k otázce vztahu jeviště a hlediště. Patrná je tato inspirace především u divadla v Mostě, kde autor zavěsil balkony na tenká ocelová táhla a nechal je v prostoru téměř levitovat, podobně jako toho bylo docíleno v Berlíně. U ostravského Divadla Jiřího Myrona je zase zřejmá inspirace skandinávskou architekturou finského architekta Alvara Aalta. Organické utváření hmot ostravského divadla se nejvíce přibližuje jeho Domu kultury v Helsinkách z druhé poloviny padesátých let. Architektonický výraz Klimešových staveb se tedy časem vyvíjel od kubicky utvářených hmot k organicky tvarovaným tělesům. Jak se mi podařilo zjistit při zkoumání proměn jeho návrhu Janáčkovy filharmonie v Ostravě, tento posun jej zřejmě zaujal již u tohoto projektu v šedesátých letech.

V rámci umělecko–historického zhodnocení Klimešovy práce na poli divadelní architektury jsem zařadila jeho tvorbu na pomezí brutalismu a skulpturalismu, architektonických směrů, které se začaly v Evropě prosazovat od poloviny padesátých let a uplatnily se zejména na kulturních a jinak společensky významných stavbách. I přesto, že se nám podařilo vyznačit všechny znaky Klimešových staveb, které jsou v souladu s těmito směry, jednoznačně zařaditelná jeho tvorba určitě není. Jsem však přesvědčená, že v případě tak specifického oboru, jakým je divadelní architektura, není přesné slohové zařazení tím nejdůležitějším faktorem. Klimešovy stavby jsou na jednu stranu svébytnými a unikátními díly, na druhou stranu jsou pevně ukotvené v evropském architektonickém kontextu.

³²³ SEKORA 1986, 68

S výraznými československými brutalistními stavbami má Klimešova tvorba částečně společný ještě jeden rys, a tím je fakt, že bývá navýsost chválena mezi odborníky, a mnohdy rozporuplně přijímána veřejností. Řekla bych, že v rámci Klimešových děl se toto tvrzení týká snad jen jeho ostravských realizací. Bohužel právě architektura vzniklá mezi lety 1968 a 1989 bývá asociována se vším špatným, co přinesla normalizace, a bývá považována, často nespravedlivě a mylně, za architekturu poplatnou komunistické ideologii. Toto téma bylo předestřeno autory nedávné výstavy architektonických prací Věry a Vladimíra Machoninových, příznačně nazvané *Architektura navzdory*.³²⁴ Aniž bych chtěla jakkoli srovnávat tvorbu manželů Machoninových s dílem Iva Klimeše, onen termín „architektura navzdory“ se mi jeví jako velice výstižný. Fakt, že Ivo Klimeš v roce 1970 vystoupil ze Svazu architektů, jen potvrzuje skutečnost, že také jeho stavby byly projektovány navzdory veškeré politice, pouze z čisté potřeby tvořit kvalitní architekturu, která by vytvářela pozitivní hodnoty a která by byla nadčasová a veskrze kulturní.

Ivo Klimeš zajisté patří mezi významné české architekty, a to nejen v oboru divadelní architektury. Přestože za jeho nejdůležitější stavbu je všeobecně považováno mostecké divadlo v severozápadních Čechách, hlavní přínos jeho tvorby spočívá spíše v jeho stavbách pro Moravskoslezský kraj. Ivo Klimeš se dodnes hluboce zajímá zvláště o architekturu a urbanismus jeho rodné Opavy, jíž nedávno nabídl svůj příspěvek do diskuze o podobě Horního náměstí. Z jeho ostravských realizací, které se výrazně projeví na tváři města, musíme jednoznačně vyzdvihnout organicky tvarovanou dostavbu Divadla Jiřího Myrona, která je v rámci ostravské architektury naprosto jedinečná.

Žák a spolupracovník Iva Klimeše, ostravský architekt Václav Filandr, držitel ceny Grand Prix architektů za rok 2007, označuje právě architekta Iva Klimeše za osobnost, která ho nejvíce ovlivnila.³²⁵ Tato skutečnost dokazuje, že i dnes, kdy se architektura stává spotřebním zbožím, si mohou mladí tvůrci brát příklad z Klimešova poctivého a ryze humanistického přístupu ke každé stavbě, s jehož pomocí se mu podařilo vytvořit trvalé hodnoty.

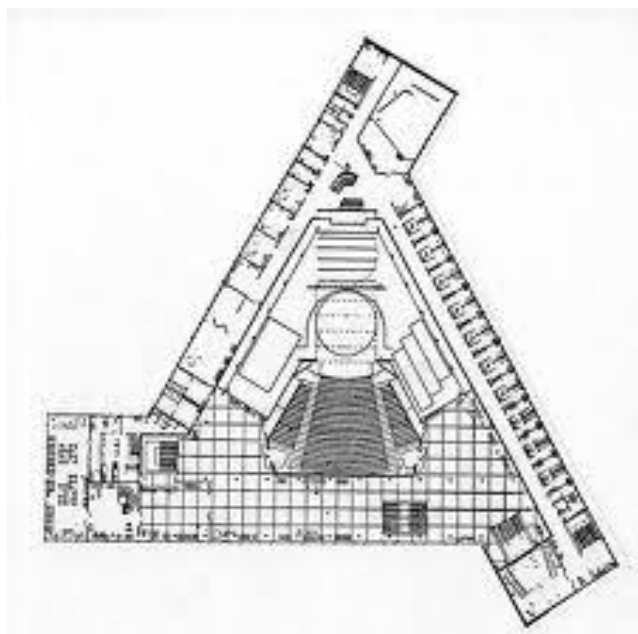
³²⁴ SMĚTÁK/PUČEROVÁ 2011

³²⁵ VIDEMANOVÁ 2007

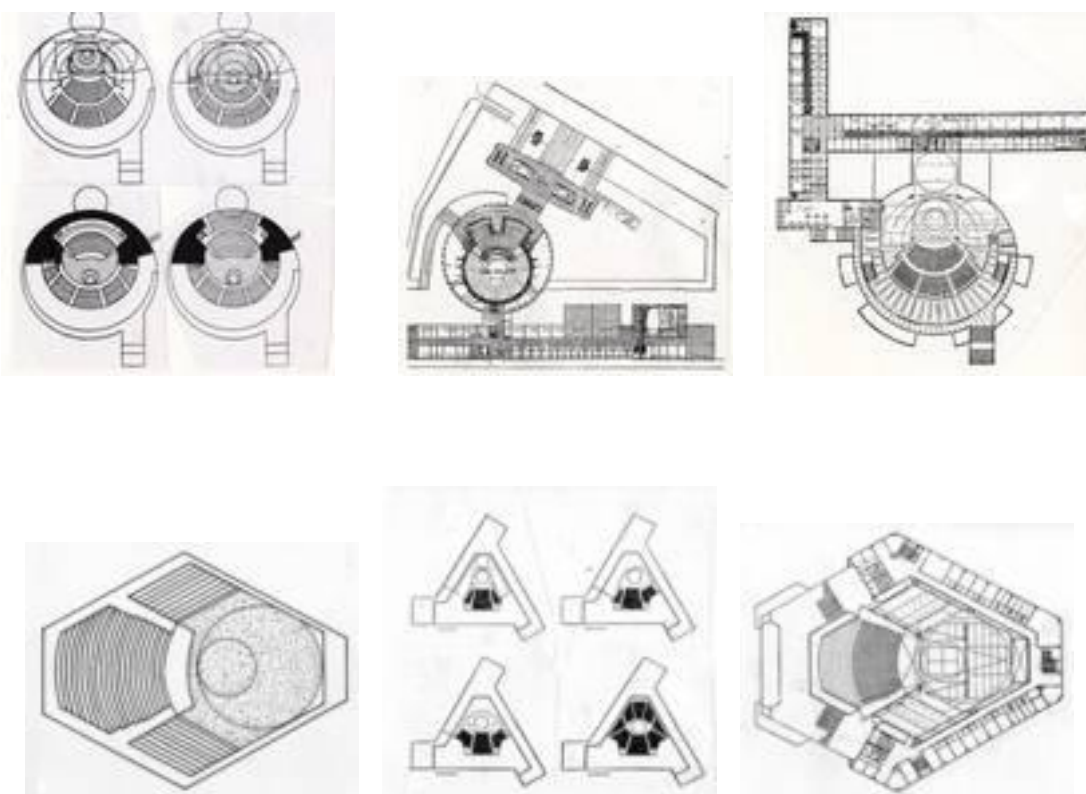
10. Obrazová příloha



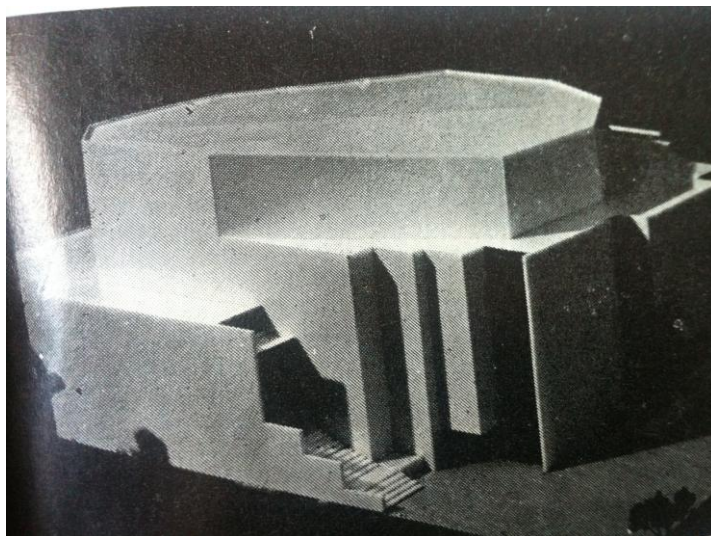
1. **Architekt Ivo Klimeš** během přednášky Stavby pro kulturu – Čtyři stavby Iva Klimeše v Roxy / Nod



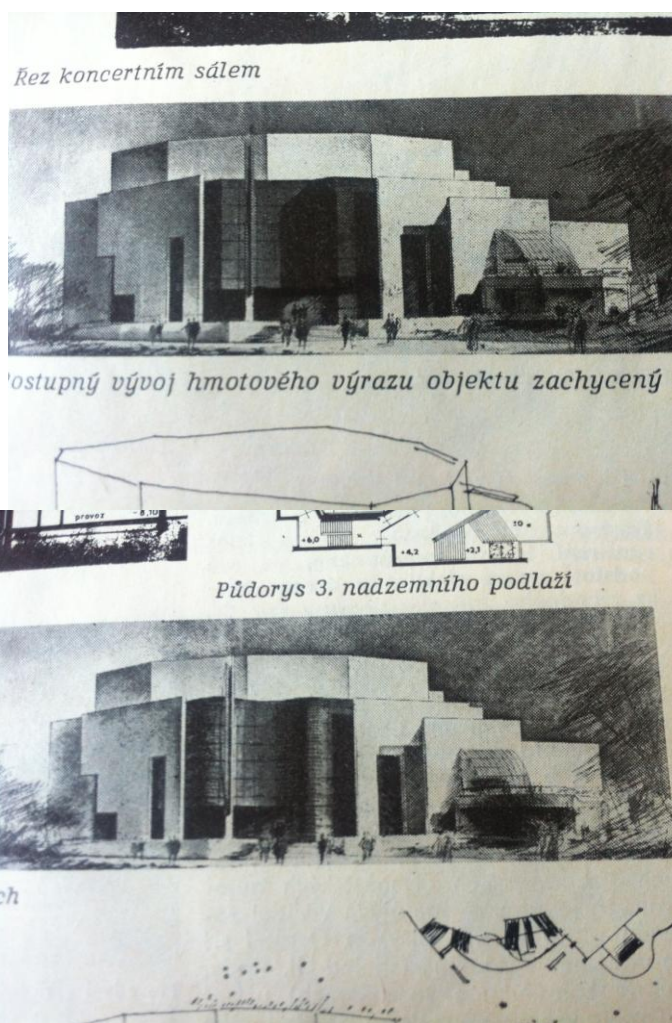
2. Ivo Klimeš: Soutěžní návrh půdorysu operního a baletního divadla v Pardubicích, za který získal 1. cenu



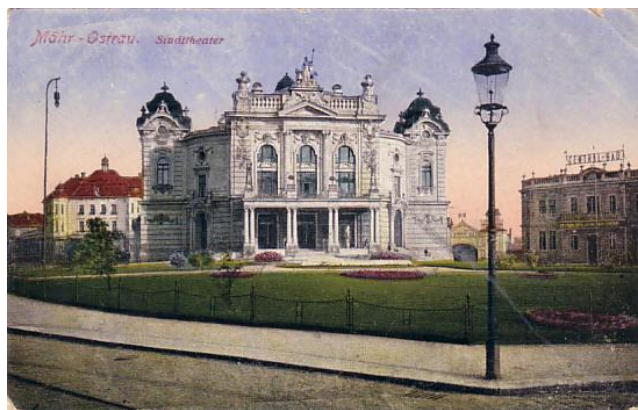
3. Proměny divadelního prostoru jak je naznačila Soutěž na operní a baletní divadlo v Pardubicích v roce 1961. Soutěžní návrhy ostatních architektů.



4. Ivo Klimeš: Model budovy Janáčkovy filharmonie v Ostravě – soutěžní návrh 1969



5. Ivo Klimeš: budovy Janáčkovy filharmonie v Ostravě – soutěžní návrh Postupný vývoj hmotového výrazu objektu zachycený v kresbě. 1969



6. **Městské divadlo v Ostravě** (budoucí Divadlo Antonína Dvořáka) – původní stav z roku 1907



7. **Divadlo Zdeňka Nejedlého** (budoucí Divadlo Antonína Dvořáka) – stav z padesátých let dvacátého století – přestavba Jan Tymich



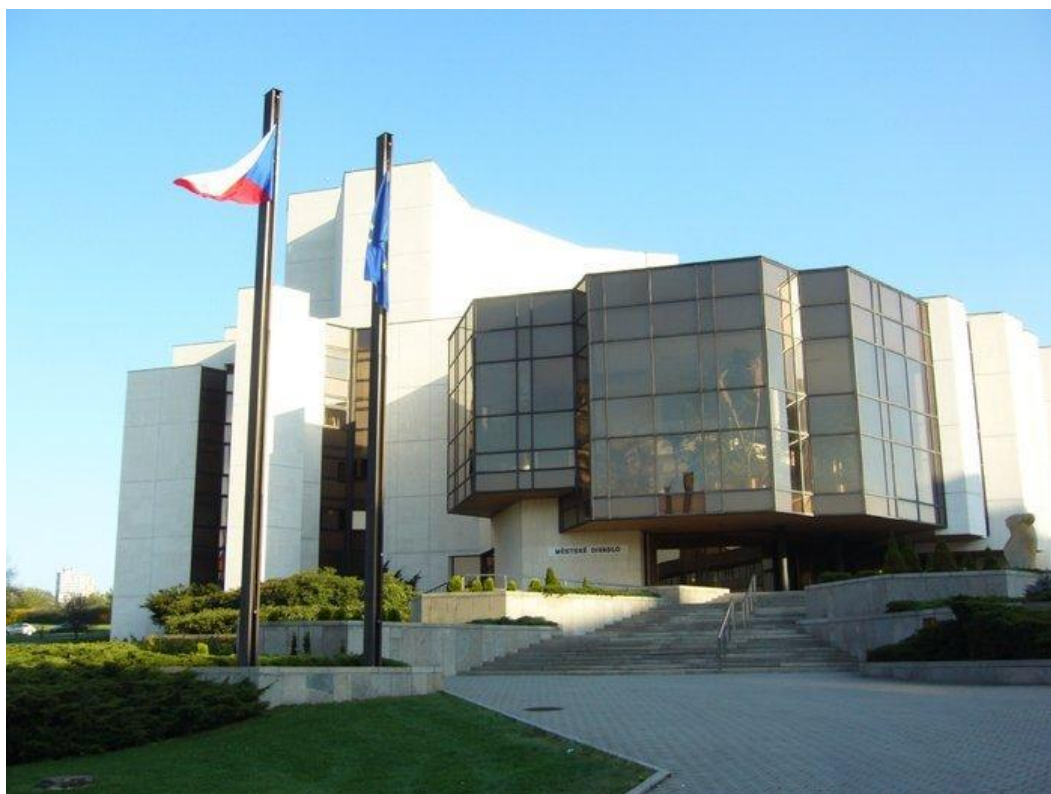
8. **Současná podoba Divadla Antonína Dvořáka** – průčelí zachovávající Tymichovo řešení



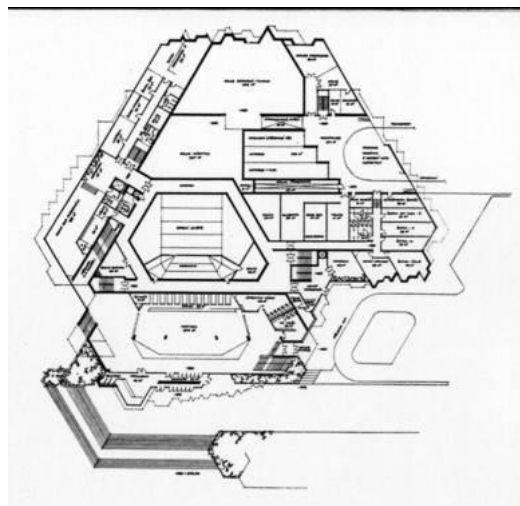
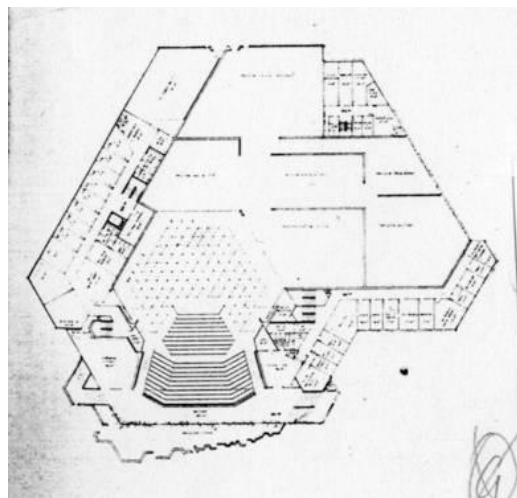
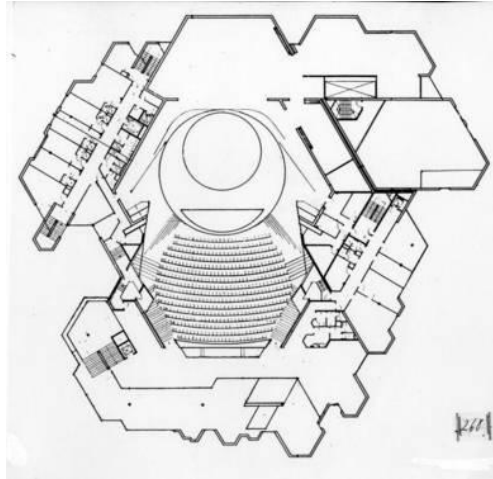
9. Ivo Klimeš: Rekonstrukce a přístavba Divadla Antonína Dvořáka 1969-1971



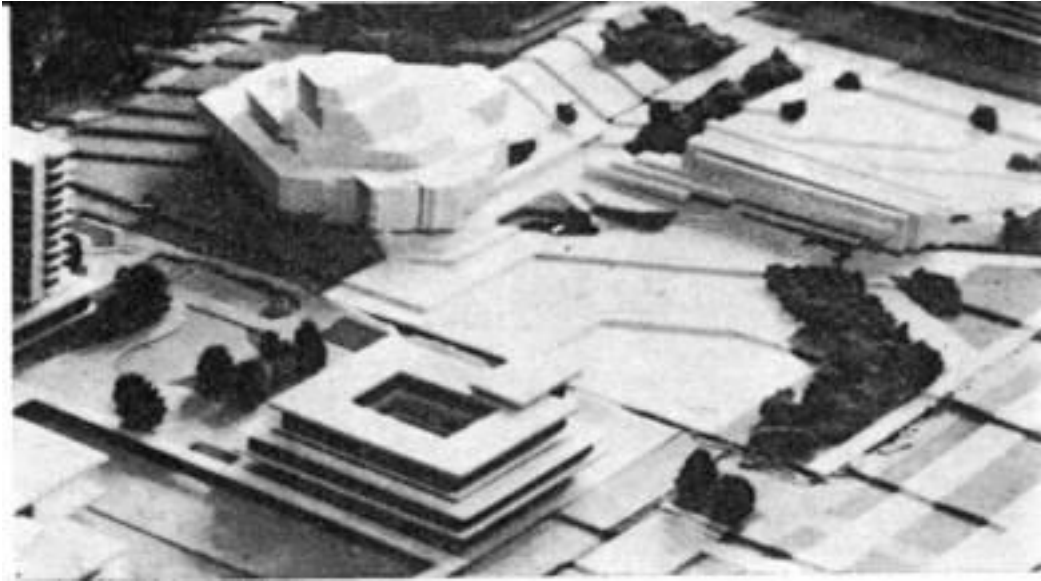
10. Alexandr Graf: Původní Městské divadlo v Mostě z roku 1911



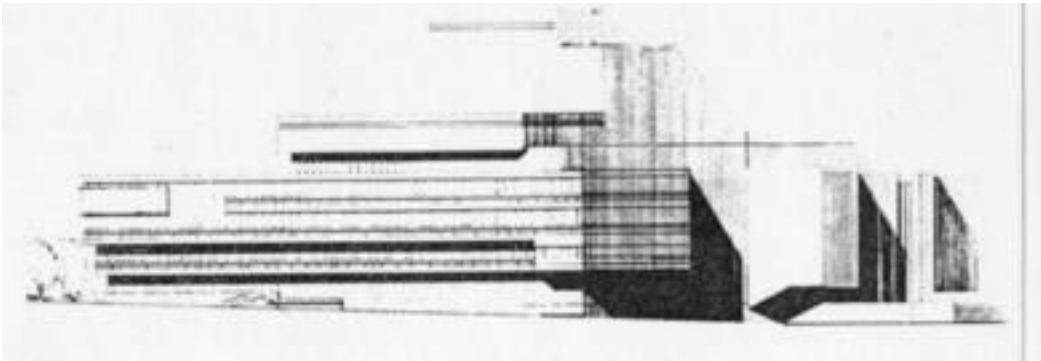
11. Ivo Klimeš: Nová budova Městského divadla v Mostě, otevřeno 1985



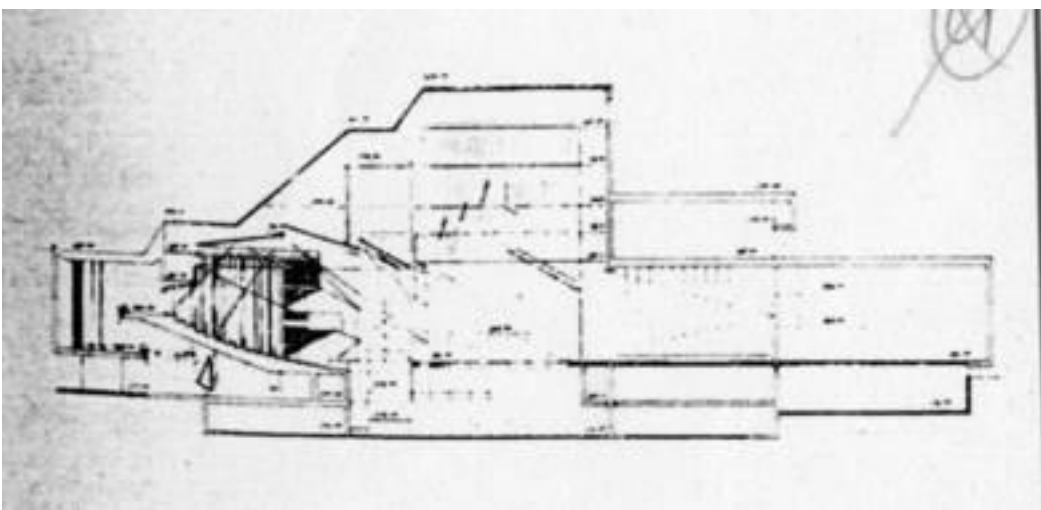
12. Ivo Klimeš: Městské divadlo Most: Návrhy půdorysu



13. Ivo Klimeš: Model Městského divadla v Mostě



14: Ivo Klimeš: Návrh budovy Městského divadla v Mostě



15. Ivo Klimeš: Městské divadlo v Mostě: řez



16: Ivo Klimeš: Nová budova Městského divadla v Mostě, různé pohledy



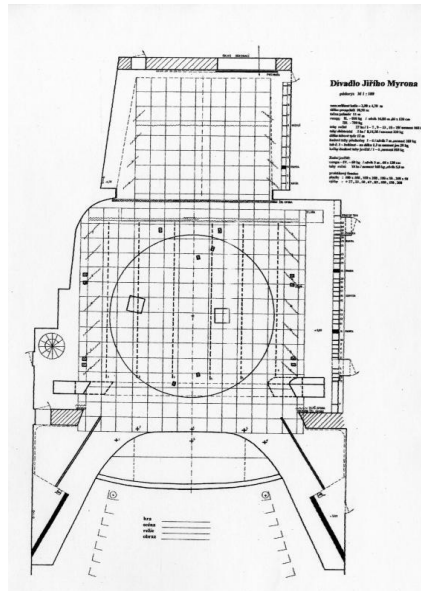
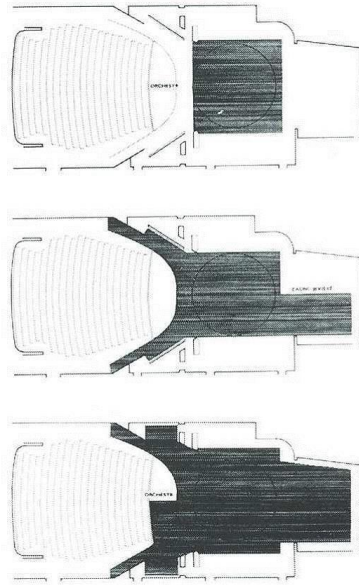
**17. Národní dům v Moravské Ostravě (budoucí Divadlo Jiřího Myrona),
pohlednice ze dvacátých let dvacátého století**



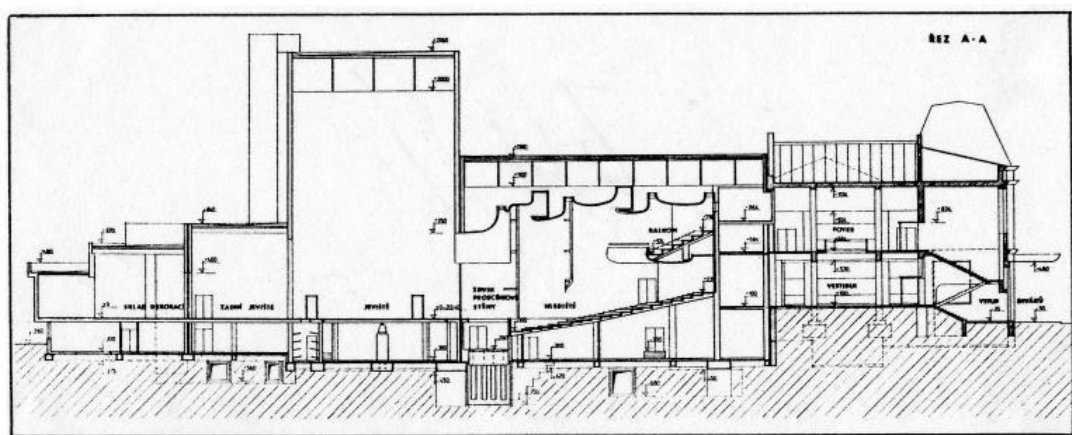
18. Divadlo Jiřího Myrona v Ostravě, průčelí zachovávající původní stav



19. Ivo Klimeš: Dostavba Divadla Jiřího Myrona v Ostravě z let 1977-1986



20. Ivo Klimeš: Divadlo Jiřího Myrona v Ostravě- variabilita jevištní plochy



21. Ivo Klimeš: Divadlo Jiřího Myrona v Ostravě: řez budovou



22. Ivo Klimeš: Současná podoba dostavby Divadla Jiřího Myrona
V Ostravě



23. Ivo Klimeš, Radim Ulmann: Divadlo Jiřího Myrona v Ostravě: jeviště, hlediště



24. Jaroslav Svoboda: Divadlo Jiřího Myrona v Ostravě: Lustr procházející
společenskými prostory



25. Ivo Klimeš: Řešení Horního náměstí s kašnou a rekonstrukce Městského divadla Opava



26. Lubomír a Čestmír Šlapetové: Vila Jaroslava Klimeše - rodná vila Iva Klimeše, Opava

11. Seznam vyobrazení

1. **Architekt Ivo Klimeš během přednášky** Stavby pro kulturu – Čtyři stavby Iva Klimeše v Roxy / Nod. Foto z: <http://www.earch.cz/clanek/3987-zaznam-z-prednasky-architekta-iva-klimese.aspx>, vyhledáno 5.7.2012
2. **Ivo Klimeš: Soutěžní návrh půdorysu operního a baletního divadla v Pardubicích, za který získal 1. cenu** Reprodukce: <http://www.theatre-architecture.eu>
3. **Proměny divadelního prostoru jak je naznačila Soutěž na operní a baletní divadlo v Pardubicích v roce 1961.** Soutěžní návrhy ostatních architektů. Reprodukce: <http://www.theatre-architecture.eu>, vyhledáno 5.7.2012
4. **Ivo Klimeš: Model budovy Janáčkovy filharmonie v Ostravě – soutěžní návrh 1969** Reprodukce: LOOS 1970
5. **Ivo Klimeš: Budova Janáčkovy filharmonie v Ostravě – soutěžní návrh.** Postupný vývoj hmotového výrazu objektu zachycený v kresbě. 1969 Reprodukce: LOOS 1970
6. **Městské divadlo v Ostravě** (budoucí Divadlo Antonína Dvořáka) – původní stav z roku 1907 Foto z: http://www.andreas-praefcke.de/carthalia/europe/cz_ostrava_divadlo.htm, vyhledáno 5.7.2012
7. **Divadlo Zdeňka Nejedlého** (budoucí Divadlo Antonína Dvořáka) – stav z padesátých let dvacátého století – přestavba Jan Tymich. Foto z: http://www.andreas-praefcke.de/carthalia/europe/cz_ostrava_divadlo.htm, vyhledáno 5.7.2012
8. **Současná podoba Divadla Antonína Dvořáka – průčelí zachovávající Tymichovo řešení.** Foto z: http://www.andreas-praefcke.de/carthalia/europe/cz_ostrava_divadlo.htm, vyhledáno 5.7.2012
9. **Ivo Klimeš: Rekonstrukce a přístavba Divadla Antonína Dvořáka 1969-1971** Foto: Autorka
10. **Alexandr Graf: Původní Městské divadlo v Mostě** z roku 1911, Foto z: <http://www.divadlo-most.cz/cz/historie-divadla/historie-cz/>, vyhledáno 5.7.2012
11. **Ivo Klimeš: Nová budova Městského divadla v Mostě**, otevřeno 1985 <http://www.theatre-architecture.eu>, vyhledáno 1.11. 2012
12. **Ivo Klimeš: Městské divadlo Most: Návrhy půdorysu** <http://www.theatre-architecture.eu>, vyhledáno 1.11. 2012
13. **Ivo Klimeš: Model Městského divadla v Mostě** <http://www.theatre-architecture.eu>, vyhledáno 1.11. 2012
14. **Ivo Klimeš: Návrh budovy Městského divadla v Mostě** <http://www.theatre-architecture.eu>, vyhledáno 7.11. 2012
15. **Ivo Klimeš: Městské divadlo v Mostě: řez** <http://www.theatre-architecture.eu>
16. **Ivo Klimeš: Nová budova Městského divadla v Mostě**, různé pohledy <http://www.theatre-architecture.eu>, vyhledáno 7.11. 2012
17. **Národní dům v Moravské Ostravě (budoucí Divadlo Jiřího Myrona), pohlednice ze dvacátých let dvacátého století** <http://www.ndm.cz/cz/stranka/24-divadlo-jiriho-myrona.html>, vyhledáno 7.11. 2012
18. **Divadlo Jiřího Myrona v Ostravě, průčelí zachovávající původní stav** <http://www.ndm.cz/cz/stranka/24-divadlo-jiriho-myrona.html>, vyhledáno 7.11. 2012

18. **Divadlo Jiřího Myrona v Ostravě, průčelí zachovávající původní stav**
<http://www.ndm.cz/cz/stranka/24-divadlo-jiriho-myrona.html>, vyhledáno 7.11. 2012
20. **Ivo Klimeš: Divadlo Jiřího Myrona v Ostravě- variabilita jevištní plochy**
<http://www.theatre-architecture.eu>, vyhledáno 7.11. 2012
21. **Ivo Klimeš: Divadlo Jiřího Myrona v Ostravě: řez budovou** <http://www.theatre-architecture.eu>,
vyhledáno 7.11. 2012
22. **Ivo Klimeš: Současná podoba dostavby Divadla Jiřího Myrona**
V Ostravě. Foto: Autorka
23. **Ivo Klimeš, Radim Ulmann: Divadlo Jiřího Myrona v Ostravě: jeviště, hlediště**
<http://www.ndm.cz/cz/stranka/24-divadlo-jiriho-myrona.html>, vyhledáno 7.11. 2012
24. **Jaroslav Svoboda: Divadlo Jiřího Myrona v Ostravě: Lustr procházející společenskými prostory** <http://www.ndm.cz/cz/stranka/24-divadlo-jiriho-myrona.html>, vyhledáno 7.11. 2012
25. **Ivo Klimeš: Řešení Horního náměstí s kašnou a rekonstrukce Městského divadla Opava**
[Http://wiki.rvp.cz/Kabinet%2FObrázky%2F%C4%8Cesko%2FMoravskoslezsk%C3%BD_kraj%2FOpavsko](http://wiki.rvp.cz/Kabinet%2FObrázky%2F%C4%8Cesko%2FMoravskoslezsk%C3%BD_kraj%2FOpavsko), vyhledáno 7.11. 2012
- 26: **Lubomír a Čestmír Šlapetové: Vila Jaroslava Klimeše - rodná vila Iva Klimeše, Opava**
<http://www.slavnevily.cz/&part=11>, vyhledáno 7.10. 2012

Seznam použitých pramenů a literatury

MONOGRAFIE:

- BENEŠOVÁ 1984 — BENEŠOVÁ Marie: Česká architektura v proměnách dvou století 1780-1980. Praha 1984
- BERNARD 1983 — BERNARD Jan: Co je divadlo. Praha 1983
- BURIAN 1962 — BURIAN Emil František: Divadlo za našich dnů. Praha 1962
- CÍSAŘ/MOHYLOVÁ 2002 — CÍSAŘ Jan / MOHYLOVÁ: Historie divadelních Pardubic a okolí, Pardubice 2002
- CRHONEK 1995 — CRHONEK Iloš: Architekt Bohuslav Fuchs. Celoživotní dílo. Brno 1995
- ČERNÝ 1968, 1969, 1977, 1983 — ČERNÝ František: Dějiny českého divadla I – IV. Praha 1968, 1969, 1977, 1983
- GALUSZKA/KŘÍŽ 1963 — GALUSZKA Edvard / KŘÍŽ Zdeněk: Zeleň ve výstavbě Ostravska. Ostrava 1963
- HAAS 1980 — HAAS Felix: Architektura 20. století; Praha 1980
- HEDVÁBNÝ 1994 — HEDVÁBNÝ Zdeněk: Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu. Praha 1994
- HEER 2000 — HEER Friedrich: Evropské kulturní dějiny. Praha 2000
- HERCÍKOVÁ/CÍSAŘ 1964 — HERCÍKOVÁ Iva/ CÍSAŘ Jan: Začalo to Redutou. Praha 1964
- HILMERA 1989 — Hilmera Jiří: František Tróster. Praha 1989
- HILMERA 1999 — Hilmera Jiří: Pražská divadla. Praha 1995
- HILMERA 1999 — HILMERA Jiří: Česká divadelní architektura. Praha 1999
- HOFFMANN 1966 — HOFFMANN Hans Christian: Die Theaterbauten von Fellner und Helmer. München 1966
- HOŘÍNEK 1986 — HOŘÍNEK Zdeněk. Nové cesty divadla (K teorii studiových scén) Praha 1986
- HŮRKOVÁ 2010 — HŮRKOVÁ Ludmila: Městské divadlo Most. In: KOVAČEVIĆ 2010
- JAVORIN 1945 — JAVORIN Alfred: Divadla a divadelní sály v českých krajích I, Praha 1949
- JINDRA 1982 — JINDRA Vladimír: Současná česká scénografie. Praha 1982

- JIŘÍK 1967 — JIŘÍK Karel (ed.): Dějiny Ostravy. Ostrava 1967
- JIŘÍK 1993 — JIŘÍK Karel (ed.): Dějiny Ostravy. Ostrava 1993
- JUST 1984 — JUST Vladimír: Proměny malých scén. Praha 1984
- JUST 1995 — JUST Vladimír: Česká divadelní kultura v datech a souvislostech 1945–1989. Praha 1995
- JUST 2010 — JUST Vladimír: Divadlo v totalitním systému – Příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech. Praha 2010
- JIŘÍK 1993 — JIŘÍK Karel (ed.): Dějiny Ostravy. Ostrava 1993
- KOVAČEVIĆ 2010 — KOVAČEVIĆ Igor (ed.): Beyond Everydayness – Theater Architecture in Cenral Europe. Praha 2010
- KINDERMANN 1963 — KINDERMANN Heinz: Bühne und Zuschauerraum. Wien 1963
- MOKREJŠ/HLAVÁČEK 2007 — Antonín MOKREJŠ / Josef HLAVÁČEK: Osobitost českého duchovního života šedesátých let. In: ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007
- MULLIN 1970 — MULLIN Donald C.: The development of the Playhouse. Los Angeles 1970
- NOVÁK/PROŠEK/VOTROUBEK 2005 — NOVÁK Vlastimil / PROŠEK Luděk / VOTROUBEK Antonín: Magický Most, Most 2005
- PAVLOVSKÝ 2004 — PAVLOVSKÝ Petr: Základní pojmy divadla – Teatrologický slovník. Národní divadlo Praha 2004
- PEKÁREK 1986 — PEKÁREK Jaromír: Divadlo Jiřího Myrona. Ostrava 1986. Opava 1986.
- PERNES 2009 — PERNES Jiří: Kapitoly z dějin Vysokého učení technického v Brně 1899 – 2009. Brno 2009
- PURKERT/KAŠE/SVOBODA 2010 — PURKERT Jan / KAŠE Jiří / SVOBODA Ondřej: Nation versus Nationality. In: KOVAČEVIĆ 2010
- SEDLÁKOVÁ 2001 — SEDLÁKOVÁ Radomíra: Karel Prager: Prostor v čase: výstava architektonického díla z let 1950-2001. Praha, ČVUT 2001
- SEDLÁKOVÁ/FRIČ 2006 — SEDLÁKOVÁ Radomíra / FRIČ Pavel: 20 století české architektury. Praha 2006
- STRAKOŠ 2010 — STRAKOŠ Martin: Městské divadlo Zlín. In: KOVAČEVIĆ 2010
- SVOBODA 1990 — SVOBODA Josef: Tajemství divadelního prostoru. Praha 1990
- ŠINDLER 2000 — ŠINDLER Pavel: Městské divadlo v Mostě, seminární práce – ČVUT FA, Praha 2000

- ŠTEFANIDES 2000 — ŠTEFANIDES Jiří: České divadlo v Moravské Ostravě 1908-1919. Olomouc 2000
- ŠŤASTNÁ 2008 — ŠŤASTNÁ Marie: Socha ve městě. Vztah architektury a plastiky v Ostravě ve 20. století. Ostrava 2008
- ŠEVČÍK/BENEŠ 2009 — ŠEVČÍK Oldřich / BENEŠ Ondřej: Architektura 60. let, Praha 2009
- ŠVÁCHA/PLATOVSKÁ 2007 — Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI / 1 1958 – 2000. Praha 2007
- ROSOVÁ/STRAKOŠ 2011 — ROSOVÁ Romana/STRAKOŠ Martin (ed.): Průvodce architekturou Opavy. Ostrava 2011
- TIDWORTH 1973 — TIDWORTH Simon: Theatres – An illustrated history. London 1973
- URLICH 2006 — URLICH Petr: Šedesátá léta v architektuře očima pamětníků. Praha 2006
- URLICH / VORLÍK / FILSAKOVÁ/ANDRÁŠIOVÁ/POPELOVÁ 2006 — URLICH Petr / VORLÍK Petr / FILSAKOVÁ Beryl / ANDRÁŠIOVÁ Katarína / POPELOVÁ Lenka: Šedesátá léta v architektuře očima pamětníků. Praha 2006
- VALTEROVÁ / NOVÝ 1980 — VALTEROVÁ Radomíra / NOVÝ Otakar: Soudobá architektura ČSSR. Praha 1980
- VITRUVIUS: Deset knih o architektuře
- VORLÍK 2006 — VORLÍK PETR: Rešerše, bílá místa. In.: URLICH 2006.
- VYBÍRAL 2003 — VYBÍRAL Jindřich: Zrození velkoměsta. Architektura let 1890-1938 v obraze Moravské Ostravy, Ostrava – Brno 2003
- VYBÍRAL/GORYCZKOVÁ/STRAKOŠ/ŠLAPETA 2008: VYBÍRAL Jindřich / GORYCZKOVÁ Nad'a / STRAKOŠ Martin / ŠLAPETA Vladimír: Slavné vily moravskoslezského kraje. Praha 2008

ALMANACHY, ČASOPISY, DENNÍ TISK, SBORNÍKY:

- Almanach věnovaný přestavěnému Národnímu domu v Mor. Ostravě; Moravská Ostrava 1941
- Almanach Národního divadla Moravskoslezského. 80 let Národního divadla v Ostravě. Ostrava 1999
- ČERNÝ 1958 — ČERNÝ František: Divadla spřízněných duší. Divadelní noviny I., 1957–1958

- DĚCKÝ 1989 — DĚCKÝ Milan: Oblast investic, údržby a provozně technických služeb za období 1979-1988. In: 70 let Státního divadla v Ostravě; Ostrava 1989
- GVOZDEK/ŠPAČEK 1968 — GVOZDEK Ladislav/ ŠPAČEK Zdeněk: Z historie ústavu. In: HARTL 1968
- HARTL 1968 — HARTL Milan (ed.): Architektonická práce 1948–1968. Výběr prací Stavoprojektu v Ostravě u příležitosti 20 let svého trvání. Ostrava 1968
- HILMERA 1991 — HILMERA Jiří: Mezníky, které zůstaly na papíře. Ke třem soutěžím na stavbu nových divadel v Ostravě, Olomouci a Praze v letech 1920-1922. In: Umění XXXIX, 1991
- Hláška 2007 — Hláška: Zpravodaj statutárního města Opavy X, 2007
- JIŘÍK 1987 — JIŘÍK Karel: K počátkům divadelního života v Moravské Ostravě. In: Ostrava. Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska XIV, Ostrava 1987
- JIŘÍK 1994 — JIŘÍK Karel: 100 let Národního domu v Ostravě. In: Vlastivědné listy XX, 1994
- JIŘÍK 1999 — JIŘÍK Karel: Národní dům v Moravské Ostravě – Symbol českého Ostravska (1893-1918). In: Ostrava. Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska XVIII, Ostrava 1999
- JUST 1994 — JUST Vladimír: Divadlo v totalitním systému (Dějiny české divadelní kultury 1945-1989 jako problém a úkol). In: Divadelní revue I, 1994
- KAFKA 1963 — KAFKA Oldřich: Ostrava v přítomnosti a budoucnosti. In: Ostrava: Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska I, Ostrava 1963
- KITTRICH 1963 — KITTRICH Jan: Některé otázky architektury divadel. In: Acta scaenografica IV, 1964
- KLIMEŠ 1971 — KLIMEŠ Ivo: Náměstí v Opavě. Architektonické, výtvarné a dopravní řešení náměstí 1. Máje v Opavě. Architektura ČSR XXX, 1971
- KLIMEŠ 1989 — KLIMEŠ Ivo: Koncertní síň Janáčkovy filharmonie v Ostravě. In: Československý architekt V, 1989
- KOUŘIL 1963 — KOUŘIL Miroslav: Více diskuse o výstavbě divadel. In: Acta scaenografica IV, 1963
- KRAUSS/TÖLK 1908 — KRAUSS Franz / TÖLK Josef: Erklärung zu den Skizzen für das Stadttheater in Mährisch Ostrau. Der Architekt XIV, 1908
- KUBA 1968—KUBA Evžen: Z historie ústavu. In: HARTL 1968
- LOOS 1970 — LOOS Ivo: Soutěž na architektonické řešení koncertní síně státní filharmonie Ostrava. In: Československý architekt III, 1970

MALINSKÝ 1962 — MALINSKÝ Antonín: Soutěž na budovu operní a baletní scény v Pardubicích, Československý architekt VIII, 1962

MYSLIVEČKOVÁ 1968 — MYSLIVEČKOVÁ Olga: Divadlo pracujících v Mostě. In: Československý architekt IV, 1986

NOVOTNÁ 2009 — NOVOTNÁ Eva: Čtyři stavby pro kulturu. Rozhovor s Ivo Klimešem. In: Matadoři - junioři. Texty o architektuře 2006-2009. Sborník Kruh. Praha 2009

NOVÝ 1989 — NOVÝ Otakar: Kulturní poslání Stavoprojektu. In: Československý architekt V, 1989

OTRUBA 1960 — OTRUBA Jaroslav: Soutěž na divadelní budovu v Ostravě. In: Architektura ČSSR XIX, 1960

PARDYL 1987 — PARDYL Věkoslav Handa: Divadlo pracujících v Mostě. In: Architektura ČSR VII, 1987

PAROUBEK 1969 — PAROUBEK Jaroslav: Soutěž na divadlo v novém Mostě. In: Architektura ČSR XXVIII, 1969

ŘEPA/ROZHON 1968 — ŘEPA Miroslav/ROZHON František: Divadlo pracujících v Gottwaldově. In: Architektura ČSSR II, 1968

SEDLÁKOVÁ 1985 — SEDLÁKOVÁ Radomíra: Hotel Kamyšín v Opavě. In: Architektura ČSR XLIV, 1985

SEKORA 1986 — SEKORA Ondřej J.: Dvě divadla Iva Klimeše. In: Umění a řemesla III, 1986

STARÝ 1957 — STARÝ Oldřich: Soutěž na státní divadlo v Brně. In: Architektura ČSR XVI, 1957

STRAKOŠ 2009 — STRAKOŠ Martin: Bruselský styl na Ostravsku. Kapitoly z vývoje výtvarné kultury a architektury 50. a 60. let 20. století. In: Ostrava. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě města XXIV, Ostrava 2009

ŠOPÁK 1999 — ŠOPÁK Pavel: Proměny koncepce divadelních budov Národního divadla moravskoslezského v Ostravě. In: Almanach Národního divadla moravskoslezského 1919-1999. 80 let Národního divadla v Ostravě; Ostrava 1999

ŠŮTKOVÁ 2007 — Německé divadelnictví v Moravské Ostravě do roku 1918. Ostrava. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě města XXIII, Ostrava 2007

ŠTEFANIDES 1983 — ŠTEFANIDES Jiří: Umělecký přínos stálé české scény v Národním domě. In: Ostrava. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě města XII, Ostrava 1983

ŠTEFANIDES 1985—ŠTEFANIDES Jiří: Státní divadlo Ostrava. In: Ostrava. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě města XIII, Ostrava 1985

ŠTEFANIDES 1999—ŠTEFANIDES Jiří: Ostrava: Divadelní město. In: Almanach Národního divadla Moravskoslezského. 80 let Národního divadla v Ostravě. Ostrava 1999

VÁCLAVÍK 2007—VÁCLAVÍK Lumír: Historie Thálie v moravskoslezské Ostravě. Souhrn významných historických dat – Sto let budovy městského divadla v Ostravě. Ostrava 2007

VÍŠEK 1958—VÍŠEK Jan: Soutěž na divadlo pracujících v Gottwaldově. In: Československý architekt IV, 1958

VYBÍRAL 1988 —VYBÍRAL Jindřich: Lubomír Šlapeta a opavská meziválečná architektura. In: Vlastivědné listy XIV, 1988

ZATLOUKAL 1997—ZATLOUKAL Pavel: O Moravské Ostravě jako „rezervaci“ architektury pozdní secese a art déco. In: Ostrava. Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska XVIII, Ostrava 1997

KATALOGY:

BICHLER/KLIMEŠ/KUBA 1968 — BICHLER Vlastimil / KLIMEŠ Ivo / KUBA Evžen: Výstava architektonických prací tvůrčí skupiny architektů za období 1957-1967. Katalog výstavy. Ostrava 1968.

KRAMEROVÁ/SKÁLOVÁ 2008 — Daniela KRAMEROVÁ / Vanda SKÁLOVÁ: Bruselský sen: Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let. Katalog výstavy. Praha 2008

SEDLÁKOVÁ 2001 — SEDLÁKOVÁ Radomíra: Karel Prager: Prostor v čase: Výstava architektonického díla z let 1950–2001. Katalog výstavy. Praha 2001

SMĚTÁK/PUČEROVÁ — SMĚTÁK Pavel / PUČEROVÁ Klára: Machoninovi: Architektura navzdory. Katalog výstavy. Praha 2011

ŠLAPETA/ILLKOSZ 2004 — ŠLAPETA Vladimír / ILLKOSZ Jerzy: Lubomír Šlapeta 1908-1983, Čestmír Šlapeta 1908-1999 - Hans Scharoun's Czech Students . Katalog výstavy. Wrocław 2004

INTERNETOVÉ ZDROJE:

STRAKOŠ 2008 — STRAKOŠ Martin: www.theatre-architecture.eu/cs/internetove-museum.html, vyhledáno 3. 8. 2012

PANOCH 2008 — PANOCH Pavel: [ww.theatre-architecture.eu/cs/internetove-museum.html](http://www.theatre-architecture.eu/cs/internetove-museum.html), vyhledáno 5. 7. 2012

http://www.andreas_praefcke.de/carthalia/europe/cz_ostrava_divadlo.htm, vyhledáno 5. 7. 2012

<http://www.earch.cz/clanek/3987-zaznam-z-prednasky-architekta-iva-klimese.aspx>, vyhledáno 5.7.2012

<http://www.divadlo-most.cz/cz/historie-divadla/historie-cz/>

<http://www.ndm.cz/cz/stranka/24-divadlo-jiriho-myrona.html>, vyhledáno 7.11. 2012

[Http://wiki.rvp.cz/Kabinet%2FObrázky%2F%C4%8Cesko%2FMoravskoslezsk%C3%BD_kraj%2FOpavsko](http://wiki.rvp.cz/Kabinet%2FObrázky%2F%C4%8Cesko%2FMoravskoslezsk%C3%BD_kraj%2FOpavsko), vyhledáno 7.11. 2012

<http://www.slavnevilky.cz/&part=11>, vyhledáno 7.10. 2012