



ITALSKÝ VYNÁLEZ SCÉNOGRAFIE a základní směry novověk. evrop. divadla

Autor: prof. Jaroslav Vostrý
Škola: Akademie múzických umění v Praze
Fakulta: Divadelní fakulta
Katedra: Katedra činoherního divadla
Studijní program: Herectví činoherního divadla, Režie-dramaturgie činoherního divadla

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



**Italský vynález scénografie
a základní směry
novověkého evropského
divadla**

Jaroslav Vostrý, 2020

Obsah:

a/ Od tančiště, resp. obřadního místa, k diferenciaci jeviště a hlediště a vznik divadelní architektury a scénografie

a/1 Scéna = výstup i prostor, ve kterém i/či na kterém se vystupuje, resp. cosi se odehrává.

a/2 Duchovní perspektiva a dekorace ve spojení s konkretizací místa

a/3 Mezi duchovní perspektivou (univerzálností) a konkretizací místa

b/ Mezi komediantským pódiem a scénografickým řešením mystérií a mezi alžbětinským dějištěm a italským jevištěm jako obrazem

b/1 Scénografie mystérií a časoprostor cesty

b/2 Alžbětinské divadlo herců a dramatiků a italské divadlo scénografů

b/3 Z exteriéru do interiéru a od komediantského pódia ke kukátkovému jevišti

c/ Italské výtvarné umění a jeho podíl na vzniku novodobé scénografie

c/1 Scénografie slavností

c/2 Scénování na ulici a scénování na obrazech

c/3 Od ideové perspektivy k perspektivě vizuální

d/ Scéna a obraz, divadlo a podívaná

d/1 Portálové zrcadlo

d/2 Dva směry

d/3 Od činohry k podívané

e/ Od Buontalentiho k Berninimu

e/1 Scénografie: umění a technika

e/2 Od divadla v exteriéru k divadelní budově

e/3 Geniální scénograf Gianlorenzo Bernini

Pokračuje (česká) barokní tradice?

Shrnutí

a/ Od tančiště, resp. obřadního místa ke scéně a divadelní architektuře

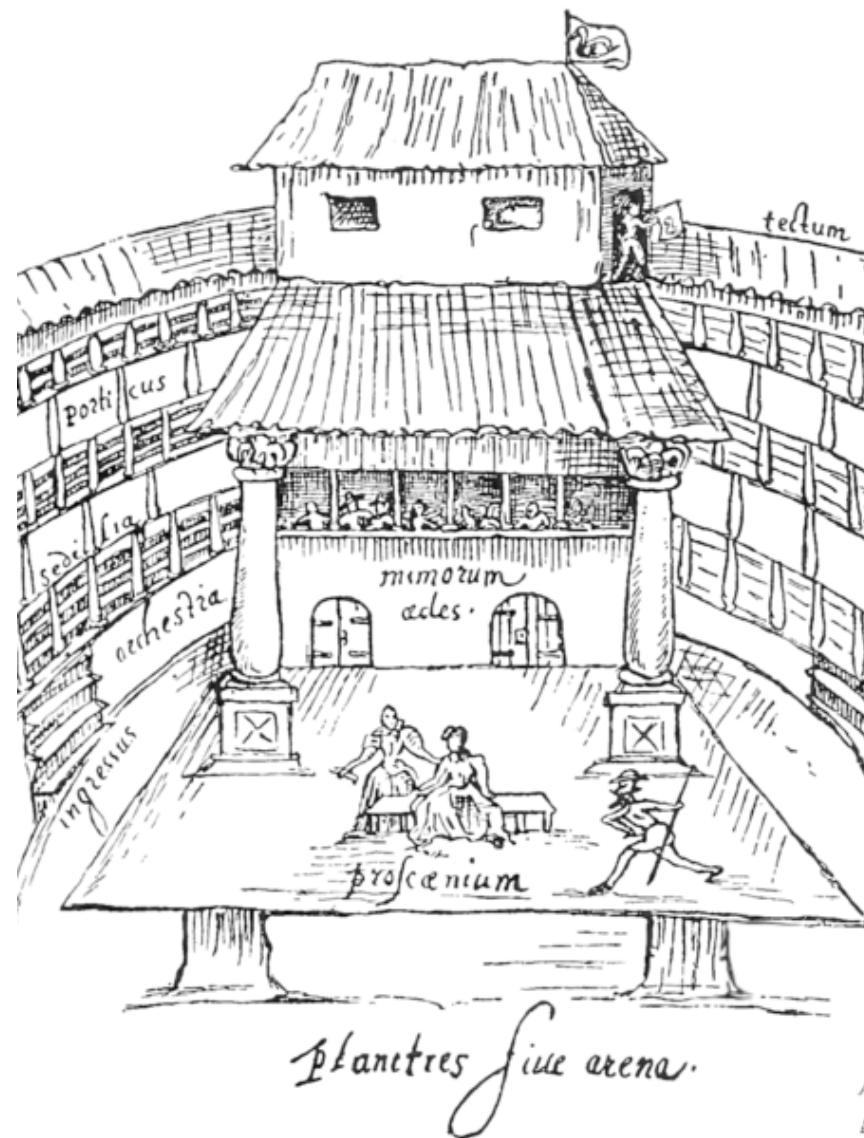
a/1 Scéna = 1. výstup (výjev), 2. prostor, kde se *vystupuje* či se něco *odehrává*.

Scénický, resp. divadelní prostor vzniká rozdělením účastníků na *účinkující a diváky*.

Budování takového prostoru a *institucionální* zařazení zamýšlených produkcí.

Nejjednodušší a základní divadelní prostor = *komediantské podium*;

z něj vychází i uspořádání *vztahu jeviště a hlediště* v alžbětinském divadle.



Náčrt představení probíhajícího v divadle Labuť, Londýn 1596

**a/ Od tančiště, resp. obřadního místa k diferenciaci jeviště a hlediště
a vznik divadelní architektury a scénografie**

*a/1 Scéna = výstup i prostor, ve kterém i/či na kterém se vystupuje,
resp. cosi se odehrává.*

Za předchůdce scény v moderním smyslu můžeme považovat obřadní místo či tančiště. V rámci obřadu může mít sice zásadní úlohu kněz, ale jinak jsou všichni účastníci obřadu *účinkující* – byť s rozdílným rozsahem a obsahem takového účinkování. Skutečná scéna se z takového obřadního místa či tančiště vyděluje v okamžiku rozdělení účastníků na účinkující a *diváky*. V rámci tohoto rozdělení se i prostor rozděluje na jeviště a hlediště. Rozdělení ovšem předpokládá i nový způsob spojení: Oba dílčí prostory musí být vzájemně uspořádány tak, aby bylo dění na jevišti diváky vnímatelné z hlediska zamýšleného účinu.

Při budování takového prostoru rozhoduje i místo, kde se má či může představení, resp. pravidelný divadelní provoz odehrávat, a prostředky, které jsou k dispozici; množství a dostupnost prostředků a umístění odpovídá obvykle kulturně institucionálnímu zařazení příslušných produkcí.

Tak odpovídá řešení scénického prostoru v antickém Římě různému zaměření a způsobu divadelního dění a např. gladiátorských zápasů: V druhém případě máme co dělat s amfiteátre, tj. s takovým uspořádáním, při kterém byla vlastně spojena dvě hlediště, takže vytvořila úplný ovál (lat. amphiteatrum je složenina z řeckého *amfi-* okolo /v. oba/ a *theatron*).

Ze všech typů divadelního prostoru nejjednodušší a základní je *ko-mediantské pódium*: na něm se také divadlo v Římě hrálo, než začala být – poměrně pozdě – stavěna velká divadla. A z komediantského pódia vychází i uspořádání alžbětinských všeobecně přístupných divadel (viz dále).

a/2 Duchovní perspektiva a dekorace

Řecké antické divadlo konané v rámci dionýsií =
instituce zajišťující *společný prožitek* na místě,
kde se spojuje země s nebem i mořem:
konfrontace s *kosmem*
coby přírodním bytím i řádem.

Duchovní perspektivou starořeckého divadla =
kosmos.

Antická řecká divadelní architektura
a (v období helenismu) „scénografie“.

Periakty - první jevištní dekorace konkretizující místo děje.

obrazová příloha č. 3: Divadlo v Thoriku z časů před r. 500 př. Kr.

obrazová příloha č. 4: Starověké divadlo v Epidauru

obrazová příloha č. 5: Il teatro Greco-Romano v Tindari /Messina/,
pohlednice z Edizioni Tornatore, Messina

obrazová příloha č. 6: schéma starořeckého divadla

obrazová příloha č. 7: model starořeckého divadla

obrazová příloha č. 8: malované dekorace z helenistické doby (periakty)

obrazová příloha č. 9: Koloseum v Římě (Amphitheatrum Flavium), 1. st.

a/2 *Duchovní perspektiva a dekorace*

Řecké divadlo = instituce zajišťující společný prožitek občanů-účastníků slavnosti. Tento prožitek se rovná prožitku dějů odehrávajících se na jedinečném pozadí; v tomto pozadí se spojuje země s nebem i mořem: tak je možné konfrontovat předváděné děje, ale také diváky (tj. obec i její jednotlivé příslušníky) s kosmem coby přírodním bytím i řádem.

Toto poslání si vynutilo budování divadel jako zvláštních zařízení na vybraných místech, kde je takové pozadí dané. Duchovní perspektivu starořeckého divadla tvoří vzhledem k tomu *kosmos*. Už tím se zajišťuje proměna prostoru předvádění v prostor dramatický.

Tak vzniká v Řecku *divadelní architektura*, zabývající se především vztahem jeviště a hlediště, i *kvazi-scénografie*, jak se potom v období helenismu nazývalo divadelní malířství. Z helenistické doby pocházejí také nejznámější řecká divadla v Athénách a v Epidauru, které předcházelo řešení patrné z nákresu divadla v Thoriku. Už ve své prapodobě souvisí ale scénografie s *řešením vlastního scénického prostoru*, ve kterém a na kterém má scénické dění na diváky působit co nejadekvátněji vzhledem ke svému záměru. Nejpozději v období helenismu se také používá tzv. *periaktů*, které představují první jevištní dekoraci (výpravu) konkretizující místo děje.

K pojmu scénografie v antice:

Vitruvius Pollio

Deset knih o architektuře, Praha 2002,

psáno v 1. stol. př. Kr.,

objeveno 1414, publikováno 1486, v italštině 1521,
významem srovnatelné s Aristotelovou *Poetikou*.

Scaenographia termín vyhrazený (helenistické)

„dekorační výzdobě jevištního pozadí“

a způsobu *perspektivního* zobrazení architektury:

půdorys (ichnographia), nárys (orthographia)

a *prostorový* čili *perspektivní* pohled

(scaenographia).

a/3 Mezi duchovní perspektivou (univerzálností) a konkretizací místa

- 2 tendence prezentace prostoru:
1. k univerzální platnosti
a 2. k zobrazení konkrétní podoby
místa děje;
tj. řešení
1. abstrahující (neiluzivní)
a 2. konkretizující (iluzivní).

a/3 Mezi duchovní perspektivou (univerzálností)
a konkretizací místa

Při řešení podoby scény existují 2 tendence: Jedna, která v souvislosti s duchovní perspektivou směřuje k *univerzální platnosti* prezentovaného dění. A druhá, která směřuje ke *konkrétní podobě místa*, ve kterém se předváděný děj odehrává; tj. uspokojuje požadavek pravděpodobnosti předváděného dění z perspektivy reálné životní praxe. Těmto dvěma tendencím odpovídají 2 odlišné případy řešení: *abstrahující a konkretizující*, tj. *neiluzivní a iluzivní*. Zatímco v prvním případě, ze kterého v moderní době vycházejí Adolphe Appia (1862–1928) a Edward Gordon Craig (1872–1966), jde o řešení *dramatického prostoru*, v druhém případě jde o vytvoření *odpovídajícího reálného prostředí*. I periakty naznačují, jak se vývoj starořeckého divadla pohyboval od představy dění umístěného v kosmu – tj. dění, které spolurozhoduje o stavu tohoto kosmu ve smyslu řádu – k představě o ději spojeném s *konkrétním místem*: tato představa je příznačná pro úsilí evropského umění o *podobnost s viditelnou realitou*.

Římské divadlo zachovalo v zásadě řecké uspořádání, ale v rámci proměny duchovní perspektivy nahradilo řecký výhled do kosmu takzvanou *scaenae frons*: takové pozadí s pompézní výzdobou činilo ideovou perspektivou scénického dění samotnou římskou říši. Je příznačné, že když tuto *scaenae frons* přenesl v 16. století Palladio do interiéru divadla Olimpico, využil ji Angelo Ingegneri při inscenaci *Tyrana Oidipa* roku 1585 jako stěnu královského paláce a předscénu jako jeho nádvoří: tak naznačil posun od neutrálního *pozadí* ke konkrétnímu *prostředí*, tj. posun související s realistickou tendencí evropského divadla.

obrazová příloha č. 10: Pohled na scaenae frons římského divadla v Orange

obrazová příloha č. 11: Divadlo v Orange, Jižní Francie

obrazová příloha č. 12: Andrea Palladio: Teatro Olimpico ve Vicenze

obrazová příloha č. 13: Teatro Olimpico ve Vicenze: hlediště s orchestrou

b/ Mezi komediantským pódiem a scénou mystérií a mezi alžbětinským dějištěm a italskou scénografií

b/1 Scénografie mystérií a časoprostor cesty

Ze zárodků divadla v chrámu

cesta k mystériím:

předvádění scén příběhu spásy,

kteřé se odehrávaly postupně

na místech se stavbami, řazenými za sebou.

(Vše začínalo procesím:

účastníci původně vycházeli z chrámu

a opět se do chrámu vraceli.)

**b/ Mezi komediantským pódiem
a scénografickým řešením mystérií
a mezi alžbětinským dějištěm a italským jevištěm jako obrazem**
b/1 *Scénografie mystérií a časoprostor cesty*

Ze scénování v chrámu se jako originální přínos středověkého náboženského divadla vyvinuly mystérie, založené na zpřítomňování biblických scén jako událostí příběhu spásy. Stěhování mystérií z chrámu na náměstí, které se vlastně vždy znovu např. o velikonocích opakovalo, bylo spojené s procesím: to z chrámu vycházelo a nakonec se zase do něj vracelo. Tak byla na kontinentě dočasná jeviště mystérií, hraných ochotníky i jokulátory, budována tak, že diváci mohli v jejich rámci sledovat jednotlivé hrané scény při putování od jedné stavby (mansionu) ke druhé, zatímco v Anglii k nim přijížděly vozy, které tvořily vlastní průvod (podobně jako v italských *sacre rappresentazioni*). Systém jednotlivých staveb řazených v jedné linii za sebou – jako ve Valencienne – byl zachován i při jejich uspořádání jakoby „do podkovy“, které mělo umožnit sledování celého postupujícího dění z jednoho vyvýšeného místa (viz rekonstrukci pašijové scény z roku 1583 v Lucernu, kterou známe z plánu rekonstruovaného Richardem Leacroftem podle miniatury Huberta Cailleaua; šlo o rekonstrukci jeviště určeného ke sledování scén prvního dne ze dvou).



Pieter Breughel ml., *Vesnický trh na počest sv. Huberta a sv. Antonína*



Pieter Breughel ml., *Vesnický trh na počest sv. Huberta a sv. Antonína*:
detail s komediantským pódium

Ve stínu konstrukcí určených k provozování mystérií zůstávalo dlouho nepovšimnuto komediantské jeviště středověkých jokulátorů a histriónů, tj. potulných komediantů, ze kterého se vyvinulo i alžbětinské jeviště dramatiků a komediantů (*players*), ze kterých se staly herci (*actors*). Důvod je pochopitelný: tradiční divadelní historiografie se zajímala především o objevená psaná francouzská náboženská dramata, u kterých jsou často dokonce známí autoři.

Ať diváci sledovali jednotlivé scény mystérií buď při chůzi (procesí) od jedné stavby ke druhé, nebo s vyvýšeného místa, odkud bylo možné přehlédnout všechny stavby, pozornost se i tak postupně přesouvala od jedné ke druhé. Na rozdíl od antického časoprostoru *krizového okamžiku* (viz *Král Oidipus*) buduje toto řešení na časoprostoru *cesty*. Drama založené na antickém chronotopu mělo své pokračování v klasicistní tradici (přebírající italskou renesanční estetiku dramatu s jejím požadavkem tří jednot, odvozeným ze špatně pochopeného Aristotela); na „biblickém“ chronotopu cesty je založeno shakespearovské drama a divadlo a vrátí se k němu i Brecht.

Antická a biblická tradice

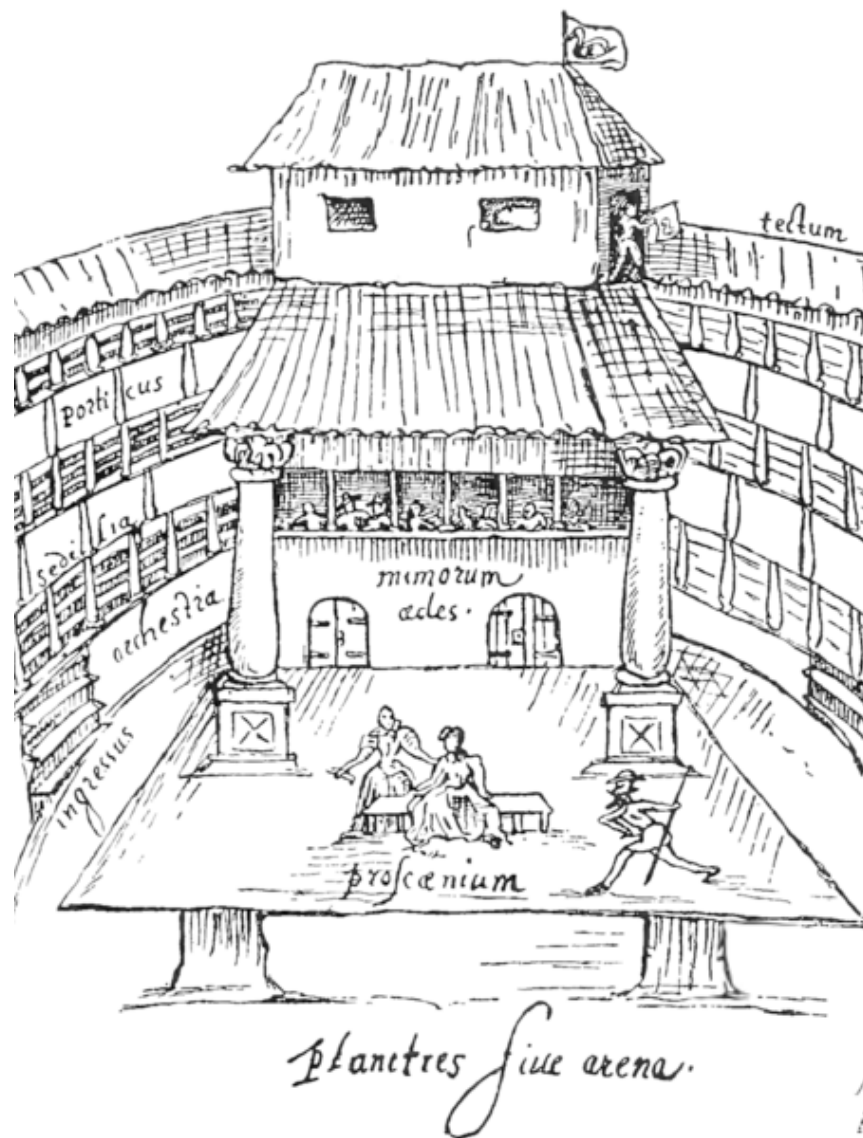
2 zdroje a 2 tradice západního divadla,
tj. *antická a biblická tradice*,
se projevují v rozdílu
mezi *chronotopem krizového okamžiku*
(vzor *Král Oidipus*) v estetice italského
renesančního a pak klasicistního dramatu
(viz také Ibsen)
a *chronotopem cesty*
v mystériích i v alžbětinském dramatu
(viz také Brecht).

Pravá a levá strana

Na takové scéně, jaké představovalo např. mansionové jeviště pašijových her ve Valenciennes, byl ráj umístěný z hlediska diváků na levé straně a peklo na pravé. To může působit při tradičním spojování pravé strany s právem a pravostí podivně, ale vysvětlení je jednoduché: za scénou jako by byl přítomný Bůh, který řídil (či z jehož vůle se konaly) předváděné události; „obrácená“ divácká perspektiva souvisela přitom s evropským způsobem psaní zleva doprava.

b/2 Alžbětinské divadlo herců a dramatiků a italské divadlo scénografů

- Základem scény alžbětinského divadla *komediantské pódium* obklopené diváky ze 3 stran. Na takovém jevišti možné rozlišit nahoře : dole, nemožné rozlišit, a tedy nehraje rozlišení napravo : nalevo a vpředu : vzadu. Alžbětinská scéna především *dějiště*: scény vytvářejí především herci akcí vycházející z dramatikových slov.
- Italská scéna se stává *jevištním obrazem*.



náčrt divadla Labuť z r. 1596

b/2 Alžbětinské divadlo herců a dramatiků a italské divadlo scénografů

Alžbětinské divadlo (viz náčrt divadla Labuť z r. 1596) se odehrávalo na scéně vyvinuté z komediantského pódia: diváci obklopovali ze tří stran. To znamená, že toto divadlo nezajišťovalo jednotný úhel pohledu, který je žádoucí zaujmout při vnímání malířského obrazu. Je jasné, že při takovém způsobu není důležitá *výtvarná* působivost scénického celku, ale *spojení slova s konkrétní hereckou akcí*. Odtud i zásadní rozdíl mezi italským a alžbětinským divadlem: italské rozvíjí výtvarně-prostorové možnosti scény; obecně přístupné alžbětinské divadlo je založené na hereckém jednání vycházejícím z dramatikova textu.

Na scéně tohoto divadla s charakteristickou galerií bylo závazné rozlišení mezi „dole“ a „nahore“, a nikoli „napravo : nalevo“ a „vpředu : vzadu“: vztahy vymezené posledními dvěma dvojicemi pojmů nemohly tedy hrát žádnou roli při vytváření smyslu viděného. Taková scéna reprezentuje především *dějiště*.

Tomu odpovídá i minimalistické vybavení alžbětinské scény: ta totiž nemá za úkol vyvolávat iluzi konkrétního prostředí, v němž by se mohly odehrávat jednotlivé scény s různým, ale jen předpokladatelným umístěním; jednotlivé scény se v tomto divadle také odehrávají na různých místech a často se rychle mění. V italském divadle se dění na specificky vymezené a pojednané scéně stává *jevištním obrazem*.

*b/3 Z exteriéru do interiéru
a od komediantského pódia ke kukátkovému jevišti*

Postupné vytváření divadla obrazu souvisí se stěhováním scénického provozu z exteriéru do interiéru a z tanečního sálu do divadelní budovy.

Kromě vývojové odbočky divadla Olimpico ve Vicenze jde o uzavření jevištního dění z boků pomocí portálů a sufit do pomyslného rámu.

Scéna jako obdoba malířského obrazu: *portálové zrcadlo* prvně v Aleottiho Teatro Farnese v Parmě (1619–1628).

Dvě tendence: 1. komediantská tradice uplatněná i v alžbětinském divadle a 2. tradice *sacre rappresentazioni* uplatněná v syntéze scénování a výtvarného zobrazování.

obrazová příloha č. 20: Teatro Olimpico ve Vicenze: scaenae frons s ulicemi

obrazová příloha č. 21: Aleotti: Teatro Farnese v Parmě (1619–1628)

Postupné vytváření divadla obrazu souvisí se stěhováním scénického provozu z exteriéru do interiéru a z tanečního sálu do speciální divadelní budovy. Rozhodující je v tomto vývoji – s odbočkou, kterou představuje divadlo Olimpico ve Vicenze – uzavření jevištního dění z boků pomocí portálů a shora sufitami do pomyslného *rámu*. Tento vývoj zásadně ovlivnil renesanční vynález perspektivy.

Obdobou malířského obrazu se stává tzv. *portálové zrcadlo* (viz Aleottiho Teatro Farnese v Parmě z let 1619–1628). Z tradice tohoto italského – „scénografického“ – divadla vycházely ovšem i londýnské dvorské „masky“ a jejich scénograf Inigo Jones.

Na rozhraní 16. a 17. století se tedy uplatňují dvě rozdílné tendence divadelního scénování: jedna vychází z komediantské tradice a uplatňuje se v alžbětinském divadle herců a dramatiků; druhá vychází z tradice italských *sacre rappresentazioni* (tj. italské obdoby mystérií) jako příkladu syntézy scénování a výtvarného zobrazování.

c/ Italské výtvarné umění a jeho podíl na vzniku novodobé scénografie

c/1 Scénografie slavností

Italská obdoba mystérií *sacre rappresentazioni*: průvodů s alegorickými vozy při oslavách svátků ve 14. až 16. století.

Od scénování biblických epizod (scén) k antické mytologii a od svátků svatých patronů ke karnevalu.

Scénografy *sacre rappresentazioni* malíři i sochaři a architekti často v jedné osobě, vč. autora kopule florentského dómu a „vynálezce“ perspektivy Filippa Brunelleschiho (1377–1446).

Florentská huť *festainoli* sdružovala umělce a inženýry. Umělci se na knížecích dvorech pořadateli zábav.

c/1 Scénografie slavností

Italský vznik scénografie je nemyslitelný bez italské renesance a převratu, který s ní byl spojený ve výtvarném umění s jeho úzkou svázaností s dobovým scénováním: z ní vyplynula účast architektů a scénic-ky cítících výtvarníků na pořádání slavností a zábav, ve kterých hrálo zásadně důležitou úlohu divadlo.

Italskou obdobou mystérií byly *sacre rappresentazioni* provozované při oslavách svátků ve 14.–16. století: Od scénování příběhu spásy se zde v souvislosti s postupem od středověku k renesanci pokračuje k antické mytologii stejně jako od svátků svatých patronů ke karnevalu. Mezi „scénografy“ *sacre rappresentazioni* se připomíná i Filippo Brunelleschi, autor kopule florentského dómu a kaple Pazziů i objevitel perspektivy a iniciátor renesančního slohu.

K realizaci souvisejících podívaných byla zřízena celá florentská huť *festainoli* sdružující inženýry a pořadatele slavností. Při nich se všude uplatňovala personální provázanost architektury, malířství a sochařství s inženýrstvím a pořádáním zábav. Právě v tomto profesionálním prostředí se odehrával vývoj od pouliční podívané k divadelní scénografii a od Leonarda, který byl pořadatelem zábav na milánském dvoře, k římskému sochaři, architektovi, karikaturistovi a režisujícímu scénografovi Berninimu, a to v rámci vývoje od renesance k baroku.

c/2 Scénování na ulici a scénování na obrazech

Souvislost italského divadla s italským malířstvím:
předměty na obrazech renesančních malířů
shodné s „fundusem“
scénovaných biblických epizod
(stavba, skály, schodiště, stromy):
viz Leonardova skica *Klanění* a Lippiho *Adorace*.

[obrazová příloha č. 24](#): Leonardo da Vinci: skica *Klanění tří králů* (1481–1482)



Filippo Lippi:
Adorace se sv. Josefem, sv. Jeronýmem, sv. Ilarionem a Maří Magdalenou (1453)

Souvislost italského divadla s italským výtvarným uměním dosvědčuje důležitý objev uměleckých historiků: objekty identifikovatelné na obrazech představujících biblické výjevy jsou totožné s fundusem *sacre rappresentazioni*; v nich používané stavby, schodiště, umělé skály či stromy jsou identifikovatelné na obrazech: viz Leonardovu skicu *Klanění tří králů* (1481–1842) i *Adoraci se sv. Josefem, sv. Jeronýmem, Maří Magdalenou a sv. Ilarionem* Filippa Lippiho (1453).

Co začalo v rámci pouličních podívaných, bylo dovršeno při pořádání dvorských slavností, jejichž důležitou součástí byla divadelní představení. Tyto slavnosti se pořádaly k oslavě narození dítěte, sňatku, vzácné návštěvy a při podobných příležitostech a konaly se na nádvořích, v zahradách a pak především v interiérech paláců italských velmožů.

Jak se – paralelně k vývoji malířství, které ovládlo umění perspektivy –, vyvíjelo scénování samotných divadelních her, uváděných při těchto slavnostech, lze soudit z vývoje výpravy školního divadla, kde se uváděl římský Terentius: o tomto vývoji si můžeme udělat představu podle obrázků doprovázejících vydání Terentiových her.

[obrazová příloha č. 26](#): terentiovské jeviště (z lyonského vydání Terentia 1493)

[obrazová příloha č. 27](#): z benátského vydání Terentiova *Kleštěnce* 1561

c/3 Od ideové perspektivy k perspektivě vizuální

Dvě terentiovské scény ukazují cestu od komediantského pódia k *divadelní iluzi*, dosažené pomocí (vizuálně konkretizované) *perspektivy*.

Ulice jako *obraz světa*
v rámci ideové perspektivy:
v italském divadle hraného dramatu
namalované město
je symbolem celku, ke kterému se vše vztahuje;
vývoj směřuje
od *ideové perspektivy* k *vizuální*.

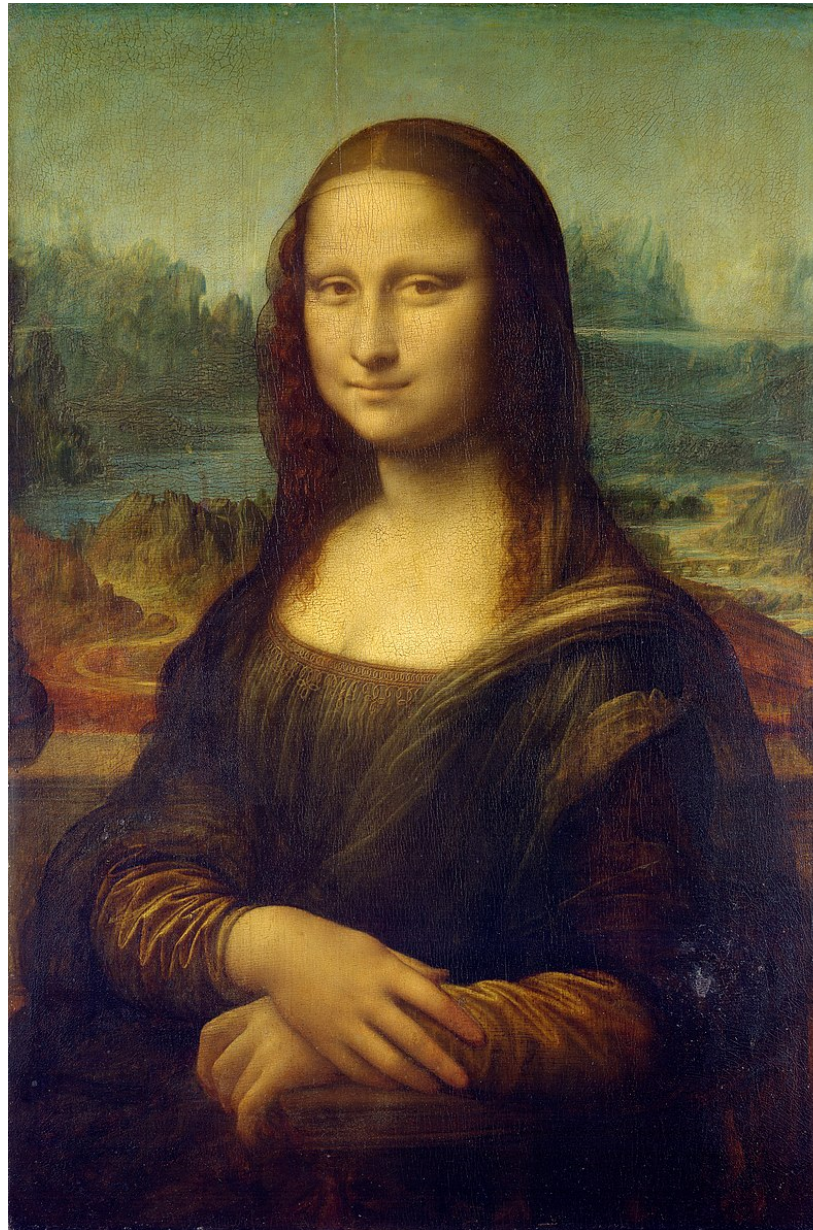
c/3 Od ideové perspektivy k perspektivě vizuální

Srovnání vyobrazení na dvou různě starých vydáních Terentia ukazuje cestu, kterou se ubíralo scénování činohry: První vychází z tradice komediantského pódia (na něm se výjev odehrával před pomyslnými vchody do domů účastníků hry), druhý naznačuje jakoby reálnou předmětnou prostorovou situaci pomocí perspektivy, a tak činí krok k vytvoření divadelní iluze. To odpovídá vývoji malířského zobrazování od výjevu na pozadí – použitého např. při portrétování i u Leonardovy *Mony Lisy* z roku 1503 – k perspektivnímu řešení; odpovídá to také ontogenetickému vývoji zobrazování: i v dětských kresbách prostor mezi obličejem a pozadím chybí.

Figura a pozadí

Leonardo (1472–1519):

Mona Lisa



Objev vizuální perspektivy umožňuje vytvořit na plochém (dvourozměrném) obraze iluzi prostorovosti (trojrozměrnosti); na scéně je iluze dosaženo perspektivně uspořádanými stavbami doplněnými malířským pozadím (viz dále). Takové řešení ovšem ještě neumožňuje rozvinout vlastní scénické dění do hloubky: tomu brání perspektivní zmenšování rozměrů namalovaného proti stabilní velikosti herce nebo herečky (srov. s jedním z Tintoretových obrazů *Poslední večeře*). Raffaelovo řešení na obraze *Sňatek Panny Marie* s perspektivou ideální architektury odpovídá Serliovým návrhům i doplnění Palladiova řešení divadla Olimpico perspektivními ulicemi: vlastní děj se odehrává na předscéně, postavy v pozadí Raffaelova výjevu by byly na divadelní scéně také namalované.

Místo divadelního výjevu na předscéně jeho malířské rozvinutí v prostoru:

Tintoretto
1518–1594):
Poslední večeře



Předscéna
s perspektivním pozadím
Raffael (1483–1520):
Sňatek Panny Marie



[obrazová příloha č. 31](#): Sebastiano Serlio: Komická scéna

[obrazová příloha č. 32](#): Sebastiano Serlio: Komická scéna

[obrazová příloha č. 33a](#), [33b](#): Sebastiano Serlio: plán divadla

[obrazová příloha č. 34](#): Sebastiano Serlio: Tragická scéna

[obrazová příloha č. 35](#): Sebastiano Serlio: Satyrská scéna

[obrazová příloha č. 36](#): Teatro Olimpico ve Vicenze: scaenae frons s ulicemi

[obrazová příloha č. 37](#): Koloseum v Římě (Amphitheatrum Flavium), 1. st.

Serliovy návrhy vycházejí z římské tradice, v jejímž rámci se komediální výjevy odehrávaly na předscéně představující ulici. Pouze pomyslnou scénu a spolu s ní také *ideovou perspektivu* inscenovaných her představovalo v praxi divadla v Itálii městských států samotné město vyobrazené na malovaném pozadí. Zpravidla šlo o konkrétní město, jehož vyobrazení se nedrželo reálného panoramatu, ale ukazovalo nejdůležitější stavby bez ohledu na jejich umístění. Samo konkrétní město nebylo ale přítom vždy nejdůležitější, takže komedie odehrávající se ve Florencii se mohla – s omluvou – odehrávat třeba před římským kvazi-panoramatem.

Sebastiano Serlio Bolognese 1475-1554

O divadle pojednává
1545 (v Paříži) vydaná 2. kniha z jeho
Sedmi knih o architektuře

Serlioova inspirace u Baldassara Peruzziho.

Tragická, komická a satyrská (pastorální) scéna:

(u komické scény i na bokorysu je vidět,
že Serlio počítal s tím, že se hraje na proscéniu).

Srovnání s divadlem Olimpico ukazuje,
že v případě tohoto Palladiova klasicistního divadla,
které dokončil a malovanou perspektivou doplnil Scamozzi,
šlo o odbočení, které nenašlo pokračování.

Vznik vizuální (malířské) perspektivy

Od praxe založené na zobrazení
výjevu/figury na pozadí
jde vývoj

k zobrazení/ovládnutí prostoru.

Jde vlastně o paralelu ontogenetického vývoj zobrazování:

dítě nakreslí figuru a pozadí, nic mezi tím

(ale tak je to vlastně i u Leonardovy Mony Lisy).

V malířství jde o zachycení prostoru na ploše obrazu,
v divadle se postupuje

od namalované perspektivy,

tvořící pozadí výjevu hraného na předscéně (viz Raffael),

k dění rozehrávaném na celém jevišti (viz Tintoretto):

od jevištního reliéfu k jevištnímu prostoru.

d/ Scéna a obraz, divadlo a podívaná

d/1 Portálové zrcadlo

Leon Battista Alberti (1404–1472)
mluví o perspektivním zobrazení v rámu obrazu
jako o výhledu z okna.

V Aleottiho divadle Farnese
portály a sufity plní úlohu rámu obrazu.

Tzv. portálové zrcadlo
otevívá pohled do hloubky jeviště.

d/1 Portálové zrcadlo

Podle výroku Leona Battisty Albertiho (1404–1472) ze spisu *O malbě* zmocňuje se malíř pomocí perspektivy prostoru, který existuje jakoby za průsvitným sklem: vymezení obrazu rámem umožňuje přirovnat ho k výhledu z okna. Podobnou představou se bude řídit také italské scénování, v jehož rámci bude divadlo Olimpico znamenat jen jakousi pokusnou odbočku.

Úlohu rámu obrazu převezme v Aleottiho divadle Farnese tzv. portálové zrcadlo, odkrývající pohled do hloubky jeviště: tam se také bude rozehrávat dění odehrávající se do té doby buď na alžbětinském komediantském pódiu, nebo v italském divadle na předscéně. K tomu bude třeba nahradit serliovský model kulisami, aby bylo možné se „ulicemi“ mezi nimi dostat na jakékoli místo na jevišti: to Aleotti opravdu udělal.

V protikladu k jevišti alžbětinských herců a dramatiků se tak Itálie stane místem zrodu scény jako výtvarně cítěného obrazu, který je dílem scénicky cítících výtvarných umělců či scénických umělců s výtvarnou průpravou, tj. scénografů.

Od Serlia ke kulisové scéně

Předpokladem rozehrávání scénického dění do hloubky je nahrazení serliovské „perspektivní scény“ listovými kulisami s tzv. „ulicemi“, které umožňují vstup na scénu v různé vzdálenosti od portálu k pozadí:

Aleotti v Parmě zavedl několik řad malovaných pláten za sebou.

[obrazová příloha č. 39](#): Aleotti: Kulisové jeviště

[obrazová příloha č. 40](#): Kulisové jeviště

d/2 Dvě tendence:

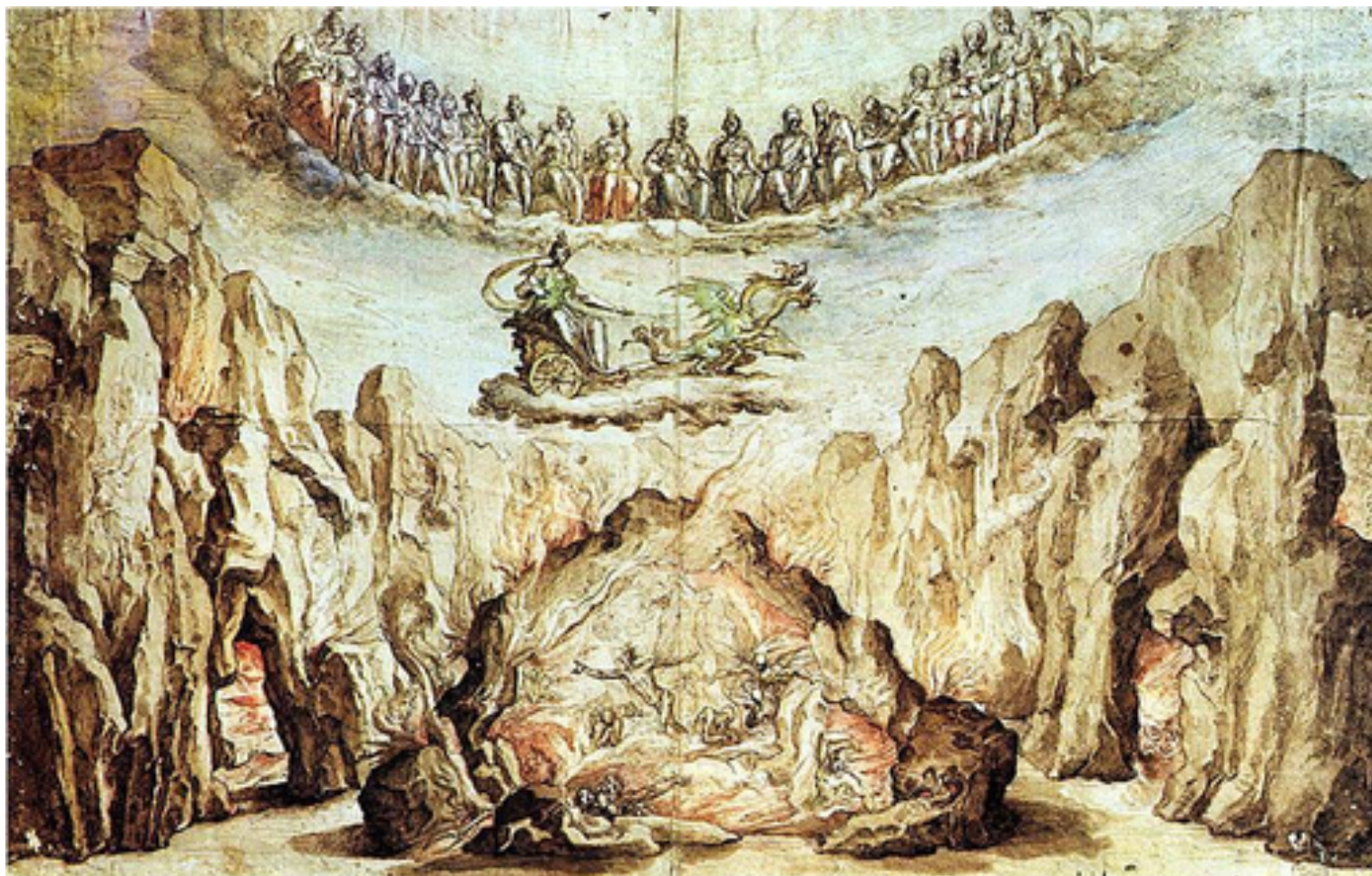
1. klasicizující tendence

s požadavkem 3 jednot, odvozeným ze špatně přečteného Aristotela.

2. tendence k rozehrání dění do hloubky a k jevištním proměnám

(divadlo je přece na proměně založeno).

1. tendence je záležitostí (reglementovaných) dramatiků;
 2. tendence je záležitostí scénografů,
pro které soudobé drama neposkytuje prostor k uplatnění;
polem scénografických evolucí
se tedy stává nikoli drama, ale
intermédium (intermezzo).



Bernardo Buontalenti: Peklo (4. intermédium komedie Pellegrina)

d/2 Dva směry

Cesta k vytvoření jevištního obrazu v rovině výtvarně cítěné události a s tím související využití hloubky jeviště nebyla snadná, protože divadlo se rozvíjelo dvěma směry.

1. Směr klasicizujícího dramatu řídicí se špatně pochopenou aristotelskou estetikou s požadavkem 3 jednot a důrazem na slovní rozvíjení děje; ta samozřejmě bránila přirozené tendenci k rozvinutí jevištní akce do hloubky a realizaci jevištních proměn.

2. Směr barokizující (totiž k baroku směřující) scénografie s její přirozenou snahou o rozvinutí svých možností; ta zahrnuje pochopitelně i možnost rozehrání dění do hloubky a vytvoření předpokladů pro hladce probíhající jevištní proměny.

Když tedy soudobé klasicizující drama bylo scénografii v tomto ohledu nikoli podnětem, ale překážkou, našla průchod pro své přirozené inklinace v *intermédiích* (*intermezzech*). Intermédia se rozehrávala mezi jednotlivými akty komedií a tragédií. Ty se pak rozmáchly nejenom do hloubky, ale také a dokonce především do výšky.

d/3 Od činohry k podívané

Intermédia (intermezzi),
hraná mezi akty dramatu,
provozovaná v rámci dvorských slavností.

Antikou inspirované alegorické výjevy
s hudbou, zpěvem, tancem, pantomimou
a světelnými efekty.

Spouštějící se a zdvihající oblaka
s desítkami postav a jako z nebe se snášející bohy
a bohyně.



Bernardo Buontalenti: Harmonie sfér
(1. intermédium komedie Pellegrina)

d/3 Od činohry k podívané

Víme už, že intermédiá realizovaná v rámci dvorských slavností se pořádala při příležitosti sňatků, uzavření smlouvy, narození potomka, na počest vzácného hosta atp. Jejich mytologické náměty umožňovaly spojovat dění na scéně s účelem slavnosti: tak mohly například bohové žehnat novomanželům apod.

Náměty z antické mytologie poskytovaly ovšem především širší pole pro uplatnění scénografie: alegorické výjevy s hudbou, zpěvem, tancem, pantomimou a světelnými efekty přitahovaly daleko silnější zájem diváků než hry, mezi jejichž akty byly vkládány.

Hlavní atrakci intermédií představovala neustále se spouštějící a zdvihaající oblaka s desítkami postav, lodě, mořské obludy a jako s nebe se snášející bohové a bohyně i víly v trikotech tělové barvy.

Z Itálie do celé Evropy

Proti alžbětinskému divadlu herců a dramatiků představuje italská scéna výtvarně cítěný obraz, který je dílem scénicky cítících výtvarníků či scénických umělců s výtvarnou přípravou: scénografů.

I jinde v Evropě „scénografické divadlo“ vycházející z italských intermédií a spoluvytvářející už kulturu baroka: v Londýně Inigo Jones (1572–1652) se svými *masques* či *masks* neboli dvorskou maškarádou, v německém Ulmu Josef Furttentbach (1561–1667), ve Francii působil od 1645 Ital Giacomo Torelli (1604–1678), původce důmyslného systému výměny dekorací.

V Itálii ztělesňuje cestu od renesance, resp. manýrismu k baroku Bernardo Buontalenti a dovršuje Gianlorenzo Bernini.



**Torelli: scéna ke Corneillově Andromedě
(1648?)**

e/ Od Buontalentiho k Berninimu

e/1 Scénografie: umění a technika

Bernardo Buontalenti (1536–1608),
architekt a inženýr, také zahradní architekt
a pořadatel naumachií (hraných námořních bitev),
projektant a stavitel Teatro degli Uffizi ve Florencii,
autor scény k „tragédii di musica“ *Orfeo*
i scénografie ke komedii *Pellegrina* s intermédii.

e/1 Scénografie: umění a technika

Bernardo Buontalenti (1536-1608) byl architekt a inženýr, v jehož díle, které zahrnovalo např. i výstavbu zahrad s umělými jeskyněmi, se příznačně spojuje umění a technika. Nenavrhoval jen dekorace a kostýmy, ale na předním místě i stroje pro divadelní představení, slavnosti a naumachie; byl to také Buontalenti, kdo v roce 1585 zřídil Teatro degli Uffizi k svatbě Virginie Medici s Cesarem d'Este.

Buontalenti byl i autorem scény „tragédie di musica“ *Orfeo* (Orfeus a Dafne byli několik desetiletí nejčastějšími hrdiny oper); v rámci jejího řešení se pastýřská scéna proměnila v podsvětí. K svatbě velkovévody Ferdinanda de Medici s Cristinou Lotrinskou 1589 vypravil Buontalenti komedii *Pellegrina* Giorolama Bargagliho s intermédii, jejichž podobu zachytil na svých rytinách Agostino Caracci (1557–1602).

Buontalenti představuje symbol: Je pro umělce, který byl architektem, inženýrem, projektantem divadla, zahrad i jeskyní atd. a kterého bychom mohli nazvat i designérem, nějaké přesnější jednoslovné označení? Ano: *scénograf!* Buontalentiho scénografie je také důležitým mezníkem na cestě k mobilní scéně, v jejímž rámci je skutečné nebo starořeckého divadla nahrazeno nebem umělým a která vede od renesance k baroku a od Leonarda k Berninimu.

e/2 Od divadla v exteriéru k divadelní budově

Od exteriérové scény k obrazu exteriéru
v interiérovém prostoru paláce
a od tanečního sálu jako scény a divadla v paláci
k divadelní budově:

3 příklady řešení 3 architektů:

Andrea Palladio (1508–1580): Teatro Olimpico ve Vicenze
1579–1580, dokončil Scamozzi 1584–1586.

Vincenzo Scamozzi: malé dvorské divadlo
(Teatro all'antica) v Sabbionetě 1588-1589.

Giovan Battista Aleotti (1546–1636): Teatro Farnese
v Parmě 1619–1628.

obrazová příloha č. 44: Teatro Olimpico ve Vicenze

**obrazová příloha č. 45: Scamozzi: Teatro all'antica Sabbioneta,
pohled z jeviště do hlediště**

**obrazová příloha č. 46: I Scamozzi: Teatro all'antica Sabbioneta,
pohled z jeviště do hlediště**

**obrazová příloha č. 47: Scamozzi: Teatro all'antica Sabbioneta,
pohled z hlediště na jeviště**

obrazová příloha č. 48: Scamozzi: Teatro all'antica Sabbioneta

obrazová příloha č. 49: Aleotti: Teatro Farnese

e/2 Od divadla v exteriéru k divadelní budově

Z exteriéru se divadlo stěhovalo nejdřív do interiérových prostorů paláců a pak z tanečních sálů, kde bylo jeviště umístěno (a kde se po představení tančilo), do divadelních budov: po roce 1637, kdy bylo postaveno Teatro Cassiano, vzniklo např. v Benátkách postupně 18 operních divadel.

Tři příklady různého řešení vztahu jeviště a hlediště ukazují divadla tří architektů; dvě vznikla ještě v 80. letech 16. století, třetí reprezentuje už divadelní baroko: Andrea Palladio (1508–1580) projektoval měřené Teatro Olimpico ve Vicenze 1579–1580, které dokončil Scamozzi 1584–1586; k jeho stavbě dali podnět místní akademici s úmyslem hrát v něm antické tragédie (realizoval se jenom *Král Oidipus*);

Vincenzo Scamozzi vybudoval i malé dvorské divadlo (Teatro all'antica) v Sabbionetě 1588–1589;

Giovan Battista Aleotti (1546–1636) postavil uvnitř paláce v Parmě 1619–1628 dvorské Teatro Farnese, jehož parter sloužil baletu i jízdním produkcím a byl i dějištěm naumachií (tak se už 1628 při mytologické hře o sporu Merkura a Marta naplnil na Neptunův příkaz z jeviště vodou s dvěma plovoucími ostrovy s Galateou a nymfami; když díky Jupiterovi došlo ke smíření obou bohů, voda zmizela).

V tomto pořadí obrážejí zmíněná tři řešení vývoj od antikizujícího divadla s předscénou a orchestrou k divadlu s *kukátkovým jevištěm*; to můžeme definovat jako jeviště vsunuté do divadelního prostoru tak, že diváci mohou sledovat detaily předváděného dění z odděleného hlediště nejlépe kukátkem, protože se jím nabízí především celek vymezený jakoby rámem obrazu.

[obrazová příloha č. 50](#): Kukátkové jeviště: scéna z Romea a Julie v divadle Drury Lane 1765

e/3 Geniální scénograf Gianlorenzo Bernini (1598–1680)

Bernini architekt, sochař, karikaturista, divadelník:
vlastně vždy scénograf a režisér 'v jednom'.
Extáze sv. Terezy v kapli římského kostela P. Marie Vítězné,
pojaté jako divadlo.

Extáze sv. Terezy i náměstí sv. Petra
se sloupořadím symbolizujícím „objímající ramena církve“:
spojení duchovního (symbolického) a materiálního,
smyslového a smyslu.

Berniniho inscenace
Dvě divadla, jedno v zrcadle druhého.

**Gianlorenzo Bernini
(1598–1680)
Extáze sv. Terezy
(centrální část)**











Berniniho sloupořadí na nám. sv. Petra v Římě

e/3 Geniální scénograf Gianlorenzo Bernini

Z barokního sporu i spojení tělesného s duchovním a smyslového s hlubším smyslem vyrůstá monumentální dílo Gianlorenza Berniniho (1598–1680), velkého architekta, sochaře, karikaturisty a scénografa v personální unii s režisérem a komediografem. Bernini udělal velké divadlo i s *Extáze sv. Terezy*, resp. z kaple sv. Terezy v římském kostele Panny Marie Vítězné, když vlastní scénu zjevení anděla doplnil diváky v lóžích; jejich postoje kladou i otázku adekvátní odezvy takového díla.

Spojení duchovního s materiálním je samozřejmě vidět i na Berniniho architektuře vatikánského náměstí s jeho 'konceptem' „objímajících ramen církve“: Tak se v umění tohoto barokního génia spojuje i v obou citovaných dílech duchovní vzepětí s mocným diváckým účinkem dosahovaným i nečekaným efektem.

Toto spojení bylo charakteristické i pro Berniniho režijně scénografické kreaace. Výmluvným příkladem jeho umění i barokního cítění byla inscenace *Dvě divadla, jedno v zrcadle druhého*: Před zraky obecenstva se na jevišti objevila dvě divadla, jedno skutečné, které předváděli herci, a druhé namalované, dva posměváčkové se zabývali tím, že každý kreslil své hlediště. Když jeden z nich vyzval druhého, aby mu ukázal, čím baví obecenstvo, uvolnil se proud obrazové imaginace a velkých efektů. Celá nádhera barokní společnosti defilovala na jevišti, až se náhle objevilo páže v černém šatě s pochodní v ruce a za ním smrt s kosou.

Pokračuje (česká) barokní tradice?

Dá se říct o někom z českých divadelníků
např. 2. poloviny 20. století (tzn. století, ve kterém se poté,
co barokní divadlo jakoby definitivně zmizelo, objevil expresionismus),
že pokračuje v barokní tradici?

Není to vlastně Alfréd Radok,
který činí pokojové rodinné děje
svědectvím čehosi mnohem obecnějšího,
když s J. Svobodou v inscenaci Osbornova *Komika*
spojí soukromí postav s atributy velkoměstské ulice
– včetně hodin jako symbolu času –
a když s L. Vychodilem v Rollandově *Hře o lásce a smrti*
obklopí soukromí hrdinů ohradou s hledištěm,
odkud intimní pokojové děje sleduje a komentuje luza?

[obrazová příloha č. 56](#): John Osborne: *Komik* (SD 1958), režie Alfréd Radok, scéna Josef Svoboda)

[obrazová příloha č. 57](#): Romain Rolland: *Hra o lásce a smrti* (1964) režie Alfréd Radok, scéna Ladislav Vychodil

Shrnutí

Rám obrazu a portálové zrcadlo
jako základ tzv. kukátkového jeviště:
účastníci představení se ze *svědků* přítomného dění
stávají skutečnými *diváky*,
vtahovanými do fiktivního (iluzivního) světa
(v tomto případě jevištního) obrazu.

Vývoj od scénického reliéfu k obrazu,
od imaginativní hry k iluzi
a od „scénografie“ jako jevištního malířství
ke scénografii totožné s řešením scénického prostoru.

Vývoj od intermédií k opeře, velkému muzikálu a Robertu Wilsonovi.
Pokračuje i tradice komediantského pódia.
Česká tradice divadla obrazu
(od Kvapila přes Hilara k Frejkovi i E. F. Burianovi).

obrazová příloha č. 58: Lví král, Divadlo Lyceum, Londýn 1997, inscenace Julie Taymor

obrazová příloha č. 59: Lví král, Divadlo Lyceum, Londýn 1997, inscenace Julie Taymor

obrazová příloha č. 60: Lví král, Divadlo Lyceum, Londýn 1997, inscenace Julie Taymor

obrazová příloha č. 61: Jean de La Fontaine, Bajky, Comédie Française 2007, r. Robert Wilson

obrazová příloha č. 62: Jean de La Fontaine, Bajky, Comédie Française 2007, r. Robert Wilson

obrazová příloha č. 63: Jean de La Fontaine, Bajky, Comédie Française 2007, r. Robert Wilson

obrazová příloha č. 64: Jean de La Fontaine, Bajky, Comédie Française 2007, r. Robert Wilson

obrazová příloha č. 65: Robert Wilson: Edda, Norské národní divadlo Oslo 2017

obrazová příloha č. 66: Kytice. Režie Skutr, scéna Jakub Kopecký, kostýmy Simona Rybáková. Národní divadlo v Praze 2019

Shrnutí

Vývoj scénování si v souhlasu s vývojem uplatňování perspektivy ve výtvarném umění vytvořil obdobu výhledu na ohraničený úsek skutečnosti díky portálovému zrcadlu představujícímu analogii rámu (malířského) obrazu. Portály a sufity vymezily tzv. *kukátkové jeviště*, na kterém se hraje divadlo v historických divadelních budovách dodnes. V tomto rámci se vytvořil *nový vztah mezi jevištěm a hledištěm*: návštěvníci divadla se ze *svědků přítomného dění*, jimiž byli ti, kdo přihlíželi hře na komediantském pódiu i na jevišti mystérií, stávají skutečnými *diváky*, vtahovanými do fiktivního (iluzivního) světa (v tomto případě jevištního) obrazu. Od velké činohry povede vývoj v souvislosti s privatizací moderního dramatu a s psychologismem divadelního realismu přelomu 19. a 20. století k tzv. komorním a intimním divadlům konce 19. století a od kukátkové ke krabicové scéně, tj. k jevišti se třemi stěnami a pomyslnou čtvrtou.

Hrané dění vnímané (naivně?) jako přítomné je nahrazeno *obrazem*; vývoj pak pokračuje od scénického reliéfu k výjevu v prostoru, od imaginativní hry k iluzi a od „scénografie“ jako jevištního malířství ke scénografii totožné s výtvarným řešením scénického prostoru. Charakter jevištního obrazu si i jevištní dění rozehrávané po celé ploše jeviště podržuje díky fenoménu, který František Tröster nazýval průmětnou: v portálovém zrcadle vidíme lidi a předměty v prostoru, ale i jakoby promítnuté na plochu.

Vývoj od italského divadla scénografů s jejich intermédii (*intermezzi*) povede pak k různým druhům divadla podívané, realizované zejména v opeře, a v rámci tzv. velkého divadla od Berniniho až k velkému muzikálu a Robertu Wilsonovi. Pokračovat bude i tradice divadla komediantského pódiu, tj. divadla, v jehož rámci jsou účastníci produkce v hledišti spíš svědky přítomného dění, než diváky vtahovanými dovnitř iluzivního obrazu; takové pokračování představují různé odnože zejména, ale nejen komediálního divadla, které se – jako Brechtovo divadlo – živilo a živí tradicí mimu. V Česku se po předešle u Kvapila konstitovalo Hilarovo a Frejkovo velké činoherní divadlo i „malé“ E. F. Burianovo divadlo především jako divadlo obrazu.

Doplňující literatura:

Braun, K. *Divadelní prostor*, Praha (AMU) 2001

Pražák, A. *Mezi (Stručná interpretace meziprostoru)*, Praha 2010

Vojtěchovský, M. / Vostrý, J. *Obraz a příběh (Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění)*, Praha 2008: 61–65 („Z ulice do pokoje“)

Vostrý, J. „Od podívané k obrazu. Italský vynález scénografie a směry evropského divadla“, *Disk 2* (prosinec 2002): 17–38 + *Disk 3* (březen 2003): 21–44

Vostrý, J. *Scénování a umění*, Praha 2020

Kontrolní otázky a náměty seminárních prací:

1. Co je to scéna?
2. Jaké dvě základní tendence se uplatňují při řešení scénického prostoru?
3. V čem se lišilo alžbětinské divadlo a italské divadlo téže doby?
4. Co to byla intermédia?
5. Co zakládá kukátkové jeviště?

SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH A ZDROJŮ:

obr. 1 vystoupení kočovných komediantů ve Francii kolem 1540, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751472025/>

obr. 2 Náčrt představení probíhajícího v divadle Labuť, Londýn 1596, zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Swan_cropped.png

obr. 3 Divadlo v Thoriku - před r. 500 př. Kr., zdroj: <https://www.theatre-architecture.eu/cs/db.html?searchResult=year&theatreId=353&detail=attachement>

obr. 4 Starověké divadlo v Epidauru, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751485428/>

obr. 5 Il teatro Greco-Romano v Tindari /Messina/: pohlednice z Edizioni Tornatore, Messina, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751485431>

obr. 6 schéma starořeckého divadla, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751485432/>

obr. 7 model starořeckého divadla, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751485434/>

obr. 8 malované dekorace z helenistické doby (periakty), zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751485436/>

obr. 9 Koloseum v Římě (Amphitheatrum Flavium), 1. st. , zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751485442/>

obr. 10 Pohled na scaenae frons římského divadla v Orange, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751485497>

obr. 11 Divadlo v Orange, Jižní Francie, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751485514/>

obr. 12 Andrea Palladio: Teatro Olimpico ve Vicenze, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751485515/>

obr. 13 Teatro Olimpico ve Vicenze: hlediště s orchestrou, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751485516/>

obr. 14 Mystérie ve Valenciennes 1547, zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Françoise_Foliot_-_La_Passion_à_Valenciennes_en_1547.jpg

obr. 15 rekonstrukce pašijové scény z roku 1583 v Lucernu, zdroj: <http://theaterhistoryonline.blogspot.com/2014/08/lucerne-passion-play.html>

obr. 16 Pieter Breughel ml., Vesnický trh na počest sv. Huberta a sv. Antonína; zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Pieter_Breughel_II_%28The_Younger%29_-_A_Village_Fair_%28Village_festival_in_Honour_of_Saint_Hubert_and_Saint_Anthony%29_-_Google_Art_Project.jpg

obr. 17 Pieter Breughel ml., Vesnický trh na počest sv. Huberta a sv. Antonína: detail s komediantským pódiem, zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Pieter_Breughel_II_%28The_Younger%29_-_A_Village_Fair_%28Village_festival_in_Honour_of_Saint_Hubert_and_Saint_Anthony%29_-_Google_Art_Project.jpg

obr. 18 Mystérie ve Valenciennes, zdroj: <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2020/07/Figura-1-1.jpg>

obr. 19 náčrt divadla Labuť z r. 1596, zdroj:https://cs.wikipedia.org/wiki/Alžbětinské_divadlo#/media/Soubor:The_Swan_cropped.png.

obr. 20 Teatro Olimpico ve Vicenze: scaenae frons s ulicemi, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486048>

obr. 21 Aleotti: Teatro Farnese v Parmě (1619–1628), zdroj:<https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486083/>

obr. 22 kopule florentského dómu, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486218/>

obr. 23 Baptisterium, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486247>

obr. 24 Leonardo da Vinci: skica Klanění tří králů (1481–1482), zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486701/>

obr. 25 Filippo Lippi: Adorace se sv. Josefem, sv. Jeronýmem, sv. Ilarionem a Maří Magdalenou (1453), zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Filippo_Lippi_-_Adoration_of_the_Child_-_WGA13245.jpg

obr. 26 terentiovské jeviště (z lyonského vydání Terentia 1493), zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486760/>

obr. 27 z benátského vydání Terentiova Kleštence 1561, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486762/>

obr. 28 Mona Lisa, zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa#/media/File:Mona_Lisa_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg.

obr. 29 Tintoretto 1518–1594): Poslední večeře, zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paintings_by_Tintoretto_in_Scuola_Grande_di_San_Rocco_-_Sala_superiore_-_The_Last_Supper.jpg

obr. 30 Raffael (1483–1520): Sňatek Panny Marie, zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Sňatek_Panny_Marie#/media/Soubor:Raffaello_-_Spozalizio_-_Web_Gallery_of_Art.jpg.

obr. 31 Sebastian Serlio - Della Scena Comica, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486780/>

obr. 32 Sebastiano Serlio: Komická scéna, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486781/>

obr. 33a, 33b: Sebastiano Serlio - Theater plan and elevation, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486782/> <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486783/>

obr. 34 Sebastiano Serlio: Tragická scéna, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486785/>

obr. 35 Sebastiano Serlio: Satyrská scéna, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486787/>

obr. 36 teatro Olimpico, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486048>

obr. 37 Tetro Olimpico, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486789/>

obr. 38 Aleotti: Teatro Farnese v Parmě (1619–1628), zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486083/>

obr. 39 Kulisové jeviště, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486791/>

obr. 40 Kulisové jeviště, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486792/>

obr. 41 Bernardo Buontalenti: Peklo (4. intermédium komedie Pellegrina), zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_pellegrina_1589_-_Intermedio_4_-_La_regione_de'_demoni_2.png

obr. 42 Bernardo Buontalenti: Harmonie sfér (1. intermédium komedie Pellegrina), zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harmony_of_the_Spheres_-_Carracci.jpg

obr. 43 Torelli: scéna ke Corneillově Andromedě (1648?), zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giacomo_Torelli_-_Cenario_para_Andromède_de_Corneille.jpg

obr. 44 Teatro Olimpico ve Vicenze, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751485516/>

obr. 45 Scamozzi: Teatro all'antica Sabbioneta, pohled z jeviště do hlediště, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486802/>

obr. 46 Scamozzi: Teatro all'antica Sabbioneta, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486802/>

obr. 47 Scamozzi: Teatro all'antica Sabbioneta, pohled z hlediště na jeviště, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486803/>

obr. 48 Scamozzi: Teatro all'antica Sabbioneta, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486804/>

obr. 49 Aleotti: Teatro Farnese, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486816/>

obr. 50 Kukátkové jeviště: scéna z Romea a Julie v divadle Drury Lane 1765, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751486829/>

obr. 51 Gianlorenzo Bernini - Extáze sv. Terezy (centrální část), zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ecstasy_of_St._Teresa_by_Bernini#/media/File:Estasi_di_Santa_Teresa.jpg

obr. 52 Gianlorenzo Bernini - Extáze sv. Terezy, zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/Ecstasy_of_St._Teresa_by_Bernini#/media/File:Cornaro_chapel_in_Santa_Maria_della_Vittoria_in_Rome_HDR.jpg

obr. 53 Gianlorenzo Bernini - Extáze sv. Terezy, zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/Ecstasy_of_Saint_Teresa#/media/File:Cornaro_chapel_in_Santa_Maria_della_Vittoria_in_Rome_HDR.jpg

obr. 54 Gianlorenzo Bernini - Extáze sv. Terezy, https://en.wikipedia.org/wiki/Ecstasy_of_Saint_Teresa#/media/File:Cornaro_SM_della_Vittoria.jpg

obr. 55 Berniniho sloupořadí na nám. sv. Petra v Římě https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rome_Saint_Peter%27s_Square_view_from_the_dome_of_Saint_Peter%27s_Basilica_3.jpg

obr. 56 John Osborne: Komik (SD 1958) režie Alfréd Radok, scéna Josef Svoboda, foto Archiv ND (autor Jaromír Svoboda), zdroj: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/fotografie/23165/inscenace/2690>

obr. 57 Romain Rolland: Hra o lásce a smrti (1964) režie Alfréd Radok, scéna Ladislav Vychodil, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751493402>

obr. 58 Lví král, Divadlo Lyceum, Londýn 1997, inscenace Julie Taymor, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751494212>

obr. 59 Lví král, Divadlo Lyceum, Londýn 1997, inscenace Julie Taymor, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751494214>

obr. 60 Lví král, Divadlo Lyceum, Londýn 1997, inscenace Julie Taymor, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751494217>

obr 61 Jean de La Fontaine, Bajky, Comédie Française 2007, režie Robert Wilson, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751494220>

obr 62 Jean de La Fontaine, Bajky, Comédie Française 2007, režie Robert Wilson, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751494224>

obr 63 Jean de La Fontaine, Bajky, Comédie Française 2007, režie Robert Wilson, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751494225>

obr 64 Jean de La Fontaine, Bajky, Comédie Française 2007, režie Robert Wilson, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751494227/>

obr 65 Robert Wilson: Edda, Norské národní divadlo Oslo 2017, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751494232>

obr 66 Kytice. Režie Skutr, scéna Jakub Kopecký, kostýmy Simona Rybáková. Národní divadlo v Praze 2019, zdroj: <https://www.pinterest.co.uk/pin/903042162751494236>



Oponenti: prof. MgA. Jan Burian
prof. PhDr. Miroslav Plešák

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 10. 6. 2021

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12,
118 00 Praha 1, IČ 61384984



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání

