

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra alternativního a loutkového divadla

Scénografie alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

FENOMÉN BÍLÉ: ÚLOHA BÍLÉ VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ A SCÉNOGRAFII

BcA. Petr Vítek

Vedoucí práce: Mgr. Andrea Králová, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Robert Smolík

Datum obhajoby: září 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

PRAHA, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Department of Alternative and Puppet Theatre

Stage Design in Alternative and Puppet Theatre

DIPLOMA'S THESIS

PHENOMENON OF WHITE: ROLE OF WHITE COLOR IN FINE ARTS AND SCENOGRAPHY

BcA. Petr Vitek

Thesis advisor: Mgr. Andrea Kralova, Ph.D.

Examiner: MgA. Robert Smolik

Date of thesis defence: september 2017

Academic title granted: MgA.

PRAGUE, 2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně
pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené
literatury a pramenů.

Praha dne 21. srpna 2017

Petr Víték

ANOTACE

Tato diplomová práce popisuje fenomén bílé barvy z hlediska kulturního kontextu západního světa. Hlavním tématem je hledání bílé barvy ve výtvarném umění a bílá v divadle jako výrazový a výtvarný prostředek. Zabývám se funkcí této barvy v divadle z pohledu, ze kterého se může vzhledem k divadelní konvenci jevit zcela nedivadelní, a přesto je v současné době hojně používána. Naopak v umění se bílá stala konvenční barvou pro galerijní prostor 20. století.

V praktické části práce reflektuji dva divadelní projekty, na kterých jsem se podílel v divadle DISK jako scénograf. V projektech hledám leitmotiv bílé barvy a zdali se dá mluvit o motivu, který utváří můj výtvarný rukopis.

KLÍČOVÁ SLOVA

bílá, bílá barva, světlo, light design, bílá scénografie, white cube, bílá v umění, black box, neutralita, prostor, nulový bod, horizont.

ANNOTATION

This diploma thesis describes the phenomenon of white color from the Western world's culture context point of view. The search for white color in fine arts and white color as an expression and an art tool in the theater is the main topic of this thesis. I play with functions of the color in the theater in a way it can appear completely non-theatrical due to the theatrical convention, and yet, it is still widely used nowadays. On the other hand, however, in art, white has become a conventional color in the gallery space of the 20th century.

In the practical part of the thesis, I reflect two theater projects, in which I participated as a scenographer in the DISK theater. I am looking for white leitmotifs in the projects and whether you can talk about the motive that represents my creative handwriting.

KEY WORDS

white, white colour, light, light design, white scenography, white cube, white in art, black box, space, neutrality, zero point, cyclorama.

»Děkuji všem pedagogům za podporu a péči během magisterského studia.

Děkuji také své rodině a přátelům, kteří mě podporují v mém snu věnovat se divadlu.«

ZAMYŠLENÍ

Jakou dobu vydrží desky diplomové práce,
která zkoumá fenomén bílé barvy,
bílé...

*»Nás by tak nejvíce vábilo,
natírat celý svět na bílo.
Motýla i jeho larvu,
milujeme bílou barvu.*

*Bílá, bílá, bílá, bílá,
komu by se nelíbila.
Bílá vrána, bílá noc,
bílá není nikdy moc.*

*Čmeláci, vy jste snad šílení,
okamžitě nechte bílení.
Kdo se někam neuchýlí,
za chvíličku bude bílý. «*

OBSAH

11

ÚVOD

14

I. – BÍLÁ

| | |
|------------------------------|----|
| I.1. – JAZYKOVÝ VÝZNAM | 14 |
| I.2. – SAKRÁLNÍ VÝZNAM | 14 |
| I.3. – PROFÁNNÍ VÝZNAM | 16 |
| I.4. – BÍLÁ V PŘÍRODĚ | 18 |

20

II. – EMPIRICKÉ VNÍMÁNÍ BÍLÉ

| | |
|--------------------------------------|----|
| II.1. – FORMALISTICKÁ DEFINICE | 20 |
| II.2. – ADITIVNÍ MÍCHÁNÍ | 21 |
| II.3. – SUBTRAKTIVNÍ MÍCHÁNÍ | 23 |
| II.4. – CHROMATIČNOST | 24 |
| II.5. – TĚPLOTA CHROMATIČNOSTI | 26 |
| II.6. – LOMENÁ BÍLÁ | 27 |

30

III. – BÍLÁ VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

| | |
|--|----|
| III.1. – BĚLOBA | 30 |
| III.2. – OBDOBÍ OLOVNATÉ BĚLOBY | 31 |
| III.3. – BÍLÁ VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ 20. STOLETÍ | 35 |
| III.3.1. – Suprematismus | 36 |
| III.3.2. – Hledání nulového bodu | 37 |
| III.3.3. – Skupina Zero | 41 |
| III.4. – NEUTRÁLNÍ PROSTOR V GALERII | 42 |

45

IV. – BÍLÁ V DIVADLE

| | |
|---|----|
| IV.1. – NEUTRÁLNÍ PROSTOR V DIVADLE | 45 |
| IV.1.1. – Black box | 47 |
| IV.1.2. – Inverze black boxu | 49 |
| IV.2. – BÍLÁ INVAZE DO ČERNÉHO PROSTORU | 50 |
| IV.2.1. – Podlaha | 50 |
| IV.2.2. – Wilsonův horizont | 52 |
| IV.2.3. – Svobodův horizont | 55 |
| IV.2.4. – Speciální efekty | 58 |
| IV.3. – BÍLÁ SCÉNOGRAFIE | 61 |

66

V. – REFLEXE PROJEKTŮ V DIVADLE DISK

| | |
|------------------------------------|----|
| V.1. – 2015: K SMRTI ŠŤASTNÍ | 66 |
| V.1.1. – Vize | 66 |
| V.1.2. – Role bílé ve scéně | 67 |
| V.1.3. – Zhodnocení | 69 |
| V.2. – 2016: KAMARÁDI | 71 |
| V.2.1. – Vize | 71 |
| V.2.2. – Role bílé ve scéně | 74 |
| V.2.3. – Zhodnocení | 76 |

78

ZÁVĚR

83

POUŽITÁ LITERATURA

87

PŘÍLOHA

| | |
|---------------------------------------|----|
| 01 – K SMRTI ŠŤASTNÍ FOTOGRAFIE | 88 |
| 02 – K SMRTI ŠŤASTNÍ VÝKRESY | 90 |
| 03 – KAMARÁDI FOTOGRAFIE | 92 |
| 04 – KAMARÁDI VÝKRESY | 94 |

ÚVOD

Než začnu psát — první slovo, větu. Hypnotizuji stránku textového editoru, je úplně prázdná, bliká na mě jen černý kurzor. Bílá obrazovka mě pálí do očí, ale nemohu z ní spustit myšlenky. Mohu vše, a proto váhám, jak začít psát o bílé.

Bílá — nejčistější a nejzářivější ze všech barev. Má specifické postavení vůči ostatním barvám, jako by byla zbavena barevného odstínu. Není 'kontaminována' ostatními barvami. Nebo úplně naopak. Bílá v podobě světla, která v sobě skrývá všechny barevné odstíny. Můžeme ji vnímat jako odraz ničeho a všeho zároveň. I když se často dává do kontrastu k černé, vytváří pro mě sama sobě protiklad. Je nevinně čistá, že nás něco nutí se jí dotýkat, a přesto se bojíme, abychom ji neušpinili. Je prázdná jako nepopsaný list, a přesto zatěžkaná mnoha kulturními významy.

Ve svých scénografických pracích, které vznikaly během mého studia na DAMU, hledám společné jmenovatele utvářející můj výrazový vizuální jazyk. Zprvu se nabízelo formulovat téma přes světlo, o kterém přemýšlím v nerozlučné dvojici se scénografickou hmotou. O světle v divadle, a nejen v něm, je napsáno mnoho knih. Jak se světlem pracuji, jsem popisoval v své bakalářské práci. Nakonec mé hledání tématu vyšlo z praktické scénografické práce v divadle DISK — inscenace *K smrti šťastní*¹ (KALD) a *Kamarádi*² (KČD). V prvním případě bílý domeček jako z amerického předměstí. V tom druhém bílá krajina v *Kamarádech*. Bílá ve scénografii, vše souhlasí. V této práci se snažím odkrýt, co mne k bílé poutá. Mám dojem, že mé nápady často vznikají pocitově, někdy je ani nedokážu smysluplně obhájit. Racionální vysvětlení počáteční intuice dorazí s opožděním a na některá vysvětlení 'nepodložených nápadů' ještě stále čekám. Možná přijdou během psaní této práce.

V I. kapitole se chci stručně věnovat bílé z hlediska jazykového a kulturního kontextu západního světa. Co bílá znamená z pohledu sakrálního a profánního světa a jak to vnímám já. Naše pocity z této barvy a samotného slova 'bílý' jsou podmíněny prostředím a přírodou, ve které se pohybujeme a žijeme. Kořeny spojené s vnímáním bílé jsou hluboké a propletené. Jak velké úsilí musíme vynaložit, abychom zakořeněné asociace s bílou barvou mohli relativizovat a změnit?

1 Kateřina Jandáčková: *K smrti šťastní* [inscenace]. Divadlo DISK: Katedra alternativního a loutkového divadla. Praha 2015. režie Kateřina Jandáčková

2 Barbora Hančilová, v úpravě Kristýny Kosové a Adama Svozila. *Kamarádi* [inscenace]. Divadlo DISK: Katedra činoherního divadla. Praha 2016. režie Kristýna Kosová a Adam Svozil

Ve II. kapitole budu zkoumat bílou z hlediska fyzikálních vlastností. Budu se věnovat čistě pragmatickému hledisku, jak bílá funguje. Je důležité odlišit dva různé pohledy na bílou. Bílá jako barva a bílá jako světlo. Definuji nejdůležitější základní pojmy, které s barvou a světlem souvisí. Popsané vlastnosti se budu snažit zařadit do kontextu osobních zkušeností se zkoumaným problémem.

Ve III. kapitole popíši bílou v kontextu výtvarného umění západního světa. Čerpat inspiraci v umění je pro mě hlavní. Vedli nás k tomu pedagogové na bakalářském oboru: Divadelní tvorba v netradičních prostorech. Listovat na Pinterestu obrázky vzniklých divadelních scénografií je určitě obohacující z hlediska studování, ale jako zdroj inspirace to je frustrující. Je to jako cesta po trajektorii pružiny. Máte pocit, že se někam posouváte, ale točíte se v kruhu. Nápodoba nápodoby. Vede to ke kopírování a uzavírání divadla do ulity. Při práci mne inspirují výtvarné instalace, fotografie, obrazy a architektura. Ale také hudba, film nebo móda. Ve stručném přehledu historie bílé ve výtvarném umění chci najít okamžiky, kdy určitý umělecký směr posunul kontext vnímání této barvy, což především kulminuje v moderním umění 20. století. Záměrem této kapitoly není popsat průřez celým výtvarným uměním, kde všude se objevuje bílá barva. Výběr uměleckých děl a samotných umělců je na bázi inspiračních zdrojů, které mě během studia ovlivnily a zaujaly. Zajímavé je též, jak bílá ovlivnila galerijní prostor 20. století. Budu se snažit odpovědět na otázku, proč se umění vystavuje v bílém prostoru – white cube a zdali má bílý prostor vlastnost být neutrální vůči vystavovanému umění.

Ve IV. kapitole se budu snažit najít odpověď na otázku, proč se stal divadelní konvencí černý prostor a zda je neutrální. Soustředit se přitom budu například na jeho srovnání s galerijní bílou kostkou. Dále bych se chtěl věnovat tomu, jaký význam má narušení této divadelní konvence. A to především ze tří úhlů pohledu: jak se černý prostor začne proměňovat, když vyměníme černou podlahu za bílou, či na zadní stěnu pověsíme bílé pozadí, nebo když prostor vyplníme bílou v podobě mlhy. Tyto tři transformace černého prostoru budu dokazovat na příkladech ze své praktické zkušenosti. Cílem kapitoly není pátrání po bílých scénografiích v historii divadla. Zajímá mě funkce bílé barvy z pohledu, že se může vzhledem k divadelní konvenci jevit zcela nedivadelní, a přesto je v současné době hojně používána.

V praktické části diplomové práce, které se věnuje V. kapitola, krátce budu reflektovat projekty, na kterých jsem se podílel v divadle DISK jako scénograf. V reflexích se budu snažit hledat leitmotiv bílé barvy a zdali se dá mluvit o motivu či dokonce stylu, který

mě charakterizuje a provází. Nechci na projekty nostalgicky vzpomínat a do detailu popisovat jejich genezi. Rád bych v reflexích popsal záchytné body, co udělat třeba příště lépe, ale také v čem mě daný projekt posunul. Jelikož jsou inscenace DISKu určeny pro širokou veřejnost, a tudíž také pro kritickou obec, uvedu úryvky z kritik, které vyšly na daná představení. Z rozdílné povahy obou projektů, které spojuje stejný prostor a moje participace, se budu také snažit porovnat jejich vzájemnou odlišnost a jak jsem k nim přistupoval já.

I. — BÍLÁ

I.1. — JAZYKOVÝ VÝZNAM

Primární význam výrazu 'bílý' je ve *Slovníku současné češtiny*³ vyložen takto: „[...] který má barvu sněhu, mléka ap.“ Toto přirovnání volí většina dalších slovníků. *Slovník spisovného jazyka českého*⁴ přirovnává pouze k čistému sněhu. Jako opozitum je uváděn výraz 'černý'. Další doplňující charakteristiky výrazu vychází ze všeobecně známých a snadno představitelných entit, jako je spojení bílé s papírem, křídou nebo květinami (sněžinka, lilie, kopretina), popřípadě se zvířaty (holubice, volavka, bílý čáp). Dále pak v přeneseném významu: bílé světlo — jasné, bílé vlasy — šedivé, bílý list — nepopsaný, bílá duše — nevinná, bílá paní — duch rodu, bílá vrána — řídký zjev, bílý jako stěna / zeď / křída / smrt — nezdravě bledý, bílí lidé — běloši, bíle oblečená dívka — čistě, bílá technika — elektrospotřebiče pro domácnost a další.

Slovníková zkratkovitost, domnívám se, velice přesně vystihuje, s čím si bílou barvu spojujeme. Jaké významy má v sobě zakódované, podmíněné kulturní a lingvistickou složkou. Bílá je pro mě klid a harmonie, snoubí se v ní řád i svoboda, něco vyššího. Je pro mě počátkem v tvorbě a někdy i výsledným klíčem.

Kenner v knize *Symbols a jejich skrytý význam* o bílé píše: „[...] že jako jediná barva viditelného spektra zahrnuje rovnoměrný výskyt světla, jas bez jakéhokoli odstínu. Je bez poskvrny, a stala se tedy silnou metaforou čistoty a dokonalosti.“⁵ Působí světle, lehce, vzdušně až nehmotně. V sakrálním myšlení je nositelem božského světla a nedotčenosti. Během historického vývoje se přenesla na celou řadu dalších konotací a významů.

I.2. — SAKRÁLNÍ VÝZNAM

Představme si bíle vykachlíčkovanou místnost. Vyvolává v nás pocity sterilní čistoty, chladu a možná jakéhosi odcizení a strachu. Nyní si vybavme například kostel svatého Jana Nepomuckého na Zelené hoře. Když odzdobíme Santiniho kostel od

3 Slovník současné češtiny. Brno: Lingea. [online] [cit. 10-07-2017].

Dostupné z: <http://www.nechybujete.cz/slovník-soucasne-cestiny/b%C3%ADlý?>

4 Slovník spisovného jazyka českého. [online] [cit. 10-07-2017]. Dostupné z: <http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=b%C3%ADlý&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>

5 KENNER, T. A. *Symbols a jejich skrytý význam*, s. 17

obrazů, zůstane monumentální, čistě bílá architektura gotizujícího baroka. Cítíme naši malost, a přesto nepopíratelnou důležitost bytí. Sem, na tento svět, patříme. Bílý prostor nás uchvacuje. Harmonický soulad světla a stínů v nás vyvolává odlišné dojmy než přísné rovnoběžky vykachlíčkované místnosti. V Santiniho architektuře je přítomno Boží světlo v jeho nehmatatelnosti.

Bílá v posvátném světě symbolizuje boží moudrost a pravdu. Tato barva odráží všechny paprsky světla, z ní pak vznikají základní barvy a další odstíny, které nám v plné škále nabízí příroda. „*Prorokové viděli Boha oděného do sněhobílého pláště a jeho bílé vlasy srovnatelné s barvou čisté vlny,*“⁶ popisuje Inman. Též v antice je atribut bílé přiřazen Diovi / Jupiterovi – vládci nebes a světla. Kněží Jupitera nosili bílá roucha. Bílá byla v antice též zasvěcena mrtvým a stala se barvou smutku. Podle antického historika Herodota už staří Egypťané zabalovali smrt do bílých prostěradel.⁷ Tato tradice pokračuje v antice a dále. Rituál symbolizuje jakési vítězství duše nad temnými silami. Též Kenner píše: „*Bílá je v četných kulturách barvou neštěstí a truchlení a na Západě je spojována s duchy a nezdravou bledostí.*“⁸

Představa ducha v bílém prostěradle, který straší říši živých. Toto pojetí je tak zatěžkáno patosem, že už nemůže být zobrazeno s vážnou tváří. Režisér a scénárista David Lowery ve svém nejnovějším filmu *A Ghost story* toto vizuální kliše revitalizuje. Duch v prostěradle, který funguje velmi dobře pro dětský kostým na Halloween, je zde myšlen s vážnou tváří a zasazen do reálného světa. Je to těžké popsat slovy, protože: „*Tento film*



OBRÁZEK 01 / Snímek z filmu: *A Ghost Story*, režie David Lowery (2017), foto Mongrel Media

6 INMAN, W. S. An Essay on Symbolic colours in antiquity – the middle ages – and modern times [online], s. 12; přeložil Petr Vítek

7 Tamtéž, s. 16; přeložil Petr Vítek

8 KENNER, T. A. Symboly a jejich skrytý význam, s. 17

je jako báseň, nelze vám ji převyprávět, musíte ji prožít,“ jak charakterizoval film režisér těsně před projekcí na filmovém festivalu v Karlových Varech. Elegická meditace o čase a duši zemřelého protagonisty, která je uvězněna ve smyčce časové dimenze. Duch nosí obyčejné prostěradlo s vystřiženými dírami na oči. Nejdříve nevěříte, smějete se a říkáte si, jak je to patetické. Je to vtipné a hořko-sladké. Ale postupně postavě a kostýmu ducha propadnete v celé jeho kráse. Je jakýmsi geniem místa ve svém bývalém domě, pro ostatní je neviditelný. Nemůže se od místa odpoutat, jelikož ho k domu váže nedořešená minulost s manželkou. Lowery pro mě fascinujícím a jednoduchým způsobem redefinoval vizuální symbol bílého ducha. V nařasené bavlněné látce s otvory na oči duch vyjadřuje celou škálu emocí. Z jeho očí jasně čteme smutek, zlost nebo když je duch šťastný.

Jistě, na druhém konci života znamená bílá tajemství, zahalení přízraků, také slabost a nedostatek životní energie. Ve východní kultuře je barvou smutku i ve významu svatebním, jak popisuje Inman: V Japonsku je sňatek považován za nevěstin začátek nového života. Umírá její dívčí bytí, aby ožilo to manželské. Postel snoubenců je orientována na sever, podobně jako lůžko mrtvého v márnici. Nevěsta má na sobě bílé pohřební roucho. Tento ceremoniál oznamuje rodičům odchod dcery z domova.⁹

Bílá je smrt, ale i holubice v podobě duše, která opouští naše tělo. Bílá v posvátném světě označuje obecnější princip dobra bojujícího proti temnému zlu. Zdá se, že křesťanství obnovuje symbol bílé v její původní čistotě. Ve středověku přešla na liturgická roucha duchovních představitelů v době oslav vzkříšení. Doposud nosí papež bílý hábit jako zástupce Ježíše Krista na zemi. Jako symbol nevinnosti a čistoty je bílá používána o svátcích Panny Marie, andělů, panen a vdov, všech, co netrpěli mučednickou smrtí.

I.3. — PROFÁNNÍ VÝZNAM

V*ezmi si čistou bílou košili,*“ říkala máma, když jsme šli v neděli na rodinnou procházku. Bílá košile je svátek a svátek znamená obléci se čistě. Aby zůstala košile bělostná, musíte vyvinout jisté úsilí. Není to jednoduché. Prát a bělit, poté usušit a vyžehlit. Ušpiněná či zažloutlá košile není reprezentativní. V bílé košili vypadá muž výjimečně a radostně, jako ženich. Naše svatební obřady jsou ve znamení této barvy. Nevěsta v bílém odkazuje na nevinnost a upřímnost. Bíle prostřená svatební

9 INMAN, W. S. An Essay on Symbolic colours in antiquity – the middle ages – and modern times [online], s. 17; přeložil Petr Vítek

tabule působí čistě a prostě. Naopak bílý doktorský plášť evokuje úplně jiné pocity, hygienu, sterilní čistotu. Nemocniční bakterie se samozřejmě zachytí na jakémkoli oblečení, ale na bílé je doslova vše vidět, což ještě více může posilovat strach pacientů z nemocničních plášťů. Tyto pláště rozhodně nepůsobí svátečně jako čistá bílá košile. Více evokují sterilní laboratorní prostředí či věci spojené s dezinfekcí.

„Vápno je dezinfekční prostředek, který byl kdysi házen do masových hrobů jako prevence proti šíření nemocí. Nemocnice používaly vápno na bílení stěn a brzo se z bílé barvy stal ekvivalent čistoty a sterility. Křesťanství přijalo očišťující status bílého světla například v severské architektuře kostelů. A v pozdější době industrializace, kdy bylo zformováno dogma zdravého a kulturního života, se bílá definitivně zakořenila v naší kultuře jako barva čistoty. Moderna též věřila, že otevřený a čistý prostor je tou nejlepší platformou pro vystavování uměleckých seberealizací. Představte si, kdyby vápno mělo třeba žlutou barvu, možná by se dnešní známá bílá kostka jmenovala žlutá,“¹⁰ píše výtvarný umělec Eliasson v krátké eseji o vnímání barev.

Tato úvaha je možná zjednodušující, protože bílá nebyla v minulých dobách jenom dezinfekční vápno, ale na jednoduchém příkladě ukazuje, jak je vnímání barvy podmíněno historickým kontextem a tento otisk v nás zůstává po staletí.

Bílá byla ještě donedávna spojována s antikou. Jednoduchá krása bílého mramoru dochovaných antických soch byla napodobována v renesanci, která v ní viděla vzor. Důvěra v běloskvoucí čistotu starověkého Řecka se nabalovala jako sněhová koule, renesance pomohla vyšlapat cestu pro harmonicky bílou architekturu klasicismu a dokonalost schovaná v bílé snad dodnes zůstává ekvivalentem antického umění. První náznaky, že sochy možná bílé nebyly, se začaly objevovat při archeologických vykopávkách již v 18. století. Archeolog **Johann Joachim Winckelmann** {* 1717; † 1768} se ale rozhodl, že sochy zůstanou pro lidstvo krásnější v bílé podobě. *„Čím bělejší tělo je, tím je tělo krásnější. Barva se podílí na kráse, ale krásná není. Barva by měla mít menší podíl na zhodnocování krásy, protože to není barva, ale struktura, která tvoří její podstatu,“¹¹* řekl Winckelmann. Teprve až laboratorní výzkumy 20. století ukázaly, jaká barviva se v antice nejspíš používala a jak vypadaly sochy v barvě.

V něčem s Winckelmannem musím souhlasit, díky jeho zametené historické stopě po barevných pigmentech antiky můžeme pozorovat sochu v její primární kráse. Pokud

10 ELIASSON, Olafur. 457 Words on colour. [online]. [cit. 15–07–2017]; přeložil Petr Vítek

11 GUREWITSCH, Matthew. True colors in: Smithsonian Magazine. [online]. [cit. 15–07–2017] Dostupné z: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/true-colors-17888/?c=y&page=1>; přeložil Petr Vítek

objektu vymažeme barvu a učiníme ho bílým, naše oči ho mohou prozkoumávat v jiných kvalitách. Můžeme se soustředit na tvar a strukturu předmětu. Na začátku 20. století byl prováděn psychologický test. „*Barva jako informační zdroj byla eliminována. Ve známém Stroopově experimentu je informace o barvě postavena do konfliktu ze sémantickou informací. A tato situace, kdy je informace nesená barvou zavádějící, je snad jediným případem, v němž barva identifikaci podnětu spíše brání, než pomáhá,*“¹² píše Šikl v knize *Zrakové vnímání*. Pohled na dochované běloskvoucí antické památky doposud šálí naše oči, ale i náš rozum. Stále to máme někde v hlavě historicky zakódováno a vymazat to lze jen těžko.

Barevností nehýřilo nejen umění antiky, dokonce i samotný význam slova 'bílý' měl rozšířené odstíny. Inman vysvětluje, že slovo bílý mělo v antice i přenesený význam. Řecky *leukos* – bílý, šťastný, bezstarostný, latinsky *candidus* – bílý, upřímný, šťastný. Římané označovali příznivé dny bílou křídou, ty špatné černým uhlem. V angličtině pochází slovo white z kořene wit, což znamenalo moudrost a bylo spojováno s druidy.¹³ Také v češtině najdeme podle *Českého etymologického slovníku* původ bílé u Keltů. Slovník označuje původ slova bílý „jako všeslovanský, respektive slova *bělb*, které má formou nejbližší asi ke keltskému *belos* 'světlý, zářivý'.“¹⁴

I.4. — BÍLÁ V PŘÍRODĚ

V experimentech z druhé poloviny 20. století se vědci zaměřili na zkoumání barevných kategorií a následně na rozpoznávání rozdílů mezi barvami. Ve sto deseti zkoumaných jazycích antropologové a lingvisté později (v roce 2005) zjistili, že je v nich možné nalézt od dvou do jedenácti základních barevných pojmů, informuje Šikl.¹⁵

Všechny jazyky obsahují slovo pro bílou a černou, přesnější by ale bylo tyto barvy pojmenovat výrazy 'světlý' a 'tmavý'. V jazycích, které rozlišují tři barvy, se v převážné většině objevuje označení barev černá, červená a bílá. Druhým protipólem je například jazyk Inuitů, jak tvrdí Eliasson, Eskymáci mají jedno slovo pro červenou, ale asi třicet slov pro různé odstíny bílé.¹⁶ Obyvatelé severských zemí, kde sníh pokrývá zem většinu roku, mají právě pro sníh několik názvů či slovních kategorií, které popisují různé kvality sněhu. Je zřejmé, že pojmenování barev vychází z přírody, která danou jazykovou

12 ŠIKL, Radovan. *Zrakové vnímání*, s. 84–85

13 INMAN, W. S. *An Essay on Symbolic colours in antiquity – the middle ages – and modern times* [online], s. 18; přeložil Petr Vítek

14 REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*, s. 79.

15 ŠIKL, Radovan. *Zrakové vnímání*, s. 91

16 ELIASSON, Olafur. *457 Words on colour*. [online]. [cit. 15–07–2017]; přeložil Petr Vítek

skupinu obyvatel obklopuje. Bílá se přitom v přírodě ve své nejčistější podobě vyskytuje poměrně vzácně.

Bílá evokuje nedotčenou, monotónní krajinu – zvlněné písky pouští, bílý písek pláží Karibiku nebo arktické krystalové ledovce a zmrzlou půdu. Polární blizzard dokáže eliminovat horizont a klame naše vnímání měřítka a hloubky. Odrazná vrstva sněhové přikrývky dokonale maže stíny plující oblohy a pohybujícího se slunce. Bílá evokuje mlhu, páru a vzduch a probouzí fantazii o prázdnotě a tichu.¹⁷

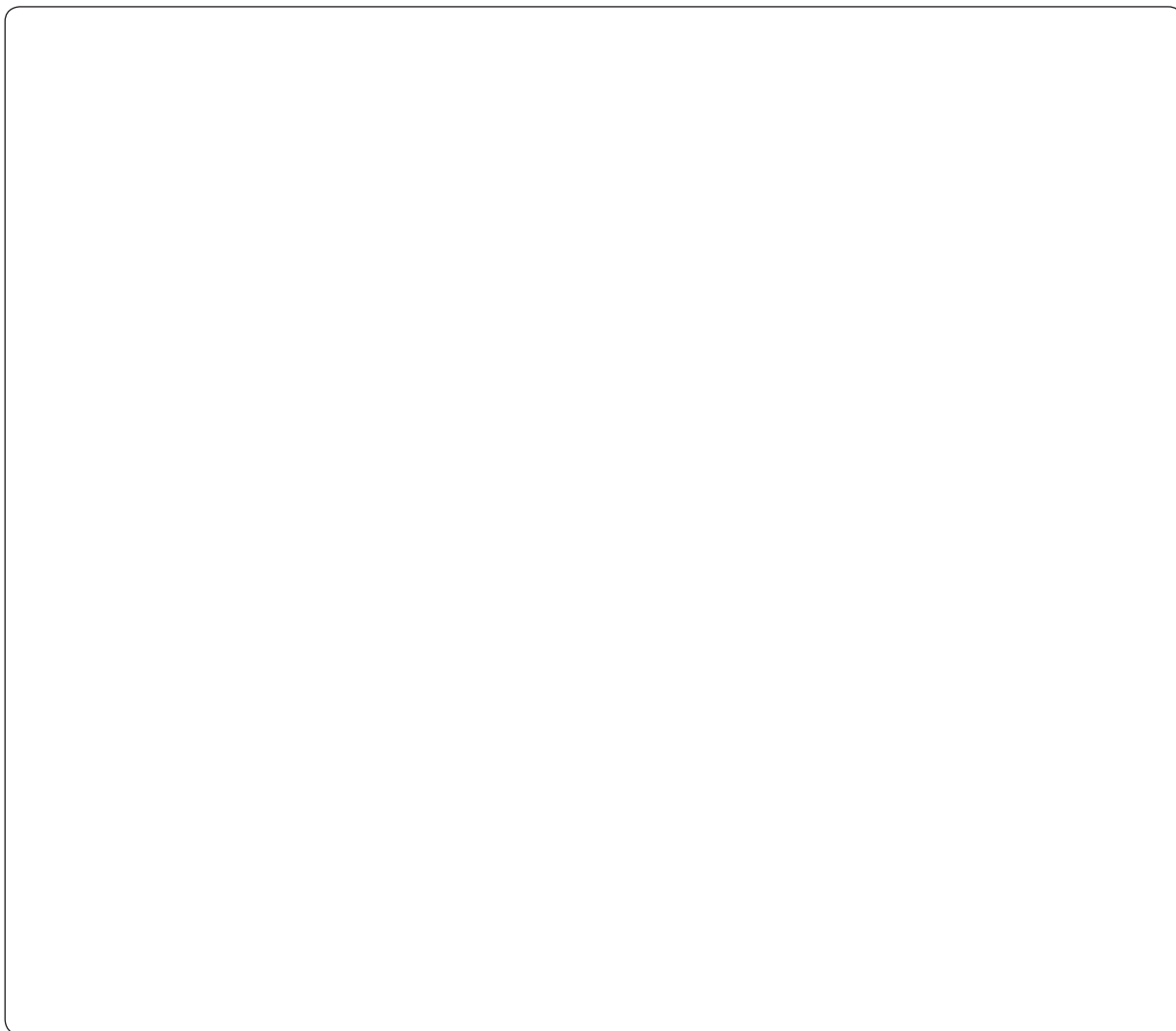
Čistě bílá se v přírodě vyskytuje ve specifické formě. Abychom odhalili její podstatu, musíme se ponořit do makroskopického světa. Dokažme to na zrníčku mořské hrubé soli. Když vezmeme jeden krystal do ruky, vidíme, že je čirý. Jak je možné, že plocha vysušených solných jezer, tvořených krystalky soli, působí bíle? Ve větším množství krystalů se světlo odráží všemi směry a nikdy nedopadne na podloží, na kterém sůl leží. To má za následek, že barva dna zůstává skryta, jelikož je světlo ve své podstatě bílé, jeví se tak i celá solná plocha. Čiré krystaly fungují jako difuzor, světlo se v nich rozptýlilo.

Díky tomuto jevu není bílá jenom sůl. Mnoho věcí, které v makroskopickém měřítku vnímáme jako bílé, je ve skutečnosti složené z malinkatých průhledných částic. Mraky jsou tvořeny částicemi bezbarvé vody visícími v bezbarvém vzduchu. Bílá pěna tvořená mořskými vlnami je jen divoká směs vody a vzduchu a ledové vločky tvoří sních. Cokoliv je v přírodě průhledné a dost malé na to, aby odráželo paprsky v malém měřítku, bude ve velkém měřítku vypadat bíle.

II. — EMPIRICKÉ VNÍMÁNÍ BÍLÉ

II.1. — FORMALISTICKÁ DEFINICE

„Bílý kancelářský papír musí splňovat kriteria pro kvalitní čtení, reprodukci a také možnost dlouhodobého uchovávání (nekyselý). Užívá se vždy rozměr A4 (210x297mm),“¹⁸ předepisuje nařízení papír, na kterém má být vytištěna tato diplomová práce.



19

18 MATHÉ, Ivo. Výnos rektora č. 4/2006. [online]. [cit. 08–07–2017]. Dostupné z: https://www.hamu.cz/knihovna/jak-psat-vysokoskolske-prace/vynos-rektora-c.4-2006?set_language=cs

19
BÍLÁ / WHITE
RGB (255; 255; 255)
CMYK (0; 0; 0; 0)
PANTONE 000C

20

II.2. — ADITIVNÍ MÍCHÁNÍ

Aditivní (nebo též součtové, přidávací) míchání barev je takový způsob míchání, kdy se jednotlivé složky barev sčítají a vytvářejí světlo o větší intenzitě. Výsledná intenzita barvy se rovná součtu intenzit jednotlivých složek. „*Součtové míchání je založeno na přidávání světelných paprsků různých vlnových délek k černé. [...] vychází z černé barvy, která reprezentuje stav, kdy nedochází k žádné emisi světla. Postupným rozsvěcováním (přičítáním) dostáváme barvu bílou,*“²⁰ popisuje Dannhoferová ve *Velké knize barev*.

„*Bělost je obvyklá barva světla,*“²¹ vyslovil **Isaac Newton** { * 1643; † 1727 } v dopise zahrnující jeho teorii o světle a barvách. K nejdůležitějšímu experimentu došlo, když umístil Newton za sebe dva trojúhelníkové skleněné hranoly, jež se spojovaly základnami. Zatímco první hranol, vrcholem vzhůru, rozložil bílé světlo na duhové spektrum, druhý, ten s vrcholem dolů, rozložené barvy sloučil zase zpátky. I když světlo prošlo sklem, nebylo znehodnoceno, ale vrátilo se ke své průzračnosti. Díky tomuto pokusu si Newton uvědomil, že barvy nejsou modifikací bílého světla, ale naopak jeho komponentami.

Na aditivním způsobu míchání barev je postaven barevný model RGB²². Model, který používají reflektory, monitory nebo projektory. Z podstaty součtového míchání dostaneme bílou barvu kombinací tří základních barev: červené, zelené a modré v plné intenzitě. Odtud definice bílé: RGB (255; 255; 255), kde číslo '255' reprezentuje maximální (100%) hodnotu vycházející z 8bitové počítačové architektury, kdy obrazové pixely svítí naplno. Analogicky je tedy černá definována takto: RGB (0; 0; 0), kdy jsou všechny tři pixely základních barev neaktivní – zhasnuté.

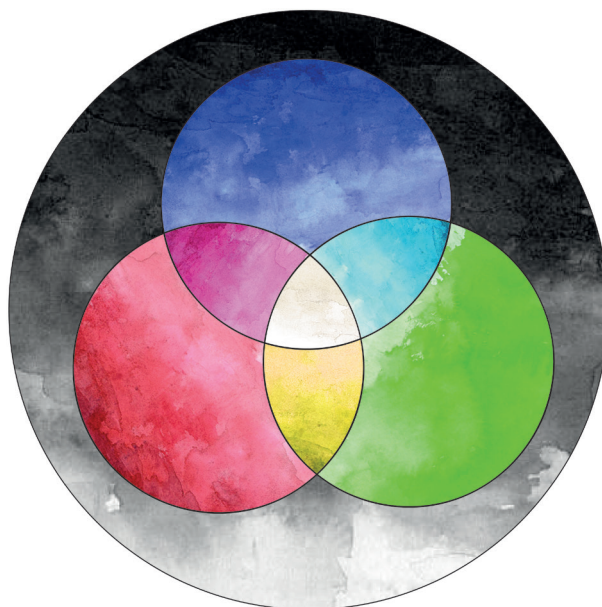
Minimalistického umělce **Dana Flavina** { * 1933; † 1996 } fascinovalo průmyslově vyráběné světlo – zářivka. Oslňující záře se rozlévala přímo ze zdroje, ze skleněné trubice pokryté luminoforem. Zářivka se pro něj stala artefaktem. Flavin odmítal zabývat se metafyzičností světla, bral ho takové, jaké je a díky tomu mohl vytvářet své ready-made instalace. Zářivky byly k dispozici v jakémkoliv elektroobchodě, oproti neonovým světélům, která se musela objednat na zakázku. Barevnost zářivkových trubic byla průmyslově daná: bílá, růžová, žlutá, modrá a zelená. Tento produkt měl jasné limity

20 DANNHOFEROVÁ, Jana. *Velká kniha barev: Kompletní průvodce pro grafiky, fotografy a designéry*, s. 90

21 NEWTON, Isaac. *Philosophical Transactions of the Royal Society*, No. 80. s. 3075-3087 [online]. [cit. 16–07–2017]. Dostupné z: <http://www.newtonproject.ox.ac.uk/view/texts/normalized/NATP00006>; přeložil Petr Vítek

22 RGB barevný model je aditivní barevný model, ve kterém je smícháno společně červené, zelené a modré světlo různými cestami k reprodukci obsáhlého pole barev. Název modelu pochází z počátečních písmen tří aditivních primárních barev – červené, zelené a modré.

nastavené z výroby. Zkombinováním všech barevných odstínů zářivek, které měl k dispozici, docílil překvapivého zjištění: barvy se mísí navzájem a opticky vytváří ambientní bílé světlo.²³ Ukázka aditivního míchání barev v moderním umění. „*Flavinova díla se díky užití světla a využití prostoru, do něhož jsou instalována (zářivkové trubice osvětlují okolní povrchové plochy nebo se v nich odrážejí), zdají téměř nehmatná, jako by nabyla stavu nezávislého na objektu samotném,*“²⁴ píše Dempseyová.



OBRÁZEK 02 / RGB – aditivní míchání barev

Princip RGB míchání barev zní z teoretického hlediska jednoduše, v praxi to je o trochu složitější. Barevné kanály jsem si vyzkoušel míchat v interaktivní výstavě *Trans/formace* v galerii Emila Filly, která se formou experimentů pokoušela rozsvítit zaprášené město Ústí nad Labem. V sádkartonové bílé kóji jsem nasměroval tři zafiltrované reflektory (červený, zelený a modrý) na vymodelovanou maketu města Ústí z cukrových kostek. Celkový ambient ale nebyl bílý, spíše narůžovělý. Je těžké dosáhnout čistě bílého světla, jelikož každý filtr propouští jinou intenzitu světla. Červený reflektor nejvíce, a proto se ve výsledném součtu prosadil růžový nádech. Dalším problémem jsou odstíny samotných barevných filtrů. Jaký odstín zelené z nabídky LEE filtrů je ten primárně zelený? Namíchat bílou pomocí primárních barev zafiltrovaných reflektorů nebo LED reflektorů je prakticky nemožné. Proto se barevný model RGB ve světelné technice rozšiřuje o další složku: na RGB(W) – white nebo RGB(Y) – yellow.

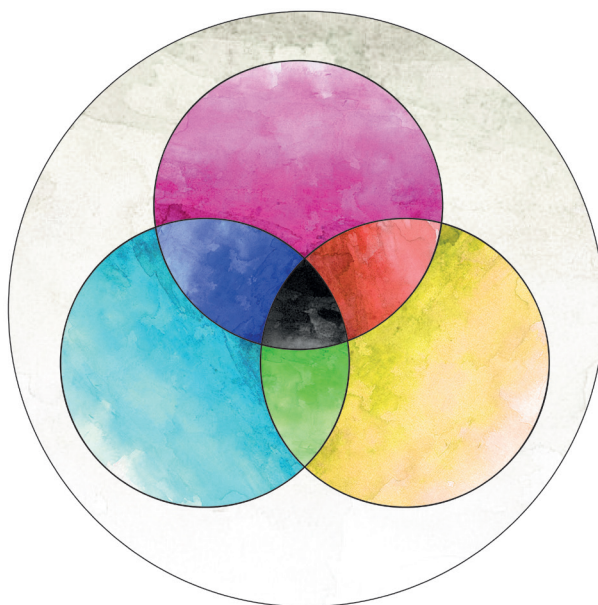
23 PAUL, Stella. *Chromophilia: The Story of Colour in Art*, s. 216

24 DEMPSEYOVÁ, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí*, s. 238

II.3. — SUBTRAKTIVNÍ MÍCHÁNÍ

Subtraktivní (odečtové) míchání barev je způsob míchání, kdy se s každou další přidanou barvou ubírá část původního světla. Subtraktivní míchání lze realizovat například za pomoci barevných filtrů poskládaných za sebou před jediný zdroj světla. Provedeme-li subtraktivní míchání například tak, že před reflektor vyzařující bílé světlo zařadíme modrý a žlutý filtr, dostaneme zelené světlo, kdežto při aditivním míchání modrého a žlutého světla dostaneme barvu bílou.

Typičtějším příkladem odečtového míchání je míchání barevných pigmentů, které popisuje Dannhoferová: „Subtraktivní míchání barev je založeno na odrazu světla. Každý barevný pigment pohlcuje určitou část dopadajícího světla – bílá barva světlo odráží, černá barva jej pohlcuje. Při odrazu světla dochází k postupnému odečítání barevných složek od bílého základu. [...] Platí, že čím více barevných pigmentů přidáme, tím více barev odečteme a tím tmavší výslednou barvu dostaneme.“²⁵



OBRÁZEK 03 / CMY – subtraktivní míchání barev

Na subtraktivním systému míchání barev je postaven barevný model CMYK²⁶. Všechny barvy se opět vytvářejí z kombinací tří základních barevných pigmentů: azurový, purpurový a žlutý (a přidavný černý) a ty slouží pro míchání ostatních barevných tónů.

25 DANNHOFEROVÁ, Jana. Velká kniha barev: Kompletní průvodce pro grafiky, fotografy a designéry, s. 92

26 CMYK je barevný model založený na subtraktivním míchání barev. CMYK se používá především u tiskařských technik, které barvy tvoří mícháním pigmentů (např. tiskárny). Model obsahuje čtyři základní barvy: azurovou (Cyan); purpurovou (Magenta); žlutou (Yellow); černou (Key). V ideálním případě by z definice subtraktivního míchání stačily pouze první tři barvy (model CMY). Ve skutečnosti však při použití reálných inkoustů vznikne barva tmavě hnědo-šedivá.

CMYK vychází z předpokladu, že bílý papír odráží světlo. Proto základní podmínka, která musí být splněna, je ta, že barva podkladu je bílá. Při tisku se na něj nanáší různobarevné inkousty, jejichž úkolem je snížit schopnost bílého pozadí odrážet dopadající paprsky. Analogicky z této vlastnosti vyplývá, že bílá je definována: CMYK (0; 0; 0; 0), všechny hodnoty jsou nulové, a tedy není přimíchán žádný barevný pigment. CMYK funguje velmi podobně jako práce s barvami v malířství. Začíná se malovat na čistě bílém plátně, na které se nanáší nové, další barvy. Subtraktivní barevné prostředí samo o sobě neemituje jako aditivní míchání barev, a proto potřebuje vnější zdroj bílého světla.

II.4. — CHROMATIČNOST

Bílá barva patří do podskupiny barev achromatických. Abychom definovali achromatičnost, musíme nejdříve vysvětlit, co je to chromatičnost, poté z ní vyloučíme barvy nechromatické. Chromatičnost je barevná jakost světla. Všechny barvy z barevného spektra světla můžeme označit za chromatické, též pestré. „*Mezi chromatické barvy,*“ jak píše Dannhoferová, „*nepatří černá, bílá a všechny odstíny šedé. Tyto barvy totiž nejsou obsaženy v barevném spektru, a proto se označují jako achromatické (nepestře), někdy také jako nebarvy.*“²⁷ Tyto nebarvy mají mezi barvami specifické postavení – jsou neutrální a dobře se kombinují s chromatickými barvami. Zajímavý protimluv, z této definice plyne, že bílá barva není barvou.

Achromatičnost je vlastnost jedné barvy, naopak monochromatičnost je charakteristika skupiny barev společné vlastnosti. Monochromatická paleta se skládá ze skupiny barev jednoho odstínu. Pokud se budeme soustředit na bílou, monochromatičností by byla právě skupina nebarev – plynulá škála od bílé přes stupně šedé až po černou. Typickým příkladem monochromatičnosti je černobílá fotografie. Existuje také monochromatické (monofrekvenční) světlo, které zužuje barevné spektrum. Výsledkem je, že tento světelný zdroj 'odbarví' okolní prostředí a výsledný obraz vnímáme téměř jako jednobarevný, monochromatický.

Projekt výtvarného umělce **Olafura Eliassona** (* 1967), který byl věnovaný počasí v Londýnské galerii *Tate Modern*, obsahoval obří slunce, ve kterém bylo nainstalováno 200 monofrekvenčních světél, nízkotlakové sodíkové výbojky stejného typu, jaké se používají v pouličním osvětlení, vydávají velmi úzký pruh žlutého světla.²⁸ Celá hala s

27 DANNHOFEROVÁ, Jana. Velká kniha barev: Kompletní průvodce pro grafiky, fotografy a designéry, s. 79

28 MORAN, Nick. Světelný design, s. 63

návštěvníky byla žluto—černá, ostatní barvy zmizely. Vizuální pole okolo slunce se ponořilo do duotonní krajiny. Experiment s nízkotlakovou výbojkou využívá umělec již mnohem dříve. O tomto experimentu píše krátkou esej *457 Words on color*, je o relativitě vnímání (bílě) barvy. „V mé práci *'Místnost pro jednu barvu'* opravdu vidíme pouze jednu barvu. [...] Výsledkem je, že všechny barvy v místnosti jsou obsáhnuty ve žlutém spektru. Jako černobílý obraz zahrnující škálu šedých odstínů. Tento žlutý prostor modifikuje zelený svetr a fialové boty do monochromního pole nekonečných odstínů mezi žlutou a černou.“²⁹



OBRÁZEK 04 / Olafur Eliasson, Room for one colour (1997), foto Anders Sune Berg

Podobného efektu jsem chtěl docílit v inscenaci *Kamarádi*, scénář má několik časových rovin, které mezi sebou přepínají v rychlém tempu a je komplikované se v nich orientovat. Tyto časové vrstvy mají počáteční bod v jedné události — smrti kamaráda Jakuba. Od té se odvíjí čas celé hry, před smrtí a po smrti. Pasáže, které se věnují vzpomínkám na zesnulého Jakuba, jsem chtěl vyřešit monochromatickou výbojkou, podobné té Eliassonově. Všechny barevné odstíny kostýmů by rázem vybledly, postavy by se ocitly v černobílé fotografii — ve vzpomínce na Jakuba. Vnímání barev je relativní v závislosti na získaných zkušenostech, stejně jako vybavování si minulosti z naší paměti. Některé informace z minulosti si idealizujeme nebo je odstupem času vidíme v lepším světle. Nevýhodou se stal samotný princip výbojky, její rozsvěcování trvá dlouhou dobu a navíc by se celý prostor ponořil do žlutých odstínů, což bylo pro mě, ve scénografii postavené na bílé, nežádoucí.

29 ELIASSON, Olafur. 457 Words on colour [online]. [cit. 20—07—2017]; přeložil Petr Víték

II.5. — TEPLOTA CHROMATIČNOSTI

Když posvítím svou lampičkou na bílou stěnu a poté zvýším jas lampy, bezpochybně bychom tento efekt popsali jako změnu intenzity jasu – určitě ne jako změnu barevnosti stěny. Aniž bychom o tom přemýšleli, přisuzujeme efekt této změny její příčině prostřednictvím jakéhosi reprezentativního vnímání, které filtruje a ovládá naši schopnost citu pro barvy,³⁰ popisuje Eliasson adaptaci na rozdílné barevné odstíny bílé barvy.

Ne každé bílé světlo je stejné. Sluneční světlo je například jiné, v závislosti na dni, roku, zeměpisné šířce nebo počasí. Světlo obyčejné žárovky se liší od bílého reflektoru, nebo dokonce od chladného světla zářivky. Okem to těžce rozeznáme, jelikož vidíme, na rozdíl od fotografických přístrojů, relativní barvy. Lidské oko se dokáže adaptovat i na obraz silně ovlivněný barevným světlem. Máme jakousi barevnou paměť, jak má bílá vypadat. Rozdíl poznáme porovnáním, když vidíme dva světelné zdroje různé teploty vedle sebe. Tento jev nazýváme barevná teplota, též teplota chromatičnosti.³¹

„Podíl barvy neboli vlnové délky světla vyzařovaného absolutně černým tělesem je závislý na teplotě tohoto tělesa. Tak vzniká škála bílého světla vyzařovaného tělesy různé teploty, popisovaná jako [teplotní] chromatičnost a měřená ve stupních Kelvina,“³² píše Moran. Zjednodušeně řečeno, teplejší odstíny bílé mají nejnižší stupně Kelvina, například světlo svíčky je na této stupnici těsně pod 1200 K. LED zdroje se pohybují ve škále 6500–9500 K a jasně modrá obloha v 12000–18000 K.

Náš mozek reaguje na vnímání bílé relativně v závislosti na kontextu okolí. Barevná teplota je propojena s naším biologickým rytmem. *„Namodralé studené světlo má v noci dva různé negativní dopady: unavuje oči, protože je hodně ostré a kontrastuje s barvou okolí, a zároveň neunavuje mozek. Bylo totiž dokázáno, že bílé světlo blokuje vylučování melatoninu, hormonu zodpovědného za řízení denních rytmů v těle.“³³* Proto platí, že teplejší světlo (oheň, svíčka, žárovka) je spojováno s příjemnou noční atmosférou, naopak studené světlo zářivky a LED zdrojů je sterilní a vypadá více uměle. Způsobuje nepřírozený vzhled barvy pleti a emocionálně působí odcizeným dojmem.

30 ELIASSON, Olafur. 457 Words on colour [online]. [cit. 20–07–2017]; přeložil Petr Vítek

31 MORAN, Nick. Světelný design, s. 14

32 Tamtéž, s. 31

33 KRČMÁŘ, Petr. Ohřejte studené světlo svého monitoru a šetřete oči. In: Root.cz [online]. [cit. 18–07–2017]. Dostupné z: <https://www.root.cz/clanky/ohrejte-studene-svetlo-sveho-monitoru-a-setrete-oci/>

Trend, který v divadle za poslední léta vnímám, je používání světelného filtru 201³⁴ téměř do všech reflektorů, které dřív svítily nezafiltrovány. Posunula se teplota chromatičnosti ke studenější škále? Bílé světlo s filtrem 201 nějak pro mě působí přirozeněji než bez filtru. Přibližuje se více k náladě denního světla. Tato bílá je pro mě počáteční, neutrální bod ve stavbě light designu. Od něj odvíjím teplejší či studenější nálady, rozdíl je ale relativní a pocitový. Divák stále vnímá bílé světlo. Aby byl rozdíl oku postřehnutelný, je nutné pracovat se světelnou dramaturgií.

V inscenaci *K smrti šťastní* jsem light plán společně se Šimonem Kočím postavil na kontrastu studeného a teplého bílého světla. Polovina kontra světla byla v teplejším tónu, druhá ve studeném – analogicky byla rozdělena na vrchní a spodní část boční světla (průvany). Koncept vycházel přímo ze scénografie rozpůleného domu. Jeden pokoj představovala světle modře vykachlíčkováná kuchyň se zářivkou na pantografu místo lustru. Druhá půlka byla ložnice s dřevěným obložením v teplých tónech a naddimenzovanou žárovkou s Edisonovým vláknem. Light design působil pestrobarevně, i přesto, že jsme nevyužívali žádné jiné barevné odstíny (kromě UV efektových scén). Pomocí odlišných kontrastů bylo možné pouze bílým světlem vymodelovat sluncem zalitý svatební den Růženky, nebo tajemnou noc, kdy se za svitu studeného měsíce setkává vlk s Karkulkou. Díky interiérovým světlům šlo navodit intimní atmosféru předčítání pohádek v pološeru žárovky, nebo chlad sněhové vánice pomocí zářivky na pantografu a studeného světla z lednice. Diváka jsme navedli vnímat nuance v teplotě bílé barvy, jelikož viděl oba zdroje – studené a teplé – svítit zároveň. Například z bočních 'průvanů', kdy se na profilu herce vykreslil gradient od studené k teplé bílé. A za druhé, sledem po sobě jdoucích scén, které skokem či krátkým prolnutím vystřídaly studený tón za teplý, mohl divák tuto světelnou změnu stihnout porovnat s tou předešlou.

II.6. — LOMENÁ BÍLÁ

Naše osobní zkušenost s barvami je zpravidla spojena s pojmenováním barev, s názvy barevných kategorií. Ve slovníku nebo i v žargonu nalezneme obrovské množství slov a slovních spojení popisujících barevný odstín. [...] Naprostá většina z nich ovšem zachycuje pouze drobné nuanční rozdíly a jejich použití se omezuje na zcela specifické situace s vysokými nároky na rozlišení,³⁵ popisuje Šikl. Jak bylo zmíněno, Inuité mají pro bílou barvu více slov, čeština vlastně v dnešní podobě také. Sněhobílá – polární bílá

34 LEE filtr 201 způsobí jemnou korekci reflektoru do studenějšího odstínu bílé

35 ŠIKL, Radovan. Zrakové vnímání, s. 90–91

– titanově bílá – zinkově bílá – krémová – béžová – smetanová – šampaň – skořápkově bílá – barva slonové kosti – perleťová – sražená bílá – bílá káva – alabastr. Některé názvy odstínů, které jsem v souvislosti s bílou slyšel. Lomená bílá je bílá barva, která je lehce zbarvená do tónů žluté, modré, hnědé a další. Paralela mezi teplotní chromatičností a jednotlivými odstíny bílé v pigmentech z běžného života je nasnadě. Jak se ale vyznat v padesáti odstínech bílé?



OBRÁZEK 05 / Olafur Eliasson,
Your relativity of white (2006), foto Jens Ziehe

Jak vnímáme odstíny jedné barvy testuje opět Olafur Eliasson v experimentu *Your relativity of white*, kde vedle sebe vystavuje skleněné lahvičky naplněné různými bílými pigmenty v celkovém počtu sedmašedesát. Osamocený prášek v lahvičce vnímáme jako bílý, ale v kontextu dalších jsme nuceni zjemnit své pozorování a začít vnímat rozdíly, které jsou jinak nepostřehnutelné.

V roce 1963 firemní společnost *Pantone* zavedla do grafického průmyslu systém pro výběr, určování a kontrolu barev. Původní koncept *Pantone Matching*

System je dnes největším komunikačním systémem barev. Na začátku byl vzorník 504 barev, dnes obsahuje 1600 přímých barev. Nejen v tiskařském průmyslu najdou *Pantone* barvy své využití. Speciální vzorníky existují i pro módní a interiérový design. Zde má každý *Pantone* odstín svůj specifický název. Uvádím zde některé firmou definované bílé odstíny. Bright white (zářivě bílá) – pristine (nedotčená) – whisper white (šeptaná bílá) – nebo názvy inspirované přírodou – brilliant white (brilantově bílá) – egret (barva volavky) – snow white (sněhobílá) – white allysum (tařinkově bílá) – cloud dancer (oblačový tanečník) – star white (hvězdná bílá), či názvy odvozené od známých potravin: coconut milk (kokosové mléko) – cannoli white – marshmallow.³⁶

Jako by se opakovala historie s podivnými názvy pro barvy, kterými se pojmenovávaly barvy v období rokoka na francouzském dvoře. Prapodivné slovní kombinace také vymýšlel Ludvík XVI.: Pařížské bláto – husí trus – mladá blecha – bleší břicho v horečce

36 Bílé odstíny PANTONE [online]. [cit. 19–07–2017]. Dostupné z: <https://www.pantone.com/color-finder?q=white>

z mléka. Stačilo nosit tuto barvu a měli jste zaručené štěstí u dvora, píše Kybalová.³⁷ Dnes neudává barevný trend panovník, ale firma *Pantone*, která vyhlašuje barvu roku. Tato barva pak ovlivňuje celý designový a módní svět. Bílý odstín bohužel doposud nevyhrál. Možná jeho čas ještě nepřišel.

Jako scénograf řeším problém, jak pro výrobu v dílnách nejlépe specifikovat požadovaný barevný odstín. Je to relativní, v grafickém počítačovém programu se barva zobrazuje jinak než v tiskárně a slovní definice barvy je velice přibližný pojem. „*Chci krémově bílou,*“ vynesu požadavek v dílnách. Pod touto barvou si každý z nás představí maličko odlišný odstín. Je proto vhodné, aby scénograf vlastnil normovaný vzorník barev³⁸, tím se snadněji a efektivněji domluvíme s malíři dekorace. I tak to nekončí, záleží v jakém světle se na odstín díváme. Malíři mi vždy říkají: „*Pane výtvarníku, chcete to opravdu bílé? A nemáme to rovnou natřít šedou? Bílá bude na jevišti ve světlech svítit a pak budete chtít, abychom to přetřeli.*“

37 KYBALOVÁ, Ludmila. Barok a rokoko - dějiny odívání, s. 157

38 Není nutné mít vzorník Pantone, existují i jiné barevné standardy pro stupnici barevných odstínů. Například vzorníky RAL nebo NCS (Natural Color System).

III. — BÍLÁ VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

III.1. — BĚLOBA

Dříve se pro malířské účely používaly výlučně barvy, které se nacházely v přírodě buď volně, nebo ve formě minerálů. Pigmenty³⁹ se z nich získávaly drcením, mletím a proséváním. Některé z těchto pigmentů byly příliš vzácné nebo nestálé, a proto je postupně vytlačily pigmenty syntetické.

Běloba je obecné označení pro bílý pigment. Přírodní bílý pigment se nejběžněji vyráběl z křída, která je speciálním druhem vápence. Jedná se o uhličitán vápenatý organického původu. O tom se můžeme jednoduše přesvědčit při velkém zvětšení vzorku pod mikroskopem. Hornina obsahuje rozložené vápencové schránky mořských mikroorganismů, které se postupem času usazovaly na dně moře. Křída je zřejmě první druh bílého pigmentu, který používali prehistoričtí malíři z období paleolitu. „*Jako první pigmenty posloužily běžně dostupné přírodní organické a anorganické látky. Nejstarší barevná škála nebyla příliš bohatá, obsahovala pouze křída (tj. běloby), sazové černé a přírodní červené nebo žluté hlínky,*“⁴⁰ popisují skripta *Užitá malby*. Na jeskynních malbách se výskyt bílé barvy objevuje jako podklad pro výjev, ale také jako akcent nejsvětlejších částí nakresleného zvířete. Školní křída, jak ji známe v nynější formě hranatého špalíku, se dnes vyrábí převážně ze sádrovce⁴¹.

Namletá křída možná nebude nejodolnějším a nejvhodnějším bílým pigmentem, kterým by chtěl starověký umělec zvěčnit své výjevy. To nám jednoduše dokazují opršené dětské kresby na hřištích, které byly počmárané školními křídami. „*Krycí mohutnost křída je tak nepatrná, že jí lze použít jako běloby jen pro kvaš a nástěnnou malbu pokojovou. Je-li utřena s olejem, téměř nekryje, je poloprůhledná a ani při větším množství oleje není natolik tekutá, aby ji bylo možno zpracovat štětcem. Od začátku středověku se křída často používala pro přípravu podkladů na deskových obrazech,*“⁴² vysvětluje Slánský.

39 Pigment je pevný materiál ve formě malých oddělených částic, existujících krystalických strukturách. Jsou to tuhé látky výrazné barevnosti a neproměnných charakteristických optických vlastností. Společnou vlastností všech pigmentů (přírodních i syntetických) je jejich nerozpustnost v olejích, v organických rozpouštědlech a ve vodě.

40 SPŠKS Hořice. Užitá malba, technologie [online]. [cit. 02–07–2017], s. 18

41 Označení pro pigment z mletého sádrovce je alabastrová běloba. Podobně jako křída má také malou krycí schopnost. Podklady deskových obrazů se z něho připravovaly již v egyptském a římském malířství.

42 SLÁNSKÝ, Bohuslav. Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál, s. 33

Pamatuji si, že jsme lehce smazatelnou křídou z dětství vyměnili v pubertě za běloskvoucí vápno a malířskou štětku. Filopojakubská noc, těsně před svítáním, patřila obcházení ulic s partou kamarádů a psaní trefných hesel o nepopulárních spolužácích na chodník, kde bydleli. Prvomájové ráno se pak hemžilo zády matek, které drhly pomalované chodničky, protože nic netušící synáčci vespávali do oběda. Byly to takové nevinné bílé pravdy, které brzy zmizely jako dětské čmáranice po dešti.

III.2. — OBDOBÍ OLOVNATÉ BĚLOBY

Přírodní bílé pigmenty, jako je křída, sádrovec, vápenec či bílá hlínka, mají své limity. Nejen v malé odolnosti vůči odstranění, ale hlavně ve slabé krycí schopnosti. Proto lidé začali hledat alternativu v syntetickém světě. V minulosti se v malířství používalo několik bílých pigmentů různého chemického původu. Olovnatá běloba zaujímá v celém vývoji malby od antiky až hluboko do 19. století hlavní postavení – to je více než 2000 let vývoje výtvarného umění. Jedná se o směs uhličitanu olovnatého a hydroxidu olovnatého. Ideální poměr těchto dvou složek pro uměleckou tvorbu se nazývá kremžská běloba. Pigment má velkou kryvost a měkkou texturu.⁴³

Obrazů starých mistrů, kde hraje bílá barva důležitou roli, je nespočet. A věnovat se tomuto období je na samostatnou práci. Jak jsem již psal v předešlé kapitole, v paměti máme zarytou mylnou představu o bílé antice. Olovnatou bělobu jistě používali, což dokazují dochované dokumenty.

„Výrobu olovnaté běloby působením octových par na olovené destičky popsal ve 4. století před n. l. Theophrastos, v 1. století n. l. Plinius a Vitruvius. Od středověku je její výroba uvedena ve větším počtu technických spisů. Ze všech těchto záznamů vyplývá, že se výrobní proces minulých dob celkem nelišil od novodobých způsobů holandského a kremžského.“⁴⁴

Jako o antice, podobné zkreslené potuchy panují také o středověkém umění, jak píše Umberto Eco: *„Ještě dnes řada lidí pod vlivem vžitě představy o 'dobách temna' pohlíží na středověk jako na 'obskurní' epochu, a to i co se týče barevnosti.“⁴⁵* Barva ve středověku hrála významnou roli v postavení ve společnosti. Bohatí se oblékali těmi nejvzácnějšími barvami, které se získávaly velice složitými chemickými procesy, takže již proto byly symbolem bohatství. Středověk doslova zářil čistými barvami, což můžeme

43 SLÁNSKÝ, Bohuslav. Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál, s. 28–29

44 Tamtéž, s. 30

45 ECO, Umberto. Dějiny krásy, s. 99

pozorovat na středověkých miniaturách. „*Na miniaturách, malovaných ve zšeřelých místnostech jen slabě osvětlovaných jediným oknem, [nás] ohromuje to, že jsou plné světla, dokonce jakési zvláštní luminozity, již je dosaženo používáním čistých barev bez odstínů,*“⁴⁶ píše Eco.

Na sakrálních obrazech je bílá barvou Boha, nebes a andělů. Vychází to z ideje bílého Božího světla, které přichází z nebe a je všudypřítomné. Zatímco na barokních obrazech jsou objekty světlem zasaženy zvenčí a jsou, hlavně díky modelování objemů světlem, vytvářeny jasné a temné kontrasty. „*U středověkých iluminací se zdá, jako by zdrojem světla byly přímo zobrazované objekty. Září samy o sobě,*“⁴⁷ popisuje Eco. Bůh je světlo a tato myšlenka vrcholí v architektuře baroka, jehož interiér byl převážně bílý. Klenbu tvaruje hra světla a stínu.

Na obrazech se světskou tématikou nosí bílou barvu převážně vdovy jako výraz smutku po ztrátě manžela nebo panny pro svoji čistotu, což je jakási symbolická rovina, jak lze bílou na obrazech číst – podobně jako bílé Boží světlo na obrazech s náboženskou tématikou. Princip používání bílé barvy ukážu na obrazech prerafaelitů⁴⁸. Viktoriánský člověk se totiž v symbolice barev, a nejen barev, perfektně orientoval.



OBRÁZEK 06 / Sir John Everett Millais, Ofélie (1851–52)

46 ECO, Umberto. Dějiny krásy, s. 99

47 Tamtéž, s. 100

48 Prerafaelité vystupovali proti tomu, co nazývali frivolním uměním té doby, proti viktoriánskému pokrytectví společnosti i zkostnatělému systému výuky umění. Ve svých naukách věřili, že jediné opravdové a čisté umění pocházelo z 15. století, z období než začal tvořit italský malíř Rafael, jehož považovali za vzor mechanické neautentičnosti (odtud jméno prerafaelitě). Doufali, že skrze své umění přivedou anglické umění zpět k přírodě a čistému pojetí skutečnosti.

Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smer_list.php?smer_id=103

Smutek a neposkvrněnost, vyjádřené symbolicky bílými odstíny, se pro mě setkává v obraze *Ofélie* prerafaelity **Johna Everetta Millaise** {* 1829; † 1896}. Smutek panny vyjadřují stříbrem vyšívané bílé šaty, které tonoucí Ofélii nadnáší jako vílu. Je přímo zaplavena romantizující divokou přírodou, kde tu a tam prosvítají bílé květy sasaneček. Bratrstvo prerafaelitů hledalo možnosti, jak dosáhnout nebývalé jasnosti ve svých obrazech, aby mohli na plátno zachytit samotné světlo a intenzitu jasných tónů přírody.

Při pokusu o oživení malby vrcholného středověku z patnáctého století nemalovali prerafaelité na tmavý podklad. Využívali základní jas bílého plátna. Vyvinuli techniku, kdy slabé vrstvy lazury nanášeli na ještě mokré, bílé pozadí v naději, že zachovají průhlednost a jas barev.⁴⁹

V té druhé, realistické a fyzické rovině je bílá nositelem světla a jasu. Světlo vyjádřené odstíny bílé barvy v technice zvané šerosvit⁵⁰ akcentuje hlavní námět, který vystupuje z tmavého pozadí. Přesto, že šerosvit vrcholil v manýristickém období, práce s redukovanou barevnou škálou a nuancemi odstínů 'barvy světla' zajímala bohémského malíře z pozdějšího období, též spřáteleného s prerafaelity. Více ale než čerpání z techniky šerosvitu ho inspirovala potlumená tonalita japonských dřevorytů. **James McNeill Whistler** {* 1834; † 1903} podle mne otevírá v malířství téma bílé v novém kontextu.

*„Máme tu bojovného umělce jménem Whistler,
kterému se rázem zježí chlupy:
S tubou olovnaté běloby
a beranidlem na hlavě,
neobejde se ani bez jediného.“⁵¹*

Touto jednoduchou básničkou charakterizoval prerafaelita **Dante Gabriel Rossetti** {* 1828; † 1882} svého dobrého přítele Whistlera. Podobně jako jeho rebelantství byla zřejmě olovnatá běloba pro Whistlera taktéž charakteristická, jinak by se do rýmovačky nedostala. Nejvýraznější práci s bílou plochou spatřuji nepopíratelně v triptychu obrazů:

49 1800–1907 Průmyslová revoluce (16/48) Sir John Everett Millais, 1851–52. [online video] [cit. 26–07–2017]. Dostupné z: <https://khanovaskola.cz/video/13/108/1424-sir-john-everett-millais-ofelie-1851-52>

50 Šerosvit (Chiaroscuro) značí techniku užívanou v různých odvětvích umění, zejména v malířství, fotografii, ale i ve filmech a architektuře. Pracuje se hrou a vysokým kontrastem světla a stínů, modelování pomocí světla. Má za úkol vnášet do díla tajemnou atmosféru. Zobrazené objekty jsou nasvíceny nevelkým zdrojem světla, které nejčastěji osvětluje zátiší, aranžmá či obličejové postav. Technika vznikla v 15. století v Itálii, plně se rozvinula až v 16. století v období manýrismu a baroka.

51 ROSSINETTI, Dante. Soukromí mistrovského díla, Whistlerova matka. BBC 2006. [filmový dokument]

Symfonie v bílém, No. 1: Bílá dívka; Symfonie v bílém, No. 2: Malá bílá dívka a Symfonie v bílém, No. 3. Jak můžeme číst, barvu zde tematizuje přímo v názvu díla.



OBRÁZEK 07 / James McNeill Whistler, *Symfonie v bílém, No. 1: Bílá dívka* (1861–62)

V dokumentu BBC o Whistlerově matce, mě zaujalo právě toto dílo: Obraz *Bílá dívka* byl vystaven v Salonu Odmítnutých⁵² a lidé se mu chodili pošklebovat. Téměř vše je na obraze bílé. Šaty mladé dívky, dlouhý nařasený závěs v pozadí a kůže ledního medvěda, na kterém dívka stojí. V záplavě bílé udeří diváka do očí husté rusé vlasy. Dívka připomíná oživlou Ofélii z Millaisova obrazu. Whistlerovi nešlo ani tak o figurativní realismus – pro tehdejší publikum odsouzeníhodné. Kontury existují, ale jejich vymezení není přesné jako by s mlhavými okraji. Chtěl, aby se divák soustředil na kompozici obrazu. Společným znakem triptychu jsou dívky v bílých dlouhých šatech s dominantním bílým objektem či předmětem. Obrazy ve mně vyvolávají pocit harmonie a klidu. Jako by v centru dění nebyly ony dívky, ale promyšlená tlumená paleta bílých tónů, kompozice a textura obrazu. Každý odstín byl umíchán a umístěn na plátno v předem promyšlené konfiguraci. Whistler použil jemné odstíny bílého pigmentu, aby vytvořil prostorové a formální vztahy.

Tím, že omezil barevnou paletu a potlačil perspektivu zploštěním tvarů, zdůraznil jejich abstraktní formu.

52 Salon Odmítnutých se konal v roce 1863 v Paříži. Potom, co porota oficiálního Salonu tvrdě odmítla více než tři pětiny z 5000 obrazů předložených 3000 umělci. Porota byla přísnější než kdy předtím, a tak veřejnost projevovala hluboké nespokojení. Prostřednictvím tisku se protesty donesly až k uším císaře, který zamítnuté obrazy sám prohlédl. Když na nich neshledal nic špatného, zřídil jejich výstavu v Palais de l'Industrie. Výstava byla pojmenována Salon Odmítnutých.

Whistlerovy další názvy obrazů našly zalíbení v barvě a hudebních formách, dokonce navenek abstraktnější než samotné obrazy : *Symfonie v bílém; Nokturno v černé a zlaté; Aranžmá v šedé a černé; Portrét umělcovy matky – Whistlerova matka; Růžová nota; Románek*. Autor nám nabízí klíč, jak číst jeho vlastní obrazy.

„Příroda obsahuje ve formě a v barvě prvky všech obrazů jako klaviatura noty veškeré hudby. Ale umělec je k tomu zrozen, aby vybral tyto prvky a volil a vědomě sestavoval, aby výsledek byl krásný – jako hudebník sbírá své noty a tvoří akordy, až vytvoří z chaosu slavné harmonie. Říci malíři, že má vzít přírodu, jak je, znamená říct hráči, aby se na piano posadil.“⁵³

Olovnatá běloba urazila v historii umění dlouhou cestu, měla pro malíře dokonalé vlastnosti, ale jednu vadu na kráse přece jenom měla. Pigment byl prudce jedovatý a byly známy případy těžkých otrav. „Ze všech pigmentů, – chromová žluť, Scheelova zeleň, pařížská zeleň, – které byly během historie zakázány, je jisté, že nejvíce bude malířům chybět olovnatá běloba,“⁵⁴ hodnotí Sarah Gottesman. Její odstín prý umí zachytit a odrážet záblesk světla jako žádná jiná běloba. Když vědci na konci 19. století zjistili, že je olovo jedovaté, trvalo ještě v USA skoro celé století, než byla olovnatá běloba v roce 1978 definitivně zakázána.

III.3. — BÍLÁ VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ 20. STOLETÍ

Olovnatou bělobu nahradila běloba titanová nebo zinková, kterou začali používat umělci Robert Rauschenberg nebo Robert Ryman na své monochromatické obrazy.⁵⁵ Titanová běloba je v současnosti světově nejběžnější bílý pigment. Její krycí schopnost převyšuje olovnatou bělobu. Ačkoliv byl vytvořen už v roce 1821, masová produkce, která musela splnit náročné umělecké požadavky, začíná až o 100 let později. Její odstín, ani teplý, ani studený, leží přímo uprostřed teplejšího nádechu olovnaté běloby a studenějšího odstínu běloby zinkové.⁵⁶

Bílá v malířství 20. století slouží jednomu ze dvou účelů. V prvním z nich jde o jakousi komunikaci s duchovní čistotou. Při výběru této barvy mohl umělec prozkoumat klid vycházející z plné abstrakce. Druhým účelem, formálnějším, bylo zredukovat malbu do

53 WHISTLER, James McNeill. Ten O'clock, s. 8–9

54 GOTTESMAN, Sarah. A brief history of color in art. In: Artsy.net [online]. [cit. 20–07–2017]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/the-art-genome-project-a-brief-history-of-color-in-art>; přeložil Petr Víték

55 Ve výtvarném umění 20. století jsou monochromatické obrazy většinou jednobarevné. Často se vyskytovaly ve spojitosti s geometrickou abstrakcí, neokonstruktivismem a minimalismem.

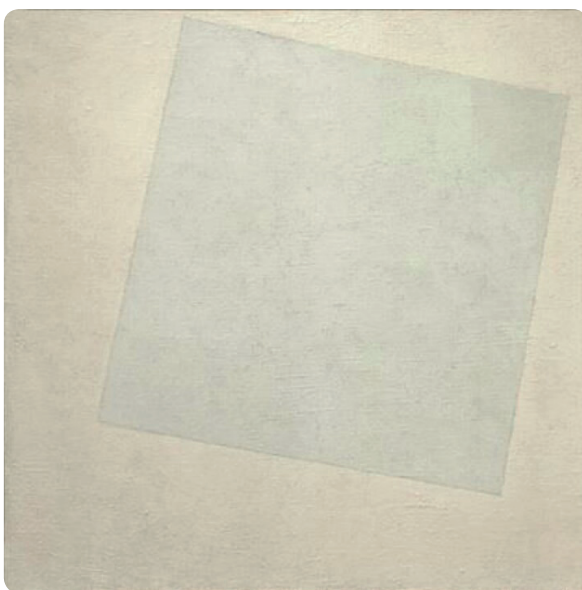
56 Fine Art Colour Pigments [online]. [cit. 12–07–2017]. Dostupné z: <http://www.visual-arts-cork.com/artist-paints/colour-pigments.htm>; přeložil Petr Víték

nejjednodušší podoby tak, aby se divákovy oko soustředilo na čistě fyzické prvky díla, jeho barvu, tvar, strukturu nebo způsob, jakým byl vyroben.

III.3.1. — SUPREMATISMUS

Kazimír Malevič { * 1878; † 1935 } vytvořil styl, který nazval suprematismem. V něm měla barva a forma převahu nad zobrazováním skutečnosti. Jako Einsteinova rovnice $E = m c^2$ pro teorii relativity měl Malevičův suprematismus elegantně jednoduché řešení pro celý svět umění. Einstein ruší Newtona, Malevič realistickou malbu. Paul charakterizuje umělce větou: Malevič odstříhl jakási pojítka s vnímaným reálným světem, vytvořil radikální a neobjektovou abstrakci.⁵⁷

„Roku 1913 jsem se zoufale snažil vysvobodit uměleckou formu od nánosů zobrazivého světa a hledal jsem útočiště ve čtvercovém tvaru,“⁵⁸ vysvětlil později Malevič ke svému slavnému obrazu *Černý čtverec na bílém pozadí*. Černý čtverec popisuje jako nulový tvar přírody a bílé pozadí jako prázdnotu za tímto pocitem. Obraz se stává základem nové výtvarné abecedy, geometrické abstrakce, pro níž je kontrast bílé a černé barvy, jakožto dvou protipólů, nepostradatelným výtvarným prostředkem. Zde je bílá interpretována jako neutrální podklad – prázdno s nulovou energií. Podobně jako vybraná stránka z knihy, vnímáte černá písmena, která se skládají do slov a vět, jenž s sebou nesou význam. Nevnímate vybělený list papíru, ten reprezentuje podklad pro dobrou čitelnost myšlenky.



OBRÁZEK 08 / Kazimír Malevič, Bílá na bílé (1918)

Malevičovo hledání abstrakce kulminovalo v cyklu *Bílá na bílé*, který později okomentoval slovy: „*Prolomil jsem modrý stín barevných hranic a vyšel jsem do bílé. Za mnou plavou kamarádi piloti v bělobě. Instaloval jsem semafor suprematismu. Plavte!*“⁵⁹ Imperativem 'plavte' měl zřejmě na mysli, že bílá osvobodila malbu. Aspoň takto si to interpretuji já. Bílý čtverec, jemně odsazený na bílém pozadí. Tvar čtverce můžeme vidět jen díky odlišné tonalitě obou čtverců a ve struktuře

57 PAUL, Stella. *Chromophilia: The Story of Colour in Art*, s. 211; přeložil Petr Víték

58 DEMPSEYOVÁ, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí*, s. 103

59 Tamtéž, s. 104

povrchu. V tomto cyklu obrazů objevuje jakési nadpozemské absolutno. „*Bez popředí či pozadí, bez iluzivní hloubky či objemu, je to jednoduše plocha bílá, neomezená, povznášející vize nekonečna,*“⁶⁰ dodává Paul.

Malevič v obraze *Černý čtverec na bílém pozadí* chápal bílou jako barvu neutrálního pozadí a prázdnoty – neexistence. V 'bílých' obrazech je její interpretace znegována. Bílá je počátek – je všechno, ve kterém něco vzniká, světlo. Původní klid se dynamizuje. Bílý čtverec obklopen nekonečným prostorem, který je přímo před námi. Čistě bílé plátno popřelo jakoukoli tradiční perspektivu.

Malevič si postupně uvědomil, že suprematismus dosáhl svého vrcholu. Konce abstrakce abstrakcí. Veškeré další snažení by bylo jen krokem zpět, tedy aspoň tak to Malevič interpretuje. Cyklus *Bílá na bílém* Maleviče dostal do slepé uličky, nebylo možné pokračovat, jen se vrátit. Začal se věnovat výuce, psaní, architektuře (vytvářel modely futuristických měst a domů) a figurativnímu umění.

III.3.2. — HLEDÁNÍ NULOVÉHO BODU

Sebedestruktivní vrchol suprematismu neznamenal vyčerpání abstrakce a zastavení hledání nového počátku v umění. Monochromatická, zdánlivě prázdná bílá plocha obrazu, pokračuje i po suprematismu a někdy s mnohem přísnějšími pravidly. Začínají se objevovat obrazy, kde chybí bílý čtverec, zůstává jen Malevičovo bílé nekonečné pozadí. Poválečnými umělci je ale monochromatická plocha interpretována v nových souvislostech, protože svět se změnil a lidé též. Hledání nulového bodu znovu započalo.

„Pokračujme ve vývoji umění.

Umění prochází latentním obdobím. Existuje síla, kterou člověk nemůže vyjádřit.

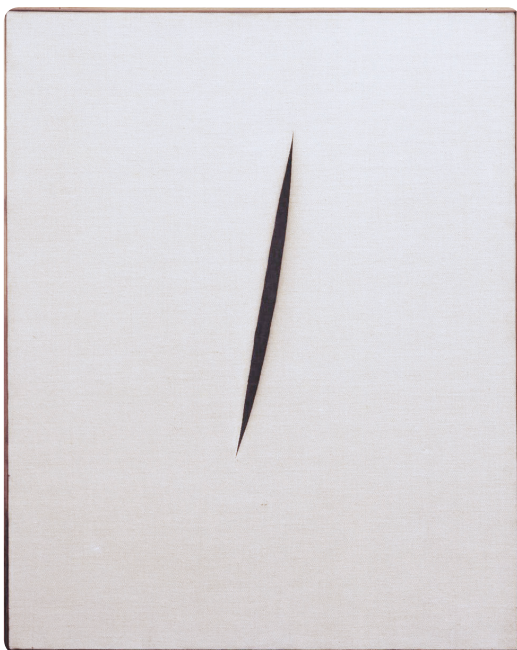
Pokusíme se to v tomto manifestu vyjádřit slovy. Z tohoto důvodu žádáme vědce celého světa, aby část svých výzkumů zaměřili na objev zářící a poddajné substance a nástrojů, které budou tvořit tóny a umožní rozvoj čtyřrozměrného umění. [...] Chceme změnu v samotné podstatě i formě. Chceme překonat malířství, sochařství, poezii, hudbu.“⁶¹

V roce 1946 vydává **Lucio Fontana** {* 1899; † 1968} *Bílý manifest*, v němž formuluje, jakým směrem by se umění mělo ubírat. Jeho zaujetí pro sjednocení všech fyzických prvků, tvaru, barvy, zvuku, pohybu a prostoru v jakési totální umění. Svůj manifest aktualizuje aktem prořiznutí bílého plátna. Destruuje plošný obraz a skrze něj vstupuje

60 PAUL, Stella. Chromophilia: The Story of Colour in Art, s. 211; přeložil Petr Vítek

61 FONTANA, Lucio. Bílý manifest. In: Akce slovo pohyb prostor: experimenty v umění šedesátých let, s. 344

do trojrozměrného prostoru. Je to stále obraz, a nebo objekt? Fontana se snaží začlenit reálný prostor do umění. Bílá symbolizuje neutralitu netknutého plátna malířským



OBRÁZEK 09 / Lucio Fontana, Prostorový koncept – Čekání (1960)

nástrojem – štětcem. Nejde zde o bílý obraz, ale o gesto. Jde opět, podobně jako u bílého pozadí za Malevičovým černým čtvercem, o konstantu netknutého. Ovšem s tím rozdílem, že za neutrálním prázdným pozadím vykukuje třetí dimenze. Je to bílá stěna galerie? A nebo se stal samotný Fontanův obraz bílým Malevičovým čtvercem a stěna galerie pozadím?

Za proříznutým plátnem byla sice fyzicky silná vrstva černé gázy, která umocňovala vzhled do černé prázdnoty. Ale gesto zůstává a obraz je nutné vnímat v kontextu, co je za ním a kde visí.

V roce 1968 Fontana v jednom rozhovoru řekl: „*Můj objev byla díra a to je vše. Jsem rád, že mohu jít do hrobu s tímto objevem.*“⁶²

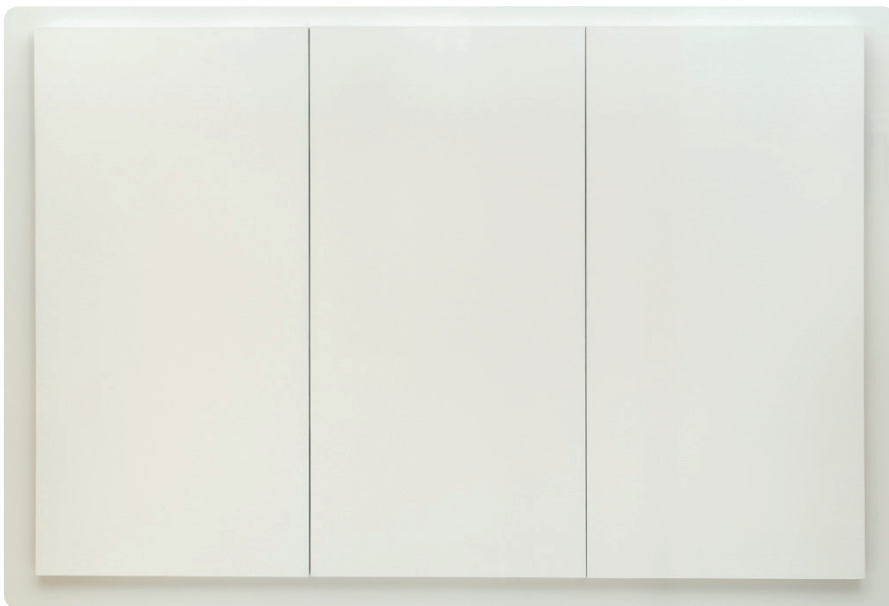
Robert Rauschenberg { * 1925; † 2008 } měl na začátku své tvorby několik období, která byla definována hlavně barevností jeho monochromatických pláten. V roce 1951 Rauschenberg vytvářel takzvané bílé malby, na kterých nebyla žádná vyobrazení, jen homogenní bílá plocha natřená titanovou bělobou. Později začal pracovat na černých a červených malbách. Rauschenberg inspiroval řadu mladších malířů, kteří hledali osvobození od tradic konzervativní malby.⁶³

Bílé obrazy Rauschenberg vytváří v Black Mountain College v Severní Karolíně, daleko od kulturních center Spojených států. Šlo o liberální experimentální místo amerického poválečného umění, „*kde mohli umělci, hudebníci, tanečníci, spisovatelé a divadelníci pracovat svobodně, bez neustálého tlaku galerií, kritiků a komerční poptávky,*“⁶⁴ jak popisuje Aronson. Rauschenberg cítil nevoli vůči všudypřítomnému abstraktnímu expresionismu, a tak svými uměleckými gesty začal revoltovat proti trendům. V Black Mountain College se setkává s výraznou osobností Johna Cage, jehož přemýšlení o umění je v mnoha ohledech podobné.

62 WHITFIELD, Sarah. Lucio Fontana, exhibition catalogue, Hayward Gallery, London 1999, s.12 [online]. [cit. 30-07-2017]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694>

63 Robert Rauschenberg. Artmuseum.cz [online]. [cit. 30-07-2017]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=616

64 ARONSON, Arnold. Americké avantgardní divadlo, s. 37



OBRÁZEK 10 / Robert Rauschenberg, Bílé obrazy (1951)

John Cage { * 1912; † 1992 } – skladatel spojovaný především s restrukturováním hudby a fenoménem ticha. Jeho hudba plná náhody a nově nalezených zvuků si dobře rozuměla s Rauschenbergovou uměleckou intencí. Cage si kladl otázku, proč by měl člověk chodit na koncerty a poslouchat něco, co mu servíruje skladatelův diktát estetiky, „a tak začal pracovat na tom, jak z kompozice odstranit umělecký záměr a nahradit jej nedourčeností a náhodou.“⁶⁵ Podobně uvažoval Rauschenberg, bílé obrazy nenesly jedinou známku výtvarného snažení. Své malby natíral válečkem zanechávajícím minimální stopy autorství. Běloba neměla nic společného s jakoukoli technikou a ani nepracovala s tonálními kontrasty jako Malevičův obraz *Bílý čtverec na bílém pozadí*. Jednalo se o perfektní dokonalé plochy. Byly neobyčejně prázdné a reflexivní, že jejich povrch reagoval a měnil se v závislosti na okolním prostředí, ve kterém byly vystavovány. Rauschenberg později vysvětloval, že vždycky chápal bílé malby nikoli jako pasivní, ale hypersenzitivní. Když se na ně člověk dívá, tak podle stínů téměř vidí, kolik lidí je v místnosti nebo jaká je denní doba.⁶⁶ Vyžadovaly od pozorovatele nové, jiné vnímání. Žádaly si zpomalení a jiné cítění plynoucího času. Rauschenberg se jednou zmiňoval o dílech jako o hodinách, že pokud je člověk dostatečně citlivý k jemným změnám na povrchu, bylo by možné říct, jaká je doba a jaké je venku počasí. Právě zde hraje zásadní roli samotné světlo, které bílé plochy odráží. Zdánlivě prázdné plátno se mění podle světelných podmínek a stínu osob, které kolem díla prochází.

65 ARONSON, Arnold. Americké avantgardní divadlo, s. 38

66 TOMKIN, Calvin. Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg, s. 71; přeložil Petr Vítek

„Bílé malby byly letištěm pro světla, stíny a částičky prachu,“⁶⁷ píše o Rauschenbergových obrazech John Cage ve své knize *Silence*. „Bílé obrazy zachycovaly vše, co na ně dopadalo; proč jsem se na ně nedíval lupou? Jenom proto, že jsem žádnou neměl? Souhlasíte s výrokem: je nakonec příroda lepší než umění? Kde krása začíná a kde končí? Tam kde končí, tam umělec začíná. [...] Když uslyšíte, že Rauschenberg namaloval nový obraz, nejmoudřejší je všeho nechat a jakýmkoliv způsobem zařídit, abyste ho viděli. Tak se naučíte používat svoje oči, úsvit příštího dne.“⁶⁸

John Cage později přiznal, že 'bílé malby' byly důležitou inspirací pro jeho nejslavnější kompozici 4'33"⁶⁹. Šlo o tichou skladbu. Ticho ve smyslu veškerý člověkem nezamýšlený zvuk. „Hudbu tvořily zvuky koncertního sálu, při prvním uvedení ve venkovní hale bylo slyšet listy šelestící ve větru, bušení deště do střechy, a také šum obecenstva,“⁷⁰ popisuje Aronson. Jsme kolem sebe neustále obklopeni zvuky, příjemnými i nepříjemnými. To samé platí o vizuálním šumu kolem nás. Pokud dokážeme přesměrovat svoji pozornost, začneme svět kolem zakoušet úplně jinak. Tento pohled na umění měly Cageova skladba a Rauschenbergovy bílé obrazy otevřít.

Rauschenberg u svých bílých obrazů potlačuje autorovo ego, nechává působit samotné dílo, nezatížené vztahem – autor a obraz. Tato myšlenka vrcholí v následujícím gestu, které udělal v roce 1953. Rauschenberg požádal svého kolegu malíře **Willema de Kooninga** {* 1904; † 1997}, představitele abstraktního expresionismu, aby mu daroval některou ze svých kreseb. Zeptal se ho, zdali ji může vymazat. De Kooning nakonec souhlasil. Kresba byla provedena tužkou, pastelem a tuší. Její gumování Rauschenbergovi trvalo nakonec celý měsíc, během této akce spotřeboval asi čtyřicet kusů pryže. Poté vygumovanou kresbu vystavil jako své vlastní dílo. Otevřel spor, zdali je vygumování díla jiného umělce stále umění. Mě více zajímá, co znamená vymazat informaci z papíru? Stává se papír zpátky nepopsaným listem? Vrátil Rauschenberg umění zpátky na začátek, nebo má médium celulózky paměť a jednou zanechaná stopa zůstává navždy?

67 CAGE, John. *Silence*, s. 102

68 Tamtéž, s. 108

69 Premiéra proběhla 29. srpna 1952 ve Woodstocku při recitálu současné hudby předváděném pianistou Davidem Tudorem, dlouholetým interpretem Cageových kompozic. Skladba proběhla, aniž by Tudor či kdokoli jiný něco zahrál. Jen Tudor podle stopek otáčel listy notového zápisu.

Délka 4 minuty 33 sekund ve skutečnosti není dána notovým zápisem. V zápise je jen, že skladba má tři části a pro každou z nich je jediná instrukce tacet, značící klid pro daného umělce. Je tedy na každém hudebníkovi, jak dlouhé ticho zvolí. Cage sám prohlásil, že délku zvolil náhodně, ale občas se tvrdí, že byla zvolena úmyslně. 4 minuty 33 sekund je 273 sekund, což odkazuje na teplotu absolutní nuly, -273 °C. Při této teplotě by bylo absolutní ticho, neboť částice by se nehýbaly.

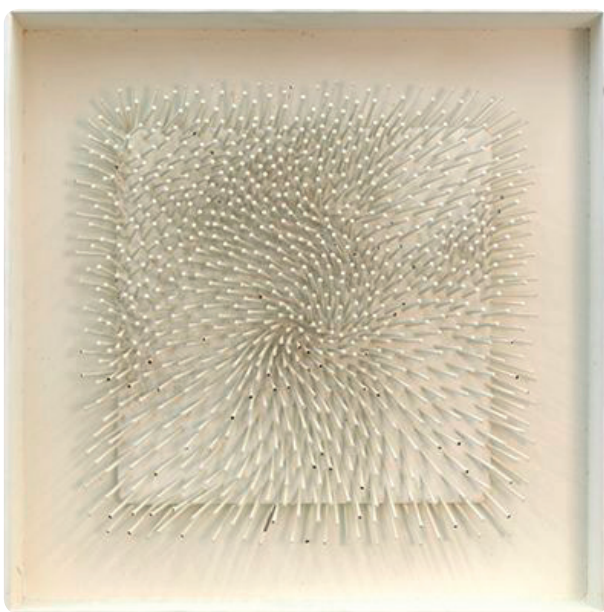
70 ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*, s. 37

III.3.3. — SKUPINA ZERO

Na syntézu pohybu, prostoru, světla a barevných forem (avantgardy) navázali v padesátých letech 20. století umělci skupiny Zero. Odmítli jak konstruktivistický, tak expresionistický návrh světa. Opírali se o nový realismus a chtěli, aby se umění přiblížilo k reálnému životu. „*Jediný pohled k nebi, do slunce, na moře stačí ukázat, že svět mimo člověka je větší než svět v něm, že je tak mocný, že člověk potřebuje médium, aby sílu slunce přetransformoval ve světlo,*“⁷¹ popisuje Otto Piene, člen skupiny, v programovém textu v časopise Zero, a vymezuje se tak radikálně vůči expresionismu.

Dempseyová v encyklopedické knize definuje skupinu jako: „*Neformální spojení mladých mezinárodních umělců, které vzniklo v roce 1957 v Düsseldorfu z podnětu umělců Otto Piene a Heinze Macka, k nimž se přidal Günther Uecker.*“⁷² Na modernismus se dívali jako na slepou uličku a odmítali romantický blud o umělci jako géniovi, usilovali o zapojení diváka do umění, jak popisuje Sedlář.⁷³ Skupinu Zero spojoval společný zájem o využití čisté barvy a světla ke znázornění prostoru. Názvem Zero se prý zřekli tradiční tvorby ve prospěch puristické koncentrace na čistou barvu a na dynamičnost světla. Jde o hledání nulového bodu, podobně jako se ho pokoušel najít Malevič, jen v odlišném kontextu doby. „*Zřekněme se obrazu, vstupme do objektu.*“⁷⁴

Günther Uecker {* 1930} zatloukal hřebíky do desek a vystavoval je jako obraz. Od



OBRÁZEK 11 / Günther Uecker, Hřebíková struktura (1963)

roku 1959 začal hřebíky upravovat, aby dosáhl určité světelné vibrace. „*Potom je přestříkal nebo přemaloval bílou barvou, takže světla a jimi vržené stíny dodaly sestavě vzhled naprosto immateriální světelné struktury. Bělobou překonával jejich materiálnost a převáděl je do vznášejícího se světelného třpytu, vytvářel monochromní, kompozičně jasné a plasticky reliéfní obrazy [...].*“⁷⁵ Umělec propojil díky hřebíkům plochu i rám obrazu v jeden celek.

71 SEDLÁŘ, Jaroslav. Kinetika světla (skupina Zero). In Universitas No3 (2005), s. 55

72 DEMPSEYOVÁ, Amy. Umělecké styly, školy a hnutí, s. 295

73 SEDLÁŘ, Jaroslav. Kinetika světla (skupina Zero). In Universitas No3 (2005), s. 53

74 Tamtéž, s. 51

75 Tamtéž, s. 55

Ueckerovy prostorové obrazy jsou pro mě obdobou Rauschenbergových bílých obrazů. Samotná bílá malba byla pro oba umělce jen počátkem, teprve přítomnost diváka dala obrazu nový rozměr. U Rauschenberga obraz ožije s příchodem stínů návštěvníků do galerie. U Ueckera oživuje plastický obraz proud světla. Díky propojení monochromatického nátěru s bílými hřebíky si všímáme nových detailů, kterých bychom si nevšimli, kdyby nebyl obraz kompaktně bílý. — Takto připravená krajina čeká na východ slunce. Stíny plasticky tvarují vrstevnice obrazu. Hra stínu a světla je dokonána k dokonalosti. Tím Günther posunul monochromii o dimenzi dál.

Skupina Zero se poměrně brzy rozpadla, její trvání bylo deset let a během této doby své názory programově zformulovala ve třech číslech časopisu Zero I, II, III.

III.4. — NEUTRÁLNÍ PROSTOR V GALERII

Na mysl se dere představa, že mnohem spíš než jakékoli konkrétní dílo lze právě obraz bílého idealizovaného prostoru považovat za archetypální obraz umění dvacátého století – tato vlastnost galerijního prostoru se nám odhaluje s jasností historické nevyhnutelnosti, jež bývá obvykle spojována s díly vystavovanými uvnitř,⁷⁶ píše O'Doherty v esejích, které vyšly v knize *Uvnitř bílé krychle*.

Počátky bílé krychle můžeme najít paralelně jak v Americe, tak v Evropě. **Benjamin Ives Gilman** {* 1852; † 1933} publikoval první empirickou studii o muzeích v USA v roce 1918. Měl několik návrhů, jak bojovat proti '*muzeální zemdlenosti*',⁷⁷ jak sám píše. Například čeho se vyvarovat, aby se návštěvníci nemuseli ohýbat a krčít nad mistrovskými díly. Gilman také doporučuje vyhnout se nekonečným variacím barevných zdí v muzeích ve prospěch jednotné světle šedé nebo vybledlé žluté barvy. Ani v Evropě nebyli pozadu. V Německu se ve 30. letech stala z bílé konvenční barva galerijních stěn. Někomu mohla evokovat soudobý trend interiérů Bauhausu, pro jiné byla symbolem dokonalosti, což nahrávalo tehdejšími idejím Třetí říše. Ve Francii a Anglii se bílá v galerii objevuje až po druhé světové válce, takže by se mohlo zdát, že bílá kostka je opravdu vynálezem nacistů, kteří zavedli tradiční konotaci k bílé jako barvě čistoty. To ale nesehrálo žádnou roli, protože se bílá galerijní krychle ustálila jako prostor pro vystavování umění.⁷⁸

Konvencí moderního vystavování v galerijním prostoru se stal sterilní a neutrální bílý prostor – takzvaná bílá krychle. Většinou sádkartonové vybělené stěny, na kterých visí

76 O'DOHERTY, Brian. Uvnitř bílé krychle, s. 15

77 ABIGAIL, Cain. How the White Cube Came to Dominate the Art World. In: Artsy.net [online]. [cit. 31–07–2017]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-white-cube-dominate-art>; přeložil Petr Vítek

78 Tamtéž; přeložil Petr Vítek

nasvícené obrazy nebo objekty. Bílý, jednolitý podklad pro vystavovaná díla nestrhává pozornost a soustředí recipientovu pozornost na jednotlivé artefakty. Tuto axiomatickou představu přijímáme automaticky a bez přemýšlení. „Většina z nás už je dnes schopna 'číst' způsob zavěšení na zdi, jako když žvýkáme žvýkačku – tedy nevědomky a ze zvyku,“⁷⁹ poznamenává O'Doherty.

Neutrálně bílá stěna odstřihává veškeré vnímání spojené s realitou a zdůrazňuje kvazi-náboženskou atmosféru, ve které je vyloučen čas a společenský život. Pro mě dokonalá neutralita prostoru nechává promluvit samo umělecké dílo. Ovšem je to správné odizolovat umění od vnějšího živého světa? Jakmile umístíme jakýkoliv objekt či obraz do bílé krychle, stává se z něj automaticky umělecký artefakt, jenž je glorifikován a oceňován cenovkou k prodeji.

Galerie vznikají podle stejných pravidel. Dovnitř nesmí pronikat vnější svět, takže okna jsou většinou zakrytá nebo je místnost bez úplně oken. Stěny jsou natřené na bílo. Strop se stává zdrojem světla. Bílý, čistý, umělý, bez stínů – takovýto prostor je zasvěcený pro výstavu uměleckých děl. Ta jsou zde vystavena za účelem studia, jejich neposkvřený povrch zůstává nedotčen.⁸⁰ Takto O'Doherty shrnuje modernistické pojetí galerií. Prostor, s nímž chceme komunikovat, je sterilní díky absenci reálných předmětů, skoro jako bychom se nenacházeli v živé místnosti. A když přece jen v místnosti najdeme předmět z reálného života, který není součástí výstavy, „vzniká tak kontext, ve kterém se i ze stojacího popelníku může stát bezmála posvátný předmět právě tak, jako přestane požární hadice v moderní galerii vypadat jako požární hadice a působí spíš jako rafinovaný estetický hlavolam. Modernistické přesunutí vnímání od života k formálním hodnotám je dokonáno,“⁸¹ píše O'Doherty.

Galerie koresponduje s estetikou ticha. Podlaha eliminuje zvuky podpatků a kroky jsou téměř vygumovány. Díky čisté bílé galerii může návštěvník rychle nabýt dojmu, že se ničeho nesmí dotýkat, mluvit nahlas a měl by chovat slušně – jako v kostele. Svazuje to recipientovi ruce? Co když jsou muzea opravdu považována za kostely umění? Projevený respekt a úcta dělá z umění umění. Obrazy v bílé krychli se jako by schovávaly za tlusté skleněné tabule, které mohou většinu účastníků odradit. Narazili jsme na limit obrazů, co má naše oko s obrazy dělat, než je pozorovat a prozkoumávat s odstupem. Je to podobné, jako když si prohlížíme zvíře zavřené v zoologické zahradě. Pro odvážnější

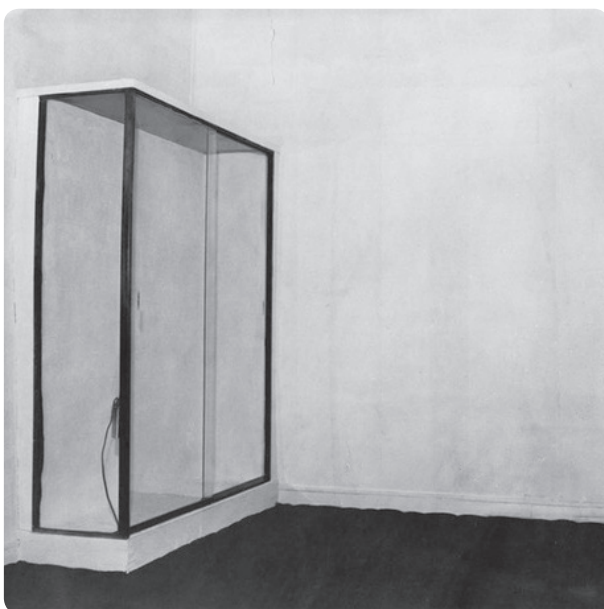
79 O'DOHERTY, Brian. Uvnitř bílé krychle, s. 29

80 Tamtéž, s. 16

81 Tamtéž, s. 16

vzniklo safari v podobě happeningů a akčního umění, které se vyrojilo v šedesátých letech minulého století.

Můj osobní dojem z bílé kostky je jiný. Vnímám dílo tak, že mi otevírá vnitřní asociativní svět. Zdi pro mě mizí jako vygumovaná De Koonigova kresba a bílé světlo působí harmonickým klidem evokující pocit jako za slunečného dne. Představme si, že z galerie odstraníme veškerý umělecký obsah. Může mít tento prostor potenciál bílého nepopsaného listu? Vše je zde dovoleno. O'Doherty si pokládá tyto otázky: „*Kdy je prázdnota plností? Co je kdekoliv tímtéž prostorem?*“⁸² Není modernistická galerie jakýmsi hledáním nulového bodu v prostoru? Bílá kostka může být chápána ve své nekonečné proměnlivosti. Je to multifunkční hřiště, které se může díky správnému uměleckému gestu libovolně transformovat.



OBRÁZEK 12 / Yves Klein, Prázdnota (1958)

Například gesto **Yvese Kleina** {* 1928; † 1962} z roku 1958, výstava s názvem *Prázdnota*. Klein vybílil stěny a strop výstavní místnosti stejnými prostředky, jakými maloval své monochromy. Nechal odstranit nábytek, až na jednu prázdnou vitrínu. Fasádu galerie natřel na modro. „*Bílé prázdno v galerii natřené zvenčí na modro. Vnitřní nabílené stěny jsou ztotožněny s duchem a potaženy tenkou vrstvou obrazové senzitivity,*“⁸³ píše O'Doherty. Tři tisíce konsternovaných návštěvníků vcházelo do prázdné

místnosti, kde měli vnímat atribut totálního prázdna. Bylo to primárně transcendentní gesto, které mělo dalekosáhlé důsledky pro další vývoj galerijního prostoru.

Přesto, že O'Doherty koncept bílé kostky v esejích, které vyšly v roce 1976, kritizuje, nenachází uspokojivé řešení, jak umělecká díla vystavovat jinak: „*Ať už je to jakkoliv, bílá krychle dnes představuje ten nejvýznamnější nástroj umožňující existenci umění. Jeho stabilita je zaručena tím, že nemá alternativu. [...] Galerijní prostor je to jediné, co máme, a většina umění ho potřebuje. Otázka bílé krychle má z každé strany dvě, čtyři, šest dalších otázek.*“⁸⁴ Dodnes jsou otázky o bílé krychli diskutované, ale krychle žije.

82 O'DOHERTY, Brian. Uvnitř bílé krychle, s. 78

83 Tamtéž, s. 81

84 Tamtéž, s. 72

IV. — BÍLÁ V DIVADLE

IV.1. — NEUTRÁLNÍ PROSTOR V DIVADLE

Jestliže většina vystavovaného umění v galeriích 20. století potřebuje bílou krychli, jak podotýká O'Doherty⁸⁵, tak divadlo moderního věku naopak většinou inklinuje k černým prostorům. Moderna byla přesvědčena, že otevřený čistý prostor je tou nejlepší platformou pro vystavování uměleckých seberealizací. Světlý, prázdný prostor, který vlastně prázdný není, protože nám, jako potencionálnímu tvůrci, nabízí vše. Podobu této myšlenky můžeme aplikovat na divadelní prostor. „*Prázdný prostor nikdy není prázdný. Prázdnota v tomto smyslu znamená možnost. Potenci. Neurčenost, ale neurčitost. Je to prostor pro divadlo,*“ popisuje Havelka v úvaze o hledání divadelního nulového bodu při zkoušení nové inscenace, „*prázdné jeviště obsahuje všechny možnosti, obsahuje vše, co se na něm může odehrát, [...]*“⁸⁶

Oba prostory, i když na první pohled vizuálně odlišné – jeden bílý a druhý černý, nabízí společnou myšlenku v počátku. Hledání nulového bodu, který by měl potenciál v rozvinutí možností a nápadů umělce. Jakto, že divadlo staví na černé neutralitě a umění na neutralitě bílé? Proč nehrajeme divadlo ve white boxu? Vybělená galerie nic neschovává, ba naopak se obnažuje díky své světlosti. A přesto, v prostoru jako by před našima očima mizely kouty stěn a strop se utápěl ve zdech, které ho podpírají. Díky vysoké odrazivosti bílých ploch máme pocit, že se mažou tmavé stíny a zdi se stávají samotným světelným zdrojem. A hle, teprve první zarámovaný obraz ukotvuje prostor. Cokoliv umístěné v tomto zářícím nekonečnu upoutá náš zrak a nutí nás objekt prozkoumávat.

Kukátkové divadlo se vždy snažilo hrací prostor zahalovat, schovávat. Ne proto, že by se snad stydělo, ale proto, aby diváka mělo čím překvapovat a držet ho v tichém úžasu iluze. Je to hájemství skrytých kouzel. S dosažením tohoto záměru souvisí „*vykrývání scény černým sametem, který visí na tazích nebo na jejich speciálních modifikacích. Černé vykrytí ukrývá stěny, strop jeviště, veškeré technologie a vytváří iluzi nekonečna, prázdná,*“⁸⁷ definuje Kolegar. Vždy jsem chtěl nakouknout, co se schovává za sametovým horizontem událostí. A když se mi to povedlo, byl jsem fascinován o to více.

85 O'DOHERTY, Brian. Uvnitř bílé krychle, s. 72

86 HAVELKA, Jiří. Bod Nula – úvaha nad zkoušením inscenace Černá díra. In: Divadlo a interakce II., s. 163

87 KOLEGAR, Jan. Historie scénických technologií, s. 51

Technologické zázemí tahů, světelné baterie a propadlové stoly jsou tou nejkrásnější scénografií. Iluzi nehmatatelnosti konce obvodových zdí tvoří tmavý základ. Černá barva⁸⁸ světlo neodráží, ale naopak jej pohlcuje. Takže v tomto nekonečně černém vesmíru čekáme na paprsek světla, které osvítlí objekt a zviditelní ho našim očím. Světlo je zde chápáno v pozitivním smyslu, tak jak jej vnímáme v našem světě po staletí. Tma je naopak chápána jako prázdnota. Dá se říci, že tma je absence světla.

„[...] protože světelný designér se v temném prostoru jeviště stává tajemným určovatelem toho, co se má divákovi vynořit ze tmy, určuje hloubku a nekonečno, zjevuje obrazy, a stává se tedy na krátkou chvíli představení přímo stvořitelem,“⁸⁹ píše Komárek, který pasuje light designéra do role instantního stvořitele Božího světla představení. A má pravdu. V následujícím odstavci naznačím zachytné body, které si myslím vedly k důvodu vzniku černého neutrálního prostoru.

První náznak směru k neutrálnímu, variabilnějšímu prostoru a zároveň radikální se vymezení vůči původnímu rozvržení 'barokního hlediště' můžeme hledat u Festivalového divadla postaveného v Bayreuthu již v roce 1876. „Wagner chtěl vytvořit beztrždní divadlo, proto nerozvrhl hlediště do lóží, parteru a galerií; jeho hlavní část tvořilo třicet stupňovitých sedadel.“⁹⁰ Richard Wagner {* 1813; † 1883} vycházel z tradičního iluzivního divadla, proto stále nechybí portálový oblouk, který schovává jevištní kouzla. Směr hledání čistější formy v divadelní architektuře byl, dle mého, učiněn (či znovu obnoven). Redukuje se společensky-reprezentativní funkce divadla. „V Bayreuthu vznikla užitečná a funkční budova. Ale popravdě řečeno nevzhledná. Jako by opovrhující stávajícími módami a estetickými. Nápadně naznačující, co je uvnitř, a nikoliv to, co je zvenčí,“⁹¹ poznamenává Braun. Ten také ve své knize *Divadelní prostor* detailněji vysvětluje, jak důležitou roli k proměně prostoru sehrála první divadelní reforma. Ve dvacátých letech 20. století vznikají převážně utopické modely, návrhy a makety

88 To je opět jen teoretický model. V realitě vždy černá nějaké parazitní světlo odráží a stává se ve světlech viditelnou. Vědci hledali řešení, jak vytvořit tu nejčernější černou, je ale tak drahé, že si ji v divadle nemůžeme dovolit. „Britský umělec a kurátor Stewart Semple vyšel po dvanácti letech vývoje na světlo světa s barvou černou tak, že světlo téměř pojdá. I kdybyste BLACK 2.0 natřeli na kámen nebo ledový salát, z frontálního pohledu vždy uvidíte jen černou díru. [...] barva je odpovědí na ještě černější Vantablack, která absorbuje 99,6 % světla a vznikla v roce 2014. Jenomže exkluzivní práva na její užití si zaopatřila těžká váha globální umělecké scény Anish Kapoor. Lahvičku černé barvy BLACK 2.0 si teď může koupit na stránce za bezmála 12 liber kdokoli, kromě Anishe Kapoora.“ Zdroj citace [online], přeložil Petr Vítek [cit. 20–07–2017]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/radiowave/wavenews/_zprava/nejcernejsi-cerna-barva-vznikla-diky-globalni-umelecke-komuniti-a-je-dostupna-vsem--1715021

89 KOMÁREK, Jan. Světelný design v kostce, část 14: Světlo ve tmě. In: Časopis světlo (5/září 2014) [online], s. 54 [cit. 20–07–2017]. Dostupné z: <http://www.odbornecasopisy.cz/svetlo/clanek/svetelny-design-v-kostce-cast-14-svetlo-ve-tme--660>

90 BROCKETT, Oscar. G. Dějiny divadla, s. 517

91 BRAUN, Kazimierz. Divadelní prostor, s. 103

divadelní architektury. Asi nejznámějším příkladem uveďme model architekta **Waltera Gropia** {* 1883; † 1969}, který navrhl projekt 'totálního divadla' pro Erwina Piscatora. Snažil se v něm skloubit tři hlavní konfigurace jeviště a hlediště: kukátkové jeviště, proscéniové jeviště a arénu. Hrací prostor a prostor pro diváky měl být variabilní s možností různého otáčení. Vše uvnitř sférického prostoru, který se skládal z točen a amfiteatrálně uspořádaných elevací. Tyto teoretické vize se začínají prosazovat v divadelní praxi až po druhé světové válce. Nové divadelní prostory se budují ve znamení hesla: proměnlivost⁹². Druhou alternativou bylo opouštění divadelních budov a hledání autentických prostorů.

Podle Dachse se divadelní architekti snažili po válce popasovat s myšlenkou neutrality. Ve snaze ji zrealizovat začali vše natírat na černo: stěny, elevace, sedadla, strop a podlahu. „*Termín black box se zrodil a záplava černoty zaplnila malé flexibilní prostory a poté se vlila do větších divadel kukátkového charakteru. [...] Scénografové začali používat černé vykrývací samety jako kód pro 'předstírejme, že tu nic není'. Černá se stala pozlaceným portálem divadla 20. století, [...] podobně jako všudypřítomná vybělená galerie, tak krásně popsána v esejích Briana O'Dohertyho.*“⁹³

IV.1.1. — BLACK BOX

Black box je divadelní prostor, někdy nazýván jako studiová scéna, laboratoř či experimentální prostor. Zdánlivě prázdný sál, který je celý natřen načerno, má rovnou podlahu bez jakéhokoliv členění. Volný prostor umožňuje pomocí praktikáblů vystavět vyvýšené pódium pro jeviště a elevaci na sezení v libovolném aranžmá. Nad celým sálem je zpravidla technický strop s tahy, zdroje světla i zvuku se umísťují po celém prostoru. O původním záměru black boxů píše Dachs: Flexibilita je jeden z hlavních důvodů, proč tyto boxy vznikaly – zdánlivě moderní, praktické a žádané. Kdo by nechtěl flexibilní prostor? Obdélníková místnost s přizpůsobitelným vybavením. Méně pozornosti bylo bohužel věnováno prostředí a celkovému vzhledu, hlavním 'gró' byla technologie a rekonfigurovatelnost. Postupem času se zjistilo, že nejvíce tyto prostory vyhovovaly studentskému experimentování.⁹⁴ Black box bývá také často přidružen k některým divadlům jako studiová, alternativní scéna. Výhodou je komornější prostor pro menší počet diváků, v němž mohou vznikat dramaturgicky odvážnější hry, které by nenaplnily velkou scénu divadla.

92 BRAUN, Kazimierz. Divadelní prostor, s. 102

93 DACHS, Joshua. The Neutrality Trap. In: Americantheatre, s. 100; přeložil Petr Víték

94 Tamtéž, s. 96

Divadlo DISK je typickým příkladem black boxu. „*Celé divadlo je architektonicky komponováno zcela netradičně. Je chápáno jako otevřený prostor, ve kterém se vztah jeviště a hlediště může variabilně měnit podle záměrů tvůrců,*“⁹⁵ říká historie na stránkách divadla DISK. Prostor, ve kterém jsem si vyzkoušel dva odlišné scénografické přístupy. Jeden přístup byl vymezení se prostoru funkčním objektem, který byl na něm nezávislý. V druhém případě jsem se z black boxu snažil vytvořit iluzi kukátkového divadla, což přineslo několik problémů, protože dekorace začala být závislá na technologii sálu. S flexibilitou a proměnlivostí black boxu to je v praxi opět trochu jiné, než hovoří teoretický záměr. DISK je sice studentská experimentální platforma, provozně ale připomíná spíše běžné divadlo se striktně naplánovaným fermanem. Pokud bychom chtěli rekonfigurovat hrací prostor a prostor pro diváky, jedná se o hodinové prodlevy, než se přestaví jenom elevace pro diváky. Proto si inscenační tým po explikační poradě rychle rozmyslí vymýšlet jiné konfigurace, protože to znamená obětovat čas někde jinde. Například v čase na přípravu světla, scénografie nebo zvuku. Divadelní sál víceméně zůstává ve své standardní konfiguraci. Jak píše Braun, „*univerzální vlastnosti proměnlivých sálů byly tedy v podstatě značně omezené.*“⁹⁶ Praxe ukazuje, že největším kamenem úrazu se paradoxně stala samotná flexibilita prostoru.

„*Je těžké si představit něco méně neutrálního než černou místnost,*“ zpochybňuje Dachs záměr black boxu, pro který byl stvořen – zhmotnit neutralitu. „*V tom lepším případě,*“ pokračuje dále v článku Dachs, „*v něm můžeme spatřit záhadnost, eleganci a temnotu. V tom horším se můžeme cítit nepříjemně, mrtvolně a depresivně. Černá nálada z černé vytváří silný první dojem, ne neutrální, a navozuje specifickou emoci pro začátek odehraného představení.*“⁹⁷ Podobně argumentuje Braun: „*Vznikl zde paradox: tyto sály byly skutečně velice pružné, ale zároveň je naplňovala atmosféra uzavření, [...]. Byly to chladné, neútluné interiéry. A diváci se v nich cítili jako v laboratořích, nikoliv jako doma.*“⁹⁸

Zřejmě proto jsem měl potřebu se v DISKu vymezit proti tmavému depresivnímu prostoru, a to bílou scénografií. Černá pro mě v divadle evokuje staré časy. Pohybujeme se snad ve světě, kdy vidíme postavy a objekty proti černému pozadí? Paralela k umění:

95 Divadlo DISK. O DISKu [online]. [cit. 28–07–2017]. Dostupné z: http://www.divadlodisk.cz/o_disku-historie.php

96 BRAUN, Kazimierz. Divadelní prostor, s. 118

97 DACHS, Joshua. The Neutrality Trap. In: Americantheatre, s. 100

98 Tamtéž; přeložil Petr Vítek

světelný designér v black boxu je jako malíř temnosvitu⁹⁹. Jako bychom se dívali na obrazy od Caravaggia; ze tmy se z prázdnoty vynořují objekty i samotní herci. „[Světelný designér] zjevuje přihlížejícím obrazy, které mají vidět, barvami doladuje náladu a zaměřením a pohybem světla určuje, kam směřuje fokus dění. Může vše náhle utopit ve tmě, nechat obraz v přítmí a šerosvitu nebo scénu prosvětlit a rozzářit všemi slunci [...].“¹⁰⁰ Černá je nekonečno a ideální pro mizení a znovuobjevování předmětů v prostoru, ale v něčem je pro mě nepřírozená a svazující.

Black box se zdá, že je opakem white boxu. Oba koncepty prostorů, i když kritizovány, žijí dodnes. Jejich zdánlivá neutralita a možnost variability jsou dvě velké výhody, které v nich spatřuji. Kukátkové divadlo mne asi nepřestane fascinovat, ale black box nabízí nové možnosti a úplně jiný styl práce s divadelním prostorem, ve stálém komfortu přítomnosti jevištních technologií. V black boxu je možnost začít od nuly. Podobně jako v prázdném náčrtníku scénografa. Vše je dovoleno a hranice představ určuje kreativita tvůrčího týmu – tedy, jak postupně praxí zjišťuji, tak spíše v té ideální rovině.

IV.1.2. — INVERZE BLACK BOXU

Základním režijně-scénografickým prostředkem bylo světlo. V kontrastu ke světlu novou významovou kvalitu dostala i tma,“ píše Albertová o režijně-scénografické koncepci Mozartovy Kouzelné flétny ve scénografii Josefa Svobody. „*Ne konvenční jevištní tma, která signalizuje divákům konec jednání, představbu apod., ale svébytná entita, bez které světlo nemůže existovat.*“¹⁰¹

„*Fiat lux!*“¹⁰² řekl Bůh. A bylo světlo. Viděl, že světlo je dobré, a oddělil jej od tmy. – Samotné stvoření světa začíná v Bibli právě světlem, z této myšlenky plyne pozitivní představa o světle v křesťanském světě. Zastavme se nad větou formulovanou v této podkapitole, která zněla: Tma je absence světla. Co se stane, když toto tvrzení zkusíme obrátit. Negace proneseného výroku by zněla: Světlo je absence tmy. Pro představu uveďme jednoduchý příklad na žárovce. Je známo, že Edisonova žárovka vyzařuje do svého okolí světlo. Podle znegované formule by v nově zkonstruovaném světě existovala taková žárovka, která by tmou pohlcovala. V prostoru black boxu, v negované terminologii

99 Temnosvit je způsob malby, v níž osvětlené tvary vystupují z temného pozadí a okolí. Celý obraz je ponořen do tmy, jen místa, která mají upoutat pozornost jsou osvětlena skrytým zdrojem světla, které většinou vytváří ostrý kužel bočního světla.

100 KOMÁREK, Jan. Světelný design v kostce, část 14: Světlo ve tmě. In: Časopis světlo (5/září 2014) [online], s. 56

101 ALBERTOVÁ, Helena. Josef Svoboda – scénograf. s. 69

102 „*Budiž světlo*“ je citát z latinské Bible, kniha Genesis Gn 1, 3.

– light box, by to znamenalo, že existuje takový bílý prostor, jehož stěny emitují světlo. Bílý light box by teprve korigovaným 'napouštěním' tmy odhaloval jednotlivé objekty. Je zřejmé, že prakticky to v našem světě není proveditelné. Z této krátké úvahy, která vedla přes imaginární znegovaný svět, by se dalo mluvit o novém divadelním prostoru. Iluze nekonečna a prázdná by nebyla černá, ale světlem nasycená bílá, prostor by se naplňoval stínem. Dostáváme se obloukem k výtvarné bílé kostce? Světlo provzdušňuje místnost. „*Světlo samo může vytvořit pocit otevřenosti prostoru. V tmavé noci vytváří ohniště jeskyni světla vymezenou zdmi temnoty. [...] Z toho vyplývá, že pokud chcete vytvořit pocit otevřenosti, nemůžete použít soustředěné světlo.*“¹⁰³ Tmavý black box je místo, které na mě působí sevřeně a temně. Vnesením bílé scénografie, která odráží dostatek světla, se prostor otevírá.

IV.2. — BÍLÁ INVAZE DO ČERNÉHO PROSTORU

V následující podkapitole se budu snažit popsat, jak jednotlivé bílé složky (bílý terén – pozadí bílého horizontu – speciální efekty) proměňují vnímání základního černého divadelního prostoru.

IV.2.1. — PODLAHA

Začněme od podlahy, neboli terénu. Bílý terén je něco nezvyklého, je pro nás přirozenější chodit po tmavé zemi. Bílá na zemi je něco zvláštního, vidíme ji možná v zimě, když napadne sníh. Je to událost? Jako malé děti nás táta učil dělat do prašanu andělíčky a já měl strach. Ne snad proto, že bych si pádem ublížil, ale proto, že ta perfektně rovná sněhová přikrývka bude narušena otiskem mého těla. Podobně to je s bílou podlahou, domů si ji nepořídíte, protože je hned na ni vidět nečistota. Najdeme ji možná tak v nemocnici, kde působí sterilně, ale uklidňuje nás, protože je čistá a uklizená. Někdy dostanete i návleky na boty, aby ji vaše podrážky nepošlapaly.

Velmi podobně je to s bílou podlahou na jevišti. Baletizol položený přes černou prkennou podlahu vytyčuje hrací prostor. Může to možná znít jako programová záležitost, ale mám pocit, že bílá podlaha v divadelním kontextu má oproti její tradiční černé podobě mnohem větší výraz, charakter, anebo emoci. „*Divák, který vstoupí do divadla a vidí před sebou bílou podlahu, okamžitě ví, že se nachází ve výsostně estetickém prostředí. Cítí apel na vizualitu, na preciznost a na čistotu. Podobně jako když tanečníkovi oblečeš*

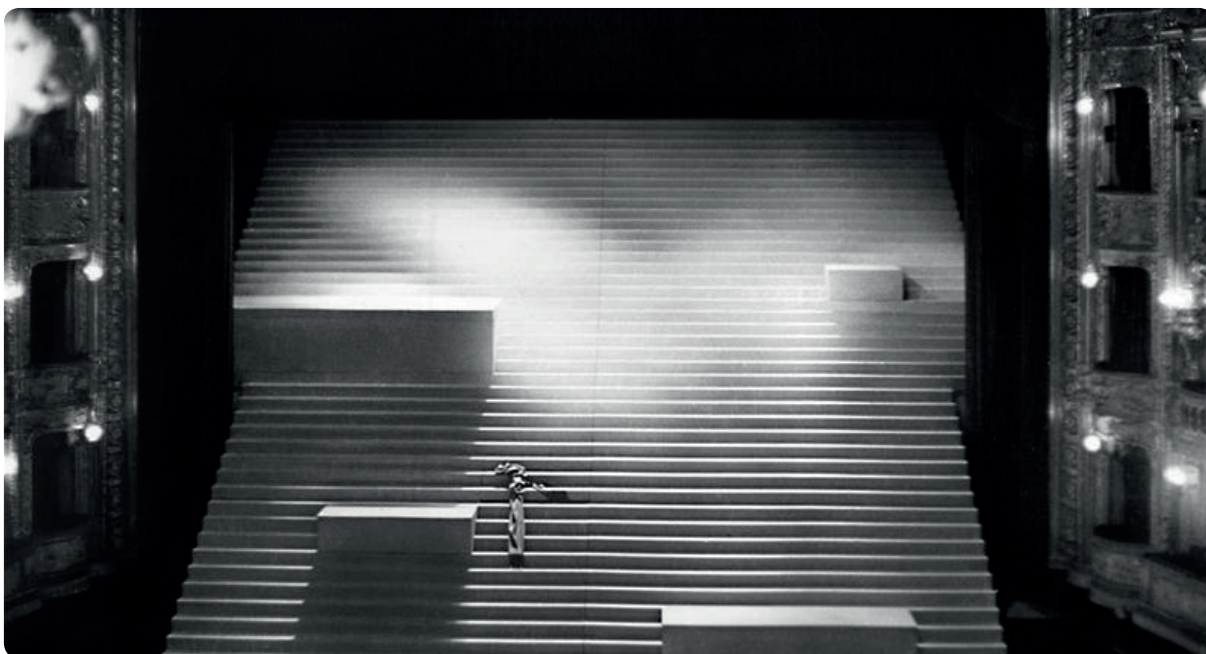
103 HOLMBERG, Arthur. The theatre of Robert Wilson, s. 122

bílou košili, najednou se mu automaticky narovnájí záda...“ odpověděl mi nedávno jeden režisér na otázku, proč chce použít v představení nového cirkusu bílou podlahu. Když stoupnete na bílou plochu, ocitáte se v hracím poli, nutí vás to chovat se jinak, jako byste byli v hledáčku divákova oka.

V *Kamarádech* se režisérské duo chtělo vymezit vůči velkému prostoru v DISKu. Jednak chtěli zkomornit příběh a dát mu jasné mantinely, ale také jsme chtěli zahustit pravděpodobnost potkávání se postav v prostoru. Aby byly postavy přátel blíže u sebe a neměly fyzickou možnost ustoupit. Navrhl jsem vyvýšený bílý terén s překážkami. Hrací plocha prvního plánu měla rozměry 6 m x 4,25 m, ovšem uprostřed tohoto terénu byl bazén, plocha se tak ještě zmenšila. Bílý baletizol jasně vyznačoval, kde se herec může pohybovat. V druhé polovině se terén začal rozpadat na jednotlivé segmenty, které vypadaly jako kry rozlámaného ledovce. Hrací prostor se rozpadl, herec se začal pohybovat i mimo bílou.

Dojem z bílé podlahy působil čistě, připomínal skoro až design počítačové společnosti Apple. Udržet ale baletizol čistý dalo mně i technikům nemalé úsilí. Několik prvních repríz jsem chodil před začátkem představení podlahu umývat sám, byla na ní vidět každá nečistota. Navíc v DISKu, kde první řada diváků seděla od bílé podlahy asi metr. Vytírání podlahy se pro mě stalo rituálem, nemusel jsem to dělat, ale chtěl. Nesnesl jsem představu, že by se začalo hrát ve špinavém prostoru.

Bílý terén podlahy odráží, v porovnání s černým, mnohonásobně více parazitního světla. Na to je důležité myslet už od začátku. Postupovali jsme zřejmě podobně jako Josef Svoboda v *Oidipovi vladařovi*: „*Velká bílá plocha schodiště si vyžádala i osobitý přístup*



OBRÁZEK 13 / *Oidipus vladař*, Josef Svoboda, scéna (1963), režie Miroslav Macháček foto: archiv Národního divadla

ke svícení, které by nekolidovalo s nasvícením herců. Svoboda použil přímé horní osvětlení z provaziště, takže horizontální plochy, které tvořily 60 % povrchu, byly plně osvětlené, vertikální tonuly ve tmě. Bílé schodiště jako celek zářilo, ale neoslňovalo diváky.“¹⁰⁴

Čistě bílá podlaha odrážela mnoho světla, byla to taková velká světelná odrazka. Stačilo na ni svítit z vrchu. Když jsme chtěli světelně vymezit část segmentu podlahy, neponořil se zbytek scény do tmy. Okolo vzniklo ambientní pološero. Což v této hře nevadilo, protože jsme mohli stále vnímat paralelní děje, co se děje na jiných ostrůvkách terénu.

Podlaha je v současném scénickém designu stále důležitějším prvkem. Za prvé, s trendem směrem k sugestivnějším výpravám je podlaha často největší viditelnou plochou scény. Zvláště pak v black boxu, kde je elevace strmější a plocha podlahy hraje výraznější úlohu. Za druhé, je zájem o reálnou, nikoli markýrovanou, namalovanou texturu. Požadavek na materiál podlahy je náročný. Musí odolat fyzickému působení herce a zároveň musí být dobře skladovatelný technikou. Musí ležet rovně na podlaze a měl by být poměrně levný,¹⁰⁵ píše Arnold v knize *Scene technology*. Pro inscenaci *Kamarádi* jsem hledal levnější alternativy k předraženému baletizolu. I když jsem nějaké objevil, nevydržely by podmínky, které zmiňuje Arnold. Nemohl jsem ani použít fundusový baletizol, jelikož můj terén byl rozměrově specifický díky zakulaceným rohům a vestavěnému bazénu. Bílý baletizol se tak stal nejdražší položkou v rozpočtu na celou výpravu.

IV.2.2. — WILSONŮV HORIZONT

Horizont v krajině je dělící čára mezi zemí a oblohou. Pod slovním spojením 'bílý horizont' si představím arktickou zasněženou přírodu a mrazivou dálku nebe, jehož konec nelze dohlédnout. Chce to trpělivost, ale při soustředěném pozorování rozeznáme, kde se odděluje sněžná krajina od oblohy. Optická hraniční čára obzoru se rozpustila podobně jako kopce v ranní mlze. Horizont v divadelním pojmosloví se snaží v něčem dohnat ten přírodní. Zpravidla se jedná o zadní prospekt čili pozadí. V *Novém divadelním slovníku*¹⁰⁶ najdeme pojem horizont spíše pod mezinárodně užívaným názvem cykloráma (cyc)¹⁰⁷. „*Cykloráma je plocha zavěšená okolo jeviště tak, aby navodila dojem nekonečného prostoru. [...] Cílem je vytvořit atmosféru nekonečné*

104 ALBERTOVÁ, Helena. Josef Svoboda scénograf, s. 150

105 ARNOLD, Richard L. Scene technology, s. 142

106 SÖDERBERG, Olle. New theatre words: central europe, s. 32

107 Cykloráma (cyc) má rozšířené označení také pro kruhový horizont

hloubky, navodit na jevišti pocit otevřené oblohy,“¹⁰⁸ definuje Moran. Arnold ji popisuje z hlediska účelu jejího využití: Často se využívá jako plocha pro nasvícení oblohy či jiných světelných nálad nebo pro projekci. Může být nasvícená zepředu nebo, pokud je vyrobena z průsvitného a ideálně bežešvého materiálu, podsvícená přímo či nepřímo pomocí odrazné plochy za cyklorámou.¹⁰⁹ Dříve se vyráběla z látky, dnes nahrazena plastovým materiálem. Plast disponuje lepšími difuzními vlastnostmi než tkanina, a proto po nasvícení umělohmotný horizont (show fólie) světlo rovnoměrně rozprostře po své ploše. Můžeme se tak více přiblížit k představě jasného obzoru.

Z uvedené definice horizontu podle Morana můžeme směle říci, že s první cyklorámou (světelným pozadím) pracovalo již antické divadlo. „*Staří Řekové stavěli svá divadla pod širým nebem s pohledem do otevřené krajiny, na moře a hory. Tragický příběh se tak odehrával s vědomím širšího světa, kosmu, v přímém spojení se zemí a vzduchem.*“¹¹⁰ Divákovo oko se neomezovalo na jeviště, ale bylo zaměřeno tak, aby spatřilo divadlo jako součást většího světa. Pozadí se plynule proměňovalo s pohybem slunce po obloze. Jestliže vynecháme filozofický přesah, který je jistě v antice mnohem důležitější než vizuální vjem, herci a scéna byli zasazeni před horizont gigantických rozměrů – horizont velmi světlé barvy utkaný z bílého světla.

V antice využili oblohu jako přirozeného emitora světla. Horizont ovládala a ovlivňovala sama příroda a bohové. Aby vznikl takovýto světelný horizont v uzavřené budově bez zdroje denního světla, je zapotřebí mnoho výkonných světel. To znamená, že dokonalá iluze nebeské cyklorámy může vzniknout až s elektrifikací divadel, tedy koncem 19. století. Před tím, v době svíček a později plynového osvětlení, vznikaly ručně malované horizonty oblohy. V éře romantismu dosáhly svého vrcholu. „*Podstatně byl zvětšen horizont, který se zavěšoval do půlkruhu a doplňoval několika, mnohdy průsvitnými, příslušně malovanými, zezadu osvětlovanými závěsy. [...] vytvářela se iluze rozsáhlých přírodních prostor, atmosferických jevů, mlh, východů slunce, [...]*“¹¹¹ píše Braun.

Věčnou proměnlivostí přírodní oblohy se zcela jistě inspiroval také **Robert Wilson** {* 1941}. „*Využívám přirozeného času, takového, který pomáhá slunci zapadat, oblakům měnit tvar a stmívání dojít tmy. Dopřávám publiku čas, aby mohlo reflektovat, meditoval o jiných věcech než těch, které se dějí na jevišti; dopřávám mu čas a prostor*

108 MORAN, Nick. Světelný design, s. 27

109 ARNOLD, Richard L. Scene technology, s. 122

110 NOVÁKOVÁ, Marie. Štvanický ostrov se stane na dva týdny kulisou antické tragédie. In: Tyden.cz [online]. [cit. 15–08–2017]. Dostupné z: http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/divadlo/stvanicky-ostrov-se-stane-na-dva-tydny-kulisou-anticke-tragedie_395871.html

111 BRAUN, Kazimierz. Divadelní prostor, s. 95

k přemýšlení.“¹¹² Ze všech poválečných umělců pracuje formalistický Wilson s bílým horizontem kontinuálně od sedmdesátých let minulého století. Bílá cykloráma se stala jeho nezaměnitelným rukopisem. Kdysi, během jednoho workshopu, vznesl Wilson požadavek k technickému šéfovi: „*Potřebuji vzadu na jevišti tuny světla.*“¹¹³ Jeho systém nasvícení zadní cyklorámy je promyšlený do detailu a během desetiletí se zdokonalil do podoby, kterou jsem měl možnost vidět já. Zde naplno využívá aditivní vlastnost světelných barevných kanálů. Pohled za pověšenou cyklorámu působí s hudbou jako dobře načasovaná světelně-kinetická instalace. Vidíme zde asi stovku světelných zdrojů. Zrcadlově s podlahou a provazištěm: RGB(White) plošná svítidla – vany, skupiny zářivek v různých odstínech modré (azurová, blankytná a ocelová). Dále HMI reflektory pro dodatečné efekty a pro mě nejzajímavější – pohyblivý světelný tah (ligt bar) osázený nespočtem PAR reflektorů, který na cyklorámě vytváří horizontální světelnou přímkou, pohybující se ve vertikální ose. Stát tam je doslova žhnoucí a zrak beroucí požitek.

Na fotografiích pro mě Wilsonovy inscenace působí ploše, chladně a designově. Holmberg tento pocit potvrzuje a zdůvodňuje ho: „*[...] protože žádný film není dostatečně citlivý na to, aby zachytil jemnost a nuance v jeho osvětlení.*“¹¹⁴ Se zážitkem naživo nemají jeho video záznamy inscenací moc společného. Poprvé jsem měl možnost vidět Wilsonovův horizont v opeře *Káťa Kabanová*¹¹⁵. Oslňující světlo cyklorámy, které působí až hypnotickým dojmem, ve mně dodnes zanechalo nezapomenutelný pocit, který se mi znovu vybavuje, když zaslechnu Janáčkovu hudbu. První setkání bylo nejsilnější, v pozdějších zhlédnutých inscenacích ve Stavovském divadle už horizont nepůsobil tak uhrančivým dojmem.

Jak se promění divácké vnímání, když herce a objekty vystavíme na bílém pozadí? Wilsonovo bílé pozadí nevyzařuje přímé světlo, ale jen rozptýlené, díky plastové show-fólii. Cykloráma proto nefunguje jako klasické divadelní kontra světlo, které formuje plasticitu postavy. Bílé pozadí vyrýsuje dvourozměrnou siluetu herce, mnohem více tak vnímáme jednotlivé obrysy a tvary figury. Vypadá to trochu, jako když je vystřihneme z papíru, „*lidé a objekty doslova vyskakují z pozadí,*“¹¹⁶ dodává Holmberg. Postavy působí podobně, jako kdyby byly vyobrazeny na egyptské fresce. Herec se před bílým pozadím neschová. Držení těla, každé gesto a pozice rukou je exponovanější a snažíme se je číst. Figury mohou působit, že se ocitly v kresleném filmu, pokud je podpoříme

112 ARONSON, Arnolg. Americké avantgardní divadlo, s. 119

113 HOLMBERG, Arthur. The theatre of Robert Wilson, s. 123; přeložil Petr Vitek

114 Tamtéž, s. 127; přeložil Petr Vitek

115 Leoš Janáček: Káťa Kabanová. Národní divadlo, Praha 2010. režie Robert Wilson

116 HOLMBERG, Arthur. The theatre of Robert Wilson, s. 123; přeložil Petr Vitek

kontra světlem a světlem z boku, postava přeskočí do třetí dimenze. V bílém pozadí vidím též určité nevýhody. Bílá unavuje rychleji zrak, neustále váš zrak oslepuje informace světla. Je to podobné, jako když mi máma říkala, abych se nekoukal v noci na televizi bez rozsvícené lampičky. Bílá možná také rychleji omrzí, ale díky nenasycenému odbarvenému horizontu můžeme snadněji barvit celou plochu světlem a ovlivňovat její kvalitu. Nemůžeme ji ale ignorovat. Bílá plocha září a odráží jakékoliv jiné světlo, i když je na jevišti relativní tma. Soustředěnou černou tmu, podobně jako s bílou podlahou, prostě neuděláme.

Nebeskou cyklorámu jsem se rozhodl použít v inscenaci *Kamarádi*. Záměrem bylo zkonstruovat nekonečný prostor v zadním plánu scénografie. V něm měly plout jednotlivé postavy příběhu, stejně jako se vznášejí jejich životy v idealizované realitě. Aby horizont splynul s podlahou, podobně jako arktický obzor, navrhl jsem fabion, který se stáčí jako 'U rampa' a plynule navazuje na vertikálně zavěšený horizont. – efekt nekonečného fotografického plátna. Sférický segment fabionu zároveň vytvořil pochozí rampu. „Kromě toho se hrdinové často pohybují na horizontu, na plošině v pozadí, kde jsou z nich vidět pouhé stíny, siluety. Důležité je i to, že dostat se na tuto zadní plošinu není úplně snadné, vyžaduje jistou šikovnost překonat kluzkou šikmou plochu mezi dvěma úrovněmi scény,“¹¹⁷ uvádí v kritice Soprová.

Moje cykloráma měla rozměry 8 m x 4,8 m. Byla zavěšená na speciálním hliníkovém nosníku pomocí dvou bodových tahů. Světelná konfigurace umístěná za cyklorámou umožnila vcelku rovnoměrné nasvícení a efekt gradientu, který měl ještě lépe propojit zakřivený terén s pozadím. Pocitu nekonečna jsem bohužel nedocílil. Bílý terén fabionu se vizuálně nespojil s horizontem. Zpětně se domnívám, že byl na vině slabý světelný arzenál za cyklorámou. Bílý fabion oproti horizontu zářil znatelně více.

IV.2.3. — SVOBODŮV HORIZONT

Scénograf **Josef Svoboda** {* 1920; † 2002} se vyrovnával s otázkou horizontu celý svůj život. Záměrně ho buď přiznával jako součást jevištního obrazu, nebo se ho naopak snažil mazat pomocí světla a projekce. „Podobně jako schodiště mě dlouhá léta trápil a trápí horizont. Přitom se mně zvláště u nás mnohokrát předhazovalo, že to někdy vypadá, jako bych na nic nového nepřišel a jenom si hrál s horizontem,“¹¹⁸ píše Svoboda.

117 SOPROVÁ, Jana. Život neurotické generace aneb Kamarádi v DISKU. Scena.cz - 1. kulturní portál [online]. [cit. 28/07/2017]. Dostupné z: <http://www.scena.cz/index.php?o=1&c=29771&r=10&d=1>

118 SVOBODA, Josef. Tajemství divadelního prostoru, s. 66

Vnitřní boj s horizontem prožívám i já a mám pocit, že mé okolí to vnímá spíše tak, že se točím v kruhu. Snažím se hledat nějakou inovativní skulinu v podobě experimentů s novými materiály. V praxi jsem si již mohl vyzkoušet různé podoby použití horizontu, bílý bobinet, bílou a tmavou show-folii. Většinou to dopadne jako variace na Wilsonovský horizont. Otázku 'Co bude pozadí?' si pokládám vždy na začátku práce nad konkrétní inscenací a mnohdy se odpověď stává katalyzátorem, který urychlí směr mého dalšího uvažování. Zatím vítězí bílé nebo světlem prosvětlované pozadí, které je pro mě přirozenější a tvárnější než to tmavé. Jak jsem již zmínil, divák vnímá siluetu postavy na černém a bílém horizontu velmi odlišným způsobem. Takové otázky řešil Svoboda už v začátcích v opeře *Káťa Kabanová*¹¹⁹ (1947): „*Celá stavba stála na točně v bílém kruhovém horizontu. Pomalým navíjením vertikálního válce mizel a protipohybem točny se vytvářel nový, černý prostor.*“¹²⁰ Svoboda přidal horizontu vlastní kinetiku. Pozadí dokázal proměňovat celkový pocit z prostředí. Zřejmě ho provokovalo neměnné a stereotypní uzavření kukátkové scény do černých výkrytů.

Svoboda, díky své neutuchající touze experimentovat, nalézal nová využití bílého horizontu. Projekční plocha, respektive plochy, na které šlo promítat paralelně, později vešly do všeobecného povědomí pod názvem polyekran¹²¹. Projekce na divadle v období vznikajícího konceptu Laterny magiky byla jen přirozeným pokračováním experimentů z meziválečné a poválečné doby. Radok se Svobodou navázali na Theatergraph¹²² E. F. Buriana, Trösterovy experimenty s projekcí na divadle z 30. let a zřejmě i na Bauhaus¹²³. Pro mne nejinspirativnější práci s polyekranem použil scénograf Svoboda v inscenaci *Srpnová neděle*¹²⁴, kde nainstaloval dvě na sebe kolmé projekční plochy. Jedna byla mírná šikma podlahy a druhá byla zavěšená jako horizont – přechod mezi oběma plochami byl vymazán difuzním světlem odraženého z obou světlých pláten. Realizace prý předčila všechna očekávání, scénu vyplnila dokonalá iluze vodní hladiny, která se v mihotání světla a stínů větví jen tušených mohutných stromů rozlévala až do hloubky scény pod vysokou, proměnlivou oblohou, popisuje Albertová¹²⁵ Nedochozí právě zde

119 Leoš Janáček: *Káťa Kabanová*. Velká opera 5. května. Praha 1947. režie Václav Kašlík

120 SVOBODA, Josef. Tajemství divadelního prostoru, s. 30

121 Polyekran byl originální československý promítací systém s více společně ovládanými projektory filmů i diapozitivů, více plátny a mnohakanálovým zvukem. Vznikl z iniciativy Emila Radoka a Josefa Svobody.

122 Theatergraph vznikl z iniciativy E. F. Buriana a Miroslava Kouřila. Šlo o propojení projekce a hry živého herce. Statická projekce je promítána na průhlednou plochu, za kterou stojí herec speciálně vykrajován ze tmy pomocí reflektorů.

123 Koncept Gropiova totálního divadla pro Erwina Piscatora počítal i s projekcemi. Průsvitný kruhový horizont v pozadí kukátkového jeviště mohl také sloužit jako projekční plocha a další plátna byla instalována v hledišti nad hlavami diváků.

124 František Hrubín: *Srpnová neděle*. Národní (Tylovo) divadlo. Praha 1958. režie Otomar Krejča

125 ALBERTOVÁ, Helena. Josef Svoboda - scénograf, s. 84

k dokonalému propojení podlahy a nekonečného horizontu, kterého jsem chtěl docílit v *Kamarádech*? I když díky iluzivní realistické projekci.

Nejsem obdivovatel video-projekcí na divadle. Snažím se tomuto řešení vyhýbat. Použití tohoto 'nového média' na jevišti mi dnes přijde nadužívané a nedivadelní. I když Svoboda tvrdil úplný opak: „*Je tím, čím je, o to přesvědčivější, neboť mnohem divadelnější než všechny jevištní malby a architektury, [...]*“¹²⁶ Projekci vidí jako realitu přenesenou na jeviště, mně je tento názor cizí, jelikož médium videa na jevišti je zprostředkovaný záznam jiné reality, která nekoresponduje s divadelní iluzivností. Pokud ji režisér ve své koncepci vyžaduje (s tímto požadavkem se na začátku projektu často setkávám), snažím se zakomponovat projekční plochu přímo do samotné scénografie. Souzním s názorem Morana: „*Jednou z potíží s promítacím plátnem na scéně je fakt, že jsou na ně všichni zvyklí. Jakmile divák vidí někde viset velký bílý nebo světlý obdélník, očekává, že se brzy zaplní obrazy. Promítací plátno zůstává po celou dobu představení promítacím plátnem, i když se na něj zrovna nic nepromítá [...]*“¹²⁷

V inscenaci *K smrti šťastní* jsem potáhl zadní stěny obou polovin domečku vizuálně podobnými materiály, ale odlišných vlastností – tylem (bobinetem) a show-folii (grey pearl). Povrchy sloužily jako matnice k zachycování světelných efektů. Materiály vypadaly v pracovním světle totožně, teprve v reflektorech vylezly jejich diametrálně odlišné vlastnosti. Bobinet se stal prosvícením transparentní a objekty za ním vypadaly jako v mlze. Show-folie je translucenční materiál, který vede dobře světlo, a proto sloužila účelně jako plátno pro zadní projekci. „*Na jinak bílé stěny jsou promítány různé motivy: v pokoji Růženky se objevují květinové tapety, při scéně s Karkulkou a vlkem zase černobílé animace s motivem lesa a malých vlků,*“¹²⁸ popisuje Veverková. Obě plochy byly neoddělitelnou součástí scénografie a diváka nijak nerušily. Nutno podotknout, že zde velkou roli sehrála samotná barva materiálů, nebyla bílá, ale světle šedá.

Pro projekci na jevišti není bílá zrovna ideální. Silné světlo projektoru se odráží od bílé plochy, což jsme zjistili s Jiřím Šimkem během krátkého experimentu v DISKu, chvíli před zahájením zkoušek pro inscenaci *K smrti šťastní*. Jak Svoboda popisuje, tento problém s projekcí řešil také: „*Jednou jsem přemýšlel, co kdybych dal projekci menší šanci, nechal ji stejný tok, ale ubral tu bílou? Po dlouhých zkouškách jsem došel k tomu, že nejlíp se chová šedá barva. Když se do ní přidá trochu fialové. [...]* Zázrak! Absolutní. Žádné potíže s parazitním světlem, kontrast dostatečný a navíc to nebylo jako v kině, byl

126 ALBERTOVÁ, Helena. Josef Svoboda - scénograf, s. 103

127 MORAN, Nick. Světelný design, s. 227

128 VEVERKOVÁ, Lenka. A žili šťastně až do smrti. Hybris #25/2016, s. 11

to obraz.“¹²⁹ Grey Pearl show-folie na domečku neházela žádné parazitní světlo, a když se na ni začala promítat 'oživlá' tapeta, měl dokonce obraz větší barevnou hloubku, než kdyby se promítal na zářivě bílé plátno.

Práce s bílým horizontem u Svobody vrcholí jeho 'odhmotněním' v podobě kontra světelné opony. Jako kdyby doslovně naplnil původní definici horizontu: nedosažitelné a nehmatatelné nekonečno, iluze prázdna. Svoboda toužil po horizontu, kterým by mohl herec procházet a mizet plynule před zraky diváků. „*A jednoho dne, [...], když jsem se jako vždycky předtím očarovně díval, jak světlo proniká gotickým oknem, jsem přišel na princip divadelního kontralichtu.*“¹³⁰ Vznikla nízko-voltová 'Svobodova rampa', která vytvářela viditelné světelné proudy světla podobné těm, které vidíme, když slunce prosvětluje mraky po dešti. Bylo jasné, že magie jeho rampy těžila z prašného prostředí divadla. Dnes pro zviditelnění světelných kuželů využíváme jinou techniku, která spadá pod speciální efekty.

IV.2.4. — SPECIÁLNÍ EFEKTY

Speciální efekty si zasluhují speciální pozornost, pokud mluvíme o invazi bílé v divadelním prostoru. Mlha nebo sněhové vločky dokáží doslova zaplnit prostor hustými bílými oblaky během krátkého okamžiku. Ve správném světle dokáží vyčarovat kýženu atmosféru. Jak už bylo zmíněno v I. kapitole, tyto přírodní úkazy ve skutečnosti bílé nejsou. Malé čiré krystalky ve větším množství způsobí, že v sobě uvězní bílé světlo, a proto se mlha a sníh jeví jako bílé. Samotné vyslovení slova 'efekt' nezní moc lichotivě v divadelním světě, a proto je velmi tenká hranice, jak používat tyto bílé efekty na jevišti, aby se nestaly pouze a jenom efektními.

„*Sníl jsem o světelných přístrojích, jimiž se dají rukodělně nebo automaticko-mechanicky vrhat světelné vize do vzduchu, do velkých prostorů a na plochy neobyčejných vlastností, na mlhu, plyn i oblaka,*“¹³¹ prohlásil kdysi Svoboda o projekcích. Projekce promítaná na plochy vytvořené z vody (water screen) či mlhy (fog screen) je dnes možná, ale velmi drahá. Proto je nejčastěji využívána pro komerční eventy. Kam se poděl Svobodův divadelní sen a proč jsou na divadle efekty tolik zatracovány? Jestliže efekt efektivně začleníme do scénografie a stane se neoddelitelnou součástí konceptu — podobně jako projekční plocha, může nést nový, vlastní význam. Nebo, z druhé strany, jej můžeme vnímat naprosto obyčejně, bez soudu.

129 ALBERTOVÁ, Helena. Josef Svoboda - scénograf, s. 87

130 SVOBODA, Josef. Tajemství divadelního prostoru, s. 16

131 ALBERTOVÁ, Helena. Josef Svoboda - scénograf, s. 90

Jednou **Frank Stella** {* 1936} o svých minimalistických obrazech řekl: „*To, co vidíte, je to, co vidíte.*“¹³² Efekt je tím, čím je. Nejfunkčnější je vždy obyčejně ten, který je jednoduchý a dosažitelný jednoduchými prostředky.

Mlha – kouř – dým. V krajině působí poeticky, umí vykreslit paprsky světla. Mlha může být také tajemná a skrývat něco, co nechceme vidět. Na divadle se dá vyrobit různými prostředky. V devatenáctém století, nazývaném také 'stoletím páry', se efekt kouře vyráběl z vodní páry. Vraťme se k Wagnerovu divadlu v Bayreuthu: „*Nejdůležitější novinkou byl systém parních ventilů, který měl vytvářet realistické efekty mlhy a oparu a 'parní oponu', která měla zakrývat proměny scény,*“¹³³ popisuje Brockett. Parní opona je přesně to, co si později představoval Svoboda na projekční plochu. Efekt mlhy se na jevištích v době romantismu vytvořil náhlým ochlazením přehřáté páry. Jak podotýká Kolegar, zařízení mělo dva neduhy: Výfuky páry syčely a rušily představení a během několika minut bylo na jevišti jako v prádelně. Tento systém našel využití hlavně v opeře či za zvukové clony v činoherním představení.¹³⁴ Dnes se pro vytvoření mlhy používají specializované přístroje, které generují oblaka mlhy různé kvality. Těžká mlha, která se plazí po jevišti a drží se u země, nebo rozptýlený hustý kouř, a nebo naopak jemný, skoro neviditelný opar, který zvýrazňuje světelné kužely reflektorů. To, co dříve spolehlivě činil rozvířený prach na jevišti, na který spoléhaly Svobodovy nízko-voltové rampy, dnes vytváří stroj zvaný hazer. V inscenaci *K smrti šťastní* jsme takový stroj použili. Konstantně produkoval jemný neviditelný kouř. Přístroj je v porovnání s kouřostrojem velmi tichý a divákovo ucho nijak neruší. Díky němu zanechávala všechna kontra světla (zafiltrované ve studené a teplé teplotní chromatičnosti) viditelnou stopu v prostoru. Vytvářela na jevišti tvárnou hmotu, ve které se mísily oba odstíny bílého světla.

V souvislosti s divadelním kouřem se mi vybaví dva režiséři, u kterých jsem byl během studia na stáži. Vladimír Morávek, který na zkouškách inscenace *1789*¹³⁵ neustále opakoval větu: „*Víc kouře! Víc kouře!*“ aby se jeviště ponořilo do husté mlhy. Možná z pomsty techniků, aby splnili doslovné přání režiséra, se stalo z jeviště neobyvatelné místo a zkoušení se muselo na chvíli zastavit. Naopak při zkoušení inscenace *1914*¹³⁶ Roberta Wilsona, který chce mít vše hned, při zkoušení obrazu s mlhou prohlásil: „*Potřebuji, aby ta mlha teď zmizela!*“ Mlha na jevišti se chová velmi nevyzpytatelně. Nejde jí dát směr a tvar, i její dávkování do prostoru je často dílem náhody. Je rovněž

132 ZÁLEŠÁK, Jan. Jan Šerých: COKOLI, Galerie Kabinet t., Zlín [online]. [cit. 31–07–2017]

133 BROCKETT, Oscar G. Dějiny divadla, s. 517

134 KOLEGAR, Jan. Historie scénických technologií, s. 52

135 Ariane Mnouchkinová: Dokonalé štěstí aneb 1789. Národní divadlo. Praha 2014. režie Vladimír Morávek

136 Marta Ljubková a kol.: 1914. Národní (Stavovské) divadlo. Praha 2014. režie Robert Wilson

důležité počítat s faktem, že publikum svou tělesnou teplotou bude kouř přitahovat k sobě a podmínky budou rovněž jiné než při zkoušce na prázdném jevišti. Tato neznalost se mi několikrát nevyplatila. Na zkoušce vypadal kouř dramaticky a držel se v bouřkovém oblaku, na premiéře se ale všechna mlha okamžitě hrnula směrem k publiku.

Pokud budu mluvit o svých projektech, s bílými speciálními efekty jsem se potkával hojně. V *K smrti šťastní* to vycházelo přímo ze zadání od režisérky. Poslední věty ve scénáři zněly takto: „*Sněží a oni jakoby nic. / A tak běžel čas, jak bývá jeho zvykem, neúprosně a bez přestání. / E N D E.*“¹³⁷ Na konci představení opravdu padal sníh a k tomu se spustila sněhová vánice z otevřené lednice. Sníh byl objednáno z Barrandovského Flashe, firmy, která se specializuje na filmové efekty. Nebyla to levná záležitost, ale jiné varianty nesplňovaly mé vizuální požadavky. Je zajímavé, jakou důležitou úlohu hraje při sněžení v divadle světlo. I když byl sníh bílý a pozadí za ním tmavé, při sypaní prostě nešel vidět. Teprve v kontra světlech se začal krásně třpytit.

V původní verzi scénáře *Kamarádů* je na konci monolog mrtvého Jakuba: „*Mraky vypadaj normálně, jen tak. [...] Najednou si všimnu, že jak plynou, vůbec už nejsou tak dokonalý. Jsou to cáry, který se tou cestou po obloze trhají, mizej a zase se slučujou do větších ploch. [...] A když ležíte v parku hodinu, pak dvě, díváte se na mraky a jejich boj, splynete s nima. Tohle je fajn. Bejt s mrakama chvíli sám.*“¹³⁸ To mne inspirovalo, aby se 'bílé speciální efekty' staly neoddelitelnou součástí scénografie. Na začátku příprav jsme s režiséry toužili po abstraktní a zároveň organické krajině, do které by vplouvala oblaka kouře a pěny. Nejvhodnější se mi právě jevily materiály, které by interagovaly s hercem, ale zároveň herce neustále překvapovaly v nevyzpytatelnosti jejich chování. Navrhoval jsem nejdříve velká bílá nafukovadla ve tvaru polokoulí, jakési kopce či kopule, které by se tvarovaly s přítomností herce. To se ale nezdálo režisérům. Novou inspirací byl bílý ledovec a geometričnost krystalů ledu. S ohledem na realizovatelnost vznikl minimalistický prostor, který jsem chtěl zaplnovat bílou pěnou a kouřem. Vše bílé, a přesto, díky odlišné povaze materiálů, na bílém pozadí viditelné a hmatatelné. Veškeré mé vize o organických efektech vykryštalizovaly v bazén, ve kterém ale nebyla voda. „*Uprostřed [jeviště] je 'hřiště', prostor pod úrovní scény, naplněný záplavou stříbřitých umělohmotných plastových míčků, které v druhé půli mizí v otvoru kamsi do podzemí, stejně jako jsou do této černé díry minulosti odhazovány vzpomínky i věci,*“¹³⁹ píše

137 JANDÁČKOVÁ, Kateřina. K smrti šťastní. [scénář]

138 HANČILOVÁ, Barbora. Malé závislosti. [scénář]

139 SOPROVÁ, Jana. Život neurotické generace aneb Kamarádi v DISKU. In: Scena.cz - 1. kulturní portál [online] [cit. 01-08-2017]. Dostupné z: <http://www.scena.cz/index.php?o=1&c=29771&r=10&d=1>

v kritice Soprová. Balónky fungovaly jako dětská hračka, dalo se do nich ponořit, a také v nich plavat. Míčky oživaly s hereckou akcí, ale žily i vlastním životem a významem, jak zmiňuje Pavelková v kritice: „*Nejdominantnějším scénografickým prvkem je rozhodně bazén s bílými plastovými balónky, [...] – vzpomínka na bezstarostné dětství, [...] ve kterých se hrdinové jeden po druhém rochní jako v bahně. Balónky zde slouží jako metafora života. S Jakobovou smrtí se bazének vyprázdní a ve chvíli, kdy na Jakuba [...] vzpomínají, padají balónky z nebe zase zpět.*“¹⁴⁰ Později na DISK_USE o představení mi Pavelková s diskutující divačkou položila dotaz, zdali bych mohl vysvětlit podstatu přítomnosti bílých balónků na scéně a jestli padání míčků z nebe nebyl jenom efekt. Odpověděl jsem, že výklad tohoto obrazu je svobodný a nemá jednoznačnou odpověď. A já se znovu ptám, proč se na efekty dnes díváme s předsudkem? To, co vidíte padat, je to, co vidíte padat.

IV.3. — BÍLÁ SCÉNOGRAFIE

V této podkapitole se nepokouším podat ucelený soupis bílých scénografií, který by nutně musel zůstat neúplný, ale soustředím se na divadelní momenty, které mi přijdou v kontextu této práce důležité.

„*V antickém Řecku byla scénographia umění zdobit divadlo a dekorační malba jako výsledek této techniky. V období renesance byla scénografie technika, spočívající v rozkreslení a malbě perspektivní dekorace a zadního prospektu. V moderním slova smyslu jde o umění, které se zabývá organizací jeviště a divadelního [trojrozměrného] prostoru,*“¹⁴¹ nahlíží na evoluci scénografie Pavisův *Divadelní slovník*. Při úvahách o vývoji divadla a scénografie minulého století nelze začít jinde než u dvou velkých reformátorů. **Adolphe Appia** { * 1862; † 1928 } a **Edward Gordon Craig** { * 1872; † 1966 } začali nezávisle na sobě vytvářet teoretické základy moderní neiluzivní praxe. „*Právě oni se pokusili vrátit tvarům, barvě a světlu jejich skutečnou dramatickou hodnotu,*“¹⁴² dodává Zavorský. Appia pochopil, že jeviště není obraz, ale je nutné ho vnímat jako prostor. Herec je přece trojrozměrný a pohybuje se. Zkoumal vztah světla, horizontální podlahy a vertikální scény. Appia sice propagoval mnoho stejných idejí, byl to ale Craig, kdo je v praxi rozšířil. Oba byli zajedno, aby se namísto malířského pojetí na scénografii dívalo jako na architekturu. Craigovi se novátorské postupy podařily aplikovat

140 PAVELKOVÁ, Tereza. I'll Be There For You... Hybris #28/2017, s. 16

141 PAVIS, Patrice. Divadelní slovník, s. 371

142 ZAVARSKÝ, Ján. Kapitoly z dějin scénografie, s. 107

v *Hamletovi*,¹⁴³ asi jeho nejvýznamnější realizaci. Vše na scéně reprezentovaly pohyblivé paravany a teprve jejich vzájemnou konstelací a nasvícením vznikala dynamika inscenace. Atmosféra se v tomto abstraktním geometrickém prostoru vytvářela pomocí světla a stínu. Paravany byly natřeny světle žlutou, a nebo byly pozlacené.¹⁴⁴ Zřejmě aby ještě více odrážely světlo. To, že se moderní divadlo odklonilo od naturalismu a začalo analyzovat svoje vlastní tvárné prostředky, je z velké části právě jejich zásluhou.¹⁴⁵ Po tomto Appiově a Craigově obdivuhodném zahájení vstoupilo divadlo dvacátého století rovnou do scénografického prostoru.

Vidím zde jistou paralelu s vývojem výtvarného umění. Teprve opuštění realistické malby a později i rámu obrazu pomohlo vysvobodit bílou ze zajetí symboliky s bílou spojované. Bílá vstoupila do nového rozměru. Malevič udal směr – barvy a tvary hrály v abstrakci zásadní úlohu. „*Divadelní abstrakce, respektive abstraktní divadlo, srovnatelné například s abstraktním malířstvím, sice neexistuje, ovšem proces abstrakce a stylizace divadelního materiálu pozorujeme vždycky jak v textu, tak na scéně,*“¹⁴⁶ píše Pavis o pojmu abstrakce v *Divadelním slovníku*. Odpoutání se divadla od naturalistického pojetí iluzivní scény nabízí do té doby neprozkoumané, nové prostorové možnosti. Appia a Craig opustili dvourozměrný charakter scény. „*Z jeviště jsou vykážány všechny nehybné dekorace, všechna pomalovaná plátna a hlavní role se ujímá aktivní prvek, [bílé] světlo,*“¹⁴⁷ dokládá Pavis.

Oskar Schlemmer {* 1888; † 1943} studoval v Bauhausu zákony kubického prostoru, které definoval jako neviditelnou planimetrickou a stereometrickou síť linií. Tyto linky organizují hmotné seskupení prostoru a ovlivňují člověka. Zkoumal vztah planimetrie podlahy ke vztahu stereometrie prostoru. Teprve pomocí masky a kostýmu se člověk přizpůsobuje abstraktnímu prostoru. Vytvářel kostýmy, které herce transformovaly v jakousi pohyblivou architekturu. *Triadický balet*, který vznikl v roce 1912, demonstroval Schlemmerovy teoretické ideje. Tanečníci v kostýmech se pohybovali v jednobarevném prostoru (i když ne bílý, ale žlutý – růžový – černý), pouze na zemi byla nakreslená čtvercová síť. Myšlenky metafyzických prostorů se ubíraly směrem k abstrakci.¹⁴⁸

143 William Shakespeare: *Hamlet*, MCHT, 1912, režie Konstantin Stanislavskij

144 OSANAI, Kaoru. Gordon Craig's Production of "Hamlet" at the Moscow Art Theatre [online] [cit 10–08–2017]; přeložil Petr Víték

145 Tamtéž, s. 114; přeložil Petr Víték

146 PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*, s. 19

147 Tamtéž, s. 373

148 ZAVARSKÝ, Ján. Kapitoly z dějin scénografie, s. 210–213

Schlemmerův přístup k čistému abstraktnímu prostoru, kterému se přizpůsobovali zvláště okostýmování tanečníci, by se dal označit za přístup ryze formalistický. Redukuje objekty v prostoru na to nezákladnější. „*Výsledkem je geometrizace forem, zjednodušení individuálních jevů a pohybů, vnímání kódů, konvencí a struktury celku.*“¹⁴⁹ Jednalo se převážně o estetické experimenty oddělené od jiných funkcí divadla, třeba té společenské. V kontrastu k Schlemmerovi můžeme dát Brookův čistě bílý prostor ve *Sen noci svatojánské*, ten nabídl zcela jiný úhel pohledu na bílou abstraktní scénu. *Sen noci svatojánské* Petera Brooka (* 1925), který měl premiéru ve Stratfordu v roce 1970, měl jeviště uzavřené ze tří stran bílými, nijak nepřikrášlenými stěnami, jen vzadu porušenými dvěma neviditelnými dveřmi.¹⁵⁰ Scéna se vyhýbala jakékoliv realistické scénérii a rekvizitám. Strop vykrývaly černé sufity, aby schovaly jevištní mašinérii. Na zájezdech se Brook rozhodl tyto vykrýty odstranit, celý světelný park s tahy byl tak divákovi odhalen. „*Cílem bylo vrátit scénu k jednoduchosti alžbětinského divadla, v němž bylo prostředí vytvářeno básnickým jazykem. Tento přístup Brook zkombinoval s moderními prvky: stromy lesa představovaly velké kovové spirály a obydlí Titánie bylo obrovské červené ptačí pero.*“¹⁵¹ Brook postavil inscenaci na protikladech lehkosti a tíhy, vzdušnosti a přizemnosti. Na téměř prázdné scéně s prvky akrobatických hrazd, houpaček dokázal rozehrát všechny milostné konflikty. Jeho pojetí bílého prostoru se kloní spíše k pojmu chudého divadla, které je založeno na krajní úspornosti scénických prostředků a prázdnota po nich je nahrazena velkou intenzitou



OBRÁZEK 14 / Peter Brook, *Sen noci svatojánské* (1970)

149 PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*, s. 19

150 BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*, s. 663

151 WILLIAMS, Gary, Jay. *Our Moonlight Revels*, s. 225

herectví, píše Pavis.¹⁵² Brook prověřoval Artaudovu ideu o zaplňování prázdného prostoru hercovou akcí. Je zajímavé, že tento přístup později kritizuje formalista **Richard Foreman** {* 1937} ve svém manifestu. „[Foreman] odmítl to, co pokládal za 'absurditu koordinované řeči a jednání' u inscenací jako byl *Sen noci svatojánské* Petera Brooka,“¹⁵³ popisuje Aronson. Jako by v divadle fungoval efekt kyvadla: bílý prostor osciluje mezi abstraktním výtvarným záměrem Schlemmera, kde se herec přizpůsobuje scéně, a Brookovým chudým prostorem, kde hlavně herec určuje celý prostor.

Pokud se podíváme na tuzemskou scénu, uvažování o bílém prostoru není tolik metafyzické, ale spíše praktické a spojené s vizuální povahou bílé barvy. Bílá je ve scénografii prostředek, jak něco sdělit. Josef Svoboda, můj oblíbený, měl 'bílé období', jak jej charakterizuje Albertová.¹⁵⁴ Ve zpětném pohledu na inscenace, které vznikly v průběhu jednoho roku (1962–63), je společným jmenovatelem bílá barva. *Don Giovanni*¹⁵⁵ – do bílé krabice vyjížděly a sjížděly jednoduché bílé segmenty, na nichž byly stylizované černé kresby architektury a ornamentů. Opět bílá a přitom diametrálně odlišná byla pro Sofoklova *Oidipa*, pro které vzniklo již zmiňované velké bílé schodiště. Potom v inscenaci pro Divadlo na Zábradlí: *Hrdinové v Thébách nebydlí*.¹⁵⁶ „*Antigonin předem ztracený boj se odehrával v malém prostoru, jakoby ve výkladní skříni z oslnivě bílých kvádrů, jejíž kupředu se posunující zadní stěna posléze zcela eliminovala prostor a vytlačila herce až na rampu. Jediným mobiliářem by bílý nízký sokl. [...] vše bylo čisté, bílé, úhledné. Použití bílé barvy a abstraktního sterilního prostoru bylo 'dramaturgickou' nutností. Postavy se jakoby míjely v odstředivých liniích a narážely na hladké bílé stěny,*“¹⁵⁷ popisuje Albertová. Nejpoetičtěji ale s bílou Svoboda pracuje v opeře *Carmen*¹⁵⁸ o deset let později. Téměř celá scénografie byla, jak jinak, bílá. „*Všechny scény byly krásné, ale poslední byla nádherná,*“¹⁵⁹ vzpomíná Svoboda. *Carmen* stála u zářivě bílé zdi v bílých šatech, a když ji José zabil, klesla na bílou podlahu. Úplně s ní splynula, v tom prudkém světle jako by shořela. Zůstala po ní jen rudá růže. „*Dokonalá metafora. Žádná krev,*“¹⁶⁰ dodává Svoboda.

I v dnešní době najdeme na repertoáru divadel nespočet inscenací, které se odehrávají v bílé scénografii. Její využití se liší inscenaci od inscenace. Uvádím jen krátký výběr

152 PAVIS, Patrice. Divadelní slovník, s. 19

153 ARONSON, Arnold. Americké avantgardní divadlo, s. 107

154 ALBERTOVÁ, Helena. Josef Svoboda - scénograf, s. 150

155 W. A. Mozart: Don Giovanni. Národní (Tylovo) divadlo. Praha 1962. režie Václav Kašlík

156 C. Hubalek: Hrdinové v Thébách nebydlí. Divadlo na Zábradlí. Praha 1962. režie Otomar Krejča

157 ALBERTOVÁ, Helena. Josef Svoboda - scénograf, s. 109

158 G. Bizet: Carmen. Metropolitní opera. New York 1972. režie Bodo Igesz

159 SVOBODA, Josef. Tajemství divadelního prostoru, s. 216

160 Tamtéž, s. 216

inscenací, které jsem v poslední době měl možnost sám zhlédnout. Bílá se často drží symboliky, se kterou ji spojujeme.

(Černo) bílá stylizace může odkazovat na filmovou grotesku, jako byl Léblův *Racek*,¹⁶¹ o kterém píše v článku *Režijní a výtvarná poetika českého divadla 90. let XX. století*¹⁶² Králová, a nejen o něm. V podobném duchu funguje bílý surrealistický pokoj v Mikuláškově *Korespondenci W+V*¹⁶³. Bílá v prostoru může působit sterilně a odcizeně jako v Bělohradské *Ohlušujícím pachu bílé*¹⁶⁴ a Kušejových *Hořkých slzách Petry von Kant*¹⁶⁵, a nebo naopak poeticky a snově jako v Mikuláškově *Evženu Oněginovi*¹⁶⁶. Barva může doslovně citovat arktickou krajinu v Drábkově *Rackovi*¹⁶⁷, nebo ji jen evokovat jako ve Špinarově *Zimní pohádce*¹⁶⁸ díky celo-bílé výpravě. Bílá místnost může vyznít fatálně a osudově jako v Dočekalově *Zločinu a trestu*¹⁶⁹, nebo posvátně jako v Castellucciho *Matoušových pašijích*¹⁷⁰, kde jsou v obrovském bílém prostoru zařité křesťanské symboly podrobeny laboratornímu zkoumání.



OBRÁZEK 15 / Romeo Castellucci, *Matoušovy pašije* (2016), foto Guido Mencari

161 A. P. Čechov: *Racek*. Divadlo Na zábradlí. Praha 1994. režie a scéna Petr Lébl

162 KRÁLOVÁ, Andrea. *Režijní a výtvarná poetika českého divadla 90. let XX. století* na příkladu tří výrazných inscenačních týmů. In: *Divadlo a interakce I*.

163 *Korespondence V+W*. Divadlo Na zábradlí. Praha 2010. režie Jan Mikulášek, scénografie Svatopluk Sedláček

164 Stefano Massini: *Ohlušující pach bílé*. Divadlo Kolowrat, Národní divadlo. Praha 2013. režie Lucie Bělohradská, scénografie Martin Chocholoušek

165 R. W. Fassbinder: *Hořké slzy Evy von Kant*. Residenztheater. Mnichov 2012. režie Martin Kušej, scénografie Annette Murschetz

166 A. S. Puškin: *Evžen Oněgin*. Divadlo Petra Bezruče. Ostrava 2007. režie Jan Mikulášek, scénografie Marek Cpin

167 A. P. Čechov: *Racek*. Slovenské národní divadlo. Bratislava 2012. režie David Drábek, scénografie Martin Chocholoušek

168 W. Shakespeare: *Zimní pohádka*. Klicperovo divadlo. Hradec Králové 2008, scénografie Henrich Boráros

169 F. M. Dostojevskij: *Zločin a trest*. Vígszínház. Budapešť 2016. režie Michal Dočekal, scénografie Martin Chocholoušek

170 J. S. Bach: *Matoušovy pašije*. Hamburská státní opera. Hamburk 2016. režie a scéna Romeo Castellucci

V. — REFLEXE PROJEKTŮ V DIVADLE DISK

V.1. — 2015: K SMRTI ŠŤASTNÍ

V.1.1. — VIZE

Práce na autorské inscenaci nabízí výtvarníkovi svobodnější možnosti, a také ovlivnitelnější možnost výsledku, protože na začátku většinou neexistuje žádný scénář, pouze téma. Míra svobody volby s sebou nese i otevřenost možnosti špatného rozhodnutí, vyšší zodpovědnost a systematičtější přítomnost během procesu vzniku inscenace. Pokud ovšem od začátku nejsou definované mantinely a postupně prohlubován koridor hlavního proudu, může se řeka nápadů náhle vylít z mělkého koryta. Kotvit fantazii výtvarníka by měl režisér, autor tématu. Zde bylo již na začátku definováno konkrétní zadání režisérkou a autorkou projektu Kateřinou Jandáčkovou. Co se stane s postavami pohádek bratří Grimmů tam, kde napsaný příběh končí? Šťastným koncem zdaleka nic nekončí.

Pro výtvarníka – inspirativní téma světa kouzel a pohádek. Když jsem si pročítal pohádky, které vytypovala režisérka Jandáčková, vnímal jsem, že se zde často opakují stejná prostředí – zámek, chaloupka a les. Začal jsem přemýšlet nad scénografií jako nad cestou z lesa k zámku a zpět. Inspirační materiály ze strany režisérky nás ale více směřovaly k odkazům na současnou pop kulturu a práci s novými médii. Na scéně mělo vzniknout velké polopropustné zrcadlo podobné tomu, co najdeme v pohádce o Sněhurce. Za ním se pomocí projekce měly zračit manipulující odrazy, které by zpochybňovaly realitu na jevišti.

Další fází byl workshop s choreografem Peterem Šavelem. Herci přes pohyb vytvářeli divadelní situace a zajímavé obrazy z pohádek. Zatím nebyly ustálené postavy. Společně s režisérkou a kostýmní výtvarnicí Lenkou Rozsnyóovou jsme hercům nosili hromadu šatů a rekvizit, které postupně zapojovali do cvičení. Takovýto typ práce byl pro mě nový, a proto zpětně vidím, že v této fázi má scénograf možnost prozkoumávat možnosti společně s hercem. Vyplouvaly na povrch motivy z Modrovouse, Sněhurky a Karkulky. Líbilo se mi, jak pohádky prosakují do sebe. Workshop probíhal ve velkém tanečním sále na DAMU. Moje přítomnost a pozorování herců v baletním sále ovlivnila mé další úvahy. Jako scénografie měla vzniknout zámecká komnata v podobě tanečního sálu s gymnastickým a tělocvičným nářadím odkazujícím na jednotlivé pohádky. Nebudu zde

popisovat další slepé uličky, které vedly až k finální podobě výtvarného řešení inscenace. Důležité je říct, že to byl pro mě náročný a nový proces. Skoro každý týden bylo vše jinak. Cesta byla dlážděná odhozenými nápady a termín předávací porady se přiblížil. Začínali jsme neustále od začátku, bohužel se nápady začaly cyklit. V jeden moment jsem se zasekl já, v dalším režisérka. Nejtěžší pro mě bylo jednak obhajování svých nápadů před realizačním týmem, ale hlavně obhájení jich před sebou samým. Potřebovali jsme pauzu, režisérka odjela na týden do Polska. Poslala mi odtamtud ve MMS zprávě načrtnutý obrázek se slovy: „*Jen jsem si to nakreslila v metru, to ti nevnuču a nesměj se mi.*“ Na obrázku byl namalovaný a nábytkem zařízený kompletně celý byt 4+1. Půdorysně do tvaru písmene 'L'. „*Zítرا něco pošlu, něco mě napadlo,*“ odpověděl jsem jí zprávou za pár dnů. Snažil jsem se hyperrealistickou filmovou představu režisérky přetavit do metaforického divadelního jazyka. Tak vznikl nápad domečku Modrovouse. Pokoje jsem zredukoval na 1+1 s dvěma výklenky.

Od začátku mě dráždila myšlenka, jak pojmut tak velký černý prostor DISKu. Je jako černá díra, která do svých útrob pohlcuje hmotu včetně světla. Rozhodl jsem se vymezit vůči black boxu svým vlastním boxem. Vznikl na technologiích samotného divadla nezávislý objekt, který měl autonomní technologii navrženou ve svém základě. Přesto jsem se snažil, aby dům s černým prostorem komunikoval, aby nebyl vnímán jako invazivní nepřátelský objekt. Základem byla promyšlená nosná kostra domečku, ale s minimalizovanou tloušťkou železného materiálu.

V.1.2. — ROLE BÍLÉ VE SCÉNĚ

VEVERKOVÁ v kritice na inscenaci *K smrti šťastní* napsala: „*Bylo nebylo za sedmero horami a sedmero řekami jedno malé bílé stavení, v němž žili tři švarní mládenci.*“¹⁷¹ Domeček opravdu působil celkově bílým dojmem, třebaže jeho železná kostra byla natřená černou barvou, dokonce ani další součásti stavby domu nebyly zdaleka bílé. Celkový bílý vzhled může odůvodnit volba použitých materiálů, které oplášťovaly nahý černý skelet domu, a také celkové vybavení interiéru.

Nejdříve chci poukázat na materiály, které nebyly bílé, nýbrž transparentní, avšak ve světlech se jevíly jako bílé. Jedním z příkladů může být zvolená střešní krytina, která zakrývala jednu polovinu sedlové střechy domu. Jednalo se o skutečný materiál pro

171 VEVERKOVÁ, Lenka. A žili šťastně až do smrti. Hybris #25/2016, s. 7

zastřešování pergol a přístřešků. Marlon CSE diamond¹⁷² je vlnitý polykarbonát, jehož krystalová struktura tvarem připomíná malé diamanty. Ty jednak způsobily, že se materiál po nasvícení reflektorem rozzářil, jako by hořel jasným žlutým plamenem, a vytlačený diamantový rastr způsobil, že procházející světlo reflektorů rozptyloval a do interiéru domu vpustil jen měkké teplé světlo. Podobně fungoval další transparentní materiál – bobinet, který byl vypnutý místo jedné zadní stěny domu. Nasvěcovali jsme jej kontra chytrou hlavou tak, že vypadal jako bílá stěna, ale ze své podstaty nehmotná. Dokonce jsme tuto stěnu díky správnému nasvícení v jeden moment dokázali učinit zcela neviditelnou. Na dvou příkladech jsem ukázal, že transparentní materiály ve své struktuře uvěznují bílé světlo. Podobně jako číré krystalky sněhu se pak z makroskopického pohledu jeví bíle.

Pravdou zůstává, že domeček oplášťovaly převážně bílé nebo velmi světlé materiály. Všechny dřevěné části scénografie jsem natřel na bílo: dřevěné rámy tvořící ptačí voliér, palubky fungující jako obložení stěny jednoho z pokojů a plaňkový plot lemující malou vstupní verandu. Dokonce jedna strana domu, ve které byly vyříznuty otvory pro okna, byla celá potažená speciálním bílým materiálem s názvem TYVEK¹⁷³. Při experimentování s tímto materiálem jsem zjistil, že přejímá vlastnosti papíru a látky zároveň. Rastr této stěny tvořily sešité horizontální pruhy TYVEKu, podobně jako to najdeme u fasády dřevostavby. Pro vytvoření plasticity jsem materiál zmačkal. U domečku se nacházela psí bouda. Svojí velikostí taktně naznačovala, že je obydlím pro obrovského psa či vlka. Boudička tvarově a materiálově jasně citovala velký dům a vypadala jako jeho maketa. Celkový výraz bílé a kombinace materiálů na mě působily, že jsme se ocitli na americkém předměstí. Tuto atmosféru umocnil velký fialový kaktus, který vykukoval za bílým plaňkovým plůtkem.

Americký sen sestává ze dvou propojených míst. Za prvé, z pozemku s dokonale střiženým, šťavnatým trávníkem obehnaným bílým plaňkovým plotem, na kterém se prohánějí dvě malé děti. Za druhé, z bílého dřevěného domu, ve kterém žije spokojená rodina; matka pečovatelka v domácnosti a muž živitel se slibnou kariérou. Zdánlivě není nic ideálnějšího než tato vylíčená představa. Plot jakoby říkal: 'Vše, co bráním,

172 MARLON CSE® DIAMOND, vlnité desky vyrobené z polykarbonátu. Rozptyl světla vytváří vytlačené šestihrany podobné pláštím na vnitřní straně. Povrchová struktura láme světlo, takže desky nejsou úplně průhledné, ale průsvitné při zachování světelné propustnosti. Část paprsků díky svému lomu na krupičce zůstane v materiálu, takže deska se při nasvícení rozzáří.

173 DuPont TYVEK® je lehká, vodotěsná, paropropustná a hlavně levná stavební fólie z polyethylenu s vysokou odolností od firmy DuPont. Jedná se o netkanou textilii s dobrou odolností proti protržení. Vzhledem imituje vlastnosti papíru, dá se tedy mačkat a prosvěcovat. Díky odolnosti a vodotěsnosti je ideální náhradou za papír v divadelním provozu.

je dokonalé, vůbec nic tu není v nepořádku.' A přece, jak tušíme z amerických filmů a seriálů, za záclonkami v oknech není vše tak idealistické a čisté, jako se zvenčí tváří bíle natřená fasáda. „*Zatímco zpočátku jsou nám vztahy mezi postavami nejasné, protože seznamování se odehrává uvnitř domku a my jen tu a tam skrze dveře zahlédneme jemné uklánění se a přípitky, postupným otáčením nahlížíme dovnitř, [...] kde postavy společně žijí a prožívají svoje peklíčka,*“¹⁷⁴ charakterizuje Veverková. Nikdo ale v kritikách nepřirovnává styl domu k americkému snu. Svoji interpretaci jsem ani nikdy nezmínil před inscenačním týmem. Myslím, že to někdo vykřikl během generálového týdne, že dům vypadá jako z amerického hororu. Dále jsme tuto myšlenku nerozvinuli. Až nyní si uvědomuji, že dokonalost v podobě bílé fasády může vyvolat zároveň znepokojující pocit, že uvnitř není něco v pořádku a měli bychom se tam jít podívat.

V *Urbanistickém slovníku*¹⁷⁵ najdeme dokonce toto heslo: *Syndrom bílého plaňkového plotu*. Jedná se o stav mysli, kdy se člověk slepě drží myšlenky dokonalého životního stylu, bez ohledu na nevyhnutelné životní překážky, které znemožňují jeho pravdivost. Podobným syndromem dle mého trpěly pohádkové postavy zobrazené režisérkou Jandáčkovou. Bratři Grimmové jim na konci pohádky plánují šťastný život, který žel nemohou naplnit, a v té iluzi přetrvávají. Každá postava má nějaký sen v podobě přání, které se postupně obrací proti ní samotné.

V.1.3. — ZHODNOCENÍ

Podnázev inscenace praví: „*Dej si pozor na svá přání – mohou se ti splnit!*“ A opravdu, i mně se splnil sen v podobě scénografie. Nevěřil jsem, že tak komplikovaný a technicky složitý návrh povede ke zdárnému zhmotnění. Tehdy jsem byl v pozici, kdy jsem měl velmi kusé znalosti o tom, jak funguje jevištní provoz a divadelní dílny. Pravidla a poučky, jak narýsovat technické výkresy, jsem se učil za pochodu. A možná můj entuziasmus, nezatížený scénografickou zkušeností, dal vzniknout realizaci, kterou bych třeba dnešními očima zavrhl s tím, že není v kapacitách dílen takovýto koncept zrealizovat. Můj původní záměr byl ryze přímočarý: vytvořit dům, který se překvapivě v kýženu chvíli otevře 'vejpl' před zraky diváky. Nenapadlo mě, že bychom jej mohli používat z různých úhlů.

174 VEVERKOVÁ, Lenka. A žili šťastně až do smrti. Hybris #25/2016, s. 11

175 White-Picket-Fence-Syndrome. Urban Dictionary [online]. Přeložil Petr Vítek, [cit. 05–08–2017]. Dostupné z: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=White-Picket-Fence-Syndrome>

„Petr Vítek vytvořil variabilní bílý domek pro panenky, který se postupně otáčí a rozevívá do všech stran, a vyvíjí se tak společně s celou inscenací. [...] Domek je vymyšlen do posledního detailu a herci využívají všechny jeho prvky, jednu z tyčí například jako hrazdu, na níž princ demonstruje svoje tělesné dispozice, pletivo slouží jako úchytko pro Popelčiny střevíčky, ale i jako imaginární klec, do níž je lapená,“¹⁷⁶ píše Veverková. Do technické zkoušky jsem si jen mlhavě představoval, co vše by šlo s objektem na jevišti provádět. Objektem vznikla velká točna o průměru 6 metrů. Herci nabízeli nové nápady a mizancény, jak „domeček pro panenky v životní velikosti“¹⁷⁷ využívat. Jenom škoda, že jsme ho funkční dostali k dispozici až na poslední týden zkoušení. Ale všichni jsme byli s tímto postupem seznámeni a věděli jsme, že je takto systém DISKu nastaven.

Příslloví v podnázvu inscenace varuje, ať si dáváme pozor na své prosby. Moje vysněné přání přineslo negativní vlnu mých myšlenek. Scénografie byla velmi výrazným gestem, což se v ledasčem vymyká konvencím studentského divadla DISKu. Dostavil se mi zvláštní popremiérový stav sklíčenosti. Nepřišla žádná uspokojivá konstruktivní reakce jak ze strany týmu, tak od pedagogů a diváků. Otázka, která mi po premiéře vyvstala na mysl, zněla asi takto: Zastínila velká a líbivá výprava celkové vyznění samotné inscenace? Kyselová přínos výpravné složky zhodnotila v Loutkáři takto: „*Inscenace je pohádkově 'krásná', a to doslova. Scénograf Petr Vítek vytvořil domeček pro panenky, [...]. Dojem cukrové laskonky doplňují kostýmy a image všech účinkujících, což není v prostoru pesimistických a odpudivých scénických projektů, kterým se z velké míry současné divadlo prezentuje, vůbec nijak na škodu. Je ale pravda, že vysoká úroveň vizuality inscenace trochu překrývá mnohé rezervy v dramaturgicko-režijním konceptu.*“¹⁷⁸ Veverková dochází ve své kritice k podobnému závěru a dodává: „*Proto zůstávají K smrti šťastní povrchní – krásní na pohled, ale prázdní uvnitř. I přesto, že mi však na vzhledu nezáleží, považuji je v rámci tří absolventských inscenací katedry alternativního a loutkového divadla za tu nejzdařilejší.*“¹⁷⁹ Za sebe mohu říci, že mé úmysly byly ryzí a nezištné. Snažil jsem se ze všech sil, aby vznikla dobrá inscenace. Neprosazoval jsem vlastní vizuální zájmy, ale vždy s ohledem, aby podtrhly divadelní situace. Jak moc může scénograf ovlivňovat během zkoušení inscenaci, aby i on dospěl na konci zkoušení 'katarze'? Nebo-li pocitu, že si za celou inscenací stojí a jeho přínos měl smysl?

176 VEVEKOVÁ, Lenka. A žili šťastně až do smrti. Hybris #25/2016, s. 10–11

177 MÁŠOVÁ, Anna. Život po šťastném konci. In: Obratel, ZLOMVAZ 2016. [cit. 02-08-2017]. Dostupné z: http://www.zlomvaz.cz/2016/wp-content/uploads/2016/05/obratel_den2.pdf

178 KYSELOVÁ, EVA. Princezná na roztrhanie. In: Loutkář [online], přeložil Petr Vítek [cit. 02-08-2017]. Dostupné z: <http://www.loutkar.eu/index.php?id=1462>

179 VEVEKOVÁ, Lenka. A žili šťastně až do smrti. Hybris #25/2016, s. 11

Byl to pro mě stresující proces vzniku. Neschopnost domluvy v realizačním týmu, časový tlak, stres ze strany pedagogů. A hlavně ten největší, dopadne na vás tíha zodpovědnosti, kterou jsou kontaminovány stěny DISKu a podprahově to obývá studentovu mysl. Myslím, že základ úspěchu je v souznění a důvěře. Čím více projektů mám za sebou, tím se utvrzuji v tom, že věřit režisérovi je základ dobrého vztahu. Ale aby on důvěřoval i vám – scénografovi, to je garance toho, že z vašeho pohledu nemůže vzniknout špatná inscenace.

V.2. — 2016: KAMARÁDI

V.2.1. — VIZE

Na rozdíl od projektu *K smrti šťastní* vznikala inscenace *Kamarádi* na podkladu pravidelného textu. Měl jsem tak příležitost si ve stejném prostoru DISKu vyzkoušet dva odlišné přístupy a také možnost porovnat, jak se liší herecký přístup alternativní a činoherní katedry. Text *Kamarádů* vychází z divadelní hry *Malé závislosti*, jejíž autorkou je Barbora Hančilová, studentka dramaturgie KČD. Práce na inscenaci byla už od přípravných fází odlišná v porovnání s procesuálním tvořením autorské inscenace Kateřiny Jandáčkové.

Nejen já jako výtvarník scény a kostýmů, ale i režisérská dvojice Adam Svozil a Kristýna Kosová si k napsané hře hledali osobní vztah, až vznikl z jejich strany výrazně upravený původní text. Jestliže práce na *K smrti šťastní* byla spíše syntetická ve smyslu vymýšlení fragmentů a dávání je do souvztažné finální kompozice, zde jsme museli přistupovat ke hře obráceným způsobem. Text existoval, bylo ale potřeba jej otestovat, jestli bude fungovat i na jevišti. Hra byla zatěžkána reáliemi, které velmi detailně popisovaly místa dění. Cítili jsme, že jakékoliv realistické scénografické prostředí by textu ještě více ublížilo a zařadilo by scénář do kategorie českých sitcomů. V příběhu se nám představuje šest kamarádů, kteří se po nějaké době od absolvování střední školy sejdou na oslavě narozenin jednoho z nich, Jakuba. Pustil jsem se do analýzy textu. Formou diagramů jsem si kreslil propletené vztahy mezi postavami. Slučoval jsem si dohromady časové a místní roviny, protože text mezi nimi filmově velmi rychle střihá. Dokonce vznikl nápad, že by na scéně visela časová osa s ukazatelem, která by divákovi pomohla orientovat se v časové rovině příběhu. Zjistil jsem, že záchytným časovým středobodem je úmrtí Jakuba. „*Smrt oslavence [Jakuba] zůstává nad neúplnou partou viset jako černý*

mrak,¹⁸⁰ píše Pavelková. K této události se až magnetickou silou vztahují ostatní situace a samotné postavy.

Jestliže v inscenaci *K smrti šťastní* byla impulsem pro vznik scénografie malá kresba režisérky, zde byla tím odrazovým můstkem fotografie, kterou přinesl režisér Svozil. Na fotografii s názvem *Miami Beach* autora Vladimíra Birgiuse je zachycen travnatý kopec s obzorem a mraky. O fotografii jsem si dlouhou dobu myslel, že to je namalovaný obraz; zřejmě kvůli zvláštní barevnosti a dlouhým stínům, které vrhají postavy a palmy. Obrázek mi záhadným způsobem utkvěl v paměti.



OBRÁZEK 16 / Vladimír Birgius, Miami Beach (2012)

Začal jsem si kreslit kopce a přemýšlel, jak přenést kousek přírody, respektive krajinu, do umělého black boxu. Vše bylo nemožné, ruce mi svázala předešlá zkušenost. Jak se vyrobí tak nepravidelný přírodní tvar, jako je kopec, a jak by ho technika skladovala? Přesto jsem na organičnost kopců a linearitu horizontu nemohl zapomenout. Mé prostorové uvažování nad krajinou se postupně zplošťovalo a vzdalovalo do zadního plánu. Vznikl nápad zarámované krajiny jako obraz bezčasí a bez-prostorovosti, ve kterém by žil zesnulý Jakub, ale nejen on. Zároveň by se do něj propadaly i živé postavy, protože i jejich osudy po smrti Jakuba stagnují. „*Nemáme být zaseklí v týchle donekonečna protahovaný expozici a pořád detailněji vykreslovat svoje charaktery a cizelovat ty vztahový dráhy! Panebože, kdy už začneme jakoby něco dělat? Proč je i to podezření, že nás čeká nějaká nesmyslně brutální smrt lepší než tenhle život bez*

180 PAVELKOVÁ, Tereza. I'll Be There For You... Hybris #28/2017, s. 14

děje?“¹⁸¹ zvolá jedna z postav. Dvourozměrně působící druhý plán bych nazval jakousi oživlou krajinomalbou, ve které se na obzoru míjejí siluety a osudy jednotlivých postav.

O'Doherty hovoří o vzájemném působení krajinomalby na rám obrazu: „[...] začínají vznikat obrazy, které na rám vyvíjejí tlak. Archetypální kompozicí je v tomto případě táhlý horizont, který sahá od kraje ke kraji a odděluje zónu nebe od zóny [krajiny]. Formální kompozice je pryč, rámování uvnitř rámu (kulisy, objekty v popředí) odpadlo.“¹⁸² Rám obrazu můžeme připodobnit k divadelnímu portálu a horizont krajiny k cyklorámě. Jako by divák pocitově vnímal, že za portálem pokračuje nebeský horizont v nekonečné délce. O'Doherty dále pokračuje: „Takové obrazy balancují mezi nekonečnou hloubkou a plošností a často vybízejí k tomu, aby byly čteny jako obrazec. Horizont má sílu, která dokáže limity nastavené rámem snadno protrhnout.“¹⁸³ Světelná cykloráma rozpíná černý black boxu do boků, ale aby bylo tohoto vizuálního klamu docíleno v plném rozsahu, musí vzniknout rám cyklorámy.

Vznikl návrh rámu, který by ohraničoval zadní plán, – portál. „Divadelní portál upřednostňuji z mnoha důvodů,“ popisuje v jednom z rozhovorů Robert Wilson, „mám rád jeho tvar. Mám rád napětí, které způsobuje mezi druhou a třetí dimenzí. Mám rád odstup, který je mezi jevištěm a diváky. A mám rád, co mi dovolí vytvořit se světly.“¹⁸⁴ Wilson kukátkové jeviště zásadně neopouští. Pro mne je divadelní portál pomyslnou branou do divadelních kouzel a mašinérie. „Kukátková scéna už není doménou pravděpodobnosti, ale místem klamu a snu,“¹⁸⁵ popisuje Pavis. Možná to bylo pošetilé, když se na to zpětně dívám, ale měl jsem potřebu jít hlavou proti zdi black boxu; postavit ve 'studentské kapličky' divadelní (pozlacený) portál. Kde jinde vztyčit památník činohry než v inscenaci pro katedru činoherního divadla?

Po prezentaci makety scény na první čtené zkoušce *Kamarádů* se mne jeden herec zeptal, zdali budou příchody a odchody herce na scénu vykryté. Nechápatě jsem se otázel proč. „Potřebuji vyjít na scénu s postavou,“ odpověděl herec bez váhání. To mě trochu v tu chvíli překvapilo. A já záměrně na jevišti DISKu postavil široký vítězný bílý oblouk, který se nedotýkal stěn black boxu. Chtěl jsem rám jako architekturu, nechtěl jsem v žádném případě ignorovat prostor black boxu. Nevykrytým místem mezi stěnou divadla a postavenou kulisou portálu bylo možné vidět do zákulisí. Což se zpočátku zmiňovanému herci vůbec nelíbilo. Dokonce se kvůli tomu jednou zastavila zkouška.

181 SVOZIL, Adam a KOSOVÁ, Kristýna. Kamarádi, monolog Máji [scénář].

182 O'DOHERTY, Brian. Uvnitř bílé krychle, s. 20

183 Tamtéž.

184 HOLMBERG, Arthur. The theatre of Robert Wilson, s. 124; přeložil Petr Vítek

185 PAVIS, Patrice. Divadelní slovník, s. 372

V.2.2. — ROLE BÍLÉ VE SCÉNĚ

Chaloupka v inscenaci *K smrti šťastní* byla díky své sedlové střeše jakýmsi archetypem západní architektury domu. Odkazovala na domečky, se kterými jsme si hráli v dětství nebo o kterých jsme slýchávali v pohádkách čtených na dobrou noc. Bílá barva tu reprezentovala nátěr či další vrstvu nanesenou na podklad materiálů, ze kterých se celý dům skládal. Podobně jako když se rozhodneme, že si chceme na zahradě natřít dřevěný plot na bílo, protože nás omrzela jeho zelený vzhled.

Naopak scénografie *Kamarádů* svým celkovým vzhledem připomínala stavbu ryze moderního stylu. První plán, tzv. forbínu, tvořil vyvýšený bílý terén a v něm bazén, ve kterém 'plavalo' na sedm tisíc perleťových plastových balónků. Největší bílou dominantou byl ale samotný portál vyrobený z dřevěných rámců pokrytých překližkou, který sahal do výšky pěti metrů. Díky své hloubce v podobě přídavné špalety, která lemovala vnitřní hranu portálu, působil mohutně a maličko těžkopádně. Barva se tu stala atributem scénografie, už nešlo pouze o bílý nátěr překližky, ze které byl portál vyroben, nebo o bílou vrstvu baletizolu položenou na desce praktikáblu. Domnívám se, že zde bílá ani nevyjadřovala to, jak s ní pracovali umělci Rauschenberg a Cage. Zde jaksi barva přeskočila do třetí dimenze – prostoru. Bílá tu nebyla barvou, ale objektem zbaveným jakékoliv barvy. Podobně jako Le Corbusierovy zařící stavby z bílého betonu, barva zde není jenom samotnou barvou, kterou si investor vybere v paletě barevných odstínů, ale je to podstata samotné architektury.

*„Chtěl bych říct, že pro naši estetiku by bylo ohromné, kdybychom se mohli na pár let úplně obejít bez ornamentu,“*¹⁸⁶ píše v eseji *Ornament v architektuře* Louis Sullivan {* 1856; † 1924}. Celou scénografii jsem chtěl navrhnout bez příkras a krucánků. Nebyl to ani tak požadavek ze strany režisérů, ale veškerá nazdobená skutečnost by doslovný text hry rušila. Tento směr se mi zdál v tu chvíli nejlepší, čistě bílá struktura mohla promluvit až díky vrženému scénickému světlu.

„Dojem plochosti podporuje také scénografie [...],“ zmiňuje Pavelková v kritice, *„tlustý, bílý obdélník, připomínající obrazovku Macu nebo displej iPhonu, rámuje horizont jeviště.“*¹⁸⁷ Jak je vidět, nedekorativnost a bělost portálu evokovala současný směr produktového designu. Portál byl tvarově jednoduchý a geometrický, pouze jeho vnější rohy byly viditelně zakulacené – zřejmě ty připomínaly výrobky značky Apple. Ty se opticky zrcadlily v radiusech rohů předního terénu forbíny. Portál plnil čistě účel, pro

186 DEMPSEYOVÁ, Amy. Umělecké styly, školy a hnutí, s. 23

187 PAVELKOVÁ, Tereza. I'll Be There For You... Hybris #28/2017, s. 15–16

který byl zkonstruovaný. Představoval rám pro zadní obraz se světelným horizontem a také zakrýval kouzla provizorního provaziště. Teprve během zkoušení inscenace se začal jevit výhodný pro odchody a příchody herců na forbínu. „*Forma následuje funkci*,“¹⁸⁸ prohlásil Sullivan v další eseji a přesně to také vyjadřoval můj navržený portál. Tato geometricky čistá stavba by byla jistě obhajitelná u funkcionalistů, kterým byl také již zmiňovaný Walter Gropius, jenž založil a postavil Bauhaus.

Funkcionalismus dominoval západní architektuře ve 20. a 30. letech minulého století. Základním stavebním kamenem, píše Dempseyová o funkcionalistické architektuře, už není cihla, ale otevřená strohá krabice. Typické jsou pro ni téměř pravoúhlé tvary, ploché střechy, absence ozdob a použití nových materiálů. Funkce odmítla historický eklecticismus. Vítězí koncept objemu nad hmotou. Architekti obdivují čistotu a kázeň a závěr, k němuž dospívají, zní: Méně je více. Od poloviny padesátých let byl funkcionalismus napadán samotnými tvůrci, protože nebral v úvahu citové potřeby lidí. Byl podle nich jen mechanickou koncepcí řádu.¹⁸⁹

V něčem velmi podobné tvarosloví, které charakterizuje funkcionalistické budovy, můžeme najít v pozdějším uměleckém hnutí minimalismu. I když ve stavební architektuře formálně minimalismus neexistuje, ovlivnil řadu modernistických architektů, kteří ve svých návrzích usilovali o přísnost a čistotu tvarů. „Jednoduchost tvaru se nemusí nutně rovnat jednoduchosti zážitku. Jednoduché tvary vztahy neredukují. Dávají jim řád,“¹⁹⁰ řekl kdysi minimalista Robert Morris. Redukcí všeho nepodstatného umožňuje recipientovi intenzivně vnímat základní a důležité složky díla. Minimalisté začali vytvářet prostorové objekty, se kterými si kritici nevěděli rady, byl to obraz, a nebo socha? Na scénografii z inscenace *Kamarádi* by šlo také, i když ve zúženém frontálním pohledu, nahlížet jako na minimalistický objekt, pokud bychom scénografii přenesli do galerijního prostoru a dovolili divákovi jí libovolně procházet. Otázkou je, zdali by bílý objekt nepohltilo světlo vybělené kostky galerie.

Možná v těchto krátkých odstavcích o minimalismu a funkcionalismu nacházím odpovědi, jaké důvody mě vedly, aby abstraktní scéna inscenace *Kamarádi* byla bílá a vyhranila se vůči černému divadelnímu prostoru.

188 DEMPSEYOVÁ, Amy. Umělecké styly, školy a hnutí, s. 24

189 Tamtéž, s. 144

190 Tamtéž, s. 238

V.2.3. — ZHODNOCENÍ

Minimalismus, jakožto jeden ze současných trendů, je v rovině scénografické zcela patrný. Chladná, až sterilní běloba vytváří jemný kontrast s kostýmy v pastelových barvách,¹⁹¹ hodnotí kritika barevný dojem z celé výpravy *Kamarádů*. Pavelková označuje minimalismus za soudobý divadelní trend. Tímto termínem má zřejmě na mysli hledání vizuální úspornosti a vyjadřování se minimálními scénografickými prostředky. Výsledkem je, že scénografie působí čistě, osvobozena od všeho nepodstatného a zbytečného. Řečeno jinými slovy, 'minimalismus' v běžném divadelním názvosloví není pojmem, nýbrž obecným výrazem, po kterém ti, kdo píší o divadle, sahají v okamžiku slovní nouze. Není tento minimalistický trend podstatou scénografie jako takové? Nezaplňovat jeviště zbytečnostmi? Pavelková přidává v kritice bílé adjektiva jako chladný a sterilní. Vnímám to vlastně naopak. Bílá pro mě v divadle funguje podobně jako kulatá odrazka ve filmu. Odráží aktuální světelnou náladu, a to může být jakákoliv. Bílá plocha tedy vůbec nemusí působit chladným dojmem, pokud ji nasvítíme klasickým divadelním reflektorem, který vydává příjemné teplé světlo. Chladná sterilní atmosféra se může proměnit v harmonii a čistotu, na které snáz vyniknou rekvizity a kostýmy. Bělostný podklad zvyšuje citlivost vnímání jednotlivých barev a tvarů. Proto je v případě bílé scény o to více důležitá vzájemné napojení scénografa a kostýmního výtvarníka.

Na základě předešlé zkušenosti v DISKu jsem věděl, že se budu muset opětovně poprat s velkým černým prostorem. Negativ k barvě black boxu jasně definoval, co je hrací prostor a kde končí jeho hranice. Je zajímavé, že tyto hranice nejlépe zafungovaly, když ji herec v druhé polovině hry porušil a vystoupil mimo hrací pole. Do hry se vzalo celé divadlo. Vzniklo nečekané napětí, protože nikdo z diváků netušil, že herec odejde z vytyčeného bílého obdélníku. Opustili jsme 'kukátkový' prostor. V předposledním obraze se začal rozpadat i samotný terén. Forbína složená ze dvou pojízdných vozů se odpojila od zbytku scénografie. Vzniklý meziprostor vyplnila černá podlaha DISKu. Pouhé odsunutí forbíny a pár desítek centimetrů rázem vypadalo jako velké gesto. „*Střípky příběhů režijní dvojice Kosová-Svozil společně se scénografem Petrem Vítkem pojala i vizuálně jako skládanku. Všichni se pohybují na platformě, která se jednoduše dá rozložit na jednotlivé pojízdné díly, symbolizující odstup, odklad,*“¹⁹² popisuje v kritice Soprová.

191 PAVELKOVÁ, Tereza. I'll Be There For You... Hybris #28/2017, s. 16

192 SOPROVÁ, Jana. Život neurotické generace aneb Kamarádi v DISKU. In: Scena.cz - 1. kulturní portál [online] [cit. 10-08-2017]. Dostupné z: <http://www.scena.cz/index.php?o=1&c=29771&r=10&d=1>

Zatěžkaný poznáním a zkušenostmi z předešlé práce v DISKu jsem se chtěl vyvarovat komplikací v dílnách. Pro tentokrát jsem volal po jednoduché scénografii, což kvitovali režiséři, kteří tíhnou k formalistickým divadelním vzorcům. Kvůli těmto důvodům jsem opustil počáteční úvahy o vymodelované kopcovité krajině, která by se rozprostírala po celém divadle. Vznikl naopak přísně geometrické a abstraktní tvarosloví. Tento nastolený řád linií měl nabourat organický chaos v podobě kopců z bílé pěny. Bohužel ani tento záměr nevyšel z finančního důvodu. Opravdu, vznikla jednoduchá a čistá scéna, jak jsem si přál, ale pouze na pohled. Ve skutečnosti byla náročná na výrobu a také stavbu. Výroba se zpožďovala, hrozilo, že se odloží premiéra. Jen zkompletovat portál a zavěsit jej na tahy trvalo technicky zhruba hodinu. „*Ale nakonec to, Petře, přece všechno dobře dopadlo, ne?*“ řečeno slovy bývalého ředitele DISKu, zřejmě vypůjčeno od Shakespeara.

Malevičův obraz *Bílý čtverec na bílém pozadí* byl vrcholem suprematistického poznání a další pokračování v abstraktní tvorbě by bylo v jeho názorové ideologii jen krokem zpět. Kam dále posunout bílý abstraktní prostor na jevišti? Abstrakce znamená jediné, zabydlet ji reálnými předměty a herci. Zkonkretizovat ji například světelnou atmosférou. Chtěl jsem si odpočinout od ornamentů, a možná právě to scéně uškodilo na kráse — byla příliš obecná. Uvedu příklad na černé oponce, která se skrývala za portálem, zavěšenou na tahu. Symbolizovala pohřební smuteční závoj, jenž zahaloval scény z pohřební síně. Zamýšlel jsem vytvořit oponu z černé krajky, za kterou by stáli zarmoucení pozůstalí. V rámci 'zabstraktňování' scény jsem použil neutrální černý tyl, který mohl znamenat vše, ale ve skutečnosti neznamenal nic. „*Scéna nemůže být úplnou abstrakcí, ale vzniká v napětí mezi abstrakcí a naturalismem a představuje sloučení těchto dvou výrazných divadelních směrů,*“¹⁹³ píše Zavorský v souvislosti s Mejercholdovým odklonem od nepředmětné scénografie a vydání se novým směrem. I já se rozhodl po *Kamarádech* opustit abstraktní svět.

Když se ohlédnu za inscenací *Kamarádi*, vidím mnoho zahozených nápadů, které z důvodů provozních, technických, ale i uměleckých nevyšly. To se stává, protože jsme tvořili s režiséry společně. Byl jsem součástí týmu, mé slovo bylo bráno v úvahu, a to znamená se někdy upozadit a přemýšlet v nadřazeném cíli vznikající inscenace.

ZÁVĚR

Cílem teoretické diplomové práce byl pokus o nahlédnutí na fenomén bílé barvy z hlediska kulturního kontextu západního světa, prozkoumání jejího výjimečného postavení mezi ostatními barvami, ale hlavně jakou úlohu plní ve výtvarném umění a zejména v divadle. Na začátku jsem pochyboval, zdali o tématu existuje dostatek pramenů. Čím pečlivěji jsem v knihovně po bílé pátral, tím složitější bylo třídit přibývající odkazy. Objevoval jsem další a další výtvarné umělce a scénografy, pro které se bílá stala prostředkem k vyjádření jejich uměleckého záměru. Pokusil jsem se vytvořit strukturovaný průřez poznatků o bílé barvě, který jistě nemůže být ucelený, protože je psán z mého badatelského pohledu. A to z pohledu hledání odpovědi na otázku, proč mě tato barva tolik fascinuje a proč v mé scénografické práci utváří směr mé výtvarné poetiky. Po sepsání této práce jsem si jist, že je možné toto téma dále a hlouběji prozkoumávat a rozvíjet.

Navzdory velké symbolice, která bílou obklopuje, je tato barva díky svému nepřehlédnutelnému půvabu nenahraditelným prostředkem umělců, architektů a designérů, jak akcentovat prostor, tvar a světlo. Má jedinečnou schopnost zesílit naše vnímání ostatních barevných odstínů, zatímco si stále udržuje stálou luminozitu. Obvyklé pochybnosti o bílé – že je designově komerční, sterilní, nudná a špiní se – mohou mít spíše co do činění s omezenými představami než s možností samotné barvy.

Bílou můžeme zkoumat ze dvou forem – barvy a světla. Tyto dvě podoby bílé se vzájemně ovlivňují, ale jejich chování je z podstaty zcela odlišné. Příkladem budiž Měsíc v úplňku. Měsíční disk je pro pozorovatele ze Země plně osvětlen a Měsíc vypadá na obloze jako bílé jasné kolo. Doslova hypnoticky přitahuje náš pohled, zářivě svítí a celou noční krajinu polévá třpytivým světlem. Je nám ale zároveň jasné, že není přímým zdrojem světla. Jeho povrch odráží světlo, které na něj dopadá ze Slunce. Je skutečně bílý jako tvaroh či dokonce stříbrný? Měsíc svítí právě proto, že je bílý. Pokračujme ale dále. Povrch Měsíce jenže ve skutečnosti bílý vůbec není. Měsíc odráží jen asi 12 % světla, které na něj dopadá. Podobně málo odráží třeba černý povrch čerstvě položeného asfaltu vozovky. To, že se nám zdá zářivě světlý, je zapříčiněno tím, že je o něco světlejší než černý vesmír, který ho obklopuje. Ale bílý určitě není. Kdybychom pomyslně za úplňkový Měsíc umístili čtvrtku bílého papíru, jevil by se nám černý jako

uhel.¹⁹⁴ Tento paradox černého, zářícího Měsíce lze vytvořit i v miniaturním vesmíru black boxu. Dnes už existují dostatečně výkonné světlomety, které by uměly černé stěny black boxu vybělit. Důvod je prostý, i černá barva odráží určitý podíl parazitního světla. Příklad takového pokusu najdeme opět u Josefa Svobody: „[...] světlo bylo tak silné,“ píše scénograf o inscenaci *Carmen*, „že jsme v některých případech natírali stěny na černo, aby byly bílé a neoslňovaly.“¹⁹⁵ Měl totiž k dispozici o 150 kW více, než bylo v té době v divadle zvykem.

Příklad Měsíce jako černého objektu dokazuje, jak může být vnímání bílé relativní v závislosti na dopadajícím světle a okolním prostředí. Šlo by tímto způsobem realizovat negovaný prostor, ve kterém je světlo absence tmy? Odpověď zní ano. Díky světlu dokážeme z černé vytvořit bílou, ale světelný jas prostředí by byl tak vysoký, že by veškeré objekty uvnitř pohltilo světlo a my bychom museli přivírat oči, podobně jako když se díváme do sluníčka.

Docházím k závěru, že vnímání bílé a příbuzných odstínů je velmi relativní ve všech zkoumaných vrstvách. Jak v rovině jazykové, kdy se jen těžko shodneme, jak přesně vypadá krémová bílá, tak v symbolické rovině, která nabízí často protichůdné významy této barvy. Ale též z hlediska optického, jak vidíme, bílá může oscilovat mezi teplými a studenými odstíny v závislosti na kvalitě světelného zdroje. A světlo je dokonce tak mocné, že může z černé plochy vytvořit iluzi, že pozorovaná plocha se jeví pro naše oči jako bílá.

V praktické části jsem se pokusil porovnat dva odlišné projekty, kterým byl společný prostor divadla DISK a motiv bílé, i když pokaždé použitý v jiné podobě. Zajímalo mě, jak tento motiv funguje a co může divákovi vizuálně sdělit. Tato barva mě provází již od prvních divadelních pokusů v ochotnickém divadle. První představení, které jsem režíroval a vypravil, mělo bílý světelný horizont – i když jen v podobě sešité plachty z několika kusů prostěradel a podsvícený dvojicí malých plošných reflektorů. Chtěl jsem se vymezit proti černému divadelnímu pozadí, které mi v té době přišlo depresivní a netvárné. Černý sametový horizont na mě nepůsobil vůbec dojmem nekonečného a neutrálního pozadí, jelikož byl samet záplatovaný a zaprášený.

Bakalářské studium na DAMU jsem zakončil závěrečnou prací světelně-kinetické instalace *Kytice*. Jednalo se o miniaturní pokojíčky jednotlivých básní vystavené ve

194 TRUTNOVSKÝ, Karel. Povrch Měsíce. In: Muzeum a galerie v Prostějově, Astronomické oddělení – Hvězdárna [online]. [cit. 19–08–2017]. Dostupné z: <https://www.hvezdarnapv.cz/povrch-mesice>

195 SVOBODA, Josef. Tajemství divadelního prostoru, s. 110

výloze v pasáži u České národní banky. Divák do nich nahlížel malými kukátky, ve kterých viděl proměňující se obrazy vždy dvojic balad K. J. Erbena. O instalaci jsem přemýšlel scénograficky, přesto více pokojíčky připomínaly jakési zmenšeniny galerijní bílé kostky, ve kterých byly vystaveny 'umělecké artefakty' v podobě miniatur domečků, mraků či stromů. Výrazovým prostředkem instalace bylo světlo, které vyprávělo. Nevznikly malé



OBRÁZEK 17 / Světelná instalace Kytice: Svatební košile + Vrba, Petr Víték (2015)

black boxy, jenž by byly ze všech ohledů daleko výhodnější, jelikož černá by nerozsvěcovala prostor. Šel jsem na to z opačné strany, bílý prostor básnických pokojíčků působil čistě a mnohem větší než ve skutečnosti byl. Stačila malá LED dioda, aby rozsvítila bílý box a nalákala kolemjdoucího diváka, podobně jako světýlko, které ze stromu spatřili Jeníček a Mařenka a vydali se za ním.

Stejně jako papír, dřevo či kov, je i světlo materiál, se kterým lze dále pracovat. Může se ohýbat, lámat, rozdělovat a zase spojovat, ubírat nebo hromadit. Odráží se od všeho, na co dopadá, a tím nám umožňuje vnímat skutečnosti kolem nás. Souvislosti, které můžeme vnímat právě jen díky světlu. Pomocí tvárného a dynamického světla se dokáží ve své scénografické práci vyjádřit nejjednodušeji.

Dalo by se, jistě s určitou rezervou, říci, že je pro mě bílá barva zhmotněním světla, a proto mě tolik poutá a přitahuje. Podobně jako světelný kotouč Měsíce, který de facto funguje jako bílá odrazná sférická plocha, je nasnadě, že bílá barva a světlo jsou těžko rozpojitelná dvojice sil. Bílá se tak jako světlo může jevit na jevišti jako tvárný a dynamický prvek, jelikož přebírá kvalitu světla namířené na ni. Pokud je motiv bílé barvy hlavní součástí mého výtvarného stylu, který mě charakterizuje, musí posoudit čas a druzí. Vytvářím divadlo takové, jaké mě v danou chvíli baví a naplňuje; kdybych nedělal, jen bych kopíroval a popřel bych sám sebe. Třeba je mé 'bílé období' jednou z fází mého scénografického snažení. Podobně jako u Měsíce, jsem si jist, že po fázi novu přijde nový úplněk.



fáze Měsíce

STĚNY

Pověsil jsem obraz na stěnu. Pak jsem ale zapomněl, že tam stěna je. Už dlouho nevím, co je za tou stěnou, zapomněl jsem i, že ta stěna je stěnou, zapomněl jsem, co je to stěna. Zapomněl jsem, že můj byt má stěny, a že kdyby nebylo stěn, nebyl by ani žádný byt. Stěna už není to, co vymezuje a definuje místo, kde žiji, co odděluje jiná místa, kde ostatní lidé bydlí, není nic víc než oporou pro obraz. Zapomněl jsem i na ten obraz, už se na něj nedívám, ani nevím, jak se na něj mám dívat. Pověsil jsem obraz na stěnu, abych zapomněl na stěnu, ale v zapomínání na stěnu jsem zapomněl také na obraz. Existují obrazy, protože existují stěny. Musíme být schopní zapomenout na stěny, avšak nenašli jsme lepší způsob, jak na ně zapomenout než pomocí obrazů. Obrazy odstraňují stěny. Ale stěny ničí obrazy. Potřebujeme neustálou změnu, ať už stěny, nebo obrazu, abychom navždy věšeli na stěny další obrazy, a nebo bez ustání přemisťovat obraz ze stěny na stěnu.*

* PEREC, Georges. *Speices of Spaces and Other Pieces*, s. 39; přeložil Petr Víték

POUŽITÁ LITERATURA

ALBERTOVÁ, Helena. *Josef Svoboda - scénograf*. 1. vyd. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2012, 429 s. ISBN 978-80-7008-290-4.

ARNOLD, Richard L. *Scene technology*. 3rd ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, c1994, 372 s. ISBN 0-13-501073-x.

ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 207 s. ISBN 978-80-7331-219-0.

BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. Praha: Akademie múzických umění, 2001, 205 s. ISBN isbn80-85883-73-2.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, 948 s. ISBN 80-7106-364-9.

CAGE, John. *Silence: přednášky a texty*. Praha: Tranzit, 2010. Navigace. 280 s. ISBN 978-80-87259-07-8.

DANNHOFEROVÁ, Jana. *Velká kniha barev: kompletní průvodce pro grafiky, fotografy a designéry*. Brno: Computer Press, 2012, 352 s. ISBN 978-80-251-3785-7.

DEMPSEY, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním*. Praha: Sloart, 2002, 303 s. ISBN 80-7209-402-5.

ECO, Umberto, ed. *Dějiny krásy*. Přeložil Gabriela CHALUPSKÁ. Praha: Argo, 2005, 439 s. ISBN 80-7203-677-7.

GARY JAY WILLIAMS. *Our moonlight revels: a Midsummer night's dream in the theatre*. Iowa City: Univ. of Iowa Press, 2002. ISBN 9780877458296.

HAVRÁNEK, Vít a kolektiv. *Akce slovo pohyb prostor: experimenty v umění šedesátých let*. Praha: Galerie hlavního města Prahy. 1999, 508 s. ISBN 80-7010-074-5.

HOLMBERG, Arthur. *The theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 229 s. ISBN 0521367328.

KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce II*. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s katedrou alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2007. Panorama českého alternativního divadla, 252 s. ISBN 978-80-86102-80-1.

- KENNER, T. A. *Symbols a jejich skrytý význam: [záhadný smysl a zapomenutý původ znamení a symbolů v moderním světě]*. Praha: Metafora, 2007, 160 s. ISBN 978-80-7359-079-6.
- KOLEGAR, Jan. *Historie scénických technologií*. 2. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2011, 136 s. ISBN 978-80-86928-94-4.
- KYBALOVÁ, Ludmila. *Barok a rokoko - dějiny odívání*. Praha: Lidové noviny, 2001, 236 s. ISBN 9788071061441.
- MACHEK, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997, 866 s. ISBN 80-7106-242-1.
- MORAN, Nick. *Světelný design: pro divadlo, koncerty, výstavy a živé akce*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav ve spolupráci s Institutem světelného designu, 2010, 240 s. ISBN 978-80-7008-246-1.
- O'DOHERTY, Brian. *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*. Praha: tranzit.cz, 2014. Navigace. 109 s. ISBN 978-80-87259-30-6.
- PAUL, Stella. *Chromophilia: the story of color in art*. ISBN 9780714873510.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, 498 s. ISBN 80-7008-157-0.
- PEREC, Georges a John. STURROCK. *Species of spaces and other pieces*. New York, N.Y., USA: Penguin Books, 1997. ISBN 0-14-018986-6.
- SÖDERBERG, Olle: EXECUTIVE ED. *New theatre words: central europe*. Tollarp: Sttf, 1998, 259 s. ISBN 9163056658.
- REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Voznice: Leda, 2001, 752 s. ISBN 80-85927-85-3.
- RONNBERG, Ami a Martin KATHLEEN.. EDITOR. *The book of symbols*. Köln: Taschen, 2010. ISBN 9783836514484.
- SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: (malířský a restaurátorský materiál)*. 2., nezměn. vyd. Praha: SNTL, 1976. Polytechnická knihnice (SNTL).
- SVOBODA, Josef. [LITERÁRNÍ SPOLUPRÁCE MILENA HONZÍKOVÁ]. *Tajemství divadelního prostoru*. Praha: Odeon, 1990, 305 s. ISBN 802070177X.

ŠIKL, Radovan. *Zrakové vnímání*. Praha: Grada, 2012. Psyché (Grada). 312 s. ISBN 978-80-247-3029-5.

TOMKIN, Calvin. *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*. New York: Penguin Books, 1981. ISBN-13: 978-0312425852

WHISTLER, James McNeill. *Ten O'clock*. Přeložil F. X. Šalda. Praha: Společnost F. X. Šaldy, 1994

ZAVARSKÝ, Ján. *Kapitolky z dějin scénografie*. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, 291 s. ISBN 978-80-7460-009-8.

Online publikace

ELIASSON, Olafur. *Words on colour*. [online]. 2007. Dostupné z: https://teamy.es.files.wordpress.com/2007/08/457_words_on_colour.pdf

OSANAI, Kaoru a Andrew T. Tsubaki. *Gordon Craig's Production of "Hamlet" at the Moscow Art Theatre*. [online]. The Johns Hopkins University Press, 2013. Dostupné z: http://lchc.ucsd.edu/MCA/Mail/xmcamail.2013_02.dir/pdfNWMWfLBqh5.pdf

PORTAL, Frédéric. překlad: INNMAN, W. S. *An Essay on Symbolic Colours: In Antiquity--the Middle Ages--and Modern Times*. Kolumbijská univerzita, 1845. [online]. Dostupné z: <https://play.google.com/books/reader?id=qkQ-AAAAYAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=cs&pg=GBS.PP1>

SPŠKS Hořice. *Užitá malba, technologie*. [online skripta]. Dostupné z: <http://www.spsks.cz/wp-content/uploads/2013/09/TEC-MALBY.pdf>

ZÁLEŠÁK, Jan. *Jan Šerych: Cokoli*. [online]. Galerie Kabinet.t, Zlín. Dostupné z: <http://kabinett.cz/public/files/serych.pdf>

Periodika

Hybris: časopis DAMU pro kritiku a divadlo. Praha: Katedra teorie a kritiky Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze. ISSN 1804-1744.

Časopis světlo. Praha: FCC Public,. ISSN 1212-0812.

American Theatre. Music Teachers National Association. ISSN 8750-3255

Universitas - revue Masarykovy univerzity. Brno: Masarykova univerzita. ISSN 1211-3387

Webové portály

Slovník současné češtiny

<http://nechybujte.cz//slovník-současne-cestiny>

Slovník spisovného jazyka českého.

<http://ssjc.ujc.cas.cz>

Urban Dictionary

<http://urbandictionary.com>

<http://artmuseum.cz>

<http://artsy.net>

<http://divadlodisk.cz>

<http://hamu.cz>

<http://khanovaskola.cz>

<http://loutkar.eu>

<http://narodni-divadlo.cz>

<http://newtonproject.ox.ac.uk>

<http://olafureliasson.net>

<http://root.cz>

<http://rozhlas.cz>

<http://scena.cz>

<http://smithsonianmag.com>

<http://tate.org.uk>

<http://tyden.cz>

<http://visual-arts-cork.com>

<http://www.zlomvaz.cz>

PŘÍLOHA

01 K SMRTI ŠŤASTNÍ FOTOGRAFIE

- 01.A – Plakát k inscenaci, foto Marek Bartoš
- 01.B – Maketa domu, v pozadí dům v měřítku 1:1
- 01.C – Zadní projekce na show-folii
- 01.D – Svícená zkouška, teplotní rozdíl chladného a teplého bílého světla
- 01.E – Foto z inscenace / Princ líbá spící Růženku, foto Jan Hromádko
- 01.F – Foto z inscenace / Setkání karkulky s vlkem, foto Jan Hromádko
- 01.G – Foto z inscenace / Efekt padajícího sněhu, foto Jan Hromádko

02 K SMRTI ŠŤASTNÍ VÝKRESY

- 02.A – Ukázka technického výkresu / Zavřený dům
- 02.B – Ukázka technického výkresu / Otevřený dům s původním nábytkem

03 KAMARÁDI FOTOGRAFIE

- 03.A – Plakát k inscenaci, foto Oskar Helcel
- 03.B – Vizualizace scénografie Kamarádů
- 03.C – Epitaf zemřelé postavy Jakuba v provedení reflexního nápisu na kostýmu
- 03.D – Foto z inscenace / Efekt padajících plastových míčků, foto Michal Hančovský
- 03.E – Foto z inscenace / Siluety postav na zadním horizontu, foto Michal Hančovský
- 03.F – Foto z inscenace / Jakub v bazénku, foto Michal Hančovský
- 03.G – Foto z inscenace / Přední projekce na postavy, závěrečný obraz, foto Michal Hančovský

04 KAMARÁDI VÝKRESY

- 04.A – Ukázka technického výkresu / Portál a fabion
- 04.B – Ukázka technického výkresu / Vložka bazénu

01 — K SMRTI ŠŤASTNÍ FOTOGRAFIE





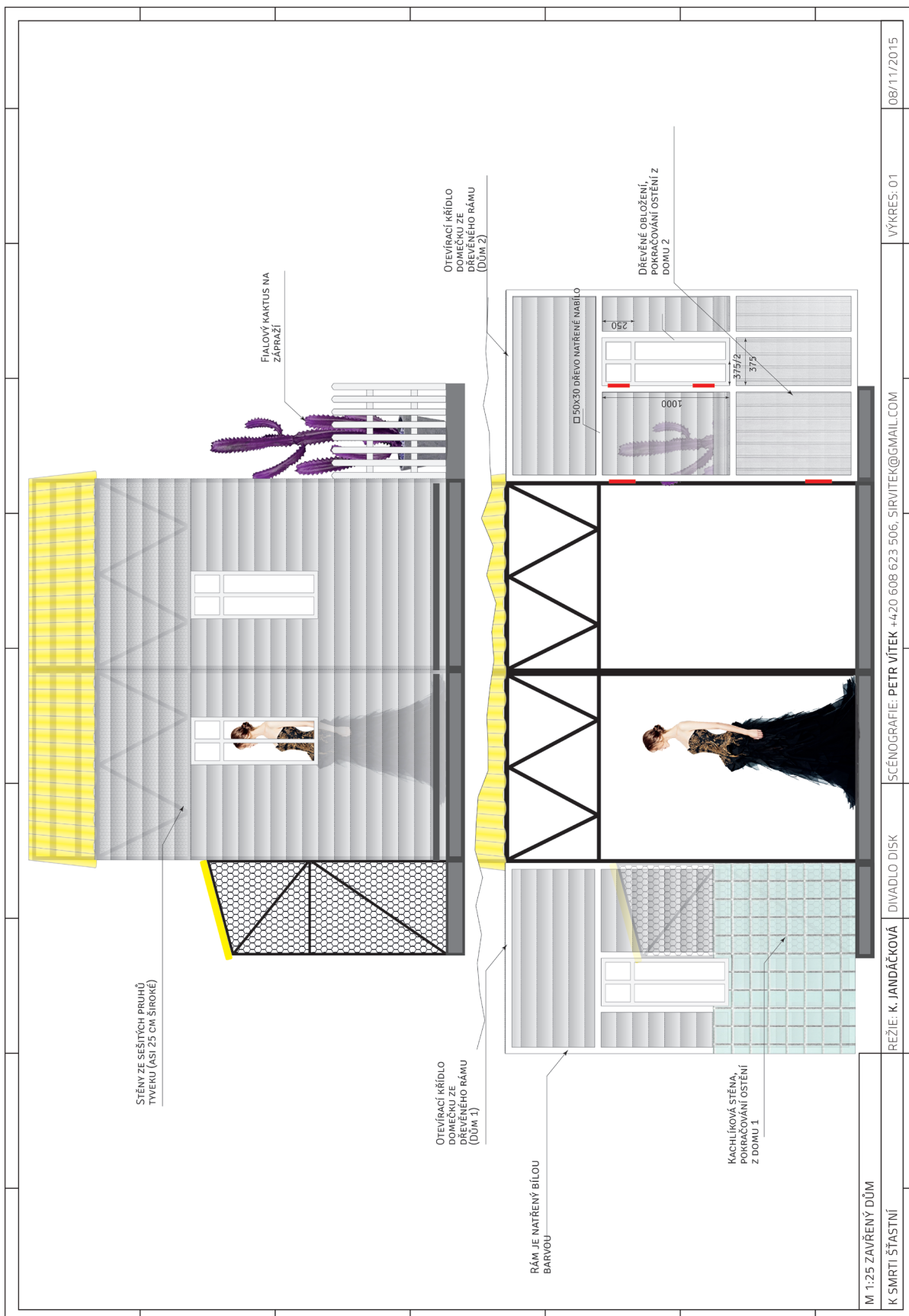
01.E

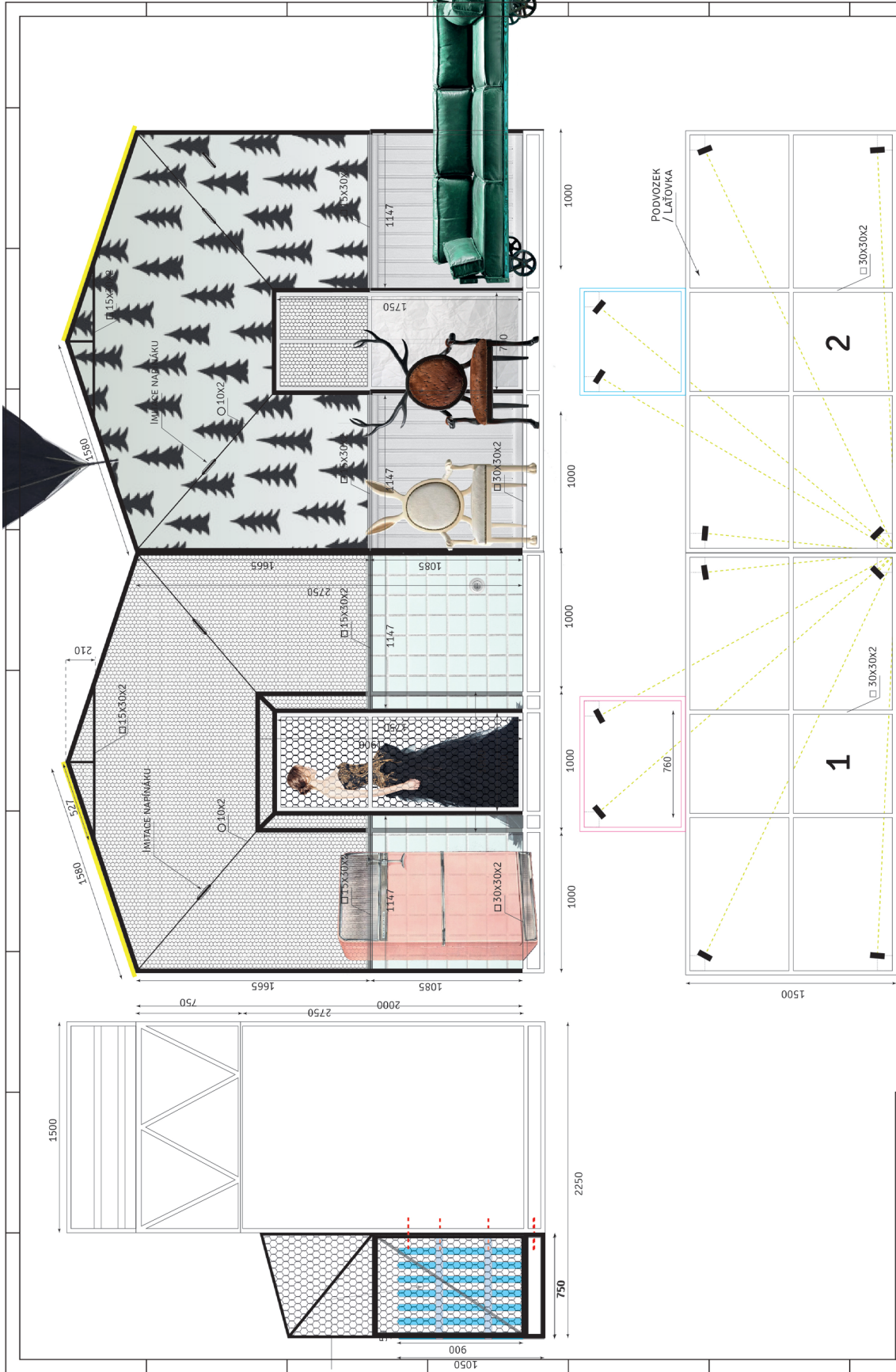


01.F



01.G





M 1:25 VIZUALIZACE OTEVŘENÉHO DOMU

K SMRTI ŠTĚSTNÍ

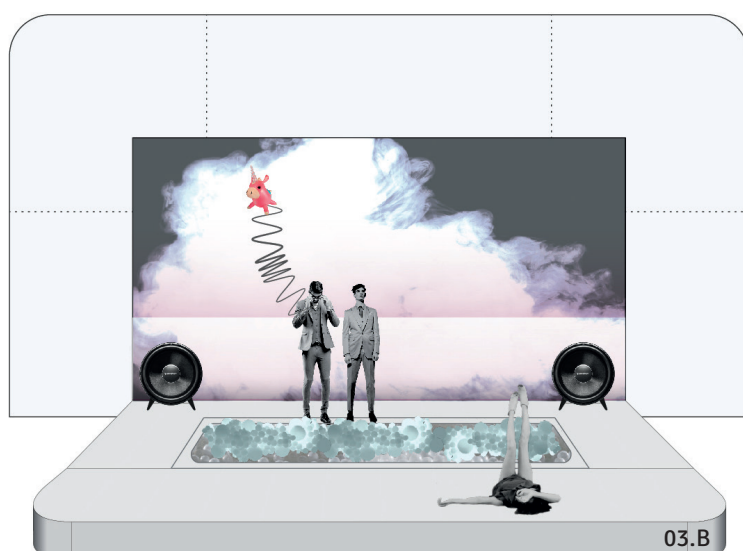
REŽIE: KASHA JANDÁČKOVÁ DIVADLO DISK

SCÉNOGRAFIE: PETR VÍTEK +420 608 623 506. SIRVITEK@GMAIL.COM

VÝKRES: O2.R

14/10/2016

03 — KAMARÁDI FOTOGRAFIE





03.E



03.F



03.G

