

Obsah:

Úvod	4
 1. Postor paměti: „Obrazy v nás“	9
I. Biografické obrazy	
1. kořeny a souvislosti vzniku „obrazů v nás“, otisky biografických událostí tvořící rámec obrazů, v nichž se pohybujeme.....	11
2. obraz jako vracející se vzpomínka – kroužící témata.....	15
3. kontext – „jazyk“ obrazů spojených s vazbou na prostředí, odlišení symbiotických a vlastních obrazů.....	19
II. Obrazy nevědomí	
1. stín a jeho obsahy – potlačené, opuštěné, zakryté a přesto působící.....	26
2. zrcadlení – projekční plátno pro zobrazení vytěsněných obsahů.....	35
3. snové obrazy.....	41
III. Archetypální obrazy	
1. symbol, archetyp – živoucí entita, proměnlivost forem.....	49
2. scénografická práce s archetypálními obrazy.....	55
3. autonomní působení vnitřních obsahů na tvorbu, sebezrcadlení archetypu...	58
 2. Prostor společných iluzí.....	67
I. Iluze jako komunikační prostředek	
1. „dohodnutý“ způsob zobrazení – identifikace diváka s tvůrcem.....	68
2. ochota věřit v iluzi.....	69
3. lineární úběžníková perspektiva jako trik.....	70
4. iluze prostoru.....	72
5. iluze času.....	74

6.	iluze a dynamika pohybu – nedokončený pohyb.....	80
----	--	----

II. Iluze – hravost

1.	barokní scénografie.....	84
2.	iluzivní triky a hříčky.....	88
3.	<i>vizuální klam; op-art a pokusy o přenesení optických triků na scénu.....</i>	92
4.	„klouzání - kroužení“ kolem podstatného – zjevování pomocí utajení.....	99
5.	iluze a světlo.....	102
6.	iluze a kontext.....	111
7.	projekce minulosti do reality, iluzivní dotváření obrazu.....	115

III. Iluze a architektura scénického prostoru

1.	třetí rozměr na scéně.....	117
2.	proporce a prostor.....	119
3.	mikrokosmos scény - autonomní iluzivní pravidla prostoru.....	122

IV. Maska, kostým a iluze

1.	kostým a maska – iluze scénické postavy, skrývání a odhalování.....	126
2.	kostým a jeho kontext s iluzí prostoru.....	129

V. Iluze jako významový prvek

1.	reflektování a uchopení iluze.....	136
2.	iluze jako struktura přežití - obraz, v němž mohu být.....	138
3.	iluze jako sebeklam – iluze již podléháme.....	143

VI. Vymezení se vůči iluzi

1.	snaha o uchopení reality – obraz a změněné stavy vědomí.....	145
2.	dvoznačnost čtení.....	149
3.	hieratická perspektiva – význam vytvářející prostor.....	150
4.	realita více vrstev, fragmentace obrazu.....	153

3. Prostor definic.....164

I. Systém znaků	
1. znak a symbol.....	164
2. znak – vizuální „abeceda“ kulturního prostředí.....	167
3. ikonografie, alegorie, symbol – svět ideí.....	168
4. typologie - fyzický typ - nositel charakteru.....	173
II. Definování prostoru ve scénografii	
1. architektura scénického prostoru definující rámec.....	176
2. kompozice prostoru jako symbol.....	183
3. „mluvící architektura“ - funkčnost a symbol.....	191
4. světlo a barva jako znak, symbol.....	195
5. materiál jako nositel významu.....	205
6. obraz, místo, energie a prostor.....	209
4. Prostor času: Vztah času a obrazu.....	219
I. Podoby času	
1. lineární a cyklický čas – proud a kolo.....	219
2. časová smyčka – zacyklený pohyb.....	222
II. Uchopení přítomnosti – vztah času a obrazu.....	225
III. Přítomnost několika časových prostorů na scéně.....	227
VI. Scénická architektura, kostým a čas.....	230
5. Svobodný prostor: Vlastní interpretace – „sfumato“	247
6. Závěr.....	253

Úvod

Scénografie je ve své technické podstatě především architekturou. Má konstrukční, architektonické a významové zákonitosti, související s vazbou na herce, pohybujícího se v tomto architektonickém plánu. S nástupem akční scénografie přestává být pouhou dekorací a dokreslením prostředí a stává se znakem, výpovědí. Významová konceptuální scénografie propojuje lidské bytí, technologie, hudbu a filozofii. Jejím charakteristickým znakem je kinetika, proměnlivost a komplexnost vazby k ostatním inscenačním složkám. Je dynamickým oborem opírajícím se o nové technologie zvláště v oblasti světelného designu a multimédií, které přinesly nové možnosti budování scénického prostoru. Překračuje hranice klasického divadelního prostoru a její různé formy a otisky spatřujeme v instalacích, site specific, současné módě, reklamě, architektuře.

Scénografie je ale především řečí obrazů. Obrazů vnitřních, materializovaných, převedených do scénického prostoru. Proces externalizování vnitřních obrazů na divadelní scénu provází řada proměn, korekcí, kompromisů, ale zejména kreativních setkání se spoluvůdci inscenace. Josef Svoboda vnímal tuto cestu jako vystavení se protisměrnému tlaku: „Žádný výtvarník není vystaven takovému tlaku a determinaci jako scénograf. Jeho osudem je čekat. Nemá možnost svobodné volby jako sochař. Téma je mu prostě dáno a musí se mu podřídit. Je to jako protisměrný tlak: myšlenky, které chce realizovat a myšlenky, které realizovat musí. A navíc...v jevištním prostoru má první místo praktická funkce, služba dramatu a hercům, služba dramatičnosti.“¹⁾ Díky zmíněnému protitlaku, který scénograf při své práci zažívá je tvorba scénických obrazů inspirativní právě pro své bezprostřední setkávání s vnější reflexí. Jako jediná z výtvarných disciplín umožňuje okamžitě vnímat a reagovat v procesu vyvstávání a působení obrazů a vsazovat je do kontextu a synchronu s ostatními inscenačními komponenty představení.

Cíle práce:

Ve své práci se zaměřuji na fenomén obrazu a obrazové komunikace ve scénografii. Tedy to, čím je obraz sám, jaké je jeho sdělení a jaké jsou možnosti vizuální komunikace. Obraz a jeho působení mne jako praktikujícího scénografa

intenzivně oslovuje a zároveň vyvolává množství témat a otázek. Šíře záběru původně zamýšleného tématu se v průběhu studia natolik rozrostla, že jsem byl nucen nejprve ke korekci a v zápětí též k přeformulování předchozího záměru. Ten se původně týkal obecných relací obrazu na scéně a obrazu v malířství. K tomuto vztahu se i přes současnou redefinici témat průběžně vracím. Zákonitosti v malbě jsou v mnohém analogické a v porovnání se scénografickými obrazy, probíhajícími v čase, je jejich formulování mnohdy srozumitelnější. Tím spíš, že scénický obraz je specifický svou vazbou na další inscenační složky, které určuje a je jimi zároveň sám formován.

Cílem práce je pokus o zaznamenání a uchopení tvůrčího procesu práce s obrazem ve scénickém prostoru. Tedy zejména proměna vazby původního tématu, vnitřního obrazu a finálního obrazu, který z těchto předpokladů na scéně vzniká. Do jaké míry se oba obrazy setkávají a rozcházejí. Jak tyto obrazy působí na jejich příjemce – diváka a také na tvůrce v průběhu vzniku inscenace a po ní.

Scénograf se vždy při své práci střetne s prvotními tématy pojícími se s vlastními, vnitřními obrazy a jejich působením. Lze s nadsázkou říci, že obraz sám témata otevírá, externalizuje a umožňuje nám je nahlédnout. Tento teoretický předpoklad otevírá množství otázek související se samotným tvůrčím procesem:

- Jaká je moje osobní relace vůči tématu, které otevíráme a budeme inscenovat? Tedy nakolik se při hledání výtvarného ztvárnění téma dotýká mne samého? Co o něm mohu povědět? Co skutečně vynáší na povrch?
- Jak moje vlastní, osobní téma, pojící se s tématem – textem rezonuje v rámci celé tvůrčí skupiny?
- Jak se původní obraz-záměr mění v průběhu jeho materializace – v ateliérech, na zkouškách?
- Jak se obraz, jeho působení a v posledku i jeho smysl mění v synchronu se světlem, hudbou a hereckou akcí?
- Jak obraz po všech proměnách v průběhu tvorby inscenace působí na diváky? Kde nalézáme společný komunikační prostor?

Po setkání s těmito obecnějšími „divadelními“ otázkami začínají při přesnějším fokusu vyvstávat témata, jež se pojí se sdělením vizuálního metaforického obrazu

samotného:

- Jak vnitřní obrazy vznikají? Pokud již nejsou jen pouhým popisem a kopií reality – v divadelním prostoru nejspíše realistickou dekorací - kde je jejich původ? Jsou zobrazením vnitřních prostorů duše a tyto vnitřní obsahy nalézají záchytné body v podobenstvích s formami vnějšího světa? Nebo jsou jen řadou volných výtvarných asociací, pojících se více či méně závazně k původnímu tématu?
- Jsou témata a slova klíčem, či spouštěcím mechanismem k externalizaci vnitřních obsahů?
- Jaké jsou záchytné komunikační body vizuálních obrazů – ikonografie, symboly, znaky, podobenství, asociace, humor, paradox?
- Jsou komunikačním prostorem vzpomínky kolektivního nevědomí? Jaká je v tomto případě funkce tvůrce? Je jen jakýmsi médiem, tumočníkem? Nakolik je jeho tvůrčí práce skutečně vlastní, individuální?
- Jaký vliv má mezigenerační přenos obrazů v určitém kulturním prostředí? Do jaké míry jsme schopni „číst“ znaky a symboly předchozích generací? Jak vypadá náš současný svět piktogramů – má obraz jednoznačnou výpověď?
- Jak působí univerzální archetypální obrazy?
- Jak se současná scénografie vztahuje k jednomu ze svých původních základních kamenů – k iluzi. Jsme sami schopni iluzi reflektovat, odlišit a definovat? Do jaké míry je iluze klamem a kdy se stává „stavebním prvkem“ komunikace?
- Jak blízko je spolu virtuální počítačový svět a scénická iluze zejména v souvislosti s používáním multimédií?
- Jak se obraz a jeho vnímání mění v kontextu působení času?
- Jak přesným nositelem informace je obraz, do jaké míry lze „zaostřit“? Je pravdě - podobnější realistický popis, či metaforický příměr?

Teoretických prací, zabývajících fenoménem obrazu ve scénickém prostoru je poměrně málo. Pojednání se zaměřují zpravidla spíše na kunsthistorický či chronologický výčet, technologický záznam, popis inscenací, recenze, případně kritiky jednotlivých představení. Přitom vizuální vnímání informací tvoří osmdesát

procent naší percepce reality. Ve scénografii komplexní teoretická reflexe týkající se fenoménu obrazu, jeho vznikání, původu a působení chybí. V současnosti projevují zájem o vliv a působení obrazového sdělení spíše reklamní a marketingové společnosti v souvislosti s podprahovým vnímáním.

Obracím se proto k teoretickým zpracováním tématu obrazu, jeho sdělnosti a působení v oblasti malířství, případně sochařství. Inspiračními zdroji mi byly teoretické práce E.H. Gombricha a R. Arnheima, které se věnují souvislostem obrazu s psychologií, fyziognomií a možnostmi vizuálního vnímání. Při snaze o strukturovaný výklad symboliky a významu v historickém kontextu je mi inspirací E. Panofsky. V širším kontextu psychologického a filozofického působení obrazů a jejich původu jsou mi oporou práce C.G.Junga, S.Grofa, J. Kirchhofa a Z. Neubauera. Pro intuitivní vnímání a čtení obrazů jsou pro mne inspirativním zdrojem A. Manguel a G. Bachelard.

Členění práce:

Práci dělím na pět prostorů – pět zkoumaných rámců/rámců v tvůrčím procesu, do nichž se pokouším zasadit popis a působení obrazů:

1. Prostor paměti: „Obrazy v nás“
2. Prostor společných iluzí
3. Prostor definic
4. Prostor času: „Vztah času a obrazu“
5. Svobodný prostor - Vlastní interpretace - „Sfumato“

Jednotlivé rámce jsou míněny jako určité vstupní brány, jimiž postupně vyvstávající obraz prochází v průběhu tvůrčího procesu. Analýza jednotlivých zachytitelných znaků není kompletním výčtem, ani uzurpovaným pravidlem. Snaží se pouze zachytit některé analogie a společné zákonitosti. Obraz sám pak vnímám jako živou entitu, která není zcela popsatelná a bude čtena a přijímána jinak v různém kontextu a čase. Zdráhám se rovněž jakkoli označit tvorbu scénických obrazů jako metodický proces. Vznik scénografických obrazů, přestože se opírá o jistá vizuální, technologická a architektonická pravidla nelze popsat jako metodu. Domnívám se, že by naopak pokusy o zachycení do metodických struktur mohly poněkud zcizit autenticitu a sílu působení obrazů. Práce se nevěnuje metodickému návodu na tvoření scénografických obrazů, ale je pokusem o zachycení fenoménu obrazu a

obrazotvornosti v divadelním prostoru.

Jednotlivé kapitoly se pokouším ilustrovat reflexí inscenací z vlastní scénografické praxe, ale také divadelními realizacemi dalších scénografů a příklady malířských a sochařských prací.

Používané pojmy:

Obraz:

Pojem obraz používám v kontextu metaforického sdělení, informaci o původním tématu, případně textu, hledajícím si vyjádření zejména ve vizuální formě. Může být čistě vizuálním vjemem, ale v divadelním prostoru je spíše synchronem několika působících složek zároveň. Scénický obraz pak vnímám jako vizuální informaci spojenou se slovem, zvukem - hudbou, hereckou akcí a zejména pohybem a časem. V textu používám pojmy obrazů vnitřních a vnějších. Vnitřní obrazy jsou psychické obsahy s emočním nábojem, pronikající z nevědomí do vědomí a vytvářející obrazy vnější. Jejich zhmotnění, zurčitnění vnímám jako proces tvorby.

Prostor :

Prostor, prostorovost, trojrozměrnost – je rámec, místo, rám pro relaci člověka a tématu v „přiměřeném“ (měřeném, určeném, trojrozměrném, zachytitelném) místě. Pojem prostor používám v souvislosti s pěti základními okruhy – rámci v nichž se snažím uchopit téma vzniku a působení obrazu: paměť, iluze, symbol, čas, neurčený prostor

Scéna:

Je místem, kde obraz a prostor dostávají „svůj“ čas. Místem pro setkání v čase, danou expozicí, místem pro sdělení a sdílení v daném okamžiku, místem střetnutí, setkání. Tady a teď.

1. Prostor paměti: „Obrazy v nás“

Svět obrazů a jejich uchopování – vnímání a předávání tzn. zobrazování, není vázán jen na prostor viditelné přírody, ale je také prostorem obrazů vnitřních s neopakovatelnou a složitou strukturou symbolů. Prostorem obrazů paměti.

Jak a zda vůbec lze tyto obrazy sdílet s ohledem na jejich individuální povahu? Jak se v nich orientovat? Jaké jsou společné záchytné body pro vzájemnou vizuální komunikaci? Do jaké míry existuje univerzální „jazyk“ obrazů?

Společně definovatelné výtvarné znaky jako součást individuální i kolektivní paměti společnosti tvoří rámec, v němž je tvůrce spolu s divákem vázán zkušeností předchozích generací. Mezigenerační přenos systému zobrazování pak poskytuje prostor pro výtvarnou zkratku, srozumitelnou v určitém kulturním prostředí a také jakousi základnu a inspirující prostor. Současná scénografie pracuje s ustálenými výtvarnými systémy předchozích generací a využívá je bez ohledu na stylový úzus spíše jako jakousi abecedu, z níž vytváří novou „textovou“ formu. Čitelnost obrazu je tedy přímo závislá na vnitřně zakódovaném systému „obrazů v nás“. Tento systém pak působí, že naše vidění je z větší části spíše promítání si dříve známých jevů a tvarů do skutečnosti. Projektujeme si do obrazu nejprve vlastní asociaci s dříve poznaným. Práce psychologa Rudolfa Arnheima a výtvarného teoretika Ernsta Hanse Gombricha, týkající se vizuální percepce ve výtvarném umění, poukazují na generačně uložené zápisy v naší mysli. V mnohém připomínají platónské ideální archetypy – praobrazy uložené v nás a jejich odraz ve viditelném – vnímatelném světě. Ať již je systém obrazů v naší mysli utvořen postupným transgeneračním vrstvením znaků, nebo je dle platónské představy malířský, či výtvarný obraz odrazem prapůvodního – ideálního, je faktem, že před-obraz je komunikačním „gruntem“ na němž se tvůrce s divákem může společně pohybovat.

Vnímání obrazu je nesené vnitřním obsahem - filtrem pozorovatele a vypovídá o divácích samých. Obraz je možné považovat za stimul k uvolnění duševních obsahů diváka, vynášející do vědomí vnitřní obsahy. Reflexe na něj je mnohvrstevnatá. Výpověď o něm nikdy nebude matematicky přesná. Pokud bude obraz – vizuální vjem - popisovat několik různých diváků, pak budou jejich hodnocení připomínat výpovědi svědků dopravní nehody, patřící se na událost z různých úhlů. Mohou být i

vzájemně zcela rozporuplné. Protiklady, však nejsou důkazem nepravdivosti jazyka obrazů. Dokladem o jejich skutečnosti a povaze je jejich působení. „V hebrejštině se moudrost řekne Chochma. V kabalistické tradici je to jedna ze *sefirot*, tj. z vnitřních center stvoření....je oním rozumem, který snese protiklady, jemuž nevádí logický spor, na rozdíl od rozumu logického, který musí mít vše jasné a bezrozporné.... tomu co je tak-a-nejinak, jež nepřipouští „zároveň“kdežto rozumnost si zachovává svébytnost tím, že neustále dosahuje totožnosti, tj. udržuje vlastní identitu tvůrčí sebestoproměnou, je stálým dějem smířování protikladů.“ ²⁾

Z medicinského pohledu je paměť - tedy i paměť obrazová - schopností ukládání, uchovávání a vybavování si informací. Proces tvorby paměti se skládá z tvoření paměťové stopy – tedy učení, fixace získaných informací, konsolidace, uložení a následně jejich vybavování, rekonstrukce. Paměť lze pak dále dělit s ohledem na časové uložení. Tedy na paměť krátkodobou - uchovávající informace po omezenou dobu, pracovní - která je krátkým, vzápětí vymazaným záznamem pro řešení aktuálních situací a paměť dlouhodobou - která dle lékařsky tradičního pojetí sahá do raného dětství.

Dlouhodobá paměť – se dělí na paměť deklarativní, jež představuje vědomé vybavení si událostí nebo faktických znalostí a paměť nedeklarativní, představující zdánlivě nevědomé vybavování si informací. Klasické základní dělení paměti pak připouští ještě např. paměť smyslovou, vizuální, sluchovou, haptickou, emocionální.

S ohledem na zvolené téma, zkoumající zákonitosti vzniku a sdělnosti obrazů v prostoru a na scéně, se zaměřuji na dlouhodobou nedeklarativní paměť nonverbální - paměť obrazů spojených s dějem a emočním prožitkem. Vizuální paměť je vázána na pravou polovinu mozku. Paměť slovní pak na levou mozkovou hemisféru. Prostory vnitřních obrazů - vzpomínek se dotýkají nejen vlastních biografických zážitků, ale přesahují individuální hranice jednotlivce. Obrazy se otiskují rovněž generačně a geneticky. Psycholog Franz Ruppert hovoří o „skupinové bytosti“³⁾, Leopold Sondi o „nátlaku předků“.⁴⁾ Paměť témat - obrazů se neomezuje jen na přímé rodové, či kmenové linie, ale propojuje širší lidská společenství a okruhy v kolektivním nevědomí a hlouběji pak sahá až do paměti instinktivních archetypálních vzorů, praobrazů. „Jestliže se myšlení odehrává v oblasti obrazů, pak mnoho z těchto obrazů musí být velice abstraktních, jelikož mysl pracuje často na vysokém

stupni abstrakce. Není snadné se k těmto obrazům dostat. Mnoho obrazových představ se může objevovat pod prahem vědomí a dokonce, jsou-li zvědomělé, pak osoby nepřivyklé podivné činnosti, jakou je sebepozorování, si jich mohou nevšimnout.“⁵⁾

Vnitřní numinózní obrazy k nám promlouvají jazykem metafor. „Metafora je to, co smysl zjevuje, nikoliv zakrývá“.⁶⁾ Metaforické řeči obrazů je při jejich externalizaci, tedy uměleckém pokusu o jejich zobrazení, nejbližší znovu jazyk příměru, metafory.

Biografické obrazy

1. kořeny a souvislosti vzniku „obrazů v nás“, otisky biografických událostí tvořící rámec obrazů, v nichž se pohybujeme

Vnitřní obrazy vznikají již v prenatálním období, kdy vnímáme světlo a zvuk. Psychiatr Stanislav Grof při pokusech s holotropním dýcháním a psychedeliky dokázal existenci paměti obrazů z perinatálního období a popsal je v tzv. porodních matricích. Obrazy uložené v hlubší, či blízké biografické paměti mají vliv na naše každodenní modely chování, přestože si mnohdy nejsme vědomi jejich působení, ani okolností jejich původu.

„Lidská psychika a její neurobiologický nástroj, mozek, přijímají denně nespočet údajů a podnětů a obcházejí přitom naše vědomí. Emocionální rezonance znamená, že tyto vjemy, bez ohledu na to, zda jsou vědomé nebo nevědomé, si nejen ukládáme, ale mohou v nás spustit i různé reakce, přimět nás konat nebo iniciovat psychické a fyzické změny. Způsobují to fenomenální schopnosti zrcadlových neuronů.“⁷⁾ Lze s jistotou nadsázkou říci, že jsme v zajetí vlastních vnitřních obrazů. Jejich promítáním do reality vlastní realitu tvoříme.

Stanisław Lem - „Murdas – bajka“⁸⁾

V pasti projekce své osobnosti do spletité pavučiny vlastních obrazů se nachází hlavní hrdina inscenace „Murdas – bajka“, kterou jsme realizovali s režisérem

Pawłem Aignerem a divadelní skupinou Grupa Coincidentia w Białymstoku. Text Stanisława Lema, pojednávající o paranoi světa mocných, jsme inscenovali ve vnitřním – psychickém prostoru Murdase. Vše se odehrává v jeho představách a prostorech jeho paranoidně rozrůstajících se fobií, stihomamu, mentálních obrazů neustálého ohrožení. Murdas je totiž neurotikem i paranoikem zároveň. Bojí se průvanu, duchů, vosku a věštících strojů. V zápětí poté, kdy obsadil trůn otce, začal cítit spiknutí, a jelikož nejčastěji komplotují příbuzní, rozhodl se postupně popravit celou svoji rodinu. Pro případ, že by někdo z lidu byl jeho utajeným příbuzným, každou chvíli zabíjel také poddané.

"Bo krewni, choć rzewni, tylko w ziemi pewni./ Wybita godzina - godzina rodzina,/ na kogo wypadnie, na tego się wspina./ Pochowaj go ładnie, sam się ukryj wszędzie,/ Nie schowasz się wcześniej - pochowają we śnie."

Prvotní Murdasův impuls - obraz vlastní samoty a ohrožení po smrti otce, se spolu s neomezenou mocí stává mechanismem roztácejícím následné události. Vnitřní, abstraktní obraz strachu nabírá konkrétní tělesnosti a naplňuje se v jeho skutcích.

Psychopatologie Murdase dosahuje apogeum v jeho fantasmagorickém přístupu ke snům, v nichž vede válku se svým strýcem Cenadrem. Sní sny ve snech a kontra-sny ke snům, v nichž cítí komplot. V představení se promítá futurologická vize Lema – rostoucí neurologická tkáň a mozkové receptory vládce byly prezentovány jako jejich proměna v elektrickou síť. Centrálním objektem scény je vana, stojící na piedestalu z elektrických součástí, obklopená proměnlivým prostorem kabelů, zasuvek, jističů a jiných elektrických zařízení. Prostor odkazuje na obraz J.L.Davida „Maratova smrt“. Voda pod všudypřítomným elektrickým napětím působí jako neúprosná předzvěst budoucího osudu. Vana je trůnem, pomníkem paranoí, gilotinou, neurologickou koupelí pod vysokým napětím. Murdasovo království se nachází ve stavu věčných oprav, stěny scény, zacloněné šustící fólií, posilují královské fobie, ze stále jiných zákoutí se vylévají spletnice červených, černých i žlutých kabelů a žebříky, ustavené ve čtyřech rozích hracího prostoru připomínají sloupy vysokého napětí. V kulminační chvíli začínají scénu zalidňovat manekýni s všudypřítomnými kabely vystávajícími z jejich torz.



Stanisław Lem „Murdař – bajka“ Grupa Coincidentia 2007

Trojice herců tvoří se scénografií, jeden společný organismus, který je mezi sebou ve stálé komunikaci. Přesto se však na scéně neobjeví ani jeden dialog v tradiční formě, tedy jako výměna názorů. Herci se dorozumívají pomocí gest, společného napětí těl, činnostmi v jednom rytmu, ale ne pomocí textu. Smysl je budován za slovy, které poukazují spíše na absurd celku, naproti tomu nositelem významu je scénický obraz.



Stanisław Lem „Murdař – bajka“ Grupa Coincidentia 2007



Jacques Luis David: Maratova smrt“ Oldmasters Museum

„Hra hlavního protagonisty, Pawła Chomczyka, je založena na nadexpresi – přehnaných gestech, širokých, velkopanských, ale i zmanýrovaných, jež jsou směsí imperátorství vůdce s nervozitou ztracené, nešťastné až dětské osobnosti. Jeho intonační interpretace textu je nasycena komikou a herecká akce má v sobě mnoho černého humoru – například scéna mordování příbuzných, zobrazená jako topení portrétů ve vaně na postumentu v centrálním prostoru hry, která je rovněž trůnem i útočištěm. Doménou Pawła Chomczyka jsou šílené monology krále o spiknutích, elektrifikaci a válce ve snu, celý čas probírající slova předpovědi, zvláště pak její závěrečný fragment. Postava již představuje Dagmara Sowa – trochu blázen, trochu kat a zároveň služka i alter ego Murdase – funguje především tak, že tlumočí smysl textu na neustálé přebudovávání scénografie, její „elektrifikaci“ pomocí kabelů, zaplňování stále novými detaily.“⁹⁾

Pocit chaosu, nepokoj a napětí umocňuje světlo, inspirované expresionistickými filmy ve stylu Kabinetu doktora Caligari. Scénu osvětlují nejen reflektory, ale také toporné lampy, známé z dolů, kývající se někdy pod stropem, jindy se zase snižují nebezpečně k zemi a jsou chytány herci k osvětlení tváře. Celek doplňují lascivní kostýmy – kožený korzet, a kalhoty s navrch navlečeným krajkovým, červeným spodním prádlem, rukavičky Blázna, kožený plášť, nebo tuhý kožený krejzlík a koruna Murdase, všechno to spíše exponuje, než zakrývá tělo. Tváře pokryté posmrtným makeupem jsou groteskní, karikaturní i děsivé zároveň.

„Tělo, sny, paranoie, fobie – to vše samozřejmě působí tak, že je možné číst toto představení pomocí psychoanalýzy. Jméno Freuda padá dokonce ve veršíku, který uzavírá představení, ale tento klíč by byl příliš prostý. Herecké kreace jsou tu

budovány především s odstupem k roli. Murdas je ve značné míře představením o neschopnosti odstupu od sebe a okolního světa..“¹⁰⁾

Scénografický prostor Murdase jsme budovali jako neuskutečnitelnou snahu paranoika o uchycení se v realitě vlastní přítomnosti. Zároveň jako obraz osobnosti těkající mezi vzpomínkami na své hrůzné činy, pojícími se s nutkavými představami o svém neodvratném zániku. Biografické vzpomínky spojené s vlastním proviněním zde působí jako katalyzátor neuróz, duševních chorob a především neukotvení v bytí.

2. obraz jako vracející se vzpomínka – kroužící témata



Sandro Botticelli: Příběh Nastagia degli Onesti, 1483, Museo del Prado, Madrid

Ilustrace příběhu Nostaglia Onesti z Boccaciova „Dekameronu“, kterou namaloval jako cyklus Giovanni Botticelli, pojednává o vidění hlavního protagonisty příběhu se štvanicí na dívku, kterou jako lovnou zvěř rozsápou psi. Pronásledující rytíř jí vyrve

srdce a pohodí psům. Hrůzná událost se na prvním obrazu triptychu objevuje jako filmové sekvence rozfázované v čase. V pozadí se odehrává hon na nebohou oběť, ve střední části obrazu vidíme samo vytrhávání srdce, které v pravé části popředí již požírají psi. Můžeme tento obraz číst tak, jako starší gotické obrazy, nebo novější ilustrace kramářských písní – tedy s tématem rozepsaným na několik simultánních událostí rozložených v čase. Ale sám Boccacio zamýšlel děj jako událost v čase zacyklenou. Děj, který se nejen stal, ale opakovaně se vrací: Botticelli rozložil příběh do celku složeného ze tří obrazů a na každém z nich se tento děj opakuje.

„Dívka po této ráně padla tváří k zemi, a zatímco neustále plakala a křičela, rytíř popadl tulich, otevřel jí ledví, vyrval jí srdce i s osrdím a hodil vše dvěma psům, kteří to nesmírně hladově ve chvíli sežrali. Netrvalo to dlouho a dívka, jako by se bylo nic nestalo, náhle vyskočila, dala se na úprk směrem k moři a psi, sápadíce se na ni, vyrazili za dívkou. Rytíř opět vsedl na koně a s končífem v ruce se jal dívku opět pronásledovat.“¹¹⁾

Obraz je ilustrací symbiózy pachatele¹²⁾ s obětí a rolí, které si vzájemně vyměňují a tím roztácejí mašinerii opakujících se událostí. V Boccaciově pojetí očistce se původní událost reinscenuje vždy stejným způsobem. Odhlédneme-li od mechanického kopírování reinscenované události, pak zjistíme, že s mechanismem zapletení oběti s pachatelem a opakování tématu traumatické události v jiných kulisách a variacích pracuje současná psychologie.

Adam Wojtyśzko, Pawel Aigner - „Z docieków nad zyciem płciowym“¹³⁾

Na základě traumatických biografických zážitků vznikl divadelní text Macieje Wojtyśzki o prvním polském sexuologovi Stanisławu Kurkiewiczowi „Z docieków nad zyciem płciowym“, který jsme realizovali v Teatrze Lalek ve Wrocławu. Charakter této skutečné krakovské postavy žijící na přelomu 19. a 20. století připomíná v mnohém až nápadně osobnost Járy Cimrmana. Byl nejen zakladatelem sexuologie, ale také vynálezcem, fotografem, autorem fejetonů a zejména pak velmi plodným excentrickým slovo tvůrcem. Jeho slovník je plný novotvarů, podobně jako u některých českých obrozenců. Nové slovní výrazy vytvářel zejména ve vztahu ke své profesi. Snažil se nově vzniklou mluvou vyhnout prostotě a vulgarizaci, ale také postihnout, do té doby nepojmenované eroticko - emocionální stavy. Komedialní text Macieje Wojtyśzki však okrajově poukazoval na jinou, závažnější skutečnost jeho

biografie – poněkud problematický erotický vztah Kurkiewiczze se svou matkou.

Nenápadná zmínka o incestu inspirovala vizuální koncepci scénického prostoru jako fotografického salónu, v němž stárnoucí Kurkiewicz přijímá své zákaznice. Obraz scény zachycuje ateliér zastavený v pohybu. Nábytek stojí v letu, někdy se vbíjí do stěn pokoje, plného fotografovaných aktů. Po stržení podlahy se na zemi objevuje gigantická fotografie aktu matky. Jakoby vnitřní obraz matky byl po celý čas skrytě přítomen. Motiv matky a zneužívání dítěte předurčil do budoucna jeho celý životní prostor, možnosti pohybu a determinaci modelů chování. Události z dětství jsou klíčem k rozhodnutí Kurkiewiczze pro jeho následné profesní zaměření, sexuologa a fotografa. Zdůvodňují zřejmě i jeho zvláštní zálibu v tvoření slovních výrazů pro událost, pro níž jako dítě nemohl nalézt pojem.

V prostoru scény jsme využili samotné architektury budovy a rozměrné okno nám posloužilo jako projekční plocha, kterou jsme vsadili do grafické, uměle konstruované lineární perspektivy. Průhled do okolního světa byl iluzorní představou o možnosti opuštění vnitřního prostoru, vypovídal o chybějícím kontaktu s vnějším světem. „Okno, za kterým bylo vidět blízký obchodní dům, zcela současný a připomínající, že také dnes Poláci mívají problémy se sexuálním životem a mluvením o něm“¹⁴⁾



Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem
Max Ernst: „Madonna“



„Z docieków nad życiem płciowym“ - návrh scény

Fotografie jednoho z uměleckých dámských aktů Františka Drtikola, již jsme použili na plakát byla po několika málo reprízách představení „cenzurována“ kvůli

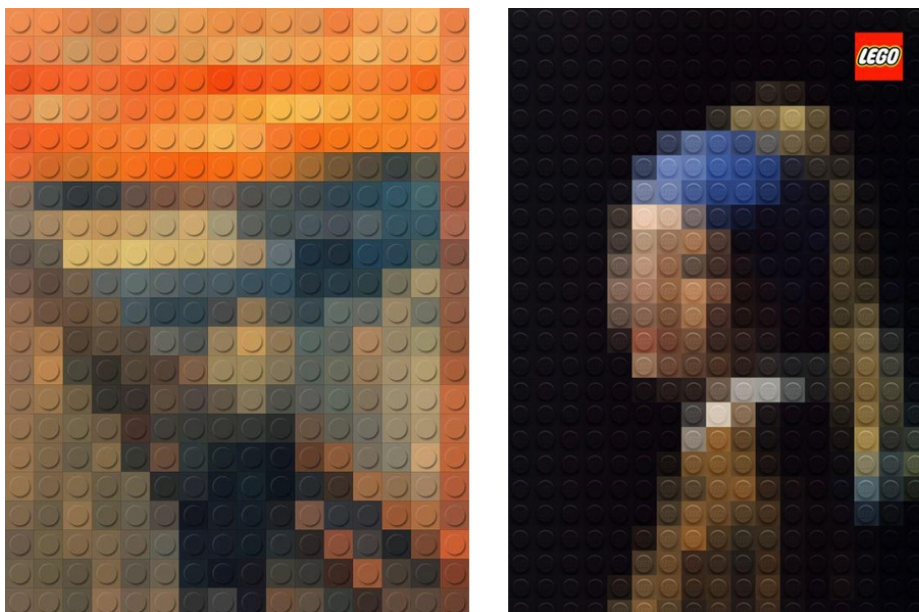
stížnostem diváků. Poprsí aktu pracovnice divadla přelepovaly lepenkami s údaji o termínech představení. S ohledem ke skutečnosti, že Drtikolovy práce vznikaly před sto lety, v období pozdní secese, je současný prudérní přístup k uměleckému ztvárnění lidského těla zarážející.

Obraz Maxe Ernsta „Madonna“ je analogií námi zvoleného scénografického konceptu. Ježíš, dostávající výprask od Marie. Vnější svět za oknem (v originálu André Breton, Paul Eluard a Max Ernst), jakoby onu událost ani neviděl, nebo nechtěl vidět. Ztráta iluzí o autoritách a trvalý následek traumatických událostí je zobrazen v padající svatozáři a vypovídá o zrátě a převrácení hodnot.

Padající aura poukazuje na disociaci dítěte, oníž hovoří německý psycholog Franz Ruppert. Popisuje proces, kdy se při traumatických událostech, které nedokáže lidská a zejména dětská psychika unést duše štěpí. Psyché se rozštěpí na oddělené části - traumatizované Já, Já přežití a zdravé Já. Obrazy „traumatizovaného Já“ jsou vytěsněny do nevědomí odkud skrytě působí a manifestují se ve všech životních oblastech.¹⁵⁾ Mají vliv na naše zásadní životní rozhodnutí, působí jako zdravotní somatizace, v partnerských vztazích, výběru profese, atd... Jako kompenzační prostory naší psyché pak vystupují odštěpené struktury „Já přežití“, které jsou zpravidla protipólem traumatizovaného Já“ a nevědomým hybným mechanismem vyrovnávajícím trauma – např. profese, jíž si zvolil Kurkiewicz.

„Když je člověk obětí násilí a sexuálního zneužívání, pak nejen odštěpuje své traumatizované části, v nichž je obětí. Identifikuje se navíc různými způsoby s pachatelem a rozvíjí vlastní energie pachatele, které zaměřuje proti sobě samotnému.“¹⁶⁾

Energie obsažené v událostech nesou v sobě potenciál zacyklení, reinscenování obrazů, jakéhosi očištění na věčnosti. Čin sám spojuje oběť s pachatelem v symbiotické vazbě. Nové traumatické události pak způsobují další následná štěpení.



Paměťové vzorce

Vracející se vzpomínka se nemusí nutně pohybovat jen v psychologické rovině traumat. Vnitřní „mentální“ obraz lze vyvolat často zcela nepatrným signálním impulzem, asociací. Připomínkou budící původní obraz, nebo spíše naši obrazovou představu o něm mohou být vjemy vizuální, zvukové, dotykové, ale také kontext událostí. Známé obrazy Vermeerovy „Krajkářky“ a Munchova „Výkřiku“ dokáže evokovat jen několik pixelů v skládačky Lego v přibližných konfiguracích a barevné tonaci. Pozorující si je dokáže dosadit, domyslet. Vzpomínka na původní tvar, obraz, vzorec, je zde silnější než sama skutečnost. Asociativní dosazování do paměťových vzorců je jedním ze základních prvků při vizuální komunikaci s divákem

3. kontext – „jazyk“ obrazů spojených s vazbou na prostředí, odlišení symbiotických a vlastních obrazů

Vzpomínky, formované do vnitřních obrazů mají vždy vazbu s prostředím. Jsou do té míry provázány s okolím, že lze často jen stěží rozlišit, nakolik jsou autentické, či spojují širší mezilidský významový prostor a jsou vzájemnou rezonancí určitého kulturního okruhu. Tyto obrazy se přenášejí již od nejútlejšího dětství mezi matkou a dítětem pomocí zrcadlových neuronů. Dítě již v krátkém čase po narození dokáže spontánně imitovat určité výrazy obličeje, které vidí. Vlastní identifikace s těmito

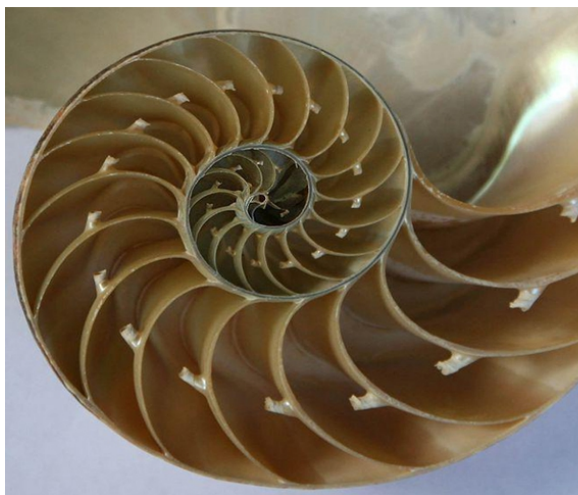
obrazy je spojena s potřebou vazby k okolí. Je intuitivní tendencí k sociálnímu začlenění a vyjadřuje přání po vlastním přijetí ve smyslu: Já jsem v podstatě jako ty. Mezi lidmi navzájem se přenáší nejen mimický výraz, ale také pocity, které jej provázejí, vznikají typické vizuální znaky spojené s emocí – tzv. „vnitřní pracovní modely“. Mezilidský významový prostor je vnímán i naším tělem a spojuje gesto s pocitem. Systém zrcadlových neuronů umožňuje vzájemné spontánní a předmyšlenkové intuitivní porozumění. Tento způsob komunikace je základem pro společné prožívání také v divadelním prostředí. Je onou emoční spojkou mezi děním na scéně a hledištěm, a rovněž mezi diváky navzájem. Působí společný smích, společné prožívání strachu, bolesti, soucitu, úlevy, radosti. Je společným prožíváním v těle. Spojuje emoci s obrazem a pohybem. Tato původní předverbální komunikace spočívající ve vzájemném vizuálním a citovém zrcadlení, bez logického zpracování a třídění, působí v nevědomí ukládání mentálních obrazů. „Náš mozek disponuje zásobárnou vnitřních obrazů jednajících a cítících lidí. Tato sbírka se zřejmě nachází v pravé hemisféře. Dílčí části typických sekvencí jednání a pociťování, které se aktivují, když někoho vidíme, se mohou spojit ve vnitřní reprezentaci této osoby.“⁽¹⁷⁾ Zde tedy vznikají určité vizuální vzory pro určitý způsob jednání, chování, charakteru. „Systém zrcadlových neuronů je na jedné straně přítomný v každém jedinci, ale zároveň tvoří sdílené intersubjektivní pole, což je jakýsi fond, v němž jsou uloženy programy pro všechny možnosti jednání a prožívání, které jsou v rámci příslušného sociálního prostředí principiálně možné a schůdné.“⁽¹⁸⁾ Přístup k této „zásobárně obrazů“ probíhá oběma směry – obsahy druhého jsou přístupny pozorujícímu stejně tak, jako jsou naše vlastní obsahy otevřeny našemu okolí.

Působením zrcadlových neuronů vzniká rezonanční pole, které se může týkat dvou vzájemně se zrcadlících partnerů, ale může být i rodinné, rodové, národní, společenské. V rodinném prostředí jde zejména o identifikaci a zapletení s vnitřními obsahy předků a vytváření cyklicky se opakujících situací. „Přání, aby se nám líbilo to, co se líbí ostatním, má svůj důvod v neurobiologické prapotřebě zrcadlení, rezonance a setrvání v chránící sociální identitě. Názory nebo nálady, o nichž si někteří myslí, že je nyní musí sdílet všichni, se proto šíří jako infekční nemoc.“⁽¹⁹⁾

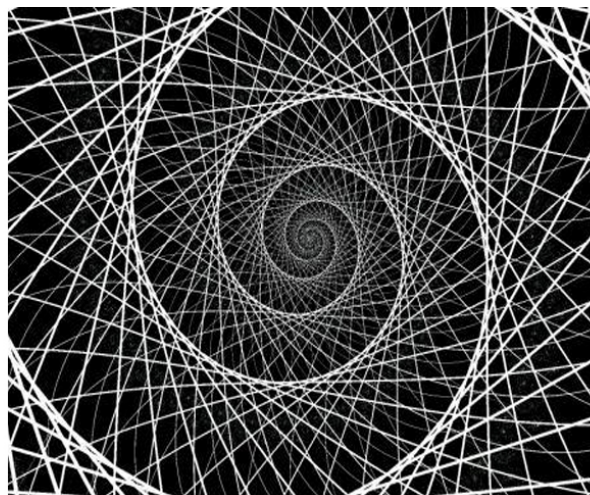
Analogická je vzájemná rezonance v širším společenském okruhu – firmě, klubu, státu, národnosti, etniku - která může být problematická vzhledem k identifikaci se společenskými formami, jež přijímáme za vlastní. Jde o efekt stáda a poddajnost

vůči politické a ekonomické manipulaci, vytváření národních mýtů a cyklicky se opakujících situací. Erich Fromm nazývá toto působení zrcadlových neuronů incestem: „Incestní symbiózou míním tendenci setrvávat ve vázanosti na matku a na figury, které ji nahrazují (krev, rodina, kmen), prchat před nesnesitelným břemenem odpovědnosti, svobody a uvědomění, mít ochranu a lásku u krbu jistoty a závislosti. Jedinec se za to nakonec vzdává svého vlastního lidského vývoje.“²⁰⁾

Pokusíme-li se téma identifikace, která způsobuje nekončící se opakování vzorců přenést do vizuálního zobrazení, pak nápadně připomíná například charakter fraktálů. Tyto složité přírodní geometrické útvary mají opakující se strukturu v každém měřítku a rozlišení. Tedy i nejmenší detail obsahuje strukturu celku. Velké v malém a naopak. Mikrokosmos v makrokosmu. Podobně je tomu i v grafické technice hologamů, v nichž je informace o celku také přítomna v každé jednotlivé části a celek se naopak zrcadlí v jednotlivých drobných segmentech. Obraz pak vyvstává za rovinou a vyvolává iluzi třetího rozměru.



Přírodní fraktální geometrie



Konstrukce fraktální geometrie

Witold Gombrowicz - „Ślub“²¹⁾

Prokletí symbiotické vazby popírající individualitu a rozmývajících hranice mezi vlastním já a společenstvím je ústředním tématem Gombrowiczowa „Ślubu“ v Toruńském Teatrze Baj Pomorski.

Ślub se dotýká témat, které jeden z nejoriginálnějších polských spisovatelů prohlubuje s posedlostí: rolí, které nám vnucuje svět a které nám předepisují formy chování, umělé a prázdné, provázené samotou. Plné šílenství a bolestně zraňující

umění. Je spíš druhem noční můry, skrze níž prošla polská meziválečná společnost a jejíž echa se vracejí v současném společenském povědomí. Šlub měl být slavnostním průvodem umělosti – je to drama plné gest a masek, opakování slov až k zániku jejich smyslu.

Režisér Zbigniew Lisowski doplnil do scénáře postavu tvůrce – autora. V představení se objevuje jako malíř – v pracovním overalu potřísněném barvami. Poněkud chaotický prolog uvádí diváky do zmatených myšlenek vířících v hlavě umělce. Text poskládaný z fragmentů „Dzienników“, „Ferdydurke“ a „Listu do ferdydurkistów“ pojednává o tvorbě, která se stane plným výrazem ducha. O realitě, která je „neskutečností“.

„Autor si bere hoblík a hobluje své tělo. Totéž provádí s postavami, které se za chvíli objeví na scéně. V průběhu uměleckých hledání vchází tvůrce do svého nevědomí, které se materializuje v postavách snových vizí. Postavy „Šlubu“ zde jsou projekcí osobních fobií a obav Gombrowicze – autora, ale také Gombrowicze – Poláka.“⁽²²⁾



Přípravná skica a realizace scény „Ślub“ Teatr Baj Pomorski

Gombrowicz se sám vyjadřuje k tématu v introspekci ke svému dramatu „...to vše se uskutečňuje přes Formu: to znamená, že lidé, spojující se mezi sebou si navzájem vnucují takový, či jiný způsob bytí, řeči, činnosti... každý deformuje jiné a je při tom zároveň deformován.“⁽²³⁾

Rozhodli jsme se pro poněkud riskantní volbu koncipování scénografie - zahlcení prostoru umělostí a zformalizovaným světem. Použili jsme výtvarně děsivé vize známé z obrazů Zdzisława Beksińskiego, Salvadora Dalího a Francise Bacona. Hrdiny jsme oblékli do přiléhavých surrealistických kostýmů, jakoby byli sedřeni z kůže a jejich vzhled zároveň odkazoval na jeden „společný organismus“. Použili jsme

celou galerii bezhlavých maneynů, odlitků připomínajících lidské siluety, masek, deformovaných marionetek (např. pštrosí loutku Maňky, děvky/dívky/snoubenky ve formě úst, krku a dámského přirození, inspirované Baconovým obrazem „Ukřižování“. Scénografický antropomorfní bestiář tvořil komplikovaný hlavolam náznaků, kódů, asociací směřovaných k polské symbolice a národním mýtům.

„Hrdinové oblečení do kostýmů – krevních oběhů – operují karikaturními maskami a loutkami. Propůjčují hlavy barevným figurám, plným symbolů, jež se za chvíli stanou jejich sarkofágy. Jejich rituální průvody se mění ve skutečný danse macabre a přehnané ceremoniály vzbuzují smích. Té gombrowiczowské formy a masky v toruňském představení je tolik, že se ten svět vylévá do hlediště a beze zbytku jej pohlcuje. Podobně jako v Lisowského Macbethovi je dokonalé pronikání různých uměleckých druhů nejsilnější stránkou představení. Nelze jednak nemít pocit, že větší uměřenost by dovolila lépe vyznít těm elementům, jimž bylo těžko se vydobýt z pozadí.“⁽²⁴⁾

Zahlcující forma, jež byla strukturálním klíčem inscenování a zároveň záměrně pracovala s vizuálním kýčem, nesla s sebou riziko že svou nestřídmostí opanuje prostor pro subtilnější herecký projev a vyznění textu. Toto riziko se bohužel do značné míry naplnilo. „Lze se pozastavovat nad tím, zda v tomto představení byla potřebná spojení se surrealistickými vizemi Salvadora Dalí, papežských portrétů Francise Bacona a postapokalyptických děl Zdzisława Beksińskiego.“⁽²⁵⁾

„Nelze ukryt, že prvních několik minut představení „Ślubu“ se mohlo zdát stěží stravitelné – nestřídmost scénografická, barevná, hudební, inscenizační – všechno to se zdálo být v jednom hrnci. Ale tento zdánlivý chaos a mix nespojitých elementů ve stylistice zombie se začal rychle ukládat v integrální a zajímavý celek. Jakoby představení náhle naskočilo na správnou kolej. A mnoho z oněch elementů, před chvílí ještě iritujících nadměrností, se stalo nosnými... v tom šílenství je metoda. Expresivní forma ještě více podkresluje snové klima dramatu, ještě více zvýrazňuje náš národní marasmus, zátěže, polské silně zatěžkalé -ismy, majestáty, euforie.“⁽²⁶⁾

„Ślub“ v režii Zbigniewa Lisowského podtrhuje význam formy a toho, jakým způsobem působí na člověka, jaké v něm vyvolává nálady a očekávání. Nejdůležitější poselství představení buduje výtvarný rámec, konsekventně zkomponovaný a spojený s textem. Dominují v něm červené barvy, jediné chvíle vydechnutí se objevují jen ve scéně „five o'clock“ a v pokusech hlavního hrdiny

Henryka ovládnout materii a formu. Pozadí tehdy azurově prosvěcuje „Kvetoucí mandloň“ Van Gogha – dříve se dřevo mandlovníků používalo na královská žezla. V představení se tento obraz komponuje se snahou dalších přicházejících samozvaných monarchů k ustavování stále nových žebříčků hodnot. Žezlo má ten, kdo zapanuje nad vědomím – a tedy nad skutečností. Ve scéně, v níž se Henryk snaží zpanovat nad sebou samým, ustanovit nový pořádek a udělit sám sobě svátost manželskou, třímá v rukou nafukovací poutový meč, který mu v průběhu slavnostně pronášeného monologu postupně splaskává. Nevládne ani nad svým vědomím, ani nad svým tělem. Osobnost Henryka je naznačena cejchem historických traumat. Pohybuje se ve světě, ve kterém upadají stále další a další hodnoty. Minulost se zase vrací ve své pokřivené formě. V krátkých záblescích reflexe prohlašuje „A možná je to cosi vnuceného mi zvnějšku a možná to vůbec tak hluboko necítím a jenom se musím chovat tak, jako bych cítil“. ²⁷⁾

Ztracená nevinnost minulosti se vynořuje v rodinných vzpomínkách. Henryk se společně s těmi kteří přežili pokouší „odhadnout smysl snu“. Snaží se zorientovat, zda vše je opravdu jen snová noční můra, nebo realita poválečné skutečnosti. Válečné trauma, v Polsku dosud intenzivně živé, tvoří silný vnitřní obraz polské společnosti jako celku. Vnitřní programy, ovlivňující jednání a cítění jednotlivce nejsou jen individuální záležitostí, jsou sdíleným prostorem, ve kterém se nachází každá jednotlivá osobnost i celé společenství.

Představení v toruňské interpretaci je obrazem, ve kterém se roztáčejí krvavá jatka a vzájemné souboje na ukazované palce, masky, grimasy, zadky, celebrování. Jde v ní ale především o hledání vlastní identity, odhození umělosti a padání do dalších a dalších pastí. V těchto intencích lze číst použité formy, které připomínaly bezhlavé davy Magdaleny Abakanovicz. Bezhlavé otisky lidí po odvrácení odhalují na scéně svůj obsah – prázdnotu a symboly nenávratně ztracených hodnot.



Magdalena Abakanowicz – Abakany

Plexus Polaire - „Ashes“⁽²⁸⁾

Identifikací s cizími obsahy se věnuje představení norskó-francouzské divadelní skupiny „Plexus polaire“ - „Ashes“ („Popely“). Je inspirováno skutečnými událostmi z malého norského městečka ze 70. let, zachycenými v románu „Before I Burn“, které zasáhlo řádění psychicky narušeného pyromana. Plexus Polaire používají naturalistické loutky v životní velikosti, připomínající manekýny z Kantorovy „Mrtvé třídy“. Jejich precizní animací vytvářejí mnohdy iluzi skutečných, živých postav. Na scéně je stále přítomna postava autora, pokoušejícího zachytit a srozumitelně seřadit útržky z paměti. Od prostoru světa manekýnů jej odděluje jen tenká vrstva černého tylu, na níž se promítá jím zapisovaný text a mísí se s obrazy loutek a projekcí v pozadí, které tuto tenkou hranici někdy překračují. Řádění pyromana probíhalo v období, kdy se autor románu Gaute Heivoll právě narodil. Případ tohoto žhářství provázel Heivolla celý život. Jako dítě nedokázal odlišit vlastní identitu od osobnosti a příběhů žháře. Později se pokoušel o rekonstrukci událostí a toho, jak se pojí s jeho vlastním životem, dětstvím a dospíváním. Čte staré deníky, dopisy, novinové články a sleduje archivní dobové televizní zprávy. Pronásleduje jej otázka o prvotním rozhodnutí – kdy a jak se z člověka, který má srovnatelné životní zázemí stane žhář nebo spisovatel a zda lze v životě najít momenty, kdy bylo možné ono rozhodnutí zvrátit. Vždy pro něj bylo záhadou, proč právě tento příběh byl pro něho osudový natolik, že mnohdy nedokázal pro množství analogií vlastní osobnost odlišit od jiné a prožíval její osud jako svůj. „Podstatná část našeho vnímání a subjektivního prožívání je do značné míry symbiotická, a to nevědomě. Aniž vědomě chceme, cítíme se právě tak, jako lidé, které pozorujeme a se kterými žijeme. Jakmile jsou zrcadlové neurony aktivní, mizí odlišnost mezi námi a druhými lidmi“⁽²⁹⁾



Plexus Polaire - „Ashes“

Plexus Polaire se zmíněným naturalismem pokusili naznačit, že obsahy-podoby, modely s nimiž se mnohdy identifikujeme, jsou blízké realitě, pravdě-podobné. A onu tenkou hranici mezi Já a ne-Já začasť také překračují. „Symbióza v psychologickém smyslu znamená sjednocení individuálního self s jiným self...,v němž oba ztrácejí integritu a stávají se navzájem závislými“⁽³⁰⁾

Oheň pak může vzplanout stejně tak pravděpodobně v podobě šílenství pyromana jako v tvůrčím zápalu.

Obrazy nevědomí

1. stín a jeho obsahy – potlačené, opuštěné, zakryté a přesto působící

Pojem kolektivního nevědomí zavedl Carl Gustav Jung pro duševní obsahy stojící mimo prostor našeho vědomím reflektovaného já. Jung strukturuje psyché na čtyři základní oblasti: kolektivní nevědomí (s nevědomými obsahy koncentrovanými kolem archetypálních obrazů), osobní nevědomí (s vytěsněnými obrazy vlastní biografie), vědomé já – Ego, a bytostné Já.

V nevědomí se nalézají obsahy-obrazy ze zážitků předchozích generací nejen lidských, ale i animálních předků. Jsou strukturovány dle vlastního, na vědomí nezávislého řádu. V nevědomí probíhají procesy, které mají autonomní povahu a jsou nezávislé na našich přáních, či rozhodování. Přesto intenzivně působí na naše

osudy a rozhodnutí. Prostory obrazů s podobným emočním obsahem se sdružují kolem archetypálních center do „komplexů“. Tyto obrazy vznikají na základě často traumatických zážitků osobních i kolektivních. Jsou asociacemi, které vedou vlastní život, bez ohledu na naše vědomí a záměr. Komplexy jsou představami s emocionálním obsahem, které nalézají u každého jedince jiné vizuální vyjádření, ale přesto jsou ve své návaznosti na obsahy kolektivního nevědomí obecné a společné.

Prostor záměrně vytěsněného archaického, kolektivního i biografického nevědomí Jung označuje termínem „Stín“. Ukryvá se v něm tendence k prapůvodním zvířecím způsobům chování a instinktům. Tento odvrácený aspekt naší povahy je ukrytým, nepřiznaným prostorem, nesoucím energetický potenciál v jejím přijetí a akceptování jako naší integrální součásti.

Nesvobodné životní volby jsou způsobovány loajalitou a identifikací s kolektivními obsahy rodiny, rasy, kmene, či národa a jsou příčinou formování a deformování osobnosti dle jungovského archetypu „Persony“. Persona zosobňuje snahu jedince po přežití ve společnosti za cenu určité masky, kterou se snaží vyhovět okolí a jeho konvencím, hodnotám a kulturním zvyklostem.

Proces uvolnění se jedince ze závislosti na kolektivním nevědomí nazývá Jung „individuací“. Je analogický individuálním alchymickým procesům „Velkého díla“. „Přirozený člověk není sám sebou, nemá „své vlastní já“, nýbrž je částicí davu a davem, je kolektivem do té míry, že si sám ani není jist svým já. Proto už od pradávných dob potřebuje mystéria proměny, která z něj dělají „něco“, a tím ho vyprošťují z živočichům podobné kolektivní psyché, která je pouhou směsicí.“³¹⁾

Jungovskou strukturu členění psyché jsme se pokusili s režisérem Zbigniewem Lisowským vnést do prostorového řešení scény v toruňského představení „Macbeth“.

Shakespeare - „Macbeth“ - Teatr Baj Pomorski Toruń ³²⁾

Prostor samotné scény zůstal vymezen pro smyslově vnímanou realitu – skutečnost, vědomí a skutky hrdinů. Na tomto reálném plánu zůstane zavražděn král Skotska Duncan, který pasoval po vítězné bitvě svého syna na prince Cumberlandu a nástupce trůnu. Zde se odehrají všechny činy Macbetha i Lady Macbeth a také se rozpoutá peklo v jejich duších, holdujících neskromným ambicím, ukrývajících

utajené vraždy a svůj strach.

Na proscénium a také pod ním se skrývá svět úzkostí a utrpení duše – snů, halucinací, výčitek svědomí, temné duševní stránky, neviditelné jiným – svého druhu peklo individuálního nevědomí a vytěsněných vzpomínek.

Nejvzdálenější plán s archetypálním obrazem výhně s kovárnou lidských osudů v hloubi scény se stal místem setkání a střetů sil – reality a symbolů, kolektivního a individuálního nevědomí, sil přírody a nadpřirozeného světa.

„Tyto tři plány strukturují chaos lidských skutků a umožňují personifikovat vnitřní pochody a výčitky svědomí vržené na pozadí běsnící přírody, bitev a hostin tak, aby bylo na závěr možné navrátit rovnováhu světa. V průběhu obou částí představení se akce tragédie odehrává ve zmíněných třech plánech, ukazující dvojnost lidské duše a dualitu světa - „normu dne“ a „vášně noci“ – jak světa reálného v šílenství bouře, či klidu dne, tak i fiktivního ve skutečnosti i ve snech hrdinů.“³³⁾

Dekoracemi jsou mobilní podesty - sochařské postumenty, evokující ateliér s fragmenty děl boschovského obrazu – kromě ucha s nožem – ústa, oko a nos. Vyplňují celý prostor a jsou inspirovány „Pokojem Mae West“ Salvadora Dalí ve Figueras. Vzájemně odtržené elementy se mohou slít v jednu tvář, jestliže se na ně díváme z určité perspektivy. Ale pro Macbetha, který postupně propadá šílenství, zůstávají odervané, začínají žít vlastním životem. Promítaným obrazem pomocí mapingu na nich pulzuje roztěkané oko, šubou se neurotická ústa – jsou to preludy, duchové jeho obětí, které vidí jen on.

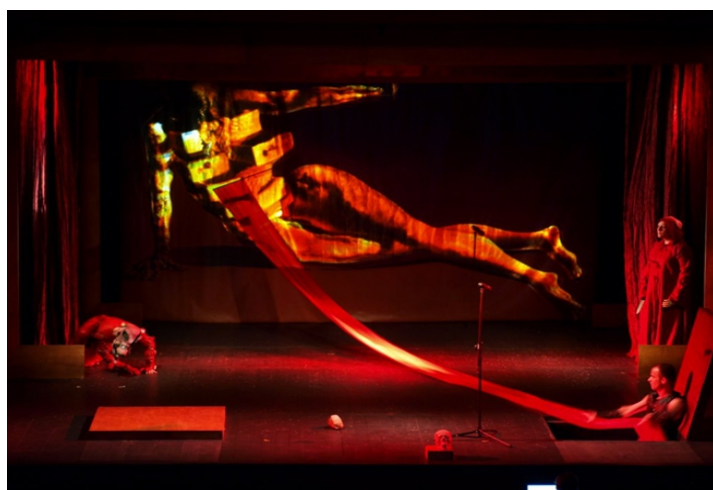




Macbeth, Teatr Baj Pomorski, Toruń

Postumenty evokují ateliér tvůrce, Macbeth zde předvádí své „dílo“. Scéna oslavující válečné vítězství a korunovaci je pojata jako projekt i vernisáž. Jeho vlastní skutky se na ní vracejí se jako „živé“. Malířské obrazy a jejich prostorové segmenty jsme použili jako integrální součást scénografie a chronologie jejich použití vytváří dramaturgickou linku.

Rembrandtova „Lekce anatomie doktora Tulpa“ je prvním z celého cyklu mnoha citovaných obrazů. Posledním pak bude „Antropomorfní skříňka“ Salvadora Dalí. Na otázku, co má člověk uvnitř, lze odpovídat různě. Zde jsme se pokusili zachytit odkaz přechodu od zájmu o fyzickou stránku člověka (Rembrandt) směrem k zájmu o téma vnitřních struktur – vědomí a nedvědomí (Dalí).



Macbeth, Teatr Baj Pomorski, Toruń

Král Duncan se v první scéně objevuje jako svatý Sebastián prostřelený šípy. „Lekce

anatomie“ je pozadím, přičemž král vjíždí na speciálním vozíku, který je spojením nemocničních nosítek s márami pro mrtvé. Tento scénický element bude v představení ještě mnohokrát vystupovat – například ve scéně smrti Lady Macbeth, kde je chárónovou bárkou i katafalkem.

Dalším z obrazů je „Zahrada rajských rozkoší“ Hieronyma Bosche. Je klíčový pro vizuální svět představení, budou z něj použity mnohé fragmenty a rekvizity. Šťastný král v krajině rozkoší, ve froté župánku, uvolněný, relaxující, připraven k zábavám. Dvořané mu doručují hlavu zrádce ve skleněném akváriu (popravený Thomas More a sv. Jan Křtitel). Všeobecné uvolnění je podloženo čerstvými vzpomínkami na vyhranou válku. Zahrada rozkoší odhaluje svůj zlověstný, pekelný rámeček. Král nese na ramenou paví ohon, symbol prázdnoty a pýchy. Když Macbeth získá díky vraždám korunu, převezme tentýž emblém. Mění černý bojový kostým za červený a na zádech mu vyrůstají havraní křídla - havran, mrchožrout ohlašuje smrt a všichni letí na křídlech svého osudu. Kostýmy ptačích postav se několikerým nakládáním projekcí a pohyblivými boschovskými dekoracemi ztrácejí a vynořují z celkového boschovského obrazu.

Lady Macbeth se modlí před obrazem „Matka boží z Czestochowy“, symbolizujícím ženskost a mateřství, přitom z podzemí vylézá její pokřivené alter ego. V osobním konfliktu ženy, naplňujícím se jako matka a vražedkyně toužící po trůnu, vítězí její temná strana. Czestochovská madona je jednou ze středověkých „černých Matek božích“ a ačkoliv temná tvář na tomto konkrétní obraze vznikla náhodně, chemickou reakcí laku, jsou obecně černé madony odkazem na temný aspekt animy – předchůdkyni Evy, biblickou Lilith.

„Scénografie je zřejmě nejsilnější složkou představení. To, co je nehmatné, a tak lze nazvat spletenec emocí a válku, kterou vedou mezi sebou všechny elementy freudovského bytí (prvotní a divoké „id“, vyrovnané ego“ a ideální „superego“), se podařilo ukázat pomocí scénických elementů, měnících se jako v kaleidoskopu barev a hudby. Kromě toho mnohohrstevnatost scény – jako mnohohrstevnatost „já“ - v sobě skrývá stále nové a stále více zaskakující skrýše. Herci, a také zrak diváka, se pohybují po scéně jako v labyrintu (herci vycházejí jednou z díry v podlaze přikryté víkem, podruhé ze zrcadla, poté z boční stěny, jako po meandrech psyché. Prkna a stěny scény jsou místem, které určuje přechod do jiného světa – světa z něhož se vydobývají postavy zosobňující psychické stavy hrdinů. A zde se dokonale

vkomponovaly – živé či nikoliv – motivy čerpané z maleb Dalího a Bosche.^{“34)}

„Shakespeare je pro nás současný, když jej vnímáme přes sebe, přes své individuální strachy, ve světě, kde „netěší splněné touhy“. Ukazuje se „Antropomorfní skříňka“ představující lidské tělo s trupem vyplněným šuplíky. Z jedné z nich visí červená látka, vytažená splývá jako řeka krve. To je krásný obraz; po něm se na scéně až do hloubky otevírají další vrstvy záclon, jakoby nám divadlo chtělo povědět, že umění má nejedno dno a nevědomí se může ukrývat v nejednom šuplíku naší duše.“³⁵⁾

„V „Macbethovi“ režírovaném Zbigniewem Lisowským zůstal shakespearovský hrdina umístěn ve světě pozbaveném etických i morálních zásad a také obecně rozuměné logiky. „Šílený člověk se prohlíží v šílejší přírodě, rozvzteklá příroda odráží šílenství lidské duše“³⁶⁾

„Macbeth Zbigniewa Lisowského je psychoanalitickým studiem zločinu a trestu. Režisér věděl, jak vejít do hlavy pachatele a ukázat jeho vnitřek divákovi. Vtiskl herce do rámce surrealistických obrazů Dalího a Boschových pláten plných symboliky a nechal se v nich prohlížet divákovi.

Macbeth neusíná, ale to, co se děje v jeho hlavě, je možné přirovnat jedině k hrozivým snům. A právě sen se stává u Lisovského jedním z hlavních hrdinů. Ostatně právě v průběhu snění dostává hlas naše nevědomí: stejně tak potlačené touhy, jako zločinné plány. Proto, aby nám ukázal, co se děje v hlavě našeho hrdiny (ale také jeho ženy), se Lisowski rozhoduje pro riskantní krok – ukazuje hlas rozumného vědomí i šeptů zrádného nevědomí pomocí snových vizí. Pro pomoc se obrací k mistrovi surrealismu Salvadoru Dalí a mistru symbolismu Hieronimu Boschovi. Jejich obrazy jsou integrální součástí scénografie.

Ve scéně se zrcadly Macbeth vidí předpověď svého osudu, ale ve skutečnosti se v nich odráží vnitřek jeho hlavy spolu se všemi chůtí i obavami. Neboť čím jiným jsou tři vědmy (u Lisovského vypadají jakoby právě vyšly ze „Zahrady rajských rozkoší“ Bosche), než personifikovaným a rozštěpeným na různé touhy a strachy „já“ Macbetha?³⁷⁾



Macbeth – návrhy kostýmů - Vědmy

Robert Jarosz - „Bez podłogi“ - Grupa Coincidentia ³⁸⁾

Motivem, zabývajícím se působením kolektivního nevědomí v rodinných souvislostech se zabývá text současného polského dramatik a režiséra Roberta Jarosze „Bez podłogi“. Téma odehrávající se v klaustrofobním a zároveň dezorientujícím prostoru závislé rodinné vazby mezi synem a již nežijící matkou, které se vynořuje v nejednoznačných vzpomínkách. Děje jednotlivých útržkovitých vzpomínek jsou otevřené, jakoby mohly mít několik vyústění, nebo jejich skutečnost je natolik traumatizující, že jsou zasunuty do vytěsněné oblasti, kde tvoří vlastní obrazy. „Rodinné nevědomí zde skutečně hovoří jazykem volby“ ³⁹⁾

"Ziemia ukrywa każdą kroplę tajemnicy i każdej tajemnicy dochowa... w ziemię wsiąknie wszystko... woda, wino, krew, pot, mleko... Ściany ochronią przed obcymi, ale nie pozwolą wydostać się oparom tajemnicy na zewnątrz. Im mniej miejsca w domu bez podłogi, tym gęstsze opary... a w gęstych oparach, jak we mgle, łatwo pomylić wroga z przyjacielem, anioła z demonem, miłość z nienawiścią, grzech ze słowem..."

„Země ukrývá každou kapku tajemství a každé tajemství uchová...do země vsákne všechno...voda, víno, krev, pot, mléko...Stěny ochrání před cizími, ale nedovolí oparům tajemství dostat se ven...a v hustých oparech, jako v mlze, snadno zmýlit nepřítele s přítelem, anděla s démonem, lásku s nenávistí, hřích se slovem...“

Scénický prostor, v němž se rozehrává toto metafyzické psychodrama je prohlubní, jakoby vystřiženou ve zdi, ve které tkví matka a syn. Prohlubeň – propast matky a

syna je box, vypoistřovaný starými slamníky a dekami, v němž stojí lůžko, jsou malá dvířka, lednice, u stropu lampa.

Titul dramatu naznačuje dům. Dům, jehož hliněná podlaha je prosáknuta rodinnými tajemstvími ukřývanými celá léta. Hlavního hrdinu, Doktora zastihneme ve chvíli, kdy tajemství začínají začínají vyvstávat a nabírat postavu Matky a provázejícího jí Biabla, iniciátora bolestné a nebezpečné hry. Devotní Matka svou pobožností spoutává a bere svému synu vlastní vůli, provokuje jej k zvláštnímu rituálu její vraždy a očištění. Rituál, připomínající přechod od matky k otci.

Doktor vedoucí monology ze sebe někdy vyvrhne abstraktní věty na téma hříchu, někdy se z nich pokouší skládat jakýsi smysluplný celek. Kdysi byl na studiích, matka do něho pokládala všechny své naděje, teď je nemocná, v synovi vidí právě svatého – a možná by si on sám sebe tak chtěl představovat? Nejednoznačnost a nejistota racionálního úsudku spojuje všechny postavy dramatu a všechny vypreparované situace. Je základním konstrukčním prvkem dramatu.

V představení se na sebe nakládají různé časy, prostory, vize. Minulost se splétá se současností. Není jasné, zda těsná místnost je měkce vypoistřovaná izolace v psychiatrické léčebně, nebo trvající představy o domu, v němž se syn cítil, jakoby letěl dolů. Doktora přepadají vzpomínky, vytěsňené emoce, nechtěné myšlenky – doslovně vylézají ze stěn a stropu. Pokoj sám jej drtí pomocí scénografické iluze elastických stěn, ale před týrajícími ho myšlenkami a našeptáváním Biabla nemůže uniknout. Zůstává sám, dokonce v poslední minutě, kdy prosí mlčícího Boha o odpověď.

„Představení je neobvykle sugestivní. Díky odreálněné scénografii, poskytující iluzi relací mezi matkou a synem, v níž jsou si tak blízko a zároveň neuvěřitelně daleko. Představení o hrůzostrašné emocionální samotě, nesvobodě, vtlačení do jednoznačného rámce a zároveň o přebývání v něm bez jakékoliv opory. Představení napsané a režířované Robertem Jaroszem je rozepsáno na tři hlasy: mladého Doktora, Matku a Biabla. Mezi matkou a synem je jakási toxická relace, druh spojení, které by syn chtěl přervat a zároveň se onoho odtržení bojí. Je ještě Biabel – ani muž, ani žena, démonická, transsexuální reminiscence d'ábla, který svými kousavými poznámkami týrá mysl mladého člověka. Krouží kolem, pozoruje matku i syna, komentuje, nabírá různé podoby a často prostě jen sedí a mlčí.“⁴⁰⁾

Sám titul – Bez podłogi – lze tedy číst také jako prostor v němž není místo pro přebývání „individuálního já“, prostor omezený, plný nejistoty, přeplněný, přelidněný rodinnou vazbou bez možnosti úniku.

Molière - „Świętoszek“(Tartuffe), Akademia Teatralna Białystok ⁴¹⁾

Dvě vrstvy scénického prostoru ilustrují dva rozměry jungovského konceptu psyché. Moliérův text vysmívající se náboženské hypokrizi a falešné zbožnosti se v interpretaci režiséra Pawla Aignera odehrává ve dvou prostorových a časových rovinách. Tartuffe fyzicky rozebírá v průběhu událostí tradiční Argantův dům fragment po fragmentu. Spolu s mizejícím domem se rozpadá i dvorská rodina a její morální hodnoty. Scénický prostor barokního palácového salónu se postupně mění na současné smetiště připomínající chudinskou favelu se zbytky obrazů odcházejícího času a hromadami laciných použitých oděvů. Analogickou proměnou procházejí i hrdinové inscenace – od barokních paruk, kostýmů a napudrovaných tváří směrem k levné, současné a obnošené konfekci. Vizuální proměna provází proměnu mentální – klasický verš začíná prorůstat vulgarismy, dvorská rodina se mění ve skupinu blízkou pouličním gangům.



Molière „Świętoszek“ Akademia Teatralna Białystok

Smetiště, tkvící pod povrchem paláce lze číst jako nenávratný konec krásných starých časů. Lze však rovněž připustit, že temná strana prostoru překrytá nánosy pudru a bontonu, byla od počátku přítomná a jen čekala na vhodný čas, kdy se může projevit. Klasická barokní maska zde byla jungovskou „Personou“.



Molière „Swietoszek“ Akademia Teatralna Białystok

Modelem a zformalizováním společenských zvyklostí až ke zkostnatělé struktuře, nereflektujícím skutečnost. Konformismus a plnění očekávání a přání druhých, s nadějí, že toto jednání přinese společenské uznání a místo mezi spravedlivými, bylo pastí do níž se dostal Moliérův Argan. Teprve po rozpadu sociální masky se odhaluje vytěsněný prostor Jungova „Stínu“.

„Církev má učení o ďáblu, zlém principu; člověk si ho rád představuje jako tvora s kozlí nohou, rohy a ocasem, jako obraz bytosti zpola zvířecí a zpola lidské, jako chtonického boha, který vypadá, že uprchl z dionýského mysterijního spolku, jako vyznavač přetrvávajícího, hříšně radostného pohanství. Tento obraz je výstižný a přesně charakterizuje groteskně hrozivý aspekt nevědomí, s nímž se člověk nevyrovnal a který proto setrvává v původním stavu neovládnuté divokosti.“⁴²⁾

2. zrcadlení – projekční plátno pro zobrazení vytěsněných obsahů



„Souboj slunce s měsícem“

Alchymistická ilustrace souboje Slunce s Měsícem připomíná symboliku jin / jang. Měsíc v ženské podobě nese štít s obrazem Slunce a sluneční štít obsahuje obraz

proměnlivého Měsíce. Ačkoliv je Slunce a Měsíc ve vzájemném souboji, jsou na sobě stále závislí a spolu propojení. Slunce je oblečené, chrání se brněním. Je nositelem logu, konstrukce, pevnosti, stability a chrání se intelektuální zbrojí. Měsíc je nahý, vystavený, zranitelný. Je symbolem emocí, intuice a je ochoten riskovat. Jeho zbrojí je nestálost a proměnlivost naznačená obrazem Gryfa. Oba archetypální vzorce pak působí jako zrcadlový obraz. Měsíc útočí svým dřevcem na emblém s vlastním tvářím, jíž spatřuje ve štítu, kterým se chrání Slunce a Slunce činí totéž v obráceném gardu.

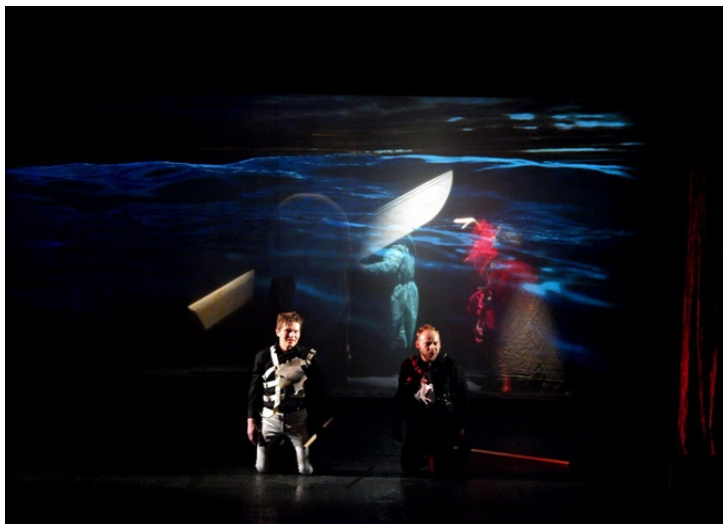
Zrcadlením se „ve tváři druhého člověka setkáváme sami se sebou“⁴³⁾

Zrcadlení má, tak jako na alchymistické ilustraci, dvojí povahu. Zobrazuje naši vlastní stinnou část, kterou si promítáme do druhého tak, že na něj přenášíme vlastnosti, které nechceme vidět sami u sebe. Vidíme „třísku v oku svého bratra, ale trám ve vlastním oku nepozorujeme“. ⁴⁴⁾ Zároveň ale zrcadlení používá uložené obrazy – schémata, abychom druhého intuitivně chápali – promítáme si vlastní obrazy do jiných osob.

Zrcadla odrážejí zároveň prostor fyzický i duševní - „vrhají zpět křehké okrasy do nichž odíváme svá těla, ale také světlo pravdy nabízející osvětlení skrze kontemplativní život. Zrcadla mají vlastnosti jak Marty, vidící dané skutečnosti světa a těla, tak i Máří Magdalény (ztotožňované s Martinou sestrou Marií), jež vidí vnitřní svět duše.“ ⁴⁵⁾

Funkce zrcadla odrážejícího tělo i duši ilustruje pověra o upírech, kteří se nemohou zrcadlit, jelikož jsou neúplní - nemají těla. Zrcadla v sobě nesou celkový, komplexní „pohled“ na sebe. SIGNATESIGNATEMERE METANGISETANGIS „Zaznamenej si, zaznamenej a střež se, dotkneš-li se mě, zahyneš.“ Zní nápis, který Petr Parlér umístil na Staroměstskou mosteckou věž. Lze jej číst zrcadlově tam i zpět a dle legendy měl odpuzovat démony tím, že se zastaví v zacykleném pohybu a sami sebe v zrcadle spatří.

V divadle je zrcadlení skutečnosti základním principem. Odrážení reality a vzájemná komunikační rezonance s ní připomíná funkci zrcadlových neuronů. Zrcadlo a zrcadlení je ale také často používaným prvkem scénografie – a to významovým i technologickým. Nese v sobě tělo i duši.



Macbeth, Teatr Baj Pomorski Toruń

Otočná polopropustná zrcadla jsme použili v toruňském **Macbethovi** ve scéně Birnamského lesa. Zrcadla ustavená v půlkruhu v dvoumetrových rámech měla představovat paranoidní představu o nepřátelích Macbetha, kteří jej obklíčili. Přírodního lesa, měnícího se v les protivníků. Funkce zrcadel se měnila v závislosti na použití světla, vytvářejícího tři hloubkové prostory: prostor za zrcadly, v němž se objevovaly Macbethovy oběti, prostor zrcadlící samotného fyzického Macbetha a prostor iluzí, přeludů a obrazů projekcí na zrcadlech. Zrcadla zachycovala vnitřní svět vin a výčitek Macbetha, jeho fyzično i iluzi o sobě. Vnitřní svět se ve chvíli Macbethovy smrti vyhnul z prostoru průchodných zrcadel do prostoru „fyzického“.

Voltaire - „Kandyd, czyli optymizm“ (Candide) - Białostocki Teatr Lalek ⁴⁶⁾

Scénografie do Voltairova Candida je asketickým zrcadlovým prostorem. Scénu tvoří pouze černá zrcadlová podlaha a kulisy obaluje černá zrcadlově opalizující textilie. Jediným prostorovým objektem na scéně je dlouhá řada planoucích svící a dřevěný stůl. Kolem něj se koncentrují především hromadné scény. Je těžištěm představení. „Stůl je bitevním polem, šibenicí, ložem rozkoše, místem do šňupání kokainu, nebo věčně vratkou bárkou, která připomíná Gericaultův „Vor Medúzy“. V závěrečné scéně převrácený, zničený, popraskaný stůl se zdá být alegorií rozpadající se víry Candida, jehož optimismus se po početných trhlinách drolí nadobro.“⁴⁷⁾



Voltaire, Candide - Białostocki Teatr Lalek

Černý prostor je zrcadlícím odrazem dramatických životních událostí Candida. Jeho temným zrcadlem, v něž do poslední chvíle nechce uvěřit. Ze stolu, který měl být na počátku hodovní tabulí zůstávají jen trosky. Stejný osud mají rokokové kostýmy, v nichž herci v úvodní scéně sklidili spontánní ovace publika a které měly evokovat obraz dokonalého světa. Postavy si ani neuvědomují, že odehrávají jen role v nadpřirozeném divadle marionetek. Po několika scénách z kostýmů zůstanou jen rozedrané fragmenty. Hořící svíce na prosceniu jsou symbolem unikajícího života, stráveného v iluzích o Leibnitzově „nejlepším z možných světů“. Ve scéně v karnevalu Benátkách se herci již sami stávají živými svíčkami.



Voltaire, Candide - Białostocki Teatr Lalek

Motiv zrcadlení Candida je jen jeho vlastním obrazem – autoportrétem. Zrcadlo jej obklopuje ze všech stran jeho životního prostoru a přesto je pro něj mimo sféru jeho reflexe. Podobá se Perseově štítu z Carravaggiova obrazu „Zrcadlo Medúzy“, v jehož odrazu mohl hrdina spatřit skutečnou tvář temného monstra. Candid svou skutečnou tvář nevidí.



Caravaggio - Zrcadlo Medúzy

Molière - „Scapinova šibalství“ Teatr Lalki i Aktora, Opole ⁴⁸⁾

V opolském představení Moliérova Scapina plní zrcadlo jiný účel. Velká skloněná zrcadlová plocha odráží nejen celou scénu, ale i diváky a vtahuje je do scénické reality. Zrcadlí pravdivý vlastní obraz – obdobně jako alchymická ilustrace Souboje Slunce s Měsícem. Scénický prostor je bez kulis, holý, odhalený – abstraktní, v původním významu pojmu – „abst-tractus = doslova: stažený, ve smyslu stažená kůže, bez obsahu..“ ⁴⁹⁾



Molière, Scapinova šibalství, Teatr Lalki i Aktora Opole

Herci z tohoto neutrálního, abstraktního prostoru scény teprve vcházejí do rolí v

zrcadleném poli, nakládají si masky v konvenci dell'Arte. Jejich konkretizující „kůži“ jsou kožené masky. Hlavní protagonista Scapin, připomínající svým vzhledem boxera, nebo fotbalového kibice je geniálním intrikánem, pohybujícím se ve stejně tak intrikánském prostředí, plném falešných masek. Manipuluje svým okolím jako marionetkami. Manipulativní prostor plný falše a společenského ponížení je zdrojem Scapinovy frustrace.



Molière, Scapinova šibalství, Teatr Lalki i Aktora Opole

Rám zrcadla poněkud připomíná boxerský ring. Nad prostorem visí množství jutových vaků, evokujících tréninkové boxerské pytle, které jsou náhražkou lidského těla pro cvičení úderů. V klíčové scéně, kterou Scapin zosnuje, aby dal průchod svým nahromaděným frustracím, je jeho pán lynčován v jednom z vaků. Pytle, které se nalézají nad zrcadleným prostorem, jsou nesplněnými touhami Scapina po odvržení masek a možnosti svobodného projevu.

V závěrečné scéně, v níž Scapin umírá a poprvé snímá svou masku, padají boxerské pytle na zem jako slzy.

Princip zrcadlení ve Scapinovi, vtahující publikum do ringu plného falešných podob a přetvářek, nutí vidět sebe samého v ne příliš lichotivých souvislostech. Darem za pohled do vykřiveného zrcadla je rozlišovací schopnost zbavující iluzí.

„Kdo pohlédne do zrcadla vody, spatří nejdříve svůj vlastní obraz. Kdo kráčí k sobě samému, riskuje, že potká sám sebe. Zrcadlo nelichotí, ukazuje věrně toho, kdo do

něj hledí, totiž tu tvář, kterou světu neukazujeme, protože ji zakrýváme personou, maskou herce. Zrcadlo však leží za maskou a ukazuje pravou tvář.“⁵⁰⁾

Závěrečný obraz tváře umírajícího Scapina zbaveného své masky „se odráží v zrcadle jako memento mori i memento vitae zároveň“⁵¹⁾

3. snové obrazy

Den a noc, nám přinášejí dva rozdílné světy myšlení. Logický, jasný, pojmový, svět bdění a symbolický, obrazový, intuitivní svět snů. Sný mají různou povahu a emocionální náboj. Sný, které se snažíme vytěsnit – úzkostné, traumatické, noční můry. Sný archetypální, duchovní se silným numinózním obsahem. Sný s naléhavým vzkazem. Sný předvídavé, telepatické. Prostor snění a snové obraznosti a nesčetné otázky spojené s jeho podstatou, původem a funkcí vždy přitahoval pozornost filozofů, psychologů, tvůrců, vykladačů.

Sný u primitivních národů a ve starověku byly vnímány jako poselství, sdělení. „Zatímco novověký člověk pokládá sen za něco „svého“ a „vnitřního“, je pro archaického člověka sen něčím, co „nahlíží.“⁵²⁾

Starověké texty často hovoří o snech a vidění jako o božím sdělení. Sen nebyl vnímán jako vlastní představa, ale jako skutečná událost v jiném rozměru bytí. Sen byl často informací o tom jak se zachovat, byl zjevením pravdy a také proroctvím budoucích dějů.

V bibli se objevují první kategorizace a výklady snů. Mimo interpretace snu jako sdělení Boží vůle, se objevuje i přesvědčení, že sný pocházejí z nitra člověka.⁵³⁾

Ve středověku se ve snaze o výklad snů objevují různé snáře s interpretací a tříděním významů snových obrazů, které přetrvaly v lidové tradici. 19. století pak přineslo první pokusy o vědecké teorie snu, dle nichž jsou sný například jen bludné myšlenky bez cíle, fantazie a útržky vzpomínek, nebo brání přehlčení paměti.

Podle současných vědeckých teorií mají sný regenerační funkci, spojují současné a minulé zážitky v dlouhodobé paměti, umožňují volné experimentování s problémovými situacemi a vytvářejí představy, ze kterých mohou povstat kreativní řešení, slouží zpracování emocí, pomáhají při zvládání stresu, umožňují rozpoznávání smysluplných vztahů – asociací.

Vědecké kognitivní teorie řeší samotný dopad snů, zatím však nenabízejí odpověď

na otázku jak sny vznikají a odkud k nám přicházejí.

Odpovědi jsou blíže psychoanalytické výzkumy snů Freuda, Adlera, Junga. Freud jako první označil sny jako „královskou cestu do nevědomí“, a začal pracovat se sny jako léčebným prostředkem. Vnímá snové obrazy jako vytěsněné obsahy skrytých přání a kompenzační prostor pro neuskutečněné, zvláště pak sexuální touhy. Obdobně vnímá snové postavy a elementy Gestalt psychologie - tedy jako projekce odmítaných aspektů osobnosti. Při práci se snem se pak zaměřuje na integraci potlačených nebo vytěsněných částí já.

Carl Gustav Jung popisuje sny nejen jako ventil vytěsněných obsahů, ale jako původní prostor našeho přírodního nevědomého já. Proti freudovskému názoru, že podstata snu je ve „splnění přání“, oponuje: „... sen je spontánní sebeznamnění aktuálního stavu lidského nevědomí v symbolické formě“. ⁵⁴⁾

Sen v jungovském pojetí je řečí nevědomí formou vnitřních obrazů. Textura této obrazivosti je zcela individuální – nelze ji vykládat univerzální zkratkou unifikovaných snů. „...sny jsou tak jednoduché, nebo tak komplikované, jako je sám snící, jenom vždycky trochu předbíhají vědomí.“ Nelze je ani číst jako kauzální, logické struktury – „při kauzálním uvažování ztrácejí smysl“. ⁵⁵⁾

Jsou naopak analogické „vnitřním reprezentacím“, které Joachim Bauer popisuje jako obrazy s numinózním emocionálním nábojem uložené v nevědomí. Podobnost se snovými obrazy lze nalézt rovněž ve vzorech Arnheimových „mentálních obrazů“. Jazyk snů má metaforickou formu sdělení. Je archaickou řečí plnou nejrůznějších analogií. Je naším vlastním intimním prostorem se sebeléčivým potenciálem. „Celé snové tvoření je v podstatě subjektivní a sen je ono divadlo, kde je snící scénou, hercem, náповědou, režisérem, autorem, publikem i kritikem.“ ⁵⁶⁾

Téma snu a snění vždy bylo významným impulzem umělecké inspirace. „Samostatnou kapitolou je vztah mezi tvůrčím činem a sněním. V odborné literatuře je známo mnoho případů umělců i vědců, jimž sen inspiroval či částečně vytvořil jejich tvůrčí dílo. Během spánku se totiž oslabuje koncentrace pozornosti, rigidní myšlenkové zaměření se rozvolňuje, a tak se rozšíří asociační možnosti a vynoří se nové alternativy řešení“ ⁵⁷⁾

Kontakt vědomí s nevědomím prostřednictvím snu a spolu s ním přicházející rozvolnění zkonstatělných struktur, vzorců a metod je zvláště patrné při takzvaném

lucidním snění.

Lucidní snění je jev, při němž je snící v průběhu spánku vědomím přítomen ve vlastním snu. Spící svůj sen reflektuje a zčásti je schopen jej ovlivnit. Pohybuje se na rozhraní vědomí a nevědomých obrazů. Má ve snu luciditu – bdělost, ta může se snem interagovat, ovlivňovat jej. Tento mentální stav je blízký Jungově aktivní imaginaci, spojující rozštěpené části duše vědomého a nevědomého já. V některých případech dochází i k „vrstvení“ lucidních snů. Snu o snu. Případně k sérii snů. Snový obsah pak nabírá hloubku a rozsah podobně, jako jedno téma ztvárněné několika malíři.

„Z osobnostních rysů měli lidé lucidně snící tenké mentální hranice, vnitřní místo kontroly a byli nezávislí. Dobře si své sny pamatují“, jsou otevření prostoru fantazie a „vytváření zajímavého vnitřního světa, představivosti“ projevují „intelektuální zvědavost a otevřenost novým a nekonvenčním myšlenkám“⁵⁸⁾

Kulturní inspirace sny byl silná zejména v renesanci, romantismu a zvláště pak v tvorbě surrealistů. Surrealisté počínaje Bretonem, přes Dalího, Toyen nebo Švankmajera byli fascinováni tématem snu a snovou realitu promítali do svých děl. Surrealistický rozměr má i tvorba Ericha Kästnera věnovaná dětem.

Erich Kästner, „35-Maja“, Opolski Teatr Lalki i Aktora ⁵⁹⁾

Sám titul „35. května“ hovoří o dni, který není a nebude. Fiktivní datum poukazuje na surrealistickou snovou realitu příběhu. Kästner napsal svoji knížku v předválečném Německu, kde byly všechny jeho knihy, včetně literatury pro děti, na indexu a byly veřejně páleny. Kästnerovo vyprávění je příběhem chlapce a jeho strýce „Nagietka“ (botanický název měsíčku lékařského), který se s ním a jeho „cirkusovým koněm, momentálně nezaměstnaným, jménem Negro Kaballo“ vydá na dobrodružnou cestu, aby vyřešili matematický úkol v neexistujících jižních mořích. Na výlet vycházejí skříň - dírou ve zdi. „V reálném světě je to nemožné, ale máme přece 35. května, a v takovém dni, musí být člověk připravený na všechny možnosti“.

⁶⁰⁾

Hrdinové se ocitají ve fantazijních světech, které ale nemají strukturu klasické fantasy literatury se zcela smyšlenou realitou. Nalézají se v místech, která jsou jakýmsi otiskem skutečnosti. Mají s denní realitou společné znaky a především společná témata – vše ale vidíme jakoby z jiného úhlu a jinou optikou. Tak, jako se

jazyk snových obrazů opírá o obrazy denní a přitom se nevyjadřuje logickým, nebo abstraktním způsobem. Vždy se pohybuje v řeči podobenství.

Prostor domu jsme ztvárnili v podobě čistých, průhledných, sklo evokujících stěn, do nichž dynamicky letí vagon a je zastaven v pohybu. Realistický dobytčí vagon z válečných transportů. Obraz poukazoval na svět, který vtrhnul do našeho nejvnitřnějšího soukromí a prostory, do nichž hrdinové příběhu odcházejí jsou spíše než cestou kamsi, útekem před něčím. Autorka naší scénické adaptace Malina Prześluga píše o tématu a smyslu úniku do fantazijního snového světa vnitřních obrazů: „Když se na chvíli posadíme před bílým papírem a zavřeme oči, někdy se začínají dít velmi zvláštní věci. Takové, které bychom sami od sebe nečekali, takové, které se k nám vůbec nehodí, takové, které by tak opravdu neměly existovat. Je třeba dovolit těm různým věcem aby se děly. Představivost je jako sval který, pokud se dlouho necvičí, zaniká... Pohled na věci z netypické perspektivy, nám dovoluje nabrat odstup, vydobýt z každé události moudrost a také – paradoxně – poukládat si skutečnost. Stává se totiž, že právě takové fiktivní a nikam nevedoucí příběhy, zachraňují naše racionální hlavy.“⁶¹⁾

Imaginativní a snové obrazy „nepodléhají naší libovůli, ale poslouchají vlastní zákony. Představují zřejmě autonomní psychické komplexy, které se mohou samy od sebe utvářet. Jejich motivačního zdroje si nejsme vědomi.“⁶²⁾



Vlak v Montparnasse, 1895 – scénografická inspirace

Obrazy, v nichž se v inscenaci ocitáme připomínají jeden za druhým děsivé útržky z událostí šoa. Scéna „v zemi Naopak“ zachycuje děti drsně vychovávající dospělé a starce tím, že jim modelují tváře z hlíny dle svých představ. Opice zde předčítají Kantovu „Kritiku čistého rozumu“, obraz na zemi klečící stařeny, která z neznámých

příčin čistí a leští rovník připomíná vídeňské fotografie po německém anšlusu, při nichž museli židé drhnout chodníky zubními kartáčky. V zemi Lenchů, kam „dospělí mají vstup zdarma a děti platí polovic“ se její obtloustlí obyvatelé živí dokonalými představami jídla – vyvinuli proto „Experimentální centrum tvarování vědomí a náhražky činností při použití technik tranzu“ - tak jako ve vyhlazovacích táborech.



Erich Kästner „35-Maja“ Teatr Lalki i Aktora Opole

Jména strýce Nagietka (květu připomínajícího svým odstínem Davidovu hvězdu) a koně Negro Kaballo v této souvislosti jen dokreslují celkový obraz, který hlavního hrdinu na jeho cestě skze skříň do Jižních moří provází.

Ve scéně „Budoucího“ se hrdinové ocitnou na konci - na hranici, objeví se před nimi kýčovitý neonový nápis „Granica“ z poblikávajících písmen Gra (hra) – nic – a... zůstává svítit samotné Nic, vše ostatní byla jen hra a... Hlavní hrdina v této scéně tančí se smrtí a z tohoto hrůzného snu jej jeho přátelé budí. Sní sen ve fiktivní realitě, nebo je spíš lucidním snivcem, jehož vědomí náhle proniklo do snění. Sen přítomný ve fantazijním světě je zde paradoxně probuzením do traumatické válečné reality.

Závěrečná finální scéna je kaleidoskopem lidských osudů přeživších. „Vagón vlaku se mění ve velkou promítací plochu, na níž tváře dětí zastupují postupně tváře dospělých a poté starců. A z reproduktorů se nese hlas staré ženy, opakující fragment předválečné písničky se slovy Juliana Tuwima "Ja bajki tak lubię ogromnie".⁶³⁾

Opolská inscenace měla pro mne osobně navíc ještě jeden zvláštní rozměr, jež vypovídá o úloze snů. Když jsem po poslední generální zkoušce odešel do

osvětlovací kabiny, abych si fotograficky zdokumentoval scénu shora, uviděl jsem poprvé celý obraz z jiné perspektivy. V té chvíli se mi okamžitě vybavil můj osobní sen, který jsem měl několik měsíců dříve. Týkal se událostí holokaustu a odehrával se v dobytčím vagóně, do něhož nastupovaly ženy. Vagón byl naprosto stejný jako scénický element v našem představení, stál sám na srázu skály. Vrata vagónu se zavřela a vagón se zřítil i s ženami do propasti. Barva vagónu, který stál na naší scéně se naprosto shodovala se snovým obrazem – lišila se však o několik odstínů od návrhu, který jsem dříve předal k realizaci v ateliéru. Snový obraz se materializoval ve své naprosto přesné podobě.

Woody Allen, „Seks noci letniej“, Teatr Osterwy Lublin ⁶⁴⁾

Freudovské téma snu, vytěsněných přání a sexuálních představ jsme použili při inscenaci *Sexu noci svatojánské* v lublinském Teatrze Osterwy. Allenova komedie je svého druhu dialogem s Shakespearovým *Snem noci* a vypráví o milostných peripetiích tří párů. Shakespeare jednak podložil své dílo hlubokou metafyzikou, Woody Allen ji zastoupil vysmívaví formou a reflexí maloměsta. Odehrává se na americkém venkově z počátku 20. let. V selské vesnické scénérii se setkávají v atmosféře letního víkendu a vedou rozhovory o lásce, touhách, sexu, frustracích a smrti. Tedy o tématech, která jsou u Woody Allena téměř obsesivní. Již sám titul se skládá ze slov, jež jsou ve skutečnosti jen pomíjivými momenty – sex, noc, léto. Tři páry, trávící spolu víkend musí na novo předefinovat své city a uspořádat relace, které je spojují. Podobně jako v Shakespearově komedii navazuje Woody Allen na téma pohanského svátku letního slunovratu – nejkratší noci roku. Svatojánská noc, Midsummer, Noc Kupaly, Mittsommerfest, Midsomar, Sobótka – se slaví v germánských, slovanských, skandinávských i keltstských zemích. Je svátkem ohně a vody, slunce a měsíce, úrody, plodnosti, lásky a radosti. Ve Švédsku se dosud slaví jako noc, kdy vycházíme ze sebe. Míní se tím opuštění naší každodenní formy a zformalizovaného aspektu života směrem k přírodě a přirozenému – pudovému chování. Oné noci dochází ke splnění přání – a opět se jedná o ukrytá, vytěsněná přání – u Woody Allena o přání ve smyslu freudovského pojetí snů jako kompenzací. „V každém z nás je ještě někdo druhý, jež neznáme. Mluví k nám skrze sen a sděluje nám, v čem nás on vidí jinak, než se vidíme my.“⁶⁵⁾

Prostor scény jsme umístili v prostředí krajiny inspirované obrazy Kamila Lhotáka.

Jeden z hlavních protagonistů Andrew si sexuální kontakt se svou ženou nahrazuje technickými vynálezy a zvláště pak letouny - freudovsky tvarovanými – a krajina je po jeho přeletech poseta jejich troskami. Mezi nimi trčí jen fragment původního domu a charakteristické Freudovo terapeutické sofa. Lhoták – podobně jako Andrew byl samouk, na počátku také sám inspirován obrazy jiného samouka - Henri Rousseau. Letadla, balony, vzducholodě a další technické vynálezy přelomu století se objevují v jeho tvorbě v nejrůznějších mutacích, ale především jsou umístěny v nostalgicky laděných, poetických krajinách. Lhotáka s postavou Andrewa spojuje tesknost, létání a láska k opuštěným a stárnoucím věcem. Funkce mašin a vynálezů je ale u Andrewa spíš alibi pro člověka utýraného autoanalýzou a odpovědností za sebe.

Do takto stylizovaného prostoru v duchu Lhotákovského lyrického civilismu, či magického realismu přijíždějí na víkendové setkání tři páry a v magické Svatojánské noci se postupně všichni uvolní od svých „náhražek“ - vyjdou ze sebe.

V kulminační scéně v vychází obrovský plechový měsíce - rovněž z kategorie Andrewových vynálezů a dochází k vnitřnímu zlomu u všech zúčastněných. „Asexuální ženu vidíme jako netrpělivou milenkou. Doktora – hedónistu na kolenou před novou vyvolenou. Finanční poradce přestane být věrným, neuspokojeným manželem a zkusí dohnat zanedbaný vztah z mládí. Budoucí nevěsta „*in spe*“ se pár hodin před vlastní svatbou vypraví nad jezero – čili do aténského lesa, vzorovaného ve skutečnosti Snem noci svatojánské. Profesor zas ztratí celou vážnost, běžíc v nekompletním oblečení za zdravotní sestrou, a kdy ji dopadne, doslovně se rozpadne“ ...⁶⁶⁾



Woody Allen, „Seks noci letniej“ Teatr Osterwy Lublin – návrh scény

„Freud prohlásil sexualitu za ústřední hnací sílu lidské přirozenosti.“⁶⁷⁾ Sny podle

něj představují neurotické symptomy, neboť „obojí je projevem rozporu dvou směrů – nevědomé tendence toužící po splnění přání a vědomého Já, které je zodpovědné za vytěsnění a odepírání.“⁶⁸⁾ „Stejným způsobem, jakým je utvářen sen, se utváří i neurotické symptomy.“⁶⁹⁾ „...mnohé, ba dokonce vlastně všechny neurózy vznikají z potlačené sexuální žádostivosti.“⁷⁰⁾

Ve finální scéně nám animovaná zubní protéza, symbolizující mrtvého profesora, který se teď stal duchem vášně a šílenství, sděluje své ponaučení. Růžovo-bílý mechanismus odřeálněný svými zvětšenými proporcemi se k nám obrací jako v Shakespearovské komedii: „I ty se diváku starej / na vavřínech nelež / v manželství tak se vyspíš, jak sobě usteleš.“⁷¹⁾

Sen odhalující instinktivní obsahy psyché rovněž odrážela scéna snu v opolských „**Scapinových šibalstvích**“.⁷²⁾ V celém představení si herci vstupující do rolí nakládají masky své konkrétní postavy. Ve scéně snu vcházejí do masek zvířecích, které odhalují animální povahu jejich charakterů. Masky zde tedy nepůsobí ve smyslu zakrytí, tak jak v předchozích sekvencích inscenace, ale je obrazem odhalení. „Snové symboly jsou nejdůležitější nositelé sdělení, které přichází od instinktivních částí lidského ducha k jeho částem racionálním, a jejich výklad obohacuje vědomí, které se tak znovu učí rozumět zapomenuté řeči instinktů.“⁷³⁾



Masky z inscenace - Scapinova šibalství, Teatr Lalki i Aktora Opole

Archetypální obrazy

1. symbol, archetyp – živoucí entita, proměnlivost forem

Archetypální obrazy jsou nejstarší paměťovou vrstvou našeho nevědomí. Jsou původními, instinktivními praobrazy s autonomním působením na naši individuální i kolektivní psyché. Archetypy nejsou strnulými, statickými, dávnými vzpomínkami. Jsou živoucí entitou, ze své podstaty proměnlivou. „Ve své jednoduchosti nepotřebují vědomí“ ⁷⁴⁾

Archetyp je „původní vtisk, ráz, úder, náraz – řecky typos“.⁷⁵⁾ Není však jen abstraktním duševním vzorcem, schématem, strukturou, která ovlivňuje naše jednání, nebou jen určitou ideou. Archetypální symbol si lze představit jako „potenciální krystalizační soustavu nějaké látky, čekající v rozpuštěném stavu na svůj projev“ ⁷⁶⁾

Archetypální obrazy jsou předracionálními možnostmi přestav. Carl Gustav Jung je popisuje jako vyschlá koryta řek. „Archetyp se podobá starému vodnímu toku, jehož vody života se hluboce vryly do země. A čím déle se toho směru držely, tím je pravděpodobnější, že se tam dřív či později znovu vrátí“ ⁷⁷⁾

Archetypy jsou duševní silou – její základní strukturou, hledající si cestu k sebevyjádření, projevení se, zobrazení a zachycení ve formě. Jejich charakteristickým znakem je nekonečná proměnlivost při nabývání konkrétní fyzické podoby a tvaru. Archetypální „symboly jsou hlubší, než smysl, který do nich lidé vložili“ ⁷⁸⁾

Proměnlivost v sebezrcadlících podobách archetypálních praobrazů lze ilustrovat na příkladě základních, Jungem popsaných aspektů naší psyché. Je jimi polarita duše na mužskou a ženskou část - animus – anima a zároveň polarita vědomého a nevědomého - archaického já. Jejich otisky lze nalézt v biblických příbězích, mýtech, klasických pohádkách, dramatech. Téma mužské a ženské polarity se zpravidla objevuje jako touha po své vytěsněné části, již se hrdina vydává hledat, či vysvobozovat. Anima a animus jsou dvě protiváhy, protipóly lidské psychiky. Faust a Markétka, Kandyd a Kunegunda. „Hrdina, adept náhle pocítí, jakoby právě tuto

bytosť vždy hľadal, odjakživa znal, vždy ji v sobě choval, neboť jeho psychika náhle nabrala podobu ženy, která onen archetyp – dřímající mohutnost nabývání duševního tvaru vyvolala.“⁷⁹⁾

V ženě se vidí, poznává sám sebe, odraz své duše, který nabyt určitosti, teprve v samotné události zrcadlení. Rozvzpomínání se.

Splynutí mužské a ženské části psyché zachycuje inscenace Piotra Tomaszuka

„**Ofiara Wilgefortis**“,⁸⁰⁾ inspirované sochou z Dolnoslezských Wambierzyc, označené nápisem „Svatá Wilgefortis. Panna a mučednice“. Dle legendy se dívka nechtěla vdát za muže, kterého jí určil otec, utekla z domu, modlila se o vykoupení, až se změnila její tvář k podobě Krista. Vyrostly jí vousy, takže nápadník rezignoval a otec dceru ukřižoval. Vousy, které jí vyrostly vyjadřují nejen svatost, ale také odmítnutí ženskosti a poukaz na hermafroditní jednotu lidské duše. Socha z Wambierzyc je ve vyobrazení této duality důsledná doslovně do detailu, který lze spatřit na jejích nohou – jedna zlatě obutá, druhá bosá.



Svatá Wilgefortis, kostel Wambierzyc Řezba z představení „Ofiara Wilgefortis“

Mužské a ženské zosobnění nevědomé části psyché má zároveň pozitivní a negativní aspekt a tvoří tak další polarizaci. V pozitivní podobu animy si lze představit jako průvodkyni v Danově Božské komedii Beatrice, Faustovu Markétku, bohyni moudrosti Athény, Afrodité, krásnou Helenu, Madonu. Negativními aspekty pak - *femme fatale* například v podobě Salomé, Hekaté, Lorelei, Kirké, Lilith. Obdobně lze nazírat oba mužské protipóly: pozitivní – Parsifal, Prométheus,

Odysseus, Amadeus a negativní - Modrovous, Salieri, Mefisto. Obecně v divadelních, či filmových souvislostech jako protagonistu a antagonistu.

Označení „pozitivní a negativní“ protipóly však označují rozpětí jednoho a téhož tématu.

Carravaggiův obraz „Marta a Marie Magdalena“ zachycuje oba protipóly ženského aspektu - animy, které se vzájemně odrážejí v konvexním zrcadle. Spojení obou je zobrazeno pomocí zrcadla se světelným bodem v temnotách, na nějž Magdalena poukazuje. Gesto její ruky naznačuje prostředním prstem – středem - sjednocení protikladů a zároveň její budoucí obrácení.



Carravaggio - „Marta a Marie Magdalena“, *Detroit Institute of Arts*

Obdobný význam rozpětí pozitivní a negativní konotace ženského aspektu psyché nese postava aztécké bohyně Coatlicue – matky země, která je zobrazována jako dárkyně života a původkyně smrti.



Bohyně Coatlicue – *Museo Nacional de Antropología, Mexico*

Dualitu její povahy symbolizuje maska složená ze dvou zrcadlově osazených hadů. Zrcadlově uložený je také její náhrdelník z dvou párů lidských rukou a dvou srdcí, které spojuje – sjednocuje - jedna lebka. Obdobně je uložena její suknice složená z hadů, kteří jsou spolu párově propleteni a poukazují rovněž na dvojnost její povahy.

O rozštěpení mužské části vědomého, intelektuálního a archaického, nevědomého já promlouvá například biblický příběh Jáкова a jeho staršího dvojčete Ezaua. Význam jména Jákob je Istivý, jdoucí křivou ztezkou. Poukazuje na intelektuální spekulativní kombinaci a Istivost s níž připravil svého staršího bratra o práva prvorozeného. Jméno Ezau pak znamená chlupatý. Jákob přebýval ve stanu, Ezau byl mužem divočiny, lovu. Bible hovoří o nočním zápasu obou dvojčat, který je někdy prezentován také jako zápas Jáкова s andělem, nebo zápas s Bohem. Po vysilujícím souboji bez vítěze, postava s níž Jákob zápasí jej požádá, aby ho pustil, neboť se blíží ráno a mohl by spatřit její tvář. Souboj končí ustoupením Jáкова a uvolněním jeho nevědomé části. Jákob tím získává jméno Izrael – tedy přímý a usmíruje se se svým bratrem. Analogicky zrcadlové jsou také charaktery manželek obou bratrů – ve smyslu tělesnosti (Lea) a intelektu (Ráchel), které se nakonec obě stanou ženami Jáкова.⁸¹⁾



Jákobuv zápas s andělem - Alexander Louis Leloir

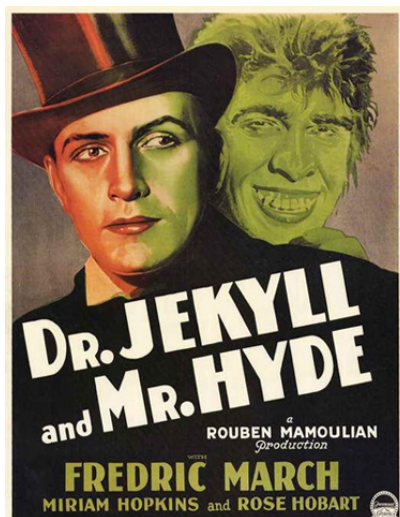
Analogické ex-stasis – vyvstání - archetypálního praobrazu našeho vnitřního „dvojčete“ lze nalézt v umělecké tvorbě v různých obměnách a variacích i v současné popkultuře: Formanův živelný, instinktivní Amadeus a reflektující, spekulativní, intelektuální Salieri, Stevensonův léčící Jekyll a vraždící Hyde, Jim Carrey ve filmu Maska, Jack Nicholson jako Vlk.

Jde přitom o vzájemně se přitahující protiklady prostoru instinktu a ducha. „Archetyp

jako obraz pudu je psychologicky duchovní cíl, k němuž lidská povaha naléhavě tíhne; ono moře, k němuž směřují všechny toky; cena, kterou si hrdina vybojuje, když se utká s drakem.“⁸²⁾



Miloš Forman, *Amadeus* – Salieri



Dr. Jekyll a Mr. Hyde - plakát



Jim Carrey – *Maska*



Jack Nicholson - *Vlk*

V Gombrowiczově „**Ślubu**,”⁸³⁾ je scénická postava Umělce konstruujiícího drama rozepsána na jeho početná alter ego: hlavního protagonistu Henryka, jež má své další dvě alter ega v postavách Pijáka a Wladzia. Piják a v další souvislosti Démon, reprezentuje svého druhu živelnost lidské bytosti a je také zrcadlením společenských relací. Vztah mezi Henrykem a jeho temnou stránkou – Pijákem je klíčovým fragmentem „**Ślubu**“. Na oko nezávazná první výměna názorů mezi nimi je pastí – první kontakt zůstal navázán, přestože jsou jeho důsledky zprvu nezávažné. Henryk se v Pijákovi poprvé spatří: „Ten člověk je mi neznámý a jednak zdá se mi známý.“ Piják v něm vycítí spojence, který se nevědomky stane jeho učněm. První „dotek“ je u Gombrowicze porušením nevinnosti a v případě doteku Pijáka také zvědoměním

své dosud neznámé hlubiny. Na scéně vidíme pijácké obrazy, plné vzájemného předstihování se ve vulgaritách.

Hlavní hrdina má ještě jeden, méně temný „zrcadlový obraz“, v němž se může prohlížet – přítele Wladzia. „To jsou dvě nejtěžší herecké role v celém dramatu, vyžadují titánskou hereckou práci. Henryka proto, že je ho „příliš“ - v celém představení téměř nesejde ze scény - a Wladzia, protože je „příliš málo“ Hraje v podstatě echo protagonisty, až teprve ve finále ukáže čeho všeho je schopen.“⁸⁴⁾

Wladzio zprvu působí jako „člověk bez přívlastku“ z Vančurova „Konce starých časů“. Zosobňuje vše, co Henryk, opouští. Je původní nevinností, která je obětována, když jej Henryk přiměje k sebevraždě. Wladzio se na scéně objevuje v podobě věrné kopie Henryka. Vystupuje v identickém kostýmu a také jako jeho subtilní charakterová kopie. Postupně se Henryk mění v postavu pachatele a Wladzio v bezvládnou oběť. Obětováním Wladzia Henrykova část nemizí, ale naopak nabere na síle. V nejméně nápadném, nejmenším a zdánlivě nejslabším Henrykově otisku se skrýval jeho největší potenciál. V závěrečném obraze Wladzio vede průvod postav, jež je průvodem svatebním i průvodem vedoucím na exekuci.

Archetypální vzorce a symboly produkované nevědomím nesou sebeobnovující se význam. Povstávají autonomně, bez účasti našeho vědomí, které se je snaží reflektovat a zasadit do aktuálního kulturního rámce. Archaické a primitivní mýty se vynořují prostřednictvím současných symbolů. Gaston Bachelard popisuje fenomén vyvstávání archetypálních obrazů v souvislosti s kořeny inspirace básnické tvorby: „Když budeme mít za úkol promluvit o vztahu nového básnického obrazu a archetypu dřímajícího v hloubce nevědomí, budeme muset ozřejmit, že tento vztah není v pravém slova smyslu kauzální. Básnický obraz není podřízen tlaku. Není ozvěnou minulosti. Je tomu spíš naopak, díky záblesku obrazu rezonuje vzdálená minulost a stěží dohlédneme, do jaké hloubky se tyto ozvěny rozezní a rozlehnou.“⁸⁵⁾

Řeč vynořujících se archetypálních symbolů probíhá v metaforické rovině příměru. Obrazu jako. Paul Ricoeur popisuje samotnou metaforu jako „povstávání z ruin zavedeného způsobu“. Metaforické obrazy zprostředkovávají „novou životnost“ ve smyslu „refigurace“ praobrazů. Ve chvíli „zajiskření“ umožňují pohled z jiné perspektivy. Metaforické zobrazení archetypu je opětovným znovunalézáním nového smyslu.⁸⁶⁾

1. scénografická práce s archetypálními obrazy

Toruňská představení Shakespearova *Macbetha*⁸⁷⁾ a Gombrowiczowa *Ślubu*⁸⁸⁾ mají v mnohém podobnou inscenační strukturu. V obou jde o vizuální ztvárnění vnitřního prostoru člověka. V *Macbethovi* je celý scénický prostor členěn na vědomí (scéna), nevědomí (proscénium a prostory pod scénou) a osudové, archetypální prostory za scénou. V Gombrowiczowi se „všechny události rozehrávají v hlavě Umělce a místem akce je jeho pracovna, v níž se zabývá tvořením loutek, soch, obrazů a přípravou podívaných. Vysloužilý stůl, láhev, hoblík, svíce, cigára. Hned za nimi figura člověka rozdělená liniemi, připomínající oběť experimentu doktora Frankensteina, nebo maso řezníka: tady krkovička, tam kýta, a k tomu pečeně. V takovém ateliéru začíná Umělec tvořit své postavy. Komentuje je, vypovídá jejich texty, spisuje myšlenky na kartičkách, hobluje je i sebe, konec konců sám sebe přitom tvoří. Autor tvořil vlastní formu.“⁸⁹⁾

Obě představení spojují dvě postavy, které volně vstupují a vystupují z děje. Jsou v celém příběhu účastny a zároveň z něho mohou odejít a nahlížet jej zvnějšku. Jsou zároveň pozorující i samotným objektem pozorování. Obdobně jako v Kantorových inscenacích, do jejichž průběhu vstupoval sám režisér. Společným charakterovým rysem obou scénických postav je morální indifferencence. V Gombrowiczowi jde o demiuga -Tvůrce, v *Macbethovi* je to Trickmen. Oba mají povahu příbuznou archetypálnímu symbolu Merkura.



Postava Trickmena – Shakespeare „Macbeth“



Postava Tvůrce, kejklíře – Gombrowicz „Ślub“

V umělecké literární i divadelní tvorbě se merkuriální archetyp vyskytuje často v

podobě kejklířů, vtipálků a klaunů, moudrých bláznů. Jde zpravidla o prototyp postav porušujících pravidla, překračujících ustálené zvyky a vnášejících novou, nečekanou perspektivu nazírání. Patří mezi ně Puk ze Snu noci svatojánské, Harlekýn, Kašpárek, Beetlejuice z filmu Tima Burtona, Maska Jima Carrey, Šklíba z Alenky v říši divů, šílený Kloboučník, Jack Sparrow, Joker z Batmana a Rumpelstiltskin, Eulenspiegel, Švejk, Don Quijot i jeho soupeř Sancho Panza, Falstaff, Cyrano, kníže Myškin, Boleslav Polívka v Šaškovi a královně.

V mytologii má rovněž mnoho jmen. Je jím Merkurius, Hermés, germánský Wotan, Kupido, Trickster, rajsý had, hadí síla Kundalini.

V alchymickém procesu je nazýván elementárním (tzn. božským i pekelným) ohněm, mare nostrum, lumen naturae, spiritus aereus, spiritus volans, živým stříbrem, aqua vitae. Mnohost označení v alchymii (všechny základní živly a jejich projevy) je poukazem na fakt, že jde rovněž o alchymický proces sám. Je analogicky jako Tvůrce a Trickster v toruňských inscenacích hercem, tvůrcem i divákem. Je Úroborem - procesem mezi počátkem a koncem, „vzdušnou vodou, nacházející se mezi nebem a zemí, je životem každé věci, neboť pro svou vlhkost a teplotu tvoří střed dvou protikladných živlů, totiž ohně a vody.“⁹⁰⁾



Wirthův tarot – Mág



Blázen

Merkuriální povaha demiurga se objevuje na počáteční kartě tarotu zobrazující postavu Mága, který je zde podobně jako v Gombrowiczovi hlasatelem, uvaděčem, předvádějícím, zasvěcujícím. „Jeho klobouk odkazuje ke kouli – dokonalost, plnost a střecha klobouku je ležatou osmičkou – tedy nekonečným pohybem. Před sebou stůl, který je prostřen předměty odkazujícími k symbolice základních živlů.

Archetypálním odkazem na prvopočátek, kořeny univerza. Deska stolu ubíhá mimo obraz: poslední noha – čtvrtý opěrný bod, tak jako čtvrtý roh desky jsou za obzorem a my si je toliko domýšlíme, mimoděk, bezděčně, aniž bychom si toho byli vědomi, doplňujeme celek automatickou extrapolací za obzor, důvěřujeme v zásvětní oporu jevovosti. Tato metafyzická iluze je základem kejklářovy strategie. Jeho gesto je výzvou k zasvěcení, je pozváním ne do hlediště, či jeviště, nýbrž do zákulisí světa.⁹¹⁾ Do prostor ukrývajících se za obzorem, za zrakem, míst zá-zračných. Skrytých pod jevištěm, nebo za scénou spolu s vše prostupujícím a provázejícím Macbethovým Trickmenem. Merkurius je „pravý hermafroditický Adam“... má v sobě čtyři elementy „quinta esentia“.⁹²⁾

Protipólem Mága je Blázen. Ve shodě s povahou Merkura jsou oba nerozlučně spojeni a bleskurychle prolnou jeden v druhého. Stejně jako ve svých uměleckých, tak i symbolických zobrazeních a otiscích lze jen stěží odlišit jeho moudrost od čistého bláznovství.

Základní povahou Herma v alchymickém procesu je těkává neuchopitelnost, neprozkoumanost. V antice byl nazýván poslem bohů. „Je božský i lidský zároveň. Tvoří střed mezi duchem a tělem.... naše nevědomí načrtává dva naprosto různé obrazy jednoho a téhož obsahu, kterému ještě navíc přísluší charakter totálnosti...Nespočívá totiž v ničem jiném, než v zrcadlovém odražení subjektivního psychického stavu. Je to člověk a jeho stín.“⁹³⁾

Jung popisuje Merkura jako entitu složenou ze všech myslitelných protikladů. „Je to jednoznačná dvojnost, která je ovšem vždy pojmenována jako jednota, přestože její mnohé vnitřní protiklady se mohou dramaticky rozestupovat do právě tak mnoha různých a zdánlivě samostatných postav. Je fyzický a duchovní. Je procesem proměny dolního, fyzického na horní, duchovní, a vice versa. Je to ďábel či čert, spasitel ukazující cestu, envazivní trickster. Je zrcadlovým obrazem umělcova mystického prožitku, který koinciduje s alchymickým opus alchymicum.“⁹⁴⁾

Dvojnost merkuriální povahy symbolizuje ikonografie Hermovy hole - Caducea, která dvěma prolínajícími se hady poněkud připomíná strukturu lidské DNA. Je dvojností vědomí a nevědomí, mužským i ženským principem.



Hermés



Středověké vyobrazení Hermafrodita - jednota protikladů

Na Hermově dualitě se zakládají i dva protikladné archetypální vzory - Kristus a Antikrist. „Nikdy nebyli objevení nebo vymyšlení, ale vždy zakoušeni....Jsme skutečně konfrontováni s dvěma rozdílnými obrazy bytostného Já, které, jak to tak vypadá, už ve své prapůvodní podobě představuje dvojnost. Ta není vymyšlená, je to autonomní fenomén.“⁹⁵⁾ Jung nalézá Merkuria v pohádce bratří Grimmů Duch v láhvi. Ve schránce připomínající alchymickou baňku, uchovávané v lese v kořenech dubu – kořeny sahají do nevědomí a onen dub je biblickým rajským stromem. Prvotním hříchem je poznání, setkání se s duchem z láhve, jeho uvolnění, rozlišení.

3. autonomní působení vnitřních obsahů na tvorbu, sebezrcadlení archetypu

Archetypální obrazy lze vnímat jako prvotní instinkty, hledající si vyjádření formou současných prostředků. „Obecná, pouze rámcová možnost, tucha, sklon, vloha, jež se sama mění a dozrává už ve skrytosti a nezjevené možnosti, náhle nabude individuálního tvaru, zhmotní se, stává se konkrétní, tělesnou: individualizuje se.“⁹⁶⁾

Zrcadlení archetypu hledá stále nové způsoby a ztvárnění převáděním do přítomného jazyka. Jejich působení může mít stejně tak blahodárný a terapeutický účinek (např. v oblasti umění, či psychoterapie), jako zcela ničivý a destruktivní při snaze o jejich vytěsnění (v podobě nahromaděné davové dynamiky kolektivní psyché). V umělecké tvorbě pronikají autonomní, nevědomé, archetypální obsahy do vědomí a „tvůrce“ je v podstatě jen nástrojem, nebo branou k jejich externalizaci.

Nejsou umělými intelektuálními konstrukcemi, přestože si jejich převedení do viditelného prostoru vyžaduje nepochybně technologickou a technickou zručnost. Přítomnost vnitřních obrazů v tvůrčím procesu pak lze vnímat dle jejich účinku. Ne vždy se jejich působení setkává s obecným pozitivním přijetím. Jejich vliv je jednoznačně polarizující, neboť zasahují do ustálených představ - „povstávají z ruin zavedeného způsobu“.

Pro poznaňský Teatr Animacji jsme připravovali scénografické návrhy inscenace Martina Baltscheita „**Tylko jeden dzień**“. Jde o subtilní příběh umírající dívky s jejíž blížící se smrtí se pokoušejí vyrovnat její přátelé. Snaží se zachytit ubíhající čas a zahlušit obavu z budoucnosti. Scénografický prostor jsme s režisérem umístili do vypáleného kostela, v jehož torzu se usazuje cizí, „nižší“, zvířecí kultura. Původní barokní sochy - symboly se postupně mění v zoomorfní postavy a začínají vytvářet novou formu smísením obou původně nesourodých, nespojitých kultur.



Martin Baltscheit „Tylko jeden dzień“ nerealizované skici pro Teatr Animacji Poznań

Naše představení se nedočkalo realizace. Svět zrcadlený v těchto symbolech se zdál být příliš morbidní, blasfemický, odcizený a nahánějící strach. Jakoby cizí morbidní modly byly dosazeny na místo opravdových bohů. Příliš připomínaly říši stínů přítomných ve svatých symbolech. Pitvorné, animální masky a posvátno jsou v naší kultuře ve své polaritě od sebe drženy daleko, v oddělení. Přestože ve své skutečné hloubce k sobě navzájem náleží. Představa, že se to, co bylo kulturně a historicky po staletí od sebe odtrženo smísí a oživne, vzbuzuje dosud hlubokou hrůzu a pohoršení. Skici, které vznikly pro tuto inscenaci posloužily nakonec jako impulz a inspirační materiál pro dokončení jiného divadelního textu, jehož autorem byl režisér představení. Autonomní působení archetypu si našlo své nové řečiště. Archetypální vzor se otiskl do jiné formy. „Kdoví, zda v jakési velké paměti Bytí tyto velké události individuace, tato jedinečná „zurčítňění“ neobohacují, nemění a neprohlubují archetypy samotné“⁽⁹⁷⁾

Odkazy:

1. Josef Svoboda "Tajemství divadelního prostoru", Odeon 1990, ISBN:80-207-0170-2 str. 230
2. Zdeněk Neubauer „Golem a další příběhy o kabale, symbolech a podivuhodných setkáních, Malvern 2002, ISBN: 978-80-902628-8-1, str. 125
3. Franz Ruppert „Symbióza a autonomie“ Portál 2011, ISBN: 978-80-262-0004-8, str.20
4. Leopold Szondi „Člověk a osud“ PIPEX s.r.o. 2009, ISBN:978-80-903991-2-9, str.12
5. Rudolf Arnheim „Myślenie wzrokowe“ (Visual thinking), Wydawnictwo Słowo/obraz, teritoria, 2011, ISBN: 978-83-7453-056-9, str.139
6. Zdeněk Neubauer „Golem a další příběhy o kabale, symbolech a podivuhodných setkáních“, Malvern 2002, ISBN: 978-80-902628-8-1, str.129
7. Joachim Bauer „Proč cítím to, co ty. Intuitivní komunikace a tajemství zrcadlových neuronů.“ Warum ich fühle, was du fühlst: Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburk, 2005 Grada Publishing, a.s, ISBN: 978-80-247-5737-7, str. 14
8. Stanisław Lem „Murdas – bajka“ Grupa Coincidentia, Białystok, režie Pawel Aigner, 2007
9. Alicja Morawska-Rubczak „Poza Kontekstem“ [www. encyklopediateatru,](http://www.encyklopediateatru.pl) 23.3.2010
10. tamtéž
11. Giovanni Boccaccio „Dekameron“ příběh osmý, Překlad: Radovan Krátký, Baronet, Praha 1997, ISBN: 978-80-207-1776-4, str. 347
12. Franz Ruppert, Symbióza a autonomie, Portál, 2011, ISBN: 978-80-262-0004-8, str. 74
13. Adam Wojtyszko, Pawel Aigner „Z docieków nad życiem płciowym“ , Wrocławski Teatr Lalek, režie Pawel Aigner, 2013
14. Małgorzata Matuszewska “Smieszne słownictwo miłosne” Gazeta Wrocławska, 24. 4. 2013
15. Franz Ruppert „Symbióza a autonomie“, Portál, 2011, ISBN: 978-80-262-0004-

- 8, str. 74
16. tamtéž, str. 247
17. Joachim Bauer „Proč cítím to, co ty. Intuitivní komunikace a tajemství zrcadlových neuronů“, Grada Publishing a.s, 2005, ISBN: 978-80-247-5737-7, str. 91
18. tamtéž, str. 104
19. tamtéž, str. 145
20. Erich Fromm „Gesamtausgabe in zwölf Banden“, Deutsche Verlag-Anstalt a Deutscher Taschenbuch Verlag, Mnichov 1999, ISBN: 9783421052803, str. 594
21. Witold Gombrowicz „Ślub“ Teatr Baj Pomorski Toruń, režie Zbigniew Lisowski, 2015
22. Szymon Spichalski "Krwawy kostium Historii" [www. teatrdlawas.pl](http://www.teatrdlawas.pl), 23.6.2015
23. Witold Gombrowicz „Dramaty,“ Wydawnictwo literackie, Kraków 1988, ISBN:978-83-08-04901-3, str. 91
24. Michalina Piętkiewicz „Niebezpiecznie senny świat“ [www. teatrdlawas.pl](http://www.teatrdlawas.pl), 29.6.2015
25. Grzegorz Giedrys "Szalone i niespójne koszmary" Gazeta Wyborcza - Toruń nr 147, 26.6.2015
26. Monika Żmijewska „Upiorny musical na finał. To dopiero był ślub...” Gazeta Wyborcza - Białystok online 26.6.2015
27. Witold Gombrowicz „Dramaty,“ Wydawnictwo literackie, Kraków 1988, ISBN:978-83-08-04901-3, str. 194
28. Gaute Heivoll, „Ashes“, Plexus Polaire, režie Yngvild Aspeli, 2016
29. Franz Ruppert „Symbiôza a autonomie“ Portál, 2011, ISBN: 978-80-262-0004-8, str. 33,
30. Erich Fromm „Strach ze svobody“, Naše vojsko 1993, ISBN: 80-206-0290-9, str.57
31. Carl Gustav Jung „Psychologie und Alchemie“ 1944, str.122 – in Člověk a

- duše, Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str. 25
32. William Shakespeare „Macbeth“ Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Zbigniew Lisowski, 2011
 33. Bożena Frankowska „Tragiczna Próba Ludziej duszy, ziemi, nieba“ Sekcja polska Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych, 2011
 34. Kamila Tarnowska „Podróż do wnętrza głowy“ Kurier Festiwalowy XVIII MFTL "Spotkania"/23.10.2011
 35. Hanna Baltyn „Lisowskiego Szekspir współczesny“ Teatr Lalek nr 2/3, 1.1.2012
 36. Andrzej Żurowski „Czytając Szekspira“ Spółka Wydawniczo-Księgarska 1976, ISBN: 8370641059, str. 9
 37. Kamila Tarnowska „Podróż do wnętrza głowy“ Kurier Festiwalowy XVIII MFTL "Spotkania"/23.10.2011
 38. Robert Jarosz „Bez podłogi“ Grupa Coincidentia, Centrum myśli Jana Pawła II, Warszawa, reżie Robert Jarosz, 2011
 39. Leopold Szondi „Člověk a osud“ PIPEX s.r.o., ISBN: 978-80-903991-2-9, 2009, str.11
 40. Monika Żmijewska „Dom bez podłogi“ Gazeta Wyborcza Białystok, 29.6.2009
 41. Molière „Świętoszek“, Akademia Teatralna Białystok, reżie Paweł Aigner, 2017
 42. Carl Gustav Jung „Die Psychologie der Übertragung“ in G.W.16, (1958), str.204, in „Člověk a duše“, Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str. 176
 43. Joachim Bauer „Proč cítím to, co ty. Intuitivní komunikace a tajemství zrcadlových neuronů“ Grada Publishing, ISBN: 978-80-247-5737-7, a.s, str. 112
 44. Bible, Česká biblická společnost, 2016, ISBN: 978-80-7545-028-9, Matouš, 7,3
 45. Alberto Manguel „Čtení obrazů“, Host – vydavatelství, s.r.o., 2008, ISBN:978-80-7294-714-0, str.188
 46. Voltaire - „Kandyd, czyli optymizm“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Paweł Aigner, 2016
 47. Monika Żmijewska „Kandyd dostaje zadyszki“ Gazeta Wyborcza - Białystok nr 76 online, 25.03.2016

48. Molière „Scapinova šibalství“ Teatr Lalki i Aktora Opole, režie Paweł Aigner, 2017
49. Zdeněk Neubauer „Golem a další příběhy o kabale, symbolech a podivuhodných setkáních“ Malvern 2002, ISBN:978-80-902628-8-1, str.120
50. Carl Gustav Jung „Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten“ 1935, in „Člověk a duše“, Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str. 180
51. Alberto Manguel „Čtení obrazů“ Host – vydavatelství, s.r.o., 2008, ISBN:978-80-7294-714-0, str.182
52. Jiří Starý a Josef Hrdlička „Spánek a sny“ Herrmann & synové, 2008, ISBN: 978-80-87054-12-3, str. 15
53. Bible, Česká biblická společnost, 2016, ISBN: 978-80-7545-028-9, Jeremiáš, 23; 27
54. Carl Gustav Jung „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“ 1926/46, in „Člověk a duše“, Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str. 56
55. Carl Gustav Jung „Die praktische Verwendbarkeit der Traumanalyse“ 1934, in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str. 58
56. Carl Gustav Jung „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“ str. 303, 1926/46, in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str. 63
57. Alena Plháková „Spánek a snění“ Portál, 2013,ISBN: 978-80-262-0365-0, str. 163-166
58. tamtéž, str.174-175
59. Erich Kästner „35-Maja“, Opolski Teatr Lalki i Aktora, režie Paweł Aigner, 2014
60. Erich Kästner „35-Maja“, text – adaptace, Malina Prześluga, 2014
61. Malina Prześluga „35 maja“ autorský úvod k adaptaci, 2014
62. Carl Gustav Jung „Die Psychologischen Grundlagendes Geisterglaubens 1928“ str. 346, in „Člověk a duše“, Academia, ISBN: 80-200-0543-9, str. 55
63. Małgorzata Kroczyńska „35-Maja, superzabawa dla dzieci, smaczki dla dorosłych“, Nowa Trybuna Opolska, 3.3.2014
64. Woody Allen „Seks nocy letniej“ Teatr Osterwy Lublin, režie Paweł Aigner, 2014
65. Carl Gustav Jung, „Die Bedeutung der Psychologie für den Gegenwart“ str.49, in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str. 69

66. Magdalena Jankowska, Słanie małżeńskiego łóża, [www. teatralny.pl](http://www.teatralny.pl), 15.12.2014
67. Anthony Storr „Freud“ Argo 1996, ISBN: 80-85794-93-4, str. 85
68. Sigmund Freud „Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924“, Psychoanalytické nakladatelství, 1998, ISBN: 80-86123-09-X, str. 174
69. Sigmund Freud „Přednášky k úvodu do psychoanalýzy“, Psychoanalytické nakladatelství, 1997, ISBN: 80-86123-00-6, str. 155
70. Stefan Zweig „Léčení duchem“ Odeon 1981, ISBN:80-204-0788-X ,str. 208
71. Magdalena Jankowska „Słanie małżeńskiego łóża“ Teatralny.pl, 15.12.2014
72. Molière „Scapinova šibalství“, Teatr Lalki i Aktora Opole, režie Paweł Aigner, 2017
73. Carl Gustav Jung „Zugang zum Unbewußten“in „Der Mensch und seine Symbole“ 1968, in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str. 68
74. Gaston Bachelard „Poetika prostoru“ Malvern, 2009, ISBN: 978-8086702-61-2, str. 8
75. Zdeněk Neubauer „Golem a další příběhy o kabale, symbolech a podivuhodných setkáních“ Malvern 2002, ISBN:978-80-902628-8-1, str. 125
76. tamtéž
77. Carl Gustav Jung „Kommentar zu Richard Wilhelm, Das Geheimes der goldenen Blüte“ 1929), in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str. 43
78. Zdeněk Neubauer „Golem a další příběhy o kabale, symbolech a podivuhodných setkáních“ Malvern 2002, ISBN:978-80-902628-8-1, str. 152
79. tamtéž str. 124
80. Piotr Tomaszuk „Ofiara Wilgefortis“, Teatr Wierszalin, režie Piotr Tomaszuk, 2006
81. Bible, Česká biblická společnost, 2016, ISBN: 978-80-7545-028-9, Genesis, 32;1
82. Carl Gustav Jung „Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen“ 1947/1954, in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str. 46
83. Witold Gombrowicz „Ślub“ Teatr Baj Pomorski Toruń, režie Zbigniew Lisowski, 2015

84. Janusz Kowalczyk „Rozległe pola wyobraźni“ Teatr Lalek 1/2016
85. Gaston Bachelard „Poetika prostoru“ Malvern, 2009, ISBN: 978-8086702-61-2, str. 8
86. Jan Slavík, Vladimír Chrz, Stanislav Štech „Tvorba jako způsob poznávání“ Karolinum 2013, ISBN:978-80-246-2335-1, str. 205
87. William Shakespeare „Macbeth“ Teatr Baj Pomorski Toruń, režie Zbigniew Lisowski, 2011
88. Witold Gombrowicz „Ślub“ režie. Zbigniew Lisowski, Teatr Baj pomorski Toruń, 2012
89. Janusz Kowalczyk „Rozległe pola wyobraźni“ Teatr Lalek 1/2016
90. Salomon Trismosin „Splendor Solis, aneb sluneční záře, Sedm traktátů o Kamenu mudrců“, Trigon, překlad D.Ž.Bor, 1994, ISBN: 80-85320-20-7, str. 49
91. Zdeněk Neubauer, Jakub Hlaváček „Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu“ Malvern 2003, ISBN: 80-86702-01-4 , str. 162
92. Carl Gustav Jung „Duch Merkurius“ Malvern 2016, ISBN: 978-80-7530-059-1, str.54
93. tamtéž, str.97
94. tamtéž, str.81
95. tamtéž, str.97
96. tamtéž, str.97
97. Zdeněk Neubauer „Golem a další příběhy o kabale, symbolech a podivuhodných setkáních“ Malvern, 2002, ISBN:978-80-902628-8-1, str.125

2. Prostor společných iluzí

Iluzivní optické triky v současné scénografii nejsou ani po všech vlivech otevřeného a k iluzi negativně se vymezujícího divadla kapitolou minulosti, ba právě naopak. Iluze je jedním ze základních stavebních prvků vizuální komunikace. Je otevřeným prostorem pro společnou hru s divákem, zvláště pak s ohledem na možnosti současných multimediálních technologií.

„Iluze vzbuzuje údiv – a údiv (*Thauma*) stojí na počátku každého zkoumání a tázání, jak to dosvědčuje slavný Aristotelův výrok, že lidé začali filozofovat skrze údiv (*DIA GAR TO THAUMAZEIN HOI ANTHRÓPOI...EXRANTO FILOSOFEIN*)“.¹⁾ Iluze je výzvou ke hře. Nese v sobě prvek hravosti a zároveň nás do hry vtahuje, hraje si s námi. Divadlo obecně lze vnímat jako simulaci dětské hry, „neustále testuje životní koncepty. Divadlo je prostor možností, výzkumný ústav. Tady může nastat všechno, i selhání. Divadlo je život na zkoušku.“²⁾ Vytvořený prostor iluzí, jež v sobě nese potenciál hry, nás mnohdy paradoxně může zbavit iluze životní, narušením strnulých, logických vazeb. „Logika věci vytváří iluzi stability. Iluze však není jen zdání – pouhé nic: *Illusio* (z lat. *In-lusio*) znamená doslova vstup do hry (*in+ludus*), do hry na svět.“³⁾ K iluzivní hře vybízí první tarotová karta Kejklíře - Iluzionisty a tarot – rota - uzavírá rotující obraz závěrečné karty s obrazem kola - Světa, jež se po kolo-běhu znouvu ocitá na svém počátku.

Východní filozofie považují celý viditený svět za iluzi - „Májá“, která je obrazem pomíjivosti a strastné pouti tímto světem. Odlišují ji od pravého, bytostného Já.

Iluze obecně označuje cosi, co se zdá být něčím jiným, než ve skutečnosti je. Lze ji označit jako nesprávnou představu, jako mylný vjem, klam, přelud, podvod, lež, omyl, zkreslení, dezinterpretaci, fikci, halucinaci, zavádějící obraz, podvod, falešné očekávání, víru v dezinformaci, mylný předpoklad, vidinu, zavádějící interpretaci smyslů. Mnohost označení fenoménu iluze poukazuje na její povahu – hru a kroužení kolem podstatného.

Iluze iluze je nejen hra, jejíž pravidla sami tvoříme, nebo je přijímáme, ale může být i hrou, jíž podléháme, nebo si nejsme vědomi účasti v ní. Je skutečným uměním rozlišovací schopnosti, zda budeme iluzi „hrát“ (*ludere*), nebo jí podlehneme a budeme „k posměchu“ (*illudere*).

Iluze jako komunikační prostředek

1. „dohodnutý“ způsob zobrazení – identifikace diváka s tvůrcem

Iluze je prostředkem vizuální komunikace zejména ve scénickém prostoru – ideálním prostorem pro vytváření iluze je pak klasický formát barokního kukátkového jeviště, inspirovaného Albertiho krychlí. Triky iluzionistického umění, perspektiva a modelování světlem a stínem, byly bytostně spojeny s návrhy pro divadelní scény. Scénický prostor je komunikačním polem, v němž se divák a tvůrce jsou ochotni společně pohybovat v ustálených pravidlech hry, a v němž zásadní náboj tvoří neustálá oscilace mezi vírou ve stvořený vizuální prostor a racionálním odstupem od něj. Zvykový způsob vnímání reality a jejího zobrazování je pak jejím úhelným kamenem. Pozoruhodný je intenzivní vztah a ochota diváka k vnímání a přijímání iluzorní struktury i přes zkušenost s výtvarným uměním, které se od kubismu více než celé století vůči iluzi vymezovalo. Stejně tak pokusy o otevřené divadlo neměly vliv na bytostné spojení fenoménu iluze s divadelním prostorem.

Psycholog Rudolf Arnheim, jeden z „otců zakladatelů“ psychologie gestalt vnímá kresbu jako médium, ilustrující přistoupení diváka ke společné hře s jejich autorem: „Ani na okamžik nejsme v pokušení interpretovat tato zobrazení doslova. To, co vidíme, si přeložíme zpátky do kontextu činnosti, která dala zobrazení původ; uvědomujeme si, že jde o záznam různých pokusů, a podle toho je pak čteme. Abychom mohli patřičně reagovat na skicu, ztotožňujeme se instinktivně s umělcem.“⁽⁴⁾ Proto, abychom porozuměli obrazovému sdělení, přistupujeme na společnou a hru a její pravidla. Jsme si vědomi, že jde o sdělení „jako“. „To, co chce prozkoumat malíř, není povaha fyzického světa, ale povaha našich reakcí na něj. Jeho problém je psychologický – vykouzlit přesvědčivé zobrazení přesto, že žádný individuální odstín neodpovídá tomu, čemu říkáme skutečnost.“⁽⁵⁾

Komunikace s divákem probíhá v rovině asociací. Připomínka předchozího obrazového vzorce v sobě zároveň nese vnitřní emocionální obsah. Emoční působení obrazů – scénických, malířských, filmových – je možné právě kvůli jejich vazbě na obsah vzpomínek ukotvených v paměťové obrazové matici. „Lze se domnívat, že celkový účinek tkví právě v neurčitě způsobu; je v něm dost toho, co

divákovi připomíná originál, zbytek dodá představivost a dodá jej uspokojivěji, ne-li přesněji, než by mohl učinit přes všechnu svoji píli umělec.“⁶⁾

Obrazotvornost je pojítkem mezi vnitřními paměťovými vzorci a právě pozorovaným vizuálním vjemem. Náhodné inkoustové skvrny, sestavené do systému karet s určitou kategorizací, používal švýcarský psycholog Rorchard pro analýzu nevyslovených nebo nevědomých duševních obsahů svých pacientů. Asociace s numinózním vnitřním obsahem mu sloužila pro diagnostiku osobností.



Obrazové vzory pro „Rorchardův test“

2. ochota věřit v iluzi

Pro komunikaci tvůrce a diváka je nezbytným faktorem přijetí pravidel hry. Okamžik okouzelní, kdy divák přijímá iluzivní rámec jako „svůj“. Vnímá a přijímá stvořený prostor bez ohledu na skutečnost, zda je vždy schopen reflektovat hranice iluze ve vědomí. Otázku vědomí a akceptované iluze ilustruje Gombrichův příklad pokusu se zrcadlem. Denně vidíme vlastní tvář odrážející se v zrcadle a věříme přitom, že velikost zrcadleného obličeje je skutečná. Jde však o čistý příklad iluze. Ve skutečnosti se nám zrcadlí přesně polovina její velikosti.⁷⁾ Iluze je natolik zvykově přijatá, že ji považujeme za realitu. „Tam, kde můžeme hádat, nejsme s to oddělit vidění od vědění, nebo spíše očekávání.“⁸⁾ Vztah iluze a vědomí je komplikovaný díky vnitřním obrazům a představám, uloženým v paměti jako soustavy obrazových

matric, do nichž si nevědomě zařazujeme podobnosti z okolního světa. Vnitřní matrice a jejich organizace vznikly z potřeby třídění smyslových vjemů a kategorizace, umožňující orientaci v prostoru okolního světa.

Vnitřní obrazy s numinózním obsahem jsou ale paradoxně nejsilnějším zdrojem iluzí, zvláště pak vizuálních. O existenci vnitřního obrazu se zmiňuje roku 1608 Federico Zuccari, který jej nazývá „vnitřním vzorem“, *disegno interno*, odlišujíc jej od *disegno esterno*, čili vnějšího vzoru viditelného na plátně.⁹⁾

„Robert H. Holt popisuje různé druhy obrazů. „Obraz myslí“ definuje jako „slabou, subjektivní reprezentaci dojmu, nebo vjemu bez adekvátního smyslového vkladu, přítomnou v aktuálním vědomí jako část aktu myšlení. Obsahuje obrazy pocházející z paměti a představivosti. Může mít charakter zrakový, sluchový, nebo náležet ke kterékoliv jiné oblasti smyslů: může být též čistě verbální“¹⁰⁾

Relace iluze a přistoupení na její pravidla není vždy závislá na našich vědomých procesech. Již sám fenomén iluze poukazuje na působení nevědomí. Bez prvotního nevědomého podlehnutí iluzivní hře by „hra“ nedostala svůj prvotní impulz. Bez ohledu na to, zda jsme později schopni iluzi odhalit, nebo jí nadále podléháme. Odhalení iluze nese v sobě prvek překvapení, zaskočení – zjištění, že svět, tak jak jsme jej vnímali dosud může mít jiný rozměr a kvalitu. „Když analyzujeme dávné spory na téma role obrazů v myšlení, shledáváme nedostatečnost jejich závěrů, především v tom, že mlčky předpokládaly, že obrazy se mohou účastnit procesu myšlení pouze tehdy, když se objevují ve vědomí.“¹¹⁾

Záměnou vnímání za dosazování do paměťových obrazců lze iluzi obecně označit jako neukotvení v přítomnosti. Pozorovaný objekt si divák dotváří předpokladem, založeným na vzorci minulosti.

3. lineární úběžníková perspektiva jako trik

Perspektiva je nejvhodnější technický způsob pro dosažení iluzivního zobrazení, spočívající v konstruování ideálního prostoru na ploše obrazu, nebo v prostorových vztazích v architektuře a na scéně. Lineární konstrukce renesanční perspektivy však následuje teprve po předchozím vývoji v oblasti antické a středověké geometrie a optiky.

Předrenesanční „perspektiva“ zkoumala fyzikální vlastnosti světla – dráhu a lom světelného paprsku, odraz, zakřivení a věnovala se obecně fenoménu vidění. Původní význam slova je odvozen z latinského „perspicere“ - vidět skrz, vidět za předmět, nebo spíše do nitra předmětů. Byla vnímána jako perspektiva přírodní, přirozená – perspectiva naturalis.

S renesanční představou konstruovaného vizuálního triku formulovaného Leonem Battistou Albertim v traktátu „O malířství“, má tedy původní význam perspektivy málo společného. Renesanční perspectiva artificialis – tedy perspektiva umělá, nebo také umělecká se týkala geometrické konstrukce zobrazování. „Perspektiva je snad složitou oblastí, ale její základ spočívá na jednoduchém a nesporném faktu zkušenosti, tedy faktu, že nikdo nevidí za roh.“⁽¹²⁾ Renesanční perspektiva dává stvořit světu umělému, konstruovanému. To, že nevidíme skrz – do hloubi předmětů, lineární perspektivě nebrání v umělém sestrojení tohoto prostoru. Na rozdíl od původní perspektivy přírodní nebádá, ale uměle – iluzorně stváří.

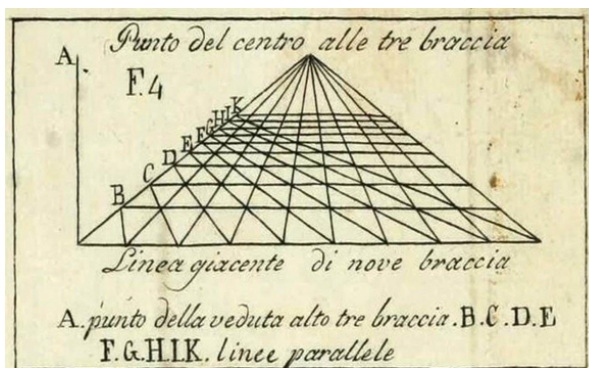
Iluzivní zobrazení, pracující s různými konvencemi lineární perspektivy, počínaje scénickým prostorem baroka, se pokoušelo dosáhnout důmyslných vizuálních efektů a prostorových hříček. „Dosah perspektivního diskursu se neomezoval jen na příručky a učené traktáty, ale jeho přirozenou součástí byly i ideje ukryté v symbolickém jazyce personifikací a emblémů. Perspektiva rovněž není a nebyla pouhým systémem matematických pouček, či praktickou metodou, ale také zdrojem bohaté ikonografie a rétorickou formulí. Jednobodová lineární perspektiva je například spojována s konstrukcí karteziánského pojmu „já“, klamná perspektiva barokní architektury bývá vnímána jako ekvivalent ilusionismu a tenebrismu v malbě, ale také barokního epigramu a básnického vtipu.“⁽¹³⁾

„Lineární perspektiva jako realistické zobrazení je stejně absurdní, jako kdyby jedna jazyková rodina chtěla vyjádřit všechny sémantické potřeby lidstva...Je tedy nesprávné hovořit v této souvislosti o realismu.“⁽¹⁴⁾

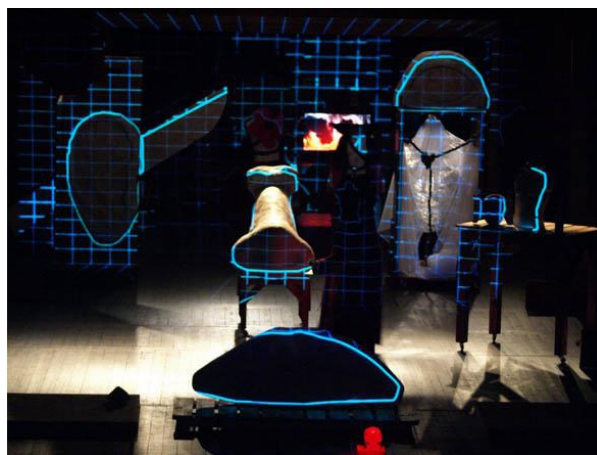
Vznik barokní scény lze vnímat jako ideálně konstruovaný prostor pro působení iluzivní hry. Kukátkové jeviště, přes všechny následující pokusy o otevřené divadlo, site specific atd., zůstalo až dosud ustáleným, univerzálním divadelním prostorem. Jeho příznivcem byl scénograf Josef Svoboda: „V podstatě jsem byl vždycky vyznavačem kukátkového typu divadla, protože je považuji za nejdivadelnější prostor, jaký byl objeven: není v něm možná záměna divadla za podívanou.“⁽¹⁵⁾ Klasická divadelní scéna je nejbližší monokulárnímu vidění, příhodnému pro iluzivní

vizuální konstrukci. Celá jevištní technika umožňuje vstupování herců i dekorací „do obrazu“ ze všech možných stran. Divák vidí obraz vymezený a tvořený v rámu. Mikrokosmos obrazu klasické scény má svá pravidla a logiku, v níž perspektivní triky, určují hloubku, dynamiku, proporce i akcenty.

Princip jednopohledového prostoru Leona Battisty Albertiho s konstruovanou lineární perspektivou, jsme použili v toruňském představení „**Macbeth**“⁽¹⁶⁾ ve scéně hostiny, na níž se Macbethovi zjeví duch Banqua. Albertiho síť jsme použili ve smyslu rozvržené koncepce. Projektu prostoru vlastních představ. Síť iluzorně stvořeného světa, do které si může Macbeth zakreslit konstrukce iluzorního obrazu sebe a svých činů. V této geometrické síti se může odehrát vernisáž jeho vlastního konceptu světa. Pro funkčnost Albertiho modelu perspektivní krychle je charakteristické monokulární vidění. Stejně je i jednopohledové omezení Macbethovy vernisáže. Jeho vlastní ideální představu naruší až duch Banqua, projevující se v oživení artefaktů na scéně v podobě fragmentů lidské tváře, ožívajících pomocí filmové projekce.



Leon Battista Alberti
„Konstrukce lineární perspektivy“ 1436



William Shakespeare „Macbeth“
Teatr Baj Pomorski Toruń, 2011

4. iluze prostoru

Scénický prostor v klasickém kukátkovém jevišti je vždy prostorem iluzorním. Umístění jednotlivých dekorací v něm tvoří prostorové souvislosti. Prostorová iluze hloubky a třetího rozměru na scéně je budována vizuálními triky, založenými na optických tricích a smyslových vjemych paměti. „Perspektiva vytváří nejmocnější iluzi

tam, kde se může spolehnout na vžitá očekávání a domněnky ze strany diváka.“¹⁷⁾

Hloubku prostoru budují na scéně vzájemné proporční vztahy jednotlivých dekorací, jejich zkreslení a také vjem ostrosti a barvy či osvětlení. „Odstup zeslabuje divákovu způsobilost rozlišovat a vytváří zastřenost, která mobilizuje jeho schopnost projekce. Nejasné části se promění v „promítací plátno“ za předpokladu, že určité zřetelné rysy jsou zdůrazněny dostatečně silně a že oko nedostane protichůdné zprávy, které by dojem zkazily.“¹⁸⁾

V opolském představení „**Zorro**“¹⁹⁾ jsme použili několik prostorových vrstev v jedné, statické dekoraci. Na scéně jsme vybudovali druhý divadelní prostor s vlastní scénou, zákulisím, propadlem a hledištěm, obrácený k divákům zády. Publikum tak pozorovalo divadlo pohledem zevnitř. Hlediště bylo plošným horizontem, nalézajícím se v hloubi jeviště skutečného. Obraz hlediště jsme speciálně rozostřili, čímž vznikl dojem vzdáleného prostoru. Zároveň jsme jej svítily v jiné barevné tonaci, než zbývající prostory tak, abychom dále zdůraznili jeho hloubku. Jednotlivá scénická „zákoutí“ jsme v průběhu inscenace dělili horizontálně oponami tak, že vznikala simultánní místa akcí. Prostor pod scénou pak hloubkově násobila stěna zrcadel, která vytvářela iluzi rytmicky členěného nekonečného sklepení.



„Zorro“ Opolski Teatr Lalki i Aktora 2019

V relativně statické dekoraci divadla na divadle, jsme budovali relaci divadelního světa, jeviště a zákulisí se světem, v němž se toto divadlo odehrává – domem Gubernátora. Vzájemné relace obou původně oddělených světů prolínají v inscenaci natolik, že posléze splynou v jeden. Zprvu neznatelné echo z inscenace, která se odehrává na zbudovaném jevišti, a která se jen odráží ve světě „reálném“, postupně prorůstá s onou realitou natolik, že je nelze od sebe odlišit. Původní prostory, na

počátku vzájemně od sebe důsledně oddělované oponami, se spojily vlivem událostí do jednoho, v němž je realita s fikcí od sebe k nerozeznání.

Události způsobily proměnu vizuálně identického prostoru v místo kvalitativně jiné. Změnily povahu prostoru. Vnímání vizuálně stejného místa se mění, vzhledem k událostem, které se v něm odehrají. Místo již není stejné. Neměnná platnost jeho povahy je iluzorní. „Každá událost rozprostře možnosti – tj. promění terén možností: tím se mění povaha prostoru. S prostorem se „*ipso facto*“ mění i samotná „pravidla hry“. A konečně, s pravidly hry se mění hra sama. Rozhození, či rozhodnutí rušící symetrii je podstata události jako otevření nového prostoru možností, s novými souměrnostmi. Vznik asymetrie z původní symetrie za ustavení nové symetrie znamená, že oba prostory – ten původní, před událostí a ten nový, povstávající z události, jsou nesouměrné - tj. ne-souměřitelné. S prostorem se mění sama perspektiva vidění. Tyto dva prostory nemohou být součástí téhož zorného pole. Jakkoliv změnu perspektivy není možno spatřit, lze ji přesto zažít, zakusit.“⁽²⁰⁾

5. iluze času

Vnímáme-li iluzi jako neusazení v přítomnosti, pak je také čas iluzorním faktorem. Vnímání délky času a jeho prožívání je závislé na událostech, které jej naplňují. Zároveň ale může být i čas zcela iluzorní – události se odehrály v minulosti a nyní jsou jen reinscenovány v paměti, nebo působí jako jejich otisky ve skutečnosti.

„Tylko jeden dzień“⁽²¹⁾

V katowické inscenaci německého autora Martina Baltscheita „Tylko jeden dzień“ je hrdinkou představení „Jętką jednodniówką“ - jepice – Ephemere – z latinského označení *ep-hémeros*, tzn. pomíjivý prchavý, jednodenní. Německy Eintagspfliege – létající jeden den. Příběh se také odvíjí v průběhu jednoho dne – pro hlavní hrdinku prvního a posledního. Přátelé, s nimiž se setkává, stvářejí kolem ní realitu iluzorního času. Snaží se naplnit vyměřený čas vším, na co by jedinci jiného druhu potřebovali mnoho let. Vnímání času, se mění s ohledem na skutky, z nichž se skládá. Pojetí času měřeného hodinami – Chronos zastupuje čas naplněný událostmi – Kairos.

„V dětském divadle (ale i v literatuře, filmu, umění) si lze v poslední době povšimnout tendence k prezentaci inscenací s vážnou tematikou. Autoři stále častěji

rozmlouvají se svými malými příjemci o tématech, jako je rozvod, adopce, narkotika, násilí a konečně smrt. Poslední zmíněné téma se často objevuje v německojazyčné literatuře, stačí zde připomenout setkání nemocného Oskara s paní Růží. Smrt je rovněž tématem dramatu Baltscheita.²²⁾

Scénický prostor jsme pojali jako prostředí „mrtvých“, nikomu nepotřebných předmětů, připomínající skládku odpadu. Prostor věcí, jejichž čas už minul.

„Když jsem uviděl dekorace nacházející se na scéně, připomnělo se mi slovo „turpismus“.²³⁾ Turpisté zobrazovali předměty, krajiny a jevy odpuzující - rozklad, stárnutí, pomíjení, ničení - s úmyslem věrohodnějšího popisu světa se všemi jeho aspekty. Elementy antiestetismu a svého druhu kultu ošklivosti, zmrzačení, nemoci, smrti vyvolávaly estetický šok.



Zdzisław Beksiński „Smoczysko“

„Spatřil jsem totiž velké smetiště, navíc s typickou popelnicí na kolech, jaké jsou vidět na dvorcích činžovních domů. Pomyslel jsem si, že by se v této scénérii mohlo odehrát drama Różewicze „Stará žena vysedává“, anebo Becketův „Konec hry“. Ale to přeci má být scénografie k představení pro děti. Rychle jsem si jednak uvědomil, že nápad scénografa je velmi blízký skutečnosti. Divoká zvířata stále častěji přicházejí do měst a hledají na smetištích obživu.“²⁴⁾



Martin Baltscheit „Tylko jeden dzień“ Teatr Ateneum Katowice



Martin Baltscheit „Tylko jeden dzień“ Teatr Ateneum Katowice - plakat

„To, co vidíme po příchodu do hlediště, je nestandardní (jak na pohádku) scénografické pozadí: celý prostor hry zůstal zasypaný hromadou starých novin, polepeny jsou jimi rovněž elementy konstrukce, uzavírající hloubku scény. V centrálním bodě stojí jen jeden objekt - starý, odrápaný kontejner na smetí. Právě v něm na svět přichází hlavní hrdinka, v něm také ukončí svůj krátký život. Scénografie je neustále ožívována barevným svícením a nabírá tehdy formu krásných, vyostřených obrazů a atmosfér. Dokonale koresponduje s akcí hry, opřené na sérii epizod, tvořících efekt rychlého prožívání života hrdinů: epizod někdy zábavných a absurdních, jindy zas hořkých a vzrušujících. Scénické „sметиště“ se stává prostorem univerzálním a nezvykle funkčním – všechny příhody trojice přátel

se odehrají na pozadí pomačkaných novin a kontejneru, jehož status se nápaditě mění spolu s rozvíjením akcí. Je tedy domem, školní tabulí, kazatelnou a nakonec místem posledního odpočinku Jętky. S touto degradovanou krajinou korespondují také kostýmy, charkterizované jako homeless. Trojice hlavních hrdinů prakticky nesejde ze scény. Připomínají bezdomovce z „Čekání na Godota“ nejen svým vzhledem, ale i způsobem vedení vzájemných rozhovorů. Příběh nemá klasický happy end - Jętka umírá. Dříve však, již „dospělá“, vypráví o životě „jednodniówek“, o zákonech přírody a o tom, jak těsně před smrtí, odcházející, dávají život dalším.“⁽²⁵⁾

Hlavním tématem příběhu je smysluplnost bytí. Prostor, který hrdiny představení obklopuje, poukazuje na působení času, na jeho pomíjivost a iluze o délce jeho trvání. Zároveň také na jeho naplnění, bez ohledu na podmínky, do nichž jsou hrdinové příběhu vrženi.

„Trzej muszkieterowie“⁽²⁶⁾

Reinscenováním času a iluzím o jeho zašlé slávě je věnována inscenace Marty Guśniowské „Trzej muszkieterowie“. Téma představení vzniklo jako reakce na možnosti hereckého obsazení, které jsme dostali k dispozici od opolského divadla. Ukázalo se, že v souboru nebudeme schopni nalézt čtveřici mladých dynamických herců, připomínajících alespoň přibližně originály známých Dumasových vzorů. Většina z nich měla již svůj mladický věkový zenit za sebou. Rozhodli jsme se spolu s autorkou textu pro řešení, které by vyhovovalo možnostem divadla a zároveň se stalo klíčem ke scénografické a režijní koncepci. Mušketýři jsou v adaptaci ve věku starců a pohybují se ve skladišti muzejních prostor Louvru. Sami už jako odložené, zapomenuté exponáty.

„Tituloví mušketýři jsou starší, nedoslýchají a loupe jim v kostech. Bojový duch je opustil, jak je vidět, dosti dávno, ale do poháru nahlédnou s chutí. Athos, Porthos i Aramis dávno věděli, kdy sejít ze scény a tu se jim naskytne další, nečekaná příhoda a zůstanou vtaženi do nových soubojů. Scénografie prezentuje pěkné, ale zanedbané muzejní sály. Pracovníci divadelní techniky se v představení objevují jako muzejní asistenti a ochranka - díky tomu se jejich nezbytná pomoc při přemísťování pohyblivých scénografických konstrukcí stává přirozenou součástí představovaného světa. Změny prostředí se dějí otevřeně, před diváky. Herci spolu s asistenty vytvářejí skutečné rošády, přesouvajíce charakteristické konstrukce – děje se to způsobem tak plynulým, jako by to byla ta nejprostší věc na světě.“⁽²⁷⁾



Trzej Muszkieterowie Opolski Teatr Lalki i Aktora

Scénický prostor tvoří pohyblivé manipulační vozíky skladu, vrchovatě naplněné muzejnými exponáty. Každý z nich má charakter jedné z hlavních postav.

„Reprezenací vizuálních nápadů je „trůn“ Kardinála – červeným sukrem obité křeslo na postumentu, vyšším než královský, jehož opěradlo tvoří zábavná a zároveň děsivá gilotina. Kardinál si s ní hraje, každou chvíli spouští její ostří a spřádá přitom vášnivě pletichy a spiknutí. Portét duchovního a stejně tak zbývajících postav, zůstal přerýsovaný a nadnesený ve shodě s duchem celé realizace. Nadsázku lze spatřit rovněž v charakteristických kostýmech, plných lesklých zipů, latexu, nýtů a imitací kůže. Tvůrci vizuálně atraktivním a zábavným způsobem ukazují, že změna v životě může přijít každou chvíli a lépe je povznést hozenou rukavicí, než se stát zaprášeným exponátem postaveným do kouta, reprezentujícím to, co je minulé.“⁽²⁸⁾

Téma znovu oživených, téměř archetypálních vzorů mušketýrů se stalo divácky úspěšným dramaturgickým počinem. Představení dokázalo spojit starší generace diváků s mladým publikem. „Guśniowska vyjmula Tři mušketéry ze zaprášené police s knížkami a dala jim šanci na nový život. V autorské verzi Athos, Porthos a Aramis již nejsou hrdinové plní energie s chutí do bitky i sklenky (ačkoliv koňáčkem nepohrdnou). Nedoslýchají, nevidí, koňské sedlo vyměnili za pohodlné kanape. Ten čtvrtý, d'Artagnan, také nepřipomíná mladíka z románu Dumase. Je spíš zaživa vytržený z našeho tady a teď. Rodiče ho vyexpedovali do Paříže, aby jejich 35-leté děcko konečně dorostlo. V interpretaci Pawła Aignera, režiséra opolského přestavení „Trzej Muszkieterowie“, jde především o kapitální komedii plnou gagů, ohňostrojų, převleků. Herci se rozdvoují, roztroují (patnáct postav hraje osm herců).“⁽²⁹⁾



Trzej Muszkieterowie Opolski Teatr Lalki i Aktora, návrh scény

„Představení Marty Guśniowské na základě slavného románu Alexandra Dumase vyvolává rozruch v opolském Teatrze Lalki i Aktora. Na představení v houfech přicházejí nejen děti a mládež, ale také dospělí. Zájem o představení „Trzej Muszkieterowie“ je tak velký, že divadlo už zve diváky na dodatečná představení. Nic na tom není divného, neboť inscenace je plná zvrátů akcí, přezábavných textů a ohromující scénografie. Nekonvenční obsazení titulních hrdinů je pro herce zábavou a výzvou.“³⁰⁾

„Ve verzi nabídnuté bialostockou dramatičkou jsou Athos, Porthos i Aramis od počátku postavami jakoby z úplně jiného příběhu. Salvy smíchu vyvolává už jen to, jak vypadají, neboť v ničem nepřipomínají mladíky plné temperamentu ze stránek románu autora Hraběte Monte Cristo. Jsou to již silně zdezolovaní pánové ve věku přinejmenším důchodovém, trávící čas v jalových disputacích, k tomu neslyšící, nevidící. Sedí, oblečení ve spodkách na pohodlném kanapi a nehrnou se do žádných příhod, které kdysi rozpalovaly emoce na královském dvoře. V opolské inscenaci imponující scénografickým rozmachem realizátoři dokonale dokázali spojit elementy historie s motivy naší současnosti. Louvre je v tomto případě nejen objektem čistě muzeálním, ale metaforizujícím to, co může spojovat dospělost s mládím a minulost s tím, co je tady a teď. A všechno proto, abychom se na sklonku svého života mohli na sebe podívat do zrcadla a povědět, že stálo za to žít, protože dnes nemusíme ničeho litovat. O čemž nám ve finále připomíná s nemalým procítěním zacitovaný fragment ze známé písně Edith Piaf“³¹⁾

„Non! rien de rien

Non! Je ne regrette rien“

6. iluze a dynamika pohybu – nedokončený pohyb

Antická mozaika z Piazza della Vittoria v Palermu vytváří dojem prostoru, který lze vnímat dvojím způsobem. Divák není schopen usadit mysl v jednom konkrétním prostoru a přechází tam a zpět, mezi dvěma prostorovými realitami - konkávní a konvexní. Obraz využívá naší neschopnosti vidět dvojznačně a uvádí nás tak do neustálého, nekončícího pohybu mezi jedním a druhým prostorem. Optický iluzivní trik vybízí k významovému vnímání a poukazuje na stav lidské psyché – nekonečný pohyb, věčnost, nebo také uvíznutí v zacyklení. Skutečná diváková realita je pak pouze vyplněním onoho meziprostoru bez definovatelného rozměru.



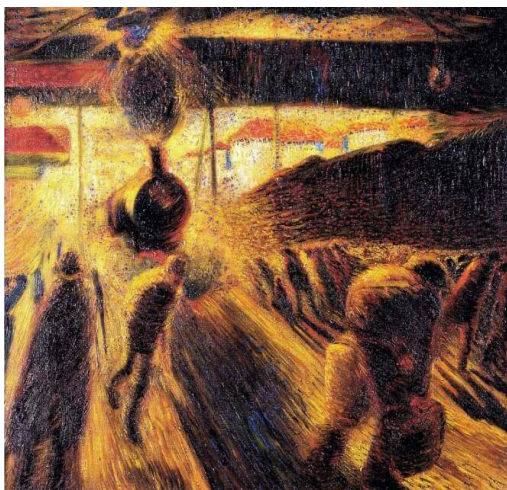
Antická mozaika, Piazza della Vittoria, Palermo

Analogického vjemu dynamického pohybu se pokoušeli dosáhnout impresionisté znejasněním kontur předmětů. „Manet využívá dvojznačnosti plápolavých tvarů, aby naznačil různé možnosti čtení a aby tím na obraze kompenzoval nepřítomnost pohybu.“³²⁾



Eduard Monet „Kriket“, 1873

Malířské techniky využívaly rozostřených tvarů a dynamických tahů štětce pro získání iluze pohybu. Spoléhlaly přitom na vizuální vjem diváka, spočívající v nemožnosti zachycení přesného tvaru a umístění předmětů v prostoru. „Bez naší tendence vidět potenciální pohyb formou anticipace by umělci nemohli nikdy vytvořit na nepohyblivých zobrazeních sugesci rychlosti. Projekce tady potřebuje jako vždycky „promítací plátno“, prázdné pole, v němž nic neodporuje našemu očekávání. To je také důvod, proč se dosáhne pohybu – a tím života – o tolik snadněji energickými tahy štětce než vypracováním detailu.“³³⁾



Carlo Carrá „Stanice v Milánu“ 1910

Jiná iluze pohybu v plošném obraze vzniká při zcela frontálních pohledech, nebo centrálním zaměření předmětů. Příkladem jsou oči na portrétech, které z každého úhlu pohledu stále patří na diváka a vykonávají fiktivní pohyb směrem k pozorujícímu. „Záhada“ pohybu spočívá v prosté iluzivní hříčce, založené na

frontálním pohledu zachyceném na plátně, na nějž se jen díváme z různých stran. Na rozdíl od plošných zobrazení je pohyb a dynamika na scéně integrální součástí obrazu, bez ohledu na to, zda scénografie má povahu kinetickou, nebo statickou. Pohyb na jevišti vzniká již samotnou akcí.

„The Mechanics of History”³⁴⁾

Tématu nekonečného, sisyfovského pohybu se věnoval francouzský režisér a choreograf Yoann Bourgeois. V pařížském Pantheonu realizoval několik kinetických divadelních instalací s názvem „The Mechanics of History”, v nichž spojuje pohyblivé sochy a objekty s cirkusovou akrobacií. „Mechanismy historie“ jsou založeny na na cyklicky se opakujícím pohybu a jsou brilantní scénografickou iluzorní hříčkou na téma gravitace. V objektu umístěném v prostoru pod „Foucaultovým kyvadlem“ s názvem "Metamorphosis Two" představuje kruhový, rotující objekt se schodištěm, uprostřed něhož se nachází trampolína. Akrobaté, připomínající svým vzhledem sochy Pantheonu, se pohybují uvnitř objektu, padají ze schodiště a znovu se na něj odrážejí tak, jakoby neexistovala gravitace a jen se stále opakovaně přetáčel zaseknutý film. Znovu a znovu stoupají a padají na schodech k nedosažitelným výšinám Pantheonu za zvuků mechanicky se opakující hudby Philla Glasse. Objekt v zacykleném iluzivním pohybu připomíná Escherovy prostorové hříčky iluzorně nekonečné architektury.



Yoann Bourgeois „The Mechanics of History”, Pantheon, Paris

Jiný pohled na iluzi pohybu přináší litevská scénografka Julie Skuratova v inscenaci dramatu Briana Friela „**After Play**“.³⁵⁾ Téma spojuje dva různé hrdiny dvou Čechovových textů on - bratr „Třech sester“ a

ona – sestřenice „Strýčka Váni“. „Dvě lidské duše ztracené v každodennosti, které se nemohou nasytit vlastní svobodou, rezignují z toho, co se mezi nimi narodilo.“³⁶⁾

Promarněné možnosti a pohyb pozvolna míjejícího času, kterého si nevšímáme do té míry, že najednou kamsi zmizel. Skuratova jej ilustruje běžícím pásem v pozadí, s drobnými předměty z dětství, které pozvolna někam unikají. Pohyb pásu je tak pomalý, že jej lidské oko není schopno zachytit a tvoří iluzi neměnné stálosti.



Brian Friel „After Play“, Białostocki Teatr Lalek, 2014

„All Things Fall“³⁷⁾

Mechanická instalace s tématem biblického vraždění nevinů Matta Colishaw s názvem „All Things Fall“, parafrázující říkanku „Všechno lítá, co peří má“, působí ve své nehybné fázi jako kruhový model antické architektury se spoustou drobných sošek dětí. Teprve po roztočení atrefaktu se jednotlivé elementy dají do pohybu jako v animovaném filmu. Dětské figurky jsou „vražděny“ na nesčetné množství způsobů. Zvláště působivá jsou nevinátka, vyhazovaná z horních pater stavby. Rotující pohyb instalace působí jako nekonečný vraždící mechanismus, analogický zacyklení v pohybu „Mechaniky historie“ Yoanna Bourgeois. Iluzi, kterou představuje ve svém objektu Matt Colishaw, můžeme číst dvojím způsobem. Jako iluzorní pohyb, mechanickou optickou hříčku, v rozfázování jinak statických figur. Nebo v hlubším podtextu jako iluzi pevnosti, stálosti, jistoty bezpečí, jíž podléháme do chvíle, než se roztočí vražedný mechanismus. Název výstavy „Stojaté vody“ v Rudolfinu, na níž byl objekt prezentován, nasvědčuje spíše druhé interpretaci iluze pohybu.



Matt Colishaw „All Things Fall“, výstava „Stojaté vody“, Rudolfinum, 2018

Iluze – hravost

1. barokní scénografie

Barokní scénografie byly projektovány tak, aby působily pokud možno co nejmocnější smyslový zážitek. Diváka měla oslnit nádhera a dekorativní přepych dekorací i kostýmů a technická vynalézavost vizuálních efektů. Okázalost, bizarnost a především pohyb a proměnlivost jsou charakteristické přídomky pro iluzivní barokní scénu. Snaha oslnit a vtáhnout diváka do fantaskního iluzorního světa, plného nadpřirozených bytostí – kentaurů, satyrů, antických bohů. Barokní scénografie přináší na scénu v nebyvalé míře divadelní technologii a technické vynálezy. Oblíbené jsou vznášecí mechanismy, propadla, proměnlivé dekorace a také osvětlení, pyrotechnika, dým a oheň. Stváří mikrosvět založený na iluzorním vnímání obrazu. „Iluze je ideální prostředek pro vizuální komunikaci zvláště v divadelním prostoru.“³⁸⁾ Barokní scénografie byla spojena zejména se dvěma výraznými postavami:

Giuseppe Galli-Bibiena

Barokní mistr iluzivního triku Galli-Bibiena na scéně pracuje s komplikovaně koncipovanou perspektivou. Dosahuje tak nejen iluze hloubky třetí dimenze v poměrně plochem divadelním prostoru, ale také mnohohrstevnaté iluze několika prostorů zároveň. Boří ustálené základní pravidlo symetrické perspektivy s jedním

úběžníkem a vytváří asymetrické pohledy s několika rozbíhajícími se úběžníky. Vtahuje pozorujícího do světa, v němž se setkává několik prostorových realit, aniž by si této skutečnosti byl divák vědom. Vytváří systém průhledů a zesiluje iluzi hloubky rytmicky se opakujícími architektonickými prvky složitých sloupových klenutých sálů. Scénické dekorace Bibieny byly typické bohatou ornamentálností, pompou a monumentalitou. Divák chce uvěřit v pravdivost této iluze spolu s bohatstvím dekorativnosti a forem.



Giuseppe Galli-Bibiena návrh scény „Didione abbandonata“ Pietro Metastasio

Přínosem pro iluzivní expresi Bibieny bylo zvětšení měřítka dekorace – kulisy nalézající se nejbližše publika byly zobrazeny pouze jako dolní fragmenty budov, které vytvářely dojem staveb tak gigantických, že se nevešly na scénu.

Giovanni Battista Piranesi

přináší vyhrocený rozměr iluzivního prostoru až do krajnosti. Jeho cyklus grafik „Carceri“ je představou o fantaskní, imaginární architektuře. Perspektivní konstruování probíhá v mnoha úběžnících a vymyká se logické kompozici prostoru. Nesčetná točitá schodiště a mosty, nekonečné komory a tmavé chodby, mlhavé postavy. Gigantický svět „vězení“ je obrovský, temný a bezvýchodný. Vězni nejsou uzamčeni v celách, ale jsou zdánlivě „volní“, potulují se po celém pekelném prostoru, bez účelu a úniku. Tyto věznice představují architekturu, která se vymkla kontrole.



Giovanni Battista Piranesi „Carceri“ 1749-50

„Cyklus šestnácti velkoformátových leptů *Carceri* patří mezi Piranesiho nejznámější a zároveň významově nejspekulativnější dílo. Znepokojivá atmosféra dramaticky inscenovaných imaginárních prostor, připomínajících obrovské labyrinty s masivními pilíři, oblouky, mosty, zavěšenými můstky, diagonálami a spirálami schodišť, dlouhými ochozy a zamřížovanými okny, vedla již od dob romantismu k řadě interpretací a spekulací o skrytých významech a podnětech, které vedly k jejich vzniku.

Jako „sny“ vyvolané opiem popisuje Piranesiho Vězení ve svém autobiografickém díle *Confessions of English Opium-Eater* (Zpověď anglického požívače opia) z roku 1821 spisovatel a filozof Thomas de Quincey. Vyjádření metafyzické hloubky lidské duše v nich naopak viděl anglický romanopisec, esejista a kritik Aldous Leonard Huxley. V eseji z roku 1949 je interpretuje jako vězení lidských myšlenek, výraz pochybností, strachu, úzkosti, zmatku, paniky a nočních můr.

Již na konci 18. století se Piranesiho *Carceri* staly také významným zdrojem inspirace nejen pro dobovou scénografii, ale také pro literaturu. Interiéry Piranesiho žalářů použil anglický představitel gotického románu William Thomas Beckford pro svou orientálně-hororovou novelu *Vathek* z roku 1786. Z francouzských autorů ovlivnily *Carceri* Théophile Gautiera, Victora Huga, Honoré de Balzaca, Alfreda de Musset či Charlese Baudelaira.³⁹⁾

Piranesiho lepty jsou mistrovskou prací s barokní iluzí, kdy moment hry probíhá ve dvou rovinách. První iluze je konstrukční - perspektiva je nereálná, obrazy nelze převést do skutečného, trojrozměrného prostoru. Připomíná spíš simultánní světy

virtuálních počítačových her, se svou vnitřní logickou strukturou které, spojené v další iluzorní celek, se celkové prostorové logice přičítá. Druhou rovinou je pak iluze pohybu, k níž Piranesi odsuzuje diváka – neustálé bloudění v Carceri je složitou, zacyklenou poutí. Místo, z něhož nelze odejít, stejně jako z meziprostoru na antické mozaice z Piazza della Vittoria v Palermu.

„Robinson Crusoe“⁴⁰⁾

Struktura barokního jevištního rozvržení prostorových plánů je inspirací i pro současnou scénografii. Scénický prostor „Robinsona“ v Teatrze Baj Pomorski navazuje na klasické členění i technologický systém barokních scén.

Portál, tři páry otočných bočních kulis ve formě trikáblů, několik vrstev pohyblivých horizontů, proměnlivá horní sufitti a dynamicky se měnící plošné, pohyblivé dekorace uprostřed scény. Rozhodnutí pro koncepci barokního půdorysu jeviště a zejména plošnosti dekorací navazují na výtvarný záměr inscenování Robinsonova příběhu, jako cesty za vlastní přirozeností, která začíná jako pouť v knihách přírodních encyklopedií. Grafické listy ze starých botanických a zoologických atlasů s mnohdy bizarními zobrazeními tvorů ze vzdálených světadílů se objevují na všech dekoracích. Stará forma grafik a „stará forma“ barokního kukátka informují o návratu a mnohdy naivním pohledu na neprobádané krajiny naší archaické psyché. Svět Robinsona je atlasem a encyklopedií sebe a své přirozenosti - přírodní povahy. Plošný scénický prostor a jeho proměny pak listováním v něm.

„Zbigniew Lisowski připomíná, že neobydlený ostrov, to není je samotný ostrůvek v moři, ale především místo, v němž lze nalézt sama sebe ve smyslu duchovním. Režisér napovídá, abychom hledání nejdůležitějších hodnot začínali návratem do světa přírody. Proto umísťuje na portálu vybrané ukázky, stylizované na staré rytiny, připomínající „Animalium“ Katie Scott a Jenny Broom, nebo „Botanicum“ Katie Scott i Kathy Willis. A co je nejdůležitější, sugeruje, že jsme součástí přírody.“⁴¹⁾

„Představení pojednává nejen o nebezpečích na cestě, o konsekvencích, jaké může nést vzpoura proti rodině, ale také o potřebě akceptace, tolerance a o pravidlech, které vládou světem. V námořnickém příběhu je kromě popisu krásy i temných stran divoké přírody řeč o tom, že dospělost je plná složitých situací.“⁴²⁾

Jediný prostorový element scénografie tvořilo perspektivně se zmenšující kovové žebroví lodi, složené ze tří houpajících se segmentů, které dynamizovalo pohyb

scény. Konstrukce, na níž se pohybovali herci, připomínala také žebra lidského skeletu a tím i výpravu za objevy do vnitřních světů.



„Robinson Crusoe“ Teatr Baj Pomorski Toruń - návrhy scény

„Pojem „scénografie“ by v tomto případě bylo nutno znovu definovat. Neboť jak nazvat perspektivně uložená gigantická, houpající se žebra, symbolizující loď? Jak popsat umístění mořských vln, země a nebeské sféry evokujících prostor světa? Jaké jméno dát konstrukci rodného domu Robinsona? Není to již náhodou svou formou a konstrukcí geniální architektonická instalace?“⁴³⁾

Architektura klasického rozvržení barokně iluzivního prostoru formallizuje do jisté míry i hereckou akci. Herci se ocitají takříkajíc na stránkách knihy a jsou součástí konvence jejích ilustrací nejen vizuálně, ale také ve stylizované choreografii. „Je to ve značné míře divadlo formy, které diváka všude obklopuje. Herci pronikají do divadelního prostoru ze všech možných stran.“⁴⁴⁾ Dekorace v podobě listů knih přírodních atlasů budují iluzi prostoru pomocí plošného grafického obrazu.

2. iluzivní triky a hříčky

V roce 1995 maďarský iluzionista s uměleckým jménem Richard Rafael měl předvést kouzlo zmizení věže ostravské radnice. Shromážděný dav třiceti tisíc lidí sledoval zvláštní „trik“. Iluzionista nechal radnici zhasnout a neobratně zakrýt černou látkou. Nikdo z pořadatelů se neodvážil akci zakončit, neboť visící kus látky se rozhodně nedalo označit za „zmizení“ věže. Dav proto ještě několik desítek minut postával a pak se s peprnými nadávkami rozešel. Věž sice nezmizela, ale zato dokonale zmizel iluzionista a dva milióny od sponzorů akce. „Čím větší triky

zaznamenalo iluzionistické umění, tím častěji narážíme na rozdíl mezi uměleckým dílem a pouhým trikem na oklamání.⁴⁵⁾

S iluzivními triky a hříčkami pracuje i současné divadlo a nechá se přitom inspirovat konkrétními iluzionistickými triky, ale i jistou humornou nadsázkou ve smyslu „iluzí“ ostravského Richarda Rafaela.

V tomto duchu vzniklo představení Jiřího Havelky **„Poslední trik Georgese Meliése“**,⁴⁶⁾ které slavilo velký úspěch na polských scénách. Představení, věnované skutečné postavě iluzionisty a jednoho z prvních průkopníků kinematografie, který dokázal spojovat obě, s iluzí pracující média. Děj se odehrává v pokoji starobince, kde Meliés tráví své poslední dny pod dozorem ošetřovatelky, připomínající sestru z „Přeletu nad kukaččím hnízdem“. Předvádí těžce nemocného, třesoucího se starce. Ale ve chvíli, kdy se ocitne sám, roztáčí dynamický a poetický svět svých iluzionistických kouzel s použitím divadelních loutkářských triků, které se naplno spustí při jeho setkání se smrtí, již se pokouší na nespočet způsobů zbavit. Představení je komponováno jako nekonečný, zábavný střet skutečnosti a iluze, viditelného světa a představ.



Jiří Havelka „Poslední trik Georgese Meliése“
Divadlo DRAK, 2013



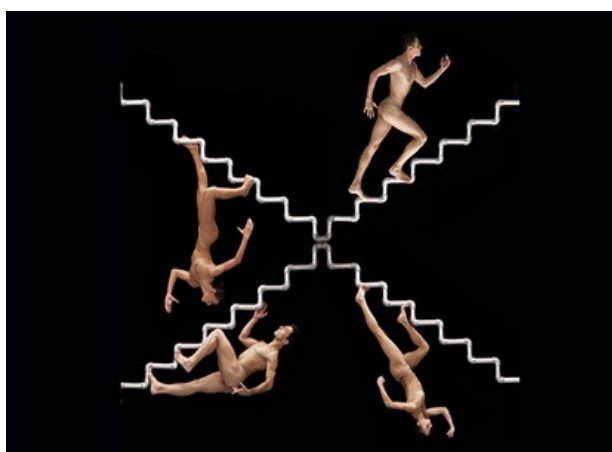
Georges Méliés film „The Vanishing Lady, 1896

Ideálním prostorem k provozování iluzorních triků na scéně je černé divadlo. Světlem a černým pozadím selektované předměty, loutky, nebo postavy se iluzorně pohybují uvolněné od kontaktu se zemí. Působí, jakoby se nalézaly ve stavu nezávislém na gravitaci. Příkladem je italská taneční skupina **No Gravity Dance Company**⁴⁷⁾, která se stala senzací krakovského festivalu divadel formy Materia Prima v roce 2017. Prezentovala tanec ve vzduchu pod titulem „Aria“. Inscenace vynikajícího italského tvůrce Emiliana Pellisariho vyvolala nadšení publika a nekonečný potlesk ve stoje. Choreografie se odehrávala „zavěšená“ několik metrů

nad zemí. Tanečníci – akrobati prováděli taneční geometrické figury, následující po sobě jako v kaleidoskopu.

Režisér Emilliano Pellisari se odvolává ve svých režijních konceptech ke slavnému italskému baroknímu „il teatro delle meraviglie“ - divadlu zázraků. Představení se odehrává převážně technikou černého divadla, s živou hudbou šestnáctého století na klasických nástrojích. Hudebníci, tanečníci, akrobati a zpěváci spolu na pódiu tvoří integrovaný vizuálně-zvukový obraz ve formě iluzionistické akrobacie a moderního tance, jakoby v prázdnotě, bez zákonů gravitace.

V současném světě, prosyceném virtuální realitou jsou zvláštní iluzivní efekty generovány stále častěji počítačovou grafikou která, zdá se, nemá žádné hranice. Přesto jsou protagonisté NoGravity tvůrci iluzí o nic méně velkolepých, ale přitom skutečných a na skutečné scéně. Kontinuují přirozeně barokní linii scénografie v oblasti iluzionistických zázraků. Pellisari studoval barokní divadlo a především mechanické vynálezy ze sedmnáctého století a hojně je v technologické rovině využívá. Dokáže je ale zároveň propojit se současnými technologiemi. Princip iluzivního triku NoGravity, ať již v představení „Aria“, nebo v Dantem inspirované „Divina Commedia“, spočívá v perfektně svíceném černém divadle, ale k dosažení iluzorních obrazů využívá zároveň moderní projekční technologie. NoGravity odhalilo jednu z iluzivních hříček v „Božské komedii“ před publikem na festivalu v čínském National Center for the Performing Arts. Před skutečného akrobata představili v určité chvíli obrazovku s jeho „dvojníkem“ ve virtuální verzi a odhalením tohoto technologického triku dali nahlédnout divákům kouzlo divadelní „kuchyně“.



Emiliano Pellisari „Divina Commedia“ NoGraviti Dance Company, Roma

NoGraviti vnímá iluzi jako hru, která nabírá na své intenzitě v oslovení diváka ve

chvilkách, které jsou pro něho nejvíce znepokojivé – tedy těch, jež se dotýkají hranic jeho představivosti o tom, co je možné – např. zákony gravitace, nebo myšlenkové smyčky absurdně „zauzleného“ prostoru. Onen zdánlivě nemožný prostor vzniká ve chvíli, kdy tanečníci chodí jakoby po schodištích Escherových grafických staveb, které se spolu vzájemně kříží ve vzduchu.

Iluzivní hříčky spočívají v našem předpokladu, že svět má pevně daná pravidla – prostoru, gravitace, hmoty. NoGraviti napovídají, že iluzivní trik může odhalit iluze našich strnulých představ o skutečnosti.

Cirque du Soleil

Na principu iluzivních triků, založených na současných scénických technologiích, světelném designu a multimédiích jsou založeny rozsáhlé divadelně – cirkusové produkce „Cirque du Soleil“. Jejich technologické vizuální podívané jsou nasyceny iluzivními triky všeho druhu, počínaje čísly cirkusových artistů a iluzionistů, přes světelné a virtuální iluze, ohňostroje, technologicky dokonalé mechanické dekorace. Iluze v podání Cirque du Soleil, mající vyvolat obecný údiv, připomínají barokní divadlo, které ve své době využívalo také veškeré dostupné známé technologie k dosažení maximálního účinku divadelní iluze.



Cirque du Soleil „Corteo“ Montreal, 2005



Představení s názvem „Corteo“⁴⁸⁾ evokuje poetiku barokního divadla i formálně. Corteo je italským názvem pohřebního průvodu a celé představení se podobá snům či obrazům perimortálních představ v barokní podobě. Centrálním objektem je lůžko plné svící s ležícím, domněle umírajícím klaunem, nad nímž se vznášejí andělé - akrobaté na rotujících křišťálových lustrech. Celé představení je panoptikem lidských

typů, připomínajících freak show a mísí se v něm emočně silné obrazy se situační, cirkusovou komikou. Baroknost prostoru násobí v určité chvíli transparentní opona, připomínající těžké draperie ze starých obrazů, která zesiluje iluzi svou hloubkou a v jiném svícení také průhledností. Podlaha jeviště se vzorem kruhového labyrintu kopíruje podlahu katedrály v Chartres.

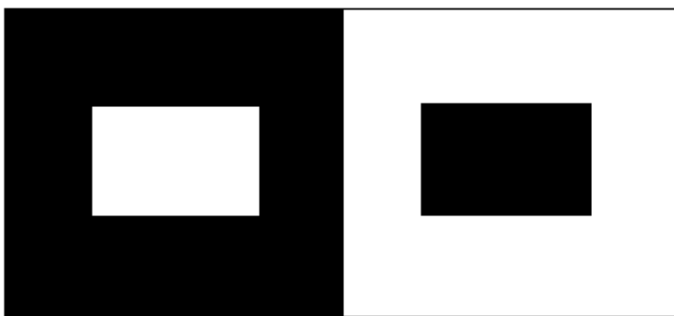
Iluze představ klauna – iluzionisty o vlastní smrti, prezentované Cirque du Soleil, jsou ve skutečnosti italským barokním karnevalem v novém hávu současných technologií. Umožňují celou řadu „barokních“ trikových iluzí: iluzi letu a stavu beztlíže (v podobě vznášejících se andělů), iluzi hmoty (působením světla na průsvitné oponě), iluzi proporcí (v postavách trpaslíka a kostýmem zvětšeného „obra“).

3. vizuální klam; op-art a pokusy o přenesení optických triků na scénu

Optické klamy můžeme ve zkratce rozdělit na fyziologické, geometrické, perspektivní, psychologické nebo pohybové. Některé zrakové klamy nelze jednoznačně zařadit do jediné skupiny, protože příčiny jejich vzniku přesahují hranice uvedeného dělení. Vizuální optické klamy jsou většinou grafickými hříčkami, ale v některých případech nalézají své uplatnění i ve scénickém prostoru.

Fyziologické klamy

jsou způsobené nedokonalostí zpracování vizuální informace v mozku. Patří sem například klamy způsobené iradiací – přezářením rozhraní mezi kontrastními světelnými protiklady. Úzké osvětlené štěrby se jeví jako širší. Vznikají jako krátká světelná paměťová stopa na oční sítnici. Naše vnímání není schopno určit definitivní hranici mezi černou a bílou. Iradiace působí iluzorní vjem změny proporcí a také neschopnost doostřit. Zároveň se světlá plocha na tmavém pozadí jeví jako větší než stejně velká tmavá plocha na světlém pozadí.



Helmholtzův klam - iradiace

Působením iradiace vznikl hloubkový efekt trojrozměrného města ve varšavském představení „**Jak się robi cyrk**“.⁴⁹⁾ Povstal nepatrným prostorovým odsazením plochy s konturou města, realizované z lesklého černého polykarbonátu od horizontu s letícím nebem. Nemožnost doostření rozhraní mezi dvěma plochami, spolu s reflektory, které tento efekt násobily a zároveň se odrážely v lesklé černé ploše působily iluzi hlubokého trojrozměrného prostoru .



„Jak się robi cyrk“ Teatr Guliwer – iluze trojrozměrného prostoru působením iradiace

S iradiací, tedy světelným přepálením oka, pracoval Josef Svoboda v mnichovském „**Prométheovi**“.⁵⁰⁾ Svoboda sám tento, pro inscenaci významově podstatný efekt, popsal slovy: „Po zhasnutí se na jevišti objevil chór a na mírně nakloněné rovině bloku z lesklé mědi spočíval po celé představení připoutaný Prométheus (zvýrazněný televizním detailem), připomínka lidské velikosti a bezmocnosti. V závěru opery jsem vyslal na tuto reflexní plochu světlo padesáti nízkovoltových reflektorů, umístěných na parapetech lóží. Reflex byl oslňující, takže diváci měli pocit, že deska hoří. Tři vteřiny trvalo oslnění, a když diváci prohlédli, byl Prométheus pryč. Shořel“⁵¹⁾

Geometrické klamy

Geometrické klamy působí iluzorní změny délky, velikosti, vzájemných proporcí a změny tvaru či zakřivení. Příčinou těchto klamů jsou čistě psychologické důvody, a proto vznikly různé psychologické teorie, které se zaměřily na jejich interpretaci. Geometrické klamy lze rozdělit do několika skupin. První část tvoří iluzorní změny tvaru nebo jejich zakřivení. Jsou způsobeny zákony optiky, lomem světla a mají často přírodní povahu.

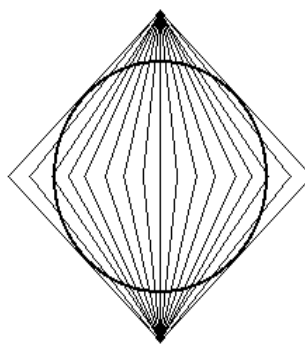


Přírodní optický klam

Další skupinu geometrických iluzí tvoří klamy s velikostním kontrastem. Vnímání je více v souladu s tím, jak se předměty objektivně jeví, než s tím, jaké ve skutečnosti jsou. Skutečnost, že různé tvary si uvědomujeme při jejich vnímání jako totožné, bez ohledu na úhel pohledu, je označována jako konstantnost tvarů. Konstanty jsou výsledkem srovnávání s vlastní zkušeností a výsledkem vzájemného srovnávání objektů ve zrakovém poli.



Amesův pokoj



*Vizuální deformace při vzájemné interakci
geometrických tvarů*

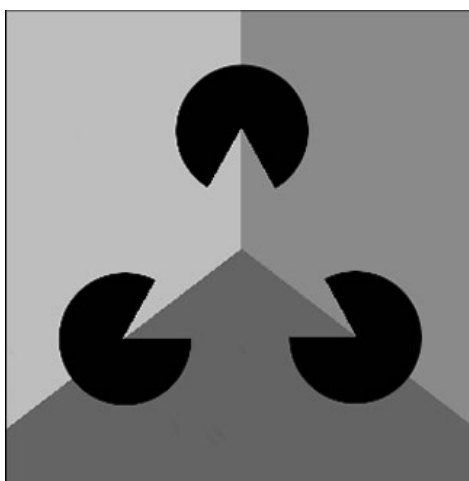
Klasickým prostorem perspektivního klamu, měnícího proporce objektů je Amesova místnost, založená na vizuálním perspektivním triku sbíhajících se úběžníků. Předpoklad diváka o pravidelné geometrické krychli, uložený v paměti, je konfrontován s „viděnou“ disproporcí skutečných velikostí osob pohybujících se

uvnitř Amesova prostoru. Divák předpokládá, že roviny a úhly uvnitř krychle jsou pravidelné a pravoúhlé. Jako druhotné a odvozené ze zákonitostí perspektivy pak vnímá vzájemné proporce předmětů v iluzorním perspektivním řádu.

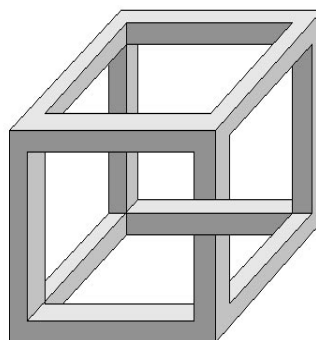
Jinou formou geometrických klamů jsou klamy založeny na asimilaci. Tedy interakci jednotlivých tvarů naložených na sebe. Jejich vzájemné působení tvoří vizuální vjem deformující skutečný tvar objektů.

Psychologické klamy

Ke vzniku těchto iluzí dochází při zobrazování objektů v ploše, kdy evokují trojrozměrné objekty, nebo prostor. Prostorovou povahu si divák vědomě či mimovolně doplňuje na základě ustáleného systému vnitřního obrazu. Prostorová hloubka je jen představou. Příčinou těchto klamů jsou čistě psychologické důvody a přítomnost vnitřních obrazových matric, vzniklých na základě předchozích vizuálních zkušeností. Kanizsův trojúhelník si divák v obraze sám dotváří a navíc jej dále zasazuje do prostorového rámce, který umožňuje dvojí – konkávní i konvexní vnímání.



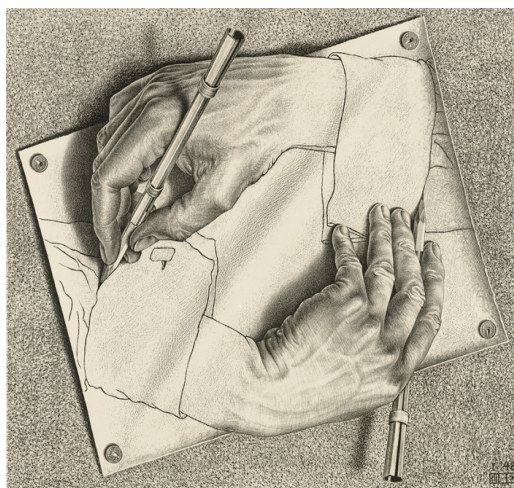
Kanizsův trojúhelník



Iluze absurdního, zakřiveného prostoru

Zvláštní oblast psychologických klamů tvoří trojrozměrné předměty, které ve skutečnosti nemohou existovat. Dávají vzniknout escherovským objektům a prostorům zapadajícím se v zacyklení do sebe. Max Escher buduje iluzorní zakřivení prostoru a času hrou založenou na naší v mysli ustálené víře v realitu perspektivního zobrazení. Síla jeho obrazů, založená na hříčkách s iluzivním optickými triky však spočívá v paradoxu – jeho obrazy nelze přenést jako kopii do třetího rozměru na scéně. „Je totiž vždycky možné přestat s tou hrou a zmařit zkoumání jednoduchým trikem: změnit prostor ve scénografický návrh“⁵²⁾ Jeho prostor je, podobně jako u Piranesiho skic vězení,

prostorem absurdním. Právě v tomto napětí mezi divákovou projekcí, která je spojena s vírou v pravdivost perspektivního zobrazení a zjevným paradoxem zakřiveného iluzorního prostoru Escherových grafik, vzniká znepokojivá reflexe iluze. Divákova percepce se probouzí k pozorování. Iluzorní prostor svým absurdem signalizuje informaci o iluzorním způsobu našeho dosavadního vnímání skutečnosti. Obrazy opřené o matematickou a geometrickou přesnost popírají právě pravidla geometrie, gravitace a především strnulých struktur. Přinášejí nový pohled z jiné perspektivy a v jiném spojení. Escherovy kresby vnášejí znepokojivou informaci o nesamozřejmosti našeho vizuálního vnímání, jež podléhá kategorizovaným obrazovým vzorcům našeho nevědomí. Absurdní zakřivení prostoru odhaluje novou informační vrstvu.



Max Escher „Kreslící ruce“

Iluzi fiktivně tvořeného prostoru využívá street art, pracující s perspektivním trikem pohledu z jednoho bodu. Vytváří dojem třetího rozměru, který je pouhým zdáním.



Julian Beever – iluzorní graffiti

Psychologický klam používá Leonardo Erlich ve své instalaci „Bâtiment“ na Pařížském festivalu „Nuit Blanche“, v níž využívá vnitřní obrazovou matici,

spočívající v naší paměťové představě, že stěny budov zpravidla stojí vertikálně. Obraz budovy tvoří rozlehlá zrcadlová plocha postavená pod úhlem k chodníku, na kterém leží reliéf průčelí domu. Zrcadlený odraz, tvoří iluzi frontální stěny skutečného domu, po němž se vzpínají lidé a vytvářejí fikci porušení pravidel gravitace.



Leonardo Erlich „Bâtiment“, festival „Nuit Blanche“, Paříž 2004

Iluzorně stvořený prostor nemusí být nutně budovaný v ploše, ale na základě principů Albertiho krychle s monokulárním viděním jím lze budovat iluzorní prostorové objekty, které z jiných úhlů pohledu jsou jen jakoby náhodnou konstelací nesourodých předmětů.

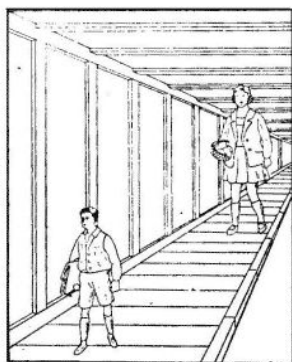
Sochař Thomas Deininger vytváří svá díla z recyklovaných elementů a experimentuje s iluzivním prostorovým obrazem - sochou, kterou mohou jednotlivé elementy při seskládání stvořit svými vlastnostmi, barvou a strukturou. Vznikají tak arcimbaldovské „jedn pohledové“ sochařské artefakty, které v sobě pojí vlastnosti sochy a obrazu – dvojího a trojího rozměru.



Thomas Deininger „Oko“ - iluze jedn pohledového objektu

Perspektivní klamy

Jsou vizuální iluze, tvořící přechod mezi geometrickými a psychologickými klamy. Úběžníková perspektiva, jako ustálený způsob zobrazování, působí jako zafixovaná vnitřní představa. Na jejím základě jsou „vzdálenější“ předměty zobrazeny jako menší, nebo méně zřetelné. Vizuální klam spočívá ve vzájemné relaci zobrazených elementů. S perspektivní iluzí, založené na vzájemné relaci proporcí, pracuje barokní divadlo ke stvoření dynamiky a fiktivní hloubky prostoru v plochých kulisách.



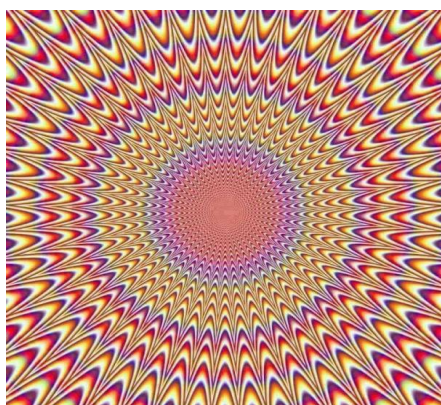
Perspektivní trik – iluze proporcí



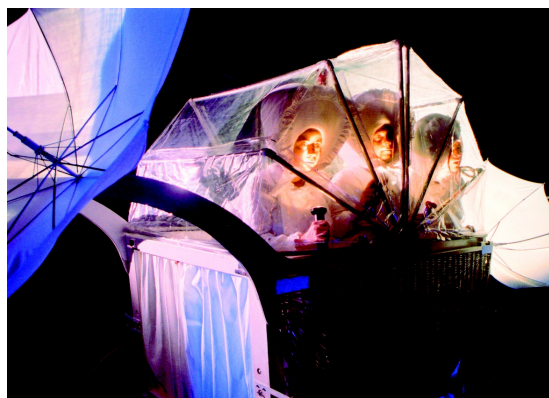
Teatro Olimpico Vicenza – iluze třetího rozměru

Pohybové klamy

Pohybové klamy jsou další z optických iluzí, které nás matou domělými pohyby statických, zpravidla grafických objektů. Iluze pohybu má svůj fyziologický původ způsobený rychlostí pohybu očního svalu. Předávání vizuální informace do mozku probíhá s krátkým zpožděním. Drobné, bezděčné pohyby očí působí iluzi periferního posunu zejména u rytmicky se opakujících, asymetrických tvarů.



Vizuální iluze pohybu
2012



Jakub Krofta „Všechno lítá, co peří má“, Divadlo DRAK,

Ve scénickém prostředí působí iluzi pohybu například efekt stroboskopu. Světelný efekt, působící iluzi rozfázovaného – filmového pohybu používá jednoduchým trikem Marek Zákostelecký v představení „Všechno lítá, co peří má“⁽⁵³⁾. Baterka, blikající v krátkých intervalech ve zcela temném prostoru, osvětluje herce v jakoby rozfázovaných pózách, které tvoří iluzi zpomaleného, trhavého pohybu filmu. Divák si dotváří iluzorní dráhy pohybu, mezi jednotlivými pozicemi.

4. „klouzání - kroužení“ kolem podstatného – zjevování pomocí utajení

Tématu iluze v zacykleném prostoru se věnuje białostocká iscenacie Companie Doomsday „**Słoń i kwiat**“⁽⁵⁴⁾ v režii Roberta Jarosze.

Surrealistická scénická koláž z textů Briana Pattena přináší „příběh maličkého slona který se, velký sotva pět centimetrů a kousek, ocitne v džungli. Džungle je prapodivná, hyeny vyprávějí vtipy, vrabci recitují verše, motýli zadávají nemoudré otázky a žížaly jsou vášnivými milovníky divadla. Barevný svět džungle provokuje k diskuzi o potřebě akceptace, ale i o akceptaci jiných, o dospívání a spolu s ním přicházejících rozčarováních, a také o zachování rovnováhy mezi egoismem a úctou k druhým. Představení je vydařenou zkouškou přeložení absurdně-poetických povídek Briana Pattena na jazyk divadelního šílenství. Hudba, kostýmy, loutky multimedia, demolovaná vícefunkční krychle ve spojení s bravurním herectvím se přesně trefují do ducha představivosti puštěné z řetězu zdravého rozumu.“⁽⁵⁵⁾



Brian Patten „*Słoń i kwiat*“ Compania Doomsday, Białystok

Tématem inscenace je opuštěné, odložené dítě, které pohodila matka v kartonové krabici, kamsi do řeky a ponechala vlastnímu osudu. Krabice je jeho jediným

známým světem, proplouvajícím džunglí vlastních představ. V ní si tvoří imaginární prostory a postavy, řídící se vlastními pravidly.

„Jednoho dne, plovoucí po řece list, přinesl do džungle nejmenšího na světě slona. Nevěděl odkud se tam vzal. Nepamatoval kdo ho tam vyslal. Věděl jedině, že se chce stát velkým. Mnoho výzev pro někoho, kdo má sotva pět centimetrů ... a trochu“. Slon „žije v papírové krabici, která se na scéně stává ohromnou.

„Zmenšené“ hlediště před ním otevírá dveře do jiného, nezvyklého světa. Krabice ničená působením času a postavami vcházejícími do děje, tvoří nobykle krásné scény - její konstrukce umožňuje multimediální projekce. V džungli přebývá s jejími obyvateli a vede s nimi reflexivní rozmluvy – společně přemohou dřevorubce měsíčních paprsků, dozví se proč opice začaly jíst banány, pozná precitlivělého motýla, který hloupými otázkami zesměšňuje hyenu, podpoří žízaly, pokoušené vrabcem ve vyšinuté scéně bitvy o řád žízalých duší.“⁵⁶⁾

Scénu tvoří naddimenzovaná kartonová krabice. Karton - papír je základním stavebním materiálem scénografie. Je jedinou hmatatelnou materií, kterou hlavní hrdina příběhu skutečně zná. Papír, karton a loutky origami, které z něj tvoří, symbolizují téma vnitřní myšlenkové smyčky – zacyklení, poukazujícího jen samo na sebe.

Projekce na zadní stěně objektu jsou iluzorními představami o neznámém okolním světě - tvoří otočenou perspektivu – a vidíme díky ní svět jakoby „ze dna krabice“. Nebe, vodu, geometrické halucinační obrazce. Hlediště se tím ocitá spolu s hlavním hrdinou jakoby uvnitř prostoru krabice a „zmenší se“ do jeho – dětských - proporcí. Obrazy projekcí jsou také pohledem do „hlubin“ obav, fobií a snění. Jsou branami spojujícími reálný prostor s fantazijními představami. K „dítěti“ promlouvají surrealistickým jazykem, který zjevuje skutečnost nepřímou. Iluzorní obrazy projekcí se reality dotýkají podobně jako ve snu. Zjevují ji jako rébus, hru, šifru. Iluzorní hra spočívá v nekonečných proměnách vynořování se a rozplývání informací.

Kartonová krabice je zachycena na scéně jakoby ve chvíli pádu – jedním rohem právě zapadla do „řeky“ - misky s vodou. Její okolí tvoří čtverec trávníku a čtvercový horizont.

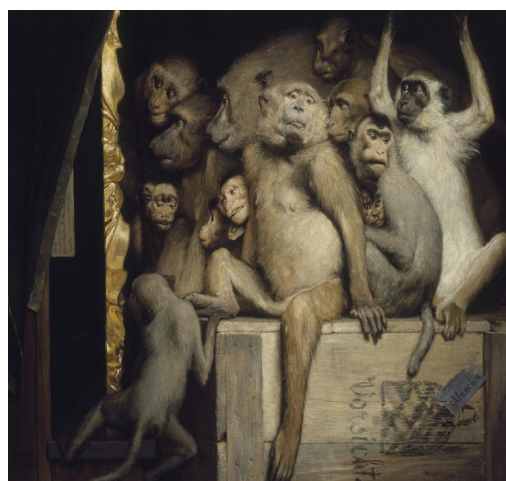
Geometrický obrazec okolního světa opakuje i geometrický tvar papírové krychle jako analogický otisk. Vnitřní prostor krychle a čtvercový prostor projekční plochy uvnitř ní odkazují na architekturu vnitřní a vnější. Při projekci psychedelických geometrických obrazců lemovala čtvercový půdorys podlahy světelná kontura a

propojovala oba prostory.



Brian Patten - „Słoń i kwiat“ *Compania Doomsday, Białystok, rež. Robert Jarosz*

Čtvercový horizont měl obdobnou funkci, jako papírový obal krychle. Skládal se z několika vrstev obrazů, které byly v průběhu představení dynamicky strhávány, až nakonec odhalily technické pozadí scény. Na jeden z horizontů jsme jako inspirační předlohu použili obraz Gabriela Cornelia von Max „Opice jako soudci umění“, který navazoval na jednu z Pattenových povídek a zároveň rámoval tématicky celý scénický prostor ve smyslu iluzorních představ o skutečné podobě hlavního protagonisty.



Gabriel Cornelius von Max „Opice jako soudci umění“ 1889, *Neue Pinakothek, Munich*

Dorůstání hrdiny, a s ním spojená odcházející vazba na matku, postupně vizuálně

proměňuje scénický obraz odtrháváním vrstev kartonu a horizontů až na samu holou konstrukci. Na scéně v závěru zůstává jen samotný skelet, bez papíru i projekční plochy. Svět zbavený fiktivních představ.

Předchozí prostor projekcí a iluzí ale natolik pohltil a strávil čas, že Slon na scéně náhle nečekaně, pomocí triku, v bleskovém okamžiku dospívá. Vizuální a mentální proměna je pro diváky zaskakující tím více, že se proměnil v cosi, čemu původní romantické iluzorní představy ani vzdáleně neodpovídají. Jeho nová vizáž primitivního, testosteronem prosyceného „mačo“ má jen málo společného s předchozími poetickými obrazy malého, zranitelného, reflexivního stvoření, ztraceného v iluzích a džungli světa.

5. iluze a světlo

Světelná iluze v současném divadle se váže více než k fenoménu klasického osvětlení scény spíše k novým multimediálním technikám virtuální reality. Scénografie od svých počátků vždy využívala nejnovější technické objevy a postupy, čerpající z ostatních výtvarných oborů. Byla schopna dialogu s aktuální skutečností nejen ve sféře myšlení, ale také v oblasti technologických inovací. V současném divadle jsou změny v rozvoji světelné techniky a zvláště multimédií aktuálním tématem diskuzí o samé definici divadla a divadelnosti. O tom, zda se v konfrontaci s novou multimediální technikou divadlo již nestává jiným druhem média. Vizuální technologie jsou natolik intenzivní a působivé, že vyvolávají přirozenou anti-reakci a volání po jejich korekci. Obraz se stává natolik silným scénickým komponentem, že je schopen zahlušit ostatní divadelní složky.

Odpověď na otázku, zda se virtuální realitou divadlo regeneruje, nebo odchází tkví zjevně v cítění proporcí. Většina představení v klasických divadlech používá multimédia jako vcelku málo významnou složku, jako obraz doplňující, dokreslující celek – ve smyslu dekorace, pozadí, nebo ilustrace. Druhým typem je užití virtuálních médií v rovnoprávném postavení vzhledem k ostatním komponentům. V tomto případě vede virtuální obraz významový dialog s „živou“ scénografií, herci, hudbou, situací. Ve třetím typu multimédia dominují.

Současná scénická světelná technika se stává stále dostupnější a kontinuálně prolíná s počítačovými technologiemi. Běžně jsou na divadelních scénách používány

projekce spojené s animací a filmovými triky. Scénický obraz se tak intenzivně přibližuje iluzornímu virtuálnímu světu. Oblastmi, kde je intenzivní využití světelného designu dominující, jsou například vizuální exteriérové street show. V současných pouličních podívaných se stále častěji používá technika video mappingu a hologramu. Nádherným příkladem mohou být svátky světla „Fête des lumières“ v Lyonu a proměnlivé projekce na průčelí katedrály Saint Jean.



„Fête des lumières“ Lyon



Projekční technologie mappingu se dynamicky uplatňují na scéně zejména v oblasti současného moderního tance, kde je možný počítačový synchron promítaného obrazu s tělem tanečníka. Dokonalé působení video mappingové iluze přináší na scénu rozměr analogický počítačovému světu. Kombinace projekčního mappování a čidel umístěných na těle tanečníků, umožňují reakci obrazu na pohyb a tvoří prostorový efekt živé virtuální reality. Propojení senzorů umožňuje interakci počítačové a divadelní reality v reálně probíhajícím čase. Jsou obrazem dialogu virtuálního a divadelního světa.



Claire Bardainne a Adrien Mondot „Hakai“

Afrykańska opowieść⁵⁷⁾

Toruňské představení „Afrykańska opowieść“, jež bylo variací na známou dětskou divadelní hru Hanny Januszewské „Tygrys Pietrek“, jsme pojali jako multimediální podívanou, oscilující na rozhraní divadla a virtuální reality.

Portál scény rámoval motiv oka s grafikou inspirovanou fragmenty obrazů Joana Miró, evokujícími svým charakterem dětský svět. Oko jako symbol strachu a také pohledu dovnitř sebe. Na scéně se nalézáme uvnitř hlavy hlavního protagonisty.

Téma strachu je zachyceno ve vrstvě bohatých multimediálních obrazů. Svět multimedií hlavního hrdinu pohlcuje a doslovně obklopuje ze všech stran. Použili jsme projekci přední, zadní a dvě diagonální. Projekčními plochami nám bylo několik pohyblivých transparentních a jeden plný horizont, tvořící iluzi zmnožených trojrozměrných prostorů, ale také bílá podlaha scény a kostýmy herců. Virtuální realita sloužila v představení jako prostředek k zachycení dimenze strachu a chorobné představivosti, kterou strach vyvolává. Strachu, který vytváří iluzorní představy budoucnosti, jež mají kořeny v minulosti.

„Podobenství o překonávání vlastního strachu před životem, multimediální projekce v nevídaném rozměru a hbitá akce v rytmu africké hudby. Tak je možné ve zkratce charakterizovat představení s titulem „Afrykańska opowieść“. Pietrek vede souboj se strachem, jehož vtělením je vlastní stín. Hlavní hrdina si nemůže poradit s dětským strachem, který kulminuje ve scéně u tabule. V takových situacích se obvykle zkouší bránit únikem ke snění, jejichž ztělesněním je kuň Grzywacz. Není však schopen utéci před ponížením. Zdrčený se vrací domů a usíná. Zdají se mu podivné věci. Zažívá cestu vlastní myslí a hledá odpovědi na proud otázek. V průběhu cesty dochází ke konfrontaci mezi ním a jeho stínem.“⁵⁸⁾

Kontrast s iluzorními scénickými obrazy multimedií, přinášejícími sny, představy, touhy, a vnitřní světy, přináší jeden jediný obraz v celé inscenaci bez jakýchkoliv projekcí. Scéna v nemocnici, kdy Pietrek jako pacient po sebevražedném pokusu náhle procitne do reality. Není v ní nic, jen prázdnota pusté, bílé scény přeusvícené bílými LED reflektory.

„Zbigniew Lisowski v „Afrykańskiej opowieści“ překročil několik hranic, které platí v divadle pro děti. Scénografii stvořil z multimediálních projekcí, opustil tradiční fabuli a na scéně představil nevydařený pokus o sebevraždu. Toruňský režisér připravil vlastní verzi známého textu Hanny Januszewské. „Tygryka Petrika“ interpretoval

nejen jako historii bojů hrdiny se slabostmi vlastního charakteru – promluvil také o dravé společnosti, která vylučuje všechny nepřipravené, precitlivělé, Jiné. Abychom přežili v tomto krutém světě, je třeba podlehnout logice smečky. A Pietrek se, navzdory své rase, bojí všeho, dokonce vlastního stínu. Hraje si s plyšáky, má ponožky s motýlky, často se červená a stydí.

Utíká se tedy do světa snění – v jeho představivosti je místo na odpolední čaje s veverkou a setkání se zpívající velrybou. Tygřík si, ignorovaný matkou, urážený učitelkou a školními kolegy, sáhne na vlastní život. Společnost mu bere pruhu, definitivně jej označí jako cizího a horšího. Motiv sebevraždy působí, že představení lze číst i v nanejvýš současných, téměř publicistických a investigativních kontextech. „Afrykańska opowieść“ hovoří o naší současné mládeži – zapomenuté rodiči a ohrožené školním násilím.



„Afrykańska opowieść“ Teatr Baj Pomorski Toruń, režie Zbigniew Lisowski, 2008

„Afrykańska opowieść“ bezpochyby okouzlujе svým výtvarným půvabem. „Teatr Baj“ poprvé tak odvážně sáhl po multimediálním vizuálním umění. Téměř celá scénografie se skládá z obrazů, vygenerovaných v počítači. O tom, nakolik představení vděčí trojrozměrné animaci, přesvědčí ty momenty, kdy multimediální projektory hasnou. Scéna se stává téměř sterilně bílou, což má své zdůvodnění v ději – ocitáme se v nemocničním pokoji, kde se Pietrek vrací ke zdraví po svém pokusu o sebevraždu.

Multimediální vrstva se dokonale hodí k ilustrování akcí, jež se odehrávají v bujně představivosti hlavního hrdiny. V jisté chvíli tato estetika snového vidění přebírá kontrolu nad celou inscenizací. Témata se spouštějí, derou se na povrch bez zjevné příčiny. Akce se komplikuje natolik, že již stěží lze hovořit o tradiční fabuli. Připomíná spíš sérii divadelních obrazů, promítaných někdy v čím dál rychlejším tempu, podruhé zpomalených až téměř k nehybnosti. Lisowski představil snové cesty tygříka

ve stylistice videoklipu.“⁵⁹⁾

Kaleidoskopický sled virtuálních obrazů vrcholí v setkání Pietra s vlastním stínem, symbolizovaným drakem, tvořeným skupinou herců s korpusem zvířete vzniklým z afrických štítů. Zvíře, složené z válečníků s bojovými štíty. Symbol kmene, smečky, skupiny, jsme použili jako obraz závislosti na strachu z „nároku předků v nás“.⁶⁰⁾



„Afrykańska opowieść“ - Teatr Baj Pomorski Toruń, rež. Zbigniew Lisowski

V inscenaci jde tedy o odpoutání se od vlastního stínu jako zkoncentrovaného systému negativních zážitků a závislosti na systémových a rodových strukturách. V jistém nadsázce jde o jungovskou cestu individuace.

„Historie peripetií malého hrdiny, který se mění, ze zvířátka ovládaného strachem v odvážného jedince, je vtahující příběh odvolávající se nejen směrem k lidským citům, ale i k našemu vnímání skutečnosti. Zbigniew Lisowski na základě pohádky Hanny Januszewské napsal nový scénář, dávající možnost zkonstruování kompaktního divadelního příběhu o tom, jak překonat obavy a zvítězit nad strachem v neobvykle barevné, atraktivní a oku milé formě, díky použití moderních režijních a výtvarných řešení. Co pravda lze toruňskému představení vytknout přemíru užitých vizuálních efektů, ale naštěstí v nich nemizí hlavní hrdina a vyprávěná historie neztrácí přehlednost formy, inscenační čistoty a konsekvence. Baj Pomorski opět odhalil divákům skutečný kousek divadelní krásy, bohaté významy, symboly a metaforou, odvolává se k dětské citlivosti a představivosti.

Všechny elementy objevující se ve scénickém prostoru jsou vykreovány takřikajíc na očích publika. Díky použití malířských projekcí a multimediálních animací vznikl svět téměř trojrozměrný. Všechny elementy afrického života, spolu s kostýmy herců, pojatými v jednorodné stylistice, masky, vlnící se fólie a látky dodávají toruňské

podívané nebývalý inscenační rozmach a působí, že akce je živá a tempo závratné. Situace se mění jako v kaleidoskopu a udivuje nápaditostí výtvarných řešení.“⁶¹⁾

„Afrykańska opowieść“ není jen prostá historie o přemáhání vlastních slabostí – představení vypovídá v mnohém o současné mládeži, která podléhá silnému tlaku skupiny a nenalézá oporu v rodičích“⁶²⁾

Přemíra virtuálních obrazů ve scénografii byla směřována především k mladým divákům, pro něž je iluze virtuální reality počítačů integrální součástí reality skutečné. V inscenaci jsme ji použili jako znak pro prostor iluzorního, všeobjímajícího a paralyzujícího strachu.

„Možná že mladým divákům, navyklým k přebývání v bohaté virtuální realitě přijde snadnější si poradit s tou nadmírou nápadů, než mně a vyloupnout z férie obrazů to, co je důležité. Mně z toho představení v paměti zůstanou hlavně velmi krásné obrazy: kostýmy a masky tvůrčím způsobem navazující na africká umění a na surrealistické malířství, počítačové animace, zrcadlící přepych africké přírody. A také hitová muzika ve stylu reggae“⁶³⁾

Cesta Pietra nevede jen směrem dovnitř vlastní hlavy. Je také cestou ven, jak naznačuje motiv oka v portálu a dále se opakující stejný obrazec v hloubi scény. Cesta vede oběma směry. Po introspekci následuje relace s okolním světem, který je o to složitější, že Pietrek žije v převážně ženském světě - bez otce. Otec se mu objevuje jen ve snech, ve formě nedostižného vzoru, v podobě pomníku – není přítomen fyzicky, ale pouze jako apel. Má spíše Jungovskou podobu otce – Boha. S dualitou podoby stejně laskavé, jako nelítostné. Pietrova cesta ven je cestou směrem k mužskému světu.

„Tygří oko je kámen, který plní přání, přenáší do vysněné krajiny štěstí. Ten vzácný minerál se nachází hlavně na jihu Jihoafrické republiky v masivu Door nad řekou Oranje. V Africe je také umístěna akce dramatu, jehož hrdinou je velmi bojácný tygřík, snící o odvaze. Už když usedáme v hledišti, z opony na nás hledí velké, multimediální technikou vyvolané oko, symbol celého příběhu. Scénografie udržená v teplých barvách a kostýmy zkomponované na základě motivů africké kultury a umění, geniálně projektované světlo, jižní hudební rytmy a také černošské tance nás přenášejí do exotického světa, kde potkáváme Pietra. Centrálním elementem scénografie je baobab. Obyvatelé buše věří, že ten strom rozzlobil Boha, a proto jej umístil kořeny nahoru. V dětské literatuře je symbolem zla, nebezpečí. Tady je

jedním ze znaků strachu. Ale v závislosti od situace na scéně mění svůj výraz, proměňuje se v povětrí, pulzující vlivem žáru, oblak mlhy, dům.

Druhým stálým elementem jsou hodiny. Evokující konflikt mezi spontaneitou a omezeními, tlakem zodpovědnosti a uloženými povinnostmi. Pietrek dlouhý čas nedokáže vyhovět požadavkům, které na něj klade okolí, neradí si s tlakem, jaký je na něj vytvářen v různých záležitostech, cítí se spoutaný nároky jiných vůči jeho osobě. Žije na hranici snění a snů. Poté se před nimi pokouší utéct až ke smrti.

Většina symbolů tohoto představení je vyvolávána pomocí technik video. Když herci zpívají o svobodě, na promítací ploše cválá bílý kůň s rozevlátou hřívou, když se hrdinové vydají do města, objevují se v něm věžáky ve formě termitích staveb. Představení má velké množství signálů poukazujících k současné realitě. Na každé ulici, v každé třídě, žije takový Pietrek uštvaný kvůli své jinakosti.

Ve světě zvířat samice učí mladé, jak překonávat životní nástrahy. Matka Pietra nejen, že mu nepomáhá, ale vůbec mu nerozumí, nevnímá jeho problémy. Představení není o světě zvířat, ale o lhostejném, krutém světě lidí. Proto také herci nenosí kostýmy a masky zvířat, ale rituální oděvy a africké masky – tedy lidské.⁶⁴⁾

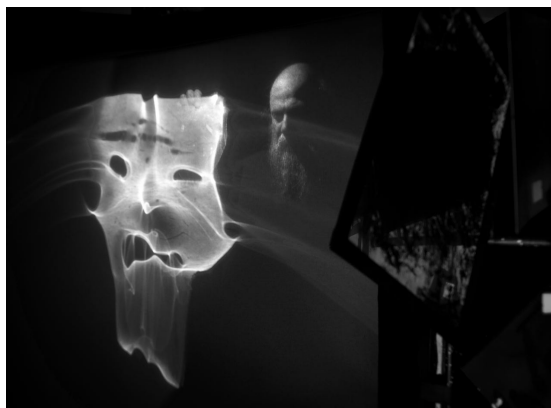
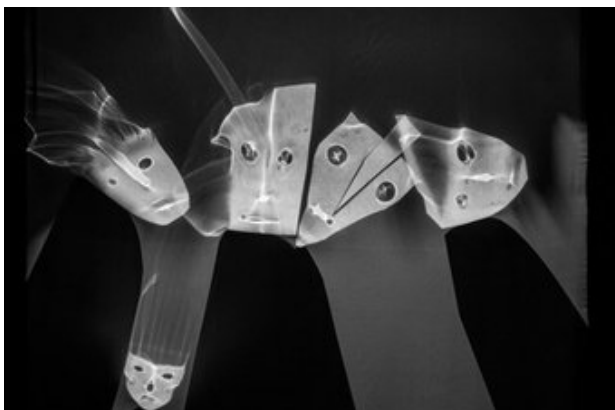
Tadeusz Wierzbicki

Plné kontemplování při působení světených iluzí lze zažít v performativních představeních Tadeusze Wierzbického. Tvůrce se věnuje práci se světlem, provádí s ním mnohaleté pokusy. Světelné iluze propojuje s poezií, aforismy a zaskakujícími vizuálními pointami ve své „Laboratoři světelných zjevení“

Wierzbický je nejen režisér, ale také básník, jemuž jsou v tomto umění blízká chytání prostých slov, obrazů, předmětů, mikro-situací do struktury aforismů, jejíž podstatou je hra elementů, paradoxy, kontrasty, absurd a významy, rodící se z toho, co je nevyřčené, nedopovězené. Básník Stanisław Jerzy Lec trvdil, že jsme hranicí mezi světlem a stínem. Právě na hranici světla a stínu je divadelnost, která zajímá Wierzbického.

„V „Labiryntach światła“ se díváme na mihotavé momenty vznikání různých bytostí, jejich formování a přeformování se, které se zdají směřovat k jakési další nejvhodnější formě, ale právě ono bytí „na cestě“, v pohybu, v procesu, zachyceném a zapsaném světlem na promítací ploše je nejzajímavější a nejdůležitější. Z inspirací citátů poezie Leca vznikly u Wierzbického emblematické znaky: tečka, čárka, nula,

linie, kolo, spirála, písmeno a maska. Uvedené na několik sekund do pohybu, napodobují jednotlivé hlásky, slova, či fráze aforismů, komentují a rozvíjejí asociace ve shodě s Lecovskou zásadou, že „nejvíce tvarů má abstrakce.“⁶⁵⁾



Tadeusz Wierzbicki „Labyrinty światła“

Vizuální hra s nedokončenými aforismy slova neilustruje, je to spíš setkání dvou poetických řádů, vizuálního a slovního. Žádná ze slovně - vizuálních point, aforistických světelných miniatur nic neuzavírá konečně a absolutně, spíš jako v labyrintu vede jednou tu a podruhé jinam. Ve Wierzbického představeních není nejdůležitější cíl, ale cesta – nebo raději svého druhu bloudění po točitých cestách směrem do sebe samého.

Představení „Labyrinty světla“ má své hlavní hrdiny – masky, tváře. Světlo, které se odráží od zrcadlících matric se na nich lomí a vytváří mimické masky s individuálními rysy a emocemi. Relace mezi nimi jsou asociativní, s prostorem svobodným divákově interpretaci a představivosti. Každý z diváků může procházet v Labyrintech světla v jejich prchavém iluzorním prostoru a sám tvořit vlastní stezky mezi animacemi světelných tvarů.

Wierzbického interdisciplinární „Studio i-art-i“ je pokračováním autorského studia „Laboratoře světelných zjevení“. Wierzbický v něm pracuje s dalšími světelnými technikami – světlem odraženým od formovaných zrcadel, stíny a elektrostatickými vitrážemi, magnetickými stíny, bílými stíny při depolarizaci světla. Experimentuje i se slunečním a měsíčním světlem a „přirozenými“ promítacími plochami jako sněh, balvany, atp. Pracuje s plastovými zrcadly s tenkou vrstvou práškového chromu a získává tak prostorovou animaci původně plochých figur a možnost jejich deformace. Kresbu světlem provádí gumou a stíráním chromové vrstvy, která se drží na povrchu působením statické elektřiny.

Volně koncipované představení „i-art-i“ je další z série Wierzbického performancí. Písmenko „i“ je syntetickým znakem člověka. Rozdělení písmenka na dva nejprostší znaky: tečku a čárku mu umožnilo tvoření poezie v nekonečných konfiguracích a významech „i“ se nejprve přeneslo z listu papíru na plochu stínohry, poté na televizní obrazovku, dále na přirozené projekční plochy jako kámen, dřevo, tělo, již ne jako stín, ale jako odražené sluneční světlo. Nakonec se ocitlo projektované různě konstruovanými optickými instrumenty na transparentní projekční ploše tak, aby divák mohl pozorovat, jak vzniká.

Zajímavé jsou pokusy Wierzbického s denním světlem, jež nazývá „Divadlem nebe a vitráže“. Jako promítací plochu používá umělý kopírovací papír, který nereaguje na změny vlhkosti vzduchu. Světlo přivádí zvenčí do místnosti pomocí sférických zrcadel periskopu. Horní část periskopu je nasměrována k nebi. Na projekční ploše se objevuje barevný, pohyblivý přenos jako pozadí, na němž Wierzbicki pracuje se stínovými figurami.

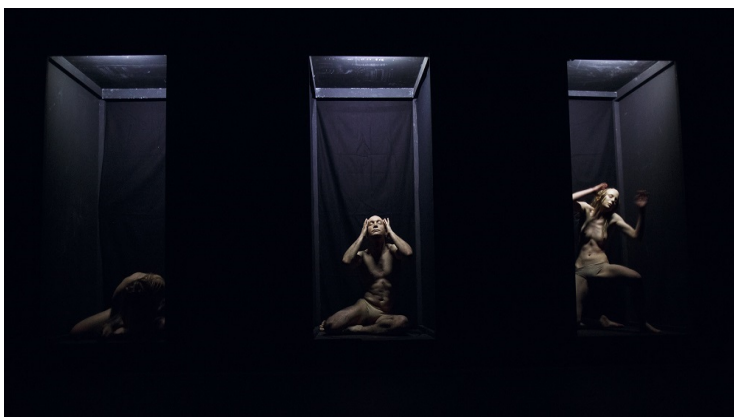
Wierzbicki vytváří pomíjivé, těkavé prostory, figury a světy světelnou iluzí. Pozoruhodně je pojí s metafyzickým významem světla jako inkarnovaného Slunce ve spojení se slovem. „Mnohaleté pokusy s využíváním slunce k animaci světelnými figurami mne dovedly k přenesení slunečního světla dovnitř mé pracovny. Uchvátila mne živá energie přirozeného světla, která se v těchto podmínkách obzvláště zviditelnila a stejně tak vědomí, že mohu animovat a formovat světlem hvězdy v temnotách. Jakoby nastoupilo symbolické spojení dne a noci.“⁶⁶⁾

„Gorset“⁶⁷⁾

Tvorba Leszka Mądzika je již dlouhá léta charakteristická fenoménem práce s minimalizovanou světelnou hladinou. Mądzikova představení jsou doslovně tápáním v temnotách. Tápeme ve tmách svých vzpomínek blízkých mlhavě viděnému tvaru. Nejasné kontury objektů, masek, lidských těl tvoří zvláštní iluzi proporcí. Chybějící vztah předmětu k okolí je příčinou změny vnímání jeho velikosti. Nízká světelná hladina působí, že se u objektů nalézajících se v nedefinovatelném prostoru a bez kontextu s jiným objektem zkresluje jejich objem. Mądzik používá světlo jako malířský prostředek s efektem silně exponovaného barokního šerosvitu. „Velmi jsem toužil po tom, abych ze sebe mohl ventilovat emoce. V první chvíli jsem soudil, že největší šance mi k tomu poskytuje malířství. Později se ukázalo, že rovněž divadlo. Mohu říci, že i teď pořád maluju, s tím, že ne uvnitř blind rámu, ale v prostoru a čase.“

Mým štětcem je světlo“⁶⁸⁾

Jeho představení, nebo lépe performativní, pohyblivé obrazy jsou vždy rozpoznatelné. Charakter práce se světelným sfumatem používá ve stejném stylu již od 70. let. Leszek Mądzik nezaskakuje, ale kontinuuje. Věrný svojí estetice. Potvrzuje to jeho autorské představení „Gorset“, opřené na sdělení světlem, zkratkou, atmosférou, tělem herců. Pracuje s kontemplativním obrazem a extrémním minimalizmem.



Leszek Mądzik „Gorset“ 2016, scena KUL Lublin

Konceptuální struktura Mądzikových performancí je vždy obdobná. Na počátku divák vchází do temného sálu a je osleповán reflektory nasměřovanými do hlediště. Oko reaguje na oslnění a následné tápání v temnotách je ještě pozvolnější. Poté následuje série obrazů, zpravidla mechanicky se opakujících, ve zpomaleném pohybu a rytmu. Obrazy nemají divadelní dynamiku a tempo, jsou spíše hrou s vizuální percepcí a hraničními možnostmi lidského oka. Rozhraní světla a temnoty je prostorem, v němž se pohybuje iluzivní malířskost Mądzikových scénických obrazů.

6. iluze a kontext

Vizuální vnímání iluze na scéně je možné díky vnitřním obrazům vzniklým v minulosti. „Pokusíme-li se analyzovat svá mentální zobrazení, abychom se dobrali jejich primárních složek, uvidíme, že sestávají ze smyslových vjemů odvozených z vidění a ze vzpomínek na dotek a pohyb.“⁶⁹⁾ Iluze čerpá z předpokadu. Predikce, která je v souladu s evolučně vzniklým očekáváním naučeného obrazu světa, trvá do chvíle, než dojde k reflexi této predikční chyby a přenastavení našeho vnímání.

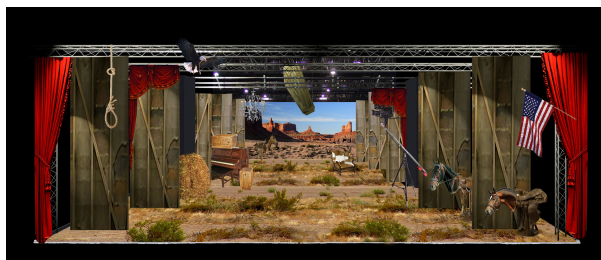
Iluzorní prostor na scéně dává vzniknout vnitřním pravidlům vzájemných proporcí a souvislostí. Vnímání prostoru se opírá o vzájemný kontext jednotlivých segmentů scény. „Vidět, zamená vidět něco někde.“⁷⁰⁾

„Texas Jim“⁷¹⁾

Řešení prostoru, v němž jsme se pokusili o reflexi predikční chyby, mělo vzniknout v představení „Texas Jim“ v Białostockém Teatrze Lalek v podobě horizontálního dělení scény na divadelní a filmový plán. Text Pierra Gripari pojednává o světě divokého západu a režijním záměrem bylo stvoření westernové parodie ve stylu filmů Quentina Tarantino. Původní scénografickou koncepcí byl prostor hlubokého, „širokoúhlého“ plánu, evokujícího filmové dekorace spolu s viditelnou a funkční filmovou technikou kamer, jeřábů a kolejnic.

Nad scénou, se pak mělo nalézat promítací plátno v obdobném proporčním formátu, jako okno scény. Zamýšleli jsme přenášet přímo na plátno film, který by zachycoval celky, detaily i „neviditelná zákoutí“ z právě odehrávané inscenace na scéně. Kameramani na jevišti by zároveň byli součástí divadelní reality.

Vznikly by tak dva obrazy jedné skutečnosti s možností vzájemných interakcí. Realita divadelního světa a realita filmová, přičemž by ve vzájemné symbióze poukazovaly na odhalení iluzorních triků jednoho i druhého způsobu vizuálního sdělení.



Pierre Gripari „Texas Jim“, Białostocki Teatr Lalek, návrhy scény





Pierre Gripari „Texas Jim“, Białostocki Teatr Lalek, 2013

Vzhledem k náročnému časovému rozpětí, které by vyžadoval tento způsob realizace, jsme myšlenku dvou technologických plánů nakonec opustili a použili jsme pouze některé předtočené sekvence promítané přímo v prostoru scény. Představení přesto neztratilo filmovou poetiku a především komediální náboj.

„Indiáni pokušují marihuanu, židi tančí s Ku-klux-klanem, černoch nadává rudochům, že jsou rasisti, a v tom všem – smutný kovboj kterému, přestože budí salvy smíchu publika – se nepohne tvář ani na chvíli.“⁷²⁾

„Diváci se nepřestávají smát. Hra slov, tradiční gagy slapstickové komedie i elementy současné kultury, spojené neobvykle hbitou akcí, plnou neočekávaných zvratů, zajímavou scénografií rozpadajícího se městečka a také početné filmově – muzikálové narážky s absolutně zaskakujícím finále – to vše stvořilo nezvykle šílené a vyjimečné představení. Hrdinové zasazení do westernové konvence, která připomíná „Nespoutaného Django“ Quentina Tarantino, se vysmívají z politiky, církve, amerického patosu, touhy po penězích a moci, ale také ze samotného westernu. Když utichnou výstřely a hlasitá hudba, opadne prach a dým a na scéně zůstanou už jen mrtvoly všech hrdinů, má divák možnost se pozastavit nad tím, kolikrát sám propadá šílenství v honbě za pověstným zlatem.“⁷³⁾

V divácky velmi úspěšném představení „Texas Jim“ se nepodařilo zrealizovat původní záměr vizualizovaných vrstev filmové a divadelní iluze. V závěru realizace, několik dní před premiérou, ale představení doznalo neplánovaného a nečekaného zachycení dvou jiných vrstev – literární a režijní. Originální text Pierra Gripariho byl aktuální v době jeho vzniku a režisér do něho vnesl v průběhu zkoušek řadu změn, aktualizací a především jiné zakončení, které bylo zcela v protikladu s Gripariho originálem. Autorka překladu odmítla udělit autorská práva k realizaci v případě, že

nezazní přesný text závěru inscenace. Nakonec jsme dospěli k poněkud zvláštnímu kompromisu. V nejdramatičtější chvíli finále herci přerušili akci a za kovovou klec jsme na projekční plochu promítli předtočený film, na němž celý soubor, sedící u dlouhého stolu - tak jako by seděl u první čtené zkoušky, přečetl bez jakéhokoliv náznaku interpretace závěrečnou sekvenci textu, představenou v titulku jako verze autora. Poté následoval nápis označující „verzi režiséra“ a bleskovou změnou se divák octl znovu, jakoby filmovým stříhem zpátky v ději na scéně, na níž se dohrálo představení s typicky westernovým vystřílením všech zúčastněných hrdinů.

„Bo tak jak księżyc rozświetla noc, tak jak nadzieja rozjaśnia nieszczęście, ta para zakochanych opromieniła Bangtown, miasto chciwości i przemocy. Oto Desolacion, artystka dramatyczna, oraz pan Grave, grabarz. Pobrali się nie dalej jak dzisiaj rano.“

„Neboť tak, jako měsíc rozsvětluje noc, tak jak naděje rozjasňuje neštěstí, ten pár zamilovaných ozářil Bangtown, město chtivosti a násilí. Zde Desolation, artistka velmi dramatická a pan Grave, hrobař. Oddali se, ne později, než dnes ráno“⁽⁷⁴⁾

Při závěrečných slovech Gripariho textu se na scéně zmíněná dvojice zamilovaných s neukrývaným vzrušením zaživa vzájemně zakopává do vyhloubeného hrobu v písku na prosceniu.

„Byczek Fernando“⁽⁷⁵⁾

Budování iluzivního prostoru na scéně na základě vzájemných proporcí scénických elementů v sobě obsahuje warszawská inscenace představení Roberta Jarosze „Byczek Fernando“.

V prostoru heviště se vše odehrává na listu papíru. Vzájemné proporce scénických předmětů a jejich proporční vztah k lidské postavě vyniká z inscenačního záměru představení. Téma známé pacifistické povídky Munro Leafa s motivem corridy a býka, který nechce válčit jsme pojali jako prostor, ve kterém vznikají Picassovy obrazy.

Celá dekorace vypadá jako stůl v malířském ateliéru, na se němž mezi proporčně naddimenzovanými štětci, plechovkami s barvami, kelímky a tužkami vyrůstajícími z korálového stromu pohybují malé figurky lidí a býků na pastvině.

Prostor je jakýmsi papírem poskládaným do lámané, kubistické formy. Bílou podlahou, stěnami a stropem se teprve postupně, jako konceptuální nápad, začíná prodírat kresba. Nejprve se objevuje ve formě projekce, jako nápad shůry – na

stropě, poté již vystupuje jako zhmotnělý objekt ze stěny ve formě masivního kvádrů – býka, a dále pak v barvách, kostýmech a picassovských maskách již jako hotový obraz.

Použili jsme perokresby Pabla Picassa z corridy a jeho malby, promítané na pochýleném stropu, skici a obrazy - mimo jiné kubistické Avignonské slečny a ve scéně corridy Guernikou, složenou z pěti fragmentů monstrancí nesených v procesí. Masky a další rekvizity, např. kartonová trojrozměrná figura býka na kolech, jsou rovněž inspirovány Picassem.



„Byczek Fernando“ - Teatr Guliwer Warszawa, rež. Robert Jarosz, premiéra 25.1.2014

Koncepce prostoru scény jako stolu v malířském kubistickém ateliéru nám dovolila proporcemi vybudovat iluzorní scénérii se zvětšenými dekoracemi v podobě malířských propriet – barev, štětců, láhve. Relace herců s naddimenzovanými předměty působila dojmem, jakoby lidské postavy byly na scéně tvořeny a samy vznikaly na papíře.

„Silným trumfem podívané je funkčnost scénografie. Operování barvami (červená, černá, bílá), obří štětce („malování“ historie) a v neposlední řadě makety býků a jejich hlav. To všechno tvoří promyšlený a umělecky integrovaný celek“⁷⁶⁾

7. projekce minulosti do reality, iluzivní dotváření obrazu

Paměť si vybírá charakteristické rysy objektů, tedy ty pohledy, které je ukazují v jejich nejvíce rozlišující formě. Stejně jako dítě, pojmá i umělec tato zobrazení jako výchozí bod.⁷⁷⁾

„Surrogate Cities“⁽⁷⁸⁾

Prostý trik, založený na iluzi proporcí a velikosti, kdy se blízký předmět jeví jako větší než ten vzdálený, využívá scénograf Klaus Grúnberg v inscenaci „Surrogate cities“. Buduje na benátském jevišti iluzi třetího rozměru plošnou dekorací, která maskuje dolní část horizontu a vytváří optický klam hloubkového prostoru ulice.



Klaus Grúnberg „Surrogate cities“, Teatro La Fenice Venezia 2005

Přestože divák ví, že jde o prostý trik, vytváří si působením ustálené představy perspektivy na poměrně plošném jevišti iluzi lehkosti a hloubky. Modrý hrizont nahoře je pro něj oblohou a prázdný prostor vnímá jako místo dole, pod domy, na ulici. Podvědomě si tak promítá do fiktivní hloubky scénického prostoru vizuální obrazovou matici. To, co je ve skutečnosti na scéně umístěno ve stejné rovině jako klasicky frontálně zavěšený horizont - tedy tmavý plán s orchestrem – vnímá divák jako jako hloubkově členěný prostor. Trikem je jen vystřižený tvar horizontu a ustálená víra diváka že to, co je kdesi vzadu, se zdá být menší. Paměť vnitřního obrazu o konstrukci lineární perspektivy umožňuje vizuální trik a vybudování iluzorního třetího rozměru v ploše. Perspektiva vytváří nejmocnější iluzi tam, kde se může spolehnout na vžitá očekávání a domněnky ze strany diváka.⁽⁷⁹⁾ Obrazová paměť a třídění předmětů a jevů do systému kategorií působí v našem vědomí paměťové mapy, tvořící jakýsi návod na to, jak bychom měli realitu „správně“ vnímat. Po těchto mapách cestujeme v naší percepci, aniž bychom si často byli vědomi, že se pohybujeme pouze v již uloženém, do mapy zapsaném konceptu cesty. „Vnímání lze v první řadě považovat za modifikaci očekávaného. Je to vždycky aktivní proces, podmíněný naším očekáváním a přizpůsobený situacím. Všímáme si teprve, když něco hledáme,“⁽⁸⁰⁾ nebo když se náš předpoklad začíná rozcházet z pravidly, kterými se řídí naše vnitřní mapa. Minulost se nalézá v přítomnosti více, než bychom si byli

ochotni připustit. „Žádná výrazná hranice neodděluje obrazy čistě perceptivní – pokud takové vůbec existují – od obrazů doplněných o paměť, nebo nevnímaných bezprostředně, ale vydobývaných zcela ze zásob paměti.“⁽⁸²⁾

Paměťové mapy - vzorce jsou ideálním předpokladem pro tvoření iluzorních prostorů na jevišti. Vizuální vnitřní model prostorové iluze používá scénograf Julian Crouch v broadwayovském muzikálu „Big Fish“⁽⁸²⁾ obdobným způsobem jako Klaus Grúnberg v „Surrogate cities“. Pocit naturalisticky tvořené třetí dimenze buduje v poměrně plochém prostoru kombinací prostorových elementů květin, hustě osázených na ostré šikmě a ploché malby v pozadí. Iluzorní hloubky dosahuje prostým trikem stále se zmenšujících květů ve fiktivně vzdáleném prostoru a spojením plošného a trojrozměrného obrazu.



Daniel Wallace „Big Fish“, Broadway New York, 2013

Iluze a architektura scénického prostoru

1. třetí rozměr na scéně

S budováním hloubkové iluze prostoru pracuje scénografie počínaje barokní koncepcí kukátkového jeviště a nevyhýbá se jí ani současná scénografická tvorba. Josef Svoboda se opírá o barokní systém perspektivních malovaných dekorací. Přenáší malovaný obraz na podlahu a odráží jej v gigantickém zrcadle v inscenaci „La Traviata“⁽⁸³⁾. Dává tak vzniknout další vrstvě perspektivní hloubkové iluze i při zcela prázdném jevišti.



Henning Brockhaus, Josef Svoboda „La Traviata“ Arena Sferisterio, Macerata, 1992

S hloubkou jeviště jako iluzivní hříčkou Svoboda pracuje i ve Stavovském divadle v představení „Don Giovanni“, ⁸⁴⁾ kdy opticky prodlužuje lóže hlediště a zrcadlí je na jevišti v podobě pohyblivých dekorací.



W.A.Mozart „Don Giovanni“, Stavovské divadlo, režie Václav Kašlík, 1969

„Pierścień i róża“⁸⁵⁾

K získání iluze prostoru, který překračuje rozměr samotné scény jsme použili iluzivní trik v inscenaci „Pierścień i róża“, realizovaném v Teatrze Banialuka v Bielsku-Białej. K vyvolání iluzivního triku nám posloužila odhalená zadní stěna scény divadelní budovy z černě pomalovaných cihel s množstvím technického potrubí a kabelů. Část stěny jsme zdvojili v dekoraci, na níž jsme vytvořili iluzorní dojem stejného zdiva, které se z vnější strany jakoby pod talkem vydmulo, prasklo a drží jej pohromadě jen obří spínací špendlík. Otvor v prasklině zdi odhaluje vzdálenou

krajinu, podsvícenou vnitřním světlem, z níž se do prostoru scény vylévá jakoby tekutá, deformovaná podlaha.



Maciej Wojtyszko „Pierścień i róża“ Teatr Banialuka Bielsko-Biała, režie Paweł Aigner, 2014

Dekorace jsou rovněž zachyceny v pohybu, v souladu s dynamikou „tekoucí“ podlahy. Iluzivní prostor třetího rozměru vlévajícího se dovnitř scény navazoval na ústřední téma inscenace, jímž bylo kultivované místo staré aristokracie, do něhož vtrhne cizí, zaostalá, primitivní kultura. Z původního světa starých rodin zůstávají jen postupně mizící torza a vnější znaky, nabývající v nových časech už jen pitoreskní souvislosti. Hloubka nekonečné, volné krajiny za zdí je skutečně jen iluzorní vzpomínkou na staré časy.

2. proporce a prostor

Iluzi lze na jevišti vytvářet vzájemnými proporcemi nebo rozměry jednotlivých scénických elementů. Příznačný, vzhledem k podléhání iluzornímu klamu, je mikrosvět iluzivních marionetových divadel s klasickým kukátkovým jevištěm. Divák po několika minutách pozorování není schopen určit jejich skutečnou velikost. K překvapení dochází zpravidla po představení, kdy může spatřit loutky zblízka. Iluzorní světy s vlastními pravidly vzájemných proporcí lze nalézt v obrazech René Magritta. Sám Magritte reflektuje iluzi zobrazování ve svém známém díle „Zrádnost obrazů“ s namalovanou dýmkou a nápisem „Toto není dýmka“. Obraz vnímá jako zachycení myšlenky a nikoliv samu skutečnost.

"Kto z Was chciałby rozweselić pechowego nosorożca?"⁸⁶⁾

V inscenaci používáme přesný výtvarný citát Magritova obrazu „Personal values“. Malíř v něm naddimenzoval obyčejné předměty denního užitku a vměstnal je do pokoje s otevřeným nebem. Inspirací nám bylo téma, jež jsme na obraze četli jako protiklad snů, přání a tužeb v kontrastu s předměty denní rutiny. Iluzorně zvětšené proporce obyčejných předmětů nám sloužily jako znak zveličení ubíjející každodennosti.

„Lisowski povídku umístil v poetice surrealismu a bohatě čerpá z malířství René Magritta. Lze se tázat, co má společného povídka Kolakowského s konvencí charakterizovanou vzpourou proti racionalitě a manifestující kult podvědomí. Ukazuje se, že mají velmi mnoho společného. Surrealistická poetika chytře těží z elementů absurdu a komiky filozofova textu. Zaskakujícím způsobem ilustruje a komentuje text. Touha mladého nosorožce po vznášení se v oblacích je promítnuta v celém prostoru – stěny pokoje v bytě nosorožců pokrývají citáty z pláten Magritta, představující obrazy nebe. Tím způsobem se fantazie a sny hrdiny dostávají na venek.“⁸⁷⁾



René Magritte „Personal values“ The Musée Magritte Museum, 1952

Proporce scénických elementů předurčují svými rozměry jejich užívání na scéně. Jejich funkce není realistická, ale ve shodě se surrealistickou obrazovostí celku, spíše znaková a asociativní. „Koncepte představení vyrůstá z jednoho z obrazů malíře „Personal values“, představujícího interiér pokoje – na stěnách nebe, v koutech rozestavěné lůžko a skříň, prostor zaplňují v nadpřirozené velikosti mýdlo, zápalka, hřeben, kelímek a staromódní štětka na holení. Představení Lisowského je

znakomitým příkladem dialogu divadelního umění s malířstvím – počínaje od vypůjčení konvence a výtvarného tématu, až po dodání rolí a významů jednotlivým předmětům. Bílý, němý scénický prostor je nejprve zaplněn scénografickými elementy a poté barven, aby stvořil prostorovou verzi malířova díla. Následně interiér začíná ožívat. Samozřejmě je spolu s pravidly absurdu každý ze scénografických elementů, představující obyčejný předmět, používán jinak než je jeho každodenním účelem. Malý divák je neustále zaskakován a očarován pěknými a nečekanými obrazy, budovanými na zásadě velmi vzdálených asociací.

Mezi projekcemi a činnostmi herců je veden dialog. Aktéři hrají nejen s sebou navzájem, ale také spolu s multimediální scénografií. Pozorní vůči každému novému obrazu, s ním vcházejí do vzájemné interakce. Vznikají tím kouzelné scény. Do paměti zapadá obraz matky a tety, které pomocí obří štětky na holení a břitvy způsobují holení obrazu. Nebo skákající rodina, uvádějící do pohybu celý pokoj.^{“88)}

„Brzydkie kaczątko“^{“89)}

V představení „Brzydkie kaczątko“ na motivy pohádky Hanse Christiana Andersena jsme se pokusili o vytvoření prostoru, který by evokoval vnitřek ptačího vejce. Celé hlediště variabilní opolské scény jsme obalili ze všech stran černou projekční fólií, která působila jako prosvětlovaná blána oddělující diváky od hereckých akcí. Hrací prostor jsme situovali do prostoru za fólií, nebo v simultánních, otevíraných oknech. Pouze hlavní protagonistka měla své místo uvnitř prostoru „vejce“ spolu s na zemi sedícími diváky. Hlediště se tak proporčně pocitově zmenšilo a vytvořilo mikrosvět, obklopený vnějšími kvadrofonními zvukovými a obrazovými vjemy. Obklopující „skořápka“ vejce sloužila jako projekční plocha, na níž jsme synchronizovali obraz promítaný ze šesti projektorů.

„V představení Krystiana Kobyłky tvoří text, hudba i obraz jednolitý svět, jehož součástí je také divák. Publikum nesedí v pohodlných křeslech, ale na polštářích na zemi a kolem se odvíjí příběh, vytvořený z barevných, pohyblivých obrazů animace. Máme pocit, že sedíme v sadu nebo na louce, čicháme květy a zvuky kolem nás přivolávají vůně a všechny tóny a energie přírody“^{“90)}



Hans Christian Andersen „Brzydkie kaczątko“ Opolski Teatr Lalki i Aktora, režie Krystian Kobyłka, 2012

„Představení, které buduje především atmosféru, nabízí divákům čistou magii. Přesto hranice mezi lyrikou a monotónností je v něm chvílemi křehká. Brzydkie kaczątko mělo být především výtvarné. A je. Pro potřeby inscenace vznikl na malé scéně divadla loutek zcela zvláštní svět. Neohraničují jej pouze čtyři stěny, jelikož jsou na nich promítány animace a děti, usazené na zemi, mohou mít pocit, že nesledují příběh v divadle, ale jsou v něm uvnitř“⁹¹⁾

Iluzorní pocit změněných proporcí jsme budovali také samotným charakterem promítaných obrazů. Všechny obrazy iluzorních krajin a tvorů, které je obývaly byly tvořeny kolážemi z barevných ptačích per. Vznikal tím dojem gigantického světa, který obklopuje prostor „malého“ hlediště. Motiv peří, jako symbolu dorůstání do krásy se objevoval důsledně nejen v projekcích, ale také v bílém mikrosvětě „pokoje“ hlavní hrdinky a na jejím kostýmu. Při její proměně v dospělou labuť jsme v závěrečné scéně zasypali letícím peřím celý prostor hlediště.

3. mikrokosmos scény - autonomní iluzivní pravidla prostoru

Ernst Hans Gombrich, když vysvětloval iluzivní trik pušky stále mířící na diváka ať už malířské plátno pozoruje z jakéhokoliv úhlu, si všiml zajímavého fenoménu. „Obraz se už nemusí shodovat se světem kolem sebe, zůstává však pevně spjatý se svým vlastním systémem odkazů. Rám nám ohraničuje to, čemu Leonardo říkal mikrokosmos.“⁹²⁾

Divadelní scéna se také zcela přirozeně řídí iluzorními pravidly vlastního

mikrosvěta navzdory všem zcizovacím momentům, bořícím čtvrtou stěnu mezi divákem a jevištěm.

„Pan Lampa“⁹³⁾

Toruňské představení „Pan Lampa“ se dotýká problémů tolerance. Odehrává se ve zvláštním prostoru – „Domčisku“ - domu titulního hrdiny, který je jakýmsi útulkem pro zvláštní jedince, nehodící se z různých příčin do běžného světa. Postava Pana Lampy je obrazem člověka, jednajícího bez jakýchkoliv jiných pohnutek, než je bezpodmínečná akceptace všech tvorů bez rozdílu. Jeho dům, se řídí jinými pravidly, než okolní svět. Je světem ideálním, který obývají postavy připomínající fascinující kreatury freak show.

„Proč nás jinakost tolik fascinuje na scéně a tak velmi odpuzuje ve skutečnosti? V divadle jsou Jiní než my abstrakcí a na ulici jsou již vnímáni jako ohrožení. Má divadlo šanci odčarovat jinakost, přenést její potenciální atraktivitu do skutečného prostoru? Malina Prześluga v Panu Lampovi narýsovala v alegorické formě plné obrátů a humoru portréty Jiných, kteří, přestože divní a někdy i strašní, budí sympatie a soucit. Díky divadlu pocítí mladí diváci, že vpuštění do domu takových, kteří odbíhají od standardů, nemusí být vždy jen nepříjemnou zkušeností.“⁹⁴⁾

Scénografie zachycuje interiér pokoje v nadreálně zkreslené iluzivní perspektivě, sbíhající se do jednoho centrálního úběžníku. Iluzorní prostor dotváří mobiliář, rovněž perspektivně zkreslený, vycházející mimo obrys domu a ignorující pravidla scény – jako obrazu vnějšího světa – tím, že skrze něj prolétává jako by okolní prostor neměl hmotnou povahu a možná vůbec nebyl. Perspektivní zkreslení je možné vnímat i obráceně, jako výbuch prostoru, explozi zevnitř, ven ze sebe samého. Jako zářící světlo, vycházející ze samotného Pana Lampy. Jeho scénická postava skutečně nosí na hlavě svítící žárovku. Tytéž žárovky visí v provazišti jako hvězdy, nebo další, jiné, simultánní mikrosvěty.

„Scénograf vyčaroval v Panu Lampě neobvyklý prostor. Sám v sobě sugeruje, že se za chvíli ocitneme v jakémsi neobyklém domě. Scéna, podobně jako v prvních divadelních budovách přechází do plochy pod úhlem skloněným vůči scénické podlaze. Obklopena je ze třech stran stěnami a evokuje prostorový obraz hloubky, tvořený lineární perspektivou. Tuto harmonii scénického obrazu narušuje vybavení domu, které se v něm nalézá. Křeslo je ustaveno pod jiným úhlem, než by vyžadovala pravidla geometrie, pod ještě jiným stojí vana a lůžko pod ještě jiným.

Vybavení domu slouží rovněž jako místa alternativních cest pro vcházení postav na scénu. Díky tomu scéna představuje propadající se, podivný prostor. Tento pocit se jen prohlubuje v drobných intermédiiích, dělicích scény s jednotlivými hrdiny – obyvateli domu. Tehdy zadní část scénografie, na níž je zároveň promítána grafická síť, začíná v šíleném tempu rotovat. Prostor organizuje celé představení. Nejen že navozuje klima, ale také tvoří spojení mezi následujícími scénami.^{“95)}



Malina Prześluga „Pan lampa“ - Teatr Baj Pomorski Toruń, 2018

Zadní fragment scénografie, tvořící zadní i boční stěny, podlahu a strop domu se v průběhu představení vertikálně otáčí. Rytmizuje tím představení, složené z jednotlivých epizod a zároveň vytváří iluzi letícího, neukotveného domu. Některé scény se tak mohou odehrávat v obráceném interiéru – hlavou dolů. „Roli scénografa a poněkud scénáristy vzal na sebe Pavel Hubička. Nejprve vidíme jakýsi chaos cifer a písmen, promítaných na scénu, uspořádaných Panem Lampou. Scéna se obrací, strop se stává podlahou a naopak. Díky množství vstupů a zákoutí vcházejí a vycházejí postavy inscenace. Chaos se přetváří v řád a řád v chaos stále dokola. Scénografie – Domčisko – se stává hercem představení.“⁹⁶⁾

„Originální vize tajemného interiéru už na první pohled předpovídá neobvyklá zjevení. Zajímavá optika scény, díky skloněným rovinám vydobývající zvláštní hloubku, s manýristickými tahy tvořené detaily stěn, teplé barvy, subtilní a přitom velmi promyšlené operování světlem, přenášejí diváka do prostoru ideálního světa uctivosti a dobra, o jehož existenci se snažíme přesvědčit děti. Ale toto neobvyklé výtvarné zpracování, díky nesčetným zákoutím, skryším a propadlům nemá jen

estetický efekt. Umožňuje totiž postupné odhalování smyslu celé inscenizace. Neboť věc má do jistého stupně škatulkovou kompozici. V průběhu celého představení poznáváme celou plejádu obyvatelů šuplíků a tajemných zákoutí.

Postava Času vmonuje žárovku do hlavy pána domu, přetvářejíce jej v Pana Lampu. Světlo nad jeho hlavou má dvojí význam – situuje ho v realitě shůry dané přírodou a zároveň jej vybavuje ve shodě s oněmi přírodními zákony tolerance vůči jinakosti všeho druhu.“⁹⁷⁾

„Dům Lampy, kolem něhož neustále krouží Slunce a Měsíc. Mikro – místo v makro - kosmu se pojí s výpovědí inscenace. Slunce je světlem, podmínkou života a Temnota je tichem, nebytím, světem nedostupným pro živé. Mimo tolerance k jinakosti, podivínství a akceptace druhého člověka, se objevuje také motiv odcházení. Svět Pana Lampy je plný bezpečných barev, pozitivního sebecítění a otevřenosti jiným. Každý odstín zde má svou symboliku a promlouvá srozumitelným jazykem k publiku. Okouzlující jsou kostýmy, nesoucí v sobě emoce, prožívané postavami.“⁹⁸⁾



Návrhy kostýmů „Pan lampa“ Teatr Baj Pomorski Toruń, 2018

Vizuální podoby scénických postav „jsou ideálně stylisticky dopasované do lehce bláznivé scénografie, ale také v několika případech tvoří kostýmy-konstrukce. V této kategori se nalézají výpravná, téměř barokní krinolína Paní Slunce, která jí připodobňuje komusi z časů Ludvíka XIV., ale také konstrukce v níž se pohybuje a ze které se vynořují stále další a další hlavy Paní Straszyńské. Instalací – kostýmem je také vozík, který je batohem na kolech, z něhož vystává hlava v růžové čepičce a

je v něm převáženo dítě „Bałagańskich“ (Bordelářských). Tyto konstrukce-kostýmy umožňují ještě jedno: prezentování triků podobných cirkusovým, jejichž role v tomto představení vychází daleko za rámec pouhého podivu. Kostým „Wściekła“ (Vzteklíka) připomíná tělo s volně visící kůží - kožešinou, což připodobňuje postavu k velkému „sladkému“ plyšákovvi. Když narůstá jeho zlost, kostým plyšáka se nadýmá a on se stává stále větším a kulatějším. Vzniklo představení na úrovni inscenace, která před několika lety v Polsku sklídila velký úspěch – „Poslední trik Geoge Melié“, s tím, že obohacené o moudrou výpověď.“⁹⁹⁾

Analogický systém iluzorního prostoru tvoří scénograf Jakub Kopecký v hradecké inscenaci textu Borise Viana „**Pěna dní**“.¹⁰⁰⁾ Používá v něm obdobný pohled do interiéru v perspektivě s jedním centrálně umístěným úběžníkem, stejně jako ve scénickém řešení „Pana Lampy“. Scénografie je ale statická a divák nahlíží celý prostor pohledem shora, z ptačí perspektivy. „Scéna představuje pokoj, důmynslně otočený o 90°. Diváci shlížejí na dění na jevišti v podstatě ze stropu, proti sobě vidí koberec. Jeho vzor pouhou změnou osvětlení zprůhlední a odhalí ukrytou kapelu.“¹⁰¹⁾ Definování prostoru pomocí výtvarné iluze obdobným způsobem určuje autonomní pravidla celého, od něj odvozeného scénického mikrokosmu.



Boris Vian „Pěna dní“ - Klicperovo divadlo Hradec Králové, 2016

Maska, kostým a iluze

1. kostým a maska – iluze scénické postavy, skrývání a odhalování

Kostým a maska na scéně obecně plní tutéž funkci jako jungovská „persona“ v životě. Ilustruje „komplikovaný systém vztahů mezi individuálním vědomím a

společností, která má na jedné straně dělat na ostatní lidi určitý dojem a na druhé straně zakrýt pravou povahu jedince.“¹⁰²⁾ Masky a kostýmy vytváří iluzi jiné identity a vystavuje se v kontaktu s okolím ve své momentální, aktuální roli.

V inscenaci Krystyny Jakóbczyk „**Falszywa księżniczka**“, ¹⁰³⁾ realizované v Olsztyńském divadle je ústředním tématem motiv společenské masky a odlidštěného, chladného světa konvencí. Masky zde zakrývají individuální charakter a mechanizují celou strukturu chování a citění do formy a etikety. Strojenost začíná připomínat mechanický stroj. „Představení je kostýmní podívanou, ale blízkou nám, našim časům a lidským charakterům. Je to příběh o dvou světech: skutečném, radostném a o světě falešném, plném klamných zdání. Příběh o lidech, kteří nechtěli brát na sebe kostýmy, masky a také o druhém světě - mlčenlivém, kde vládne maska a faleš.“¹⁰⁴⁾



návrhy kostýmů „Falszywa księżniczka“ Olsztyński Teatr Lalek, 2011



masky „Falszywa księżniczka“ Olsztyński Teatr Lalek, 2011

V prostorovém řešení scény jsme použili citát barokního divadelního jeviště řazených bočních kulis a horizontu, realizovaných ze železných konstrukcí a drátěného pletiva, jako symbolu pro zmechanizovaný dvorský svět. V podobném duchu byly konstruovány kostýmy a masky, jako kovové mechanické součástky celé mašinerie. Masky zakrývaly charakter postav a jakýkoliv projev emocí. Zároveň sloužily jako ulita - útočiště před nepředvídatelnými skutky projevů anima vitalis.

„Příběh nutí k reflexi, jelikož zpochybňuje viktoriánské zásady etiky, která nedovolovala anglickým ženám být sebou. Odehrává se v království, jehož obyvatelé jsou svázáni pouty konvencí. V jejich životě není místo pro pocity, emoce, ústupky od přísných pravidel. Počítá se jen chladné následování schématu. Dvořané jsou vůči sobě lhostejní. Mlčí a mlčení má rozměr emocionální, pocitový. Když se do jejich života má možnost vkrást zlomek radosti a šílenství, nesouhlasí. Vybírají to, co je předvídatelné, ale i umělé – umělou „falešnou princeznu“ - která okouzlí celý dvůr.“¹⁰⁵⁾ Masky poskytují dvořanům iluzorní pocit bezpečí a identifikaci se společenstvím. Slouží jako štít, který jim umožňuje budovat falešné představy o sobě tak, aby obstáli co možná nejlépe ve společnosti. Iluzorní představy pod bezpečnou ulitou masky narůstají do struktury, již sami považují nejen za praktickou, ale také za pravdivou. Při volbě následnice trůnu si vybírají mechanický, uměle stvořený stroj - monstrum, místo živé - a tím nepředvídatelné lidské bytosti. Monstrum, homunkulus, Golem je pro zmechanizovanou společenskou etiketu plnou masek a iluzorních představ bezpečnější.



návrh kostýmu „Falszywa księżniczka“ Olsztyński Teatr Lalek, 2011

V Moliérově komedii „**Szelmostwa Skapena**“¹⁰⁶⁾ aktéři vcházejí na scéně do masek jako do rolí, jež odehrávají. V otevřeném prostoru scény, si masky nakládají na očích

diváků a signalizují publiku svůj „vstup do hry“. Odhalují podstatu masky jako jiné, formální tváře - podoby nejvíce vhodné v určité společenské situaci.

V představení jsme použili dva typy masek. První, v konvenci dell'arte, plnily realistickou funkci ve smyslu odehrávané role. Druhý typ masek, podobný bizarním zoomorfním sadomasochistickým převlekům, zachycoval psychickou vrstvu zvířecí povahy člověka. Ukrytou tvář nespoutané živočišnosti. Na jevišti tak vznikla tři vizuální zobrazení povahy lidské psyché. Formální, v podobě masek dell'arte, konvenující s obdobou Jungovy „persony“, nebo ega. Animální, zobrazující naši zvířecí, instinktivní část identifikovatelnou s Jungovou povahou v nevědomí ponořeného „stínu“. A konečně člověk bez masky, jako zosobnění „bytostného Já“.

Masky v Moliérově komedii neplnily funkci iluzorního zakrývání, ale spíše odhalení a poukazu na vrstvy naší vnitřní struktury.



Masky Molière „Szelmostwa Skapena“ Teatr Lalki i Aktora Opole, 2018

2 kostým a jeho kontext s iluzí prostoru

Kostým spolu s maskou vytváří iluzi scénické postavy. Je ale zejména integrální součástí scénického prostoru a jeho interakce celým scénickým obrazem výrazně určuje jeho kvalitu a působení.

Simona Rybáková v hradecké „**Pěně dní**“⁽¹⁰⁷⁾ ideálně souzní charakterem i barvou kostýmů se scénickým prostorem a přesto v jednotlivých postavách udržuje individuální lidské typy a zábavnou nadsázku. Zdařilá synchronizace scénického a kostýmního výtvarníka vytvořila jednotný iluzorní svět ve společné, graficky pojaté

zkratce.



kostýmy „Pěna dní“ Klicperovo divadlo Hradec Králové, 2016

Britský scénograf, malíř a grafik **David Hockney**, jedna z ikon pop-artu vytvářel své scénické realizace vždy jako kompaktní výpravné inscenizace. Navrhoval stylizované iluzorní prostory, navazující v architektuře i kostýmech na grafickou a malířskou tvorbu. Jeho scénografie vždy připomínají obraz v jednotném výtvarném „rámování“. Kostýmy plně integruje do celku a vytváří z nich obrazové iluzorní kompozice. V Mozartově opeře „**Kouzelná flétna**“⁽¹⁰⁸⁾ podřizuje individuální charakter postavy celkovému působení obrazu. Barevné, do geometrických forem stylizované kostýmy tvoří kompozice, připomínající v odvážné barevnosti Hockneyho malby.



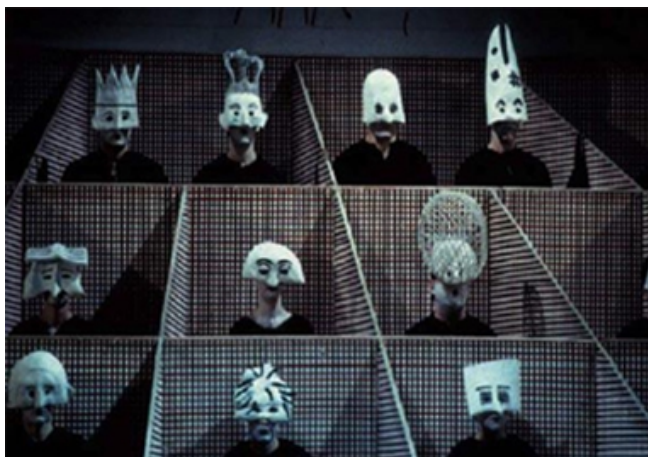
*David Hockney „The Magic Flute“
Glyndebourne, 1978*



*David Hockney „The Eleventh“ 1992,
Metropolitan Museum of Art, New York*

V podobném duchu stylizuje scénický obraz do Stravinského „**The Rake's Progress**“⁽¹⁰⁹⁾ (Život prostopášníka), který tvoří na základě série vlastních

autobiografických grafik inspirovaných jeho pobytem v New Yorku. Navazuje na grafické práce Williama Hogartha z 18. století, jimiž se dříve inspiroval Stravinskij při komponování svého díla. Mravoučné mědirytiny s podtitulem: „Za nečinnné srdce a ruce a myšlenky, kterým ďábel našel práci“, převádí Hockney na trojrozměrné jeviště jako jednotný, graficky stylizovaný obraz. Jednotu iluzorního, obrazově-grafického působení znásobují stylizované masky.



Igor Stravinskij „The Rake's Progress“,
The Royal Opera Covent Garden, 2010



William Hogarth „The Rake's Progress“,
1732-1734, Sir John Soane's Museum London

Analogickým způsobem pracuje také projektant současné módy **Garret Huxley**, který spojuje avantgardní módní kreace s fotografií a filmem. Kostým vnímá jako výtvarný objekt, navazující kontinuálně texturou a barevností na své okolí. Kostým s lidským tělem a prostředím se vzájemně slévají do jednoho obrazu iluzorní reality v komponovaných živých obrazech, nebo performance.



Garret Huxley „Pod Heads“ 2016



Garret Huxley „Car crash 2016“

„Kandyd, czyli optymizm“¹¹⁰⁾

Voltaireův „Kandyd“ Białostockého Teatru Lalek má úsporný, asketický scénický prostor, opírající se architektonicky pouze o zrcadlovou čerň podlahy, kulís a jeden variabilní objekt stolu. Jen okraj proscénia lemují dlouhá řada planoucích svící. Některé akty rozděluje grafická opona, ale všechny proměny různých prostředí a světů, jimiž Candide prochází jsou ilustrovány pouze proměnami kostýmů. Převleky v podobě vrstveného základního kostýmu v průběhu inscenace vyvolávají kompletní iluzi změny místa akce, času i jednotlivých postav. Kostýmy ilustrují historii celého příběhu.

Úvodní obraz otevrá představení v dvorských rokokových kostýmech, které ve své dokonalosti spolu s pásem hořících svící a znějící hudbou Vivaldiho, stvářejí iluzi trvalé krásy. „Voltaire vyvolal k životu mnoho postav, které Candide a Panglos potkávají na cestě rozbouřenou Evropou, trýzněnou válkami a inkvizicí. Nelze ani všechny jmenovat, stejně tak jako všechny role, které odehrává devítiosobový soubor. Je v neustálém pohybu, co chvíli vsakuje do nových převleků a kompletně se proměňuje. To představení vymáhá ode všech skutečně dobrou kondici, herecké umění a práci ve skupině. Například Doliński – baron, mořská vlna, hrom, mořský slon, inkvizitor, imám, smyslný Don Fernando, hospodář Eldorado...a to ještě nejsou všechna jeho vtělení. A podobně je tomu tak prakticky se všemi zbývajícími herci.“¹¹¹⁾



Voltaire „Kandyd, czyli optymizm“ Białostocki Teatr Lalek, 2016 – proměny kostýmů

Pouť Candida, ilustrovaná pomocí proměn kostýmů prochází různými světy. Z obrazu starého, dvorského, „dokonalého“ světa se ocitne v militantní Westfalii, kostýmované jako v masochistickém klubu, poté se nalezne v odraných variacích spodního prádla spolu s trosečníky na tonoucí bárce. Jeho cesta dále vede do erotického Buenos Aires s červenými župany a toreadorskými elementy, dále světem

inkvizice v asketických černých kápích, poté krajinou primitivních lidožroutů v ušankách a rozedraných válenkách. Octne se také v Eldorado, které rezonuje se specifickým kulturním a módním vkusem současného polského venkova. Jeho pouť končí na karnevalu v Benátkách, kde dávní vládci dohořívají jako svíce minulosti v kostýmech pod nánosy rozpuštěného vosku, jako metafora ztraceného, promarněného života.



Voltaire „Kandyd, czyli optymizm“ Białostocki Teatr Lalek, 2016 – proměny kostýmů

„Nejsilnější etapou Candidovy cesty v hledání optimismu je v této adaptaci scéna Eldorado. Jak známě vypadá. Svatebčané, oblečení úplně současně v „chocholím tanci“ plesají na svatbě, nevěsta ukázkově zvrací, jakoby prošla dobrou školou Wojciecha Smarzowského. Eldorado je země „bez žádné cesty“, ale obydlená občany, kteří mají všichni stejný názor, jsou bez reflexe a věří, že „jestli je člověku člověku někde snesitelně, tak by se toho místa měl držet“. Jsou za to přesvědčeni, že Evropa je chce pohltnout. „Kdyby mohli, vymordovali by nás do posledního“, říká hlavní ceremoniář Eldorado, učešaný trochu ve stylu Al Capone, po čemž intonuje nejsilnější song celého představení s vracejícím se lamentem "jak można chcieć wyjechać z Eldorado".¹¹²⁾

„Książę i żebrak“¹¹³⁾

K určité disharmonii v koncipování výtvarného zpracování došlo při naší realizaci divadelní adaptace známého románu Marka Twaina „Książę i żebrak“, realizované v Lublinu - Teatr Ostervy. Návrh scénického prostoru tvořil jednoduchý znak krvavé, nevypočitatelné historie. Lesklá, ostře červená podlaha scény a nad ní visící množství bílých oken. Některé vyplněné portréty, tvořily jakousi obrazárnu nebo rodokmen, jiné prázdné, jakoby se na mnohé nežijící mělo raději zapomenout. Ostré barvy byly jednoznačné ve smyslu zvoleného znaku, ale zároveň předpokládaly jistý

synchron s barevností a charakterem kostýmů. Kostýmní výtvarnice Zofia de Ines zvolila podobnou intenzitu v barevnosti a bohatství forem. Vznikly tak dvě výtvarné konvence v jednom prostoru, které byly každá natolik výrazná a agresivní, že působily viditelný disonans. Kritiky na tuto skutečnost regovaly různě:

„Akce románu se rozehrává v XVI. století a herci vystupují v kostýmech z různých epoch, které do sebe zcela nepasují. Bylo by to ještě snesitelné, kdyby se projektantka kostýmů Zofia de Ines nevytáčela polovičatými prostředky. Zlaté, stříbrné a červené nálepky vypadají lacině. Do toho ještě červené linoleum místo koberce? Ohavnost. Vtípky a žertíky byly mnohdy trapné. Viditelný byl pokus Pawla Aignera o dvě roviny textu: jednoho srozumitelného pro děti, druhého pro dospělé. Efekt? Nevydařený.¹¹⁴⁾

„Velkým trumfem Księcia i żebraka jsou kostýmy – Zofia de Ines dbala na každý detail stejně tak v případě bohatých a lesklých kostýmů dvorských, jako u rozedraných hadrů chudiny, u kterých vidíme soudobé atributy - např. sestry Toma nosí trika s natištěnými motivy jako soušní teenageři. Zajímavým nápadem je také scénografie Pavla Hubičky. Shora visící okna a přesouvající se paravány umožňují rychlou, téměř nepozorovatelnou změnu místa akce z královského dvora na chudinský dům žebráků.“¹¹⁵⁾

„Dřevěné rámy, budovy, ohromné bílé dveře paláce, portréty i ošuntělá komůrka se zaměňují svými místy a také víří v barevném tanci kostýmů Zofie de Ines. Převažuje červen, čern, purpur a zlato a při ztemnělých světlech vylézají z koutů šedé odstíny. Rychle se točí a mate smysly nejen část vizuální, ale také textová.“¹¹⁶⁾



Mark Twain, Malina Prześluga „Książę i żebrak“ Teatr Ostervy Lublin, 2013

„Aigner se opřel o známého českého scénografa Pavla Hubičku, legendu polských projektantů kostýmů Zoffii de Ines a skladatele Piotra Klimka. Ve výsledku vzniklo

velkolepé, téměř filmové představení s rychlými změnami akcí, dynamikou a nebývale pěknými kostýmy.^{“117)}

Různost reakcí publika i kritiky svědčila o nevydařeném pokusu o sjednocení dvou silných, individuálních scénografických názorů. Dvě nekompatibilní, paralelní výtvarné poetiky rotříštily obraz jednotného, iluzorního scénického mikrosvěta.

„Makbet“^{“118)}

Polská režisérka a scénografka Agata Duda-Gracz realizovala Shakespearova Makbetha na scéně Teatr Muzyczny Kapitol ve Wrocławu. Její výtvarná koncepce znázorňovala jakýsi mechanický stroj na smrt. „Obrovská pohyblivá platforma se zvedá a spouští, jako obří kontejner a proscénium se tehdy mění na příkop, nebo smetiště, do kterého padají mrtvá těla. Lidské formy, často zmrzačené a znetvořené. Krása osvětlených sousoší spletených těl šokuje.“^{“119)} Podařilo se jí vytvořit stylisticky jednotný prostor scény spolu s kostýmy, připomínajícími odlidštěné krvavé skulptury. „V Macbethovi Agaty Dudy-Gracz lidé nedýchají vzduch, ale krev. Scénou je ohromný podest, který se zvedá a spouští, celý pocákaný krví. Krev nestačí zaschnout na tělech a tvářích hrdinů, po jedné raně se hned objevují další.“^{“120)}



Agata Duda-Gracz „Makbet“ Teatr Muzyczny Kapitol, Wrocław, 2017

„Samotný fakt univerzálního uvíznutí člověka v prostoru zla signalizují kostýmy herců: muži vystupují v červených kostkovaných kalhotách, připomínajících skotské kilty, ženy v šatech pocákaných krví. Těla herců jsou pokryta tetováním, které jim dodává vzhled prvotního „špinavého“ plemene. Jejich „barbarskost“ silně kontrastuje s antickým pojetím fatum hluboce ponořeným v živlu, z něhož není úniku.“^{“121)}

Kompaktní vizuální celistvost představení dotvářejí na chladné, asketické scéně kostýmy, působící jako tělesná hmota, prvotní materie, kterou neúprosná mašinerie jen recykluje. Scénický prostor jako celek v sobě nese uzavřené téma drtícího soukolí osudu. Jako obraz působí zcela naturalisticky. Lze si do něj dosadit válečné masové hroby, známé z historie i ty zcela současné. Boří iluzi představ o čtvrté stěně divadla. Je obrazem zla aktuálně zcela přítomného.

Iluze jako významový prvek

1. reflektování a uchopení iluze

„Iluzi je těžké popsat nebo analyzovat, protože ač jsme si po rozumové stránce vědomi toho, že každá taková zkušenost musí být iluzí, nemůžeme – přesně vzato – pozorovat sami sebe, zda iluzi máme.“¹²²⁾ Vědomá reflexe iluze vede k pokusům o její pojmenování, poukaz na probíhající a působící klam, oplouvání, omíjení reality. Jednou z reakcí, jíž umění reflektuje iluzi obsaženou v klasickém, idealizovaném pojetí krásy je teorie akcentující ošklivost, expresivní hrůzu a zmar – turpismus. Turpisté se snaží obsáhnout realitu ve všech aspektech. Interakce protichůdných tendencí vyvolávají v jejich dílech pocit dramatičnosti a emočního náboje. „Směřování ke „kráse“ v klasickém významu tohoto slova vede ke zjednodušování tvaru a zmenšování napětí ve vztazích mezi jednotlivými elementy. Inklinování k expresi oproti tomu vedou ke znetvořením a růstu napětí vyvolávaných nesouladem, vzájemným rušením, unikáním prostému pořádku.“¹²³⁾

Jako příklad současného představitele turpismu lze uvést tvorbu, jíž prezentuje Mat Colishaw. Ve svých obrazech a instalacích blízkých scénografickému přístupu práce se znakem prezentuje díla, citující dávné mistry. Vyvolává tím asociace s normativními obrazy paměti. Zachycuje jejich strukturální vlastnosti a vsazuje je do nového kontextu.

Matt Colishaw „Zátiší“¹²⁴⁾

Britský tvůrce Matt Colishaw se prezentoval v roce 2018 v Rudolfinu výstavou s názvem „Stojaté vody“. Výstava obsahuje obrazy – koláže, multimediální instalace

i kinetické objekty, projekce a fotografie. Ve svých artefaktech, nadmíru blízkých současné divadelní scénografii přenáší staré umění do aktuálního kontextu. Kurátor výstavy Petr Nedoma k tomu poznamenává: "Reflektovat staré umění ale ještě nemusí nutně znamenat pouze sestup ke kořenům. Mat má jedinečnou schopnost vyhmátnout z něho auru, která funguje v novém kontextu."¹²⁵⁾

Colishaw pracuje s momentem reflektování iluze – divák si po jistém čase pozorování vystavených objektů zvědomí princip vyvolání původních obrazů starých mistrů. Začíná v něm rezonovat „starý“ obraz. Vnitřní obrazy diváka a tvůrce pak Colishaw inovuje a vsazuje do současných kontextů. Konkrétní obrazy „nevnímáme neosobně a staticky, pouze jako exemplář, náležející k nám známému druhu. Jeví se nám spíš jako konkrétní manifestace činnosti určité matrice, která pod tlakem určitých okolností generuje tu, a ne jinou variantu obrazu. Síly, působící v tomto tvůrčím procesu, viditelným způsobem ožívují vnímání. Děje se tak vždy tehdy, když vnímaný objekt vyvolává asociaci se svým prototypem.“¹²⁶⁾

Příkladem momentu zaskočení a zasazení vnitřních obrazových matic do inovativních reflexí je série fotografií formálně evokující dokonalá zátiší podle klasických holandských vzorů. Citace nazvaná Last Meal on Death Row (Poslední jídlo odsouzených k smrti). Při bližším pohledu tyto fotografie ukazují, jaké potraviny si přáli odsouzenec k trestu smrti před vykonáním rozsudku v texaské věznici: hranolky, Coca Colu, wrapy, hamburgery.



Matt Colishaw „Zátiší“, výstava „Stojaté vody“ Rudolfinum, 2018

Collishaw cituje holandská zátiší, jež nesou již ve svých původních originálních vzorech ze 17. století spojení tématu krásy a smrti, téma pomíjivosti.

Obdobnou konotaci vyvolávají jeho gigantické fotografie zvětšených, suchých, rozdrcených motýlů, které připomínají dokonalé kompozice malířských pláten. „Reflektovat staré umění nemusí nutně znamenat pouze sestup ke kořenům. Mat Collishaw má jedinečnou schopnost vyhmátnout z něho výjimečnou auru, která funguje v novém, současném kontextu. Pozornost upírá především k potenciálu reinterpretace, k inscenaci vizuální senzace, zachovává často pouze echo původních významů.“¹²⁷⁾ Zároveň nám připomíná, jak hluboké a inspirativní jsou vazby současného umění s historií, s dějinami umění. Jak obrazy zakódované v našem kulturním prostředí nesou emoční a významový obsah a tvoří materii společného komunikačního pole. Na současném uchopování starých vzorů lze reflektovat iluzi a pracovat s ní v rovině vědomí.

„Collishaw-vypravěč rád používá jako základní osnovu nejrůznější příběhy z minulosti, aniž by je třídil na vysoké a nízké, na velkou literaturu a pochybné historky, na parafráze vrcholných projevů výtvarného umění i nejpokleslejších krváků z bulvárních deníků. Příkladem budiž série fotografií formálně bezchybných zátiší podle holandských vzorů 17. století nazvaných *Last Meal on Death Row*.“¹²⁸⁾

2. iluze jako struktura přežití - obraz, v němž mohu být

Milosrdnou iluzí a únikem od tíživé reality je pro mnohé z autorů sám proces tvorby. Skutečnost je často natolik bolestná, že umělecká práce poskytuje prostor, který má mnohdy terapeutický účinek již v samotné možnosti sdělování. Je bezpečným místem, v němž lze přebývat. Tvůrce sdílí traumatickou zkušenost s okolím metaforickým a někdy iluzorním obrazem.

Alén Diviš

Český malíř Alén Diviš se ocitá na počátku války nespravedlivě obviněn v pařížské věznici La Santé a posléze prochází několika internačními tábory Francie a jejích kolonií. V New Yorku, kam se po své pouti nakonec dostal, se vrací ke svému vězeňskému pobytu malbami, k nimž ho inspirovaly kresby a texty odsouzenců na

smrt, jež Diviš spatřil na stěnách cely. Jako domělému špiónovi hrozil i jemu trest smrti. „O smrti, cizí i vlastní, jež se mu ve vězení připomínala každým dnem a hodinou zřetelněji, přemítal Diviš už napořád.“⁽¹²⁹⁾

Je otázkou, zda existenciální obrazy byly pro Divíše reinscenací stále přítomné noční můry, jisté však je že spojily svět traumatických prožitků s neoddiskutovatelnou estetickou kvalitou. Malby a grafiky Divíše přemostují bolestnou zkušenost s milosrdnou iluzí úniku od reality v samotném procesu tvoření.



Alén Diviš „Vězení v noci“ 1941



„Zed' vězeňské cely“

Tvorba uvolňuje od tíživé minulosti otevíráním možnosti přebývat tady a teď, bytím ve vytvářeném obraze. Je pro něj strukturou přežití, tvořením světa, v němž je žití snesitelné. Divišovo stále přítomné memento mori odkazuje k „jeho soustředění k nejzávažnějším a nejzávažnějším otázkám lidské existence, na něž on, ne intelektuál, ale člověk ducha, hledající a nacházející světlo i v temnotách, nahlížel čím dále vědoměji z hlediska věčnosti.“⁽¹³⁰⁾

„Švejk“⁽¹³¹⁾

Iluzi o první válce, monarchii a starých časech přináší klasické dílo české literatury, Haškův Švejk. Zvláště pak obecně přijatý obraz v ladovské poetice a nezapomenutelném filmovém zpracování s hlavní rolí Rudolfa Hrušínského. Vytvořený iluzorní svět, plný pitoreskních figurek, humoru, absurdu a poezie starých časů. Iluze natolik lákavá a populární, že dokázala vtáhnout celé generace

identifikující se s hlavním hrdinou. Milosrdná iluze zní, jsme národ Švejků.

Velká válka přitom přinesla českým zemím kolem tří set tisíc obětí, tisíce vojáků s posttraumatickými stresovými poruchami a sto padesát pět tisíc válečných invalidů. Obdobný obraz iluzorní postavy dobrého vojáka Švejka existuje i v Polsku ve filmové podobě s Jerzy Stuhrem a také v mnoha divadelních zpracováních. Švejk je v Polsku zakotven jako jeden ze silných zidealizovaných stereotypů o české povaze.

V Teatrze Tęcza v Słupsku jsme se s režisérkou Joannou Zdradou pokusili o jinou interpretaci Švejka. Jeho postavu Joanna Zdrada představila jako člověka vtaženého do odlidštěného mechanismu válečného šílenství, který je stejně tak její obětí, jako jedním z milionů spolupachatelů.

„Všichni známe Švejka, že? „Dobrého vojáka“ s kulatou tvář, nakresleného Josefem Ladou, který s pŕllitrem plzně v dlani a nesmazatelným úsměvem na ústech mašíruje přes válkou zmítané Rakousko-Uhersko. A nakonec– jakápak válka? Přece Švejk střílel jedině anekdotami! Tak začíná představení Joanny Zdrady v Teatrze Tęcza v Słupsku. Od zpochybnění našich představ. Od podrývání vzorců, které naše představivost vyvolá na heslo „Švejk“.



obrazové inspirace ke scénografii Švejka - Otto Dicks „Stormtroops“ 1924

„Všichni dobře známe román Jaroslava Haška, že?“ ptá se s úsměvem Maciej Gierłowski, herec Tęczy a vstává z první řady hlediště. Na jeho prosbu zvedají dlaně ti, kteří román znají (převážná část diváků), Gierłowski nám stále s úsměvem na rtech trochu nevěří a zkouší nás citátem. A tu naše nevědomosti zůstanou zdemaskovány, nepoznáváme slova poručíka Lukáše. Ale stále ještě je příjemně. Připomínáme si nejslavnější adaptace Haškova díla, filmové i divadelní, vzpomínáme na roli Jerzego Stuhra. A náhle, ta domácí, sympatická atmosféra – tak

domáci a sympatická, jak je přechovávána v naší kolektivní představě o postavě Švejka – vyprchává. Gierłowski zůstane vtažen do scénického prostoru a doslova vtlačen do kostýmu titulního hrdiny představení. To násilné, represivní gesto velmi výrazně udeří do balastu obrazů, s nimiž většina diváků přišla na slupského Švejka, odvolávaje se zároveň k fundamentům protiválečného Haškova románu, hluboce kritizujícího vojenské instituce.



Návrh scény „Švejk“ Teatr Tęcza Słupsk, rež. Joanna Zdrada, 2018

„Všechna obvinění proti mně jsou založená na pravdě.“ - „hotový“ Švejk zpečetí svůj osud, když křídou podepisuje deklaraci na boku scény. A tím osudem je cesta ve směru téměř mýtických Budějovic, do kterých Švejk nijak dojít nemůže, klopýtaje neustále v kruhu válečného hororu. Máme co do činění s noční můrou, s osvojenými jiskřivými jazykovými hrami, černým humorem a absurdem, ale jednak s noční můrou. Rozměr tohoto světa je zde zobrazen již ve scénografické rovině. Scénický prostor je ponurou surrealistickou krajinou – prkna vystlaná slámou, bedny, pytle, vědra hromadící se v koutech scény. A ohromné zrcadlo ve zlaceném rámu, pohozené v hloubi scény. V něm se znepokojivě odráží soupeřníci Švejka – v šedých zničených kostýmech, s morbidně rozbělenými tvářemi. V prvních scénách, než se zcela rozpohybují, připomínají marionetky, aktivované k účasti na údělu ve stále znovu se opakující historii. Součástky makabrické mašinerie, vytržené z letargie, mrzačené vždycky tím samým, brutálním narativem.

V tomto světě nikdo tak opravdu nechce jít do války a paradoxně v ní tkví nenávratně všichni. Haškův román je zde představen jako kaleidoskop jednotlivých fragmentů, z nichž pozvolna vychází obraz poškozeného mocnářství a lidí udržovaných v pořádku pouze pomocí iracionálních direktiv vojensko-byrokratické

mašinerie. Šestice herců prochází z jedné role do druhé a kreslí topografii světa ve stavu rozkladu. Dehumanizovaného, pulzujícího somnambulním rytmem absurdních gest. Budování takového obrazu slouží velice dobře promyšlená choreografie a chvílemi cíleně nadexpresivní hra, díky které postavy objevující se na scéně mají rozměr figur spíš zvířecích než lidských – křivících ústa, cenících zuby, zmateně se motajících v prostoru společné hrůzy.¹³²⁾



„Švejk“ Teatr Tęcza Słupsk, režie Joanna Zdrada, 2018

Prostor jeviště tvoří scéna zasypaná zčernalou, jakoby spálenou slámou a do ní pod úhlem zabořené zrcadlo se zlaceným popraskaným rámem, které odráží podlahu a opticky násobí prostor nevelké scény Teatru Tęcza. Zrcadlo evokující zašlou slávu rozpadající se monarchie. Zabořené do země a zrcadlící materii, která připomíná zákopy, v nichž se mísí bláto s lidskými ostatky.

„Špitály, kasárna, polní kaple, privát oficírské elity, nebo psí trh jsou další zastávky v (ne)pouťi Švejka z Královských Vinohrad v Praze, zastávky na první pohled různé, s různými obyvateli, a jednak ve svém základu drtivě podobné, vždy s tím samým kořenem – prosáklým násilím, utrpením a násilím a utrpením produkujícím. Joanně Zdradě se skvěle podařilo interpretovat podstatu Haškova díla – jako radikální kritiky autoritářského režimu, který potírá individualismus a samostatné myšlení. Přitom nerezignuje z toho, co na příbězích Švejka milujeme, čili z ironie, situačního humoru a jazykových her. Díky této vydařené kompozici, mixující tíži významu slova s jeho estetickým scénickým ekvivalentem dostáváme v představení obrazy, které zůstávají dlouho v paměti.

Jedna z nejlepších partií představení náleží příběhu věčně opilého feldkuráta který, stojící na bedně s alkoholem, zabíjí v obyvatelích toho světa poslední naději. Bůh „se takovými zkurvysyny jako já nehodlá zabývat“.¹³³⁾



„Švejk“ Teatr Tęcza Słupsk, reżie Joanna Zdrada, 2018

3. iluze jako sebeklam – iluze jíž podléháme

Prostor tvorby, je pro mnohé tvůrce místem, kam se lze uchýlit, schovat, cítit se bezpečně. Prostor s vlastními pravidly, nezávislý na řádu okolního světa. Mnohdy je místem nedosažitelným naší lienárně pojaté racionalitě, je hraničním světem mezi genialitou a psychickou poruchou. Onen neprobádaný a neprobádatelný prostor může být místem absolutní iluze – sebeklamu, kterému propadáme. Iluzivní prostor pohlcuje nejen naši psyché, ale nutková potřeba přebývání v něm často fyzicky vysává celý organismus. Iluzorní svět, stváří pocit smyslu a bezpečí. Podobá se raně dětskému vnímání světa, bez rozlišujících kategorií. Skýtá mnohdy terapeutický pocit léčivého uvolnění z vnitřního přetlaku a přitahuje neodolatelnou silou. Do tvůrců pohybujících se v této hraniční kategorii lze zahrnout okruh art brut, v němž se často pohybují lidé tvořící spontánně, bez výtvarného vzdělání, ale zato s nutkovou vnitřní potřebou tvořit. Patří sem i lidé s duševními chorobami, pro něž je tvorba a uvolněná kreativita jedinou možností sdělení o podíbách, vyskytujících se v jejich vnitřním světě. Art brut přesto nelze zaměňovat za art terapii. Art brut je spontánní neomezenou tvorbou, otevírající bránu do vnitřní imaginace. Pro autory art brut je charakteristická vnitřní potřeba tvorby. Vyjádření je pro ně důležitější než cokoli jiného.

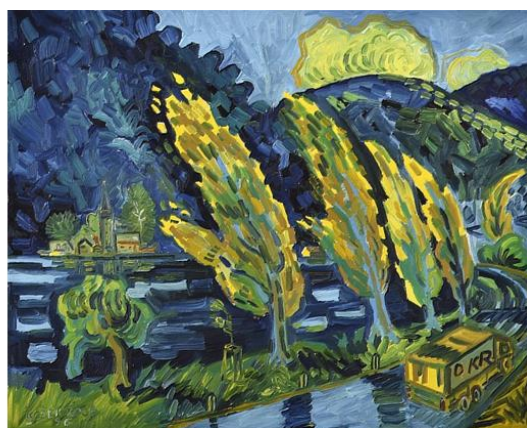
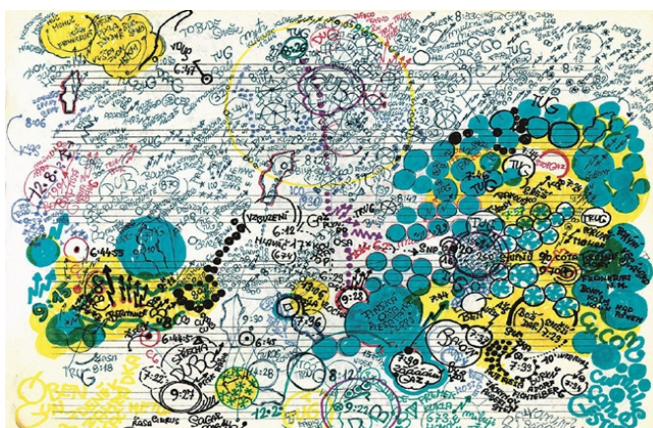
Zdeněk Košek

Zdeněk Košek je významnou postavou světového art brut, neboli umění v původním či surovém stavu.

„V letech 1990 – 1992 jsem se zásluhou osobních problémů dostal do schizoafektivní psychózy, jak můj stav nazvali lékaři. Žil jsem v bludech a fantaziích typu, že řídím celý svět i vesmír a odstraňuji či způsobuji globální problémy lidstva. Svým chováním a jednáním jsem ‚dělal‘ mraky, bouřky, tornáda, lijáky, sněhové bouře, cyklóny, anticyklóny, a to jak v místě bydliště, tak na celém světě. Napětí, které ve mně bylo, jsem ventiloval vytvářením obrazců do sešitů, bločků, knih, novin a časopisů barevnými fixami, pastelkami nebo propiskami. Svým konáním jsem nesledoval výtvarno, prostě jsem jen uvolňoval přetlaky.“¹³⁴⁾

Košek své iluzi o živoucích meteorologických dějích plně podléhá. Tvoří čtyři tisíce grafických listů s dynamickými obrazci doplněnými texty a také desítky deníků. Obklopuje se svým iluzorním světem do té míry, že stěny jeho bytu jsou hustě popsány a pokresleny obrazci a texty. Vnitřní svět jej doslovně obklopuje i zvnějšku. Počasí je pro něj dynamický sexuální proces. Je přesvědčen, že mraky a jejich střetávání jsou spojením mužského a ženského principu.

„Počasí – stejně jako lidi – má jednoduše sex, například bouřky jsou vlastně projevem orgasmu. Všimněte si, že v meteorologii se dokonce setkáváme s latinskými názvy, které se často objevují i v souvislosti s člověkem: oxygenium, hydrogenium, cumula nimbus genitus... Tyto výrazy se běžně používají, není to nic nového, jenom je to tabu, a ti kteří o tom ví, s tím nechtějí moc zatěžovat normální lidi.“¹³⁵⁾



Zdeněk Košek „Mraky“

Počasí hraje důležitou roli i v jeho osobním životě, díky zvláštním obrazcům či mapám, které vytvářel v osmdesátých a devadesátých letech, na kterých mimo jiné zachycoval právě probíhající děje na obloze, a kterými se proslavil. Zajímavý je způsob, jakým byly obrazce vytvářeny i okolnosti jejich vzniku. „V devadesátém roce došlo v mém životě k určitému citovému zlomu a poté můj mozek začal vnímat souvislosti do 360 stupňů. Začal jsem mít pocit, že záhadně předbívám čas, že předbívám dokonce sám sebe, svůj stín. Nevěděl jsem, jestli mám stín vepředu, vzadu, nalevo nebo napravo. Jednoduše jsem vnímal do kruhu, do koule. Mám pocit, že to, co jsem měl v hlavě v letech 1990 až 1992, mi nyní vystačí až do konce života (...) Dnes se dívím, že jsem zvláště ten rok 1991 mohl přežít. Ale vím, že mi to psaní a kreslení obrazců zachránilo život. Připadal jsem si jak tisíce hvězd, které do sebe zapadají svou gravitací. Doslova jsem se scvrkával, hroutil se do sebe... Byl jsem snad miliardy lidí. Taková to byla „rozmiliardovost“. Nebylo to jen rozdvojení. Deset lidských životů...“⁽¹³⁶⁾

„Tvorba tzv. meteorologických obrazců, synoptických map, jedinečně dotvořených na základě vlastního vnímání a vjemů z okolí, které na přelomu 80. a 90. let dvacátého století masově vznikaly pod atakou psychické nemoci, posunula autora mezi přední představitele art brut. Z celostně nazíraného úhlu pohledu můžeme v jeho tvorbě spatřovat jistou bipolaritu. Na jednom konci stojí extrémně fantazijní obrazce vznikající pod dojmem, že Košek řídí počasí na celém světě, a na druhé straně motivy všedních dní z doby, kdy byla jeho nemoc potlačena a autor byl schopen plné sebereflexe.“⁽¹³⁷⁾ Období, kdy Zdeněk Košek tvořil obrazce, kterými se proslavil, vyústilo v hospitalizaci na psychiatrii. „Nebyly to jen „myšlenky“, záznamy myšlenek, mých znalostí, záznamy toho, že jsem vše spojoval, ale i záznamy zvuků vně okna - hluk aut, hulákání lidí, štěkot psů, mňoukání koček, odpalování dělobuchů a různých municí.“⁽¹³⁸⁾

Vymezení se vůči iluzi

1. snaha o uchopení reality – obraz a změněné stavy vědomí

„Jestliže myšlení probíhá v rovině obrazů, pak mnoho z těchto obrazů musí být velmi abstraktních, protože myšlení pracuje často s vysokým stupněm abstrakce.

Není jednoduché se k těmto obrazům dostat. Velké množství obrazových představ se může objevit pod prahem vědomí a přesto, že zůstanou zvědoměny, tak si jich osoby nepřivýklé k oné zvláštní činnosti, kterou je sebepozorování, mohou prostě nevšimnout. V nejlepším případě mentální obrazy složitě popisují a snadno je narušují. Proto jsou žádoucím materiálem kresby, které – doufejme – navazují na takové obrazy¹³⁹⁾

Rudolf Arnheim upozorňuje nejen na přítomnost vnitřních obrazových matric a jejich nesnadný popis, ale zejména na fenomén iluze, jemuž jsme schopni podlehnout při percepci a interpretaci skutečnosti. Jedním z prvních tvůrců, který si povšiml klamné reality takzvaně realistické malby, považované obecně za věrnou kopii skutečnosti, byl Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy.

Witkacy – portréty

Na počátku své tvorby opustil realistickou malbu a pokoušel se o pravdivé zachycení reality pomocí deformace. Realistický obraz zakládá svou konstrukci na iluzi pomocí perspektivních triků s lidským zrakem, a tudíž se reality pouze letmo dotýká, oplouvá ji ve smyslu konvenční srozumitelnosti. Deformace pak, zachycuje vnitřní obsah portrétované osoby. Witkacy dělil ve své „Portrétovací firmě“ obrazy na realistické, s částečnou deformací a deformované, jichž si cenil nejvíce. Portréty s deformací považoval Witkacy za jediné hodné zkoumání, neboť v jeho pojetí odhalovaly skutečnost. Deformace u něho nevznikala náhodně, či jako postupná abstrakce samotné kresby, ale byla výsledkem dlouholetých pokusů se změněnými stavy vědomí pod vlivem různých psychoaktivních látek. Mimo neoddiskutovatelné snahy a bádání nad „pravdivostí“ obrazů a odporu k iluzivní kresbě a malbě, je charakteristickým znakem Witkacého humor, ironie a jazykové hry.

Witkacy zformuloval deset bodů v „Řádu Portrétovací firmy“, v nichž specifikoval několik typů portrétů. Každému ze svých potenciálních zákazníků předal onen řád, s nímž se dotyčný seznámil a když jej akceptoval, byl s ním dohodnut typ portréту a případné podrobné podmínky. „Ani jednou zde nepadne slovo „umění“, „umělec“, „umělecké dílo“, „malíř“, nebo alespoň „obraz“. Zato vždy čteme o „výtvorech“, „vytváření portrétů“ a v případě autora portrétů – vždy o firmě.“¹⁴⁰⁾

„Motto firmy: Klient musí být spokojený. Nedorozumění vyloučena.

Typy portrétů:

Typ A – je druhem portréту poměrně nejvíce takzvaně „vylízaných“. Provedení

„hladké“, s určitou ztrátou charakteru s účelem zkrášlení v poměru k zaakcentované „krásnosti.“¹⁴¹⁾

Portrét typu A byl nejdražší, jeho základní cena byla 350 zlotých. Nutno dodat, že Witkacy těmito portréty ostentativně pohrdal.

Typ B, vyceněný Firmou na 250 zlotých je „druh více charakteristický, ale bez stínu karikatury. Práce více kreslená, než typ A, a s jistým podtržením vlastností charakteristických, což nevylučuje „krásnost“ v portrétech dámských. Vztah k modelu objektivní.“¹⁴²⁾

Typ B+d - zde se objevovalo „zesílení charakteru, hraničící s jistou karikaturálností. Hlava větší, než u přirozené velikosti. Možnost zachování u portrétů dámských „krásnosti“, a dokonce zesílení ve směru jistého tzv. „démonizmu“.¹⁴³⁾

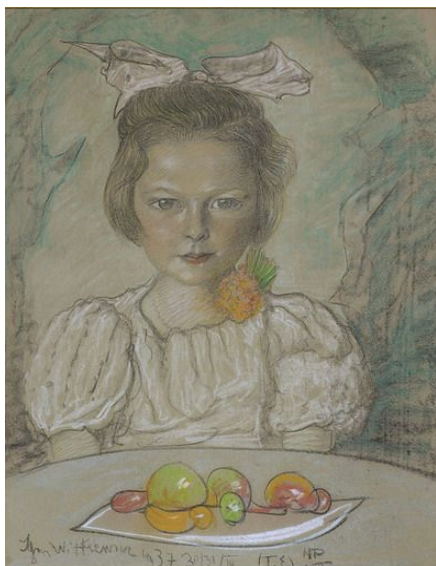
Následuje mnoho dalších typů a jejich vzájemných mutací.

„Typ C, C+Co, Et, C+H, C+Co+Et, atd. - tyto typy vytvářené za příomnosti C₂H₅OH (tedy alkoholu etylového, čili potravinářského – a narkotik vyššího řádu). V mezích možnosti abstraktní kompozice, čili tzv. „Čistá forma“.¹⁴⁴⁾

Byl to jediný typ vyňatý z kodifikovaných firemních objednávek. Neměl ani určenu svou cenu. Witkacy důsledně a přesně, vedle své signatury a data, vpisoval do obrazů zkratky názvů užitých prostředků a uváděl také množství dní jejich užívání, či abstinence.

Mnoho portrétů vzniklo pod vlivem kokainu, pro něž užíval zkratku Co, řada portrétů pak za působení peyotlu. Užívání těchto „katalyzátorů“ bylo u Witkaceho vedeno uměleckými a především experimentálními záměry. Když nebyl spokojen s uměleckou úrovní vytvořeného portrétu, opatřil jej písmeny TU. V tomto typu který se nalézal již poza Portrétním Řádem šlo o zkratku označující úpadek talentu, nebo také úpadek umění (talent umarť).

Přes poněkud cimrmanovsky laděný humor a intenzivně bohémský život je pozoruhodný systematický přístup Witkaceho k působení psychoaktivních látek na tvorbu a jeho vymezení se k fenoménu iluze.



Witkacy portréty Heleny Bialynické typ A a C

Změněné stavy vědomí, v nichž Witkacy kreslil své portréty byly v jeho době považovány za extravagantní bohémské výstřelky. Pozdější výzkumy v oblasti působení psychoaktivních látek, které prováděl Stanislav Grof od konce 60. let v Československu a později ve Spojených státech ale teorie Witkacyho přinejmenším v pohledu na fenomén iluze přítomné v realistickém zobrazování potvrdily.

Stanislav Grof se zprvu zaměřil na výzkumy působení LSD a později holotropního dýchání. V práci s rozšířenými stavy vědomí docházel k překvapivým objevům, spojeným s funkcí mozkových spojení. Mozkové synapse – tedy nová propojení sítí neuronů, ke kterým ve změněných stavech vědomí dochází, působí novou percepcí reality a původní, předcházející struktury vnímá jako omezující. Lze říci, že nové mozkové synapse, vytvořené v rozšířených stavech vědomí, odhalují předchozí omezený iluzorní pohled na vnímání skutečnosti. Původně nezávislé komponenty, jako například obraz a hudba, splývají v rozšířených stavech vědomí často v jednu entitu.

Iluzorní struktury vnímání, vytvářejí naše predikce, které se pohybují v souladu s naším evolučně vzniklým očekáváním. Působení psychoaktivních látek, nebo jiných druhů duchovních praktik, jako je meditace, nebo holotropní dýchání, nás upozorní na náš „predikční omyl“ - iluzi. Předchozí vnímání obrazu světa se za jejich působení přenastaví do nových konfigurací.

2. dvojznačnost čtení

Fenomén iluzorního vnímání reality nám může signalizovat i sama vizuální hra, upozorňující na právě působící iluzi. Je jí dvojznačnost obrazu. Výzkumy v této oblasti prováděl Adalbert Ames a dále teoreticky rozvinul Erns Hans Gombrich. Jednalo se o dvojznačné čtení, především grafických obrazců. „Naše neschopnost vidět dvojznačnost nás často chrání před věděním, že „čisté“ tvary připouštějí nekonečně mnoho prostorových čtení.“¹⁴⁵⁾

Plastika Francise Tabaryho „Kříž a hvězda“ je příkladem možnosti dvojího čtení prostorového objektu, který by se mohl interpretovat také jako informace o omezených možnostech našeho vnímání. Autor této metafyzické plastiky – hříčky - není sochařem. Ve skutečnosti je iluzionistou, zabývajícím se drobnými iluzorními slovními ambigramy a plastikami. „Dvojznačnost nelze nikdy vidět. Zpozorujeme ji jen tehdy, když se naučíme přepnout z jednoho čtení na druhé. A když si uvědomujeme, že obě interpretace znázornění jsou stejně výstižné.“¹⁴⁶⁾



Francis Tabary „Kříž a hvězda“

Obrazy reflektující iluzi vrstvením mnohoznačných čtení lze nalézt v Arcimboldových portrétech, nebo Dalího iluzivních hříčkách. „Dalího způsob, jímž nechá tentýž tvar znázornit několik věcí současně naši pozornost zaměří na množství možných významů každé barvy a každého tvaru – a to obdobně, jako si uvědomujeme funkci slov a jejich význam pomocí zdařilé slovní hříčky.“¹⁴⁷⁾



Giuseppe Arcimboldo „Rudolf II – Vertumnus“
1590, zámek Skokloster, Švédsko



Salvador Dalí, Teatro-Museo Dalí, Figueras

3. hieratická perspektiva – význam vytvářející prostor

Hieratická perspektiva zobrazuje skutečnost významovou, nikoli iluzorní. Samotný znak, znázorňuje proporce v závislosti na postavení a řadí je v hierarchii postav. Popírá jakýkoliv iluzorní trik, který by mohl klamat zrak. Zobrazuje realitu tak, jak se jeví ve světě ideí, odlišném od prostoru iluzí. Rozlišuje svět na větší a menší ve smyslu moci, ne fyzického rozměru, nebo vzdálenosti objektů. Hieratické zobrazování přináší zároveň některé paradoxy, přicházející při kontaktu strukturálního světa hieraticky uspořádaných idejí s realistickým popisem. Například na obraze Mistra treboňského oltáře „Klanění se Ježíšovi“ je zobrazena klasická hieratická struktura postav, řazených proporčně dle významu - největší postava Panny Marie, poté vzadu stojící menší Josef, právě narozený Ježíš a teprve poté nejmenší pastýři. Malíř se mimo kánonického zobrazení ještě musel vypořádat s problémem velikostí postav dle věku.

Freska v kostele sv. Jakuba většího v Libiši zachycuje sv. Kryštofa s proporčně obrovskou figurou sahající přes téměř celou výšku vnitřní kostelní zdi. Kryštof nese na ramenu malého Krista. Biblické obraz v sobě obsahuje napětí zvláštního paradoxu, kdy – dle hieratické struktury – menší nese většího.



Klanění se Ježíšovi, Mistr treboňského oltáře, před r. 1380, Alšova jihočeská galerie, Hluboká



Sv. Kryštof, kostel sv. Jakuba většího, Libiř, 14. stol.

Hieratické způsoby zobrazení vzájemných významových proporcí a vztahů se objevují i v současné scénografii, zvláště s ohledem na její znakový charakter. V opolském představení „**35-Maja**“¹⁴⁸⁾ ve scéně „světa naopak“ malé děti převzaly vládu a v jakémsi převýchovném táboře mění dospělé dle svých představ. Na scéně se objevují v naddimenzovaných maskách, evokujících dětské panenky a podtrhujících jejich moc nad „menšími“ dospělými.

Białostocký Labichův „**Słomkowy kapelusz**“¹⁴⁹⁾ končí scénou s náhle se objevující, proporčně olbřímí hlavou koně, která polyká titulní klobouk. Svým rozměrem v hierarchii mnohokrát převyšující lidské proporce je znakem pro absurditu lidského hemžení a rámuje smysl celého příběhu, který se právě udál.



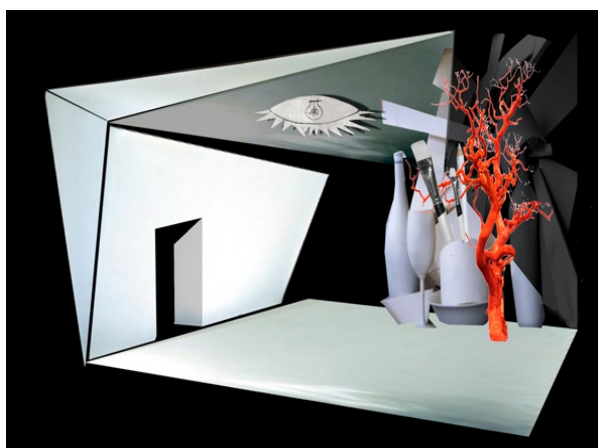
*Eugène Labiche „Słomkowy kapelusz“
Białostocki Teatr Lalek, 2018*



*Erich Kästner, Malina Prześluga „35-Maja“
Opolski Teatr Lalki i Aktora, 2014*

V inscenaci „**Byczek Fernando**“¹⁵⁰⁾ ve varšavském Teatrze Guliwer tvoří celý scénický prostor kubisticky tvarovaný list papíru, na němž stojí disproportionálně naddimenzované malířské propriety – štětce, tužky, kelímky, pohár na víno. Velikost předmětů významově rámuje herce na scéně zasazené do obrazu, který z nich tvoří živé elementy malířské invence.

V představení s textem Marty Guśniowské „**Kto sie boi Pani Ś.**“¹⁵¹⁾ komunikujícím s dětským publikem na téma pojetí smrti v mexické lultuře, tvoří scénický prostor variabilní objekt zvětšeného, obřího kufru. Metaforický obraz, sbalení se „na cestu“, svou proporcí odkazuje k hieratickému uspořádání vzhledem k ústřednímu tématu.



Munro Leaf „Byczek Fernando“
Teatr Guliwer Warszawa, 2014



Marta Guśniowska „Kto sie boi Pani Ś.“
Teatr Zdrojowy Jelenia Góra, 2019

V prostoru scény Gozziho inscenace „**Milosc do trzech pomarańczy**“¹⁵²⁾ pozorují multimediální naddimenzované oči „Morgany“ na scéně její vlastní miniaturní, lidské „divadlo marionetek“.



Carlo Gozzi „Milosc do trzech pomarańczy“, Teatr Animacji Poznań, 2019

Uplatnění hieratické perspektivy na scéně vyzývá k reflektování iluze. Ve vzájemných proporcích objektů a jejich relací, zachycujících jejich hieratické rozvrstvení, je otevřen prostor pro vnímání iluze jako významového prvku.

4. realita více vrstev, fragmentace obrazu

Reflexe iluze a vymezení se vůči iluzivnímu zobrazování přináší i pokusy o vícevrstevnaté uchopení reality. Příkladem v malbě mohou být první pokusy kubistů a jejich pohledy na zobrazovaný objekt z několika úhlů zároveň. Ve scénickém prostoru pak například simultánně probíhající, paralelní děje v jedné časové rovině. Zajímavé je spojení filmových sekvencí a divadla, tak jak je konstruuje Josef Svoboda ve svém projektu *Laterny magiky* a zejména „polyekránu“.

„Polyekrán“

Svobodův polyekrán, přestože využívá v hojné míře iluzivních triků a technicky pracuje na základech iluze a budování iluzivního prostoru využíváním světla a projekcí, poskytuje příklad intenzivní snahy o uchopení a pravdivé zobrazení skutečnosti. Iluzivní trik je prostředkem a často také umocňujícím efektem se silným emočním nábojem, přenášejícím diváka do dynamického, snového, přesto však reálného prostoru vnitřních světů.

Zmnožený pohled polyekránu na jednu a tutéž situaci zachycuje spíše než realistický popis vnitřní duševní pochody a asociace. Předestírá možné budoucí konsekvence děje, stejně tak jako jejich původ, kořeny a minulé příčiny. Umožňuje pozorování z několika "úhlů pohledu". Ohmatávání reality. Snaží se pomocí fragmentarizace o vnímání její celistvosti. Podobně jako když diváci popisují jednu a tutéž událost ze svého vlastního úhlu pohledu, svými osobitými vyjadřovacími prostředky, obrazy, výrazovými a mentálními možnostmi.

Polyekrán fragmentuje obraz, nikoliv pro větší, silnější efekt a zahlcení diváka obrazem samým, ale pokouší se stvořit výpověď obrazu konzistentnější a vícevrstevnatou formou, tak aby plněji popsal smysl.



Josef svoboda „polyekrán“

Fragmentace obrazu není pouze informativní, ve smyslu doplnění ilustrace děje, ale vnáší svými asociacemi poetický, až pohádkový rozměr. Umožňuje koexistenci snu a reality. Iluze i její popření je možné v jednom fragmentarizovaném obraze zároveň.

Polyekrán v Laterně magice je konsekventně používán jako partner herecké akce - a ať herce doprovází, či jej v mnoha situacích dynamicky přerůstá - vypovídá především právě o jeho dalších vrstvách, vnitřních rozměrech, prostorech, světech. Obrazy polyekránu externalizují obrazy vnitřních pochodů. „Polyscénichnost je vyjádřením volné a mnohostranné časoprostorové operace, v níž je zviditelněn jeden a tentýž děj pozorovaný z několika optických a názorových úhlů v odstupňovaných proporcích, které vedle sebe staví a sčítají příčinu a následek. Polyscénichnost znamená viditelné spojení a rozpojení těchto os, zrušení přímočarosti divadelního děje a jeho proměnu v dění.“¹⁵³⁾

Odkazy:

- 1) Zdeněk Neubauer, Jakub Hlaváček „Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu“ Malvern 2003, ISBN: 80-86702-01-4, str. 163
- 2) Joachim Bauer „Proč cítím to, co ty. Intuitivní komunikace a tajemství zrcadlových neuronů“ Warum ich fühle, was du fühlst: Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburk, 2005 Grada Publishing a.s, ISBN: 978-80-247-5737, str. 75
- 3) Zdeněk Neubauer, Jakub Hlaváček „Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu“ Malvern 2003, ISBN: 80-86702-01-4, str. 163
- 4) Rudolf Arnheim „Visual Thinking“, „Myślenie wzrokowe“ nakl. Słowo, obraz, terytoria, překlad Marek Chojnacki, ISBN: 978-83-7453-056-9, 2011, str.268
- 5) Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85, str. 61
- 6) tamtéž, str. 232
- 7) tamtéž, str. 23
- 8) tamtéž, str. 257
- 9) Rudolf Arnheim „Visual Thinking“, „Myślenie wzrokowe“, nakl. Słowo, obraz, terytoria, překlad Marek Chojnacki, 2011, ISBN: 978-83-7453-056-9, str.119
- 10) tamtéž, str.122
- 11) tamtéž, str.123
- 12) Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85, str. 291
- 13) Petr Ingerle kurátor výstavy „Perspectiva artificialis“, Moravská galerie Brno, 6.6.2007
- 14) Pierre Francastel „Malířství a společnost“, Peinture et société, nakl. Barristel &Principal, 1997, ISBN: 80-86598-49-7, str.31
- 15) Josef Svoboda „Tajemství divadelního prostoru“ Odeon 1990, ISBN: 80-207-0170-2, str. 224
- 16) William Shakespeare „Macbeth“ Teatr Baj Pomorski Toruń, režie Zbigniew Lisowski, 2011
- 17) Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85, str. 302

- 18) tamtéž, str. 256
- 19) Paweł Aigner „Zorro“ Opolski Teatr Lalki i Aktora, reżie Paweł Aigner, premiéra 16.2.2019
- 20) Zdeněk Neubauer, Jakub Hlaváček „Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu“ Malvern 2003, ISBN: 80-86702-01-4, str. 169
- 21) Martin Baltscheit „Tylko jeden dzień“ Teatr Ateneum Katowice, reżie Bogdan Nauka, premiéra 26.9.2014
- 22) Bogdan Widera, „Historia jednego owada“, Śląsk nr 10, 31.10.2014
- 23) tamtéž
- 24) tamtéž
- 25) Magdalena Fizgał-Janikowska „ Historia jednego dnia“, www.teatralny.pl, 14.11.2014
- 26) Marta Guśniowska „Trzej muszkietierowie“ Teatr Lalki i Aktora Opole, reżie Paweł Aigner, premiéra 13.2.2016
- 27) Martyna Friedla „Trzej muszkietierowie, jakich jeszcze nie widzieliście“, Gazeta Wyborcza Opole, 14.2. 2016
- 28) tamtéž
- 29) Małgorzata Kroczyńska „Trzej Muszkietierowie, czyli życie zawsze można zacząć od nowa, choćby po 60-ce“ Nowa Trybuna Opolska, 15.2.2016
- 30) Anna Konopka "Trzej Muszkietierowie,Hitowy spektakl w OTLiA ściga tłumy!" Nowa Trybuna Opolska, 21.2.2016
- 31) Wiesław Kowalski "Nie bójmy się żyć" [www. teatrdlawas.pl](http://www.teatrdlawas.pl), 6.4.2017
- 32) Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon,1985, ISBN: 01-525-85, str. 250
- 33) tamtéž, str. 263
- 34) Yoann Bourgeois „The Mechanics of History” Pantheon Paris, 2017
- 35) Brian Friel „After Play“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Bogdan Michalik, premiéra 30.8.2014
- 36) Ilona Słojewska“ Ona i on z rajskego i ziemskiego ogrodu“, teatrdlawas.pl, 15.10.2014
- 37) Matt Colishaw „All Things Fall“ výstava „Stojaté vody“ Rudolfinum, 2018
- 38) Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon,1985, ISBN: 01-525-85, str. 146

- 39) Muzeum umění Olomouc „Giovanni Battista Piranesi / Geniální grafik italského baroka“ - komentář k výstavě, 1.10. 2015 – 10.1.2016
- 40) Daniel Defoe, Zbigniew Lisowski „Robinson Cruzoe“ Teatr Baj Pomorski Toruń, režie Zbigniew Lisowski, premiéra 18.6.2017
- 41) Ilona Słojewska „Robinson naszych czasów“ Dziennik Teatralny Toruń, 21.6.2017
- 42) Barbara Pitak-Piaskowska „Kurs na wyobraźnię“ [www. encyklopediateatru,](http://www.encyklopediateatru.pl) 21.6.2017
- 43) Ilona Słojewska „Robinson naszych czasów“ Dziennik Teatralny Toruń, 21.6.2017
- 44) Anita Nowak „Odkrywanie Robinsona współczesnego“ [www. encyklopediateatru.pl,](http://www.encyklopediateatru.pl) 26.6.2017
- 45) Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85, str.321
- 46) Jiří Havelka „Poslední trik Georgese Méliése“ Divadlo DRAK, režie Jiří Havelka, premiéra 4.10.2013
- 47) „Aria“ No Gravitè Theatre Roma a Accademia Filarmonica Romana, Teatro Olimpico Roma, režie Emilliano Pellisari, 2015
- 48) „Corteo“ Cirque du Soleil Montreal, režie Daniele Finzi Pasca, 2005
- 49) Ivan Pilný: „Jak się robi cyrk“ Teatr Guliwer Warszawa, premiéra 9.3.2019, režie Laura Slabińska
- 50) Carl Orff „Prométhée“ Staatsoper Munich, režie A. Everding, premiéra 1968
- 51) Josef Svoboda „Tajemství divadelního prostoru“ Odeon, 1990, ISBN: 80-207-0170-2, str.115
- 52) Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85, str. 288
- 53) Jakub Krofta „Všechno lítá, co peří má“ Divadlo DRAK, režie Jakub Krofta, premiéra 19.12.2002
- 54) Brian Patten, Robert Jarosz „Słoń i kwiat“ Compania Doomsday, režie Robert Jarosz, premiéra 30.12.2012
- 55) Dziennik łódzki „Festiwal Teatralna Karuzela“ 3.6.2013

- 56) Monika Żmijewska „Żyłem z wami, cierpiałem z wami... czyli co łączy Słowackiego i słonia“ Gazeta Wyborcza – Białystok online, 7.1. 2013
- 57) Hanna Januszczyńska „Afrykańska opowieść“ Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Zbigniew Lisowski, premiéra 4.10.2008
- 58) Piotr Rzepczyński "Dwa akty w afrykańskim klimacie" Nowości Gazeta Pomorza i Kujaw nr 64, 16.3.2007
- 59) Grzegorz Giedrys "Jak nie dać się logice stada" Gazeta Wyborcza Toruń, 10.4.2007
- 60) Leopold Szondi „Člověk a osud“ PIPEX s.r.o., 2009, ISBN: 987-80903991-2-9, str.12
- 61) Wiesław Kowalski "W podróży po odwagę" www. teatrdlawas.com 2.4.2007
- 62) Grzegorz Giedrys "Bajka o tchórzliwym tygrysku" Gazeta Wyborcza, Bydgoszcz nr 76, 30.3.2007
- 63) Mirosława Kruczkiewicz "O czym śnią młode tygrysy" Nowości Gazeta Pomorza i Kujaw nr 82/6.04., 6.4.2007
- 64) Anita Nowak "Wspierajmy Tygryski" www. teatrdlawas.pl, 19.2.2013
- 65) Marzena Wiśniewska "Labirynt myśli nieuczesanych" Teatr Lalek nr 2/2016, 25.7.2016
- 66) Tadeusz Wierzbicki, vlastní komentář „Teatr nieba i witrażu“
- 67) Leszek Mądzik „Gorset“ Scena KUL Lublin, reżie Leszek Mądzik, premiéra 16.12. 2016
- 68) Leszek Mądzik „Moim pędzlem jest światło“ rozhovor pro Polskie Radio, Notatnik Dwójki, 14.4.2014
- 69) Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85, str. 31
- 70) tamtéž, str. 302
- 71) Pierre Gripari „Texas Jim“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Paweł Aigner, premiéra 10.3.2013
- 72) Monika Żmijewska "Ku-Klux-Klan i skrety przy Kalinowskiego. Prawie jak w westernie" Gazeta Wyborcza, 15.3.2013
- 73) Marzena Jobczyńska „Teatralny Dziki Zachód“ Kurier Festiwalowy nr 4, 16.10.2013

- ⁷⁴⁾ Pierre Gripari „Texas Jim“ překlad Barbara Grzegorzewska
- ⁷⁵⁾ Robert Jarosz „Byczek Fernando“ Teatr Guliwer Warszawa, režie Robert Jarosz, 25.1.2014
- ⁷⁶⁾ Szymon Spichalski „Całościowa recenzja Festiwal Spotkania 2014“
23.10.2014
- ⁷⁷⁾ Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85, str. 37
- ⁷⁸⁾ Heiner Goebbels „Surrogate cities“ La Biennale di Venezia, Teatro La Fenice, 2005
- ⁷⁹⁾ Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85, str. 302
- ⁸⁰⁾ tamtéž, str. 202
- ⁸¹⁾ Rudolf Arnheim „Visual Thinking“, „Myślenie wzrokowe“, nakl. Słowo, obraz, terytoria, překlad Marek Chojnacki, 2011, ISBN: 978-83-7453-056-9, str. 103
- ⁸²⁾ Daniel Wallace „Big Fish“ Broadway New York, režie Susan Stroman, 2013
- ⁸³⁾ Giuseppe Verdi „La Traviata“ Arena Sferisterio, Macerata, režie Henning Brockhaus, 1992
- ⁸⁴⁾ Wolfgang Amadeus Mozart „Don Giovanni“ Stavovské divadlo, režie Václav Kašlík, 1969
- ⁸⁵⁾ Maciej Wojtyśzko „Pierścień i róża“ Teatr Banialuka Bielsko-Biała, režie Paweł Aigner, premiéra 21.3.2014
- ⁸⁶⁾ Leszek Kolakowski „Kto z Was chciałby rozweselić pechowego nosorożca?“ Teatr Baj Pomorski Toruń, režie Z. Lisowski, premiéra 18.1.2009
- ⁸⁷⁾ Emilia Adamiszyn „Z surrealizmem wśród nosorożców“ Nowa Siła Krytyczna, 27.1.2009
- ⁸⁸⁾ tamtéž
- ⁸⁹⁾ Hans Christian Andersen „Brzydkie kaczątka“ Opolski Teatr Lalki i Aktora, režie Krystian Kobylka, premiéra 21.4.2012

- ⁹⁰⁾ Małgorzata Kroczyńska "Brzydkie kaczątko w pięknej odświeżonej" Nowa Trybuna Opolska, 23.4.2012
- ⁹¹⁾ Anita Dmitruczuk "Inny świat w lalkach" Gazeta Wyborcza Opole nr 95, 23.4.2012
- ⁹²⁾ Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85, str. 320
- ⁹³⁾ Malina Prześluga „Pan lampa“ Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Laura Slabińska, premiéra 30.9.2018
- ⁹⁴⁾ Joanna Ostrowska „Freak house“ [www. teatralny.pl](http://www.teatralny.pl), 7.11.2018
- ⁹⁵⁾ tamtéž
- ⁹⁶⁾ „Możesz odejść Panie Lampo“ – [www. miastozdzieckiem.pl](http://www.miaستozdzieckiem.pl)
- ⁹⁷⁾ Anita Nowak „Słońce, Księżyc i porządek świata“ [www. e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl), 5.10.2018
- ⁹⁸⁾ Iłona Słojewska „Czas zapala Światło“ Dziennik Teatralny Toruń, 6.10.2018
- ⁹⁹⁾ Joanna Ostrowska „Freak house“ [www. teatralny.pl](http://www.teatralny.pl), 7.11.2018
- ¹⁰⁰⁾ Boris Vian „Pěna dní“ Klicperovo divadlo Hradec Králové, reżie Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský, premiéra 12.3.2016
- ¹⁰¹⁾ Soňa Hanušová „Do Pěny dní v Klicperově divadle se budete chtít zamilovat“ [www. kulturio.cz](http://www.kulturio.cz) , 20.3.2016
- ¹⁰²⁾ Carl Gustav Jung „Zwei Schriften über Analytische Psychologie des Unbewussten“ str.211, 1943, in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str.179
- ¹⁰³⁾ Krystyna Jakóbczyk „Falszywa księżniczka“ Olsztyński Teatr Lalek, reżie Krystyna Jakóbczyk, premiéra 8.10.2011
- ¹⁰⁴⁾ "Życie w masce, życie bez maski" bb, Gazeta Olsztyńska nr 236, 10.2011
- ¹⁰⁵⁾ „Refleksyjna premiera w Lalkach“ Olsztyn, [www. encyklopediateatru.pl](http://www.encyklopediateatru.pl), 5.10.2011
- ¹⁰⁶⁾ Molière „Szelmostwa Skapena“ Teatr Lalki i Aktora Opole, reżie Paweł Aigner, premiéra 18.3.2018

- 107) Boris Vian „Pěna dní“ Klicperovo divadlo Hradec Králové, režie Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský, premiéra 12.3.2016
- 108) Wolfgang Amadeus Mozart „The Magic Flute“ Glyndebourne, režie David Hockney, 1978
- 109) Igor Stravinskij „The Rake´s Progres“ Royal Opera Covent Garden, režie David Hockney, 2010
- 110) Voltaire „Kandyd, czyli optymizm“ Białostocki Teatr Lalek, režie Paweł Aigner, premiéra 19.3.2016
- 111) Monika Żmijewska "Kandyd dostaje zadyszki" Gazeta Wyborcza - Białystok nr 76, 25.3.2016
- 112) Jerzy Doroszkiewicz "Kandyd, czyli Polska i świat jako śpiewogra" Kurier Poranny Białystok nr 58, 24.3.2016
- 113) Mark Twain, Malina Prześluga „Książę i żebrak“ Teatr Ostervy Lublin, režie Paweł Aigner, premiéra 30.11.2013
- 114) blog Bartłomieja Miernika „Książę i żebrak“
- 115) Wioleta Rybak „Jak to jest być królem“ Teatralia Internetowy magazyn teatralny, 11.12.2013
- 116) Daria Bełch „Komedia umoralniająco-uświadamiająca na dwudziestu dziewięciu aktorów“ Dziennik Teatralny Lublin, 18.12. 2013
- 117) Waldemar Sulisz „Jest dobrze. I cześć!“ Dziennik Wschodni, 3.12. 2013
- 118) William Shakespeare „Makbet“ Teatr Muzyczny Kapitol, Wrocław, režie Agata Duda-Gracz, premiéra 13.10.2017
- 119) Mirosław Kocur „Wściekłość i wrzask“ www.teatralny.pl 18.10.2017
- 120) Jacek Wakar „Skrwawieni“ www.kultura.onet.pl, 8.6.2018
- 121) Karolina Augustyniak [www. czytamteksty.blogspot.pl](http://www.czytamteksty.blogspot.pl). 8.6. 2018
- 122) Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85, str. 23
- 123) Rudolf Arnheim „Visual Thinking“, „Myślenie wzrokowe“, nakł. Słowo, obraz, terytoria, překlad Marek Chojnacki, 2011, ISBN: 978-83-7453-056-9, str.102
- 124) Matt Colishaw „Zátiší“ výstava „Stojaté vody“ Rudolfinum, 2018

- ¹²⁵⁾ Mat Colishaw „Stojaté vody“ úvodní komentář k výstavě, Petr Nedoma, 2018
- ¹²⁶⁾ Rudolf Arnheim „Visual Thinking“, „Myślenie wzrokowe“ nakl. Słowo, obraz, terytoria, překlad Marek Chojnacki, 2011, ISBN: 978-83-7453-056-9, str.117
- ¹²⁷⁾ Mat Colishaw „Stojaté vody“ úvodní komentář k výstavě, Petr Nedoma, 2018
- ¹²⁸⁾ *tamtéž*
- ¹²⁹⁾ Jaromír Zemina „Alén Diviš a české umění“ přednáška, březen 1988, Revolver Revue č.17, 1991
- ¹³⁰⁾ *tamtéž*
- ¹³¹⁾ Jaroslav Hašek, Jolanta Denejko „Švejk“ Teatr Tęcza Słupsk, režie Joanna Zdrada, premiéra 11.10.2018
- ¹³²⁾ Anna Jazgarska „Posłuszenie melduję, czyli ludzkimi kośćmi użyźnimy łan“ [www. teatralny.pl](http://www.teatralny.pl), 8.3.2019
- ¹³³⁾ *tamtéž*
- ¹³⁴⁾ Zdeněk Košek, autorský komentář, výstava „Život v 360°“ Muzeum Ústí nad Labem, 2017
- ¹³⁵⁾ Jaromír Typlt „Jak se dělá počasí“ deník, 13. 1. 1995
- ¹³⁶⁾ *tamtéž*
- ¹³⁷⁾ Vendula Horáková komentář k výstavě „Zdeněk Košek – Život v 360°“ Muzeum Ústí nad Labem, 2017
- ¹³⁸⁾ Jaromír Typlt „Jak se dělá počasí“ volný rozhovor se zápisky Zdeňka Koška, zelený sešit, 6. 5. 1994
- ¹³⁹⁾ Rudolf Arnheim „Visual Thinking“, „Myślenie wzrokowe“, nakl. Słowo, obraz, terytoria, překlad Marek Chojnacki, 2011, ISBN: 978-83-7453-056-9, str.139
- ¹⁴⁰⁾ Stanisław Ignacy Witkiewicz „O czystej formie i inne pisma o sztuce“ Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2003, ISBN: 83-06-02164-9, str. 24-26
- ¹⁴¹⁾ *tamtéž*
- ¹⁴²⁾ *tamtéž*

- ¹⁴³⁾ tamtéž
- ¹⁴⁴⁾ tamtéž
- ¹⁴⁵⁾ Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85, str.305
- ¹⁴⁶⁾ tamtéž, str.291
- ¹⁴⁷⁾ tamtéž str.441
- ¹⁴⁸⁾ Erich Kästner, Malina Prześluga „35-Maja“ Opolski Teatr Lalki i Aktora, 1.3.2014
- ¹⁴⁹⁾ Eugéne Labiche „Słomkowy kapelusz“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Paweł Aigner, premiéra 8.4.2018
- ¹⁵⁰⁾ Munro Leaf „Byczek Fernando“ Teatr Guliwer Warszawa, reżie Robert Jarosz, premiéra 25.1.2014
- ¹⁵¹⁾ Marta Guśniowska „Kto sie boi Pani Ś.“ Teatr Zdrojowy Jelenia Góra, reżie Laura Slabińska, 2019
- ¹⁵²⁾ Carlo Gozzi „Milość do trzech pomarańczy“ Teatr Animacji Poznań, reżie Paweł Aigner, premiéra 12.1.2019
- ¹⁵³⁾ Josef Svoboda „Tajemství divadelního prostoru“ Odeon, 1990, ISBN: 80-207-0170-2, str. 226

3. Prostor definic

Současná scénografie téměř zcela opustila popisnost a pracuje ve vizuální komunikaci s divákem výtvarným znakem, symbolem, asociací. Realistické zobrazení na scéně se v současném divadle rovněž stává znakem a v kontextu aktuálního výtvarného jazyka vyžaduje na scéně své zdůvodnění.

Čitelnost obrazů obecně je možná díky systému definic - znaků. Ve vizuální formě jde o systém piktogramů rozpoznatelných v určitém kulturním kontextu. Znakové systémy vznikají historicky spolu s prvními způsoby zobrazování. Od středověku se datuje celý strukturovaný systém obrazových vzorů, z nichž tvůrci čerpají a v jejichž zúženém prostoru se pohybují. Vznikají vzorce - simile, zobrazující realitu pomocí alegorie a symbolu. Simile jsou obsahově i formálně vázány obecně srozumitelným výtvarným jazykem. Renesance na ně navazuje složitým systémem vizuálních alegorií, které mají kořeny v antickém divadle – gesta, postoje. Povstávají celé sborníky - jakési výtvarné slovníky schématických typů, jejichž smyslem bylo třídění a zaznamenávání skutečnosti. K určitému typu pak byla přiřazována určitá charakterová vlastnost.

V moderním světě je grafická značka a piktografický obraz přítomen zejména v prostoru internetu a oblasti reklamy. Výtvarné umění, které opustilo dřívější kodifikovaný znakový systém je nuceno hledat ke komunikaci vlastní obrazovou zkratku, která je zcela individuální. Přesto strukturálně navazuje, vědomě či intuitivně na předchozí zobrazovací znakové a symbolické systémy.

Systém znaků

1. znak a symbol

Tématikou znaku a symbolu se zabývá sémiotika jako samostatná věda teprve od 60.let. Úvahy o znacích a symbolech se ale datují až k antické filozofii. Ve výtvarném

umění se používaná terminologie vzájemně překrývá. Oba pojmy často vyjadřují identický nebo příbuzný se fenomén.

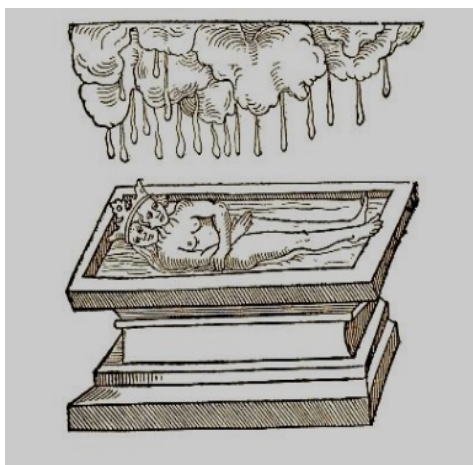
Znak a symbol obecně je možné interpretovat v jistém smyslu jako polarity. Termín znak je produktem myšlení a lze jej vnímat jako definovanou značku, piktogram, tvořící soustavy jednoznačných vzájemných poukazů. Znakys jsou „pevně strukturovány ve znakových systémech a mohou jako myšlenkové elementy být skládány tak, že jejich uspořádání vyjadřuje takovou výpověď o světě, která nehledá jinou legitimitu, než je tu, která je přímo obsažena v operacích s nimi“.¹⁾

Charakteristickým strukturálním systémem vizuálních znaků je například prostor současného internetu.

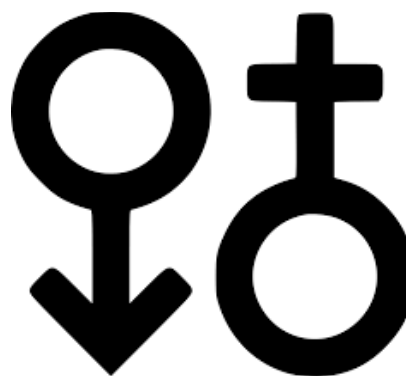
Symbol – praobraz - archetyp, naproti tomu označuje jev, který poukazuje sám na sebe v různorodých, proměnlivých podobách.

Platón vnímá pojem symbol jako synonymum pro sjednocení. Navazuje na antický androgynní mýtus, představující prvotního člověka jako dvoupohlavní bytost - muže a ženu. V obdobné souvislosti je v Bibli Kralické první žena nazývána „muženou“.²⁾

Dle zmíněného mýtu Zeus roztetnul původního člověka na dvě části, neboť v jednotě byl příliš silný. Symbolem je pro Platóna každá z lidských částí, které se neustále hledají a vzájemně na sebe poukazují. Androgynní mýtus ilustruje povahu symbolu jako fenoménu věčně živého, proměnlivého archetypu, hledajícího si nové zobrazení, účast ve vědomí, v nekonečných organických proměnách a variacích. Touhu po sjednocení do původí celistvosti vnímá Platón jako lásku. Symbol je v tomto smyslu část, poukazující na celek.³⁾



Symbol - Muž a žena – androgyn
Rosarium Philosophorum, 1550



Znak, piktogram – Muž a žena

Carl Gustav Jung označuje znaky jako neživé „pojmy“ a klade je do opozice k živoucím symbolům. „Pojmy znamenají stanovenou sjednanou hodnotu, naproti tomu obrazy znamenají život.“⁴⁾ „Mezi organickým a psychickým růstem neexistuje žádný zásadní rozdíl. Jako rostlina vytváří své listy, tak psýché tvoří své symboly.“⁵⁾

Znak je koncentrovanou zkratkou, vytrženým segmentem celku, potřebným k orientaci a klasifikování skutečnosti. „Znak je vždycky méně obsažný než pojem, který zastupuje, zatímco symbol obsahuje více, než lze na první pohled poznat. Navíc jsou symboly přirozené a spontánní jevy, které člověk nevynalézá. Nikdo nemůže dát víceméně rozumné myšlenky, ke kterým dospěl logickou úvahou, dodatečně „symbolickou“ formu. Ať už bychom si takovou ideu jakkoli fantazijně vyzdobili, zůstane jen znakem spojeným s vědomou myšlenkou a nepůjde o symbol, který ukazuje na něco ještě neznámého.“⁶⁾

Interpretace jednotlivého znaku je jednoznačná, složitější se stává teprve v seskupených strukturách. Oproti tomu výklad symbolu umožňuje nekonečné množství možností. „Symbolická mluva tím, že říká jednu věc, sděluje jinou, a tak do široka otevírá vějíř možných interpretací.“⁷⁾ Symbol umožňuje věčné hledání a vrstvení stále nových reinterpretací. „Interpretace symbolu je vlastně uváděním do nových souvislostí smyslu nebo jejich hledáním“⁸⁾ „Mythy a symboly lze stručně charakterizovat jako znamení, obrazy, které poukazují za sebe, ke smyslu ontologické zkušenosti, ale tak, že tento smysl je přístupný právě skrze ně. Žádná interpretace, žádný výklad smyslu mythu či symbolů nepostihne a nevyčerpá. Autentická zkušenost, kterou má mythus zprostředkovat, je vždy zkušenost rozumějící. Mythy a symboly nemohou být proto uzavřeny vůči úsilí o výklad, o interpretaci jejich smyslu, nýbrž jsou nám naopak výzvou k tomuto přiblížení: nejsou pro rozum nějakým tabu, nýbrž naopak branami smyslu.“⁹⁾

Vizuální znak je tedy kódem, sloužícím k informaci o vnímání skutečnosti. Je druhem obrazného uvědomění prostřednictvím zraku, reprezentovaného Wittgensteinovou úvahou o „prožitku vidění“, se schopností pojmenovat viděné a vést komunikaci o jeho povaze.¹⁰⁾ „V základech Peircovy koncepce stojí tzv. triadické (trojčlenné) schéma odkazovací reference, podle něž je „znakem (I) něco, co zastupuje (II) cosi jiného vzhledem k (III) něčemu dalšímu.“¹¹⁾

Symbol lze pojmenovávat prostřednictvím znaku ve formě blízké konkrétnímu kulturnímu prostředí. Výpověď o symbolu je možná jen v rovině metafor, které neuzavírají další možnost pokusů o jeho čtení. „Žádný výklad není jediným správným, jediným možným, definitivním. K jednomu a témuž mythu či symbolu může vést a existovat vedle sebe celá řada výkladů, které mohou být i konfliktní, protichůdné. To však neznamena, že se vylučují. Symbol nelze vysvětlovat „přirozeně“, tj. „rozpustit zkušenost minulosti do přítomných představ o skutečnosti.“⁽¹²⁾

2. znak – vizuální „abeceda“ kulturního prostředí

Vizuální vnímání je strukturovaná interakce, v níž o podobě vnímaného předmětu rozhodují vnitřní modely založené na předcházející zkušenosti. Výtvarné umění experimentuje s dosud nezvyklými nebo neobjevenými stránkami vizuálně pojímané skutečnosti na základě vzorců a znakových schémat určitého kulturního prostředí. „Umění a v širším ohledu ani žádná duchovní kultura nemůže existovat bez nějakého způsobu odkazovací reference, tj. přiřazování „čehosi“, co právě vnímám, k „něčemu jinému“, co se k danému jevu tak či onak vztahuje prostřednictvím mé vlastní mysli.“⁽¹³⁾

Vizuální vnitřní modely v širším kulturním kontextu tvoří kořeny, svého druhu vizuální abecedu, s níž pracuje současné výtvarné umění. Vizuální komunikace je založena na aktivní schopnosti vytvářet znaky, abstrahovat pocity a významy do znaků a znaky spolu vzájemně kombinovat. Piktogramy jsou podobami, vzorci, představami, sloužícími jako záchytné body v orientaci. „Zprávu z viditelného světa musí umělec zakódovat. Každý kód byl přizpůsoben takovému druhu signálů, které bylo umění připraveno předat.“⁽¹⁴⁾

Kodifikovaný systém znaků tvoří výtvarné umění již od samého počátku. Rozlišovací prvky v podobě znaků byly opěrnými komunikačními body, potvrzujícími stálost jevů. „Umění se soustřeďuje na tyto rozlišující rysy nikoli proto, že by čerpalo víc z vědomostí než z vidění, ale proto, že trvá na jasné klasifikaci. Tentýž důraz na rozlišovací rysy ovlivňuje i naše reakce ve skutečném světě, kdykoli musíme čelit nejistotě.“⁽¹⁵⁾

Systémy postupně se vrstvicích znaků vyrostly do strukturálních „abeced“, které

svou složitostí byly čitelné pouze v určitých kulturních okruzích a úrovních. Příkladem složitého kodifikovaného systému znaků může být symbolika alchymistických ilustrací ze 16. a 17. století traktátu „**Splendor Solis**“. Systém zobrazení je pro současného diváka znepokojující, vtahující hádankou-rébusem. Smyslem obrazu mělo být ukrytým, symbolicky kodifikovaným odhalením.



Salomon Trismosin – „*Splendor Solis*“ (Nádhera slunce), Staatsmuseum Berlin, 1582

Zjevnost symbolu v alchymických vyobrazeních je potlačena do dalších významových vrstev. Porozumění symbolu, zpřístupnění obrazu, je ukryto, zašifrováno v uzavřeném znakovém systému.

3. ikonografie, alegorie, symbol – svět ideí

Symbolický systém se vzájemnými složitými kontexty jednotlivých znaků se rozvinul v 16.-17. století. Ikonografie vychází z ustálených zobrazení. „Na holandských žánrových obrazech je vidět, že vznikly z omezeného počtu typů a gest. Každý malíř potřebuje slovník, než se pustí do „kopírování“ skutečnosti.“⁽¹⁶⁾

Charakteristická je v tomto ohledu tvorba Pietera Brueghela st. Na obraze s názvem „**Příslloví**“⁽¹⁷⁾ používá ustálenou ikonografii běžně užívanou v holandském

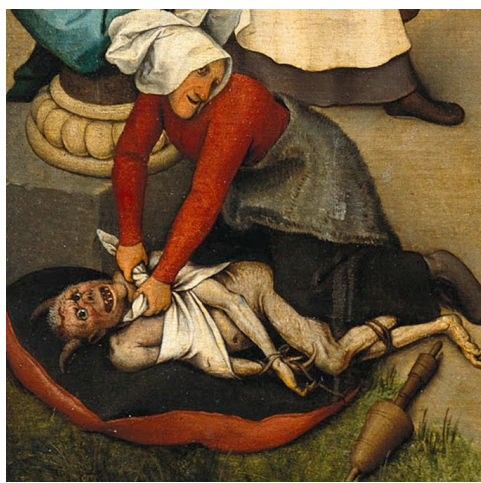
malířství. Navazuje na strukturu znakových piktogramů Hieronyma Bosche, ale jejich význam posouvá od boschovských metafyzických alegorií s archetypálním přesahem směrem k lidovému humoru. Jeho obraz „Příslloví“, označovaný také jako alegorie hlouposti, je zábavnou hádankou-rébusem, vysmívající se dobovým nešvarům. „Svět vzhůru nohama“ je také jeden z alternativních názvů tohoto obrazu, odkazující k aktuálním představám o zkaženosti tehdejšího světa.

Obraz se skládá z množství simultánních dějů, zakódovaných do piktogramů, pro tehdejší publikum zjevně čitelných. V tomto Brueghelově obraze lze dešifrovat více než sto holandských přísloví a slovních hříček, navazujících na ikonografii moralit. Příslloví a alegorie, v šestnáctém století mimořádně populární, byly dokonce předmětem encyklopedických sborníků.

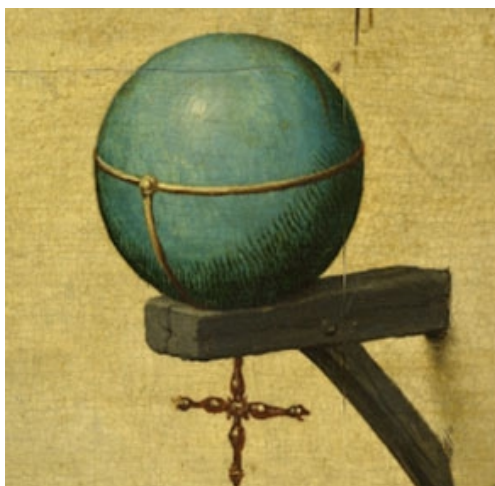
V kontextu své doby mohly Brueghelovy obrazy působit jako jistý druh zábavné hádanky a obrazového komixu, exponujícího lidskou hloupost, amorálnost a společenský úpadek. Na detailech obrazu je zřejmé, že mnohá z přísloví zůstala zapomenuta, ale část z nich se v přenesené formě používá i nyní.



„Prase už má propíchlé břicho“
- věc je skončena



„Dokáže svázat d'ábla do kozelce“
- zarputilost



„Svět vzhůru nohama „



„Jeden stříhá ovce, druhý svině“
– není na světě rovnosti



„Vy..prázdnit se na svět“



„Hryzat sloup“ – být pokrytcem

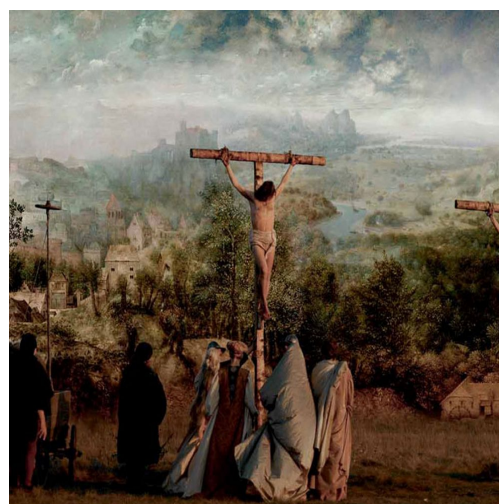
S inspirací a poetikou Bruegelových obrazů s jejich alegorickým znakovým systémem se snaží pracovat i současní tvůrci.

Lech Maejwski ve filmu „**Młyn i krzyż**“⁽¹⁸⁾ se nechává inspirovat Bruegelovým obrazem „Nesení kříže“⁽¹⁹⁾ a spojuje v něm nové technologie počítačové animace, sekvence hraného filmu a fragmenty Bruegelova obrazu. Tvoří výtvarně experimentující dílo, navazující na tradici ožvlých obrazů. Film důsledně vybírá „tříšť osudů snad každé z postav na obraze zachycených, ukáže kácení dřeva použitého na stlučení kříže, nahlíží do útrob mlýna, do tváří tam přebývajících lidí a zejména do detailů olbřímího soukolí roztáčeného čtyřmi plátnem potaženými lopatkami, které se v jednom okamžiku zastaví v nakloněné poloze připomínající kříž.“⁽²⁰⁾

Majewski hledá v obraze paralelu mezi tehdejší okupací vlámských zemí Habsburky a biblickým tématem ukřižování. Všudypřítomné napětí a téma zvůle,

objevující se vždy znenáhla v podobách apokalyptických jezdců zasazuje do znakového brueghelovského rozvětveného systému analogií. Film "zachycuje osudy buřičů odsouzených k potupné a bolestivé smrti na kříži - a nachází v tom zjevnou novozákonní paralelu. A zaznamenává rovněž, jak zrádce, za mrzký peníz nebožáka vydávší nepříteli, si sám bere život."²¹⁾

Film probíhá jako sled jednotlivých obrazů beze slov, snad jen s výjimkou sekvencí, kdy postava představující samotného malíře rozmlouvá o zamýšleném záměru, jednotlivých symbolech a především kompozici malířského originálu. "Objasňuje smysl uplatněné kompozice včetně obou výškových bodů - skálu s mlýnem, jakoby nahrazující boží nadhled, nazývá "stromem života", zatímco popravčí kůl s kolem označí za "strom smrti."²²⁾



Lech majewski „The Mill and the Cross/Młyn i krzyż“ 2010

Experimentální práce Majevského s Brueghelovým obrazem se inspiruje hloubku symbolických znakových systémů vlámského renesančního malířství. Je ale zároveň informací o hranicích jejich čitelnosti a naší schopni vnímat metaforická sdělení po několika stoletích. Dynamické společenské změny způsobily zjednodušení našeho čtení obrazů. „Naše činy předstihly naši schopnost obnovovat symbolické interpretace.“²³⁾

O zjednodušení a zploštění současného vizuálního sdělení a jeho komercializaci pojednává animovaný film francouzských autorů Françoise Alaux, Hervé de Crécy a Ludovica Houplaina s příznačným titulem „**Logorama**“.²⁴⁾

Svět zjednodušených piktogramů v duchu Breughelova schématu alegorického

systemu znaků, je hojně používaný v současné reklamní výtvarné zkratce a je také podobně sdělný. „Logorama“ je analogií Breughelových obrazů ve smyslu skládání a vrstvení obrazových znaků a vzájemných odkazů. Reklamní značky evokují v divácích obdobné řetězení humorných asociací, vzájemně spojených společným tématem – tak jako u Brueghela - hroutícího se světa bez hlubších dimenzí.

Celý prostor – domy, auta i interiéry bizarního města „Logoramy“ tvoří svět složený pouze ze známých korporátních reklamních značek. Logorama představuje gigantické americké město v alternativní realitě současných symbolů. Dokonce i ptáci a hmyz mají vzhled ochranných známek.



François Alaux, Hervé de Crécy a Ludovic Houplain „Logorama“ 2009

Hrdinové pohybující se v tomto prostoru jsou rovněž vytaženi ze světa ikonických figurek reklamy a dětské herní pop kultury. Ve filmu se důsledně objevují pouze známé piktografické postavy jako Barbie, Michelin, Esso Girl, Big Boy, Green Giant. „Logorama“ získala v roce 2009 cenu Oscara za nejlepší krátkometrážní animovaný film. Ocenění přišlo paradoxně z Hollywoodu, který se ve filmu objevuje přímo jako jeden z ikonických znaků upadající popkultury. Život v idylicky nastíněné mediální metropoli nabere náhlý obrát, když se známý maskot klauna Ronald McDonald zasekne a vydá se na kriminální dráhu připomínající Tarantinův Pulp Fiction. V dramatické honičce se celé umělé město zhroutí samo do sebe a zanikne. Podobně, jako postupně degradují a upadají jednotlivé piktografické systémy a jejich svět ideí zastupují další, nové vizuální systémy komunikace.

4. typologie - fyzický typ - nositel charakteru

Znaková struktura obrazů vyvolává tendenci k třídění a kategorizaci. Přiřazování určitého zobrazení ke konkrétnímu charakteru. Tato tendence vznikla postupně ze složité spleti estetických kánonů proporcí. „Z obecného hlediska považujeme věc za krásnou, pokud má správné proporce. Lze to vysvětlit tím, že již od starověku se krása ztotožňovala s úměrností.“⁽²⁵⁾ Úměrnost, uměřenost a harmonie vycházely z kosmologických teorií Božího plánu. Mírnost a uměřenost byly vnímány jako synonyma pro vyváženost, spravedlnost, zákonnost, pravdivost, pravost. „Teorie proporcí byla interpretována z hlediska harmonistické kosmologie“⁽²⁶⁾

Kánon krásy je ztotožněn s harmonií. „Ve spisech sv. Hildegardy z Bingenu bývá poukazováno na dlouhou pasáž, kde světice vysvětluje proporce lidské bytosti harmonickým plánem Božího tvoření.“⁽²⁷⁾ Harmonie dosažitelná přesností, rozvahou, záměrem. Kosmologické teorie proporcí se opíraly o matematický model. „Poněvadž tedy všechny věci jsou krásné a určitým způsobem působí zalíbení a poněvadž krása a zalíbení nejsou bez úměrnosti a úměrnost se opírá především o čísla, je zapotřebí, aby ve všech věcech byla čísla. Proto tedy číslo je původní vzor každé věci v mysli Stvořitele.“⁽²⁸⁾

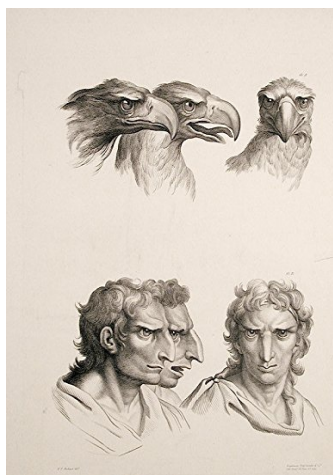
Matematická teorie konstrukce vizuálního světa a vzájemné geometrické proporce souvisejí zároveň s matematickou teorií hudby. „Proporce lidského těla byly velebeny jako vizuální realizace hudební harmonie.“⁽²⁹⁾ Číselným kvalitám odpovídá ideální proporce fyzická, duchovní i transcendentální „není zaměřená na to, co je proměnné, nýbrž na to, co je stálé, ne na symbolizaci vitální přítomnosti, nýbrž na realizaci nadčasové věčnosti.“⁽³⁰⁾

V egyptských zobrazeních jsou například „rozměry figur vyjádřeny v prostých zlomcích,⁽³¹⁾ egyptská socha neměla napodobovat sám život, nýbrž sloužit jako hmotný substrát jiného života – života ducha Ka“⁽³²⁾ V dějinách umění existovalo postupně mnoho proporčních metod. V řeckém kánonu „krása nespočívá v jednotlivostech, nýbrž v harmonické proporci částí, proporcí jednoho prstu vzhledem k prstu druhému, všech prstů k celé ruce, ruky k zápěstí, atd.“⁽³³⁾

Spolu s teoriemi kánonů je samozřejmě svět vnímán jako rozmanitý prostor různých

projevů a forem. Lidská fyziognomie byla předmětem studií a určité fyziologické proporce a zvláště pak od kánonu odbíhající disproporce, daly vzniknout fyziognomice. Tato poněkud bizarní teorie přisuzovala různým fyzickým zvláštnostem a deformacím specifickou morální povahu. „Jakýkoli názor, který si na určitou osobu uděláme, když pohlédneme do její tváře, musí být založen na všeobecných, nebo archetypálních dojmech. Existuje osvojený a všeobecně platný sociální jazyk, který nám umožňuje číst ve tvářích tak, jako když čteme knihu, jazyk vyznačující se určitými rysy (společnými lidem i zvířatům), jenž vyjadřuje specifické vlastnosti identifikovatelné jakýmkoliv člověkem.“³⁴⁾

V renesanci vznikají celé sborníky typů, na počátku věnovaných fyziologickému výtvarnému studiu, jako malířské vzory. Záliba v encyklopediích a sbírání kuriozit dala vzniknout typologickým spisům, přiřazujícím fyzickou deformaci k charakterovým vlastnostem. „Giovanni Battista della Porta ve spise *De humana phisiognomonia* (1586) porovnává tváře různých zvířat s lidskými obličejí a uvádí nás v úžas podobami člověka-ovce, člověka-lva nebo člověka-osla, přičemž vychází z filozofického přesvědčení, že božská moc projevuje svůj usměrňující důvtip také v tělesných rysech, když vytváří analogie mezi světem lidským a světem zvířecím“³⁵⁾



Charles le Brunn „Hlavy“1671



Giovanni Battista della Porta „*De humana phisiognomonia*“ 1586

„Významnou kapitolu v dějinách ošklivosti představují zkušenosti fyziognomiky, pseudovědy, jež spojovala rysy obličejí (a tvar dalších orgánů) s povahou a morálními vlastnostmi jedince. Johan Kaspar Lavater (*physiognomische Fragmente*), v přesvědčení, že existují důmyslné shody mezi tělem a duší a že ctnost zkrášluje,

zatímco neřest hyzdí, zkoumal rovněž obličejové rysy historických osobností“³⁶⁾

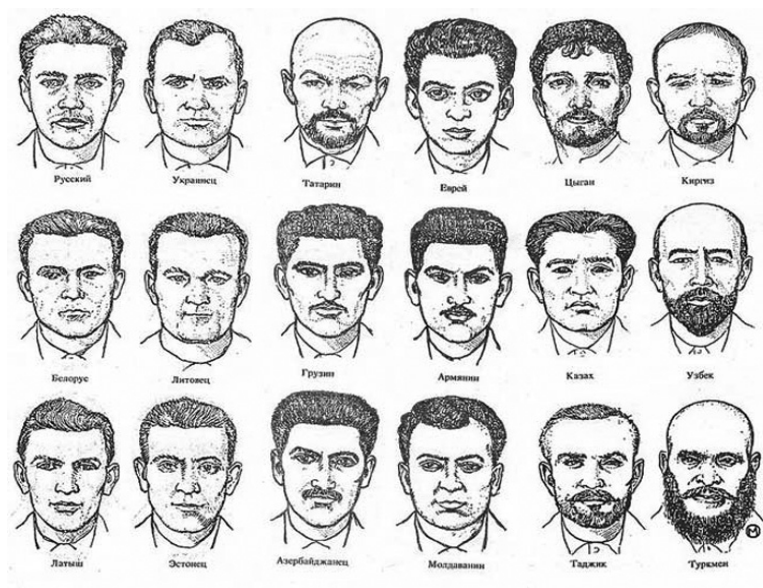
Díky těmto teoriím dochází k cejchování jedince, nebo celé rasy. Zvláštní kapitolou v negativním zobrazování byly postavy židů. Předválečné plakáty zobrazují postavu žida s charakteristickými semitskými rysy, jako obcházející přízrak a fiktivní ohrožení. Fyziognomika odvozená jako poněkud bizarní meandr od teorie proporcí přinesla ve svém důsledku degradaci symbolu do formy kliše. Symbol v ní ztrácí hlubší smysl. Dosud se uchovala ve zlidovělé formě rčení jako: „Pánbůh ho naznačil“ nebo „Kdo nás má rád, ať nás má rád. A kdo nás nemá rád, ať mu Pánbůh zkrutí nohu, abychom ho poznali, až k nám bude přicházet.“



Antisemitské plakáty.



Bizarní variací renesančních sborníků typů jsou typologická kliše ve vyobrazeních ze sovětské policejní příručky, sloužící k posouzení národnosti dle antropologických rysů vyšetřovaných. Zobrazení působí naivní komikou a zároveň děsí představou, že tato „lidová“ příručka rozhodovala o osudech konkrétních jedinců.



Sovětská policejní příručka, sloužící k posouzení národnosti

Typologie a otisky fyziognomiky lze v divadelním prostředí nalézt například charakteristických zobrazeních postav komedie dell'arte. Z obdobně kategorizovaných typů čerpá klasické marionetové divadlo.

Definování prostoru ve scénografii

1. architektura scénického prostoru definující rámeček

Architektura současného scénického prostoru je, spíše než popisným určením a ilustrací místa, symbolickým a znakovým systémem určujícím význam. Popisnost, pokud se ve scénickém prostoru vyskytne, je v současnosti rovněž vnímána jako znak. Realistické plošné dekorace, popisující konkrétní místo, tak jak byly běžně používány v devatenáctém století a později přetrvávaly v amatérských a marionetových divadlech, se používají v dnešní scénografii jako významový prvek. Příkladem mohou být dekorace a kostýmy **Divadla Járy Cimrmana**, odvolávající se na naivní poetiku amatérských divadel. Dekorace podtrhují komiku situací a zároveň pomáhají naivní formě herectví. Naivní realismus dekorací se pojí s určitým

způsobem nadsázky a odstupu od obrozeneckého divadla.

Ve scéně zachycující školní divadlo z filmu „**Rodina Addamsů**“³⁷⁾ je naturalismus tryskající krve a useknutých rukou dětí, vystupujících na scéně, rovněž realistickou nadsázkou analogickou cimrmanovskému scénografickému realismu. Záměrná doslovnost obrazu zde působí rovněž jako komický prvek.



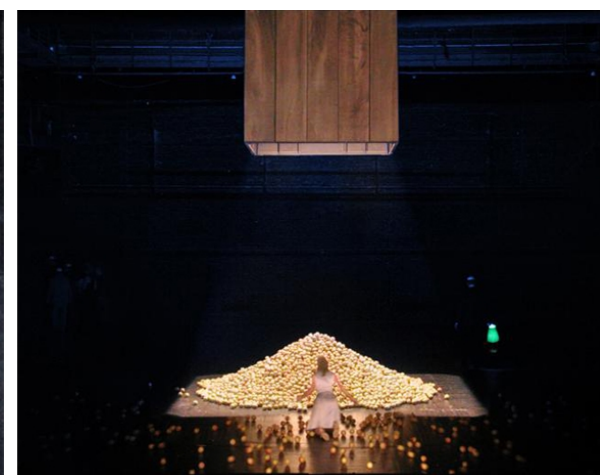
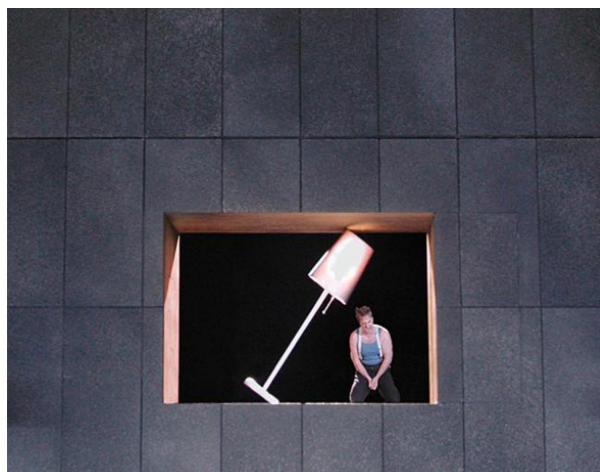
„Záskok“ Divadla Jára Cimrmana



„Rodina Addamsů“ film, 1991

„Figarova svatba“³⁸⁾

Segmenty realistických dekorací používá scénograf Klaus Grünberg v představení Mozartovy „Figarovy svatby“. Scénický prostor zaplňují naturalistické elementy, které jsou ale spíše asociativními prvky k vyvolávání vzpomínek na předchozí obrazové souvislosti. Realistický dekor je zasazen do jiných vzájemných vztahů a proporcí, a působí jako surrealistický znakový systém s vlastními, vnitřními pravidly a odkazy. Grünberg ve Figarově svatbě využívá výtvarného znaku jako signálního pretextu, vyvolávající asociaci a poskytující volný prostor pro interpretaci diváka. Scénografii Figarovy svatby koncipoval jako systém kubusů, sestavovaných průběžně do různých prostorových konstelací a evokujících skříňky na pracovní oděvy. Kubusy pak doplňuje v jednotlivých scénách jedním výrazným znakem, jímž pojmenovává - „ilustruje“ prostor. V intimní večerní, pokojové scéně například definuje „interiér“ disproporční obří lampou. Grünberg pracuje se znakem jako inspiračním signálem a vyhýbá se dekorativní ilustraci.



„Die Hochzeit des Figaro“ Komische Oper Berlin, 2005

Figara nezasazuje do prostředí zámeckých zahrad a interiérů dle originálního libreta Lorenza da Ponte. Umísťuje jej, jako symbolický poukaz na společenskou nerovnost okrajově signalizovanou v originále, do prostředí v němž se spolu mísí lidé různých, často prozaických profesí. Jako znak mu slouží skříňka na pracovní oděvy. V závěrečné scéně zasype jeviště několika desítkami kilogramů jablek, jako odkaz na hlavní, milostné téma opery - ovoce lásky a zároveň na zahradnickou profesi hlavního hrdiny.

„Słomkowy kapelusz“³⁹⁾

Białostocká komedie Eugène Labiche „Słomkowy kapelusz“ „měla jeden cíl: pobavit diváka a uvést ho do bezstarostného, zábavného naladění, tak aby zapomněl o všem, co je nepodstatné, čili spojené s prózou života. Scéna zůstala přetvořena do šílenství pulzujícího prostoru, v níž se budou mísit posedlé výkřiky,

kletby, modlitby, zpěv a milostná kouzla. „Ślomkowy kapelusz" je klasická komedie omylů, fraška i operetka. V představení najdeme všechno, co současné divadlo nevědomky odhodilo, přičemž zapomnělo, že groteska a ironie, spojené s jiskřivými hereckými výkony, dokonalými dialogy a scénickou energií jsou receptem na úspěch.⁴⁰⁾

Scénu naplňuje „neustávající pozdvižení, neustávající halas, běhání, přemísťování, honění se..." „Ślomkowy kapelusz" je představení o zkoušce vyřízení jedné záležitosti, o fungování na krátkou metu. Takovou bezprostřednost a tempo umožňuje scénografie. Pohyblivé stěny, skryše, dveře, zpoza nichž každou chvíli někdo vchází, vychází, nebo jimi tříská.⁴¹⁾

Technickým zadáním pro scénografické řešení prostoru Labichovy komedie byly dynamicky se měnící interiéry a prostředí na různých místech ulice. Z tohoto spíše režijně - logistického základu povstalo téma průchodů – dveří, které se později ukázalo jako nosný, metaforický rámec představení.

Vznikly čtyři multifunkční, pohyblivé, vysoké konstrukce v půdorysu tvořící písmeno „L“, složené z mnoha dveří a dvířek, sloužících jako průchody. Jejich choreografie a možnosti uložení na scéně připomínalo hru s naddimenzovanou dětskou stavebnicí. Zároveň vznikl prostor, který v sobě obsahoval jednotící znak pro téma inscenace, jímž byl chaotický pohyb lidského průvodu svatebčanů z jednoho místa na druhé a to nejen fyzický, ale i myšlenkový. Těkavost, nestabilita, nestálost a především postrádání jakéhokoliv plánu a představy o budoucnosti překračující horizont několika minut. Stádní pohyb davu, závislý na momentální situaci a reagující na jakýkoliv impulz přechodem na vždy zcela nové paradigma.





Eugène Labiche „Ślomkowy kapelusze“ Białostocki Teatr Lalek, 2018

Dveře, obecně vnímané jako symbol přechodu z jednoho prostoru do jiného, zde nejsou znakem nekonečného množství změn prostředí a místa, ale spíše nekonečných proměn nálady, atmosféry situací a obecně neukotvení v jakékoliv stabilitě.

Konstrukce dveří byly provedeny, spolu se scénickou podlahou v jasných, bílých tonacích a nechávaly vyniknout pestrobarevným kostýmům různorodého davu jednotlivých typů a charakterů, které vzájemně spojovaly jen proměnlivé reakce stáda. Celé komediální představení rámuje úvodní a závěrečná scéna, které se vymykají struktuře frašky a usazují děj do zcela jiných, metafyzičtějších proporcí. Opona v prvním obraze odhaluje skupinu herců dynamicky a v závratném tempu stepujících v rytmu současné hudby. Nad nimi přechází hlavní hrdina Fadinard a kráčí po portálu – nejprve po pravé straně okna scény, ve vodorovné poloze nahoru, poté po horním portálu hlavou dolů a na zem schází znovu po levé.

Závěrečná scéna zachycuje všechny aktéry, kteří konečně našli kýžený slaměný klobouk. Ve chvíli, kdy jej dáma konečně třímá v rukou jako důkaz své nevinnosti, se z provaziště snese obří koňská hlava a klobouk jí přežvykující odnáší.

Oba rámuující obrazy, spolu s množstvím dveří, usazují celý děj se strukturou klasické komedie omylů do roviny, v níž hemžení pestrobarebného davu působí jako lupou zmenšený model společnosti.



Eugéne Labiche „Słomkowy kapelusz“, Białostocki Teatr Lalek, 2018

„Szpak Fryderyk“⁴²⁾

Opolské přestavení „Szpak Fryderyk“ na motivy dramatu Rudolfa Herfurtnera pojednává o dvou starých lidech - ona - paní Maier – pěstuje krysy, on – pan Huber – je fascinován ptáky, krmí je a nejvíce si zamiloval špačky. „Paní Maier i Pan Huber, oba staří, samotní, zdivočelí. Žijí v jednom domě, ale každý zamčený ve své komůrce. Čas si krátí vzájemným znepřijemňováním si života.“⁴³⁾ „Je to historie dvojice starých, lehce podivínských lidí, zasazená mezi zaprášené, rozházené, staré předměty. To, co jako první udeří náš zrak, je všeobecný nepořádek. I ten panující na scéně, kde rozpadající se kanape sousedí se stolkem s nedojedeným obědem, i ten panující v životě hrdinů, který není uspořádaný. Zaprášený, zaneřáděný a především zapomenutý svět dokonale souzní s historií dvojice starších a stejně zapomenutých

lidí.⁴⁴⁾

Scénografie poněkud připomíná smetiště, nebo svět plný rodinných památek. Polámaných pověšených, pospojovaných do různých konstrukcí, silně nakousnutých zubem času. „Scénograf vyplnil scénu předměty jakoby z babiččiny půdy, nábytkem, tretkami, vykřeoval svět i přes panující nepořádek, teplý, nostalgický.“⁴⁵⁾

Scénu tvoří reálné předměty z mírně nostalgického starého světa. Na první pohled je znak, který chaotická architektura scény sugeruje okamžitě čitelný. Nepořádek, stáří, zanedbání, samota, odpadky zasypaný světlík čínžáku. Realistické předměty ale skrývají ve své kompozici další, méně popisné a prvoplánové znaky. Prvním z nich je podlaha. Leží na ní množství potřhaného černého materiálu, připomínající navrstvené uhynulé ptáky ve světlíku – tak, jakoby se paní Maier skutečně úspěšně dařilo sousedovy ptáky hubit. Dalším jsou drátěné konstrukce z lůžek - znak nemocných, ležících, starců. Konstrukce postelí tvoří zároveň zvětšenou past na krysy – oblíbená stvoření paní Maier. Tatáž konstrukce je také jakýmsi leonardovským strojem - katapultem, který umožní ve smyšlené historii špačkovi Fryderikovi létat. Stejně konstrukce tvoří zvětšenou klec. Realistické předměty jsou ve scénickém řešení použity jako vícevrstevné významové prvky. Architektura scény se, přestože je koláží složenou z reálných předmětů, stává prostorem nadreálným. Pro ilustraci nadreálného pojetí předmětů může sloužit scéna, kdy ve fabulované historii o záchraně špačka Fryderika, místo letícího ptáka odjíždí na lanech přes celou diagonálu scény kamsi vzhůru do provaziště pánské kolo.

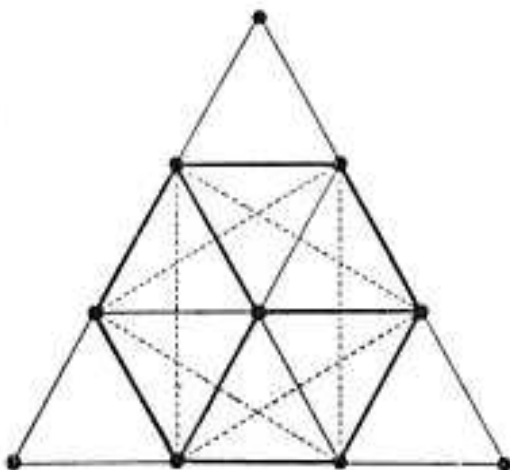
Nadreálný rozměr ponuré scénografie se mění v závěrečné scéně ve stejně nadreálné usmíření obou aktérů. Technici přinášejí bílou plachtu, připomínající domácí tkané zástěry, kterou drží na tyčích a „nenápadně“ zakrývají nepořádek za ní. Pan Huber prostírá bílé stůl, oba účinkující se převlečou do staromódně - svátečního. Pan Huber usmaží na scéně skutečná vejčka (zřejmě onoho špačka), která pak oba beze spěchu, až do konce představení pomalu jedí.



„Sypak Fryderyk“, Opolski Teatr Lalki i Aktora, 2014

2. kompozice prostoru jako symbol

Prostorové rozvržení a kompozice hrály v historii architektury zásadní roli v souvislosti s teoriemi ideálních proporcí a kánonů krásy. Proporční a kompoziční principy se vztahovaly k ideálům geometrickým a matematickým. „Krásno přichází postupně mnoha čísly.“⁴⁶⁾ Měly povahu symbolického a mystického poukazu. Pythagorejské teorie o prostoru se opíraly o koncepci světa jako matematického řádu. Symbolickým obrazcem, vyjadřujícím transcendentální povahu matematického a geometrického prostoru je pythagorejský symbol trojúhelníku – tetraktys.



pythagorejský symbol „tetraktys“

„Tetraktys je symbolický obrazec, na který pythagorovci skládali své přísahy. Dokonale exemplární formou je jím znázorněn přechod z numerické úrovně na prostorovou, z aritmetické na geometrickou. Každá strana tohoto trojúhelníku je tvořena čtyřmi body, v jeho středu je pak jeden bod představující jednotu, z níž povstávají všechna ostatní čísla. Čtyřka se tak stává synonymem pro sílu, spravedlnost a důkladnost; trojúhelník tvořený třemi řetězci po čtyřech číslech už navždy zůstane symbolem dokonalé rovnováhy. Sečteme-li všechny body v trojúhelníku, získáme číslo deset, a za pomoci deseti čísel můžeme vyjádřit všechna ostatní čísla. Je-li podstatou vesmíru číslo, pak tetraktys obsahuje veškeré kosmické vědění, všechna čísla a všechny možné početní operace.“⁽⁴⁷⁾

Vizuální krása je odvozena od matematických a geometrických pravidel a je jimi organizována nejen architektura, ale také hudba. „Matematické vztahy, jimiž se řídí rozměry řeckých chrámů, intervaly mezi sloupy nebo vzájemné poměry mezi jednotlivými částmi průčelí, odpovídají poměrům, jimiž se řídí intervaly v hudbě.“⁽⁴⁸⁾

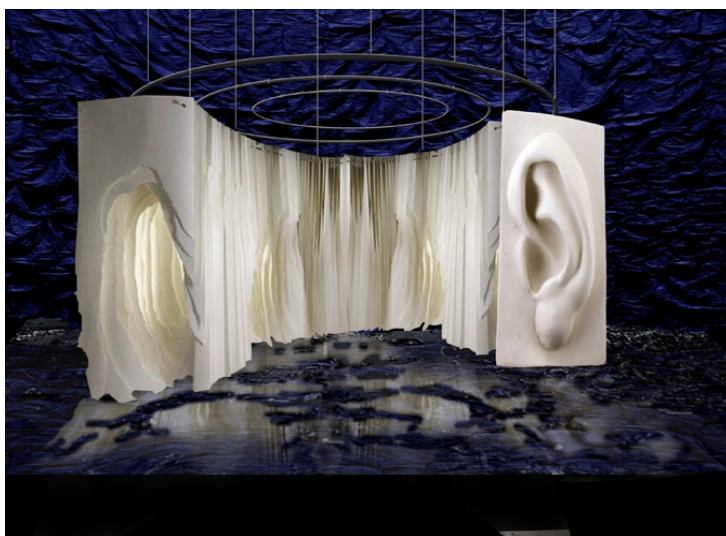
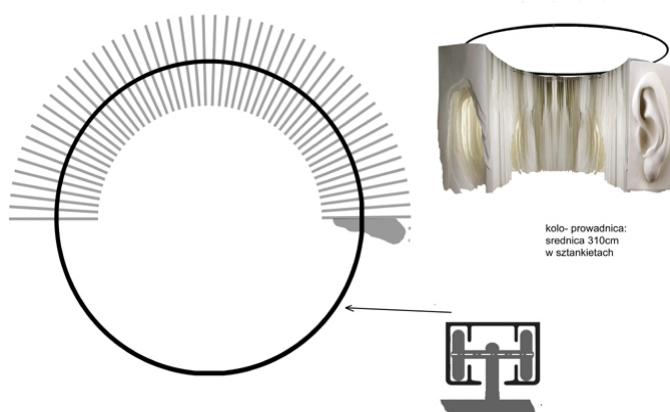
Základním principem je teorie krásy spočívající v dualitě. „První pythagoerjci viděli krásu v protikladu. Kromě protikladu sudého a lichého také v opozicích hranice a nekonečno, jednota a mnohost, pravé a levé, mužské a ženské atp.“⁽⁴⁹⁾ „Italská renesance k teorii proporcí vzhlížela s neskonale úctou; na rozdíl od středověku ji ale nepokládala za technickou pomůcku, nýbrž za realizaci metafyzického postulátu.“⁽⁵⁰⁾

Současná scénografie pracuje s kompozicí a architektonickým rozvrhem prostoru analogicky k předchozím teoriím, především s ohledem na symbolickou a znakovou povahu prostoru. Geometrické a matematické základy symbolu jsou na scéně mnohdy přítomny, ale jako princip vystupují spíše intuitivně, než programově. Působení geometrické metafyziky v současné scénografii je patrné v souvislosti s významovou a také emotivní stránkou působení scénického obrazu. Ilustrovat ji lze na přítomnosti základních geometrických obrazců – kruhu, čtverce a trojúhelníku. „Kruh, trojúhelník a čtverec jsou uzavřené, mohou vystupovat samostatně a odpovídají určitým vyhraněným entitám či principům“⁵¹⁾

Kruh:

„Bezrozměrný geometrický bod je nic. Rozprostíráním do všech směrů plodí kruh. Kruh značí prostorové prázdno. Nula. V alchymii je kruh znakem kamene. Představuje základ všech solí, minerálů a kovů. Lze si jej představit jako jakousi univerzální substanci zředěnou až k nepostřehnutelnosti, všude totožnou se sebou samotnou“⁵²⁾

V představení Roberta Jarosze „**Lustrzana chmura**“, ⁵³⁾ realizovaném v divadle Teatr Animacji v Poznani, se rozvržení prostoru opírá o geometrický půdorys kruhu. Zrcadlo na podlaze má tvar kruhu a tentýž tvar se objevuje jako konstrukce umístěná v provazišti. Na konstrukci visí v pohyblivých, rotujících vrstvách pláty papírů a poslední z nich je zakončen prostorovou plastikou ucha. Celý objekt lze číst jako hlavu, nebo zvukovod. „Scénografie Pavla Hubičky je černobílý svět, ve kterém nálady buduje světlo. Centrálně umístěná konstrukce, na které jsou zavěšeny pláty bílého papíru, je jednou domem, jednou lesem. Některé z hudebních nástrojů jsou rovněž elementy scénografie. Zrcadlová podlaha násobí pocit tajemného.“⁵⁴⁾



návrhy scény „Lustrzana chmura“ Teatr Animacji Poznań, 2016

Metaforický prostor hlavy, zasazený do jednoduché geometrické zkratky, umožňuje scénické proměny jen přesouváním vrstev po obvodu kruhu. Geometrický znak informuje, že metamorfóza probíhá jen uvnitř sebe. „Lustrzana chmura“ je uměním komunikace pomocí metafor a akceptací světa, který se liší od vlastního pohledu. Každá ze scén je symbolická a vybízí k diskuzi. Lustrzana Chmurę – „zrcadlový mrak“ vyvál vítr z hlavy muže. Narodila se z lidské fantazie. Je jako aristotelovský První Hybatel jednou z hybných sil světa. V „chmurze“ se každý může prohlédnout, sledovat svou změnu. Každý se také musí podřídít jejím pravidlům. Dokonce i muž – její tvůrce.

Bravurní scénografie se odvolává k japonské estetice. Tvoří ji visící plachty papíru, které se, po sesunutí do jednoho místa, ukládají do tvaru ucha, do kterého se vpíjí vyprávění. V průběhu představení se rozsouvá a tvoří kolo – symbol zbudovaného

domu. Je ale také lesem, v němž dojde ke střetu člověka s přírodou. Duch lesa je hrozivou sošnou, černou postavou s mnoha rukami. V rukou na černo oděné ženy je silný řetěz, jehož údery symbolizují další stínané stromy.⁵⁵⁾

V geometrickém znakovém prostoru je člověk rovněž zachycen formou znaku. "Lidé jsou naznaženi kostýmem, fantómem, jež na sebe nakládají herci. Za člověka je třeba se převléci. Žena a muž jsou fragmenty, potrhánymi, děravými fantómy. Jedině dítě, v zápětí po narození, je malá loutka, perfektně imitující novorozeně."⁵⁵⁾

Lidské postavy jsou jen naznačené, fragmentarizované s odkazem na svou nedokonalost, způsobenou svými konkrétními činy. Korepondují s principiální dokonalostí kruhu.



návrhy scény „Lustrzana chmura“ Teatr Animacji Poznań, 2016

Čtverec:

„Pod vlivem pořadajícího působení čtvera živlů se nerozlišená a neuspořádaná substance mění v hmotné jsoucno, schopné stát se předmětem smyslového vnímání, v něco hmatatelného, konkrétního, vnímatelného, cosi, co je zde-a-nyní, přítomné v prostoru a čase.“⁵⁷⁾

V textu dramatu „**Na Arce o ósmej**“⁵⁸⁾ (An der Arche um Acht) jeho autor, Ulrich Hub otevírá téma dialogu o biblickém řádu světa. Od chvíle, kdy se text v roce 2008 objevil „vznikla již téměř dvacítká polských inscenací na scénách loutkových, činoherních i hudebních, což je svého druhu rekordem v popularitě a svědčí o tom, že text vyplnil mezeru v repertoáru pro děti.“⁵⁹⁾ „Na Arce o ósmej je inscenace Ulricha Huba, za níž autor získal mnoho literárních cen v Německu, Francii a Holandsku. Vypráví příběh tří tučňáků, kteří se v průběhu jedné ze svých typických hádek začínají přít o Toho, kdo celý svět stvořil a je zodpovědný za tak divná stvoření jako oni, ptáci nelétavci. Vše se odehrává ve chvíli před velkou potopou. Zprávu o arše Noeho, připravované pro záchranu všech druhů, přináší holub, který ohlašuje, že do archy může vejít jen pár z každého druhu. Ale tučňáci jsou tři. Přes zákaz se dva ptáci rozhodnou ke krkolomnému plánu propašování svého třetího kumpána.“⁶⁰⁾

Hubův text, týkající se tématu biblické potopy, Noemovy archy a přežití jen dvou jedinců z každého druhu, jsme pojali jako téma selekce. Zasadili jsme jej do rámce asociující židovskou kulturu a její dialog s Tím nahoře. Diváky jsme rozesadili přímo na jeviště a celé okno scény uzavřeli masivní nýtovanou, plechovou stěnou, připomínající bok lodi. Vznikl tak zcela uzavřený prostor s čtvercovým půdorysem, v němž se nalézali diváci spolu s herci. Nad centrálně umístěnou scénou byl v provazišti zavěšený pohyblivý čtvercový rám, sloužící jako projekční plocha. V tomto čtverci se nalézalo několik prázdných míst, ve tvaru obrysů jednotlivých elementů dekorace – hudebních nástrojů, které jakoby vypadly z „nebe“. Některé z nich, ještě letící v povětří, jiné již po tvrdém pádu na zem. Hlavním scénickým objektem bylo křídlo piana zabořené do země. Metaforu letících hudebních nástrojů, vytržených z čtverce nebeské klenby je možné vnímat v několika vrstvách – jako déšť seslaný při velké potopě, jako devastaci kultury v období holokaustu, jako nástroje orchestru z tonoucího Titaniku, jako zvláštní dialog Toho nahoře s námi dole, jako obraz vyvolávající asociaci s filmem Romana Polaňského „Pianista“...Vizuální symbol bylo v jeho otevřenosti a mnohoznačnosti možné číst různými způsoby. Rámující čtverec

signalizoval v symbolickém geometrickém významu motiv uskutečnění. Bázně i krásy. Motiv sjednocení ducha a těla.

„Nejvíce vrstevnatou inscenizací dramatu *Huba* je nepochybně toruňské představení Pawła Aignera, vkomponované do složitého kontextu židovské kultury, problematiky multikulturnosti a tolerance. Tučňáci mají v sobě něco z věčně bloudícího žida.⁶¹⁾

„Tvůrci „umísťují akci představení v přístavu, ve scénérii připomínající spíš vrak lodi, než titulní archu. Toto rozhodnutí organizuje celou realizaci. Odůvodněné se stávají vizualizace mořských vln a mraků – na malé scéně v Toruni zalévají celé hlediště. Hudební nástroje: staré piáno s funkcí kufru, kde se schová tučňák, akordeon na šíji holuba a klárinet u stropu sugerují orchestr z utonulého Titanicu.“⁶²⁾



„Na Arce o ósmej“, Teatr Baj Pomorski Toruń, 2010

„Na scéně od samého počátku vidíme zaprášené křídlo piana. Dole se trápí plyšové hračky ležící v pilinách a z povzdálí šumí vlny. Za chvíli poznáváme rovněž tři tučňáky ve smokinzích, potřísněných ptačími výkaly. Tučňáci vědí, že diskutují o věcech zásadních, ale nedokážou se opanovat a stále se mezi sebou hádají. Každou chvíli tančí a zpívají, prou se a děkují tomu, tam nahoře. Kdekoliv je, jakkoliv

vypadá a bez ohledu na to, jestli vůbec existuje. Dialogy připomínají ironii Woody Alena. A to je klíč k představení: židovský dialog s Nejvyšším je zbaven pánbíčkářského tónu, známého z katolického diskurzu. Zde je více otázek, než odpovědí. Tady se dokonce v nejhorší chvíli stane něco dobrého, a kulminační duha – dar boha jako omluvy za potopu – je namalovaná na kartónu. Ale je.“⁶³⁾

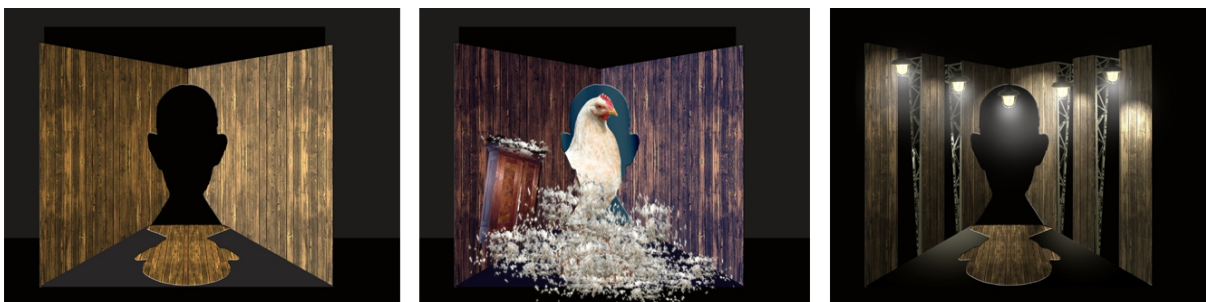
Duha se v představení objevuje jako splněný biblický příslib na konci představení, kdy se rozestoupí stěna, oddělující scénu od prázdného hlediště – otevřeného rozlehlého prostoru – moře, které jsme pokryli intenzivně modře nasvícenou fólií. Duha, jako symbol uskutečnění, spojení nebe a země, se zjevila v kýčovitě podobě narychlo pomalované překližky. Jako další vrstva symbolu a pretext k věčným diskuzím.

Autor dramatu, Ulrich Hub interpretaci textu okomentoval ve dvou dopisech, adresovaných tvůrcům inscenace: „Nedávno jsem shlédl fotografie a film Vašeho představení na motivy mého textu a byl jsem autenticky nadšen! To představení je nádherné. Viděl jsem mnoho inscenací tohoto textu a dokonce jednu z nich jsem sám režíroval, ale myslím si, že Vaše adaptace je absolutně podmanivá – herci, kosýmy i scénografie!“⁶⁴⁾ „Zřídka kdy se mi poštěstí shlédnout představení, ve kterém se mi všechno zdá být tak blízké mému nápadu a zároveň tak vzdálené ode všeho, co bych si mohl představit – miluji takové situace - právě ty jsou důvodem, proč píšu divadelní hry.“⁶⁵⁾

Trojúhelník

„Zatímco kruh má co činit s původem a počátkem – ale též s koncem, dokonáním, poukazuje rovnostranný trojúhelník na samu skutečnost – její dění, působení, plození a ničení - v symbolice žvlů.“⁶⁶⁾

Tématem textu Tankreda Dorsta **„Król Zofius i cudowna kura“**⁶⁷⁾ Szczecińskiego Teatru Pleciuga v režii Petra Nosálka je vztah krále a jeho vnučky. „Král je především hrdý na vlastnictví rozličných předmětů, které vyplňují korunovační komnatu. Dívá se z ní na svět velkým oknem ve formě obrysu lidské hlavy. Dorstovu pohádku o králi, jeho vnučce a slepici změnil Petr Nosálek v současné podobenství o scházející komunikaci a porozumění, které narušuje egocentrismus, narcismus.“⁶⁸⁾



„Król Zofius i cudowna kura“ Teatr Pleciuga Szczecin, 2011

Druhou vrstvou představení je téma ztráty paměti, zapomínání o svých blízkých a ztracení vlastní osobnosti. Scénický obraz ilustruje vnitřní prostor hlavního hrdiny, nebo jeho hlavu, z níž se postupně vše vytrácí a zůstává jen abstraktní prostor prázdnoty. Scéna je řešena na trojúhelníkovém půdoryse a kromě zkosené podlahy ji tvoří jen dvě stěny s prázdnou konturou lidské hlavy. Prostor, který původně zaplněný mobiliářem, působil jako realistický pokoj, se v průběhu děje mění ve svou abstrakci - geometrický symbol. Trojúhelník zde poukazuje na právě probíhající a působící sebeničení, ztrátu osobnosti v aktuálním procesu rozpadu.

3. „mluvící architektura“ - funkčnost a symbol

Symbolická a významová rovina scénické architektury má své místo nejen na scéně samotné. Klasický divadelní prostor jako celek se v jistém ohledu stal symbolickým již sám o sobě. Zajímavá je ale rovněž nová divadelní architektura, která má již jako samotná stavba mnohdy symbolickou ideu. Obvyklým symbolickým rozměrem nové divadelní architektury je metafora, pojící se s její funkcí a také s urbanistickým umístěním v konkrétní lokalitě.

Významným stavebním boomem prošlo v posledním desetiletí Polsko, které začalo dynamicky obnovovat zchátralou infrastrukturu. Téměř všechna divadla prošla kompletní rekonstrukcí, ale vznikly i zcela nové divadelní, či multifunkční budovy s divadelními sály.

Zajímavým architektonickým počinem je **Teatr Szekspirowski v Gdańsku**,⁶⁹⁾ jehož autorem je italský architekt Renato Rizzi. Divadelní budova je situována v centru starého města a je zvláštní svým kontrastem mezi vnitřním prostorem a vnějším

pláštěm. Vnitřní prostor je věrnou kopií shakespearovského „Globu“. Působí velmi teplým, intimním dojmem díky dřevěnému obložení. Technologicky unikátní je skleněné zastřešení prostoru, které lze zcela otevřít a hrát pod otevřeným nebem. Vnější plášť je oproti tomu velice strohý, drsný a navazuje na pruskou cihlovou architekturu Gdańska.

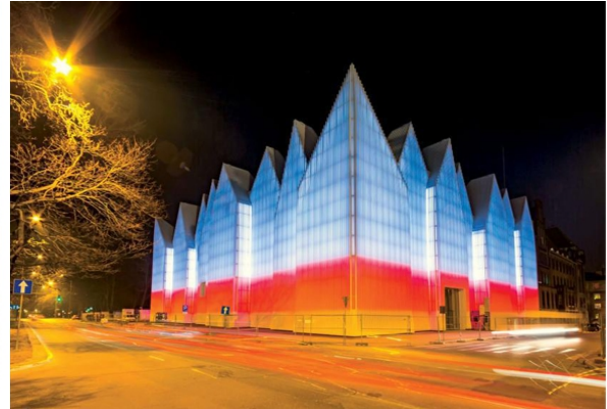


„Teatr Szekspirowski „Gdańsk, architekt Renato Rizzi, 2008

Inspirací k charakteru budovy byl Rizzimu „Plechový bubínek“ Günthera Grasse, někdejšího obyvatele Gdańska. V architektuře se snažil postihnout drsnost severské přímořské krajiny a vnitřní prostor ducha jejích obyvatel, který Grass popisuje v „Plechovém bubínku“. Divadelní prostor v této souvislosti působí jako prostor sacrum.

Zajímavou budovou, sloužící rovněž divadelním účelům je **Filharmonia Szczecinska**,⁷⁰⁾ kterou projektovalo španělské architektonické studio Estudio Barozzi Veiga. Objekt získal cenu Miese van der Rohe a je doslovně symbolickým

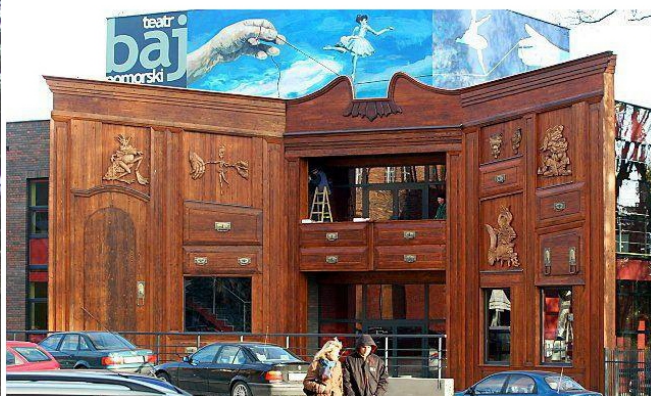
vzkříšením původní středověké městské zástavby starého Štětína. Navazuje svou formou na charakteristické střechy města, zdevastovaného koncem války.



„Filharmonia Szczecińska“ Estudio Barozzi Veiga, 2014

Přes impozantní rozměr působí velmi lehce, díky bílé barvě a zvolenému materiálu pláště, který lze prosvětlovat. Tvoří novou dominantu starého města se symbolickým přesahem.

Rekonstrukcí prošla rovněž budova **Teatr Baj Pomorski v Toruni**⁷¹⁾. Vznikla z původní tančírny, adaptované po válce na dětské divadlo. Objekt se nachází na urbanisticky citlivém místě gotického města v sousedství bývalého křižáckého hradu. Složitým zadáním bylo jeho vkomponování do historického prostoru a zároveň určitá „pohádková“ licence divadla pro děti. Vznikl metaforický projekt divadla – skříně, navazující na poetiku „Skořicových krámů“ Bruno Schulze. Hlavní vstup do divadelního prostoru se stal symbolickým přechodem do jiného, „pohádkového“ světa.



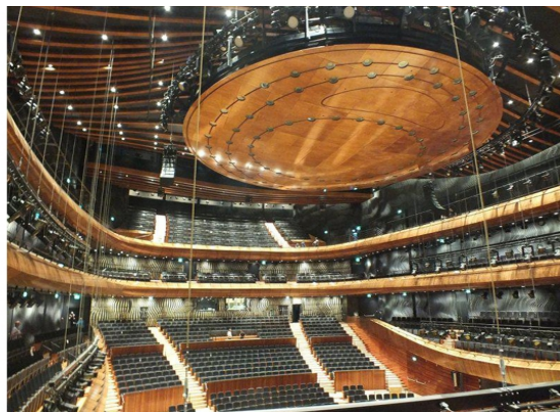
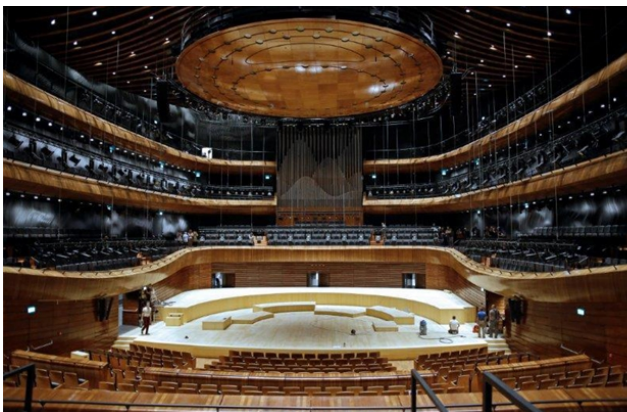
„Teatr Baj Pomorski“ Toruń

Pavel Hubička, Architektonické studio Ambit, 2007

Teatr Baj Pomorski před rekonstrukcí

Příkladem úspěšné revitalizace městské části, zatížené těžebním průmyslem je katowická **budova NOSPR**⁷³⁾ - Národního symfonického orchestru polského rozhlasu.

Koncertní sál má unikátní akustiku, zpracovanou japonskou firmou Nagata Acoustics, ale především krásné, symbolické řešení hlavního sálu. Jeviště je umístěno téměř centrálně a je obklopeno několika vrstvami visutých balkonů. Balkony mají prolamované tvary a ani jeden z nich se ve své formě neopakuje. Celek tvoří obraz gigantického hudebního nástroje. Objekt, přestože je schopen pojmut přes 1800 diváků, působí velmi intimním dojmem a pocitem, že koncertující těleso je na blízký dosah. Jakoby se metafora obsažená v samotném projektu skutečně zhmotnila a umístila diváka dovnitř samotného centra zvuku - hudebního nástroje.



Budova Národního symfonického orchestru polského rádia, Katowice, architekt Tomasz Konior, 2014



Akustika sálu, Nagata Acoustic, Japonsko

4. světlo a barva jako znak, symbol

Světlo hraje v současné scénografii významnou roli zvláště s ohledem na moderní technologie. Témata spojená s působením barvy a světla na scéně navazují přitom na jejich symbolickou roli, která má kořeny vzniku ve středověkém zobrazování. Středověká představa vesmíru se opírala o koncepci univerza jako jediného proudu světelné energie. Světlo bylo vnímáno jako obraz nejvyšší proporce. „Jako shodu se sebou. V tomto smyslu se stává proporcionalitou par excellence, podstatou nerozdělené krásy.“⁷³⁾

Symbolická role světla se odvíjela od jeho rozkládání se v barevném spektru a jeho odrazu, či pohlcování hmotou. Matematická povaha světla patřila k součásti řádu a tvořila strukturu veškerenstva s jeho podílem na světle jako prvotní božské substanci. „Proporcionalita světa není nic jiného, než matematický řád, jehož

prostřednictvím se světlo ve svém tvůrčím rozletu zhmotňuje v závislosti na stupni odporu, který mu do cesty staví hmota.^{“74)} Bonaventura z Bagnoregia považuje světlo za prvotní životní impulz a jeho množství ve fyzickém těle za rozměr vzathu ke Stvořiteli. „Světlo je základní formou těl, která ovládají bytí tím skutečněji a důstojněji, čím větší podíl na světle mají.“⁷⁵⁾

Symbolický význam vychází z představy o světle jako vyzařování životodárné energie, světle působícím růst a pohyb a také světle určujícím podobu organismů.

„Světlo totiž můžeme nahlížet ze tří úhlů pohledu. Jako *lux* - světlo samo o sobě, čiré vyzařování tvořivé síly a původce veškerého pohybu. Jako *lumen* - světlo ovládající ovládající zářivé bytí a prostřednictvím průhledné materie se přenášející prostorem. A konečně se objevuje jako *barva*, či záře když naráží do neprůhledného tělesa a odráží se od něj. Barevný vjem je výsledkem setkání dvou světél, když totiž světlo vyslané skrze průhledný prostor ožíví světlo obsažené v neprůhledném tělese.“⁷⁶⁾ Barvy jsou vnímány jako vizuální kvalita působení světla. Jejich symbolická role byla proměnlivá, ale přesto, počínaje středověkem má pevné ukotvení ve výtvarném umění až dosud. „Středověk byl pevně přesvědčen, že vše ve vesmíru má svůj nadpřirozený význam a že svět je kniha napsaná boží rukou. Každý živočich má svůj morální a mystický význam, stejně jako každý kámen a každá bylina (jak dokládají bestiáře, lapidáře a herbáře). Je tedy přirozené, že i barvám byly přisuzovány určité pozitivní, či negativní významy, přestože pokud šlo o jejich výklad, mohly být i zcela protikladné“⁷⁷⁾

„Hranol (prisma) rozkládá světlo na vidmo (spectrum) o třech prvotních barvách: na červenou, modrou a žlutou, odpovídající základní trojici duch – duše – tělo, či síra – merkur – sůl. Vzájemným mísením vznikají barvy druhotné: fialová, zelená, oranžová.“⁷⁸⁾

Symbolika barev se objevuje jako záměrná či intuitivní v současné scénografii a své zvláštní místo má v kostýmní tvorbě. Užité barvy navazují na předchozí symbolické konotace, mající své kořeny zejména ve středověku a renesanci. Barvy kostýmů a scénického prostoru kopírují buď přímo jejich historicky vzniklou symboliku, nebo ji citují a zasazují do nového kontextu:

Bílá: neposkvrněnost, čistota, nevinnost, panenství, mír, vědomí bytí, světlo, počátek

Bílá barva kostýmů, paruk a bíle napudrovaných tváří v białostocké inscenaci Voltairova „Kandyda“⁷⁹⁾ v počátečních scénách koresponduje s iluzorní představou o ideálním světě, tak jak ji v sobě nosí hlavní hrdina. Bílá symbolizuje iluzi panenství, míru, čistoty, nevinnosti. Postavy v bělostných kostýmech jsou zasazeny do opalizujícího černého scénického prostoru, který je obklopuje ze všech stran. Naivní neposkvrněnost v průběhu inscenace postupně mizí a mění se jen v nahotu, cáry, deziluzi.



„Kandyd“, Białostocki Teatr Lalek, 2016



Bílá je barva kostýmů dvou scénických postav. Lva salónů „Achilla de Rosalba“ z představení Eugéna Labiche „Ślomkowy kapelusz“⁸⁰⁾ a starého/mladého „Krále“ z opolské inscenace Marty Guśniowske „Hokus pokus, czary mary ...i Król“.⁸¹⁾ Kostým „Krále“ ilustruje jeho dětskou nevinnost a nezkušenost, která se ocitla v kůži starce. Jeho bílý overal připomíná dětské dupačky, nebo pyžamo, ve kterém se vydává na krátkou pouť, v čase který mu ještě zbývá.

Lev salónů „Achilles Rosalba“ naopak provokuje svým lascivním bílým kostýmem složeným z latexového korzetu, podvazků a šněrovacích dámské obuvi na podpadcích, s hedvábným pláštěm a diadémem ve vlasech. Je schopen se zamilovat a podléhat emocionálním vzplanutím s kýmkoliv, s kým se na scéně setká. Barva jeho kostýmu paroduje nevinnost a staví ji jako falešné téma na odiv svému okolí.



Lev salónů „Achilles Rosalba“

„Słomkowy kapelusz“ Białostocki Teatr Lalek, 2018



Král „Hokus pokus, czary mary...i Król“

Opolski Teatr Lalki i Aktora, 2017

Černá: nicota, prázdnota/plnost, nevědomí, smrt, fatalita, hloubka, tíže, tajemství, země.

Kostýmy „Černé dámy“ z Shakespearových „Sonetů“⁽⁸²⁾ a „Temnoty“ z inscenace Maliny Prześlugi „Pan Lampa“⁽⁸³⁾ spojuje černá barva ve svém významu - „nevím“. Je obrazem vypřeného, nevědomého, potlačeného. Jungovského „stínu“. Postava „Černé dámy“ je pro hlavního hrdinu „Sonetů“ - Shakespeara zapomenutou milenkou, která se vynořuje z temných zákoutí paměti jako výčitka, tíha, fatální omyl. „Temnota“ z textu Maliny Prześlugi vystupuje jako postva dvouznačná. Oděná do prostého černého šatu, má tvář zahalenou splývajícími bílými vlasy. V rukou třímá hůl, na níž je žárovka – světlo, jímž zapaluje a zhasí lampy rozmístěné v prostoru scény i žárovku na hlavě Pana Lampy. Je temnotou, nevědomím, v němž je ukryto tajemství světla. Ve své dvouznačné symbolice spojuje smrt a život.



*Návrh kostýmu „Černá dáma“
W. Sakespeare „Sonety“,
Teatr Baj Pomorski Toruń, 2019*



*Návrh kostýmu „Temnota“
Malina Prześluga „Pan Lampa“
Teatr Baj Pomorski Toruń, 2019*

Šedá: popel, netečnost, pokora, chudoba, smutek, pomíjivost, přítomnost, stáří.

Polská režisérka a scénografka Agata Duda-Gracz v představení „Spakovani“⁸⁴⁾ reinscenuje události z roku 1968, kdy bylo přes dvě stě tisíc Poláků židovského původu nuceně vysídleno do zahraničí pod záminkou spiknutí. Duda Gracz umístila performance do prostředí warszawského nádraží Dworzec Gdański, ze kterého vyhnanci odjížděli. Shodou okolností se jednalo o stejné nádraží, z něhož byli o čtvrt století dříve jejich předci odváženi do Auschwitz. Duda Gracz inscenovala představení jako zcela realistickou scénu – bez speciálně tvořených kostýmů, bez barev. I snímky z inscenace jsou zpravidla černobílé. „Šedou“ zvolila jako metaforu nevšímavosti, nebo tichého souhlasu většiny. Symbolické konotace šedého odstínu přímo odpovídají symbolice barvy – pomíjivost, smutek, popel, netečnost.



Agata Duda-Gracz „Spakowani“ Teatr Żydowski, Dworzec Gdański, Warszawa 2018

Šedá barva kostýmů se objevuje také ve scénografii Mariky Wojciechowské v inscenaci „Król Maciusz Pierwszy“, ⁸⁵⁾ pojednávající o osamocení dítěte ve světě dospělých. Barva dekorací i kostýmů, podobně jako v inscenaci Dudy Gracz vypovídá o tématu odcizení a netečnosti.



„Król Maciusz Pierwszy“ Teatr Lalek Banialuka, Bielsko Biala, 2017

Červená: krev – láska/smrt, duch, vitalita, aktivita, oheň, energie, varování, zákaz, posvátné, tajemné

Klasickou symboliku červené jako barvy krve využívá Agata Duda-Gracz v inscenaci Macbeth. ⁸⁶⁾ Barvou krve je prosycena celá dekorace i kostýmy. Červená se zde pojí s krví, smrtí.

V kostýmu Kancléře Witamišského ze surrealistické Toporovy „Księżniczki Anginy“ ⁸⁷⁾ je detail, který je esencí charakteru celé postavy. Jeho červená vesta působí jako jeden z úlomků letícího automobilu ze scénické dekorace. Je symbolem „anima vitalis“ - zbytků životní síly, která v „Kancléři“ tkví i přes několikrát prožívanou smrt.



W. Shakespeare „Makbet“
Teatr Muzyczny Capitol Wrocław, 2017



Kostým „Kanceláře“, „Księżniczka Angina“
Białostocki Teatr Lalek, 2011

Modrá: nebe, rozjímání, duše, Maria, idealita, vzduch

V Mozartově díle „Czarodziejski flet“⁽⁸⁸⁾ realizovaném ve Wroclavské Opeře zobrazuje Zofia de Ines postavu „Královny noci“ v podobě obří krinolíny v symbolické modré. Navazuje tak na tradici zobrazování Panny Marie jako „Stelly Maris“ - hvězdy mořské v podobě mírnosti a důstojnosti. Obdobnou tonaci volí kostýmní návrhářka současné světové módy Katarzyna Konieczka ve svém cyklu Marií.



W.A. Mozart „Czarodziejski flet“ Opera Wroclawska 2017



Katarzyna Konieczka – cyklus Marií

Zelená: jaro, vegetace, vitální fluidum, útěcha, naděje, smyslnost, Venuše

Barevnost scénografie do opolského představení „Hokus pokus, czary mary ...i Król“⁽⁸⁹⁾ je komponována pouze ze dvou odstínů – zelené a fialovo-růžové. Důsledně zelený prostor evokuje nezralost hlavního hrdiny, ale také ženský, přírodní svět, který

ho obklopuje. Zeleň do jisté míry reflektuje vegetaci, přírodu, přirozený svět, který starý/mladý král teprve začíná okoušet, zažívat tak, jako by se v něm ocitl jako první z mužů.



„Hokus pokus, czary mary ...i Król“, Opolski Teatr Lalki i Aktora, 2017

Hnědá: dřevo, přežitek, tradice, ústraní, diskrétnost, zdrženlivost, země, kajícnost, výkal, podzim.

Hnědá barva spolu s podzimním spadáným listím dominuje scénickému obrazu opolské inscenace „Marvin“. ⁹⁰⁾ Dekorace mají podobu rozpadajícího se lunaparku. V hnědých tonacích jsou i kostýmy dvou hlavních protagonistů. Celý prostor nese téma vymírání, smrti, odcházejících přátel, samoty a nostalgie.



„Marvin“ Teatr Lalki i Aktora Opole, 2018

V Becketově textu inscenace „Koncówka“ ⁹¹⁾ se rovněž nalézáme v odcházejícím světě, který nemůže dojít svého konce a zůstává trvat v bezčasí. Dekorace i kostýmy mají barvu země vypálené sluncem, barvu „bez určení“, nebo spíš v mizících odstínech dávných tónů. Svět „Końcówki“ je prostorem přežitým, vyžítým.



Návrhy kostýmů, Samuel Becket „Końcówka“ Białostocki Teatr Lalek, 2019

Růžová: tělo, maso

Význam růžové barvy jako obrazu tělesnosti používá projektantka kostýmů Zofia de Ines v přestavení „Księżniczka Angina“⁹²⁾ na kostýmu scénické postavy Coffee jako formu symbolické nadsázky. Hrdinku představuje herečka v pokročilém věku, toužící po stále nových romantických a tělesných příhodách. Jejím partnerem je obskurní sadomasochistická postava, která naplňuje její touhy. Kostým ve formě připomínající spíš dívčí šaty než oblek starší dámy barevně symbolizuje maso. Jeho nadsázku dokresluje ortopedický přístroj na noze hrdinky.

Symboliku růžové, jako tělesnosti odráží kostým postavy „Grubas“⁹³⁾ v toruńských Shakespearových sonetech. Barva kostýmu ve formě obtloustlé Barbie koresponduje s fyzickými proporcemi protagonistky. Evokuje téma povrchní nezralosti a konzumního, tělesného pojetí krásy.



*Kostým Coffee, „Księżniczka Angina“
Białostocki Teatr Lalek, 2011*



*Návrh kostýmu „Grubas“
„Sonety“ Teatr Baj Pomorski Toruń 2019*

Zlatá: intelektuální dokonalost, duchovní poklady, Slunce, ztuhlé světlo

Se symbolikou zlaté barvy jako obrazu dokonalosti pracuje i současná ikonografie. Ve filmu „Le roi danse“⁹⁴⁾ projektant kostýmů Olivier Bériot vychází ve slavné scéně z utkvělé představy Ludvíka XVI. - nazývaného Králem Slunce o božské povaze své osobnosti. Král sám sebe vidí v podobě fyzického naplnění slunečního ideálu dokonalosti.

Zlatou barvou používá Zofia de Ines na kožený kostým umírajícího Kancléře v představení „Księżniczka Angina“⁹⁵⁾ w Białostockém Teatrze Lalek. Kancléř v průběhu inscenace „umírá“ na několik způsobů. Jeho vysněná smrt ale nakonec přichází jako zosobněná dokonalost, ideál jeho představ. Kancléř umírá, zpívající Franka Sinatru v obleku zhmotnělého kýče.

Zlatá se objevuje jako symbol parafrázující dokonalost v kostýmu „Paní Slunce“ v toruňské inscenaci „Pan Lampa“.⁹⁶⁾ Zachycuje postavu stárnoucí „operní matrony“, která se v nekonečných cyklech snaží dostihnout stále unikajícího elegantního gigola v podobě Měsíce. Archaický, barokní, zlatý kostým je vším, jen ne obrazem dokonalosti.



*Kostým Kancléře,
„Księżniczka Angina“
Białostocki Teatr Lalek, 2011*



*Kostým Paní Slunce
„Pan Lampa“
Teatr Baj Pomorski, Toruń, 2018*



*Kosým Krále Slunce
film „Le roi danse“, 2000*

5. materiál jako nositel významu

Scénický prostor a jeho významový rozměr může definovat i samotný materiál ve formě znaku. Materiál působí jako rozlišovací znak zpravidla v podobě asociací, odvolávající se k jeho charakteru a různému vztahu k obsahu tématu inscenace.

Voda.

Litevský režisér **Eimuntas Nekrošius** používá materii vody jako hlavní znak, který definuje charakter celého představení ve svých dvou shakespearovských inscenacích „**Othello**“⁽⁹⁷⁾ a „**Hamlet**“⁽⁹⁸⁾. V „Othellovi“ voda symbolizuje temné, nevědomé emoce, projevující se v chorobné žárlivosti. Voda je v představení všudypřítomná. V různých podobách a náznacích se objevuje doslova na každém kroku s mimořádnou důsledností. Na počátku vidíme „bičování“ Desdemony látkou namočenou ve vodě. Kapky se rozlétají na všechny strany a Desdemona nejistě balancuje na stezce složené z jakýchsi latorů na vodu. V pozadí před horizontem v autistickém rytmu neustále pohupují bečkami s vodou plavčíci. Nekrošius dlouho hledal představitele hlavní role, jelikož jeho vizuální představou o hlavním

protagonistovi byl jeho fyzický dvojník. Pokoušel se tedy zřejmě nahlédnout své vlastní hlubiny. Symboliku vody lze číst v mnoha rovinách, ale u Nekrošiusa šlo zejména o podobu ukrytých, silných proudů, které nejsme schopni potlačit. Temných stránek osobnosti, rozbouřených na vlnách emocí. V závěru představení voda prosakuje a prýští dovnitř scény, přes dekorace na bocích jeviště, připomínajících netěsná stavidla gigantických propustí přehrady. V „Hamletovi“ použil Nekrošius vodu v podobě kusu ledu, visícího a kapajícího nad scénou, jako obraz hibernované energie, jako paralyzující přítomnost otce a nemožnosti odhodlat se k vlastním rozhodnutím.

Plast.

V představení „**Zielona gęś**“, ⁹⁹⁾ realizovaném na scéně Teatru Banialuka v Bielsku-Białej, určuje roli rámuujícího znaku materiál, který nás inspiroval v samotné architektuře zadní stěny jeviště. Horizontová stěna divadla je plná technické kabeláže a konstrukčních prvků, ale jsou na ní především viditelné různé vodovodní trubky a kanalizační roury. Text představení je složen jako koláž ze satirických scének Konstanty Ildefonse Gałczyńskiego z rozhlasových audicí „Kabaretu Zielona gęś“. Jeden z použitých úryvků pojednává o kabaretu, v němž účinkující trpí zimou a postupně zamrzají, neboť roury topení vedou jako inovace socialistického plánovače po vnější straně budovy, aby zahřívaly lid na ulici. Scénický prostor představení tvoří dekorace sítě plastových rour, navazujících organicky na strukturu skutečné stěny divadla. Jako zvláštní příklad jungovské synchronicity tématu „zamrzání“ byl Teatr Banialuka v době naší realizace místním úřadem značně zanedbáván a podfinancován.



Návrhy scény „Zielona gęś“ Teatr Banialuka Bielsko-Biała, 2016

Symbol vodovodních trubek rámoval celé představení a nalézal postupně své další otisky a významy v jiných souvislostech představení. Příkladem je refrén jednoho z použitých songů s názvem „Durszlak“ - „Cedník“

*„Bo nie każda twa łza, niestety,
jest prawdziwa, niektóre kłamią,
prawdziwe łzy to diamenty,
a diamentów czasami żal.*

*Więc przecedzaj, mój miły, dokładnie
i diamenty odnajdziesz na dnie,
a woda przez dziurki durszlaka
rurami odpłynie w dal.“¹⁰⁰⁾*

*(„Vždyť ne každá tvá slza, na neštěstí
je pravdivá, některé klamou,
pravdivé slzy jsou diamanty,
a diamantů je někdy žal.*

*Tak prosívej, můj milý důkladně,
a diamanty najdeš na dně,
a voda přes dírky duršláku
rourami odplyne v dál“)*

Provaz.

Scénografii do białostocké inscenace textu Daria Fo „**Johan Padan odkrywa ameryke**“¹⁰¹⁾ tvoří centrálně umístěný herní prostor, oraničený jako velká klec ze sítě silných lan s podlahou posypanou vysokou vrstvou hoblin. Provazy a lana slouží jako znak spoutaného, omezeného prostoru civilizovaného člověka, vněmž se nachází sám, se svým necivilizovaným „já“. Zároveň se nalézá v této kleci sám se svou vinou. Herci se pohybují pouze ve vymezeném prostoru bez možnosti odejít ze scény. Aktéry si diváci prohlížejí jako živé exponáty na scéně, která připomíná zvířecí klec. Provazy jsou stavební materií, která prostor uzavírá i naplňuje. Vnitřek klece

vyplňují lana zavěšená v prostoru a tvoří jakousi „opičí dráhu“. „V takových dekoracích je možné pocítit klima dávné námořní výpravy, svést krvavou potyčku, umírat z žízně na písku, nebo si upéct na rožni bělocha. Na našich očích se rozehrává dramatická fraška o zápasech xenofobie a úzkoprsosti s přírodou a zdravým rozumem. Johan Padan odkrývá také Polsko, náš katolicismus, tendenci k honům na čarodějnice, pohrdání vůči „divochům“ - nekřesťanům, nebílým.“⁽¹⁰³⁾

Zvolený materiál scénografie poukazoval na zvířecí povahu civilizovaného člověka, která se probouzí v kontaktu se slabším. Provazy a lana rovněž sloužily jako znak lodního provaziště plachetnic ze zámořských výprav. „Zrak bloudí po námořnických dekoracích scény (diváci sedí po obou jejích stranách): všude visí lana, provazové žebříky, uzly, spletnce. Někdo se houpe pod samotným stropem, někdo kontroluje uzly, někdo tkví nehybně na vrcholu prapodivné mašiny, někdo rozsypává lopatou hobliny, v koutě se dívka tulí k mládenci.“⁽¹⁰⁴⁾



„Johan Padan odkrywa ameryke“ Akademia Teatralna Białystok, 2008

Provazy a vrstva hoblin doplňuje ještě třetí element scénografie – dřevěná platforma, připomínající středověké dobývací stroje. Jezdí v prostoru pouze mechanicky – z leva do prava, tam a zpět. Jako odlidštěný mechanismus drtí vše, co

mu přijde do cesty. V představení bere na sebe podobu inkvizitorského popraviště, lodi, kazatelny a v závěrečné scéně vraždící mašinerie.

„Přesto, že představení trvá dvě hodiny, není možné si zapsat v paměti všechny detaily (a chce se je zapisovat, neboť jsou skutečně zajímavé). Alespoň čtvrt hodinu je třeba, abychom si prohlédli fantastické kostýmy, účesy a líčení domorodců (nápad na to, jak představit pomocí materie visící poprsí a pánská přirození je opravdovým mistrovstvím). Ale jak si tu prohlížet kostýmy tak dlouho, když je pozdvižení na scéně takové, že nevíme na co dříve upřít zrak.“¹⁰⁵⁾

Uzavřený prostor, klec v níž se nalézá „civilizovaný“ jedinec spolu se svými „divochem“ a jeho zvířecími instinkty, neumožňoval nikomu jej opustit. Všechny akce, změny a převleky se děly otevřeně na očích diváků. Vrstvilo se tak množství rovnoběžně probíhajících simultánních akcí a dějů. Podobně jako pozorujeme několik zvířat najednou v jednom výběhu v zoologických zahradách. „V představení nezůstala promarněná ani jedna minuta, hraje tu i pozadí, na němž se odehrává například kosmetická seance – na našich očích si lodní plavčík metodicky nakládá líčidla, převléká se, prochází v punčochách.

Ale ať se nikdo nedá svést vulgárně – humoristickým klimatem představení. Dvě hodiny žertů úspěšně přelamuje sugestivní scéna finále, která připomíná, že tam kam vkročili kolonizátoři, začíná řež: civilizovaní obyvatelé světa zabíjeli ty necivilizované.“¹⁰⁶⁾

Závěrečná scéna je velmi silná. Starý Johan Padan, po všech životních peripetiích a kolonizátorských výpravách, sedí sám v bílém rouchu u bílé prostřeného stolu a pronáší závěrečný monolog. Charakter promluvy připomíná některá z kázání Jana Pavla II. Světla přitom postupně odhalují obraz představující hromadu nahých, mrtvých těl - obětí christianizace.

6. obraz, místo, energie a prostor

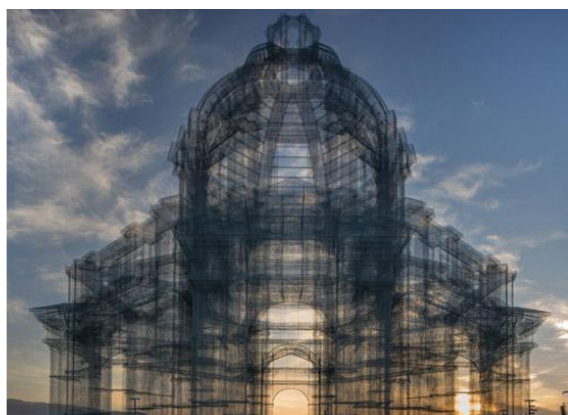
Vnitřní symbolický obraz, jako energie s jistým emocionálním nábojem, si nalézá svou podobu v závislosti na charakteru a podobách místa – scény, kde vystává. Inscenační prostor, ať již je klasickou divadelní scénou či prostorem mimodivadelním, je nositelem obsahu a energie, která se v něm projevuje a zároveň se na podobě obrazu podílí svým osobitým charakterem. Společné působení místa

a děje, který se v něm odehrává odráží původní význam „genia lozzi“ jako „setkání nebe se zemí. Tento motiv potkáváme v nejrůznějších mýtech, náboženstvích, obřadech a kosmologiích. Je nazýván posvátným sňatkem „hieros gamos“. Tento princip zrcadlí spojení mužského a ženského principu, sjednocení ducha a těla. Událost v čase zanechává stopu v prostoru“¹⁰⁷⁾

Na této „scéně“ genia lozzi se odehrává kontakt se symbolickými obrazy. Projevuje se jako vcházení a přebývání v nich, které má smysl tehdy, pokud v nás ono přebývání způsobí změnu perspektivy, nové paradigma.

Kontakt s vnitřními obrazy a jejich projevy má terapeutickou, léčivou, transformační funkci. Vcházení do symbolických vnitřních obrazů se odehrává zpravidla ve změněných stavech vědomí jako je sen, meditace, šamanské rituály, holotropní dýchání, nebo za působení psychoaktivních substancí. Jejich charakteristickým rysem je životnost a proměnlivost forem, nabírajících podobu aktuálního okolního prostoru. „Praobrazy jsou schopny nekonečných proměn a přece zůstávají tytéž, znovu pochopit je můžeme jen v nové podobě.“¹⁰⁸⁾

V archeologickém areálu **Santa Maria di Siponto** architekt Edoardo Tresoldi provedl rekonstrukci raně křesťanské baziliky, zničené ve 13. století zemětřesením, jako síťový počítačový trojrozměrný model. Baziliku postavil na původním místě a v původní velikosti. Jako stavební materiál mu posloužila železná konstrukce, drátěné pletivo a světlo.



Edoardo Tresoldi - rekonstrukce baziliky Santa Maria di Siponto, 2016

Tento současný artefakt je obrazem dokonale citlivého kontaktu s okolním prostředím a historií. Zosobňuje dialog a integraci současné a starověké duchovní architektury. Reprezentuje doslovnou materializaci Ricouerovy teorie metafor jako vyvstávání z ruin, nebo Jungova znovu proudícího, přes věky vyschlého řečiště

archetypálních obrazů. Moderní stavba s obdivuhodnou lehkostí rezonuje s tématem praobrazu „zmrtvýchvstání“.

Téma „zmrtvýchvstání“ může sloužit jako ilustrace proměnlivosti forem, do nichž vcházejí archetypální obrazy jako duševní skutečnosti, jako „zážitkové procesy, to znamená proměny, které se nikdy nesmí charakterizovat jednoznačně, nechceme-li proměnit to, co je živoucí a v pohybu, ve statické.“¹⁰⁹⁾ Stejně tak, jako je výklad obrazů otevřen nekonečnému množství proměnlivých, obohacujících interpretací.



Zmrtvýchvstání – Scarabeus, Egypt



Zmrtvýchvstání – po alchymickém procesu „Fermentatio“



Otto Dix „Zmrtvýchvstání“ 1949



Marseilský Tarot - „Poslední soud“



Motýl - Psýché

Motýl, v řečtině Psýché, prochází před svým „zmrtvýchvstáním“ nejprve úplnou proměnou svého buněčného složení. Alchymická proměna „fermentatio“ je spojením

dvou protikladných principů. Proměnlivost forem a obrazů může spočívat v protikladech a snaze o jejich porozumění a interpretaci.

V divadelním prostředí lze vnímat přítomnost vnitřních obrazů dle jejich působení. Konkrétně v míře vzájemné účasti – přítomnosti tvůrce a diváka, jejich společném prožívání a snaze o výklad. „V jednotě mezi hluboce prožívaným účastenstvím ve hře na jedné straně, a úsilím o její výklad na straně druhé, je založena tzv. hermeneutická identita uměleckého díla nezbytná podmínka plnohodnotné funkce uměleckého vytvoření. Je to právě hermeneutická identita, která vytváří jednotu díla.“¹¹⁰⁾

Hermeneutická identita divadelních obrazů je výzvou pro vnímajícího k porozumění, posuzování, hodnocení, zamýšlení se. Místem – geniem loci - do něhož se stále navracíme.

Odkazy:

1. Ivan Mucha „Symboly v jednání“ Karolinum, 2000, ISBN: 80-246-0012-9, str.89
2. Bible, nakl. Česká biblická společnost, 2016,ISBN: 978-80-7548-028-9, Genesis 18-25
3. Platón „Symposion“, Oikoymenh, 2005, ISBN: 80-7298-139-0, str.210-212
4. Carl Gustav Jung „Mysterium Coniunctionis 1“ in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str.153
5. Carl Gustav Jung „Der Mensch und seine Symbole“ in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str. 20
6. „Carl Gustav Jung „Zugang zum Unbewußten“ in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str.151
7. Paul Ricoeur „Struktura, slovo, událost“ in „Život, pravda, symbol“, Oikoymenh 1993, ISBN: 80-85241-32-3, str.217
8. Ivan Mucha „Symboly v jednání“ Karolinum, 2000, ISBN: 80-246-0012-9, str.89
9. Zdeněk Neubauer „Golem a další příběhy o kabale, symbolech a podivuhodných setkáních“, Malvern, 2002, ISBN: 978-80-902628-8-1, str.45
10. Ludwig Wittgenstein „Filosofická zkoumání“ Filosofický ústav AV ČR 1993, ISBN: 80-7007-040-4, str.250
11. Bohumil Palek „Sémiotika“ Karolinum, 1997, ISBN: 80-7184-356-3, str.8
12. Zdeněk Neubauer „Golem a další příběhy o kabale, symbolech a podivuhodných setkáních“, Malvern, 2002, ISBN: 978-80-902628-8-1, str.45
13. Jaroslav Vančát „Tvorba vizuálního zobrazení (gnozeologický a komunikační aspekt výtvarného umění ve výtvarné výchově)“ Univerzita Karlova v Praze, nakl. Karolinum 2000, ISBN: 80-7184-975-8 str. 27 – 48
14. Ernst Hans Gombrich „Umění a iluze“ Odeon, ISBN: 01-525-85, str. 213
15. tamtéž, str. 346
16. tamtéž, str. 100
17. Pieter Brueghel st. „Příslaví“, 1559, Staatliche Museen, Berlin
18. The Mill and the Cross/Młyn i krzyż, Polsko/Švédsko, 2010, režie Lech Majewski
19. Pieter Brueghel st. „Nesení kříže“, Kunsthistorisches Museum, Vídeň, 1564

20. Jan Jaroš „Mlýn a kříž, aneb co lze vyčíst z jednoho obrazu“, www.kultura21.cz, 31.3.2013
21. tamtéž
22. tamtéž
23. Pierre Francastel „Malířství a společnost“, Peinture et société, nakl. Barristel & Principal, 1997, ISBN: 80-86598-49-7, str.139
24. François Alaux, Hervé de Crécy a Ludovic Houplain „Logorama“ – animovaný film 2009
25. Umberto Eco „Dějiny krásy“ nakl. Argo 2005, ISBN: 80-7203-677-7, str.61
26. Erwin Panofsky „Význam ve výtvarném umění“ Malvern 2013, ISBN: 978-8087580-37-0, str.97
27. tamtéž, str.96
28. Bonaventura z Bagnoregia „Putování mysli do Boha, II, 10“ in Umberto Eco „Dějiny krásy“ nakl. Argo 2005, ISBN: 80-7203-677-7, str.62
29. Erwin Panofsky „Význam ve výtvarném umění“ Malvern 2013, ISBN: 978-8087580-37-0, str.97
30. tamtéž, str.78
31. tamtéž, str.81
32. tamtéž, str.78
33. tamtéž, str.80
34. Alberto Manguel „Čtení obrazů“, nakladatelství Host, 2008, ISBN: 978-80-7294-714-0, str.46
35. Umberto Eco „Dějiny ošklivosti“ nakl. Argo 2007, ISBN: 978-80-7203-893-0, str.257
36. tamtéž, str.259
37. „The Addams Family“ USA, režie Barry Sonnenfeld 1991
38. W. A. Mozart „Die Hochzeit des Figaro“ Komische Oper Berlin, režie Barrie Kosky, 2005
39. Eugène Labiche „Słomkowy kapelusz“, Białostocki Teatr Lalek, režie Paweł Aigner, premiéra 8.4.2018
40. Dominik Sołowiej "Niezapomniane Słomkowy kapelusz" Dziennik Teatralny", 11.4.2018
41. Monika Żmijewska „Grzeszne siostry, pamiętajcie... Słomkowy kapelusz może być problemem“ Gazeta Wyborcza, 10.5.2018

42. Rudolf Herfurtner „Szpak Fryderyk“ Opolski Teatr Lalki i Aktora, reżie Paweł Aigner, premiéra 7.9.2014
43. Małgorzata Kroczyńska "Jak dobrze mieć sąsiada, czyli czego nas uczy "Szpak Fryderyk" Nowa Trybuna Opolska nr 208, 8.9.2014
44. Karolina Kijek "Szpak Fryderyk to nie tylko opowieść dla najmłodszych" Gazeta Wyborcza - Opole nr 208, 8.9.2014
45. Małgorzata Kroczyńska "Jak dobrze mieć sąsiada, czyli czego nas uczy Szpak Fryderyk" Nowa Trybuna Opolska nr 208, 8.9.2014
46. Erwin Panofsky „Význam ve výtvarném umění“ Malvern 2013, ISBN: 978-8087580-37-0, str.83
47. Umberto Eco „Dějiny krásy“ nakl. Argo 2005, ISBN: 80-7203-677-7, str.64
48. tamtéž, str.64
49. tamtéž, str.259
50. Erwin Panofsky „Význam ve výtvarném umění“ Malvern 2013, ISBN: 978-8087580-37-0, str.96
51. Zdeněk Neubauer, Jakub Hlaváček „Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu“ Malvern 2003, ISBN: 80-86702-01-4, str.27
52. tamtéž, str.28
53. Robert Jarosz „Lustrzana chmura“ Teatr Animacji Poznań, reżie Robert Jarosz, premiéra 5.3.2016
54. Ewelina Szczepanik "Nie chowaj perły do kieszeni" [www. teatrdlawas.pl](http://www.teatrdlawas.pl), 11.3.2016
55. Ewa Hevelke „Lustrzany świat“ [www. encyklopediateatru](http://www.encyklopediateatru), 29.4.2016
56. tamtéž
57. Zdeněk Neubauer, Jakub Hlaváček „Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu“ Malvern 2003, ISBN: 80-86702-01-4, str.33
58. Ulrich Hub „Na Arce o ósmej“ Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Paweł Aigner, premiéra 7.3.2010
59. Marzenna Wiśniewska "Zrozumiesz, jak dorośniesz" Teatr nr 3 online, 24.3.2016
60. Grzegorz Giedrys "Teatr wyjaśnia, co myślą pingwiny o naturze świata" Gazeta Wyborcza - Toruń nr 53, 4.3.2010
61. Marzenna Wiśniewska "Zrozumiesz, jak dorośniesz" Teatr nr 3 online, 24.3.2016

62. Justyna Czarnota „Śmierć gra na skrzypcach a Bóg nie jada sernika“ Nowa Siła Krytyczna, 16.4.2011
63. Sylwia Chutnik "Żydopingwiny" malewarszawskie.blox.pl/11.04, 12.4.2011
64. Ulrich Hub, Fragmenty z dopisu 1. adresovaného autorům realizace představení „Na Arce o ósmej“, www. ulrichhub.de, 23.6.2014
65. Ulrich Hub, Fragmenty z dopisu 2. adresovaného autorům realizace představení „Na Arce o ósmej“, www. ulrichhub.de, 23.6.2014
66. Zdeněk Neubauer, Jakub Hlaváček „Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu“ Malvern 2003, ISBN: 80-86702-01-4, str.30
67. Tankred Dorst „Król Zofius i cudowna kura“ Teatr Pleciuga Szczecin, reżie Petr Nosálek, premiéra 28.5.2011
68. Ewa Podgajna "Dzieci oglądają, dorośli się poprawiają", Gazeta Wyborcza - Szczecin nr 124, 30.5.2011
69. Teatr Szekspirowski Gdańsk, architekt Renato Rizzi, 2008
70. Filharmonia Szczecińska, Estudio Barozzi Veiga, Fabricio Barozzi, Alberto Veiga Španělsko, 2014
71. Teatr Baj Pomorski, Toruń, Pavel Hubička, Architektonické studio Ambit, 2007
72. NOSPR Katowice, architekt Tomasz Konior, Konior studio, Nagata Acoustics, Japonsko, 2014
73. Umberto Eco „Dějiny krásy“ nakl. Argo 2005, ISBN: 80-7203-677-7, str.126
74. tamtéž
75. Bonaventura z Bagnoregia, komentář k sentencím 13, 2; in Umberto Eco „Dějiny krásy“ nakl. Argo 2005, ISBN: 80-7203-677-7, str. 129
76. Umberto Eco „Dějiny krásy“ nakl. Argo 2005, ISBN: 80-7203-677-7, str.129
77. tamtéž, str.121
78. Zdeněk Neubauer, Jakub Hlaváček „Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu“ Malvern 2003, ISBN: 80-86702-01-4, str.38
79. Voltaire „Kandyd“, Białostocki Teatr Lalek, reżie Paweł Aigner, premiéra 19.3.2016
80. Eugène Labiche „Słomkowy kapelusz“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Paweł Aigner, premiéra 8.4.2018
81. Marta Guśniowska „Hokus pokus, czary mary ...i Król“, Opolski Teatr Lalki i Aktora, reżie Paweł Aigner, premiéra 9.9.2017

82. William Shakespeare „Sonety“, Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Zbigniew Lisowski, 2019
83. Malina Prześluga „Pan Lampa“ Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Laura Slabińska, 30.9.2018
84. Agata Duda-Gracz „Spakovani“ Teatr Żydowski, reżie Agata Duda-Gracz, Dworzec Gdański Warszawa, 2018
85. Janusz Korczak „Król Maciusz Pierwszy“ Teatr Lalek Banialuka, Bielsko Biała, reżie Konrad Dworakowski, premiéra 26.2.2017
86. William Shakespeare „Makbet“ Teatr Muzyczny Capitol Wrocław, reżie Agata Duda-Gracz, premiéra 13.10.2017
87. Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Paweł Aigner, 5.2.2011
88. Wolfgang Amadeus Mozart „Czarodziejski flet“ Opera Wrocławska, reżie Beata Redo-Dobber, premiéra 2.2.2017
89. Marta Guśniowska „Hokus pokus, czary mary ...i Król“, Opolski Teatr Lalki i Aktora, reżie Paweł Aigner, premiéra 9.9.2017
90. Marta Guśniowska „Marvin“ Teatr Lalki i Aktora Opole, reżie Paweł Aigner, premiéra 10.2.2018
91. Samuel Beckett „Końcówka“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Bogdan Michalik, premiéra 15.6.2019
92. Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Paweł Aigner, 5.2.2011
93. William Shakespeare „Sonety“ Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Zbigniew Lisowski, 2019
94. „Le roi danse“ film, reżie Gérard Coribau, Belgie, 2000
95. Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Paweł Aigner, 5.2.2011
96. Malina Prześluga „Pan Lampa“, Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Laura Slabińska, 30.9.2018
97. William Shakespeare „Othello“ The Forth of Art, Vilnius Litva, reżie Eimuntas Nekrošius, 2000
98. William Shakespeare „Hamlet“ The Forth of Art, Vilnius Litva, reżie Eimuntas Nekrošius, 1997

- 99. Konstanty Ildefons Gałczyński „Zielona gęś“ Teatr Banialuka Bielsko-Biała, reżie Paweł Aigner, premiéra 16.9.2016
- 100. Konstanty Ildefons Gałczyński - Teatrzyk Zielona Gęś, "Cztery piosenki o przedmiotach codziennego użytku"
- 101. Dario Fo „Johan Padan odkrywa ameryke“ Akademia Teatralna Białystok, reżie Paweł Aigner, premiéra 3.2.2008
- 102. Jerzy Szerszunowicz "Johan Padan odkrywa... Polskę", Kurier Poranny nr 432, 1.2.2008
- 103. Monika Żmijewska „Johan Padan nawraca" Gazeta Wyborcza - Białystok nr 48, 26.2.2008
- 104. tamtéž
- 105. tamtéž
- 106. tamtéž
- 107. Zdeněk Neubauer „Golem & další příběhy o kabale, symbolech a podivuhodných setkáních“ Malvern 2002, ISBN: 978-80-902628-8-1, str.158
- 108. Carl Gustav Jung „Die Psychologie der Übertragung“ in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str.51
- 109. Carl Gustav Jung „Paracelsus als geistige Erscheinung“ in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9, str.47
- 110. Hans-Georg Gadamer „Aktualita krásneho. Umění jako hra, symbol slavnost“ Archa, 1995, ISBN: 80-7115-078-9, str.46

4. Prostor času: Vztah času a obrazu

Sdělení obrazu ve scénickém prostoru nelze oddělit od fenoménu času. Obraz času je výpovědí o kvalitě události v prostoru. Vztah k němu je v tomto sdělení zakódován ze samé podstaty. Čas je ve scénografii fenoménem, který je pro sdělovanou vizuální informaci podstatný ve spojení obrazu s probíhající akcí a pohybem. Scénický obraz a jeho interakce s dějem inscenace je přítomna v každé chvíli představení a pohyb, proměnlivost nebo naopak státnost obrazu určují rytmus celé inscenace.

Čas nevystupuje na scéně pouze jako „technologická“ veličina v konstrukci inscenace. Je rovněž všudypřítomným a mnohdy také ústředním tématem divadelních textů i jednotlivých divadelních obrazů. Vztah k fenoménu času, tedy k tomu jaký je „náš“ čas a jeho kvalita, co v sobě nese vznik a zánik, kde se ocitáme v časové linii, jak nás čas vzájemně spojuje a dělí, jak se v čase zastavíme a zacyklíme, téma věčnosti, pomíjivosti a mnohá další témata s časem spojená jsou častými scénickými motivy.

Podoby času

1. lineární a cyklický čas – proud a kolo

Vnímáme současně několik podob a forem času. Jeho lineární podoba je často prezentována jako nepřetržitý tok, nebo proud, či linie. „Čas námi proudí, jak chce, a nikdo nezná jeho pravou rychlost. I když proud času chápeme jako něco rytmického, jeho linearita nezmizí. Nyní je pořád nyní, minulé se nevrací, budoucí je stále ještě ne.“⁽¹⁾ „Všechny bytosti jsou podřízeny času. Čas je všudypřítomný. Kamkoli utečeme, tam nás dohoní.“⁽²⁾ Čas můžeme vnímat jako „trojjediný“. Jako minulost, přítomnost a budoucnost. Všechny tři jeho podoby se neustále prolínají. „Chceme-li uchopit přítomnost, zřítí se nazpět, tj. spolkně ji minulost. A přesto je přítomnost ,

přesně viděno, tím jediným, co „máme“. Její jsoucnost, je současně bytím a stáváním se.“³⁾

Druhá podoba času je cyklická. Projevuje se jako sled jevů a událostí, opakujících se v určitém časovém rytmu. Jako točící se kolo vznikaní a zániku. Ročních období, dne a noci, společenských i osobních jevů. Zobrazován jako Úroboros, mystický had, požírající vlastní ocas.



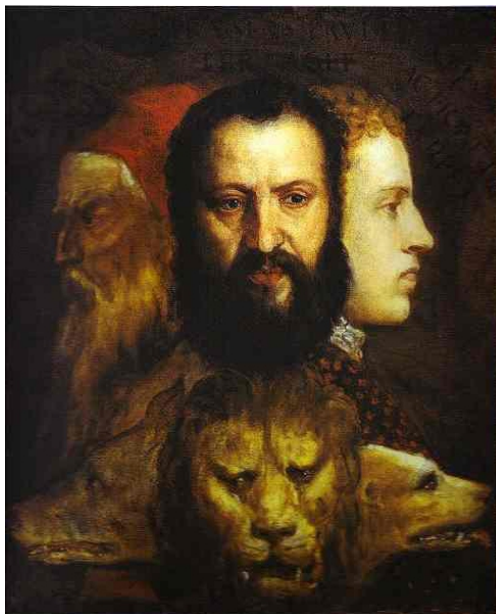
Symbol cyklického času – Úroboros

Erwin Panofsky v úvaze „Triglav a Tizianova alegorie moudrosti“⁴⁾ popisuje prolínání cyklické a lineární povahy času na Tizianově obraze, zachycujícím minulost, přítomnost a budoucnost. Jsou na něm zobrazeny tři mužské tváře. Profil starce, patřící se vlevo do minulosti, muž ve zralém věku s pohledem frontálně upřeným na diváka a mladík z profilu, dívající se opačným směrem než stařec. Pod nimi je identickým způsobem usazena trojice zvířecích tváří - vlk, lev a pes.

Tiziánův obraz „koresponduje s třemi způsoby myšlení – pamětí, inteligencí, předvídavostí a jejich podřízení pojmu moudrosti. Moudrost se zakládá na rozvzpomínání se na minulost, na úvaze o přítomnosti a na kontemplaci budoucnosti“⁵⁾

Antropomorfní část Tizianova obrazu navazuje na značně starší ikonografii egyptských vyobrazení boha času Serápida, v níž se objevuje symbol hada. Na leptu ze 17. století je zobrazen Serápis se svým atributem – zoomorfním trojhlavým monstrem. Plynoucí lineární čas v podobě vlka, lva a psa spirálovitě obtáčí had – Úroboros - znak času cyklického. „Lví hlava znamená přítomnost, stav mezi minulostí a budoucností, jehož silou je důrazná a horlivá činnost; vlčí hlava znamená

minulost, protože vzpomínka na věci, náležející minulosti je pohlcována a odnášena; obraz lísajícího se psa znamená budoucí osud; naději na něj, třebas nejistou se konejšíme.“⁶⁾



Tizian „Alegorie moudrosti“ 1565-70,
National Gallery London



Serapis lept 17.stol.

V knize *Eroici furori* Giordana Bruna „filosof Cesarino a vášnivý milovník Maricondo rozmlouvají o cyklické povaze času. Cesarino vysvětluje, že tak jako po každé zimě následuje léto, tak dlouhá historická období úpadku a bídy – takové, jako je přítomnost – ustoupí duchovnímu a intelektuálnímu znovuzrození. Maricondo na to odpovídá že „minulost sužuje mysl vzpomínkami, že přítomnost ji mučí dokonce ještě krutěji a že budoucnost slibuje, ale neplní“⁷⁾

Vyobrazení spojující současně dvě povahy času, linie a kruhu, či spirály nalézá svůj analogický otisk v současné představě zakřiveného času – časoprostoru. Filosof Jochen Kirchhof se zamýšlí nad představou časoprostoru jako kruhu, a podobně jako Giordano Bruno řeší ve vztahu k povaze času otázku osudu a osobní svobody. „Je-li čas skutečný, nemůže všechno věčně v sobě kroužit. Jak by se dala svoboda zachránit, kdyby byl čas kruhem? Kdybychom si představili čas nejen jako kruh, ale jako kouli. Každou kouli si můžeme představit tak, že je sestavena z četných a nekonečně hustých poloměrů. Tím je, vzhledem k času, linearita překročena“.⁸⁾

2. časová smyčka – zacyklený pohyb

Na uvíznutí v bezvýchodné smyčce času poukazují dva obrazy. Dürerova "**Melancholie**"⁹⁾ a Picassův "**Minotaurus**".¹⁰⁾ Anděla v "Melancholii" obklopují atributy renesančních přírodních věd - tedy všeho, co by teoreticky mohlo vést k jeho dokonalosti, pohybu, rozvoji. Anděl však sedí zahleděn někam daleko, jakoby v ustrnutí. Nic z toho co je na dosah není schopen uchopit. Tabulka s čísly - atribut matematiky - je jakousi zhuštěnou esencí celé grafiky. Čísla, mimo obsažené informace o roku jejího vytvoření, lze v nesčetných kombinacích sčítat se stejným výsledkem - číslem 34. Stejný je součet jednotlivých sloupců, jednotlivých řádků, diagonál, různých konfigurací čtverců atd. atp... Dürerova matematická hříčka poukazuje nejen na dokonalost královské vědy, ale také na nekonečno. Je příčinou nehybnosti anděla. Všechny cesty vedou k témuž. Pohyb - čas - poukazuje sám na sebe. Visící zvonek nad tabulkou – odkaz na alchymické kovy, který by dokázal ukončit zacyklený pohyb, je jen další z potenciálních, nevyužitých možností. Numerologická hříčka na Dürerově magické tabulce s číslem 34 jako součtem, opakujícím se ve všech myslitelných směrech odkazuje na číslo sedm (numerologicky 3+4, stejně tak, jako součet všech polí 1+6). Sedmička je číslem planety Saturn která, jako nejpomalejší z planet je ztotožňována s antickým Krónem – bohem požírajícím své děti. Požírajícím budoucí čas. Chrónos je linárním plynutím času a také smrtí, záhubou.

Anděl zůstává rezignovaně sedět s podepřenou hlavou v obdobné pozici jako autobiografický "Minotaurus" Picassův.

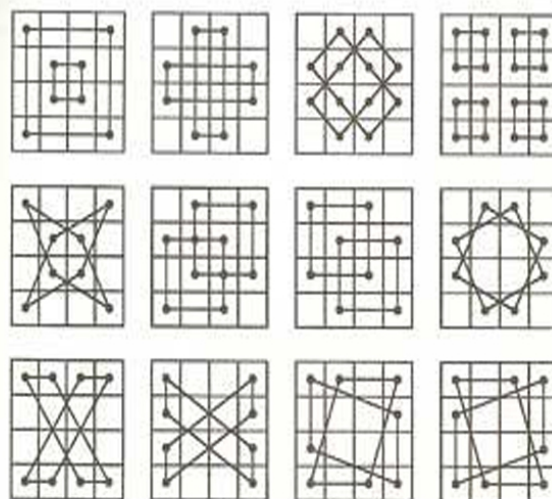
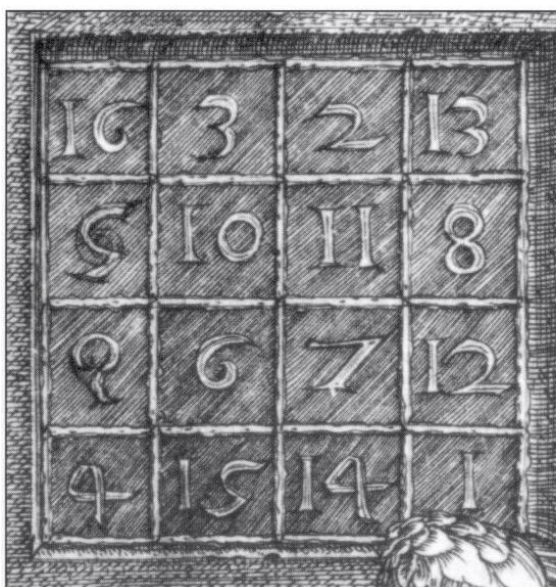
Minotaurus uvízl ve stejné myšlenkové smyčce. Jeho labyrintem bez východiska je vracející se otázka po původu viny. Trýznivé vnitřní roztržení v bytí mezi obětí a pachatelem zároveň. Obrovský potenciál - jeho býčí síla - je marná. Rozpólování mezi těmito autentickými vnitřními obsahy jej udržuje v permanentním ustrnutí a rezignaci. Ustrnutí ve věčném pohybu po vlastním bludišti.



Albrecht Dürer „Melancholie“ 1514



Pablo Picasso „Kráľ minotaurů“ 1958



Albrecht Dürer „Melancholie“ 1514 - detail magické tabulky a její numerologické kombinace

Samuel Beckett „Końcówka“ a „Akt bez słów“⁽¹¹⁾

Beckettova „Końcówka“ je obrazem uvíznutí na věčnosti v zacykleném čase. Text působí analogicky jako Dürerovo zastavení se v bezčasí. Vše, co kdysi mělo jakoukoliv hodnotu odchází, ztrácí barvy, energie a smysluplnost. Zároveň ale nemůže dojít svého konce. Beckett nás uvádí do času „posledních“ lidí. Konce světa. Lineární čas došel až na svou hranici. Obraz nechává Beckett otevřený bez vysvětlení, zda se nalézáme v perimortálních stavech umírajícího jednotlivce, nebo snad celý svět dochází svého konce po jakémsi globálním kataklizmatu s neznámou

příčinou původnu. Svět končí, budoucnost není a poslední dožívající dvojice bolestně vězí v bezčasí. „Akt bez słów“, který Beckett připojuje ke „Końcówce“ je další ilustrací téhož tématu - marnosti lidského snažení. Melancholie. „Vanitas vanitatum et omnia vanitas.“



Samuel Beckett „Końcówka“ Białostocki Teatr Lalek, režie Bogdan Michalik, 2019

Obraz scény jsme v białostockém představení umístili v kruhu, z něhož není východiska. Všechny akce se odehrávají pouze v něm a v kruhu jsou také uzavřeny všechny dekorace. Jednotlivé elementy scény tvoří předměty - fragmenty někdejší kultury, dříve potřebné, nebo cenné, které ztratily veškerý svůj emocionální, kulturní i praktický smysl. Některé z kusů dekorace se vznášejí v prostoru, jakoby ještě nedosedly – nedoběhly svého konce. Celý scénický obraz, spolu s kostýmy je důsledně monochromatický. Na scéně se neobjevuje žádná jiná barva, než odstín jakoby sluncem vypálené země, evokující rozklad až k prvotní materii.

Uchopení přítomnosti – vztah času a obrazu

Sue Townsed „Sekretny dziennik Adriana Mole’a“

Představení na motivy románu Sue Townsed „Sekretny dziennik Adriana Mole’a“⁽¹²⁾ Teatru Pinokio v Łodzi je čistým záznamem - zápisem času. Představení je sledem sekvencí životních vzpomínek, zachycením, svědectvím, knihou času. Je zároveň obrazem jistého hédonismu – pokusu užít si „svůj čas“. Architektura prostoru, do níž jsme děj zasadili byla elementárně prostá. Scénu tvořil samotný deník hlavního hrdiny fragmentovaný do jednotlivých vytržených obrazů. Působil, jako vzpomínky rozsypané v prostoru. Zadní stěna horizontu procházela směrem k divákům do provaziště a byla variabilním elementem, který měl množství vnitřních, postupně odkrývaných mikrosvětů, v nichž se odhalovaly další, hlubší vrstvy paměti.



návrh scény, Sue Townsed „Sekretny dziennik Adriana Mole’a“, Teatr Pinokio Łódź, 2018

Představení pracovalo z fenoménem paměti jako nesourodých útržků obrazů, v nichž Adrian Mole v selektivních vzpomínkách svých deníků vystupoval sám před sebou jako úspěšná postava mládence ve složitém věku a neméně složitém prostředí. Obrazy jednotlivých scén přitom vypovídaly o méně optimistické verzi událostí a odhalovaly přirozenou lidskou tendenci k vytěšňování nepříjemných, negativních životních zážitků. Scénický obraz zachycoval vzpomínkový optimismus hlavního hrdiny, rozcházející se s realitou a nemožností uchopit události v čase do smysluplného celku. Do představ o sobě a svých blízkých se Adrian nořil jako do četby dobře napsané knihy.

Uchopování přítomnosti vytržené ze souvislostí ilustrovalo nejen chaotické „uspořádání“ dekorací, ale také scénické kostýmy, které jsme tvořili vždy nové pro každý z jednotlivých výstupů na scénu. Pro původně poměrně skromné představení jsme realizovali přes sedmdesát kostýmů.

Zážitky z minulého času přestaly být kopií původní realitou a se staly kvalitativně i kvantitativně jinou. Adrian Mole zcizil čas – sobě samému. „Čas a vzpomínka se navzájem podmiňují. Čas na který si nevzpomínáme, jako by nikdy nebyl. Náš pocit času se pojí jak se vzpomínkami, tak s očekáváním“¹³⁾.

William Utermohlen – autoportréty¹⁴⁾

Když byla u malíře Williama Utermohlena diagnostikována alzheimerova choroba, rozhodl se, i přes svůj zhoršující se stav, zaznamenávat pravidelně svůj vlastní obraz v sérii autoportrétů. Jeho záměrem bylo nalezení způsobu na porozumění situaci, v níž se ocitl a také pokus o kontakt s okolím. Na obrazech je vidět nejen destrukce, kterou nemoc působí na fyzickém i psychickém stavu. Jsou zároveň zápisem času v obraze – tady a teď znamená v podání Utermohlena reflexi vědomí a jeho proměnu v čase. Záznamem o tom jaký je "můj čas" – tedy jaká je jeho povaha a kvalita. Utermohlenovy pohledy na vnímání vlastní podoby a jejich proměny v čase vyvolávají znepokojivou otázku. Co zůstává, když čas a jeho působení omezuje naši fyzickou stránku? Jsou poslední z portrétů jen zápisem ztráty kontaktu s realitou, nebo zůstávají zvláštním záznamem o formě vědomí, které trvá bez ohledu na možnosti těla? Jak vidí duše sebe, když odchází tělo?





William Utermohlen – autoportréty v průběhu alzheimerovy choroby

Přítomnost několika časových prostorů na scéně

Marta Guśniowska - „Marvin“⁽¹⁵⁾

Autorka mnoha divadelních her věnovaných dětskému publiku Marta Guśniowska vytvořila text inscenace „Marvin“, pojednávající lehkou a přitom filozofující formou o tématu smrti a vymírání. „Děj se točí kolem trojice přátel. Dinosauru Marvina, motýla Ulissese a želvy Finna. Příběhy, které prožívají hlavní hrdinové, jsou hnány touhou nalezení způsobu na neodvratné vymírání druhu, k němuž náleží Marvin. Situace se stává dramatickou, kdy si začínáme uvědomovat, že život motýla trvá jen jeden den, a želva zase bude žít ještě dlouho poté, kdy její přátelé odejdou. Strach před vymřením, stářím a samotou.“⁽¹⁷⁾

V představení se objevují tři paralelní časové osy. Tři druhy prožívání času, vázané na scénické postavy, z nichž každá má „svůj čas“ a nese v sobě téma svého zániku. Dinosaur je paralyzován paranoidní představou vlastního konce a vyhynutí svého druhu. Želva má, díky své dlouhověkosti, strach ze samoty. Motýl, jak se ukáže v průběhu děje, není tím samým motýlem z první scény, ale již několikátým potomkem v pořadí, neboť umírá a rodí se každým dnem. V atmosféře představení je cítit vše prosakující melancholie odcházejícího času.

Při prvotních představách o scénického obrazu se vynořovala témata jako podzim, odcházení, stáří, míjení se, půvab starého mizícího světa, nostalgie za vadnoucí krásou..

Nakonec se pocitové představy zhmotnily při prohlížení starých, zapomenutých

lunaparků a zvláště pak „veselého městečka“ Pripjati, opuštěného po katastrofě Černobylu.



Lunapark Pripjati Černobyl

Děj jsme usadili do místa podobného starým, zapomenutým lunaparkům, zapadaných listím, s potrhánými vrstvami cirkusových stanů a opon spolu s fragmenty přeživších pouťových atrakcí. „V opolském představení tvůrci příběh odívají do dosti zaskakujícího a převratného kostýmu. Podívaná se odehrává v opuštěném a poněkud zanedbaném veselém městečku, nebo spíš v cirkuse. Trojice hlavních hrdinů se zdá v jistém smyslu náležet k vymírajícímu druhu cirkusových artistů. Jejich šílená cesta směřuje za hledáním odpovědi na to, kdy a proč bude muset Marvin odejít. Překrásná, snová, chvílemi hrůzu budící scénografie získává také díky znakomitě režírovanému světlu. Jsme ve velkém, cirkusovém stanu mezi zaprášenými rekvizitami, starými kolotoči a polámanými houpačkami – v nezvyklé krajině mimů a klaunů.“¹⁷⁾



„Marvin“, Opolski Teatr Lalki i Aktora, 2018



„Scénograf přenesl diváky do magického světa starého lunaparku. Vypadá jako zaživa vyrvaný ze vzpomínek, spolu s jejich nekompletností a aurou tajemství. Vytrhaný kolotoč s jedním křeslem je dozdobený balónky, hudebními nástroji a plyšovým medvědem, jakoby byl stvořen z fragmentů paměti a narychlo poskládan. V pozadí scény straší obrovská prasklá maska, která dávno spadla, odlepená z fasády zámku hrůzy. V dalších scénách se objevuje pouťové autíčko z parku zábavy a kabina mechanického vláčku. Každý element scénografie je dopracovaný do nejmenšího detailu, i když se objeví jen na okamžik. Spíše než dětské pohádky ale scénografie atmosférou připomíná obrazy krajin Stephena Kinga.“¹⁸⁾



„Marvin“, Opolski Teatr Lalki i Aktora, 2018

Představení začíná i končí obrazem, připomínajícím skupinovou terapii. Na počátečním „sezení“ se Marvin svěruje spolusedícím, ze svého panického strachu z vyhynutí. Při jeho úvodním monologu sedí všichni na židlích v kruhu a z provaziště zvolna poletuje podzimní listí. Postupně se všichni, včetně terapeuta vytrácejí ze scény a Marvin zůstává osamocen.

Marvin: „A co. Vy také vymřete?.. Ne?..Jenom já.? Tak sám? Bez nikoho?..Ne, že bych vám přál něco špatného, ale bylo by milé... tak kvůli přátelství...“¹⁹⁾

Pouť tří přátel se odehrává v nezměněných kulisách téměř celé představení. Výraznější proměna se odehraje až ve chvíli, kdy se Marvin v jakémsi strašidelném zámku setká s pouťovou atrakcí - zmechanizovaným obřím skeletem dinosaura, destruuujícím prostor kolem sebe. Marvin se setkal se svým příštím obrazem – s budoucím časem. Ještě silnější destrukce proběhne na scéně jako „motýlí efekt“, ve

chvíli, kdy nejslabší z trojice hrdinů pocítí svou sílu.

V závěrečné scéně se ocitáme na místě, připomínajícím znovu úvodní terapii. „Klienti“ se scházejí, aby společně shlédli film, vzpomínku, minulost. Filmová sekvence zachycuje splněný životní sen Marvinova - let horkovzdušným balónem. Na filmovém plánu, promítaném na zbytcích cirkusového stanu se odehrává scéna, při níž motýl s dinosaurem kamsi odlétají a shazují nebohou, brání se želva s padákem zpátky na zem – do života - do současnosti. Marvinova noční můra – vyhynutí, se změnou místa - perspektivou z pohledu letícího balónem, ukázala jeho v jádru skrytou touhou.

Scénická architektura, kostým a čas

Fenomén času bývá mnohdy zapsán ve znaku, který v sobě nese celý výtvarný koncept scénického prostoru. Architektura scény a její následná struktura je výpovědí o čase a zachycením jeho povahy.

„Księżniczka Angina“⁽²⁰⁾

Román francouzského surrealisty Rolanda Topora „Księżniczka Angina“ (La Princesse Angine) vychází z autobiografických zážitků autorova dětství. Topor byl dítětem polských židovských emigrantů a celé dětství strávil na útěku a skrývání se v Savojských Alpách. Hlavním motivem „Anginy“ je také útěk a panický strach před racionálními pravidly světa dospělých.

„Je to příběh neuvěřitelný a nevypočitatelný, jako konec konců celá tvorba Topora, v níž se bdělý stav střídá se snem, krutost s poezií a realita s fantazií. Dualita světa, nezabývání se lineárností, dotýkání se temné přirozenosti člověka a navrstvení rozmanitých emocí je u Topora fascinující. Málokterý autor, který se nevěnuje divadelním textům, je tak scénický. Po přečtení jeho památníků, útržků, které psal jako malé dítě, pamatující si antisemitskou štvanici, nelze číst „Angínu“ jinak, než optikou jeho zkušenosti. V té princezně se ukrývá malé dítě, uvězněné v dospělém člověku.“⁽²¹⁾

Topor byl nejen literárním autorem, ale také brilantním kreslířem a grafikem. Jeho kresby i literatura jsou prosyceny absurdem, černým humorem a všudypřítomnou

hmatatelnou blízkostí smrti. Založil v Paříži „Panickou skupinu“ a je autorem jejího poněkud toporovsky biografického motta: „Panikařím, tedy jsem.“

„V románu „Księżniczka Angina“ se nic neděje doopravdy – díky tomu může Roland Topor paradoxně propašovat spoustu hořkých pravd o skutečnosti. Autor zkrášluje svou knihu dvaceti šesti ilustracemi – grafiky byly zhotoveny na základě rébusů a jsou zbaveny jakéhokoli „vysvětlení“. Pozornost zasluhují rovněž, a možná především, obrazy smrti, jaké prezentuje mistr černého humoru svým čtenářům. Není v nich samozřejmost a ani tragedie – smrt se ukazuje prostě jen změnou gramatických zvyklostí, nebo rozplynutím se v nebytí. „Angina“ se při četbě jeví jako souvislá a smysluplná, pokud samozřejmě přijmeme pravidla jejího intenzivně šíleného světa.“²²⁾

Při hledání výtvarné formy představení jsme se mohli opřít o samotné Toporovy grafiky. Jeho text ale není samozřejmý a přímočarý. Je mnohem blíží snu, nebo horečnatému stavu. Nic není usazeno ve svých obvyklých kolejích a formách:

„Angina Obdivuješ naší lamu?

Jonatan Ne, slona.

Angina Chceš říct krokodýla?

Jonatan Ne, auto-slona.

Angina Kreténe! Slon je zakázané slovo! Zní vulgárně.

Neříká se slon, ale myš.

Jonatan Ale myš, to je něco jiného, než slon!

Angina: Pokud víš, mají tu samou barvu, jsou savci a živí se rostlinami.

Jonatan: Ale nemají stejný tvar, ani rozměr!

Angina: Malý slon, je stále slonem, pravda? A velká myš - myší.

Rozměry nejsou důležité. Co do tvaru, jsou neobyčejně podobní.

Při troše dobré vůle právě identičtí.“²³⁾

Snažili jsme se vytvořit scénický obraz, v němž by bylo přítomno téma smrti a který by nám zároveň umožnil uvolnit surrealistickou představivost a nespoutanost humoru a formy, pro Toporovu grafickou tvorbu charakteristickou. „Divné představení začíná divnou scénou – nehodou. Červeným autem pádí divný pár: malé děvče a starší gentleman. Porazili při nehodě mladíka, pár debatuje, co s ním učinit: vykuchat? vzít s sebou? Mládenec, na štěstí jen trochu potlučený vstane, začne mluvit s těmi, kteří ho porazili a zůstane vtažen do děje plného příhod. Děvče se ukáže být princeznou Angínou, gentleman kancléřem Witamińským. Oba utíkají z království, kde proběhlo spiknutí.“²⁴⁾

Příběh scénáře uzavírá jako smyčka další autonehoda. Tentokrát nikoliv náhodná, Angina se rozbíjí se svým autem – slonem záměrně.

Scénický prostor jsme řešili jako obraz právě probíhající havárie. Obraz zastaveného času. Času, v němž se promítají obrazy ve změněném stavu vědomí, podobnému snovým vizím. Dvouhodinové představení tak ve skutečnosti popisovalo jen zlomek jedné vteřiny.



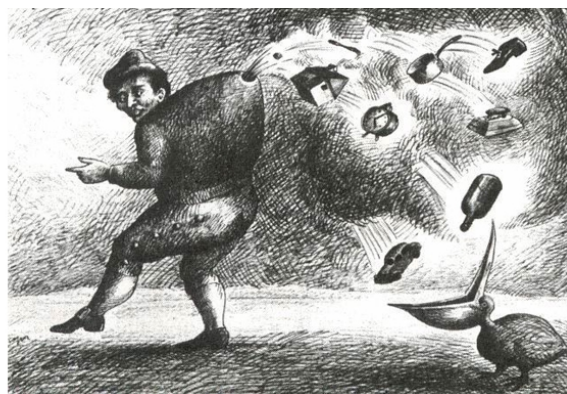
Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek – návrh scény

Inspirací a prvotním impulzem k řešení scénografie byly prostorové instalece kubánského tvůrčího tria „Los Carpinteros“ a zejména jejich stavební konstrukce s názvem „Frozen rooms“.²⁵⁾ Skupina tvůrců se inspirovala rozpadající se infrastrukturou ve své rodné zemi a zachycuje realistické interiéry ve chvíli expolze. Kusy zdí prolétávají vzduchem, mezi nimi střepy skla, fragmenty nábytku a vybavení. Vše působí jako zastavený prostorový film. Jednotlivé elementy jsou zavěšeny na tenkých ocelových lankách a působí dojmem dynamického letu ve stavu hibernace. Instalace vypovídají nejen o momentu rozpadu, ale především o křehkosti a pomíjivosti. Jeden z autorů instalace „Frozen rooms“ je komentuje slovy: „Je to jako v manželství. Všechno začíná jako úžasný sen a končí noční můrou“.



Los Carpinteros „Frozen rooms“

Scéna „Anginy“ zachycovala vůz, jakoby v momentu letu, rozfázovaný do jednotlivých letících elementů, z nichž některé se vbíjejí do podlahy a okolních dekorací. Prostor, do něhož automobil havaroval je kovovou, dynamicky vykrivenou podlahou, kterou ohrazuje drátěná klec a před ní se otevírá travnatá louka. V jistém smyslu bylo možné vnímat scénu také jako lidskou hlavu, do níž vůz vlétl.



Roland Topor „Emigrace“

Vizuální koncepce scény navazuje rovněž na dvě z Toporových grafik s názvem „Emigrace“, pojednávajících také o čase – o vazbě s minulostí a, podobně jako ve scénickém prostoru „Anginy“, o neukotvení v přítomném čase a místě.

Scéna vystlaná zeleným trávíkem, v jejím rohu červený automobil, vzadu rozervaná kovová síť, na které visí chaoticky umístěné rozházené fragmenty auta: dveře, kola. Uprostřed scény sedačka, vbitá do deformované kovové podlahy.

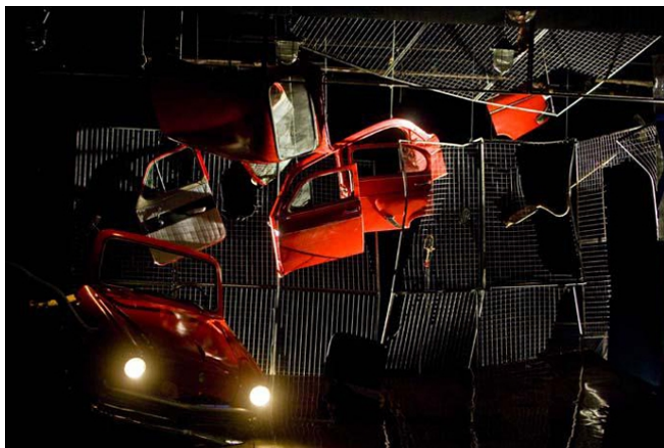
„Scéna 1.

Zvuk rychle brzdícího automobilu. Tupý úder. Jonatan padá na zem, osvětlený pouze dvěma reflektory auta. Na scéně temno.

Jonatan: Ze země krajina vypadá úplně jinak.

Ted' je nejdůležitější tráva. Hory zmizely, podobně jako vrby.“²⁶⁾

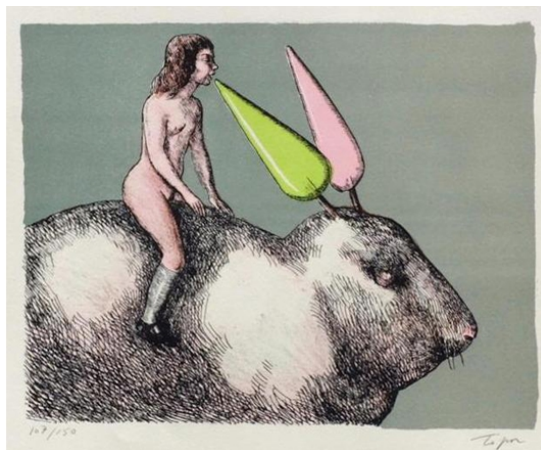
Kolem leží desítky bílých, plyšových králíků. Instalace scény sugeruje, že před chvílí došlo k vážné dopravní nehodě. Křeslo jistě vypadlo při úderu a pasažéři jsou nepochybně vážně zranění. Dvě ostře konkurující barvy – zelená a červená působí, že se nehybná scénografie zdá živá a zosobňuje jistý druh šílenství, jakéhosi nonsensu. Barvy se navzájem „koušou“ - vcházejí v interakci. Spojení dvou jiskřivých barev působí, že už na úrovni dekorace vzniká pohyb.



Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek, 2011

„Základní kontrast, který udeří ze scény je zeleň trávy a červeň automobilu. Letící automobil je hlavním elementem scénografie. Vůz už nevypadá nejlépe – jeho části

zůstaly odtržené (pravděpodobně v průběhu autonehody), nemá ani dveře, ani střechu a sedačky leží uprostřed scény. Přesto přes celé představení hrdinové cestují – a přesněji utíkají před nepřáteli. Podlaha je, vykřivená, kovová z fragmentů složená šikma a spolu s kovovými sítěmi, vymezujícími prostor hry, rozházenými částmi auta a ostrostí barev tvoří pocit pokřivené a podivné reality. Hlavní rekvizitou představení byli bílí plyšová králíci. Množství králíků. Měli symbolizovat majetek princezny. V určité chvíli jeden z nepřátel Angíny roztrhává takového králíka a divákům ukazuje jeho vyhrézávající vnitřnosti. Hrůza i groteska.“⁽²⁷⁾



Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek, 2011

Desítky plyšových králíků, kteří se rozsypou po scéně v průběhu nehody jsou pokladem Anginy. Králík se jako symbol objevuje při změně vědomí jako obraz Jokera. Nepolapitelný, proměnlivý, vymykající se – logice i uchopení.

„Angina: A připomeň mi, abych koupila trávu pro králíky.
Ta při cestě byla tak nechutná, že poté, co ji snědli jsou králíci studení a nehybní.

Kanclerz: Jakto? Králíci? Tvůj poklad se ztrácí před očima. Zasluhuji na pořádný kopanec.“⁽²⁸⁾

„Pomýlená princezna, roztrhávání králíků, magické rostlinné máslo a k tomu kompletně scházející logika. Jak to všechno urovnat v jednom představení?

U Topora je všechno možné a dokonce má smysl. Na počátek trochu antireklamy. Všem těm, kteří preferují představení s konkrétním fabulí, kde vše je jasné od A do Z, logika je nejlogičtější pod sluncem, čas plyne normálně a humor je také zřetelný, nemeandrující nebezpečně do stran - „Anginu“ v bialostockém divadle - nedoporučujeme. Škoda jejich času, budou se chudáci vrtět v křeslech, a z té nechuti k absurditám si možná ani nevšimnou, že mezi absurdem se schovává příběh o ztracení se a temné stránce člověka. Jestli si ale divák cení všeho druhu podivnosti, navrstvení nonsensů, nevypočitatelný rytmus představení – kdy není jasné, co se stane za chvíli; přemety nálad, střety lyriky s vulgaritou, jedním slovem: surrealismus v nejčistší formě – takový divák se na „Angině“ bude cítit výtečně. Zde není jasné, co se stane za chvíli, jaké slovo padne ze scény, jaká emoce sestřelí tu předcházející. Takový už je toporovský půvab – nikdy se neví, jakým směrem se vydá dětská říkanka.“⁽²⁹⁾

„Představení jen málo logické. Zdánlivě rozbité auto místo kočáru, vnitřnosti bílých králíků rozhazované po scéně, jedna z hrdinek procházející se po scéně v plesových šatech a pohřebním věncem na hlavě.“⁽³⁰⁾

„Může být děvčátko chorobou? Navíc princeznou? A co když jen předstírá dítě a, jak sama tvrdí, vůbec jí to nebaví? Titulní Angína je postava – hádanka, jejíž surrealistický svět je plný nečekaných příhod.“⁽³¹⁾

„Publikum se vydalo na dvě hodiny na cestu s Angínou – divným děvčetem se zrzavými vlasy, údajně královskými kořeny a složitou povahou. Po cestě potkává hlavní hrdinku spousta příhod, často absurdních a její chování, proměnlivé jako korouhvička, baví, vzrušuje, ale také rozčiluje.

Text Topora přeložený na jazyk scény je nejdůležitějším elementem tohoto představení. Právě z každého dialogu tryská černý humor a groteska. Jazková absurdita zůstala tvůrci „Anginy“ mnohokrát znásobena – díky scénografii, rekvizitám, kostýmům. Silně na zrakové vnímání působí barvy, které byly v představení nezvykle intenzivní.“⁽³²⁾

„Těžko rozeznat, co je v té historii skutečností a co snem, neboť se obě roviny se sebou mísí, tak jako se mísí vtip s hrůzou a groteskou. Nic tu není jednoznačné, samozřejmé, lineární a jasné. Nic určitě také není reálné, neboť celek působí jako výtvar představitosti (nebo strašného snu) osamělého dítěte, ztraceného ve společnosti, ponechaného bez péče rodičů. Divák zůstal zaatakován tvůrci na všech

frontách – v jazyce, ve scénografii, v rekvizitách, v kostýmech, v hudbě, v hereckých kreacích.³³⁾

Lineárně neuchopitelný příběh se vymyká pravidlům času a logiky. Čitelná je jen přítomnost černého humoru a pohyb. Motiv výletu, který je spíš útekem. Čas, přestože se v představení zpomalil, zamrzl a téměř se zastavil, je neúprosný. „Každým mžiknutím uháníme vstříc své fyzické smrti. Sotva se narodíme, propadneme pomíjivosti, již se nemůžeme vyhnout“.³⁴⁾ Způsob, kterým dětská Angina vnímá svět a představy, do nichž vtahuje i celé své okolí, jsou „jiným“ časem, v němž přebýváme, neboť realita není „k životu“. Je časem snu, obraznosti, surrealistické fantazie. Prostorem milosrdenství, vytěsňujícím traumatický okolní svět. A vnější svět je místem rozpadu, rozkladu, smrti.

Prvním signálem divákům, že svět se Anginy pomalu rozpadá, je jedna z úvodních scén, v níž se objevují nekompletní postavy pozbavené fragmentů těla. Postavy, přeludy v iracionálním obraze připomínající zombie. Jsou ovinuté kousky látky a jejich těla probíjejí prsty a kousky dlaní obřích rozměrů. Monstra krouží v amoku po scéně a mizí stejně rychle, jako se objevila. Jako figury z filmu Davida Lynche „Crach“ dezorientovaně bloudící krajinou po autonehodách. „Barevné a bláznivé kostýmy vyvolávají salvy smíchu, ale i konsternaci, kdy se na scéně objevují postavy s velkými zakrvavenými prsty, vystávajícími z těla.“³⁵⁾



Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek, 2011

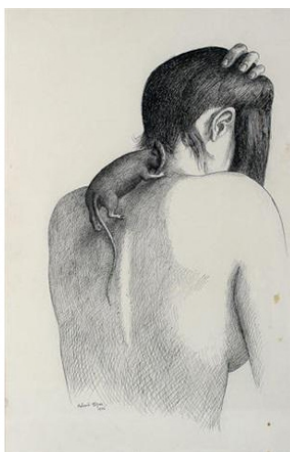
Téma odcházejícího času se objevuje i v jednotlivých konkrétních scénických postavách. Zvláště pak v osobách Kancléře Witamińskiego, provázejícího Anginu

a jeho dávné milé Coffe. Witamiňski nese ve své roli téma pomijivosti, odcházení a času, který chce zcizit.

Kancléř je vulgární piják s lehce prořídými šednoucími vlasy. Břicho mu, zřejmě od nadmíry piva narostlo do značných rozměrů. Jeho kostým je černý, na mnoha místech poškozený působením času. Ale jeho latexová vesta je zářivě červená, lesklá, připomíná jakoby jeden z utržených fragmentů automobilu. Červená symbolizuje vitální sílu a také neudržitelnou náruživost. Vesta koresponduje se jménem starce. Witamiňski, čili vitalita, zdraví, lék na angínu. Jeho postava je plná protikladů. Válčí v nich mezi sebou síla, živočišnost, vzpomínky na mládí a blížící se smrt. Nerozlučnou přítelkyni.

Kancléř „je mužem se složitou povahou – z jedné strany elegantní, plný patosu (zvláště v zábavných scénách umírání), hrdě nosí svou červenou vestu; na druhé straně není prost perverze, kterou ve chvílích šílenství s milenkou podtrhuje jeho prasečí maska; umí být i lyrický, jako při prezentaci písně Franka Sinatry – tehdy má na sobě zlaté sako a černé brýle.“³⁶⁾ „Jako krev, ostře červená vesta Witaminského je jako vlajka života, jehož se mimo všechno úporně drží.“³⁷⁾

Frivolní povaha Kancléře a jeho pijácké excesy jsou zkouškami úniků od myšlenek na blížící se konec. Stejně tak jeho dialogy, zpěv a grimasy jen oddalují téma věcí posledních. Smrt přesto nedává o sobě zapomenout. Blízkost neodvratného konce symbolizují krysy. Loutky se zprvu objevují z podzemí v průběhu setkání s Coffee, rychle mizí, aby se po chvíli zjevily znovu. Nikdo, kromě Kancléře hlodavce nevidí. Na chvíli se krysami stane celé publikum. Na hledišti se rozsvítí světla a Kancléř pronáší monolog k divákům o přicházejících zástupech krys formovaných v řadách.



Roland Topor ilustrace

Zoufalou zkouškou záchrany zbytků mládí jsou milostné hrátky Markýze s Coffee. Zpoza červeného auta - „slona“ jsou slyšet v určité chvíli milostné výkřiky a vzdechy. Coffee, oblečená do růžového kompletu spodního prádla vypadá jako mladistvá. Kancléř má na sobě masku prasete. Ale ne vše v průběhu milostných hrátek vychází podle představ. Penis, stejně starý jako jeho majitel, odmítá spolupracovat. Objevuje se v podobě loutky, připomínající fallus z filmu „Marquis“³⁸⁾ režiséra Henri Xhonnux, na jehož scénáři Topor spolupracoval.

Maňásek má groteskní lidskou tvář, připomínající středověké maškarony. Coffee jím animuje, ale bez úspěchu.



„Marquis“ film, Roland Topor a Henri Xhonnux, 1989

Coffee je údajně dcerou Krále Kávy a odtud prý její zvláštní jméno. Nelze ale pominout zcela jinou asociaci, připomínající anglickým výraz „coffin“ – rakev. Coffee se na scéně objeví náhle, nečekaně. Její kostým tvoří dlouhá bílá kožešina, pod ní jasně růžové šaty. Svým oděvem se pokouší omladit, ale očekávaného efektu nedosáhne, vypadá prostě směšně. Žádným trikem si neodebere léta a nevrátí dávnou fyzickou svěžest a kondici. Symbolizuje to ortopedická konstrukce na lýtku, která jí komplikuje chůzi. V průběhu přemísťování se po scéně žena vydává skřípavé zvuky jako starý nábytek, který již má čas své slávy dávno za sebou. V posledních scénách se královna objevuje v šatech smutečně – svatebních. Dlouhá módní kreace je ozdobená bílo - černými volány. Na hlavě má Coffee pohřební věnec a závoj s nápisem „poslední rozloučení“. Její kostým nese v sobě znak temné svatby Witamiňského se smrtí s níž tančí tango na motivy předválečné písně „Ta ostatnia niedziela“.



Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek, 2011 - postava Coffee

Smrt kancléře se skládá z řady symbolických epizod. „Bradatí bratři“ vylézají každou chvíli z podzemí a jsou znakem blížícího se konce. Posléze se mění v Anděly smrti s černými křídly, oblečené do řeznických zástěr umazaných krví. Přicházejí pro pijáka a spolu s nimi se objevuje postava připomínající kněze. Kněz drží v ruce kadidlo ve formě lidské hlavy, nebo spíš dětské panenky. Fanaticky vyhlašuje nad tělem Markýze poslední pomazání a připomíná všechny jeho hříchy. Přitlumená světla, vykřikování slov přes megafon, dým z kadidla vycházející z hlavy a andělé, holící hlavu nebohého Witamińského tvoří pochmurné klima.



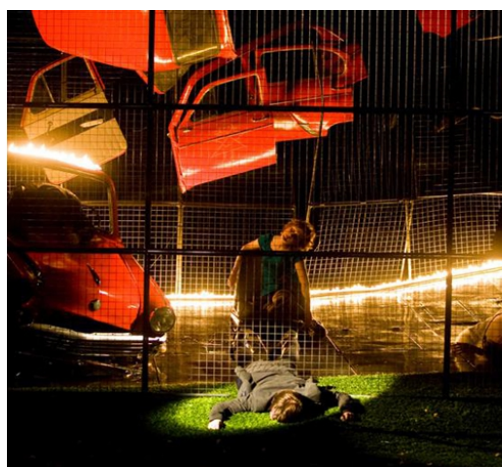
Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek, 2011 – andělé smrti

Drastická scéna se ale v zápětí ukáže jen jako fikce. Je jednou z mnoha fází umírání kancléře. Jakoby celý čas inscenace probíhaly jeho perimortální stavy, přinášející řadu obrazů..

Witaminský umírá mnohem subtilnějším způsobem. Oblečen do zlatého kostýmu Elvise Presley zpívá Sinatrův „New York“ a stoupá po žebříku do nebe. Nebesa mají podobu plechové skříně ze šatny techniků, která je osvětlena vnitřním světlem, plná bílých květů a vybroušená na vysoký lesk. Kov „nebes“ zrcadlí lesklý kov na podlaze šikmy.

„Děje se mnohé, bývá neuvěřitelně, ale příběh není tak důležitý, jako rozmanité jazykové hry, nečekané pointy, neskutečný svět, řídící se pravidly snu. Ale mýlí se ten, kdo se domnívá, že tohoto druhu zábava na scéně je jen vtipné předvádění se. Za tímto nelineárním prostorem plným nonsensů se ukrývá něco víc – smutný – i přes humorný obal – příběh o strachu z rozpadu. Z různých surrealistických fragmentů lze poskládat historii malého ztraceného děvčátka, jehož realita se ukazuje být tak nesnesitelná, že si ji v hlavě musí uložit po svém.

Odtud plyne vznik alternativní historie o princezně utíkající před zlou vílou a bránící se alespoň rostlinným máslem. Odtud přenášení různých témat ze zákoutí nevědomí: temné zámky, svatý Mikuláš, sadomasochistická vzplanutí, jedinec s maskou na tváři jako z „Mlčení jehňátek“, démonický kněz plivající jedem, nebo dětská zalíbení v morbidní stylistyce (příběh o broucích, figury s vyvalenými vnitřnostmi). A odtud také pocit, že všechno, co se děje na scéně je nespoutaná zábava malého děvčete, teatralizujícího vše a tahajícího za nitky.



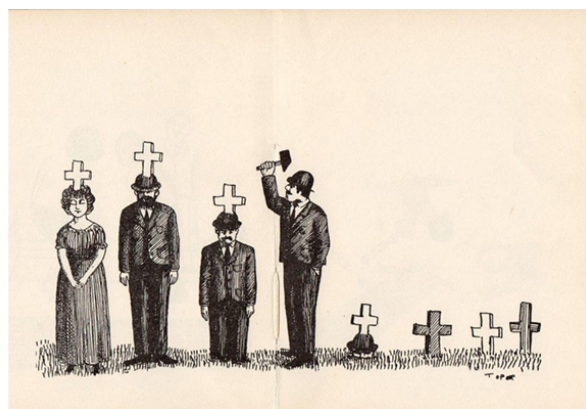
Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek, 2011

Přesto až do konce nevíme, co je tu skutečností a co snem. Může to být příběh o síle představivosti chorobné mysli, do níž jsme vtaženi, abychom utekli od reality. A možná také, kdo ví, Angína opravdu existovala?

Jedním z herců představení je scénografie Pavla Hubičky, podtrhující katastrofický tón, ale také plná zábavných překvapení. Rozbitý automobil, který se v závislosti na potřebě stává budoárem, kazatelnou, tajemnou skrýší, nebo divadelním prostorem - bliká světly, kolíbá se, pádí (choreograficky zajímavá je scéna, kdy se cestující kvůli rychlosti lepín na okna). V určité chvíli se spolu s projekcemi stává jakýmsi druhem televizoru, filmových střihů, kdy se v jedné chvíli před očima přesouvají nejdůležitější události.³⁹⁾

V jednom ze závěrečných obrazů se na fragmentech letícího auto-slona promítají jednotlivé předchozí sekvence z představení, jako běžící film – vzpomínka. „V blízkosti smrti lidé často zakoušejí nazpátek běžící čas. Životní panorama se odvíjí od přítomného okamžiku ke zrození, a to nejen jako forma vzpomínkového vracení se časem, ačkoli i to hraje svou roli, nýbrž jako skutečný obrat času. Čas mění svůj tok, obrací se, řečeno prostorově – geometricky, v úhlu 180 stupňů. Jistým způsobem se tím proměňuje, odporuje sám sobě, běží sám sobě vstříc.“⁴⁰⁾

Cílem cesty měl být dům strýce malé „princezny“. Jízda z jednoho místa na druhé, která měla dovést Angínu a Jonatána do cíle není zábavným výletem, ale spíš svého druhu „danse macabre“. Na konci cesty nedojedou do vytouženého domu vyzdobeného kachlíky. Místo strýce naleznou jiný dům - dům starců, v němž není ani budoucnost, ani současnost. Zde končí čas a svět iluze, v němž přebývali Angina i Jonatan.



Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek, 2011

Ukazuje se, že Angína při útěku od reality vykřeovala svůj vlastní svět. Víra v projekci obrazotvornosti byla tak silná, že výtvary Anginy ožily a přesvědčily o své živoucnosti i osoby z jejího okolí.

Białostocká „Angina“ je inscenací o strachu z času, z toho co přinese, co přichází. A také revoltou proti času prostřednictvím nelineárního, surrealistického snu.

„Jonatan (off): Slon, se závodní rychlostí pádí po silnicí mizející na horizontu.

Angina: Jaká strašlivá je skutečnost Jonatáne!

Angina chytila volant a stočila jej ze všech sil. Rána, havárie. Slon se změnil v hromadu kousků. Scénu pokryly „magické předměty z královského Pokladu“-harampádí.

Jonatan (off): Jako z gigantické pokladničky na zem vyplynul potok zlatých mincí. Mezi nimi vystávaly zlaté vlasy. Tolik zlata! Seběhli se lidé. Mačkali se, křičeli.

Hlasy (off): Táhle leží děvče! Nežije?

Jonatan (off) Spustil jsem oči. Pod nohy se mi stočila zlatá mince. Zvedl jsem ji... Ale rozsypala se mi v prstech.“

Jonatan leží jako v první scéně, Angina poblíž.⁴¹⁾

Odkazy:

- 1) Jochen Kirchhoff „Jinosvět – Prostor, čas a vlastní já ve změněných stavech vědomí“ nakladatelství Dybbuk 2008, překlad Eduard Světlík, ISBN: 978-80-86862-69-9, str.160
- 2) tamtéž, str. 162
- 3) tamtéž, str. 162
- 4) Erwin Panofsky „Význam ve výtvarném umění“ Malvern/Academia 2013, ISBN: 978-8087580-37-0, str. 179
- 5) tamtéž
- 6) tamtéž, str. 174
- 7) Giordano Bruno „Eroici furori“ 1545 in Erwin Panofsky „Význam ve výtvarném umění“ Malvern/Academia 2013, ISBN: 978-8087580-37-0, str. 174
- 8) Jochen Kirchhoff „Jinosvět – Prostor, čas a vlastní já ve změněných stavech vědomí“, nakladatelství Dybbuk 2008, překlad Eduard Světlík, ISBN: 978-80-86862-69-9, str.220
- 9) Albrecht Dürer „Melancholie“ 1514, The British Museum London
- 10) Pablo Picasso „Král Minotaurů“ 1958
- 11) Samuel Beckett - „Końcówka“ a „Akt bez słów“, Białostocki Teatr Lalek, režie Bogdan Michalik, 2019
- 12) Sue Townsed „Sekretny dziennik Adriana Mole’a“ Teatr Pinokio Łódź, režie Paweł Aigner, premiéra 13.1.2018
- 13) Jochen Kirchhoff „Jinosvět – Prostor, čas a vlastní já ve změněných stavech vědomí“, nakladatelství Dybbuk 2008, překlad Eduard Světlík, ISBN: 978-80-86862-69-9, str.165
- 14) William Utermohlen – autoportréty 1995-2000
- 15) Marta Guśniowska „Marvin“, Opolski Teatr Lalki i Aktora, režie Paweł Aigner, premiéra 10.2.2018
- 16) Martyna Friedla "O pięknej przyjaźni dinozaura, żółwia i motyla" Gazeta Wyborcza - Opole 12.2.2018
- 17) Michał Centkowski „Zagrożone gatunki“ Dziennik Teatralny, 25.4.2018
- 18) Martyna Friedla "O pięknej przyjaźni dinozaura, żółwia i motyla" Gazeta Wyborcza - Opole 12.2.2018
- 19) Marta Guśniowska „Marvin“ 2016, str.1, fragment scénáře

- 20) Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Paweł Aigner, premiéra 5.2.2011
- 21) Monika Żmijewska "Angina i upiorne manekiny" Gazeta Wyborcza - Białystok Nr 27.3.2.2011
- 22) Agnieszka Taborska , předmluva ke knize Roland Topor „La Princesse Angine“, wydawnictwo Sonia Draga, ISBN: 978-83-7508-202-9 , 15.7.2009
- 23) Roland Topor „Księżniczka Angina“ překlad Agnieszka Taborska, adaptace Paweł Aigner, scénář
- 24) Monika Żmijewska "W co się wrzyna angina?" Gazeta Wyborcza - Białystok nr 31, 8.2.2011
- 25) „Los Carpinteros“ prostorová instalace „Frozen rooms“ 2011
- 26) Roland Topor „Księżniczka Angina“ překlad Agnieszka Taborska, adaptace Paweł Aigner, fragment scénáře
- 27) Małgorzata Kowalska „Anginowy zawrót głowy“ Nowa Siła Krytyczna, 7.11.2011
- 28) Roland Topor „Księżniczka Angina“ překlad Agnieszka Taborska, adaptace Paweł Aigner, fragment scénáře
- 29) Monika Żmijewska "W co się wrzyna angina?" Gazeta Wyborcza - Białystok nr 31, 8.2.2011
- 30) Anna Kopeć "Absurdalna księżniczka Angina" Kurier Poranny nr 30 online, 9.2.2011
- 31) Katarzyna Rucińska "Księżniczka absurdu" Kurier Festiwalowy XVIII MFTL "Spotkania", 24.10.2011
- 32) Małgorzata Kowalska „Anginowy zawrót głowy“ Nowa Siła Krytyczna, 7.11.2011
- 33) tamtéž
- 34) Jochen Kirchhoff „Jinosvět – Prostor, čas a vlastní já ve změněných stavech vědomí“, nakladatelství Dybbuk 2008, překlad Eduard Světlík, ISBN: 978-80-86862-69-9, str.160
- 35) Małgorzata Kowalska „Anginowy zawrót głowy“ Nowa Siła Krytyczna, 7.11.2011
- 36) tamtéž
- 37) Monika Żmijewska "W co się wrzyna angina?" Gazeta Wyborcza - Białystok nr 31, 8.2.2011

- 38) Henri Xhonnoux, Roland Topor film „Marquis“ 1989
- 39) Monika Żmijewska "W co się wrzyna angina?" Gazeta Wyborcza - Białystok nr 31, 8.2.2011
- 40) Jochen Kirchhoff „Jinosvět – Prostor, čas a vlastní já ve změněných stavech vědomí“, nakladatelství Dybbuk 2008, překlad Eduard Světlík, ISBN: 978-80-86862-69-9, str.187
- 41) Roland Topor „Księżniczka Angina“ překlad Agnieszka Taborska, adaptace Paweł Aigner, fragment scénáře

5. Svobodný prostor: Vlastní interpretace – „sfumato“

Leonardo, autor techniky sfumato, se jejím prostřednictvím pokoušel změkčit obrysové linie, jež se mu zdály být v malbě příliš tvrdé. Rozostřil tedy kontury objektů a propojil linie s prostorem. Malovaný objekt se stal součástí okolního prostoru. Hranice mezi objektem jeho a okolím je „zemí nikoho“. Prostorem, v němž nevím. Prostorem, v kterém se mohu jako divák i tvůrce svobodně pohybovat a rozhodnout, nebo se naopak nechat unášet v nekonečném množství interpretací.

Prostor, jež by, vytržen z kontextu, mohl býti prázdňem a přesto není – nese v sobě prvky obou geometrických „světů“ - linie a plochy, vnitřního a vnějšího, a především je prostorem nesoucím v sobě pohyb a svobodnou možnost výběru a také možnost setrvání v tomto rozměru reality, bez dalšího rozlišování. Zůstane-li skutečnost viděna, „pochopena“, zachycena, zobrazena – vše se uzavírá. Zastavuje se imaginace, obrazotvornost. „Když Vasari tuto vymoženost „dokonalého způsobu“ v malířství popisuje, chválí ony obrysy, které se vznášejí mezi viděným a neviděným“. ¹⁾

Nedefinovaný meziprostor je prostý definovaných podob a obrazů, a zároveň v něm obrazy vznikají. Symbol zde není grafickým pojmem. Promlouvá jako obraz, uvádějící do pohybu naši imaginaci.

Při tvorbě vlastních scénických výprav jsem často narážel na svého druhu „baroknost“ v nestřídmosti forem a obrazů, které svým množstvím jakoby zakrývaly původní smysl a jednoznačnost výpovědi. Z tohoto fenoménu, který mne několik let provázel, vznikla potřeba zjednodušení. Snaha o čistý – původní prostor. Prázdný jevištní prostor ale už ze samé definice není oním „nic“. „Nic na jevišti prostě neexistuje. Jevištní prostor je fakt, který existuje sám o sobě před hrou a mimo ni. A to je možná onen základní problém: udělat z tohoto prostoru prázdný prostor.“ ²⁾

Prázdnému divadelnímu jevišti analogicky odpovídá spíš mágův prostřený stůl první tarotové karty opírající se o čtvrtou nohu v neznámém prostoru za naším zrakem. Tedy vše, co se nalezne na scéně, doslovně „stojí a padá“ v závislosti na opěrném bodu kdesi za viditelným obrazem. Jde tedy spíše než o téma zjednodušení a minimalismu směrem k prázdnému prostoru o potřebu bytí v kontaktu s vnitřními numinózními obsahy a obrazy. V jejich nezakreslené a nezanesené podobě, synchronním působení a neopakovatelnosti. Ve formě, v níž je

lze vnímat - ve snech, změněných stavech vědomí a synchronicitě životních událostí.

V průběhu koncipování struktury disertační práce se časem krystalizovaly její jednotlivé „prostory“. V původním záměru šlo o snahu zachytit nejvýraznější aspekty vyskytující se při vizuální komunikaci prostřednictvím scénografie a o obecnou strukturu a způsob, kterým k nám promlouvá scénický obraz. O pokus uchopení obecných, zachytitelných „pravidel“.

Jednotlivá zastavení v tématech paměti, iluze, znaku a času jsem vnímal jako charakteristické oblasti při výtvarné práci s obrazem na scéně.

Impulz k rozdělení do jednotlivých kapitol ale byl od počátku do značné míry intuitivní. Vystal náhle, jako by existoval v čase již před samotným rozhodnutím. Podobal vzniku některých konkrétních scénografických řešení, které povstaly jakoby samy ze sebe, jako náhlý „nápad“. Zvláštní analogií mezi tímto způsobem vzniklými inscenacemi a koncipováním struktury textu bylo odhalení jejich vnitřní logiky a širších souvislostí teprve v průběhu vznikání, nebo až po samotné realizaci.

Jakoby skutečná reflexe celého obsahu obrazu přicházela, bez ohledu na předchozí pokusy o racionální uchopování teprve později a odhalila nečekané souvislosti. Ex post pak obrazy zjevily svůj vnitřní smysl, logickou strukturu a především souvislosti s vlastními aktuálními, osobními tématy:

Tak, jako v inscenaci „35 – Maja“⁽³⁾, kdy jsem spatřil pouhý den před premiérou obraz scénografie z jiné perspektivy a uviděl v něm přesnou materializaci svého snu; podobně jako ve scénografii do opolského „Zorro“, ⁽⁴⁾ v níž jsem zaprojektoval iluzorní prostor divadla s celým jeho zázemím i podzemím, navíc prohloubeným zrcadly a doplnil jej dvěma náhrobky v mexickém stylu, abych posléze zjistil, že jde o poslední společné představení s režisérem inscenace; tak jako scénická dekorace do Dorstova „Króla Zofiusa i cudownej kury“⁽⁵⁾, představující prázdný prostor hlavy a mizejícího světa, symbolizující ztrátu paměti a kontaktu s realitou, která mi zvědomila mou nepřítomnost mezi blízkými... „Výtvarné umění se vždy určitým způsobem vztahuje k problému a tajemství prostoru, to znamená k problému a tajemství lidského bytí v prostoru, vždy se týká i toho, jaký je svět.“⁽⁶⁾

Chronologický sled jednotlivých „prostorů“ a jejich dramaturgie teprve později

začaly signalizovat, že obecně jde o sám proces tvoření, vznikání, rození se. V mnohém se analogicky protínal s pokusy Stanislava Grofa, týkajícími se působení psychedelik a obrazů jež vyvolávají. Zejména pak v souvislosti s porodními matricemi a charakterem obrazů v perinatálních stavech. „Souvislosti mezi prožíváním jednotlivých fází porodu a různými symbolickými obrazy, které jsou s nimi spojeny, jsou velice charakteristické a důsledné. Důvod, proč se vynořují společně, není v rámci konvenční logiky pochopitelný. To však neznamená, že jsou náhodné a namátkové.“⁷⁾

„Prostor paměti – obrazy v nás“, týkající se vnitřních obrazů uložených v nevědomí koresponduje se symbolickými prožitky první Grofovy matrice, v níž se zpřístupňují zpravidla zážitky harmonické koexistence s matkou, s obrazy „ráje, či nebe, jak je známe z popisů mytologií různých kultur.“⁸⁾ V negativním otisku pak s archetypálními démonickými postavami z kolektivního nevědomí.

V „Prostoru společných iluzí“ se objevuje téma iluze v několika vrstvách: iluze jako stavebního divadelního prvku hravosti, iluze jako klamu jemuž podléháme a ztrácíme se v něm, a také téma iluze jako fenoménu poukazujícího na hranice a omezující vzorce našeho vnímání. Ve druhé Grofově matrici, v níž se rozbíhá sám biologický mechanismus rození „můžeme prožívat představu, že nás pohlcuje celý vesmír...a máme pocit čiré bezmoci a beznaděje. Pocity osamělosti, viny, absurdity života a existenčního zoufalství mohou přerůst až do metafyzických rozměrů. Ztrácíme spojení s lineárním časem a nabýváme přesvědčení, že situace nikdy neskončí a že z ní není východisko.... Ztotožňujeme se s vězni v kobkách, s vězni koncentračních táborů, nebo choromyslnými v ústavech“⁹⁾. Rozsah kapitoly věnované tématu iluze se skutečně začal organicky rozrůstat do rozměrů prostor a času bez ohraničení, podobně jako Piranesiho „Carceri“. V prostoru iluzí bylo snadné iluzi podlehnout, ztratit se v ní, kroužit v nekonečném zacyklení.

„Prostor definic“ - věnovaný znaku a symbolu, jako záchytným momentům prvkům vizuální komunikace se stal prostorem opouštějícím nekonečný rozměr světa iluze. Znak je rozhodnutím, pojmenováním, činem a tím ztrátou nevinnosti, nevědomosti. Symbol pak – archetypálním apelem na kontakt a porozumění univerzálním vnitřním obrazům. Třetí matrice Stanislava Grofa je rovněž prostorem aktivním, dynamickým

„se záplavou obrazů kolektivního nevědomí, obsahujícího sledy bitev titánů a krvavých násilnických scén. V této fázi se také střetáváme se sexuálními impulzy a energií problematického druhu a nezvyklé intenzity“¹⁰⁾

„Prostor času – vztah času a obrazu“ pojednává o fenoménu různého pojetí a vnímání času a jeho souvislosti se scénickým obrazem. Čas na scéně je událost v prostoru, bez ohledu na zákonitosti mechaniky času lineárního. Obrazy ve čtvrté Grofově matici, tedy ve chvíli bezprostředního příchodu na svět – počátkem času - „začínají typicky motivem ohně. Archetypální verze ohně mohou mít formu očištných plamenů nebo bájného ptáka Fénixe hynoucího v žáru svého hořícího hnízda a povstávajícího z vlastního popela“¹¹⁾. V kapitole „Prostoru času“ je motiv umírání, agónie a znovuzrození zachycen v charakteristických motivech inscenace Toporovy „Księżniczka Anginy“¹²⁾ se závěrečným scénickým obrazem dokonání - planoucí scény.

Do značné míry intuitivní výběr a dramaturgické řazení jednotlivých „prostorů“, kopírující v mnohém systém Grofových porodních matric naznačuje, že jde z části o samotný systém tvorby a tvoření obecně a fenomén procesu zvnějšňování vnitřních obsahů, hledajících si svou formu ve vědomí.

První tarotová karta Mága – tvůrce, stojícího za stolem – scénou, která se opírá o nohu stojící kdesi, za obzorem a je ve skutečnosti holí Blázna z tarotové karty s ozačením „0“ - „nic“. Holí skryté v hlubokém nevědomí vnitřních prostor, jíž se snažíme nahmatat a uchopit kdesi, v prostoru iluzí bez času a přesného místa. Pro níž hledáme označení, symbol, znak, náznak a otisky ve světě viditelném. Kterou usazujeme v čase, jež je událostí tvoření.

Vznik obrazů na scéně je procesem hledání, rozvzpomínání se a znovunalézání původních vnitřních obsahů před jejich kategorizací a definováním. Před iluzorními konstrukty. Připomíná jakési „nezaostření“ a nepojmenovávání v počátečním, prekognitivním vnímání okolního světa. Vnímání předcházejícímu jména, zkratky a třídění. Způsob percepce, v níž vědomí nerozlišuje mezi dvěma nejsilněji působícími scénickými složkami – zvukem a obrazem a vnímá je jako jednotu.

Leonardovský prostor sfumata není tedy prázdným rámem a stejně tak čistý scénický prostor není místem bez dekorací. Tato zdánlivá prázdnota – „nic“ - nese v sobě obsahy, vyžadující si naléhavě kontakt s vědomím. „Bílé místo zřejmě vyžaduje zaplnění, pokouší nás svou dotěrností. Prázdnota vytvořená rámem se nám představuje v minulém čase, naznačuje, že se stane něčím jiným.“¹³⁾ Prázdná scéna je tedy spíše místem pro scénický obraz, který si neuzurpuje právo na jeho ovládnutí. Prázdná scéna paradoxně může být zaplněna dekorací, pokud nejsou zaneseny iluzorními konstrukty jímž podléháme.

Obraz prázdné scény přináší údiv „Thauma“ jehož dcerou je „Iris, zosobněná duha – most mezi nebem a zemí, či duhovka – brána do duše.“¹⁴⁾

Odkazy:

- 1) Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85, str. 256
- 2) Josef Svoboda „Tajemství divadelního prostoru“ Odeon, 1990, ISBN: 80-207-0170-2, str. 232
- 3) Malina Prześluga „35 – Maja“, Opolski Teatr Lalki i Aktora, režie Paweł Aigner, premiéra 1.3.2014
- 4) Paweł Aigner „Zorro“, Opolski Teatr Lalki i Aktora, režie Paweł Aigner, premiéra 16.2.2019
- 5) Tankred Dorst „Król Zofius i cudowna kura“ Teatr Pleciuga Szczecin, režie Petr Nosálek, premiéra 28.5.2011
- 6) Jana Macháčková, Michaela Pavelková, Sabina Soušková „Umění v prostoru a prostor v umění“ Univerzita Palackého v Olomouci 2015, ISBN: 978-80-85037-74-6, str. 93
- 7) Stanislav Grof „Kosmická hra. Zkoumání hranic lidského vědomí“ nakl. Práh, 1998, ISBN: 978-80-7252-418-1, str.170
- 8) tamtéž
- 9) tamtéž str. 172
- 10) tamtéž str. 174
- 11) tamtéž str. 172
- 12) Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek, režie Paweł Aigner, premiéra 5.2.2011
- 13) Alberto Manguel „Čtení obrazů“, nakladatelství Host 2008, ISBN: 978-80-7294-741-0, str. 46
- 14) Zdeněk Neubauer, Jakub Hlaváček „Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu“ Malvern 2003, ISBN: 80-86702-01-4, str.163

Závěr

V úvodu disertační práce si kladu otázky, na něž se v průběhu textu pokouším odpovídat na základě reflexe vlastní scénografické praxe a také na dílech tvůrců z jiných výtvarných oblastí, na nichž bylo možné témata uchopit a ilustrovat. Na závěr předkládám stručné odpovědi, které reflektují mé současné dosažené poznání a nepochybně vedou k otázkám dalším. Přesto, v tomto nekončícím procesu poznávání a postupném formulování autentického stupně vědomí jsou pro mne stavebními kameny při stavbě a vizi vlastní divadelní tvorby nejen scénografické.

Jaká je moje osobní relace s tématem, které otevíráme a budeme inscenovat? Tedy nakolik se při hledání výtvarného ztvárnění téma dotýká mne samého? Co o něm mohu povědět? Co skutečně vynáší na povrch?

Osobní téma v mnohých případech rezonuje s tématem inscenace, nebo s obrazy, které při její tvorbě vznikají. Jejich rezonující obsah působí zpravidla jako nevědomý faktor, zachytitelný teprve v průběhu konkrétní práce, nebo i s jistým odstupem po samotné realizaci. Výpověď vnitřních obrazů je spontánní, nikoliv programová. Vynáší na povrch nevědomé obsahy, které inscenačním procesem pronikají do vědomí.

Jak moje vlastní, osobní téma, pojící se s tématem – textem rezonuje v rámci celé tvůrčí skupiny?

Tvůrčí skupinu, zvláště pak trojúhelník režisér, scénograf a autor hudby, spojuje konkrétní téma inscenace. Jejich vnitřní rezonance s tématem - textem, se v průběhu společné práce dostává do společné harmonie, nebo naopak střetu. Nejen konečný výsledek, ale i sám průběh práce a při něm vznikající porozumění, nebo naopak konflikty, tvoří výpověď o rezonanci a povaze tématu v tvůrčí skupině a jejich jednotlivých členech. Vycházet na povrch v tomto smyslu může ústřední téma představení i jeho jednotlivé dílčí segmenty, které mohou v průběhu práce změnit

hierarchii důležitosti jednotlivých témat.

Jak se původní obraz-záměr mění v průběhu jeho materializace – v ateliérech, na zkouškách? Jak se obraz, jeho působení a v posledku i jeho smysl mění v synchronu se světlem, hudbou a hereckou akcí?

Původní scénografický záměr vnímám jako pouhý rozvrh, plán, logickou strukturu. V jeho střetu s živým organismem, tedy při práci v ateliérech a na scéně se logicky proměňuje v jinou kvalitu. Jeho závěrečná podoba je závislá na mnoha konkrétních osobnostních, technických a finančních faktorech. Pro scénografa je vždy zajímavé sledování těchto proměn nejen v jedné konkrétní inscenaci, ale jako srovnání v sérii několika představení. Tedy pozorování, nakolik původní scénografická představa podléhá degradaci, nebo naopak roste na intenzitě a kvalitě výpovědi.

Jak obraz po všech proměnách v průběhu tvorby inscenace působí na diváky? Kde nalézáme společný komunikační prostor?

Kvalita společného tvůrčího rezonančního pole se projeví při setkání s diváky. Divácká úspěšnost inscenace ne vždy vypovídá o její úrovni, stejně tak, jako úspěšné tvůrčí prostředí není zárukou komunikace s publikem. Působení obrazu, kromě předcházející inscenační konstrukce, záleží na konkrétní konstelaci živého divadelního organismu tady a teď. Je závislé na společné rezonanci vnitřních témat, společném sdílení a aktuálním působení zrcadlových neuronů mezi aktéry i diváky.

Jak vnitřní obrazy vznikají? Pokud již nejsou jen pouhým popisem a kopií reality – v divadelním prostoru nejspíše realistickou dekorací - kde je jejich původ? Jsou zobrazením vnitřních prostorů duše a tyto vnitřní obsahy nalézají záchytné body v podobenstvích s formami vnějšího světa? Nebo jsou jen řadou volných výtvarných asociací, pojících se více či méně závazně k původnímu tématu?

Vnitřní obrazy pocházejí z oblasti nevědomí. Mohou vznikat na základě biografického, nebo jako symbiotické otisky zkušeností předchozích generací, ale také se mohou nalézat v hlubší vrstvě archetypálních pravzorů. V jistém smyslu je lze všechny označit jako vlastní, bez ohledu na jejich původ. Mnohdy se objevují

jako vrstvené zhuštěné obrazy složené ze všech zmíněných úrovní. Jejich vizuální podoba si nalézá svůj tvar v závislosti na aktuálním vědomém prostředí, podobně jako metaforické snové obrazy. Lze říci, že se opětovně reinscenují ve vědomí vždy v nových „kulisách“.

Jsou témata – slova - klíčem, či spouštěcím mechanismem k externalizaci vnitřních obsahů?

Vnitřní obsahy se spouštějí autonomně na základě tématu, vizuálních asociací, slova, nebo synchronicity jevů. Mechanismus jejich otevírání nenastupuje automaticky s každou inscenací. Slovo a jeho významová rezonance je iniciací – vstupem - do dramatické situace, jakožto základního kamene divadelního díla.

Jaké jsou záchytné komunikační body vizuálních obrazů – ikonografie, symboly, znaky, podobenství, asociace, humor, paradox?

Vizuální komunikace probíhá v rovině piktogramů – tedy v oblasti znaků, značek a ikonografických struktur a také v rovině symbolů, podobenství, asociací. Čtení systému znaků je aktuální v určitém kulturním prostředí. Mezigeneračním přenosem jsou nám v rovině nevědomí do určité míry zpřístupněny i starší znakové systémy. Symboly jsou mnohvrstevnatým živým organismem, projevujícím se autonomně v nalézání nových, aktuálních forem. Jejich význam nelze jednoznačně vymezit a uzavřít do logických struktur. Nejbližším sdělením o přítomnosti symbolu je metafora. Symbol může být popisován mnoha znaky, mnohdy i vzájemně protichůdnými.

Jsou komunikačním prostorem vzpomínky kolektivního nevědomí? Jaká je v tomto případě funkce tvůrce? Je jen jakýmsi médiem, tumočníkem? Nakolik je jeho tvůrčí práce skutečně vlastní, individuální?

Kolektivní nevědomí je jedním z faktorů, působícím při vizuální komunikaci. Tvůrce je často nevědomým prostředníkem tohoto druhu komunikace. Odpověď na otázku vlastního, individuálního vkladu tvůrce není možné jednoznačně a především obecně definovat.

Jaký vliv má mezigenerační přenos obrazů v určitém kulturním prostředí? Do jaké míry jsme schopni „číst“ znaky a symboly předchozích generací? Jak vypadá náš současný svět piktogramů – má obraz jednoznačnou výpověď?

Vnitřní obrazy jsou v určitém kulturním prostředí uchovávány v podobě otisků v nevědomí, jako zážitky s emočním obsahem. Jejich přenos probíhá působením zrcadlových neuronů. Konkrétní starší znakové systémy piktogramů jsou v současnosti čitelné jen částečně, nebo vůbec, s ohledem na jejich historickou proměnlivost. Naproti tomu symboly a jejich smysl se čitelnými stávají právě díky proměnlivosti – vcházejí do forem současného, aktuálního vědění a možností vyjádření. Náš současný svět piktogramů například v podobě počítačových, nebo reklamních značek má podobnou odkazovací referenci jako předchozí znakové systémy, snad jen poněkud ochuzenou o hlubší rozměr. Symboly lze obecně považovat za entity živoucí, piktogramy za pomíjivé.

Jak působí univerzální archetypální obrazy?

Archetypální obrazy jsou živé entity a jejich působení je nezávislé na naší vůli. Jejich projevy mohou mít terapeutický účinek, stejně tak jako destruktivní, jsou-li vytěšňovány do prostoru nevědomí. Přímý kontakt s archetypálními obrazy přichází zejména při změnách stavů vědomí. V divadelním prostředí se objevují například v některých ustálených typech postav. Jejich skutečná přítomnost na scéně je patrná dle jejich působení, ve vizuální podobě to mohou být například obrazy budící silné, mnohdy protikladné emoce.

Jak se současná scénografie vztahuje k jednomu ze svých původních základních kamenů – k iluzi. Jsme sami schopni iluzi reflektovat, odlišit a definovat? Do jaké míry je iluze klamem a kdy se stává „stavebním prvkem“ komunikace?

Iluze je jedním ze zásadních faktorů na scéně, na níž staví současná scénografie, přestože se vůči ní často vymezuje. Iluze je přítomná ve scénickém prostoru jako prvek přistoupení do společné hry. Iluzi lze vnímat jako fenomén, jemuž sami podléháme, nebo jako formu hravosti a vytváření iluzivních vizuálních triků, ale zejména jako samo téma reflexe. Reflektování iluze je cestou, odhalující strnulé

iluzorní struktury našich vnitřních obrazových vzorců, tvořících numinózní obrazové mapy. Práce s fenoménem iluze umožňuje rekonfiguraci našich mentálních nastavení a změnu paradigmatu.

Jak blízko je spolu virtuální počítačový svět a scénická iluze zejména v souvislosti s používáním multimédií?

Nové technologie, související s digitálním obrazem přinesly do současné scénografie možnosti, které nabízí svět virtuální reality. Tvoření iluzorních scénických prostorů pomocí multimédií je velmi silným komponentem, s nímž je nutné vést citlivý dialog tak, aby se iluzorní svět virtuální reality nestal odlidšťujícím prvkem a samo divadlo pouhou iluzí.

Jak se obraz a jeho vnímání mění v kontextu působení času?

Scénický obraz působí bezprostředně v závislosti na čase. Lze jej vnímat jako událost zjevení v prostoru tady a teď. Ani přes současné technické možnosti jeho záznamu není obrazem, který bychom si mohli jakkoliv uchovat v původní síle jeho působení. Scénický obraz podléhá neúprosné degradaci působením času. Zřejmě i z této příčiny je samotný fenomén času také přímým tématem scénických obrazů v jeho různých podobách – cyklické, zacyklené, nelineární, simultánně se objevují v několika časových vrstvách, pojící minulost a současnost, nebo v zastavení.

Jak přesným nositelem informace je obraz, do jaké míry lze „zaostřit“? Je pravdě - podobnější realistický popis, či metaforický příměr?

Obraz je velmi přesnou informací přesto, že jeho čtení může mít paradoxně nekonečné množství i zcela protichůdných podob. Může se opírat o „realistický popis“ ve smyslu záchytných piktografických bodů, ale jeho výpověď je pravděpodobná. Metaforická. Nejde o popis, ale dotýkání.

Jsem si vědom, že každé shrnutí a zestručnění oklešťuje bohatý materiál, který se na každý umělecký obraz nabaluje vždy a nekonečně. Přesto jsem pro svůj vnitřní

vývoj potřeboval zažít toto hlubší a postupné zastavení, naplněné reflexemi a novými souřadnicemi.

Seznam použité literatury:

- Arnheim Rudolf „Myšlenie wzrokowe“ (Visual thinking), Wydawnictwo Słowo/obraz, teritoria, 2011, ISBN: 978-83-7453-056-9
- Bachelard Gaston „Poetika prostoru“ Malvern, 2009, ISBN: 978-8086702-61-2
- Bonaventura z Bagnoregia „Putování mysli do Boha, II, 10“ in Umberto Eco „Dějiny krásy“ nakl. Argo 2005, ISBN: 80-7203-677-7
- Bauer Joachim „Proč cítím to, co ty. Intuitivní komunikace a tajemství zrcadlových neuronů.“ Warum ich fühle, was du fühlst: Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburk, 2005 Grada Publishing, a.s, ISBN: 978-80-247-5737-7
- Bible, Česká biblická společnost, 2016, ISBN: 978-80-7545-028-9
- Boccaccio Giovanni „Dekameron“ příběh osmý, Překlad: Radovan Krátký, Baronet, Praha 1997, ISBN: 978-80-207-1776-4
- Bruno Giordano „Eroici furori, 1545 in Erwin Panofsky „Význam ve výtvarném umění“ Malvern/Academia 2013, ISBN: 978-8087580-37-0
- Eco Umberto „Dějiny krásy“ nakl. Argo 2005, ISBN: 80-7203-677-7
- Eco Umberto „Dějiny ošklivosti“ nakl. Argo 2007, ISBN: 978-80-7203-893-0
- Francastel Pierre „Malířství a společnost“ , Peinture et société, nakl. Barristel & Principal, 1997, ISBN: 80-86598-49-7
- Freud Sigmund „Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924“ Psychoanalytické nakladatelství, 1998, ISBN: 80-86123-09-X
- Freud Sigmund „Přednášky k úvodu do psychoanalýzy“ Psychoanalytické nakladatelství, 1997, ISBN: 80-86123-00-6
- Fromm Erich „Gesamtausgabe in zwölf Banden“, Deutsche Verlag-Anstalt a Deutscher Taschenbuch Verlag, Mnichov 1999, ISBN: 9783421052803
- Fromm Erich „Strach ze svobody“ Naše vojsko 1993, ISBN: 80-206-0290-9
- Gadamer Hans-Georg „Aktualita krásneho. Umění jako hra, symbol slavnost“ Archa, 1995, ISBN: 80-7115-078-9
- Gombrich Ernst Hans „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85

- Gombrowicz Witold „Dramaty“ Wydawnictwo literackie, Kraków 1988, ISBN:978-83-08-04901-3
- Grof Stanislav „Kosmická hra. Zkoumání hranic lidského vědomí“ nakl. Práh, 1998, ISBN: 978-80-7252-418-1
- Gałczyński Konstanty Ildefons „Teatrzyk Zielona Gęś“ text rádiové audice "Cztery piosenki o przedmiotach codziennego użytku" 1968
- Gripari Pierre „Texas Jim“ scénář, překlad Barbara Grzegorzewska, 2013
- Guśniowska Marta „Marvin“ scénář, 2016
- Hrdlička Josef a Starý Jiří „Spánek a sny“ Herrmann & synové, 2008, ISBN: 978-80-87054-12-3
- Ingerle Petr kurátor výstavy „Perspectiva artificialis“, komentář k výstavě, Moravská galerie Brno, 6.6.2007
- Jung Carl Gustav „Allgemeine Gesichtspunkte zur Psychologie des Traumes“ 1926/46, in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9
- Jung Carl Gustav „Der Mensch und seine Symbole“ in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9
- Jung Carl Gustav „Die Bedeutung der Psychologie für den Gegenwart“ str.49, in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9
- Jung Carl Gustav „Die praktische Verwendbarkeit der Traumanalyse“ 1934, in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9
- Jung Carl Gustav „Die Psychologie der Übertragung“ in G.W.16, (1958), str.204, in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9
- Jung Carl Gustav „Duch Merkurius“ Malvern 2016, ISBN: 978-80-7530-059-1
- Jung Carl Gustav „Kommentar zu Richard Wilhelm, Das Geheimes der goldenen Blüte“ 1929), in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9
- Jung Carl Gustav „Mysterium Coniunctionis 1“ in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9
- Jung Carl Gustav „Paracelsus als geistige Erscheinung“ in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9
- Jung Carl Gustav „Psychologie und Alchemie“ 1944, in Člověk a duše, Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9

- Jung Carl Gustav „Die Psychologischen Grundlagendes Geisterglaubens 1928“ str. 346, in „Člověk a duše“ Academia, ISBN: 80-200-0543-9
- Jung Carl Gustav „Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen“ 1947/1954, in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9
- Jung Carl Gustav „Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten“ 1935, in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9
- Jung Carl Gustav „Zugang zum Unbewußten“ in „Der Mensch und seine Symbole“ 1968, in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9
- Jung Carl Gustav „Zwei Schriften über Analytische Psychologie des Unbewussten“ str.211, 1943, in „Člověk a duše“ Academia 1995, ISBN: 80-200-0543-9
- Kästner Erich, Prześluga Malina „35-Maja“ text adaptace, 2014
- Kirchhoff Jochen „Jinosvět – Prostor, čas a vlastní já ve změněných stavech vědomí“ nakladatelství Dybbuk 2008, překlad Eduard Světlík, ISBN: 978-80-86862-69-9
- Macháčková Jana, Pavelková Michaela, Soušková Sabina „Umění v prostoru a prostor v umění“ Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, ISBN: 978-80-85037-74-6
- Manguel Alberto „Čtení obrazů“ Host – vydavatelství, s.r.o., 2008, ISBN:978-80-7294-714-0
- Mucha Ivan „Symboly v jednání“ Karolinum, 2000, ISBN: 80-246-0012-9
- Neubauer Zdeněk „Golem a další příběhy o kabale, symbolech a podivuhodných setkáních, Malvern, 2002, ISBN:978-80-902628-8-1
- Neubauer Zdeněk, Hlaváček Jakub „Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu“ Malvern, 2003, ISBN: 80-86702-01-4
- Palek Bohumil „Sémiotika“ Karolinum, 1997, ISBN: 80-7184-356-3
- Panofsky Erwin „Význam ve výtvarném umění“ Malvern 2013, ISBN: 978-8087580-37-0
- Platón „Symposion“ Oikoymenh, 2005, ISBN: 80-7298-139-0
- Plháková Alena „Spánek a snění“ Portál, 2013, ISBN: 978-80-262-0365-0
- Prześluga Malina „35 maja“ autorský úvod k adaptaci, 2014

- Ricoeur Paul „Struktura, slovo, událost“ in „Život, pravda, symbol“ Oikoymenh, 1993, ISBN: 80-85241-32-3
- Ruppert Franz „Symbióza a autonomie“ Portál, 2011, ISBN: 978-80-262-0004-8
- Slavík Jan, Chrz Vladimír, Štech Stanislav „Tvorba jako způsob poznávání“ Karolinum 2013, ISBN:978-80-246-2335-1
- Storr Anthony „Freud“ Argo 1996, ISBN: 80-85794-93-4
- Svoboda Josef „Tajemství divadelního prostoru“ Odeon 1990, ISBN:80-207-0170-2
- Szondi Leopold „Člověk a osud“ PIPEX s.r.o., 2009, ISBN:978-80-903991-2-9
- Taborska Agnieszka, předmluva ke knize Roland Topor „La Princesse Angine“, wydawnictwo Sonia Draga, ISBN: 978-83-7508-202-9, 15.7.2009
- Topor Roland „Księżniczka Angina“ scénář, překlad Agnieszka Taborska, adaptace Paweł Aigner, 2011
- Typlt Jaromír „Jak se dělá počasí“ volný rozhovor se zápisky Zdeňka Koška, zelený sešit, 6. 5. 1994
- Typlt Jaromír „Jak se dělá počasí“ deník, 13. 1. 1995
- Trismosin Salomon „Splendor Solis, aneb sluneční záře, Sedm traktátů o Kamenu mudrců“ Trigon, překlad D.Ž.Bor, 1994, ISBN: 80-85320-20-7
- Vančát Jaroslav „Tvorba vizuálního zobrazení (gnoseologický a komunikační aspekt výtvarného umění ve výtvarné výchově)“ Univerzita Karlova v Praze, nakl. Karolinum, 2000, ISBN: 80-7184-975-8
- Wierzbicki Tadeusz, vlastní komentář k performance „Teatr nieba i witrażu“
- Wittgenstein Ludwig „Filosofická zkoumání“ Filosofický ústav AV ČR, 1993, ISBN: 80-7007-040-4
- Witkiewicz Stanisław Ignacy „O czystej formie i inne pisma o sztuce“ Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 2003, ISBN: 83-06-02164-9
- Zemina Jaromír „Alén Diviš a české umění“ přednáška, Revolver Revue č.17, 1991
- Żurowski Andrzej „Czytając Szekspira“ Spółka Wydawniczo-Księgarska, 1976, ISBN: 8370641059, str. 9
- Zweig Stefan „Léčení duchem“ Odeon, 1981, ISBN:80-204-0788-X

Seznam použitých recenzí:

- Adamiszyn Emilia „Z surrealizmem wśród nosorożców“ Nowa Siła Krytyczna, 27.1.2009
- Augustyniak Karolina, [www. czytamteksty.blogspot.pl](http://www.czytamteksty.blogspot.pl). 8.6. 2018
- bb "Życie w masce, życie bez maski" Gazeta Olsztyńska nr 236, 10.2011
- Baltyń Hanna „Lisowskiego Szekspir współczesny“ Teatr Lalek nr 2/3, 1.1.2012
- Bełch Daria „Komedia umoralniająco-uświadamiająca na dwudziestu dziewięciu aktorów“ Dziennik Teatralny Lublin, 18.12. 2013
- Centkowski Michał „Zagrożone gatunki“ Dziennik Teatralny, 25.4.2018
- Czarnota Justyna „Śmierć gra na skrzypcach a Bóg nie jada sernika“ Nowa Siła Krytyczna, 16.4.2011
- Dmitruczuk Anita "Inny świat w lalkach" Gazeta Wyborcza - Opole nr 95, 23.4.2012
- Doroszkiewicz Jerzy "Kandyd, czyli Polska i świat jako śpiewogra" Kurier Poranny Białystok nr 58, 24.3.2016
- Dziennik Łódzki „Festiwal Teatralna Karuzela“ 3.6.2013
- Fizgał-Janikowska Magdalena „ Historia jednego dnia“, www.teatralny.pl, 14.11.2014
- Frankowska Bożena „Tragiczna Próba Ludziej duszy, ziemi, nieba“ Sekcja polska Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych, 2011
- Friedla Martyna "O pięknej przyjaźni dinozaura, żółwia i motyla" Gazeta Wyborcza - Opole 12.2.2018
- Friedla Martyna "Trzej muszkietierowie, jakich jeszcze nie widzieliście", Gazeta Wyborcza Opole, 14.2. 2016
- Giedrys Grzegorz "Bajka o tchórzliwym tygrysku" Gazeta Wyborcza, Bydgoszcz nr 76, 30.3.2007
- Giedrys Grzegorz "Jak nie dać się logice stada" Gazeta Wyborcza Toruń, 10.4.2007

- Giedrys Grzegorz "Szalone i niespójne koszmary" Gazeta Wyborcza - Toruń nr 147, 26.6.2015
- Giedrys Grzegorz "Teatr wyjaśnia, co myślą pingwiny o naturze świata" Gazeta Wyborcza Toruń nr 53, 4.3.2010
- Hanušová Soňa „Do Pěny dní v Klicperově divadle se budete chtít zamilovat“, [www. kulturio.cz](http://www.kulturio.cz) , 20.3.2016
- Hevelke Ewa „Lustrzany świat“ [www. encyklopediateatru](http://www.encyklopediateatru), 29.4.2016
- Horáková Vendula, komentář k výstavě „Zdeněk Košek – Život v 360°“ Muzeum Ústí nad Labem, 2017
- Hub Ulrich, Fragmenty z dopisu 1. adresovaného autorům realizace představení „Na Arce o ósmej“ [www. ulrichhub.de](http://www.ulrichhub.de), 23.6.2014
- Hub Ulrich, Fragmenty z dopisu 2. adresovaného autorům realizace představení „Na Arce o ósmej“ [www. ulrichhub.de](http://www.ulrichhub.de), 23.6.2014
- Chutnik Sylwia "Żydopingwiny" malewarszawskie.blox.pl/11.04, 12.4.2011
- Jankowska Magdalena „Stanie małżeńskiego łóża“ [www. teatralny.pl](http://www.teatralny.pl), 15.12.2014
- Jaroš Jan „Mlýn a kříž, aneb co lze vyčíst z jednoho obrazu“ [www. kultura21.cz](http://www.kultura21.cz), 31.3.2013
- Jazgarska Anna „Posłusznie melduję, czyli ludzkimi kośćmi użyźnimy łan“, [www. teatralny.pl](http://www.teatralny.pl), 8.3.2019
- Jobczyńska Marzena „Teatralny Dzik Zachód“ Kurier Festiwalowy nr 4, 16.10.2013
- Kijek Karolina "Szpak Fryderyk to nie tylko opowieść dla najmłodszych" Gazeta Wyborcza , Opole nr 208, 8.9.2014
- Kocur Mirosław „Wściekłość i wrzask“ www.teatralny.pl, 18.10.2017
- Kopeć Anna "Absurdalna księżniczka Angina" Kurier Poranny nr 30 online, 9.2.2011
- Konopka Anna "Trzej Muszkieterowie Hitowy spektakl w OTLiA ściąga tłumy!“, Nowa Trybuna Opolska, 21.2.2016
- Kowalczyk Janusz „Rozległe pola wyobraźni“ Teatr Lalek 1/2016

- Kowalska Małgorzata „Anginowy zawrót głowy“ Nowa Siła Krytyczna, 7.11.2011
- Kowalski Wiesław "Nie bójmy się żyć" [www. teatrdlawas.pl](http://www.teatrdlawas.pl), 6.4.2017
- Kowalski Wiesław "W podróży po odwagę" www. teatrdlawas 2.4.2007
- Košek Zdeněk, komentář k výstavě „Život v 360°“, Muzeum Ústí nad Labem, 2017
- Kroczyńska Małgorzata "Brzydkie kaczątko w pięknej odświeżonej" Nowa Trybuna Opolska, 23.4.2012
- Kroczyńska Małgorzata "Jak dobrze mieć sąsiada, czyli czego nas uczy Szpak Fryderyk" Nowa Trybuna Opolska nr 208, 8.9.2014
- Kroczyńska Małgorzata „35-Maja, superzabawa dla dzieci, smaczki dla dorosłych“ Nowa Trybuna Opolska, 3.3.2014
- Kroczyńska Małgorzata „Trzej Muszkieterowie, czyli życie zawsze można zacząć od nowa, choćby po 60-ce“ Nowa Trybuna Opolska, 15.2.2016
- Kruczkiewicz Mirosława "O czym śnią młode tygrysy" Nowości Gazeta Pomorza i Kujaw nr 82/6.04., 6.4.2007
- Mądzik Leszek „Moim pędzlem jest światło“ rozhovor pro Polskie Radio, Notatnik Dwójki, 14.4.2014
- Matuszewska Małgorzata “Smieszne słownictwo miłosne“ Gazeta Wrocławska, 24. 4. 2013
- Miernik Bartłomiej „Książę i żebrak“ blog Bartłomieja Miernika
- Morawska-Rubczak Alicja „Poza Kontekstem“ [www. encyklopediateatru.pl](http://www.encyklopediateatru.pl), 23.3.2010
- „Możesz odejść Panie Lampo“ – [www. miastozdzieckiem.pl](http://www.miaستozdzieckiem.pl)
- Muzeum umění Olomouc „Giovanni Battista Piranesi / Geniální grafik italského baroka“ - komentář k výstavě, 1.10. 2015 – 10.1.2016
- Nedoma Petr, „Stojaté vody“, úvodní komentář k výstavě - Mat Colishaw, 2018
- Nowak Anita „Słońce, Księżyc i porządek świata“ www. e-teatr.pl, 5.10.2018
- Nowak Anita „Odkrywanie Robinsona współczesnego“ www. encyklopediateatru.pl, 26.6.2017
- Nowak Anita "Wspierajmy Tygryski", www. teatrdlawas.pl, 19.2.2013

- Ostrowska Joanna „Freak house“ [www. teatralny.pl](http://www.teatralny.pl), 7.11.2018
- Piętkiewicz Michalina „Niebezpiecznie senny świat“ [www. teatrdlawas.pl](http://www.teatrdlawas.pl) 29.6.2015
- Pitak-Piaskowska Barbara „Kurs na wyobraźnię“ [www. encyklopediateatru.pl](http://www.encyklopediateatru.pl), 21.6.2017
- Podgajna Ewa "Dzieci oglądają, dorośli się poprawiają" Gazeta Wyborcza - szczecin nr 124, 30.5.2011
- „Refleksyjna premiera w Lalkach“ Olsztyn, [www. encyklopediateatru.pl](http://www.encyklopediateatru.pl), 5.10.2011
- Rucińska Katarzyna "Księżniczka absurdu" Kurier Festiwalowy XVIII MFTL
- "Spotkania", 24.10.2011
- Rybak Wioleta „Jak to jest być królem“ Teatralia Internetowy magazyn [teatralny](http://teatralny.pl), 11.12.2013
- Rzepczyński Piotr "Dwa akty w afrykańskim klimacie" Nowości Gazeta Pomorza i Kujaw nr 64, 16.3.2007
- Słojewska Ilona „Ona i on z rajskiego i ziemskiego ogrodu“ teatrdlawas.pl, 15.10.2014
- Słojewska Ilona „Robinson naszych czasów“ Dziennik Teatralny Toruń, 21.6.2017
- Słojewska Ilona „Czas zapala Światło“ Dziennik Teatralny Toruń, 6.10.2018
- Sołowiej Dominik "Niezapomniany Słomkowy kapelusz" Dziennik Teatralny", 11.4.2018
- Spichalski Szymon „Całościowa recenzja Festiwal Spotkania 2014“ 23.10.2014
- Spichalski Szymon "Krwawy kostium Historii" Teatr dla Was, 23.6.2015
- Sulisz Waldemar „Jest dobrze. I cześć!“ Dziennik Wschodni, 3.12. 2013
- Szerszunowicz Jerzy "Johan Padan odkrywa... Polskę" Kurier Poranny nr 432, 1.2.2008
- Szczepanik Ewelina "Nie chowaj perły do kieszeni" www. teatrdlawas.pl, 11.3.2016

- Tarnowska Kamila „Podróż do wnętrza głowy“ Kurier Festiwalowy XVIII MFTL "Spotkania"/23.10.2011
- Wakar Jacek „Skrwawieni“ www.kultura.onet.pl, 8.6.2018
- Widera Bogdan „Historia jednego owada" Śląsk nr 10, 31.10.2014
- Wiśniewska Marzenna "Labirynt myśli nieuczesanych" Teatr Lalek nr 2/2016, 25.7.2016
- Wiśniewska Marzenna "Zrozumiesz, jak dorosnie" Teatr nr 3 online, 24.3.2016
- Żmijewska Monika "Angina i upiorne manekiny" Gazeta Wyborcza - Białystok Nr 27.3.2.2011
- Żmijewska Monika „Dom bez podłogi“ Gazeta Wyborcza Białystok, 29.6.2009
- Żmijewska Monika „Grzeszne siostry, pamiętajcie... Słomkowy kapelusz może być problemem“ Gazeta Wyborcza, 10.5.2018
- Żmijewska Monika „Johan Padan nawraca" Gazeta Wyborcza - Białystok nr 48, 26.2.2008
- Żmijewska Monika "Kandyd dostaje zadyszki" Gazeta Wyborcza - Białystok nr 76, 25.3.2016
- Żmijewska Monika "Ku-Klux-Klan i skręty przy Kalinowskiego. Prawie jak w westernie" Gazeta Wyborcza, 15.3.2013
- Żmijewska Monika „Upiorny musical na finał. To dopiero był ślub..." Gazeta Wyborcza - Białystok online, 26.6.2015
- Żmijewska Monika "W co się wrzyna angina?" Gazeta Wyborcza - Białystok nr 31, 8.2.2011
- Żmijewska Monika „Żyłem z wami, cierpiełem z wami... czyli co łączy Słowackiego i słonia“ Gazeta Wyborcza – Białystok online, 7.1. 2013

Citované inscenace:

- Allen Woody „Seks nocy letniej“ Teatr Osterwy Lublin, reżie Paweł Aigner, 2014
- Aigner Paweł „Zorro“ Opolski Teatr Lalki i Aktora, reżie Paweł Aigner, 2019
- Andresen Hans Christian „Brzydkie kaczątko“ Opolski Teatr Lalki i Aktora, reżie Krystian Kobyłka, 2012
- Baltscheit Martin „Tylko jeden dzień“ Teatr Ateneum Katowice, reżie Bogdan Nauka, 2014
- Beckett Samuel „Końcówka“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Bogdan Michalik, 2019
- Defoe Daniel, Lisowski Zbigniew „Robinson Cruzoe“ Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Zbigniew Lisowski, 2017
- Dorst Tankred „Król Zofius i cudowna kura“ Teatr Pleciuga Szczecin, reżie Petr Nosálek, premiéra 2011
- Duda-Gracz Agata „Spakovani“ Teatr Żydowski, reżie Agata Duda-Gracz, Dworzec Gdański Warszawa, 2018
- Finzi Pasca Daniele „Corteo“ Cirque du Soleil Montreal, reżie Daniele Finzi Pasca, 2005
- Fo Dario „Johan Padan odkrywa ameryke“ Akademia Teatralna Białystok, reżie Paweł Aigner, 3.2.2008
- Friel Brian „After Play“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Bogdan Michalik, premiéra 30.8.2014
- Gałczyński Konstanty Ildefons „Zielona gęś“ Teatr Baniałuka Bielsko-Biała, reżie Paweł Aigner, 2016
- Gozzi Carlo „Miłość do trzech pomarańczy“ Teatr Animacji Poznań, reżie Paweł Aigner, 2019
- Goebbels Heiner „Surrogate cities“ La Biennale di Venezia, Teatro La Fenice, 2005
- Gombrowicz Witold „Ślub“ reżie Zbigniew Lisowski, Teatr Baj Pomorski, Toruń, 2015

- Gripari Pierre „Texas Jim“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Paweł Aigner, 2013
- Guśniowska Marta „Hokus pokus, czary mary ...i Król“ Opolski Teatr Lalki i Aktora, reżie Paweł Aigner, 2017
- Guśniowska Marta „Kto sie boi Pani Ś.“ Teatr Zdrojowy Jelenia Góra, reżie Laura Slabińska, 2019
- Guśniowska Marta „Marvin“ Teatr Lalki i Aktora Opole, reżie Paweł Aigner, 2018
- Guśniowska Marta „Trzej muszkietierowie“ Teatr Lalki i Aktora Opole, reżie Paweł Aigner, 2016
- Hašek Jaroslav, Denejko Jolanta „Švejk“ Teatr Tęcza Słupsk, reżie Joanna Zdrada, 2018
- Havelka Jiří „Poslední trik Georgese Méliése“ Divadlo DRAK, reżie Jiří Havelka, 2013
- Heivoll Gaute „Ashes“ Plexus Polaire, reżie Yngvild Aspeli, 2016
- Herfurtner Rudolf „Szpak Fryderyk“ Opolski Teatr Lalki i Aktora, reżie Paweł Aigner, 2014
- Hub Ulrich „Na Arce o ósmej“ Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Paweł Aigner, 2010
- Jakóbczyk Krystyna „Falszywa księżniczka“ Olsztyński Teatr Lalek, reżie Krystyna Jakóbczyk, 2011
- Januszewska Hanna „Afrykańska opowieść“ Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Zbigniew Lisowski, 2008
- Jarosz Robert „Bez podłogi“ Grupa Coincidentia, Centrum myśli Jana Pawła II, Warszawa, reżie Robert Jarosz, 2011
- Jarosz Robert „Lustrzana chmura“ Teatr Animacji Poznań, reżie Robert Jarosz, 2016
- Kästner Erich, Prześluga Malina „35-Maja“ Opolski Teatr Lalki i Aktora, reżie Paweł Aigner, 2014
- Kolakowski Leszek "Kto z Was chciałby rozweselić pechowego nosorożca?", Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Z. Lisowski, 2009

- Korczak Janusz „Król Maciusz Pierwszy“ Teatr Lalek Banialuka, Bielsko Biała, reżie Konrad Dworakowski, 2017
- Krofta Jakub „Všechno lítá, co peří má“, Divadlo DRAK, reżie Jakub Krofta, 2002
- Labiche Eugéne „Słomkowy kapelusz“, Białostocki Teatr Lalek, reżie Paweł Aigner, 2018
- Leaf Munro „Byczek Fernando“ Teatr Guliwer Warszawa, reżie Robert Jarosz, 2014
- Lem Stanisław „Murdas – bajka“ Grupa Coincidentia, Białystok, reżie Paweł Aigner, 2007
- Mądzik Leszek „Gorset“ Scena KUL Lublin, reżie Leszek Mądzik, 2016
- Molière „Scapinova šibalství“ Teatr Lalki i Aktora Opole, reżie Paweł Aigner, 2017
- Molière „Świętoszek“ Akademia Teatralna Białystok, reżie Paweł Aigner, 2017
- Mozart Wolfgang Amadeus „Czarodziejski flet“ Opera Wrocławska, reżie Beata Redo-Dobber, 2017
- Mozart Wolfgang Amadeus „Die Hochzeit des Figaro“ Komische Oper Berlin, reżie Barrie Kosky, 2005
- Mozart Wolfgang Amadeus „Don Giovanni“ Stavovské divadlo, reżie Václav Kašlík, 1969
- Mozart Wolfgang Amadeus „The Magic Flute“ Glyndebourne, reżie David Hockney, 1978
- Orff Carl „Prométhée“ Staatsoper Munich, reżie A. Everding, 1968
- Patten Brian, Jarosz Robert „Słoń i kwiat“ Compania Doomsday, reżie Robert Jarosz, 2012
- Pilný Ivan „Jak się robi cyrk“ Teatr Guliwer Warszawa, reżie Laura Slabińska, 2019
- Pellisari Emilliano „Aria“ No Gravitati Theatre Roma a Accademia Filarmonica Romana, Tetro Olimpico Roma, reżie Emilliano Pellisari, 2015

- Prześluga Malina „Pan lampa“ Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Laura Slabińska, 2018
- Shakespeare William „Hamlet“ The Forth of Art, Vilnius Litva, reżie Eimuntas Nekrošius, 1997
- Shakespeare William „Macbet“ Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Zbigniew Lisowski, 2011
- Shakespeare William „Makbet“ Teatr Muzyczny Capitol Wrocław, reżie Agata Duda-Gracz, 2017
- Shakespeare William „Othello“ The Forth of Art, Vilnius Litva, reżie Eimuntas Nekrošius, 2000
- Shakespeare William „Sonety“ Teatr Baj Pomorski Toruń, reżie Zbigniew Lisowski, 2019
- Stravinskij Igor „The Rake’s Progres“ Royal Opera Covent Garden, reżie David Hockney, 2010
- Tomaszuk Piotr „Ofiara Wilgefortis“ Teatr Wierszalin, reżie Piotr Tomaszuk, 2006
- Topor Roland „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Paweł Aigner, 2011
- Townsed Sue „Sekretny dziennik Adriana Mole’a“ Teatr Pinokio Łódź, reżie Paweł Aigner, 2018
- Twain Mark, Prześluga Malina „Książę i żebrak“ Teatr Ostervy Lublin, reżie Paweł Aigner, 2013
- Verdi Giuseppe „La Traviata“ Arena Sferisterio, Macerata, reżie Henning Brockhaus, 1992
- Vian Boris „Pěna dní“ Klicperovo divadlo Hradec Králové, reżie Martin Kukučka, Lukáš Trpišovský, 2016
- Voltaire „Kandyd, czyli optymizm“ Białostocki Teatr Lalek, reżie Paweł Aigner, 2016
- Wallace Daniel „Big Fish“ Broadway New York, reżie Susan Stroman, 2013
- Wojtyś Maciej „Pierścień i róża“ Teatr Banialuka Bielsko-Biała, reżie Paweł Aigner, 2014

- Wojtyśzko Adam, Aigner Paweł „Z docieków nad życiem płciowym“
Wrocławski Teatr Lalek, režie Paweł Aigner, 2013

Citovaná výtvarná a filmová díla

- Alaux François, de Crécy Hervé a Houplain Ludovic „Logorama“ film, Francie, 2009
- Barozzi Fabricio, Veiga Alberto, architektura, Filharmonia Szczecińska, Estudio Barozzi Veiga, 2014
- Bourgeois Yoann „The Mechanics of History“ Pantheon Paris, 2017
- Brueghel Pieter st. „Nesení kříže“ Kunsthistorisches Museum, Vídeň, 1564
- Brueghel Pieter st. „Příslolí“ 1559, Staatliche Museen, Berlin
- Colishaw Matt „All Things Fall“ výstava „Stojaté vody“, Rudolfinum, 2018
- Colishaw Matt „Zátíší“ výstava „Stojaté vody“ Rudolfinum, 2018
- Coribau Gérard „Le roi danse“ film, Belgie, 2000
- Dürer Albrecht „Melancholie“ 1514, The British Museum London
- Hubička Pavel, Studio Ambit, architektura, Teatr Baj Pomorski, Toruń, 2007
- Konior Tomasz, Nagata Acoustics, architektura, NOSPR Katowice, Konior studio, 2014
- „Los Carpinteros“ prostorová instalace „Frozen rooms“ 2011
- Majewski Lech „The Mill and the Cross/Młyn i krzyż“ film, Polsko/Švédsko, 2010
- Picasso Pablo „Kráľ Minotaurů“ 1958
- Rizzi Renato, architektura, Teatr Szekspirowski Gdańsk, 2008
- Sonnenfeld Barry „The Addams Family“ film, USA, 1991
- Utermohlen William, autoportréty 1995-2000
- Xhonnux Henri, Topor Roland „Marquis“ film, Francie, 1989