

OBRAZ, PROSTOR, SCÉNA

Oponentský posudek na disertační práci pana Mgr. Pavla Hubičky

Přiznám se, že když jsem dostal do rukou disertační práci pana Pavla Hubičky, zaskočila mě kniha nejenom svým mimořádným objemem, ale i všeobecným názvem – OBRAZ, PROSTOR, SCÉNA, za kterým může být ukryto cokoliv. Tlusté knihy většinou odkládám do regálu s tím, že si je jednou přečtu, až budu mít v opravdovém důchodu více klidu a času.

Hned první stránky mě, ale přesvědčili, že nejde o povrchní studii a obecný encyklopedický pohled na obor scénografie, ale o hluboký exkurs ke zdrojům imaginace a vzrušující nahlédnutí do labyrintu prostorů umělecké tvorby vůbec, prostorů, které nejsou izolované, ale navzájem propojené sítí nervových vláken. Právě hledání souvislostí, nejenom mezi jednotlivými uměleckými obory (divadlo, výtvarné umění, hudba, film, literatura, alchymie, hermetika), ale i vědou (matematika, fyzika, filosofie, psychologie), jsou hlavním tématem a přínosem této mimořádné práce.

Pan Mgr. Pavel Hubička patří v oboru scénografie mezi zkušené a renomované tvůrce, což dokazuje i množství skvělých realizací, pod kterými je jako autor podepsaný. Disertační práce tato jeho scénografická díla zařazuje do 4 skupin - prostorů („**prostor paměti**“, **prostor „společných iluzí**“, **prostor „definic**“ a **prostor „času**“) a společně s projekty jiných umělců je zkoumá z mnoha hledisek.

V prostorách paměti, tedy „*obrazů v nás*“, objevujeme nejprve prostor „**biografických**“ **obrazů**, kde, jak autor uvádí, „*se stáváme zajatci vlastních vnitřních představ, a vlastní realitu do nich promítáme a tím i tvoříme*“. V tomto případě výtvarné dílo Sandra Botticelliho – „Štvanice na dívku“, interpretuje jako vracející se vzpomínku nebo známá plátna Edwarda Muncha – „Výkřik“ a Jana Vermera – „Krajkářka“, si pomocí asociace naše paměť dotváří a doplňuje do originálu, přestože jsou díla zobrazena jen v hrubých a nečitelných, počítačem degradovaných, obrysech. V prostoru „*biografických obrazů*“ má své místo i divadelní adaptace románu Stanisława Lema – „Murdasbajka“ nebo „Z docieków nad zyciemplcowym“ Macieje Wojtyzsky. Zajímavý je i příklad Witolda Gombrowicze – SLUB, představení, které „*rozmyšlvá hranice mezi vlastním já a společenstvím*“ (citát autora).

Podrobně zkoumá autor i hluboká spodní patra „**obrazů nevědomí**“ z hlediska obsahů potlačených a opuštěných, jakým jsou obrazy předchozích generací a nebo pracuje s pojmy jako „komplex“, Jungovský „stín“, „persona“ a „individuace“. Příklad Shakespearova Macbetha v režii Zbigniewa Lisowského interpretuje jako psychoanalytickou studii zločinu a trestu, jako dialog mezi vědomím a zrádným nevědomím snových vizí tvořených fragmenty obrazů Hieronyma Bosche. Pojem „persona“ autor dává do souvislosti s představením Moliérova „Tartufa“ nebo motiv „zrcadlení“ spojuje s Voltairovým Candidem.

V prostoru „**archetypálních obrazů**“, které C.G. Jung nazývá „*vyschlými koryty řek*“ se autor zaměřuje na téma splnutí mužské a ženské psyché v inscenaci „*Ofiara Wilgefortis*“

inspirované sochou „Svatá Vilgefortis“ nebo téma sjednocení v Carravaggově díle „*Marta a Marie Magdalena*“, kde dochází ke spojení postav v zrcadle.

Scénografickou práci s archetypálními obrazy autor demonstuje na inscenaci „Macbeth“, kde scéna představuje prostor *vědomí*, zatímco místo pod scénou patří *nevědomí*. Postavu Trickmana spojuje s tarotovou kartou MÁGA, tedy kejklíře nebo vtipálka, který má merkuriánskou povahu.

Prostor „*Autonomního působení vnitřních obsahů na tvorbu*“ reprezentuje inscenace Martina Baltscheita – „*Tylko jeden dzień*“, ve které se barokní sochy vypáleného kostela mění v zoomorfní postavy a tvoří tak novou formu smísením původně nesourodivých kultur.

Obsáhlý „**Prostor společných iluzí**“ autor zkoumá z mnoha hledisek, které obdobně interpretuje pomocí scénických realizací, výtvarných děl, ale i optických klamů. Obsáhlé téma rozděluje na množství podskupin, kde se pojem ILUZE vyskytuje v mnoha uměleckých formách i skutečných životních situacích. Iluzi autor vnímá především jako prostor pro **hru s divákem**, kterou dobře vystihuje právě tarotová karta Kejklíře – Mága a kterou hermetik Milan Nakonečný interpretuje jako *ILUZI SVĚTA*. V disertační práci se autor zaměřuje na „*Iluzi, jako komunikační prostředek s divákem*“, kde nachází příklady v celé řadě scénických realizací barokního divadla, zkoumá možnosti perspektivy, jako základního prostředku iluzivního vytváření prostoru v inscenaci Macbeth nebo Zoro s neobvyklým řešením scény („divadlo na divadle“). Téma „*Iluzi času*“ ilustruje vtipná metafora „*Tylko jeden dzień*“, kde je hlavní představitelkou jepice a její relativně krátký život nebo „Drama Baltschita“, (prostor odložených věcí) a konečně i inscenace Marty Guśniowské – „*Tři mušketýři*“, kde čas proměnil hrdiny Dumasova románu ve staré skladníky muzea Louvre.

V kapitole „*Iluze a dynamika pohybu*“ autor konfrontuje pohybové iluze v malířských dílech Edwarda Maneta (podle mého názoru především v obrazech futuristů) například s divadelní inscenací „*The Mechanics of History*“, která je geniálním spojením soch a objektů s cirkusovou akrobacií, na téma gravitace.

V prostoru „**Iluze – hravost**“ se autor vrací k barokní scénografii, jako výtvarné a technologické formě, která má vyvolat co nejmocnější smyslový zážitek (nádhery, přepych, kostýmy, vizuální efekty, vznášedla, propadla) a uvádí příklad barokního mistra iluzivního triku – Galli-Bibiena. Současně v této souvislosti uvádí i cyklus grafik „*Carceri*“ od Giovanni Battista Piranesiho, který je příkladem fantaskní imaginární architektury labyrintů masivních schodišť, pilířů a oblouků.

V prostoru „*Iluzí a hravosti*“ autor dále představuje téma „*Iluzivní triky a hříčky*“ a na příkladu inscenace Jiřího Havelky „*Poslední trik Georgese Méliése*“, interpretuje iluzi jako formu humorné nadsázky. Jinou formou je pak například představení „*No Gravity Dance Company*“, které bourá iluzi našich strnulých představ o skutečnosti, nebo „*Cirque de Soleil*“ s iluzivními multimediálními triky a nebo snové a imaginativní představení „*Corteo*“.

Zajímavým prostorem, který autor zkoumá, je prostor „*Vizuálního klamu*“, který je dobře známý z výtvarných *op-artových* realizací nebo z psychologických klamů v grafikách M.C. Eschera. Tuto skupinu autor samozřejmě naplňuje množstvím pozoruhodných příkladů z oboru scénografie („*Slon i kwiat*“ – iluze v zacykleném prostoru, „*Afrikańska opowiesc*“ –

iluze virtuální reality...).

Prostor Iluzí nakonec uzavírá téma „*Iluze a architektura scénického prostoru*“. V něm se autor věnuje „třetímu rozměru na scéně“, který překračuje rozměr samotné scény nebo iluzornímu klamu v proporcích (mikrosvět marionetových divadel) a autonomním iluzivním pravidlům prostoru v inscenacích „*Pan Lampa*“ a „*Pěna dní*“.

V širších souvislostech a na mnoha pozoruhodných příkladech autor rozvádí téma „**Maska, kostým a iluze**“, jako vztah mezi individuálním vědomím a společností. Kostým a maska ve smyslu iluze scénické postavy, uvádí v mnoha příkladech scénografické i malířské tvorby. Iluzi jako významovému prvku se věnuje v kapitolách „*Reflektování a uchopení iluze*“ (výtvarná instalace „*Zátiší*“ od Mata Colishawa) nebo Iluze, jako struktura přežití (*Alén Diviš – inspirace kresbami odsouzenců na smrt*). Zajímavými kapitolami jsou „*Iluze jako sebeklam, jemuž podléháme*“, kterou reprezentují výtvarné práce ve stylu „*Art – brut*“ Zdeňka Koška nebo „*Dvojznačnost čtení*“, kterou představují portréty G. Arcimbolda a iluzivní hříčky Salvadora Dalího.

Disertační práce pokračuje ještě množstvím příkladů v kapitole „**Prostor definic**“, která se zaměřuje na systém vizuálních znaků, architekturu scénického prostoru, kompozici prostoru, světlo a barvu a jejich symboliku, materiál jako znak v podobě asociací a energii prostoru (tzv. *genius loci*).

Závěrečná část: „**Prostor času**“ nakonec zkoumá podoby času (lineární čas, cyklický čas, časová smyčka, časové roviny v jedné scéně...) a jejich užití a působení ve scénografii i ve výtvarné tvorbě.

Škoda, že můj posudek je příliš krátký na to, aby popsal a zhodnotil všechny obdivuhodné prostory, které se navzájem ovlivňují, doplňují a tvoří svébytný expandující „*vesmír*“, který nazýváme uměleckou tvorbou. V každém případě jsem dostal příležitost nahlédnout do oboru, který stále překvapuje bohatstvím imaginace, oboru, který je pro mě stále nový a přesto tak důvěrně známý, protože metaforický jazyk, kterým se scénografie vyjadřuje má mnoho společného s mojí profesí – animovanou tvorbou. A nebo se mýlím?

Práci rád doporučuji k přijetí a k obhajobě.

V Praze 9. 11. 2019

Prof. ak. mal. Jiří Barta