

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie-dramaturgie alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

JENOM JAKO

iluze a realita v umění

Štěpán Gajdoš

Vedoucí práce: MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D.

Datum obhajoby: Červen 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

DRAMATIC ARTS

Directing-Dramaturgy of Alternative Puppet Theatre

BACHELOR THESIS

TRICK OR TRUE

Illusion and Reality in Art

Štěpán Gajdoš

Supervisor: MgA. Jiří Havelka, Ph.D.

Opponent: MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D.

Date of Thesis Defence: June 2019

Proposed Academic Title: BcA

Praha, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce vychází z autorova setkání se s principy kouzelnických triků a jeho dosavadní divadelní zkušenosti. Srovnává rozdíl mezi iluzí v kouzelnické show a iluzí v divadle. Zároveň ale otevírá otázku jejich propojování a vzájemného využití určitých prvků. První část porovnává tyto dva druhy iluze, a to zejména ve vztahu k divákovu vnímání. Zabývá se také otázkou, zdali může být kouzelnická show divadlem a naopak. Ve druhé části pak vybírá konkrétní iluzionistické triky a popisuje možnosti uplatnění jejich principů v divadle. Jednotlivé příklady pak demonstruje na konkrétních viděných i autorem realizovaných divadelních pracích, převážně pak na jeho absolventské inscenaci Moře klidu.

ABSTRACT

This bachelor theses is based on author's experience with magic tricks and theatre directing. It compares the difference between magic and theatre illusion and it's similarities. The first part compares these differences in conection with audience. It also pursues whether magic can be theatrical performance and vice versa. Second part describes particular magic tricks and describes it's possible usage on theatre stage. These examples are demonstrated on concrete theatre performances, some of them created by the author himself. Most of the examples can be seen author's graduate performace Mare Tranquillitatis.

Poděkování

Rád bych tímto poděkoval Jiřímu Havelkovi za cenné připomínky při psaní této práce, ale i všem přátelům a rodině, kteří mě ve studiu podporují.

OBSAH

1.	ÚVOD	9
2.	DIVADLO VS. KOUZELNICKÁ SHOW	10
3.	MOJE INSPIRACE V KOUZELNICTVÍ	14
4.	PRINCIP Č. 1: PŘEVÁDĚNÍ POZORNOSTI, VYTVOŘENÍ MAGIČNA	15
4.1	PROBODNUTÍ BANKOVKY	15
4.2	VEDLEJŠÍ TRIK	16
5.	PRINCIP Č. 2: ZAPOJENÍ DIVÁKOVY FANTAZIE	18
5.1	KABINET DUCHŮ	18
5.2	PEPPERŮV DUCH	19
5.3	PRÁCE S DIVÁKOVOU PŘEDSTAVIVOSTÍ	19
5.4	ZAPOJENÍ DIVÁKOVY PŘEDSTAVIVOSTI V DIVADLE	20
6.	PRINCIP Č. 3: SMRT A NEBEZPEČÍ	22
6.1	ROZŘEZÁNÍ ASISTENTKY	22
6.2	OPRAVDOVÉ NEBEZPEČÍ V DIVADLE	23
6.3	HRA NA OPRAVDOVÉ NEBEZPEČÍ V DIVADLE	24
7.	PRINCIP Č. 4: FALEŠNÍ DIVÁCI	26
7.1	ZMIZENÍ LETADLA	26
7.2	FALEŠNÍ DIVÁCI V DIVADLE	26
8.	PRINCIP Č. 5: ODHALOVÁNÍ MECHANISMŮ TRIKŮ	28
8.1	TŘINÁCT	28
8.2	ODHALENÍ PRINCIPŮ DIVADELNÍCH TRIKŮ	28
8.3	PENN A TELLER	29
9.	PRINCIP Č. 6: DVOJNÍCI	30
9.1	ZMIZENÍ PTAČÍ KLECE	30
9.2	DVOJNÍCI V DIVADLE	30
9.3	DVOJNÍCI V LOUTKOVÉM DIVADLE	31
10.	PRINCIP Č. 7: FIKČNÍ RÁMEC DIVADLA	33
10.1	VYLÉVÁNÍ KRVE DO KANÁLU	33
10.2	NARUŠOVÁNÍ FIKČNÍHO RÁMCE V DIVADLE	33
11.	ZÁVĚR	35
12.	POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE	37

1. ÚVOD

„Mundus vult decipi, ergo decipiatur.“

Svět chce být klamán, tedy budiž klamán.

latinské přísloví

Ještě než přistoupím k samotné práci, je třeba si vyjasnit a vysvětlit pojem *iluze*, se kterým budu v této práci nejčastěji operovat. Mnohoznačnost tohoto slova může být totiž v mnoha případech matoucí, což připouští například i Zdeněk Bartoš, který ve své knize *Divadlo a Iluze* na otázku, zda v divadle existuje iluze, odpovídá: *„Samozřejmě! Ale jakou iluzi máte na mysli.“*¹

Pokud se podíváme do slovníku cizích slov, můžeme pod slovem *iluze* nalézt: *„1. klam, přelud, 2. nesprávná falešná představa, 3. psych., med. falešný vjem, který sice vychází z existujícího objektivního předmětu, ale neodpovídá skutečnosti, 4. kouzlo, varietní výstup založený na iluzionismu“*².

Slovo *iluzionismus* pak slovník dále vysvětluje jako: *„1. obor zábavné magie, umění vyvolat v divákovi za pomoci vlastní obratnosti a ošálení divákových vjemů pocit, že je svědkem události, která odporuje přírodním zákonům, 2. podléhání klamným představám, iluzím, 3. filoz. učení, podle kterého je skutečnost pouhou představou n. iluzí, 4. výt. zobrazení předmětů n. jevů tak, že vytvářejí dojem skutečnosti“*³.

Ani jedna z definic přesně nespécifikuje iluzi v divadle. Jedná se o jakousi kombinaci *klamu* a *podléhání klamným představám*, někdy dokonce i *přeludu*. V tomto slovníku je sice definice *„zobrazení předmětů nebo jevů tak, že vytvářejí dojem skutečnosti“* přisuzována výtvarnému umění, ale je bez pochyb, že divadlo má tuto schopnost také. Zároveň není možné vyloučit skutečnost, že součástí divadelní iluze může být i *„umění vyvolat v divákovi za pomoci vlastní obratnosti a ošálení divákových vjemů pocit, že je svědkem události, která odporuje přírodním zákonům“*, a právě vztahem divadla k takové iluzi, tedy iluzi jako kouzelnickému triku, jako *varietního výstupu založeného na iluzionismu*, se v této práci budu zabývat.

¹BARTOŠ, Zdeněk. *Divadlo a iluze*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-061-8., s. 184.

²BARTÁK, Matěj. *Kapesní slovník cizích slov pro 21. století*. Praha: Plot, 2008. ISBN 978-80-86523-90-3., s. 122.

³Tamtéž.

2. DIVADLO VS. KOUZELNICKÁ SHOW

Derren Brown, slavný britský iluzionista, zabývající se především mentální magií (čtením myšlenek), ve své knize *Vyznání iluzionisty* říká, že: „Dobře podaná magie může být divadlem a povznést se tak nad obvyklé mantinely „ukázky eskamotérského umu“⁴.

Může být tedy kouzelnická show divadlem a divadlo kouzelnickou show? Pojdme postavit divadlo vedle kouzelnické show (slovo *show* je v tomto případě poněkud zavádějící a předem oslabuje, ne-li vyřazuje kouzelnickou disciplínu z našeho „souboje“; z tohoto důvodu budu radši používat spojení *kouzelnické představení*), tedy *kouzelnické představení* vedle *divadelního představení*.

Kouzelníci svá představení velmi často hrávají, stejně jako divadlo, v divadelních budovách. Ano, kouzlí se třeba i na ulici nebo v restauracích, ale tam se ostatně divadlo objevuje také. Spousta kouzelníků nevystupuje sama za sebe, má nějakou image, umělecké jméno. Hraje kouzelníka; respektive žádný z „kouzelníků“ doopravdy kouzelníkem není (pokud tedy někdo z nich opravdu nemá magické schopnosti, což předpokládejme, že nemá). Významný iluzionista Jean Eugene Robert-Houdin tvrdil, že kouzelník je vlastně herec, který hraje kouzelníka a Eric Newcomb v knize *Mág David Copperfield* vyzdvihuje „skvělý Davidův herecký výkon, kdy předstírá úžas a okouzlení nad zjevením nádherných bublin“⁵. Takový *kouzelník* se většinou pohybuje v nějaké scénografii a celé kouzelnické představení má nějakou strukturu, dramatickou linku. Zdánlivě se tedy divadelní a kouzelnické představení skládá ze stejných prvků. Je tu ale ještě jeden prvek, prvek ze všech nejdůležitější, ten, bez kterého by ani jedno z toho nebylo tím, čím je: DIVÁK.

Divák příchodem do *divadla* uzavírá jakousi „nepsanou smlouvu“ s tvůrci. Přistupuje na určitou hru. Divák, přicházející na divadelní představení, počítá s tím, že na jevišti bude klamán, bude vystavován *iluzi* fikčního světa té dané inscenace. „*Divadlo za skutečnost nepovažujeme, o divadle víme, že je to soubor smluvených konvencí a postupů, o nichž třeba nevíme, jak vznikají, jak se „vyrábějí“, co za nimi stojí; víme ale, že nejsou pravé.*“⁶

Divák, který přichází na kouzelnické představení, *smlouvu* uzavírá také, v mnoha bodech podobnou, ale s nenápadnou poznámkou pod čarou: „*Pokud*

⁴BROWN, Derren. *Vyznání iluzionisty*. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0511-7, s. 204.

⁵NEWCOMB, Eric. *Mág David Copperfield*. Liberec: Dialog, 1996. Největší záhady světa. s. 139.

⁶BARTOŠ, Zdeněk. *Divadlo a iluze*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-061-8., s. 29.

nevěříme v existenci magie, stejný postoj zaujímáme k výstupu iluzionisty: víme, že králík vytažený z klobouku je trik, že nedošlo k popření fyzikálních zákonitostí a neviditelné teleportaci králíkova těla. Víme, že cosi podstatného uniklo naší pozornosti, jsme zvědaví, jak iluzionista své „kouzlo“ provedl, tušíme, že nějak „cvičil“ s naší pozorností. Nevíme, jak nás podvedl, ale víme, že nás podvedl.“⁷ Takže v obou případech může být divák oklamán iluzí, přestože ví, že je to iluze. Rozdíl je v tom, že v případě kouzelnického triku, na rozdíl od divadla, by odhalení principu iluze kouzelnický trik zcela zničilo. Kouzelnická show si totiž klade za svůj hlavní cíl překvapit a šokovat diváka. Prozrazením technologie triku by k takovému efektu zkrátka nemohlo dojít a celé vystoupení by tak postrádalo smysl.

Brown mluví ve své knize o tom, jak často se lidé po dokončení triku ptají: „*Jak to sakra děláte?*“, přestože ve skutečnosti nechtějí znát odpověď. Je to taková koketerie s tím, co jako divák chci a co nechci vědět. Samozřejmě, že mě zajímá, jak může kouzelník vytáhnout z prázdného cylindru králíka; pokud by mě to nefascinovalo, na kouzelnickou show bych pravděpodobně nepřišel. Ale pokud bych trik rozluštil, přišel bych o ten *magický* moment *okouzlení*. Škodolibě se směji sám sobě a neustále se přistihuji při tom, že jsem se zase nechal napálit. (Pravdou je, že ne každý tohle nutkání snáší, a tudíž pak samozřejmě existuje spousta jedinců, kteří se tajemství triku snaží vypátrat stůj co stůj.)

Zatímco kouzelník diváky zcela otevřeně podvádí, a oni si to dokonce ještě nechají líbit, návštěvník divadelního představení podveden být nepotřebuje. Díky tomu se často stává spolutvůrcem této iluze, proto se iluze může rodit přímo před jeho očima, může sledovat proces jejího vzniku a často být i jeho součástí.

Ale co potom znamená to, když Derren Brown mluví o tom, že kouzelnická show může být divadlem? „*Aby vystoupení fungovalo v divadelním rámci, musí kouzelník dohlédnout dál než k přirozené touze ohromit své publikum – musí se mu snažit nabídnout mnohem rozmanitější, bohatší zážitek a dobře vyklenutou dramatickou křivku vystoupení.*“⁸ Stavbu kouzelnického triku dokonce srovnává se stavbou dramatu podle Aristotela. Snaží se poukázat na to, že k dobrému provedení je třeba s protagonistou, tedy kouzelníkem, soucítit, k čemuž může dopomoci dobrá dramatická stavba triku. Jinak se iluze stává jen dalším nudným provedením mnohdy stovky let starého principu.

⁷BARTOŠ, Zdeněk. Divadlo a iluze. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-061-8., s. 29.

⁸BROWN, Derren. Vyznání iluzionisty. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0511-7, s. 205.

Jde tedy spíše o jistou fúzi. Vzájemné přetahování prvků z jedné formy do druhé. Kouzelník může obohatit své vystoupení dokonalým scénografickým a kostýmním řešením a divadlo může zase „na přilepšenou“ přidat pár kouzelnických triků. Navíc jedna z funkcí divadla je zkrátka a dobře zábava, spektakl a podívaná. „V této oblasti se divadlo může dotýkat a prolínat s příbuznými druhy takových „podívaných“, od kouzelnických (iluzionistických) produkcí přes akrobatická čísla v cirkusu až po arény se cvičenými zvířaty.“⁹

Pokud ale sedíte v divadle a sledujete představení, ve kterém se najednou začnou objevovat kouzelnické triky, můžete se cítit poněkud zmateni. Divadelní tvůrci v takovém případě (a já se hrdě hlásím mezi ně) velmi často záměrně atakují divákovu pozornost. Znejištěje se tak pozice diváka a jeho vztah k dění na jevišti, tematizují se principy divadla a podobně. Samozřejmě se ale také často s těmito triky v divadle pracuje pouze za účelem efektu, tak jako tomu bylo například v barokním divadle. Velmi často se tak kouzelnické triky využívají například ve velkorozpočtových muzikálech, kde je mnohdy, stejně tak jako u kouzelnické show, hlavním cílem ohromit, uhranout a fascinovat diváka.

V případě kouzelnické show s divadelními prvky se většinou jedná o pokus zainteresovat diváka pomocí příběhu, dát mu nějaké ozvláštnění, bonus navíc nebo nabídku nového zpracování starého triku.

Například David Copperfield využívá vcelku starých iluzionistických principů a staví je do nového světla tím, že jim přidává příběh a monstrózní jevištní provedení. V průběhu jedné ze svých show neustále slibuje, že na konci diváci uvidí největší kouzlo ze všech. Když už má přijít TEN moment, vyhodí do vzduchu, před zraky nedočkávaných diváků lačnicích po tom *největším a nejlepším kouzle*, pár natrhaných papírků. To bylo ono. Vysvětlí pak divákům, že jako malý nikdy neviděl sních, dokud nepřijel na vánoční prázdniny k babičce; tam poprvé sních uviděl a od té doby si ho takto připomíná. To je pro něj to největší kouzlo. Nakonec diváky ale nezklame a z prázdných dlaní vykouzlí sněhovou vánici, ve které se promění zpět na malého kluka, nadšeného ze sněhu. (Informace „promění se v kluka“ může být v tomto případě poněkud zavádějící, dala by se totiž číst i tak, jako že se Copperfield díky vzpomínce na sních „vrátí do dětství“, v tomto případě se ale opravdu fyzicky promění v malého chlapce.) Čímž vzniká opravdová „divadelní iluze“; diváci totiž vědí, že to dítě, ve které se Copperfield proměnil, nemůže být on sám. To není možné. (Vím, že u kouzelnického triku

⁹BARTOŠ, Zdeněk. Divadlo a iluze. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-061-8., s. 158.

tohle diváci vykřikují několikrát, ale taková věc opravdu není možná!) Diváci vědí, že jde o jiného člověka, ale stejně jsou ochotni na tuto hru přistoupit, a to právě díky tomu předchozímu „divadelnímu“ úvodu. Je to přeci konvence, která je všem dobře známá. Takže jediné kouzlo, které v tuhle chvíli Copperfield dělá, je to, že se dokáže obratně vyměnit za jinou osobu. Nemládne. Mísí se tu tedy druh divadelní iluze, konvence, na kterou divák nemá problém přistoupit, a kouzelnický trik. Což Copperfield podtrhne tím, že nakonec na jevišti vystoupí, takže se tam oba v jednu chvíli potkají. O přítomnosti divadelních prvků tu tedy není pochyb.

Naopak úsměvným důkazem toho, jak rychle se z kouzelnického triku může stát jen obsahově prázdný mechanismus, je iluze, která se objevila ve 30. letech 19. století. Prováděl ji Cuddapah Brahmin; umělecké jméno, pod kterým vystupoval, bylo *Sheshal*, zvaný jako *Air Man*.

Trik spočívá v tom, že tento „fakír“ dokáže levitovat ve vzduchu, a to jen za pomoci bambusové tyče, které se přidržuje. Samozřejmě jde o dokonale vyváženou konstrukci připevněnou k postroji, který iluzionistu drží ve vzduchu a ruka jen „hraje“, že se něčeho doopravdy drží. Ten stejný trik dnes můžeme vidět na spoustě místech v Praze. *Pouliční umělci* ho transformovali do několika variant. Od té klasické, kdy jsou opravdu oblečení v turbanech jako fakíři, až třeba po muže na motorce, ze které doslova slétává a drží se jen jednou rukou řídítek. Bez dostatečného „*humbuku*“ kolem se tak z iluze stane jen něco, co je spíše hodně podobné principu živých soch. Turisté se sice na chvíli zastaví, aby se podivili nad tím, jak to vlastně funguje, a zcela jistě pořídí i několik fotografií, ale k žádnému velkému *okouzlení*, výjimečnému zážitku, nedochází.

3. MOJE INSPIRACE V KOUZELNICTVÍ

Má cesta k této práci začala, dalo by se říci, už poměrně brzy. Jako malé dítě jsem se, po tom, co jsem jednou k Vánocům dostal kouzelnickou sadu, kouzlení věnoval. (Což ostatně není až tak výjimečný příběh; tento iniciační moment ve formě kufříku plného kouzel, jako dárku pod stromečkem nebo k narozeninám, popisuje ve svých autobiografiích téměř každý kouzelník.) Nejvíce mě ale vždy zajímaly technologie, principy a způsoby provádění kouzelnických triků. Byl jsem uhranut vysokorozpočtovými iluzemi Davida Copperfielda, zjišťoval jsem informace o historii a původu vzniku dnes již klasických kouzelnických triků. Teprve až později jsem se začal věnovat divadlu. Nejdříve jako herec, později jako režisér.

Tato „iluzionistická“ zkušenost mě neustále pronásleduje a v nejrůznějších podobách se od samého začátku promítá do mé tvorby. Z tohoto důvodu jsem se rozhodl vzít si *iluzi* jako téma své bakalářské práce a reflektovat tak zároveň výraznou část mých dosavadních divadelních zkušeností.

Vybral jsem několik známých kouzelnických triků založených na principech, které by se daly označit za uplatnitelné i v divadelní tvorbě a které jsem ostatně ve většině případů sám využil, což se budu snažit demonstrovat na konkrétních projektech, především na mé absolventské inscenaci *Moře klidu*.

A protože se téměř každý, komu se svěřím se svou kouzelnickou minulostí, dožaduje toho, abych mu něco předvedl, možná na konci ukážu i malé kouzlo.

4. PRINCIP Č. 1: PŘEVÁDĚNÍ POZORNOSTI, VYTVOŘENÍ MAGIČNA

4.1 Probodnutí bankovky

První kouzelnický trik, kterým se hodlám zabývat, je znám ve spoustě variacích, použiji tedy příklad, který zmiňuje přímo Derren Brown ve své knize, a sice probodnutí dvacetilibrové bankovky nožem. Brown popisuje průběh kouzla, které předvádí v restauraci jako kouzelník, který návštěvníkům zpestřuje jejich chuťový zážitek. Nejprve předvede obecenstvu dvacetilibrovou bankovku a nabídne divákům, aby si ověřili její pravost. Poté bankovku v jejím středu protne nožem, ale po vysunutí čepele nože je bankovka jako nová, zcela neporušená. ZÁZRAK!

Není třeba zde mluvit o tom, že jde o mechanismus předem upraveného nože a bankovka ve skutečnosti poškozená vůbec není. Prakticky jde o běžnou kouzelnickou pomůcku, kterou není problém zakoupit v nějakém kouzelnickém obchodě či hračkářství. Derren Brown ale na přesném popisu všech fází triku ukazuje, jak důležitou roli hraje způsob provedení. Jak lze udělat z mechanického triku magický zážitek. Jedná se o hru s pozorností a také s uměním dát věcem tu správnou důležitost. Tyto principy jsou velmi dobře použitelné a také používané i v divadelní inscenaci.

Jako první je třeba představit hlavního aktéra tohoto triku – dvacetidolarovou bankovku. Kouzelník může bankovku nabídnout k prohlédnutí divákům (v tomto případě se totiž opravdu jedná o skutečnou bankovku, která není nijak upravená), pokud ovšem nechce docílit právě opačného efektu, vytvoření tajemna a magična u zdánlivě běžného předmětu. Takový kouzelník pak: *„... nejprve odsune stranou nádobí a příbory, a pak tuto nevinnou součást kouzla záměrně uvrhne v podezření tím, že dvacku vytáhne ze speciální přihrádky peněženky (zvláštní přihrádka dělá z bankovky něco jedinečného) a položí ji na stůl tak, aby prázdný okolní prostor dal vyniknout jejímu významu. [...] I když by diváci bankovku rádi prozkoumali, vzít ji z vyhrazeného prostoru by jim připadalo příliš smělé. Prázdný okolní prostor z ní dělá primární objekt zájmu. Kouzelník ani nemusí nic říkat a veškeré pochybnosti diváků se soustředí na nevinný předmět.“¹⁰*

¹⁰BROWN, Derren. Vyznání iluzionisty. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0511-7, s. 22–23.

Brown mluví o tom, že „kouzelník vytváří na stole kolem předmětu, který máme považovat za důležitý, fyzický či psychologický prostor“¹¹. Jde tedy o umění přenášení pozornosti, dávání důležitosti zdánlivě nedůležitým věcem.

Během zkoušení mé absolventské práce *Moře klidu*, inscenace zabývající se přistáním Apolla 11 na Měsíci, nastalo několik momentů, které nebylo možné zkoušet bez velmi důležitého kostýmu skafandru. Ten jsme ale bohužel nemohli mít k dispozici od úplného začátku. Složitý proces jeho výroby nám ho umožnil mít „v plné zbroji“ až na generálních zkouškách. Místo něj jsme tedy používali ochranný oblek z pracovních potřeb o hodnotě dvojnásobně menší, než je hodnota bankovky, se kterou Derren Brown provádí výše zmiňovaný trik. I tak ale nebyl problém *udělat* z něj ochranný oblek vyrobený v NASA, který by v přepočtu na naši měnu stál několik milionů. Nebylo třeba nic předělávat ani přišívat. Divadlo tuhle proměnu umožňuje samo o sobě. Vzpomínám si na zkoušku, kdy herec, který skafandr na scénu přinášel, musel opakovat akci několikrát za sebou v různých variantách, abychom našli tu správnou míru toho, jak se skafandrem zacházet, aby byla zřetelná jeho hodnota, jak ho správně *nacenit*. Jednou je to kus hadru, podruhé nějaký posvátný objekt, také mrtvá osoba symbolizující všechny padlé astronauty a podobně. (Tohle platí nejen v případě objektů, ale i v případě herců. Postavu královny na jevišti dělá královnou především vztah ostatních herců k ní.)

Při provádění takového *triku* je tedy důležité umět dát věci tu správnou hodnotu, udělat z ní „magický“ předmět. Vytvořit její *psychologický prostor*. O což nám šlo právě i v případě skafandru, kostýmu, masky či objektu, který umožní člověku vstoupit do míst, do kterých by to bez tohoto speciálního obleku nebylo možné.

4.2 Vedlejší trik

Brown dále mluví o tom, že pokud přeneseme pozornost jiným směrem, dáme důležitost nějakému nedůležitému předmětu: „...skutečně důležitý předmět – falešná mince, vybraná karta, ruka, skrývající kartu v dlani – je průvodcem klamu zároveň zdánlivě ignorován a při každé příležitosti odsouván stranou. Kouzelník totiž ví, že když mu nebude přikládat význam, vás pravděpodobně také nenapadne.“¹² Lze pak tedy jinou věc ukrýt, vyměnit, nebo nechat zmizet.

¹¹BROWN, Derren. Vyznání iluzionisty. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0511-7, s. 22.

¹²Tamtéž.

V tomto případě je pak odhrnutý nůž nenápadně vyměněn za nůž rekvizitní, speciálně upravený pro provádění triku.

V jedné scéně Moře klidu postava manželky jednoho z astronautů smaží palačinky, které jsou následně natáčeny a promítány. Na *velkém plátně* pak struktura palačinky vypadá jako měsíční povrch. Přesto, že herečka míchá těsto přímo před zraky diváků (celý proces je také natáčen, jako by to byla nějaká americká *cooking show* a promítán na zadní stěnu divadla), není v jejích silách stihnout všechny palačinky nasmažit v potřebném čase. Na druhé straně jeviště se ale ve chvíli, kdy herečka naleje na pánvičku hotové těsto, ozve řádicí aktivistka, vykřikující do megafonu nejrůznější hesla, která si velmi rychle přebere divákovu pozornost. Astronautova manželka si tak v klidu může zpod stolu vytáhnout talíř plný hotových palačinek a nikomu není divné, když se s ním jen o chvíli později prochází kolem postav a palačinky jim nabízí.

V tomto případě se nejedná o iluzi, která chce být viděna nebo dokonce obdivována, jde spíše o jakýsi skrytý mechanismus, který napomáhá ke správnému chodu představení. Vedlejší trik, který potvrzuje platnost a dopomáhá hlavnímu efektu. Sám ale jako trik prezentován není. Pokud kouzelník nechá levitovat asistentku a pak ji protáhne obručí, aby divákům dokázal absenci jakýchkoliv drátků, které by mohly vznášející se asistentku držet ve vzduchu, provádí vedlejší trik. „*To, co vypadá jako prostá ukázka, může být ve skutečnosti velmi komplexní proces, přinejmenším stejně fascinující jako metoda samotného triku.*“¹³

Jim Steinmeyer v knize *Hidding the Elephant* popisuje iluzionistu, který svůj trik s levitací dotáhl do dokonalosti tím, že na jeviště nechal přivést dítě z publika, které zvedl přímo ke vznášející se asistentce. Ohromené dítě se pak stalo prokazatelným důkazem, že nikde nejsou žádná lanka ani nic, co by asistentku drželo ve vzduchu. O několik let později se pak jednoho z těchto dětí, nyní už dospělého muže, zeptali, jak to tehdy doopravdy bylo. Muž se svěřil, že ve chvíli, kdy ho kouzelník zvedl k levitující asistentce, mu do ucha pošeptal: „*Jestli se jenom dotkneš některého z těch drátů, tak tě zabiju, ty malej smrade!*“

¹³BROWN, Derren. Vyznání iluzionisty. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0511-7, s. 46.

5. PRINCIP Č. 2: ZAPOJENÍ DIVÁKOVY FANTAZIE

5.1 Kabinet duchů

V polovině 19. století se vynořila móda spiritistických seancí. Pokud byste v této době žili a zatoužili po tom spojit se se svými blízkými ze záhrobí, stačilo by vyhledat člověka, který umí komunikovat s duchy, takzvané *médium*, a potom už není žádný problém takovou seanci uspořádat. Narazit na takové *médium* nebyl žádný problém, většinou šlo ale o podvodníky, kteří využívali právě nejrůznějších triků k tomu, aby člověka přesvědčili o přítomnosti ducha. Jedné takové seance se zúčastnili i bratři Davenportovi (Ira Erastus Davenport a William Henry Harrison Davenport). Uvědomili si, jak důležitou roli hraje u takové seance tma. Médium ve tmě může lehce manipulovat s různými předměty tak, abychom si toho nevšimli. Ve tmě navíc naše fantazie a představivost pracuje mnohem více než za světla. Bratři Davenportovi se takovou seanci rozhodli uspořádat také. Lidé se ptali na otázky a duchové jim odpovídali pomocí zvuků na různé nástroje, což mohlo být zajisté velmi působivé, dokud jeden z návštěvníků neposvítil do tmy ruční svítilnou, čímž odhalil podstatu triku.

To je ale od jejich duchařského strašení neodradilo a vymysleli trik, který se stal celosvětovým fenoménem, trik s názvem Kabinet duchů. Spočívá v tom, že se iluzionista nechá svázaný zavřít do „kabinetu“, poměrně velké skříně s nejrůznějšími předměty uvnitř. Vždy, když druhý iluzionista zatáhne oponu, předměty se začnou hýbat, dělat zvuky nebo létat ven. Kdykoliv ale kouzelník oponu odtáhne, vidí diváci, že kolega uvnitř kabinetu je stále pevně svázaný.

Na tomto triku je fascinující, jak dokonale pracuje s divákovou imaginací. Určitě by nebyl žádný problém vymyslet technologii, která s objekty hýbe, mechanismus, který dokáže vytvořit iluzi smyčce přejíždějícího po houslích, klapek, které se samy spínají na klarinetu. Mnohem lépe a tajemněji ale funguje, když ducha na jevišti přímo nevidíme, čímž dáváme prostor divákově fantazii. *„Zatažení opony je jedna z mála možností, jak před publikem skrýt prozaickou metodu triku, zároveň ale může být zdrojem tolika potřebné magie, která promění trik v nezapomenutelné divadlo.“*¹⁴

¹⁴BROWN, Derren. Vyznání iluzionisty. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0511-7, s. 107.

5.2 Pepperův duch

Přibližně ve stejné době se na jevištích divadel začal objevovat ještě jiný duchařský trik. Efekt, jehož princip pochází již ze 16. století, později zdokonalil John Henry Pepper. Iluze založená na systému zrcadlově se odrážejícího obrazu se nazývá *Pepperův duch*. Princip je vlastně poměrně jednoduchý, přes celé jeviště je natažena velká nakloněná skleněná deska, dole pod jevištěm stojí člověk v kostýmu ducha, na kterého je promítáno světlo a jeho obraz se tak odráží na skle a působí dojmem subtilního zjevení. Je to podobný princip, jako když se v noci díváte z okna, ale vidíte sami sebe, protože máte v místnosti rozsvícené světlo.

Jako první se tento efekt objevil v krátké pantomimě *Haunted Man* v roce 1862. Velmi rychle o něj projevila zájem londýnská divadla; *Pepperův duch* tak hrál například ve *Vánoční koledě* od Charlese Dickense a o rok později i v newyorských divadlech, kde se tento princip využíval například v Shakespearově *Bouři*, *Macbethovi* nebo *Hamletovi*.

Tehdejším divákům přišla iluze tak přesvědčivá, že posílali Pepperovi dopisy o tom, že díky němu viděli v divadle opravdového ducha.

5.3 Práce s divákovou představivostí

Je třeba poznamenat, jak velkou roli hraje u takových vyděšených diváků z Pepperova ducha dobový kontext tohoto triku. Dnešní divák je už mnohem ošlehanější a jen tak něco ho nepřekvapí; pravděpodobně se nestane, že by někdo v takového ducha uvěřil. A právě z toho důvodu dnes druhý popsáný princip, na rozdíl od principu prvního, nemá takový účinek. I když je tento efekt v divadle ještě občas využíván, bohužel většinou nešťastně, ať už v této původní podobě nebo nějaké novodobější variantě, jakou je například hologram.

Duch bratří Davenportových je založen na zapojení divákovy fantazie. Nechává divákův mozek dosadit si a rozvinout to, co vidíme na jevišti, v naší hlavě. Tento princip funguje ve všech druzích umění, nejen v divadle.

Například Alfred Hitchcock, slavný filmový režisér, mluví v knize *Rozhovory Hitchcock–Truffaut* o tom, jak staví napětí ve svých dílech rozhodnutím, co ukázat divákovi a co mu zatajit. Všichni jsme určitě v nějakém filmu viděli scénu, kdy jedné z postav někdo volá, ale my neslyšíme, co říká, a pouze se snažíme informaci vyčíst na základě výrazu v hercově tváři. Náš mozek v tuto chvíli jede

na plné obrátky. Stejně tak to funguje i s erotikou, Hitchcock o postelových scénách ve svých filmech říká, že: „*Jestliže je sex příliš křiklavý a zjevný, není tam už žádné napětí.*“¹⁵

A ani v hudbě a výtvarném umění tomu není jinak. František Mikš popisuje v knize *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění* to, jak si náš mozek dosazuje a dopočítává „obrazy“, vytváří iluze našich smyslových vjemů, a to na základě předchozí zkušenosti. Díky tomu dokážeme rozpoznat, co vidíme na obraze, přestože malíř nevytvořil dokonalou kopii reality. Stejně tak můžeme vidět na obloze beránky a nejrůznější zvířata, která nám připomínají náhodně seskupené mraky. Kouzelník pak této naší schopnosti využívá ke svému prospěchu. Ani netušíme, kolikrát si myslíme, že kouzelník svírá v ruce naši kartu, a přitom nám ji už dávno, aniž bychom si toho všimli, zastrčil do náprsní kapsy, aby nám ji odtamtud později mohl efektně vytáhnout.

5.4 Zapojení divákovy představivosti v divadle

V již zmiňované inscenaci *Moře klidu* je scéna, kdy astronaut Neil Armstrong vystupuje z lunárního modulu na povrch Měsíce. Nejočekávanější chvíle, kterou pozoroval celý svět. Přestože jsme v inscenaci pracovali s principem *live cinema* a promítáním vizuálně působivých obrazů, scéna sestoupení je udělána velmi obyčejně. Jeden z herců postaví do středu prázdného jeviště žebřík, na který astronaut hbitě vyleze, přehoupne se na druhou stranu schůdků a zase slézá dolů; v tu chvíli se změní světlo, přidává se zvuk nervózního dýchání astronauta ve skafandru, zatímco ho všechny ostatní postavy na scéně sledují a napětím ani nedutají.

Zde se nám objevuje i první princip dvacetidolarové bankovky. Z obyčejného žebříku je v tu chvíli udělaná ta nejdůležitější věc v celém vesmíru: schůdky, které dělí astronauta od onoho slavného „první kroku“. Což je tvořeno jejich umístěním v prázdném prostoru jeviště, dále způsobem, jakým po nich herec ve skafandru leze, ale i pozorností, kterou žebříku věnuje zbytek herců na scéně.

Záměrně jsme použili obyčejný hliníkový žebřík, přestože by nebyl problém vytvořit něco velmi podobného schůdkům přistávacího modulu, a díky využití projekcí bychom dokonce mohli velmi jednoduše vytvořit iluzi lunárního

¹⁵TRUFFAUT, François a Alfred HITCHCOCK. Rozhovory: Hitchcock - Truffaut. Praha: Československý filmový ústav, 1987. s. 127.

modulu, ze kterého by pak tyto reálné schůdky vedly, aby po nich herec ve skafandru mohl sestoupit. Vzhledem k tomu, že nám šlo hlavně o ten magický a jedinečný moment, kdy první člověk vstoupí na místo, kde nikdo předtím nebyl, chtěli jsme diváky „nechat sestoupit poprvé“ s ním. Dát prostor jejich představivosti. Jakékoliv „iluzivní“ znázornění lunárního modulu by divákovu představivost jen ubíjelo, svádělo by ho přemýšlet nad tím, jak dobře si s tím efektem tvůrci poradili. K tomu, abychom zprostředkovali jeden z nejdůležitějších momentů druhé poloviny 20. století, tak stačí holé jeviště, astronaut na žebříku a diváci.

Na začátku práce jsem mluvil o tom, jak se moje kouzelnická zkušenost pomítá do mé tvorby od samého začátku. Jedním z prvních takových pokusů byla inscenace *Hotel Palermo*, kterou jsem dělal ještě dávno před tím, než jsem divadlo začal vůbec studovat. S kolegy v ochotnickém divadle jsem se vsadil, že se pokusím udělat horor na jevišti. Inscenace se jmenovala *Hotel Palermo* a zápletka byla – jak už tomu u hororů bývá – velmi jednoduchá. Skupina návštěvníků hotelu se potkává ve společné místnosti, kde se snaží nahodit vypadlé pojistky. Bez úspěchu. Čekání na obnovení dodávky elektrického proudu si rozhodnou zkrátit hraním známé hry „městečko Palermo“. Jenže zavraždění lidé ve hře začnou skutečně umírat a ze hry už není možné vystoupit, je třeba ji dohrát až do konce. Každá vražda pak byla provedena jako jakási „rekonstrukce“ námi vybraných scén z kultovních hororových snímků.

Primárně nám šlo o to vystrašit diváka, donutit ho bát se. Použili jsme k tomu nejrůznější prostředky a samozřejmě i kouzelnické triky. Díky tomu mohla postava jiné postavě prostrčit ruku skrze její břicho a v dlani navíc svírala pravé (i když ne lidské) vnitřnosti; bylo také možné podřezat herečku přímo na scéně a podobně. Z dnešního pohledu mám ale pocit, že tyto efekty celé inscenaci spíše škodily, než přidávaly, protože každý trik diváka nakonec jen usvědčoval v tom, že je to trik. Nutil ho přemýšlet nad tím: jak to sakra udělali, místo toho, aby ho vtáhl do děje, nebo dokonce vyděsil. Nedal takový prostor jeho fantazii, jako dává divákovi *Kabinet duchů*. Nejpůsobivější scéna z této inscenace pak byla ta, ve které poslední přeživší odtáhl řvoucí a bránící se herečku za scénu. Tady bylo principu učiněno zadost. Divák poslouchal pouze křik a sám si domýšlel, co se asi vzadu za scénou děje. A naše fantazie umí být v takových chvílích velmi temná...

6. PRINCIP Č. 3: SMRT A NEBEZPEČÍ

6.1 Rozřezání asistentky

Iluzi, při které kouzelník rozřízne svoji asistentku, zná téměř každý. Jako první tento trik provedl Percy Thomas Selbit v roce 1921. Před zraky vyděšených diváků svázal nevině vyhlížející dívku, zavřel ji do bedny, ze které jí byla vidět pouze hlava a nohy, a následně ji rozříznul na dvě poloviny, které od sebe oddělil. Poté poloviny zase spojil a dívka byla opět živá. Aby ještě podpořil realnost tohoto triku, nechal po představení své asistenty vylévat do kanálů před divadlem kyblíky s krví.

Tento princip se stal také velmi rychle atraktivním a začalo jej provádět několik dalších kouzelníků v nejrůznějších variacích. Horace Goldin později odstranil bednu a přeřízl asistentku jen tak, bez jakéhokoliv krytí. David Copperfield pak místo pily použil laserový paprsek.

Zde se princip divadla a kouzelnické iluze rozchází a vzájemně popírá. V případě rozřezané asistentky divák sice ví, že se jedná o trik, který má iluzionista pravděpodobně dokonale pod kontrolou, stejně je ale na reálné nebezpečí kladen velký důkaz. Kouzelník se nás snaží přesvědčit o skutečném nebezpečí tohoto triku. Tato dýka je opravdu ostrá, tento provaz je skutečný, tento skleněný kvádr je doopravdy plný vody.

Harry Houdini během svých *eskapologických*¹⁶ výstupů několikrát málem zahynul. „*Svým způsobem to byl i dobrodruh, jenž prý hazardoval s vlastním životem s vědomím, že ani ta nejdokonalejší iluze není bez rizika.*“¹⁷ Když se v roce 1917 nechal pohřbit zaživa, přišel málem o život. Nechal se totiž zasypat pořádnou vrstvou hlíny do hrobu hlubokého téměř dva metry, a to bez rakve. Po několika neúspěšných pokusech vyhrabat se ven začal volat o pomoc, jenže se začal dusit hlínou, která mu napadala do úst. Ven se mu podařilo dostat jen taktak, a hned po vylezení na místě omdlel. Otázkou je, zda tohle nebyla součást triku, jakýsi zcizovací efekt, abychom si opět uvědomili reálné nebezpečí smrti, které kouzelníkovi hrozí.

Divák v divadle ale žádné reálné nebezpečí neočekává. Platí zde přeci domluva mezi herci a divákem, že všechno je *jen jako*. Pokud herec na jevišti umírá, divák o něj nemá strach. Nemusí se strachovat, že herečka hrající Julii po

¹⁶Eskapologie je kouzelnická disciplína zabývající se úniky.

¹⁷LIŠKA, Vladimír. Slavní mágové, okultisté a kouzelníci: od Nostradama po Copperfielda. Praha: XYZ, 2015. ISBN 978-80-7505-138-7. s. 158.

probodnutí dýkou doopravdy zemře. Divadlo proto také nemusí zobrazovat realisticky umírající postavy, existuje nekonečné množství způsobů, jak se se smrtí na jevišti vypořádat.

Už jsem tu jednou zmínil citaci, ve které Jiří Bartoš říká, že: „*Pokud nevěříme v existenci magie, stejný postoj zaujímáme k výstupu iluzionisty: víme, že králík vytažený z klobouku je trik.*“¹⁸ A stejně tak víme, že přeříznutá asistentka doopravdy není mrtvá. Ale všechno tomu nasvědčuje. Pokud by to tak nebylo, pokud by kouzelník vytáhl místo reálné pily pilu umělohmotnou, nebo by místo asistentky rozřezal hadrovou pannu se stejnou parukou jako má jeho asistentka (což by na divadle mohlo být ohromně zábavné), iluze by nefungovala.

Divadlo si takové nároky neklade. V divadle nemusí být pila reálná pila, dokonce to, s čím herec hraje jako s pilou ani jako pila nemusí vypadat. Herec může dokonce hrát, že někoho přeřezává a nepotřebujeme k tomu vůbec nic a stejně může být iluze dokonalá, možná – ale to záleží pak na hereckých schopnostech „pilaře“ – může být taková iluze i mnohem děsivější a působivější. (Což už je zase princip Kabinetu duchů a naší představivosti.)

6.2 Opravdové nebezpečí v divadle

V divadle není tedy, na rozdíl od kouzelnického vystoupení, třeba hrát na to, že tohle je doopravdy. Že jde o opravdové nebezpečí. Zvláštní moment nastává ve chvíli, kdy na jevišti začne hrozit opravdové nebezpečí, ale divák to nerozpozná, protože si myslí, že je to pořád hra. Jiří Bartoš označuje tenhle jev jako výron *reality do divadla*.

V inscenaci *Maryša Live*, která se hrála v kavárně „mezi stoly“, se na veřejné generálce přihodila taková zvláštní situace: představitelka Maryši během toho, co velmi dramaticky zavírala okno, omylem loktem rozbila jeho skleněnou výplň. Reálné nebezpečí se dostalo „na jeviště“; když sebou předtím házeli herci o zem nebo když Maryša otráвила Vávru kávou, nikdo se o jejich život nebál. U rozbitého okna je to ale jiné. Diváci chvíli přemýšleli, jestli jde o nějaký trik s cukrovým sklem, nebo jestli se nehoda stala doopravdy. Z hereččina výrazu šlo ale rychle vyčíst, co se děje. Představení bylo nutné na chvíli zastavit, uklidit střepy a teprve pak se až pokračovalo dál.

¹⁸BARTOŠ, Zdeněk. Divadlo a iluze. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-061-8., s. 29.

Ne vždy je ale divák schopný rozeznat moment, kdy se na divadle děje něco reálného. Právě kvůli té, již zmiňované, smlouvě s tvůrci. Divák přichází do divadla a neočekává, že na jevišti uvidí *realitu*. Úsměvnou historku o tom, jak je divadelní divák v takovém případě zmaten, vyprávěl Heiner Goebbels na své přednášce *Explain nothing. Put it there. Say it. Leave.*, která proběhla v rámci festivalu Akcent v pražském divadle Archa. V jeho inscenaci *De Materie* nažene v jednu chvíli na jeviště stádo ovcí, které nechá volně pohybovat po jevišti. V jednu chvíli se prý jedna z ovcí vydala směrem k divákům. Divačka, sedící v trajektorii chůze této ovce, začala být poněkud nervózní, načež ji divák sedící vedle ní uklidnil slovy: „Klid, nejsou opravdové!“

6.3 Hra na opravdové nebezpečí v divadle

„Apriorní nedůvěra diváka, která ho ujišťuje, že to, co sleduje, není skutečnost, a zároveň důvěra, že to všechno je divadlo, je něco, s čím každý divadelník musí počítat a co může případně, z důvodu – pragmaticky řečeno – zvýšení efektu, zneužít či použít proti divákovi.“¹⁹ Takto nedůvěřivě důvěřivého diváka lze přesvědčit o tom, že vlouděná realita na jeviště byla inscenačním záměrem. Zároveň lze realitu na jevišti uměle vyvolat. Někteří režiséři tento efekt rádi používají a záměrně nechávají v inscenaci „bílá místa“, tedy momenty, kde rozhoduje princip náhody, jako je například využití živých zvířat na jevišti. A samozřejmě je také možné vytvořit iluzi toho, že se na jevišti stalo něco, co se normálně dít nemá. Divák tak může uvěřit tomu, že byl v divadle svědkem něčeho jedinečného, i když je tento *podvod* dopředu připraven a opakuje se každou reprízu.

Asi mi není přáno nechat herce zavírat v inscenacích okna, ale když se v podobné situaci na zkoušce klauzurní inscenace *TYRANIE: první čtená* podařilo jednomu z herců také rozbít okno, rozhodli jsme se to vzít do hry. V této inscenaci jsme totiž záměrně poukazovali na iluzivní schopnost divadla a neustále nutili diváka klíčovat, co je divadlo a co realita. Okno jsme tedy nechali rozbité a během představení bylo po celou dobu zatažené sametovým závěsem; když se ho herec snažil zavřít, hodil nastrčený kolega venku za oknem sklenicí o zem, čímž vytvořil patřičně realistický zvukový efekt. V tu chvíli herec uvnitř

¹⁹BARTOŠ, Zdeněk. Divadlo a iluze. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-061-8., s. 89.

roztáhl závěsy a odhalil nám rozbité okno. Diváci si nebyli jistí, zda herec rozbil okno doopravdy, nebo jestli je to jen dobře udělaný divadelní trik.

Nebyli jsme ale zdaleka první ani poslední, kdo se pokoušel v divadle narušovat *iluzi iluzí*. O něco podobného se tvůrci pokoušeli v inscenaci Víta Neznala *Nesnesitelná tekutost bytí*. Celou scénu tvoří obrovská skleněná krychle, jakési akvárium, které se postupně napouští vodou, ve které pak performerka „plave“. V jednu chvíli, když už je vody v krychli doslova po kolena, se k akváriu seběhne skupina techniků, kteří mezi sebou začnou vyděšeně posunkovat. Divák v tu chvíli propadne iluzi, že se asi něco stalo, že to akvárium někde nejspíš prasklo. Já jsem navíc na jedné z repríz této inscenace seděl úplně v první řadě, a pomalu jsem začínal přemýšlet, co budu dělat, až se všechna ta voda vyvalí ven a zatopí celou halu. Po chvíli si ale divák uvědomí, že jde jen o hru, o jakýsi druh žertu, napálení. Nejde ale jen o prvoplánový žertík. V tu chvíli, kdy přemýšlíte, co by se stalo, kdyby všechna ta voda vytekla, si totiž uvědomíte, kolik vody v tom akváriu ve skutečnosti musí být. Od této chvíle se pak na inscenaci díváte s plným vědomím, že je před vámi ve skleněné krychli napuštěno 12 000 litrů vody.

7. PRINCIP Č. 4: FALEŠNÍ DIVÁCI

7.1 Zmizení letadla

Kouzelníci si na jeviště velmi rádi berou nejrůznější asistentky. David Copperfield komentuje v jedné své show výrok kritiků, kteří mu vyčítají, že svou show nedokáže udělat bez přítomnosti krásných žen, slovy: „A mají pravdu!“

Pro vytvoření „skutečné iluze“, že nic není připraveno předem, si také kouzelníci velmi často vybírají nic netušící diváky přímo z publika. Takový divák pak může pomoci vybrat kartu, zkontrolovat, zdali jsou všechny uzly dobře utažené, anebo ho také kouzelník může prostě nechat zmizet. Aby byl trik proveden správně, jsou tito náhodně vybraní asistenti mnohdy ve skutečnosti kouzelníkem nastrčení falešní diváci, kteří pouze předstírají, že kouzelníka nikdy neviděli.

David Copperfield nechává rád zmizet obrovské věci, jedním z jeho mistrovských kousků bylo i zmizení celého letadla. Vyzval několik lidí, kterým zavázal oči, a nechal je letadlo obestoupit. Letadlo tedy „hlídal“ řetěz z pevně se za ruce držících lidských těl. Po zakrytí velkou plachtou letadlo zmizelo, přestože kruh diváků obestoupených dokola byl zcela neporušen; po sundání pásky je pak čekalo pořádné překvapení.

Ve skutečnosti byli, nebo alespoň část z nich, asistenti součástí celého „podvodu“. Jakými si spiklenci, dvojími agenty, kteří ve správnou chvíli rozpojili řetěz a umožnili letadlu vycouvat pryč.

7.2 Falešní diváci v divadle

Divadelní tvůrci tento trik také rádi využívají a nastrkávají herce, hrající, že jsou diváci, do hlediště mezi ostatní diváky.

Zdeněk Bartoš zmiňuje taneční vystoupení *Hechizada de luxe* tanečnice a performerky Ley Čapkové-Švejdové, během kterého najednou začal jeden z diváků hlasitě chrápat. Popisuje postupné reakce diváků, od snahy ignorovat tento rušivý element přes postupné spiklenecké domlouvání se očima s ostatními diváky až po pokusy spícího muže probudit. Diváci ještě v šatnách nevěděli, zdali šlo o skutečně spícího muže, nebo se jednalo o součást představení. Druhá možnost je správná, což zvědaví diváci zjistili až později během rozhovoru se „spícím mužem“. „*Přesto odcházeli se zmateně stísněným pocitem, jakých*

*„nepěkných“ triků je divadlo schopno.“*²⁰ Pokud by se něco podobného stalo během kouzelnické show, nikdo by patrně takový problém neměl.

V inscenaci *Maryša Live* jsme také použili takového „nastrčeného komplice“. Jak už jsem zmínil, inscenace se hrála v kavárně. Nikdo z diváků netušil, že i jeden z obsluhujících je ve skutečnosti herec. Ještě před začátkem představení si tak u něj na baru mohli objednat své pivo nebo kávu. Nastrčeného herce v něm diváci začali rozpoznávat až během představení, a to ve chvíli, kdy s ním ostatní postavy začaly interagovat.

²⁰ BARTOŠ, Zdeněk. *Divadlo a iluze*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-061-8., s. 100.

8. PRINCIP Č. 5: ODHALOVÁNÍ MECHANISMŮ TRIKŮ

8.1 Třináct

Poměrně nedávno musel David Copperfield před soudem v Las Vegas vyzradit princip svého triku s názvem *Třináct*, a to právě kvůli asistentům vytaženým z publika; tentokrát se ale nejednalo o zasvěcené osoby, nýbrž o nic netušící diváky. Copperfield totiž předváděl iluzi, během které vybere z hlediště pomocí náhodně rozhozených gumových míčů 13 diváků. Ty pozve na jeviště, kde je všechny najednou nechá zmizet a objevit se na druhé straně sálu. Vytažení diváci museli podlézt pod jevištěm a tajnou chodbou přeběhnout pod celým sálem. Jeden z diváků v tuto chvíli údajně zakopl a zranil se. Během soudního řízení byl pak David Copperfield donucen k činu, který je noční můrou snad každého kouzelníka; musel vysvětlit, jak celý trik funguje, čímž trik – paradoxně – svou funkčnost ztratil.

Před nějakou dobou běžel v televizi pořad, který se jmenoval *Magie kouzla zbavená*, kde maskovaný kouzelník prozrazoval triky slavných kolegů. Pořad vyvolal rozruch u kouzelníků z celého světa, kteří chtěli vysílání ihned zastavit. Pořad ale běžel dál a postupně byly odvysílány všechny díly až do posledního, ve kterém si kouzelník masku sundal a vysvětlil důvod svého počínání. Tento, teď již demaskovaný kouzelník, se tímto pořadem snažil poukázat na to, že většina kouzelníků používá triky staré tisíce let, zatímco moderní magie se nikam neposouvá. Prozrazením těchto triků je prakticky zničil, zrušil jejich funkci, jejich efekt, aby donutil kouzelníky vymyslet triky nové. (Nutno podotknout, že tento ušlechtilý čin nakonec bohužel zase tak velký dopad neměl a mnozí kouzelníci dál oslňují obecenstvo svými tolik let osvědčenými šlágry.)

8.2 Odhalení principů divadelních triků

Zatímco v případě kouzelnického triku znamená odhalení jeho mechanismu naprostou katastrofu, v divadle je to poměrně častá věc. Divadlo má totiž, na rozdíl od kouzelníků, skutečně vyhrnuté rukávy, vyložené karty na stole.

Velká část inscenace *Moře klidu* je postavená na velmi iluzivních filmových projekcích, které vznikají přímo na scéně. Z palačinky se tam při blízkém záběru stává pohled na Měsíc z vesmíru. Pomoučená plocha se zase mění v měsíční krajinu, do které přistane miniaturní model přistávacího modulu. Vytvářením

těchto projekcí přímo na scéně jednak ukazujeme, že projekce nejsou předem předtočeny, zároveň ale poukazují na jedno z témat inscenace. Přistání člověka na Měsíci je některými lidmi dodnes popíráno. Existuje nepřeborné množství teorií o tom, že fotky „údajně“ pořízené na Měsíci jsou ve skutečnosti vyfotografované v ateliéru, že se jedná o fotomontáže, nebo dokonce, a tahle teorie je má oblíbená, že filmové záběry režíroval sám Stanley Kubrick. Proč by tedy nemohl být celý Měsíc ve skutečnosti pomoučený vál manželky jednoho z astronautů?

8.3 Penn a Teller

Kouzelnická dvojka Penn a Teller jsou známi tím, že rádi po předvedení triku prozrazují způsob jeho provedení. V jedné jejich iluzi zavře Penn Tellera do sestavy krabic, které pak postupně rozloží a roznáší po jevišti. (V jedné krabici je hlava, ve druhé trup a ve třetí nohy.) Penn krabice postupně přenáší z místa na místo, během čehož z nich vykukují kolegovy ruce, nohy a dokonce i hlava. Nakonec krabice opět složí a Teller z nich vyběhne živ a zdráv. Dříve než stihnou nadšení diváci dotleskat, nechají si oba kouzelníci na jeviště přinést tři bedny, totožné s těmi, které před chvílí použili, jenže tentokrát vyrobené z průhledného plexiskla. Celý trik pak provedou ještě jednou. A diváci tak mohou sledovat, s jakou akrobatickou pružností Teller přelézá z bedny do bedny a jakých všemožných vychytávek je třeba k tomu, aby byla výsledná iluze dokonalá.

Přestože není pochyb o tom, že Penn a Teller jsou kouzelníci a ne divadelníci, dalo by se říci, že v takovém případě vzniká, spíše než kouzelnická show, divadelní představení, jehož tématem je kouzelnictví. Kouzelnický trik je tedy takovou zápletkou, na jejíž rozřešení diváci čekají, aby obdivovali důmyslnost a precizní provedení obou kouzelníků.

9. PRINCIP Č. 6: DVOJNÍCI

9.1 Zmizení ptačí klece

Francouzský iluzionista Joseph Buatier de Kolta, který žil v druhé polovině 19. století, vynalezl za svůj život přes 3000 triků; většina z nich se praktikuje dodnes a jedním z nich je i zmizení ptačí klece.

Kouzelník drží v rukou kovovou klec, ve které je živý pták. Může ji nechat zkontrolovat někým z publika a potom, bez jakéhokoliv zakrytí, mu klec z rukou zmizí. Poté vytáhne šátek či zkrátka jen tak mávne do vzduchu a vytáhne ptáčka, živého a zdravého.

Tajemství spočívá ve speciálně upravené kleci, kterou lze jemným stlačením složit. Klec je navíc přivázána k elastické gumě, která vede kouzelníkovým rukávem, složená klec pak zajede do rukávu tak rychle, že to lidské oko nestačí ani postřehnout, bohužel i s mrtvým ptákem uvnitř. Kovová klec totiž ptáka nemilosrdně rozmáčkne. (Právě z tohoto důvodu se dnes moderní verze tohoto triku provádějí s umělým ptákem.) K dokončení triku je zapotřebí pták jiný, jeho dvojník. Toho má iluzionista připraveného po celou dobu ve speciálním postroji, aby vydržel v klidu, v nějaké tajné kapse, kde čeká na to, aby dohrál „poslední dějství“ triku za svého mrtvého dvojníka.

Využívání dvojníků v kouzelnických tricích je velmi častá věc. Nemusí jít ale jen o zvířata, svého dvojníka může mít i nějaká rekvizita, která zmizí a najednou se magicky objeví na druhé straně jeviště, nebo dokonce i člověk. K některým kouzelnickým iluzím jsou lidští dvojníci zcela nezbytní. Často ani nemusí jít o identické dvojče. Je až překvapivé, jak nás stejná paruka a šaty dokáží přesvědčit o tom, že vidíme jednu a tu samou osobu.

Princip dvojníka je také použit v pozdějších úpravách již zmiňované iluze rozřezání člověka, kdy jedna z asistentek, ta, kterou vidíme ulehat do bedny a která bude za chvíli rozřezána, „hraje“ hlavu, zatímco druhá čeká ve spodní části krabice, aby posloužila svými nohama na opačné straně krabice.

9.2 Dvojníci v divadle

Tvůrci inscenace Zorro, která se uváděla v Městském divadle Brno, tento princip využili v divadelním měřítku. Ve scéně, kdy se jedna z postav snažila Zorra chytit, zaběhl tento maskovaný hrdina za portál, ale hned se objevil na

druhé straně, hned zase zmizel, a v tu chvíli už vykukoval hlavou z propadla. Takové rychlé zmizení a zjevení se poté opakovalo ještě několikrát. Po chvíli ale tvůrci trik záměrně odhalili, když se ukázalo, že herců v kostýmu Zorra (s páskou přes oči, která nám tak nedovoluje rozpoznávat tváře), je několik. Nejen, že se jednalo o povedený efekt, ale zároveň je to princip, kterým lze znázornit Zorrovu obratnost a mrštnost.

Jiří Bartoš ve své práci popisuje scénu z inscenace Národního Divadla *Dobře placená procházka*, kdy se hlavní hrdina Uli vrací opilý domů a vidí svou Tetu z Liverpoolu dvakrát. „Ve správnou (nepozorovanou) chvíli se totiž k herečce, která ji představuje, připojila druhá, ve stejném kostýmu a paruce, a ta postavena za první konala stejné, fázově opožděné pohyby; divák tak mohl spolu s Ulim „vyjeknout“, že vidí Tety dvě, aby vzápětí tuto „záhadu“ rozluštil (a ocenil jako vydařený „trik“).“²¹

Princip dvojníka jsme použili i v inscenaci *TYRANIE: První čtená*, kde byl tento efekt použit právě jako *kouzelnický trik*. Jeden z herců, ten, kterého už známe jako rozbíječe oken v té samé scéně o chvíli později, z jednoho z oken (ne ale z toho rozbitého) vyskočil ven (hrálo se v přízemí, žádný strach). Venku pak začal vykřikovat různá politická hesla. Jedna z hereček vstala a začala za ním okna v řadě zavírat, aby se v sále mohlo zase pokračovat a představení nebylo ničím rušeno. Když si toho herec venku všiml, začal se o okno přetahovat, herečka nakonec zvítězila a okno se jí podařilo zavřít, čímž jejího kolegu uvěznila venku. V tu chvíli se ale na druhé straně sálu rozrazily dveře, ve kterých nestál nikdo jiný než ten herec, kterého jsme ještě před pár sekundami viděli lomcovat oknem. Herečka jeho zjevení komentovala slovy „Vyhodíš ho oknem, vrátí se dveřmi.“

K tomuto efektu bylo také zapotřebí dvojníka, který se v jednu chvíli nenápadně vyměnil za herce lomcujícího oknem, ale až ve chvíli, kdy jsme v okně viděli hercův obličej, potom nenápadně zalezl a dál už diváci viděli jenom ruce, které chybně přisuzovali k jeho tělu.

9.3 Dvojníci v loutkovém divadle

Princip dvojníků se také velmi často používá v loutkovém divadle, kde navíc není takový problém vytvořit dvě totožné loutky. Když jsme ve druhém

²¹ BARTOŠ, Zdeněk. *Divadlo a iluze*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-061-8., s. 162.

ročníku na DAMU inscenovali pohádky pro děti, vybrali jsme si klasickou pohádku *O perníkové chaloupce*. Jeníčka a Mařenku hrály dvě plastové minifigurky. Ve scéně, kdy se děti ztratily v lese, se figurky opravdu ztratily z diváckého dohledu a objevily se až o scénu později; ve chvíli, kdy diváci uždibovali kousek z chaloupky, našli figurky uvnitř perníku. Vypadalo to, jako by se jím děti prokousaly. Ve skutečnosti na to, aby někdo z herců zastrčil Jeníčka s Mařenkou do perníku, nebyl čas. Celá část před tím se tedy odehrála s identickými figurkami, zatímco jejich dvojčata čekala na svůj výstup, zapečená v perníku od samého začátku.

10. PRINCIP Č. 7: FIKČNÍ RÁMEC DIVADLA

10.1 Vylévání krve do kanálu

Když jsem psal o tom, jak Percy Thomas Selbit rozřezal svou asistentku, zmínil jsem i to, že večer po představení vylévali kouzelníkoví asistenti do kanálu kyblíky krve. P. T. Selbit byl totiž známý pro svou schopnost vytvořit kolem sebe dostatečný rozruch. „Klíčem k jeho obrovskému úspěchu byl cit pro divadelní efekt.“²² Tímto trikem tak přesahuje „omezení“ v podobě času a místa konání divadelní show. Chce nás přesvědčit o tom, že během jeho show divák viděl jen pravdu. Rozšiřuje tak fikční rámec svého vystoupení na mnohem širší pole působnosti. Nebyl ale samozřejmě jediný, kdo takto pracoval; jeho kolega, také již zmiňovaný Horace Goldin, nechal před divadlem, ve kterém probíhalo jeho vystoupení, „pro jistotu“ stát sanitní vůz se záchranáři uvnitř.

V dnešní době bychom na podobný způsob práce mystifikace narazili například u Davida Blainea. Blaine často představuje triky, které mnohdy ani jako triky vypadat nemají. Mezi ty nejslavnější patří například *Frozen in Time*, kdy se Blaine nechal uzavřít do bloku ledu na 72 hodin, a při iluzi *Drowned Alive* se zase na celý týden ponořil do obřího akvária s vodou, samozřejmě s dýchacím přístrojem. V jeho televizních show nám pak ukazuje složitou fyzickou i psychickou přípravu na každý z těchto výkonů, diváka pak skoro ani nenapadne, že by v tom mohl být nějaký háček.

10.2 Narušování fikčního rámce v divadle

Efekt, velice podobný Selbitovým kyblíkům, použili Bratři Formani (Petr a Matěj Formanovi), když v Národním divadle zinscenovali operu od Philipa Glasse *Kráska a zvíře*. Před představením nechali „zvíře“ převézt za pomoci ochranky do Národního divadla, během představení pak upozorňovali na to, že je přísně zakázáno zvíře krmit. Tehdejší ředitel Národního divadla Daniel Dvořák pak dokonce v rozhovoru pro *www.idnes.cz* pronesl, že z důvodu rizika sežrání zvířetem dokonce snížili divácké vstupné.²³

²²BROWN, Derren. Vyznání iluzionisty. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0511-7, s. 45.

²³DRÁPELOVÁ, Věra. Národní divadlo zahájí operou Kráska a zvíře. Idues.cz [online]. 27.8. 2003 [cit. 2019-05-21]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/narodni-divadlo-zahaji-operou-kraska-a-zvire.A030826_190747_divadlo_ef

O něco podobného jsme se pokusili i v případě Maryši Live. Ještě před premiérou jsme natočili několik virálních propagačních videí. Chtěli jsme z Maryši udělat mladou youtuberku, a tak jsme jí založili účet na internetové platformě youtube a vybudovali facebookový profil. A o čem jiném by Maryšin vlog²⁴ mohl být, než o vaření kávy. Natočili jsme tedy několik videí, ve kterých Maryša ukazuje různé způsoby přípravy kávy, a umístili je na internet. Krátce na to nám začaly chodit rozhořčené zprávy od odborníků na přípravu kávy, ve kterých se nám snažili vysvětlit, že kávu ve videích připravujeme špatně, a že ta holka, co v tom videu kávu vaří, o tom pravděpodobně vůbec nic neví a že tím ničí jimi tak pracně budované povědomí o kávové kultuře u nás. Nikomu nepřišlo ani trošku divné, že *ta holka* se jmenuje Maryša a dělá videa o přípravě kávy. Divadlo tak překročilo svůj hrací prostor a působilo i mimo čas divadelního představení.

Podobný krok jsme učinili i v případě sbírání materiálu pro postavu Maryšiny matky – Lízalky. Na diskuzním portálu www.emimino.cz jsme jí vytvořili falešný profil a do sekce diskuze jsme položili otázku: „Nesnáším partnera své dcery. Co s tím?“ Pod dotazem se strhla poměrně vášnivá diskuze, jejíž obsah jsme pak použili přímo v inscenaci.

Každá z postav v Maryši Live měla také svůj facebookový profil, který funguje dodnes, přestože inscenace měla již dávno svou derniéru.

²⁴ Video blog

11. ZÁVĚR

Rozdíl mezi divadelní iluzí a iluzí kouzelnickou je nesporný. Přesto si nemůžeme být tak jisti tím, že v divadle nenarazíme na trochu těch kouzelnických triků a během kouzelnické show na trochu divadla. Mnohdy si to ani neuvědomíme a mnohdy si to neuvědomují ani sami tvůrci; některé z těchto principů jsou si totiž velice podobné a fungují v obou případech.

Derren Brown ve své knize prohlašuje, že *„Magie smysl nemá.“*²⁵ To je poněkud radikální prohlášení, navíc od člověka, který se magií živí, ale ihned dovysvětlí: *„Stejně jako každá jiná kategorie veřejného vystoupení nám dokáže zprostředkovat spojení s něčím úžasným, sama o sobě ale úžasná není. Nelze ji totiž oddělit od konkrétního představení, v jehož rámci ji zakoušíme.“*²⁶ Stejně tak není možné říct, zda je takové propojení principů kouzelnických *iluzí* v divadle dobré nebo špatné, protože záleží na tom, jakým způsobem tvůrci s těmito prostředky zacházejí v konkrétní inscenaci. Bohužel jde často o pouhý efekt, který s celkovým tvarem nijak nesouvisí, nebo mu dokonce škodí. Někdy se ale podaří, a jsou to vzácné chvíle, že se trik propojí s divadelní formou, a fungují spolu v dokonalé symbióze, vytvoří společnou *iluzi* a vznikne opravdu *kouzelný moment*.

Po vzoru Davida Copperfielda jsem si, jak jsem slíbil, na konec této práce připravil malé kouzlo. Musím předem přiznat, že se nejedná o trik, který bych já sám vymyslel, nýbrž o jeden z těch, který už předváděla spousta kouzelníků. I tak se ale pokusím předvést trik tak, jako by byl můj vlastní.

Můžeme začít?

Máte na ruce hodinky? Pokud ano, výborně! Pokud ne, zkuste zjistit, jestli je nedokážete někde sehnat, vážně je budeme potřebovat. Pokud to opravdu nepůjde, bude vám stačit, pokud si na papír nakreslíte ciferník s číslicemi 1–12, jako na normálních hodinkách.

Pokud už máte celou tuhle práci poctivě přečtenou, pravděpodobně na sebe budeme dostatečně myšlenkově napojeni tak, abychom mohli tento experiment řádně provést.

Položte prst na číslo 12 na vašem ciferníku. Vyberte jedno libovolné číslo na ciferníku, myslete na toto číslo.

²⁵BROWN, Derren. Vyznání iluzionisty. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0511-7, s. 204.

²⁶Tamtéž.

Nyní posunujte prstem dál po ciferníku ve směru hodinových ručiček o tolik čísel, kolik má vaše myšlené číslo písmen. Jednotlivá písmena říkejte nahlas. A protože bych byl rád, kdyby si tento trik mohli vyzkoušet i česky nemluvící, prosím o „spelování“ názvů číslic v anglickém jazyce.

Hotovo?

Držte prst na svém čísle. Nyní ho opět posuňte ve směru hodinových ručiček, jenže tentokrát o tolik čísel, kolik má (stále v angličtině) číslice o jeden bod níž, než je ta vaše, tedy jako bychom se vrátili o hodinu v čase.

Je číslo, na kterém zrovna držíte prst, číslo 1?

12. POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE

BARTOŠ, Zdeněk. Divadlo a iluze. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-061-8.

BROWN, Derren. Vyznání iluzionisty. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0511-7

DANIEL, Noel. Magic, 1400s-1950s. Köln: Taschen, [2009]. ISBN 9783836509770.

LIŠKA, Vladimír. Slavní mágové, okultisté a kouzelníci: od Nostradama po Copperfielda. Praha: XYZ, 2015. ISBN 978-80-7505-138-7.

MIKŠ, František. Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění. 3., rozš. vyd. Brno: Barrister&Principal, 2014. ISBN 9788074850301.

NEWCOMB, Eric. Mág David Copperfield. Liberec: Dialog, 1996. Největší záhady světa.

STEINMEYER, Jim. HiddingtheElephant. London: ArrowBooks, 2005. ISBN 9780099476641

TRUFFAUT, François a Alfred HITCHCOCK. Rozhovory: Hitchcock - Truffaut. Praha: Československý filmový ústav, 1987.