

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénografie alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

O pohledu do scénických krajin

Natálie Rajnišová

Vedoucí práce: Ph.D. Lukáš Jiříčka

Oponent práce: MgA. Robert Smolík

Datum obhajoby: 20.9.2019

Přidělovaný akademický titul: magisterský

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Stage design of Alternative and Puppet Theatre

DIPLOMA WORK

About looking into scenic landscapes

Natálie Rajnišová

Leader: Ph.D. Lukáš Jiříčka

Opponent: MgA. Robert Smolík

Date of defense: 20.9.2019

Alloted to the academic degree: master

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou práci na téma

O pohledu do scénických krajín

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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

ABSTRAKT

Tato diplomová práce si klade za cíl propojit pojmy krajina – divadlo – aparát - obraz a rozebírá jejich vzájemné vztahy z různých pohledů a perspektiv. Téma pohledu do krajiny, na obraz nebo na divadlo se tu pokusím reflektovat v jednotlivých kapitolách. V úvodu poprvé nastolím skrze performance Sun & Sea myšlenku různých perspektiv, také zde uvedu fenomén krajiny a obrazu. V první části, která pojednává především o odpoutávání spoutaných obrazů, rozeberu obraz v jeho parametrech a postupném vývoji od renesančního cetnrálního vidění světa, přes rozvolněné baroko až po modernu, která je dobou rozvoje optických aparátů a technického obrazu. Toto období aperspektivního vnímání generuje odpoutané obrazy. V druhé části se zaměřím na fenomén krajiny jako živého aparátu, v jednotlivých etapách zevrubně popíši vývoj vztahu člověka k ní potažmo k divočině. Skrze tvorbu Olafura Elliassona dojdou k pojmu scénická krajina. V poslední části se budu zabírat scénickou krajinou jako samostatným aparátem a to aplikuji na divadlo. Divadlo jako ostrov nastíním za pomoci autorského představení Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel a v návaznosti na izolovaný ostrovní systém zmíním vztah divadlo = krajina. Pozice pozorovatele a pozorovaného v těchto dvou aparátech mě dovede k Odpoutanému divadlu a Odpoutanému divákovi. Na závěr se vrátím k pohledovým perspektivám a zmíním dva komplexní způsoby nazírání celku. Ideální pole a divočina zde budou popsány ve své fungující protilehlosti.

ABSTRACT

The aim of this diploma thesis is to interconnect the terms landscape - theater - apparatus - image and to discuss their mutual relations from different views and perspectives. I will try to reflect the theme of looking at the landscape or the theater in separate chapters. I will introduce the idea of different perspectives using the Sun & Sea performance as well as the phenomenon of landscape and image in the introduction. The first part mainly deals with detaching bound images. There I will analyze the image in its parameters and the gradual development from the Renaissance's central vision of the world, through loose Baroque to modernism, which is the epoch of optical apparatuses and the technical image. This period of aperspective perception generates the detached images. In the second part I will focus on the phenomenon of landscape as a living apparatus. In the individual stages I will describe the evolution of a man's relationship to the landscape and to the wilderness. Through the work of Olafur Eliasson I will come to notion of scenic landscape. In the last part I will deal with the scenic landscape as an apparatus on its own and apply it to theater. I will outline the theater as an island with the help of the author's performance Desert Island with 15,000 inhabitants. Following the isolated island system, I will mention the relationship theater = landscape. The position of the observer and the observed in those apparatuses will lead me to the Detached theater and the Detached viewer. Finally, I will return to perspectives and mention two complex ways of seeing the whole. The Ideal field and wilderness will be described there in their working contrast.

SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

0. Natálie Rajnišová, V Rummu, Estonsko
1. Tři sferické modely vidění, <https://www.semanticscholar.org/paper/Modeling-Insect-Compound-yes%3A-Space-Variant-Vision-Neumann/5691d393f2212e80d7e65a480f16d3309eaa7028/>
2. Natálie Rajnišová, Obrazy - rámování, 2019
3. Petrus Christus, detail malby Portrét mladé dívky, 1470
4. Oko Natálie Rajnišové, 2018
5. Abraham Ortelius, Typus Orbis Terrarum, 1570
6. ATLAS for the END of the WORLD, Richard J. Weller, 2017, mapa zachycující teplotní změny od roku 1986-2005
7. ATLAS for the END of the WORLD, Richard J. Weller, 2017, mapa zachycující utopické oblasti ráje
8. ATLAS for the END of the WORLD, Richard J. Weller, 2017, mapa zachycující atmosferické proudění a tropické bouře a hurikány od roku 1848-2010
9. ATLAS for the END of the WORLD, Richard J. Weller, 2017, mapa zachycující deforestaci od roku 2000-2012
10. Leonardo da Vinci, Diagram sférického pohledu s dvěma očmi nebo jedním
11. Nicolas Poussin, Zrození Venuše, 1635-1636, obraz vypadávající z rámu
12. Olafur Eliasson, Your Rainbow Panorama, Aarhus Art Museum, 2017
13. Sanford Wurmfeld, Cyklorama 2000, Karl Ernst Osthaus Museum, 2000
14. Jiří Šigut, Práce – Works / 1985–2018
15. Jiří Šigut, Přeprava autobusovou linkou č. 7 ze stanice Divadlo do stanice Marxova, 22. 7. 1985, Opava
16. Jiří Šigut, Spermagram, 2. 7. 2004, 2004
17. Natálie Rajnišová, Rujána, 2019
18. Vladimír Kokolia, Obraz podle podoby, galerie NOD, 2017
19. Natálie Rajnišová, Rujána, 2019
20. Alexander Calder, portrét
21. Alexander Calder, Red mobile, 1956
22. Caspar David Friedrich, Křídové útesy na Rujáně, 1818
23. Eugène Delacroix, Vyděšený kůň, 1824
24. Olafur Eliasson, The Weather Project, Tate Modern Gallery, 2003

25. Olafur Eliasson, Riverbed, Louisiana, 2014
26. Krišs Salmanis, On one's own, Survival Kit, Riga, 2017
27. Ilya & Emilia Kabakov, The Utopian projects, Hishornmuseum, 2018
28. Diagram Pohledu do scénických krajin
29. Heiner Gobbels, Shifter^h dinge, Lincoln Center, 2007
30. Natálie Rajnišová, Cesta z Nové Paky, 2018
31. Diagram Pohledu do scénických krajin
32. Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel, Ledovec
33. Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel, Coconaty
34. Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel, Zakrslý slon
35. Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel, Bludný balvan
36. Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel, Umírající mořský živočich
37. Natálie Rajnišová, V Rummu, Estonsko

OBSAH

ABSTRAKT.....	6
ABSTRACT.....	7
SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY.....	8
LEXIKON.....	11
1.ÚVOD.....	14
2.SPOUTANÉ A ODPOUTANÉ OBRAZY.....	17
2.1 Obraz vzývá pohled.....	17
2.2 Obraz v rámu a za.....	21
2.3 Perspektivy vnímání obrazu v renesanci a následném baroku.....	27
2.4 Postupné odpoutávání obrazů.....	35
2.4.1 Moderní vnímání světa.....	35
2.4.2 Camera Obscura- předvoj technických aparátů/obrazů.....	37
2.4.3 Aperspektivní mysl.....	43
3. OBRAZY KRAJINY.....	49
3.1. Krajina jako živá vztahová soustava.....	49
3.2 Vývoj vnímání přírodní krajiny v dějinách západní civilizace.....	51
3.2.1 Od antiky po romantismus.....	51
3.2.2 Dva pohledy na krajinu.....	58
3.3 Člověk krajinu potřebuje, přetváří, reflektuje.....	60
4. IDEÁLNÍ POLE.....	67
4.1 Scénické krajiny.....	67
4.2 Ostrovy jako izolované aparáty.....	72
4.3 Divadlo=krajina?.....	75
4.4 Pohled do scénických krajin.....	80
4.4.1 Odpoutané divadlo.....	80
4.4.2 Odpoutaný divák.....	83
4.4.3 Ideální pole/ divočina.....	86
5. ZÁVĚR.....	91
6. PUSTÝ OSTROV-OBRAZOVÝ APENDIX.....	94
7. POUŽITÁ LITERATURA.....	98
8. INTERNETOVÉ ZDROJE.....	100

LEXIKON

Antropocén

Aparát

Barvy

Camera Obscura

Comment penser la forêt?

Člověk

Divočina

Fotografie

Horizont událostí

Hlubinná ekologie

Ideální pole

informace

Instalace

Izolace

Krajina

Krajinná instalace

Kvantové pole

Obraz

Observace

Olafur Eliason

Ostrov

Ostrovy v krajině

Panorama

Percepce

Pole událostí

Pohled

Princip neurčitosti

prostor

Pustý ostrov

Rám

Rozmanitost krajin

scénérie

Scénická krajina

Soustava živých a neživých

Spektrum

Světlo

Vertikály

vyhlídka

Vymezení teritoria

Vynález technického obrazu

Záznam

Živá a umělá příroda

Člověk vrhá pohled
Krajina pohlcuje pohled
Aparát umožňuje jiný pohled
Divadlo existuje díky pohledu
Ostrov uniká pohledu
Obraz vzývá pohled

Člověk potřebuje/přetváří/reflektuje krajinu
Pohled rámuje krajinu
Aparát zaznamenává krajinu
Divadlo parafrázuje krajinu
Obraz zaplňuje krajinu
Ostrov dezintegruje krajinu

Člověk sleduje/vytváří divadlo
Krajina je divadlo
Pohled pohlcuje divadlo
Aparát zprostředkovává divadlo
Ostrov izoluje divadlo
Obraz spoutává/odpoutává divadlo

Člověk užívá aparát
Krajina je aparát
Pohled prochází skrz aparát
Divadlo je aparát
Ostrov se vymyká aparátu
Obraz je výslednicí aparátu

Krajina ovlivňuje člověka
Aparát ovládá člověka
Pohled koncentruje člověka
Divadlo proměňuje člověka
Ostrov izoluje člověka
obraz definuje člověka

1. ÚVOD

Vnímání samo o sobě je inherentní vztahovou participační událostí. Říkáme, že věci "přivolávají náš pohled" nebo že "poutají naši pozornost" a tím, jak těmto věcem věnujeme svou pozornost, shledáváme, jak jsme pohnuti a proměněni tímto setkáním.

David Abram, *Procitnutí do Živé země*

Ne náhodou vyhrála na Biennale Arte 2019 Zlatého lva za nejlepší vystavující zemi operní performance *Sun & Sea*, která vznikla ve spolupráci tří umělkyně: režisérky Rugile Barzdžiukaitéové, autorky divadelních her Vaivy Grainytéové a hudební skladatelky Liny Lapelytéové. Celá zpěvohra se odehrává na umělé písčité pláži nasvícené silným světlem imitujícím polední slunce. Návštěvníci Litevského Pavilonu na ni hledí z výšky postranních balkónů, a mohou tak pozorovat opalující se turisty v plavkách, relaxující u moře. Sbor vytvořený z dvaceti umělců a dalších dvaceti dobrovolníků lamentuje během jednotlivých árií nad nepříjemnými životními úhony, jako je nedostatek sněhu na Vánoce nebo odhazování odpadků.¹

Autorky touto experimentální formou upozorňují na různá ekologická témata bez obvyklé dávky kárání a patosu. Každá krize začíná nenápadně. Zde se mluví převážně o lidské lenosti a pohodlnosti, která nakonec přeci jen povede ke konci světa. Komplexní pohled z ptáčích perspektiv dává divákům pocit, že nazírají problém v celku, ale že jsou z něho vyděleni, že se jich netýká. Pohled na plážovou krajinu posetou ležícími performery je zde sice aktivní, avšak v konečném důsledku je jen pasivním přihlížením.

S tématy environmentálního prostředí, krajiny a vztahu člověka k ní se v posledních letech roztrhl pytel. V současné situaci to dává smysl. Krajina je naším primárním a základním prostorem, do něhož bytostně patříme. Vše se odvíjí od pohledu na ni, respektive od toho, co jsme schopni v ní vidět a do jakých typů vztahů jsme s ní schopni jít. V období klimatické krize, ve které se teď nechtě nacházíme, je krajina, tedy náš základní prostor, v jaké podobě ho známe, ohrožen.

1 <https://artalk.cz/2019/02/28/prohlaseni-prazskych-kulturnich-instituci-k-vyhlaseni-stavu-klimaticke-nouze-na-uzemi-mesta-prahy/?fbclid=IwAR3nltXaus54mRWLeFj-pbtFi9DfOETCepPPXxkyMv2zK4e43zbVO92u9I>

Toto naznačuje, že o ni stále smýšlíme především z hlediska utilitarismu. Je to klasický postoj antropocentrické doby. Hlubší pohled do krajiny nám může pomoci lépe chápat, jaké jsou její opravdové výsady a skryté procesy odehrávající se uvnitř. Krajina přirozená ale i kulturní je určitým způsobem ideálním polem pro události. Pokud na ni nahlédneme v kontextu scéničnosti, v čem se může krajina a divadlo střetávat a v čem naopak lišit? Lze parametry pro pozorování krajiny uplatnit i na divadlo? A existuje více možných pohledů nazírání těchto celků?

Pohled čte rysy tvarů, jež nás obklopují a vytváří tak obrazy, které zaplňují krajinu. Obrazy jsou všude kolem nás a provází celé naše dějiny. Jejich reálná podoba se ale stále mění podle kontextu doby a jejích určených pravidel. Klasická a následně moderní malba začala být na přelomu 20. století přebíjena technickými obrazy, které dodnes ovládají náš svět. Obrazy se zde pohybují v novém „otevřeném“ prostoru a získávají tak nové parametry. V tomto ohledu nám byla inspiračním průvodcem kniha *Odpoutané obrazy*² Kateřiny Svatoňové mapující dnešní obrazy vykračující z rámu. Obrazy se odpoutávají a pak zase spoutávají. Může se i dnešní divadlo odpoutávat? A může stále větší trend rozprostírání se divadla mimo klasický divadelní černý box otevírat nová pole?

V první části této diplomové práce se budu zabývat fenoménem pohledu, kým a na co je vržen, co ho rámuje. Tím navážu na pojem obraz a jeho prostor před, v a za. Od renesančního centrálního vnímání a objevení perspektivy se dostanu skrze rozvolněné baroko až k moderní, tedy naší mysli. Zevrubně popíšu nástup technického obrazu a optického aparátu, jež je prostředníkem technického obrazu. Také zde zmíním jeho předvoj v podobě *Camery Obscure*. Budu se také zabývat fotografií jako zachytávačem času. Na závěr této části popíšu dnešní dobu (post)modernity, kde nastíním myšlenku aperspektivní mysli a s tím spojeného postupného odpoutávání obrazů.

V druhé části definuji krajinu jako živou vztahovou soustavu. Schematicky popíšu vývoj lidského vnímání přirozené krajiny v západoevropských dějinách od antiky až po konec 19. století. Zmíním zde dva možné pohledy na krajinu inspirované českým biologem Jiřím Sádlem.

2 Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy*, Academia, 2013

Poté nastíním prozatímní fázi, ve které se nyní nacházíme, se všemi aspekty vztahu člověka ke krajině a přírodě potažmo divočině. Dojdu zde k tvorbě Olafura Elliassona a jeho přenášení živé přírody do umělého prostoru. Tím poprvé nastíním pojem scénické krajiny.

V poslední části chci vytěžit veškeré poznatky z předchozích dvou částí a dát je všechny do souvislosti pole - prostoru pro události. Nejdříve chci osvětlit, co znamená scénická krajina a scénovanost. V další kapitole definuji scénickou krajinu jako aparát a to aplikuji na divadlo. Také se budu zabývat myšlenkou pustého ostrova, jež může být považován za určitý fungující izolovaný systém. Nakonec zde zmíním vztah krajiny a divadla z hlediska textu Jiřího Sádla Krajina jako interpretovaný text,³ který nás inspiroval k otázkám, jestli lze divadlo nazírat stejnými parametry jako krajinu. Jakou pozici má v tomto prostoru krajiny/divadla pozorovatel? Tím se dostanu k odpoutanému divadlu a odpoutanému divákovi.

Na závěr osvětlím dva různé způsoby holistického nazírání celku. Prvním je Ideální pole, pojem převzatý od vizuálního kulturologa Johna Bergera, který je přehledným prostorem pro události. Ideální pole dám do kontrastu s pojmem Divočina, jež reprezentuje prostor pro nespoutanost a náhodu dějící se však v určitém systému a řádu.

3 Jiří Sádlo, Krajina jako interpretovaný text, Vesmír 77, 96, 1998/2

2. SPOUTANÉ A ODPOUTANÉ OBRAZY

2.1 Obraz vzývá pohled

Obraz jednoduše řečeno, je způsob, jímž si představujeme svět, to čemu říkáme skutečnost, a tedy to, co vidíme, když zavřeme oči. Stejným právem by mohl být i opak jakmile otevřeme oči, vidíme obrazy, nikoli skutečnost.⁴ Ve své komplexnosti a mnohosti významů je pojem obraz třeba vykládat z různých úhlů pohledu. V základním chápání jej lze označit jako „grafické zobrazení v dvojdimenzionální zarámované ploše.“⁵ Toto zobrazení v sobě nese významy, které divák může postupně odkrývat. Filosof českého původu Vilém Flusser, zabývající se především obrazy a komunikací, ve svém díle *Za filosofií fotografie* definoval pojem scanning⁶ prvotní kontakt diváka s plochou obrazu jakožto ohledávání, mapování terénu a postupnou snahu dostat se pod povrch obrazu - tzv. do jeho hloubky. Obraz je zde popisován také jako plocha, která má význam a na níž se obrazové prvky chovají magicky. Pohled jakoby nejdříve klouzal po vymezené geometrické ploše a pak teprve mohl poodkrývat skryté prostory mezi a za.

Obrazy v sobě nesou zakódované významy, a jsou mnohoznačnými komplexy symbolů, tzv. vytvářejí prostory pro interpretace. Tím jak pohled klouže v čase, vytváří časové vazby a jednotlivé prvky si vzájemně propůjčují významy. „Scanningem rekonstruovaný prostor je prostorem vzájemně propůjčovaného významu.“⁷ Nejsou v ale i v prostorách mimo ohraničenou 2D plochu uloženy další významy? Může být obraz styčnou membránou mezi těmito prostorovými dimenzemi před, kolem a za?

Nazírání „skutečnosti“ závisí na dobových uchopováních prostoru skrze geometrické modely, které se vyvíjí paralelně vedle našeho „reálného světa“. Nejsou pokládány jen za jakousi vidinu pravdy, ale staly se nedílnou součástí na-

4 Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*, Hermann & synové, 2009, str. 36

5 Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy*, Academia, 2013, str. 19

6 Vilém Flusser, *Za filosofií fotografie*, Fra, 2013, str. 5

7 Vilém Flusser, *Za filosofií fotografie*, Fra, 2013, str. 6

šeho bytí. Západní myšlení je historicky formulováno touto dualitou prostoru.⁸ Ve chvíli, kdy antický filozof a matematik Pythagoras nastínil myšlenku geometrického prostoru, veškerý pohled se pak odehrával v intencích modelu aktuálního „reálného“ světa, ve kterém reprezentoval svět ideální.

Geometrický prostor umožňuje zasadit plochu do mřížky a získat tak orientaci pohledem z vrchu, proto byl takto koncipovaný svět podnětný pro vědecké výzkumy, kde byly poznatky aplikovány z modelového prostředí na živý prostor, i když ne vždy nutně se ideální svět se světem aktuálním střetávaly. Obraz se na základě tohoto chápání stává předmětem a modelový systém ideálního světa se postupně dostává do světa aktuálního. Obrazový prostor se z hlediska duality rozpojuje na prostor obrazu a prostor v obraze, některé prostorové struktury přiléhají více buď k světu ideálnímu anebo aktuálnímu. Avšak od přelomu 19.-20. století to začíná být s touto hypotézou komplikovanější, když se začínají stírat hranice mezi prostorem před a v obraze, nelze tuto dualitu dvou světů jednoduše oddělit. Nabourává se zde dosavadní smýšlení o obraze, který je jen v rámu a reprezentuje svět ideální, jež se dostává do světa aktuálního, oba tyto světy se ale začínají jevit jako relativní, po tom, co Albert Einstein prorazil se svou teorií relativity v roce 1905.

Obraz je médium.⁹ Toto médium ovlivňuje naše myšlení, postoje ale i činy ať už ve všedním životě nebo na poli kultury. Obrazy jsou nástroje ke komunikaci, i k sebe prezentaci, zde můžeme například zmínit dnešní fenomén selfie a vůbec celý historický fenomén autoportrétu. Obrazy nám poskytují informace, podněcují naši imaginaci, manipulují s námi (všudypřítomné obrazy reklamní sféry

8 Petr Vopěnka, Matematika: úchvatný příběh lidských dějin, přednáška FF UK

9 Obraz jako médium dnes absolutně pohltil veřejný i soukromý prostor. Historik umění a především jeden z nejvýznamnějších představitelů teorií vizuální kultury John Thomas Mitchell mluví o „bouři obrazů, jež se přehnala přes naši planetu. Obrazy jsou všude, prorůstají veškerými sférami na zemi. Vizuální vjemy, které se kolem nás vyskytují, nejen mění náš svět a naši identitu, ale stále více ji utvářejí. Vizuální vjemy tak hrají stále důležitější roli při konstruování naší reality. Mitchell proto opakovaně zdůrazňuje důležitost studia vědního oboru, který se zabývá vizualitou. John Thomas Mitchell - Mark B. N. Hansen, Critical Terms for Media Studies, Chicago press, 2010

na nás útočí, a při jejich letmém čtení a odkrývání hesel a znaků se nám jednotlivé prvky obrazu nedobrovolně vrývají pod kůži a zabydlují se v našem podvědomí.)

Vizuální obrazy jsou rychlejším a efektivnějším mediátorem informací než například text, jelikož znakovost písmen vyžaduje delší čas pro jejich dešifrování než je tomu u znaků obrazových. Navíc mediátorem pohledu se na základě Pythagorejské tradice stala mřížka, která se nechala definovat přesným geometrickým rámcem, sítí a hranicemi opět s možností jasné schematické orientace, která této reciproční efektivitě pomáhá. Diváci do této mřížky skrze svůj pohled a zkušenost umisťují, vidí a hierarchizují různé tvary. Právě zkušenost zde hraje nezastupitelnou roli, ona je hybatelem vnitřních myšlenkových vazeb, skrze ni se snažíme rozpoznat, co je pro nás důležité, co si my sami chceme odnést, ač to často nedokážeme ovlivnit. Obraz v nás podmaňuje emoce, které svým raciem toužíme koordinovat, stejně ale nejsme schopni mít nad nimi stoprocentní kontrolu.

Obraz jako prostředník funguje na bázi reciprocity se světem potažmo pozorovatelem. Tato vazba je absolutně zásadní. Německý historik a teoretik středověkého a renesančního umění Hans Belting otevírá myšlenku, "jak si vyměňujeme pohledy s obrazy".¹⁰ Podle Beltinga je existence obrazu odvislá od místa setkání obrazu s divákem, přesněji řečeno s divákovým pohledem a jeho tělesností. Místem obrazu pak není prázdný prostor, ale tělo pozorovatele a proto není obraz jen cílem pohledu, avšak je jeho součástí - pozoruje svého pozorovatele. Jakými prostředky ale může obraz pohled vracet? Dalo by se říci, že obraz svojí vlastní „tělesnou reprezentací“ dokáže reagovat na tělo pozorujícího, jež mu v určitou vybranou chvíli vstupuje do soukromého území. Zde například zmíníme vystavené obrazy v prostorách galerie, které v tichosti čekají na příchod svého pozorovatele. Ve chvíli, kdy se před nimi návštěvník pozastaví, zaktivuje svým mentálním nastavením a prvotním pohledem pole, které slouží k přenášení znaků a emocí. Pohled dává základ jejich vzájemnému proudění a prostor před a v obrazu se slije do jednoho místa setkání. Teprve ve chvíli, kdy dochází k vzájemné saturaci, může být obraz uznán za kompletní. Důležitým výchozím bodem je zde však ono divákově mentální nastavení. Podmínkou, aby k tomuto splynutí v určitém časovém bodě došlo,

10 Hans Belting, Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy: Otázka obrazu jakožto otázka těla, *Iluminace*, 21, 2009, č.1, str. 53-67

je, že pozorovatel musí vynaložit velké myšlenkové úsilí se obrazu vůbec otevřít. "Obraz neukazuje, obraz učí vidět, myslet. K vidění potřebujeme vlastní neuronové a smyslové aparáty. Mentální percepce v tomto smyslu překračuje skutečnost."¹¹ Obraz zde slouží jako zrcadlo našeho vidění a myšlení.

Podle Miroslava Petříčka „kdykoli něco myslíme, vypadá to, že to uchopujeme buď jako něco statického nebo jako řadu statických obrazů. Avšak v aktuální zkušenosti pohybu cítíme nepřerušný, nerozdílný tok.“¹² Tuto formu myšlení přirovnává k rozfázovaným fotografiím aktualit, jako jsou sportovní snímky zachycující pohyb.¹³ Série statických políček zachycujících tento nebo i filmový obraz, není pouhým obrazem pohybu, nýbrž sama je pohybem, obrazem-pohybem, jedním ze zástupců moderního myšlení. Pohybový obraz, tedy film specificky rozšiřuje naše vnímání, jelikož samotnou naši mysl uvádí do pohybu. Myšlení již není uvězněno v naučených schématech, jelikož nemá prostor v onom rychlém sledu dešifrovat obrazy v zajetých kolejích.

Nové impulsy v podobě rychle běžících obrazů narušují naše zaběhlé cesty vnímání. Formulaci obraz-pohyb formuluje francouzský filosof Gilles Deleuze ve svém souboru Film 1/ Obraz-pohyb,¹⁴ později ale vydává i Film 2/ Obraz-čas, ve kterém předchozí pojem nabourává. Popisuje zde, že po druhé světové válce dochází k převratu ve vnímání filmového obrazu. Deleuze tvrdí, že film již není obrazem-pohybem nýbrž obrazem-časem. Smyslově pohybový obraz-pohyb propojuje vnímání s akcí, kdy divák rozpoznává, co se odehrává na plátně. Po válce se však tento způsob vnímání rozpadá, jelikož je vystaveno „otřesu“, a v tomto okamžiku dochází k novému formování čistě opticko-zvukového obrazu. Čas se tu stává samotným tématem. Koncepti vnímání na multiplicitě obrazů zase nabízí francouzský filosof první poloviny 20. století Henri Bergson ovlivňující

11 Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*, Hermann & synové, 2009, str. 29

12 Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*, Hermann & synové, 2009, str. 35

13 Celá řada fotografií naopak ve své tvorbě rozvíjí techniku snímků zachycujících rozfázovaný pohyb, jež tuto dynamiku zmrazí do jednoho políčka obrazu. Například Harold Edgerton a jeho snímek tenista z roku 1938

14 Gilles Deleuze, *Film 1/ Obraz-pohyb*, Národní filmový archiv, 2000

právě Gillesse Deleuze, který ve své knize *Hmota a paměť*¹⁵ tvrdí, že veškeré naše vnímání je podmíněno vzpomínkami a zkušenostmi. Sled obrazů je tedy prostupován obrazy minulými, které na sebe působí spolu s obrazy aktuálními. Tento soubor obrazů je jakési „univerzum“, tělesné věci, ale i mozek jsou obrazem.

Celé naše vnímání je multiplicitou obrazů. Naše mysl a percepce skutečnosti je založena na dynamice seskládání vnějších obrazů, které k nám přicházejí, a obrazů vnitřních uskladněných jako segmenty v našem mozku, které v určitých fázích vyplouvají na povrch a prokládají obrazy vnější. Můžeme si představit, že náš mozek obsahuje jakousi kartotéku obrazů, které jsou seřazeny podle našich vzpomínek, podobných prvků, obsahů apod. V jednom záhybu jsou například uskladněny veškeré obrazy květin, které jsme v životě uviděli, v jiném zase třeba obličeje, budovy, v dalším krajinné scenérie. Tyto obrazy vyplouvají napovrch podle intenzity každé určité vzpomínky a ovlivňují obrazy vnější. Žijeme v obrazech. Obraz vyzývá pohled a také naši pozornost.

2.2 Obraz v rámu a za

To, co dělá obraz obrazem je jeho rám. Toto ohraničení, zasazení do rámce zakládá viditelné.¹⁶ Rám je podmínka pro možnost obrazu - jinak řečeno, obraz potřebuje hranice, aby byl vůbec sám schopen udržet veškeré své významy uvnitř. Prvotní lidská představa pod pojmem obraz bývá často spojována s malbou nebo jinou plochou obdélníku či čtverce ať už pověšenou na stěně nebo položenou na další geometrické ploše. Tento útvar má jasně vyznačené hranice, jasně vykreslené čáry, které oddělují prvky a tvary uvnitř od okolního - skutečného světa.

Rámování od světa vně je bezpodmínečné i pro divadlo, divadelní obraz však reprezentuje fragment divadelního celku, celé představení by se dalo rozebrat na sled na sebe navazujících obrazů, které jsou ve své struktuře statické ale zároveň v ustavičném pohybu. Tyto obrazy jsou tedy ve své podstatě plně dynamické. Zde by se dal aplikovat již zmíněný obraz-pohyb Gillesse Deleuze. Divadelní obrazy stej-

15 Henri Bergson, *Hmota a paměť*, Oikoymenth, 2003

16 Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*, Hermann & synové, 2009, str. 37)

ně jako filmová políčka jsou skládána v řetězci za sebou, každý má své místo a ve své proměnlivé časovosti tvoří dynamiku tedy pohyb celého díla.

Rámování je základním východiskem divadelní inscenace i z hlediska dramaturgické stránky díla. Celé představení se musí vměstnat do předem nebo později určeného rámce. Jiný, hmatatelnější způsob rámování obrazů zaštituje přítomnost portálu, vyskytující se u mnoha divadelních scén. Tento architektonický prvek ohraničující divadelní jeviště rozděluje pozorovatele od pozorovaného a vytváří tak stejně jako například zlatený rám klasické malby dva prostory tzv. to, co je před ním a co je v něm. Fyzické ohraničení divadelních obrazů umožňuje zaměřovat divákův pohled a stimulovat jeho pozornost. Některá představení účelně využívají rámování scény k práci s jinou perspektivou. Jako příklad nám může v obecném smyslu posloužit loutkové divadlo, které reprezentuje modelový svět zmenšených perspektiv.¹⁷ To, co dělá divadelní obraz divadelním obrazem, je jeho rám. Rám, který zakládá divadlo jako divadlo, je rovněž tím, díky čemu je divadlo modelem skutečnosti. A tak je to i s obrazem, jenž v sobě skrze znakovost obsahuje systém reprezentace.

Miroslav Petříček tvrdí, že rozdíl mezi skutečností a obrazem by mohl spočívat v tom, že skutečnost není zarámovaná. Měrou tohoto nezarámování je stále měnící se všudypřítomný horizont, který neustále ustupuje a zase se přibližuje právě tak rychle, jak rychle se k němu blížíme my. Absence rámu tím současně ukazuje cestu „ke světu jako obrazu. Horizont je v tomto smyslu minimální podmínka srozumitelnosti, jeho završením je zarámovaný obraz.“¹⁸ Logickou dedukcí by nám tedy měl skutečný svět bez rámu nabízet pocit absolutní svobody a neomezenosti našeho pohledu. Pohled je ale ve své konečnosti rovněž rámován, jednoduše se nelze vyhnout konečným hranicím našeho zraku. Když otočíme hlavu, změním sice zorné

17 Například představení VINNETOU aneb kámoš je víc jak zlato z Nugget-Tsilu v režii Terezy Volánkové, poznámka pod čarou- VINNETOU aneb kámoš je víc jak zlato z Nugget-Tsilu premiéra 2015, divadlo NoD, které skrze princip sekvenčního odkrývání a zakrývání světa za rámem vytváří škálu obrazů v odlišných perspektivách. Pohled z vrchu se mísí s pohledem zblízka/zdáli skrze iluzivní hloubku objektů v poměru k subjektům a naopak.

18 Miroslav Petříček, Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé, Hermann & synové, 2009, str. 38

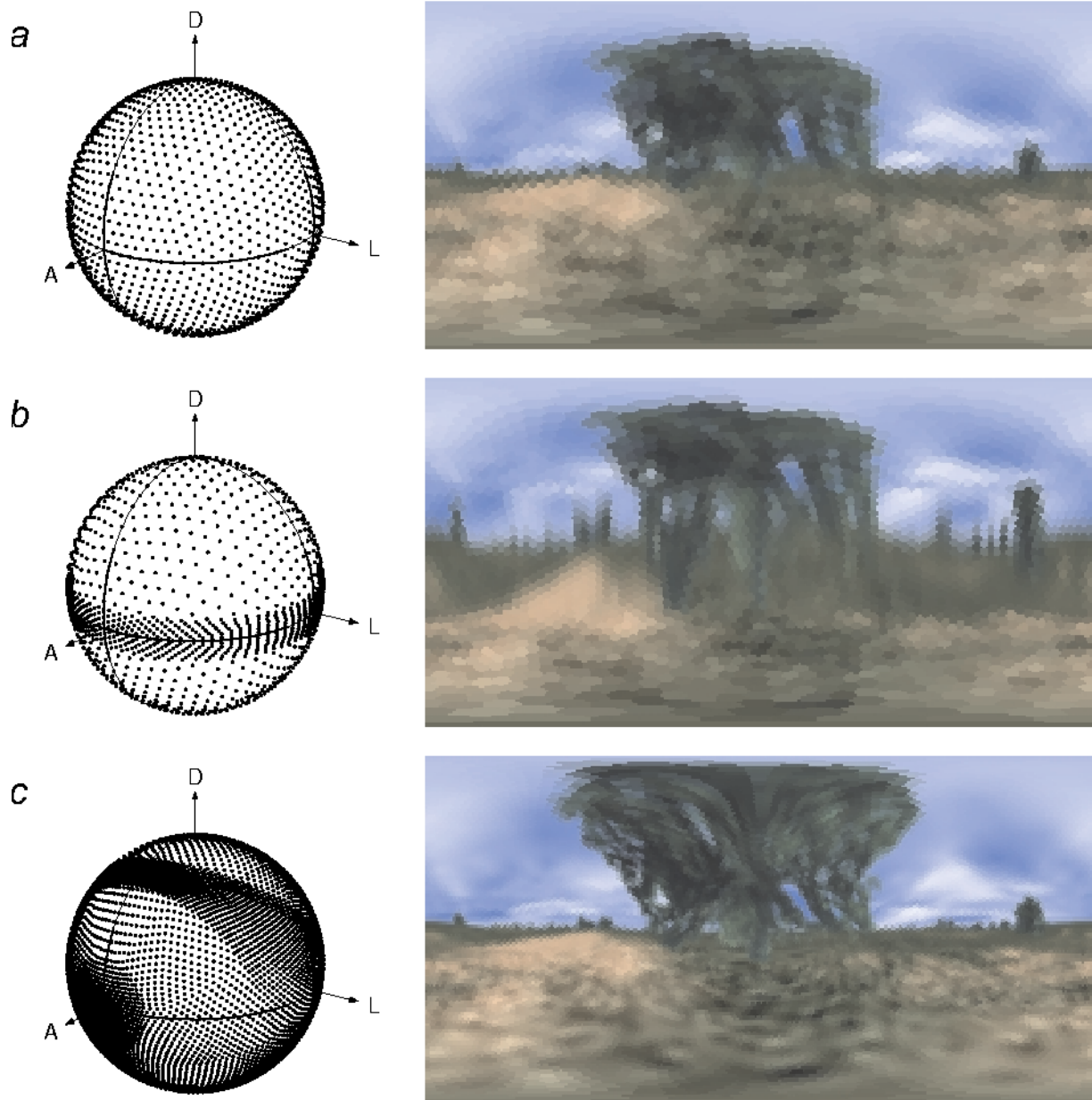
pole ovšem opět s jasnými hranicemi. Fyziologické predispozice lidského zraku nám neumožní proniknout dál za naše periferní vidění. Sítnice předzpracovává světelné signály, které dopadají na její zakřivenou rámovanou plochu,¹⁹ na které se promítá scenerie a následně je posílána skrze neurony do mozku. Ten si postupně na základě vzruchů sestavuje obraz, který je finální podobou našeho vnímání. Tento obraz má dle našich představ reprezentovat „realitu,“ z veliké části však zahrnuje zkušenosti a emoce nashromážděné během našeho života. Je tomu tak i například u vnímání barev, které se mění v závislosti na tom, jak se mozek přizpůsobí okolním podmínkám a jak využije lidskou zkušenost. Naopak fotografický aparát umí barvy zachycovat z hlediska fyziky správně, ale z lidského pohledu se neztotožňují s naší vnímanou „realitou“.

Lidské oko je se svými funkcemi v mnoha pohledech nesrovnatelné i s těmi nejlepšími aparáty, jeho rozlišení je ve srovnání s přístroji dvacetkrát větší (jedná se až o 137 mega pixelů.) Technické vynálezy však vedou na jiných polích jako je makrofotografie, rentgen nebo ohnisková vzdálenost. Ty lidské oko zpracovat nedokáže. Možnosti zrakového ústrojí jsou u každého živého organismu často absolutně odlišné z hlediska rozličné fyziologie zrakových ústrojí. Například složené oko, které vidí svět jako mozaiku. Hmyz je skrze tento mechanismus schopen vidět barvy, které člověk neumí zaznamenat jako například ultrafialovou, červenou zase na rozdíl od člověka neregistruje. Pohled na svět ovlivňuje i zakřivení čočky. Například ryba, která má oči umístěné po stranách hlavy, je schopna skrze binokulární zorné pole vidět svět v relativně velké šíři, v horizontální rovině se jedná o 160- 170° a ve vertikální rovině kolem 150°. ²⁰ Takovýto úhel pohledu lidské oko nebude bohužel nikdy schopné obsáhnout.

19 Lidské oko ve spolupráci s mozkem zachycuje svět hned ze tří různých zorných úhlů, v porovnání k tomu, fotoaparát jen z jednoho úhlu daného ohniskem objektivu, proto všechny předměty zobrazuje stejně. Sítnice je navíc zakřivená, avšak film či senzor fotoaparátu jsou ploché. <https://www.novinky.cz/veda-skoly/476876-nej-dokonalejsim-fotoaparatem-je-lidske-oko.html>

20 Svět fotoaparátu parafrázuje tento širokoúhlý pohled a nabízí na trhu objektiv nazvaný rybí oko, jehož čočka má záběr se záměrně velkým soudkovým zkreslením. Objektivy tohoto typu mohou zobrazit najednou úhel až 180°, ale někdy i 220°. Tento objektiv byl původně vyvinut pro využití v meteorologii pro studium oblak.

Široké spektrum zde vyjmenovaných obrazů nazíraných z různých úhlů pohledů a perspektiv má v konečném výsledku jednu společnou věc. Vždy tu je rám. Rámování obrazů začíná ve chvíli, kdy světlo pronikne do útrob očního aparátu a promítne se na více či méně zakřivenou větší či menší plochu sítnice. A tak je pohled na skutečnost přirozeně ohraničen už ve chvíli, kdy si toho ještě ani nejsme vědomi.

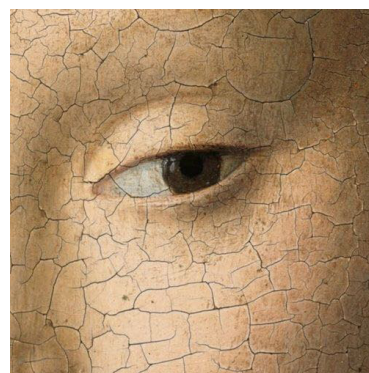


1.

1. Tři sférické modely vidění sférických očí. Levý sloupec: rozdělení očních receptorů (A: přední, L: postranní, D: hřbetní). Pravý sloupec: modulace jednotlivých pohledů vykreslené pomocí Mercatorovy projekce s plným zorným polem $360^\circ \times 180^\circ$. a. Homogenní pohled. b. Zvýšené rozlišení u horizontu, kterým disponují například pouštní mravenci nebo mušky. c. Celkově zvýšené rozlišení s dvěma ostrými zónami v přední části, jako mají například vážky.
<https://www.semanticscholar.org/paper/Modeling-Insect-Compound-Eyes%3A-Space-Variant-Vision-Neumann/5691d393f2212e80d7e65a480f16d3309eaa7028/figure/4>



2.



3.



4.

2. Natálie Rajnišová, Obrazy - Rámování, 2019
3. Petrus Christus, detail malby Portrét mladé dívky, 1470
4. Oko Natálie Rajnišové, 2018

2.3 Perspektivy vnímání obrazu v renesanci a následném baroku

Naše obecné vědomí absorbovalo geometrický ideální svět. Západní myšlení vycházející z kořenů antiky si po celý průběh dějin klade za cíl tento abstraktní ideální svět definovat a nadřadit ho veškerým strukturám. Jeden z prvních takto definovaných ideálních modelů prostoru světa, na základě kterého se dalo aplikovat měření a vidění, byl ptolemaiovský svět. Pravidelná geometrická síť se stala polem pro exaktní přístup nazírání světa, především tak pro období renesance, kdy začala být racionalita znovu opěvována.

Renesance se nazírá jako věk syntetického a jednotného světa, to se odráží i ve výkladu prostoru, který byl definován jako plochá deska ohraničená horizonty dokola. Tento model vyzýval k strategii pohledu shora, a vzal za své božskou vševídnou pozici. Tehdejší pozorovatel si svět vykládal jako podobu mapy, která je prostorem homogenním, univerzálním a schematickým. Ptolemaios vytvořil systém rovnoběžek a poledníků a přenesl zakřivený prostor naší planety na rovnou plochu. Mapa si přivlastnila tento mřížkový způsob zanášení bodů a vytvořila objektivní a systematické pole. „Mezi ideální a aktuální svět se tak umístilo médium (obraz), které se stalo závazným pro lidskou mysl snažící se hledět do prostoru nebo spíš na něj.“²¹ Skrze toto poznání, že kosmos není konečný, nebylo už možné uchopovat svět jako homogenní univerzum.

Ptolemaiovské zachycení světa dovolilo pozorovateli „ovládnout“ a ohraničit vymezený úsek krajiny, který si sám zvolil a následně zarámoval v systému vertikálních poledníků a horizontálních rovnoběžek. Tímto se nově definovala moc nad lidským pohledem a distance mezi pozorovatelem a pozorovaným. Mapy jsou samy o sobě velmi zajímavým fenoménem, jež nás provází s prvními pokusy kolonizace, v době kdy se začala prozkoumávat nová ještě neprobádaná místa naší zeměkoule. Během uplynulých staletí jsme toto zobrazování světa přijali jako nejzákladnější uchopení prostoru, do kterého můžeme skrze legendy vnášet rozmanité informace ať už v podobě bodů, ploch nebo dynamických procesů a proměn v čase. Mapy často obsahují i estetickou hodnotu a stávají se častým motivem pro uměleckou tvorbu. Hlavně ale ve své schematicčnosti mohou být účinným nástrojem pro

21 Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy*, Academia, 2013, str. 34

sdílení myšlenek. V kontextu dnešní globální situace zde můžeme zmínit australského krajinného architekta Richarda Wellera, který využívá princip atlasu světa k mapování současné environmentální krize naší planety. Jeho Atlas konce světa,²² jež vychází z modelu prvního moderního atlasu Theatrum Orbis Terrarum z roku 1570 od vlámského kartografa Abrahama Ortelia se stává právě tímto nástrojem. Populární vědecký magazín Scientific American ve svém článku o tomto dystopickém atlasu píše: „Nejedná se o konec světa jako takový, spíše o konec světa jako bohatého a neomezeného zdroje a zánik mýtů o pokroku.“²³ Atlas je souhrnem různých tematicky rozčleněných map, každá zachycuje obraz určité problematiky našeho světa ve svém vývoji. Server Hyperallergic se zmiňuje, že Weller čerpal data ze Strategického plánu OSN pro biodiverzitu 2011–2020 a Úmluvy o biologické rozmanitosti, která má za cíl chránit 17% planety před zásahy člověka. Jevy jako změna atmosférického proudění, odlesňování nebo seismické vlny jsou zachyceny v pestrých barevných škálách, často až v abstraktních ornamentech. Tato ekologická kartografie zeměkoule obsahuje viditelné informace zachycující kořistnický přístup člověka ke světu, schyluje se tu ale k oné schematicnosti zanesené do dvojdimenzionální mřížkové plochy a jevy jsou tu zachyceny v určitém zamrzlém bodě. Tento soubor map reprezentuje objektivní systematické pole, které se odráží se z ptolemaiovského přístupu ke světu a tedy i renesančním. Obraz je zde médium mezi světem aktuálním a ideálním.

Renesance je doba člověka racionálního, který je těžištěm celého světa. Centrický pohled na svět dal vzniknout perspektivě, která se stala směrodatnou šipkou pro evropské umění v dalších etapách dějin. „Perspektiva činí samotné oko středem viditelného světa. Vše se sbíhá do lidského oka jakožto úběžníku nekonečna. Viditelný svět je pro diváka uspořádán stejným způsobem, jako se kdysi věřilo, že je uspořádán vesmír pro Boha.“²⁴ Opět z pohledu zrakového ústrojí se tu do oční čočky sbíhají paprsky světla, a ty tvoří výsledný

22 https://atlas-for-the-end-of-the-world.com/world_maps_main.html

23 <https://blogs.scientificamerican.com/observations/an-atlas-for-the-end-of-the-world/>

24 Způsoby vidění, John Berger, Labyrint, 2016, str. 13

obraz.²⁵ Tato centralizace člověka se hluboce zakořenila do tradičního západního smýšlení a odráží se až do dnešní doby, kdy se člověk stále v mnoha případech považuje za středobod vesmíru. Takový postoj se netýká jen pohledu do prostoru obrazu, ale odráží se v přístupu každodenního jednání.

Lidský pohled se na základě renesanční perspektivy stal právoplatným měřítkem pro posuzování jevů, člověk svou perspektivu pohledu vnucuje dokonce i jiným živým či neživým ústrojím. Renesanční perspektiva v nás založila představu člověka, jež je jediným zhodnocovatelem, který je skrze svou racionální stránku schopen věci vnímat a pojímat v tom nejlepším a jediném smyslu. Racionalita zaměřená na matematickém měřitelném myšlení ovlivnila percepci v jednoznačné a jediné platné kompozici- jehlanem s obdélníkovou základnou, který reprezentoval rám lidského pohledu.²⁶ Lidské oko zachycovalo vrcholný bod tohoto jehlanu a mířilo svůj pohled směrem do nekonečna.²⁷ Renesanční vynálezy se odvíjely od logického a matematického myšlení stejně jako byl odvíjen skrze trojúhelníkové výpočty lidský pohled. Je zajímavé, že se v tomto období skrze onu perspektivní centralizaci odsunul subjektivní vklad vnímání, ač je dnes téměř nemožné si představit, že pohled na obraz nepodmaňoval ani záchvěv aperspektivního subjektivního myšlení, pokud jsme výše zmínili, že jsou vnější obrazy prokládány našimi vzpomínkami a zkušenostmi. Představíme-li si, že se před obraz postavili dva různí lidé, těžko lze říci, že je vnímali v identických parametrech, ač jim pravidla perspektivy určovala přesný způsob vnímání. Nicméně tento cíl vnímat věci v jasné a sebevědomé racionální linii zformoval západní percepci světa.

John Berger ve svém díle *Způsoby vidění* popisuje, že pravidla perspektivy neumožňují vizuální recipocitu. Jelikož se v perspektivě dá pohled člověka připodobnit pohledu božskému, nevystává tu potřeba situovat sebe sama do vztahu k

25 Paprsky světla jsou vrženy ve všech možných směrech na plochu zeměkoule, člověk zachytává jen jejich minimální procento, které se zrovna sbíhá do zrakové čočky, proto je paradoxní úvaha, že lidský pohled je centrální a pojímá nekonečno.

26 Petr Vopěnka, *Úhelný kámen evropské vzdělanosti a moci*, Práh, 2001, str. 23-24

27 Leonardo da Vinci zachycuje pomocí svého dvou trojúhelníkového diagramu binokulární pozorování sféry, které potvrzuje tento centralizovaný úběžníkový pohled nadřazený prostoru, jelikož horizont je dle da Vinciho odvislý od mentálního obrazu.

druhým, Bůh je zde sám situací. Přece jen ale existuje rozpor mezi všudepřítomností Boha a diváka, který může setrvávat pouze na jednom místě. Perspektiva řeší právě hledisko diváka ve vztahu k obrazu. Divák má vyhraněnou ideální pozici před obrazem. Plošné zobrazení obrazu se odehrává v osách x a y, k tomu se ještě přičítá hloubka diváckého pohledu.²⁸

Renesanční malba zachycuje svět v jeho „ideální“ podobě. Každá kresba či malba, jež využívala perspektivy, sugerovala divákovi, že představuje střed světa. Po vynálezu kamery se stal tento rozpor centrismu čím dál zřejmější. U ní žádný takový střed neexistuje, jelikož filmový obraz je ve stálém dynamickém pohybu, těžiště se tím pádem také neustále mění, proměňuje své podoby a místa, vlastně zde ani neexistuje.

Oproti tomu období Baroka je periodou diskontinuity, neukončenosti a výrazné efektnosti. Dvojznačnost a dynamičnost stojí pevně proti jednoznačné středověké a renesanční racionální mysli. Ona racionalita je Baroku cizí, spíše se obrací k duši než mysli. Nelze tu najít známku po chtivosti objektivity, doba se naopak kloní k rituálnosti, spiritualitě a fantasmatickým „vnitřním“ obrazům. Nemůžeme však tvrdit, že by baroko zahodilo veškerá před ním nastolená pravidla perspektivy, barokní obrazy si stále vypůjčují centrální kompozici, pevný řád, vymaňují se ale z její minulé nedynamičnosti a ohraničenosti prostoru s cílem působit na divákovy emoce i ratio zároveň. Barokní imaginaci podporovaly i technické a technologické nástroje jako pohyblivá perspektiva, odmítnutí pevného rámu obrazu, snaha ovládnout prostor ve všech směrech (ne jen ve třech osách x, y, z jako v renesanci), mnohost, otevřenost, polycentrismus, rytmičnost, cykličnost. Obrazy si zde propůjčují divadelní principy dynamičnosti a kinetiky. V období baroka se i v oblasti divadla roznemohly mechanické vynálezy. Ta se docílila mechanismem posuvných rámců, ve kterých byly zavěšeny kulisy, pohybující se po dřevěných kolejničkách umístěných pod jevištním prostorem. (I zde

28 Jedná se o kartézskou soustavu souřadnic francouzského zakladatele moderní kritické epistemologie a matematika René Descarta, který tuto soustavu zavedl a užíval. Tento princip tří os vytváří iluzi trojdimenzionálního prostoru a člověk získává pocit nadřazenosti nad celkem stejně jako při prvních vědomých mocenských pohledech do krajiny.

jsou kulisové obrazy rámovány), které podporovaly efektnost divadelních obrazů.

Divadlo by se zde svou dynamikou dalo připodobnit stejně jako obraz stroji. Max Dvořák, rakouský historik umění na přelomu 19.- 20. století, označuje dynamiku barokního obrazu za „stroj uchvácení“, kde ona strojovost nabízí rytmické opakování motivů, forem a tvarů. Období baroka se v těchto ohledech dá nazírat jako velmi inspirativní érou pro divadlo vůbec, jelikož je postaveno právě na rytmech, dynamice, a opakování a právě na nich divadelní tvar ve svých základech stojí. Tento dynamický aparát, jež uchvacuje, dává do pohybu lidskou fantazii a obrazy-fantasmata.

Statická centrální pozice diváka-pozorovatele je v baroku zpochybňována významným německým logikem, matematikem a filosofem Leibnizem,²⁹ která odmítá normativnost vidění, a tak dostávají prostor ony vnitřní fantasmatické obrazy. Fragmentarizace je ale spoutána rytmem cyklického, rituálního času. Rituální čas sjednocuje veškeré prvky, stejně jako u divadla. Divák je zde zahrnut v jiném časoprostoru. Už není výsadně před obrazem, ale je vtahován dovnitř. V baroku se prostor zakřivuje.³⁰ Všechné křivky a dynamické záhyby diváka pohlcují směrem dovnitř obrazu.

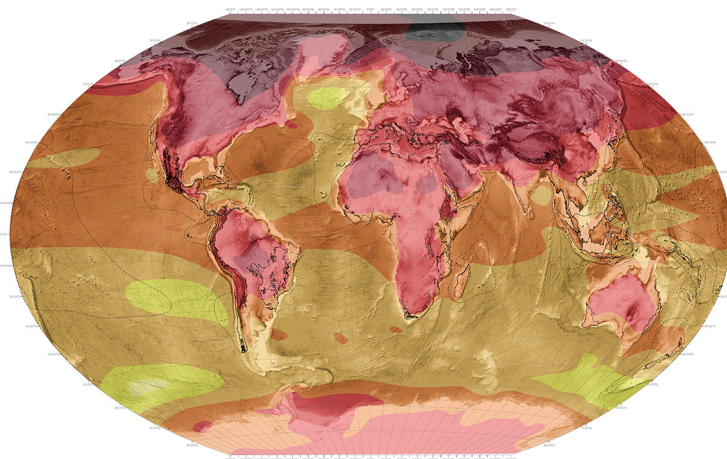
Dalo by se říct, že barokní obrazy se přibližují virtuálnímu prostředí, díky všemožným technickým a duchovním poznatkům, inscenovanosti a efektům se zde stírá nadřazenost diváka nad obrazem a na rozdíl od renesanční vizuální ne-reciprocity zde vzniká neustálá pulzující komunikace. Divák je interaktivně zahrnut do celkového aparátu a stejně je tomu u divadla. V takové situaci, kdy je divák ve stejné rovině nebo i dokonce podřízen dílu, je otevřen novým cestám vnímání, je tak plně integrován do celku, je jeho součástí jako by se sám viděl uprostřed dynamické změti lidských těl vlajících v prostoru téměř vypadávajících z rámu. V divadle se k takovéto integraci dá dojít ať už setřením hranic mezi hledištěm a jevištěm, přímým kontaktem s divákem nebo dokonce jeho přímou interakcí a ovlivňováním procesu vývoje.

29 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Modalogie a jiné práce*, Praha Svoboda, 1982

30 O čemž pojednává Gilles Deleuze ve své práci *Záhyb: Leibniz a baroko*, Hermann & synové, 2015

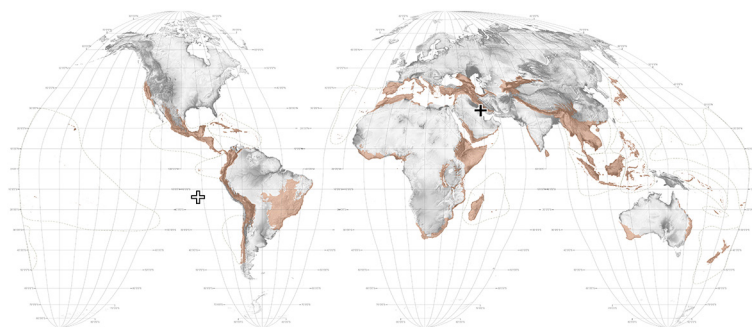


5.

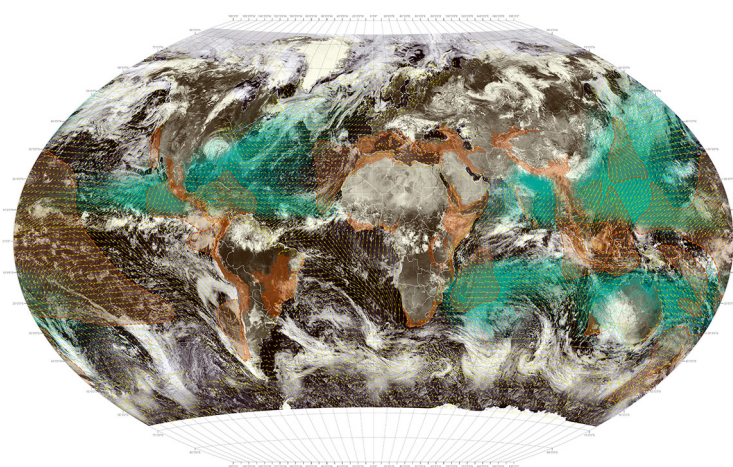


6.

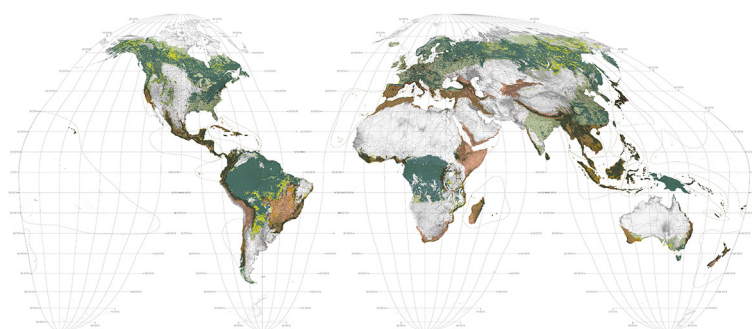
5. Abraham Ortelius, Typus Orbis Terrarum, 1570
6. ATLAS for the END of the WORLD, Richard J. Weller, 2017, mapa zachycující teplo-
lotní změny od roku 1986-2005



7.

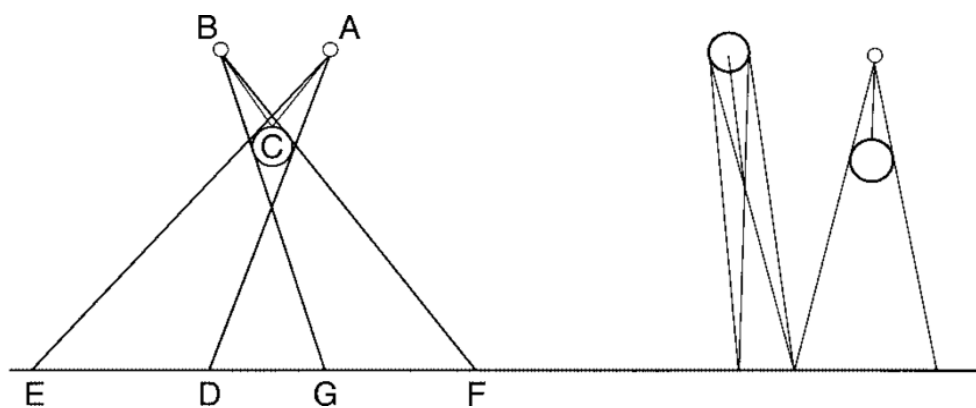


8.



9.

7. ATLAS for the END of the WORLD, Richard J. Weller, 2017, mapa zachycující utopické oblasti ráje
8. ATLAS for the END of the WORLD, Richard J. Weller, 2017, mapa zachycující atmosférické proudění a tropické bouře a hurikány od roku 1848-2010
9. ATLAS for the END of the WORLD, Richard J. Weller, 2017, mapa zachycující deforestaci od roku 2000-2012



10.



11.

10. Leonardo da Vinci, Diagram sférického pohledu s dvěma nebo jedním okem
11. Nicolas Poussin, Zrození Venuše, 1635-1636, obraz vypadávající z rámu

2.4. Postupné odpoutávání obrazů

2.4.1 Moderní vnímání

V době modernity se renesanční normativnost a barokní imaginace spojují do nezvyklého, velmi dynamického celku, z něhož se rodí neustálé napětí mezi spoutaným a odpoutaným obrazem, mezi objektem a subjektem, skutečností a virtualitou, materialitou a fantasmatičností.

Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy*

Těkovou dobu (post)modernity je velmi složité objektivizovat jen souhrnem všech specifických rysů. Prakticky to ani nelze. V tomto období se odráží veškeré prvky a paradigmaty jednotlivých dějinných etap a mísí se v jednom nekompaktním celku. Z etymologického hlediska znamená latinské slova *modo*, *modernus* nový, současný, aktuální. Počátky modernity se datují různě, V širokém pojetí se zrození modernity dá určit z hlediska rozmáhání se technologických a společenských proměn jako je enormní osidlování měst apod. Americký kritik a esejistka Jonathan Crary vyznačuje jako počátek moderny už desátá léta 19. století.³¹

Doba modernity převrací dosavadní pravidla vnímání a pozorování zaběhlá po celá staletí. Přesněji řečeno moderna je nezavrhne, nýbrž posbírává určité naakumulované fragmenty dějinných etap, kombinuje je do rozličných tvarů, proměňuje je a zase je opouští. V době moderny začíná být prostor decentralizován, fragmentarizován, zrychlován (především díky průmyslové revoluci) a v následných reakčních sinusoidách opět zpomalován. Tato dynamika zrychlování a zpomalování je hnacím motorem celé moderny i postmoderny. Věci jsou tu v neustálém pohybu a každé období na to předchozí reaguje v protichůdné vlně jako například šedesátá léta. Ta reagovala na prudkou rychlost vývoje celé první poloviny 20. století a v důsledku obou světových válek v nich byly hledány nové cesty uchopení ob-

31 Jonathan Crary, *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*, 1992

razů i divadla.³²

Moderna těká od jednoho extrému k druhému, ve chvíli kdy je jeden pól naplněn, pozornost se zhoupne k pólu druhému. Právě hledisko pozorování zde nemá pevné ukotvení. Neexistuje totiž jediné možné místo, odkud by se objektivně dalo říci, že je pozorování nejlepší. Pohled nejen na obraz je v této epoše dějin relativizován a objektivita zde není žádoucí. Naopak konečně na řadu přichází subjektivní vnímání, které dává obrazu možnost vymanit se z pevného rámu. Objevují se zde už první změny struktur v navyklém geometrickém paradigmatu perspektivního uchopování světa. Estetika modernity se odráží od barokní mysli, kdy se výsledný obraz skládá z viditelných a fantazijních obrazů, které podněcují právě subjektivní vnímání. Existuje tu jakási dualita skutečného a neskutečného, viděného a neviděného. Koncept viděného se proměňuje v na sebe reagujících návazných etapách „Již podle impresionistů se viditelné nezjevovalo člověku za účelem být viděno. Naopak, neustále proměnlivá sféra viditelného se stala prchavou. Kubisté pak za viditelné nepovažovali to, co se nacházelo před okem samotným, ale úhrn možných pohledů ze všech bodů v prostoru okolo zobrazovaného předmětu.“³³

Každé navazující hnutí se snažilo formulovat nový postoj k nazírání věcí zahrnující ten předchozí ať už od impresionistických obrazů, zachycujících neviditelné, přes expresionismus a fauvismus vidící svět skrze křiklavá spektra barev, přes fragmentující kubismus až po abstraktní umění, jež zachycuje skutečnost skrze absolutně nové parametry, na něž tehdejší společnost se svými dosavadními zkušenostmi nahlížení nebyla zvyklá. Malby obsahují napříč všemi odlišnými proudy neviditelné jevy, ty se však stávají postupně viditelnými nástupem technických vynálezů, jsou systematizovány a koordinovány a myšlení opět přechází k racionálnímu neboli renesančnímu. Svět je opět uchopován skrze geometrickou plochu, na které je zachycena „skutečnost“ ve svých realistických konturách. Vynález kamery absolutně změnil veškerý způsob vidění světa. Viditelné pro lidi získalo od

32 Divadlo se zde vyvazuje z první divadelní reformy a symetrické ušlechtilosti oddělené jevištní scény a reaguje na ni druhou divadelní reformou, kde se redefinuje pozice diváka a vznikají nové proudy procesuální tvorby, jako jsme už zmiňovali například tvorbu Johna Cage anebo koncepci Otevřené formy polského architekta Oskara Hansena.

33 John Berger, Způsoby vidění, Labyrint, 2013, str. 15

lišný význam. Tato nová zkušenost se nutně odrazila v malbě například právě v podobě abstrakce. Vznik technického obrazu odstartoval novou historickou etapu.

2.4.2 Camera Obscura - předvoj technických aparátů/ obrazů

Doba rozvoje vědy, techniky industrializace zapříčinila mnoho společenských změn včetně otevření veřejného prostoru. Tyto změny narušily do této chvíle platný úběžník vidění a myšlení. Náhle vzniklo velké množství optických aparátů, které vytvářely nové impulsy a zážitky, které v určitém pohledu stíraly rozdíly mezi vysokým a nízkým uměním. Největší změnou však byla nová perspektiva času, čas rozrušil statický prostor. Ve vědě se začala zkoumat nejen jeho kvalita ale i intenzita. Bývalé tři jasné časové dimenze – minulost, přítomnost, budoucnost už přestaly být platné, ve chvíli, kdy fotografický nebo filmový obraz dokázal zachytit realitu, jež se už v minulosti odehrála, a převedl ji do přítomného okamžiku.

Výstavy nových optických vynálezů a přehlídky intermediálních obrazů-atrakcí od konce druhé poloviny 19. století měnily úvahu zobrazování. Od (pre)moderních obrazů panoramat,³⁴ po panoramata jako kruhové budovy, které například zobrazovaly historický obraz bitevní krajiny v širokoúhlém spektru. Dnešní princip panoramatu jako prostoru využívá například projekt Cyklorama 2000 newyorského umělce Sanforda Wurmfelda, jež bylo v roce 2000 vystaveno v Karl Ernst Osthaus Museum v Hagenu. Cyklorama krajinou barev, kdy člověk posouváním svého pohledu a pozornosti pojímá celé toto spektrum ve své šíři. Na podobném ale zároveň opačném principu funguje instalace Olafura Elliassona Your Rainbow Panorama, na střeše dánského Aarhus Art Museum z roku 2017. Zde se pozorovatelé pohybují v proskleném vyhlídkovém prstenci, který zastupuje opět spektrum barev, pohled je tu ale veden směrem ven skrze jednotlivé části barevné plochy. V tomto případě se nejedná o „imerzivní obraz“ jako jím jsou panoramatické obrazy zachycující například bitevní pole, které obklopují a pohlcují člověka ze všech stran, nýbrž prostor umožňující vidět svět v různých odstínových filtrech.

Technické aparáty a jiné optické vynálezy otevřely hranice obrazu i prostoru. Obrazy začaly zaplňovat veřejný sdílený prostor a zformovalo se jejich nové

34 Skotský malíř Robert Barker vynalezl tento specifický formát malby náhodou v roce 1785.

vnímání. Začaly vznikat imerzivní obrazy, u nichž byla objevována nová hranice, nové meziprostory, styčné plochy a průniky mezi jednotlivými způsoby utváření a intermediálním uměním.

Na filmovém poli byly vytvořeny podmínky pro vnímání obrazů ve volném prostoru, Kateřina Svatoňová v tomto ohledu dává příklad filmu *Kinoautomat* režiséra Radúze Činčery, kde byl samotný divák hybatelem děje. Tato zkušenost pro ně představovala jednu z prvních virtuálních interakcí. Také fragmentovaný obraz Josefa Svobody, kde kombinoval prostorové díly, zase definoval specifickou práci s diváckou pozorností. Tento směr, by se dalo říci, přdestřel v jistých ohledech principy dnešního populárního imerzivního divadla, které čerpá z podobných parametrů, jako obsahuje panorama, předchůdce všudypřítomného obrazu. Divák je obklopen vždy jen určitou částí „obrazu,“ a pro obsáhnutí celku si musí sám jednotlivé fragmenty pohledu aktivně poskládat. Všechny tato panoramata, dioramata, stereoskopy, projektory statického obrazu ve své podstatě navazují na *Camera Obscura*, jež se svým principem opět zrcadlí v renesanci, době perspektivní mysli.

Camera Obscura je předzvěstí veškerých technických obrazů.³⁵ Je paradoxní ve své neexistenci obrazu. Neviditelné světelné vlny, které jsou jako kužel promítány na hmatatelnou plochu, vykreslují zarámovaný obraz až ve chvíli, kdy na ni dopadají. Na vnější „objektivní“ prostor se zvenku promítají obrazy-fantasmata, technický aparát zde objektivizuje prostor obrazu a prostor uvnitř v obraze je zanesen přesně podle pravidel renesanční perspektivy, kde se úběžníky sbíhají do dírký komory stejně jako paprsky do lidského oka. *Camera Obscura* byla považována za dokonalou ukázkou objektivitu, na to navazuje film, zástupce moderního myšlení. Celý tento mechanismus vlastně slouží ke konzervování ideálního pohledu. Často se princip *Camery Obscure* na přelomu 19.-20. století využíval k matematicky exaktnímu překreslování krajiny, její přesný záznam zobrazoval nejvíce

35 O jejím principu se už zmiňuje Aristoteles v roce 350 př. n. l., kdy skrze své pokusy zkoumá sluneční světlo procházející čtyřúhelným otvorem, které vytváří kulatý obraz nebo v jiném případě obraz zatmění slunce, který skrze síto nebo list vytváří na finální ploše jen tvar srpku.

možnou objektivní „skutečnost.“ Proto se dá tento optický aparát považovat za metaforu renesance.

Pojem technický obraz jsem již nastínila ve své bakalářské práci.³⁶ Dle slov Miroslava Petříčka je fotografie jedním z nejčastějších typů obrazu, „navíc obraz takový, s nímž si spojujeme poslední zbytky toho, co bylo z přesvědčení o nezpochybnitelném realismu obrazů, právě proto, že vznik fotografického obrazu je od počátku dokonce v podstatě spontánní a autonomní, neovlivnitelný proces.“³⁷ Ať už jde o proces mechanický, chemický nebo opticko-elektronický, fotografie nám umožňuje skrze tuto spontaneitu nalézat nové aspekty obrazu, které často nedokážeme postřehnout. Když se zadíváme na snímek, pozorujeme vnitřní obsah rámu- krajinu, město, lidi, ale neuvědomujeme si, že pozorujeme i pohled, který tento obraz stvořil. Jde o pohled v čase. A záznam určitého časového výseku. Tento časový záznam může být pojmán mnoha možnými způsoby, práce s expozicí totiž umožňuje široké spektrum práce. Můžeme zde pracovat s mikrosekundovými záběry, ale i naopak s dlouhým časovým trváním jako když se fotografové často snaží vyfotit noční oblohu a zachytit tak trajektorie pohyblivých hvězd. Světlocitlivý papír však umožňuje obraz zachycovat nejen klasickým způsobem skrze optickou čočku ale i přímou chemickou reakcí vně aparátu.³⁸

Pohyb v čase v souladu s potřebnou expozicí umožňuje zachytit mnohotvárnost zobrazené skutečnosti. Dimenze času nám skrze snímky ukazuje onu skutečnost z různých úhlů nebo míst, dostáváme tak možnost si z okamžitého stavu

36 Natálie Rajnišová, Využití analogového obrazu v divadle v kapitole Vynález fotografie jako přelom dějin v chápání obrazu, str. 12

37 Miroslav Petříček, Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé, Hermann & synové, 2009, str. 37

38 S takovými časovými záznamy na fotografickém papíře pracuje například konceptuální fotograf a výtvarník Jiří Šigut, který ve svých technických obrazech reflektuje právě zejména plynutí času. Zaznamenává především krajinu ať už analogovým nebo digitálním způsobem a jako nejdůležitější výrazový prostředek přitom využívá světlo, kdy používáním techniky luminografie zachytává světelné situace svých nočních procházek. Pomocí delší expozice a pohybu aparátu v prostoru a čase vytváří abstraktní kompozice bílé a černé. Fotografie jeho slovy „dává ze všech médií největší možnost zachytit a kdykoli v budoucnosti zpřítomnit akce, události nebo jen holé plynutí času dob dávno minulých.“ <http://www.sigut-jiri.cz/cz/fotografie-zaznamy-1/>

utvořit celkový obraz, a to právě prostřednictvím jakési totální nebo integrální fotografie. „Osvobodíme-li subjektivní percepci od zrakové iluze, poznáme, že fotografie disponuje jakousi formou existující mimo hranice viditelnosti — jakousi vnitřní kvalitou — zobrazena je pak již jen holá skutečnost.“³⁹ Šigutovy grafické záznamy času postrádají geometrickou perspektivu (pokud samozřejmě vyloučíme fakt, že jsou otisknuty na geometrické ploše světlocitlivého papíru), jsou tedy aperspektivním polem pro zachycení náhody v čase. Dá se říci, že se jeho obrazy odpoutávají, jelikož postrádají jakýkoli střed ideálního pohledu a jejich forma skrývá někde mimo plochu rámu v jiném časoprostoru. Skutečnost je zde nazírána z mnoha perspektiv, až teprve poskládáním jednotlivých fragmentárních pohledů můžeme získat celkové nazíraní na obraz.

39 <http://www.sigut-jiri.cz/cz/fotografie-zaznamy/fotografie-zaznamy-1/>

Olafur Eliasson

Your rainbow panorama

ARoS

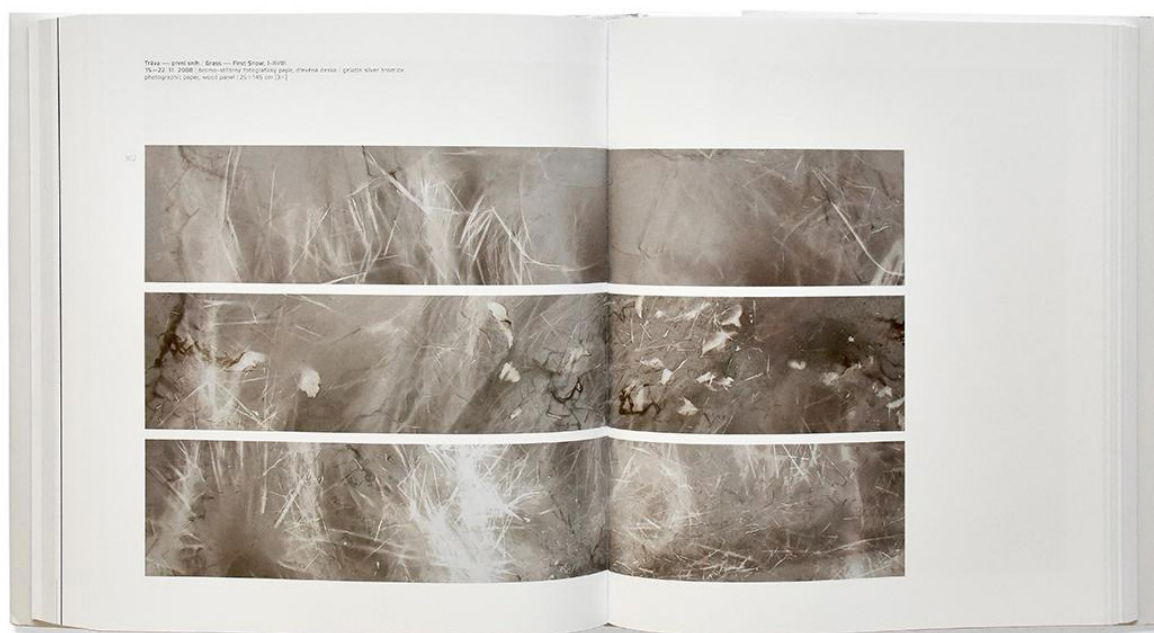


12.



13.

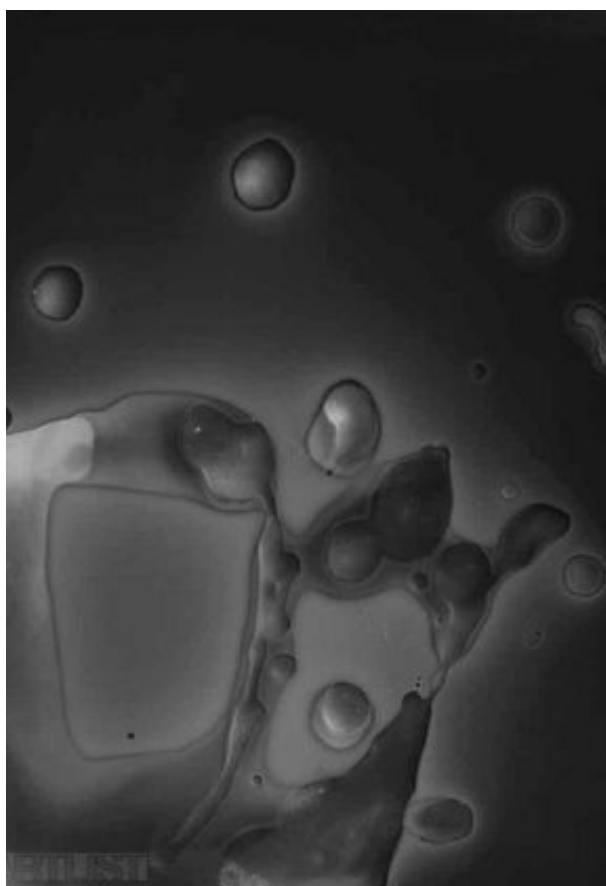
12. Olafur Eliasson, Your Rainbow Panorama, Aarhus Art Museum, 2017
13. Sanford Wurmfeld, Cyklorama 2000, Karl Ernst Osthaus Museum, 2000



14.



15.



16.

- 14. Jiří Šigut, *Práce* – Works / 1985–2018
- 15. Jiří Šigut, *Přeprava autobusovou linkou č. 7 ze stanice Divadlo do stanice Marxova*, 22. 7. 1985, Opava
- 16. Jiří Šigut, *Spermagram*, 2. 7. 2004, 2004

2.4.3 Aperspektivní mysl

Aperspektiva je fenoménem, který narušuje dominantní perspektivní renesanční vidění. V době modernity se začíná proměňovat mnoho aspektů, nejen obsah obrazu ale i rám, který se narušuje, zdynamizuje, zmnožuje, otevírá a virtualizuje. Při zaměření se na období postmoderny, jež vyústilo v druhé polovině 20. století z mnoha na sebe se vrstvících modernit, v základním stanovisku ji můžeme přidělit - diferencovanost, rozvolnění, nesyntetizovatelnost a pluralitu myšlení. Pozdní moderna skrze tyto rysy nabízí otevření prostoru a „odpoutávání obrazů,“ které se uvolňují od plochy, rámu, reprezentace a centrální perspektivy a opouštějí tradiční hlediska umění a vědy. Tento pojem poprvé komplexněji nahlédla a dlouhodobě se jím ve své práci zabývá teoretička filmových dějin a archeologie médií Kateřina Svatoňová, působící jako vedoucí katedry filmových studií na Karlově univerzitě.

Obrazy se odpoutávají ve chvíli, kdy zapomenou na zaběhlé principy nazírání sebe sama. Důležitým aspektem tohoto odpoutávání je postupné otevírání se právě svým hranicím i sdílenému prostoru. Odpoutávání tedy ruku v ruce s otevřeným dílem. Umberto Eco a jeho Otevřené dílo, které bylo poprvé vydáno již v roce 1962, definuje, co to otevřené dílo vůbec znamená. Za prvé je spjata s autorem, dál je svou organickou komplexností otevřené neustálému generování a pozměňování vnitřních vztahů a je potenciálně otevřeno nekonečnému počtu čtení, v nichž vždy získává novou perspektivu. Komplexní pohled na „otevřené“ dílo v postmoderní době už se však od napsání tohoto pojednání značně posunul. Právě tato proměnlivost perspektiv a absence jakéhokoli svazujícího středu dává vzniknout odpoutávání se díla uvězněného ve svém rámu, rozvolněnost vnitřních vztahů vytváří svobodné pole pro dynamické proměny a volné přemísťování vnitřních složek a prvků podle kontextu pohledu ať už pozorovatele, diváka nebo čtenáře. Můžeme zde zmínit i Open Form polského architekta padesátých let Oskara Hansena, který ve svém vizionářském Manifestu otevřené formy radikálně přeformulovává, jak by mělo současné dílo vypadat. Klade zde důraz na procesualnost vzniku díla a ne jen hotového artefaktu. Také vyzdvihuje diváka jako důležitou složku celku. „Žádné

umělecké dílo není hotové, dokud není přijato publikem“⁴⁰

Divákův pohled se v uzavřené tedy spoutané formě odevzdává dominantní a hierarchické struktuře. V otevřené formě je naopak vítáno, aby se diváci jako samostatné individuality ve své nahodilosti a živosti staly hodnotou díla samotného – tedy jeho spoluúčastníky.⁴¹ Tyto myšlenky přímo souvisí s tvorbou Johna Cage, amerického umělce přelomu půlky století, který ve svých performancích zahrnuje pohled a přítomnost diváka jakožto nezbytnou složku díla. Především je ale Cage známý díky své práci s principem náhody ať už ve svém komponování nebo živých happeninzích. Můžeme zde ale zmínit celou experimentální školu tzv. New York School, kde se kromě Johna Cage pohybovalo mnoho dalších vlivných umělců a hudebních skladatelů jako Morton Feldman, Christian Wolff nebo Earle Brown. Právě Morton Feldman například klade důraz na arytmičnost při komponování a ve své pozdější tvorbě zkoumá dlouhotrvající hudební a zvukové struktury.

Celá tvorba druhé poloviny 20. století se zabývá touto procesuálností, proměnlivostí a nestálostí věcí, což se velmi odráží ve výtvarném umění ale i sochařství. Ostatně Alexander Calder a jeho pohyblivé sochy jsou toho zářným příkladem. V těchto balancujících instalacích se skrývá nepředvídatelná dynamika, jejich obraz se neustále mění v závislosti na okolních vlivech. I tvorba Jacksona Pollocka slouží jako elementární příklad procesuální tvorby, jeho způsob „malování“ závisí na nahodilé technice drippingu neboli nalévání barvy na plátno. Zde lze ovlivnit jen kombinaci předem zvolených barev. Princip nahodilosti otevírá dílo k novým neotřelým podobám, jelikož zde člověk nemá možnost ovlivnit dílo skrze své zavedené cesty myšlení a metody. Dochází zde k odpoutávání z rámu, dílo se vznáší v meziprostoru a čeká na novou příchozí sdílenou zkušenost.

Odpoutané obrazy a otevřená díla se vyhýbají rámu - ploše i centrálně perspektivnímu modelu zobrazení, unikají skutečnosti, ta se ale pořád proměňuje. Obrazy jako takové, když bychom je nahlédli z jiného úhlu pohledu, se snaží ve svém principu vymanit z rámu a zaplnit prostor. Jde zde jednoduše o co největší možnou expanzi, ve chvíli, kdy se přelijí ven, je vzájemná prostupnost sdílení mezi obrazem a divákem větší. Odpoutané obrazy otevírají prostor kolem, vnější

40 Manifest otevřené formy, Oskar Hansen, přelom 50.-60 let

41 <http://www.artcasopis.cz/clanky/oskar-hansen-a-otevrena-forma>

objektivní prostor se kříží s vnitřním prostorem subjektivního prožitku. V pozdně moderní mysli dochází k velké škále hledisek a postojů, které ovlivňují i kompozice obrazů a jejich vnímání. Prostorové hranice a čas se otevírají. Prostor obrazu se díky pozměněné perspektivě diváka stává imerzivním. Pozorovatel je zde postupně připravován na interakci.

Modernita začíná ve vizuální tvorbě tematizovat i samotný fenomén vidění/ pozorování/ pozornosti. Už tu není záměrně kladen jen důraz na vztah pozorujícího a pozorovaného ale tvořícího/ pozorující a pozorovaného. Autor zde začíná hrát velmi důležitou a osobitou roli ve výkladu samotného díla. Jeho pohled si hledá své vlastní cesty, které se v dnešním polarizovaném světě velmi liší. Zářným příkladem pozice vnímání a autorovo pozorování svého díla je Vladimír Kokolia, současný český malíř a grafik, ten tuto myšlenku rozvíjí ve své formuli „Vidění vidění“. Tvrdí, že malíř chce „vidět toto vidění“. Jak si při vidění všimat, že se díváme? Kokolia na to odpovídá, jediné když obětujeme významy a prostě jenom taneme ve svém pohledu. „Mám neodbytný dojem, že právě takové prázdné zahledění je default (výchozí) nastavení našeho pohledu. Ono je tím nejzákladnějším stavem, ‚nádobou‘, lůnem, krajinou, pilotním kmitočtem, tao pohledu, na úkor kterého teprve povstávají jednotlivé tvary“ říká Kokolia⁴² Po této fázi čistého vidění nastává moment zmateriálnění mentálního obrazu.

Kokolia také ve své práci zahrnuje chvíli, kdy se před jeho obrazem ocitne divák. Ve své tvorbě to tematizuje právě skrz jeho distanci od plochy, pohyb kolem obrazu, úhel pohledu i čas strávený před. Jeho dílo, kdy obraz svítí jen několik vteřin, poukazuje na standardizovaný čas strávený diváka před obrazem v galeriích. Za takovou chvíli lze stihnout obraz jen rychle shlédnout, aplikovat tzv. „scanning,“ jež jsme zmínili v první kapitole. Cílem této a dalších strategií bylo dosáhnout dostatečně dlouhého času, kdy divák stojí před obrazem. Samotný strávený čas u konkrétního obrazu posouvá vnímání z prosté registrace vizuálních informací na „tanutí ve vizuálním poli“. Divák se tak alespoň na chvíli ocitá uvnitř prostoru obrazu nebo za

42 Oproti tomu uznávaný vizuolog Mitchell v jiném způsobu uvažování tvrdí, že při studiu vizuální kultury narážíme na paradox: vidění nelze vidět, neboť je samo o sobě neviditelné. Mitchell si ve svém díle klade za cíl vidění vyjevit, ukázat, a tím umožnit jeho analýzu. Odtud anglický název jeho eseje Showing seeing.

doprovodu svých vlastních zkušeností a možných generovaných obrazů na sítnici.

Prostor před obrazem, který zaujímá umělec či divák, i prostor za ním, který je v obraze zachycován se naplňují lidskou pozorností. Výstavy Vladimíra Kokolii by se daly v jistém slova smyslu označit za performativní události. Záměrně se zde pracuje s časem a divák je vystavován přímé interakci s těmito dalšími prostoro-
vými dimenzemi. Stejných cílů jako Vladimír Kokolia z hlediska divákova soustře-
děného pohledu na obraz se snaží docílit představení Rujána: žena v červených
šatech, sklánějící se muž a postava s kloboukem opřená o strom podél křídových
útesů,⁴³ kde se diváci v první fázi představení usadí na židlích a pět minut pozoro-
vají obrázek-pohlednici (povětšinou krajiny), potom co uslyší text Johna Bergera
o ideálních parametrech nazírání na krajinu. Tímto krokem chtějí vytríbit divákovu
pozornost a zostrit jejich smysly pro další část představení. Přimět diváka-pozoro-
vatele setrvat na jednom místě v soustředěném pohledu a proniknout tak někam
dál za kluzkou plochu obrazu.

Člověk se v dnešní době nachází stejně jako obraz v neustálé oscilaci mezi
centrem a periferií, spoutáním a odpoutáním. Neznaменá to, že by vždy jeden
z těchto pólů v nějakém časovém výseku dnešní doby více či méně převažo-
val nebo dokonce i vítězil, naše mysl pulsuje neustále od jedné strany k druhé.
Dennodenně se ocitáme v prostoru seskládaném z náhodných obrazů. Obrazy ote-
vírají viditelné a neviditelné pole a zanášejí naši vnitřní mentální krajinu.

43 Autorský projekt Natálie Rajnišové ve spolupráci s Ludvíkem Pízou a kol., Kampus
Hybernská, 2019



17.



18.



19.

- 17. Natálie Rajnišová, Rujána, 2019
- 18. Vladimír Kokolia, Obraz podle podoby, galerie NOD, 2017
- 19. Natálie Rajnišová, Rujána, 2019



20.



21.

- 20. Alexander Calder, *Portrait*
- 21. Alexander Calder, *Red mobile*, 1956

3. OBRAZY KRAJINY

3.1 Krajina jako živá vztahová soustava

Naše mentální krajina je sestavena z obrazů, které každý den vědomě či nevědomě zachycujeme a následně si jej ukládáme do paměti. Je to neustále se měnící živá soustava. Stejně tak přirozená krajina není nějakou směsí na sobě nezávislých neživých a živých struktur. V organizačním řádu krajina reprezentuje poslední položku v hierarchizovaném řetězci živých soustav. Organely – buňka – tkáň – orgán – jedinec – populace – společenstvo – krajina.

V této lince je krajina výslednicí všech živých prvků, tzv. je všechny obsahuje. Jinými slovy řečeno, člověk jako jedinec je nedílnou součástí krajiny a ekosystému. Ekosystém v naší moderní době tak hojně používaný i v jiných než biologických polích⁴⁴ je provázaným funkčním aparátem organismů a jejich prostředí. Z pohledu vně působí stabilně, a je vybaven vlastností se v případě destabilizace vracet do rovnovážného stavu. Ve chvíli, kdy je vybočení z řádu až příliš velké, dochází ke změně. Ekosystém se nenazírá jen jedním měřítkem, může jím být mraveniště, paseka nebo například celý les. Biologický pohled ho v současnosti nejčastěji definuje jako základní funkční jednotku přírody. Živé a neživé prvky tohoto souboru se vyvíjí v určitém prostoru a čase a ve vzájemném vztahu k sobě. Probíhá mezi nimi výměna látek, energie a přenos informací. Tato síť se dá připodobnit modelu skutečného lidského myšlení,⁴⁵ které vychází ze zkoumání neuronů a končí u složitého obrazu neuronových sítí, tedy myšlení, odehrávajícího v sítích a schopného organizovat sítě. Tento model je ve významu komplexity, komplexních procesů samoorganizace čili sebeutváření. Síť v této představě totiž není nic statického, je to skutečně proces, dění, dynamika.⁴⁶

44 V tvůrčím světě se jím umělci ohánějí často v kontextu definování nějakého společenství, struktury nebo procesu. Jedná se o trend aplikování přírodních a biologických pojmů na sociální vztahová pole.

45 Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*, Hermann & synové, 2009, str. 28

46 Tato vzájemně propojená síť se dá zpětně aplikovat na les, kde spolu stromy komunikují skrze husté sítě kořenů. V tomto ohledu lze zmínit převratné dílo *Comment pensent les forets, Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Eduardo Kohn, 2017

Tato síť krajiny umožňuje jednodušší komunikace, dá se tedy tvrdit, že krajina má paměť.⁴⁷ Na základě své kybernetiky tzv. určitého způsobu sebeřízení si jednotlivé složky předávají informace. Události v krajině vedou systémovému řízenému chování, každá složka má svou vlastní kybernetiku a ty tvoří komplexní kybernetiku krajiny, která složky v cyklickém řádu opět ovlivňuje. Krajina skrze paměť uchovává své staré struktury, je ale schopna je i proměňovat. Díky své zpětnovazebné kybernetice je schopna eliminovat ze svého fungování náhodu, neuspořádanost, jinak by postrádala svůj čas. U některých krajin byla paměť smazána. To vedlo k dezintegraci, a posléze ke ztrátě osobnosti krajiny, ke zrušení *genia loci*, k navození chaotického stavu. Ale dlouhodobé držení chaosu je u složitých struktur vzácné, dokonce obtížné. Chaos se sám vzápětí opět srovná do uspořádaných vzorů a tak roste nová osobnost krajiny, už však bez souvislosti s krajinou starou. Krajina se dokáže hodně rychle revitalizovat, čímž můžeme kybernetice krajiny přiřknout poměrnou sílu. Aktuální mladá krajina se díky své kybernetice dá brzy připodobnit krajině staré, jelikož se opět přibližuje jejím funkčním vzorcům, už však nedokáže navázat na její paměť. Informace staré krajiny nashromážděné za miliony let jsou tak zašlapány do země.

V širokoúhlém pohledu představuje krajina určitý výsek planetárního povrchu. Je zde složena z přírodních a kulturních prvků a definována charakteristickou scénérií-obrazem. Krajiny stejně jako cokoli jiného můžeme rozdělovat mnoha možnými způsoby, my se v této práci zabýváme především krajinou přírodní, jež je ostrůvkem lidského nepůsobení, (dnes už však takovýto výsek zemské sféry prakticky neexistuje) a krajinou kulturní, která v současné době nad ostatními převládá, je podložena původní přirozenou krajinou avšak přetvořena činností člověka. Kulturní krajiny jsou dnes navzájem propojené a tvoří složitou síť. Soubor všech krajin na Zemi geografové nazývají krajinná sférou.

Jakákoli krajina se nakonec stane nástrojem pro člověka k vykonávání jeho potřeb. Představuje pro něj prostor, ve kterém chce realizovat širokou paletu požadavků – od základního získávání potravy přes využití rozličných materiálů na stavbu svého obydlí, po estetické prožitky a inspiraci. Z hlediska umělecké tvorby

47 Jiří Sádlo, Krajina jako interpretovaný text, *Vesmír* 77, 96, 1998/2

se dá krajina celým svým složitým vnitřně vazebním systémem považovat za nástroj k inspiraci. Její autonomní řízení se spoléhá na jednotlivé prvky, jež zapadají do celku jako skládačka puzzlí. Zároveň je v určitých situacích nucena, tyto vazby přehodnocovat, aby opět dospěla určité harmonie.

V divadelním procesu zkoušení tomu nebývá jinak. Veškeré složky divadla (ať už mluvíme v klasických hierarchizovaných případech o režisérovi, hercích, scénografovi, technicích, osvětlovačích, jedná se tu ale i o prostor, světlo, scénografii, objekty nebo technické a technologické nástroje) jsou na sebe napojeny v komplikovaných vazbách a za konkrétních podmínek na sebe určitým způsobem reagují. Každá složka má jisté predispozice chování v rámci celku a jak interaguje s jinými složkami. Existují ovšem určité výchyly. Strom má ve své genetice zakódováno, že roste nahoru, v jakých ale zákrutech, co se mu postaví do cesty, kdy přijde velká vichřice, to vše jsou neovlivnitelné podmínky a okolnosti. Stejně tak v divadle má každá složka svůj úkon a svoje vybavení k tomu, aby tvořila a držela pohromadě celek. Osvětlovač zná svoje možnosti a disponuje jistými schopnostmi pro svou práci, avšak v každé situaci může jinak zareagovat, v určitých podmínkách (z hlediska prostoru apod.) využije určité cesty osvětlování, pokaždé o tom bude také jinak komunikovat s ostatními „živými složkami.“ Tyto rozličné podmínky vytváří jakousi nahodilost, která je ale stále v pevném řídicím řádu, a je plodným dynamickým hybatelem aparátu ať už krajiny nebo divadelního představení.

Člověk krajinu potřebuje, jaká je, ale zároveň ji svými potřebami přetváří. V následující kapitole se budeme zabývat vztahem člověka a přirozené krajiny, tuto vazbu popíšeme skrze konkrétní vybrané body v schematickém průletu západních lidských dějin. Zmíníme zde jen to, co je nutné pro bližší chápání našeho myšlenkového aparátu, jehož součástí je současné vnímání a přístup člověka ke krajině.

3.2 Vývoj vnímání přírodní krajiny v dějinách západní civilizace

3.2.1. Od antiky po romantismus

Říká se, že antika je kolébkou západní civilizace. Lidská mysl a intelekt jsou zde pokládány za nositele vědění, antický člověk se tím vymezuje vůči přírodě.

Filosof vrcholného období řecké filosofie Aristotelés po sobě zanechal asi tři sta spisů pojednávajících o člověku ve vztahu k přírodě. Ve své *Metafyzice* se zabývá i přirozeností člověka, jež předjímá jeho postoj k přírodě jako takové. Jeho pojetí přirozenosti člověka je nejlépe formulováno úsilím o dosažení jistého cíle. Nee- xistuje nic jako hybná síla, která kauzálně ovlivňuje chod života. Přirozenost tedy není pouze to, s čím se člověk narodí, ale něco, k čemu se skrze celoživotní úsilí míří.⁴⁸ Jeho pojetí přírody se odehrává v teleologickém duchu. Zejména mluví- me-li o přírodě živé. Aristotelés je zastáncem teologického determinismu v pojetí přírody, tedy že vše je předem předurčené. Do výkladu živé přírody zavedl pojem entelechie; tvořivá síla, jakási duše života, která jej účelně organizuje. Tato životní síla cíleně řídí proces vzniku života. Antika se dá považovat za antropicky zatíže- nou dobu. Americký ekolog David Abram kriticky nastiňuje Sókratovy vize,⁴⁹ kde je příroda definována jako něco zcela odlišného od lidské kultury. Kultura řečeno antickým myslitelem, existuje na této straně městských hradeb, zatímco příroda za nimi. Tento vztah je neprostupný a lidská mysl může být obohacena jen v poli kultury. Krajina je něco, na co se lidé dívají z vnějšku.

Středověk byl zase z hlediska soužití s přírodou poznamenán církevními dokt- rínami, kde se veškerá energie měla směřovat k Bohu. Tehdejší úzký kontakt s lesy a jejich přírodními silami se radikálně mění v 15. století, kdy křesťanská církev zahájila tzv. „hon na čarodějnice“, a tak se během tří století podařilo z obecného povědomí evropské kultury vymazat onu „lesní moudrost“. Obraz přírody, krajiny a zejména divočiny byl církví modifikován na nepřátelské území, prostor nekont- rolovatelné síly ďábla, který svádí člověka od duchovní cesty. Podpořila se tím tak ještě více tendence člověka se z přírody vyčleňovat, podřizovat ji sobě a zotro- čovat skrze zemědělství a zdroj obživy. Dualismus ducha a přirozeného světa se tak hluboce zakořenil a udal perspektivu dalšího vývoje v západoevropských ději- nách.⁵⁰ Renesanční mysl, stejně jako tomu bylo u obrazu, zakládá lidské poznání v závislosti na svých smyslových zkušenostech a následné výsledky pozorování

48 *Metafyzika* zabývající se ontologií, stojí v protikladu k empirickým, například přírod- ním vědám.

49 David Abram, *Procitnutí do živé země*, OPS, 2009, str. 29

50 Jiří Zemánek, *Divočina, příroda, duše, jazyk*, KANT, 2003 str. 33

mají být podřízeny matematickým formalizacím. Není tomu jinak ani při pozorování krajiny. Geometrie a aritmetika z hlediska renesančního myšlení umožňují poznání kvalit, jež je bohatstvím přírodních jevů. Důležitý myslitel na poli italské renesanční filosofie přírody Bernardino Telesio ve svém díle *O přírodě* podle jejích vlastních principů⁵¹ klade stejně jako Leonardo da Vinci důraz na smyslovou zkušenost, díky nimž můžeme přírodu zkoumat a pochopit.

Změna ve vnímání přírody a prvotní estetické prožitky se pojí až s věkem romantismu. Doba se vymezuje předešlé mechanistické revoluci, která vyvrcholila v 17. Století.⁵² Pro přírodní teology jako například anglického přírodovědce Johna Raye (1627- 1705) byla různorodost přírodních organismů pádným argumentem pro vymanění se z mechanistického pojetí přírody jako stroje i pojetí karteziánského dualismu mysli a hmoty. Základním pilířem romantické estetiky byl hluboký, smyslový, emocionální prožitek z pozorování krajiny. Současný americký ekolog a filosof Max Oelschlager poukázal na závěrečnou kapitolu *Kritiky praktického rozumu* (1787) filosofa Immanuela Kanta, které je dle jeho slov „otevřeným přijetím reality poetického pohledu na přírodu“ Kant zde rozpoznal „skutečnost bezprostřední vize, že všechny lidské bytosti jsou zakořeněny v přírodním světě, který není pouhou hmotou pohybu, ale předazykovým, před-kulturním, primárním světem lidské zkušenosti.“ Rozpoznal zde „přírodní subjektivitu neboli zkušenost živého těla“, čímž objevil autonomii estetického úsudku a zformuloval tak „poetickou přírodu“ ve své poprvé formuluje pojem poetická příroda⁵³ Krajina se poprvé stala poetickým subjektem a stimulátorem především pro básníky a malíře. Caspar David Friedrich dokonce líčí až religiozní prožitky jednoty s přírodou.

Caspar David Friedrich nastoluje inovační způsob vizualizace krajiny. Tento významný německý malíř často ve svých malbách zhmotňuje postavy umístěné v krajině, většinou otočené zády hledící směrem k horizontu. Pozorující uvnitř

51 Bernardino Telesio, *O přírodě podle jejích vlastních principů*, 1565, <https://otik.zcu.cz/bitstream/11025/22704/1/dobesova.pdf>

52 Doba osvícenství reprezentuje velký boom na poli vědy, vznikají hvězdárny, botanické zahrady, muzea a knihovny, rodí se zde mikroskop, který poodkrývá svět mikrostruktur z živé a neživé přírody a posouvá lidský pohled zase o kus dál. Svět je hlavně stále obohacován velkými námořními cestami, věda se díky tomu stává populárním hlediskem pohledu na svět.

53 Max Oelschlaeger, *The idea of wilderness*, Yale University Press, 1991, str. 114

obrazu sám o sobě tematizuje pohled do romantické krajiny a jeho situováním v kompozici malby a pohledem do dále se stává prostředníkem, médiem mezi divákem a krajinou uvnitř rámu. Postava individua kontemplujícího nad krajinou často nazývána jako Rückenfigur.⁵⁴

Osobnost krajiny se zde s obrazem konsolidují do jednoho celku. Friedrichovy malby obsahují stejně jako jiná díla období romantismu jistou dávku melancholie. Romantická ideální představa prožívání se odráží v zániku věcí, jež často zapřičiňují procesy přírody. „Za melancholické považujeme i obrazy, na nichž se postava nevyskytuje, nebo jen jako pomyslný průvodce našeho vlastního pohledu. Jako melancholická se zde jeví krajina, a je to náš pohled, který ji takovou činí. Tak je tomu v případě obrazů ruin, oblíbených od počátku 17. století, symbolizující stav neodvratného rozkladu i bývalou vznešenost.“⁵⁵

Vyhlídku lze pojímat jako ideální místo pro ideální pohled seshora, kde se před nebo pod námi rozprostírá krajina v celé šíři, a je v dále ohraničena horizontem a po stranách naší konečnou hranicí periferního vidění. Takovýto komplexní pohled člověka vtahuje a také ho paradoxně vymaňuje z hloubky prostoru. Ve svém pozorování z výše člověk získává pocit moci nad krajinou. Právě v romantickém období se jako topos divočiny stává především horská krajina umožňující pohled shora. Za to především může francouzský filosof Jean Jacques Rousseau pojednávající o kráse Alp, ale i jiných pohoří. Ten ve své době vybočoval ze společnosti svými idealistickými myšlenkami přírodního člověka, tedy vznešeného divocha, který žije v absolutním souladu s divočinou a mimo zkaženou civilizaci.

Romantismus nastoluje zájem o krajinu v její estetické rovině. Dochází se zde ke zjištění, že příroda a krajina může fungovat jako autonomní hodnota, a že neslouží už jen pro kořistnické potřeby člověka, ať už z hlediska materiální, vědecké nebo emocionální saturace. Na základě toho se v 19. století rozvíjí žánr kraji-

54 Právě postava otočená zády nabízí divákovi vtělit se do této role pozorujícího a zažít tak vznešenost, sublimnost přírody, kdy je scéna pozorovatelem patřičně idealizována. Skoro by se i dalo říct, že je tato scénérie až za rámem, postava pozorujícího, jakoby ji posouvala někam dál do hloubky prostoru za rámem.

55 Melancholie, Moravská galerie v Brně, autor textu Kaliopi Chamonikola a kol., 2000

nářství, které krajinu zachycuje realistickým přístupem a v přírodě samé. Avšak romantismus nereprezentuje jen poetické a estetické pojetí přírody. Už jsme zde zmiňovali Davida Caspara Friedricha, jehož malby jsou často zobrazením dynamických scénérií v dramatickém světle působící až znepokojivým dojmem. Znepokojující dynamiku dále rozvíjí například francouzský romantický malíř Eugène Delacroix, který přírodu zachycuje ve své nespoutanosti a dravosti, jež je dobře viditelná třeba v jeho malbě Vyděšený kůň z roku 1824, kde stojí v dynamické pozici zmítán strachem z bouřky. Příroda tu zastupuje mocného hybatele sil.

V 19. Století vzniká i praktická filosofie amerického filosofa Henryho Davida Thoreaua, jenž byl ovlivněn Kantovými myšlenkami, a která má pak velký vliv na smýšlení mnoha ekofilosofů 20. století jako např. Maurice Merleau-Pontyho nebo současného hlubinného ekologa Davida Abrama. David Thoreau ve svém díle vyzvedl téma divočiny, které vychází z jeho přímého kontaktu s ní a v knize Walden, čili život v lesích (1854)⁵⁶ popisuje hranice mezi člověkem a přírodou. Thoreau je pokládán za myslitele, který „odkryl člověka a lidskou kulturu jako nedílnou součást složité sítě evolučních toků přírody“⁵⁷ Divočina, jak ji nastínil Thoreau, je dnes stále velkým tématem mnoha teoretiků a filosofů, i když už jsme ji především prakticky vymýtili.

Dnešní lidské vnímání krajiny a divočiny mapuje například souhrn 31 argumentů V díle Wilderness, value of, koncipovaném profesorem environmentální filosofie a etiky v Oregon State univerzitě Michael P. Nelsonem spolu s Johnem Vucetichem. Každý z těchto argumentů dle slov autorů má své silné a slabé stránky vycházející z různých hodnotových měřítek. Zmíníme zde například tyto:

22. „The Art Gallery Argument“- divočina jako místo pro estetický zážitek, je posuzována skrze její vznešenost a krásu.
23. „The Cathedral Argument“-divočina jako area pro spirituální, mystický, religi-ózní zážitek.
30. „The Gaia Hypothesis Argument“- Pokud připustíme, že země je žijící organismus, a pokud všechny živé organismy vyžadují morální respekt, pak destrukce divočiny by bylo porušením tohoto respektu.

56 Henry David Thoreau, Walden, čili život v lesích, Dr h.c. Jan Laichter, 1949
57 Jiří Zemánek, Divočina, příroda, duše, jazyk, KANT, 2003, str. 33

31. „The Intrinsic Value Argument“- oblasti divočiny mají přímé vnitřní morální postavení a měly by být chráněny z důvodů zcela odlišných od toho, jakým nyní slouží.⁵⁸

Divočina je tedy oblast s vysokými hodnotami a mystickými vibracemi, my jsme ji však postupně v procesu našich dějin vypudili z lidského přirozeného světa. Pokrok civilizace vytvořil nezlomnou bariéru mezi nespoutanou divokostí a krotkou civilizovaností. Dnes je divočina rezervoárem pro suroviny, divokou faunu, floru apod. Je ostrůvkem v našem kontrolovaném světě. Tuto divočinu uměle ohraničujeme a snažíme se uchovávat její přirozený ráz, avšak její přirozenost se touto naší snahou logicky proměňuje. Nejsme schopni do jejího ohraničeného území proniknout s čistou hlavou tzv. bez všeho civilizačního zatěžkání. Už vždy na ni budeme hledět jako na vydělený svět, který je potřeba ochraňovat (a to v tom lepším případě) anebo využívat. Vztah k divočině musí být přeformulován. „Jestliže chceme vstoupit do nového tisíciletí s nadějí v budoucnost, musíme vytvořit novou vizi lidské podstaty a našeho vztahu k živé zemi.“⁵⁹

58 Michael P. Nelson, John A. Vucetich, Wildernes, Value of from The International Encyclopedia of Ethics, Hugh LaFollette, ed. Wiley-Blackwell, 2013, str. 2-5
59 Britský biolog a morfolog Rupert Sheldrake, Tao přírody/znovuzrození posvátnosti v přírodě, Garden publishers, Bratislava 1994, str.197



22.



23.

22. Caspar David Friedrich, Křídové útesy na Rujáně, 1818
 23. Eugène Delacroix, Vyděšený kůň, 1824

3.2.2 Dva pohledy na krajinu

Jednotlivé časové úseky západní civilizace do konce 19. století nám svými principy v abstraktním měřítku generují dva možné pohledy nazírání na krajinu. K těmto pohledům se opět obrací biolog Jiří Sádlo: „Bud' krajinu nechápeme jako samostatný jev, nepřiznáváme jí osobnost. Tehdy je krajina slovo k označení nižších struktur, je pasivní výslednicí věcí, sil a vztahů, které se v ní nacházejí. To je pohled zdola.“ V důsledku tohoto pohledu krajina ztrácí, mění vlastní zákonitosti. Tento způsob percepce je zdaleka nejběžnější a díky zakořeněné tradici redukcionistické mechanistické vědy období osvícenství je snazší ho ovládat. Krajina je pak chápána jako suma prvků poskládaných vedle sebe - pole vedle pole, dál les atd. Toto vnímání skládá svět jako mozaiku, ale popírá vzájemné vztahy mezi jednotlivými fragmenty. Nebo lze krajinu nazírat jako svébytnou složku s vlastními zákony a pravidly. V tuto chvíli přiznáváme krajině osobnost, která by se blížila intuitivnímu pojmu *genia loci* - duchu místa. Bytostná povaha *genia loci* je způsob, jak krajinu vidět skrze její duši. Tento přístup se přiklání spíše romantickému pohledu na svět. V tomto případě není možné vidět a odhalit všechny skryté procesy uvnitř a už nestačí se zde ohánět schematickými pomůckami. Pro pozorovatele zde něco zůstane neviditelné.

Z jiného hlediska v odkazu na renesanční pojetí prostoru jako geometrizovaného pole sahajícímu až k Pythagorovi, se dá na krajinu nazírat jako na matematicky měřitelný prostor. Prostor jak ho chápeme dnes, není starý více než čtyři sta let, a žádná jiná než západoevropská kultura ho takovýmto způsobem nedefinovala. Objev renesanční perspektivy a filosofie Isaaca Newtona vytvořil jistý prostor, jež se podobá akváriu beze stěn, a kde se dají vnášet veličiny jako je délka, plocha či objem do mřížky složené z vertikál a horizontál. Když si do tohoto rozporcovaného pole vložíme plastickou krajinu, otevírá se nám technický přístup k ní. Vlastně tím vytváříme blokový model krajiny, jež se používá ve vědeckých, ale i hornických, architektonických nebo urbanistických výzkumech.⁶⁰ „Božský pohled“ z vrchu ský-

60 Je to stejný případ jako u ptolemaiovského prostoru, kde se akorát nemluvílo o 3D plastickém prostoru ale dvojdimenzionální ploše.

tá možnost kořistnického přístupu ke krajině.⁶¹

Například urbanistická představa pojmání krajiny je založena především na plánování. Nic se nemá ponechávat náhodě. Díky mřížkovým modelům krajiny je půda rozparcelována do menších a menších výseků, nad vším tímto má člověk kontrolu, jinak řečeno prostor ovládá.⁶² Model se dá i nahlížet jako médium pro ideální, utopické představy. V tomto úhlu tak pracuje více umělců, můžeme například zmínit americké duo v Rusku narozených umělců - Ilya a Emilia Kabakovovi, kteří tvoří ve vzájemné spolupráci už přes třicet let. Ovlivnění spoutaným a kontrolovaným životem v sovětském svazu, vytvářejí ve svém díle The Utopian Projects více než dvacet maket, modelů, architektonických struktur a alegorických narativů. Skrze miniaturní surrealistická prostředí, která svým světlem, hudbou a kinetikou inklinují až k teatralitě, zhmotňují odpoutané idealistické světy. Model krajiny zde slouží k naplnění ideálních lidských vizí, tato vize je však oklešťována jejím přenosem do mřížkového pole veličin.

Dalo by se tvrdit, že nás geometrizované modely spoutávají do určitého vyděleného technického vztahu vůči krajině. Když se vrátíme k různým přístupům pohledu na krajinu, protiargumentem k přesnému mřížkovému prostoru je krajina jako soubor jedinečným míst, která tvoří neustále proměňující se holistický celek. Takovýto koncept neumožňuje prostor zmapovat ani změřit.⁶³

61 Vítejte na zemi, autoři projektu vítejte na zemi- Jaroslav Čermák, vedoucí projektu, Jana Čermáková, Tomáš Daněk, Michaela Kropáčková, Milan Návoj, vitejtenazemi.cz

62 Blokový model prostoru-krajiny využívá i divadlo například při tvorbě scénografických maket. Jednotlivé elementy jsou v přesném měřítku k obrazu skutečnosti zasazovány do geometrické mřížky, která ve svém zmenšení imituje divadelní jeviště. Maketa se ve svém důsledku snaží docílit ideální podoby prostoru-krajiny divadelní inscenace, nad kterou mají autoři dostatečnou kontrolu. Vše se zmrazí do jednoho „ideálního obrazu“. Je pak však tento ideální obraz přenositelný i do reálného světa?

63 Také fraktálová teorie se vymyká klasickému mřížkovanému vnímání prostoru, fraktál, jež je geometrickým objektem, funguje na soběpodobnosti tzv. je útvarem nezávislým na jakémkoli měřítku nebo rozlišení a obsahuje v sobě stále se opakující charakteristický motiv. Celý tvar je generován opakovaným použitím jednoduchých pravidel. I některé přírodní tvary můžeme nahlédnout skrze fraktální teorii, jako například mraky, hory, sněhové vločky nebo i cévní systémy, jednoduše řečeno – je patrný ve chvíli, kdy se motiv tvarů může opakovat.

V případě prázdného akvária vládne jeden prostor a jeden čas, zde ale mají místa každá svůj vlastní chod, jinak ubíhající čas, a vnitřní řád, jež nelze skrz veličiny uchopit. Osobnosti krajin koexistují vedle sebe, nemůžeme jim ale určit pevné hranice. Takovýto výklad krajiny-světa se odráží v představách romantismu a Thoreauových vizích divočiny jako neuchopitelného celku, kde se mohu vydat jakýmkoli směrem, kam mě to zrovna táhne a strávím zde tolik času, kolik potřebuji. Krajina tu má svou vlastní duši.

3.3 Člověk krajinu, přetváří, potřebuje, reflektuje

Velká část veřejnosti si doteď nepřipouští k tělu, že se nacházíme uprostřed nezbrzditelné mašinérie antropocénu. Kořistnický přístup napříč celým spektrem přírody nás vyčleňuje z jakékoli možnosti prolnutí se s ní. Perspektiva lidského vnímání se ubíhá k horizontu užitku. Hodnocení veškerých hodnot našeho světa pak probíhá na bázi: Je to pro mě škodlivé nebo užitečné? To, co ohrožuje lidskou rasu, by mělo být zlikvidováno (mluvíme zde o vyhubení některých živočišných druhů jako například dravců, či zmijí) a naopak, co člověku slouží, je automaticky bez hlubšího vědomí podporováno, zmnožováno a nafukováno do enormních rozměrů, jako drancování půdy pro „efektivní“ zemědělství, létání z jednoho konce planety na druhý a zase zpátky apod. S tímto právě souvisí první z pohledů na krajinu, který je pohledem zvnějšku, kalkulující skrze měřitelné veličiny. „Božské vidění“ světa nám dává pocit, že jsme pány světa a můžeme s ním nakládat dle libosti. Tradiční západní etika je utilitární a antropocentrická, tuto tradici založila antika a renesanční percepce světa, kdy se veškeré jevy kolem nás dějí k bádání a užitku člověka a vše, co vidíme, přizpůsobuje našemu pohledu. A pohled zakládá činnost.

Lidská činnost je dnes jednou z největších strůjců změn na naší planetě, a to napříč všemi sférami. Krajinu přetváříme, potřebujeme a také reflektujeme. V době, kdy je potřeba víc než kdy dřív naslouchat přírodě a krajině, lze vypozařovat široký proud umělecké tvorby zabývající se vztahem člověka, krajiny a jejích prvků. Například každoroční lotyšský festival moderního umění Survival Kit, jež je největším v Baltiku, reagoval ve svém devátém čísle na tento vztah a seskupil tvorbu různých umělců zastřešující téma rozšířeného vnímání a lidského učení se od přírody.

Příroda je zde přenášena do prostor fakulty biologie Lotyšské univerzity v Rize. Návštěvník zde naráží na jednotlivá díla od krátkých videí a filmů, po malby, koláže a instalace reflektující nejrůznější drobná témata spojená s krajinou a přírodou. Instalace *On one's own* umělce Křiše Salmanise sestavená z pověšeného kmene břízy napojeném skrze jehlu na gramofonový přehrávač jemným způsobem přenáší zvuk přírody dovnitř umělého prostoru.⁶⁴ Jehla připojená k trupu stromu přehrává z vinylové desky píseň pěnkavy, kterou umělec nahrál před několika lety, když si pták sedl na větev březového stromu a zpíval píseň. Salmanis se chtěl k této události znovu vrátit a využil tak záznam v kombinaci se stromem, jenž umožnil tuto interakci s pěnkavou. Tato instalace tříbí divákovu pozornost a učí ho naslouchat přírodě v tomto případě zpěvu ptáka a šumu stromu. Zároveň se zde pracuje i s aparátem, jenž je médiem pro sdílení tohoto zážitku. Mrtvý strom jako prvek krajiny je zde přenesen do jiného kontextu místa.

S přenosem přírody či krajiny do umělého prostoru pracuje také avšak jiným způsobem současný dánský umělec Olafur Eliasson, který ve svých četných instalacích imituje živou krajinu, a to přenášením organických prvků do kontextu galerie/ kulturního prostředí jako je tomu například u díla *Riverbed* (2014) v dánském museu Louisiana. Zde jsou tři na sebe navazující svažitě bílé prostory zaplněny přírodními černými kameny, skrze něž protéká malý potůček. Tato instalace by se dala vnímat jako imerzivní, jelikož nás vtahuje do iluzorní živé krajiny obklopující nás ze všech stran. Dává divákovi pocit, že se ocitá uprostřed severské holé krajiny, pohled je tu ale samozřejmě limitován stěnami whiteboxu. V jiných případech Eliasson pracuje naopak s imitací přírody použitím umělé architektury. V roce 2003 vzniká *The Weather Project*, v němž dominuje obrovský kotouč slunce tvořící oranžovou oblohu kolem nad kolosálním prostorem turbínové haly londýnské Tate Modern Gallery. Diváci se po neomezenou dobu mohou v prostoru samovolně pohybovat, nebo si i dokonce lehnout a pozorovat reprezentaci tohoto zapadajícího slunce, které má až meditativní účinky. Tato Iluze předimenzovaného přírodního jevu nabízí divákovi rozplynout se ve svém smyslovém, emocionálním prožitku.⁶⁵

64 <https://lcca.lv/en/survival-kit-2017/artists-2017/kriss-salmanis/>

65 <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK108986/riverbed#slideshow>

Zde můžeme v protikladu najít lehkou návaznost s proudem Land art, který však ve většině případů pracuje s přírodní krajinou a jejím následným přetvářením. Často zde umělci vytváří skrze přírodní materiály v krajině nové struktury a tvary, jako je tomu například u tvorby současného britského land artisty a fotografa Andyho Gladsworthyho. Ten seskládáním ať už kamenů, větviček nebo barevných lístků, staví specifické sochy, jež krajinu jemně nabourávají, ale stávají se její nedílnou součástí. Zároveň tu hraje roli čas a venkovní vlivy, díky nimž se skulptury dynamicky proměňují nebo zanikají. Je zde nasnadě říci, že se u Land artu v mnoha případech nejedná o jakýsi projev ekologického smýšlení, a zásahy do přírody nejsou zanedbatelné, jako to dokazuje například díla Roberta Smithsona jako Asphalt Rundown z roku 1969.

Eliassonovo, ale i jiné přenášení „přírody“ do umělého prostoru provokuje návštěvníkovu pozornost. Pozorovatel, který šlape po přírodních kamenech v prostoru galerie, nebo který si lehá na zem a pozoruje zářící kotouč, zapíná jiný druh pozornosti a emocionality. Dochází zde k intenzivnějšímu prožitku než ve skutečné přírodě? Nabízí mu tato „scénická krajina“ širší paletu emocí? A pozměňuje se tím v důsledku obraz skutečné krajiny? Ve chvíli, kdy se ocitneme v umělém prostoru galerie, v optimálním měřítku je lidská pozornost zbystřenější, než tomu je venku. Jsme připraveni na to, že pro prožitek musíme vykávat jisté mentální úsilí. Pohled musí být soustředěný. Tento jiný způsob soustředění je podmíněný tím, že pozorujeme konkrétní artefakt přírody, přenesený do jiného kontextu místa. Díky této „nepatřičnosti“ objevujeme nový druh pozornosti a emocionality. Umístění kamenů do jiného kontextu nám je umožňuje nahlížet skrze optiku estetického objektu, oceňujeme jejich barvu, ostré tvary, tvrdost; posuzujeme je z hlediska materiálnosti. Vytváříme z nich „scénický objekt“, který funguje odlišným způsobem, než jak se to odehrává v přirozené krajině, ve které jsou například kameny součástí většího celku, ač i zde si uvědomuje jejich tvary, barvu atd. Je irelevantní zde říci, že by paleta emocí byla pestřejší než u pohledu do reálné krajiny, jde však o jiný druh prožitku. Ať už v galeriích nebo i divadle se pracuje s jistou efektností a právě přenesením prvků do jiného kontextu místa, a tím se automaticky formuje určitý způsob pozornosti diváka. Divák nejdříve stojí mimo dílo, pozoruje ho zvenku, analyzuje ho a na základě toho se rozhodl pohroužit dovnitř, jako tomu je právě v tvorbě Olafura Eliassona. Reálná přirozená krajina tuto umělou efektnost

postrádá. Je nedílnou součástí našeho světa. Ve chvíli kdy stojíme v živé krajině, automaticky nás obklopuje svou všudypřítomností, nedokážeme jí určit pevné hranice, a proto pohled do ní vyžaduje vůli prožít emoce.

Pohled na krajinu v umělém prostoru ovlivňuje pohled do živé krajiny a naopak. Každou zkušeností se formuje nový a nový způsob percepce. Obrazy krajiny se v našem mozku stále aktualizují. Zkušenost pohledu na reálný západ slunce se jistě promítne do pohledu na oranžový kotouč v Tate Modern Gallery a ten se pak opět vtiskne do pohledu na živou krajinu. Krajina, jakou nám nabízí Eliasson, komentuje tato specifika vztahu umělého prostoru a živého světa a nutí nás prožívat nové impulsy skrze naše smysly. Obraz skutečné krajiny se tedy neustále proměňuje, jelikož je náš pohled na ní obtěžkáván stále novým arsenálem zkušeností. V odkazu na období romantismu v nás vznešená krajina podněcuje hlubší pohled nejen vizuálními smysly, a stejně jako obraz nás vybízí ke sledování. Krajiny v nás probouzí smyslové prožitky. Dají se tedy nazírat jako scénická pole pro události. Ideální pole k smyslovému prožitku.



24.



25.

24. Olafur Eliasson, The Weather Project, Tate Modern Gallery, 2003
 25. Olafur Eliasson, Riverbed, Louisiana, 2014

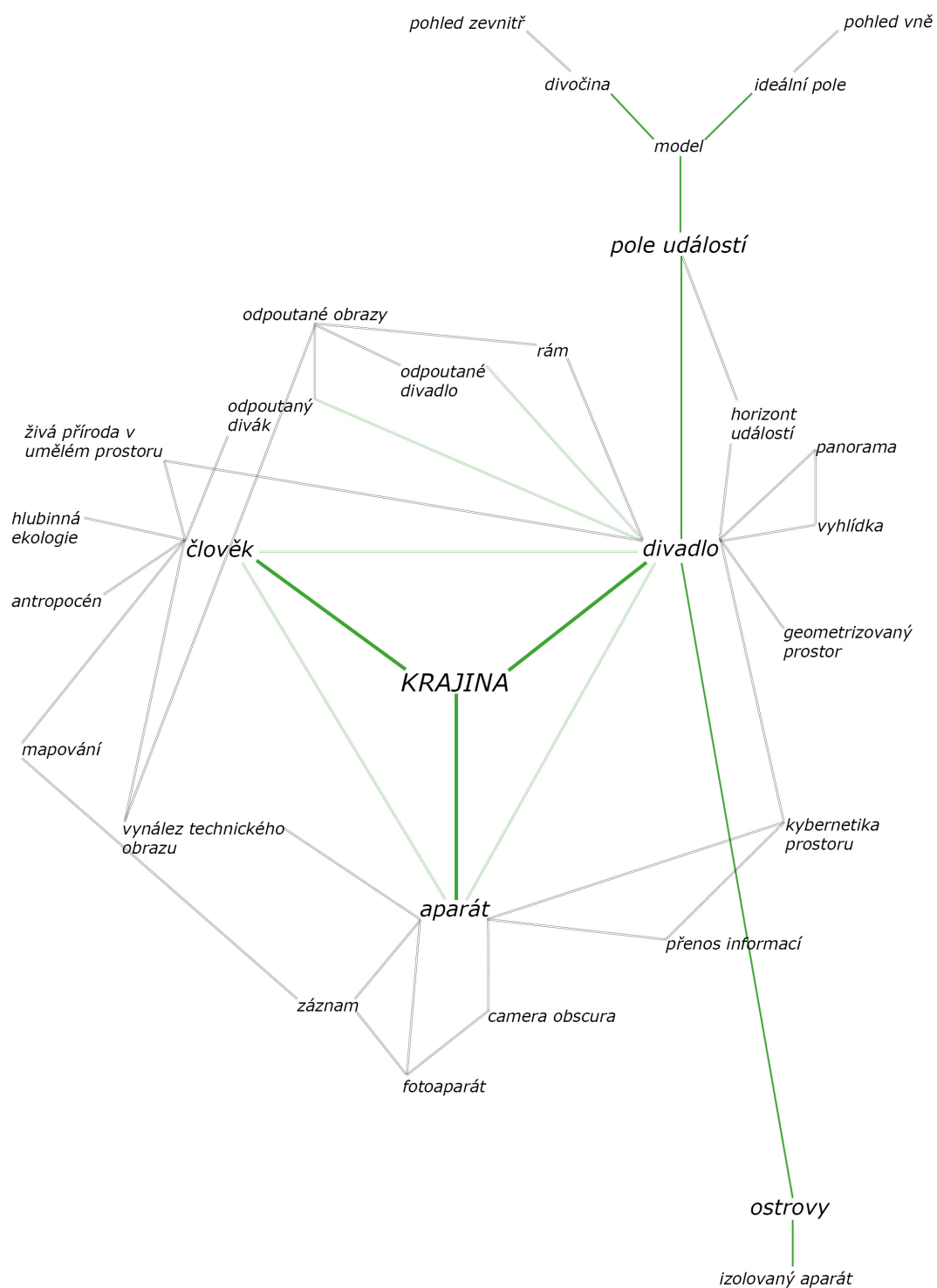


26.



27.

26. Krišs Salmanis, On one's own, Survival Kit, Riga, 2017
 27. Ilya & Emilia Kabakov, The Utopian projects, Hishornmuseum, 2018



28. Diagram pohledu do scénických krajin

4. IDEÁLNÍ POLE

4.1 Scénické krajiny

Pojem scéničnost formuluje ve své knize *Scénování v době všeobecné scénovanosti: Úvod do scénologie* Jaroslav Vostrý. Scénovanost je zde chápána jako všeobjímající fenomén, který prostoupil celou naši západní modernost. V neustálém rozprostírání se lidského vlivu na svět, velkém rozvoji technických médií a permanentní transformaci trhu orientované především na diváka je jisté, že scénovanost je vlivným faktorem vnímání našeho světa. A přirozené krajiny. „Scéničností rozumím vlastnost nebo spíš soubor vlastností, díky nimž se chování v jistém prostoru stává scénickým, tzn., že vybízí ke sledování“⁶⁶ Sledování nebo pozorování je tedy zásadním předpokladem scénického přístupu k prostoru ve vztahu k situacím/událostem.

Kromě specifické scéničnosti, která je součástí divadla, jak ho tradičně známe, se zformulovala „nespecifická scéničnost“,⁶⁷ která zahrnuje především scéničnost mimodivadelní pojednávající o velké škále různých jevů, jako expozice v galeriích, prostorové instalace, ale i ritualizované události jako mše, promoce apod. Stejně tak můžeme v určitém kontextu za scénické považovat i mediální aparáty, optické hračky, veřejné prostory jako města, parky, pole i přirozené krajiny.

Pro nás je nosná právě volná scénická krajina. Krajina v sobě nese potenciál dramatickosti. Dramatická situace je založena na přítomnosti člověka a jeho konkrétním jednání. U dramatických scénérií je tomu jinak. „Tyto scénérie jak již víme, nijak nejednají a jejich dramatickost dokonce nemusí být vůbec závislá na zásahu či přítomnosti člověka.“⁶⁸ Přední český divadelní teoretik Otakar Zich slovo dramatické rozvíjí v možných synonymech jako vzrušující, riskantní, nebezpečné, překvapivé. A krajina tato adjektiva obsahuje. Vjem krajiny může vzbudit dramatickou a scénickou odezvu, ať už na úrovni divácké, tak aktérské. Krajina může

66 Jaroslav Vostrý, *Scénování v době všeobecné scénovanosti: Úvod do scénologie*, Kant, 2013

67 Jaroslav Vostrý, *Scénování v době všeobecné scénovanosti: Úvod do scénologie*, Kant, 2013

68 Josef Valenta, *Scénologie krajiny*, Akademie Múzických Umění, 2008, str. 80

být:

„pasivně scénická“ - tím míníme její samovolný geologický vývoj, který je v neustálém pohybu, jinak však nedělá nic proto, aby byla scénická.

„objektivně scénická“ - tato krajina sama o své scéničnosti nerozhoduje, je jí to však přiřknuto shodou více pozorovatelů.

Teoretik výchovné dramatiky Josef Valenta popisuje ve svém díle Scénologie krajiny některé složky krajiny, které „mohou probudit náš dramatický cit a dovést nás k různým úrovním diváckého nebo aktérského vnímání.“ V níže popsáném zjednodušujícím schématu je klasifikuje zaprvé na prvky statické, které působí na naše senzory - v krajině se jedná například o vnímání specifických tvarů, rozmanitosti, kontrastů a asymetrie krajinných prvků, o jejich nečekané proměny, pozorování změn scénérií, specifického zabarvení, dálkových parametrů průhledů do krajiny, zvukových parametrů krajiny a také panoramatu, umožňující nahlédnout krajinu v celku. Tento ucelený pohled na větší část krajiny známe často z turistických vyhlídek, ať už na věži nebo jiném konkrétním přírodním vyvýšeném místě.⁶⁹

Náš pohled těká z dvojdimenzionální zmenšeniny skutečnosti a zase zpátky, aby kontroloval, jestli se tyto dvě sféry mohou propojit. Co v tuto chvíli řídí, režíruje náš pohled? Je to obraz zaznamenávající nejvyšší body nadmořských výšek, konkrétní situace nebo strůjce této vyhlídky? Panoramatický obraz je zde mediátorem pohledu mezi pozorujícím a krajinou v dáli. Tento obraz dodává člověku pocit, že se v prostoru lépe orientuje, že ji může skrze veličiny zasadit do rámce a uchopit ji v jejích konkrétních obrysech.

Nebo existují v krajině prvky dynamické, které útočí na divákovu pozornost a podmaňují tak scénovanost událostí - jako změna barev vegetace během ročního období, prohlubující se eroze dna, vliv počasí, klimatu, můžeme zde ale vyjmenovat i dynamičtější instantní změny, jako například valící se kámen, přítomnost zvířat.⁷⁰

69 Často je na těchto vyhlídkách kolem dokola rozprostřena panoramatická mapa vykreslující na širokoúhlém formátu horizonty v dálce

70 Zde zmiňuje David Abram ve své knize Procitnutí do živé země situaci, kdy jezdí po Severním moři turistická loď plná „diváků“ dychtících podívané po velrybách. Jde však o účelnou atrakci, jde se naproti konkrétní situaci. Abram tím záměrně kritizuje lidskou odtrženost od přírody „tak na ně z paluby zírejme - ještě lépe - necháme je zaměřit rádiovým vysílačem, abychom je pak podrobně mohli sledovat na obrazovce.“

Některé prvky nás nutí v určitých situacích jednat. Valenta popisuje například lavinu, která se valí proti nám. V tomto ohledu nás krajina může nutit k rozhodování a instrumentálnímu jednání.

Dramatické děje biologické geologické povahy vyvolávají v člověku scénické vnímání. Krajina je scénická ve chvíli, kdy ji člověk přisuzuje dramaticnost. Někdy má až divadelní potenciál, to se však odvíjí od otevřenosti pohledu diváka. Některé prvky tuto divadelnost více podmiňují, když v sobě nesou potenciální proměnu nebo je silnější jejich estetický rozměr jako například západy slunce nad obzorem moře nebo i naopak bezútěšná vyprahlá krajina, každý má v tomto ohledu jiná estetická měřítká. Pro scénické pole událostí je tedy nejdůležitější aspekt dynamiky a jejího pozorovatele. Záleží zde třeba na počasí, jak se láme světlo, jestli mraky zastiňují slunce nebo dokonce prší, v tu chvíli se mění kontury a plasticita viditelných prvků, stejně jako při použití různých divadelních světel ve vnitřním prostoru. Pčasí je neustále proměnlivé a nevyzpytatelné, to tvoří onu dynamiku, nikdy totiž nevíme, co přijde následovně. Záleží tu však i na vlastní dynamice pozorovatele, stojí-li staticky v jednom bodě, může si přicházejících změn všimnout v porovnání s předchozí zkušeností, aplikuje je ale stále na stejný obraz krajiny, prvky se nemění, mění se jen podmínky kolem. Nebo je divák sám v pohybu, jde od místa a do místa b a pozoruje měnící se prvky okolo, změny scénérií a panoramat, ale opět i světlo, zvukové parametry a podobně. Tuto dynamiku můžeme popsat na osobní zkušenosti.

Člověk se musí sám pěšky dostat z města Nová Paka na chalupu, která se nachází uprostřed Prosečské doliny. Už je šero, asfaltová městská cesta se postupně mění na polní. Pozorovatel míjí z pravé strany hřbitov, má strach ze tmy, tak je pohled namířen spíš nahoru, kde se rozprostírá nebe, které ho jakoby uklidňuje. Jak se pohybuje po cestě směrem k další křižovatce, obrazy jehličnatých vrcholů stromů se neustále mění a míhají jako políčka filmu. Kontury prvků lesa jsou stále v dynamickém pohybu, oko je zbystřeno na jakýkoli jiný pohyb, uši slyší šustění listů a zvuky, které ani neexistují. Touto vyostřenou pozorností se otevírá pozorovatelovo imaginární pole. Dynamika člověka je zrychlována a zpomalována, ovlivněna vnitřním napětím. Ve chvíli, kdy konečně rozpoznává blížící se asfaltovou cestu vedoucí k vesnici, upře svůj pohled před sebe, perspektiva obrazu se mění, a po

dosažení cíle v podobě asfaltky se nakonec všechno kolem uklidní. Tato dobrodružná cesta vytváří vnitřní dynamický oblouk. Krajina tu nabízí nečekané zvraty, které probouzí scéničnost situace. Pozorovatel zde prakticky zažívá divadelní událost.

Doposavad jsme se zmiňovali o scénické krajině jako přirozené volné krajině, avšak jevištní scéna by se také dala v metaforické rovině pojmenovat jako divadelní krajina, umělý divadelní prostor může obsahovat scénickou krajinu.

Dá se v tomto případě uplatnit: divadlo = scénická krajina?

Nesnažíme se zde vytvářet rozdíl mezi vnímáním „přirozené“ a „divadelní krajiny,“ oboje zde totiž pojí slovo „scénický“. Jako parafrázi scénické divadelní krajiny můžeme citovat například komponované dílo současného německého skladatele a režiséra tzv. „hudebního divadla“ Heinerja Goebbelse *Stifter's Dinge*.⁷¹ V této multimediální performance, ve které jsou objekty a krajina stejně jako v inspirovaném díle australského novelisty Adalberta Stiftera z 19. století výchozím bodem celého díla, Goebbels zkoumá, do jaké míry mohou lidé ovládat ekologické síly a jednat o nejisté budoucnosti. Celá instalace je poskládána ze zvuků, videí, vizuálních elementů a dohromady tak tvoří jakési tableau, které syntetizuje tyto disparátní formy. Celé ústrojí je sestaveno z pěti odhalených desek klavírních křídel, které jsou rozeznívány skrze automatizované procesy. V prostoru před touto mechanickou hudebně rozehrávanou stěnou jsou tři bazénové plochy, které vytváří skrze použití suchého ledu mlhavou, simulaci přírody.

Tato velkolepá symfonická show však postrádá viditelného aktéra. Je to krajina mašinérií a procesů, které jsou způsobeny elementy fungujícími v jistém řádu, vše tu na sebe reaguje v přesných strukturách a vztazích stejně jako v živé krajině. Všechny procesy ovládají schovaní operátoři, jež publikum ale nevidí. Odkrývání těchto vnitřních systémů je proto složitým úkolem. Ve výsledku vnímáme jen jeden symfonický celek sestávající z mnoha rozličných zvuků a vizuálních vjemů. Divadelní aparát tu jede na plné obrátky.

71 Heiner Goebbels, *Shifter's Dinge*, 2007, Theatre Vidy



29.



30.

29. Heiner Gobbels, Shifter` dinge, Lincoln Center, 2007
 30. Natálie Rajnišová, Cesta z Nové Paky, 2018

4.2 Ostrovy jako izolované aparáty

Slovo aparát se v obecném slova smyslu dá nazírat vícero způsoby. Znamenat může – ústrojí, soustavu orgánů se zvláštní funkcí, ale i nástroj, přístroj, prostředník, médium. Tento dlouhý výčet významů podněcuje mnoho styčných ploch mezi aparátem a krajinou, technickým obrazem, člověkem ale i divadlem. Skrze všechny výše zmíněné smysly se tedy divadlo dá nazvat aparátem. Divadlo stejně jako krajina je živou kybernetickou soustavou, která není nějakou směsí na sobě nezávislých neživých a živých struktur, je soustavou prvků fungujících ve vzájemné souvztažnosti, přičemž bytostně závisí na vztahu pozorujícího - pozorovaného. Jeho nejzákladnější vazbou je divák a to, čemu věnuje svůj pohled. Na tuto vazbu se postupně nabalují další an/organické složky divadla. Tvoří se, následně se proměňují a pak zase zanikají v závislosti na různých podmínkách jako prostoru, světla a času. Onou Zvláštní funkcí této se soustavy rozličných orgánů je tedy diváka oslovit, obohatit o zážitek či mu zprostředkovat informaci ve svém kybernetickém prostoru. V tomto kontextu slouží divadlo jako prostředník-mediátor. Skrze své vlastní nástroje jako je slovo, herecká akce, práce s objektem a znakem, ale i světlo nebo technické pomůcky, projekce apod., je divadlo prostředníkem k poznání a nástrojem pro uchopení světa.

Divadlo definované jako aparát je svým strukturovaným systémem složené z rozličných prvků. Tyto prvky se pohybují v určitém ohraničeném prostoru- rámu a aby mohly navazovat vztahy mezi sebou, musí být nutně izolovány od svého bezprostředního okolí. V tomto ohledu se nám hodí zmínit metaforu Pustého ostrova. Gilles Deleuze ve svém eseji *Pusté ostrovy a jiné texty*⁷² vykresluje ostrovy jako imaginární prostory, kde jsou oceán a země v neustálém sváru, proto je nutné pokládat za filosoficky normální fakt, že ostrov je pustý, neboť člověk nemůže žít v jistotě v prostředí aktivního zápasu těchto živlů.⁷³ Ostrovy představují izolované ekosystémy. Nenalézají se však jen uprostřed oceánů. I v naší krajině můžeme

72 Gilles Deleuze, *Pusté ostrovy a jiné texty*, Herrmann & synové, 2010

73 Gilles Deleuze, *Pusté ostrovy a jiné texty*, Herrmann & synové, 2010, str.8

najít ostrovy. Může jimi být „třeba paseka uprostřed lesa, jezero uprostřed hor, chráněné území přírody nebo park ve městě. Zjistilo se, že na těchto „ostrovech“ se uplatňují vztahy a pravidla jako na skutečných izolovaných ostrovech,⁷⁴ jako to popisuje teorie ostrovní biografie Roberta MacArthura, velké jsou obvykle druhově bohatší než naopak ty malé, druhové bohatství také obvykle klesá s rostoucí vzdáleností nejbližšího ostrova. Těmito vztahy se zabývá ostrovní ekologie. Krajina sama o sobě taky vykazuje „principy ostrova,“ ve své hierarchii se dá považovat za izolovanou a „hraniční, poslední uchopitelnou úroveň, výš už je jen nesnadno nahlédnutelná úroveň planetární.“⁷⁵

Ostrovy také nabízí zajímavé paralely pro uchopování divadelního celku. Právě kvalita izolovanosti napomáhá nahlížet na celek ve všech jeho elementárních vlastnostech. Ostrovy jsou výhodným zastřešením pro zkoumání sice izolovaného ale zároveň otevřeného pole. Když se řekne ostrov, každý si představí konkrétní prostor. Divák se v něm ocitá, aniž by nutně musel tento prostor být fyzicky ztvárněn. Toto otevřené pole je neomezeným prostorem pro imaginaci, avšak s vidinou jasných, avšak ne přesně určených hranic. Nové přicházející vlivy - diváci jsou zde vystaveny zkoumání ostrovními „domorodci,“ jelikož je zde přesně definovatelné, co na ostrov patří a co naopak přichází zvenku. Hledisko pozorování funguje na bázi reciprocity. Pohled návštěvníků je vržen na ostrov, a ten mu pohled zvědavě oplácí. Rovnováha této reciprocity je postavena na obdobných principech přímé úměry jako zmíněná ostrovní biografie, tzv. čím víc návštěvník pohled vrhá, tím více se pohled v celku odráží. Na pustých ostrovech platí specifické zákonitosti. Divadlo jako uzavřená totalita estetického kódu je paralelou k ostrovu jako uzavřeného, samostatně fungujícího ekosystému odděleného od pevniny oceánem.

Představení Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel⁷⁶ se věnuje těmto nastíněným myšlenkám. Autorky zajímalo vytvořit představení na pozadí holistického vnímání světa jako celku a bez nadřazené pozice člověka v něm. V hlubinné ekologii „myslet jako ostrov“ znamená ztotožnit se s ekosystémem, být si vědom/a svého

74 Vítejte na zemi, kapitola ostrovy v naší krajině, vitejtenazemi.cz

75 Jiří Sádlo, Krajina jako interpretovaný text, Vesmír 77, 96, 1998/2

76 V autorském duu Natálie Rajnišové a Zuzany Scerankové, Prostor39, 2019

místa v celku a zároveň pocítit, že se tento celek ve mně odráží. Představení si kladlo v prvních fázích za cíl nabídnout divákovi pole, ve kterém se jednotlivosti odehrají. Nezáleží tu, v jakém pořadí se tak stane, přesto ale pro něj vytváří koherentní celek. Tato dramaturgie rovněž sleduje pokus o nelineární vyprávění, volné řazení složek vedle sebe. Všechny složky představení jako kostým, živá i nahraná hudba, projekce slov/obrazů, ale i tištěné slovo mají společné to, že se nachází na jednom Pustém ostrově s divákem-návštěvníkem, v jehož hlavě se spojují v jeden celek. Ostrov je ohraničený, a tak v něm vyprávění nemusí být lineární. Jevy, příběhy, kostýmy, situace mohou zde být kladeny vedle sebe, různě se dotýkat, ale nenásledují žádná schémata a hierarchii, plynou paralelně vedle sebe.

V první fázi procesu byl tedy dán důraz na náhodné „komponování“. Kostýmy se střídaly podle spontánního řádu, stejně tak byly prostoupeny polo improvizovanou hrou na harfu nebo náhodným pouštěním hudebních tracků oslovených hudebníků. V tuto chvíli byla krajina všech prvků polem pro volné skládání asociací a také divákově fázované bloudění. Princip tohoto pole se dá přirovnat k výstavě, kde není možné vnímat všechny artefakty najednou, nejdříve věnujeme pozornost jedné věci, pak od ní odcházíme a věnujeme pozornost věci další. Celek výstavy všech artefaktů vzniká skrze zážitek a paměť až v naší hlavě. V tomto duchu se odehrálo setkání na Pustém ostrově. Celek tu vzniká, až v momentu, když dílo končí, až od něj odjíždíme, opouštíme ho, zaostřujeme pryč, za hranici ostrova, vzpomínáme na něj.

V druhotné fázi nakonec stejně došlo k systematizaci jednotlivostí, celek byl vytvořen přesně nafázovanými obrazy, které se střídaly v ideálních přesných časech. Prostor pro náhodu byl zde setřen a vznikla pevná linka prezentovaných kostýmů - obyvatel v doprovodu přesně určené hudby. Zároveň to však neznamenalo, že by struktura musela být poskládána jen tímto definitivním způsobem, představení by fungovalo i v odlišných posloupnostech. Jednotlivé obrazy obyvatel na sebe nemusí totiž logicky navazovat, forma přehlídky to nevyžaduje. Nakonec jde o výsledek, kdy se obrazové a informační fragmenty seskupí do jednoho celku a samovolně se poskládají v divákově hlavě, až ve chvíli, kdy vzpomíná.

Právě divák tu je nakonec styčným momentem pro celé fungování ostrova, vstupuje do tohoto izolovaného celku a ostrov je tak definován na základě jeho

pohledu. „Lidé, kteří ho přichází zvenku osídlit, svojí odděleností od tohoto světa dávají ostrovu dynamický obraz sebe sama, uvědomění si, že je pustý a neobydlený.“⁷⁷ Pozice návštěvníka-pozorovatele je zde paradoxní, sice se ocitá uvnitř prostoru ostrova, avšak sled obrazů pozoruje jakoby přes tlusté sklo. Jednotlivé akce a tance kostýmů jsou před divákem naservírovány tak, aby si je mohl dobře prohlédnout, a forma přehlídky tu zdůrazňuje distanc mezi aktérem a pozorujícím. Navíc divák na začátku představení obdrží mapu,⁷⁸ jež podporuje ono vydělení se z celku. Uplatňuje se zde ptolemaiovský pohled svrchu, který ohraničuje ostrov do konkrétních rysů.

Obě fáze se svým způsobem dotýkají otázek neuchopitelnosti versus ohraničenosti, odlehlosti a přítomnosti. Dá se na základě přirovnání pustého ostrova divadlo považovat za izolovaný aparát? V případě Pustého ostrova je svět umístěn v bílém prostoru s okny, kterými prochází denní světlo, jde tu slyšet hluk z ulice, tyto podmínky rozhodně nevytváří pocit izolovanosti od vnějšího světa. Když zmíníme prostor divadelního black boxu, který je bez kontaktu s vnějším světem/světlem, ten už se myšlenice izolovanosti může blížit víc. Ale ač se divák ocitá uprostřed této černé díry a v jiném časoprostoru, stále si s sebou nese zkušenosti a myšlenky ze světa tam venku. Izolovanost tak nikdy nemůže být stoprocentní, stejně jako v krajině, kde z venku přichází stále nové proměňující vlivy.

4.3 DIVADLO= KRAJINA?

Divadlo jako izolovaný ostrovní systém není ve všech svých aspektech úplně důsledné. Můžeme skrze jiný prostředek přirovnat divadelní aparát ke krajinnému aparátu? V této kapitole budeme citovat konkrétní pasáže z úvahového textu současného českého biologa Jiřího Sádla Krajina jako interpretovaný text, v němž ukazuje různé systémové aparáty krajiny a jejich vnitřní vazby. Zjistíme zde při

77 Gilles Deleuze, Pusté ostrovy a jiné texty, Herrmann & synové, 2010

78 Zde se pomyslně vracíme k obrazu a jeho schematizaci skrze mapy, v Pustém ostrově je touto „záchrannou vestou“ schematizováno celé představení, myšlenková mapa shrnuje právě vztahové vazby mezi jednotlivými obyvateli.

záměně slova krajina za divadlo, že parametry jejich vnímání fungují v obou případech stejně? Nebo se v jistých rozměrech liší? V předchozí textové části o scénických krajinách jsme nastínili, že divadlo se dá pokládat za scénickou krajinu. Dá se na základě následujících přirovnání rovnítko ještě o krok zjednodušit, a to na divadlo = krajina?

V následujících bodech shrneme pár vybraných tezí ze zmíněného textu pojednávající o krajině v souvztažnosti k divadlu:

1. Z hlediska topologické dimenze divadla „nemám nikdy divadlo k dispozici celé zároveň – podle toho, kudy jím procházím, ho určitým způsobem poznávám. Vystoupiv z nížiny do hor, touž cestou se vracím. Přitom sestup není reverzním dějem k výstupu, ale nový pocit, nová interpretace divadla.“

2. Divadlo se skládá z jednotlivých složek, jež jsou jeho formujícími subjekty. „Subjektem, tedy čtenářem divadla, je nejen člověk, ale každá její složka, každá substruktura, každá věc v divadle, určitý člověk nebo lidé vůbec, „lesní společenstvo, vesnice“. A každá složka divadla dělá svou existencí zároveň tři věci: divadlo fyzicky spoluvytváří, divadlo registruje – čte, a divadlo přetváří“.

3. Na základě jednotlivých složek Sádlo ve svém textu popisuje tři rozličné příklady systémů s odlišným vztahem celku a jeho složek.

Těmito aparáty-systémy jsou:

-kolečka v hodinovém strojk: kolečka jej skládají pevně a tvrdě, bez variací, každé má pevně určenu vlastní, jediné možnou osičku a svého správně ozubeného partnera.

-karty v balíčku jsou opačným – a stejně mechanickým extrémem: je to pouze naskládání volně kombinovaných karet, nezáleží ani na počtu, ani na pořadí.

-ale třetí varianta ukazuje, že jednotlivé složky neformují divadlo ani jedním z těchto mechanických způsobů, nýbrž svou pozici v divadle nalézají tím, že si své okolí interpretují, dejme tomu, jako návštěvníci hostince.⁷⁹

⁷⁹ Fenomén hostince Sádlo používá jako přirovnání, kde si jednotlivé subjekty posedají na svá místa v kontextu situace tam, kde je to zrovna příhodné, kde zrovna sedí nějaký známý apod. Každá složka se tu začleňuje smysluplně, nenáhodně do kontextu a je také kdykoli schopna tuto situaci a pozici přehodnotit. Na základě seskupování a přesouvání skupin například k jinému stolku vznikají další a další hierarchické úrovně.

4. Složky na sebe vzájemně působící jsou samo řízeny vnitřními pravidly divadla. Autoregulace divadla funguje na základě věčné hry na přetlačovanou svých vnitřních složek, které jsou v neustálém dynamickém pohybu, ve chvíli kdy jedna složka strádá, druhá posiluje a naopak. Neexistuje zde žádná časoprostorová stálost. „Vzájemné působení divadelních strategií jakožto mechanismus autoregulace je vlastní především ekologicky vyváženému divadlu, strukturně členitému, skladběně pestrému, se stálým nebo smysluplně se vyvíjejícím dlouhodobým systémem řízení a velkou mírou paměti.“

5. Posledním ze zmíněných tezí je divadlo jako mnohoznačný celek s možností různých perspektiv. „Pro každou složku je divadlo relevantní jinak a v jiném měřítku. Objekt: divadlo jako „bludiště pachů“ v měřítku čtverečních metrů. Subjekt: divadlo jako přehlednost tvarů v měřítku čtverečních kilometrů. Divadlo pro nočního diváka v houštinách a divadlo pro diváka za bílého dne.“⁸⁰

Na základě těchto argumentů by se dalo říci, že souhrn parametrů vnímání krajiny je zaměnitelný s charakteristikami divadla. Avšak existují zde jisté odlišnosti. Pokud divadlo stojí na základním vztahu diváka a pozorovaného, jeho nedílnou složkou je zde většinou lidský aktér/herec, který nemá v krajině obdobné zastoupení. Jistě, v krajině někdy můžeme zpozorovat lidský subjekt, který třeba zrovna prochází naším výřezem pozorování, rozdíl je tu však ten, že o této své „ roli “ ve většině případů ani neví. Tím je osvobozen od veškeré snahy koordinovat své pohyby, své jednání. Do jeho přirozeného chování si pozorující může vkládat své vlastní myšlenky a imaginaci, to on je v tuto chvíli režisérem situace. Oproti tomu v divadle herec na základě vědomí, že je pozorován, jedná specifickým způsobem. To on provádí diváka svým jednáním a má vládu nad situací. Zároveň ale divákův pohled ovlivňuje koordinaci jeho těla, hlasu, postoje nebo práce s objek-

80 Zde byl objekt nahrazen za myš, subjekt za jestřába a divák za nočního pěšáka a řidiče kamionu. Subjekt a divák mohou fungovat i v záměně těchto parametrů. Když pozměníme úhel pohledu, tak z hlediska fyzického prostoru je pro subjekt (ať už se jedná o režiséra nebo aktéra) divadlo přirovnatelné k houštině, která nabízí přímý hmatový kontakt s objekty a jeho tvary. Naopak divák zde skrze distanční clonu hledí na divadlo jako na pole v měřítku „čtverečních kilometrů“ a zdálky pozoruje prvky, které na sebe reagují ve vzájemných vztazích.

tem. Bez pohledu by herec nemohl své jednání vůbec zužitkovat. Jde tedy o jistý ambivalentní vztah. Jedno ovlivňuje druhé, a obě složky jsou na sobě závislé.

V parametrech divadla a krajiny jsou tu jisté odlišnosti například i z hlediska světla. Přirozené světlo padající na krajinu je absolutní ve své neuchopitelnosti a neřízenosti, oproti tomu divadelní reflektory můžeme korigovat, dá se přesně určit kam, a v jaké intenzitě budou svítit. Největším rozdílem však tu je měřítko času. Krajina nemá čas nijak ohraničený, je tu orámovaný akorát čas pozorovatele a pozorování. Krajina i mimo toto pozorování existuje, tzv. je časově svobodná. Zato divadlo je definováno na základě divákovy pozorování, ve chvíli, kdy se na něj nikdo nedívá, by se dalo říci, že jednoduše neexistuje. Při absenci diváka sice scéna pořád stojí, stále je tam ten samý prostor, najednou tu ale chybí vnitřní dynamika všech složek a pohled diváka jednou z nich. Naopak krajina si svou dynamiku stále uchovává, jen ji někdy vnímáme a někdy zase ne.

Vrátíme-li se k parafrázi Krajiny jako interpretovaného textu, v jistých případech by se dalo polemizovat, jestli se tyto vyjmenované shody nepohybují jen v abstraktní rovině. Jak může obstát v reálném světě teze, ve které veškeré složky divadlo registrují-čtou? Dokáže to například i objekt na scéně, když se přece také nachází v určitém vztahu k ostatním složkám a celku.⁸¹ A opravdu existuje určitá mechanická autoregulace divadla? Nebo divadlo nakonec vždy podléhá nějakému lidskému řízení? Jistěže má člověk pod kontrolou jisté prvky a jejich vzájemné působení, toto ovládání je však ohraničováno nepředvídatelnými změnami podmínek, vnitřních i vnějších vlivů. Tato křehká balance mezi lidskou pevnou rukou a autoregulací vlivů, které naše síla nemůže ovlivnit je dynamickým polem pro jakoukoli tvorbu.

81 Tímto se zabývá neantropocentrická, objektově orientovaná ontologie, kde se stírá rozdíl mezi objektem a subjektem. Jak se věci jeví z perspektivy objektu jako svéprávného jsoucna? Tématikou objektů se například zabývá Timothy Morton se svými „hyperobjekty“, Timothy Morton, *Hyperobjects, Philosophy and ecology after the end of the world*, 2013

4.4. Pohled do scénických krajin

4.4.1 Odpoutané divadlo

Vrátíme se zase o krok zpátky, a to k odpoutaným obrazům Kateřiny Svatoňové. Jak jsme již zmínili, tomuto odpoutávání od rámu se začíná dařit ve chvíli, kdy se otevírá prostor (ať už veřejný nebo mentální) a ve chvíli, kdy se ve výkladu světa a v tvorbě ujímají jiné myšlenkové přístupy. Diferencovanost, rozvolněnost, nesyntetizovanost, pluralita myšlení ovládají (post)moderní dobu. Odpoutané obrazy, které se už neohlíží na geometrické vidění a centrální perspektivu, vyvazují diváka z fixované pozice, propojují meziprostory a stávají se imerzivními. Vnější objektivní prostor se zde kříží s vnitřním prostorem subjektivního zážitku a prostorové hranice a čas se otevírají.

Pokud si zde propůjčíme slovo odpoutané, můžeme ho aplikovat také na divadlo? Je dnešní divadlo odpoutané? Nebo má alespoň tendenci se ze své spontanosti vyvazovat? Divadlo bylo v mnoha historických epochách stejně jako obraz omezováno konvenčními principy a pravidly. Antické divadlo, původně vycházející z divadla-chrámu, bylo poutí z chrámu k posvátnému kruhu, jež vyznačovali diváci s oltářem uprostřed, se odehrávalo v otevřeném prostoru mimo divadelní architekturu. Až později se zde utvořil prostor theatronu, jež byl kruhovým prostorem mezi hledištěm a skéné, zadní budovou a technickým zázemím, před kterým se celý děj odehrával. Z těchto divadelních prostor se postupně rozvíjely jiné arény v podobě amfiteátrů a cirk-stadionů, jež se využívaly ve starověkém Římě. Tyto budovy přetrvaly do budoucích epoch, avšak středověk je využíval po svém. Inscenované a zdivadelňované společenské události zde zabíraly široké spektrum a vytvářely různé struktury pozice diváka v celku od kruhových jevišť, přes podlouhlé jeviště obklopené diváky z dvou stran po malé stupínky - ostrůvky s vystupujícími, jež byli obklopeni diváky ze všech stran.⁸² Dalo by se říci, že v tomhle ohledu bylo divadlo rozlité v celém prostoru, avšak diváci nevstupovali do děje, jak tomu bylo později v alžbětinském divadle, kdy se hranice mezi divákem a hercem smazala. Pravidla

82 Kazimierz Braun, *Divadelní prostor*, Akademie Múzických Umění v Praze, 2001, str. 60

a konvence divadla se začala utužovat v prostorách kukátkového hlediště nebo například operních sálů. Tyto prostory svými principiálními podmínkami, jako je izolace od světla venku, využití „perspektivního“ jeviště nebo portál-rám, dělí prostor na dva tábory.

Avšak například v 19. století se opět divadelní události rozlily do autentických prostor jako starých zřícenin nebo do ulic, náměstí či luk. Později se v průběhu 20. století paralelně vedle velkých sálů rozvinul i prostor černého boxu. Černý box je zajímavým fenoménem v tom, že se snaží vytvořit co nejvíc neutrální podmínky pro jakýkoli typ divadla, avšak touto svou neutrálností je velmi specifickým prostorem. Postrádá zde vlastní přirozenost, je jen pouhým nástrojem pro splnění jakýchkoli vizí a představ.

Dalo by se říct, že v dnešní době obecné imerze, kdy se veřejný prostor stírá s osobním, klasické divadelní prostory svými podmínkami umrtvují veškeré sklony divadla se odpoutávat. Co je potřeba udělat k vysvobození se z perspektivního myšlení a přejít k myšlení aperspektivnímu? V dnešní otevřené době se stává v určitých proudech trendem vykročení z prostor black boxů, jako například v imerzivním divadle. To ale nutně neznamená, že jediným možným modelem odpoutání by bylo právě imerzivní divadlo, které stejně jako jiné divadlo nejdříve heroicky vykračuje mimo tradiční rám, následně se uvelebují v rámech jiných, a v těch pak setrvává. Divadlo se ve většině případů stejně jako obraz odhodlá vykročit ze svého rámce a pak se lekne a zase se vrátí zpátky do bezpečné zóny.

Black box je flexibilním prostorem, do něhož vkládáme svoje představy, které následně realizujeme. Divák i aktér jsou zde uzavřeni v totalitě. Toto vkládání vizí a představ se dá pozorovat i u krajiny. Promítáme do ní své myšlenky a v určitých chvílích je nám jedno, jestli pozorujeme horskou scenérii nebo horizont moře, abychom si vytvořili své vlastní mentální pole. I krajina tedy dokáže být neutrálním prostorem a nástrojem pro imaginaci. Na rozdíl od black boxu však nemá pevné hranice, a to je příznivou podmínkou pro odpoutané divadlo. Pokud bychom chtěli divadlo odpoutat od klasického divadelního boxu, museli bychom rezignovat na umělý prostor a rozprostřít se ven, zase se vrátit ke krajině. Museli bychom vyjít ven z naučeného rámce a vykročit do nových polí. V tomto kontextu zmíníme Ma-

nifest *Frontiers of Solitude*,⁸³ který v jednom ze svých XII článků formuluje stávající situaci naší planety a krajiny a popisuje návazné strategie umělecké tvorby v kontrastu k antropocentrickému postoji ke světu.

„Článek IX. Umělecká tvorba a výchova k umění v nových, dosud neznámých podmínkách, bude bojem o život, spíš než hrou se skleněnými perlami... Místo sebestředného odtažitého zálibení bude třeba podívat se z okna, otevřít dveře, vyjít ven. Protože teprve v krajině, nebo spíš v ruinách, které po krajině zbyly, jsou ukryty rudimenty, zákruty a roviny skutečnosti, které bude znovu nutné odkrýt a vypěstovat. Nová krajina bude vypadat možná poněkud nevábňěji, chaotičtěji, klamavě a neprostupně, jinak než ten vyrenderovaný umělý, iluzivní 3D svět 2.0, na který jsme si příliš rychle zvykli. Vydat se ven znamená zjistit, kde jsme se ocitli, jaké bude ústrojenství prostoru rozléhajícího se od obzoru k obzoru. Jak vyhlíží, zní a chutná pustina, kterou jsme zanechali za sebou? Má vůbec smysl uvažovat o obratu, respektive o možnosti návratu, když stejně nebude kam se vrátit?“⁸⁴ Pohled se zde otevírá do šíře až k obzoru. Nelze vidět hranice. Do takového nekonečného pole, zaneseného naší vlastní civilizací se nyní máme možnost vrátit. Opustit sevřený prostor vlastního ega, okleštit se od všech zbytečných okrasných efektů a vrátit se zpět na pevnou půdu. I divadlo může vystoupit ze svých prostorových hranic, zbavit se všech světelných, kouřících a jiných efektů, odpoutat se a být tak otevřené.

U odpoutaného obrazu se prostorové hranice a čas otevírají, divadlo také v mnoha případech vystupuje z klasických časových hranic. Stojí za to zmínit například *Long duration performances* tzv. *drationals*, které překračují klasické plynutí času. Ve výtvarném umění mají tradici už od druhé poloviny 20. století, v současnosti se tím zabývá například sheffieldská experimentální skupina šesti umělců *Forced Entertainment*, jejichž divadelní tvorba je založena na kolaborativním procesu, improvizaci, experimentech a veřejných debatách. Ve své práci problematizují právě dlouhotrvající čas svých performancí, rámec dlouhé časovosti zde překlápí po určité době divákovo vnímání do další dimenze. Jde tu především

83 *Frontiers of Solitude*, Galerie Školská, do roku 2016

84 <https://frontiers-of-solitude.org/cs/manifesto-fos>, Praha listopad, prosinec 2016

o diváckou trpělivost. I tato dlouhá forma má nakonec určité časové hranice, představení někde začíná a někde končí, přesto se tu ale divadlo vyvazuje z klasického rámce a otevírá se postupnému odpoutávání.

V kontextu časovosti a také paralely mezi obrazem a divadlem nám vzniká fenomén „zamrzlého obrazu“, který v sobě nese parametry obrazu jednoduše tím, že se subjekt v divadle dostane v určitou chvíli do statické pozice, zamrzne jakoby v čase, avšak čas tu stále plyne, jen v jiných relacích. Tento princip se do značné míry využívá v představení *Hopi-land*,⁸⁵ kde se divák skrze „zamrzlé obrazy,“ (které jsou ještě podpořeny světelnými a zvukovými efekty) dostává do jiné dimenze prostoru a času. Linky těchto obrazů v sobě skrze vizuální znak nesou asociační informace a vydělují se od struktury celku. Dá se o těchto divadelních obrazech říci, že jsou odpoutané? Mohou se alespoň odpoutávat v nezávislosti na celku, do něhož bytostně patří? Jisté odpoutávání zde opravdu existuje, a to právě z hlediska jiného uchopení času obrazu v poměru k celku. Čas a prostor hrají ve vyvazování se z rámce klasického divadla nezastupitelnou roli.

4.4.2 Odpoutaný divák

Když budeme vnímat svou vlastní viditelnost, pocítíme, že i my jsme pozorováni tou zalesněnou strání. Vnímání není nic jiného než tato reciprocita.

David Abram, *Procitnutí do živé země*

Přistoupíme-li na fakt, že je krajina či divadlo vztahovou soustavou, v jaké pozici k ní je tedy člověk-pozorovatel? Z teorie divadelního pojmosloví dobře víme, že divadlo funguje na tradičním vztahu pozorující-pozorované. Odpoutaný divák je takový divák, který je otevřený percepci, a ve svém interpretování se snaží vymánit ze svého zarámovaného myšlení, nebojí se uchopovat příchozí impulsy novými nenaučenými způsoby, jinak, než tomu byl doposavad navyklý. Především je však otevřený pluralitě možných postojů a pravd. Odpoutaný divák je nedílnou součástí odpoutaného divadla, může být ale i součástí divadla neodpoutaného? V tuto chvíli

85 Autorský projekt v režii Viktorie Vášové a dramaturgii a scénografii Natálie Rajnišové, *Alfred ve Dvoře*, 2018

divákův odpoutaný pohled automaticky generuje odpoutání díla.

Podle úvah Miloše Šejna „krajina existuje na základě subjektu.“⁸⁶ Krajina je podle něj naší primární realitou, v níž se nalézá subjekt a kolem se teprve utváří místo, do něhož je zasazený. Prostor je subjektem definovaný a hierarchizovaný a vzniká tak jeho „jakýsi indexový či přirozený obraz.“⁸⁷ Znamená to, že bez bytostné přítomnosti člověka krajina nemá pevné obrysy - tedy neexistuje?

V předchozí části už jsme řekli, že divadlo neexistuje, nedívá-li se na něj lidské oko. Člověk se nachází ve zlomovém bodě, kdy si v ideálním stavu připouští, že není středobodem vesmíru. Antropicky zatížená doba nás v nadneseném slova smyslu naučila věřit předpokladu, že věci existují jen ve chvíli, kdy na ně vrháme pohled. Tento pohled zakládá rysy, jako to zformuloval Belting v myšlence o existenci obrazu. Vladimír Kokolia však například tento postoj ve svých teoriích vyvrací. Co by se stalo, kdyby se nekladl takový důraz na pozorovatele, existoval by obraz? Kokolia tvrdí, že obrazy jsou, i když se na ně nikdo nedívá. Touto tezí se snaží zformulovat situační ontologii „ryzího obrazu.“ Kokolia popisuje gotické obrazy, které byly zavěšeny tak vysoko, že malíř očekával, že je uvidí jen vševědoucí Bůh. Tímto gestem dal jasně najevo, že malby nejsou určeny pro lidi.

Na základě tohoto příkladu by se dalo předpokládat, že obraz lidského diváka nepotřebuje, že jeho smysl je ukrytý v něm samém. Obraz existuje, i když je například zavřený v temné komoře. Kdyby šlo jen o vzájemnou vazbu pozorujícího subjektu-pozorovaného objektu, přestal by obraz reálně existovat. V roce 1993 vystavuje v Klatovech své obrazy v šerém prostředí a částečně přikryté. Jednalo se o jakoby zapomenuté obrazy, které Kokolia tehdy vybalil znovu po dvaceti letech. Tímto gestem se zde relativizuje viditelné/neviditelné, divák nepotřebuje „vidět, aby viděl.“ Jistě, parametry obrazu se ve všem neshodují s divadlem, obraz má fyzickou podobou a hmatatelné hranice, divadlo je tak ve své nehmatatelné formě

86 Miloš Šejn je jedním ze spolučlenů Frontiers of Solitude. Ve své tvorbě spojuje kresbu, malbu, fotografii, film, instalaci i performativní akci do jednoho intermedialního až divadelního celku. Šejn je zářným příkladem umělce propojujícího médium obrazu či jiných vizuálních nástrojů, krajiny, akce, ale i duševní aktivity tvůrce i diváka.

87 <https://frontiers-of-solitude.org/cs/milos-sejn>

stále uvězněno v nutné přítomnosti pohledu, který ho definuje a utváří.⁸⁸ Může být divákem například i zvíře nebo rostlina?

Pozorovatel stojí v (divadelním) poli, registruje a následně čte obsažené prvky, jež ho obklopují. Na základě toho vstřebává informace. Toto pole je ideálním modelem pro odpoutání se, prostor pro práci naší imaginace, která je podmíněna tím, co pozorujeme. Vilém Flusser definuje ve svém rejstříku slov imaginaci jako „specifickou schopnost vytvářet obrazy a dešifrovat je.“⁸⁹ Lze si to představit jako geometrické pole, ve kterém se vznášejí odpoutané obrazy, jež jsou divákem vytvářeny a pak zase lapeny jejich vlastním pohledem a následně interpretovány. V tomto cyklu vznikají informace na základě „nepravděpodobných kombinací prvků“ (opět Vilém Flusser takto definuje pojem informace.) Tyto informace jsou za sebou řetězeny podle libosti odpoutaného diváka. Dochází zde k subjektivnímu skládání jednotlivých obrazů do celku.

Subjektivita v dnešní době modernity nahradila ideál objektivního zobrazení světa, jako tomu bylo v renesanci. Objektivním/subjektivním se zabývá právě kvantová fyzika, která podkopává celý materialistický přístup založený na existenci objektů, které jsou pozorovány subjektem. Objektivní a nezávislý vesmír neboli svět každého z nás je iluzí. Existují pouze subjektivní vesmíry, které vytváříme tím, na co soustředíme svoji pozornost, čili jak myslíme a jak se chováme.

Objektivní může v určitém smyslu znamenat sdílené. Pokud nahlédneme vývoj pohledu z velmi široké perspektivy, antické divadlo založené na sdíleném prožitku celé polis otevíralo široký prostor vějířového amfiteátru, technický vývoj nám ale umožnil náš pohled stále a stále více subjektivizovat a individualizovat ať už skrze hledáček fotoaparátu nebo mikroskopové sklíčko. Divák zde zůstává sám se svým pohledem a svojí imaginací. Pohled tedy ve svém vývoji směřuje od širokého po mikroskopické a odpoutávání jde po proudu této subjektivizace.⁹⁰

88 <https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1112254-doba-strachu-z-genialniho-blba-skoncila-rika-vladimir-kokolia>

89 Vilém Flusser, *Za filosofií fotografie*, FRA, 2013, Lexikon

90 Tento pohled se odráží v určitém typu práce mnoha divadelních tvůrců. Například současný britský umělec Tim Spooner pracuje s přenosem mikroskopického světa na velké plátno, kde se promítají abstraktní ornamentální obrazy. Zde můžeme zmínit i českou výtvarnici Terezu Bartůňkovou se svou prací *Tamura* v divadle Alfred ve Dvoře, kde opět používá mikroskopické obrazy přenášené na větší formát ukazující krajinu v její apokalyptické rovině.

Stále nám ale zůstává zásadní otázka, kde je divákova ideální pozice v těchto polích? Má zaujmout pozici uprostřed⁹¹ nebo naopak na okraji plochy, a tím spíše možná být součástí celku? Ve chvíli, kdy je divák na okraji nebo v zadní řadě, vnímá více celek i s publikem, hlavy směřující pohled směrem dopředu. V tomto prostorovém ohledu jsou způsoby odpoutávání subjektivní. Někdo si chce sednout dozadu, aby měl distanc, a mohl mít tak přehled o celku jeviště i publika, někdo naopak potřebuje blízký kontakt se subjektem na jevišti. S tím se pojí i otázka, o jaký typ události se vůbec jedná. Pozice diváka je rozdílná, pokud jsou hlediště a jeviště striktně odděleny, nebo pokud jde víc o kolektivní událost, jež zahrnuje diváky dovnitř.

Jak ale dojít k absolutnímu mentálnímu odpoutání diváka – tzv. holistickému vnímání, kdy vím, že jsem součástí celku a celek se ve mně odráží? Ideální pole v kontrastu s konceptem divočiny nám v poslední kapitole popíše dva možné způsoby holistického vidění a jejich neustálé vyvažování se.

4.4.3 Ideální pole/ divočina

Ideální pole je místo, které může stejně tak jako divadlo být samo o sobě prostorem pro inscenované události. Je potřeba k tomu pozměnit úhel pohledu. John Berger, který se především zabývá základními předpoklady formujícími naše pozorování a vnímání o takovémto poli událostí v krajině píše v poslední kapitole své knihy O pohledu:

Je to zážitek spojený s polem. Ne nutně s jedním a tímtož polem. Může ho poskytnout jakékoli pole, pokud je vnímáme určitým způsobem. Avšak ideální pole, které zkušenost vyvolá s největší pravděpodobností je následující:

1. Je to zatravněné pole. Musí to být oblast s viditelnými, ale ne nutně pravidelnými hranicemi. V té oblasti by mělo vést jen minimum řádu, minimum předem naplánovaných událostí
2. Je to pole na svahu, viděné buď seshora jako plocha stolu nebo zespoda, kdy úhel kopce naklání pole jakoby k vám- jako hudební part na pultíku.

91 Jako tomu bylo například za Ludvíka IX., který jako divák seděl doslova uprostřed jeviště, aby obsáhl ten nejlepší, nejideálnější pohled. Na základě toho zde vznikala společenská hierarchie nejideálnějších pohledů.

3. Není to pole v zimě...
4. Není to pole ohraničené živými ploty ze všech stran..."

Výše podané popisy mohou naznačit dvojí. Ideální pole by sdílela jisté rysy jednak s obrazem- vymezené okraje, dostupnou vzdálenost atd. Jednak scénou v amfiteátru: očekávající přístupnost událostem a maximum možností pro nástupy a odchody..."⁹²

Berger zde skrze ideální pole popisuje vlastní zkušenost otevřené mysli, a v bodech shrnuje ideální parametry pro to, aby taková to zkušenost mohla být co nejvíc naplněna. Rozprostírá se před ním ohraničené pole ve svých parametrech podobné obrazu, na kterém jsou události naservírovány jako „hudební part na pultíku.“ Stojíme zde před scénickou krajinou, distanc mezi námi a polem nám umožňuje vidět všechny jevy a prvky v celku a v určitém časovém odstupu. Toto je jeden z možných způsobů holistického vnímání, který se přiklání ke shlížení prostoru z dálky, jako tomu bylo u výše zmíněného modelu. Pohled z dále nebo seshora nám skrze rámovaný pohled dává možnost orientovat se v tomto jiném prostoru a čase. A délku času si zde určujeme sami.

Pole událostí otevírá prostor, který může pozorovatel zaplnit svými myšlenkami a imaginací. Sami se svými zkušenostmi vidíme obrazy, které odkrývají skutečnost z jiného úhlu. „Řeknu-li, že vidím ten či onen obraz právě jako obraz, je to událost: obraz mne donutil změnit postoj, skutečnost se ukazuje jinak.“⁹³ Pole událostí aktivuje naši pozornost, a tak můžou být události rozpohybovány. Pozorování je nezbytným aspektem jakékoli zkušenosti. Je to soustavné vnímání jevů a procesů, které odkrývá souvislosti a vztahy sledované skutečnosti.⁹⁴ Zároveň si však může tyto události sám v určitém slova smyslu korigovat. Toto přehledné pole

92 John Berger, *O pohledu*, FRA, 2009, str. 215-216

93 Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*, Hermann & synové, 2009, str. 24

94 Vědecké pozorování se na rozdíl od „laického“ pozorování dá definovat jako cílevědomá technika sběru informací založená na zaměřeném, systematickém a organizovaném sledování aspektů, fenoménů, které jsou předmětem zkoumání. V ideálním poli je tato cílevědomost setřena právě otevřeností příchodů jakýchkoli událostí, (ať už to jsou letící práci, koně na pastvě nebo houbaři.) Divák zde naopak zaujímá nezaújaté pozorování, skrze které dochází k onomu zážitku, který uznává za vlastní.

mu pro obsáhnutí celku nepřikazuje, aby pozorovat nejdřív to či ono. Pozorovatel se zde dívá bez omezení, pohled upíná k různým jevům podle své vlastní vůle. Pole událostí tu pomalu a stále směřuje k „horizontu událostí“, tedy nejkrajnější ploše, kdy dochází k jakémusi naplnění, a divák sám dle vlastní vůle ukončí svou „podívanou.“⁹⁵

Jiný způsob nazírání scénického celku nám může zprostředkovat divočina. V metaforické rovině divočina reprezentuje neprostupnou neprobádanou oblast, v níž se ztrácíme, postrádá jasně vymezené hranice a horizont, dalo by se tedy říct, že je opakem přehledného pole pro události Johna Bergera. Pokud bychom se na divočinu podívali z vnějšku, uviděli bychom jen chaos, skrumáž nepřehledných prvků, ve kterých se nemůžeme absolutně orientovat. Etymologicky je wilderness odvozeno od wild animals. Znamená to tedy, že divočina není primárním prostorem pro dnešního člověka. Skrze svůj přístup ke krajině, jsme se z ní vydělili, avšak umět se do ní mentálně zpátky navrátit by opět rozšířilo naše vnímání světa. Divoký neučesaný prostor totiž představuje pole imaginace, kterým se musíme prokousávat, abychom se ho následně pokusili zmapovat. Divočinu nemůžeme zhlédnout ve fyzickém celku. Jsme ale schopni vidět ji zevnitř skrze jednotlivé detaily, které se skládají jako mozaiky do malých a pak větších celků, tím jak si postupně rozšiřujeme teritorium. Divočina je stejně jako „Ideální pole“ modelem pro náhodné zvraty, které se ale odehrávají v systému „hostince“. Již zesnulý český biolog Igor Míchal tvrdí, že „divočinu nelze ex definitione „vytvořit“, lze ji pouze připustit. Cílovou podobou ekosystému přitom není pevně vymezen stav, ale naopak permanentní změna včetně neočekávaných nahodilostí a zvratů. Systém renaturalizačních metod, do detailu promyšlený a naplánovaný (včetně snah inscenovat neočekávané nahodilosti), skutečnou divočinu ne-

95 Horizont událostí je z hlediska fyziky plochou v časoprostoru, jež je pro daného pozorovatele vymezenou oblastí, ze které neunikne žádné elektromagnetické záření tedy světlo. Tento pojem se používá v kontextu černých děr a jejich hranic, kdy je nejzazší mezí z hlediska pozorovatele, který je mimo černou díru, odkud může světlo ještě uniknout. https://www.lidovky.cz/relax/veda/jak-vypada-horizont-udalosti-astronomove-predstavi-prulomovy-objev-z-pozorovani-cernych-der.A190410_082941_veda-sdeleni_ele

vytvoří. Rozhodnutí pro divočinu musí být dlouhodobě platné, musí se vzdát všech cílových představ či předem přidělených funkcí. Jinými slovy musí být otevřeno jakémukoliv vývoji.⁹⁶ Divadlo inspirované modelem divočiny, které se vzdává jakýchkoli cílových představ či předem přidělených funkcí je utopickou představou, jelikož nikdy není lze stoprocentně docílit této absolutní otevřenosti. Cílové představy stejně nakonec vždy nějak vyplouvají na povrch, stejně tak se postupně generují konkrétní funkce. V konečném důsledku ale divadlo musí být z hlediska vlastního přežití, a to stejně jako divočina, otevřeno permanentním proměnám, neočekávaným nahodilostem a zvrátům.

Dalo by se tedy říci, že divočina je jedním z aplikovatelných modelů mentálního nastavení tvůrce či pozorujícího. Toto otevření se jakémukoli vývoji a opuštění dosavadních představ je klíčem k holistickému nazírání celku ať už krajiny nebo i divadla. Princip neurčitosti zde otevírá pole, ve kterém se vznáší odpoutané obrazy. Pohled a následné pozorování, se odehrává někde zevnitř prostoru, jímž jsme obklopeni a absolutně pohlceni. Tím, že nevidíme dál než za „hustý keř obklopující buše“, nejsme rozptylováni ubíháním perspektivy k horizontu atd., nacházíme se v nedefinovatelném místě. Je však otázkou, jestli je divočina stále divočinou, pokud v ní je lidský pozorovatel. Člověk byl kdysi součástí divočiny, proto ve své přirozenosti nenabourává její vnitřní systém, musí se však přizpůsobit jejím pravidlům. Koncept divočiny mu nabízí nové otevřené myšlení a prostor pro volnou imaginaci, člověk zde musí připustit jiné plynutí času. Pokud jsme opravdu uvnitř, pocítíme hloubku prostoru. David Abram mluví o této dimenzi hloubky uvnitř: „přídavné jméno „hlubinný“ vypovídá o určité dimenzi žitého světa: často označované jako třetí rozměr, který mají na mysli fotografové, když mluví o hloubce pole. Je to rozměr od blízkého ke vzdálenému, od místa, kde stojíme, až k nejzazšímu obzoru a za něj...rozměr hloubky zcela závisí na pozici pozorovatele uvnitř daného světa. Prostor má skutečně hloubku, jen pokud je člověk situován někde v jeho nitru.“⁹⁷

Tyto dva různé způsoby nahlížení do scénických krajín fungují právě ve své protilehlosti. Schematičnost ptolemaiovského distančního pohledu z vrchu nebo z

96 Igor Míchal, *Divočina jako kulturní objekt*, Vesmír 81, 2002

97 David Abram, *Procitnutí do živé země*, OPS, 2009, str. 109

dále nabízí pozorovateli orientovat se skrze geometrizované pole ohraničené keři v příchozích a odchozích událostech. Naopak divočina - pohled z nitra ve svém ideálním modelu nabízí divákovi ztrácet se v její nahodilosti a umožňuje tak obsahovat neviditelné. Pozorovatel se stále pohybuje na hraně mezi těmito dvěma percepcemi světa, stejně jako obraz osciluje mezi spoutáním a odpoutáním a jako je baroko definováno v kontrastu k renesanci. Protipóly se zde vyvažují. Scénické pole by mělo být ve svých ideálních parametrech dostatečně odpoutané a otevřené pro volný pohyb imaginace, ale zároveň je zapotřebí určitých jasně vymezených hranic, které ho tak zase spoutávají. Aby si člověk připustil blízkost, musí pocítit distanc.

5. ZÁVĚR

Tato práce byla snahou propojit krajinu – divadlo – aparát - obraz analyzovat jejich vzájemné vztahy z různých perspektiv. V první části šlo především o nastínění fenoménu obrazu a jeho obecnou definici. Co ho rámuje, a co otevírá prostory před a za obrazem. Následně jsem prošla od renesančního ptolemaiovského vidění světa přes mystické baroko až po moderní mysl, která v sobě zahrnuje veškeré technické pokroky jako optické aparáty a jiná média. V druhé části jsem se zabývala především krajinou jako samostatným aparátem, popsala jsem vývoj vztahu člověka k ní. Skrze tvorbu Olafura Elliassona jsem došla k pojmu scénická krajina.

Ve třetí části jsem rozebrala scénickou krajinu z hlediska divadelní teorie, posléze jsem nastínila myšlenku divadla jako samostatného aparátu a došla tak k divadlu jako ostrovu. V záměně slov divadla za krajinu jsem se pokusila v textu Krajina jako interpretovaný text dokázat, že můžeme aplikovat rovnici divadlo = krajina. Od odpoutaného divadla jsem došla k odpoutanému divákovi, který je pozorujícím subjektem a definuje tak prostor. Jeho přístupy k pozorování jsem rozebrala v poslední kapitole Ideální pole/ Divočina, která ukazuje dva možné pohledy na celek fungující ve své protilehlosti.

Vrátíme-li se znovu obloukem k performanci Sun & Sea, pláž nám zde nabízí pohled na ohraničené pole. Komplexní pohled seshora vytváří přehlednost situace, pozorující se ve své distanci orientují v jiném časoprostoru, stejně jako tomu bylo u ideálního pole Johna Bergera. Spontánní události (vyjma komponovaných symfonických částí) k nim přicházejí v podobě neinscenovaných akcí účinkujících. Chybí tu však protipól divočiny jako u mnoha jiných děl. Nebo je oním „neviditelným“ globální krize visící ve vzduchu? Distance nás vyděluje z problému, ale i místa. Ztratili jsme zde určitý fyzický kontakt s prostorem.

Fyzický prostor je absolutním základním předpokladem lidského ale i všeho živého i neživého bytí na planetě. Tvoříme jeho nedílnou součást. Tento prostor je utvořen z mnoha krajin poskládaných vedle sebe, nakonec se vše ale slévá do jedné velké krajinné sféry, která neustále pulsuje ve své proměnlivosti. Porozumění krajině je nezbytné pro další život, tomuto pochopení se dá jít naproti jejím pozorováním, jelikož aktivita dívání se generuje určitý čas strávený v klidné pospolitosti

s pozorovaným a vytváří tak vzájemnou vazbu. Krajina našeho dětství je nám bližší než jakákoli jiná, jelikož jsme zde strávili intenzivní čas pozorováním hmyzu, lezením po stromech (které nám zase nabízelo dívání se z výšky) a pohledem do krajiny. Soustředěný pohled aktivuje naše smyslové aparáty, které vytvářejí emoce a dále vzpomínky. Ty se v podobě obrazů ukládají v našem mozku a při každé další percepci krajiny vyplouvají na povrch. Krajina v nás vyvolává pohled. A pohled je podmínkou pro jakoukoli scénovanost. Tím se otevírá prostor pro scénické krajiny.

Krajina se v této práci ukázala jako funkční systém pro porovnávání s divadlem. Její vnitřní vazby se v mnoha ohledech podobají divadelnímu aparátu, jednotlivé modely například určují pozici diváka vůči celku. Krajina se tu naskytla jako možný inspirační zdroj pro přístup k divadelní tvorbě, ale i pro divákovo pozorování. Ve své časové neohraničenosti mu nabízí volné pole pro náhodně příchozí události. Iniciativa je zde na „účastníkově,“ nahodilé akce stimulují jeho pozornost, on sám musí chtít hledat spojitosti mezi jednotlivými složkami. Takovýto model je modelem již zmíněného otevřeného díla. To, svou organickou komplexností nakloněno neustálým dynamickým proměnám vnitřních vztahů a nekonečnému počtu možných výkladů, je pro nás ideálním modelem pro odpoutávání divadla potažmo diváka. Je zde nasnadě stále hledat nové cesty v procesualnosti, které nedají tvůrci ani divákovi možnost zvykat si na jeden možný způsob vnímání a uvěznit se tak napořád ve svém vlastním rámu myšlení. Odpoutané divadlo si nenárokuje jediný možný výklad a ponechává divákovi volné pole. To samozřejmě nikdy není stoprocentně volným už jen z hlediska záchytných vodítek, které ovlivňují divákovu percepci a jsou nutné vůbec k uchopení díla, kde je divák schopen pracovat se svou imaginací a osobitým propojováním informací. Nakonec to, co spojuje krajinu a divadlo, je pozorovatel, účastník, divák. Jeho pohled definuje a vytváří jejich finální obraz. Tak se tříbí divákovo mentální zapojení a smyslové prožívání.

V tomto ohledu je právě pozorování přirozené krajiny ideálním místem pro tuto stimulaci. Co je však ideální? Je to cosi, k čemu neustále inklinujeme, a čehož nejspíš nikdy nedosáhneme. Na rozdíl od slova optimální ve smyslu nejlepší za určitých vymezených podmínek, je ideální stav nezávislý na věcech okolo. Je to stav neskutečný a vysněný. Ve chvíli, kdy se otevře mysl k jakémukoli vývoji, ideální pole se stává hmatatelným, jelikož se zde stírá hranice mezi skutečným a nesku-

tečným, viditelným a neviditelným. „Člověk musí zapomenout. Nesít o budoucnosti a nevzpomínat. Být v přítomném okamžiku bez vlastních myšlenek, pozorně se dívat, být pozorovatelem slov, grimas, dějů, souběhem dějů. Po obloze letí pták, zpoza rohu vyjede auto, střetnou se stíny, změní se barvy. Vidět to a nepřemýšlet nad jiným.“⁹⁸

98 Aleš Palán, Raději zešílet v divočině, Prostor, 2018

6. PUSTÝ OSTROV CHRÁNÍ 15.000 OBYVATEL - OBRAZOVÝ APENDIX



32. Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel, Ledovec



33. Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel, Coconaty



34.



35.

34.

Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel, Zakrslý slon

35.

Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel, Bludný balvan



36. Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel, Umírající mořský živočich

7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Abram, David, Procitnutí do živé země, OPS, 2009
- Belting, Hans Jak si vyměňujeme pohledy s obrazy: Otázka obrazu jakožto otázka těla, Iluminace, 21, 2009, č.1
- Berger, John, O pohledu, FRA, 2009
- Berger, John, Způsoby vidění, Labyrint, 2016
- Bergson, Henri, Hmota a paměť, Oikoymenh, 2003
- Braun, Kazimierz, Divadelní prostor, Akademie Múzických Umění v Praze, 2001,
- Crary, Jonathan, Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century, 1992
- Deleuze, Gilles, Film 1/ Obraz-pohyb, Národní filmový archiv, 2000
- Deleuze, Gilles Pusté ostrovy a jiné texty, Herrmann & synové, 2010
- Deleuze, Gilles, Záhyb: Liebniz a baroko, Hermann & synové, 2015
- Flusser, Vilém, Za filosofií fotografie, Fra, 2013,
- Hansen, Oskar, Manifest otevřené formy, přelom 50.-60 let
- Liebniz, Gottfried Wilhelm, Modalogie a jiné práce, Praha Svoboda, 1982
- Melancholie, Moravská galerie v Brně, autor textu Kaliopi Chamonikola a kol., 2000
- Mitchel, John Thomas - Mark B. N. Hansen, Critical Terms for Media Studies, Chicago press, 2010
- Morton, Timothy, Hyperobjects, Philosophy and ecology after the end of the world, 2013
- Nelson, Michael P., John A. Vucetich, Wildernes, Value of from The International Encyclopedia of Ethics, Hugh LaFollette, ed. Wiley-Blackwell, 2013,
- Oelschlaeger, Max, The idea of wilderness, Yale University Press, 1991,
- Aleš Palán, Raději zešílet v divočině, Prostor, 2018
- Petríček, Miroslav, Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé, Hermann & synové, 2009,
- Sádlo, Jiří, Krajina jako interpretovaný text, Vesmír 77, 96, 1998/2

Sheldrake, Rupert, Tao přírody/znovuzrození posvátnosti v přírodě, Garden publishers, Bratislava, 1994

Svatoňová, Kateřina, Odpoutané obrazy, Academia, 2013

Telesio, Bernardino, O přírodě podle jejích vlastních principů, 1565,

Thoreau, Henry David, Walden, čili život v lesích, Dr h.c. Jan Laichter, 1949

Vopěnka, Petr, Matematika: úchvatný příběh lidských dějin, přednáška FF UK

Vopěnka, Petr, Úhelný kámen evropské vzdělanosti a moci, Práh, 2001

Valenta, Josef, Scénologie krajiny, Akademie Múzických Umění, 2008,

Vostrý, Jaroslav, Scénování v době všeobecné scénovanosti: Úvod do scénologie, Kant, 2013

Zemánek, Jiří, Divočina, příroda, duše, jazyk, KANT, 2003

8. INTERNETOVÉ ZDROJE

<https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/1998/cislo-2/krajina-jako-interpreto-vany-text.html>

<https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/2002/cislo-4/divocina-jako-kulturni-objekt.html>

<https://www.advojka.cz/archiv/2010/13/film-jako-fungujici-ekosystem>

<http://www.vitejtenazemi.cz/krajina/index.php?article=141>

<http://www.artcasopis.cz/clanky/oskar-hansen-a-otevrena-forma>

<http://idiommag.com/2010/01/heiner-goebbels-at-lincoln-center/>

<http://www.sejn.cz/>

https://atlas-for-the-end-of-the-world.com/world_maps/world_maps_earthsystem.html

https://www.researchgate.net/publication/267333383_Wilderness_Value_of

<https://artalk.cz/2019/02/28/prohlaseni-prazskych-kulturnich-instituci-k-vyhlasi-ni-stavu-klimaticke-nouze-na-uzemi-mesta-prahy/?fbclid=IwAR3nl-txXaus54mRWLeFj-pbtFi9DfOETCepPPXxkyMv2zK4e43zbVO92u9I>

<https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1112254-doba-strachu-z-genialniho-blba-skoncila-rika-vladimir-kokolia>

<https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/ilya-emilia-kabakov-utopian-projects/>

<https://www.advojka.cz/archiv/2010/13/film-jako-fungujici-ekosystem>

<https://otik.zcu.cz/bitstream/11025/22704/1/dobesova.pdf>

https://www.researchgate.net/figure/Leonardo-da-Vincis-diagrams-of-viewing-a-sphere-with-two-eyes-or-one-The-drawing-on-the_fig1_249562329

<https://www.novinky.cz/veda-skoly/476876-nejdokonalejsim-fotoaparatem-je-lidske-oko.html>

<http://www.sigut-jiri.cz/cz/fotografie-zaznamy/fotografie-zaznamy-1/>

https://www.lidovky.cz/relax/veda/jak-vypada-horizont-udalosti-astronomie-predstavi-prulomovy-objev-z-pozorovani-cernych-der.A190410_082941_veda-sdeleni_ele

