

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Scénografie

Divadelní scénografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Člověk v zahradě světa – Scénografie pro divadlo poezie

Klára Pavlíčková

Vedoucí práce: MgA. Milan David

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, květen 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague
Theatre Faculty**

Scenography
Theatrical Scenography

MASTER'S THESIS

**The Human in the Garden of the World – Scenography for
Poetry Theatre**

Klára Pavlíčková

Thesis supervisor: MgA. Milan David

Awarded academic title: MgA.

Prague, May 2024

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Člověk v zahradě světa – Scénografie pro divadlo poezie

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

[Jméno Příjmení, podpis]

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala především svému vedoucímu práce MgA. Milanu Davidovi za jeho cenné rady nejen při tvorbě této práce, ale v průběhu celého studia.

Děkuji také PhDr. Vlastě Koubské za její odborné vedení a připomínky při vzniku této diplomové práce.

Abstrakt

Diplomová práce *Člověk v zahradě světa – Scénografie pro divadlo poezie* se zabývá průzkumem termínu **divadlo poezie**, jeho historií a současným významem pro české divadlo z pohledu scénografa. Komentuje několik současných inscenací, které z poezie vychází či čerpají. Obsahuje popis komplexního scénografického řešení čtyř semestrálních projektů a zkoumá jejich vzájemné tematické vztahy s přesahem do jiných oblastí vědění. Tyto semestrální projekty vychází z textu básnické sbírky *Divoký kosatec* (Louise Glück), surrealistické divadelní hry *Krvavá svatba* (Federico García Lorca), Biblické knihy *Jób* a divadelního textu *Popis obrazu* (Heiner Müller). Komplexní scénografické řešení jednotlivých projektů je zastoupeno popisem koncepcí a doplněno výtvarnými návrhy v příloze práce.

Abstract

The thesis *The Human in the Garden of the World – Scenography for Poetry Theatre* explores the concept of poetry theatre, its historical significance, and contemporary relevance from Czech theatre from the perspective of a scenographer. It comments on several contemporary productions that are based on or inspired by poetry. It includes a description of comprehensive scenographic solutions from four semester projects and examines their thematic relationships with implications from other fields of knowledge. These semester projects draw from the text of the poetry collection *The Wild Iris* (Louise Glück), the surrealist play *Blood Wedding* (Federico García Lorca), the Biblical book of *Job*, and the theatrical text *Description of a Picture* (Heiner Müller). The comprehensive scenographic solutions for each project are presented through conceptual descriptions and supplemented with visual designs in the appendix of the thesis.

Obsah

Úvod.....	1
1 Divadlo poezie	2
1.1 Definice termínu.....	2
1.2 Význam vizuálního vjemu v divadle poezie	5
1.3 Historie sousloví Divadlo poezie.....	7
1.4 Inscenace poezie	9
1.4.1 Pustina.....	9
1.4.2 420People – Máj Nová scéna.....	9
1.4.3 Angela (a strange loop)	10
2 Výběr textů.....	11
3 Témata	13
3.1 Stvoření světa	13
3.2 Zahrada	15
3.2.1 1. Rajská zahrada.....	17
3.2.2 2. Hortus conclusus	18
3.2.3 3. Babylonská zahrada – Visuté zahrady Semiramidiny	19
3.2.4 4. Zahrada Hesperidek	20
3.2.5 5. Zahrada buddhistického ráje	20
3.2.6 6. Japonské zenové zahrady.....	20
3.3 Prokletí – cesta ke smrti	21
3.3.1 Biblický příběh vyhnání z ráje.....	21
3.3.2 Touha po smrti.....	22
3.4 Konflikt mužského a ženského principu.....	23
3.4.1 Anima a animus podle C. G. Junga.....	23
3.4.2 Astrologie.....	24
3.5 Erotika a násilí	24
3.5.1 Eros a Thanatos	25
3.6 Apokalypsa	25
3.6.1 Působení náhody v životě dnešního člověka	25

4	Divoký kosatec – Louise Glück	28
4.1	Instalace	28
4.2	Představení v KD Mlejn	29
4.3	Divoký kosatec – site specific projekt na Bílé Hoře	31
4.3.1	Spolupráce ve výtvarném tandemu	37
4.4	Téma zahrady – mezioborová spolupráce	38
5	Krvavá svatba – Federico García Lorca	39
6	Biblická kniha Jób	41
6.1.1	Postavy	43
6.1.2	Východisko	44
6.1.3	Píseň o skryté moudrosti	45
6.2	Scénografické řešení	47
7	Popis obrazu – Heiner Müller	50
7.1	Heiner Müller	50
7.2	Divadelní text jako žánr	51
7.3	Témata	52
7.3.1	Odkazy	52
7.4	Výtvarné řešení	54
7.4.1	Obraz první	55
7.4.2	Obraz druhý	56
7.4.3	Obraz třetí	56
7.4.4	Obraz čtvrtý	56
7.4.5	Obraz pátý	57
7.4.6	Obraz šestý	57
7.4.7	Obraz sedmý	58
	Závěr	59
	Bibliografie	60

Seznam obrázků

Obrázek 1 - Pražské křižovatky, S.Kennedy, M. Selg: ANGELA (a strange loop) – foto: Julian Röder	10
Obrázek 2 - Autorská ilustrace Divokému kosatci.....	30
Obrázek 3 - Inscenace Divoký kosatec; foto Barbora Klenová	31
Obrázek 4 - Inscenace Divoký kosatec, foto Barbora Klenová	32
Obrázek 5 - Inscenace Divoký kosatec, foto Anna Šolcová.....	32
Obrázek 6 - Autorská ilustrace k Divokému kosatci.....	33
Obrázek 7 - Inscenace Divoký kosatec, foto Barbora Klenová	34
Obrázek 8 - Inscenace Divoký kosatec, foto Barbora Klenová	36
Obrázek 9 - Autorský návrh k projektu.....	38
Obrázek 10 - Model scénografického řešení Krvavé svatby	40
Obrázek 11 - Doprovodné objekty k obhajobě klauzury na téma Knihy Jób.....	41
Obrázek 12 - Autorská adaptace ilustrace z knihy Filipa Douška	42
Obrázek 13 - Autorské kresby z animace	48
Obrázek 14 - Ilustrace inspirovaná prací Lucia Fontany.....	55

Seznam příloh

- Příloha 1 – Návrhy scénografie a kostýmů k Divokému kosatci
- Příloha 2 – Fotografie z inscenace Divokého kosatce
- Příloha 3 – Návrhy kostýmů a scénografie ke Krvavé svatbě
- Příloha 4 – Návrhy scénografie ke knize Jób
- Příloha 5 – Návrhy scénografie k Popisu obrazu

Úvod

Člověk v zahradě světa je název, který tematicky zaštiťuje obsah mého dvouletého studia. V případě magisterského oboru Divadelní scénografie je významová návaznost projektů, podle mého názoru, velmi podstatná a tuto práci chápu jako obhajobu projektu, ve kterém se jednotlivé texty a jejich řešení propojily. Téma (tedy i výběr jednotlivých textů) vycházelo z autorského zájmu o význam **zahrady** jako metafory s množstvím interpretačních možností. Kladu si za cíl zkoumání hlubších souvislostí zvolené problematiky. Snažím se téměř vypreparovat archetypální motivy, které se mi v mém přemýšlení o divadle stále vrací, a snažím se je seřadit, objasnit jejich souvislost a začlenit je v rámci našeho evropského kulturního kontextu.

Diplomová práce zkoumá problematiku scénografických konceptů divadelních inscenací, které by bylo možné řadit do kategorie **divadlo poezie**. Nejprve se budu zabývat definicí termínu **divadlo poezie** a poté se pokusím popsat, jaký význam má toto slovní spojení v kontextu mé diplomové práce. Popíšu, co znamená v prostředí českého divadla a kde bylo slovní spojení **divadlo poezie** použito poprvé. Zmíním několik současných inscenací, které mě v přemýšlení o divadle poezie ovlivnily. Nejedná se o divadelně-teoretickou práci, proto si nekladu za cíl **divadlo poezie** jakkoli nově nebo přesněji popsat, vymezit či definovat. Cílem práce je zabývat se **divadlem poezie** z pohledu divadelního scénografa a zamyslet se, jak se liší přístup výtvarníka, pracuje-li na takovém druhu inscenace na rozdíl od zpracování klasického dramatického textu s bohatou inscenační tradicí.

Proces zkoumání budu prezentovat na výtvarných řešeních jednotlivých klauzurních projektů svého magisterského studia (*Divoký kosatec* – Louise Glück, *Krvavá svatba* – Federico García Lorca, biblická *Kniha Jób* a *Popis obrazu* – Heiner Müller), ale i na osobní zkušenosti s realizovanými představeními, jak divácké, tak inscenační.

1 Divadlo poezie

1.1 Definice termínu

Termín **divadlo poezie** je velmi problematickým fenoménem. Běžně jej dnes používáme pro označení určitého druhu uměleckého vystoupení spojeného s poetickým literárním obsahem. Nicméně není jednoznačně definovaný, a to kvůli rozmanitým názorům na jeho povahu a rozsah nutných znaků. **Divadlo poezie** nikdy nezískalo masovou popularitu mezi tvůrci ani diváky. Někteří divadelní teoretici dokonce pochybují o tom, zda lze považovat **divadlo poezie** za plnohodnotný divadelní projev.

Samotná slova, která termín **divadlo poezie** tvoří, mohou být matoucí. Nicméně jejich použití má svou logiku a opodstatnění, pokud chápeme poezii jako širší způsob uměleckého vyjádření.¹

Divadlo poezie je obvykle charakterizováno tím, že nepřináší dramatické situace, náročné příběhy nebo konkrétní obrazy. Naopak se zaměřuje na osvobození divákovy fantazie, aby si vytvořil vlastní dojmy a představy.

Pojem **divadlo poezie** nemusíme omezit jen na inscenace, kde bylo hlavním záměrem adaptovat poezii pro jeviště tzv. „divadlo z poezie“, ale s touto perspektivou je možné využít jakéhokoli písemného materiálu, ať už je to poezie, próza nebo jakýkoli jiný text. Může to být cokoli, od reklamního sdělení po jednoduchý náhodný záznam (třeba i nákupní seznam), ve kterém autor inscenace vnímá nějaký potenciál pro svou tvorbu.

Pokud se zaměříme na kompoziční stránku **divadla poezie**, termín nesyžetové „divadlo-báseň“ může být sice výstižný, i když není tak elegantní. Absence dramatického děje je běžným rysem **divadla poezie**, ale není to univerzální pravidlo. Například v případě inscenace rozsáhlého epického nebo lyricko-epického textu, jako je "Křest svatého Vladimíra" od Karla Havlíčka Borovského nebo "Máj" od Karla Hynka Máchy, může inscenační tým pracovat s klasickou dramatickou situací.

Je třeba zdůraznit, že **divadlo poezie** není omezeno na striktní absenci děje a záleží na konkrétní interpretaci a charakteru inscenace. Navíc, i když texty v tomto žánru často nejsou spojeny s tradičním dramatickým dějem, mohou obsahovat postavy, což může být důležité pro vnímání inscenace a komunikaci s diváky.

„V divadle (pozn. „klasickém“) se divákovi přiblíží konkrétní situace se všemi svými konflikty, vyvolanými v epickém čase a divák je do toho všeho ‚zasazen‘ jako přímý svědek

¹HRAŠE; Jiří; ZAHŘÁDKA; Ludvík; Divadlo poezie Repertoárový sborník; O divadle poezie; Orbis; Praha; 1960

*akce (...). V divadle poezie je výraz abstraktní, symbolický, náznakový (...). Texty divadla poezie jsou mimočasové (...). Klasické divadlo má dramatickou osu (...) zatím co divadlo poezie nemusí mít takovou osu. Výpověď divadla poezie může být rozložena třeba po celém textu, jako v básni.*²

Slovo poezie se může v divadle ještě pojit s označením **poetický/álé**. Termín "poetická" se často používá k popisu atmosféry. Každá inscenace může být "poetická" různým způsobem, závisí to na textu, tématu a způsobu vnímání diváka. Toto slovo však zůstává obecným označením a neposkytuje konkrétní informace o samotných inscenacích nebo druhu divadla.

*„Zatímco v dramatu je základní stavební jednotkou situace, kterou dramatické postavy řeší jednáním, ve scénáři (divadla poezie) je základní jednotkou obraz a úkolem režiséra je převést obraz z řeči literatury do řeči divadla. Jistěže se tak děje stejně jako u dramatu pomocí herců a jejich jednání – jenže zatímco u dramatu se jednáním také posouvá děj a mění situace, u inscenace divadla poezie jednání nemusí podléhat žádným dějovým ani logickým požadavkům, může zobrazovat proudy asociací, vytvářet vizuální sdělení výtvarné povahy, vyluzovat zvuky, a přece jenom hlavně: sdělovat básnický text mluveným slovem. Vzrušivost takového divadla nespočívá ve vyprávění ani v předvedení, ale v obrazném sdělení. Divadlo poezie (...) pracuje (...) nikoli (...) metodou dramatickou, ale metodou básnickou. Po celé 20. století, už od doby divadelního impresionismu a symbolismu, tvoří velcí režiséři své inscenace kombinací přístupu dramatického a poetického. Tam, kde se poetický princip dostává do popředí v textu divadelní hry, míváme někdy tendenci usuzovat, že věc se nedá hrát, je málo dramatická, málo dějová, málo akční. A zatímco texty svrchovaně dramatické dovede zkušený dramaturg vyjmenovat z paměti (...) textů s větší či menší příměsí poetického přístupu je mnohem víc.“*³

Divadlo poezie se vyznačuje zvláštním způsobem vyjádření, který často využívá zkratky a náznaky, což zanechává prostor pro divákovu vlastní představivost a fantazii. Jevištní metafora zde hraje významnou roli, vytváří významové napětí mezi samotným děním na jevišti a zvoleným textem. Na rozdíl od recitačních vystoupení, inscenace divadla poezie vykazují větší divadelní charakteristiku. Dochází zde k posunu od pouhého přednesu nebo recitace k tvorbě rolí a postav, někdy i dramatických situací. Kompozice se řídí principy

² MISTRÍK, Jozef. Divadlo poezie jako žánr. In: Hovory s recitátorem. Přel. Vlastimil Fišar. Praha: Supraphon, 1976; str. 152

³ ZEMANČÍKOVÁ; Alena; Poznámky o tvorbě scénáře divadla poezie; IPOS-ARTAMA; Prostějov; str. 14

dramatického vyprávění, a scénografie, včetně kostýmů, světelných prvků stejně jako zvuková složka hraje důležitou úlohu v celkovém výrazu inscenace.⁴

„Ani v divadle poezie nelze připustit frázi, klišé. Jeho smysl je právě v tom, učinit slova jejich vyjádřením slovním i pomocnými mimoslovními prostředky viditelnými. Proto je třeba najít celý jeho tvar v prostoru mezi zvukem a významem slova. Vybudovat v lidském nitru rezonanci hlubšího významu, dodat divákovu dojmu živější plnost, než jakou dává všední pohled na skutečnost v jasném slunečním světle.“⁵

V **divadle poezie** jde o mnohem více než jen o samotný (básnický) text. Důležitým prvkem je i postoj a názor inscenátora k tomuto textu a z toho vycházející osobní výpověď. Tento aspekt spolu s jedinečnou scénickou kompozicí a dramaturgickou úpravou textů činí z výsledné inscenace částečně dílo autorského charakteru. Scénáře divadelně-poetických inscenací, často vytvářené s ohledem na konkrétní obsazení, zpravidla nelze přenést na jiné soubory, a to v nezměněné podobě. Je vzácné, aby texty pro inscenace **divadla poezie** byly přebírány a hrány jinými divadelními skupinami beze změn.⁶

Celkově vzato, **divadlo poezie** představuje autorskou interpretaci nedramatických textů a jejich originální scénické zpracování. Nicméně použití této charakteristiky jako názvu pro žánr by bylo neestetické a těžko zapamatovatelné.

Poezie může být v divadelní praxi zdrojem inspirace i pro autorské dramatické texty. Soubor Diverzario, ve kterém působím jako jeden z výtvarníků, vytvořil v roce 2022 inscenaci *Červ v srdci člověka*, která mimo mnoho dalších textů čerpala z díla Sylvie Plath (především ze sbírky *Ariel* a autobiografického románu *Pod skleněným zvonem*).

Závěrem této kapitoly by se tedy dalo říct, že **divadlo poezie** není jednoznačně definovaným žánrem a existuje mnoho různých interpretací a přístupů k této problematice, ale přesto se je možné tento pojem použít pro označení jistého druhu divadelních inscenací, které mají svou specifickou charakteristiku a přínos. Významu scénografie v tomto druhu inscenací bych se v této práci ráda věnovala.

⁴ RAZÍM, Daniel. Divadlo poezie?. Online. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. 2016. Dostupné z: <https://theses.cz/id/2bbfd/>.

⁵ HRAŠE; J. – ZAHŘÁDKA; L.; Divadlo poezie Repertoárový sborník; O divadle poezie; str. 40; Orbis; Praha 1960

1.2 Význam vizuálního vjemu v divadle poezie

Zvolila jsem si práci na tématu **divadla poezie** z toho důvodu, že jsem měla pocit většího tvůrčího prostoru. V nerealizovaných konceptech, které vznikají pro potřebu klauzurních prací, se scénograf stává svým vlastním režisérem i dramaturgem. Chtěla jsem si tedy najít takový druh textů, jejichž inscenace by měla těžiště právě ve výtvarném řešení, nebo chcete-li v jevištních obrazech.

Pro inscenaci **divadla poezie** mi přijde velmi důležité pochopení, že estetika jevištních obrazů nesmí být v žádném případě pouze ilustrativní. Je nutné tedy hledat a vytvářet přesahy textu. Přesto jako tvůrce vnímám nutkavou potřebu poezii na jevišti přenášet. Hlavním důvodem pro toto rozhodnutí byla vlastní potřeba experimentovat s touto divadelní formou. Obrazy, které při čtení některých textů vidíme před očima, by bylo možné komunikovat prostřednictvím jeviště ostatním a umocnit tak společný emocionální zážitek z textu.

Jakožto výtvarníka mě na tomto tématu také zajímá umocněná funkce prostoru. Prostor se může stát jednou z postav. Poezie vyvolává obrazy, tím pádem mi připadá velmi výtvarně podnětná. Současně si myslím, že je možné vytvořit pro poezii prostředí, anebo možná ji spíš dalšími obrazy rozvíjet. Neilustrativní přístup k vytváření scény pro poezii je zásadní. Je nutné najít typ vizuálního vjemu, který bude slova poezie rozžít v dalším rozměru, nikoli je pouze ilustrativně kopírovat.

„Řešení diskuse o možnosti kvalitního spojení divadla a literatury (poezie) tkví podle mého názoru v konstatování, že ne každý text je pro divadelní ztvárnění vhodný a převedení jeho literární formy na jeviště má své plné opodstatnění jen tehdy, když autor inscenace nalezne výrazné a odůvodněné umělecké prostředky, jak text citlivě interpretovat, tak, aby jej nejen „neutlačoval“, ale i obohatil zřetelnou „přidanou hodnotou“, která diváka přesvědčí o tom, že setkat se s textem v této podobě bylo jiné a zajímavější, než si jej přečíst sám.“⁷

Podstatný rozdíl v práci pro **divadlo poezie** oproti práci s klasickým dramatickým textem spočívá ve volnějším vytváření jevištních obrazů, které přímo nevyobrazují prostředí, ani nedokreslují nebo přímo nekomentují text, ale jsou sami o sobě uměleckým vyjádřením, které text větví. Pro práci na takovém druhu divadla je legitimní hledat inspiraci ve spontánně plynoucích asociacích nebo spojeních, která jsou na první pohled nečitelná. Tato myšlenka mě přivedla na propojení úvah o scénografii se současnou vizuální kulturou (tradice, ikonografie, mocenské a kultovní významy daných symbolů, reklama, popkultura atd.).

⁷ RAZÍM, Daniel. Divadlo poezie?. Online. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. 2016. Dostupné z: <https://theses.cz/id/2bbfdl/>.

Jakýkoli předmět se na jevišti stává symbolem, a tím nese veškerý kontext ve vizuální kultuře s ním spojený.

„Vizuální kultura a vizuální studia vymezují nové pole pro studium kulturní konstrukce vizuálna nejen v umění, ale i v médiích a každodenním životě. Tento intenzivně a interdisciplinárně se rozvíjející směr zkoumání současné kulturní produkce pojímá vizuální obraz nehledě na jeho uměleckou hodnotu či kulturní statut jako ohnisko procesů, kterými je vytvářen význam v kulturním kontextu. Již od modernity se o naší době běžně hovoří jako o "době obrazu", vliv obrazů na život společnosti nezpochybnitelně stále vzrůstá, přesto se o obrazech dlouho uvažovalo téměř výlučně v rámci tradičně definovaných formátů a médií – ať už to byla kategorie "umění", "fotografie", "filmu" či "masových médií". Každý z těchto obrazových světů má své specifické tvůrce a aktéry, svá publika, svoji rétoriku. Obrazy a viděním se zabývají různé tradičně definované obory studia – od dějin umění, přes filmovou vědu, žurnalistiku, teorii masové komunikace, až k psychologii nebo např. kartografii – vždy však ze zorného úhlu takto klasicky definované disciplinární příslušnosti a zájmu.“⁸

Mám za to, že scénograf se při tvorbě takové inscenace musí více než kde jinde zabývat významy jednotlivých objektů a jejich kontexty a třeba i překvapivým způsobem rozvíjet původní text.

⁸ HANÁKOVÁ; Petra; [online] dostupné z: <https://www.cinepur.cz/rubriky/1146-vizualni-kultura-vizualni-studia>

1.3 Historie sousloví Divadlo poezie

Pro správný kontext zde napíšu něco málo o historii sousloví **divadla poezie**. Jelikož se zdá, že oficiální definice tohoto výrazu je velmi obtížná, připadá mi historický exkurz důležitý pro zmapování vnímání **divadla poezie** v prostředí českého divadla obecně.

Pojem **divadlo poezie** se poprvé objevil v podtitulu inscenace *Sloky lásky* E. F. Buriana, který chtěl na jevišti představit poezii jako žánr. Premiéra proběhla 4. 10. 1953. Soubor Armádního uměleckého divadla nově používal uměleckých prostředků a postupů, které byly souhrnně označeny jako divadlo poezie. Do programu této inscenace napsali:

„Před osmnácti lety volal E. F. Burian po tom, aby byl vrácen básník jevišti a jeviště básníkovi. Psal se třicátý pátý rok. Přehod' si v letopočtu trojku s pětkou – na tom volání není třeba měnit nic. Nanejvýš je k němu třeba připsat vykřičníky. Cítíme potřebu básnického slova, básnického jevištního tvaru. Jen básník nás může vysvobodit z pout naturalismu, do kterých nás zavedlo neumění. Divadlo poezie, básnická matiné Armádního uměleckého divadla, nám mají na této cestě pomoci. Dokud však poezie neprostoupí všechno, co děláme na jevišti, každé naše představení, nebudeme spokojeni. Nechceme křísit poetismus. Ten nikdy v tradici ani programu našeho divadla nebyl. Ale hledáme pro revoluční myšlenky takové tvůrčí prostředky, které by jim dali zaznít a maximální úderností a emotivností.“⁹

Daniel Razím ve své diplomové práci *Divadlo poezie?* Z roku 2016 napsal, že podle jeho názoru použil E. F. Burian podtitul divadlo poezie, protože chtěl na jevišti představit poezii v literárně-druhovém smyslu slova, což je pravděpodobně asociace, kterou s tímto slovním spojením vnímá většina lidí. Divadlo poezie by se, dle jeho názoru, mělo k takové dramaturgické jednoznačnosti buď vrátit, nebo začít používat jiné označení.

Režisérem, který na E. F. Buriana ve své tvorbě přímo navazoval, byl Alfréd Radok. Radok byl Burianovým asistentem, žákem a byl inscenacemi svého předchůdce ovlivněn a inspirován. Sám Radok na inscenace „Děčka“ vzpomínal jako na bytostně divadelní, překvapivé a básnické ve všech složkách.

Další událost, která se s historií divadla poezie dá spojovat, je platforma improvizčních večerů s názvem *Text-appeal*, kterou vymysleli koncem 50. let Ivan Vyskočil s Jiřím Suchým. Šlo o autorská čtení, která se konala v Redutě, ve Viole, ale i mimo Prahu. Těchto večerů se účastnila například i Vladimíra Čerepková, naše nejvýznamnější beatnická básnička.

⁹ Program AUD k premiéře *Slok lásky* 4. 10. 1953

Tímto se dostávám k důležité divadelní scéně. Pokud se bavíme o poezii na jevišti, nemůžu nezmínit Poetickou vinárnu Viola. První představení se zde konalo v roce 1963, šlo o představení *Komu patří jazz*. S Violou jsou kromě Vladimíry Čerepkové spojena jména jako Václav Hrabě a Ivan Diviš. Četla se zde ale i poezie světových básníků jako byli Allen Ginsberg, Gregory Corso, Kenneth Rexroth a Andrej Andrejevič Vozněsenskiij. Protože v devadesátých letech se dramaturgie poněkud změnila, došlo k přejmenování Poetické vinárny na Divadlo Viola, které se tak jmenuje dodnes.

V současnosti působící režisér, jehož v tomto kontextu nemohu nezmínit, je Jan Nebeský, s nímž jsem se (jakožto s vedoucím režijního ročníku) při svém studiu setkala i osobně. Jeho pohled na divadlo je mi velmi blízký a inscenace, které jsem viděla, mě i moje spolužáky ovlivnily. Uvedu zde jen několik příkladů inscenací, ve kterých se Jan Nebeský poezii věnuje nebo z ní vycházel: *Zahradníček/ Vše mé je tvé*, *Pustina*, *Reynek/ Slova a obrazy z Petrkova*, *Pan Pros* atd. Tím, že je Jan Nebeský kromě režie mnohdy i autorem či spoluautorem scénografií, je zřejmé, že o poezii zpracovává skrze scénické obrazy.

Stejně jako kapitola o definici divadla poezie si ani tato nekladla za cíl komplexně shrnout a prozkoumat celý tento fenomén v českém divadle. Je mnoho tvůrců, o jejichž práci se zde vůbec nezmiňuji. Šlo o to poukázat, co tento termín v minulosti znamenal a s kým může být spojován.

1.4 Inscenace poezie

Zde uvedu pár příkladů ze současné české divadelní scény, se kterými mám vlastní diváckou zkušenost a které mě osobně v přemýšlení o tomto tématu nějak ovlivnily.

1.4.1 Pustina

Výrazným, dalo by se říct až iniciačním divadelním diváckým zážitkem pro mě bylo představení *Pustina* – scénická báseň – scénické oratorium pro herečku, herce, kontraaltistu, dva tanečníky, klavíristu a psaltérium v režii Jana Nebeského. Inscenace divadelního spolku JEDL ve spolupráci s tanečním souborem 420PEOPLE v divadle X10, která jako svůj výchozí materiál použila sbírku *Waste Land (Pustina)* a *Four Quartets (Čtyři kvartety)* anglického básníka a dramatika amerického původu, nositele Nobelovy ceny za literaturu T. S. Eliota. V programu o inscenaci napsali:

„Básnická meditace o bytí v čase, jejímž tematickým materiálem je svět čtyř základních živlů (vzduch, země, voda a oheň). Celým dílem prostupuje motiv nezachytitelnosti přítomného okamžiku, který je i není a nemá začátek ani konec.“¹⁰

Tato inscenace v roce 2019 obdržela za režii v kategorii alternativní divadlo cenu Divadelních novin. A pro mě se stala impulzem k přemýšlení o inscenování poezie v jevištních obrazech. Inscenace zprostředkovala poetiku básní T. S. Eliota i díky výrazné živé hudební složce. To byl velký zážitek. Podle mého názoru se Janu Nebeskému podařilo propojit mluvené slovo (a to i v podobě zpěvu) s pohybovou a výtvarnou složkou zcela unikátním způsobem a pro mě osobně se tak tato inscenace stala klíčovým divadelním momentem.

1.4.2 420People – Máj Nová scéna

420People – Máj je inscenace na Nové scéně Národního divadla založená na kombinaci tanečně – činoherního přístupu k původnímu znění stejnojmenné romantické básně Karla Hynka Máchy. David Prachař, který je současně režisérem inscenace, zde zprostředkoval text jakožto činoherní interpret, na jevišti také vystupoval taneční soubor 420People pod choreografickým vedením Václava Kuneše s živým hudebním doprovodem bubeníka Pavla Fajta a Ondřeje Anděry, frontmana kapely WWW.

Text nebyl upraven, tvůrci jej podle vlastních slov respektovali v plném jeho znění. Výsledný dojem na mě osobně přesto působil roztržštěně. Jednotlivé složky, byť samy o sobě víceméně přesvědčivé, dohromady fungovaly jen někdy. Obzvlášť vizuální vjem, kterému se

¹⁰ Program souboru JEDL k inscenaci *Pustina* Premiéra 18. 10. 2018

z podstaty této práce věnuji, působil značně neutěšeně. Práce s projekcemi Michala Bartáka mi připadala až nepromyšlená.

Na jevišti bylo pomocí nízkého bazénku s vodou zobrazeno jezero, kolem něj ležela rozsypaná zemina. V zadní části jeviště stála dvě plátna používaná pro stínohru a obtisky těl. Dalším objektem byl válec napuštěný vodou. Jako funkční scénografický prvek mi připadalo kovové kolo, které svým tvarem odkazovalo na mučidlo a zároveň sloužilo jako bicí hudební nástroj.

Podle mého názoru však jednotlivé prvky netvořily celistvé jevištní obrazy. Po shlédnutí tohoto představení jsem znovu přemýšlela, jestli a případně jak pracovat na jevišti s poezií, aby slovo bylo ostatními složkami aktivně rozvíjeno.

1.4.3 Angela (a strange loop)

V rámci festivalu Pražské křižovatky 2023 jsem viděla inscenaci německé alternativní režisérky Susanne Kennedy a multimediálního umělce Markuse Selga: *Angela (a strange loop)*, kterou bych zde ráda zmínila, přestože je žánrově těžko uchopitelná. Balancuje na hranici multimediální instalace. Použiji ji tedy jako argument pro své tvrzení, že inscenace divadla poezie (tak jak je chápu já) nemusí nutně převádět na jeviště básnickou sbírku. Jde spíš o druh divadelních představení, která vytváří pomocí scénografie, hereckých akcí a vůbec všech dostupných prostředků obrazy, které se skládají v divákově vnímání.

Angela pro mě osobně byla druhem rituálního divadelního zážitku. Vizuálně silné až agresivní obrazy nebylo možné číst jako dramatické situace, ale dohromady tvořily příběh o životě člověka v dnešním světě, v době pandemie. Příběh o nemoci a násilí a smrti a stavu po ní. Příběh věčné smyčky lidského bytí, narození a vazby na další generace.



Obrázek 1 - Pražské křižovatky, S.Kennedy, M. Selg: ANGELA (a strange loop) – foto: Julian Röder

2 Výběr textů

Nejprve jsem se ve svém magisterském projektu chtěla věnovat poezii přenesené na jeviště. Vzhledem k textům, které jsem v průběhu dvouletého studia zpracovávala, ale musím svůj původní záměr trochu předefinovat. Vybrané texty jsou svou formou širší. Ukázalo se, že tematická vnitřní souvislost je pro mou práci podstatnější.

„Divadlo poezie je (stejně jako přednes, kolektivní recitace a scénické čtení) založeno na tvůrčí práci s textem. Na jejím počátku mohou být různé pohnutky a motivace. V souvislosti s přednesem a Divadla poezie bývá často zmiňována a očekávána potřeba sebevyjádření, reakce na konkrétní událost, jev nebo životní (generační) pocit – touha po konkrétním sdělení. U některých interpretů ale může jít o potřebu sdílet svůj čtenářský nebo emoční zážitek, po svém představit dílo svého oblíbeného nebo veřejně známého autora, zkusit si inscenovat literaturu, divadelně experimentovat atd. Někdo proto hledá vhodný text k vyjádření svých záměrů, někdo naopak přemýšlí, co podniknout s textem, který ho natolik zaujal, že mu nestačí si jej pouze přečíst.“¹¹

V prvním semestru magisterského studia jsem si zvolila sbírku poezie od americké spisovatelky Louise Glück (1943-2023) – *Divoký kosatec*. Louise Glück byla za svou poezii oceněna mnoha cenami včetně Nobelovy ceny za literaturu (2020). Do češtiny byly přeloženy zatím jen dvě její sbírky – *Noc věrnosti ctnosti* a právě *Divoký kosatec*. Sbírkou mě po přečtení oslovila a rozhodla jsem se, že ji musím zkusit divadelně zpracovat. Dramaturgické řazení jednotlivých básní do sbírky opisuje dramatický oblouk nebo spíš kruh. Měla jsem tedy dojem, že sbírka po zinscenování přímo volá. Hlavním tématem je život rostliny – zahrady, ale i život člověka, koloběh roku, příběh lidstva od stvoření po apokalypsu.

V druhém semestru prvního ročníku magisterského studia jsem pokračovala textem španělského básníka F. G. Lorci – *Krvavá svatba*. *Krvavá svatba* bývá označována jako básnické surrealistické drama. Krvavou svatbu jsem zvolila především proto, že jsem chtěla svou teoretickou práci zaměřenou na inscenování poezie rozšířit o zpracování klasického dramatického textu. *Krvavá svatba* je dramatem, a nikoli poezií, ovšem právě vliv surrealismu se do Lorcovy práce promítl scénami, které ve své podstatě poezií jsou.

V zimním semestru druhého ročníku jsem si za výchozí text zvolila biblickou starozákonní knihu *Job*. Ta se v hebrejském kánonu se řadí mezi Spisy a v helénistickém pak ke knihám naučným – mudroslovným (to znamená, že příběh není historický, ale jedná

¹¹ RAZÍM, Daniel. *Divadlo poezie?*. Online. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta. 2016. Dostupné z: <https://theses.cz/id/2bbfdl/>.

se o podobnosti). *Kniha Jób* bývá označována i za biblickou poezii nebo drama. Klíčovým tématem je otázka významu a příčiny lidského utrpení. Bůh Joba provádí viděním, ve kterém mu ukazuje stvoření světa a dokazuje tak, že Boží plány se neřídí měřítky lidské spravedlnosti.

Text, kterým jsem se rozhodla své studium uzavřít, je experimentální drama *Popis obrazu* německého autora Heinera Müllera. Hlavním tématem je hledání identity člověka. Toto drama nerespektuje obvyklé atributy klasického dramatického textu, celý *Popisu obrazu* se skládá z jediné věty, která je asociační řadou. Nepochází k dialogu v tom slova smyslu, jak jej v dramatickém textu očekáváme. Rozhodla jsem se použít *Popis obrazu* jako poslední díl svého magisterského projektu, přestože nejde o převádění poezie na jeviště. Z hlediska žánrového zařazení je *Popis obrazu* **divadelní text**.¹²

„Müllerovo trmácení se za vizí proměny člověka a tím i systému zde dostupuje vrcholu. Dochází přesvědčení, že změna může nastat pouze narušením samotné lidské existence, tedy prolomením koloběhu života a smrti. Jen tvrdohlavé návraty mrtvých mohou vyvolat v opakování chybu, která možná přináší spásu.“¹³

V následující kapitole nazvané *Témata* se pokusím objasnit tematickou souvislost výše uvedených textů a lépe tak obhájit jejich výběr.

¹² KAŠPAROVÁ, Barbora. Poetické principy (ne)dramatických divadelních textů Heinera Müllera. Online. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. 2019. Dostupné z: <https://theses.cz/id/6ad719/>.

¹³ České dědictví UNESCO [online]; [cit. 21. 9. 2023] Dostupné z https://www.unesco-czech.cz/900_22329_popis-obrazu-die-bildbeschreibung/

3 Témata

Níže zmíněná témata nejsou zajisté jedinými, jež lze v textech, na kterých jsem pracovala, nalézt. Vybrala jsem ale ta, která mi pro mou práci připadala nejpodstatnější. Všechna jsou pro mě osobně velmi obrazotvorná a dlouhodobě mě fascinují.

Náboženství, mytologie, psychoanalýza, filozofie, psychoterapie, legendy, biologie a astrologie se můžou na první pohled zdát nerelevantními odbočkami od přemýšlení o scénografii. Jsem ale přesvědčená, že právě těmito věcmi je utvářeno podhoubí naší vizuální kultury. Tyto tematické přesahy tak mají velký vliv na to, jak potenciální divák vnímá symbolická zobrazení na jevišti. Každý předmět se na jevišti stává symbolem a tím nese veškerý kontext ve vizuální kultuře s ním spojený (tradice, ikonografie, mocenské a kultovní významy daných symbolů atd.). Scénografie tak často pracuje s vizuálními archetypy a záměrně je nechává na diváka působit. Veškeré asociace jsou na divadle testovány a záměrně umocňovány. Tato asociace může zůstat zcela intuitivní a podvědomá, a přesto mi připadá důležité se tomu v teoretické práci o scénografii věnovat.

3.1 Stvoření světa

Podle jungiánské psycholožky Marie Louise von Franz jsou mýty o stvoření těmi nejhlubšími a nejpodstatnějšími mýty, které si lidstvo uchovává. Jde v nich totiž vždy o základní otázky existence člověka i vesmíru. Některé primitivní kmeny považují mýtus o stvoření za součást iniciačních rituálů. Tak jako všude, kde se lidský rozum dotýká hranic neznáma, vyprodukovalo nevědomí lidstva mnoho symbolů spojených se stvořením světa.

Při studiu různých mýtů o stvoření světa se vyjevuje, že některé z nich popisují začátek *nevědomého vnímání světa člověkem* a nikoli samotný počátek světa. To, co nazýváme realitou, je obraz reality v našem vědomí. Pokud věříme v existenci reality mimo naše pole vědomí, je to subjektivní víra a zacházíme tak na pole metafyzických a náboženských přesvědčení. Příběhy, které údajně popisují počátek skutečného světa jsou zcela propojeny s počátky lidského vědomí.¹⁴

Při čtení knihy *Mýtus a psychologie* jsem si uvědomila, že myšlenka nutnosti znovuprožívání mýtu o stvoření, je podobná souvislosti mezi **ontogenezí** (vývoj jedince) a **fylogenezí** (vývoj druhu). Haeckelův zákon, který říká, že **ontogeneze** je opakováním **fylogeneze**, tedy, že ve vývoji jedince se přesně rekapituluje vývoj celého druhu, je již dnes překonaná. Existují ale spojitosti a nezanedbatelné podobnosti v těchto procesech. Toto propojení s exaktní vědou, kterou biologie je, nám, podle mého názoru, může sloužit jako

¹⁴ FRANZ; Marie Louise v.; *Mýtus a psychologie*; Portál; 1999

opora teorie o znovuprožívání mýtů stvoření. Každý z nás si během svého prenatalního vývoje prošel jakousi zrychlenou evolucí lidstva.

Pro mnoho lidí mohou být příběhy o stvoření světa pouze báchorkami, já ale věřím, že jsou pro nás životně důležité. C. G. Jung vedl své pacienty k vytváření vlastních představ o tom, co bude po smrti, protože člověk, který žádné mýty nemá, je duševně vyprahlý.

Existuje indická tradice pro položení základního kamene chrámu. Astrolog označí místo, pro položení základního kamene, pod kterým leží had, který metaforicky podpírá svět. Zednický mistr uřízne z khádírového stromu kůl a zapíchne jej do hadovy hlavy. Základní kámen pak položí na kůl a ten se tak ocitá ve středu světa. Ve chvíli zakládání domu tak člověk provádí rituální znovuzakládání světa. Opakování mýtu o stvoření světa je běžné i v mnoha dalších kulturách při zakládání měst nebo zabírání nového území. Mýtus o stvoření se také někde předčítá či inscenuje při oslavách příchodu nového roku, a tak je vždy touto slavností nový rok znovu stvořen.¹⁵

3.1.1.1 Asociace se stvořením světa:

1. Světlo a tma – Mnoho kultur a náboženství zdůrazňuje v okamžiku stvoření přechod ze tmy do světla.
2. Symboly sedmi dnů – Často je stvoření světa děleno do sedmi dnů podle biblického příběhu o stvoření v knize Genesis.
3. Vodstvo – V mnoha mýtech je voda živlem, skrze který vznikl život. Některé mýty o stvoření popisují, jak se v nekonečné vodě zformovala pevná zem.
4. Kruh života – Stvoření světa se někdy zobrazuje jako nekonečný cyklus, kde je každý prvek propojen s ostatními. S tímto se pojí i symbol hada požírajícího vlastní ocas tzv. *Uroboros* (poprvé se objevil ve starověkém Egyptě).
5. Kosmická scéna – Některé kultury spojují stvoření světa s kosmickými obrazy, v nichž se nebeská tělesa organizují v harmonii.
6. Vejce – Vejce je v mnohých mýtech identifikováno s celým vesmírem nebo případně s rodícím se sluncem.
7. Výtvarné umění: Mnoho příkladů zobrazení motivu stvoření světa bychom našli ve výtvarném umění: Stvoření Adama – Michelangelo; Původ světa – Gustave Courbet; Počátek – Václav Boštík etc.

¹⁵ FRANZ; Marie Louise v.; *Mýtus a psychologie*; Portál; 1999

3.2 Zahrada

Zahrada jako fenomén ve vizuální kultuře nebo také v mytologickém významu má hluboké kořeny v různých kulturách a náboženstvích po celém světě a může mít různé významy, které reflektují lidské hodnoty, víru a vztah k přírodě. V této kapitole se zaměřím na některé z těchto významů zahrady.

„Kde by se člověk mohl oddat dennímu snění, pokud ne v zahradě?“¹⁶

*“SHE led me, hand in hand, and we went into her garden to converse together.
There she made me taste of excellent honey.
The rushes of the garden were verdant, and all its bushes flourishing.
There were currant trees and cherries redder than the ruby.
The ripe peaches of the garden resembled bronze, and the groves had the lustre of the stone nashem.
The menni unshelled like cocoa-nuts they brought to us, its shade was fresh and airy, and soft for the repose of love;
'Come to me,' she called unto me,
'and enjoy thyself a day in the room of a young girl who belongs to me, the garden is to-day in its glory;
there is a terrace and a parlour.”¹⁷*

Tato báseň, nalezená na zdi egyptské hrobky, je datována 1300 př. n. l. a svým zněním nápadně připomíná známou biblickou knihu Píseň písní, která je pro náš středoevropský kulturní prostor jedním z nejvýznamnějších odkazů k zahradě v náboženském textu.

¹⁶ SIEVEKING; FORBES Albert; The praise of gardens; an epitome of the literature of the garden-art; London; 1899; str. 185; dostupné z: <https://archive.org/details/praiseofgardense00siev/page/n13/modSe/2up>

¹⁷ The Tale of the Garden of Flowers; translated by M. Francois Chabas (19th Dynasty, B. C. 1300)

Pracovní překlad:

ONA mě vedla, držela mě za ruku,
a společně jsme vstoupili do její zahrady, abychom spolu hovořili.
Tam mě nechala ochutnat vynikající med.
Rostliny v zahradě byly zelené a všechny keře bujely.
Byly tam angrešty a třešně rudší než rubín.
Zralé broskve v zahradě připomínaly bronz,
a háje měly lesk kamene nashem.
Plody menni, neoloupané kokosové ořechy, nám přinesli,
jeho stín byl svěží a vzdušný, a měkký pro odpočinek lásky;
"Přijď ke mně," volala na mě,
"a užij si den v místnosti
mladé dívky, která mi patří,
zahrada je dnes ve své slávě;
je zde terasa a obývací pokoj."

*„Ach, jak jsou krásná milování tvá,
má drahá nevěsto!
Nad víno lahodnější jsou milování tvá,
vůně tvých olejů nad všechny balzámy.*

*Tvé rty, má nevěsto, kanou nektarem,
mléko a med máš pod jazykem,
libanonská vůně jak šatem halí tě.*

*Zahrada zamčená jsi, má drahá nevěsto,
studnice zamčená, pramen zapečetěný.*

*Tvé údy jsou sadem jabloní granátových
s rozkošným ovocem,
s henou a nardem,*

*s nardem a šafránem,
s puškvorcem a skořicí,
se všelijakým kořením,
s myrhou a aloí
a nejlepšími balzámy.*

*Jsi pramen zahradní, studnice živých vod,
bystřina proudící z libanonských hor!*

*Zvedni se, větríku severní,
ach, jižní vánku, přijď!
Prožeň se mojí zahradou,
její balzámy ať zavanou.
Můj milý ať přijde do své zahrady,
její rozkošné ovoce ať okusí!“¹⁸*

¹⁸ Píseň písní 4; 10–16; Bible, překlad 21. století; Biblion; 2019

3.2.1 1. Rajská zahrada

„Hospodin Bůh vysázal v Edenu na východě zahradu a do ní postavil člověka, jehož zformoval. Hospodin Bůh nechal ze země vyrůst všelijaké stromy lákavé na pohled a dobré k jídlu, včetně stromu života uprostřed zahrady a stromu poznání dobra i zla.“¹⁹

Rajská zahrada je jedním z nejslavnějších mytologických konceptů zahrady. V židovsko-křesťanské tradici je ráj chápán jako místo, kde Bůh stvořil první člověka, Adama a Evu, a umístil je do krásné zahrady zvané Eden. Tato zahrada byla symbolem nevinnosti, harmonie a spojení s Bohem. Adam s Evou však zhřešili a Bůh je z Edenu vyhnal. Rajská zahrada v tomto smyslu existuje také v dalších náboženských tradicích, jako je třeba islám.

„A Bůh jim požehnal. Bůh jim řekl: „Plodte a množte se, naplňte zem, podmaňte si ji a panujte nad mořskými rybami, nad nebeským ptactvem i nad každým živočichem lezoucím po zemi.“

Bůh také řekl: „Hle, dal jsem vám všechny byliny vydávající semeno na celém povrchu země i každý strom, na němž je ovoce vydávající semeno. To vám bude za pokrm. Také veškeré polní zvěři, všem nebeským ptákům i všemu, co leze po zemi, zkrátka všemu, co má v sobě život, jsem dal za pokrm všechny zelené byliny“ – a stalo se.“²⁰

„Hospodin Bůh tedy vzal člověka a usadil ho do zahrady Eden, aby ji obdělával a střežil. Hospodin Bůh člověku přikázal: „Z každého stromu v zahradě můžeš svobodně jíst, kromě stromu poznání dobra i zla. Z toho nejez, neboť v den, kdy bys z něj jedl, jistě zemřeš.“

Hospodin Bůh také řekl: „Není dobré, aby byl člověk sám; opatřím mu rovnocennou oporu.“

Hospodin Bůh totiž zformoval ze země všechnu polní zvěř i všechno nebeské ptactvo a přivedl je k Adamovi, aby viděl, jak je pojmenuje. Jakkoli pak Adam nazval kterého živočicha, tak se jmenoval. Adam tedy pojmenoval všechny dobytek, nebeské ptactvo i všechnu polní zvěř. Pro Adama se ale nenašla rovnocenná opora.

Hospodin Bůh tedy na Adama přivedl hluboký spánek. Když usnul, vzal jedno z jeho žeber a zaplnil to místem tělem. Z onoho žebra, které vzal z Adama, pak Hospodin Bůh vytvořil ženu a přivedl ji k Adamovi.

Adam tenkrát řekl:

¹⁹ Genesis 2;8-9; Bible, překlad 21. století; Biblion; 2019

²⁰ Genesis 1;28-30; Bible, překlad 21. století; Biblion; 2019

„To je konečně ona: kost z mých kostí, tělo z mého těla! Bude se nazývat manželkou, neboť je vzata z manžela!“²¹

3.2.2 2. Hortus conclusus

Termín **hortus conclusus** pochází z latiny a doslovně znamená uzavřená zahrada nebo uzavřený sad. Tento výraz používaný v umění, literatuře a náboženství se odkazuje na symbolický koncept zahrady obklopené zdí nebo plotem. Termín **hortus conclusus** je odvozen z Vulgáty (pozdně antický latinský překlad Bible), z Písně písní 4:12, kde stojí: „*Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus*“ – „Zahrada uzavřená je má sestra, má choť, zahrada uzavřená, pramen zapečetěný“. Církví byl obraz krále Šalomouna zpívajícího svatební píseň své nevěstě použit jako metafora pro mystické manželství Církve jako nevěsty a Krista.

Ve výtvarném umění a církevní nauce se výraz **hortus conclusus** stal emblematickým symbolem Panny Marie. Především se této metafory v poezii a umění užívalo v době pozdního středověku a renesance. Poprvé se objevuje na obrazech a iluminacích rukopisů kolem roku 1330. Symbol **hortus conclusus** odkazuje k několika významům:

- Panenství: Panna Maria je zobrazována v uzavřené zahradě, která symbolizuje její nevinnost a neposkvrněné početí.
- Oddělení: **hortus conclusus** může také symbolizovat uzavření se nebo oddělení od vnějšího světa – ochranu před okolím i před hříchem.
- Plodnost: V některých případech může **hortus conclusus** odkazovat na plodnost a zemědělství, protože je to uzavřený prostor, kde rostou plodiny a květiny.
- Estetický ideál

Verš „*Ty jsi krásná má láska, na tobě není žádná skvrna*“ 4;7 z Písně písní byl také interpretován jako biblické potvrzení pro rozvíjející se a stále kontroverzní nauku o Neposkvrněném početí Panny Marie, tedy jejím narození bez prvotního hříchu. (Tato nauka tvrdí, že Maria byla narozena bez hříchu.)

V křesťanské tradici byl Ježíš Kristus počat v Panně Marii zázračně a bez toho, aby bylo porušeno její panenství. Stalo se tak skrze působení Ducha svatého (třetí osoba Svaté Trojice). Z tohoto důvodu byla Panna Marie často zobrazována v uzavřené zahradě nebo dvorku. Toto zobrazení mělo symbolizovat její "uzavřenou" lůno, které mělo zůstat nedotčené, a také její ochranu před hříchem.

Symbyly spojené s neposkvrněným početím mohou být právě uzavřená zahrada (*hortus conclusus*), nebo vysoký cedr (*cedrus exalta*), studna živých vod (*puteus aquarum viventium*), olivovník (*oliva speciosa*), fontána v zahradě (*fons hortorum*) a keř růže (*plantatio*

²¹ Genesis 2;15-23; Bible, překlad 21. století; Biblion; 2019

rosae). Středověké zahrady *horti conclusi* se však nesnažily všechny tyto detaily zahrnout, zejména olivovník nebyl dostatečně odolný pro severoevropské zahrady.

Původně bylo toto téma spojeno konkrétně s metaforou zvěstování, ale postupně se vyvíjelo směrem k volnějšímu vyjádření, kde se Panna Marie objevovala sedící a obklopená dalšími postavami. Zejména v Německu a v Nizozemsku v 15. století bylo toto zpodobnění Panny Marie, obvykle s Ježíškem a často s anděly, svatými a dárce, velmi populární. Zahrada, která ji obklopovala, symbolizovala Pannu Marii, ačkoli samotná zahrada, reprezentující Pannu Marii, byla mnohem méně častá. Někdy byla zahrada velmi podrobně vykreslena, jak je vidět například na obraze Panny Marie s dítětem a svatými od Gerarda Davida, a jindy si vystačila s jednoduchým plotem a trávníkem. V umění se objevovala i variace na toto téma "Madona s růžemi", někdy zpracovaná ve formě sochařských oltářů.

V období středověku měly většinou **hortus conclusus** ve středu studnu nebo fontánu, která nesla svůj obvyklý symbolický význam (viz "fontána života"), a zároveň sloužila praktickým účelům. Konvence čtyř cest, které čtvercový prostor rozdělovaly na čtyři části, byla tak silná, že tento vzor byl použit i tam, kde cesty nikam nevedly. Všechny středověké zahrady byly uzavřeny, což zajišťovalo soukromí a ochranu před veřejným vniknutím, ať už lidí nebo volně pobíhajících zvířat. Uzavírání mohlo být jednoduché v podobě tkaného plotu nebo robustního či ozdobného zdiva. Někdy byly zahrady ohraničeny dřevěnými chodníky nebo arkádovým chodbami, což sloužilo k meditativním procházkám.²²

3.2.3 3. Babylonská zahrada – Visuté zahrady Semiramidiny

Podle pověstí byly tyto zahrady zbudované v Mezopotámii buď královnou Semiramis, nebo později králem Nabukadnesarem II. pro jeho ženu královnu Amytis. Podle této druhé legendy královna pocházela z oblastí zelené Médii. Aby se jí po domově nestýskalo, nechal pro ni král zbudovat jeden ze starých sedmi divů světa. Zahrady jsou v historických popisech (Strabón, Diodóros Sicilský) obdivovány nejen pro svou krásu, ale i pro důmyslné zavlažovací systémy.

Německý archeolog Robert Koldewey, objevitel Babylonu, v 19. stol. objevil zbytky kamenné stavby, která bývá se Semiramidinými zahradami ztotožňována. Nezvratné důkazy o jejich existenci nebo podobě přesto neexistují.²³

²² DALEY, Brian E.; MACDOUGALL, Elizabeth B. - 'Hortus Conclusus': The Actual and Spiritual Private Enclosed Gardens in Medieval Europe

²³ SIEVEKING; FORBES Albert; The praise of gardens; an epitome of the literature of the garden-art; London; 1899; str. 185; dostupné z: <https://archive.org/details/praiseofgardense00siev/page/n13/modSe/2up>

3.2.4 4. Zahrada Hesperidek

V řecké mytologii existuje zahrada Hesperidek, místo, kde Hesperidy, nymfy zpívající večerní písně, chrání zlaté jablko. Hesperidy, také známé jako Hesperovny, byly tři dcery Titána Atlase a bohyně noci Nykty. Jejich jména byla Aiglé, Erychteia a Hesperethúsa. Tyto bohyně žily na vzdáleném západě, někde mezi oblastí dnešního Maroka a jižní Francie. Jejich hlavním úkolem bylo střežit strom se zlatými jablky. Jedno jablko dostala darem bohyně Héra k svatbě s nejvyšším bohem Diem, byl to dar od bohyně země Gaii.

Tři z těchto zlatých jablek byla později ukradena Héraklem za pomoci Titána Atlanta, když plnil jeden z úkolů, které mu nařídil mykénský král Eurystheus. Toto jablko Herakles daroval bohyni Athéně, která je následně vrátila Hesperidám.

Jedno z těchto zlatých jablek se později stalo předmětem sporu mezi bohyněmi Hérou, Athénou a Afrodítou. Bohyně Eris ho ukradla a hodila mezi bohyně na svatbě thessalského krále Pélea a mořské bohyně Thetidy, aby se pomstila za to, že nebyla pozvána. Tato hádka mezi bohyněmi vedla k rozpoutání trojské války a jablko samo se stalo známým jako "jablko sváru".²⁴

3.2.5 5. Zahrada buddhistického ráje

V buddhismu se zahrada často stává symbolem Džardkini, ráje nebo nirvány. Toto místo představuje duchovní cestu k osvícení a osvobození od pozemských utrpení. Zahrada v buddhismu má klidnou a meditativní atmosféru, která podporuje koncentraci a duševní harmonii.

3.2.6 6. Japonské zenové zahrady

Zen-buddhismus zkoumá přírodu a lidské role v ní. Japonské zenové zahrady zhmotňují tuto filozofii vytvářením klidných, meditativních míst. Zenové zahrady obvykle sestávají z pečlivě vybraných a uspořádaných prvků: kamenů, štěrku nebo písku a vegetace, přičemž každý prvek přispívá k celkovému pocitu rovnováhy, jednoduchosti a harmonie.²⁵

Zahrada v mytologickém kontextu může symbolizovat různé hodnoty a může mít různé významy a mohlo by toho o ní být napsáno mnoho. Zahrada je místem setkání s přírodou, náboženstvím a touhou po harmonii a kráse. Zahrada představuje symbol, který přesahuje čas a kultury a stále nás inspiruje a fascinuje.

²⁴ ZAMAROVSKÝ; Vojtěch; Bohové a hrdinové antických bájí; 1982

²⁵ Japanese Zen Gardens: Finding Tranquility in Dry Landscapes;
<https://danslegris.com/blogs/journal/japanese-zen-garden>; převzato 2023

3.3 Prokletí – cesta ke smrti

Vyhnání z ráje chápáno jako zažitý symbol pro těžkosti lidského života na zemi. Bez ohledu na židovsko-křesťanskou tradici, ze které naše západní civilizace vychází, lze v tomto tématu mluvit o utrpení obecně, a to se samo o sobě nepojí s konkrétní náboženskou tradicí.

Zahrada jako myšlenkový koncept znamená i prostor oddělený od okolí. Existuje-li archetypální představa zahrady, musí také existovat prostor kolem, od kterého je zahrada oddělena.

3.3.1 Biblický příběh vyhnání z ráje

Příběh o vyhnání prvních lidí z ráje je jedním nejslavnějších a nejpodstatnějších biblických příběhů a má velký teologický, ale i kulturní význam.

Eva, která svedena hadem utrhla ovoce ze zakázaného stromu a dala je jíst i svému muži, porušila boží nařízení.

„Když tedy žena viděla, že onen strom je dobrý k jídlu a lákavý na pohled, strom slibující porozumění, vzala z jeho ovoce a jedla. Dala i svému muži, který byl s ní, a také on jedl. Tehdy se jim oběma otevřely oči a poznali, že jsou nazí. Svázali tedy fíkové listí a udělali si zástěrky.“

Kvůli tomuto prvotnímu hříchu vyhnal Bůh člověka ze zahrady a proklel jej i hada.

*„Rozpoutám také nepřátelství mezi tebou a ženou
i mezi tvým a jejím potomkem.*

On ti rozdrtí hlavu

a ty mu rozdrtíš patu.“

Ženě řekl:

„Rozmnožím útrapy tvého těhotenství,

své děti budeš rodit v bolestech.

Po muži budeš dychtivě toužit,

on ti však bude poroučet.“

Adamovi řekl:

„Protože ‘s poslechl svou ženu

a jedl ze zakázaného stromu,

země bude kvůli tobě zlořečená!

Po všechny dny svého života

z ní budeš jíst v útrapách;

*bude ti plodit trní a bodláčí
a ty budeš jíst polní byliny.
V potu tváře budeš jíst svůj chléb,
dokud se nevrátíš do země,
neboť z ní pocházíš:
Prach jsi a v prach se obrátíš!*²⁶

Otázka lidského utrpení se prolíná všemi čtyřmi texty, které jsem zpracovávala. Obzvláště Heiner Müller ve svém *Popise obrazu* vytváří slovem velmi sugestivní scény násilí. Louise Glück v *Divokém kosatci* podobným hlasem jako žalmista volá k bohu o vysvobození a Jobova hlavní otázka je *Proč trpím?* **Jobova zvěst** je ustálené spojení, které odkazuje k trpícímu spravedlivému. Vzhledem k současnému globálnímu dění se otázka po příčině a významu lidského utrpení vrací velmi palčivě. Další souvislost jsem našla během přípravy koncepce ke *Krvavé svatbě*. Setkala jsem se s pojmem **banalita zla**. Lynč, ke kterému v *Krvavé svatbě* dojde, je dokladem násilí, které číhá v lidech.

Pojem **banalita zla** je spojen s filozofkou německo-židovského původu Hannah Arendtovou, autorkou knihy *Eichmann v Jeruzalémně*. Tato kniha způsobila ve své době velký rozruch, jelikož v ní Arendtová prezentovala myšlenku, že Eichmann spáchal své zločiny kvůli absenci myšlení, jelikož tato absence myšlení, kterou nelze zaměňovat s hloupostí, je schopná napáchat větší škody než všechny lidské instinkty ke zlu dohromady. Vnímat hrůzné násilné činy takových rozměrů, jako je genocida celého národa jinak než prostě kriminální čin, je nebezpečné. Vnímat je jako cosi velikého, satanského, takové činy v důsledku glorifikuje. Arendtová tak hovoří o **banalitě zla** v celé jeho zrudnosti. A o tom, že bychom jako lidé rádi věřili tomu, že ti, kdo se tak hrozných věcí dopustili, se od nás liší svou podstatou, nějakým vrozeným zlem. Ale opak je pravdou, nijak se od nás neliší. Schopnost páchat zlo je v každém člověku. Jako by si každý člověk nesl v sobě toto dědičné prokletí.

3.3.2 Touha po smrti

Podle Freudova textu z knihy *Mimo princip slasti* má každý člověk pud, který jej vede ke smrti. Pokud jsou všechny organické pudy konzervativní, získané zkušeností a zaměřené na regresi, tj. na obnovení toho, co existovalo dříve, pak evoluce organického života musí být přičítána vnějším, rušivým vlivům. Na základě tohoto předpokladu by živý organismus od počátku nechtěl podstoupit změny a za neměnných okolností by opakoval stejný průběh života. Avšak dějiny vývoje Země a jejího vztahu ke Slunci zanechaly svůj otisk ve vývoji organismů. Konzervativní organické pudy absorbovaly vnucené změny do sebe a uchovávají

²⁶ Genesis 3; 15-19; Bible, překlad 21. století; Biblion; 2019

je za účelem opakování. Toto by mohlo klamně působit, jako by usilovaly o změnu a pokrok, ve skutečnosti ale pouze znovu dosahovaly starého cíle prostřednictvím nových cest. Konzervativní povaze pudů by odporovalo, kdyby cílem života byl dosud nikdy nedosažený stav. Údělem veškerého života je smrt a návrat k minulosti: Neživé existovalo dříve než živé.

Něco v neživé hmotě probudilo vlastnosti života. Byl to podobný proces, který později vedl k probuzení vědomí u živé hmoty. Vzniklo tak napětí v neživé látce, a tím první pud, který toužil vrátit se k neživé hmotě. Umírání bylo nejdřív pro živou hmotu snadné, musela projít jen krátkým životem, dokud vnější vlivy nezměnily směr, který přežívající hmota následovala. To vedlo k složitějším křivkám k dosažení cíle, který spočíval v umírání. Pokud trváme na tom, že pudová povaha je výhradně konzervativní, nemůžeme dojít k jiným představám o původu a cíli života.

Existence pudů sebezáchovy, které předpokládáme u každého živého tvora, může působit podivně nesourodá s předpokladem, že je celý život řízený pudem ke smrti. Tato snaha organismu odolat vnějším vlivům a bránit se celému světu však může být pouze ochranou vlastního způsobu umírání. Tito "strážci života" mohou být paradoxně společníky smrti. Celý paradox spočívá v tom, že živý organismus neenergičtěji odmítá vlivy (nebezpečí), které by mu mohly pomoci dosáhnout životního cíle (smrti) rychleji.

To se spojuje s myšlenkou, že životní proces jedince směřuje k vyrovnání chemického napětí, což nakonec vede k jeho smrti. Nicméně spojení s odlišnou živou substancí může toto napětí zvýšit a přinést nové životně důležité impulzy, které je třeba prožít. Naše tendence snižovat vnitřní napětí vyvolané vnějšími podněty, udržovat ho na stálé úrovni, a nakonec ho odstranit, je jedním z hlavních důvodů, proč věříme v existenci pudů smrti.²⁷

3.4 Konflikt mužského a ženského principu

Konflikt mužského a ženského principu, často označovaný jako koncept "yin a yang" nebo "anima a animus", je téma, které se objevuje v různých aspektech kultury, náboženství, psychologie a společnosti. Tento konflikt má hluboké kořeny v našem vnímání genderových rolí a identit a často odráží složitý vztah mezi muži a ženami. Podle již výše zmiňované biblické tradice vychází napětí z prokletí, které Bůh nad člověkem vznesl. V abstraktnějším pojetí se toto témata může vztahovat k dualismu obecně.

3.4.1 Anima a animus podle C. G. Junga

Anima představuje vnitřní stránku mužské psychiky. Dělí se na osobní komplex a zároveň archetypický obraz ženy. Je přítomna již od dětství a muž nejprve spojuje animu s vlastní matkou. Později pak muži hledají aspekty své animy v jiných ženách. V oblasti mužovi

²⁷ FREUD; Sigmund; Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920–1924; Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek; 1999; str. 33-35,47

duše může být obraz matky (ale i sestry, dcery, milenky...) nestárnoucí a všudypřítomný. Každá konkrétní žena pak může být nositelkou tohoto obrazu. Zároveň anima ovlivňuje jejich chování a myšlenky. Anima může být zdrojem inspirace, ale také konfliktu a napětí. Anima patří k muži, je pro něj kompenzací vynaloženého úsilí, obětí i hořkosti života. Je vlastně největším nebezpečím i symbolem vítězství nad sebou samým.²⁸

Animus je obrazem muže uvnitř ženy. Stejně jako anima u muže je i animus v psychice ženy přítomen jako komplex a zároveň archetyp. Ženská podstata je kompenzována takzvaně mužským předznamenáním. Animus (v překladu *rozum*, nebo *duch*) je v případě ženy symbolem otcovského logu, tak jako anima v případě muže odpovídá mateřskému erótu. Animus je souhrn všech zkušeností s mužem, které předkové ženy mají.²⁹

3.4.2 Astrologie

V astrologii je koncept mužského a ženského principu často spojován s polaritou znamení zvěrokruhu a astrologických prvků. Tyto principy nejsou přímo spojeny s pohlavím, ale reprezentují spíše archetypální energie a charakteristiky.

S mužským principem je často spojována aktivita, extroverze a dynamické vnější projevy. Také Slunce, vítr a oheň. Naopak s ženským principem astrologie spojuje Měsíc, vodu, zemi, recepti, zaměření dovnitř, emocionální citlivost a empatii.

O tomto se zmiňuji, protože poznatky i z takových oborů jako je astrologie, psychoanalýza nebo náboženství silně ovlivňují kulturní kontext a intuitivní reakce diváka na obrazový materiál (v případě mého oboru zájmu – na scénografii).

3.5 Erotika a násilí

Vztah mezi erotikou a násilím se může různit. V některých kulturách a kontextech jde o dva protichůdné principy. Erotika je spojována s láskou, vášní, něhou, obdivem a porozuměním. Násilí potom s bolestí, útlakem a zraňováním. Tento protiklad lze využít k vytváření napětí a kontrastu mezi různými emocionálními reakcemi. Ve skutečném životě se erotika a násilí mohou prolínat v patologických mezilidských vztazích – erotika v kombinaci s násilím může být zdrojem manipulace a zneužívání druhého. V některých kulturách a subkulturách je však erotika s násilím úzce provázána.

²⁸ Anima; Slovník základních Jungových pojmů; [online] [cit. 2. 2024] Dostupné z https://jung.sneznik.cz/soubor_slovník/slovník_anima.htm

²⁹ Animus; Slovník základních Jungových pojmů; [online] [cit. 2. 2024] Dostupné z https://jung.sneznik.cz/soubor_slovník/slovník_anima.htm

3.5.1 Eros a Thanatos

Eros a **Thanatos** jsou dva termíny v teorii Sigmunda Freuda, které představují silné, protikladné síly ovlivňující lidské chování. **Eros** reprezentuje pud života a pozitivní a motivující tendence, lásku a radost. Na druhé straně je **Thanatos** pudem smrti a zahrnuje destruktivní a autodestruktivní tendence, které souvisí s agresí. Tyto dva pudy jsou v neustálém konfliktu a soutěží o kontrolu nad lidským chováním.

Freudova teorie reflektuje lidskou povahu, která v sobě nese jak světlé, tak temné stránky. Tato dualita je spojena s hlubšími vrstvami osobnosti, zejména s nevědomými impulsy (id). Freudovo pojetí člověka jako "svár boha a zvířete v jediném" naznačuje, že v nás existují konflikty mezi civilizovanými a primitivními tendencemi.³⁰

3.6 Apokalypsa

Apokalypsa, slovo nesoucí v sobě tajemství a dramatický nádech, evokuje představu konce světa nebo radikální proměny lidského osudu. Je to myšlenka, která se v různých formách objevuje v kulturách a náboženstvích po celém světě. Apokalypsa může být vnímána jako temné a strašidelné odhalení, ale zároveň může přinášet naději na nový začátek.

Někdy je spojována s katastrofickými představami. V umění a literatuře často slouží jako prostředek pro vyjádření lidských obav, morálních dilemat a touhy po transformaci. Odráží naše nejintenzivnější emoce a představy, týkající se nejen fyzického zániku, ale i duchovního probuzení. V dobách krize se otázky apokalypsy stávají naléhavými. Jak se člověk vyrovná s koncem a jaký nový začátek může tento konec přinést? Apokalypsa může být cestou k reflexi, vyzývající k zamyšlení nad smyslem existence a hodnotami, které formují lidskou společnost. Ačkoli pojmem apokalypsa často provází atmosféra zkázy, může také inspirovat touhu po pozitivních změnách.

3.6.1 Působení náhody v životě dnešního člověka

„Jednadvacáté století se nese ve znamení neočekávaných otřesů a velkých zvrátů. Svět, jak ho mnozí z nás znali, se proměňuje a zanechává to v nás pocit života zmítaného chaosem. Každých několik let přijde událost označovaná někdy metaforou amerického esejisty Nassima Nicholase Taleba jako "černá labuť": 11. září, finanční krize, arabské jaro, brexit, volba Donalda Trumpa, koronavirová pandemie, válka na Ukrajině nebo v Gaze. Dokonce i každodenní život může snadno působit dojmem, že si jenom házíme kostkou: stává se například s jistou pravidelností, že Američané zamíří do školy, do obchodu, do kostela, na koncert nebo do kina a tam jejich život vyhasne v náhodném aktu masové vraždy.“³¹

³⁰ CoJeCo [online]. [cit. 13. 10. 2023] Dostupné z <https://www.cojeco.cz/eros-a-thanatos>

³¹ KLAAS; Brian; Svět se rozpadá. Pouze shodou okolností; Respekt (23.1.24) / The Atlantik

V současném světě se stále častěji vyskytují tzv. černé labutě³² a lidé jsou vůči nim stále zranitelnější. Není třeba jmenovat příliš mnoho příkladů. Spoustu událostí, které ovlivňují globální dění, je vyvoláno efektem motýlích křídel. Tento efekt je spojován s meteorologem Edwardem Lorenzem, který se po druhé světové válce rozhodl zlepšit předpovědi počasí s využitím počítačové technologie. Vytvořil zjednodušený model s pouze dvanácti proměnnými, ale narazil na neočekávaný problém při opakované simulaci. Při opakované simulaci s přesně stejnými vstupními podmínkami došlo k dramatickým rozdílům ve výsledném modelu předpovědi počasí. Lorenz objevil, že i nepatrné zaokrouhlovací chyby (například zkrácení teploty o jednu miliontinu stupně) mohou vést k zásadním změnám v dlouhodobých předpovědích. Toto zjištění vedlo k teorii chaosu a přezdívce „efekt motýlích křídel“, což naznačuje, že malé události mohou mít dalekosáhlé následky.

Před 66 miliony let došlo k významnému zvratu v evoluci Země. Oortův oblak, nacházející se v odlehlém koutě vesmíru, vyslal směrem k Zemi obrovský asteroid. Tato událost vedla k vyhynutí dinosaurů, otevřela prostor pro obrovský rozmach savců a v konečném důsledku položila základy pro vznik lidstva. Zajímavým zjištěním je, že i malá změna v načasování tohoto osudného asteroidu by mohla změnit průběh evoluce tak, že by lidé nikdy neexistovali.

Po většinu přibližně 250 000 let existence druhu Homo sapiens na naší planetě se život odehrával po generace bez větších změn. Každodenní život byl však plný nebezpečí a nejistoty. Porod mohl být život ohrožující, hrozil stálý nedostatek potravy způsobený nevysvětlitelnými událostmi, jako byla neúroda nebo vymizení stád zvěře. Historie lidstva nesla stopy lokální nestability a zároveň období globální stability. Lidé žili po celé generace ve světě, který se zdál být víceméně neměnný.

Dnešní dynamika je však opačná. V bohatých průmyslových společnostech většina lidí žije v ustáleném každodenním režimu a relativně rigidní rutině. V porovnání s našimi předky nyní žijeme v opačném světě – světě lokální stability a globální nestability. I když pobočky Starbucks zůstávají beze změn, řeky vysychají a demokracie čelí výzvám.³³

³² Metaforické označení jevu (popsaného spisovatelem a profesorem financí Nassimem Nicholasem Talebem), jež se používá pro popis neočekávatelných událostí s významným dopadem.

³³ KLAAS; Brian; Svět se rozpadá. Pouze shodou okolností; Respekt/ The Atlantic; 2024

Téma apokalypsy mělo v minulosti a má i dnes na výtvarné umění silný vliv. Umělci se mimo jiné obracejí k tomuto tématu jako k prostředku pro vyjádření emocí, obav, nadějí a reflexí stavu světa. Zde jsem vypsala jen některé významy, které apokalypsa může ve výtvarném umění mít:

1. Symbolika zkázy a obnovy: Symboliku zkázy a obnovy lze využít k vyjádření cyklických procesů změn a obnovy v lidském životě a společnosti.
2. Vyjádření konkrétních obav a strachů: Apokalyptická zobrazení mohou být vyjádřením obav a strachů z globálních výzev, jako jsou války, ekologické katastrofy nebo sociální nepokoje.
3. Mystika a spiritualita: Zobrazení konce světa byla samozřejmě spojena s biblickou knihou Zjevení sv. Jana. Mnoho apokalyptických obrazů obsahuje ikonografii, často zkoumají otázky lidské existence, morálky a náboženství. S tímto bodem jsou spojeny i postavy, jako jsou jezdcí apokalypsy nebo symboly zkázy (např. ohně, potopy).

Všechna témata, kterých jsem se v předchozí kapitole dotkla, jsem zmínila, protože se, dle mého názoru, propisují do přemýšlení o jednotlivých scénografiích. Nemám prostor a ani to není účelem této práce věnovat se některému z nich ve větší míře nebo do hloubky. V následujících kapitolách, ve kterých popisuji projekty svého magisterského studia, se budu k těmto odkazům vracet.

4 Divoký kosatec – Louise Glück

4.1 Instalace

Sbírka *Divoký kosatec* americké nobelistky Louise Glück (*The Wild Iris*, 1992; v českém překladu Veroniky Revické; Opus; 2007) byla prvním z mých vybraných textů a stala se půdorysem pro celý magisterský projekt. Základním motivem je mystika všedního dne, která kombinuje fragmenty z reality spolu s odkazy na mýtické znaky. Témata této sbírky jsou cyklus roku, život zahrady a rostlin, ale i lidský život, existence lidstva od stvoření po apokalypsu.

Básně v *Divokém kosatci* by se daly rozdělit na tři skupiny podle hlasu, jenž je vyslovuje. Tyto hlasy (chceme-li postavy) lze pojmenovat: žena, zahrada a Bůh. Promlouvají k sobě navzájem. Básně připomínají biblickou knihu *Žalmy*, která bývá připisována králi Davidovi.

Po půl roce práce jsem pro prezentaci svého projektu připravila instalaci na téma této sbírky. Rozhodla jsem se tak proto, že jsem ještě nedokázala, nebo spíše nechtěla uzavřít svoje myšlenky do formy divadelního návrhu. Snažila jsem se, aby mě obsah dovedl k formě, a tak vznikl skleník.

Instalace v podobě modelu skleníku zavěšeného od stropu, k jehož prohlížení bylo nutné vstrčit hlavu otvorem v podlaze. Skleník, do kterého člověk musí vstoupit, aby uviděl, co je uvnitř. Básně *Divokého kosatce* jsou velmi intimní, ale zároveň na malé ploše poměrně prostého jazyka vyjadřují velká témata.

Tvar skleníku je základním tvarem domu, archetypem lidského přístřeší, domova, rodiny. Materiál, který jsem na stavbu skleníku zvolila je dutinkový polykarbonát – materiál průsvitný, ale neprůhledný. Na stěnách skleníku jsem nakreslila ilustrace. Na zdi byl vývoj lidského plodu od oplodněné buňky po malé dítě a na protilehlé stěně cyklus měsíce.

Uvnitř jsem na jedné straně vytvořila model zahrady, používala jsem odkazů na slavná vyobrazení ráje v dějinách malířství. Některé květiny zase vycházely z tvarů mužského a ženského pohlavního orgánu. Pokud se divák zaměřil na instalaci pečlivě, mohl vidět, že v místě, kde rozkvetlá zahrada přechází v zeminu, se v hlíně dají identifikovat „těla“ vojáků, chtěla jsem pomocí této dětské hračky vytvořit odkaz na blátivé zákopy bojišť z první světové války. Hlína bojiště přecházela v model opracované zemědělské půdy. Pole pozvolna přecházelo v písčitou pláž s betonovými bloky, které zase odkazují na známý berlínský pomník **Denkmal für die ermordeten Juden Europas** a geometrické armádní hřbitovy. Písek mezi hroby pak pokračoval v zenovou zahradu, ve které (na protilehlé straně skleníku, než se nacházela zahrada) ležel na oltáři beránek. Z těla beránkova vytékala krev, která byla skrze průhledné nemocniční hadičky vedena skleníkem nazpátek k zahradě, kde ústila do země a „napájela“ kořeny zahrady.

Instalace skleníku pracovala i se zvukem. Vybrala jsem tři básně zastupující již výše zmíněné tři hlasy. Kristýna Jedličková (studentka herectví z Katedry činoherního divadla) je

načetla. Její hlas jsem zkombinovala s hudbou generovanou z rostlin pomocí snímání elektronických impulzů a převodu přes syntetizátor.

Když jsem skleníkovou instalaci dokončila, věděla jsem, že bych ráda práci na *Divokém kosatci* ještě neuzavírala. Témata, která jsem v této poezii objevila, natolik korespondovala s mým viděním světa, že jsem měla nutkavou potřebu přetavit svoje výtvarné vize v divadelní představení.

4.2 Představení v KD Mlejn

Celý proces byl zdlouhavý, a dokonce se v jednu chvíli zdálo, že skončí neúspěchem. V zimě roku 2022 jsem se seznámila s Kristýnou Nebeskou, studentkou scenáristiky na FAMU, která měla za sebou svou první divadelně-režijní premiéru *Míru zdar!* Toto představení vzniklo v tzv. JEDL dílně, projektu divadelního spolku JEDL, který má pomoci mladým začínajícím divadelníkům s produkcí inscenací. Kristýna projevila zájem spolupracovat na mém projektu, a tak se postupně začala skládat představa budoucí inscenace.

Původně jsme neměli žádný zdroj financování ani prostor, kde bychom mohli pracovat. Přibrali jsme do týmu několik dalších lidí a podařilo se nám získat rezidenci v KD Mlejn. Kristýna pracovala na textu a já jsem začala tvořit výtvarný koncept. Napadlo nás sbírku propojit s biblickou knihou *Žalmy* (*Žalmy* jsou knihou *Starého zákona*, řadí se mezi mudroslovné knihy. Je to kniha náboženských písní a chvalozpěvů.) a se sbírkou lidové poezie *Malované kvítí* (Výběr české, moravské a slezské lidové poezie a písní, uspořádal Rudolf Lužík, Odeon, 1971) Naše vize byla na pomezí inscenace a instalace.

Diváci měli sedět uprostřed kruhu na zemi. Všechno ostatní se mělo dít kolem nich. Princip času vyjádřený kruhem pro nás byl klíčem k celému řešení. Tři performerky se měly pohybovat také v kruhu kolem sedících diváků. Scénografie, která by měla princip instalace, by pracovala se segmenty kruhu jako s ciferníkem hodin. Měla zobrazovat cyklus roku v přírodě, ale zároveň cyklus lidského života a cyklus existence lidstva.

První performerka, která by byla nejbliž k divákům, by zobrazovala *ženu*. Její texty měly mít těžiště právě v básních Louise Glück. Druhá performerka měla představovat **Boží hlas**, základem pro její výstupy měly být básně *Žalmů*, tato měla představovat duchovní rozměr. K divákům nejbližší kružnice pohybu byla určena pro performerku rostlinu. Odlehčenost lidových říkadel, která jsou mnohdy spojena s květinami a především s láskou v romantickém smyslu slova, měla být propojena s nejrychlejším „obíháním“ trajektorie kružnice. Krátký život rostliny měl být i inspirací pro choreografii této poslední performerky. Měla jsem připravený návrh na světelný design: Rozhodla jsem se opustit všechny konvenční způsoby divadelního svícení a pracovat se světlem jako s dalším performerem. Chtěla jsem použít velmi pozvolnou proměnu intenzity a barvy světla, abych co nejvíc navodila dojem proměny denního světla. Jen by „celý den“ proběhl během jedné hodiny, kterou měla naše performance mít.

Všechno nakonec dopadlo úplně jinak. Než došlo k zahájení rezidence, náš tým se začal rozpadat. Nedostatek financí způsobil, že nikdo nebyl za účast v projektu honorován, a když se všem začala vršit práce, postupně se ze zkoušení omlouvali. Ukázalo se, že nejsme schopní performance v domluveném termínu uskutečnit. Naše přesvědčení, že Divoký kosatec je téma, které na divadle chceme zpracovat, však přetrvávalo.



Obrázek 2 - Autorská ilustrace Divokému kosatci

4.3 Divoký kosatec – site specific projekt na Bílé Hoře

Nakonec tedy v dubnu roku 2023 proběhla v Poutním areálu Panny Marie Vítězné na Bílé Hoře premiéra autorské inscenace *Divoký kosatec*. Představení vzniklo v rámci spolupráce divadelního souboru Diverzario a JEDL dílny. Autory textu jsou Kristýna Nebeská a Maxim Bitto. Výpravu k představení jsem vytvářela společně s Hanou Kessnerovou.

„Muž a žena se ocitají v Zahradě, ve “skleníku světa”, na “místě trochu jiném než nebe”. Koloběh věčného umírání a věčné obnovy je nutí ponořit se do vlastních vzpomínek... Možná, že až všechny vzpomínky postupně opadají, dojdou oba oné prázdnoty, do níž se vlévá úplně všechno. Všechno je změna a všechno spolu souvisí. A také se všechno vrací, ale to, co se vrací, není to, co odešlo... Hlavním tématem je tajemný život zahrady, ale i život člověka, koloběh roku, příběh lidstva od stvoření po apokalypsu. Zahrada zde existuje jako Boží alchymistická dílna, Boží perspektiva se střídá s tou lidskou, “makro” pohled s “mikro” pohledem, mytologie s událostmi všedního dne. Inscenace také tematizuje střet cílevědomého lineárního uvažování muže s cyklickým světem ženy. Cyklus zahrady, cyklus roku, cyklus dne. Od rána do večera, od narození ke smrti, od konfliktu ke smíření.“³⁴



Obrázek 3 - Inscenace *Divoký kosatec*; foto Barbora Klenová

Při tvorbě dramatického textu Kristýna Nebeská a Maxim Bitto použili další texty Lousie Glückové (*Zimní recepty, Noc věrnosti a ctností*), ale pro tvorbu dramatického oblouku, pro který jsme se nakonec rozhodli, se ukázala klíčovou pohádka Hermanna Hesse *Kosatec* z knihy *Pohádky* (Märchen, 1931). Ale některé části textu jsou i autorské.

Základním motivem je mystika všedního dne, která kombinuje fragmenty reality spolu s odkazy na mýtické znaky. Pro scénografické řešení bylo podstatné prostředí barokního kláštera. Barokní symetrie koresponduje s mužsko-ženským principem. Duchovní

³⁴ Program k inscenaci *Divoký kosatec*; Dostupné z <https://www.divadlojedl.cz/divoky-kosatec>

prostor kláštera je natolik výraznou scénografií sám o sobě, že bylo naším hlavním úkolem najít scénografický jazyk, který bude s klášteřem korespondovat.



Obrázek 4 - Inscenace *Divoký kosatec*, foto Barbora Klenová



Obrázek 5 - Inscenace *Divoký kosatec*, foto Anna Šolcová

Rozhodli jsme se orientovat hlediště směrem k čelu fary a jako jeviště použít trávník, který se rozprostírá před kostelem. Ukázalo se jako výhodné nepřemísťovat diváky v průběhu. Při pohledu na faru je po pravé i levé ruce kaple. Zajímavé je, že řádové sestry, které v klášteře žijí, kaple denně používají ke svým modlitbám, takže naše téma o zahradě a Bohu s prostorem přirozeně komunikovalo.

Kusy nábytku, které jsme rozestavěli po trávníku, zajímavě propojovaly interiér s exteriérem. Snažili jsme se tuto hranici co nejvíce zkoumat a záměrně narušovat. Jako příklad uvedu jídelní stůl, který je postavený na trávníku. Tento stůl má odklopnou desku, uvnitř stolu je instalace z umělého trávníku a květin. Během hry přibude nad stolem „přístřešek“ ze skleníkové konstrukce, která má archetypální tvar domu, a tak se znovu navyšuje hra s tím, díváme-li se na vnitřek domu, nebo zahradu. Dalším takovým příkladem je matrace, která se v představení volně dle potřeby mění z mrkvového záhonu na postel.



Obrázek 6 - Autorská ilustrace k Divokému kosatci

Text k představení začíná jako téměř banální příběh o obnovování ztraceného vztahu mezi chlapcem Adamem a dívkou Iris. Adam se po tom, co Iris opustil a cestoval, vrací zpět domů do jejich společné zahrady. Plný zážitků a slov, ale vnitřně prázdný, se navrácí k ženě, která si ale za jeho nepřítomnosti hledala cestu sama k sobě, a když došla ke smíření skrze dialog se zahradou i s Bohem, nemá už důvod Adama přijmout zpět. Na jeho naléhání se nad ním ale smiluje a rozhodne se i jemu postupně ukázat cestu ke smíření se zahradou. Adam přichází na to, že jeho touha cestovat byla spíš snahou o únik, o únik před smrtí, se kterou se setkal, když mu zemřela matka, a on ji od té doby nebyl schopen přijmout. V noční můře, kde vidí rozkládat se tělo mrtvé srny v hlínu, prožije Adam nejprve paniku a postupně pochopení. V závěrečném obrazu, kde se setká se svou již zemřelou matkou a ona jej „omývá“ hlínou tak, jak se ve vaně koupe malé dítě, můžeme vidět pohřeb, smíření se se smrtí – zahradou – Matkou zemí. Celou inscenaci uzavírá báseň – Boží promluva adresovaná lidem, která se (stejně jako všechny ostatní božské promluvy k lidem v zahradě) ozývá

z reproduktorů rozestavených kolem prostoru jeviště, takže se může zdát, že přichází ze všech stran.

Pro přístup k celému představení bylo velmi důležité, že text postupuje od konkrétního činoherního dialogu dvou milenců k abstraktnějším formám a vrcholí právě v závěrečném obrazu, u kterého si divák nemá být jistý, jestli vidí odkaz na pietu, zvláštní sen, vzpomínku či obraz pohřbívaného semínka rostliny. Snažili jsme se tento princip podpořit scénografií. V počátečním obrazu je veprostřed stojící vana skutečnou hotelovou vanou, a přestože je vytržena ze svého původního koupelnového prostředí, pracujeme s ní realisticky. V průběhu představení ji ale používáme jako květinový záhon a na konci jako metaforu hrobu.



Obrázek 7 - Inscenace *Divoký kosatec*, foto Barbora Klenová

Projekt *Divoký kosatec* nebyl recitací poezie na jevišti, z básnické sbírky ale vycházel a hodně čerpal. I tak se scénografická práce lišila od přemýšlení nad klasickým dramatickým textem. Výtvarná složka zde hrála mnohem významnější roli, než tomu bývá v klasickém divadelním představení. Vznikl zde mnohem větší prostor pro detail a hravou práci s rekvizitami. Obrazy pro nás byly stejně důležité jako dramatické situace. Výtvarný nápad se záhonem mrkví v matraci definoval herecké akce a dlouhé vousy, které vyrůstaly z jedné z mrkví, nakonec udělaly z mrkve postavu rovnocennou herci. Mohli jsme zde použít výtvarné nápady, které nesloužily pouze původnímu záměru režiséra, ale samy o sobě byly zdrojem vtipu.

V kontrastu s prací se scénou a rekvizitami jsme se u kostýmů vydali spíše realistickou cestou. Přišlo nám podstatné, aby se postavy přiblížily divákovi a svým způsobem působily obecně. Jako muž a žena.

Tuto podkapitolu jsem nazvala *Divoký kosatec – site specific na Bílé hoře*. Nyní se pokusím popsat, co je **site specific** obvykle myšleno, a zkusím pojmenovat specifika takového druhu projektu, která přímo souvisí s prací scénografa.

Od 90. let se pojem **site specific** začal objevovat v Evropě a v Americe, i když hlavní tradici má tento druh divadla především v Holandsku.

„Fenomén site specific se začal formovat v 70. a 80. letech v Anglii, Holandsku a Belgii, kde byl nedostatek prostoru, divadel a ateliérů pro nejrůznější umělce, a tak vznikly skupiny, komunity těchto lidí, které si našly prázdné objekty, různé doky, elektrárny, trafostanice, koupaliště a podobně a ty přetvořily na své ateliéry. Prázdné prostory nabízely nejen volnou plochu, ale i novou příběhovost a nový styl.“³⁵

Ve volném překladu by se tento z angličtiny pocházející termín dal vysvětlit jako představení vytvořené pro konkrétní místo **site** (může se jednat o veřejný prostor, volnou krajinu, nevyužívané sakrální či industriální objekty atd.) a vycházející z genia loci zvoleného místa, odtud slovo **specific**.

Divadelní projekt, který se označuje jako **site specific**, by tedy měl vycházet z jedinečnosti zvoleného prostoru a jeho historického, nebo společenského kontextu. Přestože i v tomto případě jsou výtvarníkovy prostředky v podstatě stejné jako na běžné divadelní scéně, tedy rekvizity, kostýmy i kulisy, je práce na **site specific** projektu od počátku jiná.

Je za potřebí neustále reflektovat okolní prostor a výtvarným vyjádřením s ním buď souznít, nebo naopak se vůči okolnímu prostoru vymezit. Je důležité, aby se zvolený prostor nestal pouze kulisou, ale aby se stal složkou představení. Výběr místa je tedy velmi důležitým dramaturgickým rozhodnutím a mnohdy je tím prvním, co se u **site specific** vůbec rozhodne.

V případě *Divokého kosatce* jsme měli vybrané téma, ale text ještě neexistoval, a když se objevila možnost využít prostory Poutního areálu Panny Marie Vítězné na Bílé Hoře, věděli jsme už po první návštěvě, že náš záměr s vybraným objektem koresponduje. Text vznikl postupně a už s jistou představou o prostorách, které jsme měli možnost několikrát předtím navštívit. Vzhledem k ochotě sester z řádu sv. Benedikta bylo v klášteře velmi příjemné tvůrčí prostředí.

Prostor kláštera je zajímavý ambivalentní atmosférou, která vyvolává napětí. Chtěli jsme propojit téma duchovní pouti a hledání věčnosti s pomíjivostí lidského těla a rozkladem, který nás navrácí v prach. Důležitým motivem se stala věta „musíme se naučit milovat ticho

³⁵ VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Jan a kol. *Site specific*. 2008, s. 38.

a tmu“, která odkazuje i k pocitu, který v nás sakrální budovy často vzbuzují.

„Budovy chrámů a klášterů ve městech i na venkově stejně jako drobné sakrální památky rozeseť v intravilánu i po krajině jedinečným způsobem rytmizují náš svět a polarizují jeho horizontálu k vertikále. [...] Sakrální stavby, i tehdy, jsou-li malé svými rozměry a náklady, k sobě soustřeďují stejný tvůrčí potenciál jako jiné silně exponované architektonické počiny, jako jsou třeba budovy významných veřejných institucí, divadla, koncertní či výstavní sály nebo třeba národní pavilony na světových výstavách. Právě prázdný prostor budí pochyby – a je výzvou.“³⁶

Scénografický klíč k řešení inscenace vycházel z kontrastu mezi nádhernou sakrální architekturou, (která je minimálně z části dílem architekta Jana Blažeje Santiniho-Aichela), a profánními předměty z lidského domu, které jsme se rozhodli použít. Předměty denní potřeby jsme umístili do volného prostoru na trávník a vytvořili tak náznak bytu uprostřed barokních ambitů.



Obrázek 8 - Inscenace *Divoký kosatec*, foto Barbora Klenová

³⁶ ŠILER, Vladimír: *Filosofie prostoru*, Filozofická fakulta Ostravské univerzity, Ostrava, 2018, str. 149-150.

Mým oblíbeným momentem, ve kterém se nám podařilo propojit naši uměleckou invenci s existující architekturou, je obraz procházení herců ve výrazných maskách ambity. V maskách jsme se snažili akcentovat mužský a ženský princip, jehož výtvarné pojetí je inspirováno tvary květů. Herci procházeli proti sobě z jedné kaple do druhé a celý výjev vypadal jako rozpořhybovaná socha a přesně odpovídal symetrii tak typické právě pro tento prostor.

Jedná se o první venkovní **site specific**, na kterém jsem se jako tvůrce podílela, a tak jsem si díky této práci mohla uvědomit mnoho nových a praktických poznatků. Tím, že se tématem poezie Louise Glück zabývám už dlouho, měla jsem spoustu připraveného inspiračního materiálu. V kontrastu s tím jsme měli na samotnou přípravu v klášteře pouze devět dní, které nám ještě komplikovalo dubnové počasí. Některé části bylo nutné těmto faktorům přizpůsobit (např. jsme museli kostýmy doplnit o spodní vrstvu termoprádla, které samozřejmě výsledný vzhled ovlivnilo, nebo jsme se museli vzdát igelitové plachty, protože nám ji odnášel vítr...).

Velmi zajímavá pro mě byla také práce se světlem. V posledním roce pracuji jako osvětlovací technik ve divadelním studiu DISK, a proto se světlem v divadle zabývám. Ztěžovala nám ji stará klášterní elektroinstalace, ale i to, že veškeré zkoušky se světlem musely probíhat až po západu slunce, a tím pádem ve velké zimě. Na druhou stranu divadelní svícení celému projektu velmi prospělo a jsem ráda, že jsme se rozhodli pracovat se stylizovaným světlem. Zajímavé je, že v osm hodin, kdy jsme představení začínali, bylo ještě šero, a tak se přírodní světelné podmínky postupně proluly s těmi divadelními. Tento princip přirozeného přechodu ze světla do tmy (s divadelními stylizovanými světly) se podobal vstupu do vlastního podvědomí.

4.3.1 Spolupráce ve výtvarném tandemu

Divoký kosatec je již bezmála desátým představením, na kterém jsem pracovala jako výtvarník společně se svou spolužačkou Hanou Kessnerovou. Jako obvykle jsme si nerozdělily práci kostýmního výtvarníka a scénografa, ale pracovaly jsme společně. Tento druh spolupráce se nám velmi osvědčil, a přestože si uvědomuji, že se nejedná o model práce, který by vyhovoval jakékoli dvojici, připadá mi přínosné se o tomto zmínit. Podstatou našeho pracovního modelu je, že v počáteční fázi práce se o textu bavíme společně, sdílíme asociace a inspirační obrázky, velmi dobře si v tom rozumíme a navzájem své asociace rozvíjíme. V průběhu další práce pak každá začneme inklinovat k nějakým částem výpravy, které nám připadají podstatné. Ani v tomto případě jsme si nerozdělily práci na kostýmy a scénografii, ale spolupracovaly jsme na obojím. Jsem velmi vděčná, že jsem mohla s Hanou pracovat i tentokrát. Přestože jsem měla *Kosatec* připravený jako svoje téma, byla pro mě spolupráce velmi přínosná.

4.4 Téma zahrady – mezioborová spolupráce

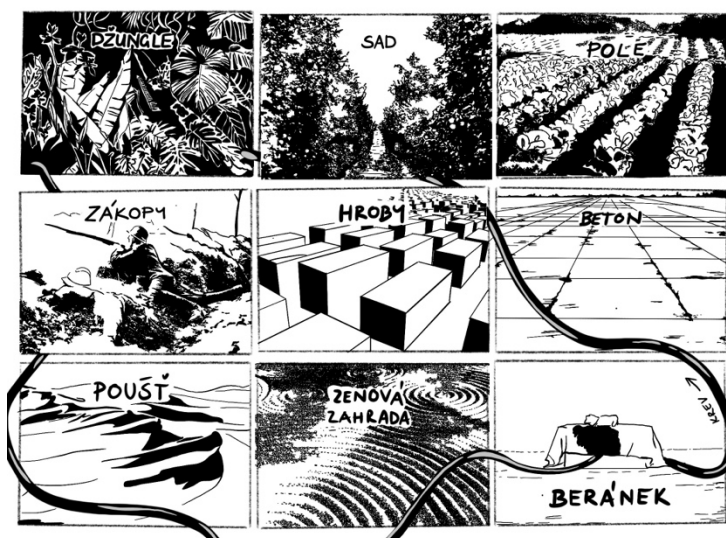
Během školního roku 2022/23 jsem se také zúčastnila předmětu Intermediální technologie, který se konal v prostorách Institutu intermédií. Jedná se o mezioborovou spolupráci mezi Fakultou elektrotechnickou na ČVUT, UMRUM a AMU. V prvním semestru jsme se účastnili přednášek a workshopů na různá témata z oboru současných technologií a v letním semestru jsme dostali za úkol vytvořit mezioborové skupiny a pracovat na projektu.

V mojí skupině bylo pět členů: student Otevřené informatiky z FEL, student průmyslového designu z UMRUM, studentka Katedry skladby z HAMU, studentka Katedry tance oboru Pedagogika tance HAMU a já, jako studentka Katedry scénografie DAMU. Ukázalo se, že jsem z naší skupiny jediná, kdo je zvyklý pracovat na projektu, kde si sám vymyslí celé téma i koncept a musí jej obhájit. Dostala jsem se tak do pozice režiséra a autora storyboardu pro náš krátký film, který jsme se rozhodli vytvořit.

V rámci našeho projektu vznikl krátký animovaný film s použitím **motion capture** technologie. Animace sleduje jdoucí postavu tanečnice, která prochází proměňující se krajinou jejího vnitřního světa. Vychází z džungle, jež zobrazuje pomyslnou rajskou zahradu, a prochází stále více kultivovanou, ale i poškozenou krajinou. Na konci své cesty nachází mrtvého jelena, od kterého vedou hadičky s krví, která napájí zahradu, a tak se celý obraz zacyklí. V tento moment by potenciální divák měl pochopit, že se jedná o podobenství lidské existence a stálého hledání biblického ráje, ze kterého jsme vyšli a po kterém musíme navždy toužit. Velmi volně jsem tak navazovala na svou předchozí práci s tématem zahrady a metaforou hledání ráje.

Video je možné vidět zde:

<https://drive.google.com/file/d/1LqeNwOMRlnKitrXILsfDB1UrdFXwSmqr/view?usp=sharing>



koncept: Klára Pavlíčková (DAMU)
3D art: David Stingl (UMPRUM)
Motion capture, Motion builder: Jáchym Žák (ČVUT FEL)
Hudba: Amélie Girodová (HAMU)
Pohyb, produkce: Johana Panenková (HAMU)

Obrázek 9 - Autorský návrh k projektu

5 Krvavá svatba – Federico García Lorca

Svým výběrem Lorcovy světoznámé hry jsem chtěla především poukázat na to, že divadlo poezie, tak jak ho chápu, není pouze o nových experimentálních formách textu nebo autorských scénografických představeních. Chtěla jsem se pokusit o nalezení stejného principu i v klasickém textu, jakým nepochybně Lorcova *Krvavá svatba* je.

Název *Bodas de sangre*, který je španělským originálem, je poměrně zajímavý. Můj vedoucí práce, Milan David, poznamenal, že jde o překladatelskou nedokonalost, která se ale již v souvislosti s tímto dramatem vžila, a nikdo ji asi nezmění. *Bodas de sangre* totiž přeloženo doslovně znamená Svatby krve (plurál, nikoliv jednotné číslo). Takto doslovný název otevírá svoji vícestupnost. Množné číslo u slova svatby obsahuje jistou pravidelnost nebo lépe řečeno tradici – nejde o jednu konkrétní svatbu, ale o tradici svateb. Ve spojení se slovy "Krvavé svatby" lze číst i dvojitý význam druhého slova. V souvislosti se svatbou může totiž krev symbolizovat pokrevní pouto mezi rodinami, takže by se název dal přeložit i jako "Pokrevní svatby". Není tedy nutně jen o jedné osudové svatbě, při které je prolita krev, jak by mohl naznačovat běžný český překlad. Právě toto zobecnění od konkrétní tragédie k všeobecnému problému mě přivedlo k uvažování v jasných znacích.

Při zpracování scénografického návrhu především jsem vycházela z propojení hry se surrealismem (Lorcu velmi ovlivnilo přátelství se Salvátorem Dalím). Inspiruji se tedy vizualitou surrealistických obrazů, zejména v jejich čistotě a hrozivé osamělosti objektů, které zůstaly v krajině.

Výrazné barvy, které ve svém řešení používám, vycházejí z intuitivních skic, které jsem vytvořila po přečtení textu. Během čtení jsem vnímala neustálý pocit horka z pusté krajiny bez stromů. Barvy pro jednotlivá dějství jsem vybrala spíše pocitově (i když růžová barva Leonardova domu vychází ze scénické poznámky). Dalším principem je předurčenost děje, která nedává prostor pro alternativní vyústění. Předem dané společenské vztahy, jejich narušení a následný trest na sebe navazují a není možné běh věcí zvrátit. Ve scénografii se tato předurčenost projevuje například jasnou barevností kostýmu hlavních postav, která buď splývá s prostředím, nebo naopak kontrastuje (což vede k pocitu, že se postava nemá kam v prázdném prostoru skrýt.)

Kůň, o kterém se mluví jako o zpoceném, leží na scéně mrtvý. Svatební hosté, poté co si uvědomí, že milenci utekli, rozlévají z pohárů krev místo vína – znovu náznak násilí, kterému se nedalo vyhnout.

Děj "Krvavé svatby" může působit realisticky až do chvíle, kdy se na scéně objevují dřevorubci, kteří přicházejí ve scéně lesa. Jsou to postavy, které nevycházejí ze stejného základu jako hlavní postavy vesničanů, připomínají spíše čarodějnice z "Macbetha". V mé interpretaci by pomáhali s přestavbami mezi dějstvími. Tím, že přestavují scénu, mají charakter Puka ze "Snu noci svatojánské". Jejich zjevení jsem si vybrala jako moment

odlehčení; myslím si, že mystika tohoto výstupu bude působit lépe v kontrastu s nadsázkou. Jejich kostým je pouze svalnaté tělo a tmavé džínsy s pracovním opaskem na nářadí. Prototyp výstavního svalovce je podstatný i pro téma mužství, které je ve hře také diskutováno. Vrcholem té nadsázky je moment, kdy vychází měsíc. Ve scénické poznámce stojí: „(...) je to mladý dřevorubec s bílou tváří.“

Režijně dramaturgickým zásahem do textu je moje rozhodnutí připsat roli Smrti místo staré žebračce holčičkám, které téměř nepozorovaně doplňují všechny obrazy. Např. si hrají na hřbitově, kde si staví domečky mezi rodinnými hrobkami. Závěrečné promluvy smrti mi ze všeho nejvíc evokovaly naši dětskou hru na *Krvavé koleno*.

Nejsilnějším momentem hry je pro mě závěrečný obraz. Představuji si ho jako téměř statický moment po otevření opony. Zlynčovaný milenec Leonardo visí v prostoru a vesničané poprvé odkládají masky. Ukazuje se, že jsou to civilně nevýrazně oblečení lidé. Pokud bych si půjčila termín filozofky Hannah Arendtové, měl by to být obraz vypovídající o **banalitě zla** (viz kapitola Témata). Pokud jde o vyšší princip, může se člověk stát zločincem i bez zvláštní nenávisti.



Obrázek 10 - Model scénografického řešení Krvavé svatby

6 Biblická kniha Jób

Třetím textem, kterému jsem se během svého magisterského studia věnovala, je biblická starozákonní mudroslovná kniha *Jób*. Tato kniha je obvykle datována do let 450–350 př.n.l. Je psána hebrejsky (znatelný vliv aramejštiny podporuje odhadovanou dataci). Přestože je součástí klasického biblického kánonu, nachází se obdobné příběhy i v jiných textech (např. mezopotámský text *Ludlul běl němeqi/Budu chválit pána*). Jména, která jsou v textu použita, nejsou židovského původu, to poukazuje na fakt, že z Jobův příběh je univerzální.

Co se týče literárního žánru *Knihy Job*, je pravidelně charakterizována jako poetické drama. Z celkových čtyřiceti dvou kapitol jsou napsány v próze pouze první dvě a stručný závěr poslední kapitoly. Zbytek textu je formálně vzato kultivovanou starohebrejskou poezií. Vzhledem k literární hybridnosti tohoto textu došli badatelé k závěru, že kniha v sobě nese prvky původně nezávislých částí. Je však důležité brát v úvahu, že spojení poezie s prózou bylo v antickém písemnictví relativně běžné. Literární styl tohoto díla je syntetický, spojuje více literárních žánrů do jednotného poetického dramatu.³⁷

„Kniha ukazuje, že Boží plány se neřídí měřítky lidské spravedlnosti a kauzalitou viditelného světa: Bůh člověka ve všem přesahuje. Přesahuje jeho chápaní spravedlnosti a zbavuje smyslu lidská „proč“, která se snaží vysvětlit utrpení.“³⁸

Děj *Knihy Job* se odehrává v zemi zvané Úz. Žil zde velmi bohatý, vlivný a spravedlivý muž jménem Jób, kterému Bůh žehnal. Nicméně Satan pomluvil jeho bezúhonnost a Bůh, aby vyzkoušel jeho věrnost, vydá Joba do Satanových rukou. Výsledkem je osobní tragédie, která pro Joba představuje ztrátu dětí, bohatství a zdraví.



Obrázek 11 - Doprovodné objekty k obhajobě klauzury na téma *Knihy Jób*

³⁷ PASTIRČÁK, D. *Evangelium podle Jób*. Přeložil Denisa ŠTRBOVÁ. V Praze: Karmelitánské nakladatelství, 2017

³⁸ NOVOTNÁ; Šárka; *Utrpení ve Starém zákoně: Jób, figura zkoušeného nevinného*; Bakalářské práce; Univerzita Palackého v Olomouci; Cyrilometodějská teologická fakulta; Katedra biblických věd

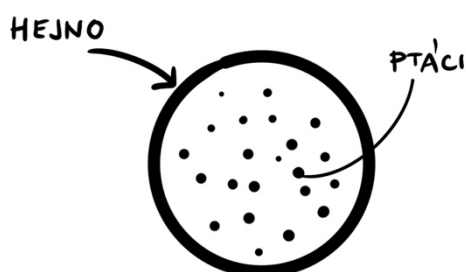
Hlavní část textu sestává z přímé řeči Joba a jeho tří přátel, kteří místo slov útěchy začínají nahlas předkládat své domněnky ohledně toho, proč Bůh dopustil, aby Jób postihlo takové neštěstí. V závěru knihy vstupuje do nekončící debaty Bůh. Na otázku *Proč utrpení?* Bůh nedává Jobovi odpověď *protože*, ale ukazuje mu obraz stvoření světa, a když Jób uzná svou malost, Bůh změní jeho úděl. Neboť právě Jób, na rozdíl od svých přátel, v Božích očích obstál. Bůh Jób za jeho věrnost a stálost odmění.

Příběh o Jóbovi je považován za komplikované filozoficko-teologické téma. Svatý Jeroným řekl, že: „*Kniha Job je jako úhoř. Čím více ji chcete stisknout, tím spíše vám unikne.*“ Podobnoství o Jobovi nedává odpověď, ale je o správném kladení otázek. Stejně tak jsem se snažila přistupovat ke zpracování tohoto textu pro případnou realizaci v divadle.

Překlad jména Jób znamená *Pronásledovaný* či *Vystavený nepřátelství*. Všichni známe ustálený výraz *Jobova zvěst*. Snažila jsem se tedy pochopit, kým může být Jób dnes.

Postava prožívá ve výše zmíněném příběhu dvě hlavní fáze. První je jeho vysoký společenský status na začátku příběhu a druhou prožité utrpení. Pro první fázi jsem hledala ekvivalent v současné představě boháče (Elon Musk), mocného muže, politické (Masaryk, Havel), morální a duchovní autority (papež). Ve fázi, kdy prochází utrpením, jsem viděla Jóbův odraz v nenarozeném dítěti, holčičce z ikonické fotky z války ve Vietnamu, těhotné ženě z indického slumu, muži z koncentračního tábora, ukrajinské ženě, která nese v taškách vše, co jí zbylo, ale i v člověku, který je vězněný vlastní hlavou.

Hlavní otázkou skloňovanou v souvislosti s tím tímto příběhem je *Proč Bůh dopouští utrpení?* Můj osobní názor je, že je tato otázka špatně položená. Co když Bůh není od lidí oddělený? Co když Boží všudypřítomnost znamená to, že my všichni jsme dohromady Bůh? Potom by otázka lidského utrpení „dopouštěná“ Bohem nebyla správným úhlem pohledu. Pokud je Bůh součástí nás, respektive je-li každý člověk součástí toho, čemu říkáme Bůh, pak Bůh doopravdy trpí s každým trpícím. Co když je Bůh hejno bez ptáků?³⁹



Obrázek 12 - Autorská adaptace ilustrace z knihy Filipa Douška

³⁹ Tato myšlenka pochází z knihy Filipa Douška *Hejno bez ptáků*; Toito; 2012

„Otázka, co je to za Boha, když dopouští utrpení nevinných, sklouzává velice často k debatě na téma „bůh“. Jedni ho přistihují v nedokonalosti jeho božské svrchovanosti, neobhajitelnosti jeho úradků, druzí zase vysvětlují, jak to myslel, proč si to může dovolit nebo proč na to má právo, třetí argumentují tím, že to vše vyřešil zástupným utrpením svého Syna na kříži. Čím dál se taková diskuse ubírá, tím víc se vznáší „k nebesům“, stavějí se spekulativní konstrukce – a čím víc ohromují svou důmyslností, tím méně berou zřetel na to, čím začaly. Utrpením, které znenadání přišlo, aniž se o to jeho oběti nějak přičinily.“⁴⁰

Kdyby se Bůh v příběhu o Jóbově utrpení choval dle našeho prvotního očekávání, mohl by pak být Bohem?

„(Kniha Jób) je přesně tím, čím má být pro nás biblický text – zanechává v člověku spíše otázky než odpovědi. Právě ona mě proto inspirovala k hledání naděje, k hledání smyslu v situacích zdánlivě nesmyslných, kdy se člověku zdá, že kráčí temnotou a nevidí východiska. Navíc jsou zde obvyklé náboženské odpovědi překvapivě tvrdě kritizovány. V situaci člověka, který prožívá paradox utrpení a nevinnosti, argumentují jako advokáti Boha Jóbovi přátelé tím, že si nejspíš všechno to utrpení Jób nějak musel zavinit sám. Pak ale vystoupí Hospodin, umlčí své advokáty a řekne: „Jediný, kdo o mně mluvil pravdu, byl můj služebník Jób.“ Ten, který vyzval Boha na soud!“⁴¹

6.1.1 Postavy

Zajímavou se ukázala i otázka, kdo jsou vlastně Jóbovi přátelé? Je-li tento text metaforou, koho potom nebo co představují tyto tři postavy? Odpověď je možné najít ve výkladu jejich jmen. Jedná se totiž o klasický případ *nomen omen*.

Elífaz Témanský svým jménem odkazuje na Témán – oblast na sever od Idumeje, na kulturu známou svým důrazem na moudrost (odkaz v biblické knize Jeremiáš: „Což už v Těmanu není žádná moudrost?“) Jeho promluva zní velmi rozvážně a druzí dva přátelé během ní jen přitakávají. Odvolává se na mystickou zkušenost: „Cosi se ke mně přikradlo ... o nočním vidění...“ Elífaz je pietista, zbožný mystik, jeho moudrost se opírá o dědictví posvátné tradice. Jméno Elífaz – Bůh je vítěz, Bůh je moje eso, bude zastávat stanovisko náboženského triumfalismu.

⁴⁰ TRUSINA; Tomáš; Divákem Šamhorodského; č. 3/20; [online] dostupné z: <https://protestant.evangnet.cz/divakem-samhorodskeho-procesu>

⁴¹ Rozhovor Radka Lunga s Tomášem Halíkem [online] dostupným z <http://halik.cz/cs/tvorba/rozhovory/text/clanek/84/>

Bildad Šúchský – Šúch byl asi kmenem žijícím u řeky Eufratu. Bildad znamená Nemilovaný. Vnitřně zraněný člověk, odmítnutý jinými, osobnost ochromená komplexy méněcennosti. Problém vnitřní nevyrovnanosti potlačuje náboženskou horlivostí. Příkře se vymezuje vůči těm, kdo jsou mimo jeho okruh. Oni špatní, my dobří. Bildad je ze všech nejtvrďší, vnitřní slabost překrývá siláctvím a příkrostití svých slov. S posvátným patosem bude zavrňovat bezbožné. Bildady často potkáváme ve společnosti Elífazů. Nemilovaní, vnitřně nejistí a slabí lidé se rádi zdržují ve společnosti silných osobností. Navzájem se potřebují. Bildad se opírá o Elífazovu sílu, Elífaz v Bildadově slepé oddanosti nachází nekritické potvrzení své moudrosti.

Sófar Naamatský – O Naamatu se mnoho neví, je možné, že se také jednalo o nějaké území, překlad tohoto slova však znamená něco jako *Přijemný*, Sófar znamená – *cvrlikání*. Mluví vždy jako poslední a do diskuse nic nového nepřináší. Pouze bezduše opakuje, co řekli ti před ním. Je to typ přitakávače. Po třetí už ani nepromluví.

Možná nejde o tři muže, ale o tři úhly lidského pohledu na věc, které Jóbovi vyvstávají v myslí ve chvíli, kdy ho všichni opustili.

6.1.2 Východisko

Jobova teofanie se odlišuje od ostatních Božích zjevení tím, že Jehova promlouvá k prorokovi "ze smršťe" neboli z bouřky. Tento motiv má své kořeny v starověké mezopotámské literatuře, ale nachází se také v tomto biblickém příběhu o Jobovi. Job pravděpodobně nebyl izraelského, ale edomitského původu. To je z hlediska biblických knih velmi neobvyklá situace. Je dost pravděpodobné, že příběh o trpícím nevinném, který vstoupí do sporu s Bohem, má svou vlastní dlouhou tradici. Podobná vyprávění nejsou totiž pouze součástí židovsko-křesťanské kultury.

Kniha Job nedává teoretickou odpověď na otázku *Proč utrpení?* Odpovědí, kterou podobností na tuto palčivou lidskou otázku dává, je, že vyčerpávající teologická odpověď neexistuje. Navzdory tomu je na konci knihy naznačeno určité východisko, které není jednoduchou poučkou, ale spíše spočívá v pochopení vlastního významu v kontextu stvoření. Tak jako mnohdy pro trpícího člověka slova druhých nejsou útěchou, pak ale vyjde ven, cítí vítr ve tváři, vidí krajinu a najednou není dalších slov třeba.

Vracím se zde tady k myšlence z kapitoly o stvoření světa. Jobův příběh lze číst právě touto optikou. Jobovi, který je na dně a veškerý jeho známý svět se rozpadá, ukazuje Bůh, jak na počátku všeho tvořil svět. Tj. konkrétní příklad prožitku znovustvoření světa, skrze které se Jób také znovu zrodí.

Součástí textu je i tzv. *Píseň o moudrosti*, kde se mluví o zkapalnění kovu a jeho čištění. I v něm jsem objevila souvislost s myšlenkou z knihy *Mýtus a psychologie* Marie-Louise von Franz:

„Zejména v případě osob, které mají sklon zaujímat značně racionální vědomí postoj, je nezbytný proces zkapalnění, neboť jim pomůže přiblížit se té vrstvě, ke které může nevědomí vystoupit a promluvit k nim.“

6.1.3 Píseň o skryté moudrosti

*„Stříbro má své naleziště,
zlato má místo, kde čistí se.
Železo lidé těží ze země
a kámen taví v měď.
Vytlačují tmou za nové hranice,
pronikají každou krajní mez,
po rudě pátrají v černé tmě.
Šachty razí, kam poutník nezavítá,
kam ani nezabloudí noha člověka,
spouští se na laně, kde není živáčka.
Země na povrchu skýtá chleba,
v jejích hlubinách však sálá žár.
Safír se ukrývá v jejích skalách,
blyští se tam zlatý prach.
Stezku tam nezná dravý pták,
nespatřilo ji oko jestřába.
Nekráčí po ní pyšná šelma,
lev nikdy nezavítá tam.
Lidé však na křemen vztahují ruku,
hory vyvracejí z kořenů.
Ve skále dokáží razit štolu,
očima pátrají po každém klenotu.
Zahradit umějí prosakující vodu,
skryté poklady vynášejí ke světlu.*

*Kde se však moudrost nalézá?
A rozumnost, kde přebývá?“⁴²*

⁴² Jób; Kapitola 28; Bible, překlad 21. století; Biblion; 2019

„Skutečně jsem se v analýze setkala s tím, že lidé, kteří měli tvůrčím způsobem pracovat, někdy začínali až křečovitě plakat. Nevěděli, proč pláčou, nebo pláč racionalizovali jako nějaký druh sebelítosti; téměř se rozplynuli v slzách, pak se jim udělalo lépe a začali být tvořiví. Tento způsob, jak vědomí nejprve rozpustit, aby se otevřela cesta k nevědomí, hraje velkou roli v alchymii. Jedním z počátečních stádií alchymistické práce bývá velmi často *liquefactio*, zkapalnění, jež má rozpustit *primu materii*, která často v nějaké chybné formě ztvrdne nebo zatuhne, a proto ji nelze použít k výrobě kamene mudrců. Přirozeně, že v základu této představy tkví chemický obraz získávání kovu z jeho rudy, ale *liquefactio* má často alchymistický vedlejší význam rozpuštění osobnosti v slzách a zoufalství. Alchymisté říkají, že alchymista je během této části práce smutný; sedí v *nigredu* a má melancholické myšlenky; je v *afflictio animae*, smutném a zoufalém subjektivním stavu, který doprovází rozpuštění kovové rudy. To osvětluje význam pláče, totiž že způsobuje *abaissement du niveau mental* (snížení mentální úrovně), kterým tvůrčí obsah nevědomí může proniknout. Zejména v případě osob, které mají sklon zaujímat značně racionální vědomí postoj, je nezbytný proces zkapalnění, neboť jim pomůže přiblížit se té vrstvě, ke které může nevědomí vystoupit a promluvit k nim.“⁴³

Tato část se týká kreativního procesu, ale lze ji vztáhnout na život jako takový. Jde o to, že hraniční zkušenost může člověka dovést k nové formě, které by jinak nikdy nedosáhl, a stane se tak skrze stvořitelství mýtus.

Ve výpiscích z knihy D. Pastirčáka jsem našla zajímavou myšlenku, která propojuje teorii přerušovaných rovnováh tzv. **punktuační teorii evoluce** s podstatou Jobova příběhu.⁴⁴

S punktuační teorií přišli v 70. letech 20. stol. paleontologové Stephen Jay Gould a Niels Eldredge. Tato teorie z oblasti evoluční biologie pojednává o hraničních momentech. Když se do nich dostane nějaký živočišný druh, dojde k jeho skokové evoluci. Nepopřeli tedy teorii o vývoji druhů, pouze vyvraceli nesprávnou představu, že evoluce probíhala plynule a neustále. Jejich teorie říká, že vývoj druhů vždy určité období stagnoval, a až když nastala dramatická změna okolností, začal se měnit i druh. Zjednodušeně řečeno by se dalo říct, že pokud se nějaký druh dostane do neřešitelné situace, buď zanikne, anebo se vyvine v druh nový.

V kapitole o Jobovi zmiňuji **punktuační teorii evoluce** proto, že skrze zrcadlení přírodních procesů můžeme lépe porozumět fungování duše člověka. Lze tedy tuto teorii evoluční biologie prohlásit za jeden z možných výkladů knihy Jób.

⁴³ FRANZ; Marie Louise v.; *Mýtus a psychologie*; Portál; 1999; Kapitola: Subjektivní nálady stvořitele str. 112

⁴⁴ Starozákonní kniha JOB; Biblická hodina. (Výpisky z knihy D. Pastirčák: Evangelium podle Joba); dostupné z: <https://www.farnostznojmo.cz/soubory/upload/61.pdf>

6.2 Scénografické řešení

Biblické téma by mohlo svádět ke snaze vytvářet výpravné scény, a tak jsem si pro klauzury vybrala komorní prostor divadla v Řeznické. Abych skromnými výtvarnými prostředky lépe definovala položené otázky. Hledala jsem tedy možnosti, jak malými prostředky otevírat velké obrazy. Snažila jsem se najít jednoduchý způsob (většinou na bázi rekvizit, projekce), jakým komunikovat silnou situaci. Například smrt deseti Jobových dětí skrze muže, který rozjímá nad řadou uren. Nebo rozhovor s Jobovými přáteli, kteří každý zastupují jiný úhel lidského vysvětlení utrpení jako vnitřní rozjímání před oltářovitým zrcadlem (tři hlasy, které slyší, jako by k němu promlouvaly ze tří odrazů jeho samotného). Nebo obraz, kdy Hospodin ukazuje Jobovi počátek světa, ukazují na zmenšení měřítka s využitím kuchyňské sklenice na okurky.

Pro prezentaci svých úvah jsem na konci semestru připravila animaci složenou ze čtyř nezávislých dílů. Každý z nich byl uvozen krátkým textem.

Odkaz na animaci



„Tak dobrá,“ řekl Hospodin Satanovi. „Všechno, co má, ať je ve tvé moci. Jeho samotného se ale nedotkneš!“

První ukazuje bezdomovce ležícího u zdi a stíny rukou, které jsou vrženy na tu zeď, ilustrují sázku na osud člověka, která probíhá mimo jeho vůli a bez jeho vědomí. (Genetika, sociální situace, politická situace, rasa...)

„Nebudu přece žít navěky. Nech mě být! Jen pouhá pára jsou mé dny.“

Druhá část zobrazuje drobnou postavu člověka, který se snaží uprchnout před obrovským balvanem, který ho neustále pronásleduje a vrhá na něj svůj stín. Vyjádřila jsem tak pocit, že před tíhou balvanu se nelze nikam schovat.

„Pokud se nějaký živočišný druh dostane do neřešitelné situace, tak buď zanikne anebo se vyvine v druh nový.“

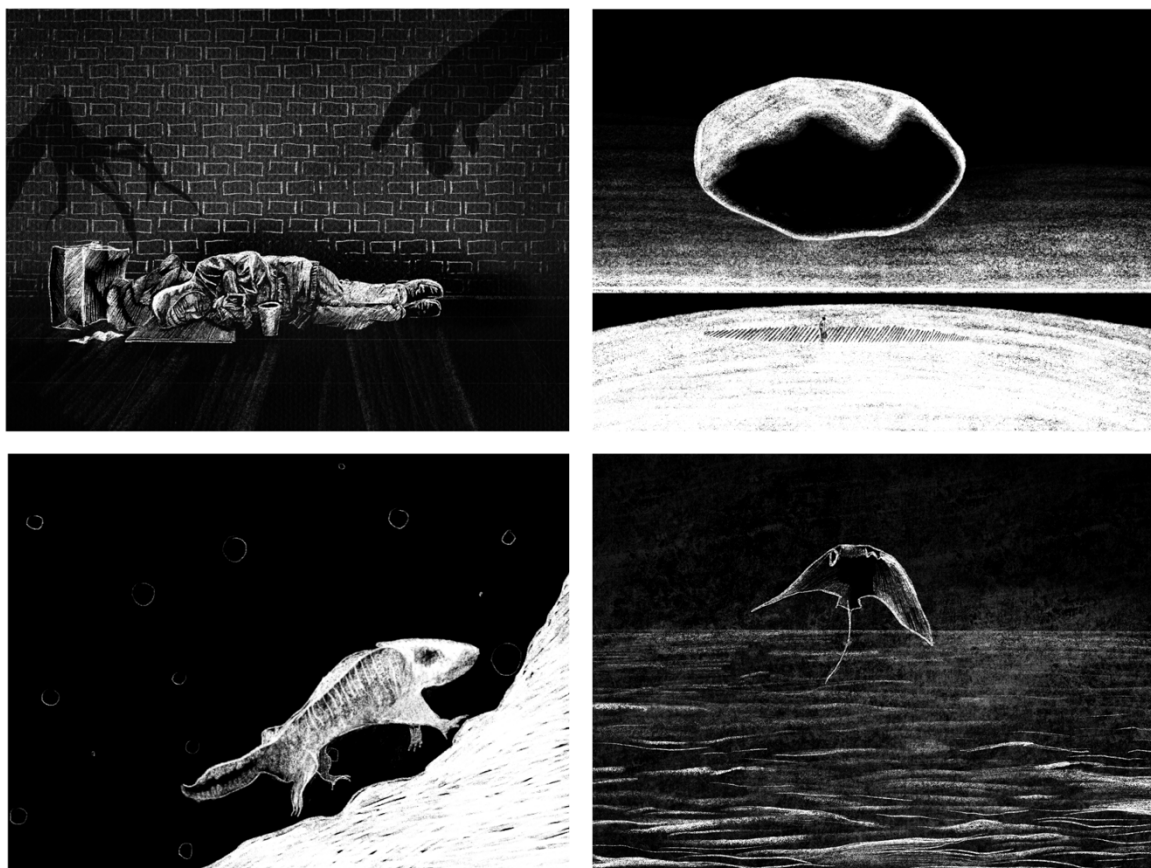
Animace, která prezentuje tento zlomový okamžik evoluce jako metaforu k podobenství o Jobovi viz. *punktuální teorie evoluce* výše.

„V očích vážky

Zrcadlí se

Vzdálené hory“⁴⁵

Pro uvození poslední části animace jsem vybrala tuto japonskou báseň – haiku. Kniha Job nedává teoretickou odpověď na otázku *Proč utrpení?* Odpovědí podobenství o Jobovi na tuto palčivou lidskou otázku je, že vyčerpávající teologická odpověď neexistuje. A přece je v závěru knihy naznačeno jisté východisko, které není konkrétní slovní odpovědí, ale utišením duše před Hospodinem a jeho stvořením. Proto animace v podobě rejnoka, který udělá něco nečekaného, a po výskoku z vody se do ní zpět nezřítí, ale odlétne pryč.



Obrázek 13 - Autorské kresby z animace

⁴⁵ ISSA; Kobajaši; z knihy Chrám plný květů; Antonín Líman; DharmaGaia; 2011

„V doslovném smyslu slova znamená reflexe naklonit se zpět. Toto sklonění se zpět k sobě samému není ničím, k čemu se člověk může rozhodnout, že to udělá; přinejmenším se mnozí lidé rozhodují, že to provedou, ale přesto toho nejsou schopni. Náboženskou terminologií bychom řekli, že je-li někdo schopen reflexe, je to dílem milosti. Někdy můžeme pozorovat, jak se jistý člověk hádá nebo je zoufalý kvůli určité finanční nebo milostné situaci, mluví a mluví, zabývá se psychologií, probírá sny a tak dále. Ale to není reflexe! Dojde-li ke skutečné reflexi, vždy to poznáme ve chvíli, kdy dotyčnému pohlédneme do očí. Tito lidé jsou náhle pokojní, objektivně sami se sebou a jsou připraveni věc skutečně uvážit. Nazvala bych to numinózním okamžikem, který nikdo nemůže vyvolat. Když se někomu stane, je náhle klidný, poctivý a skutečně „přemýšlivě skloněný zpátky“ k sobě, že jde opravdu k základu psychologické pravdy, aby odhalil problém, je to něco zázračného. Okamžik reflexe, ve kterém se je člověk vědom možnosti – protože jen tak je možný pokrok vědomí – to je chvíle, kdy se slunce rodí z vejce.“⁴⁶

⁴⁶ FRANZ; Marie Louise v.; *Mýtus a psychologie*; Portál; 1999; str 130

7 Popis obrazu – Heiner Müller

7.1 Heiner Müller

Heiner Müller (1929-1995) byl jedním z nejvýznamnějších východoněmeckých autorů 20. století. Po své vojenské službě v roce 1947 vstoupil do Sjednocené socialistické strany Německa a začal pracovat jako novinář v kulturním tisku a východoněmeckém Svazu spisovatelů. V té době začal také psát své první divadelní hry. Od roku 1958 se angažoval v divadelní praxi, nejprve v Gorki Theater v Berlíně a později jako dramatik v Berliner Ensemble, kde se stal klíčovým spolupracovníkem režisérů Matthiase Langhoffa a Petera Zadeka.

V roce 1961 se dostal do kontroverze kvůli své hře *Přesídlenkyně* a byl vyloučen ze Svazu spisovatelů. I přes to pokračoval v tvorbě a v 80. letech napsal své nejuznávanější hry, jako je *Hamlet-stroj* nebo *Pověření*. Oceňován byl jak doma, tak v zahraničí. V roce 1988 byl opětovně přijat do Svazu spisovatelů. V osmdesátých letech mohl asi jako jediný zástupce kulturního světa volně cestovat mezi Západním a Východním Německem. Dva roky před jeho úmrtím se objevila zpráva v tisku, že byl evidován jako spolupracovník tajné policie, ale nikdy nebylo prokázáno, že by jeho spolupráce poškodila někoho jiného.

Po sjednocení Německa v 90. letech se Müller zapojil do společenských změn a věnoval se praktickému divadlu v Deutsches Theater v Berlíně. Krátce před svou smrtí se stal intendantem Berliner Ensemble. Jeho tvorba neustále reflektovala společenskou situaci v Německu a jeho hry jako *Ženská komedie*, *Cement* či *Silnice na Volokolamsk I., II., III.* jsou stále považovány za důležitá díla moderního divadla.⁴⁷

Popis obrazu (1988) patří k pozdním pracím tohoto autora, v Čechách byla hra uvedena divadlem Feste v divadle Komédie v roce 2007.

*„Svou pozdní tvorbou se stal význačným symbolem postmoderní dramatiky a spolu s dalšími autory druhé poloviny 20. století inicioval proměnu chápání funkce textu v divadle.“*⁴⁸

Müllerovy pozdní texty nelze charakterizovat jako drama, v současnosti jsou označovány pojmem, který pochází z německé divadelní vědy, **divadelní text** (Theatertext). Tento poměrně nový, ale již zavedený pojem z 90. let využila německá divadelní věda k označení dramatu nepodobných kusů pro divadlo. Tento nový termín reagoval na proměnu myšlenkového rámce a významu samotného textu v divadelním umění.⁴⁹

⁴⁷ Dillia; dostupné z: <https://www.dilia.cz/dila/item/183-muller-heiner>

⁴⁸ KAŠPAROVÁ, Barbora. Poetické principy (ne)dramatických divadelních textů Heinerja Müllera. Online. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. 2019. Dostupné z: <https://theses.cz/id/6ad719/>.

⁴⁹ KAŠPAROVÁ, Barbora. Poetické principy (ne)dramatických divadelních textů Heinerja Müllera. Online. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. 2019. Dostupné z: <https://theses.cz/id/6ad719/>.

7.2 Divadelní text jako žánr

„Umění se legitimuje inovací = parazituje, pokud je popsitelné kategoriemi již existující poetiky.“

Heiner Müller

Divadelní text jako termín v sobě obsahuje odkaz jak na divadelní artefakt, tak na literární žánr, což jej jakožto dílo nechává fluktuovat mezi médii. Tím již na úrovni psaného textu ztrácí literární dílo svou nadřazenost a stává se pro divadlo rovnocenným prvkem spolu s prostorem, světlem, zvukem a tělem herců. Jeho realizace v divadle neznamená pouhé interpretování fikčního světa, ale otevřenou práci s jeho materiálem, který je plný různorodých významů a diskurzů. Tato práce s textem umožňuje neustálé interpretace a vykládání, přičemž samotný text je pouze výchozím bodem pro další tvůrčí proces.

Popis obrazu je divadelním textem, který je možné chápat jako lyrický prostor, v jehož jediném souvětí je zachycen princip rhizomatického myšlení, nechronologický postup i dialog s mrtvými. Vzhledem k neurčitosti toho, kterou část textu lze považovat za určenou k mluvenému přednesu a kterou za scénické poznámky, je důležitou dramaturgickou otázkou, jaká slova nechat zaznít a jaká ztvárnit jinými divadelními prostředky.

Inspirací údajně byla Müllerovi tušová kresba (výtvarné zachycení snu) od Emilie Kolewy, studentky scénografie a přítelkyně jeho třetí manželky, teatroložky a režisérky, Ginky Tscholakowé. Právě principy snu, surrealistické vidění (tolik blízké rhizomatickému principu přemýšlení) stanovují formu divadelního textu.

V souvislosti s *Popisem obrazu* a i dalšími pozdními díly Müllerovy tvorby se objevuje termín **filozofie rhizomu**. Této pojem moderní filozofie se objevil v knize *Tisíc plošin: Kapitalismus a schizofrenie* od francouzského filozofa Gilles Deleuze a francouzského psychoanalytika Félix Guattariho. Rhizomatickým modelem se rozumí ne-hieratické uspořádání a decentralizace. Filozofie rhizomu odmítá fixní a uzavřené struktury a namísto toho zdůrazňuje fluiditu, neustálé pohyby a propojenost různých prvků. Použití konceptu rhizomu při zkoumání Müllerova přemýšlení o divadle a jeho pozdních divadelních textů umožňuje porozumět Müllerově jedinečné poetice s ohledem na její ne hierarchickou strukturu a lyrický charakter.⁵⁰

Müller napsal své "neinscenovatelné" texty s úmyslem, aby byly představeny na divadelních prknech, nikoli pouze čteny. I přes jejich zdánlivou statickou a útržkovitost skýtají divadelní potenciál⁵¹ a obsahují performativní aspekty. Je v nich skrytá hluboká

⁵⁰KAŠPAROVÁ, Barbora. Poetické principy (ne)dramatických divadelních textů Heinerja Müllera. Online. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. 2019. Dostupné z: <https://theses.cz/id/6ad719/>.

divadelnost a napětí. Müllerovy texty v sobě mají nadčasovost a mytičnost. Rozhodla jsem se, že právě toto je materiál vhodný k mému přemýšlení o divadle, korespondoval totiž s tématy, kterými jsem se už delší dobu zabývala.

Cykličnost má v jeho textech význam produktivního procesu, který znovu oživuje i to, co již zdánlivě zaniklo. Konkrétními rysy divadelních textů Heinerja Müllera jsou pomyslné bezčasí (Un-Zeit) a mytologický charakter. Jeho texty vyvolávají pocit zpomalení, nebo dokonce naprostého zastavení toku času.

7.3 Témata

Přišlo mi zajímavé, že hned po prvním čtení *Popisu obrazu*, jsem podvědomě začala sbírat textury žil a spleť kořenových systémů. Přišlo mi, že Müller píše o tepu země krvácející z mycelia, které ji protkává. Byla jsem překvapená, když jsem zpětně pochopila souvislost Müllerova autorského jazyka s rhizomem. Tento obraz ve scénografickém řešení přímo nereflektuji, jen chci demonstrovat, že ačkoli jsem v té době ještě nepřečetla nic o propojení Müllerova díla s filozofií rhizomu, vycítila jsem tuto podstatu. Motivy, které jsem pro sebe při čtení intuitivně zapsala, zde uvedu jako krátký seznam:

1. stvoření světa – skleník – rostliny – prorůstání – život – sex – narození – krev – dítě – život – puls – hudba – příroda
2. neustálé proměny perspektivy
3. strom – jablko – hřích – smrt – hlína – mrtvá těla
4. oheň – popel – ruiny – opuštěné domy – samota – solitér
5. krev – tečení – proud – síla – nedostatek vzduchu – panika
6. ptáci – krouží – výstraha – úzkost – přístřeší – chránit – střecha – dům – stůl – muž a žena – sex – láska
7. zmrtvýchvstání – Ježíš – oběť – beránek – krev – žíly – kořeny

7.3.1 Odkazy

Přijde mi nutné se zde zmínit o odkazech, na které upozorňuje sám autor. Heiner Müller na konci inscenátorům nabízí, že text lze „číst jako přemalovanou *Alkestis*, která cituje hru *Nó Kumasaka*, 11. zpěv *Odyssey* a *Hitchcockovy Ptáky*.“⁵² Zmíněné odkazy nijak nekomentuji a nesnažím se vysvětlit, proč se na ně Müller odkazuje. Rozhodla jsem se pouze popsat, o co konkrétně jde.

Alkéstis

Antický příběh o dceři krále Pelia z Iólu, manželce ferského krále Adméta, je známý jako příběh sebeobětování z lásky a zbabělosti před smrtí. V Euripidově hře na toto téma je velmi zajímavé, že Alkéstisino umírání přímo sledujeme (v antické dramatice se podobné události odehrávají za scénou). V tomto příběhu král Admétoš ve své zbabělosti dopustí,

⁵² MÜLLER; Heiner; *Popis obrazu* (Bildbeschreibung); 1985

aby jeho žena zemřela místo něj, ale poté pochopí, že bez ní nechce žít, začne pochybovat, zda je život lepší než smrt.

Nó Kumasaka

Kumasaka (v překladu znamená *lupič*) je hra Nó z 15. století. Hra má formu *Mugen Noh* – nadpřirozeného nebo snového Noh. Mnichovi, který opustil Kjóto a cestuje po východních provinciích, nabídne jiný mnich přístřeší, požádá ho ale, aby se modlil za anonymní duši člověka pod borovicí. V druhé části hry se objevuje jiný mnich znovu, ale tentokrát s mečem v ruce a mnich-poutník vidí, že je to bandita-Kumasaka, který kdysi přepadl bohatého kupce, pokusil se ho okrást a přišel při tom o život. Potom, co odvypráví svůj příběh, Kumasaka znovu požádá cestujícího mnicha, aby pro něj provedl památnou službu, a poté zmizí do vzduchu.⁵³

K tomuto příběhu se odkazuje známá Bašóva haiku:

*„Borovice v paměti
lupiče
polámaná větrem“*

Odyssea 11. zpěv

Tématem, které v *Popisu obrazu* můžeme najít, je vztah k zemřelým, dialog s mrtvými a k životu po smrti (odkaz na dionýský – bakchický a orfický kult spojený s pohřebními rituály a uctíváním zesnulých ve starověkém Řecku).

V dovětku je explicitní zmínka 11. zpěvu Homérovy Odyssey, tematizující Odysseovu cestu do podsvětí. Odysseus po odjezdu z ostrova čarodějky Kirké zamířil do říše mrtvých. Obětuje zde berana a ovci, aby přilákal mrtvé duše. První se však musí napít věštce Theiresiás, který Odysseovi poví, co ho čeká. Poté se Odysseus setkává s mnoha dalšími dušemi, které si po napití z obětní krve vzpomenou na svůj pozemský život (Agamemnón, Achilleus, Sysifos, Mínó, Héraklés, Antiopa, Epikasté...)

„Přízraky nacházející se v říši mrtvých jsou jako „bez duše“, po smrti si na nic nevzpomínají. To se mění, když se napijí krve a jejich psychické schopnosti se částečně obnoví. Přízraky znovu vnímají a komunikují. Protože v nich krev vyvolává vzpomínky na pozemský život, začnou být zvědaví a zoufalí, nevědí totiž, co se stalo s jejich blízkými.“⁵⁴

⁵³ Kumasaka; The Noh; https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_098.html

⁵⁴ BARTOŠ, H., Studie k homéřskému pojetí lidské psychiky a tělesnosti, s. 19 ISSN 1211-0442

Ptáci

Müller se také odkazuje na kultovní hororový film režiséra Alfreda Hitchcocka. Děj tohoto známého snímku se odehrává kalifornském pobřežním městě Bodega Bay. Jedná se vlastně o apokalyptický příběh. Nejprve na projížděce ve člunu hlavní hrdinku Melanii Daniels (Tippi Hedren) napadne racek. Film sleduje podivné chování ptáků, které se začíná stupňovat. Ptáci se začnou chovat agresivně a útočí na obyvatele města. Hlavní hrdinové Melanie i Mitch (Rod Taylor) jsou vystaveni smrtelné, nevysvětlitelné a nezastavitelné přírodní síle.⁵⁵

7.4 Výtvarné řešení

Divadelní text *Popis obrazu* jsem dostala do rukou už před několika lety. Trvalo nějakou dobu, než jsem se odhodlala věnovat se mu jakožto školnímu projektu. Text je bohatě obrazivý a interpretačně velmi nejednoznačný. Nejprve jsem si jej četla a nechávala v sobě vyvolávat asociace. Hledala a ukládala jsem si vizuální materiál, který mi připadal, že s textem souvisí. Vzhledem ke způsobu vzniku Müllerových textů jsem si uvědomila, že volné vizuální asociace vyvolané čtením textu jsou koncepčně obhajitelnou cestou k výsledným návrhům.

Ze všeho nejvíc jsem z textu měla pocit, že čtu podivnou surrealistickou variaci na Genesis, která končí apokalyptickou vizí konce světa. Od této myšlenky jsou odvodila své vlastní rozdělení *Popisu obrazu* do pomyslných sedmi dní – sedmi obrazů, ze kterých skládám svou navrhovanou inscenaci. Müller v *Popise obrazu* tvoří slovem svět.

Důležitým výtvarným principem, který ve svém řešení používám, jsou barevné opony, či látkové zdi, které v průběhu inscenace vyjíždí do tahového prostoru, či padají k zemi. Divák tak postupně prostupuje do hlubších vrstev obrazu. S každou další oponou jako bychom nahlíželi pomocí rentgenu na později přemalovanou vrstvu.

„Rozbalování dárků se podobá jakémusi samoobslužnému striptýzu, v němž se postupně odkládají závoje, slupky a obaly, které nemají praktickou ochrannou funkci, nýbrž pomáhají stimulovat určitý typ estetického zanícení. I zde se jedná o „dialektiku“ viditelného a skrytého, povrchu a hloubky.“⁵⁶

Další princip, který v konceptu inscenace *Popis obrazu* navrhuji, je využití postav, kterým pracovně říkám dělníci. Tito performeré přichází na scénu vždy, když je potřeba ji proměnit. Plní tedy funkci jevištních techniků a herců současně. Jejich kostýmy jsou vždy definované barevností daného obrazu. Jsou (oproti druhé skupině performerů) součástí prostředí, které pomáhají vytvářet, tak trochu jako Puk ve *Snu noci svatojánské*.

⁵⁵ ČSFD; The Birds [online] Dostupné z <https://www.csfd.cz/film/4352-ptaci/prehled/>

⁵⁶ HÁJEK; Václav; Slabikář vizuální kultury – Obal [online] Dostupné z <https://art.ceskatelevize.cz/360/slabikar-vizualni-kultury-o-jako-obal-xmxsu>

Dále bych se na tomto místě ráda zmínila o návrhu práce s textem. Autor nechává inscenátorům velké množství volného prostoru. Některé části by tedy byly přednášeny živě na jevišti, jiné by byly zhudebněny a některé by se objevily formou psaného textu na titulkovacím panelu, nebo v projekci.

7.4.1 Obraz první

Opona, která představení otevírá, má jasnou, světle modrou barvu. Bůh jako kustod v galerii pozoruje plátno obrazu, které pak prořízne (zrození) a dál pozoruje. Odkazují se tím na obraz *Původ světa* (provokativně explicitní realistický obraz dámského klína) od Gustava Courbeta a také na dílo italského malíře Lucia Fontany, který prořezával plátna svých obrazů žiletkou a chtěl tak dosáhnout skutečného třetího rozměru a nejen iluzivního. První obraz je tedy pomyslné roztržení chrámové opony, díra ve zdi.

Touha nahlédnout do díry, nory, praskliny, jeskyně je atavismem. Díra ve vizuální kultuře může symbolizovat lidskou touhu nahlédnout pod povrch, do různých časových, prostorových nebo fantazijních vrstev. V motivu díry se spojuje zvědavost se strachem z neznámého. Tento motiv mi evokuje i náboženské obrazy jako je roztržení chrámové opony nebo příběh o tom, jak se nevěřící Tomáš dotýká ran na Ježíšových rukách.⁵⁷

Performer by v tomto obraze říkal úvodní část textu sedě na židli zády k divákům.



Obrázek 14 - Ilustrace inspirovaná prací Lucia Fontany

⁵⁷ HÁJEK; Václav; Slabikář vizuální kultury – Díra [online] Dostupné z <https://art.ceskatelevize.cz/inside/slabikar-vizualni-kultury-d-jako-dira-xB1Nc>

7.4.2 Obraz druhý

Pro další scénický obraz mě inspirovala legenda o stvoření světa z kmene Achomaviů ze severo-centrální Kalifornie. V tomto příběhu se z mračen zformuje kojot, ke kterému přijde stříbrná liška. Plují spolu na lodi, kojot spí a liška si vyčesává srst tak dlouho, až z jejích chlupů na hladině vznikne pevnina. Kojot po probuzení začne hltat ovoce, které na pevnině vyrostlo.

Tento mýtus je typickým příkladem z kategorie mýtů dvou stvořitelů. Typické je, že jeden ze stvořitelů spí a poté se pokusí vše sníst, zatímco druhý inicioval veškeré stvořitelské činnosti sám. V tomto druhu mýtů se dvěma stvořiteli je vždy jeden pozitivnější než druhý, jeden spíše femininní a druhý maskulinní, jeden tmavší a druhý světlejší, jeden tvořivější a druhý pasivnější. Jejich pozice však nebývají eticky vyhraněné (jako např. Kristus a antikrist). Tuto dualitu je možné chápat jako obraz dvojí podstaty vědomí, tedy jeho vědomé a nevědomé složky. Tvůrčí lidé mnohdy potřebují prožít nějaký emoční zásah, nebo dokonce nemoc, aby se v nich uvolnil potřebný prostor pro nevědomí, které může vystoupit.⁵⁸

Barva druhého obrazu je jasně červená. Na jevišti tedy vidíme ženu a muže ve člunu. Žena si vyčesává velmi dlouhé vlasy (symbolizují zde podvědomí) a muž spí. Z dlouhých vyčesaných vlasů se pomalu tvoří ostrov.

7.4.3 Obraz třetí

Pro třetí obraz jsem zvolila objekt vejce. Dělníci ho pomalu dotlačí na jeviště. Vejce je samo o sobě bohatým zdrojem asociací. V mýtech o stvoření světa mnohdy z vejce pochází celý vesmír, případně se z něj rodí slunce. Bohové v nich vejce buď zahřívají, nebo se v něm skrývají. Stejně tak je vejce častým motivem, který můžeme nalézt na surrealistických obrazech (Toyen, Jindřich Štýrský, Salvador Dalí, Rene Magritte atd.). Z hlediska psychologie je považováno za symbol nového začátku a podle Marie-Louise von Franz je obraz vejce ve snu příznakem momentu, kdy je člověk schopen sám o sobě zásadně přemýšlet (viz strana 49).

Z vejce svítí jasné světlo a rodí se z něj žena. Přichází před červenou zeď a ta se před ní zvedá nahoru.

7.4.4 Obraz čtvrtý

Červená opona ve čtvrtém obrazu mizí a my náhle vidíme v čistém bílém prostoru stát skleník. Skleník je spojen s koncepcí uzavřeného a kontrolovaného prostředí, které je chráněno před vnějšími vlivy. Nicméně vizuální charakteristiky skleníku jsou svým způsobem protikladně řečenému, neboť vnitřní prostor je zde také odhalován a je vystaven

⁵⁸ FRANZ; Marie Louise v.; *Mýtus a psychologie*; Portál; 1999

pohledu (á la vitrína, bublina apod.). Skleník je svým tvarem také archetypem domu, ale i uzavřené rajske zahrady, vězení.

Celý čtvrtý obraz se odehrává kolem skleníku a v něm. Jako první se na scéně objeví jeden z dělníků. Ještě když opona vyjíždí, čistí pomocí okenní stěrky sklo od krve. (Mělo by to vést diváka k otázce: Co předcházelo obrazu, který nyní pozorují?)

V jednu chvíli je skleník zaplněn lidmi tak, že v něm není k hnutí, a asociuje tzv. dobytčák (druh nákladního vagónu, jehož původní účel bylo převážení dobytka – v naší novodobé historii ale asociuje spíš deportaci osob do vyhlazovacích a koncentračních táborů.). V další situaci stojí ve skleníku opuštěný člověk, který osahává stěny, jako by se toužil dostat ven (můžeme ho chápat jako odkaz na myšlenkový dualismus podobající se např. rozlišování „res cogitans“ a „res extensa“ u René Descarta apod.). Když ve skleníku usednou muž a žena ke stolu, aby společně jedli, je akcentována výše zmíněná myšlenka archetypu a zároveň se odkazují k příběhu Rajske zahrady.

7.4.5 Obraz pátý

Čtvrtý obraz organicky přechází do pátého. Věčné opakování téhož se postupně proměňuje a situace se stává násilnou (zde bych se ráda inspirovala francouzským umělcem Olivierem de Sagazanem, ale i rakouským výtvarníkem Hermannem Nitschem). Z pokrmů na stole se stane bláto a krev, kterými jsou stěny skleníku postupně zakrývány. Během pátého obrazu se také objevili ptáci. V mém řešení jsou spojeni s myšlenkou chaosu a smrti. Destrukce se šíří od epicentra skleníku do celého prostoru scény. Bílá opona je stržena k zemi a zašlapána vzniklým chaosem.

7.4.6 Obraz šestý

V černé divadelním prostoru zůstává po dynamické scéně stát skleník. Nyní je součástí apokalyptické krajiny. Krajina je tvořena pozůstatky/objekty z předchozích scén (bílá opona, loď, skořápka vejce, vlasy...). Celou krajinu osvětluje srpek měsíce, který je jedním ze symbolů apokalypsy. Snad ještě během dekonstruktivní části skleník začne hořet (projekce plamenů). Chaos ale postupně utichá a na skleník se začne promítat vývoj lidského plodu (viz souvislost mezi fylogenezí a ontogenezí). Nyní je text promítán pomocí titulovací panelu. Běžící písmena jsou v tuto chvíli jediným pohybem na scéně.

7.4.7 Obraz sedmý

Závěrečný sedmý obraz je zrcadlovým odrazem prvního. Celá inscenace tak uzavírá kruh. Vpředu se spouští světle modrá opona s rámem. Tentokrát je ale rám mnohem větší, plátno v obraze není, takže rám vlastně slouží jako okno. Toto zarámování mění kontext chaosu, který na jevišti zbyl. Před diváky znovu předstoupí onen stařec ze začátku a do mikrofonu velmi suše odrecituje poslední slova *Popisu obrazu*.

„...ve které oční jamce je napnuta sítnice, kdo NEBO CO se vyptává na obraz, BYDLET V ZRCADLE, tančící muž, jsem to JÁ, je jeho tvář můj hrob, JSEM žena s jizvou na krku, která nalevo i napravo drží rozpůleného ptáka, ústa od krve, JSEM pták, který zobákem popisuje vrahovi cestu do noci, JSEM zamrzlá bouře.“⁵⁹

⁵⁹ MÜLLER; Heiner; Popis obrazu; (Bildbeschreibung); 1985

Závěr

Během dvouletého magisterského studia divadelní scénografie jsem se snažila o pojmenování témat, která mě dlouhodobě fascinují. Psala jsem o zahradě jako o kulturním fenoménu, o utrpení, konfliktu mužsko-ženského principu a apokalypse. Nalezená témata jsem v této práci popsala. Pro své semestrální práce jsem texty (*Divoký kosatec* – Louise Glück, *Krvavá svatba* – Federico García Lorca, biblická *Kniha Jób* a *Popis obrazu* – Heiner Müller) volila z části intuitivně a z části podle přísné vnitřní logiky zkoumaného. Díky tomuto přístupu jsem mohla pohlížet na scénografii z širšího úhlu než doposud. Při psaní této práce jsem si uvědomila, že scénografie úzce souvisí s oborem současné vizuální kultury. Objektům umístěným na jevišti se totiž dostává zvláštní pozornosti a stávají se znakem. Každý objekt má ve vizuální kultuře svůj vlastní význam a toho je třeba být si vědom (tradice, ikonografie, mocenské a kultovní významy daných symbolů atd.). Při uvažování o scénografii tímto způsobem je forma důsledkem hlubších systémů.

Velkou inspirací pro tvorbu se mi stala filozofie rhizomu, která je vlastně velmi podobná přemýšlení o scénografii a o divadle obecně. (viz str. 51)

V praktické části jsem popsala čtyři konkrétní scénografická řešení vybraných textů. Uvedla jsem, co mě k řešení inspirovalo a jak jsem při tvorbě postupovala. Obrazové návrhy jednotlivých scénografií i kostýmů se nacházejí v příloze. V rámci prezentace absolventského výkonu předložím i návrh konkrétního realizačního řešení, které jsem se rozhodla situovat na Novou scénu Národního divadla.

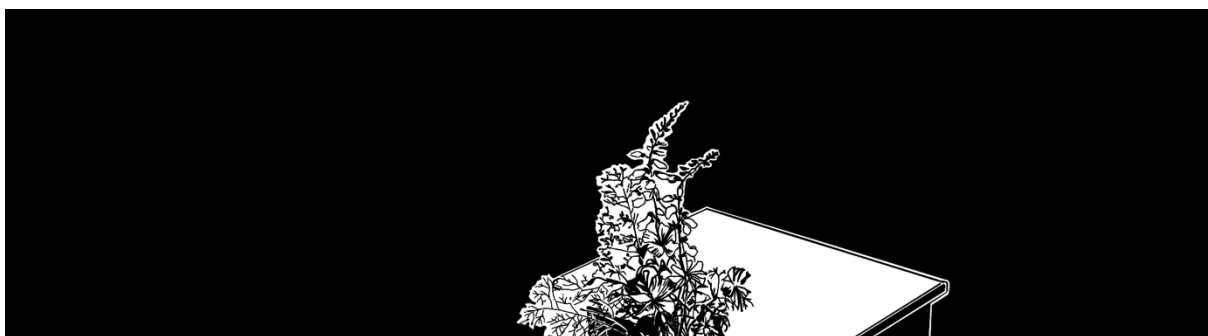
Chystám se svou práci na tomto nebo podobném tématu dále rozvíjet. Především mě teď zajímá **skleník** jako fenomén ve vizuální kultuře nebo také jako metafora uzavřeného, ale taktéž svým způsobem prostupného prostoru (jehož pomyslné i materiální rozhraní umožňuje komunikaci mezi vnitřkem a vnějškem, divákem a protagonistou apod.). Tato druhá perspektiva se více pojí s divadlem (divadlo jako specifický umělý uzavřený prostor, jehož hranice jsou však zčásti proměnlivé) a jako výtvarníka mě zajímá skleník i jako samostatný, svébytný výtvarný objekt.

Bibliografie

- Šiler, V. (2018). *Filosofie prostoru*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity.
- Anima*. (nedatováno). Získáno 3 2024, z Carl Gustav Jung - Slovník základních Jungových pojmů: https://jung.sneznik.cz/soubor_slovník/slovník_anima.htm
- Animus*. (nedatováno). Získáno 3 2024, z Carl Gustav Jung - Slovník základních Jungových pojmů: https://jung.sneznik.cz/soubor_slovník/slovník_animus.htm
- Bartoš, H. (2003). *Studie k homérskému pojetí lidské psychiky a tělesnosti*. Načteno z ELECTRONIC JOURNAL FOR PHILOSOPHY: <https://e-logos.vse.cz/pdfs/elg/2003/01/03.pdf>
- Bartoš, H. (2003). *Studie k homérskému pojetí lidské psychiky a tělesnosti*. Načteno z ELECTRONIC JOURNAL FOR PHILOSOPHY: <https://e-logos.vse.cz/pdfs/elg/2003/01/03.pdf>
- Bible, překlad pro 21. století*. (2019). Biblion.
- Burian, E. F. (4. 10 1953). Sloky lásky. *Program AUD k premiéře*.
- Daley, B. E., & Macdougall, E. B. (nedatováno). *'Hortus Conclusus': The Actual and Spiritual Private Enclosed Gardens in Medieval Europe*. Získáno 10 2023, z Brewminate: A Bold Blend of News and Ideas: <https://brewminate.com/hortus-conclusus-the-actual-and-spiritual-private-enclosed-gardens-in-medieval-europe/>
- Doušek, F. (2012). *Hejno bez ptáků*. Toito.
- Eliade, M. (2007). *Kosmos und Geschichte - Vesmír a dějiny*. Verlag der Weltreligionen im Insel Verlag.
- Eros a Thanatos*. (nedatováno). Získáno 10 2023, z CoJeCo: <https://www.cojeco.cz/eros-a-thanatos>
- Forbes, A. (1899). *The praise of gardens; an epitome of the literature of the garden-art by Sieveking*. London: J. M. Dent & co.
- Franz, M. -L. (1999). *Mýtus a psychologie - Mýty o stvoření světa z pohledu hlubinné psychologie*. Praha: Portál.
- Freud, S. (1999). *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*. Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek.
- Halík, T. (2009). KRIZE JAKO ŠANCE. (R. Lung, Tazatel)
- Hanáková, P. (1. 8 2006). *Vizuální kultura / Vizuální studia*. Získáno 2 2024, z CINEPUR: <https://www.cinepur.cz/rubriky/1146-vizualni-kultura-vizualni-studia>
- Hraše, J., & Zahrádka, L. (nedatováno). *O divadle*.
- Hájek, V. (3. 3 2020). *SLABIKÁŘ VIZUÁLNÍ KULTURY*. Načteno z ČT art: <https://art.ceskatelevize.cz/inside/slabikar-vizualni-kultury-d-jako-dira-xB1Nc>
- Issa, K. (nedatováno). Haiku. *Chrám plný květů*.
- Japanese Zen Gardens: Finding Tranquility in Dry Landscapes*. (21. 3 2023). Získáno 11 2023, z dans le gris: <https://danslegris.com/blogs/journal/japanese-zen-garden>

- JEDL. (18. 10 2018). Pustina. *Program souboru JEDL*. Praha.
- JEDL, & Diverzario. (30. 4 2023). Divoký kosatec. *Program k inscenaci*. Praha.
- Jiří Hraše, L. Z. (1961). O divadle poezie. V J. Beránek, *Divadlo poezie* (str. 14). Praha: Orbis.
- Jung, C. G. (2020). *Výbor z díla IV – Obraz člověka a obraz Boha*. Nadační fond Holar.
- Kašparová, B. (2019). Poetické principy (ne)dramatických divadelních textů Heinerja Müllera. *Diplomová práce*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.
- Klass, B. (23. 1 2024). Svět se rozpadá. Pouze shodou okolností. *The Atlantic/Respekt*.
- Kumasaka. (2024). Načteno z The Noh: https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_098.html
- Mistrík, J. (nedatováno). *Divadlo poezie jako žánr*.
- Müller Heiner. (nedatováno). Získáno 2 2024, z DILIA divadelní, literární, audiovizuální agentura, z.s.: <https://www.dilia.cz/dila/item/183-muller-heiner>
- Novotná, Š. (nedatováno). Utrpení ve Starém zákoně: Jób, figura zkoušeného nevinného. *Bakalářská práce; Univerzita Palackého v Olomouci; Cyrilometodějská teologická fakulta*.
- Pastirčák, D. (2017). *Evangelium podle Joba*. Praha: Karmelitánské nakladatelství.
- Popis obrazu. (nedatováno). Získáno 9 2023, z České dědictví UNESCO: https://www.unesco-czech.cz/900_22329_popis-obrazu-die-bildbeschreibung/
- Razím, D. (1. 6 2016). Divadlo poezie? *Diplomová práce; Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta Praha*.
- red-. (14. 3 2000). *Eros a Thantos*. Získáno 11 2023, z CoJeCo: <https://www.cojeco.cz/eros-a-thantos>
- Sieveking, & Forbes, A. (1899). *The praise of gardens; an epitome of the literature of the garden-art*. London: J. M. Dent & co.
- Starozákonní kniha JOB. (nedatováno). *Biblická hodina. (Výpisky z knihy D. Pastirčák: Evangelium podle Joba)*. Znojmo.
- The Birds (Ptáci)*. (nedatováno). Načteno z ČSFD: <https://www.csfd.cz/film/4352-ptaci/prehled/>
- The Noh*. (nedatováno). Načteno z Kumasaka: https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_098.html
- Trusina, T. (nedatováno). Divákem Šamhorodského. <https://protestant.evangnet.cz/divakem-samhorodskeho-procesu>.
- Václavová, D., & kol., J. Ž. (2008). *Site specific*. Praha.
- Zamarovský, V. (1982). *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha: Mladá fronta.
- Zemančíková, A. (nedatováno). *Poznámky o tvorbě scénáře divadla poezie*. Prostějov: IPOS-ARTAMA.

Příloha 1 – Návrh scénografie a kostýmů k Divokému kosatci





Příloha 2 – Fotografie z inscenace Divokého kosatce

(foto Anna Šolcová)



Příloha 3 – Návrhy kostýmů a scénografie ke Krvavé svatbě

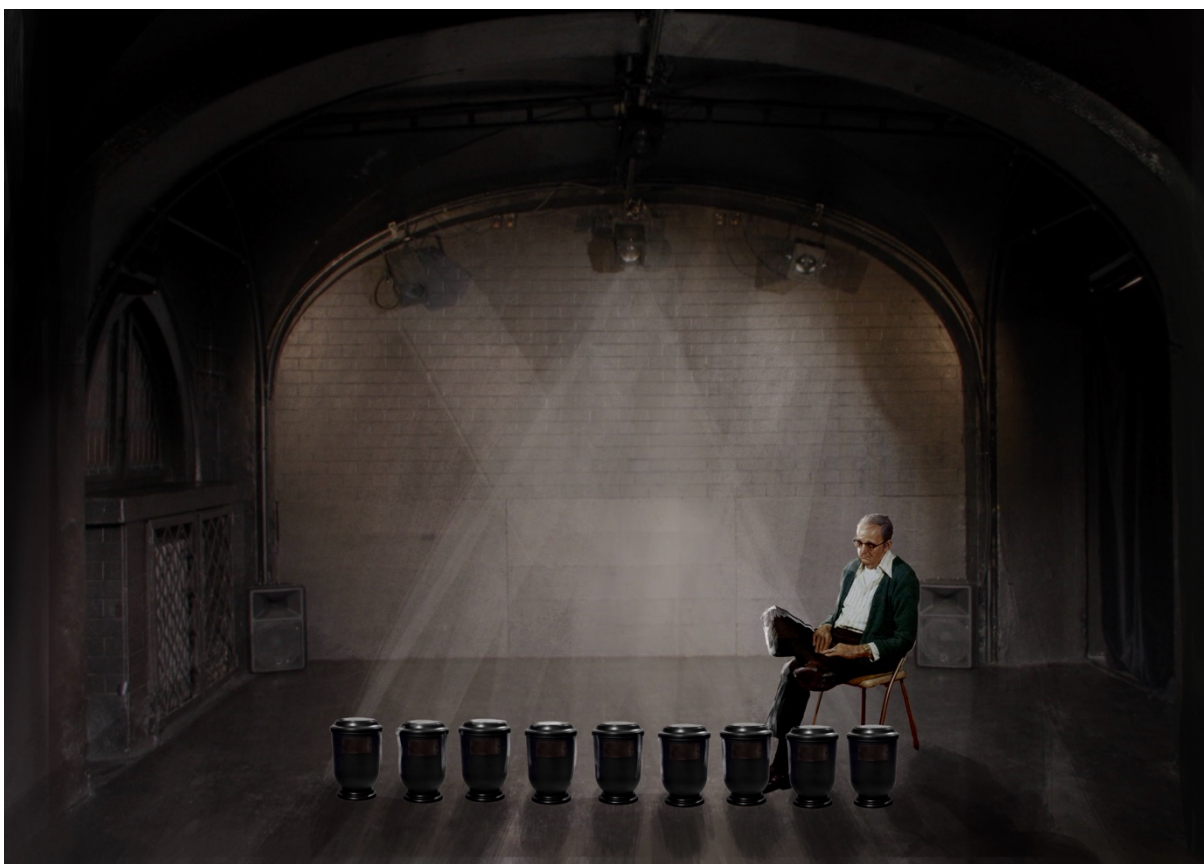




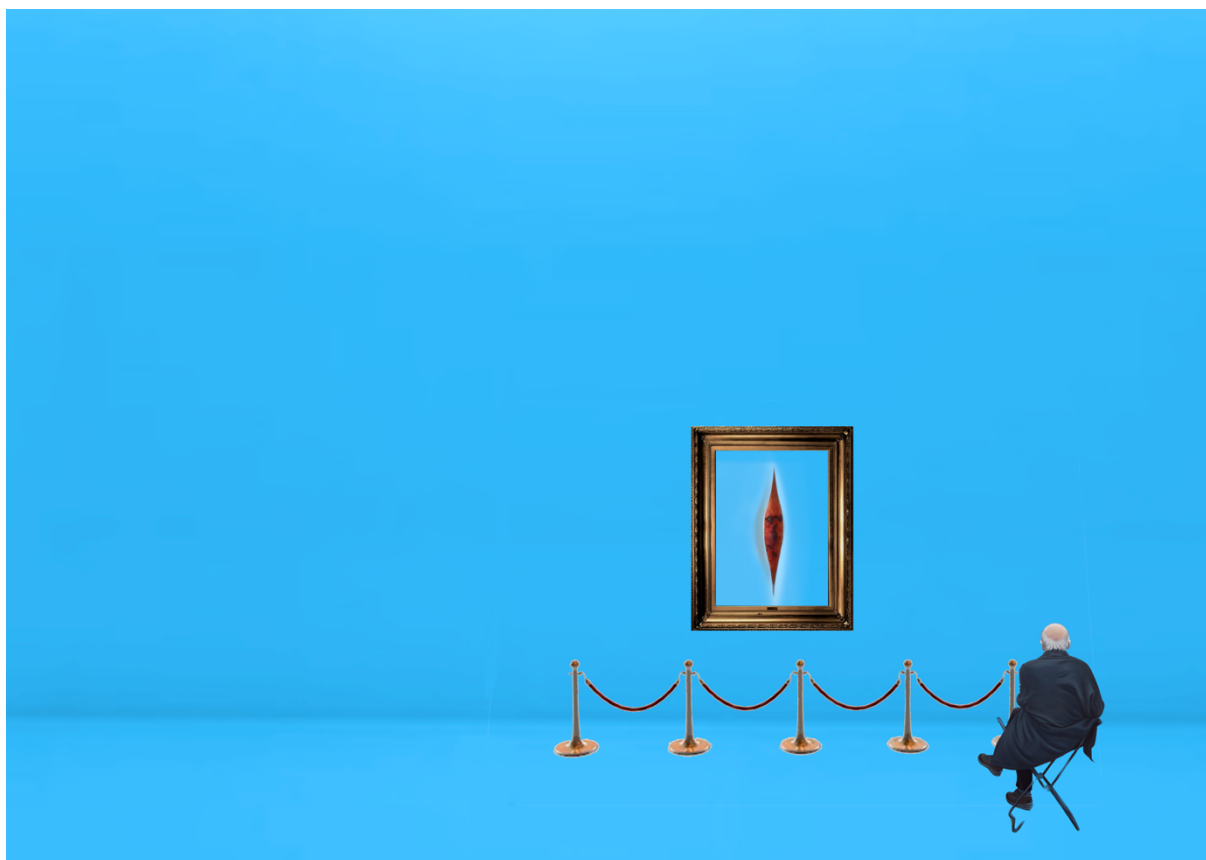


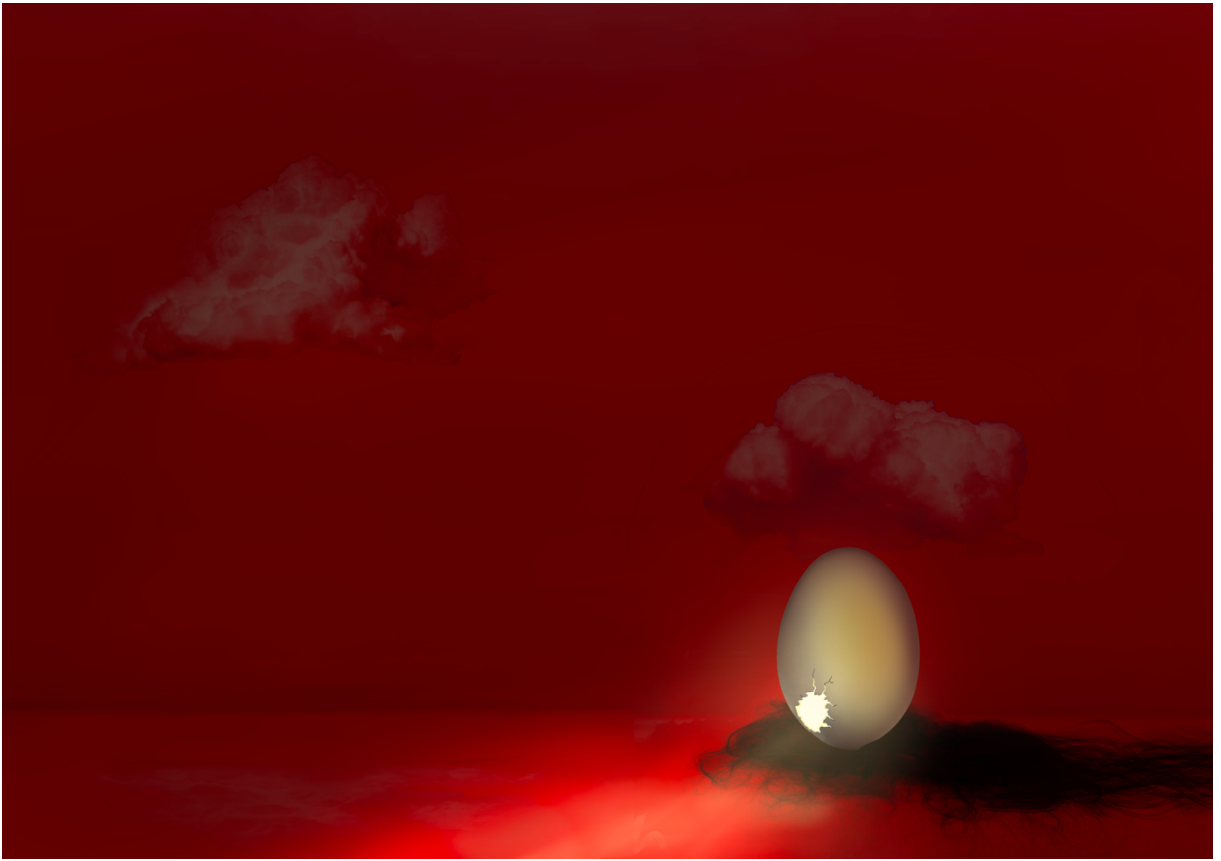


Příloha 4 – Návrhy scénografie ke knize Jób



Příloha 5 – Návrhy scénografie k Popisu obrazu







NOTHING TO LOSE

