

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Studijní program Dramatická umění

Studijní obor Alternativní a loutková tvorba a její teorie

TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE

Obraz, prostor, scéna

Mgr. Pavel Hubička

Vedoucí práce : prof. Petr Matásek, prof. Miloslav Klíma

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha 2019

Abstrakt

Disertační práce je věnována fenoménu obrazu ve scénickém prostoru. Obrazy realizované na scéně mají svůj původ ve vnitřních numinózních obrazových vzorcích, rezonujících s tématem konkrétní inscenace. Zvnějšnění vnitřních obsahů na scéně v konkrétních scénických obrazech prochází tvůrčím procesem v charakteristických prostorech. Prostorem paměti – obrazů v nás, prostorem iluzí, prostorem definic a prostorem času.

V prostoru paměti se nalézají vnitřní obrazové matrice, pocházející z paměťových vrstev vědomí či individuálního a kolektivního nevědomí. Projevují se jako metaforická sdělení o vnitřním obsahu s emocionálním nábojem, který si nalézá vyjádření ve vizuální formě.

Prostor společných iluzí se věnuje tématu iluze jako fenoménu neukotvení v přítomnosti. Nalzáme se v něm spolu s diváky v komunikačním poli a vstupujeme do hry, jejíž pravidla sami tvoříme a jako diváci přijímáme, nebo hry, v níž nevědomě podléháme. Reflexe iluze na scéně přináší redefinici vnitřních obrazových map.

Prostor definic je prostorem společných záchytných bodů vizuální komunikace - znaku a symbolu v současné scénografii.

Prostor času se zabývá různými formami a vrstvami času v souvislosti s kinetickým scénickým obrazem. Čas, jako událost v prostoru se projevuje v podobě lineární, cyklické, zacyklené, nebo probíhající v několika rovinách.

Uvedené prostory ilustrují zhmotnění vnitřního obrazu jako fenoménu, který sám témata otevírá, externalizuje a umožňuje je nahlédnout v nových souvislostech. Proces ilustrují zejména na vlastní scénografické praxi a také na příkladech z jiných oblastí výtvarného umění.

Úvod

Scénografie je ve své technické podstatě především architekturou. Má konstrukční, architektonické a významové zákonitosti, související s vazbou na herce, pohybujícího se v tomto architektonickém plánu. S nástupem akční scénografie přestává být pouhou dekorací a dokreslením prostředí a stává se znakem, výpovědí. Významová konceptuální scénografie propojuje lidské bytí, technologie, hudbu a filozofii. Jejím charakteristickým znakem je kinetika, proměnlivost a komplexnost vazby k ostatním inscenačním složkám. Je dynamickým oborem, opírajícím se o nové technologie, zvláště v oblasti světelného designu a multimédií, které přinesly nové možnosti budování scénického prostoru. Překračuje hranice klasického divadelního prostoru a její různé formy a otisky spatřujeme v instalacích, site specific, současné módě, reklamě, architektuře. Scénografie je ale především řečí obrazů. Obrazů vnitřních, materializovaných, převedených do scénického prostoru. Proces externalizování vnitřních obrazů na divadelní scénu provází řada proměn, korekcí, kompromisů, ale zejména kreativních setkání se spoluvůrci inscenace. Ve své práci se zaměřuji na fenomén obrazu a obrazové komunikace ve scénografii. Tedy to, čím je obraz sám, jaké je jeho sdělení a jaké jsou možnosti vizuální komunikace.

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

Scénograf se vždy při své práci střetne s prvotními tématy pojícími se s vlastními, vnitřními obrazy a jejich působením. Lze s nadsázkou říci, že obraz sám témata otevírá, externalizuje a umožňuje nám je nahlédnout. Tento teoretický předpoklad mne jako praktikujícího scénografa intenzivně oslovuje a zároveň vyvolává množství témat a otázek souvisejících se samotným tvůrčím procesem:

- Jaká je moje osobní relace vůči tématu, které otevíráme a budeme inscenovat? Tedy nakolik se při hledání výtvarného ztvárnění téma dotýká mne samého? Co o něm mohu povědět? Co skutečně vynáší na povrch?
- Jak moje vlastní, osobní téma, pojící se s tématem – textem rezonuje v rámci celé tvůrčí skupiny?

- Jak se původní obraz-záměr mění v průběhu jeho materializace – v ateliérech, na zkouškách?
- Jak se obraz, jeho působení a v posledku i jeho smysl mění v synchronu se světlem, hudbou a hereckou akcí?
- Jak obraz po všech proměnách v průběhu tvorby inscenace působí na diváky? Kde nalézáme společný komunikační prostor?

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

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

- Jak se obraz a jeho vnímání mění v kontextu působení času?
- Jak přesným nositelem informace je obraz, do jaké míry lze „zaostřit“? Je pravdě - podobnější realistický popis, či metaforický příměr?

Teoretických prací, zabývajících fenoménem obrazu ve scénickém prostoru je poměrně málo. Pojednání se zaměřují zpravidla spíše na kunsthistorický či chronologický výčet, technologický záznam, popis inscenací, recenze, případně kritiky jednotlivých představení. Přitom vizuální vnímání informací tvoří osmdesát procent naší percepce reality. Ve scénografii komplexní teoretická reflexe týkající se fenoménu obrazu, jeho vznikání, původu a působení chybí.

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

Členění práce:

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

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

Jednotlivé rámce jsou míněny jako určité vstupní brány, jimiž postupně vystávající obraz prochází v průběhu tvůrčího procesu. Analýza jednotlivých „prostorů“ není kompletním výčtem, ani uzurpovaným pravidlem. Snaží se pouze zachytit některé analogie a společné zákonitosti. Obraz sám pak vnímám jako živou entitu, která není zcela popsitelná a bude čtena a přijímána jinak v různém kontextu a čase. Zdráhám se rovněž jakkoli označit tvorbu scénických obrazů jako metodický proces. Vznik

scénografických obrazů, přestože se opírá o jistá vizuální, technologická a architektonická pravidla nelze popsat jako metodu. Domnívám se, že by naopak pokusy o zachycení do metodických struktur mohly poněkud zcizit autenticitu a sílu působení obrazů. Práce se nevěnuje metodickému návodu na tvoření scénografických obrazů, ale je pokusem o zachycení fenoménu obrazu a obrazotvornosti v divadelním prostoru.

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

Používané pojmy:

Obraz:

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

Prostor :

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

Scéna:

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

1. Prostor paměti: „Obrazy v nás“

Současná scénografie pracuje s ustálenými výtvarnými systémy předchozích generací a využívá je bez ohledu na stylový úzus spíše jako jakousi abecedu, z níž vytváří novou „textovou“ formu. Čitelnost obrazu je tedy přímo závislá na vnitřně zakódovaném systému „obrazů v nás“. Tento systém pak působí, že naše vidění je z větší části spíše promítání si dříve známých jevů a tvarů do skutečnosti. V mnohém připomínají platónské ideální archetypy – praobrazy uložené v nás a jejich odraz ve viditelném – vnímatelném světě. Ať již je systém obrazů v naší mysli utvořen postupným transgeneračním vrstvením znaků, nebo je dle platónské představy malířský, či výtvarný obraz odrazem prapůvodního – ideálního, je faktem, že předobraz je komunikačním „gruntem“ na němž se tvůrce s divákem může společně pohybovat. Vnímání obrazu je neseno vnitřním obsahem - filtrem pozorovatele a vypovídá o divácích samých. Obraz je možné považovat za stimul k uvolnění duševních obsahů diváka, vynášející do vědomí vnitřní obsahy.

Prostory vnitřních obrazů - vzpomínek se dotýkají nejen vlastních biografických zážitků, ale přesahují individuální hranice jednotlivce. Obrazy se otiskují rovněž generačně a geneticky. Psycholog Franz Ruppert hovoří o „skupinové bytosti“¹, Leopold Szondi o „nátlaku předků“.² Paměť témat - obrazů se neomezuje jen na přímé rodové, či kmenové linie, ale propojuje širší lidská společenství a okruhy v kolektivním nevědomí a hlouběji pak sahá až do paměti instinktivních archetypálních vzorů, praobrazů.

Členění kapitoly:

I. Biografické obrazy

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

Stanisław Lem „Murdas – bajka“ Grupa Coincidentia, Białystok

2. obraz jako vracející se vzpomínka – kroužící témata

Sandro Botticelli: Příběh Nastagia degli Onesti

Adam Wojtyśzko, Paweł Aigner „Z docieków nad życiem płciowym“ Wrocławski teatr lalek

1 Franz Ruppert „Symbióza a autonomie“ Portál 2011, ISBN: 978-80-262-0004-8, str.20

2 Leopold Szondi „Člověk a osud“ PIPEX s.r.o. 2009, ISBN:978-80-903991-2-9, str.12

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

Witold Gombrowicz - „Ślub“ Teatr Baj Pomorski Toruń

Gaute Heivoll „Ashes“ Plexus Polaire

II. Obrazy nevědomí

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

William Shakespeare „Macbeth“ Teatr Baj Pomorski Toruń

Robert Jarosz „Bez podłogi“ Grupa Coincidentia, Białystok

Molière „Świętoszek“ (Tartuffe), Akademia Teatralna Białystok

2. zrcadlení – projekční plátno pro zobrazení vytěsněných obsahů

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

Molière „Scapinova šibalství“ Teatr Lalki i Aktora, Opole

3. snové obrazy

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

Woody Allen „Seks nocy letniej“ Teatr Osterwy Lublin

III. Archetypální obrazy

1. symbol, archetyp – živoucí entita, proměnlivost forem
2. scénografická práce s archetypálními obrazy
3. autonomní působení vnitřních obsahů na tvorbu, sebezrcadlení archetypu

Martin Baltscheit „Tylko jeden dzień“ Teatr Animacji Poznań

2. Prostor společných iluzí

Iluzivní optické triky v současné scénografii nejsou ani po všech vlivech otevřeného a k iluzi negativně se vymezujícího divadla kapitolou minulosti, ba právě naopak. Iluze je jedním ze základních stavebních prvků vizuální komunikace. Je otevřeným prostorem pro společnou hru s divákem, zvláště pak s ohledem na možnosti současných multimediálních technologií. Iluze je výzvou ke hře. Nese v sobě prvek hravosti a zároveň nás do hry vtahuje, hraje si s námi. Vytvořený prostor iluzí, jež v

sobě nese potenciál hry, nás mnohdy paradoxně může zbavit iluze životní, narušením strnulých, logických vazeb. „Logika věci vytváří iluzi stability. Iluze však není jen zdání – pouhé nic: Illusio (z lat. In-lusio) znamená doslova vstup do hry (in+ludus), do hry na svět.“³ Iluze obecně označuje cosi, co se zdá být něčím jiným, než ve skutečnosti je. Lze ji označit jako nesprávnou představu, jako mylný vjem, klam, přelud, podvod, lež, omyl, zkreslení, dezinterpretaci, fikci, halucinaci, zavádějící obraz, podvod, falešné očekávání, víru v dezinformaci, mylný předpoklad, vidinu, zavádějící interpretaci smyslů. Mnohost označení fenoménu iluze poukazuje na její povahu – hravost a kroužení kolem podstatného. Iluze je nejen hrou, jejíž pravidla sami tvoříme, nebo je přijímáme, ale může být i hrou, již podléháme, nebo si nejsme vědomi účasti v ní. Je skutečným uměním rozlišovací schopnosti, zda budeme iluzi „hrát“ (ludere), nebo jí podlehneme a budeme „k posměchu“ (illudere).

Členění kapitoly:

I. Iluze jako komunikační prostředek

1. „dohodnutý“ způsob zobrazení – identifikace diváka s tvůrcem
2. ochota věřit v iluzi
3. lineární úběžníková perspektiva jako trik
4. iluze prostoru
Paweł Aigner „Zorro“ Opolski Teatr Lalki i Aktora
5. iluze času
Martin Baltscheit „Tylko jeden dzień“ Teatr Ateneum Katowice
Marta Guśniowska „Trzej Muszkieterowie“ Opolski Teatr Lalki i Aktora
6. iluze a dynamika pohybu – nedokončený pohyb
Yoann Bourgeois „The Mechanics of History“, Pantheon, Paris
Brian Friel „After Play“, Białostocki Teatr Lalek
Matt Colishaw „All Things Fall“, výstava „Stojaté vody“, Rudolfinum

II. Iluze – hravost

1. barokní scénografie
Zbigniew Lisowski „Robinson Crusoe“ Teatr Baj Pomorski Toruń
2. iluzivní triky a hříčky
Jiří Havelka „Poslední trik Georgese Méliése“ Divadlo DRAK
Emiliano Pellisari „Divina Commedia“ NoGraviti Dance Company, Roma
Cirque du Soleil „Corteo“ Montreal

3 Zdeněk Neubauer, Jakub Hlaváček „Slabikář hermetické symboliky a čítanka tarotu“ Malvern 2003, ISBN: 80-86702-01-4, str. 163

3. vizuální klam; op-art a pokusy o přenesení optických triků na scénu
4. „klouzání - kroužení“ kolem podstatného – zjevování pomocí utajení
Brian Patten „Stoń i kwiat“ Compania Doomsday, Białystok
5. iluze a světlo
Hanna Januszewska/Zbigniew Lisowski „Afrykańska opowieść“ Teatr Baj Pomorski Toruń
Tadeusz Wierzbicki „Labyrinty światła“
Leszek Mądzik „Gorset“ 2016, scena KUL Lublin
6. iluze a kontext
Pierre Gripari „Texas Jim“, Białostocki Teatr Lalek
Munro Leaf „Byczek Fernando“ - Teatr Guliwer Warszawa
7. projekce minulosti do reality, iluzivní dotváření obrazu
Klaus Grúnberg „Surrogate cities“, Teatro La Fenice Venezia

III. Iluze a architektura scénického prostoru

1. třetí rozměr na scéně
Maciej Wojtyzsko „Pierścień i róża“ Teatr Banialuka Bielsko-Biała
2. proporce a prostor
Leszek Kolakowski "Kto z Was chciałby rozweselić pechowego nosorożca?" Teatr Baj Pomorski Toruń
Hans Christian Andersen „Brzydkie kaczątka“ Opolski Teatr Lalki i Aktora
3. mikrokosmos scény - autonomní iluzivní pravidla prostoru
Malina Prześluga „Pan lampa“ Teatr Baj Pomorski Toruń
Boris Vian „Pěna dní“ - Klicperovo divadlo Hradec Králové

IV. Maska, kostým a iluze

1. kostým a maska – iluze scénické postavy, skrývání a odhalování
Krystyna jakóbczyk „Falszywa księżniczka“ Olsztyński Teatr Lalek
Molière „Szelmstwa Skapena“ Teatr Lalki i Aktora Opole
2. kostým a jeho kontext s iluzí prostoru
Voltaire „Kandyd, czyli optymizm“ Białostocki Teatr Lalek
Mark Twain, Malina Prześluga „Książę i żebrak“ Teatr Ostervy Lublin
William Shakespeare „Makbet“ Teatr Muzyczny Kapitol, Wrocław

V. Iluze jako významový prvek

1. reflektování a uchopení iluze
Matt Colishaw „Zátiší“, výstava „Stojaté vody“ Rudolfinum
2. iluze jako struktura přežití - obraz, v němž mohu být
Alén Diviš „Obrazy z věžeňské cely“

Joanna Zdrada/Jaroslav Hašek „Švejk“ Teatr Tęcza Słupsk

3. iluze jako sebeklam – iluze již podléháme

Zdeněk Košek „Mraky“

VI. Vymezení se vůči iluzi

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

Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy „Portréty“

2. dvojznačnost čtení

3. hieratická perspektiva – význam vytvářející prostor

4. realita více vrstev, fragmentace obrazu

Josef Svoboda „Polykrán“

3. Prostor definic

Čitelnost obrazů obecně je možná díky systému definic - znaků. Ve vizuální formě jde o systém piktogramů, rozpoznatelných v určitém kulturním kontextu. Znakové systémy vznikají historicky spolu s prvními způsoby zobrazování. Výtvarné umění, které opustilo dřívější kodifikovaný znakový systém je nuceno hledat ke komunikaci vlastní obrazovou zkratku, která je zcela individuální. Přesto strukturálně navazuje, vědomě či intuitivně, na předchozí zobrazovací znakové a symbolické systémy. Tématikou znaku a symbolu se zabývá sémiotika jako samostatná věda teprve od 60.let. Ve výtvarném umění se používaná terminologie vzájemně překrývá. Oba pojmy často vyjadřují identický nebo příbuzný fenomén. Znak a symbol obecně je možné interpretovat v jistém smyslu jako polarity. Termín znak je produktem myšlení a lze jej vnímat jako definovanou značku, piktogram, tvořící soustavy jednoznačných vzájemných poukazů. Symbol – praobraz - archetyp naproti tomu označuje jev, který poukazuje sám na sebe v různorodých, proměnlivých podobách. Platón vnímá pojem symbol jako synonymum pro sjednocení. Navazuje na antický androgynní mýtus, představující prvotního člověka jako dvoupohlavní bytost - muže a ženu. Dle zmíněného mýtu Zeus rozetnul původního člověka na dvě části, neboť v jednotě byl příliš silný. Symbolem je pro Platóna každá z lidských částí, které se neustále hledají a vzájemně na sebe poukazují. Androgynní mýtus ilustruje povahu symbolu jako fenoménu věčně živého, proměnlivého archetypu, hledajícího si nové zobrazení,

účast ve vědomí, v nekonečných organických proměnách a variacích. Symbol je v tomto smyslu část, poukazující na celek.⁴ Interpretace jednotlivého znaku je jednoznačná, složitější se stává teprve v seskupených strukturách. Oproti tomu výklad symbolu umožňuje nekonečné množství možností.

Členění kapitoly:

I. Systém znaků

1. znak a symbol
2. znak – vizuální „abeceda“ kulturního prostředí
3. ikonografie, alegorie, symbol – svět ideí
Lech majewski „The Mill and the Cross/Młyn i krzyż“
François Alaux, Hervé de Crécy a Ludovic Houplain „Logorama“
4. typologie - fyzický typ - nositel charakteru

II. Definování prostoru ve scénografii

1. architektura scénického prostoru definující rámec
Klaus Grúnberg „Die Hochzeit des Figaro“ Komische Oper Berlin
Eugène Labiche „Słomkowy kapelusz“ Białostocki Teatr Lalek
Rudolf Herfurtner „Szpak Fryderyk“, Opolski Teatr Lalki i Aktora
2. kompozice prostoru jako symbol
Robert Jarosz „Lustrzana chmura“ Teatr Animacji Poznań
Ulrich Hub „Na Arce o ósmej“, Teatr Baj Pomorski Toruń
Tankred Dorst „Król Zofius i cudowna kura“ Teatr Pleciuga Szczecin
3. „mluvící architektura“ - funkčnost a symbol
Renato Rizzi „Teatr Szekspirowski „Gdańsk“
Estudio Barozzi Veiga „Filharmonia Szczecińska“
Pavel Hubička, Studio Ambit „Teatr Baj Pomorski“ Toruń
Tomasz Konior „Budova NOSPR“ Katowice
4. světlo a barva jako znak, symbol
5. materiál jako nositel významu
Eimuntas Nekrošius „Othello“, „Hamlet“
Konstanty Ildfons Gałczyński „Zielona gęś“ Teatr Baniałuka Bielsko-Biała
Dario Fo „Johan Padan odkrywa ameryke“ Akademia Teatralna Białystok
6. obraz, místo, energie a prostor
Edoardo Tresoldi - rekonstrukce baziliky Santa Maria di Siponto

4 Platón „Symposion“, Oikoymenh, 2005, ISBN: 80-7298-139-0, str.210-212

4. Prostor času: Vztah času a obrazu

Sdělení obrazu ve scénickém prostoru nelze oddělit od fenoménu času. Obraz času je výpovědí o kvalitě události v prostoru. Vztah k němu je v tomto sdělení zakódován ze samé podstaty. Čas je ve scénografii fenoménem, který je pro sdělovanou vizuální informaci podstatný ve spojení obrazu s probíhající akcí a pohybem. Scénický obraz a jeho interakce s dějem inscenace je přítomna v každé chvíli představení a pohyb, proměnlivost nebo naopak státnost obrazu určují rytmus celé inscenace. Čas nevystupuje na scéně pouze jako „technologická“ veličina v konstrukci inscenace. Je rovněž všudypřítomným a mnohdy také ústředním tématem divadelních textů i jednotlivých divadelních obrazů. Vztah k fenoménu času, tedy k tomu jaký je „náš“ čas a jeho kvalita, co v sobě nese vznik a zánik, kde se ocitáme v časové linii, jak nás čas vzájemně spojuje a dělí, jak se v čase zastavíme a zacyklíme, téma věčnosti, pomíjivosti a mnohá další témata s časem spojená jsou častými scénickými motivy.

Členění kapitoly:

I. Podoby času

1. lineární a cyklický čas – proud a kolo
2. časová smyčka – zacyklený pohyb

Samuel Beckett „Końcówka“ Białostocki Teatr Lalek

William Utermohlen „Autoportréty“

II. Uchopení přítomnosti – vztah času a obrazu

Sue Townsed „Sekretny dziennik Adriana Mole’a“, Teatr Pinokio Łódź

III. Přítomnost několika časových prostorů na scéně

Marta Guśniowska „Marvin“, Opolski Teatr Lalki i Aktora

VI. Scénická architektura, kostým a čas

Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek

5. Svobodný prostor: Vlastní interpretace – „sfumato“

Leonardo, autor techniky sfumato, se jejím prostřednictvím pokoušel změkčit obrysové linie, jež se mu zdály být v malbě příliš tvrdé. Rozostřil tedy kontury objektů a propojil linie s prostorem. Malovaný objekt se stal součástí okolního prostoru.

Hranice mezi objektem jeho a okolím je „zemí nikoho“. Prostorem, v němž nevím. Prostorem, v kterém se mohu jako divák i tvůrce svobodně pohybovat a rozhodnout, nebo se naopak nechat unášet v nekonečném množství interpretací. Prostor, jež by, vytržen z kontextu, mohl být prázdnem a přesto není – nese v sobě prvky obou geometrických „světů“ - linie a plochy, vnitřního a vnějšího, a především je prostorem nesoucím v sobě pohyb a svobodnou možnost výběru a také možnost setrvání v tomto rozměru reality, bez dalšího rozlišování. Zůstane-li skutečnost viděna, „pochopena“, zachycena, zobrazena – vše se uzavírá. Zastavuje se imaginace, obrazotvornost. “Když Vasari tuto vymoženost „dokonalého způsobu“ v malířství popisuje, chválí ony obrysy, které se vznášejí mezi viděným a neviděným“.⁵ Při tvorbě vlastních scénických výprav jsem často narážel na svého druhu „baroknost“ v nestřídmosti forem a obrazů, které svým množstvím jakoby zakrývaly původní smysl a jednoznačnost výpovědi. Z tohoto fenoménu, který mne několik let provázel, vznikla potřeba zjednodušení. Snaha o čistý – původní prostor. Prázdný jevištní prostor ale už ze samé definice není oním „nic“. Prázdnému divadelnímu jevišti analogicky odpovídá spíše mágův prostřený stůl první tarotové karty opírající se o čtvrtou nohu v neznámém prostoru za naším zrakem. Tedy vše, co se nalezne na scéně, doslovně „stojí a padá“ v závislosti na opěrném bodu kdesi za viditelným obrazem. Jde tedy spíše než o téma zjednodušení a minimalismu směrem k prázdnému prostoru o potřebu bytí v kontaktu s vnitřními numinózními obsahy a obrazy. V jejich nezkreslené a nezanesené podobě, synchronním působení a neopakovatelnosti. Ve formě, v níž je lze vnímat - ve snech, změněných stavech vědomí a synchronicitě životních událostí. V průběhu koncipování struktury disertační práce se časem krystalizovaly její jednotlivé „prostory“. V původním záměru šlo o snahu zachytit nejvýraznější aspekty vyskytující se při vizuální komunikaci prostřednictvím scénografie a o obecnou strukturu a způsob, kterým k nám promlouvá scénický obraz. O pokus uchopení obecných, zachytitelných „pravidel“.

Impulz k rozdělení do jednotlivých kapitol ale byl od počátku do značné míry intuitivní. Vyvstal náhle, jako by existoval v čase již před samotným rozhodnutím. Podobal vzniku některých konkrétních scénografických řešení, které povstaly jakoby samy ze sebe, jako náhlý „nápad“. Jakoby skutečná reflexe celého obsahu obrazu přicházela, bez ohledu na předchozí pokusy o racionální uchopování teprve později a odhalila nečekané souvislosti. Ex post pak obrazy zjevily svůj vnitřní smysl,

5 Ernst Hans Gombrich „Art and Illusion“, „Umění a iluze“ Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85, str. 256

logickou strukturu a především souvislosti s vlastními aktuálními, osobními tématy. Chronologický sled jednotlivých „prostorů“ a jejich dramaturgie teprve později začaly signalizovat, že obecně jde o sám proces tvoření, vznikání, rození se. V mnohém se analogicky protínal s pokusy Stanislava Grofa, týkajícími se působení psychedelik a obrazů jež vyvolávají. Zejména pak v souvislosti s porodními matricemi a charakterem obrazů v perinatálních stavech.

„Prostor paměti – obrazy v nás“, týkající se vnitřních obrazů uložených v nevědomí koresponduje se symbolickými prožitky první Grofovy matrice, v níž se zpřístupňují zpravidla zážitky harmonické koexistence s matkou, s obrazy „ráje, či nebe, jak je známe z popisů mytologií různých kultur.“⁶ V negativním otisku pak s archetypálními démonickými postavami z kolektivního nevědomí.

V „Prostoru společných iluzí“ se objevuje téma iluze v několika vrstvách: iluze jako stavebního divadelního prvku hravosti, iluze jako klamu jemuž podléháme a ztrácíme se v něm, a také téma iluze jako fenoménu poukazujícího na hranice a omezující vzorce našeho vnímání. Ve druhé Grofově matrici, v níž se rozbíhá sám biologický mechanismus rození „můžeme prožívat představu, že nás pohlcuje celý vesmír...a máme pocit čiré bezmoci a beznaděje. Pocity osamělosti, viny, absurdity života a existenčního zoufalství mohou přerůst až do metafyzických rozměrů.“⁷

„Prostor definic“ - věnovaný znaku a symbolu, jako záchytným momentům prvkům vizuální komunikace, se stal prostorem opouštějícím nekonečný rozměr světa iluze. Znak je rozhodnutím, pojmenováním, činem a tím ztrátou nevinnosti, nevědomosti. Symbol pak – archetypálním apelem na kontakt a porozumění univerzálním vnitřním obrazům. Třetí matrice Stanislava Grofa je rovněž prostorem aktivním, dynamickým „se záplavou obrazů kolektivního nevědomí“⁸

„Prostor času – vztah času a obrazu“ pojednává o fenoménu různého pojetí a vnímání času a jeho souvislosti se scénickým obrazem. Čas na scéně je událost v prostoru, bez ohledu na zákonitosti mechaniky času lineárního. Obrazy ve čtvrté Grofově matrici, tedy ve chvíli bezprostředního příchodu na svět – počátkem času - „začínají typicky motivem ohně. Archetypální verze ohně mohou mít formu očištných plamenů nebo bájného ptáka Fénixe hynoucího v žáru svého hořícího hnízda a povstávajícího z vlastního popela.“⁹ V kapitole „Prostoru času“ je motiv umírání,

6 Stanislav Grof „Kosmická hra. Zkoumání hranic lidského vědomí“ nakl. Práh, 1998, ISBN: 978-80-7252-418-1, str.170

7 tamtéž

8 tamtéž str. 174

9 tamtéž str. 172

agónie a znovuzrození zachycen v charakteristických motivech inscenace Toporovy „Księżniczka Anginy“¹⁰ se závěrečným scénickým obrazem dokonání - planoucí scény.

Vznik obrazů na scéně je procesem hledání, rozvzpomínání se a znovunalézání původních vnitřních obsahů před jejich kategorizací a definováním. Před iluzorními konstrukty. Připomíná jakési „nezaostření“ a nepojmenovávání v počátečním, prekognitivním vnímání okolního světa. Vnímání předcházejícímu jména, zkratky a třídění. Způsob percepce, v níž vědomí nerozlišuje mezi dvěma nejsilněji působícími scénickými složkami – zvukem a obrazem a vnímá je jako jednotu.

Leonardovský prostor sfumata není tedy prázdným rámem a stejně tak čistý scénický prostor není místem bez dekorací. Tato zdánlivá prázdnota – „nic“ - nese v sobě obsahy, vyžadující si naléhavě kontakt s vědomím. „Bílé místo zřejmě vyžaduje zaplnění, pokouší nás svou dotěrností. Prázdnota vytvořená rámem se nám představuje v minulém čase, naznačuje, že se stane něčím jiným.“¹¹

Závěr

V úvodu disertační práce si kladu otázky, na něž se v průběhu textu pokouším odpovídat na základě reflexe vlastní scénografické praxe a také na dílech tvůrců z jiných výtvarných oblastí, na nichž bylo možné témata uchopit a ilustrovat. Na závěr předkládám stručné odpovědi, které reflektují mé současné dosažené poznání a nepochybně vedou k otázkám dalším. Přesto, v tomto nekončícím procesu poznávání a postupném formulování autentického stupně vědomí jsou pro mne stavebními kameny při stavbě a vizi vlastní divadelní tvorby nejen scénografické.

*Jaká je moje osobní relace s tématem, které otevíráme a budeme inscenovat?
Tedy nakolik se při hledání výtvarného ztvárnění téma dotýká mne samého? Co o něm mohu povědět? Co skutečně vynáší na povrch?*

Osobní téma v mnohých případech rezonuje s tématem inscenace, nebo s obrazy, které při její tvorbě vznikají. Jejich rezonující obsah působí zpravidla jako nevědomý faktor, zachytitelný teprve v průběhu konkrétní práce, nebo i s jistým odstupem po

¹⁰ Roland Topor „Księżniczka Angina“ Białostocki Teatr Lalek, režie Paweł Aigner, premiéra 5.2.2011
¹¹ Alberto Manguel „Čtení obrazů“, nakladatelství Host 2008, ISBN: 978-807294-741-0, str. 46

samotné realizaci. Výpověď vnitřních obrazů je spontánní, nikoliv programová. Vynáší na povrch nevědomé obsahy, které inscenačním procesem pronikají do vědomí.

Jak moje vlastní, osobní téma, pojící se s tématem – textem rezonuje v rámci celé tvůrčí skupiny?

Tvůrčí skupinu, zvláště pak trojúhelník režisér, scénograf a autor hudby, spojuje konkrétní téma inscenace. Jejich vnitřní rezonance s tématem - textem, se v průběhu společné práce dostává do společné harmonie, nebo naopak střetu. Nejen konečný výsledek, ale i sám průběh práce a při něm vznikající porozumění, nebo naopak konflikty, tvoří výpověď o rezonanci a povaze tématu v tvůrčí skupině a jejich jednotlivých členech. Vycházet na povrch v tomto smyslu může ústřední téma představení i jeho jednotlivé dílčí segmenty, které mohou v průběhu práce změnit hierarchii důležitosti jednotlivých témat.

Jak se původní obraz-záměr mění v průběhu jeho materializace – v ateliérech, na zkouškách? Jak se obraz, jeho působení a v posledku i jeho smysl mění v synchronu se světlem, hudbou a hereckou akcí?

Původní scénografický záměr vnímám jako pouhý rozvrh, plán, logickou strukturu. V jeho střetu s živým organismem, tedy při práci v ateliérech a na scéně se logicky proměňuje v jinou kvalitu. Jeho závěrečná podoba je závislá na mnoha konkrétních osobnostních, technických a finančních faktorech. Pro scénografa je vždy zajímavé sledování těchto proměn nejen v jedné konkrétní inscenaci, ale jako srovnání v sérii několika představení. Tedy pozorování, nakolik původní scénografická představa podléhá degradaci, nebo naopak roste na intenzitě a kvalitě výpovědi.

Jak obraz po všech proměnách v průběhu tvorby inscenace působí na diváky? Kde nalézáme společný komunikační prostor?

Kvalita společného tvůrčího rezonančního pole se projeví při setkání s diváky. Divácká úspěšnost inscenace ne vždy vypovídá o její úrovni, stejně tak, jako úspěšné tvůrčí prostředí není zárukou komunikace s publikem. Působení obrazu, kromě předcházející inscenační konstrukce, záleží na konkrétní konstelaci živého

divadelního organismu tady a teď. Je závislé na společné rezonanci vnitřních témat, společném sdílení a aktuálním působení zrcadlových neuronů mezi aktéry i diváky.

Jak vnitřní obrazy vznikají? Pokud již nejsou jen pouhým popisem a kopií reality – v divadelním prostoru nejspíše realistickou dekorací - kde je jejich původ? Jsou zobrazením vnitřních prostorů duše a tyto vnitřní obsahy nalézají záchytné body v podobenstvích s formami vnějšího světa? Nebo jsou jen řadou volných výtvarných asociací, pojících se více či méně závazně k původnímu tématu?

Vnitřní obrazy pocházejí z oblasti nevědomí. Mohou vznikat na základě biografickém, nebo jako symbiotické otisky zkušeností předchozích generací, ale také se mohou nalézat v hlubší vrstvě archetypálních pravzorů. V jistém smyslu je lze všechny označit jako vlastní, bez ohledu na jejich původ. Mnohdy se objevují jako vrstvené zhuštěné obrazy složené ze všech zmíněných úrovní. Jejich vizuální podoba si nalézá svůj tvar v závislosti na aktuálním vědomém prostředí, podobně jako metaforické snové obrazy. Lze říci, že se opětovně reinscenují ve vědomí vždy v nových „kulisách“.

Jsou témata – slova - klíčem, či spouštěcím mechanismem k externalizaci vnitřních obsahů?

Vnitřní obsahy se spouštějí autonomně na základě tématu, vizuálních asociací, slova, nebo synchronicity jevů. Mechanismus jejich otevírání nenastupuje automaticky s každou inscenací. Slovo a jeho významová rezonance je iniciací – vstupem - do dramatické situace, jakožto základního kamene divadelního díla.

Jaké jsou záchytné komunikační body vizuálních obrazů – ikonografie, symboly, znaky, podobenství, asociace, humor, paradox?

Vizuální komunikace probíhá v rovině piktogramů – tedy v oblasti znaků, značek a ikonografických struktur a také v rovině symbolů, podobenství, asociací. Čtení systému znaků je aktuální v určitém kulturním prostředí. Mezigeneračním přenosem jsou nám v rovině nevědomí do určité míry zpřístupněny i starší znakové systémy. Symboly jsou mnohvrstevnatým živým organismem, projevujícím se autonomně v nalézání nových, aktuálních forem. Jejich význam nelze jednoznačně vymezit a

uzavřít do logických struktur. Nejbližším sdělením o přítomnosti symbolu je metafora. Symbol může být popisován mnoha znaky, mnohdy i vzájemně protichůdnými.

Jsou komunikačním prostorem vzpomínky kolektivního nevědomí? Jaká je v tomto případě funkce tvůrce? Je jen jakýmsi médiem, tumočnickem? Nakolik je jeho tvůrčí práce skutečně vlastní, individuální?

Kolektivní nevědomí je jedním z faktorů, působícím při vizuální komunikaci. Tvůrce je často nevědomým prostředníkem tohoto druhu komunikace. Odpověď na otázku vlastního, individuálního vkladu tvůrce není možné jednoznačně a především obecně definovat.

Jaký vliv má mezigenerační přenos obrazů v určitém kulturním prostředí? Do jaké míry jsme schopni „číst“ znaky a symboly předchozích generací? Jak vypadá náš současný svět piktogramů – má obraz jednoznačnou výpověď?

Vnitřní obrazy jsou v určitém kulturním prostředí uchovávány v podobě otisků v nevědomí, jako zážitky s emočním obsahem. Jejich přenos probíhá působením zrcadlových neuronů. Konkrétní starší znakové systémy piktogramů jsou v současnosti čitelné jen částečně, nebo vůbec, s ohledem na jejich historickou proměnlivost. Naproti tomu symboly a jejich smysl se čitelnými stávají právě díky proměnlivosti – vcházejí do forem současného, aktuálního vědění a možností vyjádření. Náš současný svět piktogramů například v podobě počítačových, nebo reklamních značek má podobnou odkazovací referenci jako předchozí znakové systémy, snad jen poněkud ochuzenou o hlubší rozměr. Symboly lze obecně považovat za entity živoucí, piktogramy za pomíjivé.

Jak působí univerzální archetypální obrazy?

Archetypální obrazy jsou živé entity a jejich působení je nezávislé na naší vůli. Jejich projevy mohou mít terapeutický účinek, stejně tak jako destruktivní, jsou-li vytěšňovány do prostoru nevědomí. Přímý kontakt s archetypálními obrazy přichází zejména při změnách stavech vědomí. V divadelním prostředí se objevují například v některých ustálených typech postav. Jejich skutečná přítomnost na scéně je patrná dle jejich působení, ve vizuální podobě to mohou být například obrazy

budící silné, mnohdy protikladné emoce.

Jak se současná scénografie vztahuje k jednomu ze svých původních základních kamenů – k iluzi. Jsme sami schopni iluzi reflektovat, odlišit a definovat? Do jaké míry je iluze klamem a kdy se stává „stavebním prvkem“ komunikace?

Iluze je jedním ze zásadních faktorů na scéně, na níž staví současná scénografie, přestože se vůči ní často vymezuje. Iluze je přítomná ve scénickém prostoru jako prvek přistoupení do společné hry. Iluzi lze vnímat jako fenomén, jemuž sami podléháme, nebo jako formu hravosti a vytváření iluzivních vizuálních triků, ale zejména jako samo téma reflexe. Reflektování iluze je cestou, odhalující strnulé iluzorní struktury našich vnitřních obrazových vzorců, tvořících numinózní obrazové mapy. Práce s fenoménem iluze umožňuje rekonfiguraci našich mentálních nastavení a změnu paradigmatu.

Jak blízko je spolu virtuální počítačový svět a scénická iluze zejména v souvislosti s používáním multimédií?

Nové technologie, související s digitálním obrazem přinesly do současné scénografie možnosti, které nabízí svět virtuální reality. Tvoření iluzorních scénických prostorů pomocí multimédií je velmi silným komponentem, s nímž je nutné vést citlivý dialog tak, aby se iluzorní svět virtuální reality nestal odlidšťujícím prvkem a samo divadlo pouhou iluzí.

Jak se obraz a jeho vnímání mění v kontextu působení času?

Scénický obraz působí bezprostředně v závislosti na čase. Lze jej vnímat jako událost zjevení v prostoru tady a teď. Ani přes současné technické možnosti jeho záznamu není obrazem, který bychom si mohli jakkoliv uchovat v původní síle jeho působení. Scénický obraz podléhá neúprosné degradaci působením času. Zřejmě i z této příčiny je samotný fenomén času také přímým tématem scénických obrazů v jeho různých podobách – cyklické, zacyklené, nelineární, simultánně se objevují v několika časových vrstvách, pojící minulost a současnost, nebo v zastavení.

Jak přesným nositelem informace je obraz, do jaké míry lze „zaostřit“? Je pravdě -

podobnější realistický popis, či metaforický příměr?

Obraz je velmi přesnou informací přesto, že jeho čtení může mít paradoxně nekonečné množství i zcela protichůdných podob. Může se opírat o „realistický popis“ ve smyslu záchytných piktografických bodů, ale jeho výpověď je pravděpodobná. Metaforická. Nejde o popis, ale dotýkání.

Jsem si vědom, že každé shrnutí a zestručnění oklešťuje bohatý materiál, který se na každý umělecký obraz nabaluje vždy a nekonečně. Přesto jsem pro svůj vnitřní vývoj potřeboval zažít toto hlubší a postupné zastavení, naplněné reflexemi a novými souřadnicemi.