

**A R C H I T E K T U R A
I N S C E N A C E
A**

**I N S T A L A C E
Č A S O P R O S T O R U**

PŘÍPADOVÉ STUDIE ROBERT WILSON A JAMES TURRELL



VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA ARCHITEKTURY

FACULTY OF ARCHITECTURE

ÚSTAV TEORIE ARCHITEKTURY

DEPARTMENT OF THEORY

**ARCHITEKTURA INSCENACE A INSTALACE
ČASOPROSTORU. PŘÍPADOVÉ STUDIE ROBERT
WILLSON A JAMES TURRELL**

ARCHITECTURE OF SPACETIME SET-DESIGNING AND INSTALLING. CASE STUDIES ROBERT WILLSON
AND JAMES TURRELL

DIPLOMOVÁ PRÁCE

MASTER'S THESIS

AUTOR PRÁCE

AUTHOR

Bc. Kristýna Kučerová

VEDOUCÍ PRÁCE

SUPERVISOR

prof. Ing. arch. Monika Mitášová, Ph.D.

BRNO 2023

Zadání diplomové práce

Číslo práce: FA-DIP0023/2022
Ústav: Ústav teorie architektury
Studentka: **Bc. Kristýna Kučerová**
Studijní program: Architektura a urbanismus
Studijní obor: bez specializace
Vedoucí práce: **prof. Ing. arch. Monika Mitášová, Ph.D.**
Akademický rok: 2022/23

Název diplomové práce:

Architektura inscenace a instalace časoprostoru. Případové studie Robert Willson a James Turrell

Zadání diplomové práce:

Diplomová práce se zabývá studiem, analýzou a interpretací díla režiséra Roberta Willsona a výtvarného umělce Jamese Turrella. Zkoumá způsoby jak jejich dílo ovlivnila architektura. Také to jak uvažují o inscenovaném a instalovaném časoprostoru a jaký vliv na současnou architekturu jejich práce má a může mít.

Rozsah textu je minimálně 30 NS + obrazové a další přílohy.

Rozsah grafických prací:

Cílem diplomové práce je zkoumat a interpretovat výše formulované téma a podstatné závěry ve vztahu k současné architektuře.

Seznam literatury:

1. Otto-Bernstein, Katharina. 2006. *Absolute Wilson: The Biography*. New York: Prestel.
2. Shyer, Laurence. 1989. *Robert Wilson And His Collaborators*. New York: Theatre Communications Group.
3. Adcock, Craig. 1990. *James Turrell: the art of light and space* Berkeley: University of California Press
4. Didi-Huberman, Georges. 2017. *The Man Who Walked in Color*. Translated by Drew S. Burk. Minneapolis: Univocal.

Termín zadání diplomové práce: 13.2.2023

Termín odevzdání diplomové práce: 9.5.2023

Diplomová práce se odevzdává v rozsahu stanoveném vedoucím práce; současně se odevzdává 1 výstavní panel formátu B1 a diplomová práce v elektronické podobě.

Bc. Kristýna Kučerová
student(ka)

prof. Ing. arch. Monika Mitášová,
Ph.D.
vedoucí práce

prof. Ing. arch. Vladimír Šlapeta,
DrSc.
vedoucí ústavu

V Brně dne 13.2.2023

Ing. arch. Radek Suchánek,
Ph.D.
děkan

Anotace

Práce se zabývá podrobnou analýzou a komparací dvou děl divadelního režiséra Roberta Wilsona a vizuálního umělce Jamese Turrella - inscenací *Dorian* (2022) a sérií architektonických instalačně-inscenačních prostor *Skyspace* (od 1980).

Experimentální režisér Robert Wilson (1941, USA) a experimentující vizuální umělec James Turrell (1943, USA) se ve své tvorbě zabývají také otázkou reflexe a introspekce lidského vnímání uměleckého díla: inscenačního prostoru v divadle a inscenovaného prostoru ve vizuálním umění a architektuře. Oba dva tito umělci jsou fascinováni světlem, s nímž pracují jako s prostorotvorným prostředkem a instrumentem vnímání času. Kombinací intenzit, barevností světla, stínu, tmy, jejich proměnami a vzájemným rámováním vytváří jedinečné vizuálně-prostorové aranžmá.

Přesně komponované, stylizované a kontrolované inscenační prostředí diváky vede k prožívání prostoru a času a k jejich reflexi zcela netradičním způsobem: u Wilsona změnou vnímání díky přesné rytmizaci a vysoké jevištní stylizaci pohybu a stasis a u Turrella díky speciálně vypočteným, konstruovaným a osvětlovaným instalačně-inscenačním prostředím.

Právě změna, introspekce a reflexe vnímání těchto jevů je společným faktorem, hlavní misí obou umělců. Snaží se diváky uvést do reflexivního a možná také kontemplativního, téměř meditativního stavu, kdy sami prožijí a uvědomí si, jakým způsobem, a zda vůbec, vnímají jedním, několika anebo všemi svými smysly.

Diplomová práce prostřednictvím prožitku, popisu ale také analytických a komparačních diagramů zkoumá, v čem tedy spočívají společné a individuální vlastnosti konkrétních děl navozujících reflexi inscenovaných smyslových prožitků a vjemů, jak jednotlivé prožívané i exaktně měřitelné jevy a elementy na diváky mohou působit, zda jeden převažuje nad druhým a do jaké míry, nebo v jaké jsou v souhře. Jakým časům a prostorům dávají vznikat a co je anebo není na nich inscenačního a architektonického?

Annotation

The work deals with a detailed analysis and comparison of two works by theater director Robert Wilson and visual artist James Turrell - the production *Dorian* (2022) and the series of architectural installation-staging spaces *Skyspace* (from 1980).

In their work, experimental director Robert Wilson (1941, USA) and experimental visual artist James Turrell (1943, USA) also deal with the question of reflection and introspection of human perception of a work of art: staging space in theater and staged space in visual art and architecture. Both of these artists are fascinated by light, which they work with as a means of creating space, and an instrument of time perception. By combining intensities, colors of light, shadow, darkness, their transformations and mutual framing, they create unique visual-spatial arrangements.

The precisely composed, stylized and controlled staging environment leads the audience to experience space and time and to reflect on them in a completely unconventional way: for Wilson, by changing perception thanks to precise rhythmization and high stage stylization of movement and stasis, and for Turrell thanks to specially calculated, constructed and illuminated installation-staging environments.

It is the change, introspection and reflection of the perception of these phenomena that is the common factor, the main mission of both artists. They try to bring the audience into a reflexive and perhaps also contemplative, almost meditative state, where they themselves experience and become aware of how, and if at all, they perceive with one, several or all of their senses.

Through experience, description, but also analytical and comparative diagrams, the diploma thesis examines what are the common and individual properties of specific works that induce reflection of staged sensory experiences and perceptions, how individual experienced and precisely measurable phenomena and elements can affect the audience, whether one prevails over others and to what extent or in what way they are interrelated. What times and spaces do they create, and what is or is not theatrical and architectural about them?

Klíčová slova

Robert Wilson, James Turrell, inscenační postupy a elementy, analytické a komparační diagramy, měřitelný a prožívaný čas, prostor, časoprostor v divadle, vizuálním umění a architektuře

Key words

Robert Wilson, James Turrell, staging approaches and elements, analytical and comparative diagrams, measurable and experienced time, space, space-time in theatre, visual arts and architecture

Poděkování

Ráda bych poděkovala prof. Ing. arch. Monice Mitášové, Ph.D. za cenné rady a čas, který mi při odborném a trpělivém vedení mé závěrečné práce věnovala.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce „Architektura inscenace a instalace časoprostoru: případové studie Robert Wilson a James Turrell“ byla vypracována samostatně, s použitím uvedené literatury.

V Brně dne

Bc. Kristýna Kučerová

Obsah

Úvod do problematiky	1
Dorian (2022)	
<i>A. Kontext, Robert Wilson</i>	3
<i>B. Charakteristika divadelní inscenace z hlediska:</i>	
<i>Inspirace</i>	5
<i>Spolupráce</i>	5
<i>C. Charakteristika inscenace z hlediska:</i>	
<i>Prožívání dojmů a principů</i>	8
<i>Analýzy prožitkových elementů</i>	9
<i>Prožívané intenzity (elementů včetně času a prostoru)</i>	18
<i>Prožívání časoprostoru</i>	20
Skyspace (2014)	
<i>A. Kontext, James Turrell</i>	21
<i>B. Charakteristika umělecké instalace-inscenace z hlediska:</i>	
<i>Inspirace</i>	23
<i>C. Charakteristika inscenace z hlediska:</i>	
<i>Prožívání principů</i>	25
<i>Arche-typu Skyspace</i>	25
<i>Analýzy prožitkových elementů</i>	27
<i>Prožívané intenzity (elementů včetně času a prostoru)</i>	30
<i>Prožívání časoprostoru</i>	30
Komparace	32
<i>Rámování</i>	33
<i>Elementy</i>	37
<i>Inscenační čas a prostor</i>	37
Závěr	39

Úvod do problematiky

Diplomová práce navazuje na před-diplomovou práci, jež se věnovala zkoumání principů tvorby dvou amerických umělců, experimentujícího režiséra Roberta Wilsona (1941) a výtvarného umělce Jamese Turrella (1943), zabývajícími se otázkou lidského vnímání uměleckého díla: divadelního a inscenačního prostoru a prostoru uměleckého obrazu a instalace.

„Jejich dílo má experimentální vizuální a prostorovou kvalitu, která se odehrává nejen v obrazech ale také mimo roviny a rozměry obrazů, v mnohem větším měřítku prostorů a prostředí. Oba si za léta práce vytvořili svůj vlastní umělecký mikro-vesmír, do kterého diváky zvou s otevřenými náručemi.

Při prvním pohledu na jejich práci si zaručeně všimneme jednoho z hlavních elementů děl - světla. Oba dva umělci jsou jím fascinováni a využívají ho jako výtvarný prostorotvorný prostředek. Kombinací světla, jeho různou barevností, stínu, tmy a jejich rámováním vytváří jedinečné vizuálně-prostorová aranžmá. Scény častokrát vypadají velmi tajuplně, záhadně, čiší z nich určitá míra napětí v kontrastu s mimouměleckým světem. Jejich stylizované a kontrolované prostředí diváky vede k prožívání prostoru a času zcela netradičním způsobem: u Wilsona změnou vnímání díky vysoké jevištní stylizaci a u Turrella díky speciálně osvětleným, konstruovaným prostředím.

Právě změna vnímání je společným faktorem, hlavní misí obou umělců. Snaží se diváky uvést do kontemplativního, téměř meditativního stavu, kdy sami prožijí a uvědomí si, jakým způsobem, a že vůbec, vnímají jedním, několika anebo všemi svými smysly. Využívají k tomu prostředků, které naše lidské smysly jako (především) zrak a sluch

nějak nečekaně ovlivní, například omezí, nebo naopak umocní a nechají je prolínat se a spolupůsobit nově.

Význam jejich umělecké práce nemusí být na první pohled/poslech/dotek jasný. To souvisí s jejich touhou změnit vnímání a také vjemy diváků, kteří by smysl a význam měli najít sami. Díky navození tiché, klidné, soustředěné až meditativní atmosféry nám dávají prostor i čas odstupů k prožívání, přemýšlení a reflexi. Během sledování divadelních her, v případě Roberta Wilsona, či prožívání instalovaného prostoru Jamese Turrella, si každý z diváků vytváří vlastní asociace a paralely - na každého z nás může jedno stejné dílo působit úplně jinak v různých situacích, souvislostech, prostředích a časech. Interpretace a význam díla tak záleží zcela na našich vlastních aktuálních vjemech, prožitcích a myšlenkách.

Jejich postup práce s prostorem, světlem a barvou, celkový způsob přemýšlení i hlavní cíl si jsou pozoruhodně blízké, ale přesto se jejich díla liší. Důvodem je jeden zásadní rozdíl - Robert Wilson využívá v prostoru divadla lidských i automatizovaných, při/strojových aktérů, kteří jsou jedním z nejdůležitějších elementů jeho her. Přítomnost lidského faktoru ve vztahu k nástrojům, při/strojům a automatům mu tudíž přidává spoustu inscenační práce. Jeho aktéři, herci, se musí dlouho učit specifickým způsobům projevu a jisté míře odosobnění – a sladit je. Zato James Turrell s lidskými aktéry nepracuje vůbec, čímž je jeho dílo mnohem předvídatelnější pokud jde o přesnou stylizaci. Zcela se tímto vyhýbá risku odchylek, náhod a chybovosti.“^[1]

^[1] KUČEROVÁ, Kristýna. Před-diplomní práce: Architektura časoprostoru: V díle Roberta Wilsona a Jamese Turrella. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta architektury, Ústav teorie architektury, vedoucí práce Monika Mitášová, 2022.

V před-diplomové práci jsme si objasnili a formulovali hlavní zážitky, prožívané elementy a principy, které zmínění dva tvůrci využívají k vytváření svých inscenačních a instalačně-inscenačních děl. Na rozdíl od klasické terminologie užívané ve výtvarném umění a dějinách umění, tedy instalace, navrhuje zde pro Turrellova díla termín transdisciplinární: instalace-inscenace.

Nyní se zaměříme na konkrétní díla, která prozkoumáme do hloubky právě z hlediska jejich inscenačních elementů a principů a pokusíme se ověřit, zda R. Wilson a J. Turrell skutečně postupují tak, jak sami tvrdí, anebo jak to o nich tvrdí kritika/interpretace jejich díla. Obsahují tyto díla stejné/analogické elementy a principy, které umělci používali od svých začátků, či během ubíhajících let došlo k odchylkám, transformacím, nebo se některé ze zavedených principů zcela vytratily? Dají se v jejich dílech najít paralely či průniky, které je, minimálně z inscenačního hlediska, možné srovnávat?

Oba umělci pracují s inscenovanou architekturou či jejími elementy, které mohou být velmi blízko či velmi vzdáleny jak od její konceptuálnosti tak od její materiálnosti. Architektura je v nejširším slova smyslu zde myšlena jako jakýkoliv univerzalizující způsob uspořádání, organizace anebo „aranžování“ (*arrange*) nejen hmotných ale také nehmotných prvků. Může být jak u vzniku a kompozici hudby, choreografie pohybu či gestických a pohybových tras, nastavování světelných podmínek, které mohou bezhmotně tvořit prostor...

Jak tedy architektura jako komplexní „věda“ ovlivnila inscenační a instalačně-inscenační díla těchto umělců? A jaký vliv mají, nebo by mohly mít, tato jejich díla- zpětně na současnou architektonickou tvorbu?

DORIAN (2022), Robert Wilson

Inscenace Dorian je jedna z neaktuálnějších ve výčtu ze stovek her Roberta Wilsona.

„R. Wilson je multioborový americký umělec, jehož dílo je založeno na silných vizuálních vyobrazeních. Dal by se nazvat „renesančním člověkem“, jehož pracovní náplň obsahuje divadelní režii, scénografii, architektonické aranžování, tvoření scénických obrazů, performování, choreografii, sochařství, video-umění, zvukový a světelný design, spisovatelství, a v nemalé míře také naslouchání jak spolupracovníkům, tak jeho vlastnímu podvědomí.

Wilsonův specifický postup, který vznikl po desítkách let práce na mnoha experimentálních představeních odehrávajících se jak v prostoru divadla, tak ve volné, nezastavěné krajině, mu přinesl nevídaný úspěch na globální divadelní scéně.

Lidé se ho velmi často ptají, jaký vlastně mají jeho díla význam. Vždy jim odpovídá, že sám neví. Dle jeho názoru umělec nemá zodpovědnost vědět vždy předem ani ex post co všechno dělá ani proč to přesně dělá. Nejhodnotnější jsou pro něj životní a tvůrčí zkušenosti, žítí jako takové a proces tvorby, věci, které se náhodně přihodí a jsou z různých důvodů zahrnuty do díla (jiný problém je pak zpětná reflexe, vlastní interpretace, memoáry, deníky, atd.).

R. Wilson vystudoval v roce 1963 architekturu na Pratt Institute v New Yorku. V této době v USA působila spousta vyučujících - evropských válečných uprchlíků (László Moholy-Nagy, Walter Gropius, Mies van der Rohe), zástupců školy Bauhaus, která se zabývala výzkumem elementů abstrahovaného prostoru, tvaru a barev (bod, linie, plocha, objekt - v klidu a pohybu, barva, materiál, atd.). Možná právě to, že Wilson divadlo přímo nestudoval a nebyl svázán zavedenými metodami ani postupy, pomohlo jeho výjimečné a nepředvídatelné perspektivě a konstruování divadelních her.

V 60. letech se také ve volném umění prosazoval minimalismus, který je formou abstrakce (primární struktury, monochromatismus) a odmítá expresivitu. Umělecké dílo je otázka elementární formy tvaru a/nebo objektu (bod, linie, plocha, objekt, barva, atd.).

V divadelní sféře ho velmi ovlivnily experimentální balety Merce Cunninghama a hudba Johna Cage. Byl přesvědčen, že hudba má být viděna a tanec slyšen. Uvědomoval si, že to, co vidí, nemusí nutně vypovídat o tom, co slyší a naopak. Dalším velkým Wilsonovým zdrojem inspirace byly němé filmy, kde jsou emoce vyjádřeny pohybem či gesty, jelikož nelze užívat slov. Tyto filmy tak vytvořily svůj vlastní gestický komunikační jazyk, pomocí zdůrazněné až přehnané řeči těla.

Byl také fascinován vnímáním lidí s různými omezeními, například hluchoněmí jedinci jsou nuceni komunikovat a uvažovat zcela jiným způsobem - spoléhají na vizuální vjem a zvukovou rezonanci. V 70. letech spolupracoval s Christopherem Knowlesem, kterému jako dítěti byla diagnostikována porucha mozku, což zapříčinilo, že slova a písmena vnímal jako solitéry (elementy) bez jednotícího a uzavřeného významu. Dokázal disociovat, oddělit zvuk, slova a věty od jejich konvenčního smyslu, byl schopný je řetězit a vytvářet z nich různé variace. Ty skládal do textů, které byly konstruovány z geometrického či matematického hlediska, více připomínající rytmus hudby, hru s jazykem.

Obohacen o tyto zkušenosti poté Wilson s experimentálním hudebním skladatelem Philipem Glassem vytvořil své nejikoničtější dílo, Einstein On The Beach (1974). Od tohoto momentu si globální divadelní komunita začala Wilsona vážit, a začal tak pracovat v profesionálnějším kontextu, začal dostávat seriózní nabídky a zakázky pro režii divadelních představení po celém světě.

Jeho hry obsahují nejdůležitější elementy jako:

*gesture - gesto
movement - pohyb
rhythm - rytmus
timing - časování
light - světlo
colour - barva
costume - kostým
sound - zvuk
word - slovo*

Diváky Wilson nutí zacházet za hranice klasického multi-senzorického vnímání také tím, že se nevěnuje doslovnému přepisu realistických scén, ale abstrakci, automatizaci a zobecnění ve kterých si otevřené významy a symboly hledají a doplňují diváci sami.

Jeho divadelní scény jsou typické jejich minimalistickou strohostí, téměř bez využití kulis, ale s hojným využitím světla, jejich barev, a také stínů/tmy (či prázdna).

Tato metoda je přínosná jak pro autora, tak pro diváka - dává podněty k cvičení představivosti, osvobozuje vlastní obraznost a rozvíjí mysl. V jeho hrách nenalezneme žádné předem formulované konkrétní poselství, dle jeho slov "pouze vytváří architektonické aranžmá v času a prostoru" které se děje a má povahu nenadálé události. To, co sledujeme zrakem může mlčet a to, co bychom měli slyšet, to se můžeme pokusit zahlédnout (často tím, že si vyměňují své pozice v našem vnímání).

Divákům tedy dává čas a prostor „navíc“, ve kterém mohou s distancí před-reflexivně vnímat ale také o tom přemýšlet a reflektovat to. V "pomalých", strohých, repetitivních (seriálních a cyklických) scénách mají diváci čas a prostor přemýšlet o tom, co se na scéně i v hledišti odehrává, jaký to má dějící se, proměnlivý význam, a vytvářet si kontexty z vlastních i sdílených paralel.

Tyto elementy jsou pro Wilsona všechny klíčové. Při konstruování her si nejprve potřebuje vymyslet jejich strukturu. Bez formy by totiž nevěděl, jak hru rámovat, otevřít, uzavřít ani "vyplnit". Svůj postup přirovnává k bytovým domům - na každém patře jsou byty a jejich základní uspořádání, jako poloha stěn, kuchyní i koupelen, prakticky stejné. Záleží ale na majitelích, či nájemnících, co do svého prostoru individuálně přinesou a jak jej budou proměňovat. Jak svou vlastní vizi tento prostor dále rozčlení, zařídí a dekorují. Byty tedy mají stejný základ (holobyt), ale žádný z nich díky osobnímu a možná také tvůrčímu přístupu obyvatel nebude stejný. Stejně tak si Wilson pro rozvinutí své vlastní vize potřebuje tuto základní "kostru" divadelního představení ujasnit."^[2]

Inszenaci Dorian Roberta Wilsona jsem měla možnost osobně zhlédnout v státním divadle v Drážďanech. Odehrávala se v německém jazyce, který neovládám, a tak jsem mohla divadlo R. Wilsona skutečně prožít jeho oblíbeným, „ne-významovým“ respektive neverbalizovaným způsobem. Rozhodla jsem se nevyhledávat o inszenaci žádné bližší informace, dokonce jsem nepřečetla ani strohý úvod hry, kromě toho, že se jedná o monolog. Snažila jsem se docílit co nejautentičtějšího prožitku, ve smyslu prožitku mimo-pojmového a beze slov.

^[2] KUČEROVÁ, Kristýna. Před-diplomní práce: Architektura časoprostoru: V díle Roberta Wilsona a Jamese Turrella. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta architektury, Ústav teorie architektury, vedoucí práce Monika Mitášová, 2022.

Charakteristika *divadelní* inscenace z hlediska:

Inspirace

Inscenace *Dorian* byla ve skutečnosti inspirována hned třemi různými osudy - fiktivní literární postavou Dorianem Grayem, jejím autorem Oscarem Wildem a také malířem Francisem Baconem.

„Oscar Wilde je populární mezi Londýnskou společností, dokud není poslán do vězení za „nemravné vztahy“ s jeho partnerem Alfredem Douglasem. Vlivný otec Alfreda mu přikazuje s Oscarem ukončit veškerou jejich komunikaci.

Basil Hallward je unešen jeho modelem Dorianem Grayem. Dorian si uvědomí svou krásu a přeje si, aby místo jeho samotného stárnul jeho portrét.

Francis Bacon se setkává s Georgem Dyerem, když se mu vloupá do zdánlivě prázdného malířského studia. Místo toho, aby Francis volal policii, namaluje jeho portrét. George Francisovi pravidelně sedává jako model, a po jisté době se z nich stane pár.“ [3]

Ve Wilsonově inscenaci tedy postava Doriana v sobě obsahuje až 6 fikčních a historicky doložených osob a jejich vzájemně zcela novým způsobem provázaných osudů. Hra je celkově plná kontrastů a kontradikcí týkajících se pozitivních a negativních náhledů na věci, také hlavní postava (hybrid osob) Dorian je v neustálých pochybách.

Během inscenace je několikrát zmíněn leitmotiv „alley cat“, neboli pouliční, divoké kočky. Může odkazovat na symboliku určitého vyvrhele, někoho osamoceneného, nechtěného, nepochopeného, často zmiňovaného nelehkým životem.

Kočky jako takové jsou jedním z nejvíce diskutovaných zvířecích kulturních symbolů v lidské historii, už od starověkého Egypta. Jsou obdivovány pro jejich nezávislost a samostatnost, díky jejich ladným pohybům a působivým pohledům jsou také považovány za ztělesnění elegance a krásy. Za zmínku stojí také jejich zvědavost a silné sklony k objevování a zkoumání okolí. V přísloví „alley cat“ se tedy z uctívaného zvířete stává zvířetem opovrhovaným - pouhým přidáním negativně vnímaného přídatného jména se význam po staletí uctívaného stvoření mění na známé přísloví pouliční kočky.

Spolupráce

Celá inscenace byla vytvořena ve spolupráci s hercem Christianem Friedelem, jež účinkoval už v představení *The Sandman* (povídka *Der Sandmann*, 1816-17, přeložena jako *Písař* anebo později *Pískoun* v knize *Noční kousky*^[4]), 2017. Po velmi úspěšném ztvárnění povídky – literárního hororu E. T. A. Hoffmanna z roku 1816 se oba umělci pustili do další spolupráce právě na *Dorianovi*. Ch. Friedel (1979) je německý herec a zpěvák, jež dlouhodobě působí v divadlech v Drážďanech a Düsseldorfu, a také jako frontman kapely *Woods Of Birnam*. Jeho vlastní ambice (ve smlouvě si vysloveně vyžádal na pódiu vystupovat sám) a výjimečnost tak dala vzniknout zcela unikátní, sólo inscenaci *Dorian*, jejíž součástí jsou hudba a písně vytvořeny právě ve spolupráci s *Woods Of Birnam*.

[3] Dorian. Robert Wilson: Works [online]. USA: Robert Wilson, 2022, 2022 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://robertwilson.com/dorian>

[4] HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeu, Hanuš KARLACH, Marie KRAPPMANOVÁ, Veronika PRAGEROVÁ a Luboš DRTINA. Noční kousky. In: Noční kousky. Praha: Volvox Globator, 2016, s. 335. ISBN 978-80-7511-262-0.

Dorian, 2022 je propojením introspekci jedince, jeho vlastních protichůdných názorů, s pomocí hudebních vystoupení. Inscenace začíná tzv. Prologem, jímž je původní nahrávka *The Alley Cat Song* - Peggy Lee, 1963, tudíž se s leitmotivem setkáváme ihned na začátku.

The Alley Cat Song - Peggy Lee, 1963 ^[x]

*He goes on the prowl each night, like an alley cat
Looking for some new delight, like an alley cat
You know, she can't trust them out of sight and there's no doubt of that
He just don't know wrong from right, like an alley cat*

*He meets them, and loves them, like the „catsanova“ does
I mean that's no way to treat a pal, she should tell him „scat!“
Aren't you sorry for that gal, with her alley cat?
Yeah, that's the sad, sad tale of a lonesome frail and her alley cat*

Další hudba byla složena kapelou *Woods Of Birnam*. Veškeré texty těchto písní jsou přepisy úryvků a pasáží z dopisů Alfreda Douglase adresovaných jak milenci Oscaru Wildeovi, tak jeho nenávisntému otci.

On The White Sea - Woods Of Birnam, 2022 ^[x]

*On the white sea
The haze of noonday lies*

I Will Survive You - Woods Of Birnam, 2022 ^[x]

*In the blue air, I brood supreme
Eternal as the world
Singers who see my splendor
Consumes their days in ecstasy*

My Own Master - Woods Of Birnam, 2022 ^[x]

*I am of age and my own master
I shall continue to go to any of these
places
Whenever I choose
And with whom I choose*

*I will survive you
I rise up and I walk with myself*

*If I shoot you
Not many would miss you*

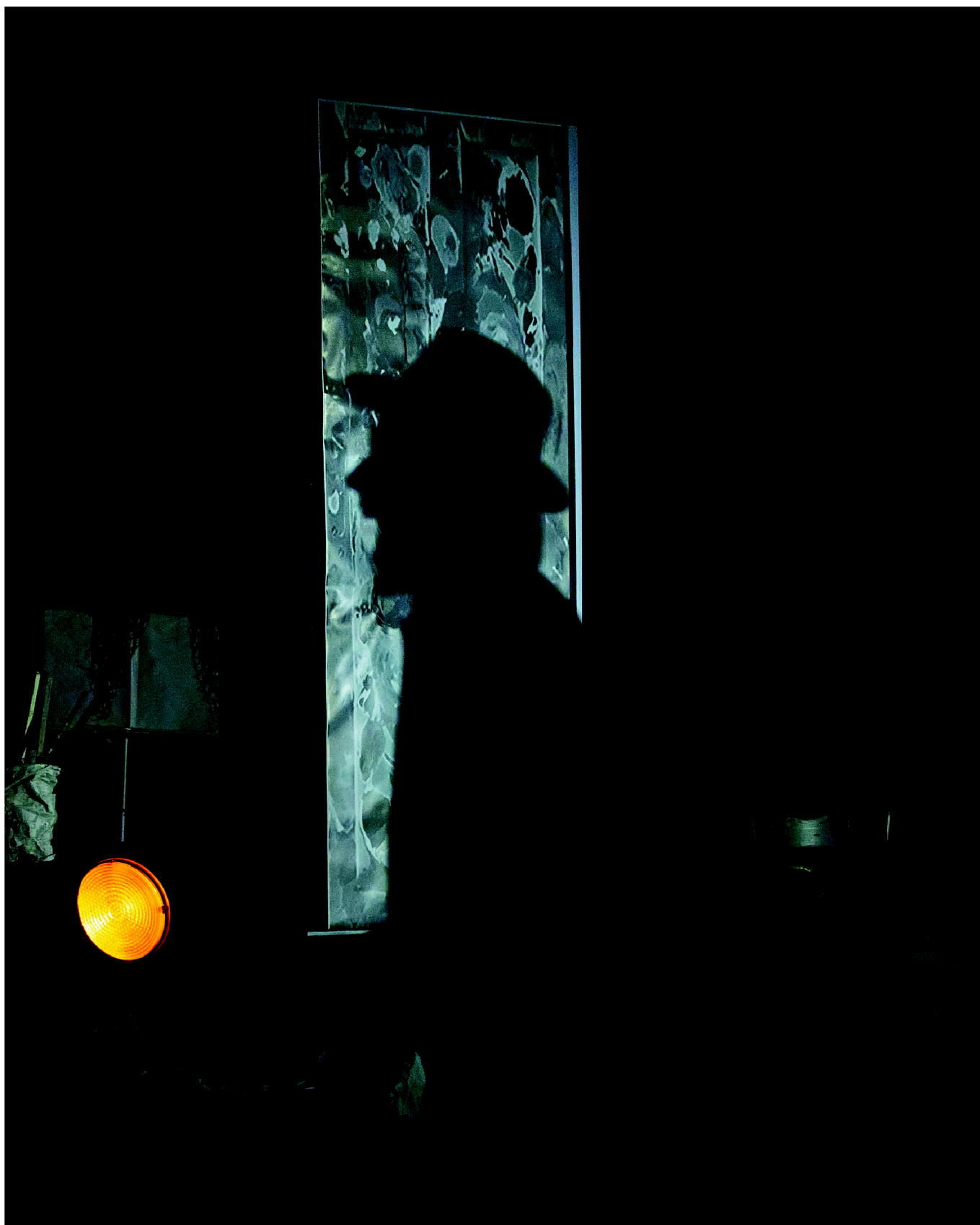
The Alley Cat Song - Woods Of Birnam, 2022 ^[x]

*He goes on the prowl each night, like an alley cat
Looking for some new delight, like an alley cat
You know, she can't trust them out of sight and there's no doubt of that
He just don't know wrong from right, like an alley cat*

*He meets them, and loves them, like the „catsanova“ does
I mean that's no way to treat a pal, she should tell him „scat!“
Aren't you sorry for that gal, with her alley cat?
Yeah, that's the sad, sad tale of a lonesome frail and her alley cat*

Inscenace je zakončena první, původní písní, v podání hlavního představitele. Dochází tak k zakončení v takzvaným “full-circle“ / kruhem, kterým se vracíme zpět na začátek.

^[x] WOODS OF BIRNAM. *Dorian*. Youtube [online]. San Bruno: Google, 2023, Jan 23 2023 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: https://youtu.be/D3dNxb9W8_w



[FIG01] *Dorian* (2022), 1. scéna

Charakteristika inscenace z hlediska:

Prožívané dojmy a principy

Ústředním, časovým i prostorovým, bodem hry byl Dorianův monolog, který se skrze celou hru proměňuje. Dal by se také sám izolovat jako proměnlivý element inscenace, tedy cosi jako element-proměnná oproti elementům-konstantám. Jeho projev přechází od zcela klidného do velmi naléhavého, místy zní až chorobně, agresivně. Někdy šeptá, a jindy jsou v jeho projevu téměř nepatrné nuance změny tónu či "nálady". V některých okamžicích se v jeho monologu objeví jiné "hlasy" – Dorian stylizované změni tón svého hlasu, a tyto hlasy doprovází groteskními výrazy, promlouvá jimi v úsklebcích.

V několika krátkých instancích byl monolog narušen hlasitými ranami nebo jinými zvukovými efekty. Nezapamatovatelnější tupé rány zazněly na začátku hry – mnoho diváků ve svých sedadlech poskočilo. Využitím nepříjemných zvukových efektů byla narušena klidně plynoucí zvuková a rytmická hladina inscenace, jistým způsobem diváka vraceli nejen "zpátky do reality", anebo „zpátky k věcem samým“, ale taky „zpátky k sobě samým“ – svým prožitkům, vjemům a procesu vnímání. Na okamžik si v publiku uvědomíme své vlastní pocity a svou vlastní tělesnost fyzickou reakcí. Dorianův monolog je také v jistých pasážích zesílen hudebním doprovodem-podtextem - jak při dramatických a tragických, tak radostných momentech.

Změny v jeho projevu se také promítají do osvětlení, které často reaguje anebo interaguje právě v naléhavých, až agresivních pasážích. Jevištní osvětlení a světlo jako takové se v inscenaci stalo jakýmsi doprovodným aktérem, či extenzí Dorianova a jeho vnitřního emočního rozpoložení. Zároveň ale také slouží pro vykreslování elementů jevištního prostoru a jejich izolaci – například na zaměření pohledu na určité předměty přítomné na jevišti v podobě možných rekvizit.

První scéna se odehrávala převážně v přítmí, ale byla zakončena za rozsvícení reflektoru směřujícího do jeviště – světlo se za dramatického monologu postupně zintenzivňovalo, působilo jako nikdy se neodvracející maják, který diváky téměř oslepoval (zavírání očí bylo nevyhnutelné). Scéna ale končí ve tmě, po které se transformuje na další "vybílený" scénický obraz a prostor, který opět diváka nutí přivírat oči. Poté se na jevišti ve středním plánu na několik minut usadí bílá opona s obrovským černým nápisem *I RISE UP AND I WALK WITH MYSELF*. Po odstranění opony se jeviště stává čistým "white boxem" / bílou divadelní kostkou, ve které se ale stále promítá mentální stopa otisku kontrastně černého nápisu z opony - jedná se o jev paobrazu, přetrvávající vjem na sítnici.

V tyto momenty světlo a jeho intenzita přímo působí a zahrává si s diváckými očními receptory a také s imaginací.

Ze začátku jsou Dorianovy pohyby velmi klidné a rozvážné, mají spíše charakter postupně se měnících tělesných pozic. Ve dvou momentech na jeho pozici a gestech velmi záleží, jelikož ve spolupráci se světlem a stínem vytvářejí specifické fyzické a nefyzické obrazy včetně stínohry (promítnutí dlaně na obličej, promítnutí profilu fyzického Dorianova v jeho obrazovém "portrétu"). Ve třetině představení se Dorianova nálada změni a měni se také jeho pohyb. Radostně skotačí a pobíhá po jevišti, ale stále se zastavuje v určitých pozicích: „živých obrazech“. Po vypršení jeho entuziasmu se zpětně vrací k rozvážnému, pomalému kráčení. Jeho pohyb a gesta byly natolik komponované a stylizované, že se jen těžko dají vybavit pasáže, kdy se herec pohyboval tak, že by tyto kompozice a stylizace narušoval jinými či by se pohyboval nekomponovaně anebo bez stylizace, například ad hoc, improvizovaně anebo jinak zcižujícími způsoby.

Analýza prožitkových, konceptuálních a fyzikálních elementů

schéma ANALÝZA ELEMENTŮ - DORIAN (2022)

Dorian_elementy.pdf

V analýze inscenace *Dorian* se nejdříve soustředíme na tři hlavní kategorie:

- rozvrhy složek jednotlivých *mis-en-scène* v poměrových jednotkách
(elementy na scéně jako jskou herecká figura a gesto, rekvizity, pohyb vs nehybnost a jejich průběh)
- **světelné podmínky a povaha nasvícení**
(difúzní vs bodové osvětlení, teplé vs studené zbarvení světla, stín a tma a jejich proměny)
- **audioprůběh hry**
(elementy hudební, monolog, zvuk a ticho – jejich rytmické proměny)

Pro bližší zkoumání je inscenace rozdělena do sedmi hlavních obrazů-jednání anebo scén.

1. SCÉNA (1. jednání)*

Jako první je uvedena scéna, která je v celém představení zároveň jedna z nejméně abstraktních, s dost konkrétními kulisami – zmatek a nepořádek v malířském ateliéru. Pozadí tvoří stěna abstraktních malířských pláten, před ní je stůl s malířským náčiním, a oranžově svítící rádio (světlo nabírá na intenzitě, když rádio je aktivní: hraje). Jedno z malířských pláten je ve středním plánu - pravděpodobně symbolizuje jeden z Dorianových obrazových portrétů zastavených v čase a prostoru.

Jediná kulisa, která se vymyká ze skupiny ostatních, je stolička umístěna po pravé straně jeviště - jako jediná totiž jednou svou nohou přesahuje do prostoru za bílou světelnou linii na okraji jeviště.

Mis-en-scène

Figura

Dorian inscenaci otevírá, začíná v kostýmu dlouhého kabátu s výrazným, stojícím límcem, kloboukem a rukavicemi, vše v černé barvě – může to být třeba kostým “fantoma”. Kromě prosvítající bíle nalíčené tváře je postava od hlavy až k patě zahalena. Až v dramatickém okamžiku (po uplynutí zhruba 24min od začátku představení) Dorian sundá jednu z černých rukavic a odhaluje pod ní bílou. V celém trvání scény z jeviště Dorian nemizí, přes všechny přítomné kulisy a rekvizity na jevišti divácká pozornost stále spočívá především na něm samém.

Rekvizita

Zhruba v 16. minutě si Dorian jakoby uvědomí své okolí, začne interagovat s kulisami a rekvizitami na jevišti. Poukazuje na ně gesty, kličkuje mezi nimi, v jeden moment ze země zvedne kruhové malířské plátno / desku odrážející světlo, a promlouvá. Později po sundání rukavice zvedá noviny, které leží po celém jevišti, jakoby z nich začal číst... poté je zmuchlá a zahodí. V závěru strhne kus obrazu, pod kterým se odhalí červené podsvícení.

Pohyb a nehybnost

Zpočátku je Dorian na jevišti spíše ve statických pozicích, pohybuje se téměř nepovšimnutě, spíše jen mění svou lokaci na jevišti. Více se rozpohybuje až zhruba ve zmíněné 16. minutě, kdy začne prostor jeviště více zkoumat a vnímat. Od této chvíle je o něco aktivnější, až do momentu, kdy se začnou být slyšet vzdálené sirény.

Světlo

V první scéně převažuje bodové/směřované osvětlení nad difúzním. Také většinu času převažuje studené zabarvení světla nad teplým - zdroje teple zabarveného osvětlení se jeví téměř jako rekvizity, zazáří postupně a ojedinele, samostatně v různých okamžicích, vždy ale na scéně převládá jen jeden ze tří světelných zdrojů. Ve finálním okamžiku, kdy začnou být slyšitelné vzdálené sirény, začne svítit teplý světelný zdroj ve středu jeviště. Sirény i Dorianův monolog nabírají na intenzitě - společně s nimi nabírá na intenzitě také toto středové teplé světlo. Nejdříve postupně vystřídá studené osvětlení Doriana, poté je už jediným zdrojem osvětlení scény, ale také hlediště, jelikož je orientováno a namířeno směrem k divákům a postupně je „oslepuje“.

Audio

Jako první diváci slyší původní píseň *The Alley Cat Song; Peggy Lee*, po jejímž ukončení slyšíme kvílení automobilových pneumatik, které končí v hlasitém nárazu autonehody. Poté jako první promlouvá rádio - anglicky, začnou se střídát s Dorianovým monologem. Po počátečním střídání monologu s rádiem pokračuje již jen Dorianův monolog. Po zazpívání písně *On The White Sea; Woods Of Birnam*, rádio po 20 minutách promlouvá znovu, nyní německy, a Dorian s ním jakoby rozmlouvá. Po utichnutí rádia pokračuje monolog, který je ve 27. minutě narušen vzdálenými sirénami, jejichž hlasitost postupně stoupá až do 34. minuty. Dorianův monolog, sirény, dramatická

hudba v pozadí i světlo zároveň nabírají na intenzitě. V jeden moment utichnou, sirény se znovu vzdalují, rádio promlouvá naposled a ukončuje první dějství.

Souhra elementů se ustavuje hned od začátku, kdy nás Dorianův monolog společně s měnícím se osvětlením, ale stále v přítomí, provází úvodem jeho příběhu. Jako diváci se začínáme nořit do atmosférického světa, kde se čas rozměňuje, drolí a plyne skokem ve zcela jiném rytmu a jiným způsobem. Na okamžik nás (v 6. minutě) ještě zpátky do fyzikální zvukové reality vrátí velmi hlasitá, ostrá, tupá rána připomínající výstřel či ránu do plechu - je natolik nečekaná, že téměř celý sál ve svých sedadlech poskočí úlekem. V této chvíli si diváci uvědomují určitou nepředvídatelnost a stanou se více ostražitými. Také se „zostří“ jejich vjemy. Po této ráně se průběh děje vrátí zpět do klidnějšího rytmu a atmosféry, vykreslované monologem s postupně se měnícím osvětlením prostředí. Patrně nejsilnější moment nastává těsně před závěrem scény (ve 27. minutě), kdy se za zvuku „přibližujících“ se sirén rozsvěcuje světlo připomínající lucernu majáku, směřující k divákům. Intenzita sirén i světla postupně narůstá, dramaticčnost také stoupá když se k nim (ve 30. minutě) přidá i hrozivý hudební podtext. Při vrcholení všech těchto elementů je divák světlem frontálně zasažen a téměř oslepen, a jediné co dokáže vnímat je zvuk a jeho intenzita. Rázem vše utichne, světlo zhasne, scéna končí ve tmě, za poslední promluvy z rádia. V první scéně tedy nejvíce převládá a působí vjem zvukový a osvětlení scény, jež spěje k „přerušení“, „vymazání“ anebo „absenci“ všech vizuálních složek nejdříve přeexponovaným světlem a následně tmou. Přesným načasováním užití různých fyzikálních kvalit zvuku a světla/tmy vzniká prožitek fluidního prostředí, které několikrát probodne hlasitá rána. Tato „díra“ ve fluiditě způsobuje zostření vnímání podobně, jako „ztráta“ obrazu.

* schéma ANALÝZA ELEMENTŮ - DORIAN (2022)
/ Dorian_elementy.pdf

2. SCÉNA (*Knee Play A - 2. jednání*)*

Jako diváci jsme svědky změny scény přímo v průběhu děje na jevišti. Za zvuku srbské dechovky rozjásaný Dorian na jeviště přivede jevištní techniky, zaměstnance divadla, kteří začnou předchozí scénu vyklízet. Na rozdíl od zvukových „vpádů“ do děje a „výpadků“ obrazu děje by se mohlo jednat o v zásadě „klasický“ zcizovací efekt, kdy je na jeviště přivedeno „zákulisí“, kdy je scéna i nadále součástí děje a přitom se bourá (je platná a současně se zneplatňuje, ruší). Mezitím začíná klesat opona, Dorian na zcela malý okamžik přece jen ze scény zmizí. Opona **“I RISE UP AND I WALK WITH MYSELF”** se ve středním plánu zcela spustí, a jeviště je tím nyní transformováno, rozděleno na velmi úzký viditelný prostor před bílou oponou a větší prostor za ní, který je ale pro diváka neviditelný. Bílá opona je tak blízko přednímu okraji jeviště, že je zde možný průchod jen jednoho člověka. Dorian se na scéně objeví až po chvíli, přichází pomalým krokem v neměnné pozici z levé strany jeviště.

Mis-en-scène

Figura

Na scénu Dorian přichází opět v kostýmu fantoma, s jedinou bílou rukavicí. V závěru scény, kdy pomalým posouváním se přešel do úrovně 4/5 šířky jeviště, klobouk zahodí a vysvlékne se z kabátu, pod kterým odhalí klasický bílý oblek. Stále mu ale zůstává jedna „fantomova“ černá rukavice.

Rekvizita

Pohyb a nehybnost

Dorian je téměř v neustálém, ale nepatrném pohybu, ve kterém udržuje jednu a tu samou pozici. Postupně se Dorian posouvá, ale je přitom je statický. Znehybněný pohyb, rozpohybovaná nehybnost. Jedná se o cosi jako sérii téměř totožných pozic, o „divadelní animaci“ herecké pozice: rozpohybování pozice/obrazu anebo také o „stříh“ a „rozzáběrování“ dějícího se pohybu na jednotlivé jeho „pozice/obrazy“ (body v linii pohybu). Je to také velmi stížený pohyb herce vyžadující specifický fyzický výkon a soustředění blízké sportu a/nebo artistickému výkonu.



[FIG02] *Dorian* (2022), závěr 3. scény

Světlo

Narozdíl od předchozí scény je nyní scéna a jevištní prostor v silném kontrastu s předchozím stavem - plně a uniformě osvětleno bílým, zcela bezbarvým světlem. Dorian je také skoro nepatrně přisvícen bodovým světlem.

Audio

Při tranzici na druhý obraz hraje mezihra *srbské dechovky*. Po jejím doznění pokračuje Dorianův monolog s jemným hudebním podtextem v pozadí. Na závěr po odmlce zazní hlasité kliknutí, jež scénu ukončuje.

Tato scéna se dá jednoslovně popsat jako tranzitivní – obsahuje v sobě fyzickou i nefyzickou tranzici jeviště (uplatnění + zneplatnění scény). Sama o sobě netrvá, ve srovnání s předchozími a následujícími, příliš dlouho a působí tak přechodně i v časovém smyslu, Dorian je v konstantním pohybu zmrzlé pozice/zastaveného obrazu anebo v rozpohybování jejich zastavení a v závěru se transformuje také on sám. Závěrečné kliknutí je jakýmsi signálem on/off změny, která problematizuje zmíněnou fluiditu.

3. SCÉNA (*Knee Play A* - 2. jednání)*

Bílá opona se zvedá a jeviště se otevírá z jeho minimální hloubky „jednoho herce“ do hloubky maximální. Celá scéna, nyní i s bílým kostýmem Doriana s výjimkou černé rukavice, je „vybílená“. Ve středu hlubokého, prázdného monochromního jeviště je zavěšen reflektor, jež září velmi jemným oranžovým světlem, střed je tak vymezen konstantním, kontrastním světelným kuželem. Scéna začíná optimistickou, radostnou náladou, ale končí v zoufalství. „bílého Doriana s černou rukavicí“ dobíhá jeho „temný fantom“. Ale jsou to ještě/již protipóly? Rukavici lze nejen sundat ale také převrátit: je to topologický objekt. Není to objekt euklidovské geometrie, jako světelný kužel anebo objem jevištního komínu.

Mis-en-scène

Figura

Dorian je celou dobu v klasickém bílém obleku, stále s jednou černou rukavicí, v doprovodu dvou jevištních techniků v černém - tím pádem se jeví jen jako siluety, ale také jako „odkaz“ na černé divadlo. Stejně bílá scéna pracuje s odkazy na „bílou“ galerijní kostku anebo „bílé divadlo“ 60. let 20. století^[5]. V závěru scény, zhruba ve 14. minutě na scénu přichází Dorianův černý „fantom“, tudíž postava se „zdvojila“, respektive jednu postavu hrají dva herci.

Rekvizita

Po 6. minutě, má Dorian při hudebním vystoupení v ruce mikrofon.

Pohyb a nehybnost

V této scéně poprvé převládá Dorianův dynamický pohyb nad jeho pohybující se statickostí, po jevišti radostně pobíhá a skotačí, dokud se neprojeví jeho další hlasy. V tyto momenty opět ztuhne ve statické pozici. Při hudebním vystoupení také nepřerušene pózuje.

Světlo

Scéna začíná ještě za difúzního, bílého osvětlení (nyní méně intenzivního), s kuželem teplého světla ve středu jeviště - jediné konstantní světlo v jejím průběhu. Při promlouvání Dorianových hlasů se ale pozadí scény ztmaví, rozsvítí se na něj bodové světlo, které tak promítá jeho stín na

ztmaveném pozadí. Při příchodu a pádu fantoma k němu ukleká, scéna je zcela ve tmě, s jediným bodovým světlem upoutaným na Doriana.

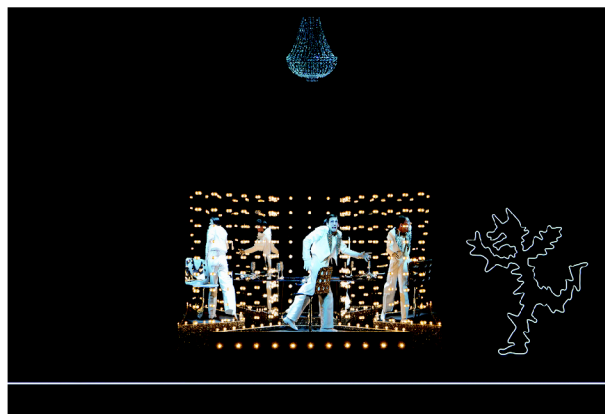
Audio

Dorianův monolog a akce zní pro změnu radostně, chichotá se, v pozadí je slyšet zpěv ptáků s podtextem veselé hudby. Ptačí zpěv i hudební podtext se zastavují v momentech, když Dorian mění svůj hlas. Toto přerušení-změna se dvakrát zopakuje. Poté Dorian v monologu pokračuje, za občasných kliknutí, dokud se nespustí hudební podtext. Začíná jeho hudební vystoupení *I Will Survive You; Woods Of Birnam*, velmi frekventovaně „narušováno“ klikáním. Po vystoupení a potlesku publika pokračuje ve svém monologu až do momentu 14. minuty, kdy se na scéně za temného hudebního podtextu objeví jeho fantom. Dorian po krátkém odmlčení pokračuje v žalostném projevu střídaném s údery pěstí do země. Po poslední ráně hudební podtext utichá, Dorian se zasměje a „udeří“ hlasitý hrom, po kterém se spouští bouře.

Začátek scény zprostředkovává Dorianovo optimistické rozpoložení. Nejdříve je velmi radostný, v euforické náladě za skotačení po celém prostoru jeviště. V tento moment je skutečně na jednom ze svých vrcholů. Ten ale začíná být narušován černými představami/myšlenkami, které se rozhodne ignorovat a oslavuje svou nově nabytou „svobodu“. Jeho vlastní fantom: „stín“, „nesvoboda“ jeho minulosti/budoucnosti, vzpomínkový obraz/představa budoucnosti ho ale na závěr „dobíhá“ a jeviště se halí do tmy. V této scéně můžeme jasně vidět transformaci emocí do osvětlení - změna z bílého nasvícení do přitímní přítom, kdy se ozývají Dorianovy změny mentálního a fyzického stavu: „pochyby?“. Jeho stupňující se „stínové obrazy-obavy“ lze slyšet jak v intonacích jeho monologu, tak se vyjevují ztmavováním scény, jež končí ve tmě: „v zoufalství/naději“ - v posledním světelném „plamenu“ ve tmě. ^[FIG02]

* schéma ANALÝZA ELEMENTŮ - DORIAN (2022) / *Dorian_elementy.pdf*

^[5] viz. „Bílé divadlo“



[FIG03] *Dorian* (2022), závěr 4. scény

4. SCÉNA (*Knee Play B*)*

Mezihra začíná za zvuků bouře ve tmě, po chvíli se začne rozjasňovat světlo v/na kulisách umístěných na jevišti. [FIG03]

Dorian – v bílém obleku, který není předchozím klasickým oblekem ale „showmanským“ kostýmem kabaretního zpěváka opatřený třpytkami – se nachází v prostoru „maskérny“, připomínající opět zákulisí divadla či koncertu. Jsou to 3 zrcadlové plochy osázené zářivými žárovkami - teplým světelným zdrojem. Zbytek jeviště je zahalen do tmy, a tak se opět zdá být málo hluboké, oproti předchozí rozlehlosti.

Mis-en-scène

Figura

Nyní je Dorian v bílém zpěváckém obleku bez jediné černé součásti, naopak obohaceném o třpytivé kamínky (klopy saka, jedna rukavice) a s velkými prsteny odrážejícími světlo.

Rekvizita

V ruce ze začátku jímá zrcátko – odraz sebe sama (také poseté třpytivými kamínky).

Pohyb a nehybnost

Zůstává na místě, ale není nehybný - sedí na židli a pomalu se rozmachuje do pěveckých gest.

Světlo

Na scéně září „maskérna“ - 3 zrcadlové plochy odráží děj na scéně osázené žárovkami s proměnnou intenzitou teplého světla v průběhu Dorianova vystoupení. Dorian je nasvícen také bílým kuzelem bodového světla. Po pravé straně jeviště se rozsvěcuje, zásadně za zvuku hlasitých ran, neonové světlo ve tvaru stínu vrženého jakousi polo-viditelnou nestvůrou.

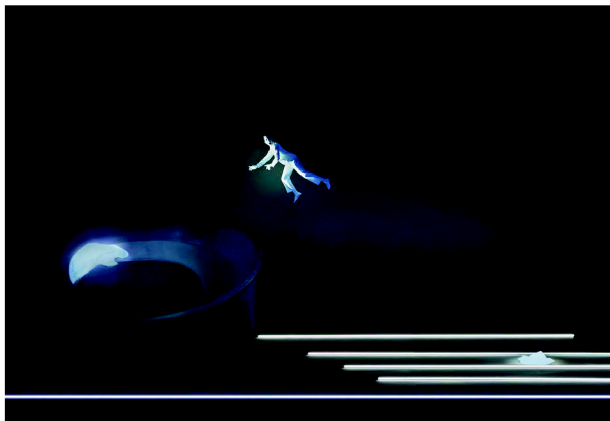
Audio

Scéna začíná ve tmě za zvuků bouře, po jejímž utichnutí Dorian vystoupí s písní *My Own Master; Woods Of Birnam*. Během této písně zpívané do mikrofonu se ozývají rány výstřelu ze zbraně, štěkání psa, nebo zaječení. Píseň končí výstřelem ze zbraně a zachechtáním. Po utichnutí je slyšet kvílení větru, zvuky hejna ptáků (kachen) a šeptání hlasů.

Dorian „bere osud do svých rukou“. Tato scéna odkazuje na opak pochybností, na pocit „suverenity, sebestřednosti a upozorňování sama do sebe“. Tři zrcadlové plochy-„odrazy“ dění na scéně a Dorian samotného mohou být také symbolickým obrazem tří různých postav a osudů, ne-spojivosti a reverzibility Dorianovy osobnosti, popřípadě mohou odkazovat i na křesťanský symbol trojjednosti - zmiňovaný pocit roztržitého v trojí obraz a jeho trojjednosti v tříšti odrazů (osobností, pozic, gest – jejich času a prostoru).

Po dramatických momentech se sál opět zahalí do tmy a do kvílení větru, začnou šeptat hlasy - všudypřítomné Dorianovy „pochyby“, kterých se nemůže zbavit.

Přítomné zvukové, světelné, i pohybové jevy se slévají a podporují se navzájem, žádný z nich příliš nepřevažuje nad jiným a scéna tak působí fluidně a koherentně.



[FIG04] *Dorian* (2022), závěr 5. scény

5. SCÉNA (3. jednání)*

Jeviště je opět na své maximální hloubce, scéna je v přitmě, s několika zářícími bílými světelnými zdroji. Na podlaze se po pravé straně nacházejí tři světelné horizontální linie, stejné povahy jako ta na předním okraji jeviště. V pozadí se na levé straně nachází vyobrazení připomínající trychtýř (topologický objekt), možná studnu. Na jejím okraji je promítnut neidentifikovatelný předmět, který vypadá jako svlečený kus oblečení, ale tvarem také může vzdáleně připomínat cosi jako hlavu žraloka s otevřenou čelistí.

Mis-en-scène

Figura

Dorian má na sobě opět klasický bílý oblek, bez černých částí i bez třpytek.

Rekvizita

Asi v polovině scény Dorian svléká a zahazuje své bílé sako.

Pohyb a nehybnost

V této scéně je Dorian velmi neklidný, jeho gesta a pohyby působí velmi chaoticky. Na jevišti se postupně objevuje ve třech výškových úrovních, na jejichž „vrcholu/konci“ poté balancuje nebo stojí. Po 8. minutě a krátkém zatmění se Dorian objeví levitující (zavěšen) nad propastí.

Světlo

Scéna zůstává v přitmě, na jevišti jsou tři linie bílého osvětlení lemující jeviště - také vymezují Dorianův ne/bezpečný pohyb. Na okraji symbolické propasti je promítnut bílé zářící předmět. V 8. minutě sál zcela zhasne, po chvíli se ale postupně rozsvítí stejně jako předtím.

Audio

Kvílení větru, hlasy i hejno z předchozí scény utichnou, Dorianův monolog je protkán slovem “du” = “ty”. K někomu promlouvá, něco mu vyčítá. Spouští se dramatický hudební podtext, a zhruba po minutě se znovu spouští kvílení větru, se kterým Dorian začne “bojovat”. Jeho monolog končí v křiku. Vrací se pak opět s klidným monologem, ve kterém je opět slyšet zvuk kachního hejna. V 5. minutě Dorian zakvílí a kachny utichnou. Zakvílí podruhé a pokračuje v klidném projevu. Po chvíli začíná znít dramatický hudební podtext a jeho projev se stupňuje až k „šilenství“. Na konci vět zazní různé “du” = “ty” a hudební podtext utichne - 4x se opakuje sekvence začínající různým, hlubokým “du” = “ty” - následuje krátký, agresivní monolog. Projev končí ve výkřiku, ozývá se hlasitý rušivý zvuk, který se postupně promění v kvílení větru.

Dorian působí docela zmateně, ztraceně, bezmocně. Jakoby nyní nevěděl co se sebou. Trychtýř/studna v pozadí scény může představovat symbolickou propast, které se Dorian snaží za každou cenu vyhnout. Celou dobu k někomu promlouvá, něco mu vyčítá - možná svému starému/novému anebo reverzibilnímu já, které nemyslelo dost dozadu/dopředu.

V této scéně převládá především zvukový a prostorový vjem rytmu a proměn, osvětlení je téměř neměnné. Prostorový vjem je umocněn třemi světelnými liniemi vymezující Dorianův pohyb ve vymezeném prostoru jeviště (scéna na scéně, jeviště na jevišti), které jsou ale v závěru zcela ignorovány, jelikož naposledy se Dorian objeví ve vzduchu. [FIG04]

* schéma ANALÝZA ELEMENTŮ - DORIAN (2022)
/ [Dorian_elementy.pdf](#)



[FIG05] *Dorian (2022)*, 6. scéna

6. SCÉNA (3. jednání)*

Nyní je jeviště zcela prázdné, stále v jeho maximální hloubce, na pozadí je promítána „zažloutlá“ zasněžená krajina s jedinou opuštěnou chatkou jako žánr melancholické „krajinomalby“. Dorian se nachází ve středu jeviště v popředí, a pomalu kráčí směrem ke vzdálené obrazové krajině. ^[FIG05]

Mis-en-scène

Figura

Jako na začátku se Dorian opět objeví v černém kostýmu „fantoma“. Po 6. minutě odhaluje jedinou bílou rukavici.

Rekvizita

Pohyb a nehybnost

Dorian pomalu kráčí od okraje jeviště až k pozadí - je v pohybu, ale jeví se jako by byl statický.

Světlo

Scéna je v ještě větším přitmění, na pozadí je promítaná sépiová zasněžená krajina. Dorian je také osvětlen bodovým světlem, které promítá na pozadí jeho stín.

Audio

V pozadí je celou dobu jemný hudební podtext, monolog je zcela klidný.

Oproti předchozímu chaotickému a bezmocnému konání na scéně je nyní Dorianův projev zcela klidný. Působí vyrovnaně, až apaticky. Souhrou vyrovnaného projevu s jemným, deprimujícím hudebním podtextem, kvílením větru a zvětrale působící promítanou, osamělou zasněženou krajinou jsou diváci opět vtaženi do fluidního prostředí, jež uklidňuje a dává prostor k reflexi či meditaci.

7. SCÉNA (epilog)*

Jde o závěrečné jednání, které přichází docela nečekaně, jelikož předchozí scéna působí jako závěrečná. Jeviště je nyní vymezené zhruba ve stejné hloubce jako při druhé mezihře - *Knee Play B, My Own Master*, a koresponduje s ním také Dorianův showmanský kostým. Nachází se zde osvětlená brána anebo „divadelní portál“ pseudobarokního vzhledu, jakoby „vykrojen“ z temnoty. Kolem linie této temnoty jsou (stejně jako v *Knee Play B*) rozesety teplé, zářivé žárovky. Bránou/portálem prosvítá pozůstatek studeně osvětleného pozadí z předchozích scén.

Mis-en-scène

Figura

Dorian je zpět v jeho showmanském kostýmu, nyní i s cylindrem.

Rekvizita

V ruce Dorian jímá kabaretní hůl.

Pohyb a nehybnost

Dorian při celém svém vystoupení tančí a stepuje.

Světlo

Na jevišti se nachází brána/portál, kolem jejíž linie září teplé žárovky, jejichž intenzita se postupně mění, a vytváří tak iluzi světelného pulzování a proudění. Za bránou/portálem prosvítá studené, difúzně osvětleného pozadí.

Audio

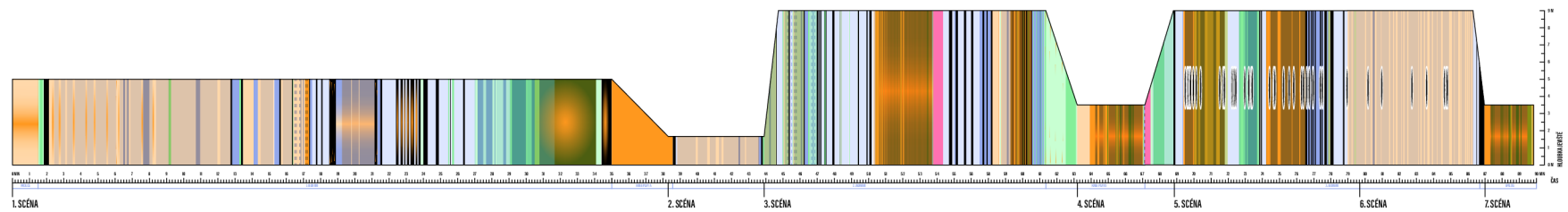
Jedná se o další, závěrečné hudební vystoupení, opět písně *The Alley Cat Song*. Stejně jako na začátku, ale nyní v podání *Woods Of Birnam* v pravém kabaretním, muzikálovém stylu. Zvuky stepování jsou amplifikovány pomocí zvukových efektů.

Tato scéna (především pseudobarokní brána/portál) s kabaretním vystoupením je ve Wilsonovském divadle něco zcela jedinečné, je to singularita jež se neopakuje a nenachází se nikde jinde: „příliš“ ornamentální, konkrétní, zdobná. Jakoby na způsob vystoupení na Broadway, která R. Wilson zpravidla bytostně odsuzuje. Sice působí v kontextu jeho her „nemístně“, ale koresponduje s Dorianovou touhou být sebautvářejícím se performerem, umělcem vlastního sebeutváření.

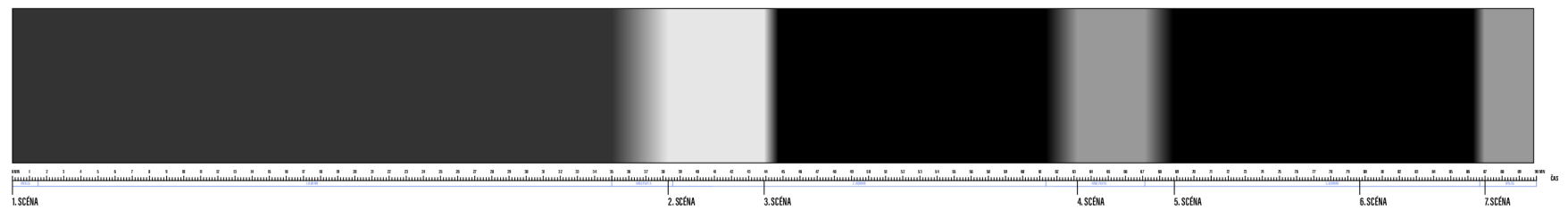
Přes všechno toto „pozlátko“ a rozptýlení Dorianovým kabaretním vystoupením je pro mne i v této scéně převažujícím jevem její osvětlení - konkrétně hypnotizující pulzování a proud zářivého světla žárovek, a výsek difúzně osvětleného pozadí, které jsou ve vzájemném kontrastu. Dorian se přes veškeré jeho „prohřešky“ proti sebeinscenaci a sebeobrazu stává „úspěšným performerem“. Světlo jako by odkazovalo na to, že přes veškerou snahu prezentovat nejlepší verzi sebe sama: svůj nejdokonalejší odraz-obraz, se ho nikdy nepodaří zastavit v „čistém stavu“ ryze přítomného okamžiku bez minulosti a bez budoucnosti. Nebudeme schopni zbavit se našich temných paobrazů, ani světlých obrazů-záblesků, sérií pulzování světla, ani zrcadlových odrazů.

* schéma ANALÝZA ELEMENTŮ - DORIAN (2022)
/ Dorian_elementy.pdf

CELKOVÝ AUDIOPRŮBĚH



HLOUBKA JEVIŠTĚ



Prožívaná intenzita (elementů včetně času a prostoru)

*schéma POMĚROVÁ KOMPARACE (druhý řádek)
Komparace_pomery.pdf*

*schéma CELKOVÝ AUDIOPRŮBĚH + HLOUBKA JEVIŠTĚ
Dorian_audio_jeviste.pdf*

Po analyzování jednotlivých scén z hlediska jejich prožitku, konceptu ale také fyzikálních vlastností (fyzikální a inscenovaný čas a prostor s vlastnostmi jako vpředu/vzadu, vpravo/vlevo, nahore/dolů, bez/tíže, světlo, tma a stín, respektive pohyb a stasis, pulzace a reverzibilita, plynutí a fluidita) můžeme z celkové poměrové analýzy vyčíst, že po stránce figury je inscenace vyrovnaná téměř půl napůl - optimistický Dorian v klasickém bílém i kabaretním bílém obleku (dvojrole) ale přece jen o zhruba 2% převažuje nad jeho temným „fantomem“ (až trojrole). Můžeme tedy vůbec ještě s jistotou říct, že dobro vždy zvítězí nad zlem? Nemají také vzájemně prostupné anebo dokonce reverzibilní podoby, prostory a momenty?

V poměru pohybu a nehybnosti se potvrzuje, že hry R. Wilsona pracují s jejich rytmem, zpomalením, táhlými gesty a zaujímáním pozic a pózováním ve větší míře než s rychlou dynamickou akcí. Přesto byl Dorianův pohyb v určitých okamžicích natolik intenzivní a značný, že představoval zhruba 32% jevištní akce, což není zanedbatelné množství.

V rámci osvětlení můžeme data interpretovat také poznáním, jak důležitá je v inscenaci absence světla, tma. Převažuje zhruba v 67% celé inscenace a díky ní tak může osvětlení nejen lépe vyniknout, konkrétněji sdělovat přeepsané emoce, ale také na jevišti může vůbec vznikat a zanikat, nejen se „dít“. Bodové světlo nad difúzním převažuje jen o něco málo, druhy osvětlení jsou tedy také vyvážené a často se překrývají a kombinují. Velkým dílem v rámci barevnosti světél převažuje nad teplým zabarvením studené.

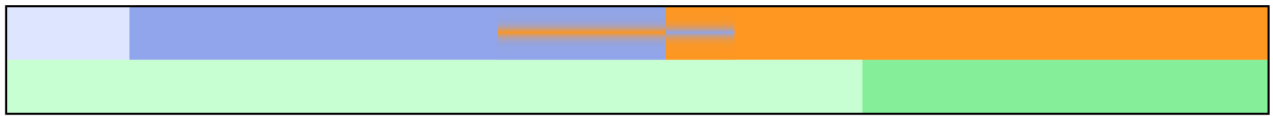
Záznam zvukové stopy tohoto představení byl pořízen také proto, abychom mohli zpětně pátrat po její rytmizaci a proměnách rytmu, což je kvalita klíčová tak pro prostor jako pro čas. V inscenaci jako celku nevystupuje rytmus do popředí, není nějak významně vnímatelný, ale povšimneme si ho zejména v některých pasážích jako například:

- 2. - 6. minuta
střídání monologu s promlouváním rádia
- 22. - 24. minuta
opět střídání monologu s promlouváním rádia
- 61. minuta
střídání monologu s hlasitým úderem pěsti o zem
- 69. - 78. minuta
rázné opakování „du“ = „ty“
ale také ve zmíněném Dorianově kabaretním vystupení, kdy se prostorová pozornost publika přenáší mezi „velkou“ divadelní scénou a „malou“ scénou kabaretu jež je na ní vložen (osciluje mezi „jevištěm“ a „jevištěm na jevišti“) a kdy se variabilní délka zpěvu do mikrofonu střídá s různým trvaním uplynulé a nadcházející divadelní řeči (monolog) a přesnou minutáží „rozhlasových přenosů“ ale také zvuků a ruchů na jevišti i mimo jeviště.

Zajímavá z hlediska fyzického a inscenovaného prostoru je také proměnná hloubka jeviště v průběhu inscenace. Knee Play B - mezihra - i epilog, tedy hudební vystoupení, se odehrávají v analogické, korespondující hloubce jeviště - zhruba 3.5m.

Nejvýznamnější změna hloubky se odehrává v přechodu z 2. scény na 3., kdy se z minimálního prostoru jeviště, zhruba 1.8m, toto jeviště otevírá na jeho maximální hloubku 9m. Silný kontrast těchto hloubek/dálek umocňuje Dorianův radostný pocit z volnosti a „svobody“, možnosti se pohybovat bez omezení, oproti předchozímu „stlačenému“, omezujícímu rozměru. Scény maximální hloubky nejprve tvoří dojem „osvobození“, ale po další kontemplaci se tato volnost stává skličující, až příliš osamocující prázdnotou rozlohou (expandující rozměr a prostor).

CELKOVÁ MIS-EN-SCÈNE DORIAN



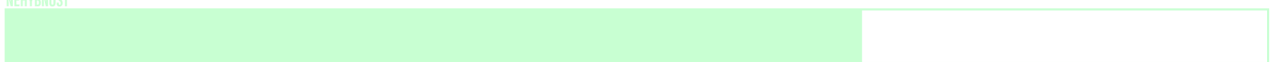
FIGURA



POHYB



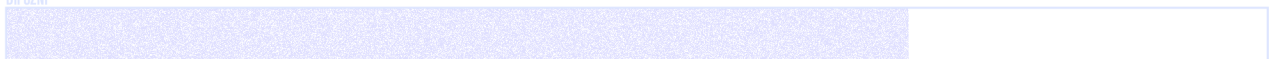
NEHYBNOST



CELKOVÉ OSVĚTLENÍ DORIAN



DIFÚZNÍ



BODOVÉ



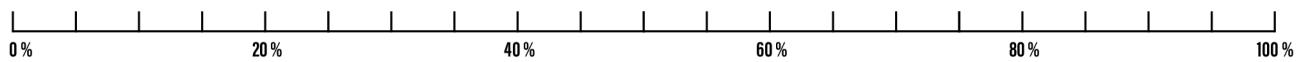
STUDENÉ



TEPLÉ



TMA



Prožívání časoprostoru

Čas se jeví jako ne/spojitě pomíjivý, díky plynulým tranzicím dává vzniknout zážitku nelineárních propojení a fyzikální čas deformuje. Až téměř hypnotickou atmosférou dokáže diváky přenést do svého abstraktního světa, kde má granulovaný i spojitý čas zcela jiné významy a způsoby i rychlosti a pomalost plynutí - prodlužováním pohybů, zpomalením vystoupení, ve spolupráci s abstrahovanými, nekonkrétními a amorfními "obrazy" je schopný navodit pocit rozptýlení a rozpínavosti času. Divákům tak dává prožít a poznat novou podobu a formu času, kdy se ponoří do daného okamžiku s přesahem do nedávné minulosti a budoucnosti a tvoří své vlastní asociace, obrazy a jejich propojení a zamýšlejí se nad nimi.

Pomocí Wilsonova specifického aranžování prostorové situovanosti a rozlohy, ke kterému jako tvořivý element využívá i šíření, rozptyl a směrovanost nehmotného světla a rytmy jeho proměn, vytváří působivé, jakoby dvojrozměrné, trojrozměrné a čtyřrozměrné (zvukové, fluidní, zastavené i oživené) obrazy. Zdánlivé zploštění 3D na 2D diváka nejdříve dezorientuje, ale dává mu signál, že je daleko od fyzikální reality na cestě k inscenované realitě, anebo realitě inscenace.

Využitím geometrických euklidovských i topologických forem, hrou se symetrií a asymetrií, a všudypřítomnou abstrakcí a strohostí vs. zdobností elementů na jevišti podněcuje jednak smyslové vnímání a jednak hledání rozmanitých významů v symbolických formách a jejich de-formacích.

Souhrou nejednoznačnosti a přesné symboliky dává prostor i čas pro individuální, obohacující interpretaci každého z diváků. Navozením až meditativní atmosféry diváky vybízí ke kontemplaci.

SKYSPACE (2014), James Turrell

Skyspace je série site-specific, umělecko-astronomických prostředí, instalací a objektů Jamese Turrella, jejichž podoba se v průběhu let neustále nuancovaně proměňuje, ale jejich hlavní princip zůstává neměnný. Úplně první Skyspace-Meeting vznikl již v roce 1980, jako instalace v Museum of Modern Art (MoMA) v New Yorku. Od té doby vybudoval desítky dalších po celém světě. James Turrell si díky nim vytvořil specifický způsob konstruování umělecko-architektonického prostoru provázaného s pozorováním astronomických jevů, respektive jejich umělecko-architektonické inscenace, jež divákům zprostředkovává zcela všední věc – pozorování nebes a obraz prostoru a času nebeských jevů - ve zcela novém světle.

„Umění Jamese Turrella (1943) je, ač se to zdá být téměř nemožné, na rozdíl od díla Roberta Wilsona ještě o něco abstraktnější, ale zároveň elementárnější a méně komplexní, v tomto smyslu také jednodušší. To proto, že v jeho instalacích neexistují lidscí herci ani aktéři ani jiné živé organismy. Jeho umění má mnohem méně elementů i vztahů mezi nimi - pracuje v podstatě pouze se světlem, prostorem, barevným pigmentem, jejich aranžováním a vnímáním, ale také s odkazy na astronomické jevy.

Kunsthistorik John McDonald říká, že Turrellovo umění lze “špatně vylíčit/převyprávět, ale odnášíme si z něj magický zážitek.”

Turrellova tvorba byla ovlivněna jeho náboženstvím. Byl vychováván jako kvaker - Náboženská společnost přátel, neboli Kvakeři, vyznávají formu protestantského náboženství, kde se každý modlí a medituje jen sám za sebe. Kontemplují a rozvažují v tichu. Prostory k modlitbám mívají sezení většinou v centrální pozici, a celkově jsou místnosti dost strohé, nezdobené. Nic víc kromě místa klidu a usebrání neposkytují.

Jako student se zaměřil na studium psychologie percepce, tedy podmnožinu kognitivní psychologie, na Pomona College (bakalářské studium). V průběhu studií si doplnil také vzdělání v oblasti matematiky, geologie a astronomie. Poté v roce 1973 obdržel magisterský titul v oboru umění na Claremont Graduate University, kde se začal práci se světlem věnovat zcela intenzivně. Již přes půl století se zabývá prací se světlem, barvou a prostorem, které podněcují diváky k přemýšlení a přehodnocení vlastní zkušenosti a prožitku vnímání. Jeho dlouhodobým cílem je zdůraznit světelné jevy a jeho vlastní fyzikální povahu. Světlo totiž v historii umění nikdy nebylo samostatným subjektem tvorby, ale jeho přítomnost díla velmi ovlivňuje (příkladem jsou obrazy F. Goyi, M. Caravaggia, ale také sochy a architektura).

Jeho médium je tedy hlavně právě zmiňované světlo a barva. Abstrahovaná díla neobsahují žádné konkrétní předměty, zobrazení ani figurativní objekty. Na co se tedy bez nich díváme? Vnímáme prostorové instalace v prostředí. Právě v samotné aktivizaci vnímání jeho umění prostorové instalace spočívá. Chce vytvářet instalované prostorové zážitky založené na zrakovém vnímání, beze zvuků i slov.

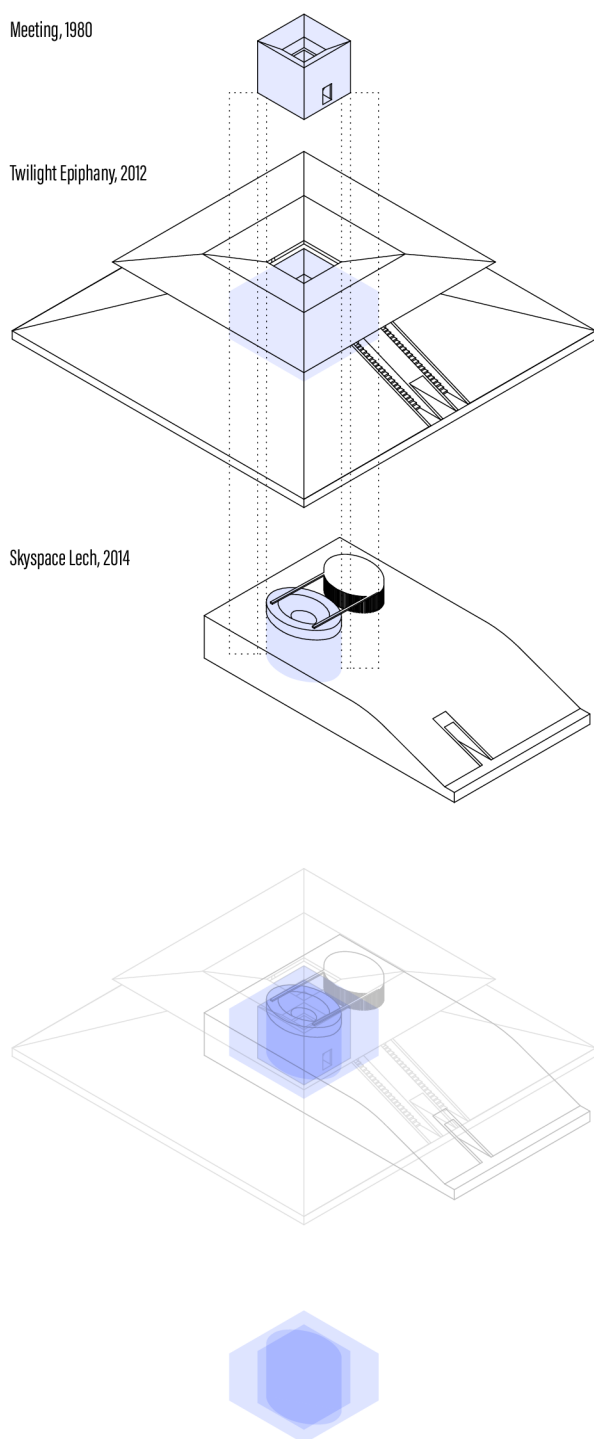
Jeho díla spočívají v barevně prostorovo-světelných instalacích, které navozují a zobrazují různé, někdy klamavé jevy ovlivňující vnímání diváků. Některé z těchto instalací také odkazují na známé astronomické jevy. Aby mohl tyto jevy zobrazit je Turrell nucen zkonstruovat instalačně-architektonický prostor, který napomáhá jejich vizualizaci v prostoru. Umístění, orientace a podoba těchto instalovaných prostorů se odvíjí od astronomických výpočtů, struktura/architektura mu slouží primárně jako prostředek, medium komunikující atmosférický, fyzikální, anebo astronomický jev. Experimenty s kombinováním interiérové a exteriérové instalace daly základ právě pro vznik Skyspaces. Turrell vytvořil několik typů instalací, které uplatňuje v různých variacích na výstavách po celém světě. V instalacích nazvaných Ganzfelds a Skyspaces diváci potřebují čas, aby se do barevného světla "ponořili". Díla Wedgeworks zase dokazují, že oči a mozek dokážou vidět v barevném světelném průmětu na měkkou, pružnou textilií pevný objekt (diagonální bariéru anebo přičku/zed) tam, kde není. Diváci zpočátku bývají zmatení, prostor se může zdát díky stlačenému horizontu úzký a vzdálenému horizontu nekonečný, opírají se o ony neexistující zdi, tvrdé povrchy se jim zdají být měkké... Specifikum Turrellovy práce je také to, že diváci se nedívají jen na dílo před sebou, ale vstupují do díla které je obklopí, jsou UVNITŘ něj.

Světlo Turrell používá pro osvětlení instalační situace a také ovlivnění jejího vnímání - chce, aby jeho umění naše vnímání světlem intenzifikovalo a transformovalo, ne, aby světlo samo o sobě bylo objektem vnímání - chce diváky uvést do stavu, kdy si uvědomí jak, a že vůbec, vnímají.“^[6]

Nejdříve byla Skyspaces stavěna v Turrellově ateliéru, ale postupně je začal realizovat v exteriéru - divák má do jejich interiéru fyzicky vstoupit, aby mohl prožít pohled ven i pohled dovnitř. Cílem je pozorovat nebeské dění: „snést“ něco tak vzdáleného a do jisté míry abstraktního jako nebesa „do úrovně“ okulu ve stropu pozorovatelný, ve které se jako diváci nacházíme a která toto pozorování umožňuje při pohledu na umělecké dílo: světelnou instalaci a stavbu kde se odehrává. Při změně dne na noc a noci na den můžeme prožít dynamické vztahy a kvality dění nebeských a uměleckých jevů, které mimo prostor Skyspace není možné: není viditelné ve vzájemné inter-akci, významu ani smyslu a ani v procesualitě přírodně-uměleckého dění – v jeho „performativní“ kvalitě.

^[6] KUČEROVÁ, Kristýna. Před-diplomní práce: Architektura časoprostoru: V díle Roberta Wilsona a Jamese Turrella. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta architektury, Ústav teorie architektury, vedoucí práce Monika Mitášová, 2022.

Charakteristika *umělecké* instalace-inscenace z hlediska:



Inspirace

Skyspace jako objekt se dá popsat také jako jednoduchý, jednoprostorový objem schránky s vykrojeným ortogonálním, kruhovým anebo oválným otvorem ve stropě. Slouží k pozorování orámované oblohy a objektu samotného prostým okem bez jakýchkoliv překážek a přístrojů, princip je obdobný jako u astronomických pozorovatelů pro volné oko, kde ale jakákoliv jiná performance a inscenace schází. Za rozbřesku a při západu slunce se ve stavbě spouští zmíněná světelná inscenace, jež pozorovatele poutá, až hypnotizuje. Působení instalace-inscenace *Skyspace* tedy kromě pozorování vnějších jevů spočívá také – a možná především – v meditativním ponoření se do světelné intenzity a proměny, která nás ve stavbě obklopuje, a která proměnlivost jevů na obloze nenapodobuje ani neilustruje, ale interpretuje. James Turrell se snaží zprostředkovat jevou stránku světla, jeho fyzickou i duchovní kvalitu, nad kterou se v běžném životě jen těžko zamyslíme z odstupů a ve vztahu k jeho smyslovému působení. „Díváte se na umělecké dílo, a zároveň sledujete sami sebe jak vnímáte.“^[7] V tomto smyslu se stávají zřejmé také možné analogie mezi *Skyspace* jako pozorovatelnou, místem inscenace a místem introspekce smyslových prožitků, které jsou vlastnostmi a kvalitami uměleckého díla. Uvnitř objemu stavby se po celém jejím obvodu nachází lavice s opěradlem nakloněna z horizontální roviny tak, aby zrak směřoval vzhůru ven přes okulus ve stropě. Tento otvor, který proděravuje strop a rámuje výhled na oblohu, se neuzavírá, zůstává po celou dobu otevřený ve všech ročních obdobích.

Jak již bylo zmíněno, *Skyspaces* mají mnoho různých podob a forem. Pro demonstraci zde byly vybrány tři příklady - *Meeting* (1980-86/2016, první *Skyspace* v USA, druhý celkově), *Twilight Epiphany* (2012, jeden z největších *Skyspace* objektů) a *Skyspace Lech* (2014, v jistém smyslu nejtýpější forma *Skyspace*).

Můžeme u nich sledovat vývoj a rozmanitost jednotlivých typů a kompozic jejich prostorů a objektů. Od první instalace-inscenace na americkém území *Meeting* (1980-86/2016) se *Skyspaces* transformovaly na samostatně stojící přírodně-umělecko-architektonické scény: díla v krajině, která pro svou realizaci nutně potřebují jak krajinnou, urbánní, tak architektonickou dimenzi: rozvrh, objem i obálku: architektonickou formu.

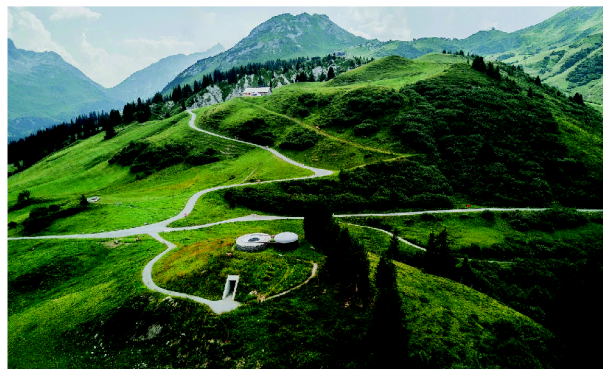
[schéma SELEKCE SKYSPACE](#)
[Skyspace_selekce.pdf](#)

Meeting (1980-86/2016) byla a je malá permanentní instalace v jedné z místností (bývalé školní třídě) budovy z níž se stal institut MoMA PS1: krychle o rozměrech zhruba 7x7m s vnitřním prostorem 4x4m a obdélným pozorovacím otvorem probouraným ve stropu.

Twilight Epiphany (2012) je jednou z největších staveb *Skyspace* a mohli bychom ji také chápat jako krajinnou intervenci, ale přesto, že se jeví velká, její opravdové "inscenační" nitro není o moc větší, než v *Skyspaces* menších rozměrů. Vyznačuje se „dvouúrovňovým pozorováním“. Nachází se na kampusu Rice University, ve městě Houston ve státě Texas ale je přístupná široké veřejnosti bez omezení. Byla vybudována pro pořádání hudebních vystoupení a slouží také jako hudební "laboratoř" pro studenty Shephard School Of Music.

Studenti si dílo oblíbili, vzali za své, a tak pro *Twilight Epiphany* byl jako první a jedno z mála *Skyspaces* zkomponována hudební skladba. Jako první to byl tehdejší student Shane Monds, který vytvořil – jak jinak než site-specific soundtrack *Air Carved By Light* pomocí senzorů citlivých na světlo, se čtyřmi různými barevnými filtry, které reagovaly na světelnou instalaci Jamese Turrella. Každá z těchto barev byla transformována to zvukového tónu, záleželo jak na intenzitě světla tak na jeho barvě. Podle světla ve *Skyspace* se tak ve fyzikálním, reálném čase pomocí počítačového programu generují zvukové tóny.

Skyspace Lech (2014) je jedním z tvarově nejtýpčtějších *Skyspaces*, forma oválného či kruhového válce se opakuje nejvíce. Nachází se v rakouských Alpách v obci Lech, v nadmořské výšce 1780m. Právě díky tomuto umístění se od jiných *Skyspaces* také liší přírodním kontextem, panují zde totiž extrémní povětrnostní podmínky, především v zimním období. Stavba byla lokalizována a navržena tak, aby do krajinného rázu nezasáhla příliš invazivně a co nejvíce navázala na okolí, do kterého ale vkládá zcela autonomní formy. Z větší části se tedy nachází pod zemí, na povrchu je zhruba z 1/5. Díky zanoření do terénu bylo zapotřebí zkonstruovat a postavit tunel, který diváky do prostoru uvádí – podzemní promenáda tak umocňuje pocit, že vstupujeme do jiného časového a prostorového prostředí. Člověk má pocit, že vstupuje hlouběji pod zem, ale pak se před ním objeví nebe.^[FIG06]



[FIG06] *Skyspace Lech* (2014), ptáčí pohled

Aby inscenace proběhla tak, jak je zamýšleno, musí k tomu být dobré počasí. Během zimy zde může nasněžit velké množství sněhové pokrývky, a tak je zde nutné okulus *Skyspace* chránit - proto byla zkonstruována také přídatná konstrukce pro kupoli, která okulus při špatném počasí zakrývá. Pokud počasí nepřeje, světelná inscenace se může projektovat i na tuto ochrannou kupoli.

Charakteristika inscenace z hlediska:

Prožívání principů

Hlavní světelná instalace-inscenace ve *Skyspace Lech* se spouští za nejproměnlivějších stavů oblohy - ty nastávají dvakrát denně, za východu a západu Slunce. Při svítání se inscenace spouští zhruba 40 minut před východem Slunce nad obzor, zatímco při stmívání se spouští při západu Slunce za horizont. Je tedy nutné sledovat přesnou astronomickou předpověď pro určení těchto časů.

Barevná instalace funguje na principu promítání rozptýleného, homogenního, difúzního světla v kontrastních barvách vzhledem k barvě oblohy v okulu - světlo v inscenaci tak intenzifikuje barvy nebe. S tím, jak se postupně mění barvy na obloze, se postupně mění i umělé osvětlení. Uvnitř *Skyspace* se za přítomnosti také nebe jeví tmavší, než by bylo pozorováno v krajině, kdybychom z prostoru vystoupili a nebyli ovlivněni stíněním stavby ani jejím umělým světlem.

Další, doprovodná inscenace nastává za dne a je „v režii“ přírodního dění a stavby. Mnohosemerné denní světlo je díky otvoru okulu „shromážděno“ a rámováno, promítáno na zdi a podlahu stavby a dostává tak směřování, siluety a obvody rozmanitých průmětů. Utváří promítané světelné obrazy. Jelikož je okulus elipsovitého tvaru, rámované světlo promítané uvnitř *Skyspace* může mít pod zmíněným 45° úhlem dopadu kruhový tvar, a stávat se tak „druhým Sluncem“. Jamesi Turrellovi se tímto optickým jevem podařilo izolovat a přenést světlo vzdálené planety Slunce (slunečního svitu) jinak neoddělitelné od prostoru oblohy a promítnout ho jako „autonomní“ optický objekt do naší blízkosti. Z nezachytitelného přírodního dění světla se stává obraz, a v plynutí času se z tohoto obrazu stává obrazová akce: obrazové světelné dění. V průběhu dne planeta Slunce putuje po obloze, tudíž její průmět ve *Skyspace Lech* putuje po stejné dráze, ale jiným, čistě „světelným“ anebo také „obrazovým“, mimo-objektovým způsobem. Pod zmíněným úhlem se díky vlastnostem stavby a konstelaci prostoru jeví jako kruhový průmět, ale čím více se Slunce sklání k horizontu a jeho úhel dopadu se vůči vertikální ose (pomyslnému gnomonu) *Skyspace Lech* zvětšuje, tento průmět se začne prodlužovat z jednoohniskového kruhu do série postupně se zplošťujících a zužujících dvouohniskových elips.

Arche-typ

schéma ARCHETYP SKYSPACE / Skyspace_archetyp.pdf

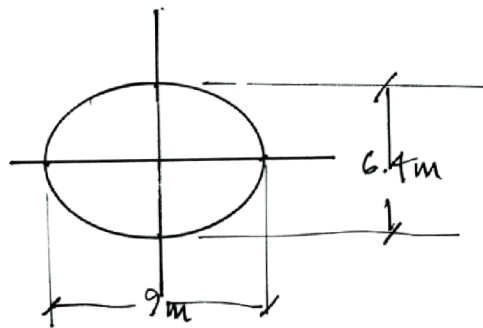
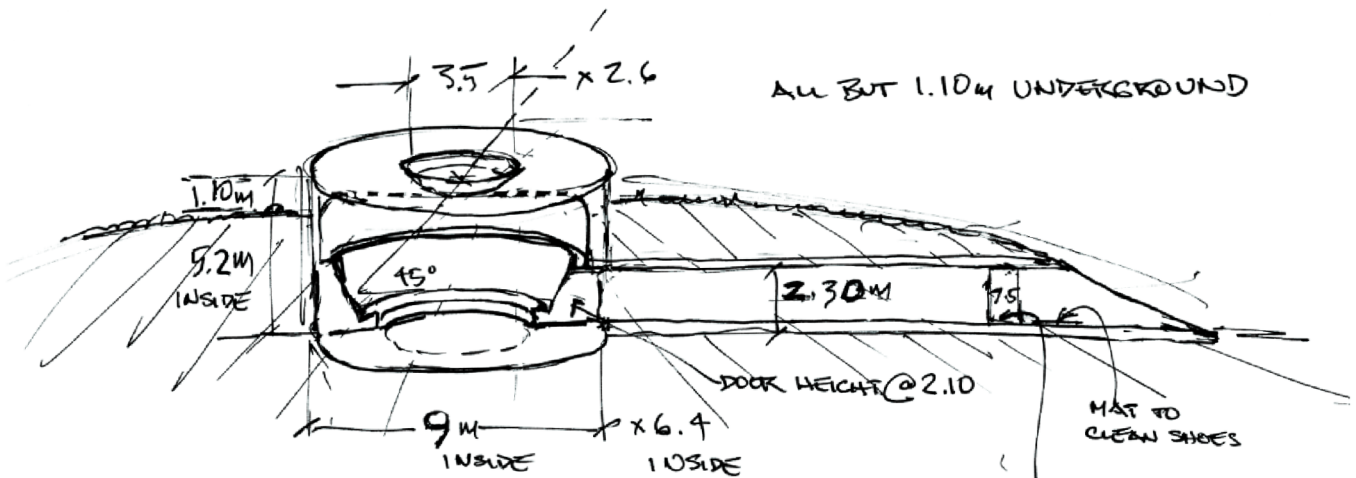
Válcový objem na půdorysu kruhu, eliptický okulus, lavice, vstup, obálka, vstupní tunel + projekční technika - to je vše, čím *Skyspace* ze stavebně-technického hlediska je. ^[FIG07]

Za arche-typ *Skyspace* ale díky jejich nejhojnějšímu výskytu považují právě formu a objem elipsy – ta se totiž při ideální pozorovací pozici (při vcházení do prostoru, nebo sezení naproti vchodu) jeví pod 45° úhlem jako kruhová: pohled tehdy proměňuje dvouohniskový vnitřní prostor na jednoohniskový a při pohybu tímto prostorem jej zase proměňuje na dvouohniskový.

Vnitřní eliptický prostor *Skyspace Lech* je v rozmezí 9m šířky a 6.4m výšky - přepis elipsy v 45° axonometrickém zobrazení. Otvor ve stropu má zase 3.5m šířky a 2.6 výšky elipsy. Úroveň očí je vzhledem ke kolmému průmětu středu otvoru nakloněna také o 45° - všechny elementy takto korespondují s ideálním pozorováním, které lze pohybem v prostoru měnit.

LECH SKYSPACE

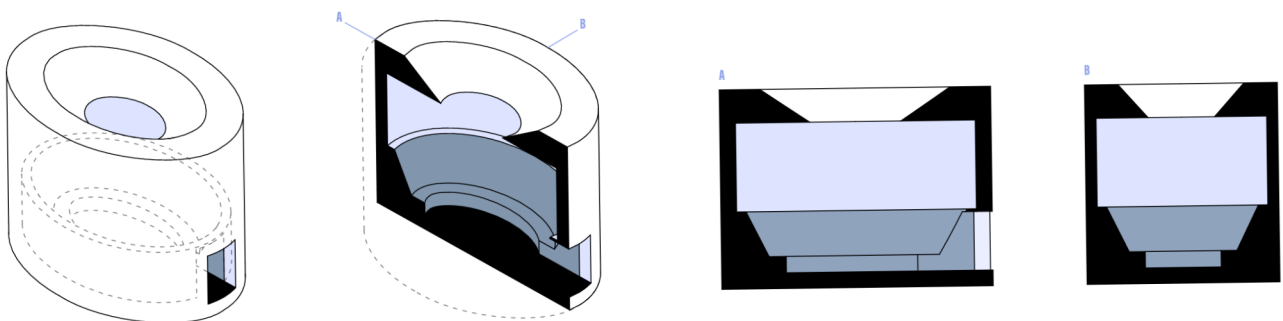
1st SKETCH



45° ELLIPSE
TO BE SEEN AS CIRCLE
WHEN ENTERING, OR AT
FAIR END WHEN SEATED

[FIG07] Skyspace Lech (2014), první skica

ARCHE-TYP SKYSPACE



Analýza prožitkových elementů

schéma ANALÝZA ELEMENTŮ - SKYSPACE (2014)
Skyspace_elementy.pdf

V analýze inscenace ve *Skyspace* se soustředíme na dvě kategorie:

- poměrový rozvrh **mis-en-scène**
(proměnná obloha nebo průmět Slunce)
- poměrový rozvrh **světelných podmínek**
(difúzní vs bodové osvětlení, teplé vs studené zbarvení, světlo, stín a tma)

Inscenace je rozdělena do čtyř hlavních významných, klíčových momentů anebo také „scenérií“ tedy obrazové alternativy divadelních „scén“ ve *Skyspace Lech*.

SVÍTÁNÍ (inscenace)

Ranní scenerie světelné inscenace začíná zhruba 40-35 minut před východem Slunce nad obzor.

Mis-en-scène

Figura

Jako jediná obrazová figura se zde jeví výsek nebe v okulu, které za východu Slunce postupně mění své barvy. Začíná na nejtmaším odstínu, který se postupně zesvětluje.

Pohyb a nehybnost

Hlavní fokus - okulus - je v průběhu inscenace statický, jediný měnící se element je barevnost a intenzita světla.

Světlo

Během celé scenerie se intenzita světla proměňuje jen téměř nepozorovatelně, podobně jako temný výsek oblohy v okulu. Světlo je po celou dobu homogenně difúzní, rovnoměrně rozprostřeno prostorem. Převládají barevné odstíny studeného světla (70%) nad teplejšími (30%).

Po zmapování odstínů oblohy jsme následovně vygenerovali jejich negativní barevný protipól, a dále ho zesílili - zvýšením saturace a světlosti na maximum, aby se stal viditelným kontrast. Vzhledem k tomu, že nebe se jeví převážně modré, jsme intuitivně očekávali že bude světelná inscenace převážně v červených, oranžových, žlutých odstínech. Opak je ale pravdou, v inscenaci převažují studené, namodralé odstíny. Obloha ve stavbě je za svítání od naší percepce oblohy v přírodě zcela specificky a jinak probarvená a prosvětlená, velmi proměnná a její zdánlivé odstíny nás můžou klamat, pokud je bereme jen jako informaci (data) o obloze samé a ne o instalaci-inscenaci díla.

DENNÍ SVĚTLO (poledne)

Během dne můžeme být především za jasné oblohy svědky další, polední scenerie s přírodní inscenací.

Mis-en-scène

Figura

Hlavní figurou je nyní průmět světla Slunce, který putuje po prostoru *Skyspace Lech*.

Pohyb a nehybnost

Nyní je figura v konstantní proměně a pohybu.

Světlo

Přítomné jsou oba druhy světél ve vzájemném vztahu - jak difúzní, homogenní denní osvětlení, tak bodové, směrové osvětlení v podobě průmětu slunečního svitu. Většinové difúzní osvětlení je studené, zatímco sluneční průmět se děje v teplé barevné škále.

Průběh barevnosti oblohy v tento moment ustupuje do pozadí, jako nejdůležitější vystupuje do popředí jasnost oblohy. Při obloze zatažené mraky se figura průmětu může postupně rozplynout nebo zcela zmizet a později s východem slunce se zase objevit.

DENNÍ SVĚTLO (odpoledne)

Po uplynutí několika hodin se v odpolední scénérii poloha Slunce na nebi mění, sluneční světlo dopadá pod stále menším úhlem vzhledem k horizontu.

Mis-en-scène

Figura

Hlavní figurou je stále průmět slunečního světla, který dopadá po prostoru *Skyspace Lech* a začíná se z kruhu prodlužovat, deformovat do elips.

Pohyb a nehybnost

Figura je stále v pohybu a proměně.

Světlo

Přítomné jsou oba druhy světél vzájemně se ovlivňující - difúzní i bodové osvětlení. Většinové difúzní osvětlení má studené tóny, zatímco průmět slunečního světla je teplého zbarvení.

Čím více se blíží západ Slunce, jeho úhel svíraný s horizontem se zmenšuje, zplošťuje a díky tvaru okulu se také průmět začíná de/formovat. Z původního kruhového průmětu se tak stává čím dál užší, více sploštělá elipsa s proměňující se délkovou excentricitou. Stále také záleží více na jasnosti oblohy, spíše než na její barevnosti.

STMÍVÁNÍ (inscenace)

Večerní scénérie inscenace začíná zhruba 5 minut před západem Slunce za obzor.

Mis-en-scène

Figura

Jako figura se zde jeví opět výsek nebe v okulu, které postupně mění své barvy. Narozdíl od svítání začíná na světlejším odstínu, který se postupně ztmavuje.

Pohyb a nehybnost

Hlavní fokus - okulus - je v průběhu inscenace statický, jediný měnící se element je barevnost a intenzita světla.

Světlo

Během celé inscenace se intenzita světla, podobně jako za rozbřesku, mění jen zcela nepatrně, stejně jako temný výsek oblohy. Světlo je celou dobu zcela difúzní, rovnoměrně rozptýleno prostorem. Převládají barevné odstíny studeného světla (87%) nad teplými (13%).

Stejně jako u svítání v inscenaci převažují studené, namodralé odstíny. Obloha je za stmívání ještě více teple zabarvená než za svítání.

MIS-EN-SCÈNE SKYSPACE



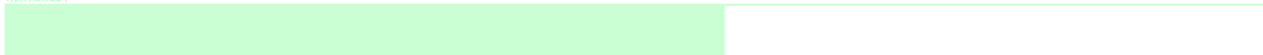
FIGURA



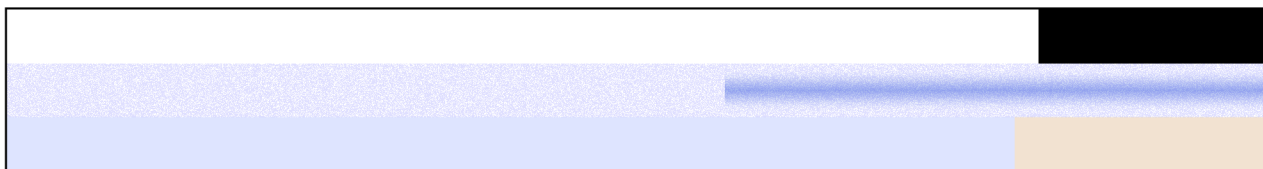
POHYB



NEHYBNOST



OSVĚTLENÍ SKYSPACE



DIFÚZNÍ



BODOVÉ



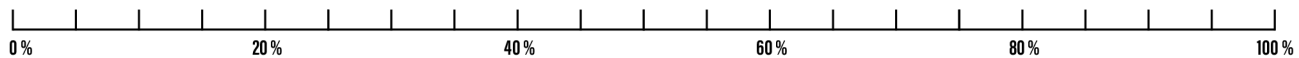
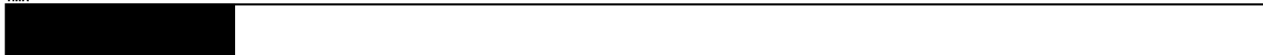
STUDENÉ



TEPLÉ



TMA



Prožívání intenzita (elementů včetně času a prostoru)

schéma POMĚROVÁ KOMPARACE (první řádek)
Komparace_pomery.pdf

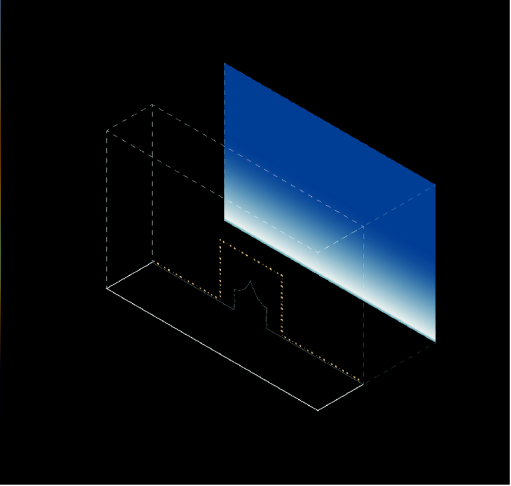
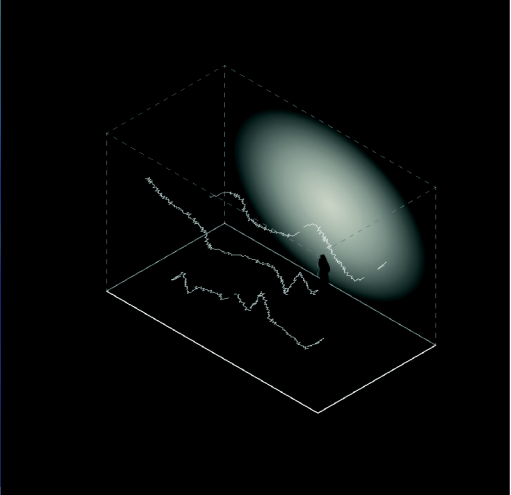
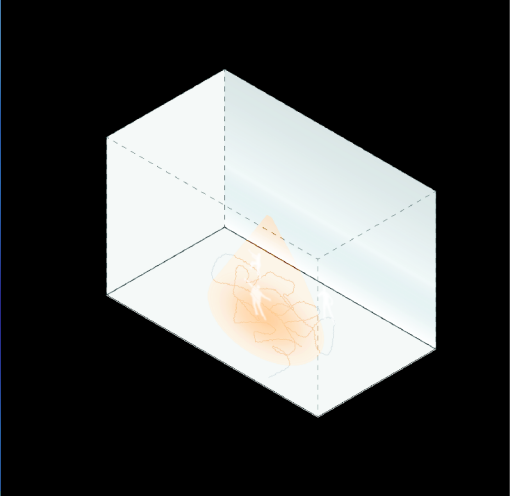
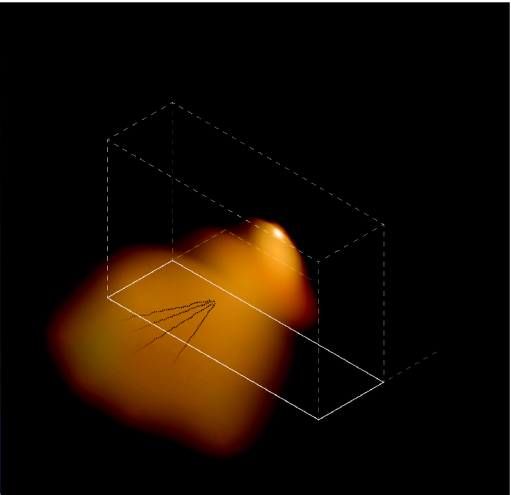
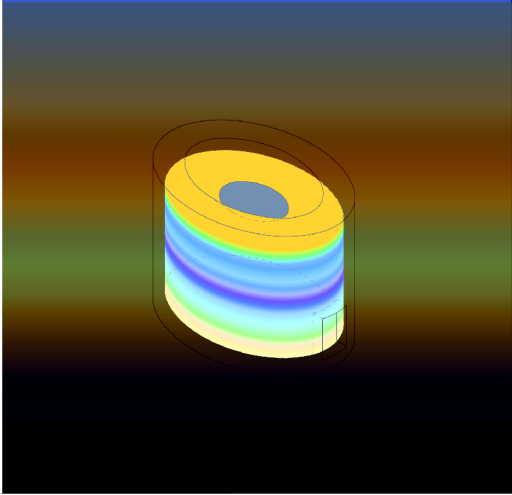
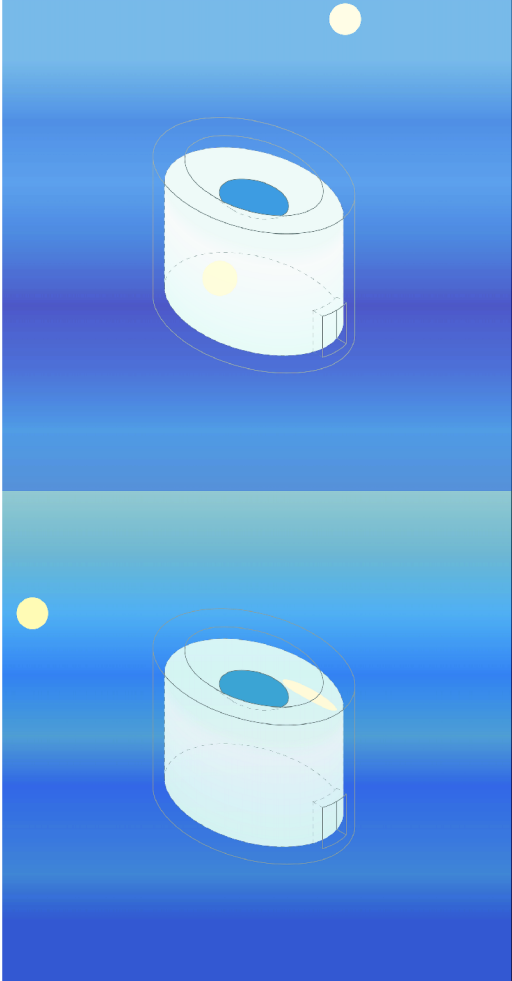
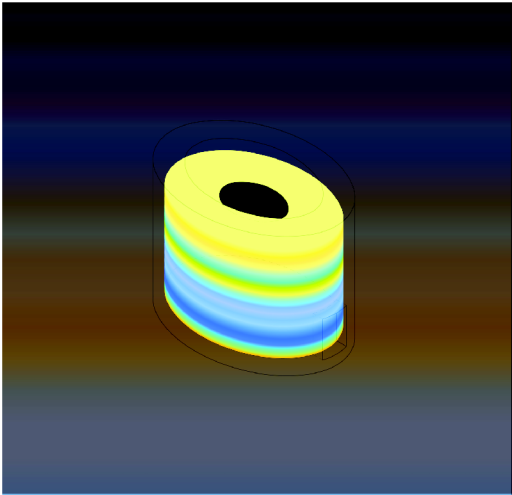
Z celkové poměrové analýzy můžeme vyčíst, že figura rozptýleného, "difúzního" obrazu nebe o něco převládá nad figurou průmětu Slunce. Je jasné, že slunečný kužel má možnost okulusem pronikat jen určitou dobu, v poměru 43%.

Poměr pohybu a nehybnosti obrazu také přesně koresponduje s druhem figury - převažuje téměř nepozorovatelný pohyb a nehybnost nad pohybem figury.

Co se týče osvětlení, můžeme říct, že (umělé) difúzní světlo je přítomno neustále, zatímco bodové světlo - figura průmětu slunečního svitu - se vyskytuje v odpovídajícím poměru 43%. V barevnosti uměle generovaného a pronikajícího přírodního světla jednoznačně převažují studené odstíny nad teplými. Tma se v inscenaci objevuje pouze za noci, prostřednictvím oblohy viditelné v okulu.

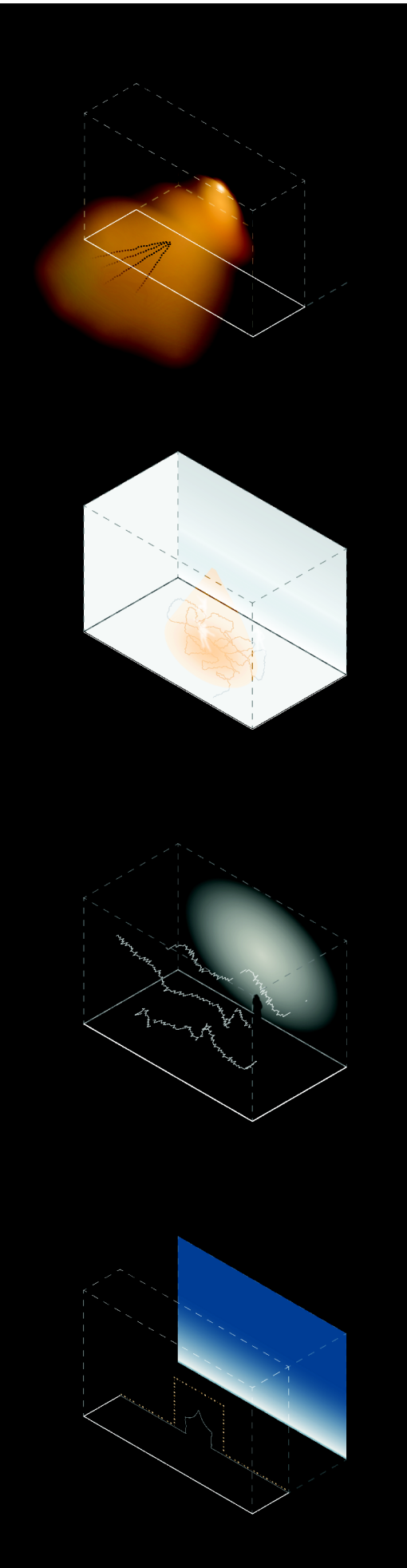
Prožívání časoprostoru

Prostor *Skyspace Lech* v scénériích utvářených umělými a přírodními světelnými jevy dává divákům příležitost k pozorování astronomických jevů, vnímání umění a také k vlastní introspekci a kontemplaci. Jsou rozptýleni, izolováni od okolního světa, zcela ponořeni v tiché a poklidné atmosféře prostředí plného světla, obklopeni jeho homogenní, rozptýlenou krásou a krásou světelných proměn v čase, která umocňuje sensorický zážitek. Diváci během pobytu ve *Skyspace* mohou vnímat okolí i sebe, anebo také meditovat nad svými vlastními myšlenkami, či se od nich naopak úplně oprostit. Také zde mají prostor k rozjímání nad vnímáním světla jako takového, uvědomění si jeho fyzické i duchovní podstaty a symboliky v umění a kultuře. Vnímání času ve *Skyspace* zachází za hranice jeho fyzikálních a měřitelných vlastností a také všednodenního plynutí, stává se zde fluidním, není rozmělněný, není jen zcela subjektivní ani jen zcela objektivní: divák prožívá procesy subjektivizace a objektivizace času. V celkové atmosféře prostředí se zdá, jako kdyby prožívaný čas někdy zpomalil a jindy zrychlil a jindy zase trval. Postupně se měnící odstíny a intenzita světelné instalace navozuje trvání i proměny: okouzující, fascinující optické jevy, jež diváky vtahují do mimo-časové, iluzivní, fikční dimenze. Nabádá diváky k pozastavení se, k výhledu i vhledu, k tomu být zcela přítomen v daném okamžiku, tomu co předcházelo a následuje, a možnosti i schopnosti ocenit kvality svého okolí, v obklopení světlem.



Komparace

Pro srovnání a hledání společných charakteristik děl obou umělců byly vybrány čtyři zásadní momenty, obrazy: prožívané scény a scenérie, které zanechávají nejsilnější dojem. Kromě toho pak vedle sebe srovnáváme také měřitelnou povahu a míru některých klíčových projevů anebo (spolu)působení jednotlivých inscenačních elementů v obou dílech, aby mohli být ty prožitkové i ty měřitelné porovnány s intuitivními očekáváními a předpoklady. Na jedné straně je tedy vnímání a reflexe prožitých inscenačních jevů a na druhé některé měřitelné charakteristiky inscenačních a jevištních dějů a akcí jako instrument pro přehodnocení vžitých anebo tradovaných předpokladů a očekávání.



MOMENT 1

MOMENT 2

MOMENT 3

MOMENT 4

Rámování

schéma KOMPARACE MOMENTŮ
Komparace.pdf

V případě Roberta Wilsona je rámeček již předem daný, využívá totiž zejména klasického divadelního kukátka, jež vymezuje prostor jeviště jako prostor dění divadelní akce. Ale přesto, že je tento rámeček jasně daný (v případě *Doriana* ho ještě umocňuje konstantní linií bílého světla na předním okraji jeviště), dokáže ho transformovat a dále dělit i propojovat, popřípadě jeho existenci téměř popřít anebo alespoň radikálně destabilizovat uvedením zpravidla „mimo-jevištního dění“ na scénu (deinstalace kulisy jako „součást“ i narušení děje divadelního obrazu, prudké světlo do hlediště jako narušení „pohledu“ na divadelní obraz).

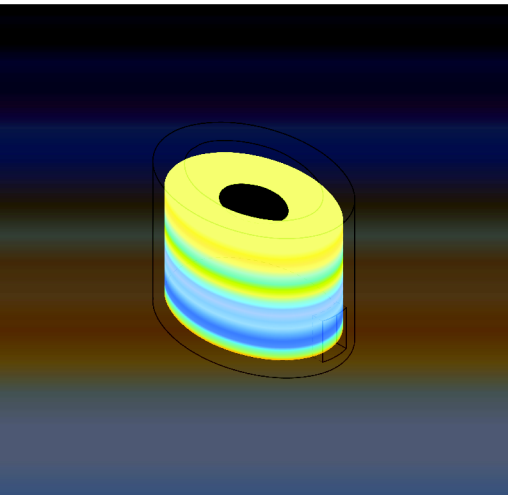
Jako první moment byla vybrána scéna, kdy je hlavní kužel světla směřován do očí diváků. Zároveň stále probíhá monolog *Doriana*, jež nehybně stojí na samém předním okraji jeviště. Nemůže být inscenován blíž publiku, jeho vizuální obraz je z hlediště stěží viditelný a vůbec není rozpoznatelný. Světlo v očích publika je postupně čím dál tím intenzivnější, a podobně se stupňuje i hlasitost a dramatická intenzivnost monologu. Hlavní hrdina téměř nemůže mluvit hlasitěji ani s větším emocionálním nábojem a přesto není jeho vizuální obraz rozpoznatelný: rozpoznatelný obraz hlavního hrdiny „zastínil“ anebo také „zastoupil“, vystřídal obraz prudkého viditelného světla. Při stoupající intenzitě světla také jeviště i jeho rámeček jako takový postupně přestáváme rozpoznávat i vnímat. Začíná nás oslepovat až do té míry, že také celý jevištní a divadelní prostor v podstatě zmizí. Monolog se přesto nezastavuje a působí, jako kdyby se zoufale snažil prorazit skrze tento intenzivní, rozprostřený paprsek světla. Řeč pokračuje i v momentu mizení obrazu a prostoru. Výhrůžná dramatická intenzivnost „oslepujícího“ *Doriana* monologu je pomocí tohoto světelného účinku umocněna a jistým způsobem přenesena na samotné diváky, kteří musí kvůli nepříjemné intenzitě nuceně přivírat oči, či si je zakrýt. V jinak nečinných divácích tímto vytváří podnět k činu a akci, také k fyziologickému vyoření paobrazu a úsilí o znovuoživení nejen procesu vidění, ale také vlastního, situovaného pohledu.

Následující moment představuje pomyslný „emoční“ vrchol (nejen nejradostnější, ale také „nejexcentričtější“ v jinak introspektivním, reflexivním a neoptimistickém představení. Jevišťe je nyní odhaleno v jeho maximální hloubce, scéna je proměněna v téměř prázdný, zcela bíle nasvícený prostor, se středovým kuželem teple zabarveného světla. V kontextu tohoto obrazu *Dorian* oslavuje svou „svobodu“ a pronáší všechny možné nápady: víze své budoucnosti a absurdní tvrzení o jeho aktuálním, nynějším stavu. Díky rozloze jeviště a nepřítomnosti kulis ani rekvizit se viditelným stává prostor, který má „sám pro sebe“, může se v něm volně pohybovat, pobíhat a skákat, bez jakýchkoliv fyzických překážek a omezení. Souhrou volné rozlohy prostoru, pohybu a ojedinělého rozzářeného osvětlení celé scény tak diváky dokáže nadchnout, „nakazit“ sympatií pro *Doriana* i jeho právě nabyté „osvobození“, o když jsou jeho mravní a morální hodnoty jinak v rozporu s vžitou a tradovanou konvencí. Pohledu publika na tento „osvobozený“, nově nabytý obraz *Doriana* nic nebrání ani jej nic nepodkopává a netransformuje.

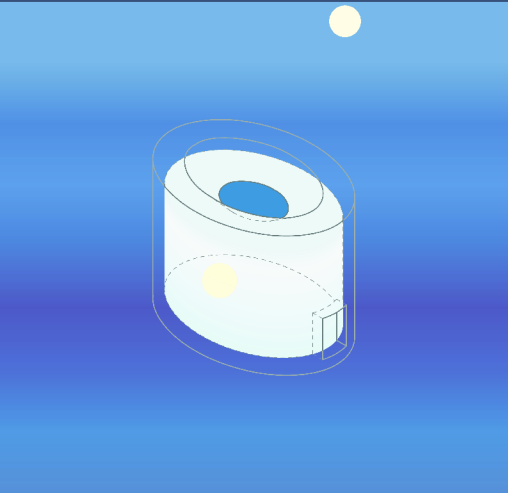
Třetím obrazem je naopak nejpessimističtější působící scéna celého představení. Jevišťe je opět v jeho maximální hloubce, ale nyní působí úplně jinak než v předchozím momentu. Na pozadí je promítána zcela vyliďněná, zasněžená krajina s osamocenou chatkou, mrazivou atmosféru podporují zvuky pronikavého, studeného větru. Obraz jeviště se stává osamělou, širokou pustinou - prostor, který dříve reprezentoval nekonečné, neomezené, dosud nevymezené (nezobrazené) možnosti na „bílém plátně“ jeviště, se nyní mění ve zmrzlou, mrazivou, skličující a omezující krajinu se zcela izolovaným útočištěm. *Dorian* sám reflektuje svůj lehkovážný způsob života, už nemá co dalšího „objevovat“ a je zcela vyčerpan. Atmosféra díky souhře všech elementů působí strnule, ponuře, zároveň bezbřehým dojmem i osaměle. Jeví se zcela vyrovnaná, bez hnutí, vzdálená, „za sklem“ ledu až melancholická, a právě tímto momentem je opět navozena atmosféra diváckého odstupu, vhodná k vlastnímu diváckému pozorování, rozpoznávání obrazů, k jejich introspekci a reflexi.

Předposledním momentem a obrazem je scéna, která na první pohled působila deinstalací kulis jako závěr anebo dokonce nemístný pohled za konec obrazu/představení, ale při delším pohledu se stala jevištním obrazem, součástí inscenace a do představení přece jen zapadla (jako nový divadelní komunikační kód). Poslední obraz se pak odehrává jako již výše zmíněná úprava divadelního kukátkového prostoru – vložením menšího, kabaretního jeviště rámovaného malým kabaretním portálem na celé divadelní jeviště rámované portálem v měřítku divadelní budovy. Divadelní scéna je skrytá za kabaretní kulisou, a do popředí proniká pouze vykrojením v omezeném a zmenšeném portálku. Publikum hledí na dvě měřítka divadelního prostoru v jednom.

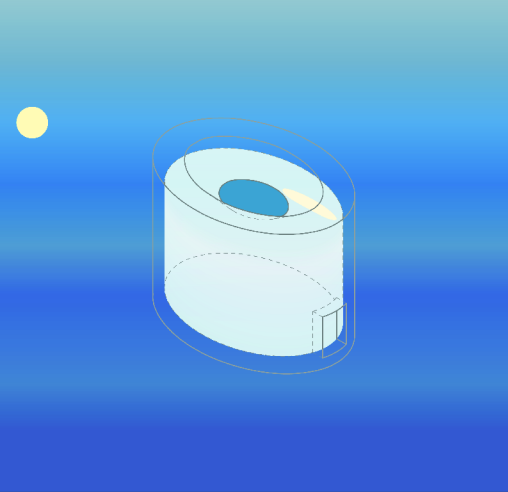
Přestože je hlavním předmětem této scény *Dorianovo* hudební kabaretní vystoupení, významově je mnohem zajímavější kombinace světél na jevišti. Výsek tmy je orámován linií záře žárovek, jejichž intenzita se postupně mění, a vytváří tak iluzi proudění vymezujícího, rámuujícího světla. Hrana portálu se stává viditelnou jako zářící a pulzující obraz-pohyb. Za výsekem portálu/brány se závěsy prosvítá difúzně osvětlené vzdálené pozadí, jež doprovázelo *Dorianovu* vnější i vnitřní cestu. Zářivky v rámci inscenace symbolizují nejen sebestřednost hlavní postavy a touhu po slávě, ale také pulzující rámování divadelního obrazu na způsob divadelní reklamy, divadelního vývěsného štítu (plakátového obrazu divadelní inscenace a divadle obecně), zatímco studené a difúzní osvětlení symbolizuje jak obraz vnitřních pochyb a nejistot, tak také introspektivní obraz a reflexi inscenačních postupů a divadla samého. Zahrnutím obou těchto osvětlení a obrazů ve scéně, kdy *Dorian* sebevědomě zpívá kabaret v nekabaretním představení, nám R. Wilson posílá dvojitě kódovanou zprávu, abychom nezapomněli na pochyby a prohřešky hlavní postavy, režiséra ani divadla jako uměleckého druhu. Poukazují na to vztahy topologie a typologie tohoto představení a jeho prostoru.



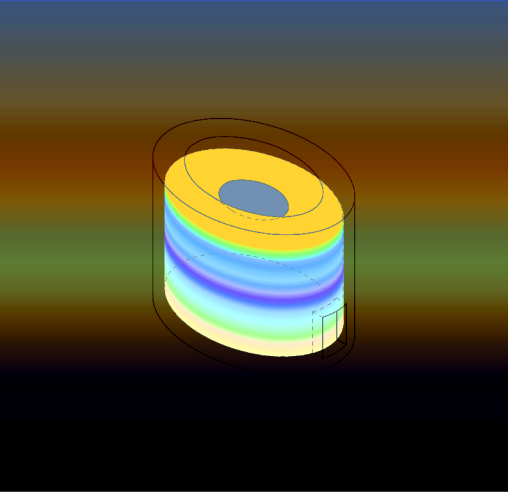
MOMENT 1



MOMENT 2



MOMENT 3



MOMENT 4

Rámování

*schéma KOMPARACE MOMENTŮ
Komparace.pdf*

James Turrell si narozdíl od R. Wilsona pro své rámování musel najít, vybrat vhodnou konstelaci krajinného a urbanizovaného prostředí a vystavět/vybudovat v ní vhodný stavebně-architektonický rámec. V jeho případě si mohl brát inspiraci také z observatoří pro astronomické jevy pozorovatelné pouhým okem v Indii (např. komplex *Jantar Mantar* z 18. století). Pro své účely tak byl nucen kukátko nejen vystavět a ztělesnit, ale také zhmotnit jako viditelné, vystavené pohledu. Jeho rámec je zcela architektonicky i stavebně stabilizován, mohou ho ale narušit špatné povětrnostní podmínky (některé rané Skyspaces se již rekonstruovali, včetně toho newyorského v MoMA PS1).

Prvním instalačně-inscenačním obrazem je scénérie za svítání - obloha je rámována výsekem ve stropě, v plynutí času se mění její barevnost. S touto přírodní barevností interaguje inscenace umělého světla, jež kontrastně koresponduje s odstíny nebe v daný okamžik a proměňuje pohled na ně, mění jejich zabarvení i intenzitu a sama je jimi proměňována. Prožitkový obraz je tedy vztahem přírodního a uměleckého obrazu ve vzájemném dialogu, kde ani jeden z nich není tomu druhému ani tak před-obrazem, arche-typem, jako dia-logickým konceptuálním a jevovým partnerem v zobrazování: pohledu na vyjevování, vznik obrazu v přírodě a kultuře. Tento obraz lze rozpoznávat (obraz nebe, obraz zdi) ale je možné také reflektovat jej právě jako obraz (barevná rozloha a její nepatrné chvění a světelné proměny). Autor o celém svém díle říká: *“Má tvorba nemá objekt, obraz ani se na nic nezaměřuje, na co se tedy díváte? Hledíte na sebe jak se díváte. Pro mě je důležité utvářet prožitek myšlení beze slov.”*^[8] Mohlo by se tedy jednat o obrazové, anebo také obrazově-objektové myšlení: myšlení v obrazech?

Druhou scénérií je další inscenace obrazu, tentokrát zcela přírodní světelné hry odehrávající se za dne. K okulu oblohy se přidává plošná figura průmětu slunečního světla, jež celý den putuje po obloze a pod 45° uhlém se v přesné pozici pozorovatele jeví jako kruh - tudíž odpovídá nejen tvaru Slunce, ale také ideálnímu geometrickému objektu kruhu v euklidovské geometrii.

Po uplynutí několika hodin, v pozdním odpoledni, kdy sluneční svit dopadá na zem pod stále menším úhlem, se jeho průmět postupně podélně protahuje. Obraz kruhu se natahuje v podélném směru a zaobluje na zdi téměř jako v nějaké přírodně-architektonické „anamorfóze“. Utváří perspektivní zobrazení a sérii jeho optických transformací. Tento jev diváky nabádá k zamyšlení se nad proměnami obrazů a zobrazení, nad vnímáním světla a světa obecně jako de/formovaného obrazu - ne vše se jeví tak, jak ve skutečnosti je a ne vše je tak, jak se to pozorovateli z jeho hlediska jeví.

Poslední scénérií jsou obrazy stmívání. Princip je stejný jako u prvního obrazu, jen je proces a průběh inscenace invertován - nebe se mění od světlejších odstínů k nejtmašším. Viditelné obrazy mizí ve tmě, kde všechny obrazy jsou černé.

Při srovnání těchto scénérií inscenovaných obrazů a jejich sledů je nejvýraznějším jevem obrazově-prostorová transformace - u Jamese Turrella se vnímaný objem a prostor mění barevnou perspektivou a perspektivní iluzí, zatímco u Roberta Wilsona se kromě toho proměňuje také fyzickým a optickým zužováním, dělením, opětovným propojováním. Změna hloubky prostoru jeviště u R. Wilsona charakterizuje postavu a povahu jejího světa, ale také povahu divadla, kde obraz i pohled může

mizet ve světle i tmě a znovu být objeven zcela nečekanými vztahy fikčních světů různých médií (klasické divadlo, rozhlas, reklama, malba, kabaret...) ale také světů rozmanitých geometrií (euklidovské, topologické, atd). J. Turrell nepracuje s fikčním světem zabydleným fiktivními postavami, ale s přírodním, přirozeným světem a s abstrakcí barevné vizuální fikce. V přirozeném světě, jehož obrazy nemizí, ale také je může pohlídit tma, stín anebo světlo, Turrell zobrazuje svět barevného bodu, plochy, objektu: svět plochy zakřivené, podélně protáhlé, atd. ale je to spíše euklidovská než topologická geometrie.

Oba autoři se soustředí na divácké uvědomění si vnímání - proto je transformace statickosti prostoru klíčová: rozpoznání obrazů je narušováno událostí reflexe pohledu na obraz a událostí zne/viditelnění divadelního a vizuálního architektonického obrazu, aby mohl být znovu objeven.

U obou posledních obrazů si můžeme všimnout nejbližší paralely mezi díly obou autorů. V posledním inscenovaném obraze R. Wilson pomocí kulisy portálu vykrajuje a tvoří svůj vlastní horizontální „okulus“ otevřený z kabaretu hlavního hrdiny a světa do dramatu divadla a malby a introspekce. Oběma umělcům se podařilo najít svůj vlastní způsob jak vytvořit inspirující vizuální prostředí, jež dokáže oslovit, překvapit i ošálit naše smysly a vnitřní biorytmy. Můžeme zapomenout na běžné vnímání času a prostoru, ale zato si uvědomit naše vlastní schopnosti i limity smyslového vnímání měřitelného i prožívaného času, prostoru a fluidního časoprostoru.

[8] “My work has no object, no image and no focus. With no object, no image and no focus, what are you looking at? You are looking at you looking. What is important to me is to create an experience of wordless thought.” In: <https://jamesturrell.com/about/introduction/>

Elementy

schéma POMĚROVÁ KOMPARACE (poslední řádek)
Komparace_pomery.pdf

Z poměrové analýzy jednotlivých inscenačních elementů můžeme vyčíst, že v rámci mis-en-scène jsou procentuální poměry výskytu figur v obou produkcích srovnatelné, téměř totožné, s rozdílem zhruba 5%. Noční figura oblohy ve *Skyspace Lech* se téměř rovná výskytu figury *Doriana*, a figura dne s průmětem svitu Slunce je téměř stejně zastoupená jako výskyt *Dorianova "fantoma"*. Dokonce i celkový procentuální poměr pohybu figur je velmi blízký, s rozdílem zhruba 10%. V obou dílech tedy převažuje téměř nepatrný pohyb a stabilita figury nad jejím dynamickým pohybem.

Největší rozdíl můžeme vidět v procentuálním poměru tmy a osvětlení v průběhu inscenací. *Skyspace Lech* je z 83% stále nasvětlen, zatímco u *Doriana* je z větší části, 66%, přítomna více tma než světlo.

Poměry difúzního a bodového světla už jsou odlišnější - ve *Skyspace* se difúzní světlo vyskytuje ve 100%, ve dne se k němu ze 43% přidává bodové světlo ve formě průmětu slunečních paprsků. V inscenaci *Dorian* bodové osvětlení lehce převažuje v poměru 80% nad 73% difúzního světla. Překryv těchto dvou druhů osvětlení vychází na 47%, což znamená, že se od překryvu druhů světél ve *Skyspace* liší jen o 5%.

Co se týče barevných tónů osvětlení, opět jsou si v obou dílech docela blízké. Ve *Skyspace* celou dobu - 100% - svítí studené světlo z oblohy, teplé zabarvení vysílá Slunce a krátké sekvence světelné instalace, zhruba ve 20%. V případě *Doriana* jednoznačně převládá z 90% studené osvětlení, zatímco teplé světlo se vyskytuje zhruba ve 27%. Různě zabarvené zdroje ale v několika instancích svítí najednou, a tak se světla zhruba ze 17% překrývají - hodnota opět téměř odpovídá 20% překryvu ve *Skyspace*.

I když jsou díla obou umělců zcela jiné povahy, při srovnání měřitelných kvalit jejich vybraných elementů zjistíme, že pracují se srovnatelnými prostředky na zcela autonomních úlohách: jak navodit introspekci a reflexi vnímání divadelního a/nebo obrazového času, prostoru a časoprostoru.

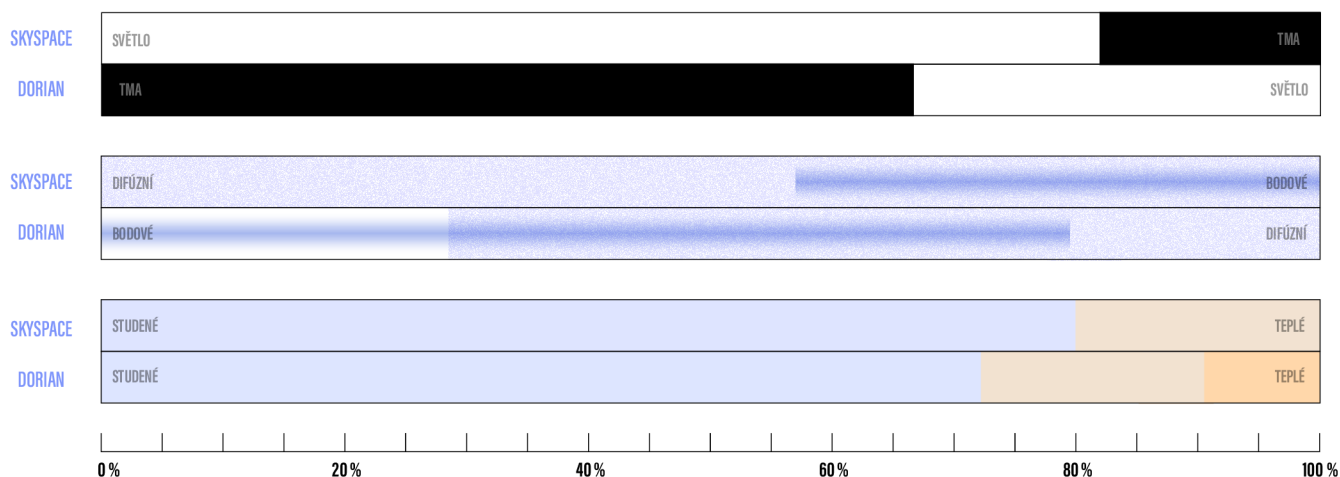
Inscenační čas a prostor

U obou umělců se měřitelný, fyzikální anebo také "reálný" čas a prostor dostává do střetů a kolizí s časem a prostorem divadelní anebo vizuální inscenované fikce. Zatímco inscenace je základním předpokladem a také úlohou tvorby divadelního obrazu, ve vizuálním umění se „inscenací“ obrazu může myslet jak kompozice zobrazené scénérie tak také instalace obrazu na výstavě. *Robertu Wilsonovi* se ale daří vytvářet inscenované, zpomalené, téměř **nehybné a přesto fluidní audio-vizuální obrazy** v délce divadelního kusu, zatímco *James Turrell* nás pomocí inscenování dlouhotrvajících, 24-hodinových, týdny, měsíce, roky a desetiletí trvajících světelných obrazů neustále přenáší do dočasné **multi-senzorické dimenze**. Díky tomu, že člověka fyzicky a senzoricky vytrhnou z reálného světa (ať už v divadelním sále nebo prostoru *Skyspace*), dokáže v ne/přirozeném prostředí zapomenout na opakující se i ojedinělý každodenní vjem času a prostoru a ponořit se do introspekce vlastního vnímání divadla a vizuálního umění. Čas v jejich prostředí zdánlivě zpomaluje a zrychluje, prostor se dělí a spojuje, časo-prostor se ohýbá a zakřivuje.

MIS-EN-SCÈNE



OSVĚTLENÍ



Díky souhře všech elementů jsou tyto dva autoři schopni navodit atmosféru vhodnou pro pozorování a také pro kontemplaci, vytváří fluidní a pohlcující, imerzivní prostředí, které destabilizuje i rozšiřuje naše naučené chápání času a prostoru a proměňuje jeho význam. Diváci se ocitají v prostředí komponovaném, stylizovaném, rytmizovaném pro intenzivní (audio)vizuální smyslový a duchovní zážitek.

Nacházíme se v novém **aktuálně-virtuálním fikčním prostředí**.

Závěr

Aby diplomová práce mohla odpovědět na některé své základní otázky –

V čem spočívají společné a individuální vlastnosti konkrétních děl obou autorů navozujících reflexi inscenovaných smyslových prožitků a vjemů?

Jak jednotlivé prožívané i exaktně měřitelné jevy a elementy na diváky mohou působit?

Převažuje jeden nad druhým a pokud ano, do jaké míry?

V jaké jsou v souhře?

Popřípadě jakým časům a prostorům dávají vznikat a co je anebo není na nich inscenačního a architektonického?

– autorka tohoto textu prostudovala texty a shlédla představení *Dorian* a prostudovala texty, výkresovou dokumentaci a fotodokumentaci díla *Skyspace* Lech.

Vytvořila systém zobrazování a zobrazení, analytických a komparačních diagramů, jejichž prostřednictvím lze na jedné straně vůbec **zobrazit** prostudované a prožité klíčové okamžiky a události inscenovaných děl měnících se v čase a prostoru a na druhé straně je měřitelným způsoby analyzovat a komparovat. Ne proto, aby exaktně potvrdily anebo vyvrátily prožívané jevy anebo je dokonce „ilustrovaly“ ale právě naopak: aby je umožnily **vizuálně, obrazově** studovat i mimo jejich divadelní a umělecké provedení. Diagramy jsou tedy navrženy a zvoleny proto, aby alternovali slovní deskripci sérií obrazů a kvantifikovatelného působení inscenačních elementů a jejich vztahů.

Tyto autorčiny **vlastní způsoby zobrazení** transformují časový průběh a prostorovou rozlohu inscenovaných událostí do sérií analyzovatelných a komparovatelných 2D záznamů. Jsou pokusem a také testem takového diagramatického zobrazování dějící se inscenace divadelní i umělecké a architektonické. Jsou sice založeny na logice zobrazování *mis-en-scène*, ale nejsou to scénické návrhy ani výtvarné skici anebo architektonické výkresy: jsou to diagramatické notace inscenačních procesů a elementů užívané analogicky, jako terénní anebo laboratorní záznamy pozorovaných a studovaných jevů v přírodě a kultuře.

Umožňují poznávat, interpretovat a tedy také předběžně chápat studované divadelní, umělecké a architektonické inscenační jevy jako **obrazové dění a jeho průběh a rytmizaci**, protože právě ty mohou být společné studiu času, prostoru a časoprostoru inscenování. To všechno je jen přípravou a předpokladem k tomu, aby mohla být kladena otázka reflexe a introspekce smyslového vnímání divadelní, umělecké a architektonické inscenace času, prostoru a časoprostoru.

Například zvuk diváky dokáže v divadelním hledišti inscenace *Doriana* obklopit stejně, jako ve *Skyspace* diváky obklopuje dopadající a vyzářované světlo. Toto **obklopení** tedy může být klíčovým faktorem inscenace, jelikož diváky svým způsobem izoluje od okolního světa a umožňuje jim pohled dovnitř sebe sama. James Turrell je sice považován za „architekta prostoru a světla“^[9] introspekce, ale jeho více zajímá „vnitřní světlo“ introspekce vnímání díla vizuálního umění. Juhani Pallasmaa považuje Turrellova světelná díla za „prostory jako umělecké abstrakce“^[10] ale Turrell je vizuálním umělcem především v tom smyslu, že jej zajímá vnímání a vjem – smyslový prožitek – obrazu a pohledu na něj stejně jako prožitek obrazového myšlení.

Náhled Roberta Wilsona na architekturu je také trochu jiný, než jak mu je zjednodušeně připisován. „*Dle jeho vlastních slov „vytváří architektonické aranžmá v času a prostoru”, které se děje a má povahu nenadálé události. Architektura je ve Wilsonově uvažování zcela obecný a univerzální způsob uspořádání, který využívá jak pro kompozici hudby, světla, tras pohybu, které herci svými těly konají, i pro prosté rozmístění rekvizit na scéně. Slova jako architektura, konstrukce, struktura, forma či kompozice pro něj zastupují jednotlivé elementy představení ale někdy také jejich synonyma. Skrze „architektonické uspořádání” propojuje a ovlivňuje čas s prostorem.*“^[11]

Architekturu Wilson chápe v jejím nejširším a nejobecnějším smyslu jakéhokoliv uspořádání, organizace, řádu – nejen řádu (básnického) budování, bydlení a stavění.

Jiná otázka je, jak Turrellův a Wilsonův způsob tvorby a náhledy na architekturu ovlivňují a mohou ovlivnit tvorbu současných architektů? V obou případech se soustředí hlavně na **zážitek** inscenovaného času a prostoru a určité jejich **zpomalení**. Jejich potenciální přínos do architektury vidím především v možnosti prozkoumat inscenovatelnost času a prostoru a **zapamatovatelnost tohoto prožitku a jeho (sebe)reflexe**. V dnešní extrémně rychlé době lidé často vůbec nevnímají své okolí, jelikož jsou neustále ve stresu a pohybu, anebo ve virtuálním prostoru digitálních médií.

Nejvíce si ale pamatují silné prožitky jež je vytrhují z virtuality i všednodenního prožívání světa, ať už pozitivní, negativní, nebo matoucí - okamžiky kdy na ně něco zapůsobilo, získali vlastní subjektivní prožitek a dojem a procítili nějaké vlastní emoce jež se jich bytostně týkají. Obecně si nejvíce pamatují momenty, kdy komplexně vnímají. Architekti by si také mohli vzít příklad ze způsobu tvorby inscenovaného díla v krajinném anebo urbanizovaném prostoru pomocí oddělených i vzájemně propojených mimo/architektonických elementů. Vytvářet je samostatně, autonomně a postupně je propojovat v prostorovém aranžmá, ze kterého poté vychází objem a forma testovatelná jako obydlí i jinak.

^[10] Pallasmaa: Aesthetics and Existential Space. The Dialectics of Art and Architecture. In: Architecture + art: new visions, new strategies. Eeva-Liisa Pelkonen and Esa Laaksonen (eds.) Alvar Aalto Academy, Helsinki, Finland, 2007, p. 22.

^[11] KUČEROVÁ, Kristýna. Před-diplomní práce: Architektura časoprostoru: V díle Roberta Wilsona a Jamese Turrella. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta architektury, Ústav teorie architektury, vedoucí práce Monika Mitášová, 2022.

Primární a sekundární literatura

KUČEROVÁ, Kristýna. Předdiplomní práce: Architektura časoprostoru: V díle Roberta Wilsona a Jamese Turrella. Vysoké učení technické v Brně, Fakulta architektury, Ústav teorie architektury, vedoucí práce Monika Mitášová, 2022.

Dorian. Robert Wilson: Works [online]. USA: Robert Wilson, 2022, 2022 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://robertwilson.com/dorian>

Robert Wilson: 'No one can do what I did, and I don't want anyone to try to do it'. National Kaunas Drama Theatre [online]. Kaunas: The Ministry Of Culture Of The Republic Of Lithuania, The National Kaunas Drama Theatre, © 2022, 2022 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://dramosteatras.lt/en/robert-wilson-no-one-can-do-what-i-did-and-i-dont-want-anyone-to-try-to-do-it/>

Theatrical happiness: Robert Wilson's "Dorian" at the Düsseldorf theater – culture. News In Germany [online]. © 2023, červen 2022 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://newsingermany.com/theatrical-happiness-robert-wilsons-dorian-at-the-dusseldorf-theater-culture/>

Robert Wilson: The Beauty Of The Mysterious. In: Youtube [online]. Francie: ARTE, 2022, 17. 1. 2022 [cit. 2022-12-19]. Dostupné z: <https://youtu.be/BxvRUBqV3jo>

WOODS OF BIRNAM. Dorian. Youtube [online]. San Bruno: Google, 2023, Jan 23 2023 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: https://youtu.be/D3dNxb9W8_w

James Turrell: Meeting. MoMA PS1 [online]. New York: The Museum of Modern Art, ©2023, 17 May 2013 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://www.momaps1.org/programs/123-james-turrell>

James Turrell: "Second Meeting": Art21 "Extended Play." Youtube [online]. San Bruno: Google, 2023, 17 May 2013 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=_BuJpDXkMz8&ab_channel=Art21

Skyspace Lech. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2023, 19 August 2022 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Skyspace_Lech

Skyspace Lech [online]. Bregenz: The Horizon Field Association, 2012 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://www.skyspace-lech.com/?lang=en>

Shane Monds Light + Sound for James Turrell's Twilight Epiphany. Youtube [online]. San Bruno: Google, 2023, Nov 8 2016 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://youtu.be/PaMKXN4kQeU>

Composers add music to light at the Turrell Skyspace at Rice University. Youtube [online]. San Bruno: Google, 2023, Feb 9 2015 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://youtu.be/1FtnibGFJSQ>

The Turrell skyspace at Rice University. Youtube [online]. San Bruno: Google, 2023, May 11 2012 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://youtu.be/GrD5ylEn1wQ>

FIG01

JANSCH, Lucie. Dainius Svobonas (Dorian). In: SmugSmug: Robert Wilson [online]. USA: Robert Wilson, 2022 [cit. 2023-05-02]. Dostupné z: <https://robertwilson.smugmug.com/Dorian-Kaunas-2022/i-5LBxvX7/A>

FIG02

JANSCH, Lucie. Dainius Svobonas (Dorian). In: SmugSmug: Robert Wilson [online]. USA: Robert Wilson, 2022 [cit. 2023-05-02]. Dostupné z: <https://robertwilson.smugmug.com/Dorian-Kaunas-2022/i-Dm37qL5/A>

FIG03

JANSCH, Lucie. Dainius Svobonas (Dorian). In: SmugSmug: Robert Wilson [online]. USA: Robert Wilson, 2022 [cit. 2023-05-02]. Dostupné z: <https://robertwilson.smugmug.com/Dorian-Kaunas-2022/i-jj5z9F9/A>

FIG04

JANSCH, Lucie. Dainius Svobonas (Dorian). In: SmugSmug: Robert Wilson [online]. USA: Robert Wilson, 2022 [cit. 2023-05-02]. Dostupné z: <https://robertwilson.smugmug.com/Dorian-Kaunas-2022/i-PXwczBn/A>

FIG05

JANSCH, Lucie. Dainius Svobonas (Dorian). In: SmugSmug: Robert Wilson [online]. USA: Robert Wilson, 2022 [cit. 2023-05-02]. Dostupné z: <https://robertwilson.smugmug.com/Dorian-Kaunas-2022/i-sSdLLhk/A>

FIG06

VAU, Tom. Kunst in den Bergen bestaunen. In: Österreich Werbung: Press B2B Austria [online]. Lech am Arlberg: Lech Zürs Tourismus, 13. 6. 2022 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://press.austria.info/de/wo-kuenstlerinnen-inspiration-fanden-und-finden/kunst-in-den-bergen-bestaunen/>

FIG07

TURRELL, James. Skizze: James Turrell: Skyspace-Lech 1st Sketch. In: Österreich Werbung: Press B2B Austria [online]. Lech am Arlberg: The Horizon Field Association, 2014, 2014 [cit. 2023-05-06]. Dostupné z: <https://www.skyspace-lech.com/about/?lang=en>

