doc. PhDr. Tomáš Surý, ArtD. Katedra spevu, Katedra teórie hudby, Katedra scénografie. Vysoká škola múzických umení v Bratislave. ORCID

Svetlo, ktoré je rovnako ako čas nehmotným spolurealizátorom operného predstavenia, je médiom, ktoré môže emocionálne podporiť hudbu, javiskový pohyb herca i výpravu a môže mať výrazný podiel na inscenačnom tvarosloví. Fascinácia svetlom patrí k najhlbším tajomstvám ľudského života. Spojuje sa v nej zázrak vnímania existujúceho sveta s vnímaním vnútorného sveta a jeho duchovnej dimenzie, racionálne poznanie s mystikou, imagináciou a spiritualitou. V tomto duchu sa s ním stretávame v základoch všetkých kultúr a civilizácií, náboženských kozmológiách a mýtoch.[1] Svetlo je tiež prirodzene veľkou témou filozofie, výtvarného umenia, poézie, divadla a vedy. Vo vede v posledných desaťročiach neobyčajne vzrástol záujem o toto médium, svetlo sa ukazuje ako stála neznáma a svedčia o tom aj pokroky vo vedných odboroch (kvantovej optike, biofyzike, fotobiológie, laserom riadenej chémie a genetiky)[2].

Existencia svetla sa určite nepodobá ničomu inému vo svete našej každodennej reality. Javy a súvislosti, ktoré sú s týmto fenoménom spojené, nám môžu niekedy pripadať skôr ako mágia než ako veda, prejavujú znepokojivú vlastnosť uvádzať nás do úžasu. Svetlo dnes stráca svoju mágiu v konkurencii sterilných neónových reklám v uliciach, ktoré umelo svietia vo dne v noci a narúšajú tak stáročný cyklus striedania svetla a tmy. Jedným z mála miest, kde svetlo ostáva stále živým a podnetným médiom, je oblasť umenia.[3] A to okrem umenia vizuálneho (op-art, video art, inštalácia a pod.) aj umenia časopriestorového, s ktorým je späté divadlo a televízia. Práve v nich sa stretávame so svetlom stále živým a podnetným.„Najväčším problémom v divadle boli od počiatku tvar, pohyb a svetlo“.[4] Vo všeobecnosti platí, že výzor veci celkom závisí od smeru osvetlenia, jeho kontrastu a farby. Svetlo nielen ovplyvňuje, ale priamo určuje vzhľad veci.[5] Ako príklad sa dá uviesť zdanlivá plochosť priestorových objektov pri priamom osvetlení, valec aj kocka v plošnom osvetlení vyzerajú z úrovne podložky ako štvoruholníky, tak si môžeme guľu pomýliť s kruhom a z kužeľa sa stane trojuholník. Ak však toto pravidlo poznáme, dá sa správne použiť, aj ako realizačný zámer[6] a začať pomocou neho „čarovať“ na scéne.

Tak ako všetko v divadle, aj práca so svetlom má svoje racionálne princípy: princípy svetelnej kompozície, zákonitosti svetelných farieb, svietenie farebných dekorácii a svetelno-technické zázemie, bez ktorého sa niekedy nedá zrealizovať ani ten najlepší nápad. Pri tvorbe javiskového osvetlenia sa vytvárajú svetelné sústavy nazývané aj svetelné alebo javiskové kompozície. Javisková kompozícia má byť vytvorená na rovnakých princípoch, na akých sa formuje obraz, alebo na akých sa podľa architektonických zásad navrhuje dom, má byť dôvtipne zostavená a má byť založená na jasných pravidlách. Konečný výsledok by mal uspokojovať po estetickej aj praktickej výrazovej stránke.[7] Aby sme na javisku vytvorili svetlo vyhovujúce a lahodiace oku diváka, musí svetlo prichádzať z viacerých smerov. Dbať treba pri tom na to, aby bolo na herecké výkony a na predmety dobre vidieť zo všetkých miest v hľadisku. Svetelná kompozícia je výsledkom menších svetelných skladieb: osvetlenia hlavných postáv, osvetlenia vedľajších postáv, osvetlenia scénických prvkov a scény. V praxi javiskového svietenia sa kompozície tvoria podľa zaužívaných princípov, k vytvoreniu úplnej svetelnej „výpravy“ sa využívajú prostriedky ako základné osvetlenie, vedľajšie osvetlenie, obrysové osvetlenie, doplnkové osvetlenie. V istých prípadoch si vystačíme s tromi základnými typmi svietenia: predné osvetlenie (základné), bočné osvetlenie a obrysové osvetlenie (kontrové), ale v prípadoch, kedy to je možné a potrebné, môžu celkovému svetelnému aranžmánu veľmi prospieť vzájomné pomery spomínaných zložiek, no podstatné je, aby nikdy neboli v rovnakej intenzite.

Pri bežných (civilných) situáciách na javisku je vhodné, ak základné svetlo prichádza pod 45° uhlom a zviera so zornou priamkou uhol 45°. Toto usporiadanie je vyhovujúce, ak je na scéne viac postáv, nie je však pravidlom a často sa koriguje. Napríklad pre staršie alebo chudé osoby je vyhovujúcejšie frontálne osvetlenie, naopak pre obéznejšie osoby je účinnejšie osvetlenie pod väčším uhlom ako 45°, povedzme 60°-70°. Drsný výzor mužom dodáva osvetlenie, ktoré zviera so zornou priamkou uhol 70°. Ženy najlepšie vyzerajú pri prirodzenom osvetlení pod uhlom 45°. No v praxi nie je možné svetlo smerovať pre každého herca zvlášť, je potrebné sa upriamiť na dominantné charaktery a dejotvorné scény.[8] Pri zostavovaní svetelného aranžmánu je potrebné sa najskôr venovať základnému osvetleniu, ktoré určuje základný „tón“ a dramatickosť celej svetelnej kompozície. Potom sa nám môže

logicky vyvinúť svetlo vedľajšie, obrysové a doplnkové, keďže tieto sú podriadené základnému zámeru predného svetla a môžu tak podporiť výpoveď, ktorú má základné osvetlenie vyjadriť. Vo väčšine predstavení prichádza predné svetlo z miesta, ktoré je vo väčšej vzdialenosti od herca, pritom treba zohľadniť, že ak svetlo bude prichádzať viac z profilu ako z boku a viac zozadu ako spredu dosiahne sa často neželaný účinok. Základné osvetlenie môže mimo jeho dramatickosti vyvolať v niektorých situáciách tvrdý, až škaredý účinok na osvetľovaných predmetoch. Ak aj nechceme položiť dôraz na dramatickú funkciu svetla, mali by sme mať na zreteli jeho výtvarnú hodnotu a vnímať ho aj ako činiteľa kreujúceho výtvarný priestor. Ak napríklad chceme, aby osvetlenie bolo ostrouhlé, dá sa docieliť veľmi pôsobivý účinok, ktorým môžeme lepšie vyjadriť charakter hry. Vo všeobecnosti je pre dramatický účinok dôležité, aby medzi intenzitou základného a vedľajšieho svetla bol čitateľný rozdiel. Čím bude tento rozdiel väčší, tým výraznejší bude dramatický účinok. Svetelná kompozícia, keď má vedľajšie svetlo rovnakú intenzitu ako predné sa používa v ľahších žánroch, ktoré nevyžadujú dramatický dôraz.

Okrem spomenutých typov osvetlenia poznáme aj účesové, kostýmové, očné, dekoračné a iné. Kostýmové svetlo sa používa na zdôraznenie vlastností textúry či strihu kostýmu. Brokát bez lesku nie je brokátom, preto sa často používa cielený svetelný zdroj na vyvolanie lesku. Čierne tyly a hodvábы sa vo svojom riasení presvetľujú lokálnymi svetelnými zdrojmi. Efektové osvetlenie má širokú škálu využitia, bez neho by bola veľká väčšina dramatických diel či už v divadle, alebo v televízii fádna. Vhodná dávka svetelných efektov vytvára práve tú žiadanú zložku výtvarnej a dramatickej nadstavby, ktorá robí z dramatického diela ilúziu zázraku. Nároky na kvalitný umelecký zážitok z javiskového a televízneho hľadiska sa neustále zvyšujú. Osvetlenie je nepochybne prostriedok, bez ktorého sa divadlo ani televízia nezaobídu, no v súčasnom rastúcom trende používania množstva efektov na úkor kvality sa stáva, že svetlo nepodporuje myšlienku inscenácie, ale je len pitoreskným kolotočom, ktorý len primitívne prezentuje čo najviac technických možnosti toho-ktorého svetelného parku.

Každé predstavenie má svoj scenár a svoju dejovú líniu. Inak by to nemalo byť ani so svetlom, ktoré má byť sprostredkovateľom týchto myšlienok. Rytmicky správne uzatvorený celok jednotlivých scén, obrazov, či dejstiev je jeden z najdôležitejších momentov, ktoré

napomáhajú správnemu pointovaniu myšlienky, a tým aj zmyslu celého predstavenia.[9] Grafické znázornenie dobrej inscenácie by nám ukázalo, ako krivka predstavenia vychádza zo základu prvého dejstva cez expozíciu voľným stúpaním, kolíziou sa krivka napriamuje až k vrcholu krízového dejstva, po ňom akoby sa zhupla cez peripetie až ku katastrofe dejstva posledného. Rovnakým spôsobom by mala prebiehať aj krivka svetelného scenára inscenácie. Z pokoja svietiacich lustrov slávnostne vítajúcich divákov k spoločenskej udalosti predstavenia, po zhasnutie svetiel v hľadisku, sústredené očakávanie vzrušujúceho zážitku. Potom: vtiahnutie diváka dramatického diela k citovej a rozumovej spoluúčasti, až po očistný pokoj katarzie, kedy sa znovu rozsvietia svetlá v hľadisku. Každý druh predstavenia má svoje špecifické zásady, ktoré má inscenátor dodržiavať.[10] Dôležité je časové zaradenie príbehu do svetelného scenára. Jedným z prostriedkov tohto lokalizovania je svetelné vymedzenie dennej a nočnej doby, v ktorých sa jednotlivé dejstvá nachádzajú.[11] Ak nám ide o vytvorenie ranného svitania je dôležité si analyzovať svitanie a vybrať vhodnú formu jeho stvárnenia. Pri svitaní je najskôr pozorovateľné tzv. mäknutie tmy, rozjasňovanie oblohy a ružovenie horizontu, ktorý sa postupne sfarbuje do oranžova. Je samozrejmé, že dramatický čas je podriadený taktovej paličke dirigenta a režiséra a že celý proces musí prebehnúť plynulo. Z viacerých prípadov spomeniem štyri najznámejšie realizácie. Vo svojej dobe búrlivým potleskom odmenenú scénu východu slnka nad benátskou lagúnou v prológu Verdiho opery *Attila* (Benátky 1846), hymnus na poctu vychádzajúceho slnka, ktorý otvára Mascagniho operu *Iris* (Rím 1898), scénu východu slnka v čase rannej popravy maliara Cavaradossiho v treťom dejstve Pucciniho opery *Tosca* (Rím 1900) a scénu ranného brieždenia spojenú so štebotaním vtákov v Pucciniho opere *Madam Butterfly* (Miláno 1904). Vo všetkých štyroch prípadoch skladatelia tieto miesta starostlivo hudobne vystavali ako plochy, ktoré si pýtajú jednotu hudby a svetla. Patrilo by sa teda, aby im aj režisér a svetelní dizajnéri venovali patričnú pozornosť. Divák by nemal odísť z predstavenia len s poznatkom, že občas bolo rozsvietené a občas zhasnuté. Plný jasný deň, keď je slnko v zenite a jeho lúče sú takmer kolmé na zem, si vyžaduje svietenie na miesta hereckých akcií najintenzívnejším svetlom, a to z jedného smeru. Hneď ako sa slnko začne skláňať k západu, tiene sa začnú predlžovať a svetlo začne ubúdať. Farebné nálady scény sa zvýraznia, oranžové lúče opäť sfarbia vrcholky dekorácií. Večerný súmrak stráca farebnosť. Prirodzeným zdrojom nočného svetla sú

lúče odrazené mesiacom. Jeho svetlo je bledé, modrasté. Najmä dve opery majú noc vo svojom rodnom liste: Verdiho *Trubadúr* (Rím 1851) a jeho *Don Carlos* (Paríž 1867). Nepamätám si inscenáciu (a videl som ich po Európe dosť), kde by bola táto skutočnosť nejako špeciálne umelecky reflektovaná.

Svetlom sa dajú v divadle vyjadriť aj ročné doby, v ktorých sa dej odohráva. Jar sa predsa vyznačuje sviežou zelenou farbou, slnečné lúče sú doposiaľ dlhé, akoby stále zahalené nehou hmly. V lete sú tiene krátke a na javisku ich možno lámať komplementárnymi farbami svetla, platí to hlavne pre exteriérové scény, kedy slnečné svetlo dopadá na domy a stromy a odráža sa na okolité objekty. Najvďačnejším scénickým svetelným obdobím je jeseň. Hýri farbami, najmä žltou a oranžovou, a dáva možnosť rozohrať svetelnú paletu všetkými možnými farebnými nuansami. Slnko, ktoré prekročilo zenit a ktorého lúče dopadajú na zem pod menším uhlom, nám umožňuje na chvíľu svietiť na steny miestností, ale iba na okamih, lebo večer už je modrý a prepadá sa do fialových valérov. Zimná krajina je krajinou achromatických farieb – bielej a čiernej – s kontrastom lomeným do šedobiela. Kryštály snehu sú schopné odraziť aj nepatrné svetelné odlesky z oblohy hrajúcej v tóne modrej. Atmosféra zimy je chladná, ale v interiéroch sa rozlieha príjemné teplo krbov, ktoré rozohráva atmosféru interiéru blikotavým oranžovým svetlom. V zime sa odohráva Pucciniho *Bohéma* (Turín 1896), a najmä Wagnerov *Tannhäuser* (Drážďany 1845) alebo Čajkovského *Eugen Onegin* (Moskva 1878). Obsahujú viaceré scény, ktoré sa odohrávajú v meniacich sa ročných obdobiach, pričom uvádzam len tri notoricky známe operné tituly.

Aj taká abstraktná veličina ako svetlo má svoju pevnú kompozičnú logiku. Ak má miestnosť osvetľovať oheň krbu, svetlo bude mať iný charakter, ako svetlo prichádzajúce zvonka oblokom, alebo svetlo svietiace zhora z lustra. Pri réžii je potrebné vychádzať z logiky smeru a charakteru prichádzajúceho svetla. Je dôležité vystihnúť štruktúru blikotavého svetla na stenách kulís, rovnako ako logický smer ohňa z krbu. Svetelná atmosféra by sa mala v predstavách divákov stotožňovať s možnou svetelnou skutočnosťou reality, ktorú zastupuje, ak je inscenačný kľúč režiséra postavený na realistickom princípe. Autor literárnej predlohy často veľmi presne opíše obraz atmosféry, ako si ju predstavuje vo svojej fantázii. Skladateľ väčšinou hudbou rekreuje tento zámer a chce ho naplniť. Nepoznám príklad, kde by šiel

skladateľ hudbou proti logike deja. Realizačný výtvarný štáb počnúc režisérom a scénografom sa snaží vdýchnuť literárnemu obrazu jeho výtvarnú podobu. Výber svetelných riešení je neobmedzený, vždy však treba vychádzať z možnej logiky svetelnej atmosféry.[12] Aj surreálnosť a nelogickosť musí mať svoju javiskovú logiku. Vždy si rád spomeniem na svoje pobavenie, keď som v bratislavskom SND v Massenetovej opere *Werther* (inscenácia z roku 2000) videl na scéne svietiacu pouličnú lampu v okamihu, keď zbor vchádza do kostola na poludňajšiu omšu. Asi ju lampár zabudol zhasnúť. Alebo tým chcel autor niečo povedať? Celkom inú logiku mal svietiaci luster v opere *Rigoletto* (inscenácia SND Bratislava z roku 1987), ktorý mal dejotvornú funkciu počas celého večera, tak v interiéroch aj exteriéroch príbehu.

Samostatnou entitou je farebnosť svetla. Farba má schopnosť navodzovať nielen psychické emócie, ale je schopná pôsobiť aj na fyzický stav človeka.[13] Pokiaľ ale ide o miešanie farebných svetiel a ich vzájomné väzby, venuje sa im v literatúre veľká pozornosť.[14] Miešaním jednotlivých svetelných farebných tónov sa docieľujú úplne iné výsledky ako pri miešaní farebných pigmentov. V súvislosti so svetelnou farebnosťou sa dostávame k ďalšej dôležitej skutočnosti vyplývajúcej zo vzájomných vzťahov medzi farbami – k farebnej harmónii. Miešanie farieb je zázračný okamih: červené, zelené a modré svetlo vytvorí svetlo biele, červené a zelené svetlo žlté, modré a červené svetlo purpurové… Pri použití farieb, ktoré sú v rozpore s pravidlami harmónie vzniká nesúlad. Malý nesúlad však môže farebnej kompozícii pomáhať. Je to zaujímavá skutočnosť. Všetkého priveľa škodí, ak však použijeme malé množstvo nesúladnej farby, kompozícia sa stane ucelenou. Je to ako malá stopa nepríjemného pižma v inak krásne voňajúcich ingredienciách. Opäť ale musí ísť o komponovanie svetlom a zámer inscenátorov.

Okrem skutočností zdôvodniteľných logikou fyziky, jestvuje pri veličine svetla aj psychologický rozmer jeho pôsobenia. U každého človeka je stupeň farebného vnímania iný. Pôsobenie farieb na oko sa nedotýka iba oblasti fyziologickej, ale vo veľkej miere aj psychickej. Rôzne farebné vnemy vyvolávajú citové asociácie a pocitové predstavy. Poznáme ich ako emocionálne vnímanie farieb. Scénograf aj režisér sa do veľkej miery zaujímajú o to, ako navodiť v divákoch presnú a jednoznačnú predstavu o dianí na scéne. Svetlo je v tomto

prípade veľkým mágom a jeho správnym využitím sa dajú docieliť zázraky. Pri tvorbe jednotlivých farebných atmosfér môže dobre poslúžiť aj znalosť emočného pôsobenia svetla[15], teda aké asociácie a emócie v nás dané farby vyvolávajú. Ružová farba asociuje sladký pocit, tmavoružová zmyselnosť, červená dráždivosť atď. Samozrejme, ide o zovšeobecnenia, pôsobenie a účinok môže byť rozdielny u každého diváka. Zjednodušenia často vedú k nekonečným opakovaniam až k vytváraniu klišé. Ako napríklad Carmen oblečená do krvavočervených šiat... Ale aké iné šaty má mať oblečené Carmen?

Umelecká práca so svetlom na javisku pri poznaní jej pravidiel a zákonitostí umožňuje nepreberné množstvo rôznych svetelno-dekoračných efektov. Pomocou svetla sa môžu chlapci v plavkách zmeniť na nahých, belosi na černochov, zdravý človek na chorého, môžu sa meniť detaily, dokonca aj vzhľad celej scény. Svetlo nesie v sebe pečať večného príbehu, nekonečnosti odhaľujúcej „vesmír“. Spôsob, ako sa na dnešných javiskách používa svetelný dizajn, korešponduje s premenou chápania svetla. Je to živý viacdimenzionálny organizmus vnútorne prepojený s celkom „kozmu“, v ktorom koexistujú hmota a vedomie, racionalita a imaginácia, viditeľné a neviditeľné... Súčasná veda a technika podstatne rozšírili možnosti umeleckej javiskovej výpovede prostredníctvom svetla: „Sme na počiatku obrovských možností estetického pôsobenia svetla a pohybu ako nového výtvarného materiálu a vytvárania nového súčasného spôsobu vnímania.“[16] V divadle ide o oblasť zastupujúcu irealitu, tvoriacu imaginatívnu skutočnosť našej reality, v ktorej ožívajú príbehy našej fantázie.

Literatúra:

BARTKO, Ondrej: Farba a jej použitie. Bratislava: SPN, 1980.
DOBEŠ, Milan: Manifest: Dynamický konštruktivizmus. Bratislava: Interpond, 1994.
FRIELING, Heinrich – AUER, Xaver: Človek – farba – priestor. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo technickej literatúry, 1965.
HARDOŠ, Jozef: Svetlo a tvarovanie objektov. Bratislava : WATT, č. 5/2004, Video teória, 2001.
HILDEBRAND, Adolf: Problém formy ve výtvarném umění. Praha: Triadá, 2004.
MÜLLER, Václav: Světlo v rukách režiséra. Olomouc: Krajské kulturní středisko v Ostravě v

spolupráci s Krajským pedagogickým ústavem 1988.
SMIEŠNY, Alexander: ... a bolo svetlo. Bratislava: VŠVU, 2002.
SURÝ, Tomáš: https://www.theatrica.sk/ikonografia-slnka/
SVOBODA Josef: Tajemství divadelního prostoru. Praha: Odeon, 1990.
ŠÁLEK, Cyril: Světlo jako dějový faktor ve Foersterově operě Eva. In: SPURNÁ, Helena (ed.): Hudební divadlo jako výzva. Praha: Národní divadlo, 2004, s. 123-132.
WILLIAMS, R. G.: Technika javiskového osvetlenia. Praha: Scénická laboratoř při Narodním divadle, 1960.
ZEMÁNEK, Jiří: Ejhle světlo. Brno: Nakladatelství Kant a Moravská galerie, 2003.

Titulné foto: Scéna z inscenácie opery Margita a Besná. Mestské divadlo P. O. Hviezdoslava, Bratislava, máj 2019. Hudba: Ľuboš Bernáth, libreto: Tomáš Surý, scéna a kostýmy: Peter Čanecký. (Foto: ?).

Summary
Artistic work with light on stage, knowing its rules and patterns, allows for an inexhaustible number of different light-decorative effects. With the help of light, boys in swimsuits can Artistic work with light on stage, knowing its rules and patterns, allows for an inexhaustible number of different light-decorative effects. The way lighting design is used on today’s stages corresponds to the changing understanding of light. It is a living multidimensional organism internally connected to a whole „cosmos“ in which matter and consciousness, rationality and imagination coexist, visible and invisible. In the theater, it is an area representing unreality, creating the imaginative reality of our reality, in which the stories of our imagination come to life.

Poznámky

1. SURÝ, Tomáš: https://www.theatrica.sk/ikonografia-slnka/

2. ZEMÁNEK, Jiří: Ejhle světlo. Brno: Nakladatelství Kant a Moravská galerie, 2003, s. 12.
3. SMIEŠNY, Alexander: ... a bolo svetlo. Bratislava: VŠVU, 2002, s. 14.
4. SVOBODA Josef: Tajemství divadelního prostoru. Praha: Odeon, 1990, s. 220
5. HILDEBRAND, Adolf: Problém formy ve výtvarném umění. Praha: Triadá, 2004, s. 19-26.
6. HARDOŠ, Jozef: Svetlo a tvarovanie objektov. Bratislava : WATT, č. 5/2004, Video teória, 2001, s. 87
7. WILLIAMS, R. G.: Technika javiskového osvetlenia. Praha: Scénická laboratoř při Narodnim divadle, 1960, s. 43.
8. WILLIAMS, R. G.: c. d., s. 42.
9. MÜLLER, Václav: Světlo v rukách režiséra. Olomouc: Krajské kulturní středisko v Ostravě v spolupráci s Krajským pedagogickým ústavem 1988, s. 2.
10. MÜLLER, Václav: c. d., s. 2.
11. MÜLLER, Václav: c. d., s. 8.
12. HARDOŠ, Jozef: c. d., s. 10.
13. K tejto problematike bližšie pozri: FRIELING, Heinrich – AUER, Xaver: Človek – farba – priestor. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo technickej literatúry, 1965; BARTKO, Ondrej: Farba a jej použitie. Bratislava: SPN, 1980.
14. WILLIAMS, R. G.: c. d., s. 45.
15. MÜLLER, Václav: c. d., s. 29.
16. DOBEŠ, Milan: Manifest: Dynamický konštruktivizmus. Bratislava: Interpond, 1994 , s. 193