

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

HEREC A KOSTÝM

Kryštof Krhovják

Vedoucí práce: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Oponent práce: doc. MgA. et Mgr. Andrea Králová, Ph.D.

Datum obhajoby: 17.9.2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Theatre Arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR'S THESIS

ACTOR AND COSTUME

Kryštof Krhovják

Thesis Supervisor: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Thesis Opponent: doc. MgA. et Mgr. Andrea Králová, Ph.D.

Date of thesis defense: 17.9.2018

Academic title granted: BcA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Herec a kostým

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Rád bych věnoval poděkování MgA. Vladimíru Novákovi, Ph.D. za podporu při psaní této práce a jeho cenné rady.

Prof. PhDr. Janě Pilátové a doc. MgA. et Mgr. Andrea Králová, Ph.D. za konzultaci této práce.

Dále bych rád poděkoval Mgr. Kateřině Štefkové, Tereze Hrzánové a Tereze Venclové za jejich ochotu poskytnout rozhovor.

A v neposlední řadě všem hercům, kteří byli tak ochotni a vyplnili můj dotazník týkající se herce a kostýmu. Jmenovitě:

Kateřina Dvořáková

Štěpánka Fingerhutová

Eliška Hanušová

Ivana Chýlková

Petr Jeništa

Anita Krausová

Veronika Lazorčáková

Michal Lurie

Jan Meduna

Václav Neužil

Kristýna Podzimková

Marie-Luisa Purkrábková

Ivo Sedláček

Halka Jeřábek Třešňáková

Madla Zimová

Abstrakt

Tato bakalářská práce je zaměřena na problematiku vztahu herce a kostýmu. V první kapitole jsou uvedeny přístupy k divadelnímu kostýmu v průběhu doby. Ve druhé pak funkčnost kostýmu, jeho materiál a možná pomoc herci při tvarování postavy. Závěrečná kapitola pojednává o "převtělení" se do postavy díky kostýmu. Zdrojem jsou především osobní zkušenosti, zážitky a herecká i oděvní praxe. Dále rozhovory s aktivními kostýmními výtvarníky a korespondence s herci.

Klíčová slova

Kostým, Herec, Divadlo, Kostýmní výtvarnictví, Tělesná paměť

Abstract

This bachelor thesis focuses on the relationship between actor and costume. In the first chapter you can find a number of approaches to a theater costume over time. In the second chapter I am exploring the usability of a costume, its material and also its possible assistance to an actor in creating a theatre character. The last chapter is about "reincarnation" into the character through the usage of costume. The sources are mainly my personal experience, both as an actor and tailor. Conversations with active costume designers and correspondence with fellow actors were used, too.

Keywords

Costume, Actor, Theatre, Costume design, Physical memory

Obsah

| | |
|--|----|
| Úvod | 1 |
| 1. Přístup k divadelnímu kostýmu | 2 |
| 2. Funkčnost kostýmu | 9 |
| 2.1 Materiál..... | 9 |
| 2.2 Vznik kostýmu | 9 |
| 2.3 Funkční kostým | 11 |
| 3. Převtělení se díky kostýmu | 20 |
| 3.1 Civil..... | 20 |
| 3.2 Převtělení se | 21 |
| 3.3 Tělesná paměť..... | 24 |
| 4. Synáčky | 28 |
| Závěr..... | 30 |
| Seznam použité literatury: | 31 |

Seznam použitých zkratk:

DAMU - Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze

DISK - Divadlo DISK

ND - Národní divadlo

NDM - Národní divadlo Moravskoslezské

Úvod

V této práci bych se rád zabýval vztahem herce ke kostýmu a naopak. Vzhledem ke svému minulému studiu na Střední škole oděvní a obchodně podnikatelské, později přejmenované na Střední školu gastronomie, oděvnictví a služeb ve Frýdku-Místku, kde jsem studoval obor Oděvnictví a módní návrhářství, mne problematika kostýmu jako partnera herce velmi zajímá. V praxi jsem si mnohokrát mohl vyzkoušet výtvarnou práci na oděvu, či kostýmu, jeho realizaci a omezení ve střetu s hercem a hereckou akcí. Stejně tak v praxi herecké střet opačný, tedy střet s omezujícím nebo naopak perfektně funkčním kostýmem, který slouží jako pomocník herecké postavy. Chtěl bych vytvořit práci, která bude určitým nahlédnutím do přemýšlení herce nad kostýmem. Výtvarné složce jako takové se budu věnovat minimálně. Budu se zabývat možnostmi, jakým herec může ke kostýmu přistupovat a jakým způsobem může přistupovat kostým k herci. Literatury o tomto tématu není mnoho, přesto si myslím, že je toto téma hodno pozornosti. Herec si často stěžuje na svůj kostým. Stejně tak si kostýmní výtvarník často stěžuje na herce. Proto jsem požádal několik předních českých kostýmních výtvarníků, ale také herců, se kterými jsem toto téma řešil a kladl argumenty z druhé strany. Kostýmnímu výtvarníkovi se možná můžou níže zmíněné kapitoly zdát jako samozřejmé otázky, které řeší každý divadelník. Bohužel tomu tak není a řada herců nad svým kostýmem vůbec nepřemýšlí, nebo jen okrajově. Proto si myslím, že tato práce by měla být určena především hercům.

1. Přístup k divadelnímu kostýmu

Úvodem bych se rád zmínil alespoň krátce, jak šel kostýmu dobou či spíše jak se ke kostýmu přistupovalo na českém území. Přestože zdrojů, ze kterých bych mohl čerpat, je velmi omezené množství, najdou se publikace a nákresy, které poskytují vcelku ucelený obraz o kostýmech i jejich vztahu k herci a divadlu.

Jak píše Věra Ptáčková ve své knize *Český divadelní kostým*, první zmínky o divadelní dekoraci coby umělecké disciplíně můžeme zaznamenat už v baroku. Dochovaných materiálů je ale poskrovnu. Existuje pár rytin a náčrtů, vypovídajících o velké zdobnosti a přepychu kostýmů a také vzácně dochované divadelní kostýmy českokrumlovského zámku. Kostým se však v této době (a ještě ani mnohem později) nepovažoval za autorské dílo (Ptáčková, 2011). Nikdo na něj nekladl zvláštní důraz, byl mechanickým převlekem, který nemusel souviset s inscenací. Kostým herce byl tehdy nejspíš obrazem aktuální módy a zobrazoval archetypy postav z reálného života. Nebyl stylizován, ani nějak výtvarně přetvářen. Těžko říci, jak se takový kostým vybíral. Ať to byli herci nebo režisér, byl kostým považován za zbytečný detail. Dnes už snad tento přístup ke kostýmu nikdo nemá.

Za vážnou divadelní složku se kostým začal považovat až ve druhé polovině 19. století. Zde se o něm začíná přemýšlet jako o součásti inscenace, která má mít svůj vlastní význam. Dostáváme se k divadelním reformám. Výraznými jmény reformy byli Adolph Appia (1862-1928) a Edward Gordon Craig.

Appia strhnul na herce a tudíž i jeho kostým všechnu svou pozornost. Postavil jej na vrchol divadelní hierarchie a prosazoval, aby kulisy byly stejně plastické jako člověk, nikoli ploché. Scéna se měla upravit potřebám herce. Podtrhnout člověka jako živou bytost.

"Také Craig upozorňuje na hercovu ‚jinakost‘, na fakt, že živá bytost podléhá jiným měřítkům než konstrukce okolí, v němž se pohybuje" (Ptáčková, 2011, str. 29).

Na začátku 20. století se začínají v divadle angažovat avantgardní malíři, což podporuje uvažování o herci a jevišti tvořící komplexní celek. „Scéna, která nebyla nijak prostorově zvýrazněná, tu byla pro herce a jejich kostýmy, komponované v barevných kontrastech oproti scéně“ (Ptáčková, 2011). Kostým tak zažíval svůj stále silnější vývoj. Využívá nových možností, které mu nabídlo moderní umění.

V roce 1919 zinscenoval v Divadle na Vinohradech Vlastislaf Hofman (1884-1964) inscenaci *Husitů* Arnošta Dvořáka. Jak se sám vyjádřil, inscenaci, „kde se řešili kostýmy po individuální stránce“, kostýmy „jen pro jednu hru“. Kostým se stává tématem. Startují úvahy, pokusy, hledání nových řešení v jejich tvorbě. Nejde již jen o formu, ale i ducha. Výtvarníci zde ve větší míře uplatňují svou kreativitu. Impresionismus a symbolismus se v druhé dekádě láme v kubismus a futurismus. Přichází avantgarda.

Avantgardy těží z formy co se dá. Abstrakce, konstruktivismus, futurismus, kubofuturismus a suprematismus hýbou divadelním světem. Geometrické útvary jsou s oblibou přenášeny i do kostýmu. Nezastavitelný proud nových řešení a nápadů, experimenty, geometrie, volnost fantazie, kreace, stylizace, to vše také vede k určité spoutanosti herce kostýmem. Nejenže musí naplnit představu režiséra, ale také odpovídat návrhu kostýmu tak, jak je nakreslen. Omezení kostýmem je téma, kterým se budu zabývat v hlavní části této práce, přesto bych však podotkl, že v tomto případě spoutanosti a omezení se jedná o záměr výtvarníka, ovšem pouze vizuální. Nejde o pomoc herci při tvorbě postavy.

Následně však začíná tato avantgardní obrazovost přecházet až v extrém, kdy herec režisérovi na jevišti překáží. Kazí mu jeho vizi dokonalé souhry a dokonalého obrazu. Herec proto začíná být formován kostýmem tak, aby splynul se scénickou architekturou. František Zelenka (1904-1944), šéf výpravy Osvobozeného divadla u inscenace *Caesar*, „vytvořil stěnu členěnou malovanými dórskými sloupy jako pozadí pro stejně akcentovaně malovaný kostým. Pruhy - vodorovné, svislé, šikmé na antických krocích hrdinů spojují je se scénou, upřesňují její i jejich karikaturu, nebo spíš pobavený pohled na patetické antické kothurny“ (Ptáčková, 2011).

Osvobozené divadlo nelze v tomto stručném výčtu pominout. Masky, líčení, účesy a kostýmy, klaunsky ozvláštňovaly dvojici V+W s každou hrou se měnící. Postupem času se paruky stávaly čím dál více abstraktními, obočí se geometrizovalo. Nic z toho však hercům a tanečnickům nebránilo v přirozeném pohybu. Jednalo se o stylizaci pouze vizuální.

Jak uvádí Věra Ptáčková: „Hercovo tělo začalo být významným, často nejsilnějším tématem ... Z metafory se stala metamorfóza, konkrétní podobnost s hercovým tělem či metaforický obraz jeho dramatické role přestaly být příkazem. Vítězí čistá imaginace. Kostýmy ve tvaru sudů (Sofokles - Cocteau: Král Oidipus, Divadlo Dada 1928, režie Jiří Frejka) a ty, v nichž se styl commedie dell' arte pojil s kubofuturistickým dekorem, vytvářeli z herců mobilní výtvarné objekty“ (Ptáčková, 2011).

Pravděpodobně jako reakce na kreativní svobodu a tvarově rozmařilá dvacátá léta se ve třicátých letech stává aktuálním tématem realismus. Téma kostýmu se lehce odsouvá z hlavního dění.

V roce 1948 se na DAMU zakládá Katedra jevištního a kostýmního výtvarnictví, což znamená zrod kostýmního výtvarníka jako profese.

Po skončení druhé světové války se Československo, a tak i umění, ocitlo v mantinelech. Jak uvádí Věra Ptáčková „[...] jsem přesvědčená, že není o čem psát, že tu scházely artefakty, schopné oslovovat následující generace, protože nebyla možnost svobodného vyjádření. Kostým v tu dobu splňoval především funkční požadavky“ (Ptáčková, 2011).

V poválečném období se otevírají v českých zemích nové možnosti, kterými jsme se mohli konfrontovat se světem (divadelní festivaly Avignon, Edinburgh, Paříž...). Objevuje se také nová avantgarda. Z Polska pronikají jména jako Tadeusz Kantor a Jerzy Grotowski.

V šedesátých letech můžeme hovořit o chtíči vyjádřit přítomnost, „osobní interpretaci tvůrců inscenací, kteří mají potřebu hovořit sami za sebe, za dobu v níž žijí, a v té prezentovat hrdiny“ (Ptáčková, 2011). U Josefa Svobody (1920-2002) kostým naprosto zapadá až splývá se scénografií, nevyčnívá. Naopak u Marcela Pokorného (1922-1977) se kostým nesnaží zapadnout do

scénografie, nýbrž být v kontrastu. Začíná se také používat civil. Inscenace nepotřebuje scénu, rekvizity ani kostým. Namísto kostýmu symbol. V šedesátých letech také vzniká tzv. chudé umění a také estetika ošklivosti. „Chudé umění používá programově šedivé, použité, poničené materiály, manipuluje s objekty, které dosloužily v původní funkci a které pouze nepatrně upravuje“ (Ptáčková, 2011). Nepadnoucí oděvy, napůl roztrhané, jeansy, špína a ošklivost, nahota jako kostým se staly na divadelních prknech módou.

Z „chudého umění“ a pop-artu čerpala také akční scénografie. „Jednalo se o alternativní přístup k divadelnímu prostoru, kdy se programově upouštělo od klasického kukátkového jeviště. Začaly se hledat nové možnosti inscenování v netradičních, mnohdy nedivadelních prostorách, které nabízely větší kontakt s divákem. V estetických přístupech se akční scénografie odvracela od přebujelé výtvarnosti, iluzivnosti, kašírování a složitých technických řešení. Rekvizity, které se ocitly na jevišti, měly být především mnohovýznamové. To znamená, že jeden scénický prvek mohl v průběhu představení pomocí hry herců několikrát změnit svůj význam a funkci. Např. postel se tak stala jídelním stolem, oltářem, nebo také vězením. K tomu byla zapotřebí velká fantazie obecnostva, které se často stávalo součástí představení. Na svém významu nabývá v akční scénografii kostým a maska. Tyto prvky se spolu se scénou a hereckou akcí vzájemně doplňují, oživují a někdy i splývají. Scéna se občas stane hercem nebo kostýmem, herec zase scénou, kostým hercem. Dohromady tak vzniká originální a působivý dramatický celek, který jednoduchými prostředky dosahuje maximální účinnosti“ (Frydlová, 2012).

Výtvarníci, aktivní v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století byli jistě tímto celoevropským slohovým proudem ovlivněni. Zásadními jmény tohoto nového principu byli Jaroslav Malina, Miroslav Melena a Jan Dušek.

Věra Ptáčková k tomuto píše: „Jak ve scénografii, tak v kostýmu rozbíjí Malina inscenační realitu provokativním dialogem s časem, křížením různých časových rovin. Neutrální „současnost“ anglických tvídrových dvořanů je zpochybněna renesančním okružím, rokokové paruky ve tvaru nacistických čepic... Malina řeší otázku o vztahu historie a současnosti ve většině svých výprav“ (Ptáčková, 2011).

Pro Malinu je také typické setkávání herců s divákem. Bez ramp a v atypických prostorech.

Pro Jana Duška je kostým „rekvizitou, kterou herec nosí na těle“, např.: plášť se mění ve stan a přenáší nás z prostředí soudního přelíčení do odlišného vojenského tábora.

A přichází postmoderna: „Už na začátku osmdesátých let se událo něco, co česká divadelní teorie pojmenovala jako konec avantgardy a nástup divadelního postmodernismu. Scénická prostředí nehrají žádnou roli, všechny výrazové prvky se soustředí na herce, kostým, líčení a rekvizitu. Autoři vycházejí z okamžitých nápadů, dělají si prostě legraci, probouzejí z dlouhého uměleckého spánku také kýč. Přímo oslava čistého krásna, jehož kořeny můžeme hledat až v teorii „havadismu“ Jiřího Voskovce a Jana Wericha, hry na blbost a proti blbosti“ (Ptáčková, 2011).

O kostýmu v 80. a 90. letech píše Andrea Králová ve své dizertační práci: „První se k české divadelní postmoderně v 80. letech přihlásily skupiny složené z amatérských divadelníků, výtvarníků, architektů, filmařů či hudebníků, kteří byli v té době většinou ještě studenty. Do novějších dějin českého divadla se tak zapsaly především soubory tzv. Pražské pětky: Baletní jednotka Křeč, Divadlo Sklep, Recitační skupina Vpřed, výtvarné divadlo Kolotoč a pantomimická skupina Mimosa. Soubory se posléze spojily do generačního hnutí a jejich společná vystoupení v plné sestavě představovala ve své době až jakýsi generační manifest, který zasáhl do většiny oblastí kultury“ (Králová, 2010).

Baletní jednotka Křeč přišla s úplně novou formou tanečního a pohybového divadla. Díky tomu se stala nejsilnějším projevem postmoderny 80. let u nás. Vyznačovala se efektní výpravností a manýristickými kostýmy především Šimona Cabana a Simony Rybákové.

V Brně nalezneme již od 70. let fungující HaDivadlo a Divadlo Husa na provázku, vytvářející obdobnou alternativu ke klasickému divadelnictví jako u Pražské pětky. Divadlo Husa na provázku čerpalo svou estetiku z lidového divadla, folklóru, komedie dell' arte a epického divadla. „Oproštěné scénické řešení, metaforická výpravnost, hravost, smysl pro komediální zkratku jsou typické znaky výtvarného projevu s těmito divadly spřízněných scénografů J. Ciller, J. Zbořilová, J. Konečný a V. Houf“ (Králová, 2010).

Ve stejném prostoru působil vedle HaDivadla také amatérský Ochotnický kroužek, ke kterému se asi nejvíce váže jméno J. A. Pitinský se kterým si jistě spojíme Janu Prekovou, jejíž charakteristiku popsala Andrea Králová: „Výtvarnice Jana Preková má stejně jako režisér Nebeský v oblibě estetiku destruktivní zvrácenosti, vykloubenosti a ošklivosti, přesněji řečeno: antiestetiku nebo estetiku ošklivosti, hnusu. To ovšem neznamená, že by její kostýmy nebyly zvláštním způsobem krásné i scénicky efektní a originální. Preková vždy patřila k průkopnicím nového přístupu ke kostýmní tvorbě. Je jí vlastní čistě výtvarná cesta scénografického pojetí, založená na zcela neliterární interpretaci předlohy, proto lze její umělecký rukopis charakterizovat jako „tělesné kostýmy“. Jana Preková ve spojení s Janem Nebeským reprezentuje na českém divadle devadesátých let osobitý styl, který obrazotvorností často provokuje, někdy je i zábavný, jindy až obtížně čitelný. Vždy však probouzí zvědavost a zasahuje diváka zevnitř“ (Králová, 2010).

K loutkovému divadlu Králová dodává: „Velmi novátorské a osobitě originální přístupy se v 80. letech pochopitelně objevily také v českém loutkovém divadle. Především se loutková scénografie osvobodila od iluzivních konvencí a herec se stal rovnocenným partnerem loutky, což ovlivnilo nejen režijní, ale významně také scénografické a kostýmní pojetí inscenace“ (Králová, 2010).

V 90. letech se objevila také coolness dramatika. Na inscenacích tohoto žánru se výtvarně podíleli Petr B. Novák, Klára Čulíková, Zuzana Krejzková a Andrea Králová, kteří se snažili vytvářet scénu a kostýmy rovněž v duchu coolness dramatiky.

„Na začátku nového století po roce 2000 se divadelní scéna zklidňuje a na místo vršení nápadů a gejzíru citací nastupuje chladná, elegantní estetika, prázdné nebo jedním znakem určené jeviště, a civilně neutrální kostým, v současné době výtvarníci expandují všemi možnými směry“ (Králová, 2010).

Všechny tyto výtvarné přístupy ke kostýmu můžeme rozdělit do dvou kategorií: Kostýmní výtvarník se zabývá hrou, či textem intenzivně ještě před začátkem zkoušení. Připraví si všechny materiály předem a vytvoří návrhy kostýmů. Na první čtené zkoušce tak herec přesně ví, co bude mít na sobě a během zkoušení se tento návrh většinou nezmění. Druhým přístupem, který se v kamenných divadlech praktikuje jen ve velmi omezeném množství, je vytváření kostýmu během zkoušení. Kdy se výtvarník, stejně jako u prvního příkladu, předem zabývá textem a řeší záměr s režisérem, ovšem na první čtenou zkoušku přichází jen s jakýmsi náčrtem kostýmu. Počítá se s jeho postupným přetvářením "na tělo" herce. K oběma těmto tématům se dostanu níže. Proto zde ukončím historickou část o kostýmu a dále už se budu věnovat hlavním tématům této práce.

2. Funkčnost kostýmu

V této kapitole se budu věnovat otázkám, které se týkají praktického hlediska kostýmu vůči záměru výtvarníka. Prvním bodem který bych rád zmínil je materiál.

2.1 Materiál

Druhů materiálů, které mají většinový podíl přírodního materiálu je mnoho. Jsou materiály vyrobeny ze 100% bavlny, ale také ty, které sice mají základním vláknem bavlnu, ovšem s příměsí vláken umělých. Pro lajka dosti nepodstatná věc, ovšem pro herce, který je nucen být, minimálně týden před premiérou několik hodin denně a posléze při každém představení, vystaven nevětranému divadelnímu prostoru, který je plný žhnoucích reflektorů, věcí dosti zásadní. V inscenacích, které vyžadují mnohvrstvé kostýmy, například zimního charakteru, vyrobených z umělých textilií, dokáží silně znepříjemnit pobyt na jevišti. Z vlastní praxe v různých divadelních krejčovnách vím, že například v ND vybírá materiály výtvarník kostýmů. Naopak v Ostravském NDM vedoucí krejčovně prosazuje taktiku "hlavně, aby to vypadalo". Bez ohledu na potřeby herce a výtvarníka se nakoupí ty nejlevnější materiály, které splňují požadavky kostýmního návrhu, nikoli však praktičnosti či kvality. Otázkou je samozřejmě také rozpočet, který podle mého názoru v případě NDM, není tak nízký, aby se muselo šetřit takovýmto radikálním způsobem. Ptám se tedy, jde jen o nezáměr o toto téma? Nebo v těchto uměleckých pozicích pracují úředníci? Každý vedoucí divadelních krejčovně řeší nákup materiálů jinak a těžko bychom to mohli změnit, ale přijde mi důležité na toto téma upozornit.

2.2 Vznik kostýmu

Velmi důležitým bodem je podle mého názoru otázka domluvy mezi výtvarníkem a hercem. Má se herec přizpůsobit výtvarnému návrhu nebo se musí výtvarník podřídit potřebám herce? Myslím, že ani jedna možnost není správná. K rozhodnutí by mělo dojít kompromisem, který bude výhodný pro obě strany. Pokud se nemohou shodnout, poslední slovo má vždy režisér. Přestože ve většině případů je již dnes vzájemný dialog samozřejmostí, jsou i případy, kdy ke společné domluvě nedochází a to zejména ve větších kamenných divadlech, kde

výtvarník musí dodržet termíny předávací porady a oblékané zkoušky. Výtvarník nakreslí návrh, ještě před první čtenou zkouškou a k dalšímu vkročení do vytváření kostýmu většinou dochází jen velmi málo a těžce. U menších divadel je situace jiná. Jak uvádí Tereza Venclová „Nejvíce mi vyhovuje vytváření kostýmu během zkoušení. Můžu při zkouškách pozorovat herce, jeho pohyby, tvar postavy a podle toho jak na mě působí vymýšlet kostým, který vychází přímo z herce, ne z mojí představy“ (Z rozhovoru s Terezou Venclovou, 11.5.2018).

Jak bychom mohli nechat šít kostým na míru někomu, koho neznáme? Údělem kostýmu je přetvořit herce na někoho jiného. Pokud se dostatečně neseznámíme s hercem samotným, jak bychom jej chtěli přetvářet? Přítomnost výtvarníka na zkouškách považuji za velmi důležitou. Za hrubou chybu považuji, když se výtvarník poprvé oběví v generálkovém týdnu. Osobně považuji kostým vznikající za pochodu za mnohem lepší variantu. V takovémto případě je samozřejmě obtížnější nechat kostým šít.

„Často využívám fundus, protože třeba omšelost téměř nelze vyrobit. A taky je to stylem práce na autorských inscenacích, měníme některé scény za pochodu a občas potřebujeme změnit oblečení, které již nelze ušít... Vlastně i více nakupuji, protože se snažíme potlačovat umělost“ (Z rozhovoru s Markem Cpinem, Divadelní noviny, 2016).

Tento princip se ve velkých kamenných divadlech dá jen stěží praktikovat. Kateřina Štefková na toto téma říká „Například v Národním divadle člověk odevzdá návrhy s obrovským předstihem, takže ve chvíli realizace je nějaké prvotní nadšení dávno pryč. Herec na první čtené zkoušce o postavě neví téměř nic, ale už ví, jaký bude mít kostým. Já s tím v zásadě nesouhlasím, tím spíš, když se kostýmy šijí v posledních čtrnácti dnech před premiérou. Samozřejmě se proti tomu dá bojovat a to velmi jednoduchým způsobem. Člověk něco odevzdá, ale pak nechá ušít něco úplně jiného.“ (Z rozhovoru s Kateřinou Štefkovou, 11.5.2018).

Dovedu si představit situaci, kdy kostým navržený dlouhou dobu dopředu bude lepším pomocníkem pro herce, než kostým vznikající za pochodu. Jsou inscenace, které to i vyžadují, ale to jsou výjimky. Ovšem zdá se že průběžná práce je mnohem přínosnější, kreativnější a poskytuje výtvarníkovi svobodu. Stejně tak tomu je nejspíše i u scénografie. Jak popisuje Kristýna Täubelová ve své tezi dizertační práce Divadlo jako výtvarné médium: „Ideálem „výtvarného vývoje“ inscenace obecně je pro mne na začátku prázdné jeviště, které se teprve v průběhu času a akcemi herců zaplňuje, proměňuje, přetváří, což vede k dojmu změny velikosti, hloubky a charakteru prostoru“ (Täubelová, 2007).

Všechny dámy se shodnou (a já tuto skutečnost kvituji), že průběžná práce na kostýmu s živými herci a během zkoušek, je pro ně příjemnější cestou, zároveň však nepopírají a naopak považují za důležité, aby měl herec předem nějakou představu. Alespoň malou. Aby věděl a dokázal si představit výtvarníkům a režisérům umělecký záměr. I když se bude finální výsledek tomu prvnímu podobat velmi málo, herec se může jednoduchého nákresu okamžitě chytit. Jednak už na úplném začátku může sám upozornit na některá omezení a nebo také na možné vylepšení kostýmu, ale hlavně dokáže z kresby vyčíst záměr a má tak jistý záchytný bod, se kterým může počítat, čímž se dostávám k hlavnímu tématu této kapitoly a tou je funkčnost kostýmu.

2.3 Funkční kostým

Funkčnost kostýmu pro mne ovšem neznamena jen to, jestli je materiál prodyšný, nebo jestli můžu pohodlně zvednout ruku. Jaká je funkce kostýmu v divadle? Kostým může být buďto mechanickým převlekem herce, ale také může být klíčovým elementem inscenace. Scénografie i kostým, jako zásadní jevištní gesto. Takové scénografie a kostýmy tvoří bezesporu jedno z nejzvučnějších jmen současné scénografie Marek Cpin, který ve většině případů vytváří celý vizuál inscenace. „Rád vytvářím výpravy, ne jen scénu či kostýmy – skládám dohromady určitý obrázek“ (Z rozhovoru s Markem Cpinem, Divadelní noviny, 2016).

V této práci se však zabývám jinou funkcí kostýmu na divadle. Kostým ve vztahu k herci považuji za dílčí složku při tvarování dramatické osoby. Někteří herci tvoří postavu „zevnitř“, někteří „z venku“, kam patří i kostým. Stanislavskij si byl také vědom důležitosti ztvárnění vnějšího fyzického projevu role, ale kostým pro něj byl tím nejjednodušším způsobem proměny. Jedna z nutných částí změn, které musí herec podstoupit.

Cílem ztělesňování, tedy vnějších technik, je u Stanislavského „učinit neviditelný tvůrčí hercův život viditelným“ (Konstantin Sergejevič Stanislavskij, *Moje výchova k herectví*. Díl 2.), a sice prostřednictvím hlasu, dikce, rytmu, výrazu těla a v neposlední řadě pohybu. Začátkem přesvědčivého vnějšího ztvárnění je charakterizace.

Kostým je však má silná pomoc. Při tvorbě dramatické postavy je kostým mým nejbližším partnerem. S ním se můžu sžít, opřít se o něj, nechat se jím ovládat co se pohybu a výrazu týče. Z většiny odpovědí na mou otázku, zda může kostým herci pomoci při tvarování dramatické osoby jsem se dozvěděl, že nad tímto tématem reálně přemýšlí velmi málo tázaných, nicméně když jsem je vyzval k zamyšlení, ukázalo se, že je kostým pro všechny výrazným prvkem.

„Kostým je pro mne důležitou součástí při přemýšlení o postavě. A občas, když nevím, jak postavu hrát, hraji kostým“ (Z emailové korespondence s Petrem Jenišťou, 8.5.2018).

„Kostým považuji za rovnocennou složku při tvorbě role“ (Z emailové korespondence s Anitou Krausovou, 9.5.2018).

„Ve všech ohledech, někdy je to to poslední stéblo kterého se chytáš“ (Z emailové korespondence s Janem Medunou, 6.5.2018).

Herci tedy kostým za důležitý považují. Veronika Lazorčáková mne dokonce přesvědčila, že o kostýmu přemýšlí jako o hercově pomocníku: „Myslím, že kostým je velkým pomocníkem při tvorbě dramatické postavy. Ve chvíli, kdy si kostým obléknu, tak se už částečně onou postavou „stanu“. Navíc každý herec pracuje na vytváření postavy jinak. Někteří postavu tvoří zevnitř a jiným pomůže vnější obal (tedy kostým a líčení), aby se dostali do nitra své postavy. Já osobně se snažím postavu pochopit a najít zprvu zevnitř. Kostým tomu však dodá jistou

konturu, která mi postavu více vydefinuje i z vnějšku" (Z emailové korespondence s Veronikou Lazorčákovou, 8.5.2018).

Za funkční považuji kostým tehdy je li právě mým pomocníkem při vzniku postavy. Když mi dopomůže vytvořit co nejčitelnější obraz jak vizuální, tak vnitřní. Není pouze mechanickým převlekem, ale dává mi něco navíc. Potřebuji z výtvarníka cítit, že přemýšlí nad tím, jak jeho kostým může podpořit jisté konkrétní aspekty mé postavy. Jak lze zajistit, aby dojem např. shrbeného nervózního člověka byl ještě pravdivější, aniž by se jednalo o hereckou akci? Jak mi některé akce ulehčit, některé naopak stížit ve prospěch inscenace a diváckého zážitku? Jsem si jist, že kostým je jakousi nosnou kostrou herce na jevišti. Kdybych si ji nevzal, výkon by byl polovičatý.

K tomu abych se s kostýmem sžil, je třeba jistého času. Ovšem kdy je ideální chvíle začít zkoušet v kostýmu? Většina herců mi odpověděla, že čím dříve, tím lépe, ale většinou stačí nějaký náznak, nebo část oblečení, kterou budou mít na sobě dokud nebude kostým hotov zcela. Nezbytné je mít kostým kompletní alespoň týden před premiérou. Herec si musí osahat materiál, zjistit všechna jeho omezení. Za sebe můžu říci, že až s příchodem kostýmu a po sžití se s ním se postava stane postavou komplexní. S příchodem kostýmu přicházejí i nové možnosti. Zjišťuji, co všechno si můžu dovolit, jak kostým formuje například mou chůzi etc.

„Dobrý kostým dotvoří celek. Kostým nakonec určí chůzi, držení těla, dodá zručnost, krásu, nebezpečnost, obyčejnost, humor... Já se na kostým vždy moc těším. Někdy mám pocit, že už se bez kostýmu dál ani nemůžu hnout. Mnohokrát se mi stalo, že až s kostýmem moje postava opravdu ožila! Nejvíce mi vadí, když je kostým nic neříkající a nudný. Pro dobrý kostým jsem ochotna podstoupit i nepohodlí" (Z emailové korespondence s Magdalenou Zimovou, 6.5.2018).

Zmíněné nepohodlí nebo omezení se může při tvarování dramatické osoby ukázat jako jedna z možných cest. Kostým, který není příjemné mít na sobě nemusí být jen omezením postavy, ale naopak mě může nasměrovat správným směrem. K tomuto tématu se dostanu níže.

Ve chvíli, kdy ještě nemůžu mít kostým, pomůže mi ona kresba výtvarníka. Vytvořím si tak představu se kterou můžu přibližně počítat a orientovat se při zkouškách, zohledňovat ji, aniž bych měl kostým na sobě. Totiž přechod ze zkoušení v teplácích do zkoušek v kompletním kostýmu je velmi radikálním skokem. Herec zkouší měsíc v teplácích, hledá postavu, gesta, pohyby, stylizaci mluvy a najednou se ocitne v úplně jiném oděvu, který automaticky nabízí, nebo dokonce určuje jiné možnosti. A tak má herec jen týden, nebo dva kostýmu přivyknout, sžít se s ním a uplatnit v něm vše na čem pracoval předešlý měsíc. Tento náraz ovšem nemusí být tak prudký, pokud jsem od začátku srozuměn s tím, jak kostým bude vypadat a jaká omezení může obsahovat. Jsem tak alespoň částečně připraven na to, co mě čeká a s čím se budu muset potýkat. Stejně tak, jako se herec učí texty, které se často až na zkoušce variují a zkouší, může se takto „naučit“ i svůj kostým.

Pokud mám hrát v plášti, můžu nejprve zkusit buďto s pláštěm jiným, nebo s kusem látky, kterým jej prozatím nahradím. Můžu si tak jasněji představit, jak se bude chovat výsledný kostým, jak se budu s takovým pláštěm chovat já, jak dokáže pouze plášť donutit mé tělo, aby se chovalo určitým způsobem, aniž by vědomí mělo o něčem tušení. Ale také můžu s předstihem zjistit, že musí být plášť delší, než se původně zamýšlelo, což ušetří spoustu času v krejčovnách, které by musely kostým upravovat.

V tomto případě kladu větší váhu na výtvarníka, který by měl být, krom umělce, také praktikem a dokázat dostatečně herci vysvětlit svůj záměr. Herci jsou jak známo bytosti svéhlavé a snaží se vydobýt si kostým co nejpohodlnější. Stěžují si, že kvůli těmto botám nemohou přirozeně chodit nebo nedokážou zvednout ruku vzhůru, jelikož jim brání příliš nízký průremek. Díky tomu nám také vyvstává otázka již naznačeného omezení a nepohodlnosti jako uměleckého a režijního záměru. Omezení jako dílčí složka formování dramatické osoby. Ve chvíli, kdy herci nasadíme masku, skrz kterou vidí omezeně a musí tápat rukama po prostoru, aby se dostal na nějaké místo a nemůže dobře dýchat, se téměř jistě změní jeho energie, postoj, tempo chůze atd...

Přesto, že herecky jedná stejně, kostým promění jeho fyzické vlastnosti natolik, že před námi stojí jiný člověk.

„Ve stylizaci postavy syna v inscenaci Morčata mi pomohl i kostým, který je mi malý, rukávy i nohavice kratší. Jana Preková mi ke kalhotám přidala i kšandy, které umocňují můj pocit svazujícího kostýmu. Když jsem si ho poprvé oblékal, myslel jsem, že v něm nebudu schopný představení odehrát, ale po chvíli jsem zjistil, že mě nutí se neustále ošívát a popotahovat si ho na sobě a ukázalo se to jako hezký prostředek pro vytvoření neposedného děčka“ (Z emailové korespondence s Michalem Lurie, 9.5.2018).

„V některých případech je dobré, když kostým herce omezuje, ale myslím, že hodně záleží na žánru. Například pokud hrají v komedii a kostým je navržen tak, aby mě účelně omezoval, je pak práce s touto překážkou zdrojem komických situací. To samé by ale určitě nefungovalo v antické tragédii. Já osobně nemám ráda, když mě kostým omezuje, ale pokud to i jen trochu jde, snažím se přizpůsobit, protože i to je částečně cesta k postavě. Jako příklad bych uvedla roli Doubravky v inscenaci Hany Burešové Lidská tragikomedie, kde mi výtvarnice Jana Preková navrhla overal z vatonu, na kterém mám ještě šaty z velmi neprodyšného materiálu. Člověk se v tom neuvěřitelně zpotí, ale na jevišti to plní kýžený komický efekt tlustého rozmazleného dítěte - tyрана svého otce“ (Z emailové korespondence s Veronikou Lazorčákovou, 8.5.2018).

Má-li má postava vykazovat znak špatné chůze, můj kostým by mi v tom měl pomoci právě tím, že mě omezí. Jsou dokonce i herci, kteří sami od sebe vyžadují kostým, který jim bude stěžovat jejich výkon a tak přispívat k jeho pravdivosti. Důležité mi ovšem přijde zmínit, že omezení kostýmem by mělo být vždy záměrem, pokud záměrem není a nijak funkčně nepřispívá k tvarování postavy, naopak omezuje požadovaný pohyb či škrtí, pak je nutné kostým předělat.

Příklad omezení kostýmem, které je však přínosem ve své dizertační práci zaznamenala Andrea Králová například u Jany Prekové: „Pro Janu Prekovou je typické odestetizované provedení, k postavám přistupuje sochařským způsobem, záměrně je hyzdí, civilní kostýmy destruuje, hercům svazuje končetiny, natírá je barvou, obléká je do igelitu, jakoby z nich chtěla tímto způsobem vytvořit výtvarnou plastiku. Kostým tak působí na diváka až fyzicky haptickým dojmem, při představě kontaktu těla s materiálem, mnohdy odpudivým. Svázané končetiny postav pak herci znemožňují pohyb, vycpaná a zohyzená těla znesnadňují herecké akce, některé materiály znepríjemňují samu existenci herce na jevišti a prověří hercovu schopnost tvůrčího přístupu. Herci kromě toho, že podstupují boj s kostýmem, kostým také v průběhu představení dotvářejí a celý tento proces jim pomáhá při vytváření divadelní postavy“ (Králová, 2010).

Takto cílené omezení či dokonce znemožňování pohybu může vést k naprosto jedinečným hereckým akcím, aniž by to herce stálo mnoho úsilí "hrát nekonformitu". Nekonformita je v takovém případě reálná, herec má pak větší možnost soustředit se na prožitek a sdělení.

Pokud je však cílem vytvořit postavu pohodlného člověka, potřebuji jako herec co největší pohodlí a chci, aby mi v kostýmu bylo dobře. Nespokojím se s nepadnoucím sakem a kousající košilí. Je-li role krásná, musím si i já připadat krásný. Pokud mám být odporný, chci se sám sobě co nejvíce ošklivit.

“Pokud mi to má v kostýmu slušet, musí mi to slušet. Pokud, ale hraji někoho, kdo je chudý či nedbá na zevnějšek, pak mi to naopak slušet nesmí” (Z korespondence s Petrem Jenišťou, 8.5.2018).

“Kostým musí naplňovat moji i výtvarníkovu představu o postavě. Potom vypadám dobře vždy, protože jí věřím”(Z emailové korespondence s Václavem Neužilím, 18.5.2018).

“Pokud to role vyžaduje a například všichni na scéně mluví o tom, že daná postava je impozantní, krásná nebo okouzující, tak vyžaduji i já, abych měla všechny pomocníky na scéně. Což je kostým, maska. A v neposlední řadě i já svou existencí na jevišti musím diváky přesvědčit, že vidí to, co chceme aby viděli. Aby neměli šanci pochybovat. A to platí i na druhou stranu. Pokud hrají žebračku, tak chci všechny atributy, které dojem umocní... Hadry, ztráta pohlaví-ideální, kdyby bylo na mě, ráda bych dodala i patřičný ozón. To bych byla šťastná! Jen nevím jestli by po přestávce diváci dorazili zpět do hlediště. V tomto případě bych doporučovala hrát bez pauzy” (Z emailové korespondence s Ivanou Chýlkovou, 15.5.2018).

Vzpomínám si na inscenaci Ostravského NDM, kde představitelka bezdomovkyně Slečny Shepherdové, Veronika Forejtová, krom toho, že její kostým byl vytvořen z mnoha vrstev neprodyšného materiálu, použila před každou reprízou cibulovo česnekový „parfém“, aby umocnila postavu jak pro diváka, tak pro sebe.

Setkal jsem se však také s názory, kdy herec prostě chce vypadat dobře za každých okolností. Často se jedná o starší herečky, které přesně vědí co jim sluší a kostým si tak většinou vymýšlí samy. Jak uvádí i Tereza Venclová: “Jedna nejmenovaná herečka měla hrát babičku. Navrhla jsem jí sako a kalhoty. Čímž jsem narazila. Kalhoty byly zamítnuty se slovy ‘V tom budu vypadat staře.’” (Z rozhovoru s Terezou Venclovou, 11.5.2018).

V tomto případě, i podle Terezy Venclové, nešlo ani o omezení v pohybu, nebo příliš odvážný kostým, který by nebyl vhodný. Touhu vytvořit dílo co nejlépe, nejpravdivěji, evidentně přebila hereččina potřeba co nejvíce se líbit.

Marek Cpin ovšem k tomuto tématu zmiňuje podstatnou skutečnost: „Mockrát mi herci řekli, že si můj kostým nevezmou na sebe. A já většinou ustoupím. Musíte krotit svoji ješitnost, protože přece jen jsou to oni, kdo má kostým na sobě. Přesto mám rád herce, kteří skoro ani nevnímají, co mají na sobě, a soustředí se na svou práci” (Z rozhovoru s Markem Cpinem, Divadelní noviny, 2016).

Ano, jsem to já, kdo má kostým na sobě. Pokud mi však, jako herci, dává smysl výtvarníkův a režisérův záměr, většinou jsem ochoten obléci si de facto cokoli. Ale jistě spokojenost herce se svým kostýmem je také podstatnou částí vzniku kostýmu. Jestliže donutíme herce hrát v kostýmu, který naprosto odmítá, bude to mít dopad na jeho výkon. Kdežto, bude li mít kostým, se kterým je spokojen, bude li se do něj převlékat rád, odrazí se to na jeho výkonu velmi intenzivně. V takovém případě je jistě lepší jako výtvarník ustoupit. Zde opět zdůrazňuji potřebu vést o tématu dialog. Občas se ale také vyskytne extrém, který je otázkou především praktickou. Příklad uvedu na kostýmu medvěda/Vaška z inscenace divadla DISK Prodaná nevěsta na prknech Prozatímního, Stavovského a Národního divadla v letech 1868 až 2018, který je vyroben z těžké kožešiny. Je to taková přenosná sauna, která nemá jedinou skulinku, kterou by mohl proudit vzduch. Většinu představení nemám nasazenou masku, ale ve chvíli kdy se to stane, nastává problém. Už hodinu jsem uzavřen v tomto neprodyšném vězení, ve velkém teple když přichází scéna, kdy medvěd vbíhá na náves. Na hlavě mám masku, která je opět obalená kožešinou a má v sobě velmi malý průzor pro orientaci v prostoru a obepíná celý krk. Třikrát dokola oběhnu scénu, přičemž zadýchám masku natolik, že v ní není žádný kyslík. Na konci upadnu na zem a ležím, dokud mě nevysvobodí replika kolegy. Na jedné ze zkoušek jsem díky tomu málem upadl do mdlob. Od té chvíle jsem byl nucen při zmíněném posledním pádu, nepostřehnutelně vyklouznout z masky, abych měl alespoň ústa venku a mohl vydýchat běh, který je díky kostýmu velmi náročný. Přestože tento kostým pro mne není tím nejpohodlnějším, jsem ochoten podstoupit ono nepohodlí, jelikož v celou inscenaci a scény které vyžadují fyzickou náročnost věřím. Jsem od režisérů srozuměn proč si masku nemohu sundat úplně a toto porozumění je podstatou.

Myslím si, že komunikace mezi hercem a výtvarníkem by neměla být upozadována, ale naopak by měla mít stejnou důležitost jako komunikace s režisérem, dramaturgem a scénografem. Kostým je plnohodnotnou součástí tvůrčího procesu a pro herce velmi důležitou. Obě strany by měly být otevřeny argumentům toho druhého a chtít najít společné východisko, které bude vyhovovat oběma, ale také scénografii a režii. Funkční kostým je tedy ten, který splňuje požadavky všech divadelních složek co nejvíce.

3. Převtělení se díky kostýmu

V následující kapitole se budu věnovat onomu kouzelnému slůvku převtělení se a jeho spojitosti s kostýmem. Jak už bylo naznačeno v předešlé kapitole, kostým může herci během zkoušení pomoci tvarovat jeho postavu. Například mám-li upnutý stahující límeček a vestu, tělo se automaticky vyrovná, hlava se vytáhne vzhůru a stejně tak i nos. Díky těžkému kabátu s vycpaným břichem se mi propadne hrudník, povolí kolena a hlava klesne k zemi. Tyto aspekty můžeme pozorovat i v civilním oblékání.

3.1 Civil

Civil, jako takový, je podle mého názoru kapitola hodná širšího rozboru. Přesto se pokusím toto téma alespoň otevřít. Herec ve svém civilu, je pořád stejným člověkem v osobním životě i na jevišti. Ne že by se choval stejně, ale určitá část jeho vědomí ví, že je to on. Například, pokud mám vyjít před obecnostvo ve svém osobním oblečení, vykřikujíc hesla a fráze dejme tomu politického charakteru, se kterými krajně nesouhlasím, cítím se nesvůj. Mám dojem, že mluvím za sebe, nebo spíše dojem, že si diváci budou myslet, že mluvím za sebe. Může mě to silně spoutat a pokud není záměrem sdělovat své osobní zkušenosti a názory, civil podle mého na jevišti nepatří. Už ve chvíli, kdy se obléknu do oděvu, který je stejného charakteru jako můj civil, ale není můj, není to oděv, který mám doma ve skříni, ráno jej беру na sebe a večer vracím zpět, oblékám si někoho jiného a ne sebe. Oděv odpradávná slouží ke třem základním věcem a sice jako ochrana proti počasí, způsob zakrývání nedostatků a intimních partií a později jako estetické vyjádření své osobnosti. Dnešní móda nemá téměř hranic. Člověk si může obléknout cokoli a nikoho nepřekvapí. Máme v odívání absolutní svobodu, což má myslím také velmi co dočinění s dnešní společností.

Oblékne-li si muž oblek, ať chce, či nechce, promění to jeho styl chůze, tempo chůze, držení těla, chování a jednání. Vytvoří se z něj archetyp "kravaťáka". Přesto že se nejedná o kostým, oblečení pořád je a zůstává jakýmsi převlekem. Pravdou je, že mužův šatník bývá většinou omezený na jeden "styl" a to formální, nebo neformální. Kdežto ženy mají možností více. Žena si může vybírat, zda půjde v sukni, nebo v kalhotkách, v šatech s vysokým podpatkem, v overalu, v kostýmku, nebo v teplákové soupravě. Proto jsou ženy schopny strávit

hodiny před zrcadlem, musí si totiž pečlivě rozmyslet, za jakou "postavu" dnes půjdou. Materiálové, stříhové a vizuální vlastnosti oděvu se na člověku odrážejí, aniž by to daná osoba věděla. Přestože jsme přesvědčeni, že myslíme, jednáme a držíme tělo pořád stejně, oděv dokáže tyto jisté a zaběhlé zvyky lehce upravovat. Také tím, co nosíme, již vyjadřujeme nějaký postoj. Ukazujeme svou osobnost světu kolem nás. Tělo zahálíme, ale odhalíme svou povahu a charakter. Dokážeme na první pohled rozlišit introverta od extroverta jen podle jeho oděvu. Introvert si nevezme žlutou bundu, červené kalhoty a lakýrky. A extrovert nebude zanikat. Kdokoli nás potká, vnímá jakou máme náladu, postoj a jistě i oděv, přestože si to neuvědomujeme my, ani on. Jde o podvědomou informaci všem kolem nás. Pokud zaujmeme někoho na ulici, kdo nám oblečení buď pohledem nebo slovem pochválí, udělá nám to radost a díky tomu máme hned lepší den. Člověk se, ať si to připouští či ne, chce zalíbit sobě i jiným. Donedávna byla móda celkem jednoznačná. Dámy v šatech a muži v oblecích. Dnes máme na výběr neuvěřitelné množství typů oděvů, materiálů, stříhů, barev a nic není špatně. Myšlenková a díky tomu i módní svoboda hýbe světem. Kombinuje se ještě nedávno nekombinovatelné. Myslím si, že i civil je kostým, kterým něco vyjadřuji. Ovšem není iluzivní, ale reálný. Pokud jsme se seznámili s tímto "převtělovacím" principem v civilu, můžeme přejít k převtělení se na divadle, v následující podkapitole.

3.2 Převtělení se

V představení Utrpení mladého Werthera v Divadle D21 jsem od Lenky Odvárkové dostal kostým floutka. Mokasíny jsou boty velmi pohodlné, elastické úplně jeansy nezabraňují žádnému pohybu a hořčicový rolák také ne. Mám v tomto kostýmu pocit naprosté svobody a můžu být úplně uvolněný, protože materiály přesně přiléhají k mému tělu. Kožený křivák je naopak volnější a vůbec nevím o tom, že jej mám na sobě. Všechny tyto aspekty přispěly k tomu, že se ze mě po první kostýmové zkoušce stala velmi uvolněná až "hadrová" figurka. Ovšem nejen v pohybu, ale také v jednání.

Zkoušení Werthera do té doby byl trochu boj. Neustále se mi nedařilo vyhovět požadavkům režiséra, abych byl větší floutek, více uvolněný a spontánní. Byl jsem prkenný, svázaný svým civilem, který mě nutil být stále v pozoru a nad každým pohybem či slovem důkladně přemýšlet. Nedokázal jsem se „odvázat“. Jakoby mě něco nutilo být stejně rozvážný a klidný člověk, jako v civilu. Vždy jsem si potřeboval všechny myšlenky urovnat v hlavě, probat si je a vyhodnotit určitý závěr. Takto by ale Werther jistě nepřemýšlel, snažil jsem se na sílu donutit svůj mozek být nerozvážným. Bez úspěchu. Premiéra se blížila, ale já byl stále ve fázi seznamování se s postavou. Ale od první chvíle v byt jen náznakovém kostýmu se něco v mé hlavě zlomilo. Začal jsem se chovat naprosto nezřízeně a nerozvážně. Jen kvůli kostýmu. Běhal jsem po divadle, křičel jsem nesmyslné fráze a všichni, kteří mě do té doby znali jen jako slušného zamlklého kluka z DAMU, který přišel na hostovačku, se mě začali trochu bát. Je to až neuvěřitelné, jak tak zdánlivě malý detail dokáže proměnit tak velkou část osobnosti. Tato nezřízenost pro nás byla vysvobozením, ovšem přinášela i svá rizika. Během zkoušek v kostýmu jsem se totiž nedokázal plně soustředit na zkoušku, na texty a nezvládal jsem fixovat situace. Naštěstí jsem velmi rychle porozuměl onomu problému a zjistil jsem jak jej vyřešit. Jakmile zkouška byla u konce a kostým jsem odkládal a převlékal se opět do svého civilu, zase jsem vystřízlivěl a dokázal racionálně uvažovat a tříbit si myšlenky z oné zkoušky a zafixovat je. Na druhý den jsem tak byl plně připraven, věděl jsem o všech změnách a nových scénách a mohl jsem s jistotou vklouznout do kostýmu a opět se, již připraven, utrhnout ze řetězu. Poprvé jsem tak zažil nezřízené zkoušení, objevování a jeho pozdější sumarizaci a fixaci. Zkušenost velmi silná a důležitá.

Podle tohoto příkladu si troufám říci, že v mém případě tvoří kostým polovinu postavy, kterou ztělesňuji. Mohu plně zkoušet dva měsíce, pracovat na postavě "zevnitř", vytvářet scény a situace, ale až s kostýmem přichází ona celistvá postava, která je schopna jednat pravdivě. Dokud jsem v civilu, jsem to pořád já Kryštof Krhový, když však dostanu kostým, stává se ze mě někdo jiný, koho já úplně neznám a musím ho prozkoumat a poznat. K tomu je potřeba určitého času. Důležité je zde upozornit, že takto funguje kostým na mou osobu a u kohokoli jiného může fungovat jakkoli jinak. Ovšem nemyslím si, že jsem jediný, kdo to tak má.

Fakt, že se všichni herci, prakticky pokaždé, na svůj kostým velice těší, částečně svědčí o potřebě zkoušenou postavu orámovat, uchytit a ukotvit. Potřebuji se vysléknout z civilu a vstoupit s nazkoušenými situacemi do postavy. Tento přechod, troufám si říci, je z velké části způsoben kostýmem.

Uvedu zde dva přístupy převtělení herce ze strany výtvarnic:

„Kateřina Štefková nikdy nepoužívá náhražky nebo náznaky, vždy přesně ví, jak má kostým a celá jevištní postava vypadat. Její nadsázka není ve stylizaci či zkratce, nýbrž v tom, že vždycky vytvoří z herce zcela „jinou postavu“ než je on sám. Dosahuje toho kombinací velkého množství často dekorativních látek a zdobných materiálů, pošívá spousty krajk, stužek, knoflíků, nechá vyrábět speciální bohatě zdobené čepce a další pokrývky hlavy, barevně sladěné s kostýmy, často extravagantní boty, a k tomu všemu přikládá padnouce a dokonale vypadající paruky a vousy. Tato přebujelost, opakování a vrstvení, ovšem nikdy nepřekročí významově únosnou mez, vždy vzniká „dokonalost““ (Králová, 2010).

Jak píše Andrea Králová ve své Dizertační práci, Kateřina Štefková vytváří z herce „jinou postavu“. Přetváří jeho reálné tělesné vlastnosti dokonalým převlečením, který z herce udělá někoho jiného. Dokonalou uniformou navodí herci pocit, že je opravdovým důstojníkem, což jistě promění jeho fyzické vlastnosti, gesta i mluvu. Nepoužívá stylizaci ani omezující prvky kostýmu. Jde o dokonalou proměnu v jinou postavu. Vizually i vnitřně. Naopak u Jany Prekové nejde o vytvoření jiného člověka.

„Prekové kostýmy ve většině případů zcela ignorují dobový, historický kontext, jsou spíše metaforickým znakem postavy, respektive spíše je tělo postavy jakýmsi obrazem jejího vnitřního založení . Tvorba této výtvarnice se vyznačuje drsným, odestetizovaným, absolutně nedekoratивním provedením, ale využívá i krutou, groteskní nadsázku, včetně pro ni typické záměrné devastace kostýmů i hereckých těl. Používá proto svébytné materiály, které se zdánlivě nehodí k tvorbě oděvu - kostýmu (například netkaný textil, fólie, plast), a pracuje s bizarností tvarů a střihů a spojováním nespojitelného. Jednotlivé postavy, jejichž kostýmy navrhuje, jsou pojednány celostně, v podstatě sochařsky. Kresebný návrh je pro Prekovou pouze pomocným polotovarem, neboť základní kostým často vytváří přímo na hercově těle a poté jej spolu s ním ještě v procesu zkoušení inscenace vyvíjí a proměňuje. Některé kostýmy se tvůrčím přístupem herců dotváří až přímo na jevišti v průběhu konkrétní inscenace . Lze tady proto hovořit až o jakési procesuální formě kostýmu, která neodpovídá konvenční představě o práci kostýmního výtvarníka a přesahuje běžně chápané pojetí divadelního kostýmu“ (Králová, 2010).

Jana Preková vychází z herce a často jej kostýmem silně omezuje. Svazuje jej neprodyšnými materiály, potírá jej barvami atd., čímž dochází k cílenému omezení, které herci pomůže „převtělit se“. Nenavodí mu pocit zničeného zanedbaného člověka. Vytvoří ho z něj.

3.3 Tělesná paměť

Co mne zaujalo asi nejvíce je paměť těla vůči kostýmu. Může si tělo pamatovat kostým? A pokud ano, je možné, že si zároveň vzpomene jak postava jedná? Jen na základě kostýmu? Ve chvíli kdy si já osobně v divadle obléknu kostým i po delší pauze, kdy se nehrálo, opravdu jako by si mé tělo vzpomnělo, co za postavu v daném kostýmu hrálo. Naskakují repliky, rozpomínání si na určité scény, výrazy kolegů na jevišti, atmosféra v sále, vůně...

“Oprašovací zkoušky bez kostýmu, jsou vždy jen půlka” (Z emailové korespondence s Magdalenou Zimovou, 6.5.2018).

“Ano. často když se oblékám do kostýmu, jako by si tělo samo vzpomnělo na to jakým způsobem se naposledy v tom kostýmu chovalo...” (Z emailové korespondence s Halkou Jeřábek Třešňákovou, 5.5.2018).

“Určitě, dotek i vůně kostýmu patří mezi vjemy, které pomáhají paměti vybavit si detaily” (Z emailové korespondence s Ivo Sedláčkem, 10.5.2018).

Vzhledem k tomu, že divadlo je závyslé na opakování něčeho naučeného stále dokola, je jasné, že se snažíme vše zapamatovat a tvoříme si tak paměť. Tělo však, aniž bychom si to jakkoli uvědomovali tvoří paměť sensorickou, nebo jinak řečen smyslovou. “Sensorická paměť nám slouží k velmi krátkému uchování naší sensorické zkušenosti, toho, co vnímáme našimi pěti smysly. Doba, po kterou zůstává zachycená informace v této paměti uložená činí pouze několik sekund”. Při čemkoli co děláme mozek ukládá informace, ale dále s nimi nepracuje. Dokud si nevzpomeneme na nějakou situaci, nebo událost. V té chvíli nejspíše budou naše vzpomínky pramenit právě ze smyslů, vzpomene si, jaká byla v místnosti nálada, jakou vůni či pach jsme zaznamenali, dokážeme si představit i hladinu zvuku a samozřejmě obraz. Občas se mi stane, že nevědomky uchopím nějaký předmět a automaticky si vzpomenu na náladu, pachy, zvuky, atd.. Třeba si ani nevybavím jaká to byla situace, ale v paměti mozku má hmat svá pojítka k dalším smyslům a přesně ví jak je k sobě přiřadit.

Nyní, když přiřadíme tuto paměť k divadlu, kde se opakuje vše, bylo by neuvěřitelné, aby vzpomínky nepřišly. Vždyť jde o co nejpreciznější snahu zopakovat co již bylo nazkoušeno a předvedeno. Zůstávají stejné kulisy, nasvícení, repliky kolegů, dokonce i vůně v divadle je většinou stejná a specifická. Herec jakoby prožíval znovu něco, co už prožil v úplně stejném prostředí i oblečení, naprosté deja vu. I velmi nepatrné změny světla na jevišti si dokážu všimnout, vybavit si přesnou světelnou atmosféru, vždyť už jsem stejnou situaci zažil totožně nespočetněkrát. Stejnětak si tělo vytvoří paměť na kostým. Jako si pamatuji atmosféru pamatuji si i pocit, který v kostýmu mám. Těsnější kalhoty u kolen, nebo jakákoli jiná drobnost odlišná od civilního oděvu vytváří záznam v paměti.

Nedá se říci komplexně, že u všech herců přichází role s kostýmem, například Petr Jeništa uvádí následující:

“Nemyslím si, že s kostýmem oblékám zároveň postavu. Co bych jako postava dělal již hodinu před představením oblečený, když ještě nemám žádný text, žádné publikum” (Z emailové korespondence s Petrem Jeništou, 8.5.2018)?

Nemůžeme tedy obecně říci, že oblečením kostýmu je rozpomínání hotové, ovšem z určité části tomu tak být může. V MeetFactory jsem hrál v inscenaci V oku smyčky, režisérky Halky Třešňákové. Inscenace se kvůli vytíženosti herců nehrála přibližně rok, poté přišla oprašovací zkouška na které jsme ovšem bohužel nemohli mít kostýmy. Celou zkoušku jsme se nemohli dostat do požadované energie, tempa, stylu mluvy. Něco bylo jinak, zapomněli jsme, nešlo nám to, trápili jsme se. Těsně před představením jsme dostali kostýmy, převlékli jsme se a inscenaci odehráli bez sebemenšího zaváhání. Všichni jsme se poté shodli, že se nám oproti zkoušce hrálo perfektně, tak jako před rokem. Je otázkou, zda za to mohou kostýmy nebo něco jiného, ovšem já jsem přesvědčen, že to byl můj kostým, díky kterému jsem si dokázal vzpomenout, jak na to. Od chvíle kdy jsem si tuto skutečnost poprvé připustil se nemusím před představením tolik soustředit na vzpomínání. Zopakuji si text, prochodím si jeviště, ale zbytek přijde s kostýmem.

Riziko nastává, když si tělo zapamatuje i to co bychom nechtěli. V generálovém týdnu zkoušení Prodané nevěsty na prknech Prozatímního, Stavovského a Národního divadla v letech 1868 až 2018, jsem onemocněl. Měl jsem takový kašel, že jsem téměř nemohl mluvit. Před premiérou už mi bylo lépe, ale kašel mě trápil stále. Na každé následující repríze, vždy, když obleču kostým medvěda, přestože jsem zdravý a plný sil, tělo si vzpomene, že v tomto oděvu jsem kašlal a aniž bych nad tím přemýšlel, spustí se mi kašel. Vždy když čekám na začátek představení, stáhne se mi krk, vyschne mi v ústech, mám dojem, že jsem opět nemocný. Připadá mi to až neuvěřitelné, jak si tělo a mozek tvoří paměť podle vůně, hmatu, nebo tím co máme na sobě. Nepřestává mě to fascinovat.

Každý z nás se ráno obléká do kostýmu. Aniž bychom si to uvědomovali, staráme se o to jak vypadáme, jak nás vnímá okolí, v čem se cítíme dobře, zda budeme ladit s potahy v autě, jestli budeme výrazní, nebo splyneme s davem velkoměsta. Kostým stylizuje naše fyzické jednání. Přetváří ho. Oproti divadlu jsme to však my, kdo vybírá v čem půjdeme, ne kostýmní výtvarník a ve většině případů chceme vždy vypadat dobře.

4. Synáčci

Nakonec jsem se rozhodl uvést jednu inscenaci jako příklad všech faktorů ovlivňující kostým o kterých v této práci píš. Od Tomáše Loužného jsem dostal nabídku hrát v jeho inscenaci Synáčci, realizované pod souborem Tygr v tísni působícím ve VILE Štvanice. Jednalo se o dramtizaci románu Roberta Musila Zmatky chovance Törlesse. Čtyři chlapci z vytríbených rodin, zavřeni spolu na středoškolském internátě.

Od začátku zkoušení jsme měli jasnou představu scénografie od Petra Vítka a stejně tak představu o kostýmech z návrhů Vojtěcha Hanyše. Zkoušení probíhalo celkem v poklidu a na několika zkouškách jsme řešili kostýmy. Vojtěch docházel na zkoušky a ptal se nás na nějaké zvláštní požadavky. Během těchto diskuzí o kostýmu, jsme byli schopni předejít určitým úskalím, která by nás mohla potkat. Kostýmní výtvarník byl přítomen na mnohých zkouškách a tak mohl pozorovat každý pohyb jednotlivých herců, jejich energii vývoj postavy v průběhu inscenace a tak se s každou postavou postupně seznámit. Přestože se jednalo o tzv. low-cost kostýmy, nakoupil se materiál pro kraťasy z ne úplně levného materiálu, abychom měli pohodlí. Přesto jistá uniformita bílých roláků, podkolenek a polobotek nakonec výrazně dopomohla k určité křečovitosti všech čtyř chlapeckých rolí. V mém případě ještě přibyly pánské podvazky, které neuvěřitelně škrťí, svědí a koušou do kolen. I díky tomu je Törless v mém podání vyšponovaná, vychrtlou figurkou, což podporuje i upnutý rolák a nutí mě mít neustále propnutá kolena. Kdybych nohu pokrčil, znamenalo by to nevyžádanou bolest. Tělo se narovná a postava chlapce z vytríbené rodiny je tady. S tím přichází také stylizace mluvy, celkového pohybu po jevišti, gesta, mimika. Nevím jak se to děje, ale je to tak. Kostým nijak neomezuje můj pohyb, ale usměřňuje ho, tam kam režisér požaduje. Pro mne ideální komunikace mezi režisérem i hercem ze strany výtvarníka. Funkční kostým ve všech ohledech.

Tuto inscenaci jsem začal zkoušet na začátku druhého ročníku DAMU. Hraje se přibližně rok a půl. Celý prosinec 2017, leden a únor 2018 se *Synáčci* nehráli. Poté, co jsem si oblékl kostým na oprašovací zkoušce se nedostavilo je n rozpomnutí se na postavu, gesta, jednání a mluvu, ale přišla také vzpomínka na zkoušení. Začalo se mi vybavovat, jak jednoduše jsem před rokem a půl přemýšlel o postavě, o uchopení. Dnes bych Törlesse nejspíš pojal jinak, přesto se však pokaždé dostanu "zpátky" do minulosti a hraji jej jako tenkrát. Tento příklad se mi jeví jako neuvěřitelně zajímavý a hodný psychologického rozboru. *Synáčci* jsou pro mě srdeční záležitostí, nejen proto, že to byl de facto první charakter, se kterým jsem se na divadle potkal, ale také díky všem uvedeným aspektům kostýmu.

Závěr

Myslím se, že tato práce může být přínosem hlavně pro herce v hereckém vývoji a přístupu k práci s kostýmem. V práci vytvářím stručný obrázek o přístupech ke kostýmu a možnostech přemýšlení o něm. Dále předkládám názory herců i výtvarníků na daná témata a tím potvrzuji své myšlenky.

Domnívám se, že kostým je velmi podstatnou součástí každého herce. Jak jsem se již snažil popsat výše, herec bez kostýmu nemůže existovat, je s ním splynut. Kostým herci v nejlepším případě může pomáhat, v tom horším mu škodit, proto je důležité se nad tímto tématem zamýšlet a společně o všem diskutovat. Diskuze je nejdůležitějším aspektem lidského bytí a u kostýmu a divadla tomu je stejně tak. Nemyslím si, že jsem objevil téma, které ještě nikoho nenapadlo, ale co se literatury týče, nedohledal jsem publikaci zabývající se těmito otázkami.

Pokud tato práce čtenáře donutí nad danou problematikou alespoň přemýšlet, splnila svůj účel.

Seznam použité literatury:

Knihy:

PTÁČKOVÁ, Věra. Český divadelní kostým. Praha: Pražská scéna, 2011

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. Moje výchova k herectví. Díl 2. Tvůrčí proces ztělesňování: deník žáka. Praha: Orbis, 1954, s. 12.

Diplomové práce:

TÄUBELOVÁ, Kristýna. Divadlo jako výtvarné médium. DAMU, 2007

KRÁLOVÁ, Andrea. Kostýmní výtvarnictví v českém divadle 90. let 20. století. DAMU, 2010

FRYDLOVÁ, Veronika. Akční scénografie v Československu. UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE, FILOZOFICKÁ FAKULTA, Ústav pro dějiny umění. Praha, 2012

Noviny:

Rozhovor Lenky Dombrovské s Markem Cpinem, Divadelní noviny, 2016

Emailové korespondence:

Z emailové korespondence s Ivanou Chýlkovou, 15.5.2018

Z emailové korespondence s Petrem Jenišťou, 8.5.2018

Z emailové korespondence s Anitou Krausovou, 9.5.2018

Z emailové korespondence s Veronikou Lazorčákovou, 8.5.2018

Z emailové korespondence s Michalem Lurie, 9.5.2018

Z emailové korespondence s Janem Medunou, 6.5.2018

Z emailové korespondence s Václavem Neužillem, 18.5.2018

Z emailové korespondence s Ivo Sedláčkem, 10.5.2018

Z emailové korespondence s Halkou Jeřábek Třešňákovou, 5.5.2018

Z emailové korespondence s Magdalenou Zimovou, 6.5.2018

Osobní rozhovor:

Z rozhovoru s Kateřinou Štefkovou a Terezou Hrzánovou, 11.5.2018

Z rozhovoru s Terezou Venclovou, 11.5.2018