

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatické umění

Scénografie – kostým a maska

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**SURREALISTICKÉ DIVADELNÍ TENDENCE, OPERA
JULIETTA ANEB SNÁŘ NAPŘÍČ LÉTY A MÉ VLASTNÍ
KOSTÝMNÍ ŘEŠENÍ**

Bc.A Anežka Straková

Vedoucí práce: MgA. Dana Hávová-Zábrodská

Oponent práce: Mgr. Kateřina Štefková

Datum obhajoby: 7. září 2020

Přidělovaný akademický titul: Mg.A

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Dramatic Arts
Stage Design – Costume and Mask

DIPLOMA THESIS

**SURREALIST TENDENCIES IN THEATRE, OPERA
JULIETTE THROUGHOUT THE YEARS AND MY OWN
COSTUME SOLUTIONS**

Bc.A Anežka Straková

Thesis advisor: MgA. Dana Hávová-Zábrodská

Examiner: Mgr. Kateřina Štefková

Date of thesis defence: 7th september 2020

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

SURREALISTICKÉ DIVADELNÍ TENDENCE, OPERA JULIETTA ANEB SNÁŘ NAPŘÍČ
LÉTY A MÉ VLASTNÍ KOSTÝMNÍ ŘEŠENÍ

vypracoval(a) 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.

Osnova:

1. Úvod.....	1
2. Opera Julietta aneb od vzniku opery o její premiéru.....	2
3. Surrealismus.....	4
3.1 Manifest, vědomí a nevědomí.....	4
3.2 René Magritte.....	6
3.3 Surrealismus na divadle.....	7
3.3.1 Malířství vs. Scénografie.....	7
3.3.2 Surrealistické inscenace.....	9
3.3.2.1 Inscenování surrealistického textu.....	9
3.3.2.2 Surrealistické znaky v nesurrealistických inscenacích.....	13
3.4 František Muzika.....	21
4. Uvedené inscenace.....	25
5. Vlastní interpretace.....	37
5.1 Prostor.....	39
5.2 Michel.....	41
5.3 Mladý arab.....	43
5.4 Starý arab.....	45
5.5 Obchodnice s ptáky a Obchodnice s rybami.....	47
5.6 Muž v okně.....	51
5.7 Muž s helmou.....	53
5.8 Komisař.....	55
5.9 Julietta.....	57
5.10 Listonoš.....	60
5.11 Stařec mládí.....	62

5.12 Dědeček a babička.....	64
5.13 Hadač.....	66
5.14 Obchodník se vzpomínkami.....	68
5.15 Hlídač.....	70
5.16 Starý a Mladý námořník.....	72
5.17 Stará dáma.....	74
5.18 Úředník.....	76
5.19 Poslíček.....	78
5.20 Žebrák.....	80
5.21 Trestanec.....	82
5.22 Strojvedoucí.....	84
5.23 Snící.....	86
6. Realizace.....	88
7. Závěr.....	91
8. Literatura.....	92

Abstrakt

Hlavním tématem mé diplomové práce je kompletní kostýmní řešení opery Julietta skladatele Bohuslava Martinů.

Nejprve představím Surrealismus jako umělecké hnutí, jeho vliv na divadelní tvorbu a doložím na příkladech. Skrze rozbor dřívějších realizací a mých vlastních úvah se doberu k praktické části své práce. Představím svou koncepci opery, jejíž součástí byla takéž kostýmní realizace vybraného návrhu, jejíž vznik popíši až k samotnému závěru.

The main purpose of my thesis is to create a complete costume solution of the opera Juliette by Bohuslav Martinu.

The first section of the thesis will introduce Surrealism as an artistic movement and describe how it influenced theatre throughout the years. The second will analyze some of the previous realizations of Juliette and other performances that display surrealistic tendencies. The third section will be focused on my own ideas. There I will shortly describe and analyze the individual characters and present you the concept of the design I developed for this opera.

1. Úvod

Hlavním cílem mé práce je dobrat se přes teoretický rozbor opery a surrealismu jako takového k vlastnímu kostýmnímu řešení. V průběhu práce zkoumám inscenační metody a způsoby zpracování surrealistického díla na divadle a rozebírám dřívější realizace vybrané opery. Po teoretickém úvodu se pokusím přiblížit svou interpretaci zvoleného díla krátkým popisem postav a přiloženými návrhy.

2. Opera Julietta aneb od vzniku opery po její premiéru

Protože se ve své práci zabývám především surrealistickými divadelními tendencemi, rozborem dříve uvedených inscenací opery Julietta a hodnocením své vlastní interpretace, dovolím si vynechat životopis Bohuslava Martinů a omezím se pouze na jeho život a dílo v kontextu tvorby této opery.

Opera Julietta je jedním z vrcholných počínů tvorby Bohuslava Martinů (1890-1959). Její předlohou je text stejnojmenného francouzského dramatu od Georgese Neveuxe. S tímto dílem se skladatel seznámil prostřednictvím pařížského měsíčníku Bravo, který jej vydal jako přílohu. Julietta Martinů učarovala natolik, že ihned po jejím dočtení napsal autorovi dopis.

„Dočetl jsem Vaši Juliettu – a nevím, jak se to stalo, ale první jednání opery je hotovo, přejete si jej slyšet, prosím, navštivte mne...”¹

Původní hra byla poprvé uvedena v pařížském Théâtre de l'Avenue 7. března 1930 pod taktovkou režiséra Alberta Cavalcantiho. Česká premiéra proběhla hned roku 1932 na prknech Stavovského divadla v režii Jiřího Frejky a na rozdíl od francouzského publika se u nás dočkala pozitivního přijetí. Eduard Kohout, jenž ztvárnil hlavního protagonistu, na ni vzpomíná jako na jednu z nejkrásnějších Frejkových inscenací vůbec. Scénografie se ujal Bedřich Feuerstein.

Překlad i libreto si pro nově vznikající operu připravuje skladatel sám. Nedrží doslovnost, jak tomu je v prvním českém překladu od Jindřicha Hořejšího, který je svázán činoherní podobou, nýbrž překládá volněji a ihned adaptuje slova s hudbou.

Stejně jako Martinů okouzil spisovatelův text, Neveuxe způsob skladatelova zhudebnění. „Poprvé ve svém životě jsem opravdu vstoupil do světa Julietty, do něhož jsem dal ve své hře pouze nahlédnout...”²

Základním rysem inscenace je rozpor mezi realitou a snem. Představuje nám svět snu, o němž do druhého jednání nevíme, že je snem. Svět, odkud se vytratila paměť i logika.

Hlavním protagonistou je knihkupec Michel, který přichází do zdejšího podivného městečka, aby našel dívku, jejíž hlas slychává. Brzy onu dívku, Julietu, potkává,

¹ MIHULE, Jaroslav. *Martinů osud skladatele* – přímá citace z dopisu autorovi

² ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*

a přestože si vzájemně vyznají lásku, nakonec se ukáže, že i Julietta trpí stejně jako ostatní obyvatelé ztrátou paměti. Michel je tím vším zmatený a tápe koho, či co vlastně přišel do města hledat. Až když se vzápětí ocitá na prahu kanceláře snů, kde se přidělují sny usínajícím, uvědomí si, že i Julietta je pouhým snem. Chce se k ní vrátit, ale úředník ho varuje, že pokud by ve snu setrval déle než má, stal by se z něj pouze bloudící stín, stejně jako z předchozích snících, kteří se odmítli navrátit zpět do reality a zůstali navždy uvězněni mezi těmito světy. Zatímco Neveux nechává nerozhodného Michela stát přede dveřmi vedoucími k Juliettě, Martinů konec upravil a nechá Michela vejít zpět do snu. Čímž se opera zacyklí a diváci se společně s Michelem ocitají opět tam, kde celý příběh začal. V městečku bez vzpomínek.

Mezi oběma autory panovalo pouto natolik vzájemné, že ve spolupráci pokračovali i nadále a další dva Neveuxovy texty se dočkaly zhudebnění právě od Martinů.

Již během komponování opery oslovuje Martinů členy inscenačního týmu. Brzy po dokončení prvního jednání se obrací na dirigenta Talicha, režiséra Jindřicha Honzla a scénografa Františka Muziku, se kterým spolupracoval na většině svých předchozích inscenacích. Pro výtvarné ztvárnění Julietty si nemohl Martinů zvolit lépe. Téma a surrealistické prostředí opery se dokonale střetly s vlastní uměleckou tvorbou výtvarníka. Dokonce motivy, které použil na scéně, vtiskl i do své malířské práce. Konkrétně do stejnojmenného obrazu, který vznikl podle jeho scénického návrhu a dalších.³

Premiéra proběhla dne 16. března 1938 v Národním divadle v Praze za přítomnosti skladatele a dokonce i autora původní divadelní hry George Neveuxe.

³ ŘEHÁKOVÁ, Kateřina. diplomová práce *Hledání inscenační tradice opery Julietta Bohuslava Martinů na českých jevištích*

3. Surrealismus

3.1 Manifest, vědomí a nevědomí

Surrealismus je umělecké hnutí, které vzniklo v meziválečném období v Paříži a velmi rychle si našlo příznivce po celé Evropě i mimo ni. Mělo veliký vliv na světové umění a vyvolalo ohromný mezinárodní ohlas. Jeho manifest publikoval v roce 1924 básník a vůdčí duch skupiny André Breton. Představuje ho jako umělecko-revoluční směr stírající hranice mezi uměním a životem. Zahrnuje tedy nejen výtvarné umění a literaturu, ale rovněž si vytyčuje za cíl „vyřešení hlavních problémů života“.⁴ Zakládá na víře ve vyšší realitu v nadrealitu ve všemohoucnost snu a nevědomí.

Jako oficiální datum vzniku se uvádí právě rok 1924, přestože se formovalo již ke konci první světové války. Umělci, jenž se v tomto období setkali v Paříži, hluboce opovrhovali buržoazii a materialisticky myslící společností, která dle jejich mínění nesla vinu za soudobou bídnou situaci v Evropě. Vzдорovali zažitým konvencím a vymezovali se proti kapitalismu. Chtěli hnutí, které by podnítilo změny ve společnosti a myšlení.

Klíčovou roli sehrály poznatky Sigmunda Freuda týkající se vnitřního vnímání světa, bdění a snu. Rozdělil lidskou duši na dva stavy a to vědomí a nevědomí. Přičemž vědomí představuje tu část mysli, jež si uvědomujeme, a kontroluje naše jednání v bdělém stavu. Naopak nevědomí, je naší temnou stranou osobnosti zahrnující prosté pudové chování, vášně a sexuální touhy. Freud věří, že právě sexualita, především ta potlačená část, nápadně formuje podobu našich snů. Dále pak rezidua neboli pozůstalé výrazně citově zabarvené myšlenky z předchozího dnu či dní a události z dětství. Sen se tedy stává obrazem našich vnitřních latentních přání, která by pro vědomí mohla být příliš šokující, avšak dovoluje nevědomí uspokojit tyto touhy ve zjevné nebo skryté podobě ve spánku. Dále zkoumá situace, kdy vnější svět ovlivňuje nevědomí tak, že dokáže zasáhnout do příběhu našich snů.

„Snícímu se zdálo, že byl přepaden, povalen za zem a několik osob mu mezi palec a další prst na noze zatloukalo kůl. Když se probudil, zjistil, že mu mezi

⁴ KLINGSOHR-LEROYOVÁ, Surrealismus

*oběma prsty uvízlo stéblo trávy. Stejnému snícímu se jindy zdálo, že ho věší. V bdělém stavu zjistil, že má příliš utažený límeček košile kolem krku.“*⁵

Na téma nevědomí navázal žák S. Freuda – C. G. Jung, který na rozdíl od svého mentora vidí sen jako prostředek, kde se nám odhalují naše tužby a alternativní vnímání světa a rozšiřují tak naše vědomí, nikoliv zůstávají skryté. Rozdíl ve výkladu snů Freuda a Junga je tedy ve funkci snu. V prvním případě funguje jako splnění tajných přání a v druhém vytváří a kompenzuje alternativní bdělý svět.

André Breton se v manifestu opírá o Freuda a stavy lidské mysli, jež popsal a klade si vlastní otázky. Do jaké míry je sen spojen s realitou, ve které sníme? Jakou nad námi může mít moc a zda nemůže být využit k řešení základních otázek života? Kdo určuje hranice oddělující tyto dva stavy? Co kdyby toto rozlišování bylo jen zdánlivé?⁶ Jaký rozum způsobí, že bdělý svět je v okamžiku, kdy sníme, stejně skutečný, jako ten, ve kterém žijeme?

„Věřím v budoucí splynutí obou těchto stavů, zdánlivě tak protikladných, jimiž jsou sen a realita, v jakousi realitu absolutní, v surreality, lze-li tak říci.“⁷

Dále se A. Breton zabývá významem snů a jejich tématy. Proč, když sníme, jsme na onom či jiném místě? Proč vídáme tyto osoby a ne jináčí? Právě tyto otázky mě zaujaly v souvislosti s Juliettou. Touha. Jeden z mnoha faktorů, jež formují obrazy našich snů, je právě tím, který pohání hlavního protagonistu opery, Michela.

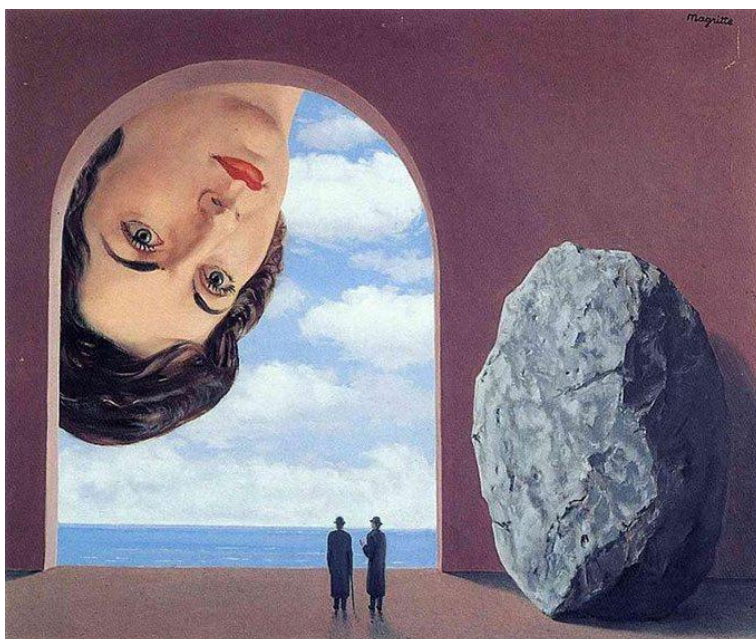
⁵ S. FREUD, Výklad snů

⁶ NADEAU, Dějiny surrealismu

⁷ BRETON, Manifest surrealismu

3.2 René Magritte

Magrittovo pojetí nadrealismu se oproti dalším představitelům surrealistického malířství vyznačuje jistou dávkou klidu. Jeho díla nejsou natolik zneklidňující jako například Salvatora Dalího či Maxe Ernsta, jejichž obrazy jsou plné emocí, akcí a interakcí jednotlivých postav na plátně. Pozorovatel si téměř ihned povšimne, že se nachází v jiné rovině reality na rozdíl od Magritta, jehož některá díla nás dokáží natolik zmást, že zprvu nevíme, zda se díváme na realitu nám vlastní nebo zkreslenou. Znejistující je taktéž sám jeho „realistický“ styl malby, jasný a zřetelný na první pohled, ale při podrobnějším zkoumání se projeví dvojakost a promyšlenost jeho obrazu dovedená do nejposlednějšího detailu. V jeho světech přestávají platit přírodní zákony, „světy kde princezna prochází zdí, ovoce na stole představuje ptáky, jsou zde stíny, které nic nevrhá a za otevřenými dveřmi zeje jen prázdnota...“⁸



Není proto divu, že se opakovaně stal inspirací pro snový svět Julietty tvůrcům napříč generacemi a Magritovy buňky, barevnost a předimenzované tváře známé z jeho maleb můžeme hledat ve velkém množství z uvedených inscenací od premiérového uvedení až po současnost.

⁸ MAGRITE, René. *Hlas ticha*

3.3 Surrealismus na divadle

Nový surrealistický proud, především literární a malířský, si našel příznivce i mezi divadelními tvůrci, jejichž dílům bych se chtěla na následujících stránkách věnovat. Vybrala jsem jak inscenace se surrealistickou textovou předlohou, tak i takové, které pracují se surrealistickým vzhledem v klasickém díle. Nežli přistoupím k samotné analýze zvolených inscenací, uvedu do kontextu vzájemné propojení a souvislost malířství a scénografie. Do jaké míry mimo jiné ovlivňuje divadlo momentální umělecký směr?

3.3.1 malířství vs. scénografie

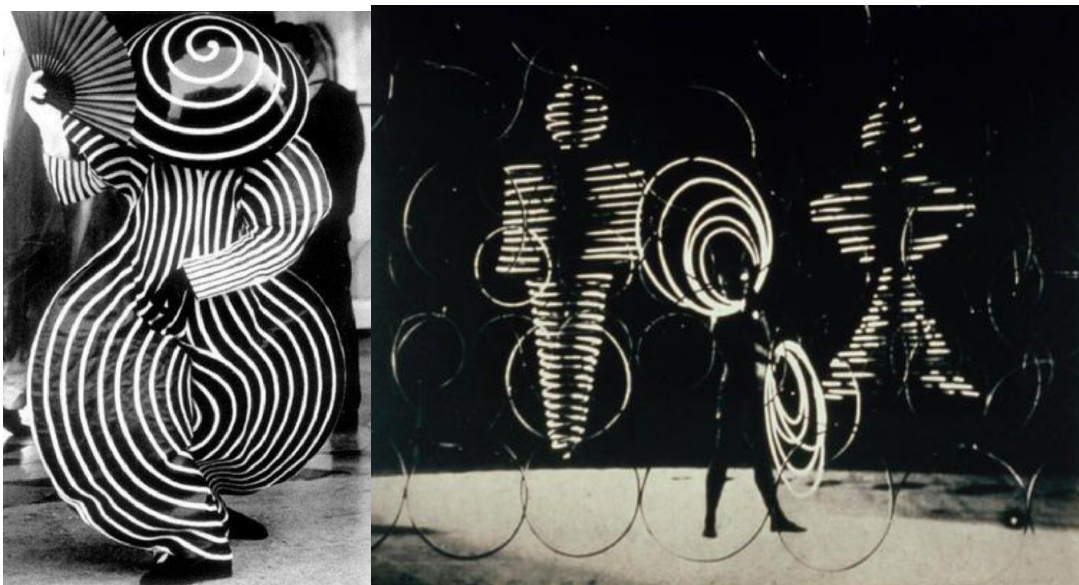
Umělecké směry jednotlivých období pokaždé méně, či více zasáhly a ovlivnily hned několik kategorií umění od sochařství, architekturu po typografii, divadlo...Vzájemnou spolupráci a synchronicitu umů jednotlivých dob můžeme pozorovat jak v bezprostředním okolí na světských i náboženských stavbách, tak v divadelních inscenacích. Blíže se tímto tématem zabýval Richard Wagner. Přišel s pojmem „gesamtkunstwerk“, jehož tendencí je právě spojení jednotlivých složek inscenace v jednotný vyvážený celek.

Propojení malířství a scénografie bylo nejvíce patrné v dobách iluzionistického divadla, malovaných kulis, kdy na malířství stála podoba scény. Kukátkové divadlo umožňující pouze jeden frontální pohled na jeviště, na němž stojí iluzivně postavené kulisy, vytváří prakticky prostorovou živou malbu v životní velikosti. V této téměř nezměněné formě přetrvávala scénografie až do doby divadelní reformy, kdy tvůrci začali osvobozovat divadlo od starých principů, neboť samo malířství se pohnulo kupředu, avšak divadlo ve vývoji stagnovalo. Rozvolňování metod nakonec vedlo k téměř úplnému vymizení malovaných objektů a nahradilo je objekty reálnými. Scénografie přestala být pouhou ilustrací prostředí a dokázala koexistovat samostatně bez malířství.

Fenomén malovaných kulis je však jeden z mnoha prvků spojující malbu a divadlo. Stejně jako na scéně tak i na plátně můžeme modelovat světlem, kombinovat barvy a řešit kompozici. Malba a kresba sloužila a stále souží jako komunikační a sdělovací prostředek mezi tvůrci samotnými. Scénické návrhy byly

často natolik kvalitní, že mohly být samostatným dílem bez vazby na výsledek na scéně.

V první polovině 20. století mnoha tvůrců dokázala, že přes divadelní limity jsme schopni vytvořit funkční vizuální obraz absolutně nepodobný realitě. Kostýmem můžeme herci pozměnit proporce, rozložit ho na tvary a dát tak vzniknout dojmu iluze, můžeme změnit lidskou bytost na abstraktní tvar (Bauhaus – Oscar Schlemmer).



Divadlo bylo a je otevřené uměleckým experimentům, novým metodám i multižánrovým ambicím jak architektonickým, tak sochařským, či malířským.

3.3.2 Surrealistické inscenace

V této kapitole rozeberu potenciál surrealismu v soudobém divadle. Je stále živým uměleckým směrem? Zajímají mě především dvě hlavní témata, kterými jsou: Surrealistická dramata v surrealistickém provedení a nesurrealistický text s vizuální inspirací v surrealismu. Napadá mě k tématům mnoho otázek a podotázek, které mě pronásledovaly při uvažování nad způsobem, jak vhodně pracovat s operou Julietta aneb snář, abych jí zachovala veškerá kouzla a přitom po smyslu posunula. Je třeba pro funkčnost příběhu ponechat nadrealistický styl díla a přizpůsobit mu obrazovou podobu? Jakým způsobem surrealismus zachovat? Podrývala bych základy díla, kdybych absurditu v textu vizuálně scénografií a kostýmy nepodpořila?

V neposlední řadě dokáži na příkladech inspiraci a srovnám malířská a jiná díla od surrealistických tvůrců s dnešními divadelními počiny posledních let.

3.3.2.1 Inscenování surrealistického textu

K bližšímu rozpracování tohoto tématu jsem se rozhodla na chvíli opustit vybranou operu a zvolit jiný surrealistický text. Důvodem je pokus nahlédnout do způsobů interpretace i jiného než operního surrealistického díla. Pro tento účel jsem vybrala často inscenovaný text dvacátých let 20. století a to Proměnu od Franze Kafky. Poutavá novela s existencionální tematikou, která nabízí pohled do duše člověka bojujícího se svou vnitřní frustrací, je textem, jež je variabilně zpracovatelný. Je otevřený různým formám výkladu. Lze jej uchopit ze všech možných cípů a rozpínat napříč žánry. A právě pro svou pružnost a vizuální otazníky jsem zvolila právě toto Kafkovo dílo. Po rozborech Proměny, na kterých chci ukázat rozmanitost režijních a výtvarných přístupů ve zpracování, obrátím plnou pozornost zpět k Juliettě.

Mnoho inscenovaných Proměn, jak tady, tak v zahraničí, zachovávalo surrealistický vzhled, který sice výtvarně zapůsobil, ale ve většině případů nijak hře nepřidával. Jedním z takových je realizace od americké produkce nesoucí název *Divadelní společnost Marka Jacksona Aurory*, pod jehož režii také tato inscenace vznikla. Jasně stylizovaná scénografie, vizuálně surrealisticky řešená nepřináší žádný nový úhel pohledu, naopak dodržuje surrealistickou strukturu

novely až příliš křečovitě. Nepracuje s tématem nijak metaforicky ani expresivně, jde spíše po povrchu Kafkova tématu, které nečte mezi řádky. Samotná přeměna postrádá režijní či obrazový nápad a aktuální téma se ztrácí za snahou přenést ji věrně na jeviště.



Naopak česká verze Proměny pražské Ypsilonky od Arnošta Goldflama opustila surrealistický rámeček a předložila divákovi úplně odlišný výklad Kafkova textu. Režisér pojal inscenaci nezvykle civilně. Samotnou proměnu zcela vypustil a nahradil groteskou. Vyložil ji jako metaforu člověka unaveného ze svého plytkého, neměnného života. Nápadité zpracování si vyneslo spousta pochvalných recenzí, kvitující především zajímavou režijně-dramaturgickou úpravu, která nepozbyla smyslu, ba naopak. Civilní zpracování textu sedlo, i přestože ztratilo ono kouzlo „přeměny“ podstata a myšlenka původní novely zůstává nadále stejně silná. Nový úhel pohledu a současná interpretace brzdí snad jen obstarožní scénografické řešení s puncem sedmdesátkového pokojíčku, které je v rámci celku sice funkční, ale obrazově nijak zvlášť poutavé a možná zbytečně úzkoprsé. Avšak v rámci režijního pojetí, kdy se jedná o stereotypní nudný život průměrného člověka, to dává smysl. Dále je to pouze věc osobního vkusu.



9

Naproti tomu stojí londýnská baletní inscenace z roku 2011, kdy se tvůrci zaměřili především na proměnu, kterou nezpracovali nijak metaforicky, ale doslovně surově a organicky. Použili text jako předlohu k psychologickému studiu pohybu člověka a expresivně jej předložili divákovi. Vizuální zpracování je působivé a brutální. S použitím minimálních prostředků se podařilo tvůrcům skutečně proměnit lidské tělo ve hmyzí strukturu. Balet začíná v unylém bílém dvoupokojovém bytě, který stojí v přímém protikladu s organickou přeměnou, během níž podléhá prostor destrukci. Řehoř nejenže pošpiní ložnici svou přeměnou, ale i prostor sám se mechanicky transformuje a z realistického se mění nakloněním stěny na surrealistický. Excelentní realizace, moderně řešená, výmluvná a přesvědčivá, velmi působivá a v baletním podání velmi smysluplná. Surrealismus přichází spolu s proměnou a v tomto případě podtrhuje hereckou akci. Vzhled je působivý, vyvíjí se spolu s dějem a je funkční.

⁹ https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/promena-recenze.A150624_185546_divadlo_ts



10

Novela nemá časový rámeček. Její námět je nadčasový, čímž vybízí k modernizacím. Průkopnický japonský dramatik a režisér Oriza Hirata, který vede robotické divadlo v Tokiu, zinscenoval se svou společností ve francouzské koprodukcii i Kafkovu Proměnu. Antiutopicky útočí na moderní společnost a její rychlý technologický vývoj tím, že Řehoře nechá místo ve hmyz proměnit v robota. Sama myšlenka transformace člověka v robota je velmi aktuální interpretace, která ruku v ruce s Kafkovým existencialismem může v divácích podněcovat strach, skutečný strach z nekontrolovatelného vývoje fenoménu AI. Útočí na kapitalistickou společnost dnešních a budoucích let a nabírá na vážnosti především tím, že na scéně vidíme skutečně moderního a herecky vedeného robota, nikoliv divadelní znak, který by téma nadsadil otazníkem. Inscenace je velmi civilní a soudobá, postrádá jakýkoliv surrealistický znak a kompletně působí i celkem nedivadelně. Vzhled je přizpůsoben hlavní změně a to AI herci na scéně, kterému je věnovaná plná pozornost.

¹⁰ <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/metamorphosis-royal-opera-hou-18945>



11

3.3.2.2 Surrealistické znaky v nesurrealistických inscenacích

Surrealismus, jako velmi obrazotvorný umělecký proud, je zdrojem inspirace dodnes. Možná proto, že sen a bdění je součástí nocí každého z nás a Freudův či Jungův výklad je nadále aktuálním, či jen proto, že nás baví světské problémy trochu nadsadit. Dovolím si tvrdit, že pokud se nám sny budou zdát a my je budeme chtít umělecky zaznamenávat, bude surrealismus jako proud stále živý.

Otevřené možnosti inscenování a technologická vyspělost dávají tvůrcům prostor pro realizaci různorodých, absurdních, zvrácených i čistě reálných představ. Pro vybraná dramata hledají vhodnou kompatibilní výtvarnou stylizaci. Pokud je text obrazotvorný, od Shakespearových dramát po Jelinek, nabízí se snový nadrealismus jako funkční inspirace. Je hravý a současný.

¹¹ <https://phys.org/news/2014-10-kafka-metamorphosis-robot-style.html>

Korespondence V + W

Režie: Jan Mikulášek

Autor: Jiří Voskovec

Dramaturgie: Dora Viceníková

Scéna: Svatopluk Sládeček, Lucie Surá

Kostýmy: Marek Cpin

Hudba: Jan Mikulášek



12

Hra vychází ze skutečné korespondence J. Voskovce a J. Wericha. Sám text a režijní jazyk je velmi zábavně stylizovaný. K tomu surrealisticky řešený prostor, který je herecky dobře využitý, jen groteskně dotváří příběh.

¹² <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10396585969-korespondence-v-w/21254215022/>

Modrý pták

Režie: Štěpán Pácl

Dramaturgie: Jan Tošovský

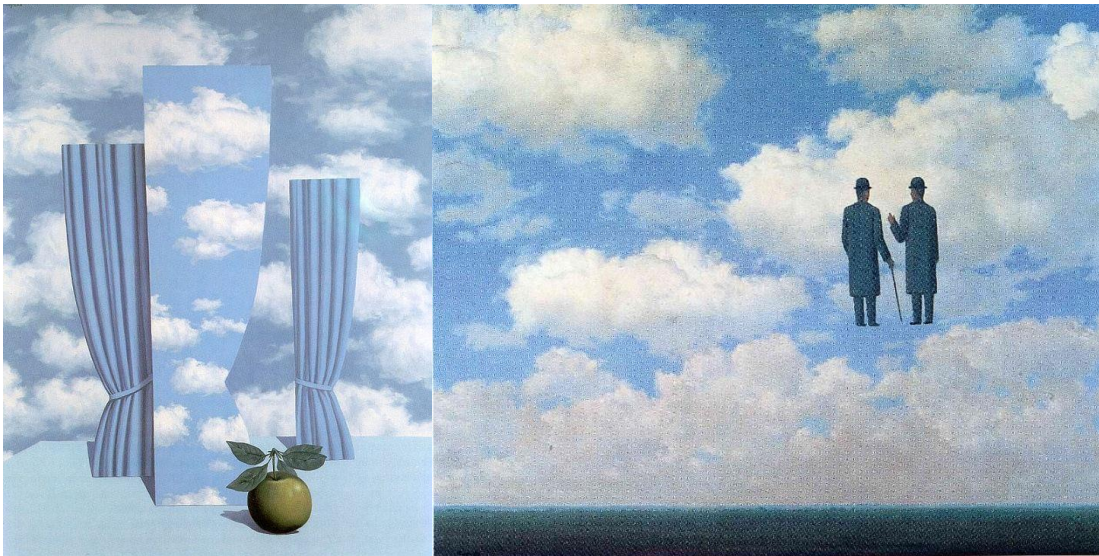
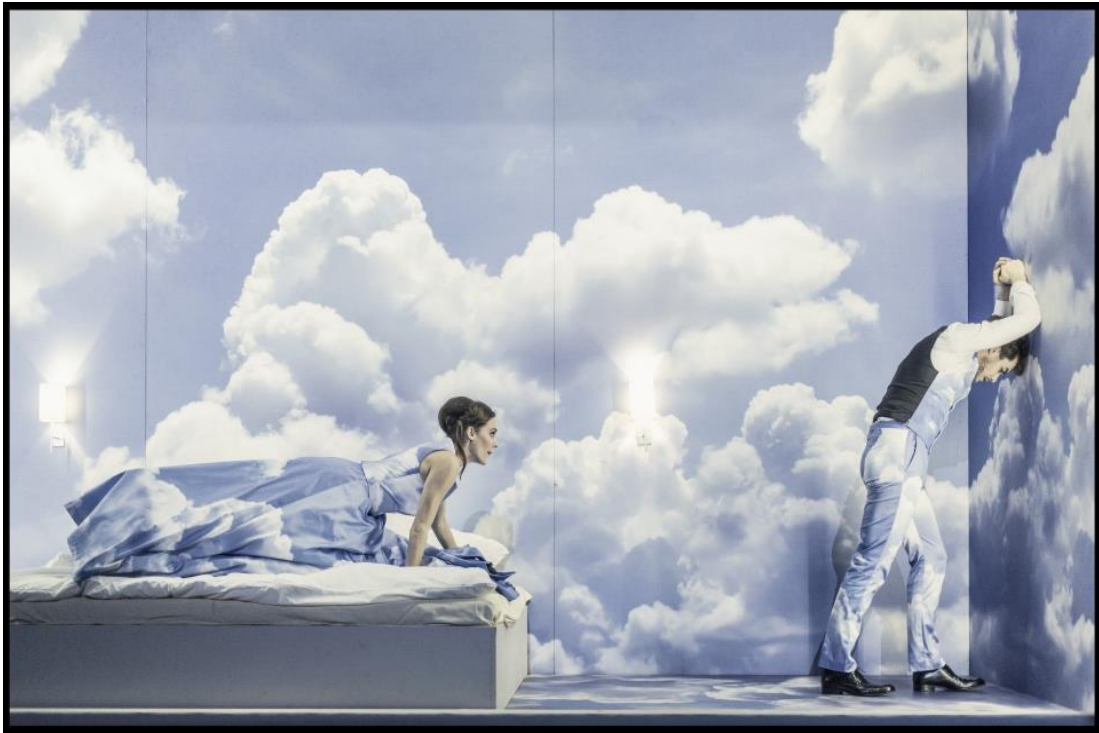
Scéna: Andrej Ďuřík

Kostýmy: Iva Němcová, Lucie Škandíková, Eva Kopecká



Symbolická hra plná kouzel je surrealismu a Juliette velmi blízká tématem, strukturou, snovostí a prostředím. Přestože vznikla mnoho let před vydáním manifestu surrealismu, nese znaky, které by se daly za surrealistické považovat. Nejen proto mnoho tvůrců volí k textu imaginativně-surrealistickou scénografii. Putování do říše vzpomínek je magickou cestou plnou touhy po štěstí, která končí tam, kde začíná. Inscenace z roku 2015 udržela veškerou magiku a myšlenku díla. Snová scénografie nezná gravitaci, kostýmy drží desaturovanou paletu barev a překvapují hlavně svým tvaroslovím. Jednotlivé složky fungují v souladu a kritici skládají pochvalné recenze, avšak z mého úhlu pohledu je fantaskní sen, jež je zaměřen jak na dospělého tak dětského diváka barevně tlumený až příliš.

Manon Lescaut vs. René Magritte



Posedlost vs. René Magritte



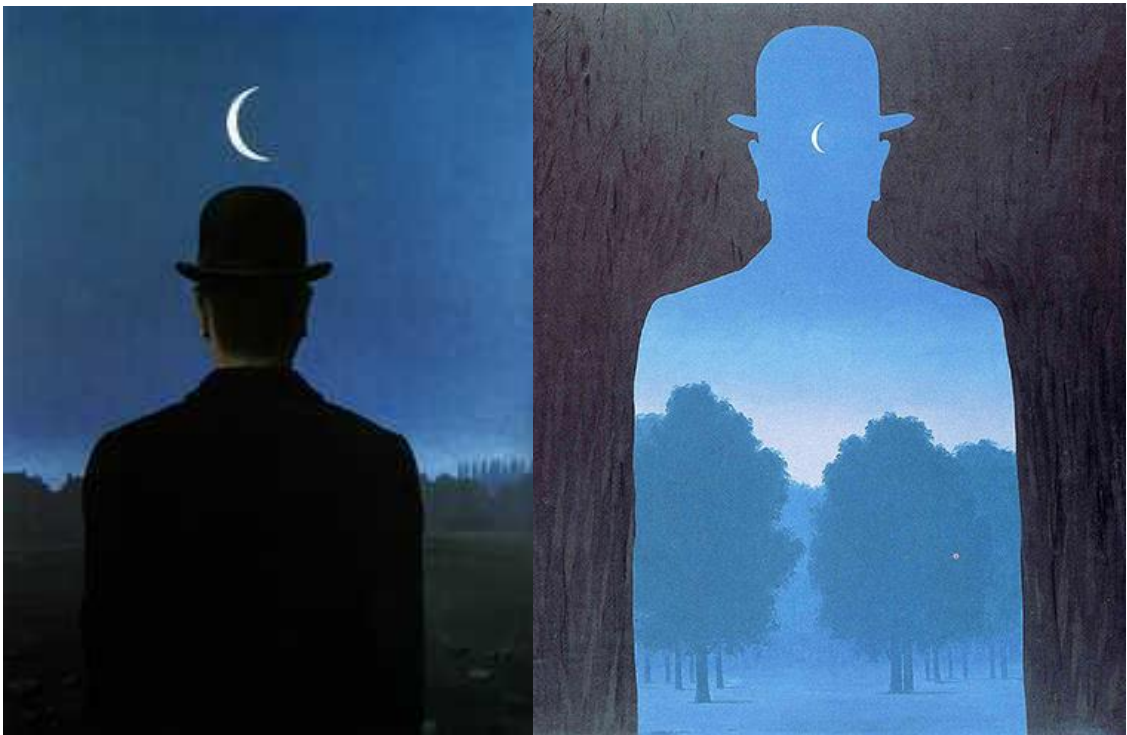
Estetika Roberta Wilsona

Robert Wilson je americký „renesanční“ divadelní tvůrce známý pro svou osobitě stylizovanou divadelní estetiku. Ve svých dílech se odproštuje od všedního způsobu inscenování a nápodoby skutečnosti. Jeho režie s vlastní expresionisticky-surrealistickou scénografií narušuje konvenční vnímání času a prostoru a přináší nový pohled na klasické i méně klasické divadelní kusy. Jeho scénografie jsou vizuální, plné kaleidoskopicky se měnících obrazů, minimalisticky řešené a esteticky čisté.

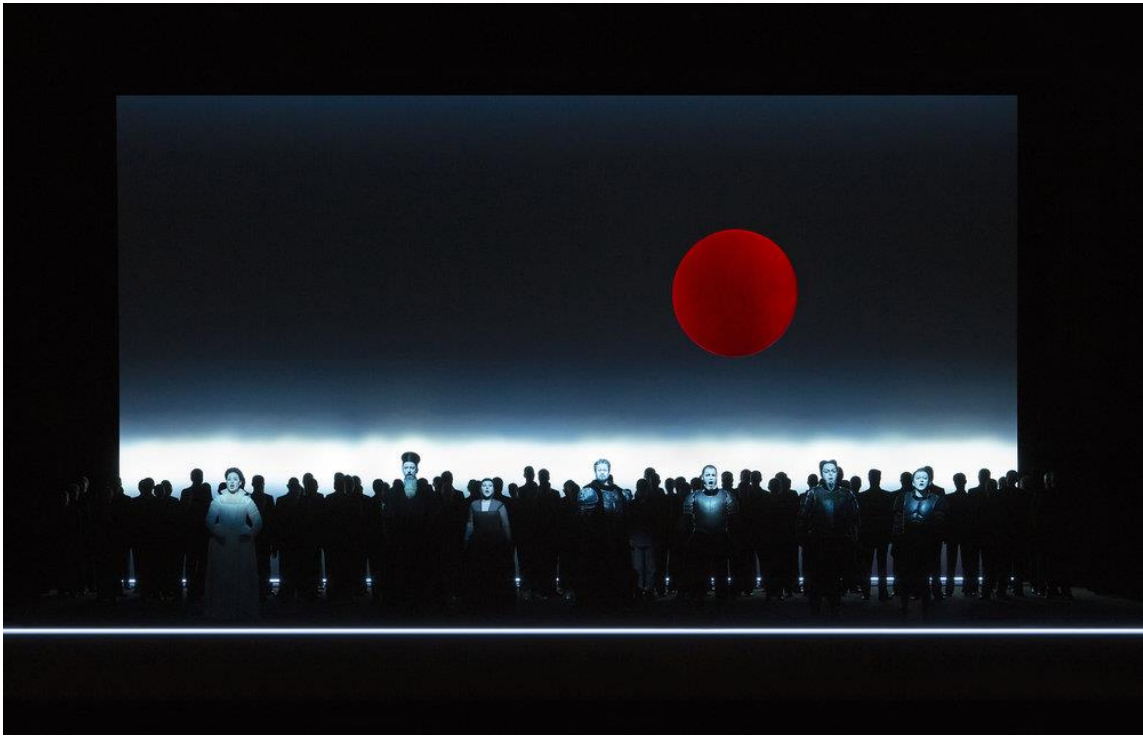
V kontextu své práce bych ho ráda představila vedle děl Reného Magritta, která mohla či, nemusela být režisérovou inspirací. Samotnou Juliettu bych si dokázala představit ve většině jeho světů.



Život a smrt Marina Abramovic



Edda



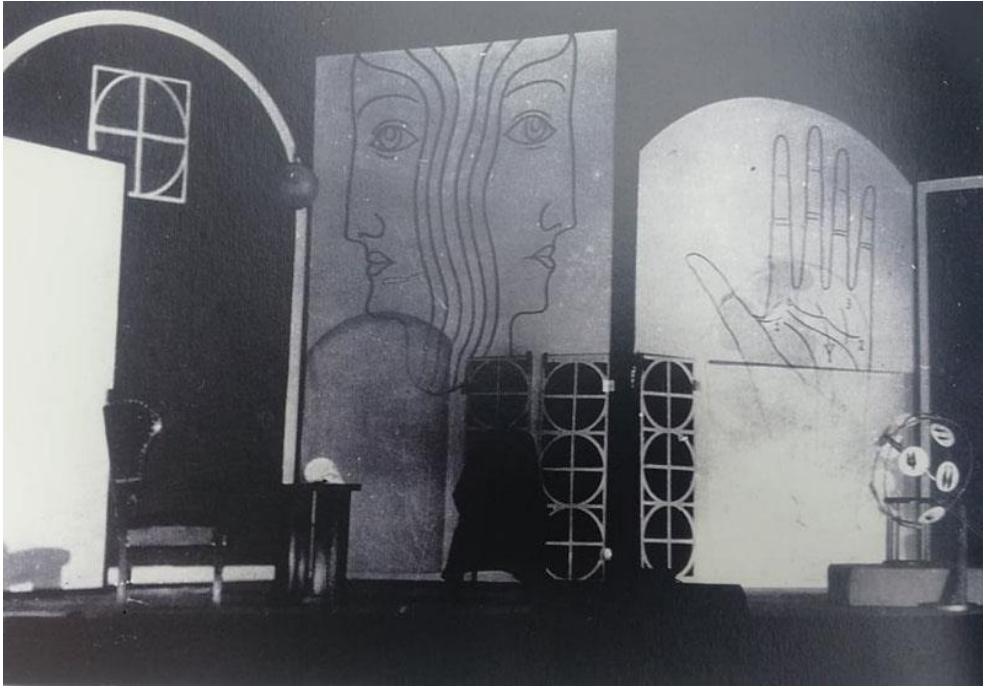
Otello

3. 3 František Muzika

Fenomén vědomí a nevědomí rozvíjí malíř F. Muzika ve svých imaginativních malovaných světech. Skrze různé směry čerpá inspiraci z malířů své doby počínaje civilismem, kubismem až po symbolismus a surrealismus. V nezvyklých spojeních skládá imaginativní světy nesoucí symbolistické významy. Pro mou práci je důležité zmínit především jeho scénografickou tvorbu, blíže pak realizaci opery *Julietta*, kterou měl uvést společně se samotným autorem B. Martinů.

V počátku jeho divadelní tvorby se výrazně nechává inspirovat ruským konstruktivismem. Scénu skládá z geometrických prostorových elementů, které obohacuje o groteskní a dekorativní, často malované, prvky. Groteska je patrná zejména v kostýmní práci, kde se blíží až k cirkusové karikatuře. Muzikova scénická tvorba je věcná, domyšlená a přitom výtvarně poetická. Přestože je především malířem pracuje s divadelním 3D prostorem zručně, rozumí jevištní mechanice a vždy bere ohled na funkci a pohyb herce na scéně. Podílí se na mnoha zásadních inscenacích a spolupracuje s významnými režiséry své doby. I přes jejich důležitost, se ve své práci blíže zaměřím na spolupráci s Jindřichem Honzlem, se kterým připravil premiéru *Martinovi Julietty*.

Jejich první společná inscenace *Lišák Vopolna (1929)* se uvedla v Zemském divadle v Brně, kde následně vypravili dalších pět. Ještě téhož roku uvádí hru *Život je krásný* a rok na to Jevrejnovu komedii *Co je nejhlavnější*. Tato inscenace je z hlediska kontextu s *Juliettou* velmi zajímavá, neboť rovněž pojí realitu s fantazií a pracuje s tématem iluze ve skutečném světě. Též ve scénografickém řešení lze najít podobnost. Scénu skládá z malovaných paravánů, na nichž je jednoduchou linkou vyzobrazena ruka a dva od sebe odkloněné dívčí profily.



Co je nejhlavnější, Zemské divadlo v Brně, 1929

Všeobecný úspěch sklídí i jejich další společný kus, *Hadrián z Římsu* (1930). Muzika opět užívá oblíbených malovaných kulis, pro tentokrát zábavně naivisticky pojatých. Kostýmy jednoduchého střihu z prostých látek jsou nápaditě ozvláštněné groteskními vtípkami. Dobové recenze chválí tvůrce za zábavnou modernizaci české klasiky.

V době, kdy připravovali inscenaci *Androkles a lev* mělo Zemské divadlo v Brně ekonomické problémy, což ztížilo J. Honzlovi a F. Muzikovi tvorbu a ztlačilo možnosti práce. Tvůrci se přizpůsobili situaci a přijali jednoduchost prostředku jako nutnost a proměnili jej v přednost. Muzika zde vytváří tzv. „komponovaný scénický objekt“, chápeme jako objekt složený z jednotlivých částí, jež samy o sobě nic nepředstavují, ale teprve dohromady dávají smysl, který se pomocí mechanické přestavby mění a nabývá na dalších významech.

Poslední společnou výpravou v Brně byla hra *Donogoo Tonka* (1931). Scéna je rozdělená do několika „okének“, ve kterých se odehrávají jednotlivé situace. Scény jsou doplněny projekcemi.

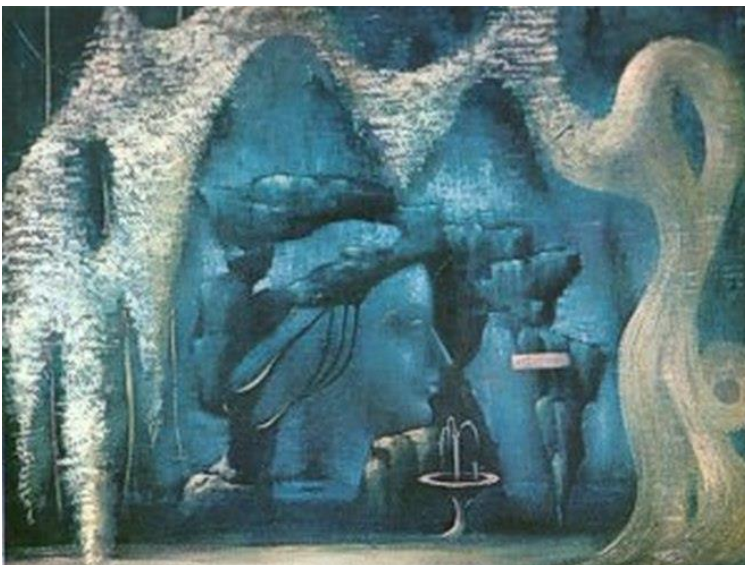
Po úspěšném období v Brně začíná inscenovat v Praze například s režisérem Karlem Dostalem či Alešem Podhorským. S Jindřichem Honzlem se opět setkává roku 1932 při hře *Alchymista*. Následuje několikero významných operních inscenací.

Nyní mi dovoluete přeskočit několik let autorovy práce a zaměřit se již na světovou premiéru Julietty z roku 1938, na které se autor podílel.

Muzikovo pojetí výpravy se drželo v duchu surrealismu a dokonalé souhře skladatelových představ. Na jevišti vidíme dívčí profil a kadeře vlasů. Dalo by se říci, že sama Julietta nebo její odraz jsou stále všudypřítomní. Její snový svět je plný jí samé. Tvůrci se shodli, že chtějí vytvořit svět, jež stojí mezi realitou a fikcí. Používají reálné předměty, ale na první pohled je divákovi jasné, že se jedná o nereálný fantaskní svět. I kostýmy jsou spíše reálné. Michel je oblečen do běžného civilního obleku a i zbytek postav drží schéma tehdejší módy. Scéna se mění s každým dějstvím, avšak dívčí tvář a kadeře ji provázejí po celou dobu trvání. Bohužel se navržená scénografie musela přizpůsobit tehdejší divadelní technice a realizačním možnostem, tudíž se nezdařilo zrealizovat scénografii přesně podle Muzikových představ. Sice se podařilo zanechat navržené schéma scény, ovšem bez oné snové atmosféry, jež prosakuje z původních návrhů. I přes zmíněné problémy s převedením idejí na jeviště a nepochopení částí publika, se zapsalo premiérové uvedení Julietty mezi významné události tehdejšího divadelního kulturního života.¹³



¹³ ŘEHÁKOVÁ, Kateřina. diplomová práce *Hledání inscenační tradice opery Julietta Bohuslava Martinů na českých jevištích*



14

¹⁴ <http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=17316>

4. Uvedené inscenace

Sice nelze říci, že by byla opera Julietta aneb snář často inscenovaným kusem, přesto však byla po své premiéře uvedena na českých i zahraničních jevištích několikrát, především v posledních letech. Z těch několika realizací jsem si dovolila vybrat sedm, kterým se budu blíže věnovat. Ty jsem zvolila na základě rozdílnosti v pojetí a výtvarném zpracování.

1. Národní divadlo, 1963

dirigent: **Jaroslav Krombholc**

režisér: **Václav Kašík**

scéna: **Josef Svoboda**

Kostýmy: **Jan Skalický**



15

¹⁵ <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=2402&pn=254affcc-cb43-4078-86fe-c5544619cf67&sz=0&zz=OPR&fo=000>



Inscenace z roku 1963 je po scénografické stránce spíše abstraktní, snová, fragmentovaná a tvořená ze členěné podlahy a horizontů s průhledy. Promyšlená je práce světla a stínu a zapojení projekcí, jež jsou charakterní pro scénografie J. Svobody. Fragmentární scéna připravuje Michelovi jakousi skládačku, která je po výtvarné stránce zábavná a dramaturgicky po smyslu. Projekce jsou prvek, který bych sama volila pro svou interpretaci, neboť poukazují na iluzi, na to co je skutečné a co se jako skutečné jen prezentuje. Téma živého obrazu a sebe prezentace našeho ideálního já skrze digitální obraz, je dnes v době sociálních sítí aktuálnější více, než kdy jindy. Oproti tomu se kostýmní výtvarník drží hodně při zemi a představuje řešení, které jde po hudbě a textu, ale neukazuje žádnou zajímavě řešenou stylizaci a názor. Obchodnice s ptáky má klece, Muž v okně je v okně a Muž s helmou má helmu – jasné a podle textu. Volba realisticky řešeného kostýmu je funkční díky abstraktní scénografii, které dodává informaci času a místa.

„Kašlík se tak dostává na hranici úplného fantastična, do kterého nechtěl zapadnout Jindřich Honzl, aby „divák nepokládal hru za ‚ zcela fantastickou‘ (to jest [...] takovou, která nemá konkrétní význam).“¹⁶ Doboví referenti vytýkají

¹⁶ Honzlův dopis Talichovi, 14. 10. 1937. [Citováno podle ŠAFRÁNEK, Miloš. Divadlo Bohuslava Martinů, s. 261.]

této inscenaci především to, že jde příliš po povrchu a režisérovi uniká základní poselství celého díla.

„Otázka povrchnosti se týká také závěru opery. Kašlíkův Michel podléhá snům a šílený zůstává v jejich světě. Podle Průši je to naprosté nepochopení autora i hudby. Martinů přeci zcela jasně ve svém výkladu říká, že děj nekončí a hra se vrací na začátek. Toto tvrzení podporuje i hudební finále opery, které není nijak monumentální a končí stejným motivem jako první dějství poté, co Julietta Michelovi slíbí, že se sejdou v lese. Je to tedy předzvěst něčeho budoucího, něčeho, co bude pokračovat.“¹⁷ Tento daný koncept Kašlík nedodrží a režijní úprava se tak staví do rozporu s hudebním motivem a záměrem.

2. Národní divadlo, 1989

Dirigent: **Josef Kuchinka, Jiří Malát**

Režie: **Ladislav Štros**

Scéna: **Vladimír Nývlt**

Kostýmy: **Josef Jelínek**



¹⁷ PRŮŠA, Jaromír. Co je a co není nové. Divadelní noviny, roč. 6, 1963, č. 20



18

Pojetí Ladislava Štrose je úplným opakem Kašíkova zpracování. Kašíkovi byla vytýkána přílišná fantastičnost, realizaci z roku 89 naopak její absence. Tato inscenace je doposud ta nejrealističtější provedená a je dokladem toho, že když vypustíme tajemství a surreálnost ve výtvarné podobě, ztratí hra hloubku, kterou obsahuje Martinův hudba. Tyto dvě inscenace jen potvrzují slova Jindřicha Honzla, že přílišná realistická doslovnost škodí Juliettě stejně jako přehnaná abstraktnost.

„Vytratila se hravost a poezie, zbyl jen popis, divák tak sleduje jakýsi dokumentární snímek o jednom večeru pařížského knihkupce a o jeho absurdním snu [...]. Michel se tak stává pouhým komentátorem vlastního snu.“¹⁹

Na scéně stojí postel, která je centrálním bodem dění, vlastně celý pokojík i s umyvadlem a stolkem. Michel tak nevchází do snové říše, naopak postavy přicházejí k němu do pokoje, do reálného prostředí ložnice, kterou hlavní hrdina neopouští po celou dobu trvání opery. Jistá stylizace zůstává v kostýmech, které jsou pro tentokrát o něco nápaditější a snovější, přesto však sen je a zůstává pouhým snem, fantaskní obrazy jsou jen „odzpívané“ a výtvarný potenciál opery zůstává nevyužit.

¹⁸ <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=2403&pn=254affcc-cb43-4078-86fe-c5544619cf67&sz=0&zz=OPR&fo=000>

¹⁹ NOSEK, Václav. Hodnocení inscenace opery Bohuslava Martinů Julietta, s. 1-2. Strojopis, uloženo v archivu ND, sign. O144c

3. Národní divadlo ve spolupráci s North Opera v Leedsu, 2000

dirigent: **Martin André**

režisér: **David Pountney**

scéna: **Stefanos Lazaridis**

Kostýmy: **Marie-Jeanne Lecca**



20

²⁰ <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=2&pn=254affcc-cb43-4078-86fe-c5544619cf67&sz=0&zz=OPR&fo=000>

Inscenace vznikla v koprodukcí anglického režiséra a zahraničních pěvců ve spojení zdejšího českého orchestru. Opera byla uvedena v angličtině.

V Británii měli diváci možnost vidět Juliettu předtím pouze dvakrát a to v londýnském Coliseu (English National Opera) v dubnu 1978 a pak v roce 1990 při hostování SND na festivalu v Edinburghu.

Tato inscenace je opět příkladem zcela jiného výkladu předlohy, než jak ji předkládali výše zmínění tvůrci. Není tolik snová a surrealistická, ale spíše absurdní. Opírá se o absurditu postav a podivnosti v jejich jednání, které podporují zábavné režijní momenty. Na scéně vidíme mořskou pláž s lehátky vzadu přecházející do šikmé zrcadlové stěny, která zkresleně odráží dění na jevišti. Zrcadlo umožňuje pozorovat situace pod jiným úhlem, ve střípcích a převráceně. Je myšlenkou rozbité zkreslené iluze. O stejný princip jsem se opírala ve svých prvních návrzích, které jsem nakonec během práce opustila.

„Stejně jako v případě hledání kontrapunktu reality a snů v předchozích inscenacích, zde naprosto stejně funguje paradox reality a absurdity, jelikož absurdita vynikne pouze tehdy, je-li předvedena v reálném kontextu, což zde funguje naprosto, a to nejen ve výtvarném řešení, ale hlavně v herecké akci.“²¹

4. Národní divadlo, 2016

dirigent: **Jaroslav Kyzlink, David Švec**

režisér: **Zuzana Gilhuus**

scéna: **Zuzana Gilhuus**

kostýmy: **Tomáš Kypta**

Choreografie: **Radim Vizváry**

²¹ ŘEHÁKOVÁ, Kateřina – diplomová práce *Hledání inscenační tradice opery Julietta Bohuslava Martinů na českých jevištích*



22

V roce 2016 vznikly hned dvě Julietty, kterým bych se chtěla věnovat. Přestože jsou svým pojetím rozdílné, notují si v jedné věci. Obě tvůrčí skupiny opustily francouzské městečko a zasadily příběh do jiného, mnohem abstraktnějšího prostoru s jasně stylizovanými kostýmy.

V Národním divadle se děj opery odehrává na louce tvořené z vysoko sahajících travin bílé barvy vystupujících z černého pozadí. Vesničané, jako bílý monochromní dav zapadají do luční abstrakce s výjimkou Julietty, která se svým

²² <https://operaplus.cz/juliette-druha-premiera/>

kostýmem barevně odlišuje a stává se tak jediným výrazně barevným elementem na jevišti. Ostatní role se ztrácí pro svou jednoduchou stylizaci v davu. Rozumím konceptu a čtu výtvarnou zkratku, avšak mě příliš nebaví a dokážu si představit, že se brzy vyčerpá a diváka spíše začne nudit, než aby ho překvapovala.

Jeviště je z větší části ponořené do tmy, kromě osvětlených schodů oddělující říši snu a reality, čímž vytváří zdání nekonečna. I tato inscenace si vysloužila kritiku kvůli svému příliš abstraktnímu pojetí, stejně jako Kašíkova z roku 1963, a „nudné bílé“. Inscenace nebalancuje na hranici skutečnosti a snu, vědomí a podvědomí, jak Bohuslav Martinů zamýšlel, ale přímo spadla do abstraktnosti.

5. Schiller Theater, Berlín, 2016

dirigent: **Daniel Barenboim**

režisér: **Claus Guth**

scéna: **Alfred Peter**

kostýmy: **Eva Desseckero**



23

²³ <http://www.kozena.cz/en/photos/photos-from-the-concerts/bohuslav-martinu-juliette-berlin-2016>



V berlínské inscenaci přichází režisér se zcela svébytným způsobem, jakým lze tuto operu pojmout. Hlavní pozornost obrací k příběhu, který si upravuje a vytyčuje zásadní téma své interpretace, paměť. První dějství otevírá Michel stojící v bílém klaustrofobním prostoru jako vyděšený člověk, který překvapeně zírá na svou pravou ruku pokrytou krví a panikaří. Diváci si společně s ním kladou otázku „Co se vlastně přihodilo, než se rozevřela opona?“

Scénografie je výtvarně poutavá a herecky skvěle využitá. Tvoří ji různé otvory, skříňky a šuplíky, které Michel v průběhu prvního dějství stále otevírá ve snaze schovat zbraň, namísto toho objevuje obyvatele „městečka“, kteří jsou doslova ukryti ve scénografii. V druhém dějství se na jevišti objevují naddimenzované listy a ocitáme se s Juliettou v lese. Když mezi nimi dojde k hádce, Michel na ni vystřelí. Od té doby tahá její mrtvolu po jevišti a před místními obyvateli groteskně předstírá, že je Julietta živá. Druhé dějství má podle mínění tvůrců na rozdíl od prvního jednání jednoznačnou koherenci a vysvětluje tedy souvisle, co bylo v prvním jednání nejasné. Ano, Michel měl a má krvavou ruku, protože sáhl na zastřelenou Juliettu. Na závěr zastřelí i sám sebe.

„To je, zdá se, konec opery v pojetí Clause Gutha. Třetí jednání je pro něj možná navíc a nemuselo by tam být. Michel přechází ze zbytku původní scénografie na černě vykryté holé jeviště zaplňované valícím se dýmem do kanceláře snů, jíž vévodí jediná výrazná rekvizita, červené sametové album. Michel je tu uhranut

hlasem Julietty, který jej láká zpět do snového dění. Režisér Claus Guth říká, že neví, zda Michel ve snu zůstane, nebo z něj prchne do „reality“. V každém případě se díky skladateli vrací začátek opery a celý sen se může odehrát znovu.“²⁴

Kritiky byla opera velmi dobře přijata. Berlínské pojetí Julietty je po všech stránkách ambiciózní a ve své „nové“ absurditě domyšlené. Diváka hned z kraje zaujme a nadále spolu s Michelem překvapuje.

6. Divadlo Antonína Dvořáka, 2019

dirigent: **Jakub Klecler, Robert Kružík**

režisér: **SKUTR**

scéna: **Martin Chocholoušek**

kostýmy: **Simona Rybáková**



25

²⁴ JANÁČKOVÁ, Olga – recenze na stránkách <https://operaplus.cz/juliette-bohuslava-martinu-jako-krvava-detektivka>

²⁵ <https://www.ndm.cz/cz/opera/inscenace/4712-julietta-aneb-snar/>



Ostravská realizace v podání průkopnické dvojčky SKUTR, je podle recenzí kritiků i mé vlastní, nejlepším nastudováním poslední doby. Tvůrcům se podařilo udržet realitu a abstraktnost v ideálním poměru a navíc smysluplně posunout výtvarný koncept ve vzájemné harmonii s hudbou B. Martinů. Děj se z přístavu

přesouvá na nástupiště, kde se vyskytují podivné existence, které bychom tak na nádraží mohli čekat, dokreslené svými absurdními výstupy. Obyvatele dokáží vytvořit kompaktní sbor, přestože jsou seskládáni z jednotlivců a zajímavých individualit. Julietta ve žlutém a éterickém (stejně jako navrhuji já) stojí v barevném kontrastu ke scénografii i k hlavnímu protagonistovi. Obraz působí celistvě ve všech ohledech, počínaje režii až po herce a výtvarnou složku, proto skláním pomyslnou Magrittovu buřinku nad skvělým pojetím Martinů Julietty.

5. Vlastní interpretace

Po krátké elaboraci svých myšlenek a úvah nad surrealistickou Juliettou předložím v této kapitole krátký popis postav spolu s vlastním kostýmním řešením. Rozeberu typy postav a jejich chování v situacích. Nechám volně proudit své myšlenky, přes které se doberu k finální výtvarné podobě, jež je cílem mé diplomové práce.

Postavy ve snu

Lidé v městečku jsou divní. Stále nás o něčem přesvědčují a ihned nám to zase vyvrací. Sami o sobě vědí, že jim paměť schází, ale předstírají opak. Čtou staré dopisy, kupují vzpomínky, pokouší se vykonávat nějaké povolání a v tom vzájemném sebeklamu nějak koexistují. Michel je pro ně jako sklenka čerstvě nalitého vína. Snaží se ho cucat ze všech stran a opít se jeho zdravým rozumem. Mladý arab tvrdí, že nemá nohy ve chvíli, kdy opravdu vypadá, že je nemá, ale v momentě, kdy mu to jiná postava vyvrátí, vstane a odejde po svých. Vzápětí Muž s helmou prohlásí, že je kapitánem lodi, ale je jím? Muž v okně se mu vysměje, protože podle jeho slov, může být přeci kapitánem kdokoliv, třebaš on sám.

Typy postav

V opeře se setkáme s několika typy postav, které je třeba od sebe odlišit. První skupinu jsem si pojmenovala jako „snící hrdinové“.

To jsou postavy, včetně Michela, přicházející vybrat si svůj sen do kanceláře na sny. Ze všech postav na jevišti jsou nejvíce reálné. Jsou to skuteční lidé, přicházející s touhou uniknout ze své reality a snít o ženě, dobrodružství, lepším životě...

V čem nás Michel provází ve snu a v čem přijde do kanceláře se liší inscenaci od inscenace. Většina tvůrců zvolila neměnný kostým, od pyžama po oblek, ale mě baví varianta proměny kostýmu podle typu snu, který si zákazník přijde objednat. Pokud existuje kancelář snů a já mohu vstoupit do jakéhosi snového předsálí, vstupuji ve svých představách v tom, v čem moje fyzické tělo spí. Jestli poslíček usnul v práci za pultem, přichází v pracovní uniformě, jestliže však usnul až doma v posteli, přichází v pyžamu.

Tato teorie vychází z myšlenky, že kancelář snů je ve své podstatě instituce, která není čistě subjektivní myšlenkou snícího, ale systémová vizualizace, která se zhmotní každému ve chvíli, kdy fyzické tělo usne. Usneme, přijdeme, vybereme a v okamžiku, kdy projdeme jedněmi dveřmi, kde každého čeká svět, který si předvybral, změníme se v hrdinu, pro kterého byl sen napsán.

Dalším typem je úředník v kanceláři, který je a možná není Michelův blud. V souladu s předchozí myšlenkou je zaměstnancem instituce nabízející snový zážitek na míru. Sám je jakási postavička, která může a nemusí vypadat jako člověk, může a nemusí držet zákony fyzického světa, může být jen programem, hlasem...ale také úplně prostým úředníkem.

Největší skupinou postav jsou ti, kteří se vyskytují v Michelově snu a jsou jeho konstruktem, aniž by to vůbec tušil. Jsou to typy lidí, které běžně potkáváme, jako prodavačka, strážník, listonoš a další. Jejich kostým by měl podchycovat daný typ, aby ho groteskně podpořil skrze znak a reálné atributy. Ty mohou postavy používat protismyslově a podpořit tak nesmyslnost svého jednání.

5.1 Prostor

Přestože je moje práce zaměřená na kostýmní koncept, bylo pro mě stěžejní definovat si prostor, protože podoba kostýmů a jejich stylizace je odvislá na volbě scénografie. Na příkladech z realizací bylo jasně znát, že pokud se vyskytujeme v abstraktnější scénografii, je potřeba vybalancovat surreálnost v realističtější podaných kostýmech. Pokud se naopak scéna opírá spíše o reál, můžeme si dovolit o něco větší stylizaci v kostýmu. Rovnováha, rovnováha.

Martinů zasadil svůj příběh do přímořského městečka ve Francii, Zuzana Gillhuus na louku, Alfred Peter do bílého kvádru, Martin Chocholoušek na nádraží.

Pokud bude scénografie s kostýmy ve vzájemné harmonii, může se děj odehrávat kdekoliv, jen některá místa jsou vhodnější než jiná. Sama jsem příběh z města přesunula do abstrahované ulice, poté na večírek a dál, až jsem skončila u obchodního centra. Je takovým autonomním světem, městem, plným různých typů lidí, scházejících se ve veřejném prostoru na lavičkách. Nikam nevedoucí eskalátory jezdí stále dokola až do nitra jeviště, takže nám herci záhadně mizí a objevují se na scéně. Obyvatele možná nakupují/nenakupují, možná prodávají/neprodávají, na něco čekají nebo jen zevlí po okolí. Je to prostor, který každý zná a právě proto umožňuje práci s očekáváním a překvapením. Scénu bych poskládala z typických prvků obchodního centra, jako výťah, výlohy, eskalátory, billboardy, ale využila bych je protismyslově. V tom vidím princip surrealistické scénografie a její kouzlo v akci. Přes billboardy, jako digitální obrazovky bych měnila místo určení a budovala napětí při hledání Julietty, kde by se dublovala, až by nakonec jeden obraz ožil a ona z něj vystoupila.

Areál s obchody může připomínat i letištní halu, kde si cestující krátí čas koukáním do příliš drahých výloh a šmírováním Michela. Letadlo, jako symbol svobody a izolovaní cestující čekající na spoj a hledící na přistávací plochu skrze velkou skleněnou tabuli. Čekárna na něco, čekárna na lásku, čekárna na vzpomínku, čekání na cokoliv a hledání lásky v iluzi.

Nyní popíšu situace v postavami postupně tak, jak přichází v jednotlivých jednáních. S otevřením opony se ocitáme rovnou ve snovém „městě“ o němž neznalý divák ještě netuší, že je snem. Michel jím prochází, poptává se na hotel U Námořníka a potkává první postavy.

1. dějství



2. dějství



3. dějství



5.2 Michel

Hlavní protagonista, jehož sen sledujeme. Nerozumí světu, který se kolem něj odehrává. Přišel hledat Juliettu, jejíž hlas kdysi slyšel, ale je zmatený z obyvatel a celkově z toho, jak se věci vyvíjí. Je třeba ho kostýmem odlišit od zbytku postav. První jednání pro něj končí nadějí. Najde svou vytouženou dívku, která se zdá, že na něj nezapomněla a domluví si spolu dostaveníčko. V druhém dějství se odhaluje Juliettina přetvářka a Michel prochází zklamáním. Julietta zoufale touží po falešných vzpomínkách, které Michel odmítá. Pohádají se a ona uteče. Michel neví, jak ji zastavit a možná proto v jakémsi deliriu vytáhne z bundy pistoli a vystřelí směrem, kudy dívka běžela. Z dálky slyšíme její výkřik. Jakmile Michel zasune pistoli zpět do kapsy, procitne a uvědomí si, co spáchal. Ihned se kolem seběhne dav obyvatel v čele s Mužem s helmou, Mužem v okně a Starým Arabem. Tento improvizovaný tribunál ho odsuzuje k trestu smrti. Odsouzený jim na popud Hadače začne vyprávět svou nejmilejší vzpomínku, až nakonec zapomenou, proč se sešli. Po zbytek dějství Michel marně hledá ztracenou Juliettu. Ve třetí části opery se spolu s Michelelem ocitáme v kanceláři na sny. Teprve zde spolu s protagonistou pochopíme, že celý příběh byl pouhý sen. Michel se s takovým scénářem nehodlá smířit a touží se vrátit do snového světa za svou dívkou. Nedbá na úředníkovu varování a nechá se zlákat hlasem Julietty zpět.

Kostým:

Měl by být divákovi sympatickým průvodcem napříč příběhem. Pojala jsem ho jako muže, kluka, jedním z mnoha těch, kteří jednoduše touží po lásce. V první jednání vidíme současně oblečeného muže, třicátníka. Úzké černé kalhoty, klasické boty, košile s kravatou a přes ni lehká bunda smaragdové barvy. Obecně jsem postavy ladila do tónů modré, šedé, růžové a zelené. Michel tak zapadá do barevně zvoleného světa, ale zároveň jako jediný nese smaragdovou. Bundu sundává po výstřelu a odhaluje celou plochu košile. Ta se pod bundou zdála romanticky růžová, ale nyní ji vidíme jakoby plesnivou. Z romantického hrdiny se stává zdrcený. Vystřelil po své femme fatal. Chtěla bych, aby se to objevilo v kostýmu, kdy je (obrazně řečeno) růžová prorostlá žárlivostí. Ve třetím dějství v duchu analýzy kanceláře snu, předstupuje Michel před úředníka v pyžamu, tedy v oděvu, ve kterém jeho fyzické já spí. Šaty do snu fasují snící podle typu snu, který si zvolí ve chvíli, kdy do něj vstoupí dveřmi.

5.3 Mladý Arab

Je první postavou, se kterou přijde Michel do kontaktu a svým výstupem uvádí našeho hrdinu do absurdního snového světa. Jedná s Michelem ironicky a vypočítavě, jako by hned zprvu cizince odhadl na příliš důvěřivého a lehce zmanipulovatelného. Vykládá, že nemá nohy, přestože je má...pouze se tváří, že je nemá. Na rozdíl od ostatních obyvatel se příliš nesnaží předstírat duchaplnost, spíše se ironicky povznáší nad situací. Nemá paměť. Střílí si z cizince a rád poslouchá Muže v okně hrajícího na harmoniku, protože ho to baví.

Kostým:

Má pláštěnku, přestože tvrdí, že v tomto městě nikdy neprší. Jezdí na penny boardu, který občas používá jako takový kripl vozík, někdy na něm polehává a jindy jezdí nesmyslně tam a zpět. Pod průhlednou pláštěnkou vidíme volnou košili přepásanou ledvinkou, kraťasy a sandály se srolovanými nadkolenkami. Nosí čelenku s uměle přidanými vlasy a tmavě modré linky lehce protahující oko.



5.4 Starý Arab

Otec Mladého Araba. Vlastní hotel U Námořníka, nebo taky ne. Ten zřejmě nikdy neexistoval, ale mohl by za vzpomínku. Když mu ji Michel odmítne dát, chová se manipulativně až agresivně a vytasí na hosta nůž. Útok proběhne za zavřenými dveřmi „hotelu“, kterými může být nikam nevedoucí výtah, nebo jeden z billboardů, který ukrývá malý prostor a slouží jako dveře. Situaci tedy přímo nevidíme, pouze slyšíme a můžeme si jen domýšlet, kdo z postav má pravdu.

Kostým:

Přes dlouhou vestu, která je pogumovaná trochu jako řeznická zástěra, nosí opotřebované sako, protože přece občas vlastní a provozuje hotel, šátek kolem krku jako služebníček a domácí pantofle.

STARÝ ARAB



kolleky

dlouhá
vesta
se
stojáčkem

vyšší
sako

šátek
misto
kravaty

dlouhá
hošile

ponožky

kalhoty
s
přiláky

5.5 Obchodnice s ptáky a Obchodnice s rybami

Prodávají, neprodávají? Vykřikují nabídky, ale jakmile je někdo osloví, tvrdí, že zboží není. V tomhle městě se nedá věřit ničemu, co vidíme, ničemu, co slyšíme. Postavy zde tlachají, povídají nesmysly a následně se do nich navzájem naváží. Snad aby daly prázdnému životu nějaký řád, snad proto, že neví co jiného a krátí si dlouhou chvíli. Agresivně okřikují Michela i sebe navzájem a obviňují se ze lží. Tyto dvě pomatené obchodnice spolu fungují v jakémsi duu a často je doplňuje sbor žen.

Kostým:

Všechny tyto ženy jsem v základu ladila do podobných pracovních uniforem, aby hezky hrály jako sbor „kvočen“ . Barevným detailem a změnou střihu jsem odlišila dvě obchodnice. Základ kostýmu vychází z unifikovaných uniforem prodavaček v konzumech.

Obchodnice s ptáky

Volné plisované kalhoty, uniforma, ptačí vrkoč na hlavě a korporátní kšiltík jako kohoutí hřebínek spínající vlasy. Tvrdé líčení očí i rtů do temně fialové. Je to nepříjemná kvočna, kdákající pořád dokola totéž. Vzpomínky, vzpomínky.

Obchodnice s rybami

Připravena v gumových rukavicích a koupací čepici na chytání kapra v kádi, kterého možná prodává a možná také ne. Základem je opět unylá uniforma evokující řadovou prodavačku za pultem. Košile sahající do první poloviny stehen, výrazný límec a volné kalhoty. Líčení opět výrazné, tmavě fialová rybí pusinka a okounové brýle.

Sbor žen

Ženy v jednoduché sjednocené pracovní uniformě s výrazným líčením vytváří takovou ozvěnou obchodnic. Jsou více podivné, dramtizují jejich výstupy. Jsou všechny stejné a mají obličej i na zadní straně čepky.



OBCHODNICE
S PTAKY

krohovki
capka
a naczuki

pracovní
uniforma

plecový
"cas" rukne





5.6 Muž v okně

Harmonikář, který hraje na přání, na zavzpomínání. Doplňuje různé situace nějakým krátkým výstupem či hudbou. Je všudypřítomným potulným muzikantem, který vyjadřuje prázdnotu bytí svým hraním a hledá vzpomínky skrze melodie.

Kostým:

Volnomyšlenkář s pleteným čepcem, volným svetrem s rolákem, vytahanou košilí a plátěnými kalhoty. Zdá se celkem nad věcí a komentuje zmatené chování ostatních. K jeho celkem běžnému zevnějšku bych přidala špatně uvázanou kravatu nesmyslně přes rolák.

MUŽ V OKNĚ



5.7 Muž s helmou

Vystupuje jako kapitán lodi a diktuje příkazy neexistující posádce. Ta loď může být Muže v okně, možná někoho jiného, možná boží. V průběhu celého jednání dokola všem podsouvá báchorky o vlastnictví lodi a chce, aby ho ostatní uznali jejím majitelem. Michelovi se zdá nejprve rozumný a svěří mu proto důvod, proč do města přijel. Vypráví mu o nádraží a dívce, jejíž hlas slyšel otevřeným oknem. Muž mu ale nevěří, neboť je přesvědčen, že tudy neprojíždí žádný vlak. Provází Michela celým příběhem, vždy se objeví v souvislosti s lodí = letadlem = cestou.

Kostým:

Kostým tvoří letecká kukla s brýlemi a středověkým chocholem nahoře, dvojřadé sako, světle modrá košile, pletená vesta s věčkovým výstřihem a proužky (tu můžeme vidět taktéž u námořníků i obchodnic) a béžové plátěné kalhoty. Přes to všechno obléká péřovou vestu, jako záchrannou vestu, aby se neutopil na své plavbě. Celý jeho vzhled doplňují růžolící tvářičky a červený nos nadutce, dmoucího se jen skrze svá vlastní slova.



MŮŽE
S HELMOU

s kluzáky
v letu
v letu

kubek
+ brýle

nebo vesta

dvořadí
pák
a na
něm
netová
vesta

plátine
kalhoty

naučnice

5.8 Komisař

Přichází, protože slyší Michelův křik ozývající se z falešného hotelu U Námořníka, aby objasnil hrdinovi, proč se obyvatelé tohoto města chovají tak podivně. Vysvětlí mu, že lidé v tomto městě ztratili paměť, to proto ho nutí vyprávět své vzpomínky, aby je pak přijali za vlastní. Ihned poté ale zapomene, co se událo a rozhodne se Michela zatknout. Nakonec si to rozmyslí, ale jen pod podmínkou, že mu cizinec poví svou nejstarší vzpomínku z dětských let. Historika o kačence, co běhala dokola a kvákala všechny natolik přesvědčí, že Michela jmenuje kapitánem města. Tím se podle zákona stane ten, kdo se před západem slunce upomene na kterýkoliv předmět ze svého mládí. Pasuje ho kloboukem, papouškem a pistolí a odchází.

Kostým:

Tento pán, který je jednou Komisař, jindy Listonoš či Lesní hlídač nosí modrý overal s krátkým uniformním sakem a k tomu vysoké vojenské kožené boty. Tento kostým mu zůstává v základě stejný a mění si pouze drobnosti. Michel nemůže pochopit, proč je teď Komisař Listonošem a poprvé zapochybuje o reálnosti situace. Abych podpořila jeho pochyby a Komisařovu podivnost, zvolila jsem téměř neměnný kostým pro proměny této osoby. Jako Komisař doplňuje overal zlatými výložky a přilbou s blikajícím policejním majáčkem na špičce.



5.9 Julietta

Když obchodnice zavřou své krámy, Muž s helmou odchází a Michel zůstává na chvíli sám, rozezná se Juliettin hlas. Náš hrdina na konci prvního jednání najde svou hledanou lásku a Julietta zdá se také, protože Michela vítá jako ztraceného milence. Každý si nechá zdát svou Juliettu, ideální protějšek. Michelova Julietta je žlutá, barva slunce, hvězdy, falše, žáru a svítí v komplementárně zvoleném modrém světě. Všichni obyvatelé nemají paměť, přestože se Julietta zdá jako výjimka, nakonec se ukáže, že lpí na ukradených vzpomínkách stejně jako ostatní.

Kostým:

Svrchní šaty jsou lehké, éterické ve střihu županu s nabíranými rukávy, ve kterých se nám/Michelovi zjevuje poprvé. Působí snově, ale klamou. Přikrývají realitu v podobě výrazných krátkých flitrových koktejlů, které celou dobu tušíme pod dlouhými šaty. Jsou ušité z nízkogramážového materiálu, tylu, sepnuté v pase a dozadu se táhnou do vlečky. Rozepínají se u krku a svlékají jako župan. Mají střižené dva rozparky, které občas mohou odhalit holou nožku. Část oděvu, kterou najdou námořníci po střelbě, je právě tento svrchní šat.





Ve druhém jednání se spolu schází v lese a navzájem si v hlubokém zamilování vyznávají lásku. Klíčový moment přichází v situaci s Obchodníkem se vzpomínkami. Ten chodí tímto zmateným světem a nabízí fotomontáže s falešným příběhem. Nadšená Julietta přijímá jeho zboží a vymýšlí si báchorky s každou nabízenou vzpomínkou. V tuto chvíli shazuje tylový župánek a doslova obléká vzpomínky, které obchodník prodává.



Zmatený Michel odmítá přijmout tyto výmysly a přesvědčuje Juliettu, aby si poslechla pravdu a nevymýšlela si lži. Pravda se jí ale zdá nudná a touží po lživé senzaci. Rozzuří se, nazve Michela vycpaným krokodýlem a chce odejít. Michel neví, jak si poradit a snaží se jí přesvědčit, aby zůstala. V naprosté zoufalosti, kdy mu jeho milá mizí v dálce, vytáhne pistoli a vystřelí za ní.

Proměna z éterické snové krásky na neústupnou urážlivou ženskou je pro Michela stejně šokující, jako pro diváka. Chtěla bych tuto změnu podpořit kostýmem, složeným ze dvou vrstev. Spodní vrstva má podobu krátkých šatů obepínající postavu. Zvolila jsem žluté flitry, které se natolik lesknou již pod tylem, že plní účel tušeného. Kouzelně živě se třpytí, když se do nich opře světlo. Součástí spodních šatů je také část tylu, vyvažující realitu a snovost. Jestliže byly flitry jemnou součástí prvních šatů jako prvek pravdy, chtěla bych naopak ponechat kousek snu i po „přeměně“.

5.10 Listonoš

Komisař? Prý ne. Michel nerozumí situaci, kterou vidí. Člověk, jenž ho před malou chvílí jako komisař pasoval na kapitána města o sobě nyní tvrdí, že jím není. Tlačí vozík s dopisy a volá se listonošem. Roznáší tři roky staré psaní, protože v tomto městě jsou vítány pouze staré dopisy, aby si jejich pomocí lidé oživovali paměť. Michelovi se to zdá natolik podivné, že poprvé zapochybuje, jestli náhodou nesní. Listonoš navrhone, že to zjistí pomocí karet. Kdo obrátí krále, toho je to sen. Nesmyslná partie končí nerozhodně a listonoš odchází.

Kostým:

Přichází ve stejném overalu, pouze sundává výložky a vymění policejní přilbu za listonošskou čapku s kšiltem a na nos nasadí „holubí“ malinké kulaté brejličky. Táhne DHL vozík na kolečkách s krabicemi plnými starých dopisů.



LISTONAS

kõik
DHL

kolme
bryle

overal,
suvaline,
diis,
jalad
KOMISAR

voelik
dopus

5.11 Stařec Mládí

Má otevřený bar v lese, kde vypráví hostům nad skleničkou lživé vzpomínky, které ho napadnou. Má to jako takové své malé podvodné podnikání. Lidé mu však věří a jsou šťastní.

Kostým:

Je to sympatický chlapík v obleku s košilí se stojáčkem, motýlkem, frakovou vestičkou a buřinkou. Maskuje mladý obličej za růžovými kulatými brýlemi a bílým plnovousem. Obyvatelé se nechávají balamutit falešnými povídkami z jejich mládí, které nemůže znát. Abych podpořila nesmyslnost jeho historek, zvolila jsem mladého člověka, který se stylizuje do starce. Jezdí ve svém pojízdném baru Paradise, který má jako pozemní šlapadlo.



STAREC
MLADÍ

bucina

krásně zvoleným
límcem
a dlouhým
rukávem

bežná
vestička

5.12 Dědeček a Babička

Hosté u Starce na vínečku. Přišli si poslechnout historky o svém mládí. Nechají si namluvit, že pán byl dříve výborný střelec a paní velká fešanda, sklízející pochvaly od místních vojáků a spokojeně odchází.

Kostým:

Rozkošně sladěný pár s namalovanými pusinkami na rtech. Paní je oblečena v květinových šatech s volným sakem a ověšena barevnými korály. Pán barevně koresponduje se svou chotí. Má modré sako s tmavě puntíkovanou košilí a bílým slamákem. Na rozdíl do Starce mládí, který je spíše mladý a stylizovaný do moudrého starce, je tento pár naopak starý, ale s mladickým zevnějškem. Jejich touha po vzpomínkách na mladá léta je vizuálně přenesena do infantilně střižených vlasů, sladké barevnosti a líčení.



5.13 Hadač

Že by vyčetl z ruky budoucnost? Nikoliv. Ta tu nikoho nezajímá na rozdíl od minulosti. Za pět korun malé hádání, nebo je libo velké za dvacet se všemi detaily? Vykládá také sny, což se Michelovi zrovna hodí, protože opět pochybuje o reálnosti toho, co prožívá. Proto Hadačovi popíše, co vidí a ten se zděsí. Jeho sen znamená zamilovanost a žárlivost a končí tak nešťastně, že mu to ani nechce prozradit, proto ho pouze ho varuje a zmizí ve tmě.

Kostým:

Místního hadače jsem vykreslila trochu jako potulnou cikánku, která je na první pohled umolousaná a budí nedůvěru ve svůj výklad. To se ale změní, jakmile začne probírat Michelův sen. Z podivínky se najednou stane vědma, jejíž slova je radno brát vážně, protože dávají smysl. Její oděv je vzorovaný a vrstvený ve stylu, co sen dal. Obléká svetřík s dlouhým chlupem, přes něj bolerko, dvojí široké nohavice a pletenou čapku s bílými dredy. Její vzhled je podpořen magickým líčením očí.



5.14 Obchodník se vzpomínkami

Stejně jako zbytek obyvatel i on využívá falešných vzpomínek pro svůj podnik. Potkáváme ho v lese, kdy nabízí našemu zamilovanému páru příběhy z cizokrajných zemí. Často je zobrazován jako muž obsypaný pohlednicemi z cest. Já bych to chtěla malinko rozhábat v prostoru a pojmout Obchodníka se vzpomínkami jako fotografa, který nabízí vytvoření fotografie před libovolným foto pozadím od pralesa po pyramidy v Gíze doplněné tematickými rekvizitami. Julietta s každou fotografií vymýšlí historku za historkou prokreslenou do nejmenších detailů. Michela to rozzuří, neboť netouží po lži, ale po opravdových prožitcích. Přesvědčí proto Juliettu, že pravda je to nejlepší, co mají, jen ať si to nechá vyprávět. Nakonec tedy od obchodníka nic nekoupí a ten se svým podnikem odchází.

Kostým:

Fotograf, nesoucí si svůj foto stánek s sebou. Krom stativu a kamery je vybaven také rychle se měnícím foto pozadím a rekvizitami s ním spojenými. Jeho fotoaparát je propojen s digitálními billboardy ve scéně, tedy vidíme obraz, který snímá. Má košili s velkým límcem a černou koženou bundu.



5.15 Hlídač

Komisař z prvního jednání? Kdepak, on je místním lesním hlídačem. Zmatený Michel se ho táže, jestli neslyšel výstřel. Ano, proč by neslyšel, když on sám vystřelil. Prý střílel na sluku, přestože vidíme, že nemá pušku.

Kostým:

Do třetice je tu opět Komisař v jiné roli. Myslivecký zelený klobouk na gumičku kolem krku se sojčím pírkem za stuhou. Má klasický dalekohled na číhání, ale zbraň nevidíme.



5.16 Starý a mladý námořník

Hádají se nad partičkou karet, kdo z nich že to vlastně vyhrál. Michel je požádá, aby vzali nosítka a přinesli mu zraněnou Juliettu, která jistě leží opodál u studánky. Muži odejdou, ale vrací se pouze se závojem.

Kostým:

Dvojice podobně oblečených pánů. Mají dvojřadá saka, mladší z nich s utrženými rukávy, volné plátěné kalhoty a šátky uvázané kolem krku. Starý a zkušený nosí obnošené sako a bílý pěstěný knír, který se mladý snaží neúspěšně napodobit. Komická dvojice trochu jako pan Pávek a jeho učeň.

NA'HOZNIKI



5.17 Stará dáma

Z domu se ozývá ženský hlas. Michel nadskočí a bouchá na jeho dveře v domnění, že by to mohl být Juliettin dům. Vystrčí však hlavu stará dáma nápadně kostýmem Juliettě podobná, která je rozrušená z cizincova hlasitého naléhání. Tu žádná dívka nebydlí, ona Stará dáma tady žije odjakživa sama.

Kostým:

Tato stará dáma je jedinou postavou vybočující z palety barev obyvatel. Opakuje žlutou barvu Julietty, resp. duplikuje celé její šaty. Objeví se ve chvíli, kdy Michel doufá, že za dveřmi spatří Juliettu, ale nalézá jen vzteklou silnou dámu, která je pouze Juliettě podobná. Má žluté tylové pyžamo s nabíranými rukávy a spodničkou a na hlavě naražený spací čepec.

Pracuji s očekáváním a zpochybňuji Michelovu vzpomínku na dívku. Je skutečná, nebo se honil jen za přeludem?



5.18 Úředník

Nastává třetí dějství a Michel se ocitá v ústřední kanceláři snů, kde nalézá unaveného úředníka. Právě on Michelovi sděluje, že se ve skutečnosti nachází v posteli ve svém bytě a vše, co prožil, byl pouhý sen. Vysvětlí mu, jak kancelář funguje, že on je její úředník a přiřazuje sny spícím. Zná svoji práci dobře, je lehce manipulativní, odosobněný a hlavně ví, jak na svoje zákazníky. Striktně dodržuje pravidla a řád ve své kanceláři. Michel ho prosí, aby ho vrátil zpět do snu, ale úředník ho varuje před možným nebezpečím příliš intenzivní touhy po snu a radí mu probudit se.

Kostým:

Stále pracující zaměstnanec s vlasy do všech stran. Vyřizuje sny všem ostatním, ale sám si nestihne dát ani malého šlofíka. Je slušně oblečený v košili, padnoucích kalhotách, vestičce do pasu a na nose má brýle tvaru půl měsíce.



5.19 Poslíček

Je ze skupiny snících postav, které ve skutečnosti jako Michel spí a do kanceláře si přicházejí navolit sen. Jsou to lidé jako já, Vy, paní na ulici. Tento Poslíček si zalezl do šatny, protože zrovna všichni hosté odešli, aby si trošku zdříml a nechal si zdát o dívce v prérii. Úředník mu k hledání dívky přiojedná koně a vyzbrojí ho revolverem. Natěšený Poslíček prochází s platným lístkem v ruce dveřmi do snu za svou Juliettou.

Kostým:

Z hotelu přímo před úředníka. Má pracovní uniformu tvořenou krátkým sakem se stojáčkem zdobenou třemi řadami knoflíků, pasové kalhoty s puky na kšandy a čapku se zlatým ohonem.



POSUČEK

na
zapínání
pod
bradou

vytvořené
podle
svoje
(stojáče)
a 3 řady
knoflíků
→ stádní
bundě

rubovnice

puky

zakřivený

5.20 Žebrák

Jakmile je Poslíček odbaven, vchází do kanceláře slepý žebrák. Přestože se pokorně táže, jestli by si mohl nechat něco zdát, odchází s nepořízenou. Pro žebračky je totiž vyhrazený pátek a dnes je již sobota. Úředník nekompromisně dodržuje řád. Slíbí mu však na příště pohádkový sen o dívce, jejíž jméno je Julietta.

Kostým:

Má obnošené staré tepláky s několika děrami a starou košili, jejíž barvu a vzor už bychom těžko přesně určili. Přes košili nosí svetr na knoflíky a na hlavě bekovku. Slepé oko má převázané.

SLEPY ZEBRAK



sveče
na
knoflíky

sálek
pod
čepicí
nejs
cho
a
silný
brýle

starý
kosič
a sálek
kolem
beder

repláky

ochrzení
veloboky

5.21 Trestanec

Od zítřka tenhle chlápek nastupuje na doživotní trest, a proto si chce poslední noc beztrestně užít ve své mysli. Neslušně si nadiktuje požadavky na místo, velikost a dívku. Chce holku s maší, jako minule, stále tutéž, svojí Juliettu.

Kostým:

Trestance vidíme v běžném vězeňském overalu, který odsouzený dostane v předběžném zadržení na dobu, než mu přiřadí celu. Tetovaná slza u oka je detail, kterým se označovali vrazi.

VĚZEN

ultra tenký
bápeka

vězenný
vaselný
overal

nože
na
poučce
a rukou



5.22 Strojvedoucí

Tento Strojvedoucí Orient Expressu si vždycky na chvílku schrupne, když čekají na signál na rumunské hranici. Po tu dobu chodí do kanceláře, kde má u úředníka uložené album s fotografií své mrtvé dcerky, kterou si ve snech připomíná. Na hranici vždy jen nakoukne a zase musí běžet zpět.

Kostým:

Stejně jako poslíček, přichází i Strojvedoucí ve své pracovní uniformě. Tmavomodrý oblek s vestičkou, košilí, kravatou a čepkou s krátkým kšiletem.

STROJVEDOUCI!



sako
a vestička

bezna
svetlosna
uniforma

5.23 Snící

Ti, kteří odmítali přijmout sen jako sen a snažili se ho žít, v něm nakonec uvízli a stali se s ním šedé stíny bloudící mezi sněním a bděním, neschopni vrátit se ke svému skutečnému životu. Jsou to bojácné postavy, žalostně prosící před zavřenými dveřmi do snu.

Kostým:

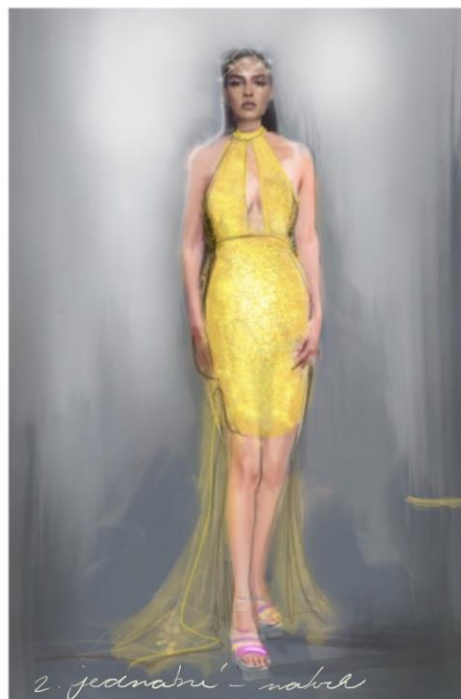
Bludné šedé postavy, které si jednou přišli pro svůj sen a už neodešli, se nyní motají v prázdnotě poháněni „žlutou“ vidinou své krásné Julietty. Z jejich kostýmu jsme ještě schopni poznat v čem kdysi do kanceláře přišli, ale vzpomínka bledne stejně rychle jako oni sami a z jejich dříve jasných siluet jsou dnes jen vybledlé slupky.



6. Realizace

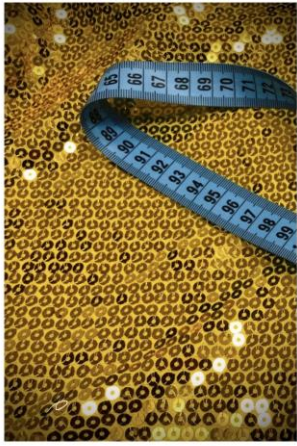
Součástí praktické části mé diplomové práce byla také vlastní realizace jednoho z navržených kostýmů. Pro účel této realizace jsem si vybrala kostým Julietty. Postup práce jsem průběžně dokumentovala od počátečního návrhu k hotové realizaci.

SPODNÍ ŠATY



SVRCHNÍ ŠATY





skuh → nospodlennos → sešito





7. Závěr

Na opeře Julietta jsem pracovala v průběhu dvou let a za tu dobu jsem svou koncepci mnohokrát změnila. Hledala jsem vhodný způsob výkladu a klíč k jeho zpracování. Navrhla jsem a zavrhlá mnoho ze svých nápadů od vzorovaných sak po neonový latex, až jsem se dobrala k výše představené podobě. Nakonec jsem opustila od šílené barevnosti a podala snový svět jemněji.

Bohužel jsem neměla příležitost ověřit si své nápady v praxi a operu si zrealizovat. Moje koncepce tedy je a zůstává čistě akademickým úkolem. Věřím, že při samotné realizaci by se kostýmní koncept posunul dál a přišli bychom spolu se zbytkem tvůrčího inscenačního týmu na další funkční nápady. Děkuji MgA. Daně Hákové-Zábrodské za trpělivost mi duplikovat režii a vést mě směrem k funkčnímu řešení.

8. Literatura

1. MIHULE, Jaroslav. *Martinův osud skladatele* – přímá citace z dopisu autorovi
2. ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*
3. ŘEHÁKOVÁ, Kateřina. diplomová práce *Hledání inscenační tradice opery Julietta Bohuslava Martinů na českých jevištích*
4. KLINGSOHR-LEROYOVÁ, Cathrin. *Surrealismus*
5. FREUD, Sigmund. *Výklad snů*
6. NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*
7. BRETON, André. *Manifest surrealismu*
8. MAGRITE, René. *Hlas ticha*
9. Honzlův dopis Talichovi, 14. 10. 1937. [Citováno podle ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 261.]
10. PRŮŠA, Jaromír. *Co je a co není nové* – Divadelní noviny, roč. 6, 1963, č. 20
11. NOSEK, Václav. Hodnocení inscenace opery Bohuslava Martinů Julietta, s. 1-2. Strojopis, uloženo v archivu ND, sign. O144c