AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA
OBOR TEORIE A PRAXE DIVADELNÍ TVORBY

VÝVOJ, PROMĚNY A SOUVISLOSTI DIVADELNÍCH HER WILLIAMA SHAKESPEARA

DISERTAČNÍ PRÁCE

2008

Školitel:
Prof. Jana Zbořilová

Ráda bych poděkovala za spolupráci a odborné rady při vzniku této knihy
Prof. Janě Zbořilové, PhDr.Vlastě Koubské,
Prof. Janu Duškovi, Prof. Albertu Pražákovi
a
všem, kdo mne podpořili.

Děkuji svým rodičům za jejich neutuchající optimismus.

Obsah

Úvod … **4**

I. díl první - seznámení… **7**

II. díl druhý - setkávání **43**

PRVNÍM Z VÝCHODISEK SCÉNOGRAFIE JE ARCHITEKTURA **44**

… projekt 1: „SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ“ USA 2004 **46**

…projekt 2: „SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ“ OSTRAVA 2005 **52**

…projekt 3: „SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ“ DIVADLO ABC, PRAHA 1984 **57**

…projekt 4: „SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ“ NOVÁ SCÉNA ND, PRAHA 1984 **59**

DRUHÝM VÝCHODISKEM SCÉNOGRAFIE JE MALÍŘSTVÍ **61**

…projekt 5: „ROMEO A JULIE“ VE ZLATÉM RÁMU PORTÁLU **63**

…projekt 6: „ROMEO A JULIE“ ZMĚNA PROSTORU – OPUŠTĚNÍ ZLATÉHO RÁMU **69**

…projekt 7: „ROMEO A JULIE“ NÁRODNÍ DIVADLO, PRAHA 1963 **71**

PRÁCE S TEXTEM **73**

„PODEJTE MI KOSTÝM, DNES HRAJI LEARA“ **76**

CO JE TŘEBA VĚDĚT O GENIALITĚ SHAKESPEAROVÝCH TEXTŮ **86**

…projekt 8: „KRÁL LEAR“ GLOBE LONDÝN, ANGLIE 2001 **94**

MASKA **97**

DOBA W. SHAKESPEARA **101**

POHLED NA MÓDU, DIVADLO A JEJICH VZÁJEMNÝ VZTAH **108**

…projekt 9: „DVA VZNEŠENÍ PŘÍBUZNÍ“ STAVOVSKÉ DIVADLO, PRAHA 2008 **137**

MIMO SHAKESPEAROVY HRANICE - BEYOND SHAKESPEARE **139**

TŘETÍM Z VÝCHODISEK SCÉNOGRAFIE JE SOCHAŘSTVÍ **140**

…projekt 10: VZNIK SCÉNICKÉHO OBJEKTU A VOLBA JEHO MATERIÁLU **143**

…projekt 11: OBJEKT – SCÉNICKÝ OBJEKT A OBJEKT, KTERÝ JE SÁM SCÉNOU **145**

III. díl třetí - poselství… **148**

ZÁVĚR **152**

SEZNAM LITERATURY **158**

Úvod …

„Podejte mi kostým-

dnes hraji Krále Leara…“
řekl pan X. garderobiérovi panu Novákovi hned po příchodu do divadla…
Co ale budou ti dva pánové vlastně dělat, když jeden z nich z otevřené skříně vyjme a sundá z ramínka nějaký kus oděvu a začne jej pomalu oblékat panu X.?
Pan X. je herec, a až zapomene, že dnes ráno zjistil, že mu přes noc ukradli jeho nové auto, a v tlačenici v metru mu několik spěchajících šláplo na nohu a zašpinilo jeho nové polobotky, oblékne se do pečlivě připraveného, čerstvě vyčištěného, nažehleného a překartáčovaného kostýmu,
na tvář nanese líčidlo,
vše ještě jednou překontroluje pohledem do zrcadla-
a vykročí na „prkna, jež znamenají svět!“…
Potom rozdělí království, učiní několik chybných rozhodnutí, a nakonec z toho všeho zešílí…
Ale proč pan X. musel prodělat nějakou osobní proměnu v osobu krále Leara,
a když už, tak proč k tomu, mimo svoji osobu, mimo své vlastní tělo, potřebuje ještě něco, a nevystačí si sám se svým vlastním tělem a nejnutnějším oblečením, které jej chrání před nepřízní klimatu a fyzickou nahotou?
Jistě, mohl by se obléci do něčeho praktického, mohl by si k tomu přibrat i některé další doplňky, mohl by se dokonce obléci i podle poslední módy a vyjít na ulici i do společnosti, ale byl by to pořád jen civil, nic víc, než obyčejný člověk a občan!
A v běžném, užitkovém, pracovním oděvu dělit království? Rozpoutat války, soudit, trestat, uvrhnout někoho do vězení…To přece jen tak není možné-
to by panu X. nikdo neuvěřil…
To může jen na jevišti-
jedině tam mu věří a uvěří divák sedící v hledišti!
Uvěří mu ale jenom proto, že oba jsou k pochopení něčeho takového, takhle podivnému zázraku, připraveni…
Divák totiž také přišel do divadelní budovy odněkud z ulice, také se tlačil v metru,
jen to auto mu náhodou prozatím nikdo neukradl, ale zato…
Jsou tu oba proto, aby na základě nějaké dobrovolné dohody se zde nejen setkali,
ale aby oba v daném časovém úseku prožili společně nějakou událost, jejíž scénář pro ně připravil někdo jiný, aby ten aktivnější tomu druhému tlumočil autorovo sdělení,
ale hlavně, aby v tomto okamžiku a na tomto místě autorovo sdělení přijali, zaujali k němu stanovisko a uvěřili v pravdivost sdělení-
a aby uvěřili, že to co vidí, není sen a iluze, ale pravda sama,
a divadlo je jen prostředek k jejímu sdělení…
To proto, pro divákovu ochotu uvěřit, může pan X. před shromážděným publikem tvrdit, že je král Lear…
Ale on ve skutečnosti není Learem,
on jej jen představuje,
je jeho představitelem-
není králem,
je obrazem krále!…
Pan X. totiž tím že si oblékl kostým krále Leara, přestal být nejen pro garderobiéra panem X, ale přestal jím být především pro diváka sedícího v hledišti…

Pan X. totiž přijetím herecké role ztratil svoji tělesnost, a stal se zhmotněnou ideou…
Stal se někým jiným ovladatelnou živou hmotou,
jejíž myšlenky a jí vyřčená slova nejsou jejími myšlenkami, ale myšlenkami a slovy někoho jiného…
Herec se tak stává objektem umístěným v prostoru,
mluvící herec znějícím a kinetickým objektem,
ale také objektem chovajícím se a jednajícím podle autorem scénického díla stanoveného scénáře…

Kdybychom začali uvažovat o smyslu objektu,
posléze scénického objektu,
a nakonec scénického kostýmu,
museli bychom „nastoupit do vlaku jedoucího ze stanice „Objekt“
do stanice „Kostým,“
nebo „vstoupit na staveniště domu“, jehož základy jsou obnaženy a půdorys zřetelný,
ale stavba sama ještě ani zdaleka nic nevypovídá o jeho budoucí funkci,
a hlavně o jeho smyslu.
Mohli bychom si namlouvat, že budoucí dům nebude domem obytným, ale divadlem,
a mohli bychom být přesvědčeni, že lidé, kteří jej budou společně obývat, stanou se herci a diváky,
ale čekalo by nás ještě mnoho práce a přemýšlení, jak z dosud nekultivovaného a otevřeného prostoru učinit prostor uzavřený,
svírající ve svých útrobách tematicky vymezenou ideu
spolu se stejně tak tam uzavřenými, nějak se tam chovajícími a jednajícími lidmi.
Postupně, jak by stavba pokračovala a možná byla už i dokončena, a zabydlena bytostmi,
z nichž jedni se prohlásili za herce a jiní by přijali roli diváků,
postupně bychom jako nezávislí pozorovatelé zjistili, že ve vzniklém prostoru,
který se mezitím stal scénou,
nikdo předem nebyl ani hercem, ani divákem,
ale stali se jimi právě v tomto okamžiku…

Teprve tehdy,
když se všichni smířili se skutečností, že jsou uzavřeni ve scénickém prostoru,
a jsou jako lidé scénickými objekty,
teprve potom pochopili, že ti projevující aktivitu a iniciativu cosi předvádějí těm druhým,
zatímco ti druzí a pasivní, jejich počínání sledují,
hodnotí,
a tak na něj určitým způsobem nějak reagují.

Jestli z těchto postojů ke skutečnosti vzniká dojem,
že někdo svým chováním a jednáním cosi sděluje ostatním účastníkům produkce
a oni mu uvěří,
protože snesl dostatek důkazů, že je někým jiným, než kým skutečně je,
pak tím uvěřitelným důkazem je především akt proměny jedné skutečnosti v druhou,
jedné osoby v osobu jinou-
tedy proměny skutečného člověka v uměle vytvořenou bytost, tvořivými bytostmi jinými…

Má-li tedy být předmětem lidského zkoumání „kostým a možné způsoby jeho užití“,
potom je třeba východiska jeho vzniku hledat nejprve v pojmu Objekt.

V obecném smyslu slova, objekt chápeme jako trojrozměrný prostorový hmotný útvar vymezený v prostoru objektivní skutečnosti, a existující ve vztahu k prostoru i objektům ostatním.
Vedle objektů architektonických (a jiných),
specifickým objektem je objekt scénický,
tedy objekt scénického prostoru,
prostoru ideou tvarované scénické hmoty,
kterou je také, ve scénickém prostoru existující člověk…(dále- scénický člověk…)

Člověk existující a jednající, v prostoru scény, ale není jenom obyčejnou lidskou bytostí…
Je objektem,
osobou oblékající oděv, plnící různé funkce,
utilitární i estetické,
takže už z této podstaty je objektem proměnlivým…
Jako objekt pobývající v prostoru scény může být hercem.
hereckou postavou či osobou, a posléze i osobou dramatickou podle toho,
kterou funkci ve scénickém prostoru plní…
zda je to jenom funkce utilitární a tedy užitková,
anebo funkce estetická,
scénická a dramatická…

I. díl první - seznámení…

OBJEKT

Objekt, umístěný ve scénickém prostoru, je scénickým objektem.
Scénický objekt, na rozdíl od objektu architektonického, nemá utilitární, užitkovou funkci a jeho základní funkce je funkce estetická.
Neslouží tedy k pobývání člověka v prostoru za účelem uspokojování životních potřeb, ale je nástrojem budování scénického prostoru a scénického obrazu ve smyslu tvorby umělé skutečnosti.
Takové, jejímž smyslem není uspokojování základních lidských potřeb, ale jejímž cílem je vytváření prostoru nadstavby, která by mohla hmotnou základnu přesáhnout do oblasti nehmotné a ideové.
Scénický objekt, objekt zbavený užitkových funkcí, je objektem ideovým.
Plní funkci nositele a zprostředkovatele ideového sdělení, a je k tomuto účelu vybaven příslušnými výrazovými prostředky,
je nástrojem kreativní komunikace-
V jejím procesu, vedle základní funkce, estetické, má také přirozenou funkci realizační uskutečnitelnosti, související s konkretizací tvůrčí myšlenky v podmínkách hmotné a prostorové skutečnosti.
S člověkem má scénický objekt společné jen to, že také on je objektem umístěným v prostoru, a že také on podléhá zákonitostem kompozice hmoty, prostoru a materiálu, protože sám je realizačním materiálem takto koncipované scénické prostorové tvorby.

Scénický objekt je tedy součástí celku scénického prostoru a představuje jednu jeho část, nebo také on sám, je jeho uzavřeným celkem.
Pokud je jeho částí, je jako část prostoru prostorem obklopen,
je-li celkem scénického prostoru, je s tímto prostorem ztotožněn.

Scénický objekt, umístěný ve scénickém prostoru je objektem autonomním.
Má svůj „exteriér“ a „interiér“, tedy vnější a vnitřní část,
ale má i vnější a vnitřní obsah a význam.

Specifickou formou scénického objektu je scénický „Kostým„

Scénický kostým je organickou součástí scénické skutečnosti, a je proto společně se scénickým prostorem a scénickým objektem jejím komponentem zvlášť proto,
že sám je jedním ze scénických objektů,
živých i neživých částí v prostoru komponované hmoty,
umístěných ve scéně.

Je vlastně částí výtvarné „dekorace“ prostoru**,**
která je v tomto případě nesená živým člověkem- hercem.
Pokud je kostým také oděvem, tak proto, že oděv v prvé řadě funguje jako forma ochrany lidského těla před nepříznivým působením vnějšího okolí, a plní tak funkci užitkovou,
Jako módní prvek plní funkci estetickou,
a konečně plní i funkci dramatickou, je-li součástí dramatického díla.
Kostým souvisí s pojmem „scénický objekt“ také proto,
že významově patří ke „scéně“,
která je místem pro vznik a vývoj umělé skutečnosti,

a významově nepatří k pojmu „móda“ a „oblečení“,
které jsou sice součástí objektivního estetického prostoru,
nikoliv však scénického a dramatického, ale užitkového.

Na rozdíl od obsahově širokého pojmu scénického objektu
je kostým pro svoji spojitost s člověkem, objektem „živým“.

Jako prostorový objekt vychází z podobných principů jako sochařství
a je tedy v podstatě skulpturou,
ale stejně tak podstatně je zakotven v oblasti malířství,
když malba je jeho kreativním východiskem při tvorbě scénického obrazu.

Kostým je prostě jednou z možných forem zobrazení umělé skutečnosti,
v případě “Divadla“ skutečnosti scénické a divadelní, a plní proto všechny funkce
spojené s pojmy scéna a scéničnost.
Pokud jde o pojmy „užití, užitek a užitkovost“,
pak jejich obsah naplňuje jen ve smyslu jejich působení v celku scénického a dramatického
díla a ideového okruhu jeho působnosti.

V rámci dramatického díla se kostým projevuje jako jedna z jeho výtvarných složek,
a bude tedy vždy podléhat některému z jeho východisek historických,
pokud jde o původ a časové zařazení vznikajícího díla,
ale také metodickým, pokud jde o hledání a nalézání kreativních metod, směřujících od vzniku
díla, přes jeho vývoj, až k jeho dokončení a případnou reprodukci.

Jakkoliv kostým, jako výtvarné dílo, podléhá a bude podléhat vlivu výtvarného umění,
je a bude především produktem tvorby díla scénického a dramatického.
Na rozdíl od malířství a sochařství, od obrazu a sochy, vznik kostýmu je podmíněn faktorem
času, nikoliv však astronomického, i když také, ale především dramatického.
Vznik kostýmu, jeho idea, vývoj, proměny v prostoru i jeho dokončení
jsou na existenci času závislé, jsou mu podřízeny-
a mimo působnost času proto kostým neexistuje-
a je, nebo zůstává být- jenom oděvem.

Stejně tak, jako kostým neexistuje mimo dramatické působení času,
podobně neexistuje mimo působení prostoru. Nejen pokud jde o jeho stereometrickou hodnotu,
vyjádřenou prostorností a prostorovostí,
ale také pro jeho hodnotu vizuální, když objekt i prostor se podílejí na tvorbě scénického
obrazu, předkládaného divákovi.
Jde o případ, kdy kostým-objekt je součástí obrazu- je jedním z jeho hmotných
komponentů.

Je spolu s jinými materiály „matérií“ jeho vzniku, ale i dalšího vývoje a jeho proměn.
Kostým je tedy neoddělitelnou součástí celku díla, stejně jako jiné složky díla jsou součástí
kostýmu.
Proto je v dramatickém díle mnohdy tak labilní hranice mezi objektem a prostorem,
mezi scénou a kostýmem, mezi obrazem, prostorem-
a jeho zobrazením…

Kostým a obraz -

Kostým- jako dílo, je dílem výtvarným, ale také dílem dramatickým,
je částí jeho celku.
Jako výtvarné dílo je dílem vizuálním, a proto je součástí scénického obrazu, který je specifickou formou zobrazení skutečnosti.

Jako o b r a z podléhá kostým vlivům a zákonitostem zejména malířství-
pokud jde o obraz jako plochu,
ale také sochařství- pokud jde o „obraz skutečnosti“ jako hmotu, ztvárňovanou v prostoru.

Ve scénografii lze proto, vzhledem k obrazu, hovořit o způsobu „malby“ konkrétní hmotou,
ale také světlem nebo zvukem-
Z hlediska kostýmu je také možné pokládat scénografii za tvorbu o b r a z ů
vznikajících z materiálu lidského těla-
v pohybu,
v prostoru
a v čase.

Scénografický projekt, a scénografické dílo jako celek, jakkoliv si může být vědom
samostatnosti a jisté oddělenosti jednotlivých složek,
zdůrazňuje především jejich spojitost v celku dramatického díla.
Proto je kostým vždy chápán jako součást scény,
a podílí se na tvorbě scénického obrazu a scénického prostoru,
a proto se také aktivně podílí na tvorbě a vývoji díla jako celku.

Kostýmní projekt není a nemá být jen dílem kostýmní tvorby.
Vědomě přesahuje do oblasti malířství, sochařství a architektury,
a svými výrazovými prostředky se podílí především na tvorbě obrazu, vznikajícího
a vzniklého ve scénickém prostoru,
ale také obrazu, který je poskytnut divákovu vjemu.
Pro svoji spojitost s východisky divadelní tvorby, bude kostým vždy objektem,
nejprve jevištním, potom scénickým, a nakonec dramatickým.
Jakkoliv do sféry „divadla“ vstupuje jako „oděv“, na „podiu“- jevišti- se následně proměňuje v kostým,
aby odtud potom „vstoupil“ do veřejného prostoru, znovu jako oděv…
Z vývojového hlediska se tak uzavírá kruh, který kostým, jako objekt,
ve svém vývoji neustále opakuje.
„Dráha“, kterou kostým, jako pojem, svým vývojem opisuje
a po které se jako objekt pohybuje, by tak mohla být kružnicí,
nebýt faktu vzájemné přitažlivosti „kostýmu“ a „oděvu“,
ve své podstatě, objektu.
Ve způsobu, jak je kostým ve scénické tvorbě koncipován, jsou totiž zakódovány komponenty obou složek kostýmu,
člověka a hmotného objektu,
a tvoří tak jediný, nedělitelný celek dvou neoddělitelných částí.
Polarita, vyplývající z napětí, působícího mezi nimi,
jejich vzájemná přitažlivost a odpudivost, vede totiž k tomu,
že výsledná vývojová křivka nemá tvar kružnice,
ale je spíše elipsou.

Když totiž, v případě vznikajícího objektu, funkčně převládne složka oděvu,
potom se člověk-herec stává manekýnem, a vzdaluje se při tom divadlu,
když se člověk-herec naopak divadlu přibližuje,
stává se dramatickou osobou.

Čím víc sleduje objekt ve svém vývoji užitkové tendence, tím víc je objekt oděvem-
a naopak, čím víc sleduje tendence estetické a dramatické,
tím víc přestává být oděvem a stává se kostýmem.

Objekt a člověk -

Z hlediska prostoru, také člověk je objekt. Živá hmota, nadaná pohybem, myšlením, chováním, jednáním, citem…
Je-li do kostýmu oblečený člověk je hmotným objektem, potom také kostým je objektem, hmotnou skutečností, člověku propůjčenou k užití…
Kostým je tedy ve své podstatě objektem užitným-
Podobně jako člověk je částí objektivní skutečnosti, a podobně jako on
je jejím objektem.
Objekt na rozdíl od člověka ale živým člověkem není.
Ne tak, že by k němu byly rozměrem a tvarem připodobněny, a mohly by být animovány jako předmět -„loutka“
ale proto, že člověka a jeho lidskou existenci nějak a něčím doplňují,
jsou jeho doplňkem.
Jsou tedy něčím, co člověk ke své fyzické hmotě přibírá, a co potom v objektivní skutečnosti v cíleném smyslu používá.
Kostým je tedy něco- co člověk nepotřebuje k ochraně před nepříznivými podmínkami vnějšího prostředí, jak je to nutné v případě „oděvu“,
tedy něco, co člověku poskytuje možnost „úkrytu“,
ale kostým je také něco, co člověk naopak záměrně používá, a vystavuje navenek jako formu projevu svého postoje ke skutečnosti,
i jako formu a způsob sdělení obsahu svého myšlení.

Jestliže existuje projev dualizmu v interpretaci scénického prostoru,
v němž jsou obsaženy zároveň skutečnost a iluze, tedy dvě kvalitativně odlišné, ale vzájemně se doplňující skutečnosti,
pak k jinému projevu dualizmu dochází také v případě scénického objektu,
když oděv vyjadřuje navenek fyzickou, somatickou část objektu prezentovaného hercem,
zatímco druhá část vyjadřuje, rovněž navenek, uměle vytvořenou hmotnou kompozici materiálu,
přidanou k člověku, jako formu možné interpretace jeho bytosti.
Kostým je tedy část lidské bytosti,
skutečnosti, která je prezentovaná navenek,
a která s člověkem dohromady funguje jen ve volném, dočasném spojení.
Člověk tedy není součástí kostýmu, ani jej nevytváří,
kostým jenom obléká, a svým chováním a jednáním se podílí na jeho tvarování a užití.
Jestliže kostým je nejprve věc předmětné povahy, která vzniká v procesu tvorby jako její produkt, a která před „oblečením“ neplní žádné funkce a je vědomě „vyráběna“ jako polotovar-

Je kostýmem, a stává se jím teprve tehdy-
ne když je oděvem a je oblečen hercem, hereckou postavou,
ale teprve tehdy,
je-li „přetvořen“ dramatickou osobou.

Z takového tvrzení vyplývá, že kostým je v první etapě svého vzniku jen kusem určitým způsobem zpracovaného materiálu,
a teprve v okamžiku spojení se svým nositelem, začíná další etapa tvorby a jeho vývoje.
Kostýmní tvorba je tedy tvorba uskutečňovaná v čase.
V čase vzniku díla, v čase jeho užití, v čase produkce,
a v čase re-produkce díla.

Tvarování dramatické osoby -

je ta část scénografické tvorby, v níž scénický objekt vstupuje do oblasti sochařství.
Souvisí s ní nejen terminologicky, ale především metodicky, když v procesu tvorby objektu dochází k uplatňování principů a postupů směřujících k modelaci tvarů,
ale také k vytváření skladby jednotlivých částí objektu.
Kostým fungující jako celek, je totiž dílem složeným z více částí, plnících v tomto celku více různých funkcí.
Mimo funkce hlavní, estetickou a dramatickou,
současně plní totiž také funkci užitkovou, nikoliv jen jako oděv,
ale jako nedílná součást scénické skladby
a skladebné organizace v prostoru.
Kostým plní také funkci komunikace- významové komunikace, a je proto součástí komunikačního systému díla jako celku.
Kostým proto není jen objektem scény,
ale jako nástroj mezilidské komunikace v prostoru, je jednou z jejích vnějších forem.
Je určitou formou sdělení, předání informace recipientovi,
a je také z tohoto hlediska formou prezentace objektivní skutečnosti divákovi.
Kostým je současně metoda-
způsob výběru realizačních prostředků této prezentace.

Celek kostýmu má tedy z hlediska vystupování navenek „vnější“ a „vnitřní“ část,
z nichž ta vnitřní souvisí s psychickou a psychologickou složkou objektu, a je navenek vyjádřena jeho chováním a jednáním,
a ta vnější, která je tvořena konkrétními, výraznějšími, a vůči divákovu vjemu mnohem agresivnějšími výrazovými prostředky a postupy,
souvisí s popisem objektivní skutečnosti, a je vyjádřená jejím „obrazem“.
Sdělnost obrazu závisí na jeho formě.

V „kostýmu“ se setkává člověk s objektem -

Zdálo by se, že se jedná o herce a herectví,
že jde o animaci objektu,
a že kostým je pouhým nástrojem herecké práce-
Byla by to pravda tehdy, kdyby kostým tvořili společně herec a hmotný objekt
izolováni od prostoru, a oproštěni od všech vztahů, které z tohoto spojení vyplývají.
Zejména kdybychom odhlédli od vztahu herec-divák,
z něhož vyplývá další část společné existence člověka a objektu.
Herec a divák jsou si totiž v objektivním prostoru rovni,
u obou je východiskem jejich objektivní existence,
scénická skutečnost,
s tím rozdílem, že herec je jejím aktivním účastníkem,
zatímco divák je jejím účastníkem pasivním.
Skutečnost a v ní vznikající scénický obraz jenom sleduje, přihlíží jí,
zatímco herec ji svým chováním a jednáním ovlivňuje,
scénický obraz vytváří,
a aktivně se podílí na jeho vývoji.

V objektu, je-li kostýmem, se skutečně setkávají herectví a sochařství se scénografií…
Děje se tak proto, že společným jmenovatelem je člověk, jehož přítomnost všechny tři obory propojuje,
a společně tak tvoří jeden celek.
Ten je pak schopný plnit jak funkce spojené s vývojem scénického prostoru, tak s vývojem scénického objektu,
může být scénou i kostýmem dohromady,
a podílet se tak na vzniku fundamentu pro tvorbu scénického obrazu.

Integrovaný scénický objekt, existující v prostoru společně s hereckým objektem
společně tvoří jakousi „scénickou dvojici“,
partnerství dvou nesourodých prvků, kvalitativně odlišných,
vstupujících ale do vzájemného dialogu a procesu obousměrné komunikace.
Jestliže scénický objekt je schopen převzít na sebe část lidského chování a jednání
a tak člověka v určitých situacích zastupovat,
potom je také schopen za něho jednat.
Je tedy schopný komunikace nejen s druhými herci, ale s lidskými bytostmi vůbec-
tedy i s divákem, nebo jejich množinou.
V intencích takto založené komunikace více objektů, přítomných v prostoru,
scénickém a nebo veřejném,
objekt vstupuje nejen do dalších vztahů, vyplývajících ze vzniklé skutečnosti,
ale i z událostí a akcí, spojených s jejím vývojem.
Objekt se dostává do oblasti popisu jiné skutečnosti-
stává se tedy zdrojem vyprávění, a mění se v objekt „narativní“.
Ve svém projevu užívá zejména metaforu,
je proto svým vztahem ke skutečnosti, a způsobem svého projevu objektem „metaforickým“,
a blíží se tak východisku poezie-
Svým způsobem vyjadřování opouští sféru objektivní skutečnosti,
a vstupuje do prostoru skutečnosti subjektivní.

Došlo tak nejen k rozdělení původně jednoho a jednotného prostoru na dva nesourodé
a funkčně odlišné,
ale došlo i k faktické ztrátě pocitu sounáležitosti „obyvatel“ prostoru
a k oslabení, nebo dokonce vyloučení možnosti jejich vzájemné komunikace.

Že vývoj postoupil ještě dál, o tom svědčí operní domy z konce devatenáctého století,
v jejichž divadelním interiéru bují scénický prostor a kvalitativně se mění v obraz-
ale současně také hypertrofuje hledištní prostor,
který už neslouží jenom k pohledu na scénu, i když také,
ale obrací se především do hlediště,
do něhož je vloženo a je v něm situováno těžiště divadelního prostoru,
ale i scénického objektu jako části jeho celku-

Lze tak hovořit o vzrůstající úloze společenského prostoru,
protože proces vzniku scénického obrazu se přesouvá sem-
a zde, v prostoru hlediště, se potom dále vyvíjí.

SCÉNICKÝ OBJEKT

Scénický objekt je prostorem scény.
Je to její hmotou uzavřená a omezená část prostoru, která je situována v prostoru scénickém.
Proto je scénický objekt součástí jeho prostoru, a mimo něj neexistuje.
Z hlediska stavu podřízenosti scénickému prostoru, je scénický objekt prostorem s určitou autonomií,
jejíž hranice jsou vytčeny funkcí, kterou objekt plní.
Scénický objekt je tedy „něco“, co je člověku dáno k dispozici, aby svou aktivitou mohl přetvářet existující danou skutečnost,
a mohl vytvářet skutečnost novou,
nikoliv přirozenou, ale umělou.

Scénický objekt je tedy objektem umělým.
Přirozeným je pouze materiál, z něhož objekt vzniká, je dále vytvářen,
dále se vyvíjí…
Zřejmě právě materiál, je základnou jeho vývoje.
Podobně jako sochař vychází z materiálu, pro nějž hledá tvar,
stejně postupuje tvůrce scénického objektu, aby jej vytvaroval a umístil v prostoru,
aby jej učinil způsobilým k existenci v prostoru,
schopným pobývání v něm.

Scénický objekt, snad nejvíce z možných objektů,
má něco společného s člověkem,
s lidskou bytostí…
Nejenže s ním sdílí společný prostor, který stejně jako člověk je schopen vytvářet
a proměňovat,
ale je také schopen se s lidskou bytostí za určitých podmínek ztotožňovat,
a v tomto smyslu s ní splývat.

Scénický objekt v určitém okamžiku může převzít úlohu lidského komponentu scénického prostoru,
a může suplovat roli lidského elementu v něm-
Že tak tomu může být i naopak, víme z oblasti sochařství…

Kromě toho, že scénický objekt je ve své materielní podstatě sochou,
v rámci své existence ve scénickém prostoru je podroben také platnosti vztahů,
které z této pozice vyplývají,
a které existenci objektu v prostoru významově i funkčně určují-
je prostě podroben působení podnětů, které k němu od jednajících bytostí směřují,
ale také on sám je zdrojem impulsů a podnětů, které v objemu jeho hmoty vznikají,
vyvěrají odtud,
jsou navenek vyzářeny,
a vysílány k jednajícím osobám.
Scénický objekt je součástí scénického prostoru a scény,
ale také scéna sama o sobě je prostorovým objektem, umístěným v objemu absolutního prostoru.
Scénický objekt je proto, v jistém smyslu, významově totožný s pojmem scéna.
Lze tak uvažovat z toho důvodu, že scéna sama je objektem,
je totiž prostorovým útvarem, vloženým do prostoru přirozeného, objektivně existujícího,
nikoliv umělého,
uměle vytvořeného…
Scénický objekt je tedy současně také scénou,
protože scéna je scénický objekt…

Scénický objekt není tedy jenom představitelem a nositelem vizuálního projevu hmoty a myšlenky-
Ale stejně jako člověk, má svůj exteriér a interiér-
je objektem i subjektem zároveň,
a podobně jako u člověka, i u objektu se projevuje jeho vztah k exteriéru a interiéru,
projevující se na základě existujícího napětí mezi těmito dvěma póly, vyjadřujícími stanovisko k vnější skutečnosti…
Proto i vnější vizuální podoba scénického objektu vyjadřuje vnitřní i vnější stránku skutečnosti a napětí mezi nimi-

Specifikum scénického objektu,
rozdílně od objektu jako části objektivního prostoru,
spočívá v jeho významové a funkční podvojnosti.
Ve své podstatě je objekt neživým materiálem,
ale jeho skutečným materiálem může být i člověk, živá bytost.
Nejen proto, že neživý hmotný objekt je schopen přijmout tvar a charakter lidské bytosti a ve svém chování a jednání se s ní ztotožnit,
ale také proto, že i člověk je schopen v rozsahu svých možností přijmout část neživé hmoty,
která mu umožňuje doplnit, rozšířit, rozmnožit a znásobit svoje vyjadřovací možnosti a schopnosti.

Scénický objekt se tak dělí na dvě části-
Na část, která existuje nezávisle na člověku,
a na část, na níž člověk ve scénickém prostoru je závislý, na níž participuje,
a která jeho vyjadřovací možnosti a schopnosti nějak omezuje či vymezuje, limituje,

část, kdy dochází ke spojení a propojení neživé hmoty s lidskou bytostí,
a kdy společně vytvářejí jeden, dále nedělitelný celek.

K tomuto spojení dochází tehdy, když hmota objektu,
hmotný objekt,
není schopen vyjádřit svými vyjadřovacími prostředky ideu nebo obsah sdělení
a potřebuje ke svému vyjádření myšlenky pohyb a jednání člověka v prostoru,
nebo tehdy,
když naopak člověk potřebuje ze stejných důvodů fyzický kontakt s odjinud přidanou neživou hmotou, jako nutnou součást svého chování a jednání.
Předmětná skutečnost je totiž východiskem a tématem tvorby scénického objektu,
a proto předmět - doplněk objektu, rekvizita a kostým a maska
jsou scénickými objekty samostatnými,
nebo fungují a působí jako jeho nezbytné části.

Ta část, takto přidaná, má pak povahu předmětu,
a současně plní funkci rekvizity.
Tedy předmětu, jehož význam je vázán na spojení s jednajícím člověkem
za účelem smyslu jeho fyzického jednání,
ale především za účelem dovršení smyslu jeho činnosti v prostoru scény.
Funkce této části scénického objektu je pak doplňková,
protože doplňuje činnost, a význam a smysl činnosti lidského objektu.
Tato část scény je objektem mobilním, a to nejen ve smyslu pohybu,
tedy změny místa v prostoru a v čase,
ale je mobilní také proto, že se v prostoru a čase proměňuje i významově,
když změnou pozice směřuje i k proměně myšlenky,
idey-

Mobilita a proměnlivost scénického objektu a jeho částí, je schopnost
související s možnostmi kreativní komunikace.
Scénický objekt a jeho části,
ale i více scénických objektů, přítomných ve scénickém prostoru, a tedy ve scéně,
vytvářejí ve vzájemné součinnosti scénický obraz-
východisko i cíl komunikačního procesu…
Maska,
mimika,
gesto - gesticko-mimická komunikace
pohyb, změna, proměna, sdělení významu …

Tvar, tvarování dramatické osoby -

č l o v ě k u přidaná část scénického objektu -
proto je kostým, jako objekt, součástí scény,
protože se podílí na tvorbě scénického obrazu -
a proto je součástí scénického obrazu -
Proto i kostým není jen oděv nebo dekorace nesená člověkem,
ale je to vizualizovaná forma napětí, existujícího ve vztahu mezi oděvem
a charakterem člověka–

Není to obraz člověka,
je to skulptura, hmatatelný živý objekt, existující a jednající v čase a prostoru.
Jeho jednání vychází z jeho subjektivního postoje ke skutečnosti, když tento postoj je vyjadřován navenek, v intencích chování a jednání objektu v prostoru.

Scénický objekt je vyjádřen v prostoru lidským materiálem.

znějící objekt -
mluvící objekt, myslící, sdělující myšlenky -
pobývající v prostoru -
ale i tvořící -

aktivní a pasivní objekt a objekty, herec a divák, herci a diváci -

člověk, síla animující neživou hmotu -

Je-li součástí scénického prostoru živá bytost, schopná animovat neživou hmotu,
naskýtá se otázka, proč má být neživá hmota ve scéně přítomná, z jakého důvodu?…

Jestliže konstantními prvky scénické tvorby, tedy těmi, bez nichž scéna neexistuje, jsou prostor, světlo, pohyb, zvuk a čas,
proč jím má být také neživá hmota, když ta živá je přítomná v lidské bytosti -

A proč a k čemu jsou dekorace a neživé objekty,
když scénický obraz, finální produkt umělé skutečnosti, má ve svém výsledku nehmotnou povahu - a nehmotnou formu?

A není scénický objekt až příliš závislý na hmotě?
A není tato závislost pouze zdánlivá
a je vůbec nutná?

A je scénický objekt, součást objektivní skutečnosti, je vůbec hmota?

Není to něco, co je ve skutečnosti přítomno a je lidskými smysly vnímáno, ale ne hmatem a zrakem, ale spíše sluchem jako zvuk, nebo rozumem, jako představa
a není scénický objekt obsažen proto v prostoru a právě v představě
a není tak vlastně sice skutečný, ale imaginární?
Imaginární scénický objekt je produktem myšlení a představivosti.
Není objektem vizuálním, i když z vizuální skutečnosti vychází.
Ne však z té přirozené, ale uměle vytvořené.
Vytvořené autorem díla, ale v tomto případě i jeho konzumentem, divákem.
Imaginární scénický objekt tak definitivně likviduje hranici mezi scénou a hledištěm,
a svou existencí vytváří prostor jediný a jednotný,
který vzniká jako autorské dílo performátora a diváka.
Vzniká tak prostor o b j e k t i v n í, složený z objektů, částí objektivní skutečnosti, vzešlých z jejich subjektivních interpretací.
objektivní, imaginární scénický prostor, složený z částí imaginárních objektů a tvořících celek imaginární skutečnosti
přesahuje fyzikálně vymezené hranice
a šíří se všemi směry v absolutním prostoru od zdroje ke spotřebiteli.

Imaginární scénický objekt proto není vidět-
ale je spotřebováván…
Jeho hranicemi jsou zkušenost
a konvence.
Imaginární scénický objekt je tedy konvenční,
proto je také srozumitelný…

Jestliže scénický objekt existuje mimo svoji hmotnou podstatu, a přesto je zdrojem
a východiskem procesu mezilidské komunikace,
je tedy alespoň jejím zdrojem a východiskem.
Jako její nehmotná forma je nejen pasivním podnětem k jejímu vzniku,
ale je i aktivním činitelem v procesu jejího dalšího vývoje.
Scénický objekt je prostě schopen dalšího vývoje i tehdy, když opustil svou hmotnou podstatu
a proměnil se v imaginární skutečnost.
Scénický objekt - i tak je schopen dalšího vývoje
a další existence v čase a prostoru.

Už nikoliv jako hmota, ale jako představa hmoty, představa hmotné skutečnosti-
Jako její sugesce…

Jestli na počátku existence scénického objektu stojí představa tvůrce o jeho možném vzniku,
která je potom materializována v prostoru scény, v němž se pak dále vyvíjí,
a jestli potom tato zhmotnělá představa opouští svoji hmotnou skutečnost
a dále funguje a vyvíjí se jako představa,
pak už, v této fázi, scénický objekt není jen majetkem autora,
ale stává se také majetkem diváka, příjemce vizuální informace.
Její další vývoj, a tedy vývoj scénického objektu je pak předmětem tvůrčí spolupráce
obou aktérů, tvůrce a konzumenta jeho díla, diváka,
To znamená, že od tohoto momentu začíná mít scénický objekt autory dva a více,
a v důsledku tohoto stavu je autorství scénického objektu autorstvím kolektivním-
to proto, že scénická tvorba je kolektivní a tedy i dílo je v tomto smyslu dílem kolektivním.

Definitivně tak padá hranice mezi tvůrcem a divákem, konzumentem díla,
a hranice mezi jevištěm a hledištěm.
Hlavními tvůrčími principy jsou princip imaginace a sugesce, a aktivní spolutvorba-
Imaginace jako forma nátlaku na divákovu představivost, sugesce jako forma komunikace
autora s příjemcem díla, a jako forma jeho předávání spotřebiteli.

Vznik, vývoj a zánik scénického objektu -

Scénický objekt, scéna,
existuje v objektivní skutečnosti ve třech základních fázích-
ve stadiu zrodu, ve stadiu vývoje, a ve stadiu zániku.
Každá z částí vývoje scénického objektu představuje určitý, časem vymezený úsek,
ale je také samostatnou částí vývoje objektu vzhledem ke svému vztahu ke hmotě a ideji.
K ideji proto, že na její bázi objekt vzniká, vyvíjí se a zaniká,
ke hmotě proto, že je viditelnou formou existence objektu, trvající v čase tvorby a díla.
Zatím co všechny komponenty scénického objektu, idea, hmota a tvar, se samostatně jeví jako
konstanty, proměnlivé v čase,

v čase vznikají, vyvíjejí se a zanikají,
když jedinou „ skutečnou “ konstantou existence scénického objektu je jeho skutečné východisko – prostor.
V něm vzniká idea objektu, ale i jeho hmota, chápeme-li obě tyto existenční konstanty jako prvky proměnlivé v čase, a tudíž se vyvíjející…

Z hlediska vývoje, scénický objekt- je objektem existujícím v reálném čase.
Existuje v něm v době své funkční působnosti, tedy v čase tvorby, ale existuje v něm také v čase po ukončení tvůrčího procesu, tedy v čase jiném, kvalitativně odlišném.
Pokud jde tedy o existenci scénického objektu,
také v jeho případě,
podobně jako u scénického obrazu,
lze uvažovat o jevu dualizmu,
i když tentokrát nikoliv dualizmu prostoru,
ale o „dualizmu času“-
Scénický objekt totiž existuje ve dvojím čase.
Jednak v umělé formě času tvorby,
ale současně, po jeho dokončení,
působí jako „záznam“ skutečnosti tvorby…
Je scénickým objektem, vloženým do jiné, než původní skutečnosti,
a je tedy objektem skutečnosti jiné, nikoliv scénické.
Je dokumentem ukončeného procesu tvorby,
a jako „dílo“, je dokumentem své vlastní existence.

Působnost scénického objektu v čase mimo dobu svého vzniku,
a v prostoru, mimo hranice scénického prostoru,
vrací scénický objekt zpět do prostoru objektivní skutečnosti.
V ní může projevit svou „výpovědní“ hodnotu, a být tak vystaveným „exponátem“ uloženým do depozitáře,
nebo může přijmout funkci zdroje a východiska nově vznikající tvorby.

SCÉNICKÝ OBRAZ

Obraz je v pojetí scénografie vizuální dílo, které je umělou formou zobrazení objektivní skutečnosti takovým způsobem, že ji aktivní tvůrčí činností autora proměňuje ve skutečnost umělou, a tedy ve skutečnost subjektivní.

Scénický obraz je forma zobrazení scénického prostoru,
ale také scénických objektů, do prostoru obrazu vložených.
Formát obrazu postihuje viditelnou část prostoru,
a pracuje se zrakovým vjemem, jako východiskem hodnocení objektivní skutečnosti.
Tento vjem je materiálem k jejímu dalšímu zpracování ve smyslu přetváření existující objektivní skutečnosti ve skutečnost novou, uměle vytvořenou,
nebo přetvářením té, jež je originálem ve smyslu nové interpretace skutečnosti původní.

Scénický obraz je proto výsledkem procesu vzájemného působení vztahu člověka,
prostoru,
a času-
jevů působících na základě nějakého existujícího ideového impulsu v mysli lidského jedince.

Spojitost malby a scény,
přítomná v názvu scénický obraz, je pouze zdánlivá,
a existující ve stejné míře, jakou je v názvu scénický prostor, vyznačena spojitost mezi scénou a architekturou.
Malba a scénický obraz jsou ve vztahu podobnosti,
protože jsou formou vizuálního zobrazení skutečnosti, sevřené,
uzavřené a „vypnuté“ v rámu imaginární lochy „obrazny“.

Plocha, na níž je obraz zachycen -„obrazna“
a viditelná část skutečnosti, její obraz, existují ve scénickém prostoru jako imaginární stěna dělící celek prostoru na část před „obraznou“a za „obraznou“
část prostoru, v níž přirozená skutečnost objektivně existuje,
a část, v níž existuje jen jako umělý produkt.
Rozdělením obrazu na část před obraznou, a za obraznou,
prostor se tak dělí na část hlediště, v níž jsou soustředěni diváci předváděné skutečnosti,
a na část jeviště,
kde skutečnost předváděná divákům je vizuálně zpřístupněna.
Prostor jeviště je tedy prostorem materializace scénického obrazu-
Má jiné, specifické zákonitosti, než užitkově založený prostor hlediště,
a jako prostor jeviště plní funkce především estetické. S jiným kvalitativním zaměřením,
v jiném rozsahu, a jiném složení.

Scénický obraz je ve své podstatě dílo hmotné povahy.
Vzniká v procesu materializace ideje, jako nezbytného východiska scénografické tvorby.
V ideovém prostoru tvorby scénický obraz vzniká, vyvíjí se, proměňuje a zaniká.
Děje se tak v čase tvorby obrazu,
a čas je tedy podmínkou jeho vzniku a existence.

Přítomnost času ve scénickém obrazu je také momentem odlišnosti scénického obrazu
a malby,

a je hlavní příčinou odlišení oborů malířství a scénografie.
Tvorba scénického obrazu obsahuje soubor možností, postupů a užití principů malířské tvorby k vyjádření vztahu ke skutečnosti,
ale malba sama o sobě není produktem této činnosti, a obraz není malířské dílo,
ale obraz skutečnosti existující v čase a prostoru.

Scénický obraz tedy není hmotnou skutečností, ale tuto skutečnost jen zobrazuje,
je tedy formou jejího „zobrazení".

Scénický obraz skutečnost nejen zobrazuje, ale také ji vizuálně vymezuje.
Formou vymezení je vizuálně prostupný plošný rám, portál,
který určuje velikost formátu prostupu skutečnosti i obrazu,
který průmětnou „obrazny" není zachycen, a pokračuje jako průmět skutečnosti obrazu v prostoru skutečnosti umělé.
Takto zkonstruovaný,
uměle vytvořený obraz skutečnosti, není skutečností,
ale iluzí skutečnosti…
Prostor, zobrazený v prostoru scénického obrazu není prostor,
ale iluze prostoru…

Současná existence skutečného prostoru a iluze prostoru ve scénickém prostoru, je proto jevem prostorového dualizmu…
Dualizmus prostoru je základním principem projektu tvorby scénického obrazu,
a je v něm obsažen jako jeho základní konstrukční prvek…
Prostorový dualizmus je totiž formou setkání dvou skutečností,
přirozené, objektivní,
a umělé, iluzivní…
V případě scénického obrazu se obě části prostoru, které vnímá divák v průmětně „obrazny" ve výsledném vjemu v ploše sčítají,
a ve svém součtu potom fungují jako vizuální záznam objektivní skutečnosti,
poskytnutý divákovi v daném okamžiku k užití.

Přenos scénického obrazu z plochy průmětny, instalované v prostoru jeviště,
a přenos vzniklého obrazu na pomyslnou průmětnu, instalovanou v prostoru hlediště,
probíhá za účasti divákovy smyslové aparatury tak, že obraz je ve svém vývoji dokončen až v divákově mysli-
teprve tam je uložen, jako výsledný produkt procesu vzniku díla scénického obrazu…

V tomto smyslu scénický obraz vzniká a ukládá se ve vrstvách,
plošných i časových,
a principem jeho vzniku je proto jeho vrstevnatost-
V procesu tvorby scénického obrazu vzniká každá vrstva zvlášť,
a teprve při výsledném součtu vytvářejí jednotlivé vrstvy celek vizuálního díla.

Scénický obraz je tedy dílem vizuálním.
Jako vizuální dílo je projektován, realizován a vnímán jako obraz subjektivní interpretace objektivní skutečnosti,
kterou již nezastupuje,
ale kterou skutečně je.

Výstup,
vystoupení scénického obrazu z prostoru jeviště,
jeho vstup do prostoru hlediště, a do prostoru veřejného,
je současně i momentem jeho splynutí s objektivní skutečností.
V ní je scénický obraz objektem,
a jako objekt je poskytnut k veřejnému užití ve veřejném prostoru.

Scénický obraz je dílo nehmotné.
Hmota, jako fyzikální fenomén, je v něm přítomná pouze jako optický vjem,
a plní z tohoto hlediska,
ve vztahu ke skutečnosti,
zástupnou funkci.
Existuje v imaginární ploše „obrazny“ nikoliv jako hmota, ale jako obraz hmoty,
podobně jako prostor není ve scénickém obrazu prostorem,
ale obrazem prostoru.
Scénický obraz tedy není hmota a není ani prostor,
přesto je jako součást vizuální skutečnosti viditelný,
tedy existuje.

Nikoliv ovšem jako skutečnost,
nýbrž jako iluze skutečnosti,
a jako iluze, iluzivní obraz,
tuto skutečnost zastupuje.

Východiskem tvorby scénického obrazu je objektivní skutečnost.
V jejím prostoru dílo vzniká, vyvíjí se a proměňuje v čase tvorby,
a existuje v ní také jako její finální produkt.
Tvorba,
projev kreativní aktivity člověka,
a dílo, její reálný produkt, existují v čase a prostoru tak, že dílo, jako objekt tvorby
je do prostoru skutečnosti vkládáno,
a existuje v ní tedy jako dílo do ní vložené.

Dílem, vloženým do objektivní skutečnosti, je také scénický obraz.
Je umělým, ale reálným nehmotným objektem, vloženým člověkem do prostoru objektivní skutečnosti způsobem,
z jehož aktu nevzniká iluze,
ale jiná skutečnost.

Současná existence iluze a skutečnosti, přítomná ve scénickém obrazu, je projevem formy dualizmu scénického obrazu.
Je prostorem, ale i obrazem prostoru,
je objektem, i obrazem objektu.

Princip prostorového dualizmu -

funguje v prostoru nezávisle na přítomnosti člověka a na jeho schopnosti vnímat objektivní skutečnost.
Závisí tedy na kvalitě souboru jeho psycho-fyzických schopností vnímání objektivní skutečnosti,
i na schopnosti zaujímat k ní objektivně platné postoje.
Na nich záleží, jestli skutečnost je skutečností nebo iluzí,
a jestli tak bude subjektivně vnímána autorem vize, a bude tak také poskytnuta jinému člověku, recipientovi,
příjemci vizuálního vjemu.
Záznam obrazu, a jeho přenos do prostoru divákova subjektu,
je procesem, s významným dosahem na jeho interpretaci,
a také interpretaci jeho produktu,
scénického díla.
Dílo scénického obrazu, které tak vyžaduje recipientovu aktivní účast
sice vzniká ve scénickém prostoru jako scénický obraz,
ale proces tvorby je ukončen až v prostoru divákova subjektu,
tedy v jeho mysli.

V prostoru takto vzniklého scénického obrazu tak může být obraz dokončen,
ale v čase své existence také může přesáhnout svůj původně vymezený prostor tak,
že může existovat i za hranicemi času scénické produkce, a jako takové může být vzniklé dílo uloženo v divákově paměti
jako záznam tvůrčího procesu, prezentovatelný ve veřejném prostoru,
nezávisle na čase a prostoru existence díla.
Jako tvůrčí princip**,** představuje scénický obraz soubor možností přetvářet přirozenou, objektivní skutečnost
ve skutečnost umělou,
a je tedy nástrojem její konstrukce a jejího tvarování,
přičemž výchozím materiálem tohoto procesu není hmota,
ale idea.
Scénický obraz je tedy ve své podstatě založen jako nehmotný objekt,
který může být ve stadiu svého dalšího vývoje materializován.

Těmi stadii jsou
obraz skutečnosti,
objekt, který je viditelnou formou hmoty obrazu,
a prostor,
přičemž skutečnost, objekt, a prostor,
jako komponenty obrazové skladby,
zároveň představují základní formy scénického obrazu…
Ve scénickém obrazu fungují současně,
protože obraz jako celek je nejen obsahuje,
ale je jimi prostoupen.

Děje se tak ve třech stupních, odvozených ze smyslového vnímání-
založených na lidské představivosti,
a na vztahu člověka k objektivní skutečnosti.

Obraz skutečnosti a jeho existence ve scénickém prostoru -

Jestliže scénický obraz je formou zobrazení scénické skutečnosti,
pak scénická skutečnost může existovat sama o sobě,
bez závislosti na scénickém obrazu. Vychází totiž z přirozené objektivní skutečnosti, která je do scénického prostoru vložena.
Tato skutečnost, přenesená do prostoru scény, je sice částí skutečnosti přirozené,
která ale vstupem do scénického prostoru prošla procesem významové transformace,
a prodělala tak významovou proměnu, jež ze skutečnosti přirozené učinila skutečnost umělou.

Jestliže scénická skutečnost souvisí se scénickým obrazem jen okrajově,
nemá ani bezprostřední souvislost s metodami, které obraz vytvářejí a jsou nezbytnými podmínkami jeho vzniku a existence.
Z fyziologického hlediska je totiž existence obrazu podmíněna smyslovým vnímáním skutečnosti člověkem,
a na jednotlivých smyslech a jejich funkcích záleží, jaká informace
a v jakém rozsahu bude příjemci obrazu poskytnuta a jakým způsobem
a v jaké míře a rozsahu, potom s ní bude naloženo.
Poskytnutá informace je tak vlastně impulzem ke vnímání objektivní skutečnosti,
na kvalitě a intenzitě podnětu pak závisí, jakým způsobem s ním může být nadále nakládáno,
a jakého výsledku může být posléze dosaženo.

Je tedy zřejmé, že v případě scénického vnímání skutečnosti
podíl účasti na jejím zpracování a nakládání s ní, je rozložen stejnou měrou na tvůrce informace
a na jejího příjemce,
když oba,
jako její složky,
participují na její existenci.

Ve výsledku pak závisí jen na míře a velikosti vzniklého podílu.
Zúčastněné složky se pak liší hlavně mírou investované aktivity,
přičemž podíl na obou stranách může mít natolik kolísavý charakter,
že jedna složka může dočasně střídavě převážit nad druhou,
a převzít tak vedoucí roli při tvorbě obrazu scénického díla.

Scénické obraz, který takto vzniká, není obrazem umístěným v ploše,
není ani plošným obrazem, umístěným v prostoru,
nýbrž je obrazem prostorovým-
Takovým, do něhož lze vstoupit,
a existovat v něm.

Jestliže scénický obraz poskytuje možnost existence člověka v obraze,
potom tato možnost je dána nejen herci, ale i divákovi,
a vzniká tak forma společné existence herce a diváka v prostoru obrazu,
jakási specifická forma bytí, a pobývání v něm.
Působením tohoto faktu potom odpadá problém rozdělení scény na jeviště a hlediště,
a vzniká stav pobývání lidské bytosti v obraze, v jeho reálném prostoru a v reálném čase.
Prostor tak přebírá zobrazující funkci obrazu-
se všemi důsledky pro způsoby chování a jednání lidí v něm…

Obraz, dosud chápaný jako plocha, zobrazující skutečnost, jako by se vytratil…
Zmizel najednou jako nepotřebný rám, v němž kdysi byla vypnutá fiktivní plocha „obrazny“
dva poloprostory, jeviště a hlediště se sloučily v prostor jediný a jednotný,
a lidé, dosud rozdělováni na herce a diváky se ocitli v jednom prostoru,
v prostoru reality, nikoliv iluze,
ale v reálném čase přítomnosti.

Zůstává řada otázek, z nichž nejpodstatnější je, co z viděné skutečnosti je ještě její obraz, a co už je prostor, a v něm existující objekty,
vnímané smysly sluchem, zrakem, hmatem, čichem…?

Dostáváme-li se postupně k představě,
že obraz skutečnosti lze vytvořit také jinými výrazovými prostředky, než jenom materiálem plochy-
prostorem, zvukem, pohybem, světlem,
které jsou materiálem a nástrojem vzniku scénického obrazu v procesu tvorby,
dostáváme se k závěru, že scénický obraz, jako vjem skutečnosti,
není dílem jejího plošného zobrazení,
ale je dílem prostorovým,
je produktem prostorové tvorby,
tedy produktem prostoru
a jeho vizuálního zobrazení.
Scénický obraz je tak v prostoru obsažen, podobně jako je obsažen ve zvuku a světle,
a je proto východiskem prostorové tvorby,
zvukové tvorby a tvorby světelné,
aby se posléze v jejím procesu mohl stát umělým prostorem,
projevujícím se umělým světlem a umělým zvukem-
aby se mohl stát umělou skutečností,
uměle vytvořenou z přirozeného materiálu přirozené skutečnosti.

Z hlediska existence scénického obrazu,
podstatná je fáze jeho vzniku,
doba jeho vývoje,
a konečně i doba jeho trvání, a zániku,
tedy doba jeho existence v čase-
tedy doba vnímání scénického obrazu člověkem,
neboli čas jeho působení na smysly diváka, pozorovatele a příjemce…

Právě veličina času je příčinou rozdělení vjemu scénického obrazu-
rozdělení jeho celku na části,
přestože tyto jednotlivé části, jsou částmi skladby postupného vjemu skutečnosti…

Když scénický obraz působí na všechny lidské smysly,
sám je totiž v opačném směru, působením těchto smyslů vytvářen…

Je-li tomu tak,
pak se na procesu vnímání skutečnosti zúčastňuje člověk nejen svými smyslovými schopnostmi, ale také prostředky,
které jeho základní možnosti a schopnosti násobí,
které je přesahují,

a které vnímání skutečnosti kvalitativně umocňují a proměňují.
Je to tehdy, když člověk přesáhne možnosti hmoty svého těla, a v rámci svých fyzických schopností sahá po technice a technologiích, které již objevil, a naučil se je v rámci svých limitovaných možností a schopností ovládat…
Je to však především tehdy,
když člověk je schopen vnímat a chápat skutečnost jako jev
jehož je součástí,
tedy je v něm přítomen a v něm pobývá,
a je součástí jeho prostoru…
Vědomí faktu, že skutečnost není něco mimo nás,
ale je něčím, s čím jsme ztotožněni tak, že my jsme částí skutečnosti stejně tak, jako ona je částí nás, vede k tvrzení,
že obě části ve způsobu lidského vnímání tvoří jeden, nedělitelný celek,
jehož části jsou významově přeskupitelné…

Vnímání skutečnosti se tak rozpadá, nebo dělí na části,
které si ponechávají určitou autonomii, nejen pokud jde o zachování stávajícího stavu,
ale také, pokud jde o možnosti jeho dalšího vývoje.

Jednotlivé komponenty jsou tedy v celku scénografického díla nejen „komponovatelné“,
ale jako části celku jsou také „přeskupitelné“-
jsou tedy schopné vstupovat do jiných a dalších vztahů, a přijímat tak nové a další významy,
a v tomto smyslu se proměňovat…

Schopnost proměny scénického obrazu -

proto patří k jeho nejcharakterističtějším znakům.
Jeho proměnlivost je jiná, než je proměnlivost prostoru a objektu,
protože jiná je podstata aktu proměny-
Zatím co proměna scénického prostoru a objektu se uskutečňuje v objektivně existujícím prostoru,
proměna scénického obrazu se realizuje částečně v objektivním scénickém prostoru,
ale také ve scénickém obrazu, v němž je prostor zobrazen…
Ve scénickém prostoru tak existují současně dva kvalitativně odlišné prostory,
z nichž jeden je prostorem skutečným,
a druhý prostorem zobrazeným-
První je tedy skutečností, a druhý je její iluzí…
Vztah, který vzniká ve scénickém prostoru mezi iluzí a skutečností,
by mohl být ve scénografii označován jako dualismus obrazu a prostoru.

Jde současně o metodu chápání a zobrazení skutečnosti,
a způsobu její formální proměny ve skutečnost umělou.
Dvojí druh skutečnosti,
reálné a iluzivní,
jak se projevuje v lidském vnímání, chování a jednání,
a ve způsobu pobývání člověka v prostoru,
jakkoliv z divadelní tvorby pochází,
překonává ve svém vývoji její oborové hranice,
a stává se součástí, a majetkem veřejného prostoru.
Scénický obraz tak od tohoto okamžiku opouští scénický prostor,
přerušuje s ním i vzájemný vztah,
a ztotožňuje se s prostorem vnímaným civilně tedy nedivadelně.

SCÉNICKÁ OSOBA

„Homo scaenographiens„

Jestli člověk je kompozičním prvkem scénografického díla,
potom je komponentem nejen jeho celku, ale také každé jeho části.
Lidská bytost je totiž v díle přítomna jako součást jeho přirozené objektivní skutečnosti
nezávisle na tvorbě a vznikajícím díle,
tvorba a dílo jsou na existenci lidské bytosti závislé absolutně,
protože z hlediska prostoru je totiž člověk objektem do něj vloženým,
a z hlediska času objektem, v prostoru pobývajícím, a v prostoru se vyvíjejícím.
Jestliže člověk je hmotným objektem, existujícím v prostoru scény,
tedy ve scénickém prostoru,
je proto objektem scénickým, a tudíž je součástí vznikajícího scénického díla.
Stává se jeho komponentem v okamžiku svého vstupu do scénického prostoru,
a přestává jím být v okamžiku, kdy scénický prostor opouští,
takže rozhodujícím hlediskem v této situaci je patrně komponent času,
protože jeho působením člověk jako scénický objekt vzniká, vyvíjí se a zaniká.

Když scénický objekt lze charakterizovat jako hmotný objem, s vnitřním uspořádáním,
které lze objektivně vyjádřit také navenek,
potom v případě objektu, a to i lidského, lze uvažovat o jeho interiéru,
a jeho exteriéru.
Obě části jednoho celku, ačkoli spolu souvisejí, jsou od sebe vzájemně oddělené
a mají kvalitativně odlišný obsah,
který ovšem vyjadřují navenek, jako významové spojení obou částí v jeden celek.
Schopnost obsáhnout v jednom celku více skutečností, je vlastní prostorovému objektu, lidské bytosti,
ale je také vlastní scénickému objektu,
který je v tomto smyslu s lidskou bytostí ztotožněn.
Děje se tak proto, že prostorový scénický objekt je produktem lidské aktivity a kreativity,
a protože bez obou těchto složek nemůže vzniknout ani existovat,
je vždy na nich plně závislý.
Závislost objektu na člověku je dvojí-
Existuje závislost na člověku jako tvůrci, kreativní bytosti, produkující scénické dílo,
a existuje také závislost na člověku jako divákovi,
příjemci díla.
V obou případech jde o lidskou schopnost vnímat objektivní skutečnost,
a schopnost zaujmout k ní subjektivní postoj.
V prvním případě ji tvořit a přetvářet,
být autorem vznikajícího díla, ale i v případě příjemce díla,
diváka, jde z hlediska procesu mezilidské komunikace vlastně o totéž,
protože i v jeho případě jde o určitou formu lidské účasti na vzniku díla.

V prvním i druhém případě jde tedy o formu lidské účasti a podílu na procesu tvorby,
obě formy se ale liší ve způsobu a formě jejího ukončení,
ale i v různých projevech následné existence díla v čase, působícím mimo čas scénické produkce.
Zatím co v případě aktéra tvorby je dílo ukončeno zároveň s ukončením času tvůrčího procesu,
v případě příjemce produktu tvorby,
tvorba pokračuje v mimodivadelním čase, v prostoru divákova subjektu.
Tvorba, tentokrát divákova,
pokračuje a uskutečňuje se nikoliv ve scénickém,
ale v subjektivním prostoru,
ve kterém je potom definitivně dokončena a uložena.
V případě tvorby a vzniku díla jde tedy o dvě různé, po sobě následující etapy,
když první je ukončena ve scénickém prostoru,
a druhá je pokračováním tvorby,
když tvorba a její produkt v určitém okamžiku opouštějí scénický prostor-
Z hlediska příjemce se potom obě složky vyvíjejí odděleně,
a jde o formu a způsob ukládání díla jinam,
mimo objektivně fungující čas a prostor.

V případě člověka, a jeho scénické tvorby jde tedy o dva rozdílné typy lidských bytostí,
když jedni umělou skutečnost tvoří, produkují,
a druzí ji přijímají, dotvářejí, a ve svém subjektivním prostoru ukládají,
přičemž v procesu ukládání „vyprodukované“ umělé skutečnosti jde vlastně o vytváření scénického prostoru subjektivního, vznikajícího „v interiéru divákovy mysli“,
a teprve tam je scénografické dílo dokončeno,
a uloženo v „depozitáři jeho paměti“.

Akt přemístění díla z jednoho prostoru do druhého je pozorovatelnou, a objektivně vnímatelnou operací,
s přímým dosahem na vývoj a proměnu všech jeho částí.
Z hlediska scénografie je však podstatná ta část tvorby,
která se dotýká problematiky proměny scénického prostoru, scénického obrazu a scénického objektu…
Že při „transportu“ všech těchto částí objektivní skutečnosti dochází k jejich postupné proměně, když jsou zbavovány své hmotné podstaty,
původně nabyté ve scénickém prostoru
je samozřejmé…

Scénický obraz, jehož podstata je nehmotná, zůstává být v procesu transpozice obrazem,
a je tedy obrazem scény,
ale obrazem se také stávají prostor a objekt.
V procesu transpozice scény, hmotný prostor a objekt tedy zanikají, protože se ve své podstatě proměňují,
a stávají se scénickým obrazem.
K takovému jevu dochází tehdy,
když objektivní skutečnost je vnímána jako obraz,
a současně, nebo posléze, je jako obraz zaznamenávána,
tedy tehdy,
když dochází k odluce obrazu a prostoru,

a k odluce obrazu, prostoru a času,
neboli tehdy,
když z hlediska lidského vnímání skutečnosti je záměrně uměle porušena jednota prostoru a času,
a skutečnost je nahrazena skutečností umělou, nebo jejím záznamem.

Pokud jde o možnosti vnímání scénografického díla, zdá se, že jeho tvorba je uzavřena jeho záznamem,
ale scénografická tvorba ve skutečnosti přesahuje i možnosti záznamu…
Záznam je možným počátečním bodem vzniku nového díla – jeho inspiračním zdrojem.

Lze dále pracovat se zaznamenaným obrazem, prostorem a objektem,
dále je proměňovat,
tvořit z jejich podstaty dílo nové a tudíž jiné je zřejmé,
stejně jako je zřejmý fakt, že lze tuto novou skutečnost vložit do skutečnosti jiné
a vytvořit tak skutečnost další a jinou.
Tohoto procesu postupné proměny,
procesu transpozice,
přemístění objektu z jedné skutečnosti do jiné, však není schopen živý objekt- člověk-
Člověk je totiž svou existencí vázán na prostor a čas,
jenom v prostoru a čase může pobývat, chovat se a jednat, vyvíjet se- to všechno může v prostoru a čase uskutečnit,
ale nemůže nic z toho uskutečnit v nehmotném obrazu,
protože obraz není člověku a pro člověka vymezeným životním prostorem-
Živý člověk tedy nemůže být přirozenou součástí obrazového záznamu
jako díla-
finálního produktu procesu tvorby,
podobně, jako jím nemůže být prostor.
Člověk i prostor ale mohou a musí být východiskem tvorby obrazu,
protože jsou přirozeným materiálem, z něhož je dílo složeno,
a jsou nutným předpokladem nejen jeho vzniku, ale i jeho dalšího vývoje.

„Scénický člověk“ je tedy lidská bytost, která je podobně jako prostor a čas součástí scény.
Je to osoba, která do prostoru scény vstoupila,
nebo do něj byla autorem scénického díla vložena.
Je bytostí, která ve scénickém prostoru pobývá, nějak se v něm chová a nějak v něm jedná.
Nejedná však svévolně, ale na základě předem daného scénáře,
plní tedy úkoly dané scénářem-
proto chování a jednání scénické osoby není přirozené, ale umělé-
Z umělého charakteru skutečnosti scénického prostoru, vyplývá také rozdělení množiny osob, přítomných ve scénickém prostoru, na herce a diváky,
přičemž herci jsou ta aktivní část osob přítomných v daném okamžiku ve scénickém prostoru,
a diváci jsou osoby, tvořící pasivní část osob přítomných ve scénickém prostoru v daném čase.

Další část lidské účasti ve scénické a scénografické tvorbě, je tvorba autorská -

Scénický člověk není bytostí, plnící svojí aktivitou jenom úkoly, spojené s uspokojováním elementárních lidských potřeb,
ale je bytostí, která svou fyzickou přítomností ve scénickém prostoru se s ním ztotožňuje,
stává se tak scénickým objektem,
a jako scénický objekt se stává částí scénického obrazu,
který nevzniká přičiněním člověka- objektu,
ale přičiněním autora scénáře.
Scénický člověk, z hlediska existence scénáře, je vlastně umělým člověkem,
protože je materiálem, vhodným či potřebným k vytváření scénického obrazu,
je objektem určeným k předvádění,
je exponátem, sloužícím k předvádění umělé skutečnosti množině jiných lidí-
divákům-
Ale tihle druzí, diváci,
také mohou být lidmi, určenými k předvádění…
Mohou být totiž, podobně jako herci, předváděni publiku, situovanému v prostoru hlediště
a sami být tedy na jevišti,
nebo mohou pobývat na jevišti zcela vědomě a záměrně,
být tak součástí scénického prostoru,
a tudíž sami se stát scénickým objektem…

V obou případech se tedy jedná o určitou formu pobytu člověka ve scénickém prostoru, který je uzavřený,
od okolního, vnějšího prostoru oddělený,
a jedná se tedy o pobyt člověka v interiéru, protože scénický prostor je oproti veřejnému prostoru jeho interiérem,
zatímco absolutní, volný a otevřený prostor, je proti scénickému prostoru jeho exteriérem.

Dvojí pozice člověka uzavřeného ve scénickém prostoru,
když je přirozenou lidskou bytostí, a současně scénickým objektem,
má pro jeho chování a jednání zvláštní dosah-
Jiný, je-li hercem, aktérem, nebo divákem, jak je tomu v případě divadelní produkce,
a jiný, jsou-li divák i herec toutéž osobou,
a jiný, nerozlišují-li se účastníci scénické produkce na herce a diváky-
tedy tehdy, když scénický prostor se nedělí na část jevištní a na část hledištní,
ale všechny části prostoru jsou spojeny a strukturálně sjednoceny.

Když mizí důvody rozdělení účastníků produkce na dvě a více různých částí,
a naopak existují důvody pro jejich záměrnou integraci,
mizí současně i důvody pro dělení scénického objektu na jeviště a hlediště,
protože divadelní prostor je v takové situaci totiž chápán jako prostor scénický,
neboť scénický prostor je ve své podstatě uzavřeným prostorovým objektem,
v němž jsou všechny jeho složky po dobu produkce obsaženy a permanentně přítomny.
Z hlediska lidské bytosti by proto člověk- scénický objekt, byl nejen určitou formou živé jednající hmoty, pobývající ve scénickém prostoru,
ale z vizuálního hlediska, nebyl by ani důvod rozlišovat hmotu přítomných bytostí tvarově,
a tedy i oblečením, a způsoby jeho prezentace navenek.

Osoby jsou totiž, jako přirozené bytosti, ve své podstatě vizuálně, tvarově i funkčně sjednoceny,
a lze je rozlišit jen na základě rozlišení jejich vlastností, prezentovaných navenek různými způsoby jejich chování a jednání…
Mohli bychom tedy z tohoto hlediska uvažovat o typologii scénického objektu a scénické osoby,
o problematice tvarování její hmoty,
o rozsahu vlivu prostoru na možnosti lidské existence v jeho objemu,
a dospěli bychom nakonec k problematice tvorby oděvu-

Oděv-

jakkoliv z užitkového hlediska oděv představuje formu ochrany lidského těla před nepříznivým vlivem klimatických podmínek,
z hlediska pobytu člověka ve scénickém prostoru, je oděv vždy kostýmem.
Nemůže být oděvem,
protože neplní utilitární funkci, ale estetickou,
scénickou
dramatickou…
Mimo již zmíněnou působnost, kostým je také možný způsob záměrně zveřejněného postoje člověka k objektivní skutečnosti…
Kostým je však v první řadě pro člověka individuálním a individualizovaným životním prostorem plnícím utilitární funkce,
a teprve potom je hmotně od člověka odděleným objektem,
samostatně existujícím v objektivním prostoru…

Dualitní pozice oděvu, jako objektu kontaktně spojeného s lidským tělem,
a současně jako objektu, od lidského těla oddělitelného a odděleného,
rozděluje jeho celistvost na dvě části-
Konstantní-
část oděvního základu, která se ve své podstatě neproměňuje-
a část proměnlivou,
která se proměňuje v procesu působení času a pohybu-
Kostým se tak svým duálním charakterem, přibližuje svou podstatou
podstatě scénického objektu, s nímž se ztotožňuje,
ačkoliv i nadále ve scénickém prostoru, jako jeho součást,
plní funkci oděvu…
V teritoriu kostýmu tedy dochází k určité formě setkání scénického prostoru a scénického objektu,
ale také k setkání scénického prostoru, scénického objektu, a scénického obrazu.

Vnímá-li člověk objektivní skutečnost ve formě obrazů,
potom pro diváka také kostým je obrazem-
formou zobrazení skutečnosti…
Je jistým druhem její fixace, i možnou formou jejího dalšího užití…
Jako prostorový objekt kostým sice vzniká, vyvíjí se i zaniká,
ale jako obraz, vnímaný divákem, existuje nezávisle na čase,
tedy i v době, když je proces tvorby ukončen…

Kostým, scénický objekt,
podobně jako scénický prostor, existuje v čase,
ve kterém se na základě scénáře proměňuje.

Je-li jeho východiskem oděv, který se aktem vstupu do scénického prostoru mění v kostým,
jedná se o druh proměny, která je ekvivalentem proměny veřejného prostoru,
v prostor scénický,
když kostýmu se potom týká ta část proměny, která je procesem proměny lidské bytosti ve scénickou osobu.
Jestliže jsme ochotni přistoupit na fakt, že člověka, přítomného ve scénickém prostoru lze označit jako scénickou osobu,
potom jeho scénická existence není závislá na čase, ale na prostoru, ve kterém se nachází.
Může tedy existovat v čase minulém, přítomném i budoucím,
tedy v různých časových kvalitách a jejich formách,
ale v jediné kvalitě prostorové,
scénické,
protože je bytostí umělou,
vzniklou a vyvíjející se nikoliv v prostoru a skutečnosti přirozené, ale umělé,
a je tedy osobou „ žijící " umělým životem, s uměle vytvořenými zákony a zákonitostmi.

Jako uměle konstituovaná bytost, podléhá člověk, pobývající ve scénickém prostoru zákonům nejen přírodním, fyzikálním,
ale i společenským, ekonomickým a estetickým.
Všechna tato hlediska určitým způsobem a v určitém rozsahu člověka definují
a funkčně rozlišují. Přinejmenším tak, že od sebe oddělují funkci užitkovou a estetickou,
přičemž působení obou druhů funkcí v celku tvorby a díla záměrně kombinují tak,
že se ve svém působení vzájemně překrývají a prolínají…

Konečně,
v případě scénografické tvorby, jejímž předmětem je člověk, lidská bytost,
jde také o fakt, že člověk se na ní aktivně podílí, ať již jako autor vznikajícího díla,
nebo jako divák, který vzniku díla jen přihlíží.
Také v tomto případě jde o dvojí lidskou úlohu, podvojnost, dualismus postoje ke skutečnosti…
Člověk-jedinec může být totiž v procesu tvorby scénografického díla jeho autorem,
součástí díla,
a jeho účast v procesu tvorby může být nedílná,
protože všechny jeho komponenty, nebo jejich značná část, jsou obsaženy v autorově osobnosti,
nebo může být jedním z autorů díla tehdy, když se na vzniku díla podílí částečně,
a je členem autorského týmu, který dílo vytváří.
V obou případech bychom hovořili o autorství díla,
a teprve forma a míra účasti jednotlivců v procesu jeho vzniku by určovala hierarchii jednotlivých zúčastněných složek.

Přistoupíme-li ale na fakt, že proces scénografické tvorby se uskutečňuje ve scénickém prostoru, který je tak místem či sférou scénografické tvorby,
a jeho součástí jsou aktéři-herci, a diváci, kteří jsou proto v jistém smyslu spolutvůrci scénografického díla,
musíme také přistoupit i na tvrzení,

že v takovém případě se jedná o společnou tvorbu všech zúčastněných složek
a jde tedy o tvorbu týmovou.

Takto koncipovaná tvorba se sice uskutečňuje ve scénickém prostoru,
ale s jiným uspořádáním, různých kvalit jeho jednotlivých částí.
Jedná se vlastně o určitý druh prostorové simultaneity,
když jeden, společný prostor, scénický, existuje a vyvíjí se v jednom čase
za přítomné účasti homogenní lidské hmoty,
když totiž ve stejném okamžiku a na stejném místě jednají a tvoří společné dílo
společnou ideou propojení lidé.

Hypoteticky by mohla vzniknout a být formulována otázka,
zda může vzniknout a existovat scénická osoba bez scénického prostoru
když víme,
že pro takto definovanou lidskou bytost, právě scénický prostor je nejen existenční
podmínkou jejího vzniku a vývoje,
ale je také místem či sférou uspokojování životních potřeb člověka a je tedy jeho životním
prostorem-
Může tedy být scénická osoba,
scénický člověk,
bez scénického prostoru?

Může-
musela by však ve svém vývoji nastoupit pomyslnou cestu opačným směrem,
musela by se vrátit k východisku svého vzniku,
do prostoru přirozené objektivní skutečnosti,
a teprve potom, odtud, znovu nastoupit cestu svého vývoje,
ale nikoliv směrem do sféry scénického prostoru,
nýbrž do sféry prostoru veřejného!

Tato proměna,
změna kurzu ve smyslu své působnosti by ovšem mohla být obhajitelná jenom tehdy,
kdyby při ní zůstala zachována podstata scénické osoby,
a kdyby prvky umělé skutečnosti v takto koncipované bytosti, mohly být alternativou
přirozené lidské skutečnosti.
a nově vytvořeného životního stylu.
Princip oblékání je scénické osobě, ale nejen jí,
je člověku vlastní,
protože vychází z podstaty jeho bytí,
a tedy také ze samotné podstaty oděvu a jeho smyslu.
Oblečený člověk dává najevo svůj postoj k objektivní skutečnosti,
a spojuje jej se svým chováním a jednáním
Oděv není pro něj jen formou úkrytu před působením atmosférických jevů, ale je také
nástrojem k prezentaci svého postoje ke skutečnosti a k jeho prosazování ve společenském
kontextu.
Oděv nepředstavuje jen určitou formu společenského zařazení jedince, a není ani jen formou
uniformity či konformity, jak by tomu mohlo být v případě jeho prezentace ve veřejném
prostoru.

Oděv prostě je pro člověka „užitečný“, a ničemu jinému než užitku je také podřízena jeho forma.
Oděv je tedy produkt užitkový a „ formální „, protože užitková a formální je také jeho funkce.
Jestliže scénický oděv-kostým, není totožný s oděvem užitkovým, pak je to právě z důvodu odlišení jejich funkcí- oděv plní funkci užitkovou, utilitární,
kostým plní především funkci estetickou. Především proto, že funkce estetická je v celku scénického díla funkce hlavní, a funkce utilitární, nezbytná z hlediska existence lidské bytosti, je funkcí vedlejší.
Osoba a její formální prezentace – kostým, plní v prostoru scénického díla podobnou funkci jako scénický objekt. Svou hmotnou podstatu „obléká do oděvu“,
s jehož pomocí sděluje divákovi svůj postoj ke skutečnosti,
a v procesu mezilidské komunikace je nástrojem ideového sdělení.
Je tedy objektem, jehož objem nevyplňuje hmota, ale idea,
která jeho obsah prezentuje v objektivním prostoru.

Existence scénické osoby mimo teritorium scénického prostoru, je formou jejího výskytu a pobývání v prostoru nikoli scénickém,
ale veřejném.
Platí pro ni v tomto případě zákony a zákonitosti přirozeného objektivního prostoru,
ale s tím rozdílem,
že při vstupu do něj vnáší a přináší s sebou všechny podstatné znaky, významy a funkce, nabyté ve scénickém prostoru.
Scénická osoba působící ve veřejném prostoru tedy není osobou civilní,
ale také už není osobou umělou, protože základním principem jejího chování a jednání není umělost, ale přirozenost

Také v této, podvojné pozici,
když člověk je bytostí přirozenou, a současně umělou,
projevuje se určitá setrvačnost fenoménu scénického dualizmu-
Člověk tak je totiž postaven před dvě možné formy existence ve veřejném prostoru,
a záleží jen na jeho vůli a rozhodnutí, kterou z nich ve svém projevu uplatní,
kterou ve svém chování a jednání potlačí nebo dokonce zavrhne,
anebo zda užije ke své existenci obě formy s tím, že bude užívat obě současně,
když jedna bude co do aktivity složkou hlavní,
a druhá vedlejší.
Rozdělení působnosti lidské bytosti na dvě možné formy pobývání v prostoru souvisí zejména s projevem lidské aktivity ne vztahu k prostoru veřejnému.
Pobývání v něm může totiž být z lidského hlediska pasivní, nebo také aktivní s tím,
že v prostoru objektivní skutečnosti dochází nejen k vlivu prostoru na člověka, a je tak ovlivněno jeho chování a jednání,
ale současně také dochází k vlivu člověka na prostor, který potom člověk dále vytváří a přetváří podle svých představ a potřeb.
Jestli je člověkem, uskutečňujícím tento vliv a projevujícím tuto aktivitu scénická osoba,
potom tato osoba je také,
stává se,
ve veřejném prostoru, tvůrcem scénického prostoru,
a je tedy tvůrcem umělé skutečnosti.

Pomyslný okruh tvorby uskutečňované ve veřejném prostoru se tedy uzavírá,
když dochází k návratu scénické osoby a scénického objektu

do scénického prostoru,
kterým se stal prostor veřejný-

Mohli bychom hovořit o určitém koloběhu, nebo o proměnlivosti hmoty a energie, kterou nelze zničit,
ale jen proměňovat…
Po četných peripetiích proměnlivosti objektu a prostoru, uplatňovaných v různých stadiích vývoje scénografie, došli bychom k závěru,
že skutečným epicentrem a východiskem scénografické tvorby je člověk-
a prostor,
hmota,
obraz,
jsou jen částmi,
různými formami jeho podstaty-
Proto člověk je hlavním komponentem skutečnosti scény,
scénického prostoru, scénického objektu, a scénického obrazu….
Jejich existence totiž vyplývá z lidské schopnosti komunikace s vnějším prostředím,
a také ze schopnosti v tomto prostoru nejen pobývat,
ale také usilovat o zachování jeho stavu,
nebo způsobení jeho proměny.

Tím, že je člověk vystaven tomuto působení, nemůže být a také není pasivní bytostí,
z odstupu přihlížející vývoji vnějšího prostoru, ale je současně nucen na jeho proměnu a proměnlivost reagovat.
Je přinucen ke komunikaci s prostředím, v němž se nalézá,
a sám jeví tendenci vstoupit do dialogu, který může vést ke konfliktu,
ale také může směřovat ke společné účasti a podílu jednotlivců na řešení vzniklé a vyvíjející se situace
za účelem dosažení společných cílů…

Komunikace -

jako princip i jako metoda kontaktu s vnějším prostorem, je tedy hlavním komponentem scénografické tvorby.
Bez schopnosti tvůrce, a ochoty diváka nejen vytvořit, ale také přijmout scénografické dílo, bez možnosti uskutečnění procesu mezilidské komunikace, dílo nejen nevznikne, a tudíž nemůže existovat,
ale také se nemůže vyvíjet a proměňovat,
nemůže tedy svou aktivitou působit na své okolí.
Komunikace by tedy mohla být metodou a formou pohybu informace od zdroje k příjemci,
a mohla by tak být formou ideového sdělení nějakého obsahu, aniž by předpokládala aktivní, tvořivou účast autora sdělení na formování jeho obsahu.
Bez tvůrčího podílu autora sdělení na jeho formě, byla by pak informací převzatou a nikoliv původní,
a byla by jen jejím opakováním, její reprodukcí.
Neobsahovala by totiž moment tvorby, a tedy ani podíl na interpretaci objektivní skutečnosti.

Jestliže podíl autora sdělení je takový, že přesahuje původní objektivně vnímatelný rozměr skutečnosti,
a obsahuje tvořivou účast autorova subjektu,
potom se nejedná o komunikaci užitkovou, ale kreativní.
Jejím smyslem je založení, a následný vývoj procesu tvorby,
záměrně směřující ke vzniku nikoliv přirozeného, ale umělého díla,
a protože tento druh tvorby nesleduje cíle užitkové, ale estetické,
a jde tedy o tvorbu umělou,
je proto také kreativní komunikace
komunikací umělou.

Kreativní komunikace -
je tedy způsob mezilidské komunikace, který není opakováním, reprodukcí již existující skutečnosti, a metodou jejího užití,
ale je formou tvorby skutečnosti nové, a tedy původní,
a nevzniká tak reprodukce skutečnosti, ale její originál.

Jestliže kreativní komunikace je tvorbou jedince, z jehož činnosti vzniká nová skutečnost,
pak interaktivní komunikace -
je způsob mezilidské komunikace, který je založen na tvůrčím dialogu autora sdělení
a jeho příjemce.
Vznikající sdělení vychází od zdroje a šíří se prostorem k příjemci,
ale nikoliv za účelem uložení do jeho paměti,
která by tak mohla být jeho konečnou destinací,
ale proto, že jeho součástí je moment vzniku zpětné vazby,
a tedy možnosti založení dialogu
a jeho následného pokračování.

Pozice autora sdělení, a pozice jeho příjemce se v dialogu vyrovnávají, s tím,
že autory vzniklého dialogu jsou potom oba jeho příjemci,
a jsou tedy spoluautory vznikajícího společného díla.

Smysl interaktivní komunikace je založen na dialogu objektivně jednajících subjektů,
a v podmínkách scénického prostoru, scénického objektu, a scénického obrazu, není podstatné,
zda se jedná o komunikaci mezi prostory, objekty a obrazy jednotlivě,
nebo tím vším dohromady navzájem.
Smysl takového druhu a způsobu komunikace spočívá z hlediska scénografické tvorby hlavně ve faktu,
že umožňuje funkční restrukturalizaci scénografického díla,
a představuje možnosti jeho vyjmutí ze scénického prostoru
a jeho prezentaci a možnost působení v jiných teritoriích prostoru veřejného
a tedy otevřeného.

Princip interaktivní komunikace, užitý v procesu tvorby scénografického díla,
je bezprostředně spojený s existencí scénické osoby.
Takto definovaná lidská bytost je totiž nejen výchozím materiálem tvorby scénického prostoru, objektu a obrazu,

ale je také, a především, materiálem z něhož, a v němž se uskutečňuje stav, vývoj i proměna vztahů mezi prostorem, objektem a obrazem.
Princip interaktivity, fungující v takto určeném prostoru,
definuje jej totiž jako meziprostor-
tedy jako sféru vzájemného setkávání dvou a více rozdílných aktivit, vycházejících z působení dvou a více rozdílných zdrojů.

Jestliže v jejich střetávání či průsečíku, dochází k procesu tvorby
a vzniku díla,
potom finálním produktem,
může být také scénografické dílo.
Takto vzniklé dílo je z hlediska lidské existence celistvé,
není rozděleno na část vytvořenou aktéry, a na část vytvořenou diváky, ale jde o dílo obě původně oddělené složky integrující.
Není tedy rozděleno na část jeviště a na část hlediště,
a podobně, jako nelze takto určit pozici obou částí,
nelze ani určovat chování a jednání osob v takto vymezeném prostoru.

Lidské chování a jednání,
postoj člověka k objektivní skutečnosti,
jsou tak skutečným východiskem scénografické tvorby-
Ta je plně závislá na vztazích jednajících osob, a z nich vznikajících objektů,
ale také na jejich vývoji,
proměně
a zániku.
Z jistého hlediska, člověk je nástrojem vzniku scénografického díla,
ale scénografie je také v daném smyslu nástrojem proměny lidské bytosti.

Takto definovaná osoba, scénický člověk, má tedy své přirozené východisko ve vlastní osobě,
ale také v objektivní skutečnosti, jejíž je biologickou součástí.
Jestliže přirozená lidská bytost přesáhne svou aktivitou,
svým chováním a jednáním,
teritorium utilitární skutečnosti, a začne ve vztahu ke svému okolí projevovat svou kreativitu,
spojenou s potřebou vlastní tvorby, nebo spolutvorby,
takový člověk je bytostí kreativní, a tudíž je potenciálním tvůrcem a autorem,
nebo v případě souborného díla, jeho spoluautorem.

Dílo, vzniklé za účasti více autorů, nemůže být jiné, než interaktivní,
a způsob komunikace, jež takto vzniká, je tedy komunikace interaktivní.
Tedy takové, která se vyvíjí na základě vyvíjejících se vztahů mezi objekty,
přítomnými ve scénickém prostoru,
a která je výsledkem jejich chování a jednání,
ale také s tím spojenými formami pobývání v prostoru objektivní skutečnosti.

Protože se v případě pobytu ve scénickém prostoru, který není prostorem přirozeným, ale umělým,
na základě jeho působení mění.
A v čase proměňuje chování a jednání osob v prostoru přítomných.
Jedná se o vznik chování a jednání již nikoli přirozeného, ale umělého.

Scénický člověk není proto bytostí přirozenou, ale umělou,
a jeho postoj ke skutečnosti, a z něho vyplývající jeho činnost, je činností umělou,
vznikající na základě podnětů, daných na základě uměle vytvořeného scénáře.

Scénická skutečnost tak vzniká na základě scénářů,
a scénická osoba je jejich vykonavatelem.
Nežije ve vlastním prostoru, a ve vlastním čase,
ale v prostoru a čase scénáře.
Nežije tedy život přirozený, ale umělý,
žije život nikoliv skutečný,
ale simulovaný.

V takto vedené úvaze lidská bytost splývá se scénickým objektem,
a scénografie s herectvím.
Člověk ve scéně,
scénický člověk, je tak bytostí, která je scénickému prostoru propůjčena scénářem,
aby v něm pobývala ve scénickém čase,
s možností návratu do veřejného prostoru objektivní skutečnosti.

Jestliže scénografie je stroj
ovládaný člověkem,
potom scénograf je člověk
projektant a konstruktér,
jehož dílo vzniká a existuje
vytvořeno k užití druhých

Přesahy scénické osoby -

Jestliže lze scénografii jako celek dělit na dvě části,
na část tvorby,
a část díla, které v procesu tvorby vzniká,
z vývoje oboru je zřejmé, že jakkoliv obě samostatně existující části mají svoji autonomii,
bezprostředně spolu souvisejí,
a mnohdy jsou téměř, nebo zcela totožné.
Scénografie je tak nazývána a chápána jako obor lidské činnosti, směřující ke vzniku scénografického díla,
a současně představuje dílo jako produkt této činnosti.
Postihuje tedy a obsahuje obě základní vývojová stadia tvorby,
zakotvená v jejím počátku
i jejím zakončení.
Jako nelze ve scénografii oddělit od sebe tvorbu a dílo, protože se jako jevy vzájemně přesahují,
podobně nelze od sebe oddělit scénický obraz, scénický prostor, a scénický objekt.
Nejen proto, že jsou významově propojeny pojmem scéna,
ale především proto, že jsou ve své existenci natolik integrovány, že v procesu tvorby tvoří nedělitelný celek.
Scénický obraz obsahuje scénický prostor, který zobrazuje,
scénický prostor obsahuje scénický objekt, když sám je scénickým objektem,
scénický objekt je část scénického prostoru, která se podílí na vzniku
scénického obrazu.
Scénografické dílo, jako celek, je tedy dílo složené,

je složeno ze tří základních částí,
obrazu, prostoru, a objektu.
Jednotlivé části celku vzájemně souvisejí,
a jsou uspořádány v prostoru na základě
principů,
stanovených řádem díla.

ZÁVĚREM

Bod je něco, co nemá žádné části.
Bod nemá geometrický rozměr a není dále dělitelný.
Z tohoto hlediska také scénografie nemá žádné části, a funguje pouze jako celek.
Scénografie je proto činnost, kterou člověk vykonává v prostoru a čase
a jejím produktem je scénografické dílo.
Zatímco scénografie je jedna,
jejích produktů,
scénografických děl, je mnoho.
Ta dělit lze a chtělo by se říci, že na dobrá a špatná, kdyby jediným kritériem nebyl člověk, který sám je již částí nějakého celku a musí tedy vždy vystupovat ve vztahu k částem jiným a jeho soud tedy nemůže být jiný, než relativní.
Jestliže scénografie je především č i n n o s t a teprve potom d í l o, pak oním lidským kritériem je míra užitečnosti tvorby a díla pro člověka-autora a pro člověka-diváka bez ohledu na to, zda se jedná o jedince, nebo jejich kolektiv.
Scénografie jako činnost, vykonávaná v daném čase je také činností mezilidské k o m u n i k a c e a je tedy procesem, na jehož principu se tvorba zakládá a vyvíjí a je tedy procesem kreativní komunikace.

Také tento jev, kreativní komunikace, je nedělitelný.
Je bodem, či prostorem koncentrace hmoty a myšlení, který potenciálně obsahuje všechny prvky scénické tvorby, které v procesu syntézy usilují o dosažení jednoty, absolutního řádu scénografického díla.
Ono je totiž nakonec oním počátečním a současně i konečným bodem scénografické tvorby, ať již vzniká, vyvíjí se a existuje kdekoliv.

Skutečným prostorem tvorby a díla je tedy lidský subjekt, v něm scénografie vzniká, vyvíjí se a zaniká. Jím také může být objektivizována jako skutečnost, i jako dílo být poskytnuta k užití subjektu jinému, nebo jejich v prostoru a čase objektivně existující množině.

Množině bodů, které ve vzájemných vztazích vytvářejí řád a objektivní realitu.
Ta již ale není jedna a jediná, jako je tomu u bodu, ale dvojí, objektivní a subjektivní.
Obě jsou potenciálně i fakticky obsaženy v uměle vytvořeném díle…
Obě mají schopnost prostřednictvím díla vytvářet a přetvářet hmotu a prostor
a jsou také schopny tuto skutečnost zaznamenat a v čase tak prodloužit její existenci.
Existence scénografie není limitována hmotou, ani prostorem, je limitována jen časem lidské existence.
S ní dílo vzniká, vyvíjí se a zaniká, jejím prostřednictvím je odkázáno jako impuls člověku jinému,
v jiném čase a jiném prostoru…

PŘESAHY

…Pokud je možné se setkat se scénickou osobou jako objektem existujícím v prostoru objektivní skutečnosti také jinde, než ve scénickém prostoru,
děje se tak hlavně v případech scénického objektu, a objektu vůbec.
Východiskem vzniku scénického objektu totiž nemusí vždy být člověk jako existující živá osoba,
ale může jím být objekt sám o sobě,
ať již je architekturou, nebo skulpturou…
I ony mají totiž v sobě potenciálně obsaženy prvky a komponenty scéničnosti, a mají tedy blízko k tomu, stát se scénickým objektem.
Tyto tendence nejenže existují v architektonické a sochařské tvorbě,
ale paradoxně se do divadla v určitých periodách také vracejí,
a divadelní tvorbu zpětně výrazově obohacují,
jak je tomu zejména v případě tvorby Bauhausu.
Schlemmerovy objekty, založené na principu tvarování hmoty v pohybu,
totiž nevyžadují užití lidského materiálu,
a když přece,
tak potom používají člověka jako nositele konstrukce a animátora hmoty objektu,
nepočítají však s jeho hereckým projevem,
protože ten je do objektu vložen zvenčí autorem scénáře a jeho režisérem…
Herec se tak stává naprogramovaným nástrojem realizace jejich projektu,
plnícím pokyny zvnějšku,
a stává se tak vlastně „užitkovým předmětem“,
vybaveným ideovou náplní…
Zdálo by se, že takto použitý herec se při plnění své funkce vlastně zbavuje své lidské podstaty,
že jí někam odkládá,
a dává ji jako materiál k dispozici jinému tvůrci,
aby ten potom,
svůj úkol dokončil…

Jakkoliv takový postoj, vůči možné interpretaci lidské bytosti vypadá jako vynucený industrialistickým směřováním tvorby Bauhausu,
nelze přehlédnout fakt,
že téměř o jednu generaci dříve, s něčím podobným přišel Craig…
Jeho „nadloutka“ totiž v principu není ničím jiným, než zbavením herce pocitu prožívání a přenesením jeho role na režiséra…
Mohlo se tak stát nejen proto, že v té době funkce režiséra vzniká, a brzy se stává nezastupitelnou,
ale zejména proto,
že princip „nadloutky“, byl přirozenou reakcí na tehdejší herecký styl
a divadelní projev konce devatenáctého století…

Jestliže tedy po období vzniku,
vývoje,
a strmého vzestupu psychologie
o pár let později, nebo možná že téměř současně, přichází období industrializace scénického objektu a scénické osoby,
potom příčinou následné koexistence obou vzájemně protikladných směrů
ve způsobu uvažování o podstatě hmotné části scénické osoby je především objekt,
a integrace obou principů v něm!…

Problém interpretace scénického objektu se tak tedy znovu ocitá na pomyslné křižovatce,
z níž jedna cesta směřuje k vývoji scénické osoby jako lidské bytosti, oblečené do oděvu a kostýmu,
a druhá směřuje k interpretaci scénické osoby jako objektu,
podstupujícího proces dalšího tvarování své hmoty,
a užitého ve veřejném prostoru,
do nějž je tato uměle vytvořená hmota vložena, a v němž bez vlastního přičinění existuje
a plní v něm scénářem stanovené estetické funkce…

II. díl druhý - setkávání

PRVNÍM Z VÝCHODISEK SCÉNOGRAFIE JE ARCHITEKTURA

Jedním z mateřských umění, ze kterého scénografie vychází je architektura.

Z pohledu diváka je to naprosto logické – na scéně vznikají interiéry, exteriéry – půdorysná řešení jednotlivých situací – urbanistická řešení prostoru.

V historii českého divadla je jednou z významných osobností architekt František Tröster. Jeho práce s prostorem je vskutku monumentální, inovativní a inspirující. Je nutné vědět, že svou práci začínal jako architekt a urbanista a až později se plně věnoval divadlu. Jeho zkušenost s volnou architekturou je tedy skutečná a tyto znalosti si odnesl do nového – umělého prostoru divadla.

Bylo o něm řečeno, že je „BÁSNÍK SVĚTLA A PROSTORU“. Výlučnost Trösterova díla spočívá především v absolutní návaznosti ke scénickému prostoru. Jeho práce nemohla být samostatnou architekturou, obrazem či skulpturou – ale pouze a jenom nedílnou součástí dramatického celku.

Architektura je tedy východiskem nově vznikajícího scénického díla. Fr. Tröster sám říkal: „Nikdo nemůže pracovat se vzduchoprázdnem. Vlivy jsou dokonce velice důležité, ale stejně důležité je jejich využití a k tomu je třeba času. Vždyť ani má generace nezačala z ničeho.“

A je pravdou, že scénografie jako specifická výtvarně – dramatická disciplína se na začátku třicátých let 20. století začínala formovat jako jedinečný, svébytný obor vycházející především z principů malířství.

V oboru „scénografie“ se objevovali takové osobnosti jako: J.Čapek, Vl. Hofman, B. Feuerstein, A. Heythum. Díky těmto umělcům do divadelního prostoru vstupovali nejmodernější výtvarné směry – symbolismus, purismus, surrealismus, kubismus.

Je nám známé, že na poli divadla se do doby Trösterova tvůrčího období objevovali především malíři. On byl tím počátkem architektury ve scénografii.

Divadlo ovlivnilo mnoho umělců, kteří se po krátkém experimentu s umělou realitou divadla opět vrací ke své volné tvorbě. Byli jimi např.: Jiří Štýrský, Karel Teige, Josef Šíma, Alois Wachsman, Adolf Hoffmeister, Fr. Zelenka či Fr. Muzika.

Pokud se seznámíme s vývojem a vznikem „SCÉNOGRAFIE“ coby osobitého a samostatného oboru je tímto momentem vzniku tvorba Fr. Tröstera, který založil „katedru scénického výtvarnictví“ na AMU v r. 1946 a vedl ji jako profesor v letek 1948 – 68. Scénografie se stává rovnocenným partnerem pro malířství, architekturu či sochařství. Nechává se volným uměním inspirovat a vzájemně se tyto umělecké obory obohacují.

Nedílnou součástí dramatického díla je kostým. Je svázán s výtvarným řešením prostoru a bez této umělé výtvarné – nově vzniklé reality neexistuje.

Je tedy pochopitelné, že architektura neinspiruje pouze výtvarníka scény, ale i výtvarníka kostýmů.

To jak je divadelní prostor řešen – zcela zásadně ovlivňuje práci s kostýmem. Je nutné znát vývoj a možnosti práce s divadelním prostorem.

Jeho proměny:

- transformaci divadla italského typu
- práci s centrální arénou
- využitím centrálního jeviště ulice s diváky ze dvou stran
- otevření scény a její spojení s divákem
- přetvoření jeviště a hlediště v jednotný prostor divadla a jeho okolí
- hledání nedivadelního prostoru
- vzniku nové divadelní architektury
- vzniku nových sálů s proměnlivým prostorem.

Prostor se stává architekturou a architektura vytváří „nový prostor“ - a kostým je objektem v tomto prostoru.

… projekt 1:

„SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ“
USA 2004

S hrou W. Shakespeara „SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ“ jsem se při své autorské tvorbě setkala dvakrát.

V roce 2004 jsem byla pozvána jako hostující výtvarník na univerzitu „Royal Marrimount University“ v Los Angeles v USA.

Projekt byl od samého začátku brán jako „tvůrčí autorská dílna“, kam každý, kdo se na výsledném představení podílí, vstupuje se svým originálním přístupem k této Shakespearově hře.

Já jsem měla za úkol výtvarné řešení scény a kostýmů.

Režie se ujala místní profesorka III. ročníku herectví Katharine Noon a do jednotlivých rolí obsadila své studenty. Výsledné představení bylo uvedeno ve stanu umístěném na dvoraně university.

Z toho vyplývá, že na samém začátku nebyl přesně určen prostor divácký a prostor herecký. Bylo možné s prostorem volně naložit – podle potřeby vznikající inscenace. Tento mimo divadelní prostor nás vedl na cestu experimentu se vznikem objektu v prostoru, posléze scénického objektu a na konec scénického kostýmu.

Teprve tehdy, když se všichni smířili se skutečností, že jsou uzavřeni ve scénickém prostoru (pro nás jím byl stan) a jsou jako lidé scénickými objekty, teprve potom pochopili, že ti projevující aktivitu a iniciativu cosi předvádějí těm druhým, zatímco ti druzí a pasivní, jejich počínání sledují, hodnotí a určitým způsobem reagují.

Rozdělili se tedy na pasivní diváky a aktivní herce.

Jednotný prostor se rozdělil na prostor divácký a prostor herecký – jeviště a hlediště.

V průběhu tohoto procesu bylo jasné, že člověk existující a jednající v prostoru jeviště – není jenom obyčejnou lidskou bytostí, nýbrž je objektem, osobou oblékající oděv, plnící různé funkce a jednající.

Jako objekt pohybující se v prostoru scény se stává hereckou postavou či osobou a posléze i postavou dramatickou, jež bere na sebe oděv – který je v tomto případě KOSTÝMEM.

KOSTÝMEM dotvářejícím vznikající dramatickou postavu.

Tato tvůrčí dílna nám měla umožnit uvědomění si, že specifickou formou scénického objektu – je scénický kostým.

Scénický kostým je organickou součástí scénické skutečnosti. Je částí výtvarné „dekorace“ prostoru.

Kostým jako objekt je nesen hercem – tedy živým člověkem a může proto říci, že kostým je objektem živým.

Stále jsme si nutně uvědomovali, že je součástí scénického prostoru, patří divadelní skutečnosti, je uměle pro tuto skutečnost vytvořen a funguje v čase scénickém a především dramatickém.

- Že kostým vzniká jako součást dramatického díla, je jednou z jeho výtvarných složek.
- Že kostým je součástí scénického obrazu, předkládaného divákovi.

Je tedy nutné si uvědomovat, že na kostým lze nahlížet dle principů sochařských i malířských.

Kostým je pro nás objektem v prostoru i součástí scénického obrazu.

Díky těmto ověřovaným skutečnostem jsme si jasně uvědomili, proč je v dramatickém díle mnohdy tak labilní hranice mezi objektem a prostorem, mezi scénou a kostýmem, mezi obrazem, prostorem a jeho zobrazením.

Vše spolu nerozlučně souvisí, vše se navzájem stále ovlivňuje.

Kostým – jako dílo je dílem výtvarným a jeho zpracováním se proto zabývá - kostýmní výtvarník. Ten si však musí plně uvědomovat, že kostým je také dílem dramatickým úzce spjatým s dramatickým textem dané inscenace.

S dramatickým textem lze tvůrčím způsobem pracovat – pokud si to nové inscenování hry žádá. Režisér dává inscenaci novou tvář – svůj vlastní autorský názor.

Volí si cestu – zda inscenovat hru klasickým či moderním způsobem. Obohacuje daný dramatický text o nový výklad.

„SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ“ od W. Shakespeara je velice nadčasová hra, jež dokáže být platná v každé době svého uvedení – a díky tomu je možné oslovit širokou diváckou obec.

Je nutné si uvědomovat období vzniku inscenace. Prostředí a podmínky, za kterých celý tým pracuje.

Faktorů, jež ovlivňují tvůrčí proces, je celá řada. Především je to přístup režiséra a jeho zásah do Shakespearova textu – jeho výklad. Následuje výtvarný názor autora výtvarného řešení scény a kostýmů. Připojí se autorský přístup herců při jejich osobním výkladu dramatických postav.

To vše podléhá vnějším vlivům = jako jsou momentální politická situace, módní trendy, sociální cítění společnosti…

…jaké jsou palčivé otázky té které doby.

Náš projekt vznikal v roce 2004 v prostředí soukromé university a za klidného politického ovzduší. Nebyly nám kladeny žádné zásadní existenční a sociální otázky a co se týká módních trendů, bylo „vše dovoleno“.

Režisérka se proto rozhodla setrvat u nezměněného Shakespearova textu a dát prostor „experimentální tvůrčí dílně“, jež stála na pevných základech tohoto daného textu. Ona sama se pustila do režie pouze dvou třetin celé inscenace a svým studentům zadala jako studijní úkol řešení „divadla řemeslníků“.

Pro mne jako autora výtvarného řešení scény a kostýmů to znamenalo uvolnit svou celkovou koncepci a dát prostor experimentu a práci s náhodou. Rozhodla jsem se, že studenty prakticky seznámím s několika různými tvůrčími principy při práci se scénickým prostorem:

- Prvním krokem bylo uvědomění si vzniku dělení prostoru na herecký a divácký – tedy na scénu a jeviště.
- Dalším – byla problematika objektů v prostoru. Pojmenování neživého a živého objektu = kostýmu. Otevřela se tu problematika, jak naložit s hereckým a s diváckým prostorem.

Řešením byl celek, jenž obsahoval několik základních forem uspořádání těchto prostorů.

K využití jsem nabídla: prostor arény, ulice i kukátkového jeviště, tedy tři ze základních přístupů k řazení prostoru, scény a jeviště.

Studenti si tak ověřovali praktickým způsobem práci s prostorem a objektem v něm. Pojmenovali funkce jeviště a hlediště. Zacházeli s živým a neživým objektem a uvědomovali si existenci jednoho nedělitelného dramatického celku.

Daná inscenace „SNU NOCI SVATOJÁNSKÉ“ se proměnila v jakousi „živou učebnici divadelních postupů.“

Kostýmy v této inscenaci:

Je tedy jasné, že kostým je nedílnou součástí scénického prostoru. Je živým objektem ve výsledném obraze.

Pokud jsem k řešení scény přistoupila volným tvůrčím (experimentálním) způsobem a ověřovala jsem základní prostorová řešení – bylo nutné zaujmout k řešení kostýmů stejný postoj.

Rozhodla jsem se tedy se studenty ověřit některé tvůrčí postupy při tvorbě kostýmů přístupu ke kostýmu. Vyjasňovali jsme si, jak je možné vyjít z principů sochařství či malířství. Dále jsme pracovali se symbolikou barev a ornamentů. Probírali jsme vliv doby na vznik kostýmu, označení historický, historizující či současný kostým. Zajímalo nás, jak zacházet s časem vzniku kostýmu? Na kolik se držet historie a na kolik se nechat ovlivnit současnou módou a současným oděvem. Nutně jsme tedy dospěli k otázce tvarování dramatické postavy pomocí kostýmu. Zjistili jsme, že kostým není pouze oděvem a nedílnou součástí scénické skladby,

ale je především nástrojem mezilidské komunikace v prostoru – jednou z jejích vnějších forem. Je určitou formou sdělení, předání informace divákovi.

Jako princip i jako metoda kontaktu s vnějším prostorem je kostým hlavním komponentem scénografické tvorby a je formou kreativní komunikace. Kreativní komunikace výtvarníka i herce.

Při zpracování kostýmů jednotlivých dramatických postav jsme jim dle jejich charakteru určili „jejich“ barevnost. Symbolický výklad barvy byl přiřazen tomu kterému charakteru.

Každá postava tak jasně nesla svou barvu = podtrhující charakter a doplňující výklad dramatické postavy.

Dále jsme se zajímali o materiály, ze kterých budou kostýmy jednotlivých postav vytvořeny. Bylo nutné se zamyslet nad materiály historickými a současnými. Zajímala nás technologie zpracování těchto materiálů. Seznámili jsme se dobovými střihy z období, kdy Shakespeare tuto hru psal a nechali jsme se jimi inspirovat pro naše dnešní – současné zpracování.

Důležitá pro nás byla silueta a „sochařský“ tvar kostýmu. Na kolik byl kostým součástí hercovi osoby a na kolik jeho anatomii ovlivňoval a tím určoval hercovo jednání a tělesný projev.

Experiment s ovlivňováním hercova fyzického projevu přišel výsledně v realizaci – kdy se nadpřirozený svět víl a elfů – tedy postavy tohoto světa – pohybovaly po jevišti jiným (svým vlastním) způsobem – jinak oproti světu lidí.

V kostýmech byly zakomponovány chůdy, kolečka, pružiny a herci využívali znalosti akrobacie.

Zachovali jsme strukturu postav, jak byla napsána Shakespearem.

OBERON je vládcem nadpřirozené říše. Má tedy atributy panovníka. Kostým je kombinací historických částí a současného oděvu. Má svou symbolickou barvu.

TITÁNIE se mu nechce podvolit, je též panovnicí světa víl. V pojetí má její kostým historickou tvarovost, jsou však použity současné materiály.

VÍLY jsme přiřadili Titánii, nesou tedy její barevnost. Mají všechny stejný kostým, tak aby mohly vytvářet shluk – architektonický prvek, až sochařský objekt – jsou součást scénografie.

ELFOVÉ – jsme přiřadili Oberonovi, nesou jeho barevnost a fungují stejně jako víly. Vznikají tedy dva tábory, které spolu vedou boj.

THESEUS – panovník vracející se z boje. Jeho kostým je válečný, spojuje historickou zbroj se současným oděvem.

HIPPOLITA je pokořenou vládkyní amazonek. Její kostým se vymyká všem (jiné materiály, jiná tvarovost, nelogičnost kombinací…). Oba s Theseem projdou proměnou během děje hry. V závěru – mají svatební šaty.

HERMIE – její barvou je bílá, symbol čistoty a nevinnosti. Tvarovost kostýmu je inspirována historií, materiály a provedení jsou současné.

LISANDR – jeho barvou je bílá, tvoří s Hermií jasný pár.

HELENA – její barvou je zelená, která symbolizuje závist, touhu po tom, co nemůže získat.

DEMETRIUS – jeho barva je zemitá, neurčitá – stejně tak jako on podle našeho výkladu. On sám neví, co chce a s lidmi kolem sebe si jen pohrává.

EGEUS je otcem Hermie, dvořanem. Spojují se zde historické určující atributy dvořana se současným kostýmem.

FILOSTRATES – vrchní pořadatel dvorních zábav. Jeho barva je fialová a jeho kostým je inspirován historickým Římem (věnec na hlavě, řasení látek). Celé zpracování je opět současné.

ATHÉNŠTÍ ŘEMESLNÍCI - tuto skupinu vytvářeli studenti sami. Já jsem je pouze vedla k tomu, aby udrželi významy dramatických postav a jejich proměnu na jevišti.

Vznikly tak kostýmy, jejichž základem je současný oděv doplněný o atributy představující jejich řemesla. Převleky za (zeď, lva, měsíc, Thisbu, Phyrama) vznikly využitím materiálů, které nesou určitou potřebnou informaci: malta, lampión, kůže…

PROMĚNA V OSLA – měli jsme oslí hlavu = karnevalovou koženou masku OSLA…která fungovala jako masky na maškarních bálech (záměna osobnosti).

PUK – výhodou pro nás bylo, že jsme měli jsme herce velmi fyzicky zdatného. Jeho kostým byl v barvách Oberona, neboť je jeho sluhou. Byl to spíše cirkusový trikot umožňující akrobatické výkony. Tento herec se po jevišti pohyboval vždy netradičně. Měl na svých botách skrytá kolečka – jeho chůzi střídá rychlý klouzavý pohyb. Přelézal překážky a pohyboval se po všech konstrukcích patřících scénografickému řešení.

Důležitou roli hrály **náhlavce a masky**.

Již jsem se zmínila o masce osla, ale také výrazné líčení jednotlivých postav se stalo účelovou maskou. Experimentovali jsme s barevností i s přístupem k lidské anatomii obličeje (její podtržení či potlačení).

Make-up byl použit jako polomaska i plná maska obličeje.

Paruky – v této inscenaci fungovaly i jako rekvizita. Herec mohl paruku sundat a opět si jí nasadit. Paruky dotvářely jednotlivé dramatické postavy a zároveň umožnily i odhalit osobu herce – pokud to bylo v ději a v režijním pojetí žádané – vznikla tu záměna postav dramatických s osobami hereckými.

Výsledné výtvarné řešení kostýmů bylo koláží, ve které se potkávaly současné materiály s historickou siluetou.

Například paruky byly učesány do klasických účesů, ale vyrobeny ze současných, moderních materiálů a herci s nimi nakládali netradičním způsobem.

Je tu jasně přiznaná inspirace Římem = práce s řasením látek, potisk látek, využití věnců jako náhlavců a přítomnost zbroje římských vojáků – to vše zastupuje určité historické období a spolu se současným oděvem tvoří nový kostýmní celek.

Pojetí kostýmu – jako výtvarné koláže – nám umožnilo experimentovat s kombinacemi materiálů, střihů, historických období a současností. Mohli jsme si ověřit, jaké kombinace fungují – co nového díky nim vzniká.

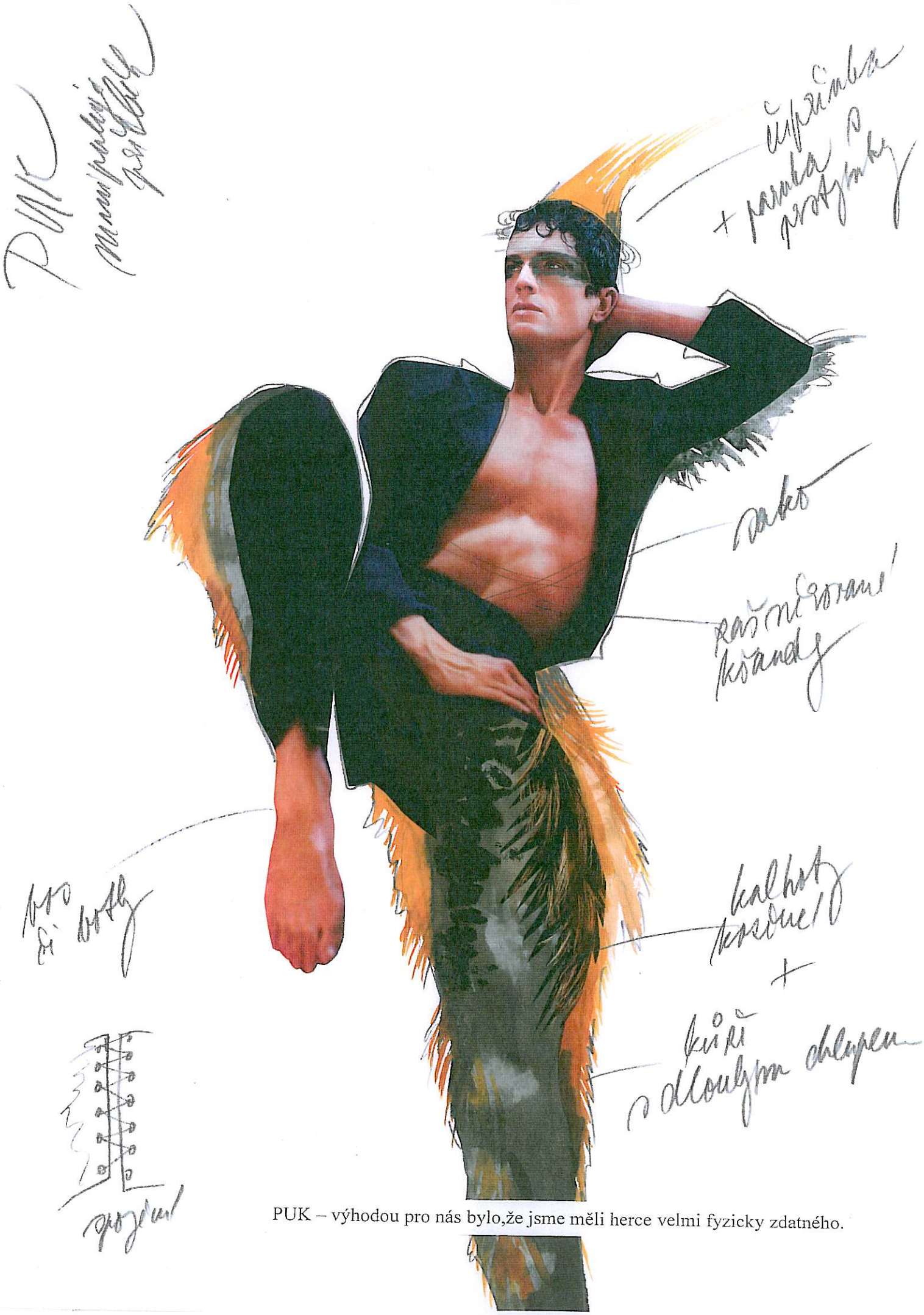
Pro mne byl tento tvůrčí přístup ke vzniku kostýmů velkým přínosem. Ověřila jsem si zde klasické postupy a obohatila je o nové současné experimentální pojetí.

Pracovala jsem nejen jako výtvarník kostýmů, ale částečně i jako „módní návrhář“ – neboť jsem se zabývala vztahem módy a divadelního kostýmu. Nakolik současná móda ovlivňuje divadelní kostým – a tím dramatickou postavu. Módní oděv se stal nedílnou součástí kostýmů, které vznikly pro tuto inscenaci. Tvořili základ výsledné výtvarné koláže.

Jasně se ukázalo, na kolik doba vzniku inscenace tento proces ovlivní.

Pokud chceme divákovi představit inscenaci, která jej osloví, která bude pro něj obohacující – je nutné využít komunikační prostředky platné pro dobu vzniku inscenace.

Jedině tehdy bude kostým formou kreativní komunikace.

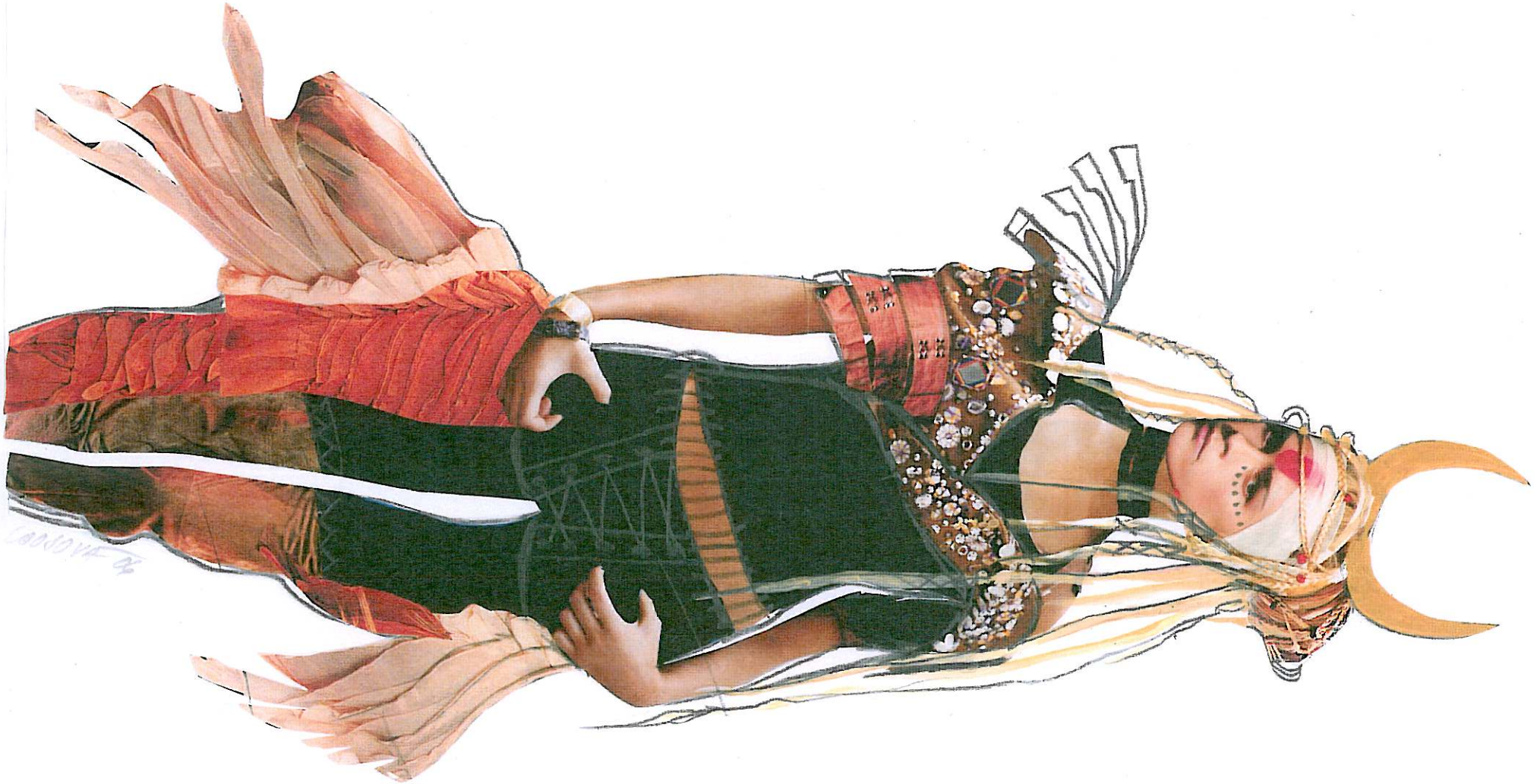


PUK – výhodou pro nás bylo,že jsme měli herce velmi fyzicky zdatného.

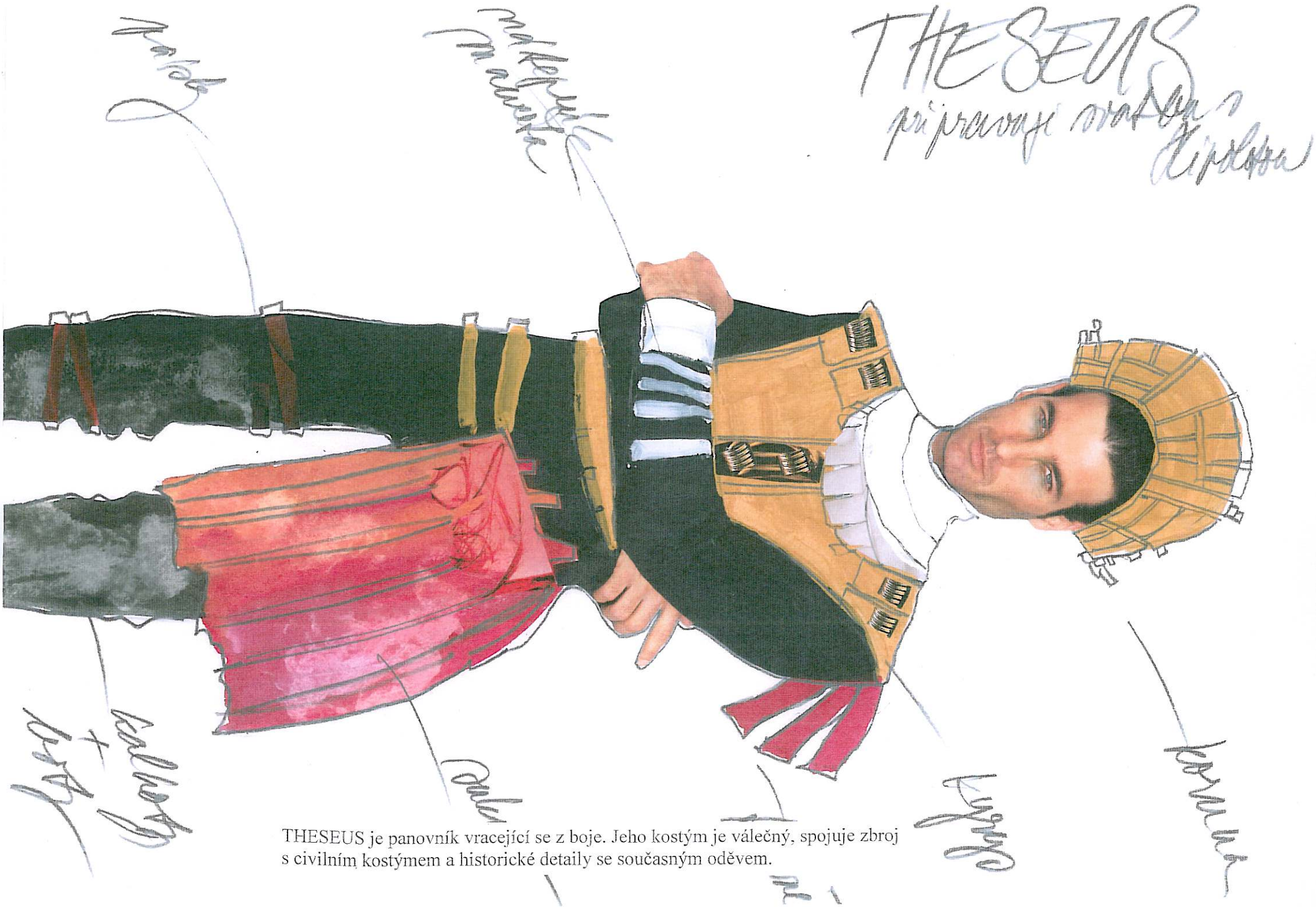
HERMIE - její barvou je bílá, symbol čistoty a nevinnosti. Tvarovost kostýmu je inspirována historií, materiály a provedení jsou současné.

VÍLY jsme přiřadili Titánii, nesou tedy její barevnost. Mají všechny stejný kostým, tak aby mohly vytvářet samotné DRAMATICKÉ POSTAVY i SHLUK - až sochařský, jako součást scénografie.

FILOSTRATES zde funguje coby vrchní pořadatel dvorních zábav. Jeho barva je fialová a jeho kostým je inspirován historickým Římem (věnec na hlavě, řasení tkanin). Celé zpracování je opět současné.



HIPPOLITA je pokořenou vládkyní amazonek.



THESEUS je panovník vracející se z boje. Jeho kostým je válečný, spojuje zbroj s civilním kostýmem a historické detaily se současným oděvem.

…projekt 2:

„SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ“
OSTRAVA 2005

Mým druhým setkáním se Shakespearovou hrou „SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ“ byla inscenace v ostravském divadle Aréna v roce 2005.

Režisérem ostravské inscenace byl Ivan Krejčí.
Svou režijní koncepcí značně zasáhl do textu a významu Shakespearovi hry.
Díky této režijní úpravě a následné dramatické úpravě vznikl nový celek.
Netradiční výklad některých postav byl úzce spjat s časem vzniku inscenace (s tehdejší současností).
Režisér chtěl díky těmto změnám přiblížit Shakespeara mladému divákovi.

Pro mne jako autora celkového výtvarného řešení byly tyto změny zásadní.
Zcela měnily přístup k práci s kostýmem a maskou.
Režisér propojoval některé dramatické postavy:

Oberon + Theseus
Titanie + Hippolita
Egeus + Filostrates

Titanie je i Hippolita
Egeus je i Filostrates

Další změnou je pojetí Puka.
V této inscenaci jsou Puci dva. Zdvojení Puka přináší nový rozměr a nové možnosti práce s touto postavou. Puci hrají na elektrickou kytaru a housle a tvoří tak dvoučlennou kapelu – živou hudbu na jevišti.

Přibyly nové postavy, které celý děj rámují. Jsou jimi: Williem a Shakespeare.
Tito dva „chlapci“ jsou k ruce Pukovi a pomáhají mu s jeho manipulacemi.
Zároveň jsou součástí děje jako Elfi. A také mimo děj – když slouží coby divadelní stavba - technikáři.
Scénické přestavby si vyžádaly jejich přítomnost na scéně.
Režisér tedy vystavěl jejich dramatické postavy, význam a souvztažnosti s dějem.
Já jako výtvarník jsem hledala ideální řešení, tak aby dokázali být skoro neviditelní (nerušiví) pro diváka a zároveň mohli do děje kdykoli vstoupit jako reálné dramatické postavy.

V celé inscenaci se tedy projevuje téma „zdvojení“ - ať už myšlené jako zdvojení osobností (jistá schizofrenie) či znásobení postav (jejich počtu).
Jsou tu i dvě úrovně představení jako celku, jedna Shakespearovská a jedna zcela současná.
Režisér se tu snaží o naprostou aktualizaci určitých momentů hry a tím lépe vtáhnout současného diváka do děje.

Jsme tu tedy svědky zcela nových významů a kontrastů.
Například spojení Titanie a Hippolity.

Je to spojení dvou světů, Shakespearova světa nereálného (světa víl a Elfů) se světem realistickým (dvora a lidí).
Spojení dvou dramatických postav.

Titanie je královnou víl, má nadpřirozené vlastnosti a moc.
Ve hře je protivníkem Oberona a zároveň jeho partnerkou. Její partnerství (lásku) si Oberon vynutí léčkou.

Hippolita je královnou amazonek, má tedy také moc a její prostředí je pro Athéňany exotické.
Ve hře je protivníkem Thesea, který její zemi dobude (možná léčkou) a ona se stává jeho kořistí, jeho partnerkou z donucení.
Je divoká a nezkrotná stejně jako Titanie.

U těchto dvou dramatických postav pozorujeme určité shody charakteru.
Obě se však pohybují v jiných světech - fantaskní (pohádkovost)
- reálný (současnost)
Režisér tady žádá od herečky dvě různé polohy, dva různé přístupy.
A od diváka očekává, že přistoupí na tuto hru jednoho herce, který ztvárňuje dvě postavy.
Snaží se divákovi sdělit, že v každém z nás je mnoho poloh (postav), které využíváme v určitých situacích tak, jak se nám to hodí.

Stejně tak funguje zdvojení (záměna) Oberona a Thesea, kteří jsou oba vládci svých říší, s mocí ovládat a získávat, co chtějí.
Oba jsou muži silných emocí a touhy po moci a ovládnutí svého okolí.
Oba zjišťují, že silou a tyranstvím se nedá zvládnout vše a někdy je lépe využít léčky či dohody.
Oba končí se svými milovanými ženami.

Spojení postav Egea a Filostrata má jiný základ.
Styčným bodem je jejich možnost manipulovat, organizovat děj (dění).
Egeus se snaží zorganizovat svatbu své dceři a Filostrates zase organizuje dvorské zábavy.

PUK a jeho zdvojení vychází z jeho potřeby
být hbitý a na všech místech děje zároveň.
Jeho rychlost pohybu tady byla nahrazena existencí dvou herců.
Dalším důvodem bylo pojetí hudby v této inscenaci.
Oba Puci hrají na hudební nástroje (kytara a housle) a zpívají.
V inscenaci je tedy využita živá hudba na jevišti.
Texty písní jsou buď části Shakespearova textu, nebo domyšlené texty po významu dramatických situací.
Další výhodou dvou Puků je, že mohou být přítomny jeho vlastnosti vedle sebe. Třeba jeho škodolibost vedle poslušnosti, jízlivost vedle komičnosti, úslužnost vedle rebelantství.
Dá se tedy s těmito kontrasty pracovat jako s precedentními příklady chování.

Pro mne jako autora výtvarného řešení kostýmů tu vzniká hned několik nových výtvarných úkolů, jsou to dvě samostatné dramatické postavy, které je však nutno chápat jako jeden celek. Kostým tu slouží jako komunikační prostředek – sdělující tuto informaci divákovi.
Oba herci nesou stejný kostým.

Kostým je jejich shodným znakem. Stejně tak paruka, náhlavce a masky. Vše mají totožné. Jejich různost je tedy v textu a hereckém jednání.
Dva herci se tedy snaží být pomocí výtvarných prostředků jedním Pukem.

Proti tomu tu stojí úkol jednoho herce, stát se dvěma dramatickými postavami. Jeden herec tu vystupuje coby Oberon a Theseus. A jedna herečka ztvárňuje Titanii a Hippolitu.
Autor kostýmů je tedy nucen řešit návrh jako jeden celek, i když tento celek bude sloužit dvěma dramatickým postavám.
Je pro něj nutné prokomunikovat, co mají obě postavy společné – a z toho vytvořit základní kostým. Tento základní kostým dále rozvíjet pomocí atributů patřících jednomu či druhému charakteru.
Kostým se tak stává proměnlivým dle potřeb dramatické postavy právě přítomné na jevišti.
Toto řešení, jak zacházet s kostýmem umožňuje plynulost děje, neboť proměna kostýmu je možná na jevišti, a je dostatečně rychlá.
Díky tomu není narušena plynulost děje a následnost dramatických situací.

Zcela novými postavami jsou tu Williem a Shakespeare.
Jsou to postavy, jež se k dění na jevišti chovají interaktivně.
Jsou jeho nutnou součástí či stojí mimo něj.
Jsou však stále přítomni na jevišti – jsou stálou součástí scénického obrazu.
Jejich základní kostým byl podle mého návrhu černý stejnokroj tak, aby dokázali splynout s černým prostorem technické části jeviště.
Pro své výstupy v ději si nasazovali bílé masky s rudými rty.
Byli tedy postavami neurčitými a spíše než herci se stali součástí výtvarného řešení scény.

Postavy: Hermie, Helena, Lisandr a Demetrius jsou dodrženy, tak jak jsou předepsány Shakespearem. Jsou tu vždy samy za sebe.
Kostýmy jsou řešeny pro tu kterou určitou dramatickou postavu.

Tito mladí Athéňané jsou v této inscenaci představeni jako základní prototypy moderní mladé společnosti.
Výtvarné řešení kostýmů vychází ze „současnosti“.
Každá z těchto čtyř dramatických postav nese jasně čitelný kostým – představují různé subkultury „současné“ společnosti, jako jsou např.: Hippie, noví romantici, góthové…

Nesmíme však zapomenout, že inscenace vznikala v roce 2005, a proto je i této době poplatná.

Současná móda dnešních subkultur je zcela jiná, neboť došlo k vývoji či zániku některých z nich. Z toho vyplývá, že výtvarné řešení z roku 2005 není zcela platné v dnešní době, roce 2008.

Samostatným kostýmním celkem jsou v této inscenaci řemeslníci.
Mají svůj základní kostým – pracovní
a svůj vytvořený kostým – divadla, na divadle.

Já jsem je pojala jako zaměstnance jednotlivých firem - a loga těchto firem (truhlář, zedník,…) mají na svém pracovním oblečení.

Pro své role (lva, zdi, měsíce…) divadla na divadle si svoje kostýmy vypůjčili v současné půjčovně divadelních kostýmů – tedy je před divákem sami nevytvářejí.

Klubko coby osel – jeho změna kostýmu je zaviněna nadpřirozenem a touhou po lásce a vášni.
Po sexuálním zážitku – který je něčím výjimečný a neobvyklý. Maska osla je inspirována světem sex shopů a navržena jako maska fetišistická, z latexu a s napodobeninou oslích uší z kožešiny. Je to tedy narážka na úchylky v milostných hrách.
Vždyť celá tato scéna mezi oslem a Titánií je úchylnou, zmanipulovanou Oberonem.

Výtvarné řešení kostýmů pro tuto inscenaci bylo velmi úzce spjato s dobou vzniku, tedy s rokem 2005. Klíčem k celé inscenaci byla tehdejší „současnost“.
Pro mne jako autora výtvarného řešení kostýmů byl inspirací tehdejší „styly ulice“.

Vyjmenujme si některé z těchto „stylů ulice“.
Byly jimi například:

„ POUTNÍCI NEW AGE“
„ZOOTIES“
„BEBOP“
„FUNK“
„B-BOYS“
„PUNK“
„NOVÍ ROMANTICI“
„GOTHOVÉ“
„RASFARIÁNI A DREDAŘI“
„RAGGAMUFFINI“
„SURFAŘI“
„BEATNÍCI“
„HIPPIES“
„PSYCHEDELICI“
„ROCKEŘI“
„MODS“
„SKINI“
„CAUSALS“
„SKATERS“
„RAVERS“
„INDIE KIDS
„TECHNO“
„CYBERPUNKS“
„FOLKAŘI“
„GREASERS
„GLAM“
„ACID - JAZZ“
„ZAZOUS“
„GRUNGE“

Toto je pouze část z existujících pouličních stylů. Jejich podrobným popisem se zabývá kapitola POHLED NA MÓDU, DIVADLO A JEJICH VZÁJEMNÝ VZTAH.

Jasně jsem si ověřila, že není možný doslovný přepis těchto „stylů ulice“. Je nutné jejich výtvarné posunutí.

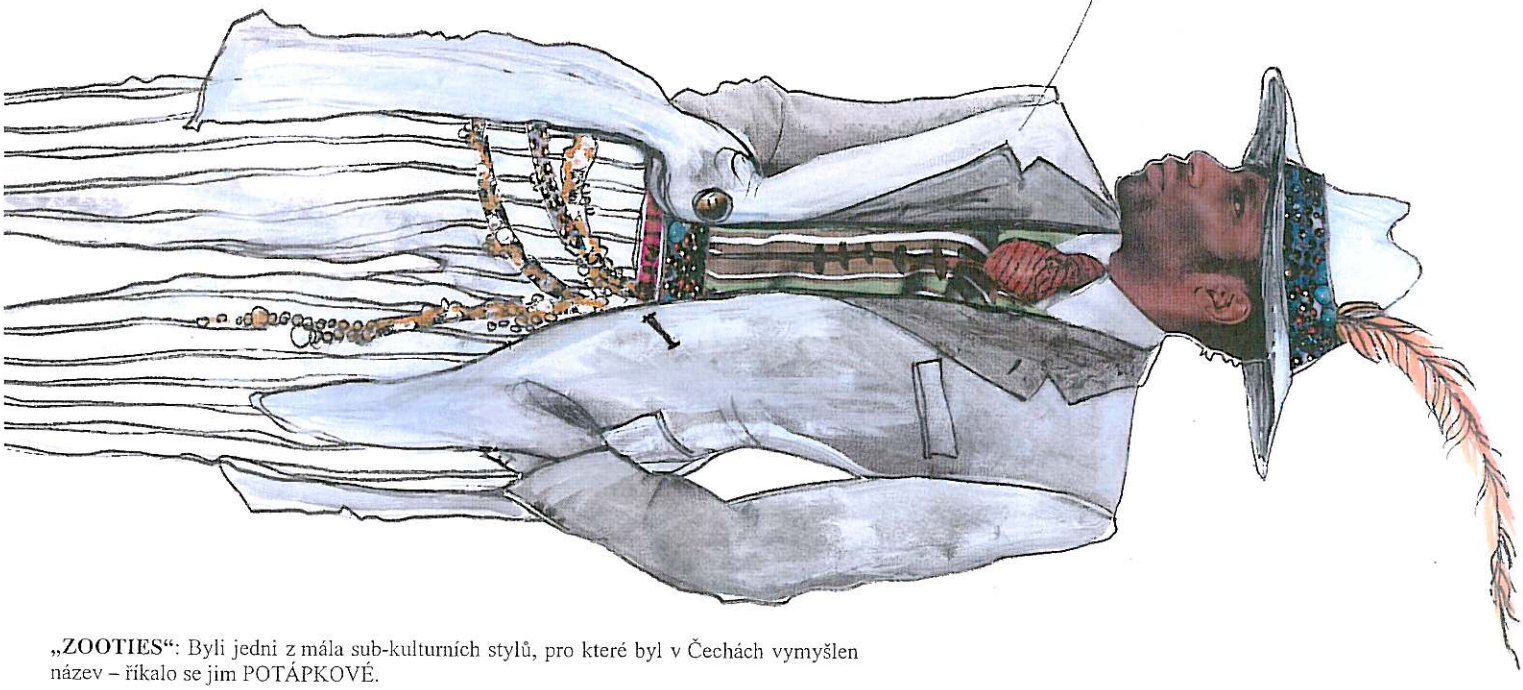
Kostým = divadelní kostým je vytvářen pro jinou – nově vznikající realitu. Je určen „scénickému člověku“ – nově vznikající dramatické postavě. Není tedy možné přijmout civilní oděv za kostým. Z hlediska pohybu člověka ve scénickém prostoru (tedy herce na jevišti) je oděv vždy kostýmem.
Na jevišti – ve scénickém obraze nemůže být oděv pouhým oděvem, neboť vždy plní kromě své utilitární funkce oblečení, svou funkci estetickou, scénickou a dramatickou.

Čas ukázal, že tato inscenace je díky svému výtvarnému řešení úzce spjata s dobou vzniku a díky radikálnímu režijnímu přístupu zůstává poplatnou roku 2005. V dnešní době 2008 se některé komunikační prostředky a formy sdělení stávají neplatnými.

„ POUTNÍCI NEW AGE“

POUTNÍCI NEW AGE

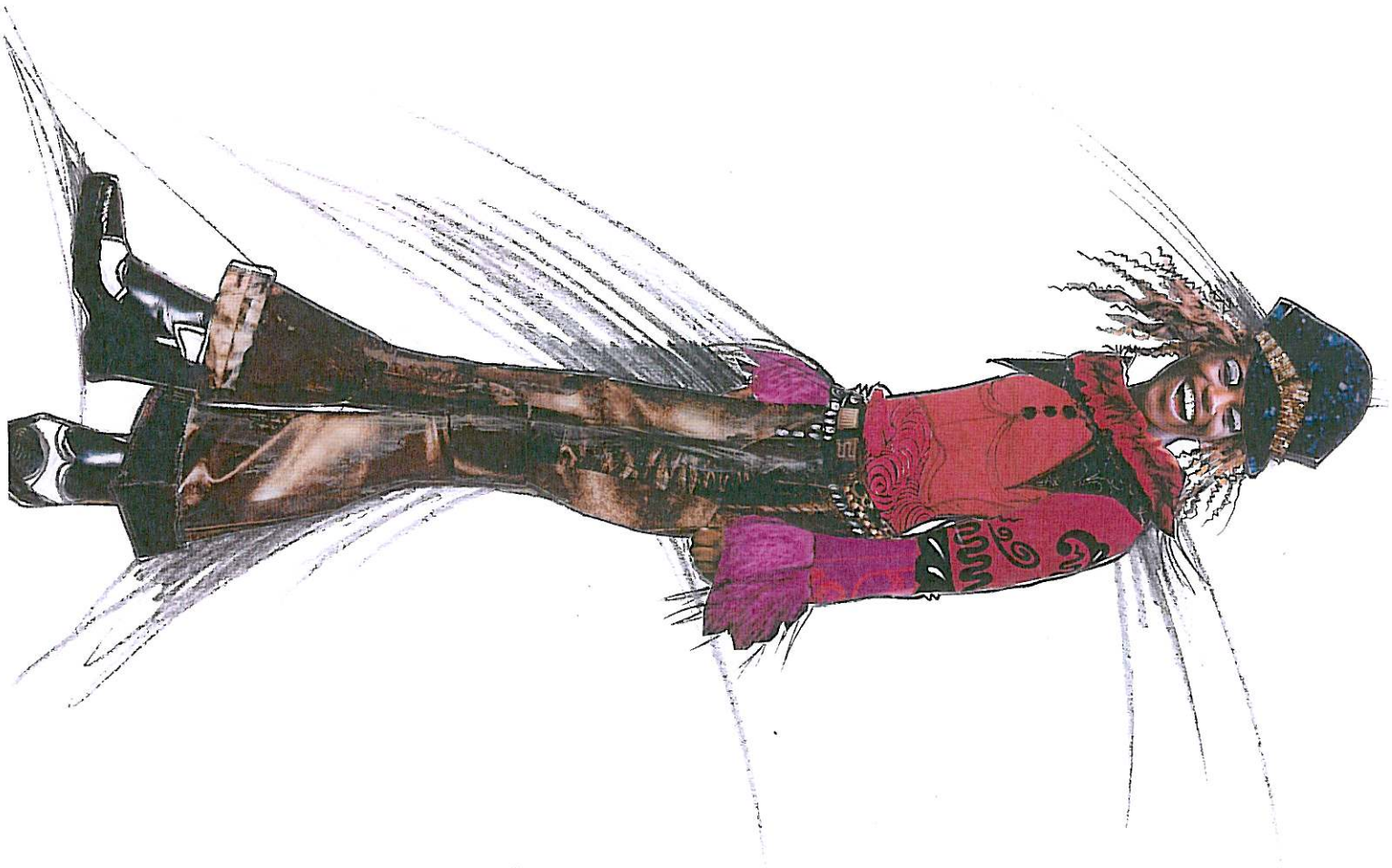
ZOOTIES



„ZOOTIES“: Byli jedni z mála sub-kulturních stylů, pro které byl v Čechách vymyšlen název – říkalo se jim POTÁPKOVÉ.

„FUNK“: Funk zcela patří černým muzikantům, a tak i móda.
Nový význam tohoto slova, který mu dali je označení něčeho CO MÁ ŘÍZ, ŠŤÁVU, EROTICKOU SÍLU – přesně to, co bílím schází.
Vzniklo tak křiklavě erotické, provokativní oblečení.
Kalhoty ze semiše, kůže nebo plastů, střihem do ZVONU se širokou manžetou.
Košile se stojatým límcem a velmi výraznými vzory.
Kožešinové přehozy sahající až na boty – lakovky s někdy až 12 centimetrovými podpatky.

FUNK



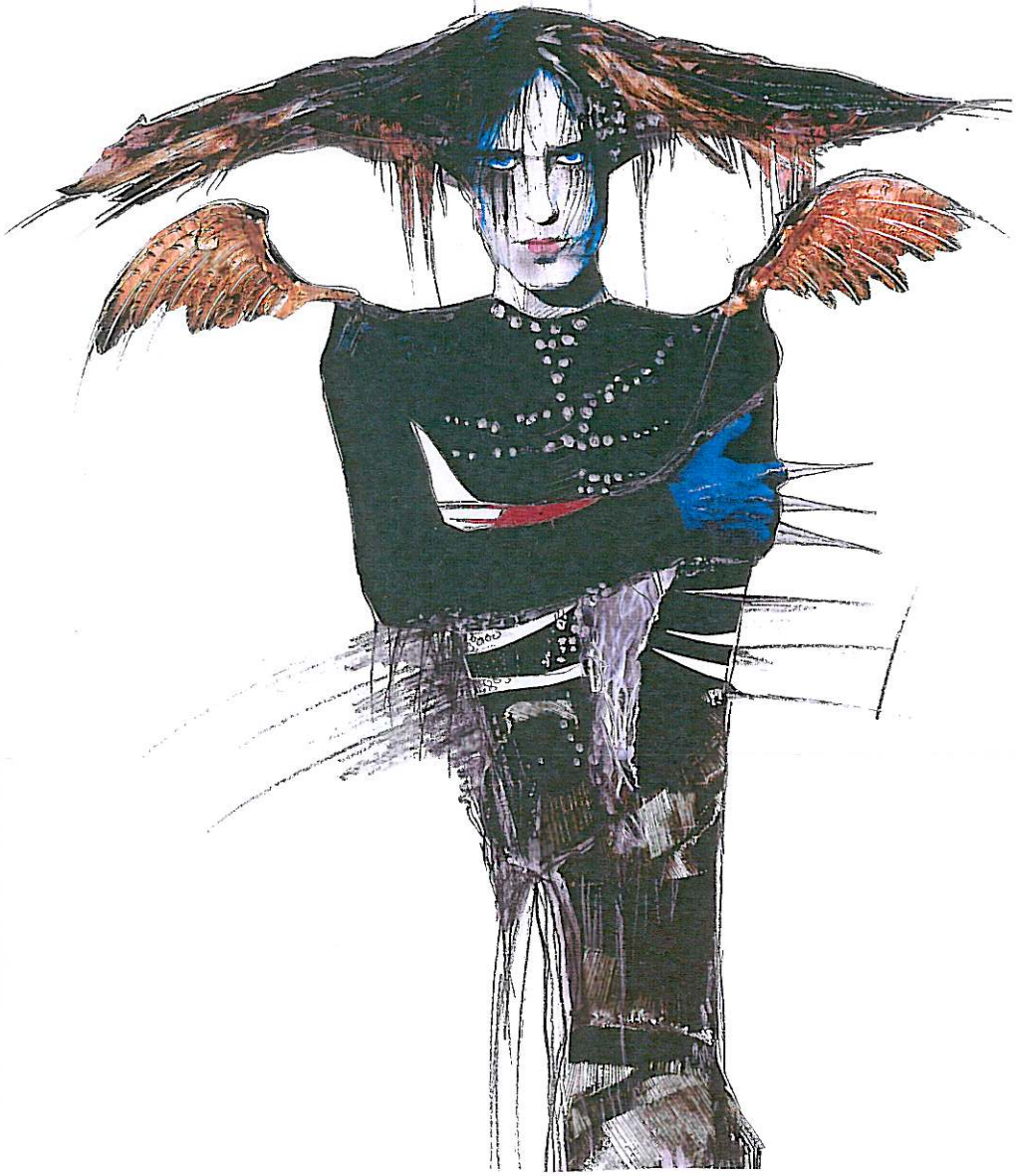
FUNKY

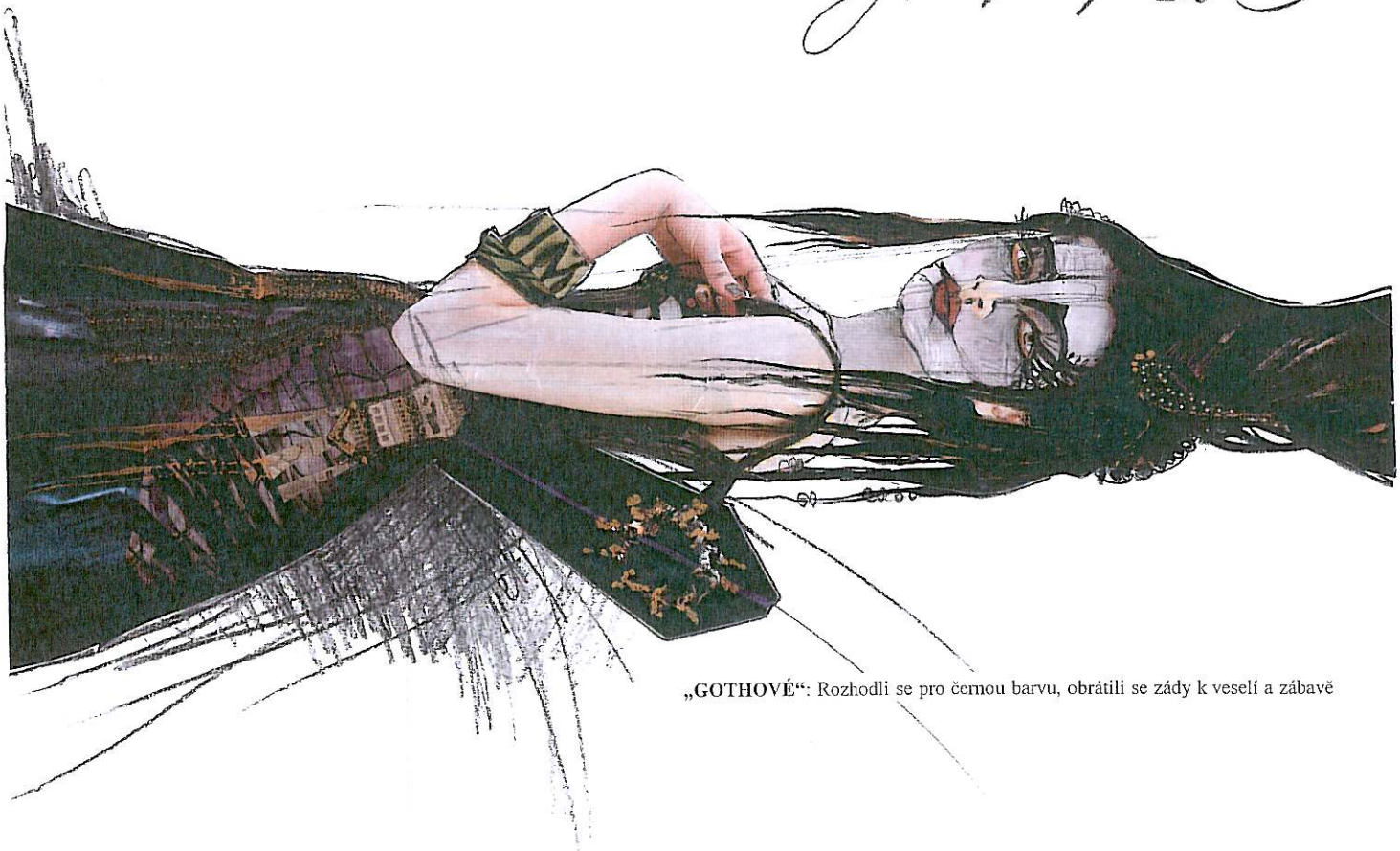
B - BOYS

„B-BOYS“: K tomuto stylu patří akrobatický tanec BREAK, rapová a HIP HOP hudba a umění GRAFFITI.
Hnutí se zrodilo v chudinských klanech New Yorského BRONXU. B-boys museli své oblečení přizpůsobit akrobatickému tanci, a proto si oblékali sportovní dresy a boty značky ADIDAS.
Na krku nosívají ciferníky hodin či hodinek.
Jejich styl odívání silně ovlivnil módu 90. let i současna.

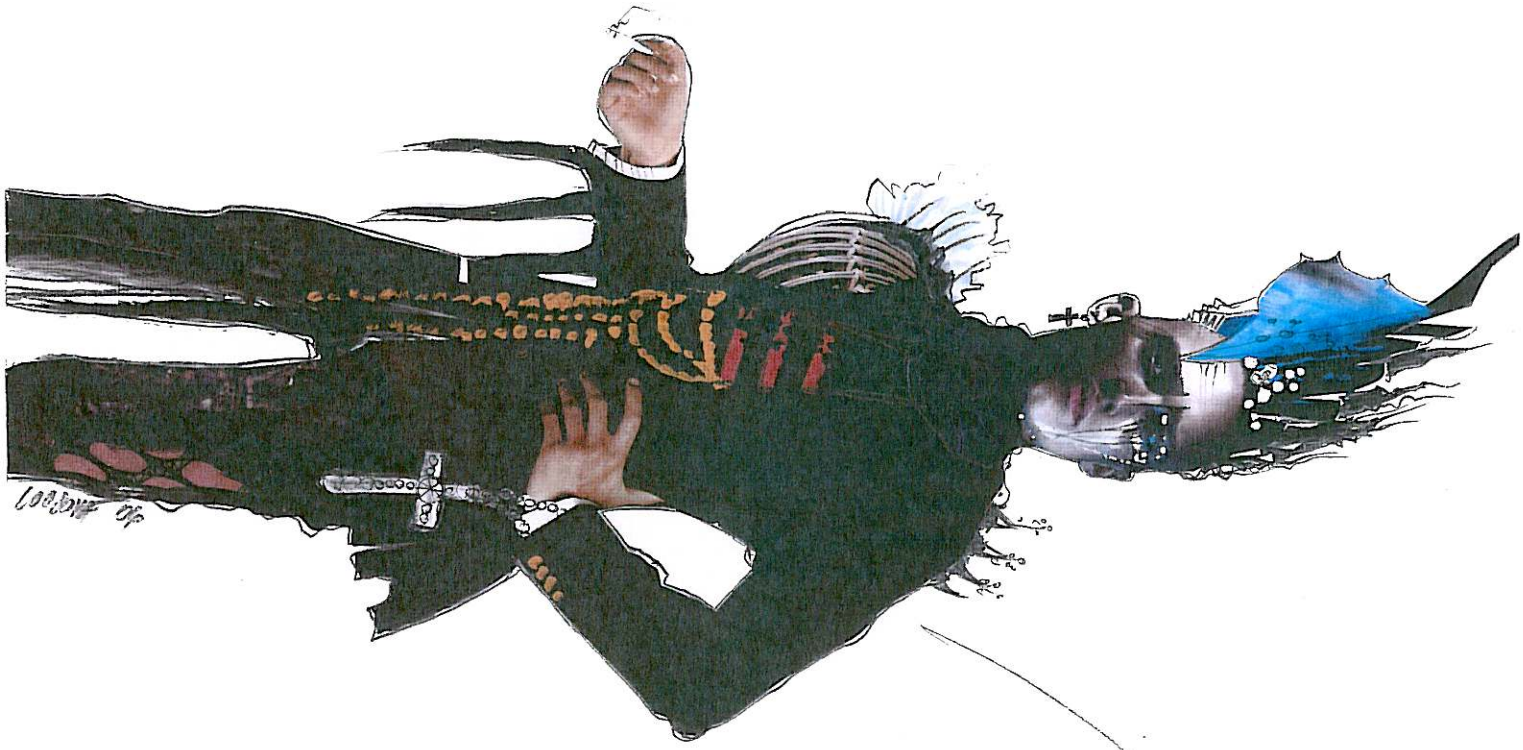
„PUNK“: Punkové byli prvními postmodernisty ve stylu odívání.
Vytvářejí si kolážové oděvy zahrnujíc FAUVISTICKOU barevnost vlasů a individuálními účesy (ČÍRA).

„NOVÍ ROMANTICI“: Noví romantici jsou hnutím apolitickým





„GOTHOVÉ“: Rozhodli se pro černou barvu, obrátili se zády k veselí a zábavě



„RASFARIÁNI A DREDAŘI“

„RAGGAMUFFINI“: Tato subkultura vyrůstá ze syntetické hudby

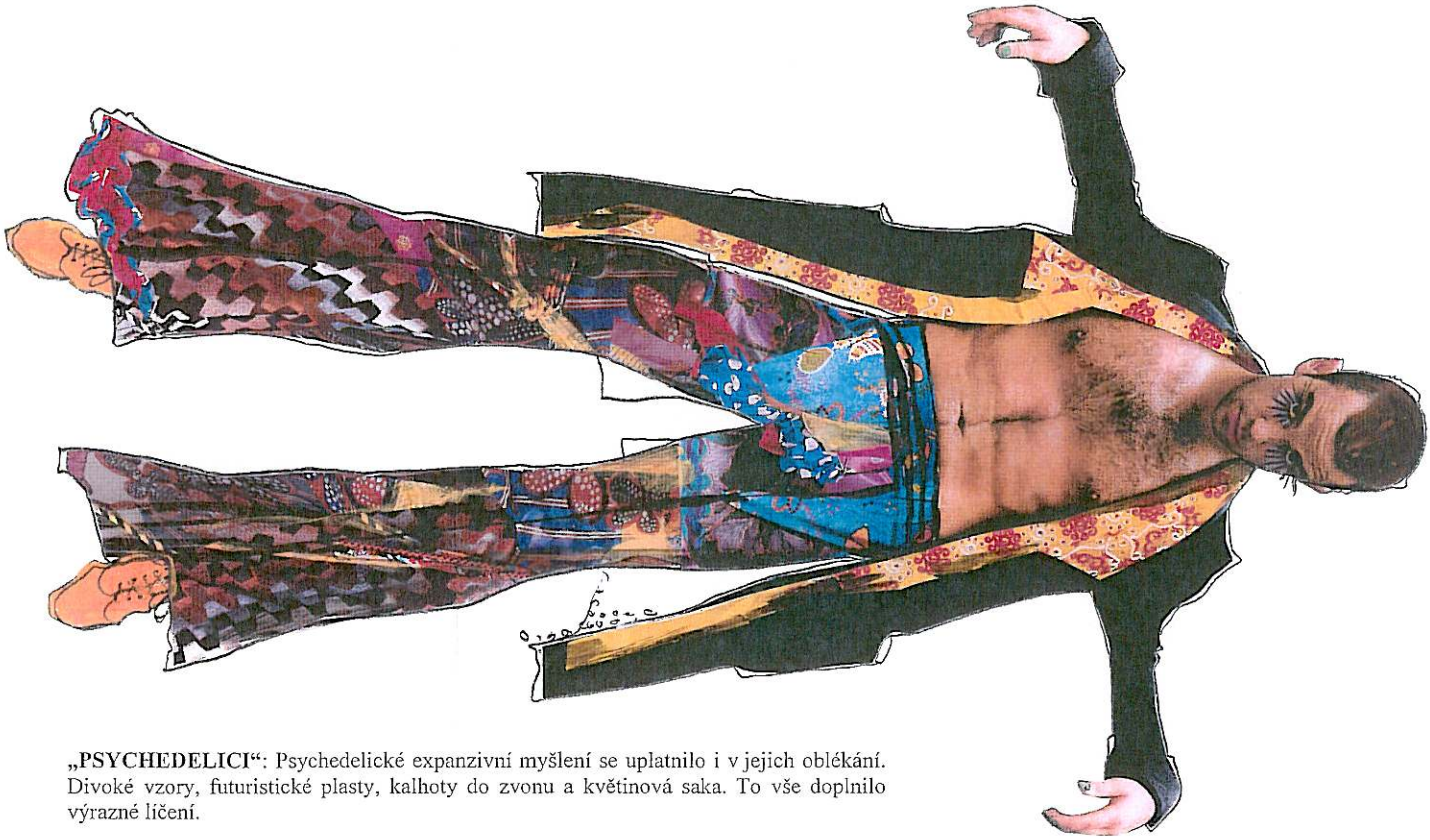
„SURFAŘI“: Oblékají se vždy prakticky a žádný oděvní fetišismus si nepěstují. Pohodlné šortky s květinami nebo pruhy doplňují tričky a sportovní obuví.

SURF

Květinové děti

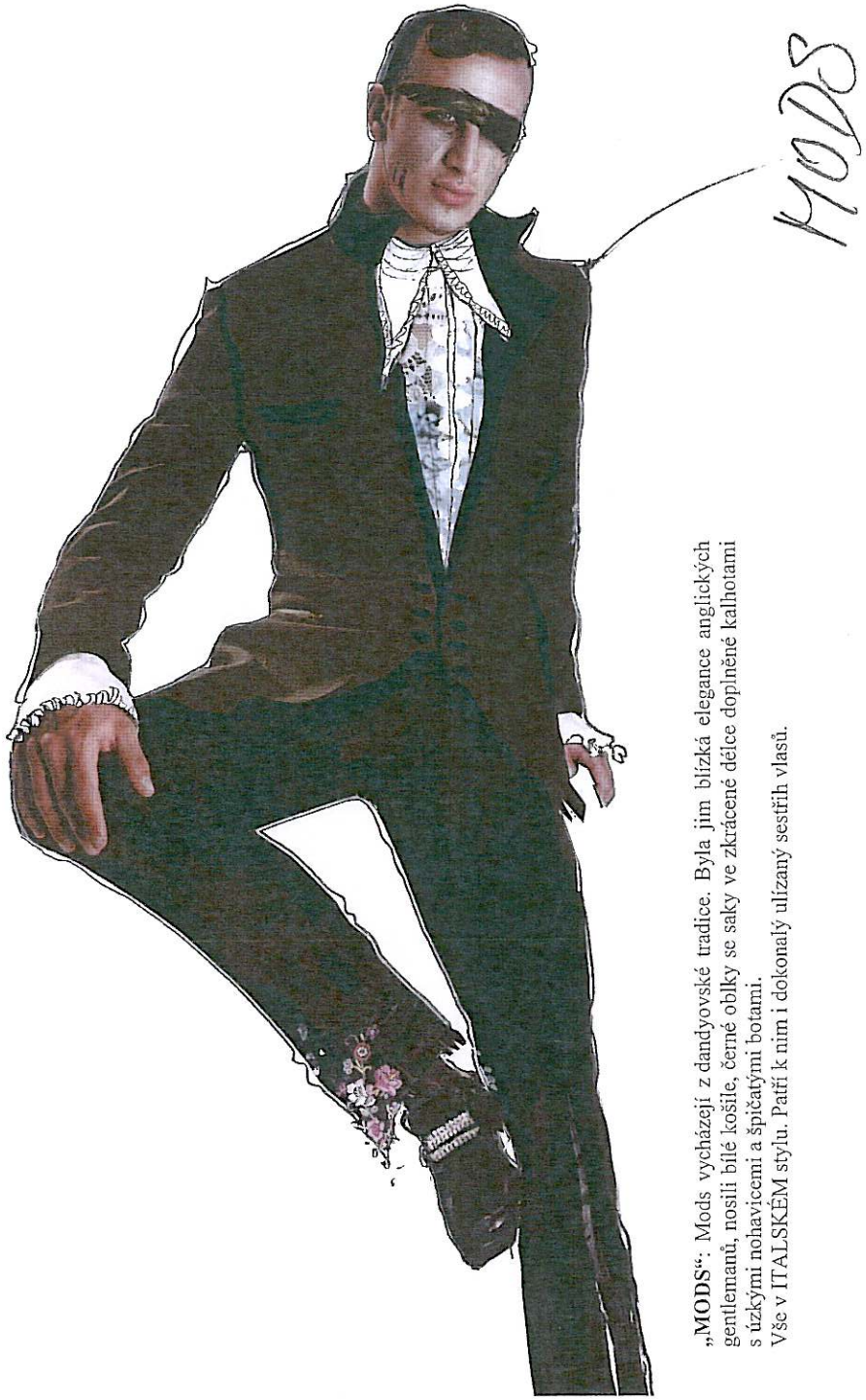
„HIPPIES“: Pestré kaftany, kalhoty do zvonu

PSYCHEDELICI



„PSYCHEDELICI“: Psychedelické expanzivní myšlení se uplatnilo i v jejich oblékání. Divoké vzory, futuristické plasty, kalhoty do zvonu a květinová saka. To vše doplnilo výrazné líčení.

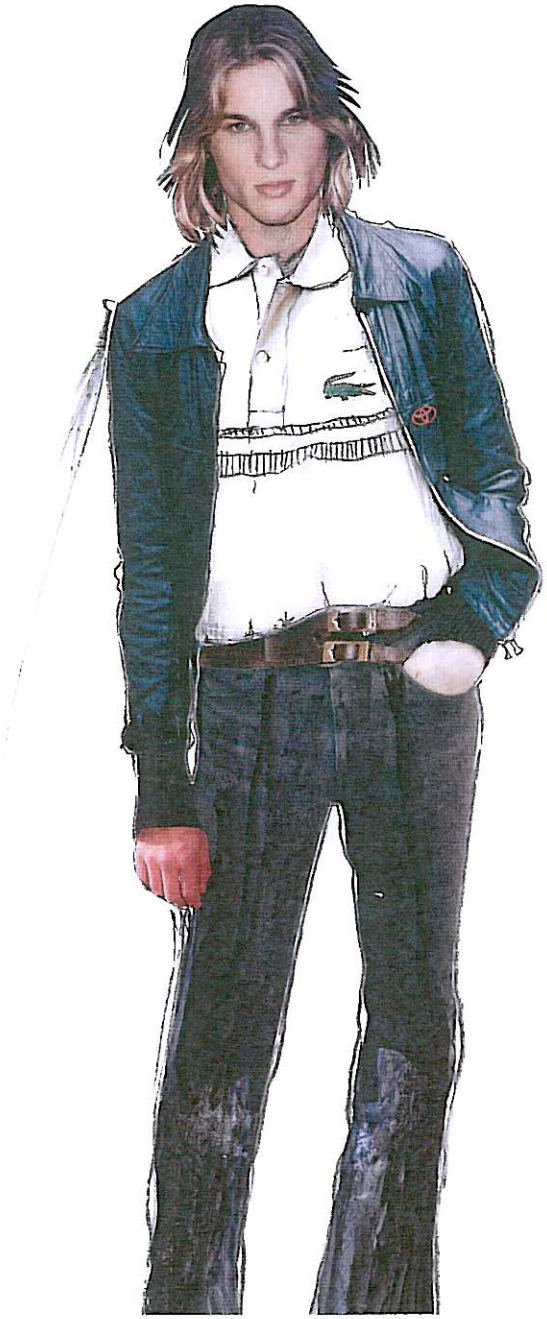
„ROCKEŘI“: Rockeři je (subkultura spojená s motorkami, rychlou jízdou a tvrdou hudbou). Potrpěli si na dekorace, železné cvoky, placky s různými nápisy, šátky. Základem byly kožené bundy a džíny a pevná obuv.

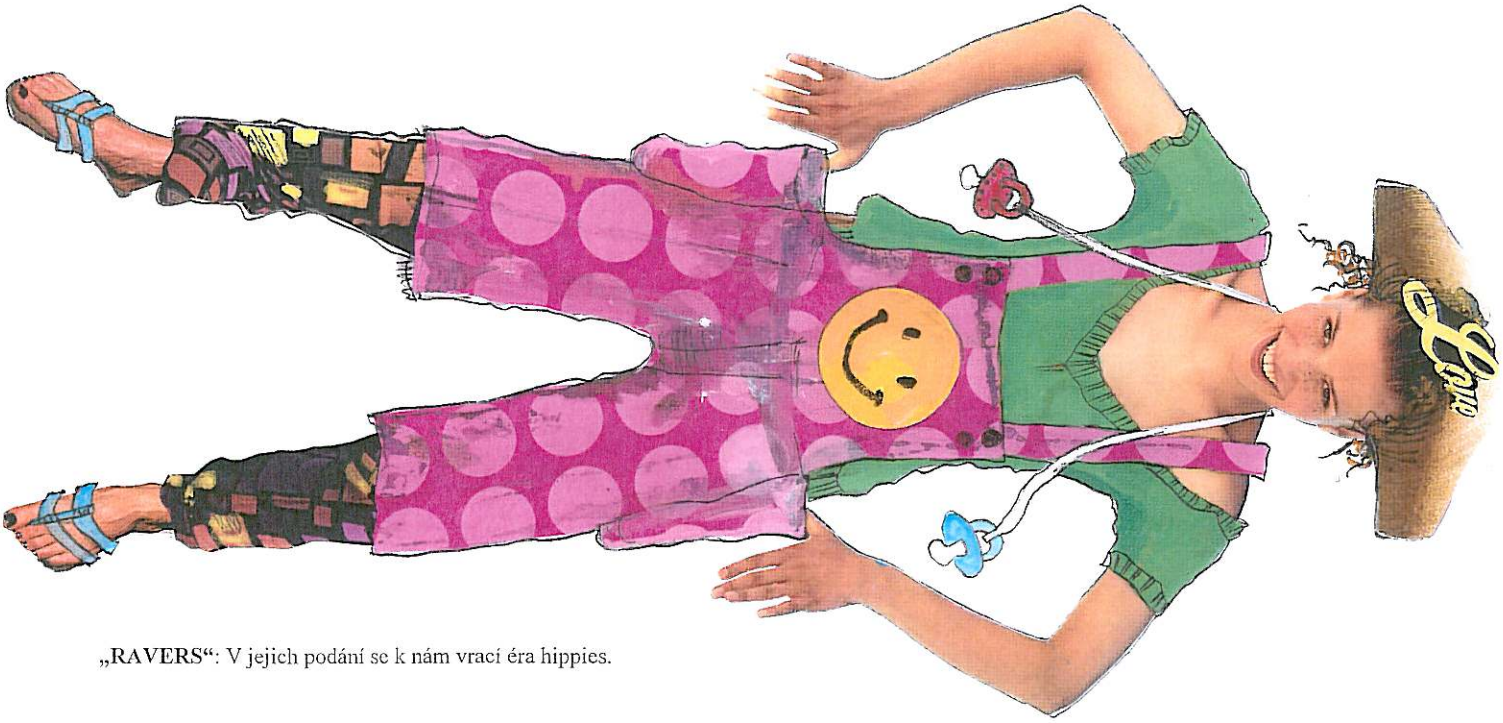


„MODS“: Mods vycházejí z dandyovské tradice. Byla jim blízká elegance anglických gentlemanů, nosili bílé košile, černé oblky se saky ve zkrácené délce doplněné kalhotami s úzkými nohavicemi a špičatými botami.
Vše v ITALSKÉM stylu. Patří k nim i dokonalý ulízaný sestřih vlasů.

„SKINI“: Skini jsou pro nás spojeni s ochozy fotbalových hřišť.

„CAUSALS“: Jejich heslem je „NARCISMUS“, nosí výhradně značkové oblečení. Důležité jsou značky a loga vyhlášených firem, které dávají na odiv na svých tričkách, svetrech, sportovních kalhotách a bundách.
Svým oblečením zdůrazňovali svou úspěšnost a movitost (zámožnost).
I oni chodí na fotbalové stadiony, kde chtějí zářit díky svému zevnějšku – stejně tak jako fotbalové hvězdy.





„**RAVERS**“: V jejich podání se k nám vrací éra hippies.

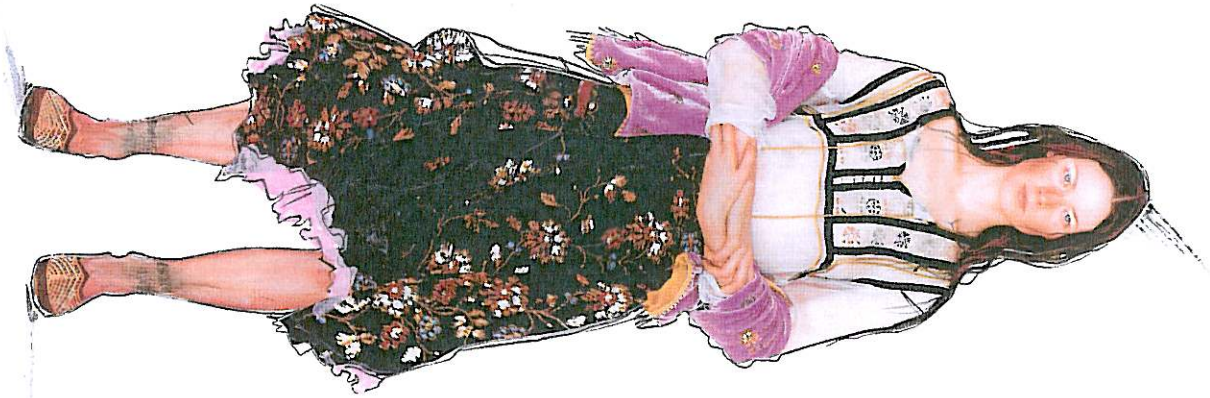
RAVERS

„INDIE KIDS“: Trend indie kids souvisel s infantilizací americké mládeže

INDIE KIDS

„TECHNO“: Je to označení pro hudební styl, se kterým je svázán i přístup v oblékání.

„CYBERPUNKS“: Cyberpunks experimentovali v oblékání s plynovými maskami



„FOLKAŘI“ – oproti beatníkům byli daleko optimističtější a věřili, že písněmi mohou leccos změnit. Snili o idylickém venkově, do přírody se však žít neodebrali – pěli o ní uprostřed měst. Potrpěli si na ručně zhotovené oděvy, rukodělné efekty a výšivky. Dívky nosily květované široké sukně a blůzy z přírodních materiálů – jejich protějšky manšestráky a plátěné košile.

„GREASERS“ – říkalo se jim také „pekelní andělé“ a ve společnosti stáli na opačné straně než nežli HIPPIES. Nosili umaštěné kožené bundy a jeansy roztrhané (často dvoje na sobě). Jejich motem bylo zlo a kultovním filmem „DIVOCÍ ANDĚLÉ“ s Peterem Fondou.

GREASERS

„GLAM“ – jejich dekadentní způsob života patřil především nočním klubům. Jejich amorfnost a bezpohlavnost zdůrazňovalo oblečení, líčení i účesy. Lesklé materiály, korálkové výšivky, kůže, trikotýny, leskymo i boty na vysokých podešvých.

„ACID – JAZZ“ – scéna acid jazzu nebyla nikdy homogenní. Důraz se kladl na individuální zvláštnosti. Je to vzniklá z již známých znaků jiných trendů: funkové košile, boty na vysoké podestě, kozí bradky hiphoperů, rychlé brýle jamajských bude boys, vytahované svetry beatníků, i rastafariánské čepice zvané „tam“.

„ZAZOUS“ – setkali jsme se s nimi za doby okupace v Paříži. Milovali swing a svou

…projekt 3:

„SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ“
DIVADLO ABC, PRAHA 1984

Tuto inscenaci režíroval Karel Kříž a autorem výtvarného řešení scény a kostýmů byl Jaroslav Malina. Jejich autorský tým se ocitl v prostoru divadla ABC v Praze – tedy v komorním prostředí.

Ve stejnou dobu vzniká „Sen noci Svatojánské“ na jevišti Nové scény Národního divadla v Praze, tedy ve zcela rozměrově odlišném prostoru.
Nabízí se tu zajímavá konfrontace dvou režijních přístupů, dvou výtvarných řešení – dvou klíčů k výkladu této Shakespearovi hry.

V divadle ABC vznikla inscenace postavená na režijním záměru zbavit se přílišné romantiky a snovosti a vystavět příběh na základech opravdovosti a lidskosti.

Výtvarné řešení scény tento režijní výklad podporuje, neboť Jaroslav Malina zde vytvořil díky jednoduchým scénografickým prvkům novou prostorovou realitu s lidským měřítkem.
Jeho práce s prostorem je netradiční a založená na jeho zkušenostech, coby malíře.
Vytváří prostor, v němž je možné malovat světlem. Základním materiálem jeho scénografického řešení jsou textilie a provazy.

Nad jevištní podlahou, která je celá jednou velikou bílou žíněnkou, jsou vypnuty dvě bílé plachty. Z nich visí bílé tkalouny a karabiny. Manipulací s těmito tkalouny, jejich zkracování a vzájemné propojování se mění tvary těchto bílých plachet. Vypínají se do nových prostorových kompozic. Po stranách visí lněná lana zastupující sloupoví, les i stěny interiéru.
Pomocí světel a projekcí Jaroslav Malina navazuje žádané atmosféry prostředí pro plynoucí dramatické situace.

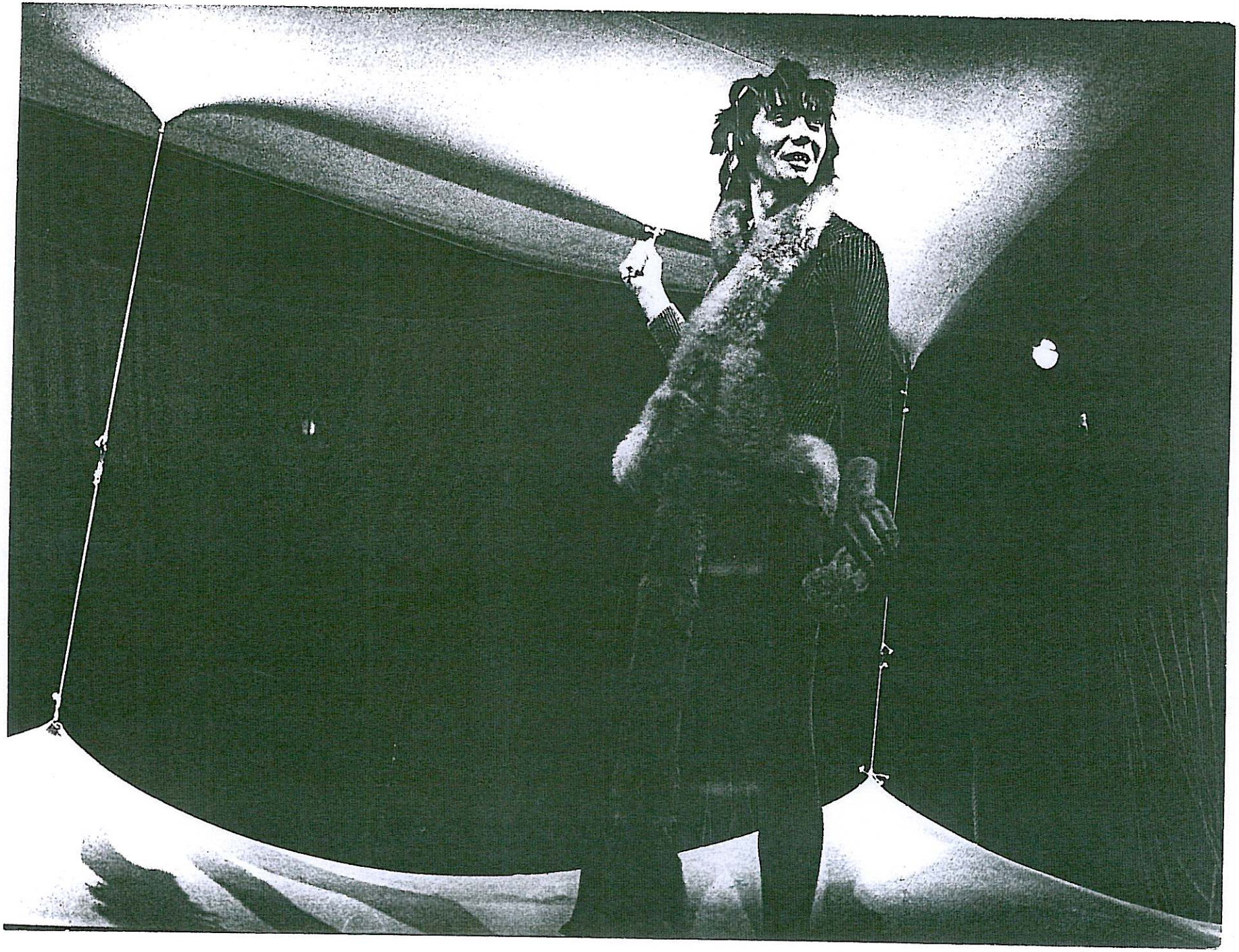
Tak, jak je hercům nabídnuto, je s touto „akční scénografií“ i zacházeno.
Díky lanoví se mohou vyšplhat do výšek a díky měkké podlaze jeviště mohou diváka oslnit akrobatickými kousky.
Pohyb herců i pohyb scénografie mají však jasný režijní rámec – a díky tomu i své opodstatnění.
Silnou tvůrčí postavou celého děje této inscenace je PUK, v podání Borise Rösnera.

Díky inovativnímu překladu M. Hilského má Rösnerův Puk několik nových poloh výkladu.
Kromě známého rozverného snílka se tu ozývá i klasický přístup k typu jako v „Comedii Del Arte“, Rösner dokáže Puka představit také jako zápornou postavu plnou rebelantství a satyrsky se šklebící.
Jeho nakládání s mimikou a využití tělesné zdatnosti utváří jedinečnost pojetí „jeho“ Puka.

Je nutné se zmínit o výtvarném řešení kostýmů. Oproti jednoduchosti a prostotě výrazových prostředků scény tu stojí hravé, barevné až naivně řešené kostýmy. V některých obrazech evokují pocity cirkusové klauniády. Pro tuto inscenaci je tento přístup přínosem. Naivistické řešení kostýmů a masek pro „divadlo řemeslníků“ tento princip klauniády ještě podtrhuje a díky němu se toto „divadlo na divadle“ stává lehkým, zábavným a v prvé řadě veselým.
Celá tato inscenace je vedena k hravosti.
Režijní záměr i výtvarné řešení se snaží diváka pobavit, překvapovat a hlavně jej vytrhnout z chmurné reality všedních dnů.

Tato inscenace vznikala v roce 1984, v době totalitního režimu, kdy všechno a všichni podléhají kontrole a přesně určenému řádu.
Došlo tu k jedinečné shodě v názoru režiséra, výtvarníka, skladatele hudby a hereckého podání.
Tato inscenace je kompaktním dramatickým celkem a díky tomu je výtvarné řešení i v dnešní době platné.
Jeho záměr je jasně čitelný. Sochařská a malířská práce s prostorem je zcela nadčasová a i dnes inspirativní.
Práce s kostýmem a maskou by se v dnešní době lišila snad jen ve volbě materiálů a technologií, neboť v roce 1984 byla jejich nabídka značně omezená.

Pro mne je tato inscenace výtvarným momentem práce s objektem, který se stává prostorem.
Herci zde manipulují s bílými plachtami jako s objekty.
Díky proměnám těchto objektů se mění celý herecký prostor těmito objekty tvořený.
Plachty a podlaha jsou jedním propojeným (organismem) prostorem – jedním měnícím se objektem.



Mladá fronta, Praha

21. VI. 1984

divadlo

O INSCENACI PRAŽSKÉHO DIVADLA ABC, KTERÁ SE ZDAŘILA

ŽÍNĚNKA, KTERÁ ZNAMENÁ SVĚT

Shakespearův Sen noci svatojánské je komedie, která se dočkala v posledních letech snad největšího počtu rozrůzněných výkladů a hraje se všude přímo s horečnatým zaujetím. Dokonce i v Praze se po dlouhé době schází na dvou jevištích současně a také v naprosto rozdílných koncepcích. Zatímco na Nové scéně neprokazuje v režii Františka Laurina zřetelný posun k nějakému objevnějšímu vidění a pevnému režijnímu uchopení, v Divadle ABC vznikla v režii Karla Kříže inscenace v mnohém směru pozoruhodná.

Činohra Národního zbavuje současný Sen, což je snad nejcharakterističtější příznak téměř všech nových inscenací, rovněž zcela radikálně tradiční poezie, zříká se iluzivní scény, ale zůstává u bezpochyby krásného, znělého, ale přece jen tomuto základnímu řešení neodpovídajícího Saudkova překladu. Jen herecké výkony, zdá se, s přibývajícími reprizami rostou, takže posilují divácký pocit z mnoha tvůrčích vkladů rozmanité intenzity v rámci nesjednoceného, řadou dílčích rozpacitostí poznamenaného celku, což ovšem vytváří dnes už úhrnný obraz inscenace, která si v novém prostoru mnohé vyzkoušela, nehazarduje s přízní publika a přece jen má určitý smysl.

Nastudování Divadla ABC je sice mnohem troufalejší až drzejší (nejednoho ctitele pietní památky klasikovy určitě pobouří), ale pro dnešek také smysluplnější, protože nechce opakovat Sen už důvěrně známý, a klade své problematizující otázky vzrušeně a naléhavě. Prozrazuje poučenost už realizovanými výklady, inspiruje se jimi, ale nepodléhá jim. Tvar tohoto představení je pevně režijně zvládnut a má své jasné kontury.

Celá scéna je pokryta žíněnkou místo prken, která „znamenají svět". Ta karikovaná prkna si musí přinést pro svou produkci až řemeslníci sami (na Nové scéně mimochodem také ale tam je to jen jeden z napadů, tady součást celkového záměru). To skýtá výrazné manifestaci mládí (ale ne pouze generační) daleko větší herecké možnosti v nezvykle bohaté pohybové dynamice, která doprovází v přesně nacvičované synchronizaci snad každou repliku. Měkký koberec neiluzivního „mechu" poskytuje jako vlídný klín přírody vhodné podmínky k všestranně plnokrevným výkonům. To znamená i po stránce fyzického nasazení, což je dnes v našem divadle opravdu vzácnost, a soubor Městských divadel pražských tu má velikou, možná až etapově významnou příležitost vystoupit jako soubor prudce omlazený a proměnný, odhodlávající se zmáhat zažitost rutinovaného pohodlí a vyzkoušených šablon.

Oba milenecké páry se dříve většinou podobaly uvzdychaným, manipulovaným snílkům, tady jsou to však kluci a holky s prudce pulsující krví.

Měli bychom sice podrobně rozebrat, že je alternace Martin Stropnický, Marcel Vašinka, Julie Jurištová a Helena Friedrichová lepší a přesnější než ta zcela mladá — Lukáš Vaculík, Michal Pešek, Zuzana Skalická a Zlata Adamovská. Ale není to tak podstatné jako skutečnost, že se to zdařilo celkově dílo, vytvářené i zdravou a náročnou hereckou kolektivitou, v níž se náležitě uplatní mladistvá svěžest pohledu, myšlenky, lásky tělesné i duchovní, v níž se životní radostnost dobývá z vědomí obtížnosti případně krutosti překážek, tedy z nosného kontrastu, který tím víc pomůže docenit nelacinný, přirozený optimismus celého záměru.

Zmíněná a ceněná důslednost předpokládá adekvátní překlad. Je to překlad Martina Hilského stejně cenný a dravý jako celá inscenace, jenž nejednou možná až extremně překračuje míru aktualizace v krátkých spojeních se současnem. Soubor tu zas jednou může mít pocit, že dělá divadlo, které za to stojí, navzdory případným rozdílným názorům na něj. Tento Sen noci svatojánské po zásluze zabodbat i program letošního Festivalu divadelního mládí, který zítra začíná v Prešově.

BOHUŠ ŠTEPÁNEK

ze dne 6. III. 1984

Plnokrevný Shakespeare

VĚČNÁ komedie lásky — tak bychom mohli nazvat Shakespearův SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ, dílo nad jiné rozmarné, bohaté na lyriku, úsměv i fantazii, skvěle koncipované a radostně přijímané všemi generacemi diváků téměř po čtyři století. Pražskému publiku se v dohledné době nabídne zajímavá konfrontace: „Sen" chystají v Národním divadle a jeho inscenaci uvádějí rovněž Městská divadla pražská na scéně ABC.

Představení, které připravil režisér **Karel Kříž** za markantní pohybové spolupráce hostujících **Františka Pokorného** a **Jana Klára**, není z rodu oněch romantických, někdy až únavně přepoetizovaných inscenací, pro něž „sen" jako takový bývá hlavním scénickým principem. Fantazijní rovina disponuje v tomto pojetí obdobnou razancí, dynamikou a plnokrevností jako rovina reality — reality, jež není ani ryze aténskou, ani alžbětinskou, nýbrž realitou toho nejelementárnějšího člověčího života. Radost, spontánnost a v nejlepším slova smyslu lidovou přímočarost nabízí také pozoruhodný překlad **Martina Hilského**, pomíjející mihavé obrazy a slovní okliky: text jako by byl vždy ještě o sekundu rychlejší než jevištní akce.

Jednoduchá, čistě stylizovaná scéna **Jaroslava Maliny** j. h. s molitanovým základem poskytuje obrovský prostor pro rychlé přeměny, herní dynamiku a zralé komediantství; přesně gradovaný příběh se odvíjí ve znamení těch nejryzejších lidských záležitostí: veselí, smutku, erotiky v té nejočištěnější podobě, viděné navíc úhlem konkrétní tragikomiky.

Všetečného Puka hraje **Boris Rösner**: jeho hrdina není obvyklým prototypem skřítka, ale spíše klasickým sluhou ve stylu komedie dell'arte; je hravý — ale jen pro své potěšení, je všudypřítomný — ale o úkoly se zrovna neprosí. V jeho stínu zůstávají trochu jednostranně typizovaní Oberon **Pavla Pípala**, Hipolyta **Carmen Mayerové** i představitelé elfí říše. Další výjimečný zážitek přináší **Alois Švehlík** jako tkadlec Klubko; svému hrdinovi poskytuje milou zemitost a výsostné, jemně pointované komediantství — ostatně „ochotnické" hraní o Pyramovi a Thisbě svou intenzitou a hravostí tvoří organický vrchol představení. A do třetice k sympatickým překvapením inscenace patří ztvárnění milenecké čtveřice: nikoliv matných, navzájem si podobných figurek, ale živoucích, svébytných a plnokrevných postav, z nichž každá má svou osobitost a nezaměnitelný význam. V první alternaci je s gustem hrají především **Helena Friedrichová** a **Martin Stropnický**, dobře je doplňuje **Julie Jurištová** a méně výrazně **Marcel Vašinka**; druhé obsazení (**Lukáš Vaculík** j. h., **Michal Pešek**, **Zuzana Skalická** a **Zlata Adamovská**) je méně jiskřivé a v projevu tlumenější, nicméně pro příští reprízy slibné. A nelze pominout ani Malinovy kostýmy, ani hudbu **J. Rybáře**, které se na úspěšném provedení této satyrské i lidské komedie podílejí nemalou měrou.

spa

Svobodné slovo, Praha

Večerní Praha

ze dne 23. II. 1984

1k

Komedie pod bílou plachtou

Premiéra v Divadle ABC ● Netradiční představení ● Jednoduchá výprava ● Složitá umělecká výpověď

Shakespearův Sen noci svatojanské patří mezi komedie evokující smíšené pocity z překvapení nad téměř nepřehlednou řadou milostných zápletek. Na scéně ABC jsme si znovu uvědomili, že není možné tuto hru zredukovat pouze na okouzlující barevnou hříčku, zasazenou do koloritu okázale vyzdobené scény a líbivého hudebního doprovodu. Složitý příběh zahrnující pozoruhodnou syntézu různorodých námětů není dobré komplikovat ještě nepřehlednou scénou.

Lesní svět víl a elfů zredukovali v nové inscenaci na jednoduché vykrytí jeviště v horní části dvěma bílými plachtami. Plachta stejné barvy zakrývá i podlahu jeviště, na zadní straně se zvedá, takže vynikneou dva kulaté otvory, kterými mizí Titánie a Oberon. Iluzi sloupů šlechtického domu dotvářejí bílé tkalouny, které visí z horních plachet, stejně jako hrubé provazy zakrývající svisle bočnice a zadní stranu jeviště. Hemžením pod velkou bílou plachtou se příběh otevírá, aby toutéž metaforou ukončil »komickou motanici« a bloudění všech párů.

Jednoduchá výprava J. Maliny (j. h.) pomohla režisérovi K. Křížovi ukázat nám tuto hru jako poměrně složité a náročné dílo. Kromě zmíněných jevištních metafor podrobil zkoušce psychologii postav milenců. U Shakespeara jsou tyto postavy méně charakterizovány — jsou více obecné. Záměrná individualizace je v ABC čitelná především u postav Oberona a Titánie. Poněkud se vytratila jejich majestátnost vládců lesa — postavy zlidštěly.

Z hereckých výkonů zaujme snad právě z tohoto důvodu Titánie V. Galatíkové. Žensky přitažlivá, hravá a lstivá, plná života a síly, tvrdohlavá a přesto s typicky ženskou touhou nechat si vládnout.

Z mužských hereckých výkonů připomeňme poněkud netypického Lysandra M. Stropnického, který vyniká především pohybově. Tuto roli využil také jako možnost ukázat ve větší míře své kvality klauna (mj. i vynikající mimikou).

Upozorňujeme-li na tyto dvě postavy pro jejich netypický výklad, patří sem i Puk B. Rösnera. Jestliže si tohoto skřítka vybavujeme jako rozpustilého a dovádivého uličníka, potom Rösnerův »skřet« nasadil výraz téměř satyrického šklebu, který střídá s potměšilým pochlebnictvím tam, kde mu hrozí výprask.

Svou velkou příležitost tu využil i Alois Švehlík jako Klubko.

Premiéra Snu noci svatojanské byla milým překvapením — vzniklo živé, barevné a svým způsobem i netradiční představení. Jen některým novým slovním výrazům by se asi autor divil. Potlesk v hledišti však potvrdil, že dnešní divák nemá proti novému pojetí výhrady. Naopak je vítá.

Věra KMOCHOVÁ

SEN NOCI SVATOJANSKÉ poskytl zajímavé roli i Julii Juristové, Heleně Fridrichové a Martinu Stropnickému, na snímku z představení v Divadle ABC.

Snímek: M. Poš

- 7 V 1984

Sen noci svatojánské dvakrát

Nestává se tak často, aby ve stejné době nastudovala dvě pražská divadla stejnou hru. Tentokrát uvedlo Shakespearovu komedii Sen noci svatojánské **Divadlo ABC** a hned nato **Nová scéna Národního divadla.**

Nebylo by nic nesprávnějšího než začít tyto inscenace mechanicky srovnávat, známkovat a vypočítávat, kde třeba byl lepší Puk, kde byly veselejší scény řemeslníků a tak dále. Vždyť vždycky jde o dvě různé umělecké realizace, o dva samostatné tvůrčí záměry. Ovšem v takto těsném sousedství se určitému poměřování při provedení stejného dramatu zcela nevyhneme. Dojmy jsou totiž příliš čerstvé a nelze si je násilně odmyslet a vygumovat z paměti. Jedno se zdá být u obou představení shodné. Je to záměrná snaha oprostit se od tradičního lyrickoromantického pojetí, které budovalo účin na náladách tajuplného nočního lesa, na jeho vůních, barvách, reji skřítků, motýlků a svatojánských mušek. Z jeviště už nevane dech vlhkého mechu, omamných květin a zázračných bylin, nesvítí sem bledá luna. Zato si však ihned všimneme, že jsou tu z provaziště spuštěna silná lana na šplhání, nataženy plachty, do kterých je možno se zamotat, případně je tu provazová síť, do níž se dá bez obav skočit a neprotrhne se.

Tento princip antiiluzívního pojetí scénického obrazu je důsledněji proveden v Divadle ABC (výtvarník J. Malina). Také režisér K. Kříž, který se dobrovolně zašněroval do těch prozaických plachet, vede herce k řadě dobře provedených gymnastických cvičení (např. šplh po laně bez přírazu, skoky, letky a salta vpřed na měkkém molitanovém podkladě). Po pravdě však budiž řečeno, že tato herecká drezúra je prováděna důsledně, systematicky a že se nemíjí určitým estetickým účinem. Ovšem žhavá láska v omamném antickém háji je tu úplně »v háji« a nastoupí reminiscence na avantgardu minulých desetiletí a na její biomechanická, konstruktivistická traktování klasiků. Pohyby a objetí nejsou naplněny lyrikou, ale sexem, a některé promluvy a záměrné přeřeky ve scénách řemeslníků zase značnou dávkou otevřené vulgarity. Jako celek bych však představení v Divadle ABC nezavrhoval, připustíme-li ovšem pojetí poněkud rokenrolové a diskotékové. Z těchto smířlivých úvah mne však neustále vytrhovala jedna paní, která seděla v řadě za mnou a která se otřásala výbuchy smíchu, hodnými zvuků ze staré žižkovské pavlače.

Představení Snu noci svatojánské na Nové scéně ND je v režii F. Laurina a ve scénografii J. Duška poněkud mírnější, ne tak stylově vyhraněné, ale přesto dosti důsledné při vyhánění již připomenutých lyrickoromantických tradic. Žel, ani na Nové scéně nebyla za to dřívější a tradiční poskytnuta nová rovnocenná protihodnota, abychom i v novém, neobvyklém hávu dobře poznali Shakespeara a jeho podivuhodné, básnické vidění světa. Trochu vzruchu a hereckého osvěžení umožní divákovi, ukolébanému téměř akademickou dřímotou, snad jen scéna dívčí tahanice a rvačky mezi Hermií a Helenou, příliš, jindy spolehlivě očekávané radosti, nám nedají ani výstupy řemeslníků — divadelních ochotníků —, kteří před vévodou Theseem a jeho přáteli zahrají a nechtěně zparodují tragický příběh o Pýramovi a Thysbé. Představitelé řemeslníků (i herci ostatní) vyvíjejí individuálně dost umu a kázně, ale celek dělá jen dojem čistě naškrobeného a nažehleného prádla, o kterém jsme se ještě nerozhodli, zda si je vůbec obleče. A tak nám nezbývá nic jiného než dále snít o noci svatojánské.

VLADIMÍR PROCHÁZKA

SHAKESPEARE: Sen noci

PRAŽSKÁ INFORMAČNÍ SLUŽBA
odbor výstřižkové služby
Praha 2-Vyšehrad, K rotundě 8/82 - tel. 29 73 78

VÝSTŘIŽEK Z ČASOPISU

MDP ABC

Televízia, Bratislava

Praha

19. V. 1986

SEN NOCI SVÄTOJÁNSKEJ

20.05

William Shakespeare je tvorcom 37 drám, dvoch veľkých lyricko-epických básní a 154 sonetov. Jeho umenie, ktorého neodmysliteľným predpokladom bol mimoriadny talent, vyrástlo však zo živnej pôdy bohatého kultúrneho kvasu alžbetínskej doby.

Spolu s tragédiou Romeo a Júlia a historickou drámou Richard II. vytvára komédia Sen noci svätojánskou trojicu hier, ktoré vznikli okolo roku 1595. Zaznievala v nich silná lyrická nota a Shakespearov zmysel pre plnokrvnosť života, pre jeho kontrastnosť a polohy humorné až komické. Táto jeho azda najhranejšia komédia sa však často inscenuje ako nudný príbeh dvoch mileneckých dvojíc, ich city a vzťahy sa počas hry niekoľkokrát premenia, aby konečne vyústili do šťastného konca a každý dostal partnera, po ktorom túžil. Preto sa svet remeselníkov i svet rozprávkový stávajú v takom prípade tým, čo priťahuje diváka oveľa viac.

Vďaka režijnému poňatiu K. Kríža a výnimočnej súhre celého umeleckého súboru Divadla ABC v Prahe sa komédia zbavila tradičného lyrickoromantického poňatia a nahradila ho poňatím rýdzo súčasným. Nechýba mu čaro a poézia, hoci stavia skôr na ľahkej nadsádzke, prvkoch klauniády a dravej komike. Vďaka plnokrvnosti a dynamike hereckých výkonov, spontánnosti a radosti z hry, táto „večná komédia lásky" opäť „zaiskrila".

Môžete si ju pozrieť zo záznamu v televíznom cykle Pozývame vás do divadla.

-ih-

VÝSTŘIŽEK Z ČASOPISU
ABC
ČS. televize, Praha
12. V. 1986
ze dne

JK 25/5/86

(1) **20.05**

SEN NOCI SVATOJANSKÉ

„O světě víme o něco víc než Shakespeare. Ale sotva víme víc o lidech a stále nevíme ani polovinu z toho, co věděl on o umění," napsal o jedné z největších osobností světového dramatu německý dramatik Peter Hacks. William Shakespeare je tvůrcem 37 dramat, 2 velkých lyricko-epických básní a 154 sonetů. Jeho umění, jehož nezbytným předpokladem byl samozřejmě mimořádný talent, vyrostlo však z živné půdy bohatého kulturního kvasu alžbětinské doby — konce vlády poslední Tudorovny Alžběty I. a začátku vlády prvního Stuartovce Jakuba I. Je to poslední desetiletí šestnáctého a první desetiletí sedmnáctého století. Léta vlády Alžběty I. je možno považovat za zlatý věk anglické kultury, v níž divadlo zaujímalo přední místo.

Spolu s tragédií Romeo a Julie a historickým dramatem Richard II. vytváří komedie Sen noci svatojanské trojici her vzniklých kolem roku 1595, v nichž najdeme velmi silnou notu lyrickou. Nejen to. Ve Snu noci svatojanské poznáváme i Shakespearův smysl pro plnokrevnost života, pro jeho kontrastnost a polohy humorné až komické. Tato snad nejhranější Shakespearova komedie je však často hrána jako poněkud nudný příběh dvou mileneckých dvojic, jejichž city a vztahy se během hry několikrát promění, aby konečně vyústily do šťastného konce — a každý dostal toho, po němž touží. A proto se svět řemeslníků (vnášející do hry moment komiky a lidské zemitosti) i svět pohádkový (se vším kouzlem a poezií neobyčejného) stávají v takovém případě tím, co přitahuje diváka daleko více.

Díky režijnímu pojetí Karla Kříže a výjimečné souhře celého uměleckého souboru Divadla ABC v Praze se tato komedie oprostila od tradičního lyrickoromantického pojetí a nahradila je pojetím ryze současným. Pojetím, které nepostrádá své kouzlo a poezii, i když staví spíše na lehké nadsázce, prvcích klaunády a dravé komiky. Díky tomuto pojetí, v němž hlavní roli hraje plnokrevnost a dynamika hereckých výkonů, podpořená spontánností a radostí ze hry, se tato „věčná komedie lásky" stala opět jiskřivou a úsměvnou podívanou, přesvědčující nás nejen o velkém dramatickém talentu Shakespearově, ale i o jeho moudrosti a okouzlení z krásy života a jeho bohatosti.

To byly také hlavní důvody, které vedly Hlavní redakci dramatického vysílání k zařazení záznamu tohoto pražského představení do televizního cyklu Zveme vás do divadla. lh

Foto Otakar Hurka

…projekt 4:

„SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ“
NOVÁ SCÉNA ND, PRAHA 1984

Tuto inscenaci režíroval František Laurin, který ke spolupráci přizval výtvarníka scény Jana Duška a výtvarníka kostýmů Josefa Jelínka.

Jako podklad pro svou režijní práci Laurin zvolil příklad E.A. Saudka.
Klasický příklad E. A. Saudka už sám o sobě vymezuje poetiku i inscenační postupy.

Na rozdíl od režiséra K. Kříže se Fr. Laurin nepokusil o moderní a nekonvenční přístup.
Jeho režijní záměr je pro diváka nejasný, jde spíše o přetlumočení Shakespearova textu bez pokusu o jeho aktualizaci či zpřítomnění.

Sám o svém režijním přístupu k této Shakespearově veselohře řekl: „ Tématem naší inscenace je hledání lidské přirozenosti ve složité souhře sil společenských a přírodních. Vidím toto téma v několika rovinách:

- jako komedii o potlačené touze v nepřirozeném řádu,
- jako komedii o šílení letní noci, kdy se uvolňují instinkty,
- jako komedii o smutku z vystřízlivění,
- jako komedii o nacházení nejčistší lásky.“

Bohužel tato inscenace postrádá jasný režijní výklad a inscenační klíč.

O nalezení tohoto klíče se pokusil díky svému prostorovému řešení scény výtvarník Jan Dušek.
Nabídl režisérovi jasnou koncepci, jak tuto hru inscenovat, jak naložit s prostorem a jak umístit dramatické postavy v jednotlivých scénických obrazech.
J. Dušek se zasazuje o antiiluzivní pojetí scény. Jeho výtvarné řešení jde proti poetickému překladu E.A. Saudka.a klasickému přístupu režiséra.
V prostoru jeviště umísťuje síť, která dělí svět elfů od světa lidí.
Z provaziště tu spouští lanové žebříky a do prostoru umisťuje bílé objekty.

Proti tomuto volnému, skoro abstraktnímu pojetí scény tu stojí výtvarné řešení kostýmů.
Jejich autorem je výtvarník J. Jelínek, který se při své tvorbě nechal inspirovat Saudkovým romantickým textem.
Kostýmy určené říši vil a elfů jsou výpravné až rustikální.
Kostýmy patřící světu lidí jsou lidovější a naivistické.
Každý ze členů inscenačního týmu tu tedy stojím se svým názorem osamocen.
Scéna a kostýmy se navzájem nepodporují ani nevytvářejí jednotnou výtvarnou koncepci.
Režisér nechává scénografické řešení bez povšimnutí až na moment začátku druhé poloviny představení, kdy využívá nabízené sítě k herecké akci.

Tato inscenace je bohužel příkladem, kdy jednotlivé složky nedokáží komunikovat a díky tomu nedokáží vytvořit kompaktní funkční dramatický celek.
Pro diváka se tu tedy odehrává „mnoho Snů“ na jednom jevišti.

Staudkův „Sen“ je tu deklamován herci.
Jelínkův „Sen“ vytváří romantickou iluzi a kostýmy ilustrují své dramatické postavy.

Duškův „Sen“ budovaný antiiluzivními prostředky zůstává neobjeven, nevyužit, jak režisérem, tak herci.

Shakespeare na Nové scéně ND

Téměř po sto třiceti letech od prvního uvedení inscenuje Národní divadlo Shakespearův Sen noci svatojánské v překladu E. A. Saudka, režii F. Laurina, na scéně hostujícího J. Duška s kostýmy J. Jelínka a hudbou O. Máchy.

V rozpětí dvou měsíců vznikly v Praze dvě inscenace vrstevnaté, bohatstvím proměňujících se situací a vztahů zatížené komedie, která v době prvního uvedení byla označena za „scénicky nemožnou", tedy vzpírající se provedení. Sen noci svatojánské žije v několika kvalitních překladech, z nichž dramaturgie ND vybrala překlad Saudkův. Historické srovnání v programu doloží kvalitu básnickou a vyjadřovací plastičnost, naznačuje však také svrchované požadavky na tvůrce. Herecká nedůslednost v myšlenkovém členění a akcentování významů přináší deklamační prázdnotu, frázovitost celků. Překlad limituje zčásti jevištní podobu, posunuje ji od „třeštícího karnevalu chtíče" k akademičtější poloze výkladu textu, k výkladu romantizujícímu.

Zatímco Hilského překlad byl Křížovi soudobým východiskem k dynamické inscenaci, režisér Laurin v první polovině důsledně posiluje linii romantickou. Na jednoduchou scénu s bílými fragmenty a sítí, umožňující hercům přestoupit horní okraj jevištní stavby, vstupují herci v jednoduchých, atraktivních a výtvarně domyšlených kostýmech a nepřestupují rámec kultivovaného dialogu. Pomalé tempo naruší až v druhé polovině scéna, kdy Duškovo výtvarné pojetí nalézá zdůvodnění; milenci v kolizi vztahů využívají sítě, lana a plochy jeviště k akci, spontánně odměněné diváky. Lom v inscenaci přináší také scéna Klubka a Titanie; zde opět překračuje impulsivní herecký projev text a dostává se od cudného romantického pojetí k shakespearovské plnokrevnosti. Rozdíl překladů vynikne nejmarkantněji v řemeslnických scénách, vtip překladu Hilského dává hercům podklad, Saudek nutí k domýšlení akcí a výstavbě point. Přes nesporné kvality se zdá Saudkův překlad nerozlousknutým oříškem, dominantou inscenace. Právě zmíněné scény, které jej přestupují, dokazují, že je možné scénickou akcí oživit komedii a přiblížit ji dnešku. Inscenační výsledek jasně vypovídá o potřebě pohybové spolupráce, cítíme individuální přínos (Postránecký, Beneš), ale také bezradnost a schéma v pohybu chóru.

Kvalitní pohybovou i hlasovou charakteristiku spojuje V. Postránecký v roli Demetria; dává jí naivitu, vtip i zápal, nezapomíná na ironii (fyzická statická exhibice), povyšuje text, je aktivní v pauzách. Bezděky nás napadne, jaký by byl Puk, zvláště, když postrádáme „vroucím mládím" kypící milenecké páry. J. Somr je Klubko, jdoucí pod povrch postavy; tvoří nabubřelého ochotnického tragéda s výraznou rovinou poukazující na jádro osobnosti — vystrašené, nicotné a bezradné, ukryté blízko za velkými slovy. Markantní snaha V. Beneše v roli Puka zůstává u ostré dikce, karikaturní nápodoby a hbitosti, jeho Puk je pouze Oberonův psík. Dvě pojetí Shakespearovy komedie přinášejí mnoho podnětných srovnání. Dnešním životním rytmem a dynamikou výkladu zaujme představení v ABC, klasičtější je půdorys inscenace na Nové scéně.

(Hbk)

Příliš snů jedné noci

ČAS OD ČASU se stává, že některé dramatické tituly prožívají svou renesanci současně na několika scénách. Shakespearův SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ nabízí v této sezóně ke konfrontaci s představením Městských divadel pražských také činohra Národního divadla, která inscenaci této „komedie lásky" uvádí na Nové scéně.

Shakespearův rozmarný příběh plný poezie, moudrosti a vtipu získal během času nespočet inscenačních poloh: hrál se jako milenecká komedie, jako výpravné féerie o lidech či obyvatelích elfí říše, v tónu nezávazné radostné hříčky či významuplné výpovědi o konkrétních lidech a jejich vztazích... Současné představení činohry pražského ND však onen jasný inscenační klíč postrádá: přechází v průběhu děje do nejrůznějších žánrových poloh, chvíli aspiruje na frašku, chvíli na melodram, ale výsledkem není jejich promyšlená, logicky utříděná syntéza, nýbrž zjevně roztříštěný dramatický tvar bez markantnějšího názoru či výpovědi. Mihavá režijní koncepce (František Laurin) se pochopitelně projevuje i v dalších složkách: esteticky působivé, ale v kontextu inscenace dost samoúčelné scéně (J. Dušek j. h.) stejně jako v herecké akci, kde vrcholné kreace vzápětí střídá bezradnost.

Herecké pojetí ovšem jako jediné vtiskuje představení určitý čitelný řád. Jeho dominantu tvoří na jedné straně legendární aténští ochotníci v čele s neodolatelným Klubkem **Josefa Somra** (z dalších jmenujme **Františka Němce** a **Miloše Nesvadbu**), na straně druhé ne ještě zcela jistý, ale nesporně zajímavý Puk **Vladislava Beneše**, pohybově skvěle disponovaný a chápající svého hrdinu jako nezúčastněného „poskoka" s lehkým nádechem smutku. Plnokrevnost a křehkost mládí těžko nacházíme u milenecké čtveřice, pouze **Václav Postránecký** jako Demetrius oplývá šarmem, bezprostřední komediálností a přitažlivým fanfaronstvím, kontrastujícím slibně se školáckou „naivitou" jeho parnerky Heleny (**Zora Jandová**). Dvojice Lysandra a Hermie (**Jiří Štěpnička** a **Jana Bouška**) zůstává až na výjimky v jejich stínu. Bodrá komika vládců elfí říše (**Petr Kostka** a **Jana Hlaváčová**) působí místy okázale, problematické je obsazení **Josefa Mixy** do role hrdinného Thésea...

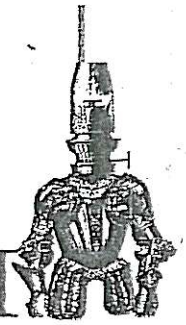
Příliš mnoho nejasných „snů" se snažili inscenátoři vtěsnat do jediné svatojánské noci, realizované navíc poměrně tradičně, v romantizujícím ladění s občasnými vpády komediální akce. A konečně i překrásný Saudkův předklad jako by jim byl překážkou: zatímco v Divadle ABC je Hilského moderní text hlavním impulsem razantní jevištní i myšlenkové dynamiky, Saudkovo přebásnění na Nové scéně zůstává jako nejdynamičtější prvek inscenace osamoceno; jen málokdy inspiruje ke scénickému vyjádření, naopak většinou samotné posouvá děj v čase i prostoru a je pouze prostředkem k deklamaci.

spa

3. VII. 1984

divadlo

SEN V SIETI



NÁRODNÍ DIVADLO PRAHA. William Shakespeare: **Sen noci svätojánskej. Preklad:** E. A. Saudek. **Réžia:** František Laurin. **Scéna:** Jan Dušek. **Kostýmy:** Josef Jelínek. **Hudba:** Otmar Mácha. **Účinkujú:** Václav Postránecký, Jiří Štěpnička, Jiří Vala, Josef Somr, Miloš Nesvadba, Josef Mixa, Regina Rázlová, Petr Kostka, Jana Hlaváčová, Jana Bouškova, Zora Jandová, Vladislav Beneš.

Praha ponúka v tejto sezóne už druhú inscenačnú podobu Shakespearovho Sna noci svätojánskej. Tentoraz v priestoroch Novej scény Národného divadla. A tam hrajú túto pôvabnú féeriu v klasickom preklade E. A. Saudka, čo už samo o sebe vymedzuje poetiku aj inscenačné postupy, ktoré použil režisér František Laurin. Nejde o pokus spritomnenia ako v prípade Křížovej inscenácie v Mestských divadlách pražských, skôr o pretlmočenie Shakespearovho blankversu do súčasného javiskového rukopisu. V Laurinovej inscenácii však ostalo iba pri pokuse o prepis. Len veľmi málo z jeho režijných postupov a ich javiskovej realizácie totiž napovedá, že ide o inscenáciu prihovárajúcu sa súčasníkom.

Ak sa dramaturgia rozhodla pre klasiku, tak zaiste s vedomím, že text má i dnes svoju platnosť, že má aj dnešnému divákovi čo povedať obsahom i formou. V MDD vidíme od základu moderný a nekonvenčný prístup. Ak aj miestami vyznieva diskutabilne, o jeho prínose nemožno polemizovať. V prípade Národného divadla sa však polemika rodí s pribúdajúcimi minútami inscenácie. Začína už na zaujímavo riešenej scéne Jana Duška, ktorá však funkčne nespĺňa svoj účel.

Sieť natiahnutá cez horizont javiska, ktorá rozdeľuje svet elfov a víl od sveta ľudí, pôsobí síce efektne, ale zároveň brzdí herecką akciu. Ruky a nohy účinkujúcich sa v nej totiž zapletajú až natoľko, že odvádzajú pozornosť divákov od hereckej akcie a sústredenie hercov na text nahrádza úsilie vypliesť sa čo najšikovnejšie z nástrah priestoru. A to zďaleka nie je jediná nástraha. Ďalšia, omnoho podstatnejšia, spočíva v nejednotnom a očividne rozpačitom vedení hercov, v réžii mizanscén či v obsadení niektorých partov. Sme svedkami deklamatívne obrodeneckého prejavu Josefa Mixu (Theseus) a jeho obsadenie do tejto úlohy bolo zjavným omylom. Regina Rázlová ako Hipolyta pôsobí taktiež patetický a nevierohodne. Celkom iného druhu je groteskná kreácia Václava Postráneckého v úlohe Demetria. Napriek tomu, že sa vymyká všeobecnej poetike predstavenia, pochopil, že hrať Shakespeara v Saudkovom preklade ešte zďaleka neznamená deklamovať text s okázalou úctou pred staročnou tradíciou. Jeho prejav vzbudzuje smiech, nepôsobí však samoúčelne, pretože je súčasne filozofujúci i ironizujúci. Vysmieva sa sám sebe, i situácii, v ktorej sa ocitol. S menším úspechom mu sekunduje Jiří Štěpnička ako Lysander, ale aj on sa snaží vyťažiť zo svojej roly v danej režijnej konvencii maximum životnosti. Viac poplatnosti bezradnému režijnému zámeru badať u Oberona Petra Kostku a Titanie Jany Hlaváčovej. Kostka ako dôstojný vládca sveta elfov nemá potrebný nadhľad, Hlaváčová ako pôvodkyňa peripetií celej noci pôsobí priveľmi zjednodušene, bez kúzla i oparu lásky a vášne.

Lepšie na tom nie sú ani predstaviteľky ďalších ženských úloh: Jana Bouškova — Hermia a Zora Jandová — Helena. Obe sa pohybujú na hranici bezradnosti, oddeľujúcej prejav Postráneckého od výrazového klišé ostatných. O režijnom chaose a nedôslednosti svedčia i vďačné vstupy remeselníkov — divadelných ochotníkov. Klbko Josefa Somra je prvoplánovo postavenou figúrkou, ktorá síce po verbálnej stránke oplýva komikou, ale výrazové prostriedky prezrádzajú zjednodušujúcu popisnosť a ilustratívnosť. Najvýraznejším z remeselníkov je krajčír Hladolet Miloša Nesvadbu, ktorý s jemným pôvabom rozsvecuje svetlo luny a vnáša do remeselníckych výstupov aspoň smietku poézie a ozajstnej klauniády. V tejto rozpačitej všehochuti upúta ešte Puk Vladislava Beneša. Oproti razantnému a škodoradostnému Borisovi Rösnerovi v MDD, je jeho rarášok nostalgicky ladeným prisluhovačom vládcu Oberona, ktorému mimoriadna pohyblivosť dovoľuje rozohrať celú škálu výrazovo emotívnych výstupov.

MONIKA VYDROVÁ

Snímky: Oldřich Pernica

■ *Sokovia Demetrius a Lysander — Václav Postránecký, Jiří Štěpnička*

■ *Oberon Petra Kostku a Puk Vladislava Beneša*

ze dne 29. III. 1984

dK

Před novou premiérou v Národním divadle

S optimistickým vyzněním

náš rozhovor

● **Národní divadlo uvádí dnes na Nové scéně inscenaci Shakespearovy komedie Sen noci svatojánské. Zeptal jsem se dramaturga Jana Císaře, proč v slavnostní 101. sezóně zvolilo Národní divadlo právě tuto Shakespearovu hru.**

Nebyla to opravdu náhodná volba. České divadlo se od svých skromných obrozeneckých počátků hlásilo k Shakespearovi programově a Sen noci svatojánské patřil u nás vždy k nejoblíbenějším. Národní divadlo ho uvedlo i ve své prvé sezóně a tato inscenace z ledna 1884 se dnes považuje za první projev dobového pozdně romantického divadla velkého stylu, který v Národním divadle vládl až do nástupu realismu. Bylo to divadlo pompézní, barvité podívané, v některých svých složkách — například ve scénách řemeslnických — opřené o realistický herecký základ. Velký český herec a režisér František Kolár zde poprvé vytvořil postavu Klubka.

● **Snem noci svatojánské se tedy Národní divadlo přihlásilo ke své velké minulosti. I v inscenačním přístupu?**

To rozhodně ne. Doba divadelních podívaných už dávno minula. I do sladkého snu Shakespearova vstoupila věcná realita života. Chtěli jsme svou inscenací vzklenout jakýsi oblouk, začínající ve dvorské společnosti, ovládané tvrdým řádem, z níž lidé utíkají do světa, který je jiný, do přírody plné podivných, mátlivých kouzel. Něco tam prožijí, něco si uvědomí, něco je tam obnaží až k lidskému jádru a oni se vracejí zpátky do skutečnosti, harmoničtější a normalnější než ta, která byla na začátku. O optimistické vyznění nám šlo především: život je složitý, někdy zmatený a podivný, ale stojí za to ho žít. A stejně tak chápeme i řemeslnické scény: nechceme se těm horlivým ochotníkům vysmívat, rádi bychom ukázali i jejich nadšení a lásku k divadlu.

● **Vrátili jste se k překladu E. A. Sandka...**

Ano, protože sice utlumil Sládkovo zpoetizování textu, ale zachoval přitom poezii a lyrismus, z nichž roste kladné vyznění hry.

Dodávám, že inscenaci režíroval František Laurin a Klubka, roli Kolárovu, hraje Josef Somr.

Ptal se **JINDŘICH ČERNÝ**

Svobodné slovo, Praha

29 III 1984

Dnes má slovo

FRANTIŠEK LAURIN, režisér nového nastudování Shakespearova SNU NOCI SVATOJÁNSKÉ činohrou Národního divadla. Inscenace má dnes premiéru na Nové scéně.

„Shakespearův Sen je nejkrásnější a nejhranější komedií světové dramatiky. I herci Národního divadla si podávali její role všemi generacemi jako štafetu. Hrávala se dřív jako lyrická, romantická selanka a výpravná féerie, dnes vyostřujeme její divadelnost, hledáme spíš dramatičnost situací než opar nálad, spíš psychologii postav než jejich pohádkovou idealizaci. I dekorace je jen funkčním prostorem v tvrdém základním světle. Tématem naší inscenace je hledání lidské přirozenosti v složité souhře sil společenských a přírodních. Vidíme toto téma v několika rovinách: jako komedii o potlačené touze v nepřirozeném řádu, jako komedii o šílení letní noci, kdy se uvolňují instinkty, jako komedii o smutku z vystřízlivění a nakonec jako komedii o nacházení lásky nejčistší v aktivitě činu, na který třeba ani nestačíme — viz tu komickou, ale přece tak krásnou lásku řemeslnických ochotníků k divadlu. Stručně řečeno: jde nám o cestu od světa zmateného ke světu harmonie a lidských jistot." jíč

Jana Hlaváčová v role Titanie a Josef Somr ako Klubko v novom naštudovaní Sna noci svätojánskej na Novej scéne pražského Národného divadla.

Stále svieži Sen

— Témou našej inscenácie je hľadanie ľudskej prirodzenosti v zložitej súhre síl spoločenských a prírodných. Vidíme ju v niekoľkých novinách: ako komédiu o potlačenej túžbe v neprirodzenom poriadku, ako komédiu o šialenej letnej noci, keď sa uvoľňujú inštinkty, ako komédiu o smútku a vytriezvení a napokon ako komédiu o nachádzaní lásky najčistejšej v aktivite činu, na ktorý napríklad ani nestačíme...

Tieto slová povedal pred premiérou Shakespearovho Sna noci svätojánskej na Novej scéne pražského Národného divadla jej režisér František Laurin. Komédiu, ktorá patrí nielen k najčastejšie hraným dielam Williama Shakespeara, ale aj k najčastejšie hraným komédiám svetového repertoáru vôbec, netreba veľmi predstavovať. Rôzne herecké generácie sa s jej sviežou poetikou vyrovnávali po svojom, všetky sa k nej vracali a vidia v nej — tak ako aj diváci — titul osviežujúci, plnokrvný, umožňujúci naplno rozozvučať všetky dramatické struny. Vrstevnatosť Shakespearovho textu priamo nabáda ku komponovaniu živého, viacpolohového javiskového tvaru, v ktorom sa zaskvie i poézia i humor, lyrická struna i dramatická dynamika.

Nové naštudovanie pripravil režisér František Laurin s poprednými hercami prvej scény — s Janou Hlaváčovou (Titania), Vladislavom Benešom (Puk), Petrom Kostkom (Oberon), Zorou Jandovou, Janou Bouškovou, Reginou Rázlovou, Františkom Němcom, Josefom Somrom, Jiřím Valom, Václavom Postráneckým, Jiřím Štěpničkom a mnohými ďalšími.

Za pozornosť stojí najmä krásny básnický preklad Sna noci svätojánskej od E. A. Saudka. Scéna je dielom hosťujúceho Jana Duška, kostýmy Josefa Jelínka a scénickú hudbu zložil zaslúžilý umelec Otmar Mácha.

Len pre ilustráciu nepretržitej aktuálnosti tejto látky dodajme, že pár dní pred pražskou premiérou sa uskutočnila v Brne v Štátnom divadle premiéra baletu Václava Trojana Sen noci svätojánskej (libreto napísal skladateľ spolu s Alenou Hlobilovou), ktorá bola umelecky mimoriadne pôsobivou udalosťou.

-šv-

Snímka: J. Svoboda

Scéna 84
Praha
za dne 16. VII 1984

1 K

Dvojí Sen noci svatojánské

Klíč k Shakespearově hře Sen noci svatojánské určuje už vesměs volbu žánru a stylu inscenace, vždyť jde o typ dramatického textu, který právě v tomto smyslu nabízí různá, vzájemně i zcela protichůdná řešení. Historie překladů a inscenačních konkretizací — dokonce i českých — nás o tom poučuje zcela názorně. Na jednom pólu stojí jistě pozdně romantická představa divadla velkého stylu, z níž vycházelo i první nastudování Snu na Národním divadle (v lednu 1884, tedy už v první sezóně jeho působení), pozdější nástup realismu pak ještě stvrzuje iluzívnost divadelního názoru, s nímž zůstal u nás jevištní život této Shakespearovy hry nadlouho spjat. Antiiluzívní pojetí Snu se však v našem století prosazuje stále důsledněji (z českého kontextu připomeňme Hilarovu režii v ND, inscenace inspirované Kottovým výkladem a nověji především nastudování J. Kačera v Ostravě r. 1976, pak Vildmana, Sokolovského, Frehára, či nyní Ševčíkovo), opírá se jak o strukturu hry, tak o alžbětinský divadelní názor. Vždyť ve Snu noci svatojánské se kompozičně obrážejí mj. anglické masques, žánr dvorských her, uplatňující i divadelní prvky karnevalového charakteru. Alžbětinští dramatikové se podíleli na psaní libret k těmto slavnostem a mnohdy jejich motivy funkčně zapojovali do svých dramat, Shakespeare vedle Snu zejména v Lásky marné snaze a Bouři.

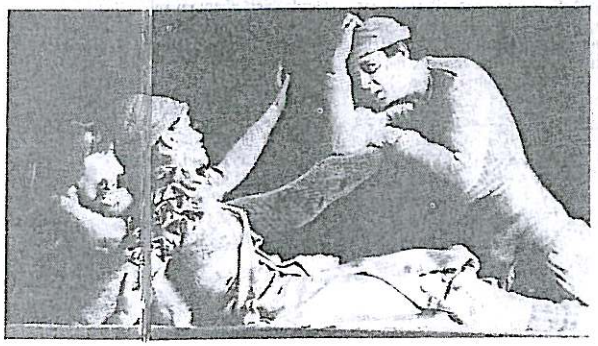
Zdá se, že právě vzrůstající mírou antiiluzívnosti je dnes rozrušován i idylicky harmonizující, vlastně pozdně romantický výklad hry, který nabízel jejím jednotlivým vrstvám jednotící klíč snové pohádky, jenž se zkušenosti současného diváka asi už vzdaluje, nehledě na to, že ani Shakespeare Sen nekoncipoval jako libou selanku. Žánrové napětí, čitelné mezi jednotlivými vrstvami hry, odráží totiž zjevně palčivý hodnotový svár, který je karnevalem masek zakrýván pouze zdánlivě. V takto chápaném textu Shakespearovy hry je pak ovšem značně obtížné (ale současně i nezbytné) rozkrýt a hierarchizovat jednotlivé dějové vrstvy, objevit jejich vzájemnou spjatost a najít i jejich svébytnou výpověď.

Jaký je tedy dnes názor na Shakespearův Sen v konfrontaci, kterou současně nabízejí inscenace v Divadle ABC a na Nové scéně ND?

Dramaturgie ND připravila úpravu již ověřeného, klasického, ale divadelně stále živého Saudkova překladu a František Laurin Sen inscenoval spíše v tradičním duchu, ale na Duškově antiiluzívní scéně, kterou do hry zapojil ovšem až v druhé části večera. Inscenační záměr režisér zveřejnil jako „hledání lidské přirozenosti v složité souhře sil společenských a přírodních", zatímco dramaturg ho charakterizoval jako únik ze společnosti, kterou ovládá tvrdý řád, aby se však nakonec všichni — obohaceni o silný zážitek — vrátili harmoničtější do skutečnosti. Pro toto pojetí však především nebyla čitelně rozehrána výchozí situace (devalvace panovnické dvojice tu nemá zjevné parametry, působí spíše nezáměrně), ani téma lásky není akcentováno v tomu odpovídajících hodnotových souvislostech a podobně přírodní svět elfů a víl se spokojuje jen s vnějšími rysy pohledné féerie a nenabízí výraznější dramatický výklad. Proklamovaný a jistě nosný názor na hru se inscenaci nepodařilo donést k divákovi pro situační neurčitost a povrchnost konfliktů, pro lehoučkou zábavnost, kterou pohodlný vnímatel dobře zná z televizních mikrokomedií a nelze se divit, že se jí tak snadno přizpůsobuje i v hledišti divadla, když tu má před sebou jejich oblíbené protagonisty (Somr, Hlaváčová, Kostka, Postránecký, Štěpnička aj.). Zcela příznačně je Puk této inscenace (V. Beneš) pouze roztomile pohyblivým zvířátkem a scény řemeslníků (Somrův Klubko se v nich prosazuje nadmíru snadno, když se nemá od čeho odrážet) sledují přímočaře první plán bez jakéhokoli vztahu k celku. V mileneckých párech dívky svůj part odkřičí a muži ironizují (Štěpnička bez nápadu a míry, Postránecký se smyslem pro gag a jeho přesnou pohybovou stylizací) Titanie se z rozmarné, trochu frivolní dámičky stává změnou hlasového rejstříku lehce oduševnělou star. Svou lidskou přirozenost tu tedy asi nikdo neobjevil, vždyť o to ani nesiloval, příběh se — pravda — dobře rozuzlil, ale tak to napsal už autor a vše, co jsme s postavami prožili, bylo krotce nezbedné a jen trochu hravé mámení.

Shakespearův nestárnoucí SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ byl v současné době nastudován v Praze ve dvou inscenacích: na Nové scéně Národního divadla v režii Františka Laurina a v Divadle ABC Městských divadel pražských v režii Karla Kříže. Josef Somr a Jiří Vala v řemeslnické scéně nastudování činohry Národního divadla. *Snímek Jaromír Svoboda*

Křížovo nastudování v MDP se opřelo o nový překlad (M. Hilský), který režii otevřel prostor k divadelně razantnějšímu rozkrytí vztahů i vzájemné korespondenci mezi jednotlivými dějovými vrstvami hry a důsledně zamířil proti romantizující tradici výkladu. Jaroslav Malina navrhl zdánlivě poetický bílý prostor s trampolínově vratkým, čtvercovým ringem pro souboje lásky, zatímco barevnost kostýmů a zároveň i rytmus fyzického jednání herců připomíná aktualizovaně současný disco-styl. Tvůrcům inscenace nejde samozřejmě o vnější banalitu analogií, ale o objevení jednotícího motivu, jenž by obsáhl právě zde a nyní vnitřní smysl hry a současně by mohl zrcadlově reflektovat její vrstvy. Pro Kříže rozehrává i zauzluje tuto komedii především sebeláska. Vědomým glosátorem a jen zdánlivým strůjcem dění je Puk, protože všechny problémy si tu způsobují hrdinové sami vnitřní agresivitou, nedostatkem pravého oživujícího citu, neboť to, co vydávají za jeho plamen, je často pouhá póza, sobectví a planá ješitnost. Kouzelné mámení tu tedy není proto, aby se vztahy po zákonu frašky zauzlily, ale pro odhalení jejich podstaty, přičemž poznání se dobírá spíše vnímavý divák než postavy, které asi zůstanou v zajetí svého bláznivě malého kolotání, jako se to děje i nám, když si nedokážeme najít nad sebou nadhled a odlišit, co je v nás (či kolem nás) plané a co pravé. B. Rösner v roli Puka (i mlčenlivě tajemného Filostrata) unese tuto tíhu výpovědi s profesionální lehkostí, tvrdou a odpoetizovanou důrazností, dokáže být jak dynamizující živel představení, tak jeho vemlouvavým, skepticky ironizujícím komentátorem.



Boris Rösner, Helena Friedrichová a Marcel Vašinka v razantním pojetí hry režiséra Karla Kříže. *Snímek Martin Poš*

Sebeláska se stává impulsem příznačného „karnevalového chtíče", který provází devalvaci pravého citu. Nenávist, rivalita mezi Theseem a Hipolytou (P. Soukup a C. Mayerová) se tvrdě prosazuje už v úvodním výstupu, jenž je prezentován jako krutá a cynická erotická hra, otevřená disharmonie a napětí poznamenává i vztah Oberona a Titanie a jeho pravou podobu neskryje ani verbální smír závěru (v dravě pojaté Titanii naplňuje V. Galatíková herecky přesně Křížovu koncepci, Oberon je ke škodě věci matnější). Absenci pravého citu pak příznačně zveřejňuje především výklad obou mileneckých párů, kde záměny jsou spíše než Pukovými kouzly dány nestálostí a sobecky ješitnou sebeprezentací. Kříž reálně i metaforicky stylizuje jejich zdánlivé hrátky do zápasnických postojů, které současně ironizuje vratkou nejistotou ringového prostoru. Z této situace dokázali těžit zejména M. Stropnický (Lysandr) a H. Friedrichová (Helena) v pohybových paradoxech i myšlenkovém vyostřování replik, dobrými partnery jim ovšem byli i J. Jurištová a M. Vašinka.

Téma sebelásky se nenásilně, čitelně a také hravě objevuje ve scénách řemeslníků, kteří jsou zde pojati jako svého druhu klauni. Švehlíkův Klubko je účinně exponován sytou komediálností, která však nepřestává mít kouzlo herního půvabu a pohybuje se s přesnou mírou od zdání bezelstné naivity k ironickému nadhledu. Ostatní už mnohem přímočařeji zveřejňují nadsázku hry a proto se řemeslníci vydělují z koncepčně jinak ucelené inscenace, přestože jejich dějová linie nabízela další vrstvu divadelní reflexe zvoleného tématu v linii herec—postava—příběh a také zvrstvení dění principem hry ve hře a jejím komentováním. Snaha nalézt významové odlehčení jinak nelítostně koncipované hry (půvabně se promítla do pojetí chóru elfů — „důchodců") přivedla Kříže asi nakonec k tradičnějšímu pojetí řemeslníků, což rozbíjelo logiku záměrů (zjevná zůstala jen ve výkonu A. Švehlíka) i čitelnost funkce zvolených kostýmů.

Obě inscenace Snu ukázaly inspirativnost antiiluzívního principu hry, ale současně i to, jak je jeho účinnost nezbytně spjata s významově nosnou koncepcí, jež spoluvytváří obsah výpovědi a dává smysl zvoleným prostředkům, v opačném případě totiž zůstává antiiluzívnost pouze vnější proklamací, která se sice tváří jako moderní divadlo, ale ve sféře obsahu pak nenabízí ani tolik, co iluzívní popis. Křížovo nastudování, přestože mu někde herecky chybí významová dourčenost (Oberon, řemeslníci, Egeus), však imponující pečeť názoru nese, navíc názoru, který současného diváka se Shakespearovým textem vskutku konfrontuje. VÁCLAV KÖNIGSMARK

William Shakespeare: SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ, Městská divadla pražská (Divadlo ABC); překlad: Martin Hilský, režie: Karel Kříž, výprava: Jaroslav Malina j. h., hudba: Jaroslav Rybář, pohyb. spolupráce: František Pokorný j. h., Jan Klár j. h. Národní divadlo Praha (Nová scéna); překlad: E. A. Saudek, režie: František Laurin, scéna: Jan Dušek j. h., kostýmy: Josef Jelínek, hudba: Otmar Mácha, dramaturg: Jan Císař.

DRUHÝM VÝCHODISKEM SCÉNOGRAFIE JE MALÍŘSTVÍ

Příkladem ze světa pro nás může být Ďagilevův „Balet rus“, kde společně s Bakstem, Gončarevovou A Larinovem vytvářejí novou scénickou realitu.
Efektní kostým v prostoru fungující jako barevné plochy dotvářející výsledný obraz.

Autory scénických a kostýmních návrhů jsou od roku 1913 podepisovány takovými jmény, jako je: Picasso, Matiss, Metzinger, Cocteau, Derain, Braque, Utrillo, Dufy, Ernst, Miró či Laurencinová.

Je tedy zcela jasné, že divadlo jako výtvarný projekt je pro tuto generaci malířů důležité. A dokážou se v této nové realitě pohybovat velmi zdatně. Práce pro divadlo zůstává součástí jejich tvorby po dobu, kterou pokládají za podstatnou a obohacující… a tato pro ně experimentální doba končí v letech čtyřicátých.

Stejně tak, jako ve světě, je tomu u nás. I v našich divadlech s režiséry spolupracuje malířská elita: Kysela, Čapek, Brunner, Šíma, Štýrský, Hofmann, Feuerstein, Heythun či Muzika.
Na začátku století tedy patří scéna malířům – a malířskému pojetí prostoru. ¨

Kolem roku 1930 dochází k vyprofilování „scénografie“ jako samostatné disciplíny (samostatného oboru). Malba na scéně se stává terčem útoků, jako nedostatečná.

Samozřejmě, že divadelní tvorbu ovlivňují období konstruktivismu či surrealismu, vždyť všechna odvětví umění jsou vždy úzce spjata a platí pro ně stejná výtvarná hlediska.

Další významnou malířskou osobností, jež je spjata s divadlem let 1930 – 1965 je Jan Zrzavý. Jeho poetický přístup k malbě a touha po kráse ho dovedly k práci pro Operu. Opera jako žánr mu umožňovala, aby „jeho plátna ožila“. Hudba stejně tak jako poezie v Zrzavém probouzela jeho vnitřní svět. Neměl rád příliš vypjatou dramatičnost situací činoherních představení – stal se výhradně výtvarníkem pro operu.

Musím zmínit i krátkou přítomnost „na divadelním poli“ malíře Václava Špály. Ten navrhl výtvarné řešení Tylova „Jiříkova vidění“ roku 1926 a „Maryšu“ bratří Mrštíků roku 1930. Jeho přístup je čistě abstraktní, jakoby násobil a kladl vedle sebe jedno své plátno za druhým. Tento přístup se nesetkal s kladnou odezvou a Špála se nadále věnoval jen volné tvorbě – kde exceluje s kubistickými akty a později s jeho „Kyticemi“.

Na jevišti divadel se objevují i práce Josefa Lady, který divadlo brzy opouští a vrací se ke svým ilustracím.

Mohli bychom říci, že malíři tvoří základní kámen divadelní tvorby přibližně do roku 1940-45 – kdy přestává plocha barvy stačit na to, aby vytvořila prostor – a nastupuje razantní přístup architektonický.

Označení scénický obraz je stále platné i pro současnou divadelní tvorbu. Zajímavé je zmínit se o knize Kazimiera Brauna „DRUHÁ DIVADELNÍ REFORMA“, ve které se zmiňuje o snaze výtvarníka vyplnit scénický obraz v rámu proscénia. Tato snaha stále trvá.

Scénický obraz je forma zobrazení scénického prostoru, ale také scénických objektů do prostoru obrazu vložených.

Scénický obraz je výsledkem procesu vzájemného působení vztahu člověka + prostoru + času.

Scénický obraz je ve své podstatě dílo hmotné povahy.

Vzniká v procesu materializace ideje – jako nezbytného východiska scénografické tvorby.

Výsledný scénický obraz existuje na rozhraní prostoru jeviště a prostoru hlediště.

Formou vymezení scénického obrazu se stává vizuálně prostupný, plošný rám – PORTÁL, který určuje velikost formátu a prostoru skutečnosti i obrazu.

…projekt 5:

„ROMEO A JULIE“
SCÉNOGRAFICKÝ OBRAZ
UZAVŘENÝ VE ZLATÉM RÁMU PORTÁLU

Já jsem měla příležitost jako autor výtvarného řešení scény a kostýmů zpracovat Shakespearova „Romea a Julii“ v roce 2003 pro Východočeské divadlo v Pardubicích. Toto divadlo je klasickou kamennou divadelní budovou, kde je prostor diváka (hlediště) oddělen od prostoru hereckého (jeviště). Tento předěl je jasně určen divadelními portály, jež jsou reliéfní a zdobené zlatem.

Obraz vznikající mezi těmito portály je tedy automaticky vždy orámován zlatým RÁMEM, který nelze zcela režijně opomenout ani zcela výtvarně potlačit. S tímto „orámováním“ je nutné počítat při celkovém řešení inscenace.

Scénický výtvarník je tedy postaven před problematiku řešení „scénického obrazu ve zlatém rámu“.
Já jsem se po dohodě s režisérem rozhodla, že tento zlatý rám „scénických obrazů“ bude výtvarným i režijním záměrem.

Celá inscenace „Romea a Julie“ v Pardubicích dostala ještě nový rozměr, když se režisér rozhodl, že celý příběh bude mít svého vypravěče.
Vytvořil postavu „KRÁLOVSKÝ MAB“, která díky svým převlekům uměla být i platnou součástí jednotlivých dramatických situací na jevišti.

Takže kromě architektonického rámce, tu byla i postava, jež celý děj rámovala a zastřešovala svou existencí a svým komentářem.

Výtvarné řešení scény a kostýmů bylo sondou do historie.
Nebyla to snaha o historickou kopii, ale o inspiraci historií a jejími jasnými symboly.
Kostýmy tedy měly siluetu renesanční. Materiály použité k jejich výrobě byly současné.
V detailech a zdobnosti opět odpovídaly historické době.

Scéna byla architektonicky jednoduchá, její detailnost spočívala v malbě dekorací.
Celkový scénografický záměr fungoval jako oživlý obraz.
Malovaná scéna, rytmicky dělená, obsahující dramatické postavy umístěné v prostoru, v perspektivě – jak na renesančních obrazech.

I práce se světlem byla spíše práce se šerosvitem.
Světlo modelovalo a barvilo prostor.
Nechávalo tušit přítomnost některých postav, zatímco jiné stály v plném lesku.
Dodávalo to prostoru nový rozměr – nové netušené hloubky.
Vytvářelo iluzi, kterou divák s fantazií vděčně přijímal.

Rytmizace scény, rytmus pohybu na jevišti a rytmus, který vyžadovaly změny scén, jsem řešila architektonickou prostavbou. Pracovala jsem s různými úrovněmi podlahy jeviště (propadla, nastavených jevištních stolů).

Také jsem vystavěla v polovině hloubky jeviště přes celou jeho šíři ve výšce 3,5 m platformu, která dále pokračovala malovanými průčelími domů a podloubími.

Z této platformy se pak scházelo po schodištích, která byla posuvná a uměla tak vytvořit nové interiéry a exteriéry.

Schodiště uměla zcela zmizet ze scény a umožnit tak situaci „nedostupnosti“ balkónové scény.

Byl tu i obelisk temně rudé barvy, představující kašnu, hrobku, hranici mezi jednotlivými rody i falický symbol – podle změny jeho polohy a postavení v prostoru.

Celá scéna byla malovaná.
Její plastičnost byla z velké části iluzivní.
Světelný design umožnil rytmus plynutí času – pocit dne, noci či svítání.

Sakrální prostor otce Lorenza zde byl určen, vymezen symbolem kříže.
Byla to kovová konstrukce prostorového kříže, ve kterém zářilo nesčetné množství svící.
Byl velký asi 3 m a spouštěl se z tahů do volného prostoru.
Mihotání svící napomohlo pocitu snovosti a tajuplnosti celé scény.

Je nutné se zmínit, že Juliina postel a později její hrobka – byl stejný objekt.
Divák byl postaven před realitu, že láska a milování jsou silné až za hrob, kde také skončí.
Symbolika a duální významy jsou pro Shakespeara typické a já jsem se ji snažila ještě posílit.

Kostýmy byly řešeny s ohledem na jejich pohyb po jevišti, tedy ve scénických obrazech.
Jejich barevnost byla volena podle toho, jaký barevný kontrast, kontrapunkt či splynutí v ploše scénického obrazu byly žádoucí.
Zda se od dané dramatické postavy čeká její splynutí s okolím či její nepřehlédnutelná výjimečnost. Zda bude v ploše obrazu barevným kontrapunktem, či pouhým doplňujícím barevným odstínem (tónem).

Se světlem bylo nakládáno tak, abychom navodili atmosféru, kterou vytvářeli ve svých obrazech malíři italské renesance. Díky světlu zde vznikaly obrazy plné barev, slunce, tepla a denního světla a proti nim tu plynuly obrazy noci plné šera, šedých odstínů a černých hloubek.

Tato inscenace měla princip MALÍŘSKÉHO ZOBRAZOVÁNÍ jednotlivých situací děje – jakési jeho ILUSTROVÁNÍ.

Díky jasnému orámování zlatými portály
tu před zraky diváka plynuly rozměrné OBRAZY, výtvarná, obrazová malířská plátna.
Jejich obsah se měnil díky akci dramatických postav a proměně scénického prostoru.

Shakespearův příběh…co o něm víme?

V příběhu dvou veronských milenců je znám snad každému.

Jejich mladá romantická láska, končící smrtí, jež vykoupí oba rody.
Dalo by se říci, že Shakespeare napsal „romantickou tragédii“, což se zdá být v rozporu, ale celý obsah této divadelní hry je postavený na rozporech.
Na LÁSCE a NENÁVISTI, přátelství a zradě, moudrosti stáří a neuváženosti mládí.

Shakespeare ve své hře klade tu nejzákladnější otázku:

„Co je to láska?
Co je to za sílu, jež nás nutí dělat ty nejkrásnější, i ty nejstrašnější skutky?
Láska a nenávist, dva lidské city, tak absolutně protikladné a přece tak nebezpečně blízké – sídlící v jednom příbytku – v srdci.“

I láska sama není citem, který by byl pouze příjemný a krásný, i ona sama je plná rozporů.
Romeo říká Mercuziovi:

„Co pak je láska něžná? Krutá je. Pod kůži vnikne a bodá jak trní.“

(Josek I, 4. 25 – 26)

Celý příběh a jeho děj je dále dělen v časové linii na události, které se dějí ve dne a které se dějí v noci.
Celý čas má tedy opět dvě rozporuplné části.
Jakoby Romeo patřil noci -
on se na začátku celého příběhu potuluje v lesíku za městem,
melancholicky si zoufá a touží při měsíci – v hodině „psa a vlka“ těsně před ránem.

Jeho otec o něm říká:

„Jak noční pták můj syn hned letí domů, zamkne se o samotě v pokoji, zatemní okna, světlo vyhostí a uspořádá si umělou noc.“

(Josek I, 1 132 – 133)

Protikladem Romea je Julie.
Ona představuje slunce, den, čistotou záři, jež Romea tak okouzlí.

Jejich láska však nemůže být přiznána, nemůže patřit dennímu světlu. Oba milenci jsou nuceni najít své útočiště v temnotě noci – jež je předzvěstí i jejich konce – temnoty hrobu. Jejich příběh se odehrává v prostoru noci a noc se jim stává i kostýmem, když Shakespeare píše, že Romeo má na sobě „plášť noci“ a Julie na tváři „masku noci“.

Jejich rodiny patří dennímu životu a tím je podtržena jejich odlišnost a nepřekonatelné nepochopení. Musí být přinuceni vstoupit do noci, vstoupit do hrobky, kde leží jejich mrtvé děti, aby pochopili, že je možné spojit zdánlivě nespojitelné, že je možné žít a být plný rozporů a pochyb,
že je nutné přijímat noc jako jeden celek – jako jeden existenční ČAS.

Bez rytmu protikladů by nebylo možné vidět věci a skutečnost v jejich plném (obecném) významu.

„Romeo a Julie“ jako divadelní inscenace má v sobě několik poloh RYTMŮ (rytmizace):

Jednou z nich je rytmus rozporů (protikladů) v textu, ve zvolení jazyka a významů slov, které Shakespeare používá.
Druhou je zde časová linie. Kdy se v příběhu rytmicky střídá ČAS DNE a ČAS NOCI.

Ale důležitá je zde hlavně rytmizace postav.
Jejich konání.
Jejich myšlenkové pochody i jejich fyzická akce herecká.

Pokud se podíváme na dvě hlavní postavy Romea a Julie a porovnáme jejich rytmus, zjistíme, že hlavní hybnou silou celého děje je Julie – Romeo je jakoby v závěsu.
Juliina postava je napsána silně, plně a vždy přítomně v situaci (v daném čase dění). Julie je časem, ve kterém se věci dějí (odehrávají).
Její vývoj od dítěte – přes zamilovanou dívku – až k ženě, jež se zrodí přes noc, je neuvěřitelně rychlý.
Tento rychlý vývoj určuje i rytmus celé inscenace. Vše ostatní je k němu vázané.

Pro autora scény a kostýmů je nutné, aby dokázal tento rytmus celé inscenace najít ve slovech W. Shakespeara.

Tento rytmus byl pro pardubickou inscenaci oním „klíčem“, jak tuto Shakespearovu hru inscenovat.
Jak ztvárnit jednotlivé dramatické postavy.

Nejprve mne jako autora kostýmů zajímalo řešení postavy KRÁLOVNY MAB, která k celému příběhu přibyla.
Je to postava komentující a rámující scénické obrazy ve své první poloze a ve své druhé poloze je dramatickou postavou, součástí děje.
Tato postava se tedy stále převléká – tak jak si to vyžaduje plynutí děje a režijní záměr a tak střídá svá prostředí.
Režijní záměr, že bude tato postava vypravěčem a zároveň manipulátorem děje, mne vedla k řešení kostýmu, který umožňoval zrození nové scény, nového scénického obrazu.
Veliký plášť královny Mab dokázal zakrýt celou plochu jeviště – nechat tak zmizet a znovu se zrodit prostor i dramatické postavy.
Královna Mab tak částečně určovala rytmus celé inscenace.

Kostýmy jednotlivých dramatických postav jsou řešeny s ohledem na vytvářené scénické obrazy. Jejich barevnost i siluety tvoří jasnou kompozici.
Vývoj jednotlivých dramatických postav následuje práce s kostýmem, jeho proměna na jevišti či převlek.
Doba, ve které inscenace vznikala, se odrážela v technologii zpracování a ve zvolených materiálech.
Režijní a výtvarná snaha o tvoření výtvarných a kompozičních obrazů jako prostředku sdělení se z dnešního pohledu zdá neinspirující.
Já, jako autor výtvarného řešení, mohu zhodnotit tento počin jako málo invenční, kdy výsledkem spolupráce výtvarníka, režiséra a herců jsou plynoucí SCÉNICKÉ ILUSTRACE.

Stalo se, že scénické obrazy byly scénickými ilustracemi děje.
A tato inscenace uzavřená mezi zlaté portály divadelní budovy byla ilustrovaným textem.

Již Adolphe Appia nazýval prostor jeviště „živoucím organismem“ a v přeneseném slova smyslu poetickou řečí. Daný děj se převádí v pohyb jako jednotku prostorového utváření. Prostorovost jeviště je tedy vymezena podle Appii pohybem.
Appia koncipuje divadlo prostorové – jako fenomén pohybový.
Staví se tedy proti malované jevištní dekoraci jako proti dvojrozměrné realitě, která předstírá trojrozměrnou iluzi.

Appia podrobuje ilustraci jevištního textu malířstvím ostré kritice a vyjadřuje své názory takto:

1. Malovaná dekorace je statická.
   Složka v podstatě malířská fixuje pohyb.
2. Dekorace vyžaduje stejnoměrné osvětlení, obsahuje vlastní světla a vlastní barvy, vylučuje aktivní použití světla na scéně.
   Pohyblivé světlo reflektorů však také maluje světlem, stínem a barevnými dojmy, které jsou specificky scénickou malbou a odhaluje prostor jako platný jev.
3. Namalovaná dekorace buď vytváří z herce svoji součást výběrem a utvářením kostýmu, pak tedy herce degraduje v pouhou postavu oblečenou do kostýmu a používá ji k „živým obrazům“, nebo interpreta pomíjí a existuje sama o sobě, zatímco herec naproti tomu hraje jako „živoucí realita, které se světlo a stín netýkají a kterou nelze uvést v organický soulad s namalovanými předměty.
   Osvětlení, jež platí v malbě, není určeno herci – ale přesto jej ozařuje.
   Osvětlení, určené herci, zasahuje i malbu a porušuje její obrazový aspekt.
   Tyto zřejmé rozpory vedou k nutnosti nastolit mezi výrazovými prostředky scény racionální hierarchii.
4. Dekorace pomáhá označit místo děje a zastupuje některé textové údaje.

Adolphe Appia se zamýšlí nad světlem – nad scénickým světlem.
„Čím je partituře hudba, tím je v oblasti scénického pojetí světlo.“

Světlo je na scéně zdrojem výrazu. Světlo kreslí jasné obrysy a světlo rozsvěcuje barvy předmětů a vnáší barvy do scénické kompozice.

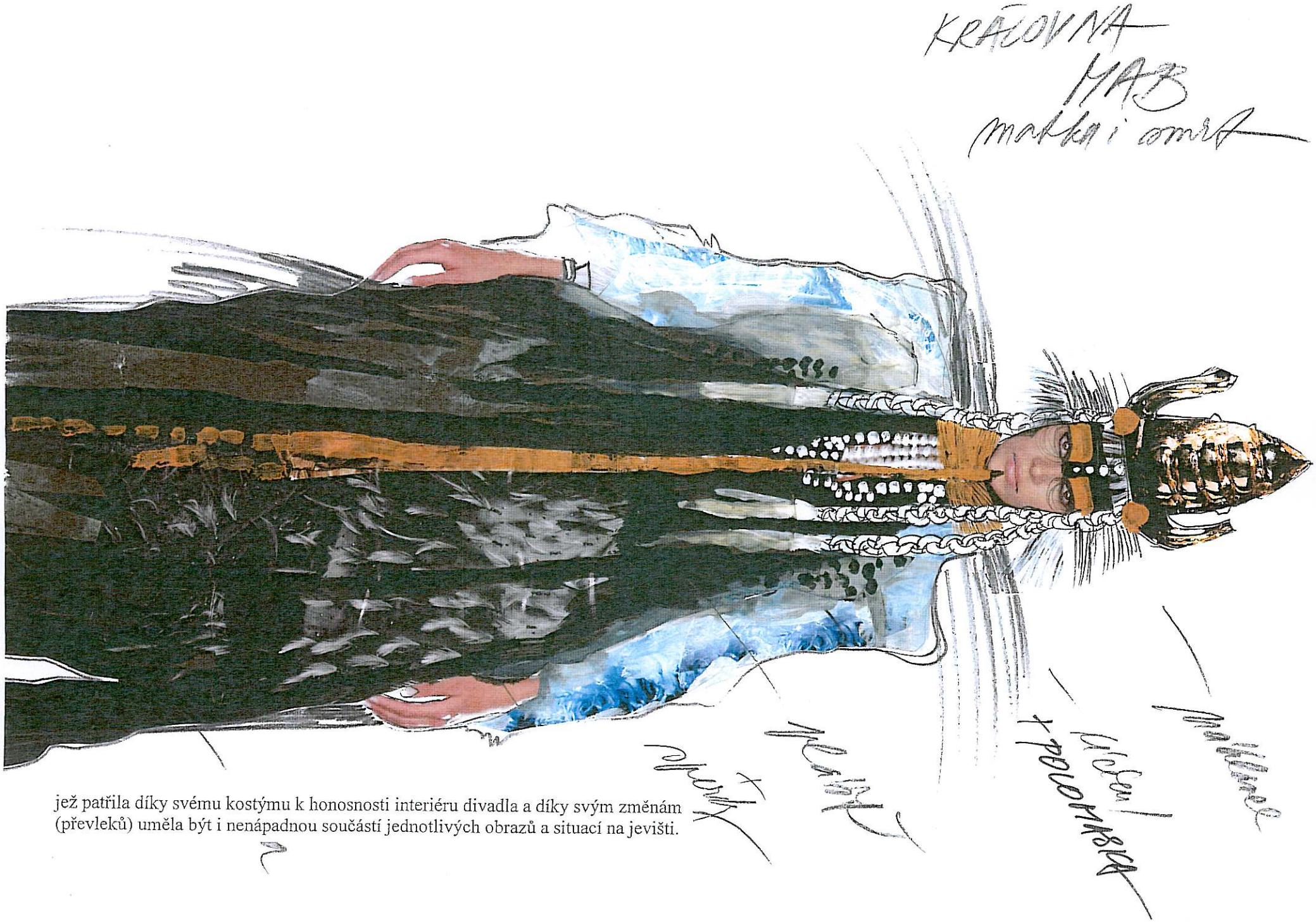
V hierarchii Appiou definovaných prostředků scény stojí představitel (dramatická postava) na prvním místě, jemu slouží plastické utváření prostoru a optická malba světlem.
Na posledním čtvrtém místě se ocitá scénická dekorativní malba, sloužící k označení místa příběhu.

Všechny tyto Appiovi názory na řešení scénického prostoru, kostýmu a práci se světlem jsem se v případě pardubické inscenace „Romeo a Julie“ snažila prozkoumat a ověřit jejich platnost pro současné divadlo.

I když v mém případě byla malovaná dekorace součástí scénografické stavby, stále zůstává pouze dvojrozměrným výtvarným počinem.
Herec a jeho kostým tu tedy opravdu ve svém pohybu existuje mimo tuto dvojrozměrnou realitu, nebo se stává pouhou součástí obrazu – v tomto případě živým obrazem ve zlatém rámu portálu divadla.
Je tedy jasné, že i když k provedení této inscenace byly využity moderní technologie, současné materiály a nový režijní přístup, Appiovi názory jsou stále platné!

Celá inscenace našeho Romea a Julie dostala ještě nový rozměr, když se režisér rozhodl, že celý příběh bude mít svého vypravěče.
Připsal part pro postavu „KRÁLOVNY MAB“

Takže kromě architektonického rámce, tu byla i OSOBA, jež celý děj RÁMOVALA a zastřešovala svou existencí a svým komentářem.



jež patřila díky svému kostýmu k honosnosti interiéru divadla a díky svým změnám (převleků) uměla být i nenápadnou součástí jednotlivých obrazů a situací na jevišti.

Tato inscenace měla princip MALÍŘSKÉHO ZOBRAZOVÁNÍ jednotlivých situací děje, jakési jeho ILUSTROVÁNÍ.

BENVOLIO
princ z Verony
Montekiho synovec

klobouk

ramena

mužovo kabátec

rukáv

pinkel kalhoty

klobouk pokleopsic

manžety kozešel kalhoty

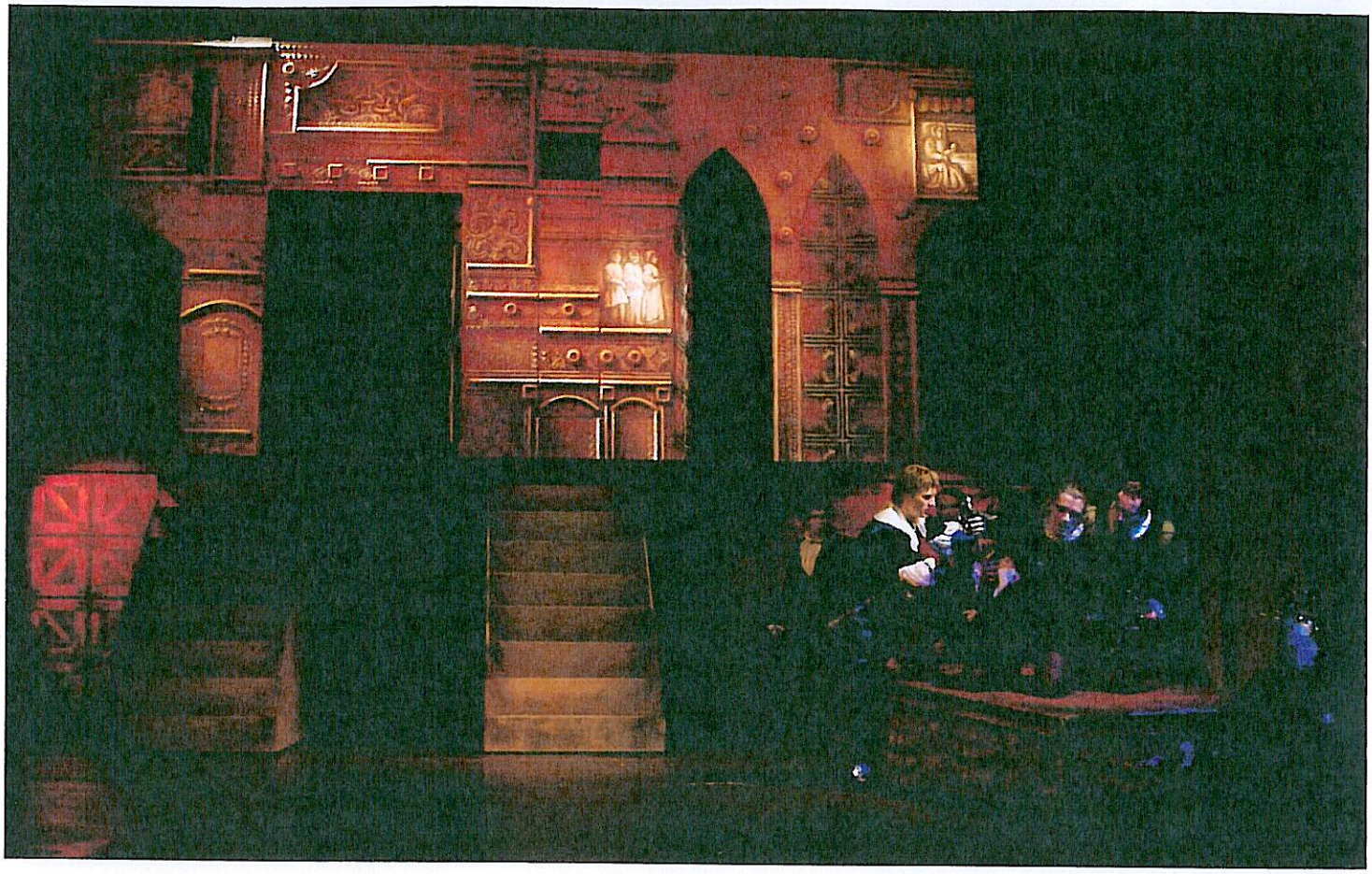
punčochy

boty

Kostýmy byly řešeny s ohledem na jejich pohyb po scéně = jevišti,
jejich barevnost byla volena podle toho - jaký barevný kontrast, kontrapunkt či splynutí v
ploše SCÉNICKÉHO OBRAZU nastal.

Cnv0005.jpg

Cnv0008.jpg



Cnv0003.jpg

Cnv0009.jpg

K tomuto „Romeovi a Julii“ jsem měla možnost přistoupit se stejným tvůrčím týmem, herci a režií ještě jednou, avšak mimo divadelní budovu, v novém nedivadelním prostoru.

…projekt 6:

„ROMEO A JULIE“
ZMĚNA PROSTORU – OPUŠTĚNÍ ZLATÉHO RÁMU

Inscenace „Romeo a Julie“ byla v letních měsících přenesena na letní scénu nádvoří pardubického zámku. Opustila tedy kamenné zdi divadla i sevření zlatými portály.

Bylo nutné k ní přistoupit nově, s ohledem na nové prostředí. S ohledem na volnost a otevřenost prostoru nádvoří zámku.

Bylo jasné, že kostýmy budou použity tytéž, ale scéna byla v exteriéru nefunkční. Jako autor výtvarného (scénografického) celku jsem tedy musela řešit herecký prostor nově.

Nádvoří tvořilo uzavřený architektonický celek. Jeho faktická architektura s okny, balkóny a arkádami se stalo naší scénografií.
Kamenné nádvoří nám nahradilo základní plochu jeviště. Na něj jsem nechala postavit jednoduchou malovanou platformu, jež nám sloužila i v divadelní budově.
Místo dalšího patra malovaných kulis jsem nechala působit existující architekturu zámku.

Ve výšce tu stál onen veliký kovový kříž s planoucími svícemi. Tentokrát byl přítomen v průběhu celého představení a byl jakýmsi stálým svědkem událostí.

Kostýmy zůstaly stejné – avšak jejich účinek na diváka se změnil.
Fungovaly více jako objekt v prostoru, než jako barevný kontrapunkt v ploše a kompozici obrazu.

Celá inscenace se díky změně prostředí vymanila z orámované plochy a vyplnila prostor.

Diváci seděli ve stejné úrovni, ve které hráli herci – oba prostory herecký i divácký byly propojeny a v některých situacích děje – se dokonce zastupovaly, neboť herecké nástupy vedly skrze sedící diváky a tedy i tyto cesty byly součástí dramatického prostoru.

V určitých momentech děje byl divák součástí hereckého prostoru.

Použití světla v exteriéru mimo divadelní budovu je většinou minimální. Pro nás bylo zajímavé, že jsme si mohli dovolit živý oheň na jevišti. Byly tu pravé svíce i louče. Živý oheň v noci vytvářel naprosto specifickou atmosféru – uvěřitelnosti probíhajícího děje.

Hrát se začínalo vždy za denního světla. Stejně jako za Shakespearovského času a končilo se po západu slunce.

Víme, že Alžbětinské divadlo se odehrávalo venku. Jeviště bylo jen z části zastřešeno a světelné efekty ve dne nebyly možné. Na začátku hry byl divák odkázán na text – a jeho výmluvnost při popisování jednotlivých prostředí. Až za tmy tu umělé světlo našlo svoje uplatnění.

V tomto případě (znovuobjevování „Romea a Julie“ původně patřící kamenné budově divadla) šlo o experiment, jež nutně končil zcela novou koncepcí tohoto představení.

Principy a technologie z interiéru jsou nepřenosné.
Speciální efekty, jako je malba světlem, se uplatní až za tmy.
Malované kulisy tvořící velikou část dekorace se pod širé nebe vůbec neumístily.
Iluze malovaného obrazu ve zlatém rámu portálu zaniká.

Nově vzniklé představení stojí na hierarchii výtvarných prostředků scény, jež Appia pokládal za správné a které se osvědčují i dnes.

V prvé řadě je tu herec, jeho dramatická postava a ta existuje v prostoru. V prostoru uměle (výtvarně) vytvořené reality, dále modelované a malované světlem.
Je tu tedy herec, prostor a světlo.

V tomto novém inscenování „Romea a Julie“ na nádvoří pardubického zámku se herec a jeho dramatická postava stali hlavními aktéry a nositeli děje.
Herec – jeho postava, se stal prostorovým fenoménem – objektem.
V určitých scénách prostorem samotným, neboť jej svou existencí v něm nově utvářel.
Text promlouvaný dramatickou postavou se v určitý čas stal nepostradatelným, co se týče informovanosti o probíhajícím času děje, neboť scénografické řešení postrádalo malovanou část, jež původně určovala místo a čas v kamenné budově divadla.

Královna MAB, která v tomto novém pojetí inscenace získala daleko hlubší opodstatnění své existence, coby vypravěče a manipulátora děje, byla stále přítomna.
Ostatní dramatické postavy se zde staly nositeli děje a přestaly působit jako pouhá součást živého obrazu.
Divák zde nesledoval plynoucí scénické obrazy, ale stal se jejich součástí. Byl vtažen do děje a díky tomu se stal jeho aktivním účastníkem.

Mohu říci, že tato inscenace byla pro diváka novou divadelní zkušeností.

A pro mne, coby výtvarníka scény a kostýmů, ověřila možnost přenositelnosti existující inscenace do nového prostředí. Tento experiment změny místa jasně dokazuje, že fenomén prostoru, ve kterém se inscenace odehrává je vždy tímto místem svázán. Pro nový prostor je nutné tvořit nově a pracovat s novými souvislostmi.
Je zásadní, jaký prostor si pro uvedení divadelní hry inscenátoři zvolí. Jak se v tomto prostoru člověk pohybuje. Ve kterém momentě se prostor pojmenovává a dělí na jeviště a hlediště, kdy začíná být tento obecný prostor scénickým prostorem a herec objektem v něm – jeho součástí.

Předmětem zkoumání byl moment, kdy člověk vstoupil do obecného prostoru a díky mému výtvarnému řešení a režii se stal nejprve objektem v něm, posléze se vymezil coby divák a přijal změnu tohoto prostoru v umělou realitu, umožňující průběh našeho představení.
Zkoumala jsem, jak minimálními prostředky tento zdroj umělé reality umožnit.
Vyšlo z toho výtvarné řešení, které z velké části stálo na již vytvořených kostýmech – tedy pilířem celé inscenace byl herec coby objekt v prostoru.
Herci pak svou akcí dále pojmenovávali obecný prostor a přetvářeli jej v prostor scénický.

Stalo se tedy, že skutečně existující prostor zámku se díky dramatickému jednání herců stal prostorem umělým – umělou divadelní realitou a teprve tehdy se v tomto přirozeném prostoru stal příběh „Romea a Julie“ pro diváka uvěřitelným.

…projekt 7:

„ROMEO A JULIE“
NÁRODNÍ DIVADLO, PRAHA 1963

Tuto inscenaci režíroval Otomar Krejča a autorem výtvarného řešení scény a kostýmů byl Josef Svoboda. Hra byla uvedena v Topolově překladu.

O této inscenaci se zmiňuji proto, neboť je jednou z mezníků ztvárnění Shakespearova „Romea a Julie“.

Režisér O. Krejča tu vyložil příběh veronských milenců zcela originálním způsobem, nerespektuje pověst slavné hry a úmyslně likviduje vše samoúčelně půvabné a všechnu divadelní líbivost. Značně přestavěl vztahy uvnitř hry. Z nenápadného partu sluhy vyčetl lidský osud, pod kulisou mnicha odhalil vrstevníka mladých hrdinů a pod okázalými větami závěrečného smíru nechal zaznít tón neupřímnosti.

Režie O. Krejči je silně konkrétní, materiální a založená na dobití pravdy.
Diváci nesledují příběh lásky triumfující, ale truchlivý děj o lásce zavražděné. Režisér nechce, aby byli ukolébáni a smířeni s osudem. Diváci jsou aktivně vtaženi do děje, když do osvětleného hlediště zazní: „HLEDÁME VRAHA MERKUCIOVA“.

Režisér se tu snaží spojit oba prostory jeviště a hlediště v momentě, kdy z diváků učiní vypovídající svědky událostí.

Tato, ve své době (1963) provokativní režie byla podpořena inovativním přístupem k řešení scénického prostoru.
„Divadlo je uměním lidské existence v prostoru.“
Josef Svoboda vytváří iluzi „pohyblivého prostoru“, jenž umožňuje plynulý proud představení a spoluurčuje jeho rytmus. Jelikož proslul jako zakladatel takzvané „režijní scénografie“, je nám jasné, že děj pouze neilustruje, ale jasně jej utváří.

J. Svoboda byl architektem, a proto je takový i jeho přístup k prostoru. Je však myšlením malíř, což mu umožňuje nakládat s divadelní stavbou zcela abstraktně.

O své tvorbě „Romea a Julie“ řekl: „Podle režisérova výkladu jsem volil za základ scénografie architekturu, která se pohybuje v prostoru, zatahuje do hry vzdálenosti jako dramatické činitele a vytváří pro ni nové relace. Dbal jsem na důslednou čistotu a přesnost prostoru a odmítl jakékoliv estetické záludnosti.“
Byla to architektura, která v sobě tajila model lidského světa, nechtěla udivovat krásou, ale klidem, jednoduchostí, přesnými proporcemi a stylizací. O jak velkou preciznost šlo, svědčí například lodžie, měla na pohled plout vzduchem, ale současně musela být samozřejmě staticky zajištěna tak, aby byla naprosto bezpečná, jak v materiálu, tak v konstrukci. Přitom nesměla herce rušit a síly, které nesměly vyvolávat nekorigovaný pohyb, výkyvy z osy a lámání v místě, kde se jediná podpora dotýkala podlahy.
„Byla to, až do té doby, moje nejpreciznější scénická a technická práce a podařilo se do ní zainteresovat kladně celé divadlo.“

Svoboda vždy hledá neobvyklé a netradiční výtvarné prostředky. Zkouší nové technologie a to vše mu umožňuje diváka stále překvapovat.

Výtvarné řešení kostýmů pro tuto inscenaci, oproti scénickému prostoru, není nijak objevné. Kostýmy nenápadně doplňují scénický obraz a je zde jasně patrné, že Svoboda je především výtvarníkem scénickým.

Jeho idea „pohyblivého prostoru“ byla ve své době přijata s rozpaky.

J. Kopecký pro Rudé právo napsal: „Objevitelský elán nedovoluje dosud výtvarníkovi, ani režisérovi, rozpoznat únosnou míru tohoto novátorského způsobu práce s jevištním prostorem. Navíc v několika místech připravují diváka o požitek ze hry herců nutkavým pomyšlením na následky třeba jen jediného chybného kroku.“

Tehdejší divák očekával, že scénografie bude dramatické dílo rámovat, či je pouze doplňovat. Přístup J. Svobody, který chtěl dramatické dílo spoluutvářet, byl něčím novým. Dnešní divák naopak tento tvůrčí přístup vyžaduje. „Pohyblivý prostor“ se stal známým a uznávaným scénografickým principem a současné nové technologie umožňují jeho existenci v nových bohatších formách.

Pro scénografii je důležitý čas.
Čas jejího vzniku i čas jejího trvání.

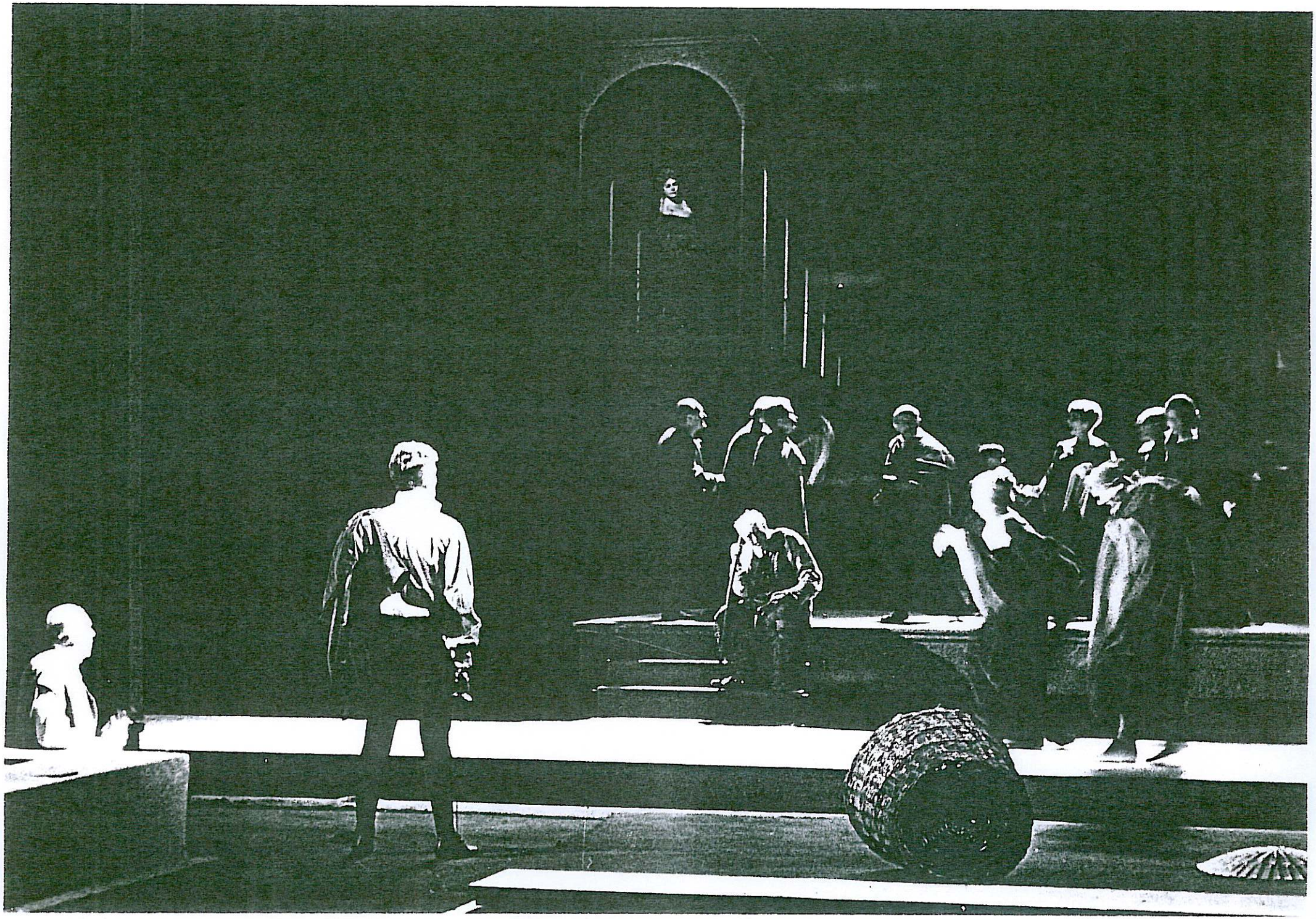
V roce 1911 napsal Josef Čapek: „Opravdová moderní senzibilita je skutečně milovníkem rychlosti. Řekl bych, že rychlost vjemu se stala modernímu člověku určitou hodnotou estetickou.“

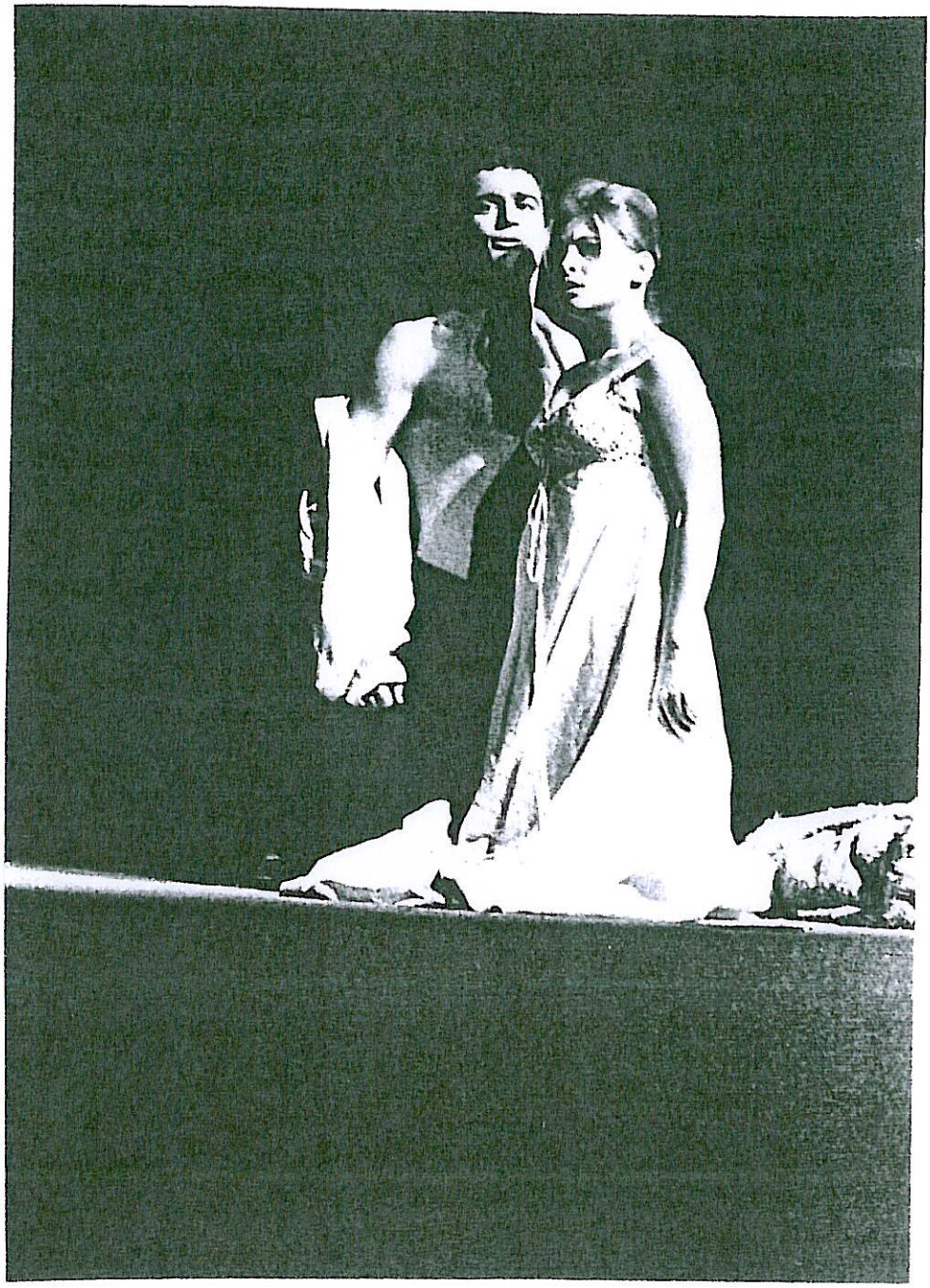
Tato myšlenka je pro tvorbu J. Svobody zásadní, neboť díky vytváření „pohyblivého prostoru“ se snaží o onu rychlou změnu, již moderní člověk tolik obdivuje. A díky jeho experimentu s novými technologiemi se mu tato rychlá změna scénického prostoru a plynulý sled dramatických situací daří.
I když bylo jeho řešení Romea a Julie v roce 1963 přijato jen částečně, z dnešního pohledu se jeho přístup ukazuje jako platný.

Mne, jako autora scénografického řešení, zajímá onen proces spoluutváření dramatického díla.
Zkoumám nakolik je takovýto přístup k utváření nového autorského díla nutný a zjišťuji, že je to jediná možná cesta – pokud má být nově vznikající poplatný své době, či ji přesahovat.

Dramatické dílo je dílo kolektivní. Je nutné, aby každá z jeho složek plně chápala všechny ostatní a dokázaly tak společně tvořit harmonický celek – tvořící novou energii sdělení. Pokud převažuje hodnota výtvarná nad zpracováním režijním a interpretací hereckou – celek díla se rozpadá.
Ověřila jsem si, že pokud nebude výtvarná koncepce jasně pochopena, využita a interpretována, vychází má práce, coby výtvarníka scény a kostýmů, naprázdno.

Stejně tak, pokud není nalezen funkční klíč k existenci kostýmu ve scénickém prostoru, nebude výtvarné řešení nikdy funkční.





PRÁCE S TEXTEM

Dramatický text mne jako autora výtvarného řešení vždy osloví jako první.
Až po jeho přečtení přichází dialog s režisérem, dramaturgem a hercem.
Dramatický text a jeho překlad nechává jako první ožít mou výtvarnou fantazii.

Slova v sobě ukrývají mnoho významů a další jim můžeme vetknout, pokud je zavádíme do nových souvislostí. Je jasné, že jako autor výtvarného řešení nebudu měnit text – jež je mi dán, ale mohu si zvolit význam, který se shoduje s mým výtvarným názorem a řešením té které inscenace.

Četla jsem Shakespeara v angličtině – slyšet melodii jeho slov v originále je obohacující. Významy však člověk rozkryje jen do určité omezené míry – a tou mírou je znalost cizího jazyka.

Pro mou nepřesnou znalost jazyka
čtu české překlady Shakespearových her.
Každý z překladatelů přistoupil k danému textu
svým subjektivním pohledem na jeho obsah a význam.
Každý překlad je jiný – nejen díky době, ve které vznikl, ale především díky osobnosti člověka, jež překládal (díky jeho nahlížení na svět).

Při své práci jsem se setkala s texty například:

Martina Hilského (2005)
Josefa Václava Sládka
E. A. Sudka (1983)
Milana Lukeše (1976)

a vždy bylo přínosem pro mou práci přečíst si některé pasáže od všech těchto autorů, zjistit všechny jejich úhly pohledu a možné varianty výkladu.

Vždyť:

„Slova jsou jak rukavice…
a každý je obrátí naruby,
jak se mu zachce.“

W. Shakespeare

To jak nakládáme se slovy je čirá manipulace.
Díky slovům naše dramatická postava manipuluje děj a diváka.
Pomocí slov, která pronáší, promlouvá v našem případě v překladu.
A proto je třeba si uvědomit, že kromě vlastních jmen není v textu překladu ani jediné slovo od Shakespeara – všechno jsou slova překladatele!

Jakými slovy k nám tedy promlouvá Shakespeare?

Slovy, jež nesou jeho myšlenky.
Slovy, jež sou ve své existenci nadčasová.
Vše už bylo jednou řečeno, a proto nás zajímá, jak to říci znova, jak znovu objevit slovo, jak jinými slovy opakovat to, co bylo řečeno již nesčetněkrát.
Jak tato slova vyjádřit, jak je výtvarně zpracovat?
Do jakého prostředí je umístit?
Jak je znovu pochopit?

Zkusme to na příkladu konce „KRÁLE LEARA“.

MARTIN HILSKÝ

„Pod tíhou smutku každý z nás teď musí
říkat, co cítí, a ne, co se sluší.
Král nejvíc trpěl. My šanci máme,
že to, co on už nikdy nepoznáme.“

E. A. SAUDEK

„Krutosti chvíle uposlechnout dlužno,
říkat, co cítíme, a ne, co slušno.
Nejstarší nejvíc nes. Nám, kdož jsme mladší,
zakusit tolik život nepostačí.“

MILAN LUKEŠ

„Musíme vést, co žádá smutný čas,
ze srdce mluv, ne jak na rozkaz.
Nejstarší nejvíc nes. Co zakusil,
k tomu nám mladým nezbude dost sil.“

JOSEF V. SLÁDEK

„Být musíme, jak truchlící čas to velí,
jak cit chce mluvit, ne jak bysme měli.
Ten nejstarší snes nejvíc, tolik běd,
my mladí nedožijem, ani let.“

W.SHAKESPEARE

„THE WEIGHT OF THIS SAD TIME WE MUST OBEY,
SPEAK WHAT WE FEEL, NOT WHAT WE OUGHT TO SAY.
THE OLDEST HATH BORNE MOST; WE THAT ARE YOUNG
SHALL NERER SEE SO MUCH NOR LIVE SO LONG.“

Je tedy jasné, co překladatel, to jiný přístup, jiné pochopení, jiný výklad. Vnitřní podstata však vždy zůstane stejná – nadčasová, otevřená, svobodná.

Jako autor výtvarného řešení kostýmů jsem textem přímo ovlivněna. Na základě textu zpracovávám kostým pro jednotlivé postavy v jejich dramatických situacích.
Výklad textu je pro mne zásadní.
Nejprve díky němu rozkrývám vztahy mezi postavami, dále jejich podstatu.
Každou z postav rozebírám psychologicky i výtvarně.
Kostým nutně dotváří dramatickou postavu. Je komunikačním prostředkem s divákem, ale především je součástí výtvarného celku.
Pro mne je nutné nahlížet na každou postavu jednotlivě – její význam i emoce, dohromady však tvoří jeden celek a ten musí být funkční.
Musí umožnit inscenování hry a nabídnout divákovy jasný klíč k přečtení celé inscenace.
Tento výtvarný klíč většinou vzniká na základě rozboru textu.
Promlouvaná slova jsou stejně tak komunikačním prostředkem jako kostým.

„PODEJTE MI KOSTÝM, DNES HRAJI LEARA“

ROZBOR TEXTU, VÝKLAD DRAMATICKÝCH POSTAV A SITUACÍ

Král „Lear“ je hlavní postavou Shakespearovi tragédie již má za svou podstatu téma poutníka a cesty.

Král Lear se vydává jako poutník svým příběhem na cestu mnoha významů.
Jako Lear král putuje
od zlaté koruny- symbolu své moci,
k věnečku z plevele a polního kvítí - symbolu konečné volnosti.

Jako Lear člověk putuje od své vladařské pýchy k lidské pokoře.

Jako Lear poutník putuje od svého dvora - ze svého paláce,
ke svým dcerám,
od nich pak k divoké přírodě a svou pouť končí na útesech v Doveru.

Král Lear ve své mysli putuje od sebestředné myšlenky vlastní moci
k bezmocnosti a nakonec svobodě šíleného rozumu.

Na všech těchto cestách je Lear oděn do svého oděvu, svého kostýmu.
kostým tedy také putuje a prochází vývojovými změnami.

Dramatická postava krále Leara se převléká a bere na sebe nové podoby, tak jak to vyžaduje uplývající děj.

Naše první setkání s LEAREM se odehrává v okamžiku jeho absolutní moci.
Moci nad situací, i moci nad lidmi v jeho okolí. Je to majestátní panovník, který svou moc dává patřičně na odiv a reprezentuje ji svým zevnějškem - tedy bohatstvím a hojností svého oděvu = kostýmu.

První kostým Leara je opravdu „královský“.
Je tu vše, co si jako divák pod pojmem „král“ představím.
Koruna = atribut moci.
Jeho stará tvář změněna výrazným líčením.
Draze a majestátně vyhlížející královský plášť.
Jeho postava je zcela dominantní celému prostoru děje.
Umístění postavy krále Leara v prostoru určuje dramatický náboj celé situace.
Lear má moc nade všemi.
Jeho dcery jsou nuceny hrát jím určenou hru.
Jeho družina všemu přihlíží, aniž by kdokoli mohl ovlivnit vývoj situace.

Lear je královskou figurou nade všemi pěšáky.
Jeho oděv = kostým zastiňuje všechny ostatní.
Na pomoc, k podtržení celkového dojmu z jeho postavy, nám slouží i světlo a členění dramatického prostoru - jeho dynamičnost.

Za Learem stojí jeho družina, jeho dvořané.
Jejich oděv odpovídá jejich společenskému postavení. Kostýmy jsou navrženy tak, aby dokázaly divákovi sdělit informace o charakterech jednotlivých postav.
O jejich budoucích úmyslech.
Výpovědní hodnota kostýmů může být veliká,
díky zvoleným barvám, materiálům a střihu.

Před Learem stojí jeho tři dcery.
I ony mají na sobě kostýmy. Takové, které odpovídají jejich postavení a zároveň jejich povahám. V siluetách a zvolených barvách se odráží jejich nabubřelost či skromnost.

Všechny jsou však poddané - jsou v této scéně, v této situaci pod mocí krále Leara. To vše se však brzy změní.
Zvláštností „Krále Leara“ je, že postavy v této tragédii od počátku zaujímají jednoznačné postoje. A to jak postoje charakterové, tak i vymezené postoje jednotlivých osob na scéně v prostoru.
Jsou tu jasně definované skupiny postav a osoby, které vždy stojí jen sami za sebe,
jako jsou Kent, Lear, blázen....

Ke konci prvního obrazu je Lear označen za „pošetilého starce“ jeho kostým zůstává nezměněn, ale jeho vnitřní náboj dramatické postavy se mění.

On sám ještě nepocítil změnu ve svém okolí, kterou zavinil svým jednáním - ale já jako divák již vnímám nově vzniklý obraz, který odráží nové rozdělení moci.
Začíná Learova cesta k poznání a proměna jeho postavy.

Stejně tak, jako se nám před očima mění obrazy děje, mění se i Lear sám a jeho kostým.

Oděv je herci nejblíže. Jeho kostým spoluutváří jeho dramatickou postavu.
Hercovo těsné spojení s kostýmem umožňuje uvěřitelnost vzniklé dramatické postavy.
Postava Leara vzniká díky herci a jeho kostýmu,
nabývá svou sílu a proměňuje se díky herecké akci a hercově přijetí a využití kostýmu.

Herec svůj kostým používá ke ztvárnění své role = dramatické postavy.
Může mít pouze jeden kostým na celou dobu trvání inscenace, nebo svou postavu převléká.
Bere na sebe nové a další kostýmy, které odpovídají nově vznikajícím dramatickým situacím.

„Kostým tedy obléká a svléká.“ Tento motiv oblékání a svlékání použil jako metaforu i Shakespeare ve svém Learovi.

Je zde napsáno:
„Hrůzný čin z ní strhne hřejivý šat vaší lásky“. Láska je tu hřejivým šatem, který je z Kordélie stržen v momentě, kdy na otcovu otázku neodpoví, tak jak by on vyžadoval. Kordélie zde stojí pomyslně nahá. Tento imaginární obraz nahé pravdy je velice působivý. Pravda ve své nahotě má obrovskou sílu.

Metafora svlékání, strhávání hřejivého šatu lásky má tedy podobný účinek na diváka, jako kdyby tam opravu stála Kordélie nahá.

Nejen v představivosti, ale i ve skutečnosti, je v Learovi nakládáno s nahotou. On sám je na své pouti šílenstvím v bouři nahý
Naný skutečně i ve své mysli.

V prvním obraze Leara jsou nám představeny základní modely (prototypy) lidských charakterů. Je tu jasně vykresleno dobro, zlo, podlost, čistota, nevinnost, závist, láska, oddanost pýcha i pokora. Všechny tyto vlastnosti jsou podtrženy rozmístěním jednotlivých dramatických postav v prostoru scény. Napětí mezi nimi.

Kostýmy i ve své barevnosti – symbolice barev - zesilují svou výpovědní hodnotu. Čistota bílé a modré francouzského krále splývá s nevinností bílého šatu Kornélie, který svým jednáním a činy utváří jasný pár. Rudá barva královského hermelínu Leara dominuje celému obrazu a zalévá pomyslnou horkou krví celé dějiště.
Dějiště, které je bojovým polem mezi jeho pýchou a ješitností…polem plným krve. Rudá barva dominuje oproti plachosti a čistotě bílé. Jsou tu i šedé odstíny dvořanů či oddaní služebníci odění do teplých tónů zemitých barev.

Všechny barvy mají svůj čas, kdy na obraze převáží.
Tak jako v ději převáží význam a výpovědní hodnota jejich postav.

Nejen pravdu mluvíme kostýmem.
Stejně tak, jak lžou jednotlivé postavy děje, lže i jejich kostým.
Jejich kostým se stává jejich převlekem. Má maskovat jejich pravé myšlenky a činy.

Pokud bychom dali na první vizuální dojem - měli bychom zcela milné informace o té které postavě.

V Learovi máme lež zlou a lež dobrou - ta dobrá, je nutná třeba pro Kenta a jeho převlek. Kent chce dále sloužit svému králi, ale může toho dosáhnout jedině lží. Musí vypadat jinak - převléci svůj oděv a mluvit jinak - převléci svou řeč. Kent tedy převlékne kostým a přiznaně se na jevišti v celkovém obrazu hry, stane někým jiným.
A to opakovaně.

Vedle Kentovi dobré lži tu stojí i lež zlá – Edmundova.
Edmund převlékne pouze svou řeč, ale nechá si svůj zevnějšek. Díky kostýmu šálí své okolí. Zakrývá s jím své hrůzné činy.
Jeho kostým je tady v rozporu s jeho dramatickou postavou.
V obraze scény jej tedy jako diváci uvidíme v milném světle. Kostým maskuje skutečnou podstatu dramatické postavy.

V nově vzniklém obraze je Lear stále hlavní postavou plnou energie a chuti do života. Ještě na něm není patrn ani náznak onoho „pošetilého starce“.

Ovšem pro diváka, který chápe vzniklou situaci, se jeho osobnost mění, vnitřně se přetváří a začíná reagovat na své okolí nově.
Díky jednání okolních postav dostává Lear jako dramatická postava nový rozměr.
Je na čase, aby se tato změna projevila i v jeho zevnějšku - v jeho kostýmu.

Této proměně napomůže čas. Volný čas, který naplní svou smělou řečí a výmluvností postava Šaška.
Šašek tu tvoří jakýsi předěl významových situací.
Jeho kostým mu umožňuje se pohybovat zcela volně v čase i prostoru.
Jeho kostým mu dovolí říkat neotřelou pravdu.

Šašek vytváří nový obraz, který nám ukáže pravdu vedle lživé situace Leara.

Šašek propůjčil Kentovi svou „šaškovskou čepičku“ a tím propůjčil Kentovi i právo mluvit pravdu, chovat se pravdivě a nastavovat lži zrcadlo.

Šašek je postavou, jež nepodléhá času, vždy si zachová svou tvář.
Jeho kostým zůstává nezměněn. Stejně tak jako jeho společenský postoj.
Kostým šaška v sobě nese jasný symbol.
Symbol pravdy, jež je mnohdy šílená a bláznivá.
Ne nadarmo se říká šaškům - blázni. A od bláznovství není daleko k šílenství.

Takže, když Šašek nazve Leara bláznem, nemyslí tím jenom to, že je šašek „ale také, že zešílel. Že jeho činy jsou nejen bláhové, ale hlavně šílené ve svých důsledcích.

Lear je tedy převlečen nejdříve slovně za Šaška, blázna, který ztratil vše.
Teprve později k tomu dochází fyzicky.

Na tomto místě příběhu poprvé Lear pociťuje, že ztratil, co si myslel, že je navždy jeho.
Ztratil moc a tím svůj význam. Jeho postava je najednou prázdná, je pouhým prázdným předmětem děje.

Jeho postava je prázdná bez podstaty a tím se i jeho kostým stává pouhým obalem, pouhou schránkou, pouhým objektem symbolizujícím tehdejší jeho moc a význam.
Obraz v pohybu:
Obraz scény, kdy Goneril poprvé uplatní svou moc vůči otci, Learovi, ukáže jeho bezcennost.
Vykáže ho ze svého domu.
Lear jí opouští ve zlém všechny doposud platné zásady se mění, všechny významy a postavy jsou v pohybu.

Vše hledá své nové místo. Nový vztah k prostoru.
Je to obraz plný dramatických odchodů a střetů jednotlivých dramatických postav.

Learova osobnost se mění, klesá na žebříčku hodnot platných pro vládnoucí dcery.
Lear se stává pouze starým otcem,
bezcennou loutkou,
osobou, jež ztrácí vše, svůj svět, svou realitu a na konci i svůj rozum.

Lear ztrácí svůj královský hermelín a s kostýmem ztrácí i svůj majestát. Symbol moci teď patří Goneril a její sestře.

Lear se stává obyčejným člověkem s neobyčejnou minulostí.
Stává se na určitou dobu postavou mimo čas a prostor, která hledá své místo.

Ještě stále se domnívá, že je králem otcem a odjíždí ke své druhé dceři.

Jeho kostým je nejen cestovní (putovní), ale vyjadřuje i jeho ztrátu dominance. Umožňuje, aby jeho dramatická postava nabyla zranitelnosti až dětské bezmocnosti.
Poprvé je na něm vidět jeho stáří, bezmocnost a strach - které maskuje svým vztekem - hereckou akcí - ne však svým kostýmem.

Kostým Leara plně odpovídá situacím a následuje jeho dramatickou postavu.

LEAR ztrácí svou identitu krále:
„Zná mne tady někdo? Je tu někde král? Chodí tu Lear? Mluví tu Lear? Kam dal Lear oči? Nevidí a neslyší už Lear? Sní či bdí snad Lear? Kdo je Lear?“
„ŘEKNEME MI NĚKDO KONEČNĚ, KDO JSEM?“

A to je otázka, která se zrcadlí i v jeho kostýmu. Z krále Leara se stává poutník Lear - postava, kterou ještě nechce a nehodlá přijmout.
Nová osoba zrozená z jeho vlastních činů.

Jeho řeč - je začátkem pouti k jeho sebepoznání.
Začátkem jeho nových osobností, identit a začátkem jeho mnoha převleků.

První z řady je prostý člověk, otec vydaný napospas své dceři (Goneril). Označí ji ve své řeci za dravce… „Lžeš, dravče, sprostě lžeš…“

Jeho dcera tedy dominuje celé této scéně. Obrazu zla, ponížení a nenávisti.
Její kostým vyzařuje její sebejistotu, pýchu a domýšlivost.
Její postava manipuluje celým děním a určuje další směr vývoje situací.

Najednou tu máme obraz se TŘEMI ŠAŠKY a jednou ZLOU KRÁLOVNOU

	Lear sám
Šaškem je tu	Kent (s propůjčenou čapkou)
	i Šašek (králův blázen)

Všichni ztratili svou pravou identitu a stali se na čas blázny, aby dokázali čelit realitě.
Převlékli svůj šat, vzali si nový kostým a převlékli svou řeč, aby se mohli vyjadřovat svobodně.
Kostým se zde stává symbolem určitého významu,
takového, jaký chceme, aby divák vnímal.

„Zlá královna“ Goneril je zde nazvána „dravcem“ její celá postava vyzařuje dravost a útok.
Její silueta i její líčení a další atributy moci (jako je koruna).
Lear uniká z jejího područí a pomalu uniká i z područí rozumu.

Na konci prvního jednání se před námi zobrazuje scéna, ve které poprvé mluví Lear s Šaškem logicky - logiku to však postrádá - logiku světa kolem nahradila logika šílenství.
Lear poprvé přijímá logiku šílenství za svou. Jeho postava se vzdaluje platné realitě. Vydává se nejen na cestu za druhou dcerou, ale i na cestu za šílenstvím.

Druhé dějství začíná obrazem, ve kterém se nám ukazují postavy děje v jejich nových postaveních. LEAR do tohoto obrazu vstupuje až později.

Až po té - když byl jeho majestát opět pošlapán.
Kdy byl jeho vyslanec, „jeho sluha Kent“, vsazen do kletby jako nejhorší spodina.
Learův svět a jeho zásady jsou opět poníženy.

Kent zde říká:

„Jen ti, kdo trpí, uvidí zázraky.“

Utrpení je motem celého dalšího dění.
Obrazem utrpení docházíme k prozření.
„Díky utrpení jsme znovu objeveni - zrozeni.“

Dalším převlekem nutným k přežití celé situace je převlek Edgara.

Stává se z něj méně než nic, je z něj žebrák, nahý, špinavý a k nepoznání jiný než čím byl ve svém světě šlechty.

Jeho kostým, jeho nahota nás dostává až na samu dřeň a podstatu dramatické postavy a jejího významu v ději.
Jeho postava se skoro vytrácí z mocenské hry, ale pro děj samotný je nepostradatelná. Nahota zde nastavuje zrcadlo nabubřelosti, lži a pomluvám.

Obraz bezmocnosti se tu násobí:

- bezmocností Edgara v jeho převleku - nicotě
- bezmocností Kenta vsazeného do kletby
- bezmocností Leara, kterého nikdo nepřijímá.

Je tu troje ponížení a trojí ztráta identity.
Lear ztratil svou moc již v prvním jednání, plně si to uvědomí až nyní a s ním i divák.
V obraze kdy Lear klečí před svou dcerou - se konec krále právě odehrál.

Odehrála se i změna obsahu Learovi dramatické postavy.

Lear hraje divadlo, hraje hru - alespoň si to myslí.
Hru, která pro nás divadlem vůbec není a o to je vše hrůznější.

Lear zde říká:

„Má drahá dcero, promiň, jsem už starý. Stáří je na nic,
(poklekne) na kolenou prosím o oblečení, o lůžko a stravu.“

Končí tak jako král - a začíná tu jako bezmocný člověk.

Celá jeho situace se ještě zhorší, když tu proti němu stojí obě jeho dcery a on s hrůzou zjišťuje, jim tváří v tvář, že jsou obě stejně špatné a hrůzné.
Celé scéně přihlížejí další postavy děje jako němí svědci.

A i diváci v hledišti jsou svědky tohoto obrazu.
Je to obraz, kdy vygraduje síla zla proti Learovi a ukáže se, jakou má moc.

V tomto obraze se obě sestry chytnou za ruce - a toto zdánlivě malé gesto
má obrovský účinek.
Lear konečně chápe, proti čemu stojí a co je skutečná realita.
To mu zlomí jeho srdce.
Jeho mysl se pomalu zabydluje v krajině šílenství.
Jeho kostým jakoby nám před očima zešedl a jeho silueta se stala menší a ještě menší.
V reálném světě se stává pouhou loutkou a objektem v rukou ostatních (svých dcer).

Dcery ho připravily o důstojnost i o jeho rytíře.
Je tu scéna, kdy odpočítávají a snižují počet královských rytířů až na nulu.

Odpočítaly tak a snížily na nulu i jeho existenci!

On jim na to odpovídá:

„S tím na mne nechoďte! I nejchudší žebrák má víc, než nutně potřebuje.
Dejte nám jenom to, co potřebujeme, a nerozeznáte nás od zvířete.
Kdyby ti stačilo být krásně v teple, k čemu by byly tvoje krásné šaty,
které tě ani nezahřejí? K čemu?…“

Divákovi, je tu jasně naznačeno, že posuzuje postavy podle jejich zevnějšku. Jejich postavení a jejich význam v ději se odráží v jejich oděvu = kostýmu
Je tu také naznačen význam oděvu jako oblečení.
Pokud bychom brali oděv pouze jako užitkový - vypadal by jistě jinak, než když nás reprezentuje společensky.

Oděv, který neplní pouze svou užitou funkci, ale představuje i naše postavení a moc je našim kostýmem.

Máme jej na sobě, ne z nutnosti praktické - ale z nutnosti významu, který jeho honosnost představuje.

Opět se tedy vracíme k počáteční větě:
„PODEJTE MI KOSTÝM, DNES HRAJI LEARA.“

I my na sebe bereme určitý kostým odpovídající určité situaci, ve které chceme být viděni určitým způsobem.
Můžeme tedy říci, že do divadla na sebe bereme kostým diváka, oděv odpovídající této společenské události.

Zatím co - herec na sebe bere kostým odpovídající dramatické postavě, kterou pro nás ten večer hraje.

Ale vraťme se k Learovi a jeho pouti.

Lear je dcerami vyhnán.
Vzniká tu rozpor mezi bytím uvnitř a bytím venku.
Je to otázka života a smrti.
Uvnitř je útočiště, venku lítá bouře a smrt.

Lear je „míň než pes“, a proto je vyhnán ven.
Stejně tak jako jeho skryté šílenství držené na uzdě jak pes, bylo vypuštěno ven.
Jeho nešťastné nitro se prodralo ven na povrch.
Šílená příroda souzní s jeho šílenou duší

Divák je svědkem další drastické proměny dramatické postavy.
Learovo šílené nitro se prodralo na povrch a představilo se plně divákovi.
Divák má před sebou obraz bouře.
Bouře přírodní i bouře lidské mysli.
Inscenovaná bouře násobí účinek té lidské bouře,
šíleného zápasu lidského vědomí a uvědomění si.

Vichr „slepí“ rve starcovi šedé vlasy a strhává mu oděv.
Obnažuje Leara, strhává z něj zbytky kostýmu, zbytky osobnosti, jíž kdysi byl.

Lear se s vichrem a bouří rve, jakoby se rval s lidmi ze svého okolí,
s nespravedlností a zlobou.
Lear je v celém prostoru osamocen.
Je k uzoufání nepatrný oproti prostranství a bezvýznamný vůči síle živlů a přírodě.

Vidíme obraz, díky kterému si jako diváci uvědomíme - proti čemu Lear stojí - proti čemu a s čím bojuje a je nám jasné, že nelze zvítězit.

Vítězí tu hmota nad člověkem, prostor nad postavou.

Lear se nejprve stal loutkou v rukách svých dcer,
nyní se stal loutkou ve hře přírodních živlů a na konec se stává hříčkou přírody bez jasné mysli, ale s důležitým postavením v následujícím ději.

Bouře na scéně učí Leara chápat, co to znamená být člověkem. Být vydán na pospas.
Mě divákovi, umožňuje sledovat logicky změnu osobnosti Leara.

Vývoj k jeho nové dramatické postavě, která si prošla životní a živelnou apokalypsou a díky této hrůzné zášti se zrodila nová a nově vykreslená.

Šílený Lear ve svém bláznovství nahrazuje šaška.
Postava šaška nám mizí z obrazu a z děje v momentě, kdy LEAR opravdu zešílí,
kdy se nám on sám změní v šaška.

I Learův kostým se promění tak, jak si žádá jeho nová dramatická postava.
Learovo postavení se mění v podaného,
v osobu, se kterou ostatní manipulují.
Například Glostr nechá Leara naložit na nosítka a odnést na cestu do Doveru.

Dochází tady k dokonalé změně energií a významů Learovy postavy vůči prostředí a prostoru.
Na začátku inscenace Lear celému prostoru dominuje.
Jeho postava jakoby obsáhla celý prostor.
Prostor je mu podřízen.
Po scéně bouře, kdy Leara odnášejí na nosítkách, pochopíme, že prostředí bouře nad Learem zvítězilo. Celý prostor Leara pohltil.

Lear se stává manipulovaným objektem. Je s ním nakládáno spíše jako s věcí (s předmětem) nežli jako s lidskou bytostí s osobou.

Divák je tedy svědkem zásadní proměny energií fungujících mezi prostorem a dramatikou postavou.

LEAR na čas opouští scénu a divák má možnost sledovat nový obraz.

Obraz soudu - toto téma se v této hře několikrát opakuje a stále stupňuje své významy.

Tentokrát je souzen Gloser. Je souzen za zradu a krutě mučen.

Když se nad celou situací zamyslíme a vzpomeneme si, jaký děj jsme sledovali doposud – je nám jasné, že Glostrovo tělo je symbolem nahrazujícím tělo krále, tělo Learovo.

„Hanobení Glostrova těla má zástupný význam rituálního znetvoření pomazaného těla krále.“
Shakespeare zde umožnil zdvojení či zastoupení postavy postavou jinou.
Je to symbolická scéna.
Scéna neuvěřitelné krutosti.
Celá emoce se zde násobí Learovou zdánlivou nepřítomností - jeho významovou záměnou s Glostrem.

Gloster zde ztrácí zrak, nevidí stejně tak jako na začátku neviděl Lear díky své zaslepenosti.
Diváci se dívají za něj. Vidí to, co on ne.
Stávají se z části jeho očima, jeho svědky.
Do nového obrazu vstupuje i nový způsob vnímání prostoru.
Neboť Gloster ztratil zrak, jeho postava vnímá prostor jinými prostředky (smysly), jako je třeba hmat.
Jeho prostor, prostor jeho dramatické postavy se tak zmenší
na prostor, který obsáhne = osahá.
Jeho osobní prostor je velmi malý ve srovnání s prostorem, jenž jej obklopuje.
Jeho osobní prostor se stává vnitřním prostorem Glostrovi postavy.

Glostrova postava se tedy změnila z hrdého mocného muže plného sebejistoty a víry v postavu ztracenou fyzicky týranou a uvnitř zlomenou.

Pochopil svou chybu, kterou však nelze napravit.
Vidíme, obraz člověka, jež je díky svému trýznění a nicotě bohatší než kdy před tím.
Bohatší o poznání - bohatší ve svém vnitřním obsahu.

Stejně tak Lear.
Lear se na své pouti právě stává bláznivým starcem, symbolem neklidu a bezmoci.
Jeho důstojnost je pošlapána - on si však nalézá nový prostor, ve kterém dokáže existovat se sebeúctou.

Tím prostorem - je šílenství.
Je volný a svobodný ve svém jednání i ve svém prostoru, kterým je mu teď právě širé pole.

Nabízí se nám tento obraz:
„Právě ho viděli. Bláznil jak vzduté moře, zpíval nahlas a do vlasů měl vpleten zemědým, lopuchy, koukol, chrpy, bolehlav, kopřivy, blatouchy a vlčí máky a všechen plevel, co nám ničí zrno.
Vyšlete vojáky, ať prohledají každý kout toho přerostlého pole a přivedou ho sem…“

Kostým pro tuto situaci hry si Lear vytvořil sám.
Bouře a cesta změnily jeho kostým.
Živly nerozedraly jen jeho duši, ale i jeho šat.
Lear také dotvořil svůj kostým novou korunou – věncem s bílí.

Před divákem tak stojí nový Lear.
Lear, který je na konci své pouti od zlaté koruny - symbolu moci,
k věnečku z plevele a polního kvítí - symbolu konečné volnosti.
Od své vladařské pýchy k lidské pokoře.
Jeho vnitřní hodnoty se zcela změnily.
Jeho zevnějšek je zcela jiný.
Stojí tu před námi nově zrozená dramatická postava.

Lear prošel svou pouť a my jako diváci jsme šli s ním.
Teď dokážeme přečíst význam každé změny fyzické, kostýmní i psychické (vnitřní i obsahové).
Stojí tu za zmínku, že každá část Learova kostýmu má svůj symbolický význam. Vyjadřuje konkrétní emoci nebo - jako byliny v jeho věnci má své určení - všechny vyjmenované květiny se používali k přípravě léku na poruchy mozku.
Shakespeare je tedy nevolil náhodně.

Lear se tady ocitá ve svém vlastním světě, ve svém vlastním prostoru, kde platí jiné vztahy věcí. Díky tomu dokáže přijímat smrt ve svém okolí. Okolo něj umírají postavy děje v rychlém sledu. Prostor, který byl až dosud zaplněn postavami, se vyprazdňuje. Všemu opět dominuje postata Leara.
Lear je tu symbolem prázdna.
Learovým prostorem je: pusto, tma a smrt.

Tragédie končí smrtí všech blízkých okolo Leara.
Zaniká tak Learův prostor a dává volnost k novému nádechu.
Je tu záblesk nové naděje, nového krále Edgara.

I král LEAR umírá a bere sebou vše, co patří k jeho prostoru: pustotu, tmu a smrt.

Může se tedy zrodit nový svět, nový prostor, plný nových postav.

Díky Learově pouti jsme pochopili, že i dramatická postava se vydává na svou pouť- pouť dějem.
A pro mne jako autora výtvarného řešení kostýmů je velmi důležité udržet kontinuitu dramatické postavy - její hodnotu a to, že je stále táž, stále identifikovatelná v průběhu děje.

Tak, jak se vyvíjí herecká osoba, vyvíjí se i dramatická postava.

Díky vývoji a proměně dramatické postavy se mění a vyvíjí i její kostým a maska.

CO JE TŘEBA VĚDĚT O GENIALITĚ SHAKESPEAROVÝCH TEXTŮ

Co znamená, když člověk svobodně mluví s člověkem?
Pochopila jsem, jak důležitá událost to může být.

Uvědomuji si, že moci svobodně veřejně říci svůj názor je hodnota, o kterou je třeba se prát – protože to nemusí být samo sebou.

I Edgarovi trvalo celou hru o králi Learovi, než se dobral závěru:

„Pod tíhou smutku každý z nás teď musí
říkat, co cítí, a ne, co se sluší.
Král nejvíc trpěl. My šanci máme,
že to, co on už nikdy nepoznáme."

TICHO LZE POSLOUCHAT:

Hudební skladatel John Cage kdysi řekl: „Ticho je hudba budoucnosti a bude čím dál tím těžší ji slyšet."

Je důležité ticho vnímat, naučit se ho poslouchat, vědět, že jsou různé druhy ticha a nechat ticho, aby bylo naší součástí.

Na Shakespearových textech si uvědomíme, že ticho a mlčení jsou totiž součástí řeči a ticho samo mluví.

Je nutné tichu rozumět, číst je, naslouchat mu, interpretovat je.
Lze s ním velmi zajímavě pracovat – právě v divadelním textu.
Díky divadelnímu textu nabývá nového hmatatelného výrazu.

Ticho na jevišti je neobyčejně výmluvné!

TEXTY SHAKESPEAROVÝCH HER NEPÍŠE JEN SHAKESPEARE, ALE TAKÉ DOBA A KONKRÉTNÍ SITUACE, V NÍŽ SE JEHO HRY HRAJÍ:

Pokud v hledišti sedí množství lidí, kteří mají na danou věc v danou chvíli stejný názor, mají ve stejnou chvíli shodné zážitky – vzniká zvláštní solidarita – sounáležitost se situací a to nejen na jevišti, ale i v hledišti – násobí se tu energie společného díla existujícího díky hercům i divákům.

Pokud se podíváme na text Shakespearových her například v době normalizace u nás – tedy v letech 1969 – 1970, ale i v době tvrdé totality – musíme nejdříve vědět, že běžný člověk této doby žil v neustálém strachu obklopen bezpočtem zákazů a povinných pravidel.
Jeho život a existence byl svázán na tolik, že snad nemohl ani dýchat.

A do této situace byla roku1986 uvedena na jevišti Národního divadla v Praze Shakespearova hra „MARNÉ LÁSKY SNAHA" - i když je to hra apolitická, divadlo není nikdy apolitické!

V této hře složí navarrský král spolu se třemi šlechtici slib, že ženy nesmějí na jeho dvůr, protože oni se budou po tři roky postit a studovat – nebudou spát a ani milovat ženy.

Jenomže v tu chvíli se na navarrský dvůr blíží francouzská princezna se třemi dámami.
A král praví: „Na to jsem, pravda, nějak zapomněl.
Ten příkaz obejdeme, než se nám vymstí,
nesmíme odmítnout jí pohostinství."

A Biron dodá: „Třitisícekrát jako v tuto chvíli svá vlastní nařízení obejdeme."

Dnes se tomu nikdo nesměje – i když by bylo čemu, stále je dost výnosů a stále je porušují ti, kdo je ustanovili – ale tehdy tento text fungoval, jak načasovaná bomba lidské trpělivosti. Všichni jej chápali stejně a síla a význam těchto slov nabyly nečekaných rozměrů.

Další část textu této hry je stejně výmluvná:
Kotrba říká: „Kdo si chvilku užije, musí pak dlouho poslouchat."
„Klid, a to věčnej, čeká všechny, ko se bojej boje."
„Zrádci, ti zůstávají, a poctivej lid jde!"
„Trpím pro pravdu, pane."

I dnes mají pro nás tyto slova nadčasový význam.
I v naší současnosti jsou platná, i my cítíme jejich sílu, i my si přes ně uvědomujeme naši existenci.

LEŽ – TO JE ZPŮSOB ZACHÁZENÍ S JAZYKEM:

Ve lži může žít jedinec, několik lidí, ale také celé společenství – a u nás to tak bylo – (a dalo by se říci, že to tak je i dnes).

V novinách se za totality psalo něco jiného, než co člověk viděl na vlastní oči a slyšel na vlastní uši. Byla to doba lhaní, lhalo se všude. A teď to je způsob zacházení s jazykem.

Celá hra „Marné lásky snaha", je o životě ve lži a o moci slova.
Navarští šlechtici včetně krále přísahali, že budou mluvit pravdu, ale celou dobu lžou.

Žijí tedy ve vylhané realitě.
A divák se tu dostává do sporu mezi pravdou a lží.
Je v situaci, kdy je zmaten, co je pravda a co lež
této situaci, přesně odpovídá věta:
„Snad ještě doufat sníme, že nejsme pitomci, a víme, to co víme."

Je tedy jasné, že texty Shakespearových her nepíše jen Shakespeare sám – ale také doba a konkrétní situace, v níž se jeho hry uvádějí.

SLOVA VÁM ZAČNOU CHODIT PO JEVIŠTI:

Jeden z našich významných předkladatelů W. Shakespeara – Martin HILSKÝ řekl:

„Divadelní překlad se chová zcela jinak, než překlad knihy, neboť překladatelova slova vám začnou chodit po jevišti a dělají trochu jiné věci, než když s vámi způsobně sedí u pracovního stolu."

Pokud čtete román, obrazy si vytváříte uvnitř své hlavy, ve své mysli, díky své fantazii.
S divadelním textem je to jiné.
Jiné pro diváka a jiné pro výtvarníka řešícího scénu, kostýmy, světla, prostor pro inscenaci – tedy celkový obraz, jež je výsledně představen divákovi.
Já jako autor výtvarného řešení při četbě divadelního textu, čtu nejen příběh, informaci a místě děje, náladě, ale především čtu jednotlivé dramatické situace.
Text je mou pracovní knihou, mou předlohou, mým vodítkem a mým omezením.
Text je pro mne živý.

Ano, opravdu mi „slova chodí po jevišti", společně s dramatickými postavami se pohybují v určitém prostoru.
Pracuji se slovy, která jednají, znějí, mlčí, konají či jen tak plynou.
Záleží na tom, jak text vyložit, co je v divadelním textu, té které hry natolik důležité, že se to stane klíčem k celému výtvarnému řešení inscenace.
Slova mají své významy. A to nejen ty základní a obecné, ale i ty, jenž platí v určitý okamžik, v určitých souvislostech – nebo takové významy, které si do slov, do textu vprojektujeme sami.

Divadelní text patří umělé realitě divadla – je to tedy také umělý text?
Na kolik může divadelní text existovat mimo „prkna, jež znamenají svět? Jako beletrie?"
Záleží na autorovi, jak text postaví a na kolik jej určí pouze pro divadlo, či mu umožní existovat mimo něj.

Shakespeare patří k těm autorům, kteří nám umožňují číst jeho texty jako beletrii a mít z toho podobně silný zážitek, jako když vidíme jeho slova „chodit po jevišti".

Jeho texty jsou dostatečně vrstevnaté, dostatečně bohaté, postavené na pevných základech příběhu, částečně plné pravd, polopravd, fikce a díky nim nás manipulují, ovlivňují, překvapují, okouzlují a hlavně nechávají volně pracovat naší fantazii.

Musím však říci, že divadelní text je plný, plnohodnotný a nejbohatší ve své divadelní, živé, hrané formě na divadelním jevišti – kde vzniká nová realita, umělý svět, kde je vše možné.
Kde se životní příběh vyhrotí a odehraje během dvou hodin,
kde emoce střídá emoci a kde nás dramatické postavy nenechají jako diváka ani na okamžik v klidu.

Jedině tak divadelní text skutečně žije.

UMĚNÍ PŘEKLADU:

„Překládat současnou hru a překládat Shakespeara, to není změna titulu, to je změna daleko závažnější. Překladatelsky je to pouť do zcela jiné odlišné krajiny.
Práce na překladu Shakespeara vyžaduje jinou techniku, jiné znalosti, jiný způsob interpretace – vše je zde jinak.“

M. Hilský

Překladatel přistupuje k textu divadelní hry nejen jako klasický čtenář, ale především jako člověk, který každé její slovo musí stokrát obrátit a vyzkoušet všechny možnosti jeho překladu. Je to zcela jiná záležitost, než čtení, je nutné, aby překladatel dával pozor na to, co se v daném textu odehrává, ale především na to, jaké jsou v něm významové vazby – musí vyzkoušet mnoho možností, jak to všechno vyjádřit v našem jazyce – tedy česky.
A tady začíná první významová práce s textem.

Ne v každém případě je možné, vše přesně doslovně přeložit, a proto se autor překladu uchyluje k tomu, že alespoň zachová význam, rytmus a funkčnost textu – ale je nucen jej změnit – vložit do něj svůj vlastní postoj k danému obsahu a volbě slov.

U Shakespeara je tu zvláště potíž = jím zvolená forma jambického verše.
Funguje tu nejen přízvuk slovní, ale i přízvuk větný.
Je tu jasně dán rytmus textu.

Překladatel Martin Hilský říká:
„Mou snahou je vytvořit divadelní řeč, která by byla zcela současná a mluvná, a zároveň ctila jambický spád verše. Rytmické pulzování textu je jeho sílou, jeho dechem. Co Vás může zasáhnout hlouběji než rytmus?
Vždyť rytmické pulzování je prazákladní přírodní síla, bez rytmu by nebylo života. Srdce nám bije rytmicky, dokonce jambicky – řekl bych – dech je rytmický, chůze je rytmická, noc a den se střídají v rytmu stejně jako zima a léto.“

Je důležité vědět, že rytmický impuls básnické řeči pramení z rytmů biologických a přírodních.
V básnickém rytmu pulzuje řád přírody a tohle všechno by měl mít na paměti herec, jenž těmito verši promlouvá a také výtvarník, který spoluvytváří dramatickou postavu, která těmito verši dýchá a skrze ně žije. Rytmus a metrum zdaleka nejsou pouze záležitostí formy, ale vytvářejí také významy.

Dobře „udělaný“ český blankvers tvaruje významy už tím, že pojmenovává, co je ve verši podstatné – co je jádro výpovědi.

Jevištní řeč je otázkou víry.

Jakmile herec uvěří, že blankvers má smysl, že je to řeč pravdy - pravdy významu – jeho postava žije, existuje a pro diváka se stává hmatatelnou a uvěřitelnou.

VŽDY BUDU BRÁNIT SVOBODU REŽISÉRŮ, DĚLAT, CO CHTĚJÍ, POKUD TO BUDE DOBRÉ DIVADLO:

Z mého hlediska se tvůrčí svoboda nevylučuje s respektem k textu – a věřím, že Shakespearovo divadlo je divadelní řeči.
Věřím na profesionalitu a ta se nevylučuje s originalitou.
Tím, jak zacházíte s textem, vyjadřujete především sami sebe.
Každý se charakterizuje tím, co a jak říká, jak zachází se slovy a k čemu je používá.

„Básníkovo pero dokáže vytvarovat vzdušná nic a dá jim tělo, příbytek i jméno."

Theseus, „Sen noci svatojánské"

Režisér pak s tímto textem a postavami v něm přijde do rozporu – upraví jej, přetvoří a vyloží podle svého – vše je možné, pokud to má jasný smysl!

Zrovna tak by měl i autor kostýmu a scény ctít text a sílu slova. Pokud půjde zásadně proti textu, nemůže být jeho práce součástí celku – a celek ani nikdy nevznikne.

„COPAK LZE DLÁTEM VYTESAT DECH?"

Shakespeare to vlastně ve svých hrách dělá – že vytesává sochy z dechu.
Vždyť řeč je dech.
Velice mne vzrušuje představa Shakespeara jako sochaře – jehož materiálem je dech, tesat slova je něco neobyčejného a jde to,
předvést to na jevišti jako divadelní zázrak.

POKUD JDE O ŘEČ – JE SHAKESPEARE JEDNA VELKÁ ŘÍŠE DIVŮ:

A jeho texty jedním velkým oříškem pro překladatele.

Například těžko použitelný monolog HOLOFERNA ve hře „MARNÉ LÁSKY SNAHA":

„The preyful princess pierc'd and prick'd a pretty pleasing Pricket.
Some say a sore, but not a sore, till now make sore with shooting.
The dogs did yell put'ell to sore, then sorel jumps from thicket.
Or pricket sore, or else sore'll the people fall a-hooting.
If sore be sore, then'ell to sore make fifty sores-O-sorel!
Of one sore I an hundred make, by adding but more 1."

V roce 1870 překladatel Jakub Malý na tom místě v textu udělal několik teček a celou řeč shrnul do překladatelské poznámky: „Zde nachází se v originálu šest úplně nepřeložitelných veršů obsahujících nechutnou hru s písmeny!"

Po něm v roce 1909 se pokusil o překlad Josef Václav Sládek:

„Tam krutá kněžna kuší svou na krásné jelenče spouští,
to vidlák prý, však nevidlák, než střelou vidlákem stal se,
psi zavyli a skočily jelení parohy z houští.,
ať vidlák nebo nevidlák, křik lesem rozléhal se:
a jedněm byl šesterák, a jiným, neví se kterak,
ze šesteráka dokonce se náhle udělal sterák."

Existuje také překlad Josefa Topola z roku 1970:

„Pravdivý příběh pronásledování prchajícího paroháče
pfrancouzskou princeznou. Pregnatnní prolog: První
paprsky prosvítají, provazce paprsků pronikají prochladlým
parkem. Průzračné prameny prýští, projasňujíce
promodralý proud. Protagonista: proslulá pfrancouzská
princezna. Promne prokřehlé prsty, prozpěvuje, prochází
prostorným prostranstvím, prostá procedurální procházka.
Prekérní proměna: Proutí praská, prapodivný praskot
prokáží proutí proti princezně: protivník! Pravý prototyp
paroháče! - Pružně proletí průrvou. Princeznu provokuje
prestiž. Prchlivá prudce pronásluduje prchajícího, prahne
prohnat pružného protivníka. Promtní prohra: Proslavená
princezna, pfrancouzská pravička protne, propíchne,
provrtá, probodne prchajícímu pravý prs. Paroháč protestuje:
Proč? - Práh prázdna. Propast. Provždy prach."

A konečně překlad Martina Hilského jazykem současnosti:

„Princezna z principu propíchla srnci srst,
ze strnulého srdce po srsti srnce srčí krev,
pryč prýští krev prudkým proudem, poprznit chce prsť,
srdce srnce trne, trn i drn. Tu strhne se psí řev:
Haf, haf, haf. Srnec je z toho paf, ovšem nejen paf, nejen!
Už netrhne trn, neb k radosti všech srn, srnec je z toho jelen."
Každý z překladatelů si zvolil, co je pro něj v textu originálu nejpodstatnější. Pro někoho nic (Malý), jiný se zaměří na povahu postavy a zvyk alitrova (Topol) a někdo jiný pokládá za důležitý rytmus řeči (Hilský).

Každý z nich se snaží najít základní význam textu,
každý ho vidí někde jinde,
každý nechává svá slova promlouvat jinak,
každý jim dává svůj osobitý – trochu od Shakespeara odlišný obsah.

JEDNOU NOHOU JSEM V SOUČASNOSTI, V MODERNÍ DOBĚ A DRUHOU V RENESANCI:

Shakespeare má nás lidi dobře přečtené.

Takže si o sobě můžeme povídat a mnohé se o sobě dovídat skrze Shakespearovy texty, ať už je čteme či slyšíme a vidíme na divadle.
Shakespeare je naší součástí a my jeho.
Jeho texty jsou díky této nadčasovosti přístupné.

Shakespearova velikost je také v tom, že se dokázal plně vžít do postav mužských i ženských. Doba, ve které Shakespeare žil a tvořil, byla – hluboce maskulinní dobou – kdy se o mužské nadvládě nepochybovalo. A to i přes to, že na trůně seděla žena – královna ALŽBĚTA I. - to celou situaci pravděpodobně ještě zhoršovalo.
Ve všech oborech: společenských, politických, ekonomických, právních, uměleckých měli muži navrch.

Avšak v Shakespearových hrách mají postavy žen jednoznačnou převahu – a pokud tomu není jejich počtem – je tomu rozhodně díky jejich textům – díky jejich MOCI SLOVA.

Shakespeare je vybavil tak silnými slovy a výmluvností,
že tuto nadvládu mužů „jemně“ narušují.

Jednou z nejsilnějších ženských postav je např.: Julie „Romeo a Julie“ či Kateřina ve „Zkrocení zlé ženy“.

TAK KRÁSNOU, ŽENSKOU TVÁŘ, MŮJ MILÝ MÁŠ:

„Tak krásnou, ženskou tvář, můj milý máš, že bych ti mohl říkat moje milá…
Tvé kráse všichni rádi podlehnou, miláčkem žen jsi – mužů jak by smet.“

(Sonet 20)

Podíváme-li se na Shakespearovi sonety, můžeme si myslet, že většina z nich je adresována muži – ale nemusí tomu tak být.
Angličtina ve své gramatice postrádá přesné určení rodu – a pohlaví se tak dozvíme až z dalších souvislostí.
Čeština to tak nemá – jasně určuje rody, již od počátku, proto je tak těžké do ní překládat anglické texty plné kouzelné, zamlžené, úmyslné neurčitosti Shakespearových sonetů.

Je to tedy problém, který řeší překladatel po svém – každý se tohoto úkolu zhostí jinak – a my jako čtenáři pak čteme třeba zcela jiný sonet – než jaký Shakespeare napsal.

Tato záludná nepřevoditelnost jazyka je ošidná a vždy zavádějící.

**„SLOVA JSOU JAK RUKAVICE…
KAŽDÝ JE OBRÁTÍ NARUBY,
JAK SE MU ZACHCE.“**

šašek Feste „Večer tříkrálový aneb cokoli chcete“

Skoro u každé velké postavy je možné sledovat, jak během jejího vývoje a proměny se mění i její řeč. Shakespeare zachycuje charakter a všechny emoce postav v jejich řeči a to je seizmogram, který zaznamenává různá chvění a veliké poryvy, kterými postavy procházejí.

Pro diváka se tyto změny formy a přístupu k využití řeči stávají dalším orientačním bodem – díky tomu dokážeme rozkódat další rozměr dramatické postavy a dokážeme s ní jít jejím příběhem a sdílet její emoce.

Například jakmile samolibý vladař RICHARD III. ztratí moc – začne mluvit jako básník. Síla básnického slova jako by se mu stala náhražkou té ztracené síly moci.

Shakespeare dokáže jazykem, řečí, slovem okouzlit.

„Loď, na níž seděla, planula na vodě
jak nablýskaný trůn. Záď z tepaného zlata,
z purpuru plachty, navoněné tak,
že vítr vydech naposledy láskou.
Do tempa flétnám vesla ze stříbra
tepala vodu, již se zrychlil tep
bolestnou slastí. Každé slovo žebrá,
když mluví o ní: pod baldachýnem
ležela – tkaným z hedvábí a zlata -
půvabnější než obraz Venuše,
v němž fantazie předčí přírodu.
Vedle ní stáli usměvaví chlapci,
krásní jak Amorci a ovívali je.
Van vějířů spíš rozpaloval tváře,
než by je chladil.“

Popis z: „Antonia a Kleopatry“

U Shakespeara - co slovo a verš, to básnický a divadelní obraz.

Pro mne, když čtu Shakespearovi texty je jeho bohatost řeči inspirací pro mou tvorbu. Nečtu jen příběh ukrytý mezi řádky, ale dozvídám se o životě postav, o jejich postavení a důležitosti v celém dění, o tom, jak jsou k sobě vázány, jaký mají charakter a jak se díky okolnostem a plynoucímu času poměňují.

V mé mysli, v mé fantazii je svět těchto postav zcela reálný – vymodelovaný, vytvoření, zformovaný.

…projekt 8:

„KRÁL LEAR“
GLOBE LONDÝN, ANGLIE 2001

Tuto inscenaci režíroval Barry Kyle, který do hlavní role krále Leara obsadil vynikajícího Juliana Glovera.

Autorem výtvarného řešení scény a kostýmů byl Hayden Griffin.

Napříč základní částí jeviště nechal vztyčit široká dřevěná prkna (neopracovaná, hrubá, patinovaná). Stejně tak jimi obestavěl dva přítomné sloupy alžbětinského Globu. K přední části jeviště přistavěl prkenné stupně a propojil tak jeviště a hlediště, prostor herecký a divácký. S nutně přítomným nábytkem zachází jako s objektem.

Do prostoru diváků umístil „KOLO ŠTĚSTĚNY“ vztyčené ve výšce na dřevěném stožáru. Na tento stožár se dalo vyšplhat a kolo roztočit. Herci tak manipulují s OSUDEM a dotvářejí děj vznikajícím zvukem – například při scéně bouře, kdy Lear přichází o rozum.

Výtvarné řešení scény tak kombinuje existující divadelní budovu londýnského Globu s nově vznikající scénografií.
Dřevěné „bednění“ jakoby věznilo bohatě zdobenou architekturu a zároveň se stávalo vězením i některých dramatických postav.

Součástí scénografie zůstává malovaný strop Globu, kde je zobrazen zvěrokruh, planety a otevřený vstup do ráje.
V jedné ze scén, kdy Cordelie hovoří s Learem má ona tento malovaný vstup do ráje nad hlavou a svou ruku na LEAROVĚ SRDCI. Díky herecké akci, výtvarnému řešení a režii tu prostor i postavy získávají nové významy. Stejně tak jako prostor, jsou i kostýmy koláží historického a současného. Materiály jsou zvoleny díky svým základním vlastnostem, tedy: dřevo, kůže, kov, len, vlna, jež pro nás mohou symbolizovat: živočišnost, tvrdost, prostotu…

Nedílnou součástí kostýmu je maska a herecké líčení.
V této inscenaci je upřednostněna mimika hercova obličeje a herecké líčení je minimální.
Nejvýznamnějším momentem je oslepení Glostra – jeho krvácející oči.

Scénický obraz, jež je divákovi nabídnut, je velice silný, avšak vytvořený minimálními výtvarnými prostředky.

Tato scéna se odehrává za denního světla, Gloster stojí v prostém lněném kostýmu s krvácejícíma očima před dřevěnou stěnou z prken (jakoby v ohradě).
Skrz otvory v nich se napřahují ruce, které chtějí zachytit svobodu. Svobodu, o které Gloster právě promlouvá.

Důležitou složkou této inscenace je hudba. Byla komponována tak, aby dokázala zastoupit mluvené slovo, dokreslit dramatické situace a podtrhnout lidské emoce.

Scénické světlo se mohlo stát platnou součástí scénografického řešení až v konci trvání této inscenace, kdy se venku setmělo.

Do té doby byl divák odkázán na promluvy, jež jej seznamovaly s časem a místem děje.

V této inscenaci herci brilantně zacházeli s textem. Dramatické postavy jsou díky promlouvanému textu svobodnější – nepodléhají mu, nejsou jím svázány – jako v mnoha uváděných Shakespearových hrách.
Slova plynoucí v jambickém verši mají svou specifickou melodii. Scénická hudba i melodie slov se navzájem podporovaly ve svém výrazu. V určitých momentech ticha, které bylo pečlivě narežírováno, se rodil pocit zmatku a nejistoty – co se bude odehrávat dál.

Tento pocit zmatku provází celý čas trvání inscenace dramatickou postavu krále Leara.
Je to jeho zmatek a nejistota, co rámuje jednotlivé dramatické situace.

Pro mne, jako diváka, byla tato inscenace velice působivá svou výtvarnou čistotou a hereckou přesností podání.
Tento král Lear prezentovaný londýnskou „WHITE COMPANY“ byl naprosto současný a ve svých myšlenkových poselstvích nadčasový.

Nová divadelní realita, jež vznikla právě pro tuto inscenaci, měla svou logiku a platné zákonitosti. Díky funkčnosti vnitřní skladby inscenace se divák vskutku dozvěděl, co chtěli režisér a herci sdělit. Výtvarné řešení projektu tento účin podtrhovalo.

Autor výtvarného řešení scény a kostýmů umožnil divákovi, aby se s odehrávajícími osudy dramatických postav mohl ztotožnit - mohl tak vyjít na onu osudovou cestu krále LEARA.

Tato inscenace je pro mne příkladem symbiózy celého tvůrčího týmu. Režisér jasně pochopil a vyložil záměr výtvarníka a herci se ve scénickém prostoru pod jeho vedením pohybují samozřejmě a s logikou nově vznikajících dramatických situací.

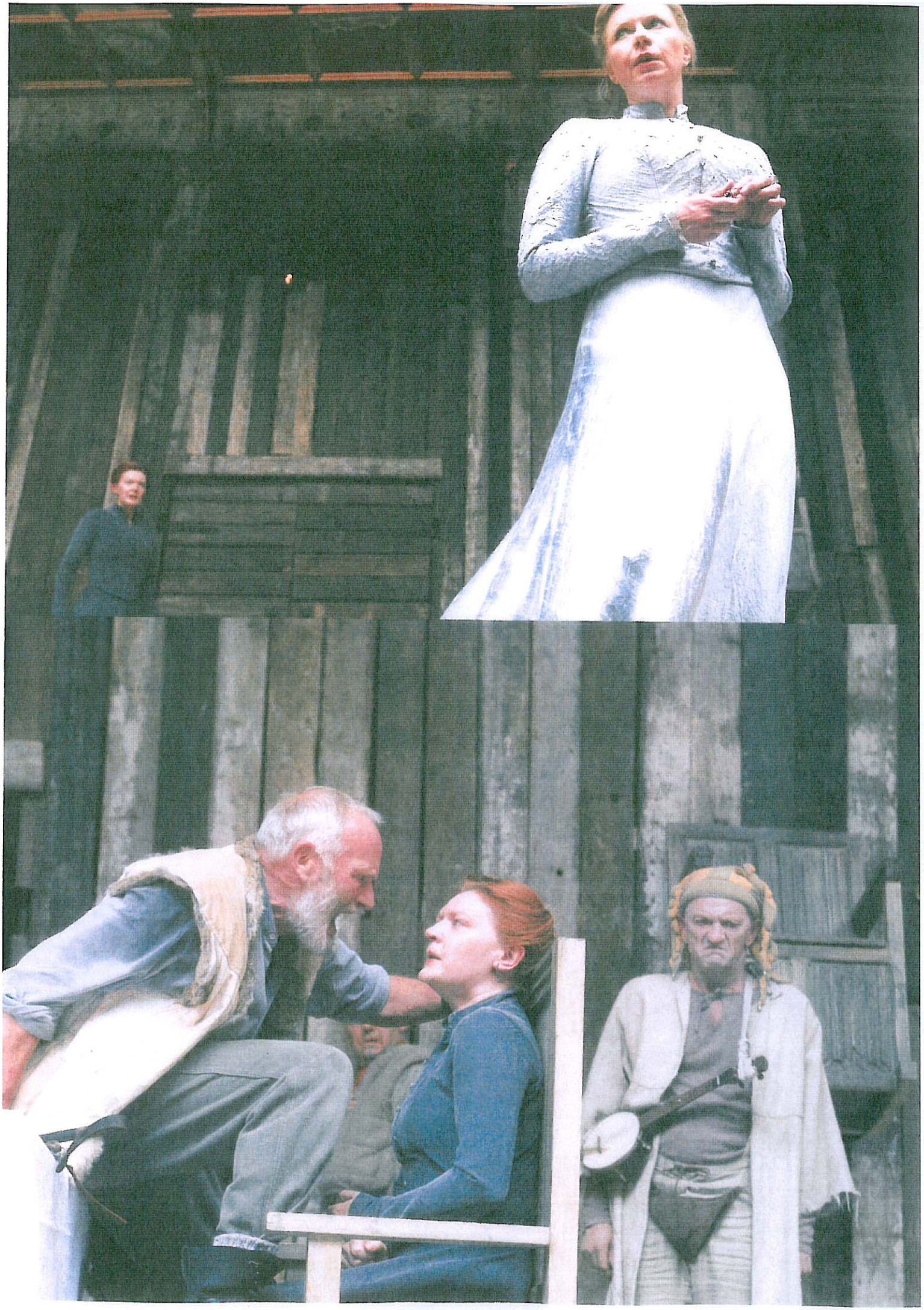
Výtvarník scény přistoupil na daný princip alžbětinského divadla. Volně nakládá s objektem v prostoru.
Věnuje svou pozornost spíše symbolice předmětů, než jejich estetické hodnotě. Zajímá ho sdílení emocí přes základní materiál, jakým je v jeho případě dřevo.
I s hercem a jeho kostýmem zachází jako s objektem v prostoru, či jako s prostorovou hmotou.

Výtvarné řešení kostýmů mne zaujalo svou jednoduchostí a přesnou logičností následující vývoj jednotlivých dramatických postav.
Materiály jsou opět voleny podle svých základních vlastností a funkce.
Nic není v této inscenaci použito náhodně.
Vše má naprostou dramatickou logiku a díky ní maximální účin na diváka.

Přesně je zde nakládáno i se Shakespearovským textem. Je interpretován s minimálními změnami a přece je jeho vyznění zcela aktuální a současné.

Celek inscenace je z mého pohledu nadčasový, neboť nepodléhá realitě dneška, ale nakládá s ní ve svůj prospěch. Čas existence této inscenace nepodléhá času našemu - diváckému, ale divák žije časem inscenace.

Díky této inscenaci jsem si ověřila, že text nemusí být nutně kostrou nesoucí celé představení. Není nutné jej překládat do ryze současného slovníku, ale je možné jej vnímat jako součást celku – jako melodii, rytmus, symbol.



MASKA

„Prostor Shakespeare převlékne a promění slovy. Ale herce, živého člověka? – Jedině kostýmem.“

M. Hilský

Nedílnou součástí kostýmu je maska.

Autor výtvarného řešení kostýmů se při své práci nutně setkává s otázkou, jak výtvarně zpracovat hercovu tvář.

Nejen kostým je komunikačním prostředkem mezi hercem a divákem. I hercova tvář je důležitou součástí celkového hercova projevu.

Využití mimiky obličeje při sdělování emocí může být zásadní.

Podle výrazu obličeje se divák dozvídá více o momentálním emočním stavu dramatické postavy.

Použité masky herci brání v jeho využití mimických svalů, úmyslně potlačuje hercovu identitu. Tímto problémem zcizení se zabýval CRAIG ve svém přístupu k herci, coby nadloutce.

Každý výtvarník kostýmů by měl přistoupit k masce určitým, přesným záměrem. Její přítomnost na jevišti, její existence jako nedílné součásti kostýmního návrhu má mít své jasné opodstatnění.

Nejen herec s maskou určitým způsobem nakládá, využívá jí při práci se svou dramatickou postavou, ale i režisér by měl přítomnost masky (masek) odůvodnit ve své režijní koncepci. Teprve tehdy se maska stává platným komunikačním prostředkem.

Maska může být:

- celohlavová
- celoobličejová
- polomaska
- škraboška

Zde je maska fyzickým předmětem, součástí kostýmu či rekvizitou.

- maska líčená
- malování na tělo

Za masku můžeme označit i výrazné líčení obličeje herce. Může měnit jeho mimiku či zcela karikovat výraz dramatické postavy.

Líčení obličejové části může dále pokračovat na celé tělo herce, a v tomto okamžiku se budeme bavit o „body – paintingu“. Herecké líčení se tedy s přesným záměrem stává hercovou maskou pro jeho dramatickou postavu.

Příkladem nám může být mé výtvarné zpracování kostýmu a masky pro inscenaci „Adriana Lecouvreur“ (opera Národního divadla v Praze – r. 2004). V této opeře je šedesáti členný sbor ve většině scénických obrazů přítomen na jevišti. Klíčem k řešení této situace se stal fakt, že režisér začal s tímto sborem nakládat jako s hmotnou součástí scénografického řešení (architektury). Kostýmy celého sboru se staly pokračováním podlahy jeviště, která byla navržena jako černo – bílá dřevěná léta.

Tento dezén se zopakoval na látce kostýmů i na tvářích těchto sborových zpěváků. Všichni měli líčení masky, které potlačovali jejich mimiku obličeje, odcizovali je realitě a umožňovali jim existenci mimo reálný čas inscenace.

Postavy sboru tedy mohly rámovat jednotlivé scénické obrazy.

Jakožto divadelní kostýmní výtvarník vím, že maska je základní součástí divadelní tvorby od počátku existence divadla – coby komunikačního prostředku.

Je však nutné znát, že inspirace divadelní masky do této umělé reality přichází z běžného života. Abychom mohli výtvarně experimentovat s využitím masky na jevišti i s její dramatickou hodnotou výpovědi – je nutné uvědomit si kulturní význam masky. Její místo ve společnosti – to jak s běžným životem komunikuje a jaké symboly a významy pro člověka naplňuje.

Zvyk zdobit si své tělo nalezneme snad u všech etnik na světě. Etnografové rozlišují tři druhy tohoto zkrášlování: malba, skarifikace (zajizvování) a tetování.

- Malba má dočasný charakter neboť je prováděna barvami, které dříve nebo později z kůže zmizí.
- Skarifikace se provádí ostrými předměty a dochází zde k trvalému poškození kůže. K estetickým úpravám lidského těla, které mají trvalý charakter. K těmto trvalým estetickým úpravám lidského těla patří i tetování.
- Tetování a zjizvování bývá znakem příslušnosti k určité sociální skupině, má estetickou funkci i erotický podtext. V každém případě má své přesné zákonitosti.

Malba zahrnuje oděv při rituálech i v běžném životě. Má i svou utilitární funkci ochrany lidského těla.

Pokud se podíváme do oblasti módy, zjistíme, že například africké umění ovlivnilo výtvarné umělce na počátku 20. století.

Například Josephine Baker vystupující v roce 1925 v „LA REVUE NEGRE“ oblékala kreace módního návrháře Christiana Diora, jejichž celek tvořil kostým a maska inspirovaná Afrikou.

Je nutné si stále uvědomovat, že maska existuje v průběhu doby na poli divadla a zároveň v běžném, obecném prostoru lidského života.

Tyto dvě scény divadelní a civilní se navzájem stále inspirují a ovlivňují.

Dnes se sekáváme s maskou patřící obecnému prostoru člověka v mnoha formách. Jsou to masky patřící:

- pouličním stylům = subkulturám
- národnostním etnikům, mísících se po celém světě
- masky coby doplňky módních kreací.

Mne jako autora výtvarného řešení kostýmu – divadelního – vždy zajímá nová a stará poloha, zařazení masky ve společnosti. Jak je možné naložit s novými i starými symbolikami a významy, jež nese.

Pro výtvarníka je podstatný stálý experiment a hledání nových výtvarných forem. Je nutné se zabývat novými technologiemi zpracování, využít nové materiály s jejich novými vlastnostmi. A porozumět novému, současnému významu masky v umělé realitě divadla. I jejímu významu v obecném prostoru všedního dne.

Kromě pohledu do budoucnosti je nutné si uvědomovat již ověřená východiska přístupu k práci s maskou.

Jedním z nejdůležitějších názorů na tuto problematiku přítomnosti masky v dramatickém celku inscenace je dle mého názor Edwarda Gordna Craiga. Již od roku 1904 se Craig zabývá návrhy masek a svůj časopis pro divadelní umění nazval „The Mask! (1908-1929). Pro Craiga je maska nadosobní formou lidské osoby.
Craig svědomitě zkoumá základní tradice masky a její existenci v minulosti (divadla i obecného prostoru), zvláště pak typologii masek Komedie dell´arte.
Nejde mu však o rekonstrukci historie, ale o nadčasovou životnost masky v divadle a scénografickém celku.

Dalším objevem Craiga v oblasti masky je marionetové a maňáskové divadlo. Craig odvozuje loutku od plastického ztělesnění bohů a démonů. Chápe jí tak, že: „pochází od idolů propůjčujících lidské náhodnosti oduševnělou formu. Její hmotnost se půvabem a pohyblivostí odhmotňuje – její schopnost proměny a ohebná poddajnost z ní vytvářejí ideální prostředek jevištní fantazie.“

Craig říká:“Loutky mají dvě ctnosti: jsou poslušné a mlčenlivé.“

Jsou výrobkem tvůrce, jsou představami člověka o člověku.

Odosobněné čisté figury uhrají hereckou složku textu i rozvrh děje čistěji, než by dokázali na jevišti realističtí herci, kteří vždy hrají především sebe – zatímco loutky nejsou ničím, kromě role, kterou v plastickém pohybu představují.
V jejich podání vidíme vzájemné vztahy zcela průhledně, protože na nich samých neulpívá pozornost.

Craigovy úvahy nahradit herce loutkou – v jeho pojetí „nadloutkou“ – vyústily v manifest „Herec a nadloutka“ z roku 1907.
Craig nechce herce nahradit loutkou, ale po vzoru loutky jej naučit jednat v prostoru.

Craig tedy poukazuje na masku, loutku a mimiku (mimické drama) jako na důležité základní kameny dramatického díla. Otevírá tuto problematiku k řešení pro divadlo budoucnosti.

Je tedy pochopitelné, že se těmito Craigovými myšlenkami dnešní výtvarník zaobírá a snaží se je reflektovat ve své tvorbě. Ověřuje si tak platnost Craigových názorů a přesahy jeho úvah v současném divadle.

Národní divadlo
OPERA

Dirigent / Conductor: Peter Feranec
Režie / Stage director: Jiří Nekvasil
Scéna / Sets: Daniel Dvořák
Kostýmy / Costumes: Lucie Loosová
Koprodukce s Theater Erfurt

Česká premiéra 23. 9. 2004 v Národním divadle
Czech premiere on September 23, 2004 in the National Theatre

V titulní roli: Eva Urbanová

Francesco Cilea (1866-1950)

Adriana Lecouvreur

„Tragická láska velké herečky“

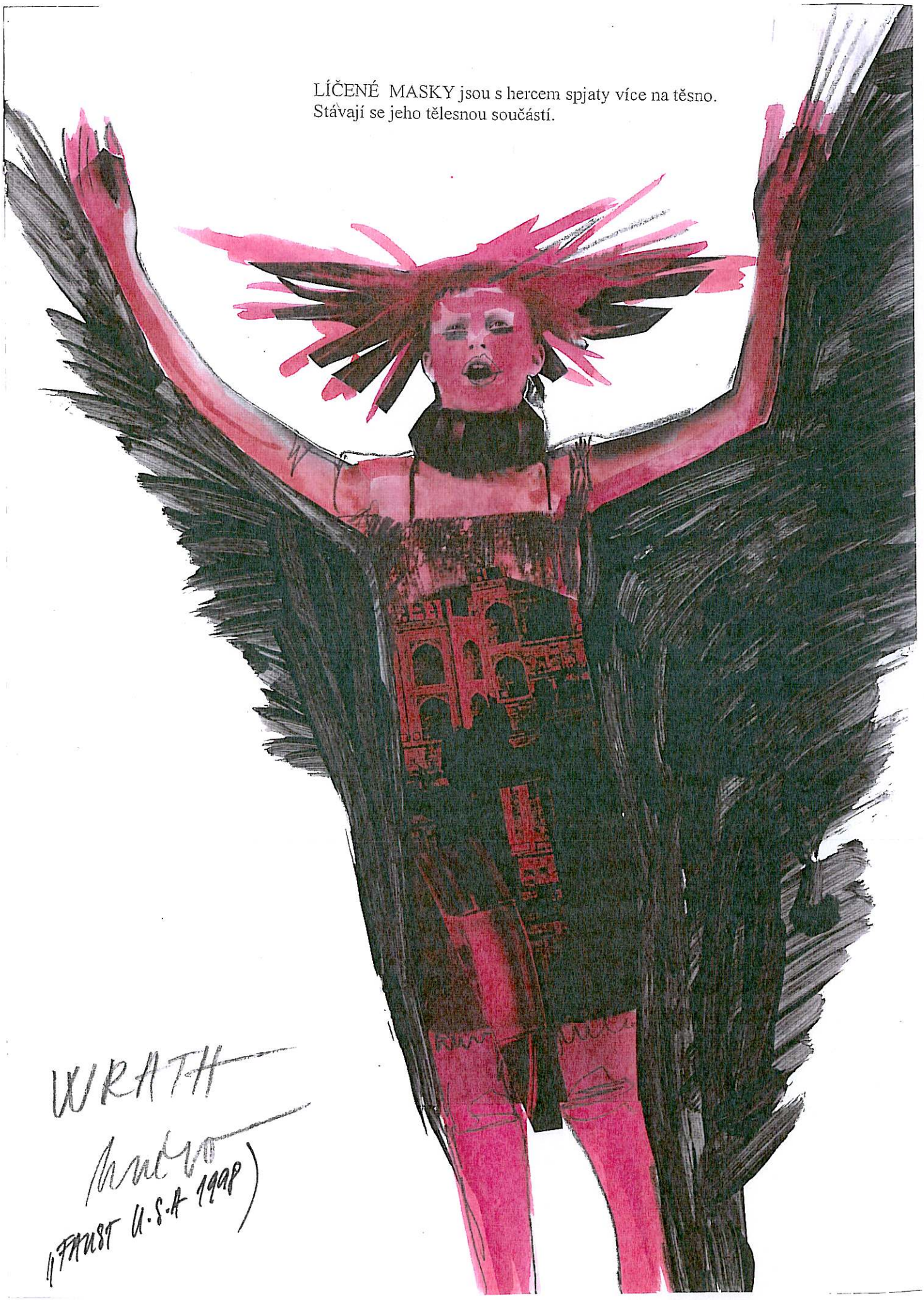
Klíčem k tomu, jak s touto „lidskou hmotou“ nakládat - se stalo výtvarné řešení scény. Podlaha celého jeviště byla šikmá, bílo černá, prosvícená - s grafickou úpravou „DŘEVĚNÝCH LET“.

Kostýmy byly pokračováním této podlahy a látka, ze které byly ušity měla stejný dekor a co je hlavní motiv DŘEVĚNÝCH LET se opakoval i v líčení.

Zpěváci měli nalíčené obličej do černo - bílého dekoru podlahy a toto líčení přecházejícího až do náhlavců (paruk).

V této opeře je 60 členný sbor často přítomný na jevišti.

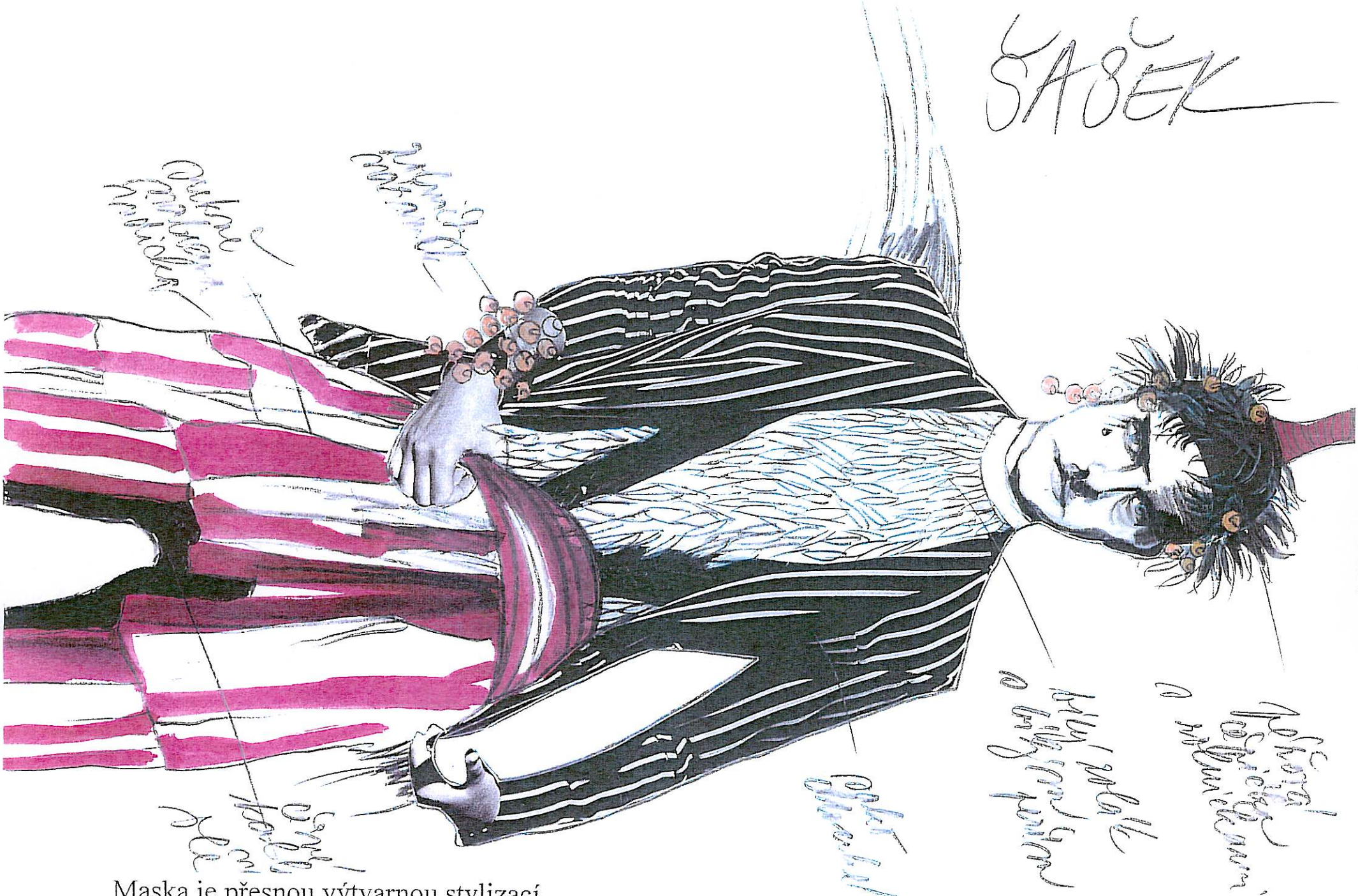
LÍČENÉ MASKY jsou s hercem spjaty více na těsno.
Stávají se jeho tělesnou součástí.



KROM OBLIČEJE JE MOŽNÉ MAKE-UP POUŽÍT NA CELÉ TĚLO

Zde se dostáváme do oblasti BODY-PAITINGU.

ENVY - závist
(FAUST U.S.A. 1998)

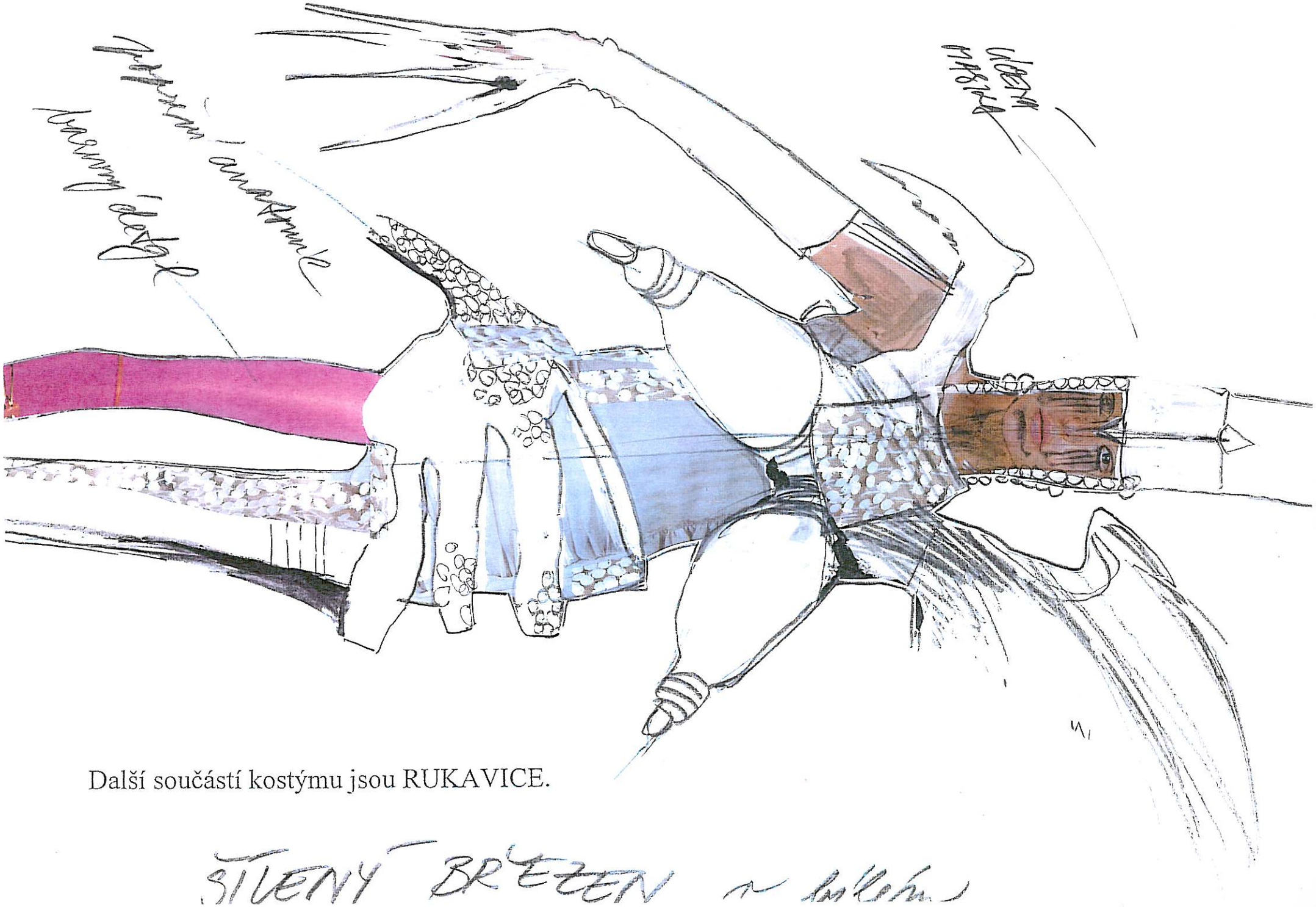


Maska je přesnou výtvarnou stylizací.

MASKA MŮŽE BÝT AŽ SOCHAŘSKÝM DÍLEM

Malování na tělo tu bylo daleko dříve než oblékání.
Malby na těle fungovaly jako ZDOBENÍ

maska ji omezuje vidění
CYBERPUNKS
omezené vnímání
reality

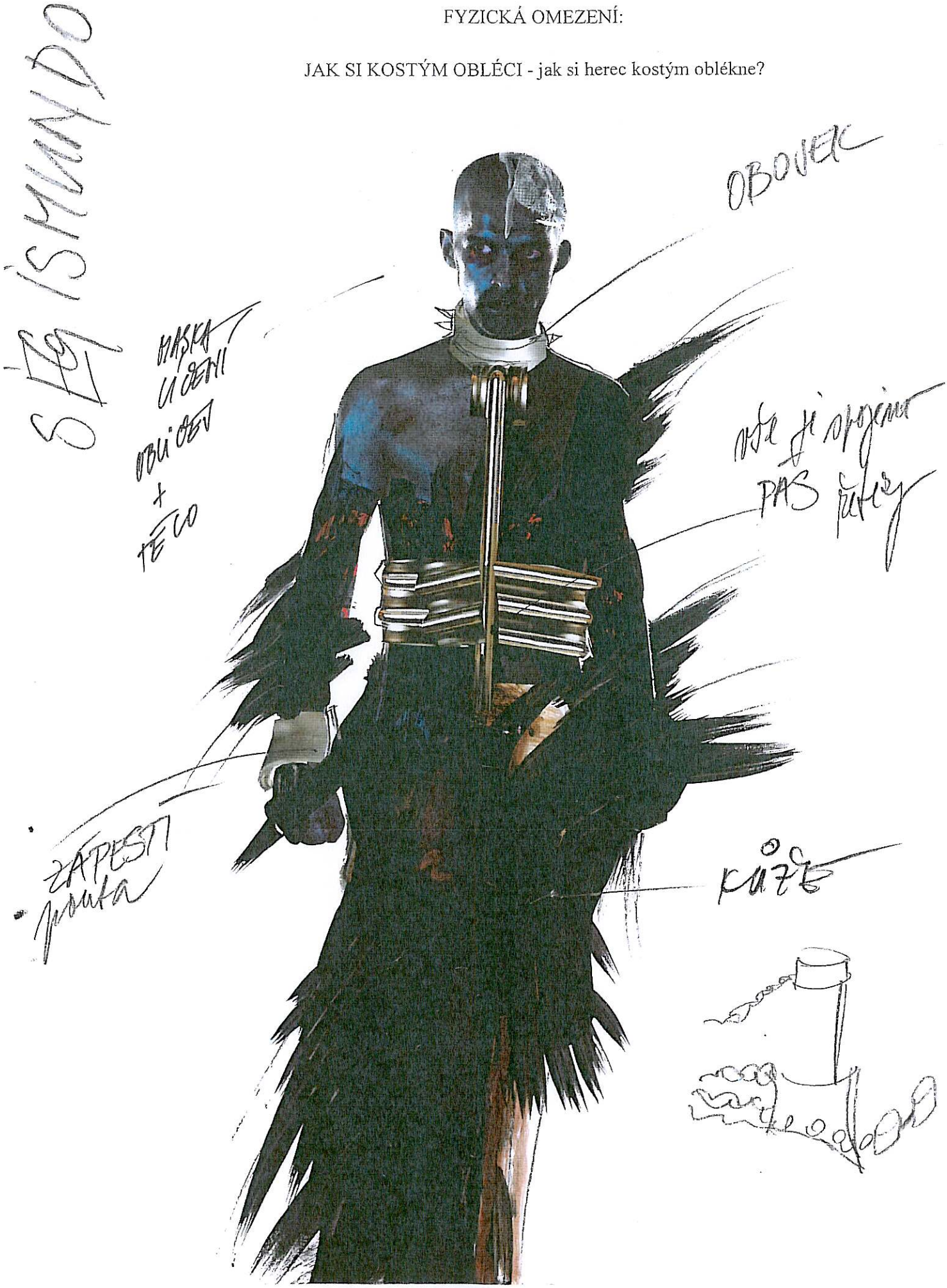


Další součástí kostýmu jsou RUKAVICE.

ŠTÍTENÝ BŘEZEN ~ kolekce

FYZICKÁ OMEZENÍ:

JAK SI KOSTÝM OBLÉCI - jak si herec kostým oblékne?



DOBA W. SHAKESPEARA

JEJÍ MÓDNÍ a DIVADELNÍ PRVKY VE VZÁJEMNÉ INTERAKCI

Shakespearova současnost je vymezena rokem jeho narození a datem jeho úmrtí. Narodil se roku 1564 ve Stratfordu nad Avonou a 26. dubna zde byl pokřtěn v kostele sv. Trojice. Je známé, že tu i zemřel 23. dubna 1616.

Jeho otcem byl JOHN SHAKESPEARE – byl jirchář, rukavičkář, stratfordský radní a krátce rychtář. Jeho matka byla MAKY „ARDENOVÁ“ - pocházela ze selského, kdysi zemanského rodu. William byl nejstarší z pěti sourozenců.
Víme, že navštěvoval po 8 let školu ve Stratfordu. Z těchto školních let si odnesl dokonalou znalost latiny a tím i znalost „velké“ literatury minulosti.

Roku 1582 se Shakespeare oženil s podstatně starší ženou a velmi na rychlo, neboť čekali svého prvního potomka. Shakespeare nebyl podle tehdejší doby plnoletý – ke sňatku potřeboval, aby se za něj otec zaručil. S rodinou žil dále ve Stratfordu mezi léty 1585 a 1592 se nám nedochovaly žádné informace a zprávy o jeho životě. Dalo by se říci, že jsou to jeho „ztracená léta“. Říká se, že byl učedníkem u řezníka, ale „utekl od svého mistra do Londýna a byl přijat do divadla jako sluha.“
K divadlu jej to táhlo již od jeho útlého mládí, kdy mohl s otcem navštěvovat divadelní představení.

O jeho londýnských začátcích jako spisovatele a dramatika můžeme nalézt zprávy již od roku 1592. V letech 1593 - 4 mu vyšly tiskem jeho básnické prvotiny „VENUŠE a ADONIS“ a „ZNÁSILNĚNÍ LUKRÉCIE“. Jeho mecenášem se stal HENRY WRIOTHESLEY, hrabě ze SOUTHAMPTONU a baron z TITCHFIELDU, k jehož kruhu se Shakespeare připojil. Měl přístup do londýnských právnických kolejí (Inns of court) i ke dvoru královny ALŽBĚTY I., kde se hrály jeho hry.

Tak si vedle důvěrné známosti venkova osvojil i život velkoměsta i královského dvora, renesanční kulturu a humanistickou vzdělanost.

Shakespeare se stal hercem, dramatikem i podílníkem vynikající divadelní společnosti „SLUŽEBNÍKŮ LORDA KOMOŘÍHO“ (LORD CHAMBERLAIN´S MEN), která hrála v prvním londýnském veřejném divadle nazvaném příznačně (THEATRE) „DIVADLO“.

V roce 1596 byl Shakespearovu otci přiznán ERB a titul gentlemana, platný také pro syna Williama a ten roku 1597 kupuje ve Stratfordu druhé největší místní sídlo, orné půdy a pastvinu. Postupem času bohatne a stává se z něj příslušník nižší šlechty. Byl velmi úspěšný podnikatel a obchodník a za svého plodného života si užíval svých výdělků.
Byl geniální a úspěšný dramatik, jehož plodů si užívali diváci a dodnes je tomu tak.

Můžeme tedy říci, že v době vzniku Shakespearových nejvýznamnějších děl nestrádal nedostatkem – naopak se pohyboval v té nejvyšší společnosti a díky svému původu i mezi lidmi nižší úrovně. Ze všech těchto prostředí čerpal svou inspiraci.

Byl vzdělaný, co se týče minulosti a zároveň měl dostatečně visionářského ducha – aby dokázal vytvořit dílo s neuvěřitelným časovým přesahem. Vytvořit texty, příběhy, situace, které jako základní kameny lidské společnosti platí dodnes a jsou stále chápány. Jejich významy a výpovědní hodnota stále platí.

Shakespearova doba je dobou renesance a humanismu. Je to období ideálu krásy, zdravého těla a bohatého ducha. Je to doba mnoha vrstev. Doba individualismu nejen osobnostního, ale hlavně reprezentačního – a tím prvním, čím se člověk té doby presentoval – byl oděv.

Z historie víme, že renesanční oběd se jako první vyvinul v Itálii. Itálie první opouští gotickou módu a gotické zákonitosti střihů, siluety a volby materiálů.

Renesance přináší do odívání zpět lidskou siluetu. Pokládá lidské tělo za dokonalé za takové, které nepotřebuje zkrášlovat a dotvářet pomocí vycpávek či deformování postavy do nových nepřirozených proporcí.

Toto je první ideál renesance. Je to myšlenka, která stála u vzniku – ale která se cestou někde ztratila. Vliv italské renesanční módy se nestačil rozšířit do ostatní Evropy, tak rychle – rozhodně ne rychleji než myšlenka REFORMACE a reformačního hnutí – jež má své základy v Německu.
Reformace úzce spjatá s vírou a církví svádí na poli módy souboj s volnomyšlenkářskou svobodnou myšlenkou nezávislosti a individualismu renesanční Itálie.

Ve Španělsku v době renesance vzniká jejich vlastní výtvarné pojetí oděvu - je to spíše kostým s jasnými pravidly, jež je třeba dodržovat – podle toho k jaké příležitosti ODĚV SLOUŽÍ.

Přísně geometricky tvarovaná konstrukce španělského kostýmu je přímým protipólem přirozenému a svobodomyslnému duchu italské renesance.
Vědomě a záměrně znásilňuje lidskou postavu, deformuje ji, stává se jakousi drahocennou schránkou – objektem – vytvořenou ze vzácných tkanin a ozdob ze zlata a drahých kamenů – v níž je lidské tělo pouhou součástí – pouhým jeho nositelem.

Ne ve všech zemích byla španělská móda přijmuta.

Rozkvět absolutismu v Anglii – představovaný královnou Alžbětou I., našel ve španělském oblečení adekvátní prostředek reprezentace. V Anglii tedy vzniká velmi specifická podoba tohoto „kroje“ španělského oděvu, poněkud bizarní ve své extrémní poloze. Jistou hranatostí jako by upomínal na některé rysy oděvu reformačního. Propagovala ji sama královna, která neváhala věnovat svému oblečení (svým kostýmům) stejnou pozornost, jako svým mocenským povinnostem.

Říkalo se že:
„Každá částečka její bytosti, od očividných rysů až po hlubiny duše, byla prosáklá matoucími rozpory mezi skutečností a zdáním. Ženská postava mizela pod tuhým a komplikovaným oděvem – pod obrovskou krinolínou, nabíraným límcem, nadmutými rukávy pod rozsetými perlami a nahozeným, zlatem protkávaným tylem – muži k ní vzhlíželi jako k obrazu, skvělému, hrozivému, stvořenému vlastní silou – obrazu královskému, který jakoby zázrakem ožil.“

Dvorský oděv ovšem nereprezentovala jenom královna, ale celý její dvůr a šlechta.
Všichni se snažili zastihnout rychle se měnící módní diktát.
Renesanční oděv neměl příliš přesně daná pravidla.
Každý proto mohl projevit svou individuálnost, vkus a osobní názor.

Nejlépe pro nás dochoval záznam o renesančním anglickém oděvu malíř Hans Holbein ml. – který na mnoha svých portrétech zachytil krále Jindřich VIII. a celý jeho dvůr. Po něm následovali další, např. Marcus Geeraerts – kteří zachytili dvůr a osobnost královny Alžběty I. a tím i dobu, ve které žil William Shakespeare.

Díky těmto vyobrazením můžeme vidět, že v renesanci dochází k propojení svrchního a spodního oděvu. Košile do té doby neviditelná se stává významným módním prvkem a celé skladbě oděvu. Její střih se stává složitějším a dekorativnějším. Materiálem se stává místo obyčejného plátna i hedvábí a začínají se uplatňovat bohaté tvary límců a nekonečné množství variant manžet a rukávů.

Vrchní oděv má v sobě mnoho ozdobných prostřihů, kterými se košile prodírá na povrch – a prosazuje se tak jako součást vrchního oděvu.

Co se nosilo od hlavy až k patě:

Ženy i muži si dávali záležet na svých komplikovaných účesech a zajímavých pokrývkách hlavy.
Velice módní je okruží – bohaté, bílé i růžně barevné – a v některých zemích tak veliké, že získalo označení „mlýnský kámen“ a svým rozměrem začalo být zcela nepraktické.
Spodní součást oděvu – spodní košile – se začaly prosazovat jako součást svrchního oděvu.
Jsou tu kabátce, pláště, kaftany, kožichy, kápě. U pánů kalhoty přiléhající k noze s délkou ke kolenům a punčochy. Později se střih kalhot mění až k extravagantní bohatosti vypadající jako suknice či koule. Stále jsou zde přítomné zdobené poklopce, opasky, podvazky, šerpy.
Obuv je nízká pohodlná většinou bez podpatků.

Ženy vyšších vrstev začínají nosit zvýšené podpatky a později koturny. Mají na sobě zdobené a různě tvarované živůtky – deformující jejich vlastní proporce a sukně dlouhé až na paty zakrývající vše, co je ženské. Je tu důležité vrstvení, řasení a skládání látek (tkanin), jejich barevnost a bohatá výšivka.

Je nutné se zmínit o jedné zajímavosti a tím je pletení.
I když znalost pletení patří k dávným lidským dovednostem, teprve nyní dochází k jeho opravdovému rozšíření jako specifikované profese – která se stala výhradním zaměstnáním mužů. Původně se pletlo na dvou jehlicích a díly se sešívaly, v roce 1589 sestrojil anglický farář William Lee – mechanický stav. Jeho princip se využívá dodnes. Rozšířila se tedy výroba punčoch.
První dámou, která je vyzkoušela, byl prý královna Alžběta I., prvním mužem francouzský král Jindřich II. Byly však stále luxusním zbožím a velmi ceněnými dary.

Do mužské módy v této době vstupují doplňky, které se stávají neoddělitelnou součástí oděvu i způsobu jednání. Je to (stejně jako u žen) – parfémovaný, krajkou zdobený kapesník.
Dále pak se objevuje kord, který je třeba umět nosit s patřičnou noblesou.

Již jsme se zmínili o několika novinkách té doby. Mezi dalšími jsou živůtek a korset. Ty budou po mnoho následujících staletí deformovat ženskou postavu. Teprve na přelomu 19. a 20. století zvítězí rozum lékařů nad pošetilostí módy.

Měli bychom také vědět, že volnému přístupu k oděvu podlehli i prostí lidé a příslušníci cechů. Řemeslníci jednotlivých oborů již nedodržují stanovené uniformy, ale jejich příslušnost k cechu poznáme pouze podle detailu, jakým byla např. zástěra.

Je nám tedy jasné, že oděv podléhal módním trendům.

Nové trendy se po Evropě a do všech tehdy známých zemí dostávaly díky cestování.
Je známo, že v předchozím období gotiky se také cestovalo, ale byly to převážně výpravy křižácké, cesty nesoucí duchovní osvětu a ty neměly s módou nic společného.

V renesanci se začíná cestovat pro zábavu a ze zvědavosti.

Ti, kteří cestují, své putování barvitě popisují a jednotlivé „kroje“ – oděvy různých zemí a kultur zakreslují.
Začínají vznikat grafické listy či kresby zachycující speciální oděv.
Jsou tu jakési „módní listy“ – předchůdci těch dnešních „módních časopisů“.

Dalšími, kdo tehdy šířili módní osvětu a nejvíce experimentovali se svým oděvem – byli Lancknechti = nájemní pěšáci nesoucí svou válečnou výstroj s sebou.
Nechávali se najímat za žold – kdekoli, kde jich bylo potřeba.
A jelikož tehdy jistě neexistovaly stálé placené armády patřící státu, je jasné, že Lancknechti za svou službu prošli skoro celý „svět“.
Za svou službu dostávali dobře zaplaceno a ve volném čase se věnovali zábavě a marnivosti.
Vylepšovali svůj oděv, komplikovali jej, experimentovali se střihy i s barevností. Čím výstřednější, tím lepší.
V jejich oděvu se odrážely vlivy všech míst, kudy prošli.

Další významnou „módní přehlídkou“ byly kostýmy panovníků – kteří se sešli při státních jednáních. Jejich oděv reprezentoval jejich bohatství a stávalo se, že se za den i několikrát převlékali – a to nejen panovníci, ale celý jejich dvůr.

Dokonce Shakespeare se o tom zmiňuje ve svém „Jindřichu VIII.“.
… „Dnes Francouzové všichni ve zbroji, všichni ve zlatě, ozařovali jako pohanští bozi naše Angličany, a ti další den zas představovali britskou Indii: každý jejich muž, jak tam stáli, vypadal jako zlatý důl.“

Je tedy jasné, že oděv měl veliký význam a hrál velikou roli – ovlivňoval.

V dnešní době je Anglie v našem povědomí spjata se střízlivou a věcnou elegancí – přesto patřila na přelomu 16. a 17. století k zemím s nejodvážnější a nejdražší módou.

Móda je většinou spjata s ženami, ovšem to je pouhý dojem.
Královna Alžběta I. měla jistě velikou zálibu v módních trendech své doby, které se ještě snažila vylepšit a obohatit o své vlastní nápady. Určovala její směr, kterým se musely vydat i její dvorní dámy a ostatní šlechtičny.

V této době se však móda dotýkala i mužů. I ti se oblékali stejně nákladně a výstředně jako ženy. I oni byli stejně marniví a podléhali módním výstřelkům.

V roce 1583 v Anglii vydal Philips Stubbs knihu pod názvem „Anatomie zlořádů“, v níž vypočítával, „že muži nosí tolik oděvních součástí – kolik je dní v roce.“ I v Anglii se odkládá původně střízlivá barevnost španělského oděvu a nahrazují ji módní barvy té doby – „britská červená, kanadská zelená či coventryovská modrá“.

Nejen oděv šlechty byl takto vybarven, ale i prostý oděv chudiny začal obsahovat veselejší odstíny.

V době, kdy žil Shakespeare a jeho hry byly uváděny na divadle, se divadelní kostým příliš nelišil od civilní módy – obecného oděvu:

Na scénu se dral oděv z ulice – samozřejmě, že se přiměřeně upravil, dozdobil pro daný charakter. V této době se chodilo do divadla „na herce“ – ne na kostýmy a výtvarnou stránku představení. Důležitější byla osoba herce a jeho herecký výkon.
Kostým jeho postavu většinou pouze dokresloval.

Divák sledoval osobu herce a nechal se zaujmout jeho fyzickou akcí, gestem, mimikou, jeho přednesem textu – spíše než jeho kostýmem.

Mohli bychom tedy říci, že v této době civilní móda ovlivňovala kostým na jevišti – ale kostým nijak neovlivňoval civilní módu.

Civilní oděv se stával kostýmem díky způsobu využití a jeho úpravám.
Je také důležité vědět, že dámské šaty na jevišti oblékali muži. Ženské party nesměly hrát ženy. Ženy herečky neexistovaly.

Muž převlečený za ženu si pomáhal výrazným líčením, parukou a dalšími detaily – to však nebylo nic zvláštního. Muž na jevišti v ženských šatech nepůsobil nijak neobvykle – bylo to normální a běžné. My se na muže na scéně v ženských šatech díváme zcela jinak. Má pro nás zcela jiné významy.

Pokud se podíváme na zábavy a divadelní představení připravovaná pro královský dvůr či jiné bohaté šlechtice, setkáme se zde s velkorysejším pojetím.

Objevuje se zde kostým fantaskní až burleskní. Mistři zábav vymysleli nejrůznější mechanismy a konstrukce, které dokázaly šlechtu pobavit.
Vznikaly mobilní objekty, jejichž nedílnou součástí byly lidské osoby v kostýmech.
Byly tu herecké osoby představující objekty – jako třeba lodě.
Náhlavcem byla loď – suknice byla moře a v sále se tak mohla pořádat imaginární bitva námořních sil Anglie proti Francii.

Je tedy patrný rozdíl mezi divadlem odehrávajícím se ve městech pro obyčejné lidi a divadlem připravovaným pro šlechtu a královský dvůr.
Základní otázkou tu byly a jsou peníze. Výpravnost záležela na penězích a byla jim přímo úměrná, platí tu známé rčení - „Za více peněz, více muziky.“

Pokud se tedy podíváme na obraz tehdejší anglické společnosti za vlády Alžběty I., vidíme tu dvě scény, na kterých se vyvíjí kostým.
Pro které se kostýmy navrhují a kterým kostýmy slouží.

Jednou scénou je – divadlo
druhou scénou je – královský dvůr.

Na jevištích divadel je nakládáno s kostýmy, které slouží dané hře, ale nepřesahují rámec divadla. Jejich zpracování a výraz nijak neovlivňuje módu - odívání tehdejších diváků.

Oproti tomu kostým vytvořený a prezentovaný jako oděv královský a šlechty, slouží pro „divadlo representační".

- Jak se představit masám?
- Jaké divadlo jim zahrát?
- Jakým výstupem je ovlivnit?

Toto módní divadlo „královského dvora" – ovlivňuje všechny!
Dvořané, měšťané i chudina se jej snaží napodobit. Snaží se sledovat módní trendy udávané tímto „módním divadlem královského dvora".

Co se dělo na divadelních scénách u nás:

Nejstarší prokazatelné památky kostýmní tvorby, které se u nás zachovaly, pocházejí až z druhé poloviny 16. století.
Starší písemné prameny hovoří velmi zřídka o způsobu odívání při různých představeních, jako jsou například: studentské hry či pašijové slavnosti…

Nejčastěji se zřejmě používalo civilní oblečení se zvláštními detaily a rekvizitami – které tak určily jednotlivé postavy.

Z doby renesanční se u nás zachovaly zprávy o okázalých šlechtických slavnostech, avšak jména výtvarníků, kteří tyto slavnosti připravovali, nejsou téměř známá.

Jednou z nejstarších památek kostýmního výtvarnictví na našem území jsou perokresby umístěné na okraji stran v tisku šesti nejpůvabnějších komedií: PUBLIA TRENTIA s komentářem Aelia Donata, vydané v Bazilei roku 1551.
Návrhy obsahují FIGURY oděné do renesančních civilních šatů – tedy do oděvu běžného denního života.

Ve druhé polovině 16. století se divadelními tvůrci u císařského dvora stali především pořadatelé a aranžéři velkolepých divadelních slavností – byli jimi zpravidla italští malíři a výtvarníci, kteří k nám uváděli různé efekty a scénické techniky. O technickém zpracování a scénografii těchto slavností jsme poměrně dobře informování. O kostýmech, které byly jistě také velice výpravné, však nemáme, až na několik fragmentů, žádné dochované záznamy.

V letech 1568 – 1585 se v Praze usadil věhlasný malíř Giuseppe Arcimboldo, který na dvoře RUDOLFA II. organizoval a navrhoval dekorace a kostýmy divadelních slavností.

Roku 1570 dal uspořádat MAXIMILIÁN II. Slavnost na Staroměstském náměstí na počest hostů v době Masopustu. Scénografem celého představení byl právě Arcimboldo. Z jeho tvorby se dochovalo několik lavírovaných kreseb, které zobrazují postavy patřící divadelním představením a slavnostem (neznáme však jejich přesné určení).

Za vlády Rudolfa II. bylo při různých příležitostech pořádáno více takových slavností, zábav a turnajů.

Z Předbělohorské doby máme zprávy o oblibě renesančních baletů s maskami pořádaných ve větších šlechtických sídlech.

POHLED NA MÓDU, DIVADLO A JEJICH VZÁJEMNÝ VZTAH

Od doby renesance prošlo odívání značným vývojem.
Nejen v módních trendech, ale změnil se i přístup k oděvu jako takovému.
Informovanost o módních směrech je díky módním časopisům,
nebo internetu okamžitá a dostupná všem.

Znalost jiných kultu, zemí a tím i jejich přístupu k odívání je samozřejmá.

Současný člověk je v této oblasti značně vzdělán.
Stále se udržuje typický oděv pro určitou zemi, kraj či kulturu.
Globální míšení kultur - nám smísilo i oděv po celém světě.
Dnes není problém si obléci indické sárí, anglický tvídový oblek či český lidový kroj.
A to vše na jednom místě, v jednom státě, v jednom kulturním okruhu (celku).

Móda současnosti je jakousi mosaikou složenou z oděvů všech kultur a všech společenských vrstev.

A stejně je tomu i s divadelním kostýmem.

PROMĚNY MÓDY

Nejdříve si musíme říci, jakou cestu jsme ušli od Shakespearovy renesance do současnosti,
aby nám byla jasná kulturní bohatost onoho vývoje.
Abychom dokázali pochopit proměny divadelního kostýmu i civilního oděvu.
Stále nás zajímá, jak se navzájem ovlivňovali a v určitém čase i prolínali.

století 18-té OBDOBÍ BAROKA a ROKOKA

Shakespeare umírá roku 1616 - tedy těsně na začátku 17. století, na počátku období baroka.
Na baroko navazuje období rokoka.
Doba trvání baroka a rokoka by se dala určit dvěma významnými událostmi evropských dějin.
Tou první byl roku 1618 začátek třicetileté války a
tou druhou rok 1789, kdy začala velké francouzské revoluce.

Jestliže v předchozích dvou stoletích vznikly tři výrazné módní styly:

italský,
německý a
španělský

tak období baroka a rokoka jsou poznamenána překotnými změnami. Je jich mnoho a jdou za sebou v rychlém sledu. Toto období, prochází širokým spektrem typů, forem i druhů oděvů a dalo by se vymezit na počátku nádherou oděvů módy francouzského královského dvora Ludvíka XIV. a na konci střízlivostí a uměřeností vlněných redingotů nošených v Anglii.

Počátek období baroka ovlivňuje 30-ti letá válka.
Díky ní vzniká - pro ní specifický módní styl, který je uvolněnější, pohodlnější a pro život praktičtější, než doposud platná španělská módní linie.

Francie se stává se módním velikánem.

Anglie je v době baroka a rokoka politicky nestabilní - móda zde tedy stagnuje.
Francouzský módní diktát je založen na pevných základech. Panovník podporoval umění-módu nevyjímaje. Snažil se o tržní ekonomiku, která by provazovala francouzský oděvní průmysl a francouzské produkty. Vznikají zákazy dovážení látek z ciziny - zvláště indického hedvábí.

Pro módu baroka a rokoka jsou typické stužky a krajky.
Krajka byla součástí svrchního i spodního oděvu a stala se i sběratelským artiklem.
Dalším módním doplňkem pro tuto dobu typickým byly prýmky ze zlata či stříbra.

Kostýmy = oděvy jsou stále komplikovanější a nevykazují žádný řád.
Žádnou módní linii, která by se musela dodržovat.
Čím komplikovanější, pestřejší a navrstvenější, tím lepší.
A to neplatí jen o oděvu, ale i o účesech,
které se stávají stále složitějšími.

Nedílnou součástí oděvu jako celku je make-up.
Líčení se v této době dostává do popředí zájmu.
Stává se nezbytnou součástí výtvarného celku.
Je to kult „celistvého díla“, který přetrvává do současnosti -
do dnešní „hauce couture“.

Vzniká samostatná profese, kterou dnes nazýváme „stylista“.
Posiluje se obchod s kosmetickými přípravky,
móda se stává prodejním artiklem jako celek.

Začínají se profilovat módní tvůrci.
Jsou to zatím většinou slavní krejčí a švadleny, ale je tu dán základ počátku módních salónů a módních návrhářů. „Obchodníci a obchodnice s módou“ tvoří samostatnou skupinu řemeslníků.

Přibývají také umělci, kteří dokumentují vývoj módy. Kromě slavných malířů jsou tu také kreslíři a rytci, kteří se na zachycení módy specializují. U nás je takovým umělcem Václav Hollar.

Začínají vycházet první módní zprávy v časopisech a ročenkách.

V letech 1611 – 1648 vychází jako ročenka a kronika přinášející zprávy ze slavnostních událostí „LE MERCURE FRANCAIS“ V letech 1678 – 1679 uveřejňuje módní rytiny.

Prvním specializovaným časopisem o módě se ve Francii stal v letech 1668-70 „COURRIER DES MODES“ později v letech 1778 – 1787 „GALERIE DES MODES“.

V Německu vychází ve Výmaru v letech 1786 – 1828 „JOURNAL DES LUXUS DER MODEN“,

v Londýně v letech 1794 – 1804 vychází „GALLERY OF FASHION“ a také „THE LADY´S MAGAZINE“ v letech 1770 – 1843.

Pro propagaci módy a její prezentaci se volí předchůdci dnešních ženských modelek - dřevěné figuríny - tedy panenky.

Na těchto dřevěných „modelkách“ se prezentovali přesné zmenšeniny nabízených oděvů. Tyto panenky oblečené podle poslední módy se rozesílaly vždy nejdříve do Anglie, Německa, Itálie a Ruska.

Móda je nejen závislá na tom, kdo udává její směr, ale také na životním stylu toho, kdo jí přijímá.

Pokud má móda v této době daná nějaká striktní pravidla, pak jsou jimi ta, která se musí dodržovat ze zákona (například drží-li se smutek za zemřelého).
Panovníci vydávají přesné zákony o délce trvání nošení smutečního oděvu, jeho materiálu, zdobení, střihu i počtech kusů. Barvou je vždy černá.
Oproti tomu svatební šaty nemusí být vždy bílé.
Je tu ponechána volnost výběru barvy, materiálu a střihu.

Změnou prochází i dětský oděv, který se více řídil radami lékařů a přestávají to být přísné kopie oděvu dospělých. Zvláště v Anglii se volí volné, pohodlné střihy a prostší materiály jako jsou bavlna či plátno. Umožňující zdravý růst dětí a poskytující jim pohodlí.

Oděv prostých lidí zůstává vždy praktický.
Většinou sestává ze dvou částí - u žen živůtku a sukně,
- u mužů košile a kalhot.
Jsou tu samozřejmě nezbytné: kabátce, vesty, plédy, šátky, zástěry a čepce.
Vše je šito z prostých materiálů a v tmavých zemitých odstínech.

Pomalu se začínají odlišovat krajové oděvy.
Začíná se profilovat „kroj“, jak jej chápeme dnes.

Co se dělo na divadelních scénách u nás:

Přenesením sídla císařského dvora do Vídně v době po Bílé hoře (Pobělohorské) byla u nás tradice dvorských divadelních slavností přerušena.
Nadále z ní ovšem žilo oficiální řadové i zámecké divadlo.

Zcela unikátní památkou u nás je soubor kostýmních návrhů uchovaný v Českém Krumlově. Jedná se o 60 kusů kostýmních temperových studií na pergamenu od neznámého autora. Kresby vznikly před rokem 1719 a zachycují tradiční postavy COMEDIE DELL´ARTE či kostýmy různých národností světa.

O jevištních výtvarnících impresáriů italských divadelních společností, které se v Praze vystřídali po polovině 18. století, je známo jen velmi málo.

Pouze u Giuseppe Bustlliho je uváděn kostýmní výtvarník z Boloně Luigi Simoni (v letech 1763 – 1779) zvaný Moscovita.

Barokní šlechtické divadlo v Čechách se provozovalo při některých zámcích. Z nich můžeme uvést například, divadla v : Litomyšli, Náchodě, Kuksu, Kačině, Mnichově Hradišti a Českém Krumlově.

Právě divadlo v Českém Krumlově je pro nás dnes nejcennější, neboť se zachovalo v neuvěřitelně dobrém stavu a to po všech stránkách - scénická technika, kulisy, osvětlení, rekvizity, kostýmy, budova.... dokonce i libreta.
V roce 1767 vytvořili nové kulisy pro toto divadlo výtvarníci: J. Wetschel
L. Merkel,
avšak jména těch, kdo navrhli kostýmy, známá nejsou.

Zachovalá kolekce na Krumlově čítá v dnešní době 150 kusů kostýmů.
Jsou tu kostýmy určené „velké opeře“ i množství kostýmů z běžných her.
Materiály použité pro „Velkou operu“ jsou honosné, zlatem a stříbrem vyšívané.
Nákladné hedvábné tkaniny, jako aksamit, taft či atlas jsou tu sestavené do promyšlených barevných kompozic, aby tím daly vyniknout hře světla a stínu, tak typické pro barokní divadlo té doby.

Je zajímavé se zmínit i o kolekci kostýmů z poslední třetiny 18. století, která patří již do doby rokoka.
Tyto kostýmy jsou zhotoveny ze zdaleka méně nákladných tkanin, jako je bavlna či plátno.
Drahé lemy jsou tedy našívány na tyto prosté látky.
Okázalost baroka vystřídala hravost a jemná koketérie pastelových barev rokoka a klasicismu.
Na poměrně jednoduchých střizích, které zcela respektuji dobovou módu vynikající jednotlivé vtipné detaily (množství stužek, kontrastní lemy, velké knoflíky, zrcátkové aplikace...)

století 19-té OBDOBÍ EMPÍRU

Následuje století 19té, které se vyznačuje rychlostí a proměnlivostí módních trendů.

Tato doba není svázána úzce s panovnickými dvory a jejich diktátem.
Není ani svázána, jako předešlé veliké epochy, s uměním architektury a nevytváří tak součást výtvarného celku - slohu.

Módní vývoj 19. století je úzce spjat s politickými změnami, novým rozvrstvením společnosti s pokrokem vědy a techniky.
Je tu důležité si uvědomit, že začíná nástup průmyslové výroby tkanin a jejich pružný pohyb po kontinentu díky exportu a importu. Svět Východu a Západu se začíná díky obchodu úzce propojovat.

Mezi jeden z nejdůležitějších vynálezů této doby patří: ŠICÍ STROJ.
Šicí stroj umožní výrobu KONFEKCE a tím rozšíření módních oděvů i mezi běžné obyvatelstvo.

Doba empíru se dá rozdělit do několika následujících celků:

1789 – 1804 - období Velké francouzské revoluce - období empíru
1804 – 1815 - vláda Napoleona Bonaparte
1815 – 1830 - restaurace Burbonů, kdy vládne Ludvík XVIII.
1830 – 1840 - druhé rokoko a druhý empíř

1789-1804

v tomto období zůstává Paříž hlavním módním centrem.
Dokáže jí konkurovat jen Londýn.
Francouzský výraz pro císařství - empire -
se stane označením pro celou tuto epochu = empír.

Revoluční léta si vyžádala i svůj typický oděv.
Vzniká jakýsi revoluční „kroj“ - uniformovanost příznivců a sympatizantů s revolučním děním. Uniforma jim tak umožňuje jasné oddělení od ostatních.

Je tu dán základ vzniku střízlivého mužského oděvu sestávajícího z kalhot, kabátu a vesty v černé barvě a jednoduchého střihu.

Šlechta si i nadále udržuje „rokokový“ způsob odívání.

Módní oděv díky francouzské revoluci nabyl nových významů.
Nejedná se již o pouhou demonstraci bohatství a rozmařilosti. Díky oblečení lze rozeznat, k jaké skupině se jeho nositel hlásí.
Je tedy možné shlédnout širokou paletu typů oblečení.

Díky revoluci se mísí oděv chudiny a venkovanů s oblečením měšťáků.
Vše se radikálně zjednodušuje a díky nedostatku peněz nosí prostí lidé své oblečení doslova „do roztrhání“.
Revoluční ženy přebírají do svého šatníku části mužského oděvu.

Mnoho těchto typů zachytil ve své práci malíř: Jacques-Louis David.
A právě tento malíř byl požádán, aby navrhl „národní kroj“, který by vyjadřoval pospolitost a národní soudržnost.
Ke spolupráci přizval ještě divadelního krejčího Sarrazina - vždyť tento oděv se měl stát jakýmsi reprezentačním kostýmem.
Inspirací jim byla Antika a oděv radikálních revolucionářů.

Napoleon a nový význam uniformy:
Uniforma jako oděv v této době získává nové společenské postavení.
Příslušníci napoleonských armád jí nosí stále, díky ní prezentují své politické názory.

1804 -1815

vláda Napoleona Bonaparte

Rok 1805 je rokem korunovace císaře Napoleona a císařský dvůr se vrací ke své původní okázalosti a nádheře.
Je nutné prezentovat svojí moc, k čemu pomáhá oděv tedy kostým.
Opět se prosazují módní návrháři a výtvarníci, kteří se během revoluce rozprchli do okolní Evropy - nejčastěji do Vídně.

Mužský oděv ve svém vývoji prochází změnami jen pomalu.
Je to dáno počtem jeho součástí.
K mužskému oděvu patří košile, vesty, kabátce, kalhoty, nákrčníky, manžety, punčochy, šerpy, boty, spony, klobouky...
Všechny mají však střízlivější tvary a smířlivější barevnost.

Ve velké oblibě je cylindr, jež našel své příznivce nejdříve v Anglii.
I on sám prochází změnami materiálu, tvaru i siluety.

Velmi důležitou roli v pánské módě hrají doplňky. Již není nutné nosit při sobě zbraň a tak kord, nože či šavle mizí ze šatníků.
Plně je nahrazuje hůlka.
Dalšími doplňky, nezbytnými a také značně nákladnými jsou:

manžetové knoflíčky,
spony do nákrčníků,
pečetní prsteny,
tabatěrky a lorňony.

Většina těchto předmětů-doplňků představovala cenné šperky a jsou i sběratelskými kusy.

Doplňkem šatníku zůstává i kapesník, jeho podoba připomíná spíše šátek.
Šátky jsou zdobeny potisky, jež vyjadřují události právě probíhající - stávají se tedy jakýmisi „látkovými zprávami“.

Ženský oděv zcela mění siluetu.
Jsou tu volné šaty s širokou dekoltáží, vázané pod prsy a volně splývající v bohatých záhybech až na kotníky. Po stranách s vysokými rozparky.
Tento oděv nazvaný francouzsky „chemise“ má svůj původ v Anglii, kde vznikl jako oděv těhotných žen.
Ženy také opouštějí diktát korzetů, krinolín a těžkých materiálů jako byl samet a těžké hedvábí. Rády se cítí volné, svůdné a oblékají se do lehkých, někdy až transparentních tkanin. Jakými jsou mušelín či popelín.

Mizí paruky a výrazné líčení.
Je tu návrat k přírodě a přirozenosti. Účesy jsou zhotoveny z vlastních vlasů a na hlavách se nosí extravagantní klobouky s širokými krempami.

Tento ženský oděv je na svém počátku čistě bílý - evokující řecké řízy - až později je obohacen o barvu, výšivku, krajku a stuhy...
Silueta se postupně stává složitější a vrstvení šatů komplikovanější.
Přichází sem tunika, vlečka, výrazně mohutnější rukávy, límce, rafinovanost tvarů a velikostí klobouků a účesů.

Dámským doplňkem je slunečník různých barev, materiálů, velikostí a tvarů.
Nepostradatelné jsou také rukavice, rukávníky, pompadůrky , lorňony a vějíře.

Kontrastním doplňkem lehkého oblečení byly šperky- těžké a nákladné.
Jsou tu náušnice, náhrdelníky, prsteny, náramky diadémy i řetízky kolem kotníků.

Společnost se pomalu přemísťuje z uzavřených salónů do volné přírody na čerstvý vzduch.
Populární jsou dlouhé procházky - a opět je jako první v tomto směru „zdravého života“ Anglie.
Oblečení uzpůsobené těmto příležitostem se odklání od lehkých materiálů, které se snadno zachytí o keře.

1815-1830

pokračuje zde obliba empírového střihu šatů.
Střední bohaté vrstvy velmi dbají na své oblečení - na svou reprezentaci - a tím tedy na svůj kostým. Stále se přidržují střízlivé barevnosti a praktičnosti oděvu.

Dámské šaty mění postupem času svou tvář.
Silueta se zvýšeným pasem se pomalu vrací k přiznání pasu v jeho pravé poloze.
Nastupuje opět ideál velkého poprsí, útlého pasu a oblých boků. Zůstává zde hluboká dekoltáž a začíná období zdobení.

Tato silueta šatů si vyžádá návrat korzetu.
Krinolíny se nevrací - zato široké zvonové sukně mají bohaté spodnice.

Účesy dam jsou zprvu prosté, ale později se komplikují a mění se v rafinované hříčky, tak aby ladily s oděvem.
Většinou se nad čelem dělí pěšinkou a hladce sčesávají na strany - nad ušima se pak tvoří bohaté lokny či vlny. Na temeni hlavy se vytvářejí konstrukčně zajímavé drdoly a účesy vyhnané pomocí spon, jehel a hřebenů do výšky.

Rukávy šatů jsou velkým tématem tohoto období. Je možné spatřit šaty bez rukávů či s pouhým jejich náznakem. Jsou tu velice úzké rukávy až po nařasené široké rukávy tvaru „šunkové kýty“, jak se jim také říkalo (až po „kýty sloní“). Dále se rukávy různými způsoby prostřihují a zdobí. Ke zdobení se používá stejné látky šatů či stuhy, umělé květy, krajky.

Oděv žen opět značně zkomplikoval a znepohodlněl.
Doplňky zůstávají z doby předchozí.
I klobouky zde hrají prim - veliké, široké, vysoké - mnoha tvarů a bohatého zdobení.

Městský oděv tohoto období se mění ve své siluetě - feminizuje.

Mužům značně záleží na jejich oblečení a věnují mu tudíž zvýšenou pozornost.
Šijí u svých oblíbených krejčí.
Pánové nosí pánské korzety, aby jejich pasy byly dostatečně útlé a jejich ramena přiměřeně široká. Suknice kabátců jsou široce nabrané, připomínající dámské sukně.
Tvarování rukávů je podobné jako u dámských šatů.

Nechávají si také kadeřit své vlasy a nosí klobouky a čapky všech možných tvarů.

Doplňky přetrvávají a barevnost zůstává uměřená: odstíny šedé, okrová, temně fialová, švestkově modrá, myší a holubí šedá, černá, lahvově zelená. Barevným kontrastem v celkovém pojetí obleku jsou vázanky a podšívky kabátů či vest.

Ustaluje se termín „dandy“ - který přetrvává mnoho let.
Do češtiny lze přeložit jako švihák. Je to společnost výjimečných, velmi zušlechtěných pánů a mladíků, kteří většinu času věnují svému zevnějšku.

Kromě korzetu je další pánskou novinkou náprsenka, která se stává velmi oblíbenou módní součástí oděvu.
Připevňuje se na pánskou košili knoflíky nebo se přivazuje. Umožňuje, aby košile byly ušity z méně honosného materiálu, neboť zůstávají díky náprsence zcela skryté!
Náprsenky měly různé zdobení, jako byly sámky či výšivky a měnily se častěji než košile.

Do velké obliby se dostává župan. V této době je to výraz domácího pohodlí, kdy muž může odložit svůj korzet a upjatý oděv. Župany byly šité volně, v orientálním stylu z honosných drahých látek.

Poprvé se v Anglii objevuje buřinka.
Jejím autorem je Thomas William Bowler, a proto se jí nazývalo „bowler“, pro svůj kulatý tvar si ve Francii a v Německu vysloužila název „melone“.
Další novinkou v pánských kloboucích je Panama - původem z Ekvádoru, vyráběný z listů palmy a pojmenovaný podle překladiště v Panamě.

1840-1860

je to doba historismu, druhého rokoka a druhého empíru
Doba návratů a inspirací z historie.

Pánský oděv zůstává u své jednoduchosti a funkčnosti.

Dámský oděv nabírá na zdobnosti a složitosti.
Je to dáno tím, jak je určeno postavení mužů a žen v této společnosti.

Dámský oděv reprezentuje všechny změny a vrtochy módy.
Své renesance tedy znovuobjevení se dočkala krinolína.
Návrat krinolíny a nutnost korzetu nutí ženy do nepřirozených postojů a nepřirozené chůze.
Během let se konstrukce krinolíny vyvíjí a její tvary se proměňují.
V 60. letech je krinolína vzadu prodloužená do vlečky, někdy až 2 m dlouhé.

Nedílnou součástí dámského zevnějšku se stává opět velmi výrazné líčení.
Světlý pudr, růžové tváře, rudá ústa.
Je to opět reminiscence na minulé rokoko.
Dokonce se vrací i paruky a příčesky při večerních událostech sypané zlatým pudrem.

Ve veliké oblibě dam jsou šály a šátky.
Nosí se bezrukávové pláště, perelíny a přehozy.

Jelikož sukně jsou dlouhé až na zem, je velice častým jevem jejich vyvazování a špendlení k pasu.

I u dámského oděvu se objevují náprsenky a vázanky.
Náprsenky vyplňují hluboké výstřihy šatů a vázanky přidržují široké límce.

Dámy ke svým pasům upevňují hodinky na zlatých šňůrách a řetězech s ozdobnými přívěsky.Šperky se používaly jako rafinované doplňky.

Muži se naopak odívají jednoduše a prakticky.
Prostá, čistá silueta a nadále tmavé odstíny barev.

Zajímavostí je pánský slaměný klobouk známí jako „žirard“ (podle vídeňského herce Alexandra Girardiho).
V Čechách mu říkáme „žirarďák“, je to tuhý oválný slaměný klobouk s plochou, nízkou hlavou a širším rovným okrajem, zdobený tmavou rypsovou stuhou.
Začínají jej nosit také ženy k výletům do přírody (a později se stal rekvizitou proslulých filmových herců například: B. Keatna či H.Lloyda).
Nám se jeho první vyobrazení dochovala na plátnech francouzského malíře Eduarda Maneta či Euegena Delacroixe.

Důležitou vymožeností této doby se stávají koupací úbory. Dámy měly na sobě jakési zmenšeniny šatů doplněné o kalhoty sahající ke kotníkům a nezbytné kloboučky.
Pánové se koupou většinou nazí, ale na veřejnosti jsou jejich koupacím úborem kalhoty sahající ke kolenům.

Jsou tu přítomny“národní kroje“- spíše snaha o jejich vytvoření a začlenění do dobové módy.
Ovšem to se nedaří.
Národní, lidové kroje ve svém vývoji zůstávají stranou aktuální módy a nijak se s ní nepropojují.
Nejvýraznějším krojem u nás je „kroj sokolský“, který ovlivnil svým tvořivým duchem i Josef Mánes.

Co se dělo na divadelních scénách u nás:

V průběhu 19. století se stále zvyšoval zájem o reálné studie historických oděvů, orientální a exotické postavy.

Dochoval se nám záznam o události z roku 1816 v Praze,
kdy byla uvedena hra „Marie Stuartovna“ od Schillera a návrhy kostýmů vytvořila hraběnka von Schönborn.
Hra byla provozována divadlem hraběte Clam-Gallase ve prospěch Nemocnice Milosrdných bratří.
Kostýmy jsou tu jasně vytvořeny podle tehdy současné historizující módy. Detaily jsou pojednány dekorativně často až filigránským způsobem. A dodržují tvarosloví podle tehdy daných předloh pro jednotlivé divadelní charaktery.

V průběhu 19. století se ve šlechtických divadlech výrazněji uplatňovala fantasijní složka kostýmů.
Výtvarné kostýmy si dávala šít šlechta při příležitosti MAŠKARNÍCH PLESŮ - jejichž téma bylo předem určeno.

Jedním ze známých a žádaných výtvarníků byl v té době (okolo roku 1826) ve Vídni Filip Josef Stubenrauch.

V letech 1874 – 1890 putoval Divadelní soubor vévody Jiřího II. Meiningenského po mnoha kulturních centrech Evropy.
Toto divadlo vzniklo již v roce 1867 a jejich výtvarný názor náležel „historismu“. Nejen scény se snažily vyvolat iluzi konkrétních historických interiérů a krajin,
ale i kostýmní tvorba se nesla ve stejném duchu.

S přesnými informacemi o výtvarnících kostýmů se poprvé setkáváme v roce 1864 u operních kostýmů navržených pro prozatímní divadlo.
Například roku 1864 navrhl kostýmy pro baletní představení „Kouzelná flétna“
pan Gustav Dogé. Jiné jméno výtvarníka je dobře známo a jako první vstoupilo do dějin naší kostýmní a scénické tvorby - je jím František Kolár.
O prvním představení Smetanovy „Libuše“ v Národním divadle se dozníváme, že kostýmy vytvořili František Kolár a Petr Meisner (23.6. 1881) a při příležitosti nového otevření Národního divadla jsou uvedeni: František Kolár a Mikoláš Aleš (18.11. 1883).

Fr. Kolár a E.CHvalovský - ovlivněni divadlem „meiningnských“ požadovali jednotu inscenačních složek tedy dekorace a kostýmů.

V rámci dobových tendencí vyjadřoval především kostým jedinečnost typu dramatické postavy až do posledních detailů. Někteří herci kupovali kroje od venkovanů a pořizovali si dokonalé kopie dobových šperků patřících k roli.

O rozvíjení historizujících a zároveň poněkud romantických představ, týkajících se historického kostýmu, se postarali především Mikoláš Aleš a Václav Brožík.
Poznání a věrná reprodukce skutečnosti byly cílem výtvarníků ještě na začátku 20. století.

Materiály využívané pro zhotovování divadelních kostýmů se téměř věrně shodují s materiály využívanými v běžném odívání.

přelom 19-tého a 20-tého století SECESE

Doba, kdy se poprvé výrazně prosazuje vztah mezi divadlem a módou,
a na konci tohoto období i filmu a fotografie.
Je to doba konfliktů a mocenských pří, končící První světovou válkou.

1860-1890

vrcholí historizující doba a vlivy empíru.
Nyní dosahuje deformace lidského těla vrcholu. Oděv se netvaruje podle tělesných proporcí, ale tělo podle oděvu.

V těchto letech se budují módní salóny po celé Evropě a dává se pevný základ „haute couture“. Vznikají slavné módní salóny. V Paříži jsou to např.sestry Callotovi, Jacques Doucet, Paul Poiret a Angličan John Redfern, který se později vrací do Anglie, aby zde prezentoval poslední pařížské trendy.

Ve Vídni od roku 1880 působí Christoph Drecoll, který se věnoval také divadelnímu kostýmu.

V Rakousku a Německu tvořil své modely malíř Hans Makart.

Novým znakem, součástí dámského oděvu, této doby je honzík - francouzsky „turnýra“, který zcela určuje dámskou siluetu.
Sukně jsou střižené úzké, vpředu hladké a pouze na zadní straně s oním módním řasením a sklady látek = honzíkem. Pro mnoho žen byla tato móda zcela nemilosrdná. Není kam schovat nedostatky lidského těla.

Honzík se proměňuje ve svém tvaru a velikosti.
Materiálem k jeho zhotovení je téže látka, ze které jsou ušity šaty, či látka v barevném kontrastu aranžovaná na důmyslné konstrukci (až architektonického rázu), aby vydržela náročnost pohybu a honzík tak neztratil svůj tvar.
Kombinují se: stuhy, peří, krajky, výšivky, korálky, ozdobné bordury a lemy, třásně, sámky a květinové aranže.

Vzniká množství dobových rytin, mapujících rychlé proměny tvarů a velikostí honzíků odehrávající se často v rozpětí 3-4 let.

Je nutné se zmínit o významnosti módního časopisu „MONITEUR DE LA MODE“, jehož trvání od roku 1843 – 1913 je vskutku unikátní.
Jeho největší předností je však tvorba Julese Davida, malíře, který pro tento časopis zpracovává kolorované rytiny plné života a tvůrčího ducha.
Dle jeho vzoru se snažili i v ostatních módních listech připravovat výtvarné módní přílohy.

K dispozici jsou stálé módní časopisy:

„ALLGEMEINE MODEZEITSCHRIFT“ (Lipsko),
„WIENEN MODE“ (Vídeň),
„GAZETTE DE BON TON“ (1912 – 1925),
„REVUE DE LA MODE“ (Paříž, 1872 – 1913),
„GAZETTE DE LA FAMILLE“ (Paříž, 1872 – 1913),
„LA PERNIERE MODE“ (Paříž, 1874-75),
„LONDON JURNAL OF FASHION“ (Londýn, 1886 -1899),
„DIE ELEGANTE MODE“ (Berlín, 1890 – 1917),
„SPORT IM BILD“ (Berlín, 1890 – 1934),
„DAS BLATT DER GUTEN GSELLSCHAFT“ (Berlín, 1895 – 1934),
„LADA“ (Čechy, 1848),
„KVĚTY (Čechy, 1868),
„BAZAR“ (příloha časopisu Světozor).
Na našem území jsou rozšířeny časopisy z Vídně , Německa a dováží se sem tisk i z Francie či Anglie.

Samostatná ediční činnost v Čechách propuká naplno a ž roce 1919,
publikují se časopisy „MÓDA“ a „VKUS“.
Do těchto časopisů jsou umísťovány nejen módní návrhy, inzeráty ke koupi, ale i glosy od spisovatelů, jakými byl například: Jan Neruda.

Móda a odívání jdou ruku v ruce s rozvojem ekonomickým i technologickým.
Roku 1891 byla zahájena výroba umělého hedvábí z nitrocelulózy a vznikají nové technologie tkaní. Rozšiřuje se konfekční výroba oděvů a všech jeho doplňků.
Oděvní průmysl se dále zdokonaluje, konfekční velikosti jsou dány přesnými skupinami a tím se sériově vyráběné oblečení stává kvalitnějším a dostupnějším.
Proti vysoké krejčovině módních salónů tu tedy stojí konfekční výroba.
Je to novinka této doby, umožněná průmyslovou revolucí.

Rozšiřují se i počty půjčoven kostýmů, které jsou využívány hlavně při pořádání maškarních bálů a plesů. Půjčovny kostýmů máme i dnes a plní stejný účel.

Společenské vrstvy se rozpadají na více skupin a věnují se více zájmům a tím kladou větší nároky na SPECIALIZACI oděvů.
Oblečení se dělí na: ranní, denní, večerní, společenské, sportovní, cestovní, svatební, smuteční a jinak blíže specifikované podle činnosti v něm vykonávané.

Kolem roku 1885 vzniká dodnes známá obuvní značka Salamander a roku 1894 jsou položeny základy obchodu Baťa.

Zajímavostí je vynález patentek - ty zjednodušily řešení zapínání oděvů stejně, jako později vynález suchého zipu.
Patentky na mnoha kusech oblečení nahradily háčky, knoflíky a vázání.
U nás je nejvýznamnější obchodní značkou KOH-I-NOOR, kde se prodávají knoflíky, patentky, spínadla…

Dámské spodní prádlo zaznamenává zajímavou novinku a tou je kombiné.
V Německu přichází s jednoduchým spodním prádlem dbajícím na jeho účelnost Gustav Jäger – u nás známé a velice oblíbené „jégrovky“.

Pánské noční prádlo je obohaceno o pyžamo - muži do té doby spali v dlouhých košilích.
Pyžamo si později oblíbí i ženy.

Pokud se týče pánské módy, zůstává u své jednoduchosti a pohodlnosti.
Jsou oblíbeny anglické modely šité precizně a z kvalitních látek.

V této době se do popředí dostává Amerika se svou konfekční výrobou.
Základními částmi pánského oděvu této doby jsou: košile, vesta, sako a kalhoty.

Sako vzniká kolem roku 1867 a je odvozeno od žaketu - v této době je dvouřadové, nejdříve volného ledabylého střihu až časem nabírá přesnější siluetu.

Pánský frak a žaket zůstávají oděvem pro slavnostní příležitost.
Kolem roku 1890 se stává populárním v Anglii vzniklý smoking.

Módním hitem se stávají: motýlek, kravata (jak jí známe dnes) a šle držící ponožky.

Roku 1843 navrhuje Levi Strauss první džíny (jeans).
Tehdy to byly výhradně pracovní kalhoty. Po druhé světové válce se stanou oblíbeným oblečením mužů i žen. Dodnes je nosíme téměř denně.

1890-1910

období SECESE

Dámský oděv se nijak nezjednodušuje, i když v této době nastupují silné snahy o „ženskou emancipaci".
V dámském oděvu se objevují reminiscence na doby minulé a do obliby se dostávají určité detaily (například : „šunkové rukávy").
Celek je složen z mnoha částí a při oblékání je třeba věnovat všem patřičnou pozornost.
Objevují se první spodní kalhoty a podprsenky - dělí se tedy zvlášť i spodní prádlo.

Jednotlivé umělecké styly (slohy) zahrnují všechny obory, jakými jsou ARCHITEKTURA, UŽITÉ UMĚNÍ, ODĚV, LITERATURA, MALBA, DIVADLO… Období Secese nebylo výjimkou. Jejím hlavním motivem byla příroda a zvláště KVĚTINY.
Květinové vzory a motivy se objevují zcela všude. V architektuře (GAUDÍ), v užitém umění (VÁZY, LAMPY, PŘÍBORY...) i v odívání.
Umělci, zvláště pak malíři se snaží módu svou tvorbou ovlivnit.
Navrhují dezény látek či určují módní barevnost.

Takovým příkladem je práce Alfonse Muchy, který se v Paříži proslavil v mnoha oborech „dekorativní tvorby".
Jeho spolupráce s herečkou Sarah Bernhard ovlivnila i dobovou módu.
Mucha jí navrhoval nejen plakáty pro její divadelní představení, ale i její divadelní a civilní kostýmy.
V roce 1896 navrhl kostýmy pro představení „Dámy s kaméliemi" - přenesl je do „současnosti" - tehdy Secese.
V Čechách se jako módní návrhář neprosadil.

Dalším pojítkem mezi módou a divadlem se stává doba hostování Ruského Ďagievova baletu v Paříži. Vzniká tu spolupráce při tvorbě kostýmů s výtečným Paulem poiretem, tvůrcem „houte cotoure".
Opět se prosazuje vliv orientu. A kostýmy Leona Baksta jsou toho důkazem.
Jsou plné indických vzorů, barevnosti a tvarosloví.
Divadlo silně ovlivnilo módní trendy!

Módu této doby ovlivňuje divadlo, kinematografie a vývoj průmyslové výroby.
Dříve módní trendy určovali panovníci, šlechta a boháči. Měnily se podle vrtochů a nálad úzkého okruhu společnosti - nyní móda patří všem.

Oblečení opět podléhá požadavkům své doby.

Dámy přijaly do svého šatníku kalhoty..

Stále větší oblibu si získává v zimě lyžování a právě tady se zdají být nejpraktičtějším oděvem kalhoty.

Pánský oděv doznal v tomto období jen nepatrných změn.
Spíše se přesně vymezuje, ke které příležitosti si obléci smoking, frak, sako či lehký vycházkový oblek.
Je společensky nepřijatelné tyto zásady nedodržovat.
Pánský vzhled se stává přísnějším a uhlazeným - a to i s účesy, kde se veliké oblibě těší pomáda a brilantýna, která umožňuje dokonale hladký účes.

1910-1920 PRVNÍ SVĚTOVÁ VÁLKA (1914-1918)

Období let 1910 – 1920 je obdobím války, ale i v době válečné se móda drží jako jeden z mála pilířů tehdejší rozpadající se společnosti.
I za války fungují módní tvůrci a jejich salóny, které se tak nadějně rozběhly v době předválečné.
Jsou jimi například: Paul Poiret, Gabriela Chanelová, Mariano Fortuny y Madrazo, Jacques Doucet, Jeanne Paquinová a mnoho dalších.

Jedním z výrazných vlivů na tehdejší módu je záliba v primitivním umění ČERNÉ AFRIKY.
Veliké symbolistní vzory, barevnost a líčení.
Make-up této doby se nechává Afrikou nadchnout.
Líčení je výrazné, barevné a v plochách.

Výtvarné styly se rychle střídají od futurismu ke kubismu.
Dezény na látky navrhují umělci známých jmen jako: Giacomo Balla, Picasso, Braque...

V této době existuje rozdíl mezi tím, co je navrhováno jako MÓDNÍ „ Haute-cotoure“ a tím, co většina žen opravdu nosí.

Novinkou se stává „dámský kostým“.
Přijímá prvky pánského oděvu ve svém střihovém řešení a tvarování fazóny. Lze se tedy setkat s „žaketovým kabátkem“ či „frakovým kabátkem“.

Sukně zůstávají i nadále dlouhé a značně nepohodlné.
Vznikají i její nové formy jako jsou sukně kalhotová nebo sukně ovinovací.
Důležitou součástí dámského šatníku je blůza.

Novinkou je roku 1916 – 1917 „pážecí účes“,
který jako módní zavádí první Gabriela Chanelová. Vedle něj se často objevuje i mikádo a chlapecky uhlazené napomádované účesy z plysé vln.

Vzrůstá obliba velikých klobouků či zdobných čelenek s rajčím peřím, které dominují jednoduchým účesům.

Pánská móda se mění pouze v detailech střihů a použitých látkách.
Jinak její základní rozvržení zůstává stejné.
U pánů svůj prim stále drží anglická móda se svou precizní krejčovinou.

Stále více se nosí sako a kalhoty.
Kalhoty mění svou siluetu, jsou úzké a kratší tak že můžeme vidět pánské kotníky.

1920 – 1930 LÉTA POVÁLEČNÁ

Všichni touží po jednoduchosti a čitelnosti - po výrazném projevu. Barevná paleta oděvů se omezí na černou, bílou, šedou, béžovou, lahvově zelenou a také na vysoké kontrasty barev.

Oděv stává geometrickým - jak ve tvaru, tak použitými dezény.

Šaty začínají ztrácet jasný tvar i dekorativnost a bez těla v pohybu by neměly svou lehkost, grácii ani šarm. Přístup k oděvu se zcela převrátil, slouží nositeli, záleží především na pohodlí a nedbalé eleganci.

Dezény na šaty často navrhují malíři a sochaři: Delaunay, Picasso, Leger….

Módní návrháři tohoto období oblékají nejen společenskou smetánku, ale hlavně filmové hvězdy. Díky filmu je možné vidět modely salónů Chanelové, Bernardové, Lelonga, Molyneuxe a dalších po celém světě.

Samozřejmě se módní styl dostává i na jeviště divadel a do prostor koncertních sálů.

Vedle nonšalantní elegance žen se objevuje ledabylá elegance mužů.
Stále přítomný oblek se šije z nejrůznějších materiálů, vzorů a barev. Na den či do společnosti převažuje černo-bílá kombinace, ale do klubů a barů je možné přijít i ve výstřednějších modelech (celý bílý či barvy fialové, zelené, modré…). Začíná se jasně oddělovat oblečení černých a bílých.

Amerika začíná černo-bílý kontrast nejen v oblečení, ale i díky příslušnosti k „rase“.

A co se děje na divadelních scénách?

V historii máme jasné příklady, kdy kostým zcela potlačuje postavu herce a je využit čistě výtvarně - jako objekt či barevná plocha:

Pokud se podíváme do 20. let minulého století zachytíme tam reformátory „moderního“ divadla, kteří postupně zmenšovali důležitost herce a jeho kostýmu tím, že jej považovali čím dál tím víc za element podřízený celku představení.

Craig herce v kostýmu definoval jako „barevnou skvrnu“.

Tairov jej považoval za „předmět“ a futuristé zmenšovali ještě více jeho úlohu, když Prampolini označil scénu = prostor za nejdůležitější element představení.

Prampolini a futuristé se snažili herce a jeho dramatickou postavu vyloučit a nechat jej přítomného pouze jako hlas.

Prosazovali „abstraktní, antipsychologické divadlo“, kde převládly konstrukce, světlo, architektura a zcela opouštěli klasické divadlo dialogu, psychologie a lidských vášní.

Futurismus v sobě zahrnuje všechny nerealistické přístupy k divadlu.

Na přístup futuristů k divadlu a dramatické postavě reaguje svou tvorbou Sergej Ďagilev a jeho Petrohradský „Ballet Rus“:

Dramatickou postavou je v jeho podání tanečník s dokonalým vybavením a perfektní drezůrou.

Jako své spolupracovníky využívá vynikající výtvarníky té doby,
jako byli: Picasso, Braque, Derain, Laurens, Gris, Matisse, Ernst, Miró, Chiroco a pro své kostýmy využívá talentu Leona Bakse.
Baks je známý svým neotřelým využíváním barev a vzorů.
Jeho výtvarným pojetím se inspiroval i svět módy.

Vraťme se ale k dramatické postavě zpracované těmito výtvarníky - malíři, kteří především pracovali s plochou a barvou a potlačovali tak herce jako postavu a prosazovali jej jako výtvarnou formu.

Na jevišti se objevuje kubistické tvarosloví.

Jeho manifestem se stává Ďagilevův balet „LA PARADE“, který zpracoval P. Picasso v roce 1914.

Picasso propojil herce živého s hercem jako dekorací.
Pohybovaly se tu živé postavy vedle neživých,
všechny však spojovalo výtvarné pojetí omezující herce jako dramatickou postavu
a využívající herce jako plastiku - objekt.
Neboť hercův kostým se stal společně s ním objektem
Materiálem jeviště se stávala zcela barva a plátno.
Herec nebyl adekvátním materiálem těchto jevištních obrazů.

KOSTÝM ZDE TEDY NEFUNGUJE VE SVÉM VÝZNAMU SPOLUTVŮRCE DRAMATICKÉ POSTAVY!

Proti tomuto pojetí divadla jako zcela VÝTVARNÉHO PROSTORU bez herce, stojí přístup GORGE FUCHSE:

Ten přistupuje k herci jakoby se zrodil z tanečníka.
Jeho uvažovaní má tedy pevné základy v pohybu.
Je přesvědčen, že dokonalý herec musí být nutně pružný a poddajný, nikoli dramatický.

Opět tedy nevytváří dramatickou postavu v našem slova smyslu, ale snaží se nalézt „mistra scénických forem pohybových“.

Pohyb je pro něj zdroj emocí - stojí tu nad hercem i nad kostýmem.

KOSTÝM ZDE TEDY NENÍ PŘÍTOMEN JAKO SOUČÁST DRAMATICKÉ POSTAVY.

Čím více na divadle 20. let dominuje funkce režiséra, tím méně je možná spolupráce s malířem jako výtvarníkem,
zvláště expresionisté, jako: Kokoscha, Beckmann, Nolde, Kirchner nemají o divadlo zájem.

Režisér má své přísné požadavky, prosazuje svůj názor a od výtvarníka vyžaduje všestrannost a výtvarnou vzdělanost…..vyžaduje od něj aby dílu jako celku sloužil.

Je nutný soulad mezi výtvarníkem a režisérem, kteří se snaží dosáhnout jednoduchosti, soustředěnosti, zhuštění výrazu a využívají naplno literární předlohy - textu pro stvoření dramatického prostoru.

Příkladem takovéto spolupráce jsou u nás například: Vlastimil Hofman a
Karel Hugo Hilar.
Výše zmíněné jednoduchost, soulad, soustředění a zhuštění neplatí pouze pro všechny složky scény, ale i pro složky dramatické postavy. Hilar se zajímá o její hlasový projev, mimiku, pohyb, masku a kostým.

S KOSTÝMEM A MASKOU JE TADY PLNĚ POČÍTÁNO JAKO S PROSTŘEDKY TVARUJÍCÍMI DRAMATICKOU POSTAVU.

Co se dělo na divadelních scénách u nás:

Historizující přístup k divadlu překračuje ve svém pojetí divadelní práce nastupující Josef Wenig. Ten své kostýmy pro zahajovací představení Vrchlického „Godivy“ v Městském divadle na Královských Vinohradech roku 1907 připraví již v novém duchu. Historické reálie jsou pro něj pouhým východiskem k nové výtvarné estetice. Hlavním výtvarným vlivem je zde secese (pozdní).

Ornamentalita secese a symbolistní význam Wenigových postav představovaly vrchol soudobého pojetí kostýmu.

Okolo roku 1928 se ve Wenigových návrzích objevuje silný vliv nového výtvarného směru – art deco. Zvláště na postavách hry „Salome“ z roku 1928.

S příchodem nových výtvarných uměleckých směrů a zároveň s novým režijním a hereckým pojetím na počátku 20. století začal hrát divadelní kostým v představení klíčovou roli. Kostým nejen určoval charakter a typ herce - ale svým významem podporoval, ozvláštňoval, určoval nebo ironizoval hereckou akci. Výtvarníci se začali kostýmní tvorbou systematicky zabývat. Snažili se o to, aby kostým korespondoval se stylem a výtvarným pojetím výpravy či dodával celému představení novou dimenzi.

Kostýmy herců spojovaly prvky soudobého civilního oděvu s prvky historicko-romantickými a předznamenávaly tak názor civilismu.

Kostým se stal inspirací herecké tvorby. V expresionistickém výrazu začal mizet rozdíl mezi civilním, historickým či fantaskním kostýmem.

Expresionismus požadoval jednotu scénografické složky, slohového a výtvarného souladu tedy kostýmu a scény.

Do tohoto období expresionismu patří například: Vlastislav Hofman.
Ten prosazoval především myšlenku:
„že ryze dramatický kostým, ať historický nebo dnešní, vychází z funkčního výrazu dějového...“

navrhoval divadelní kostýmy a masku v jednotě s hercem,
jeho pohybem, grimasou, prostředím i textem.
A sám o tom říká:
„výtvarně bylo tu předsevzetí považovat postavu herce v kostýmu a masce za sochu - realistické kostýmy napodobovaly přesně, buď historickou dobu nebo národní prostředí hry a také v současných kostýmech nehledělo se tolik na požadavek stylizace jako na detail...“
V roce 1922 se Vl. Hofman rozhodl použít pro kostýmy hry „Královna Kristýna“ - kubistické stylizace. Kubismus se ve svém výtvarném přístupu dělí na syntetický a na analytický - oba tyto přístupy do své kostýmní tvorby a práce s „figurou“ Hofman zahrnul.

Krátká epizoda inspirace konstruktivismem se objevila v našem kostýmním výtvarnictví v první polovině 20. století.

Z konstruktivismu přetrvává oproštění výrazu, první geometrická osnova a používání moderních postupů - z nichž nejčastější je koláž.

Příkladem tvorby tohoto období nám může být: Brněnské divadlo, kde roku 1923 uvedli hru „Balladyna“, pro kterou navrhla kostýmy: XenieBoguslavskaja.
Její práce se v té době nesetkala s úspěchem a spíše sloužila jako odstrašující příklad.
Pro nás je to však zajímavý a obohacující experiment, který dnes hodnotíme pro jeho jedinečnost a originalitu.

V této době tvoří také Josef Čapek. Jeho práce pro divadlo je úzce spjata s volnou figurální malířskou tvorbou. Radikální moderní primitivismus uplatňovaný v jeho scénách se odrážel i v jeho tvorbě kostýmní . K nejzajímavějším kostýmům patří návrhy pro zvířata her „Ze života hmyzu“ (1922), „Příhody lišky Bystroušky“ (1925) či postavy z „Hračkové skříňky“ (1925) od Debussyho, kde tvoří svět dětských snů a fantazie.

Podobně velkoryse ke své práci pro divadlo přistupoval i Bedřich Feuerstein.
Jeho rozmáchlé architektonické gesto dokázalo několika tahy vyjádřit charakter postavy a její vnitřní dynamiku. Díky jeho technice kresby jsou pro nás zajímavé i návrhy pro Edvarda II. (1921) a „Láska a smrt“ (1923).
Futuristické pojetí je mu velice blízké.

Techniku akvarelu pro své výtvarné návrhy kostýmů zvolil Jiří Kroha, když tvoří své kostýmy například pro inscenaci „Matěje poctivého“ (1922).

Dalším výtvarníkem této doby je František Zelenka. Zvláště jeho kostýmy navrhované pro komedie jsou plné hravosti a radosti z tvorby, například „Armida“ (1928), „Blažena a Beneš“ (1926), „Čert a Káča“ (1927).

Patří sem také : Alexandr Vladimír Hrstka či Františe Muzika.
Muzika má své vlastní chápání dramatické postavy.
Vnímá jí spíše jako globální celek, bez detailů a určujících rekvizit.
Figury upoutávají svou střízlivou elegancí, která je organicky spojena s uvědoměle primitivistickým chápáním. Grafické pojetí postav se vyznačuje neobyčejnou střídmostí ve volbě výrazových prostředků. Klasicistní linie je nadřazena dramatickému výrazu a to nejen v jeho kresbě, ale i v reálném zpracování kostýmu.
Neopomenutelnou osobnosti scénografické tvorby u nás je: František Tröster.
Vytvářel své kostýmní návrhy stejně stavebně a konstrukčně, jako svou scénografii. Prostor jeviště si dokázal zcela podmanit a divákovi nabízel nové světy - ještě neviděné obrazy plné inspirace a fantazie.

Pokud se podíváme na období expresionismu a po té hlavně konstruktivismu, zjistíme, že divadlo vytvořilo z herce v podstatě významový znak jakéhosi artistu - loutku, která sice stylově přísně zapadá do formálního záměru představení, ale zcela potlačuje svou osobnost a osobitost ve prospěch celku.
Herec cíleně ztrácel svou lidskou identitu, ztrácel možnost spontánního hereckého projevu a přeměňoval se v jakousi mechanickou loutku - stroj.

A tento přístup k herecké osobě a dramatické postavě se zcela vybrousí v pozdějším období bauhausu u E.G. Craiga a O.Schemmra.

1930 – 1940 LÉTA HOSPODÁŘSKÉ KRIZE

Ženské tělo se opět zahaluje.

Reklama se snaží nutit zákazníka, aby kupoval výhradně domácí výrobky. Export a import stagnují. Na látky a oděvy je uvaleno clo. Jediným materiálem bez cla je „kaliko“. Ve Francii se tedy šijí kalikové modely, které se vyvážejí za hranice a podle nich se pak zhotovují oděvy z opravdu nositelných látek.
To však nijak neodrazuje umělce této doby, aby nezasahovali do módní tvorby.

Výtvarným stylem je surrealismus.

Výtvarníci spolupracují s módními tvůrci, jsou např.: Jean Cocteau, Salvator Dalí, Marcel Vertés, Giorgio de Chiroco.

Ve třicátých letech vzniká samostatný módní styl nazvaný „glamour“ styl určený filmovým hvězdám a dámám z těch nejbohatších vrstev.
.
Důležitou událostí této doby, je v roce 1935 objevení nylonového vlákna a s ním příchod „nylonek“.

Módní časopisy začaly uveřejňovat místo dříve oblíbených fotografií modelek – fotografie filmových hvězd. Začíná tu dnes známý systém reklamy. Tvářemi časopisů se stávají: Gréta Garbo, Joan Crawford či Marléne Dietrich.

V popředí zájmu se ocitá oblečení pro volný čas. Od této chvíle se v módních salónech věnuje veliká pozornost volnému času a jeho náplni. Začínají se objevovat inzerce a módní fotografie sportovního či lázeňského oblečení. Móda má nové zásadní téma a nové pole působnosti.

Pozoruhodným fenoménem této doby se stala pletáž. Pletené svetry, pulovry, vesty, sportovní oblečení, plavky a dokonce i večerní róby.

Příkladem spojení divadla a módy může být:

divadelní představení z roku 1929 „La Bal“, kde malíř Giorgio de Chiroco navrhl kostýmy s motivy stavebních prvků - řeckých sloupů - nechává zde v jednom momentě ožít celý chrám tvořený tanečníky baletního souboru.

V Čechách malíř František Hudeček ve svých obrazech zcela nahradil lidské tělo namalovanou, řasenou drapérií. Nechal módu - oděv vstoupit do svého plátna.

Výtvarným stylem je tedy surrealismus a jeho představitelé se snaží vytvořit novou realitu. Uvést nás do krajiny snů a představ. Odkrývají tabu, jakými jsou nahota a sexualita.

Příkladem nám může být obraz Salvadora Dalí “Noční a denní šaty těla” z roku 1936. Malíř se zabývá převrácenou realitou a odhalováním lidského těla v nových souvislostech.

1940 - 1950 DRUHÁ SVĚTOVÁ VÁLKA (1939-1945)

Potřeba žen na mužských postaveních zapříčinila to, že dámské šaty nabyly maskulinního rázu. Šijí se malé kostýmy s ostrými rameny, úzkými sukněmi, těsně pod kolena a téměř bez ozdob - těmi jsou snad jen knoflíky či několik skladů na sukni. Krátké účesy a malé kloboučky. Ženy vypadají, jako by všechny „přes noc“ oblékly válečné uniformy.

Němci se snaží přenést veškerou kulturu a samozřejmě i módu do Berlína.

Slavnými jmény, která v této pohnuté době začínají svou kariéru jsou například: Marcel Rochas, Christian Dior, Cristobal Balenciaga, Vera Maxwellová…
Po válce pomáhají zrestaurovat dřívější slávu pařížské módy. Jejich tvorba se stává symbolem krásy, elegance a romantismu.

Co se dělo na divadelních scéně:

Nesmíme zapomenout na bauhaus - 1950

a jeho úlohu ve vývoji divadla, dramatického prostoru a dramatické postavy.
Bauhaus začal používat vědy a techniky k uměleckým cílům.
Ve svém experimentu na divadle došel tak daleko, že celý prostor rozpohyboval a do rytmu zapojil nejen stroje, sochy a kulisy, ale i herce ve funkci přístroje = robota.

Herec byl chápán jako výtvarně dramatický element omezený svou postavou - siluetou a svým pohybem.

Opět se tak herec potýká s pojetím své funkce na jevišti pouze jako prvku doplňujícího „architekturu“, stává se doslova „kráčející architekturou“.

Tento obrat ve svém pojednání použil Schmerez, kdy obhajuje svůj názor, že lidskou figuru a její části (ruce, krk, hlava) lze nahradit předměty (trup = váza, ruce = kužel, páteř = kříž…) denního života.

TYTO EXPERIMENTY OSLABUJÍ FUNKCI KOSTÝMU, JAK HO CHÁPEME NYNÍ

Uvědomíme-li si celý vývoj tohoto problému - jak nakládáme s hercem - zjistíme, že jakákoli náhrada zastupující živého člověka je zcela nedokonalá a nepřípustná,
neboť postrádá to podstatné a tím je vědomí existence.

Toto hercovo vědomí existence nám umožňuje i existenci dramatické postavy a tím i její součásti = kostýmu v jeho plné formě.

Je nutné zmínit i práci J. Grotowského a existenci jeho „Chudého divadla“ založeného r. 1959.

Snažil se o odhalení duchovního vývoje herce.
Experimentoval s dlouhodobým tréninkem a přísnou fyzickou technikou.
Snažil se o vybudování zvýšeného vědomí herce, který pak může hrát zcela „otevřeně“ ve významu dávání sebe sama.

Grotowski si ověřil, že divadlo nemůže existovat bez: líčení, kostýmů, dekorací, jevištních efektů, jeviště, osvětlení a hlavně bez vztahu divák - herec.

Grotowski zachází tak daleko, že zapojuje diváka do děje společně s hercem - uvádí diváka do prostoru herce - nechává ho participovat na prchajícím čase představení.
Dává divákovi roli a nechává ho, aby se stal dramatickou postavou.
Divadlo jak ho chápe Grotowski už není „věcí“, na kterou se díváme, ale „věcí, které se účastníme“.

DRAMATICKÁ POSTAVA JE TU POSTAVENA NA STEJNOU PLATFORMU JAKO DIVÁK.

Divák vnímá zcela jinak nejen prostor herecký, ale i kostým.

Vývoj kostýmu tedy prošel mnoha změnami.
Od momentu, kdy je kostým potlačen a popřen přes jeho zcela výtvarné zpracování malířské (barevná skvrna) sochařské (plastika,objekt) či architektonické (kubistická kráčející architektura) až po jeho obrození coby součásti dramatické postavy a tím jeho plné využití.

DIVADLO NEMÁ POSKYTOVAT ILUZI SKUTEČNOSTI - MUSÍ TUTO SKUTEČNOST VLASTNÍMI PROSTŘEDKY NOVĚ VYTVOŘIT.

1950 – 1960 NEW LOOK

Jedním z hlavních tvůrců je Christian Dior a jeho „New Look“.

Diktát módy opět nutí ženy, aby přijaly nepohodlí střihů, korzetů a vysokých jehlových podpatků.
Mění se vnitřní struktura módního průmyslu. V těchto letech se vytrácí drahá ruční práce.Módní návrháři bohatnou z prodeje licencí svých návrhů. Prodávají své výtvarné návrhy na komerční trh a zabývají se navrhováním parfémů a doplňků. Pod označením haute cotoure se skrývá i výroba parfémů, šperků, doplňků, punčoch, kabelek a šátků.

Je to také poslední doba, kdy ženy nevychází bez rukavic a klobouků.

Móda je ovlivněna výzkumem a vznikem nových uměleckých vláken, která umožní vznik lehčích materiálů, takových, které se nemusí žehlit a které udrží plyse sklady halenek, kalhot i sukní.

Je to doba, kterou naplňují slavná jména návrhářů a jejich značek.

Důležitou roli hraje hudba a tou je rock´n´rolla s ním Elvis Presley.

Ve výtvarném umění hraje prim pop - art (zvláště v Anglii a Americe). Nejvýznamnějším jeho představitelem je malíř VictorVasareliI.

Optické efekty tenkých linek a kruhů vyvolávaly pocit chvějivých pohybů (pohyblivá geometrie). Na tkaninách se začínají vytvářet abstrahované vzory a kombinuje se dříve nekombinovatelé, jako jsou kára, pop-artové vzory a květy na jednom kusu oděvu.
V této době se móda snaží ženu omladit.

1960 – 1970 OD MODERNISMU K HIPPIES

Začíná sílit vliv společnosti, která si módní styly začíná diktovat.
Móda je ovlivněna sociálními i kulturními událostmi: Válkou ve Vietnamu, pop music, sexuální revolucí, bojem za lidská práva či letem člověka na měsíc.

Pozadu nezůstává ani vliv výtvarného umění.

Hlavním cílem těchto let je „šokovat“. Módní návrháři jsou nuceni jít s touto bouřlivou dobou, nebo skončit. Příkladem jsou: Cristobal Balenciaga, který svůj proslulý salón v Paříži v roce 1968 zavírá.

Oproti němu ve stejném roce Yves Saint Laurent vystoupí na barikády společně se studenty a v době pouličních bouří se nechává inspirovat jejich oblečením, aby díky tomu dal vzniknout své nové kolekci.

Anglie a Francie spolu soupeří, kdo bude mít silnější vliv na vyvíjející se módu.

A Anglie - její herci, divadlo, manekýny a zpěváci se stávají měřítkem všeho.

Pozornost se přesouvá na dívčí nohy, sukně se zkracují a vyvinuté poprsí ztrácí na důležitosti.

Pánská móda zažívá svou renesanci - v těchto letech je v Londýně na známé Carnaby Street polovina butiků pánských!
Muži se tak stali sexuálními symboly rovným ženám.

Je nutné se také zmínit o tom, že v roce 1967 byla v Anglii legalizována homosexualita. Byl to výraz společenské tolerance a odívání toho samozřejmě využilo ve svůj prospěch.
Stále přítomný problém války ve Vietnamu ve své tvorbě reflektují módní návrháři.

V uměleckém světě tu máme osobnosti jako Andy Warhol a jeho pop - art, hudebníky: Boba Dylana, Jima Morrisona, Janis Joplin, Donovana, Beach Boys, Beatles a Rolling Stones.
Kultura je ovlivněna hinduistickým myslitelem Marianou Mameshou Yogim a jeho transcendentální meditací. Běžně se užívají drogy a alkohol.

Na poli módy se objevují nová jména: Yves Saint Laureát, Paco Rabane, Pierre Cardin, Emanuel Ungaro, Sonia Rykiel či Daniel Brooks.
Právě Daniel Brooks se nejdříve prosadil jako výtvarník divadelních kostýmů, až později si založil svůj salón.

1970 – 1980 KONEC MÓDNÍHO DIKTÁTU

Vznikají vlastní módní kreace, vlastní módní styl – touha po individualitě. Současnost se nechává ovlivnit minulostí.
Je možné si zakoupit skoro cokoliv od oblečení hippies až po usedlou klasiku.

Jedním z významných návrhářů je i Američan Roy Halston, který se proslavil díky svým divadelním kostýmům pro Dance Theatre of Harlem a Marthu Graham. Jeho tvorba symbolizovala nadčasovost, eleganci a praktičnost.V oblibě byly hlavně jeho elegantní svetry.

Reklama se stává samostatným uměleckým oborem. Například Calvin Klein jí využil pro bouřlivou kampaň svého spodního prádla.

1980 – 1990 KULTURA SE STALA PRŮMYSLEM

Doba dává vzniknout mladým a bohatým mužům -„yuppies“. Potrpí si na luxus a na luxusní nenápadnost. Jejich oblečení, doplňky i auta stojí obrovské sumy, ale na první pohled jsou velmi nenápadné.

V módě se stírá rozdíl mezi čistě mužským a čistě ženským oblečením.
Příkladem jsou: David Bowie, Boy George, kteří povyšují své oblečení a tím i sebe sama do polohy amorfního uměleckého díla = androgynní vzhled.

Feministické hnutí v čele s Američankou Shere Hiteovou si vyžádalo pánský střih kostýmů. Široká ramena, hranatá saka, úzké sukně - hlavně žádný sex appeal. Ženy na pracovišti se

snaží zařadit mezi své mužské kolegy a nepoutat na sebe pozornost. Giorgo Armani byl pojmem této epochy!

Oproti němu je na scéně Jean-Paul Gaultier jeho hold sexualitě. Proslavil se svými modely pro zpěvačku Madonnu.

Významnou zůstává i v této době silná osobnost Vivienne Westwood.
Westwood je přesvědčena, že návrháři by měli lidem zprostředkovávat kulturu, měli by hledat, kde kultura skutečně je. Její tvorba byla oceněna Řádem britského impéria v roce 1992.

Slavnými jmény tohoto období jsou: Franco Moschino, Domenico Dolce a Stefan Gabana, Ralf Lauren...

Prosazuje se kulturní eklektismus, společnost nerozlišuje mezi skutečným uměním a kýčem.

Giani Versace je módním návrhářem, který výrazně zasáhl do divadelní tvorby.
V červnu 1997 vytvořil kostýmy pro baletní představení „Sen života“ slavného choreografa Maurice Béjarta. Byla to jedna z mnoha jejich spoluprací. Versace byl vizionář, vždy se díval do budoucnosti, ale bohužel tu jeho zastavil atentát roku 1997.
Versacemu se podařilo vytvořit prototyp ženy - této dekády. Modelkami, jež předváděly jeho modely byly: Claudia Schiffer, Linda Evangelista, Naomi Cambell a Carla Bruni - to ony jsou módními ikonami tohoto období.

1990 – 2000 POST MÓDA

Doba chaosu a bezvládí.
Každý prosazuje své ego. Móda vyšla z módy. Významnou roli hraje boj za ekologii. Zdůrazňuje se důležitost zdravého životního stylu, volí se přírodní materiály, nezávadné technologie. Je cítit návrat k přírodě a nostalgicky návrat k tradicím.

Skupiny mladých lidí s vlastním názorem, vlastními zákony, hudbou i oblečením. Na přehlídková mola se dostávají modely inspirované: Punkem, novými romantiky, grunge či zooties.

Významnými návrháři této doby a tedy i naší doby jsou například: Martin Margiela, Marc Jacobs, Franco Moschino, Alexandr McQueen, Joan Galliano, Rifat Ozbek, Stella McCartney, Hussain Chalayan či Helmut Lang.
Všichni z nich se snaží o jedinečnost. Prosazují svůj nový pohled na svět.
Novými materiály jsou například: natužená gáza, krajka zalitá do plastu a gumy, textilie s ocelovým vláknem, tkaniny s holografickými potisky, reflexní nylon.

2000 - 2008 OBDOBÍ POULIČNÍCH STYLŮ, VOLNOST MÓDNÍHO DIKTÁTU

Dějiny módy ulice jsou DĚJINAMI SUBKULTUR.
V kosmopolitních velkoměstech přelomu druhého tisíciletí dochází k prolínání různorodých etnicích kultur a vznikají tak kombinace, které se objevují nejen v oblasti módy, ale i v umění.

Některé z těchto „STYLŮ ULICE“:

„POUTNÍCI NEW AGE“ jsou kříženci HIPPIE a PANKERŮ. Zásadně používali jen přírodní a recyklované materiály. Díky jim se v módě ujal ekologický trend a výrobní postupy neohrožující životní prostředí.

„ZOOTIES“ byli jedni z mála sub-kulturních stylů, pro které byl v Čechách vymyšlen název - říkalo se jim POTÁPKOVÉ.
Tento styl je založený na oblékání černých mladíků z Harlemu počátku 40. let - barevné obleky, zlaté řetězy, dvoubarevné boty, barevné vesty, to vše mělo prezentovat ČERNÝ LUXUS a majetnost.

„BEBOP“ ti se oblékali pro radost. Jejich vzorem byl DIZZY GILLESPIE.
Byli okouzleni abstraktním uměním, psychoanalýzou a islámem.

„FUNK“ ten zcela patří černým muzikantům.
Nový význam tohoto slova, který mu dali je označení něčeho CO MÁ ŘÍZ, ŠŤÁVU, EROTICKOU SÍLU - přesně to, co bílým schází. Vzniklo tak křiklavě erotické, provokativní oblečení. Kalhoty ze semiše, kůže nebo plastů, střihem do ZVONU se širokou manžetou. Košile se stojatým límcem a velmi výraznými vzory. Kožešinové přehozy sahající až na boty - lakovky s někdy až 12 centimetrovými podpatky.

„B-BOYS“ k tomuto stylu patří akrobatický tanec BREAK, rapová a HIP HOP hudba a umění GRAFFITI.
Hnutí se zrodilo v chudinských klanech New Yorského BRONXU. B-boys museli své oblečení přizpůsobit akrobatickému tanci, a proto si oblékali sportovní dresy a boty značky ADIDAS.
Na krku nosívají ciferníky hodin či hodinek.
Jejich styl odívání silně ovlivnil módu 90. let i módu současnou.

„PUNK“ punkové byli prvními postmodernisty ve stylu odívání.
Vytvářejí si kolážové oděvy zahrnujíc FAUVISTICKOU barevnost vlasů a individuálními účesy - ČÍRA.
Síťované punčocháče patřící ZOOTIES oblékali pod školní uniformy popsané vulgárními slogany a vše završili ROCKERSKÝMI bundami.
Později se vyvinul NEO-PUNK. Čistší uhlazenější podoba přijatelná pro širší společenské vrstvy.

„NOVÍ ROMANTICI“ jsou hnutím apolitickým, jsou nostalgičtí a bláznivý. Mají rádi své oblečení a luxus zašlých časů. Oblékají se do bílých smokingů či černých společenských šatů. Záměna pohlaví jim není cizí,
a stejně tak jako zpěvák DAVID BOWIE s ní rádi experimentují.
Patří k nim FUTURISTICKÉ obleky ze stříbrných lamé, samety, krajky a perly.

Mezi NOVÝMI ROMANTIKY byla spousta nadaných módních návrhářů, herců a hudebníků.

„GOTHOVÉ“ rozhodli se pro černou barvu, obrátili se zády k veselí a zábavě a jejich inspirací jsou spisovatelé: G. BYRON a P.B. SHELLY.
Oblékají se do sametu, krajek a rybářských sítí s doplňky v šarlatové barvě.
Těsné korzety, vratké podpatky, rukavice a šperky s kultovními a náboženskými náměty, to vše k nim náleží.
Dívky si vyčesávaly účesy do výšky a tváře pudrovaly na bílo. Výrazné černé líčení očí jim dodávalo výraz, jakoby k nám přicházeli ze záhrobí.

„RASTAFARIÁNI A DREDAŘI“ jejich hlavními znaky jsou čepce zvané „TAM“ v barvách etiopské vlajky.
Dredy jako jejich propojení s duchovnem, svetry v barvách zlato-zeleno-žluté a klasické džíny - to je jejich současná tvář.

„RAGGAMUFFINI“ tato subkultura vyrůstá ze syntetické hudby, nočních klubů, obliby syntetických materiálů a utíká se do umělých světů.
Jejich oblečení je vždy EROTICKÉ v pravém slova smyslu. Prádlové prvky nošené na veřejnosti jsou za každou cenu vyzývavé.

„SURFAŘI“ oblékají se vždy prakticky a žádný oděvní fetišismus si nepěstují. Pohodlné šortky s květinami nebo pruhy doplňují tričky a sportovní obuví.

„BEATNÍCI“ jejich biblí se stala kniha Jacka KEROUAKA „NA CESTĚ“ a z toho vyplývá i styl jejich oblékání.
Jejich barvou je černá. Černé přiléhavé kalhoty, černé svetry, černá trička.
Dívky si malují výrazné černé linky na víčka.

„HIPPIES“ oblékají pestré kaftany, kalhoty do zvonu, denimové i s květinovým potiskem, mají dlouhé vlasy, čelenky a často bosé nohy.
Hippies nikdy nenosili syntetické materiály.
Objevili pro svět ETNICKOU módu. A květiny jež je provázejí všude a ve všech podobách symbolizují jejich touhu řešit problémy všeobjímající láskou.

„PSYCHEDELICI“ psychedelické expanzivní myšlení se uplatnilo i v jejich oblékání. Divoké vzory, futuristické plasty, kalhoty do zvonu a květinová saka. To vše doplnilo výrazné líčení.

„ROCKEŘI“ je subkultura spojená s motorkami, rychlou jízdou a tvrdou hudbou. Potrpěli si na dekorace jakými jsou: železné cvoky, placky s různými nápisy a šátky. Základem byly kožené bundy, džíny a pevná obuv.

„MODS“ vycházejí z dandyovské tradice. Byla jim blízká elegance anglických gentlemanů, nosili bílé košile, černé obleky se saky ve zkrácené délce doplněné kalhotami s úzkými nohavicemi a špičatými botami. Vše v italském stylu.
Patří k nim i dokonalý ulízaný sestřih vlasů.

„SKINI“ jsou pro nás spojeni s ochozy fotbalových hřišť. Oholená hlava byla proti reakcí na úsměvné dlouhovlasé hippies. Oblékají si pracovní kalhoty,
šněrovací boty Dr. Martense, vojenské košile a stará trička.

Demonstrovali svou chtěnou příslušnost k dělnické třídě. Kombinovali modernistický styl s robustností oděvů manuálně pracujících.

„CAUSALS“ jejich heslem je „NARCISMUS“, nosí výhradně značkové oblečení. Důležité jsou značky a loga vyhlášených firem, které dávají na odiv na svých tričkách, svetrech, sportovních kalhotách a bundách.
Svým oblečením zdůrazňovali svou úspěšnost a zámožnost.
I oni chodí na fotbalové stadiony, kde chtějí zářit díky svému zevnějšku - stejně tak jako fotbalové hvězdy.

„SKATERS“ také se jim říká „surfaři chodníků“. V současné době přehnaně široké kalhoty kryjí chrániče kolen a sed jim sahá co nejníže.
Oblékají sportovní obuv nutnou pro dobrý výkon volná trika a košile s výraznými STYLOVÝMI ZNAČKAMI.

„RAVERS“ v jejich podání se k nám vrací éra hippies.
Květinové, rozevláté šaty, pestrobarevné kalhoty, srdce s nápisem love a přístup k životu, jakoby byli na nekončících prázdninách. Atributy z let 60. promíchali s těmi svými.
Důležité jsou jejich dudlíky na krku neboť prý droga EXTÁZE, kterou hojně užívali vyvolává sací efekt.

„INDIE KIDS“ trend indie kids souvisel s infantilizací americké mládeže, s vědomou rezignací na zodpovědnost. Úmyslným útěkem do dětství se chtěli chránit před agresivitou světa. Chlapci si oblékali přiléhavá saka, kárované kalhoty a dívky nosily záměrně malé poddimenzované oblečení. V oblibě měli dětské svačinové kufříky a medvídky jako talismany.

„TECHNO“ je to označení pro hudební styl, se kterým je svázán i přístup k oblékání.
Jejich záliba v technice a ve futuristických vizích je jasně oddělovala a vymezovala jejich hranice - tak trochu jejich vlastního SCI-FI světa.
Oblékali se do kamuflážových bund, proti radiačních obleků a kombinéz městských přepadových oddílů.
To vše v kombinaci s plasty a futuristickými tvary vyvolávalo dojem, jako by přišli z katastrofického filmu.

„CYBERPUNKS“ experimentovali v oblékání s plynovými maskami, raznicemi, gumovými hadicemi,plasty a kůží. Jako doplňky jim sloužily například helmy s anténkami, brýle s plyšovými obroučkami či obojky pro psy.
Jejich vzhled byl velmi radikální - stejně tak jako jejich pohled na svět - kde chtěli pomocí techniky provést „radikální restrukturalizaci společnosti“.

„FOLKAŘI“ oproti beatníkům byli daleko optimističtější a věřili, že písněmi mohou leccos změnit. Snili o idylickém venkově, do přírody se však žít neodebrali. Pěli o ní uprostřed měst. Potrpěli si na ručně zhotovené oděvy, rukodělné efekty a výšivky. Dívky nosily květované široké sukně a blůzy z přírodních materiálů - jejich protějšky manšestráky a plátěné košile.

„GREASERS“ říkalo se jim také „pekelní andělé“ a ve společnosti stáli na opačné straně než nežli hippies. Nosili umaštěné kožené bundy a jeansy roztrhané (často dvoje na sobě).
Jejich motem bylo zlo a kultovním filmem „DIVOCÍ ANDĚLÉ“ s Peterem Fondou.

„GLAM“ jejich dekadentní způsob života patřil především nočním klubům. Jejich amorfnost a bezpohlavnost zdůrazňovalo oblečení, líčení i účesy. Lesklé materiály, korálkové výšivky, kůže, trikotýny, leskymo i boty na vysokých podešvých.

„ACID - JAZZ“ scéna acid jazzu nebyla nikdy homogenní. Důraz se kladl na individuální zvláštnosti. Je to móda vzniklá z již známých znaků jiných trendů jakými jsou: funkové košile, boty na vysoké podestě, kozí bradky hiphoperů, rychlé brýle jamajských rude boys, vytahované svetry beatníků, i rastafariánské čepice zvané „tam“.

„ZAZOUS“ setkali jsme se s nimi za doby okupace v Paříži. Milovali swing a svou zemi. Oblékali se do prostých sak, velmi úzkých kalhot, které sahaly nad kotníky, aby bylo vidět barevné ponožky. Úzké kravaty se sponami a brilantina ve vlasech. Dívky nosily skládané sukně, boty na vysokých podešvých a bundy s mohutnými rameny.

„GRUNGE“ svůj původ má v Americe. Je směsicí hippies a punku.
Urousané vlasy, vytahané svetry, potrhané kalhoty, masivní obuv a krajkové či kárované košile. Díky módním návrhářům se tento „vetešnický“ styl dostal na přehlídková mola a do drahých butiků. Dlouho tam však nevydržel, neboť bylo snadné si jej zpracovat doma sám a neplatit přemrštěné ceny v obchodech.

Toto je pouze část z existujících pouličních stylů. V dnešní době se vše mísí a současné trendy lze přirovnat k LABORATOŘI.

Vše možné a vše přípustné. Móda funguje jako obrovský nekončící „DIVADELNÍ FUNDUS“, ze kterého se vybírá podle nálady a momentálních potřeb.

Vždyť okolní svět je naší divadelní scénou a lidé jsou herci v pečlivě zvoleném či nahodilém kostýmu!

Současnost:

Móda má své vydobyté společenské postavení.
Je nedílnou součástí kulturního dění.

Existují také módní salóny, HOUTE COTOURE i konfekci.
Jen systém je jiný. Módní návrháři mají za sebou zvučná jména svých předchůdců. Svůj talent dávají do služeb známých značek.

Módní značky nabízejí všechny linie oblečení,
od houte cotoure přes střední třídu až po konfekci.
Snaží se nabídnout luxus vyvoleným, šarm středním třídám a odlesk luxusu masám.

Jejich produkce zahrnuje i doplňky, šperky, parfémy či kosmetické výrobky.
Důležitou součástí je reklama, to jak veřejnost se svými produkty seznámit.

A tady lze nalézt onu tenkou hranici mezi MÓDOU a DIVADLEM.

Módní značky pořádají nákladné prezentace = MÓDNÍ PŘEHLÍDKY.
Snaží se budoucího zákazníka zaujmout tématem takové přehlídky.
Vznikají kolekce NA TÉMA a tím se pak inspirují i jejich SHOW.
Již nestačí pouhé předvedení modelů na manekýnách či ve výkladech obchodů.
Je nutné předvést show blížící se DIVADALNÍMU PŘEDSTAVENÍ.

Je nutné využít všeho, co je dostupné: techniku, hudbu,herecké nadání i divadelní technologie (světlo, projekce,kulisy...).

Módní návrháři zaměňují jevištní MOLA za CIRKUSOVÉ ARÉNY a PROSTAVĚNÁ DIVADELNÍ JEVIŠTĚ!

Divadlo je tedy ve službách MÓDY!

A jak je tomu naopak?

Jak může móda proniknout do divadla?
Jednoduše - oblečení, které se běžně nosí na ulici, se objevuje na jevištích divadel, pokud se zrovna uvádí současná hra.
Vzniká ESTETICKÉ - DESIGNOVÉ DIVADLO využívající poslední výstřelky módy i designu (interiérů či nábytku a doplňků).
Divadlo se nechává inspirovat SOUČASNÝMI MÓDNÍMI TRENDY.

Disciplíny (specializace) MÓDNÍ NÁVRHÁŘ a DIVADELNÍ KOSTÝMNÍ VÝTVARNÍK se mohou zastupovat.

Divadelník může navrhnout kolekci oblečení a stejně tak módní návrhář může vytvořit DIVADELNÍ KOSTÝM.
Je však nutné vždy dbát na to, aby taková záměna měla smysl a opodstatnění.

…projekt 9:

„DVA VZNEŠENÍ PŘÍBUZNÍ“
STAVOVSKÉ DIVADLO, PRAHA 2008

Tuto hru W. Shakespeara a J. Fletchera zrežíroval Ivan Remont, výtvarníkem scény byl Martin Černý a výtvarníkem kostýmů byla Michaela Hořejší.

Tato inscenace je prvním uvedením této hry na českých jevištích.
Text W. Shakespeara a J. Fletchera přeložil Martin Hilský a tento překlad je prvním překladem této hry do češtiny.

Víme. Že Shakespeare napsal „Dva vznešené příbuzné“ jako svou poslední hru v zimě 1613 – 1614. Jako spoluautora textu přizval ke spolupráci mladšího kolegu J. Fletchera. Podle rozboru textu můžeme říci, že Shakespearovým dílem je první a pátý obraz a text mezi nimi patří Fletcherovi. Shakespearova část této hry má jasný historický základ v „Rytířově povídce“ od Chaucera. Zato Flatcherova část textu nemá žádné dohledané prameny.

Celý dramatický text působí jako koláž dvou různých příběhů, ukázaných na situacích, jež odkazují na dřívější Shakespearovy hry. Dalo by se říci, že divák sleduje jakési „best of Shakespeare“, neboť v této hře dokáže rozeznat motivy noř.: „Snu noci svatojánské“ či „Hamleta“.

Žánrem, který tato hra prezentuje je tragikomedie. Už z názvu je jasné, že autoři textu se pohybují mezi dvěma póly – komedií a tragédií. To stěžuje přístup k inscenování této hry, neboť zde není jasně daný směr. Od režiséra se tedy očekává přesný, čitelný výklad. K tomuto textu je nutné přistoupit s jasným názorem.
A stejně tak je nutné pracovat i se scénickým prostorem a kostýmem. Výtvarné řešení této inscenace musí nutně umožnit inscenování tohoto tragikomického textu ve všech jeho požadovaných polohách. Rychle se střídající scény komické a tragické udávají přesný rytmus celé inscenace a tento rytmus je pro výtvarníka scény jedním z klíčů k řešení prostoru.

V tomto prostoru se odehrávají paralelně dva příběhy, jimž náleží různé dramatické postavy. Je tedy nutné zachovat čitelnost situací a zároveň dbát na skryté významy a narážky v Shakespearově textu, kde jasně odkazuje na typy postav ze svých minulých her (Hypolita, Thesis, Ofélie…).

Tato hra nás ve svém čase děje zavádí do minulosti, přítomnosti i budoucnosti.
Zároveň se tu prolíná několik časových rovin dramatických postav.
A dalším časem, jež je nutné do práce inscenačního týmu zahrnout je čas inscenování hry.
Tímto časem je současnost, rok 2008.

Režie Ivana Remonta postrádá jasný záměr a díky absenci jeho režijního názoru, jak tuto hru plnou protikladů inscenovat, chybí zde i podklad pro výtvarníků scény a kostýmů.

Je zde možnost, že oním klíčem, jak chápat celou inscenaci, se stane scénografické řešení.
V tomto případě tomu tak není.
Výtvarník scény s celým prostorem naložil zcela bez invence. Střídání jednotlivých obrazů a dramatických situací je založeno na práci s točnou, projekcí a měnícími se objekty – jež

blíže určují místo a čas děje. Točna projekce patří jako scénografický princip obrazům svatby panovníka a oslavám.
Práce s jevištními stoly, které tvoří intimní prostředí vězení a světnice je překvapivá pouze jednou a poté se stává těžkopádnou technologickou přestavbou, která divákovu pozornost poutá víc, než herecká akce a plynoucí děj.

Kostýmy jsou v této inscenaci směsicí různých historických období. Výtvarník kostýmů se snaží oddělit dva paralelně plynoucí příběhy této hry tím, že je díky kostýmům „vsadí“ do různých historických období. Potkávají se tu: antika, středověk, renesance, empír, období romantismu, lidové kroje a současný oděv.
Bohužel tu pro toto dělení kostýmů není jasné opodstatnění – chybí tu idea, jež by vysvětlovala výtvarníkův záměr (úmysl) a činila jej tak platným.
Bezmyšlenkovité vrstvení dobových kostýmů pouze přispívá k nečitelnosti celé inscenace.
Nejasný je i záměr využít současný oděv jako divadelní kostým pro některé charaktery dramatických postav.
Jednotlivé kostýmy působí jako „módní kreace“, inspirované některým z historických období.
Dohromady však tvoří nesourodý celek, který postrádá výpovědní i výtvarnou hodnotu.

Divákovi tedy není umožněno, aby sledoval jasnou ideu a koncepci inscenačního teamu.
Nevznikl tu kompaktní funkční dramatický celek.

John Fletcher a William Shakespeare: Dva vznešení příbuzní

Jana Soprová

10.06.2008

Stavovské divadlo
Režie: Ivan Rajmont
Překlad: Martin Hilský
Dramaturgie: Martin Urban
Hudba: Petr Kofroň

Na scéně Stavovského divadla měla 5. června premiéru hra Dva vznešení příbuzní, jejíž autorství je připisováno částečně Williamu Shakespearovi a částečně jeho o něco mladšímu kolegovi Johnu Fletcherovi. V překladu Martina Hilského ji režíroval Ivan Rajmont.

Pokud nejste informováni předem, způsobí vám tento mnohokrát zpochybňovaný Shakespeare asi trochu šok. Oblíbený klasik z textu sice vylézá v nejrůznějších motivech, postavách či přímých citátech z jeho známých her, na druhé straně - patrně díky Fletcherově podílu -je to vlastně taková "renesanční postmoderna (jak jsem si to alespoň sama pro sebe pracovně nazvala). Více než v jiných Shakespearových hrách se tu mísí komické a tragické v podivné absurdní nadsázce, motivy se vrší na sebe, přes sebe, na přeskáčku. Když se navíc texty podpoří extravagantními kostýmy, či řečeno módním slovem outfity (protože ke kostýmu patří též bizarní účes či nějaká překážející mohutná rekvizita), je to opravdu shakespearovské "cokoli chcete." Nejenže se tu laškuje s širokou plejádou témat a témátek společenského a soukromého života, ale pohrávání si s dnes tolik módním tématem nevyhraněné sexuální orientace (zatímco vztah mezi mužem a ženou je spíše jakýmsi konvenčním příkazem doby či součástí společenských rituálů, o vztazích mezi osobami stejného pohlaví se naopak mluví s vroucností a přesvědčením) padne na dnešní dobu jako ulité. Když tedy překonáte prvotní rozpaky, přijmete stylizaci, můžete se náramně bavit a kromě sledování bizarně se zaplétajícího příběhu dvou vznešených mládenců stopovat nejrůznější variace dialogů, monologů, situací a postav prakticky ze všech známých Shakespearových her. Jinými slovy je to jakési Best of Shakespeare. Postmoderní doba postupně vytahuje na světlo Shakespearovy hry, které se vzpírají žánrovému zařazení. Hry, kde se rozhoduje iracionálně, zmateně, nevysvětlitelně, kde úchylnosti mají svou nezaměnitelnou roli v životě, tak jak to můžeme sledovat v hororových reportážích televizního zpravodajství. Jak aktuální!

Nápaditá scéna Martina Černého tentokrát plně využívá hydrauliky - a ť už u točny, která se vychylováním proměňuje i v nakloněnou rovinu (chvílemi působí tak jako pouťový tobogán), vězení, vyjíždějící se skřípotem na úroveň scény a poté se ztrácející pod zemí. Jako figurky z dětského kolotoče nám mohou připadat svatebčané (provázeni nezbytným zlatě kudrnatým amorkem), projíždějící v pravidelných intervalech scénou na růžovém otevřeném autě se srdíčky pečlivě naaranžovaní do živých obrazů. Těžko se vyznat v tom, která z postav je hlavní a která vedlejší. V okamžiku se totiž může stát, že na chvilku zazáří zcela epizodní postavička a zadusá svým monologem do země postavy, které se do té doby jevily jako hlavní. V každém případě v centru dění stojí oni dva vznešení příbuzní - rytíři Arcita a Palamon, jejichž idylické přátelství osudně změní jediný pohled na krásnou, ač k mužům netečnou Emílii, o které se utkají v boji na život a na smrt, z něhož může vyjít jako vítěz jen jeden z nich. Jan Hájek a Vojtěch Dyk jako by si přímo libovali v rolích natřásajících se samolibých kohoutků vycpaných frázemi a v soubojích, kde jde spíše "o princip" než o cokoli jiného, vypadá jejich spor jako hádka chlapečků na pískovišti. Nejvýraznější z ženských představitelek je zprvu zdánlivě vedlejší postava žalářníkovy dcery (Magdalena Borová), nevysvětlitelně rychle padající do propasti šílenství z neopětované lásky, z níž jí může - díky radě pragmatického doktora (Jan Hartl) - pomoci pouze léčba sexem (a to klidně i s náhradníkem). Vedle domácích jistot jako David Matásek či Lucie Žáčková v rolích Thesea a Hippolyty si dobře vedou i noví členové - už výše jmenovaný Votěch Dyk a Pavla Beretová, alternující roli Emílie. Role Theseova bodyguarda jako by byla psána na tělo hostujícímu Pavlu Nečasovi, který se v roli střídá s domácím Petrem Motlochem. Tajemství toho, zda se na hře Dva vznešení příbuzní skutečně podílel Shakespeare nebo zda je to jen Fletcherův digest z díla staršího kolegy, se už nikdy nedozvíme. I když by nás asi nenapadlo přisuzovat alžbětinským autorům stejně černý smysl pro humor, jaký má dnešní doba, vypadá to, že v tomto smyslu se vědcům otevírá pole dosud dostatečně neprobádané. V každém případě je dobře, že se tato hra dočkala české premiéry , kterou sice nemusíme brát jako vrchol sezóny, ale rozhodně je příjemným osvěžením na pokraji léta.

Vytisknout článek Poslat e-mailem

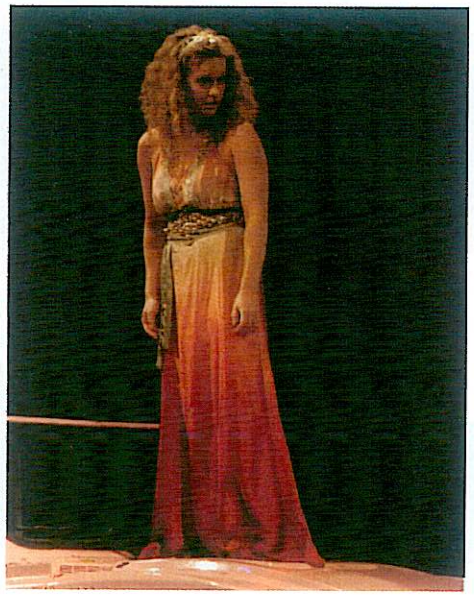
(c) 2000 - 2008 Český rozh

Kateřina Holánová (Emilie), Chlapec (dětská role), David Matásek (Theseus), Pavel Nečas (Peirithoos), Taťjana Medvecká (Druhá královna) a Lucie Žáčková (Hippolyta)

Foto: Hana Smejkalová

Vojtěch Dyk (Arcita) a Jan Hájek (Palamon)

Foto: Petr Koubek



Kateřina Holánová (Emilie)

Foto: Hana Smejkalová

MIMO SHAKESPEAROVY HRANICE
BEYOND SHAKESPEARE

TŘETÍM Z VÝCHODISEK SCÉNOGRAFIE JE SOCHAŘSTVÍ

Socha především vypovídá o sochaři samém.
Sochař vytváří své dílo, jež je ovlivněno prostorem, časem, materiálem.
Je zpracováno s dramatickým nábojem,
platným pro ten – který určitý prostor – kam bude socha umístěna.

Její vztah s časem je otázkou trvání – jak dlouho socha existuje,
kdy socha vzniká a jaké je její trvání v prostoru a jaký je její dialog s tímto prostorem
v plynoucím čase.

Každá socha je prostorovým dílem.
Má – obsahuje – svůj vnitřní rozměr, svůj vnitřní prostor, svou podstatu.
Tento prostor je „prostorem vnitřní existence".
Sochy – skulptury patří nějakému prostředí a jsou tímto prostředím dále utvářeny.
Socha jako „objekt v prostoru" je součástí tohoto prostoru a zároveň prostor kolem ní,
ji nezbytně dotváří.

Sochař pracuje s tvarem, proporcí, reliéfem, kompozicí a hlavně s prostorem.
Tyto principy může přijmout za své autor scény i autor kostýmů.

Mne vždy zajímá, co v které oblasti scény či kostýmu zůstává platné – a co je potlačeno
nutnou funkčností.

Daný prostor, kam své dílo umísťuji a jeho nutná funkčnost může být výhodou, kladem –
přínosem výsledného díla.
Pokud se o prostor zajímám jako sochař – tedy používám sochařské principy ve
scénografickém řešení, nutně se zamýšlím nad otázkou:

Dynamického členění prostoru, vytváření půdorysného členění reliéfu.
Umisťování sochařského díla v prostoru, plastičnost daného prostoru,
tvary vzpínající svou energii do výšky, vůči sobě i vůči divákovi.
Mohu vytvořit sochařské dílo komunikující s prostorem jeviště,
prostorem divadelní budovy a intimním prostorem diváka.
Zajímá mne vztah materiálů použitých při realizaci.

Další otázkou jsou prázdné a plné hmoty.
Vždyť sochařské dílo je jich plné. Plný tvar potřebuje svůj protipól v prázdnotě.
Stejně tak, jako hudba své tiché pauzy a text své tečky.
Prostor pojatý ze sochařského hlediska má tedy svůj reliéf, plasticitu, dynamičnost.
Svůj zvolený materiál, místo a čas – svou plnost i prázdnotu.

Pokud přistoupím ke kostýmu – jako bych přistoupila k sobě – blížím se spíše figurálnímu
sochařství.
Ale mohu se nechat inspirovat i volnou plastikou, reliéfem či instalací.
Základním materiálem pro mne bude vždy lidské tělo – jeho anatomie – fyzická omezení.

Kostým může zcela splynout s hercovým tělem, stát se jeho „druhou kůží“ nebo naopak může vstoupit do prostoru svými tvary, jež anatomii člověka popírají.
Kostým může prostoru dominovat – stejně tak jako socha.

Je jasné, že materiál pro výrobu kostýmu volím podle toho, jaký má mít kostým ve výsledku charakter, prostorový rozměr a na kolik musí být funkční.

Kostým náleží dramatické postavě – dotváří ji a ovlivňuje její výsledný tvar.

Při vzniku kostýmu se dá experimentovat:
Přistoupit ke kostýmu můžeme zcela extrémně jako sochař – a to tak, že materiálem kostýmu se nám stane materiál jindy volený pro modelování sochy samotné – tedy například:
Hlína či sádra.
Experimentální přístup ke kostýmu a lidskému tělu musí mít své opodstatnění – výtvarné, obsahové, režijní.

Já jsem při jednom ze svých projektů využila základních elementů, jako jsou voda a hlína společně s lidskou nahotou.
Nahota herce „oděla do bláta“ vzniklého smíšením vody a hlíny a v průběhu času inscenace se opět prodírala na povrch – tak jak uschlá hlína z těla herce při pohybu odpadávala.
Dalo by se říci, že herec se stal v určitém čase „oživlou sochou“.

Toto řešení kostýmu vzniklo na základě režijního výkladu postavy a z potřeby přítomnosti základních elementů na jevišti a v ději:

Voda, vzduch, zem a oheň jsou pro nás základními elementy existence – jejich symbolický význam je nám znám a vyvolávají v nás určité emoce.

Rituál probíhající před divákem dal vznik „kostýmu z bláta“.
V průběhu času se dramatická postava stala „neživou“ sochou, objektem v prostoru a díky plynoucímu ději a času se opět proměnila v živého herce, nahou postavu.

Jiným extrémním přístupem ke kostýmu – je využití konstrukce.
Konstrukci může nést herec, ale také může být konstrukcí nesen.
Podle toho, kdo z nich převládá
a zda se kostým ve svém vývoji stane scénickým objektem.

Mne zajímá kostým, který herci podléhá.
Herec je jeho nositelem – a to do slova.
Herec nese vyrobenou konstrukci, která zcela mění jeho anatomii.
Takový kostým se stává sochařským dílem v prostoru.

Do popředí se teď dostává otázka míry – s jakou určíme poměr lidského těla a poměr konstrukce, které vzájemně tvoří celek.
Je to otázka poměru hmot.

Pro mne je příkladem takových poměrů například období kubismu,
kdy se lidské tělo zcela ztrácí a zaměňuje za tvary patřící reliéfu a plastice,
jaké tvořili např.: Gutfreund, Čapek či Švec…

Jiným sochařem, který pracuje s poměry těla v prostoru je Giacometti, jeho protáhlé a až snově mizící postavy v pohybu – jsou herci na vlastní scéně.

Inspirací mi jsou i práce Marcela Duchampa
či sochaře Alexandra Caldera – zvláště jeho kinetické mobility
zavěšené v prostoru – jejichž barevné plochy nám mohou suplovat postavy
pohybující se v prostoru jeviště.

…projekt 10:

VZNIK SCÉNICKÉHO OBJEKTU A VOLBA JEHO MATERIÁLU

Mými objekty v prostoru jsou dva andělé, dva skelety, které mohou být za určitých okolností pouhými kostýmy:

Tato dvě sochařská díla jsou zhotovena z kovu, papíru a dřeva.
Mají svůj text – tedy možnost výpovědi,
místo peří jsou tu listy papírů, útržky dopisů, textů,
které ONA píše JEMU a ON píše JÍ.

Oba andělé jsou zároveň jediným – což divák pochopí po přečtení textu.
Světlo vycházející zevnitř každé ze soch jim dává duši a oživuje je.
Jejich umístění v prostoru a jejich dialog s ním nám umožňuje lépe číst jejich významy.

Pro mne jako pro autora tvořícího toto dílo, je také důležitý proces vzniku – ten proces, jehož divákem jsem pouze já.
Proces, při němž se socha obléká do svého kostýmu.
Kdy píši ty jednotlivé texty (dopisy) a oblékám do nich nahou kovovou konstrukci.
Je to jako, když podávám herci kostým, než vkročí na jeviště.
Je to čas vzniku.

Stejně tak, když vidíme herce poprvé vstoupit na scénu,
ještě než promluví – hodnotíme jeho vzhled.

I na tyto sochy se díváme, jak vypadají.
Na jejich tvar, dynamičnosti barvu a postavení v prostoru.

Herec promluví – mé sochy zůstávají mlčenlivé a jejich řečí je napsaný text na třepotajících se listech papírů.

Vzniká tu scéna probíhajícího dialogu mezi divákem a objektem.
Objekt promlouvá pomocí psaných textů a divák – v této chvíli již aktér (aktivní účastník) děje – má možnost vést s tímto psaným textem svůj vlastní dialog.

První diváci se začtou do textů a ti další, co přicházejí, už nevidí objekty samostatné, osamělé – ale vidí je v dialogu s osobami okolo.

Tito dva andělé nejsou jen objektem, který se nedá použít, ale umožňují, aby se divák stal jejich součástí.
Nebo aby se oni sami stali součástí jeho.

Do obou skulptur se dá vstoupit, jsou to skelety, které si lze obléci.
Jsou to kostýmy, které na sebe divák může obléci.

Oba tyto objekty se mohou stát součástí lidského těla.
Mohou se proměnit z neživého objektu v živou osobu.

Zároveň si uvědomíme, že se socha stala scénickým objektem.
A že scénický objekt má ze všech možných objektů – nejvíce společného s člověkem, s lidskou bytostí, že jí může za určitých okolností buď:

- zastoupit
- zcela nahradit
- stát se jeho součástí
- zcela s ním splynout

Díky práci s těmito objekty „andělů“ vidíme, jak prostor, ve kterém jsou umístěny, přetvářejí:
Mohou být pouhou součástí onoho prostoru nebo jej zcela opanovat.
Mohou stát jako solitéry či být obklopeny živými osobami
a vést s nimi svými vlastními prostředky dialog.
Mění tak prostor v plný či prázdný, dynamický či klidný.

Je jasné, že procházejí vývojem během celé akce.
Žádný z objektů není na konci akce stejný, jako byl na jejím začátku.
Díky svému použití získaly objekty nové vnitřní i vnější významy.
V prostoru, ve kterém existují, se změnily.

Prostorem jejich vzniku, existence a proměny nebyla divadelní budova, ale specifický prostor staré továrny.
Diváci, kteří sem vstupují, tedy nejsou klasickými diváky divadelními.
Důležité je, že oddělené prostory jeviště a hlediště zde vůbec neexistují. Je tu pouze společný prostor, jenž se vymezí akcí.

Nejdříve zde funguje ono oddělení diváka od aktéra od objektu, neboť na počátku je člověk pasivním divákem.

Po určitém čase se však nestačí jenom dívat, je třeba přijít s objektem do kontaktu. Začít s objektem vést dialog a interaktivně jej používat.
V průběhu času se s objektem nakládá tak, jak je divákovi nabídnuto.
Divák sám se tedy stává aktérem.
Stává se osobou v ději, jež objekt začne používat.
Začne jej používat pro sebe – vstupuje do prostoru objektu.
Přijme objekt za svůj.
Dovolí objektu, aby se stal součástí jeho osoby.

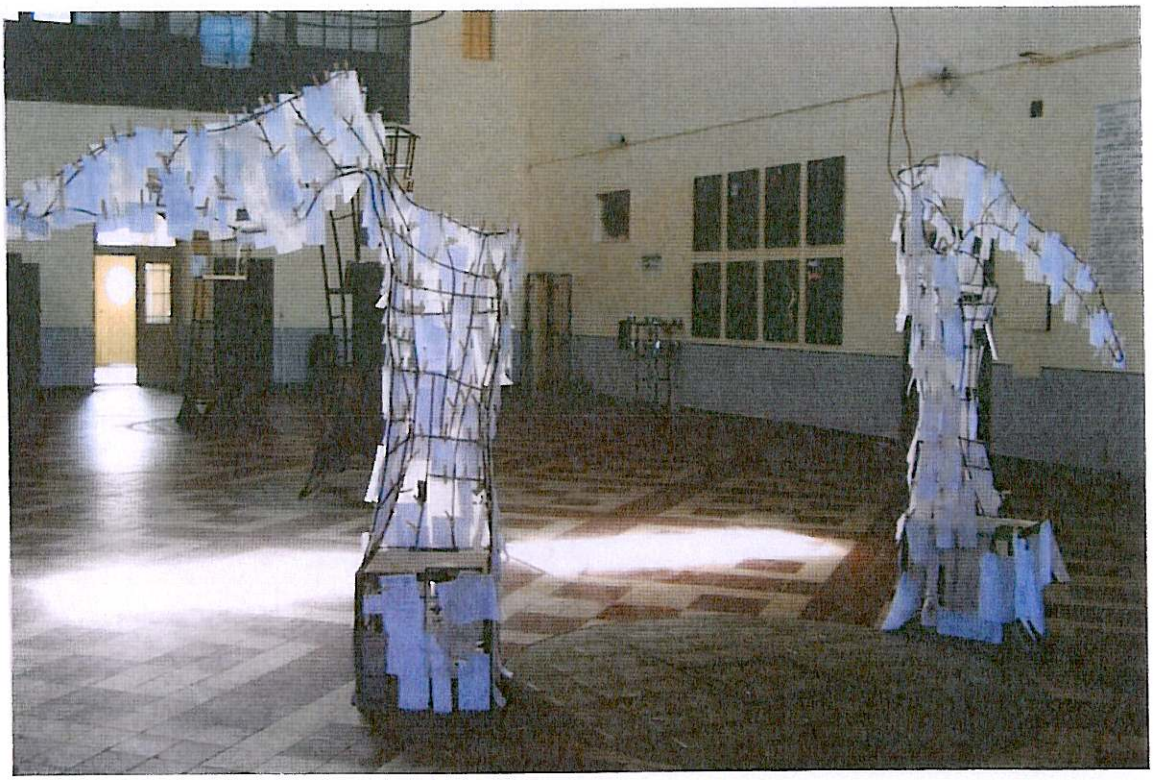
Objekt, který na začátku osobu zastupoval, se v průběhu času stává její součástí.
Dále pak tuto osobu určuje a obohacuje.
Z neživého objektu se stává živou osobou.

V tomto případě jsem si v praxi ověřila funkci objektu v prostoru.
Pojmenovala jsem určitou formu dialogu mezi scénickým objektem a divákem.
Jazykem – řečí objektu byl pouhý text, v tomto případě čtený a nikoli mluvený.

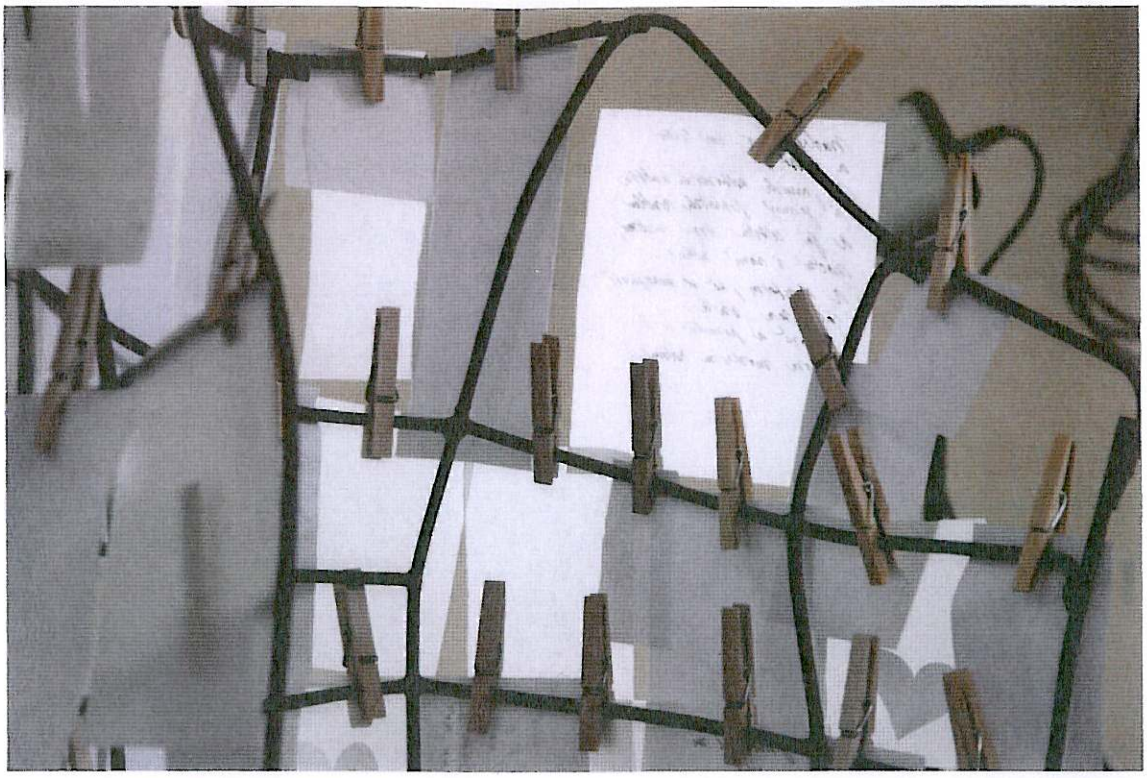
Byl tu přítomen čas, prostor, text, pohyb, světlo…tedy všechny divadelní prostředky, ovšem jejich využití bylo jiné.

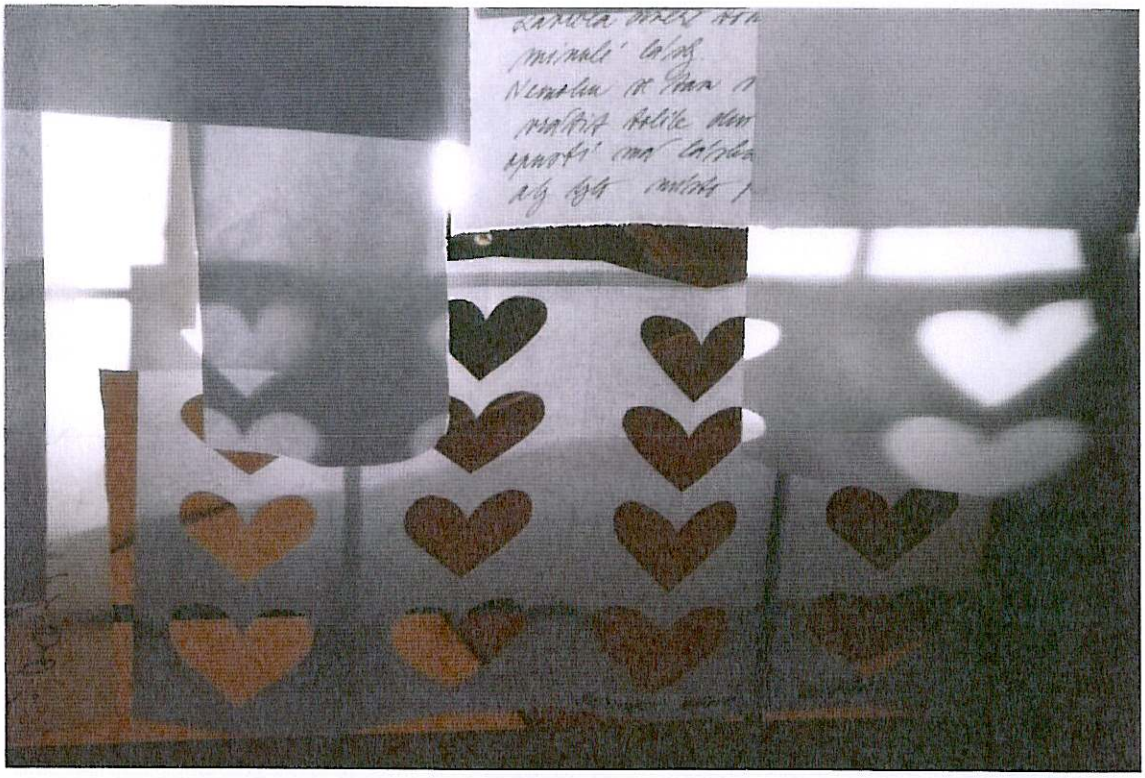
Objekt zde byl sochou, scénickým objektem, součástí živé osoby, kostýmem. A to vše se odehrálo před divákem – návštěvníkem i s ním jako aktérem.

Pro mne jako pro umělce tvořícího toto dílo je důležitý PROCES VZNIKU – ten proces, jehož divákem jsem pouze já.
Proces, při němž se socha obléká do svého kostýmu.
Kdy píši ty jednotlivé listy a oblékám do nich nahou kovovou konstrukci.
Je to jako, když podáváme herci kostým než vykročí na jeviště,
aby byl spatřen v plné kráse.

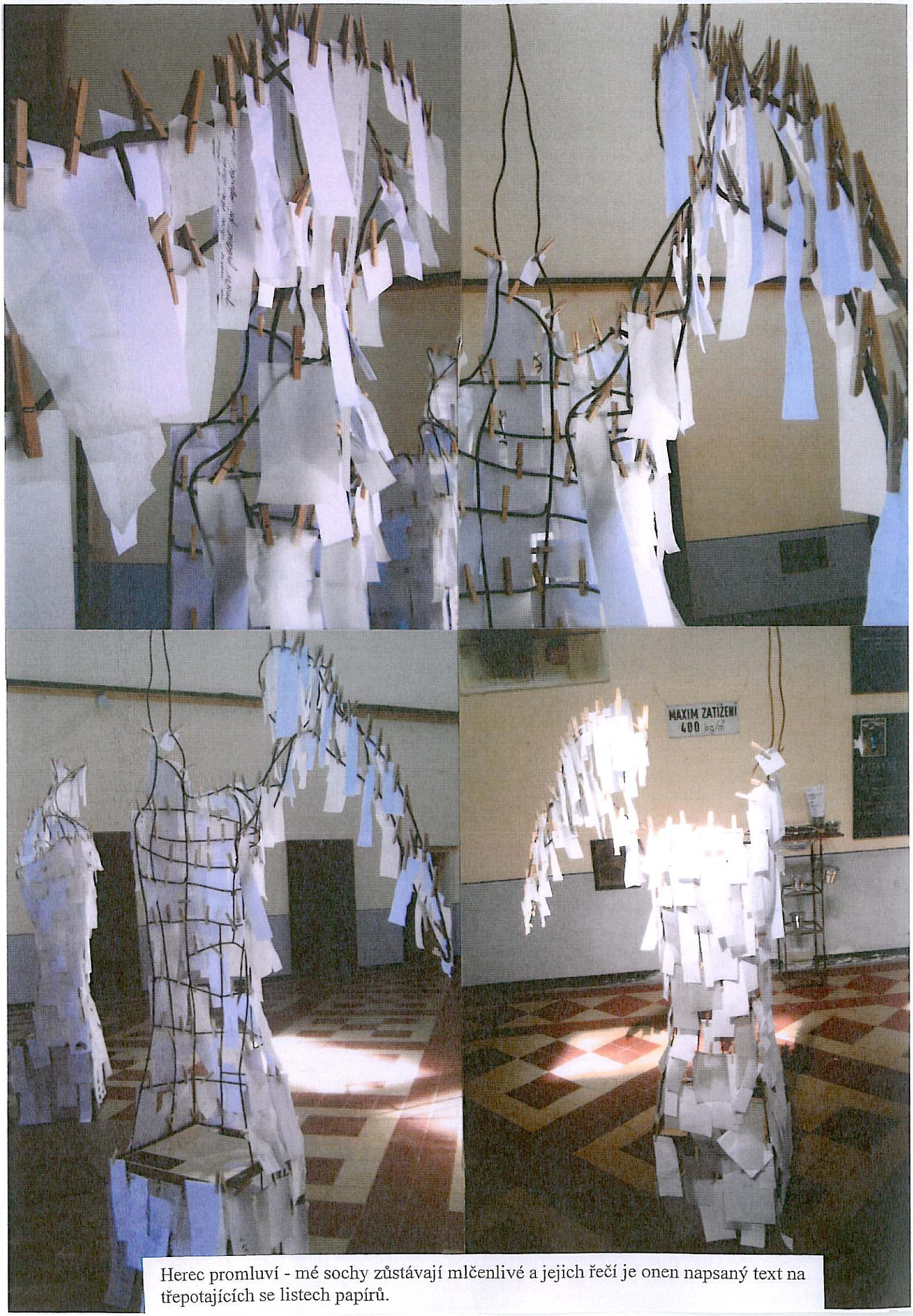


Mým objektem jsou dva andělé, dva skelety, které mohou být za určitých okolností pouhým kostýmem.

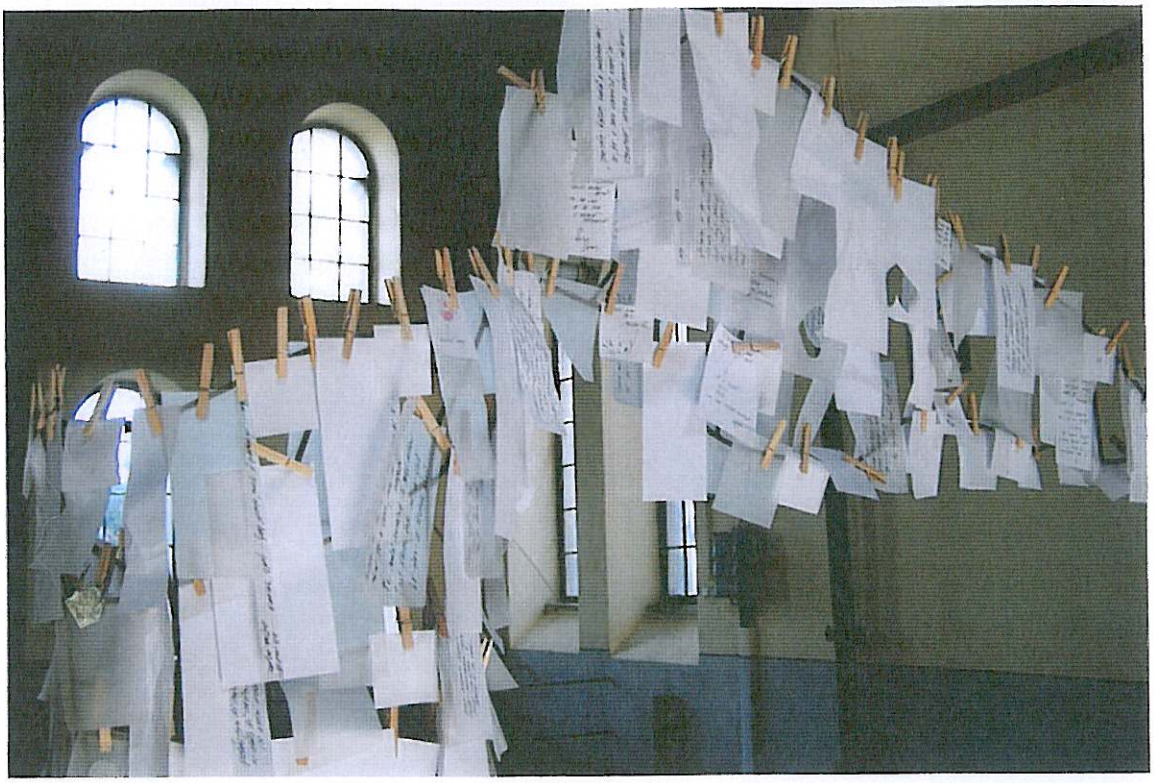


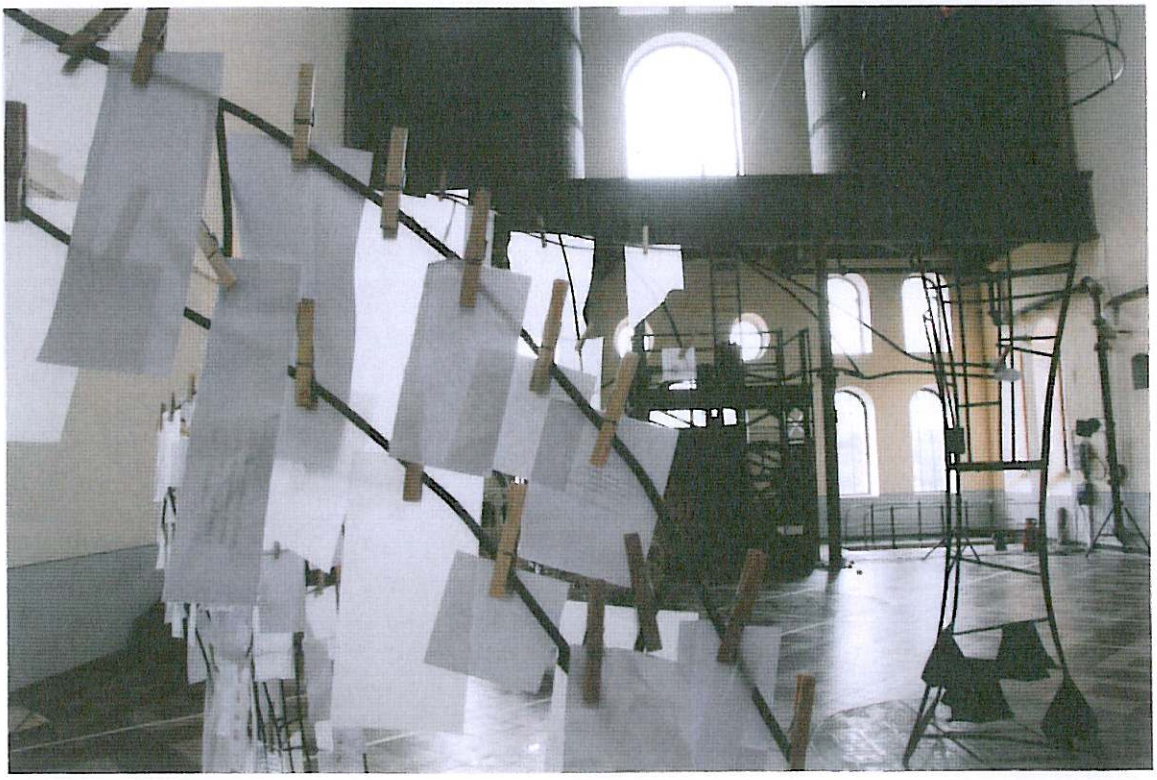


Tato dvě sochařská díla jsou zhotovena z komu, papíru a dřeva.
Mají svůj text i výpovědní hodnotu.
Místo peří jsou tu listy papírů, útržky dopisů, textů,
které ONA píše JEMU, či ON píše JÍ.



Herec promluví - mé sochy zůstávají mlčenlivé a jejich řečí je onen napsaný text na třepotajících se listech papírů.





Oba andělé jsou zároveň jediným.
Světlo vycházející zevnitř každé ze soch jim dává duši a oživuje je.
Jejich umístění v prostoru a jejich dialog s ním nám umožňuje lépe číst jejich významy.

…projekt 11:

OBJEKT – SCÉNICKÝ OBJEKT A OBJEKT, KTERÝ JE SÁM SCÉNOU

Ve stejném technickém a zároveň sakrálním prostoru staré čistírny odpadních vod se ocitáme s novými objekty a tentokrát i s živými herci, kteří jsou součástí těchto objektů.

Do tohoto volného, vysokého prostoru jsou umístěny dvě věže.

Kovové svařené konstrukce věží, tyčící se nad hlavami návštěvníků.
Mohou být chápány jako posedy, platformy, trůny vysunutá malá jevišťátka.

Na nich sedí herci v kostýmech.
Každý z herců má v ruce knihu, ze které šeptem předčítá.
Nad jejich hlavami ve výšce nad věžemi visí dvě kovové krinolíny. Veliké kovové konstrukce krinolín nejsou potažené, a tudíž umožňují pohled dovnitř.
Pohled na dvoje klasické dobové spodní prádlo, které má v sobě zabudovaný zdroj světla.
Krinolíny se zdrojem světla uvnitř tak působí jako obří lampy svítící hercům pod nimi na stránky jejich knih.

První knihou je „MALÝ PRINC“ od Antoine De Saint-Exuperiho, herec má na sobě bílý frak s cylindrem a sedí na zlatavém patinovaném trůnu.

Druhou knihou je „KMOTR“ od Maria Puza, herec má na sobě černý frak a sčesané napomádované vlasy.
Stojí na rezavém trůnu.

Tím, co herci čtou, co mají na sobě,
jak se chovají ke svým jevištím,
je dán základní návod k chápání těchto objektů a dramatické situace.

Objekty jsou stejné ve svém využití, avšak zcela jiné ve svém obsahu a zevnějšku.

Zajímá mne tu téma, co je uvnitř a co je venku?
Co bychom měli vidět a co ne.
Co je nám dovoleno a co zakázáno.
Například pohled pod sukně, který se nám nabízí už tím, že jsou ve výšce a my pod nimi a násobí se tím, že jsou to pouhé prázdné konstrukce bez sukní.
Umožňuje se nám tu pohled do jinak tabuizovaného prostoru.

Je to vnitřní prostor s erotickým nábojem a také je tak ztvárněn, použit a chápán.

Krinolíny a spodní prádlo v nich nejsou pouze kostýmem,
ale jsou samostatnými visícími objekty,
které mohou být lampami, krinolínami, klecemi,
ale i symbolem ptáčat v kleci.

Jsou to dva objekty, jejichž součástí jsou dva živí herci.

Objekt tedy dominuje nad hereckou osobou. A používá herce jako svou součást.

Krinolíny a věže jsou samostatnými objekty – jež v páru tvoří celek,
Jsou to dva celky = objekty jejichž součástí jsou dva živí herci.

Divák vstoupí do prostoru továrny a vidí scénu – která obsahuje tyto dva objekty ve vzájemném dialogu a před ním přišlé diváky – které vnímá jako součást výjevu – jako aktéry viděné scény.

Divák přistoupí blíž a zjišťuje, že vnímá pouze jeden celek = objekt a stává se jeho součástí (partnerem k dialogu).
Dále vnímá herce sedícího na trůně (jevišti) – hereckou osobu, která využívá objektu ke své herecké akci (čte text z knihy).

Herec divákovi představí celý objekt z jiného úhlu pohledu.
Najednou je divákovi partnerem, který jej vtáhne do děje.
A to jednoduchým gestem – PODÁ MU KNIHU, kterou čte.

Nechá diváka, aby jej zastoupil.
Nechá diváka vystoupit ne jeho malé jevišťátko.
Nechá diváka, aby se stal hereckou osobou a proměnil se v dramatickou postavu děje.

Příchozí člověk si tedy vybírá, kam se v daném prostoru umístí – zařadí.
Zda zůstane divákem nebo naváže dialog s objektem.
Zda se stane jeho součástí nebo dokonce přijme roli aktéra a vezme na sebe významy herecké osoby a stane se tak dramatickou postavou pro nově příchozí diváky?

Celý prostor má díky tomuto dění přesný RYTMUS:
Vlna příchozích diváků – zastavení – rozmístění se v prostoru – pohybová akce s objektem, zpětné umístění v prostoru – pohled zpět.

V tomto případě tu jde nejen o hereckou akci, ale i o akci diváckou.
Odezva diváka se zde dá číst okamžitě.
Divák se buď zapojuje do interakce s objektem, nebo zůstává pouhým pozorovatelem.
Obě tyto polohy jsou důležité pro rytmus celého prostoru.

Na konci každé akce zůstává divák vnitřně obohacen a objekty nabývají nových významů – díky divákově praktické zkušenosti s nimi.
Díky společnému prostoru pro diváky, herce i objekty se tyto mohou navzájem zastupovat.
Návštěvník může být na čas divákem, v jiné době hercem a pro někoho jiného objektem v prostoru či dramatickou postavou v probíhajícím ději.
Dále je důležité, že scény, které divák vidí, může také fyzicky obsáhnout.
Nejsou určeny pouze k tomu, aby se divák díval, ale může do nich vstoupit, stát se jejich součástí, pochopit jejich obsah, díky své fyzické zkušenosti s nimi.
Jeho cesta není pouze psychická vnitřní, ale i fyzická.
Divákovo vnímání se mění nejen díky jeho zážitkům, ale i díky tomu, v jakém se pohybuje prostoru.
Divák nejprve přichází do prostoru, který jej obklopuje a dominuje nad ním.
Nabízí se mu scéna objektů umístěných v tomto prostoru s herci a ostatními návštěvníky – kteří se stali aktéry v tomto obraze.

Divák se svou fyzickou akcí stává součástí tohoto obrazu a prostor okolo vnímá jako svou součást. Ostatní návštěvníky jako své partnery a osoby k dialogu.

Pokud přistoupí na nabízenou možnost stát se sám hereckou osobou a vystoupí na vysuté pódium – stane se hercem a zároveň objektem.
Prostor kolem sebe vnímá v nové perspektivě.
Jeho postavení a umístění v prostoru mu umožní tento prostor obsáhnout.
Divák vnímá prostor kolem sebe jako by mu byl podřízen.
On – divák je nyní tím, kdo tento prostor svou akcí ovládá a určuje vývoj scény.

Tento nový zážitek z fyzické akce herecké, z nového pochopení prostoru a osob v něm umožní divákovi další – nové pochopení prostoru a objektu.

Novým zážitkem je divákův návrat, sestoupení do původního prostoru, který je však právě zcela novým, nově pochopeným prostorem.

Tento nový (starý) prostor má jinou energii, než na začátku divákovy cesty. Je nový díky divákovu fyzickému prožitku.

Díky své osobní zkušenosti dokáže divák vnímat daný prostor, objekty a osoby v nových souvislostech.

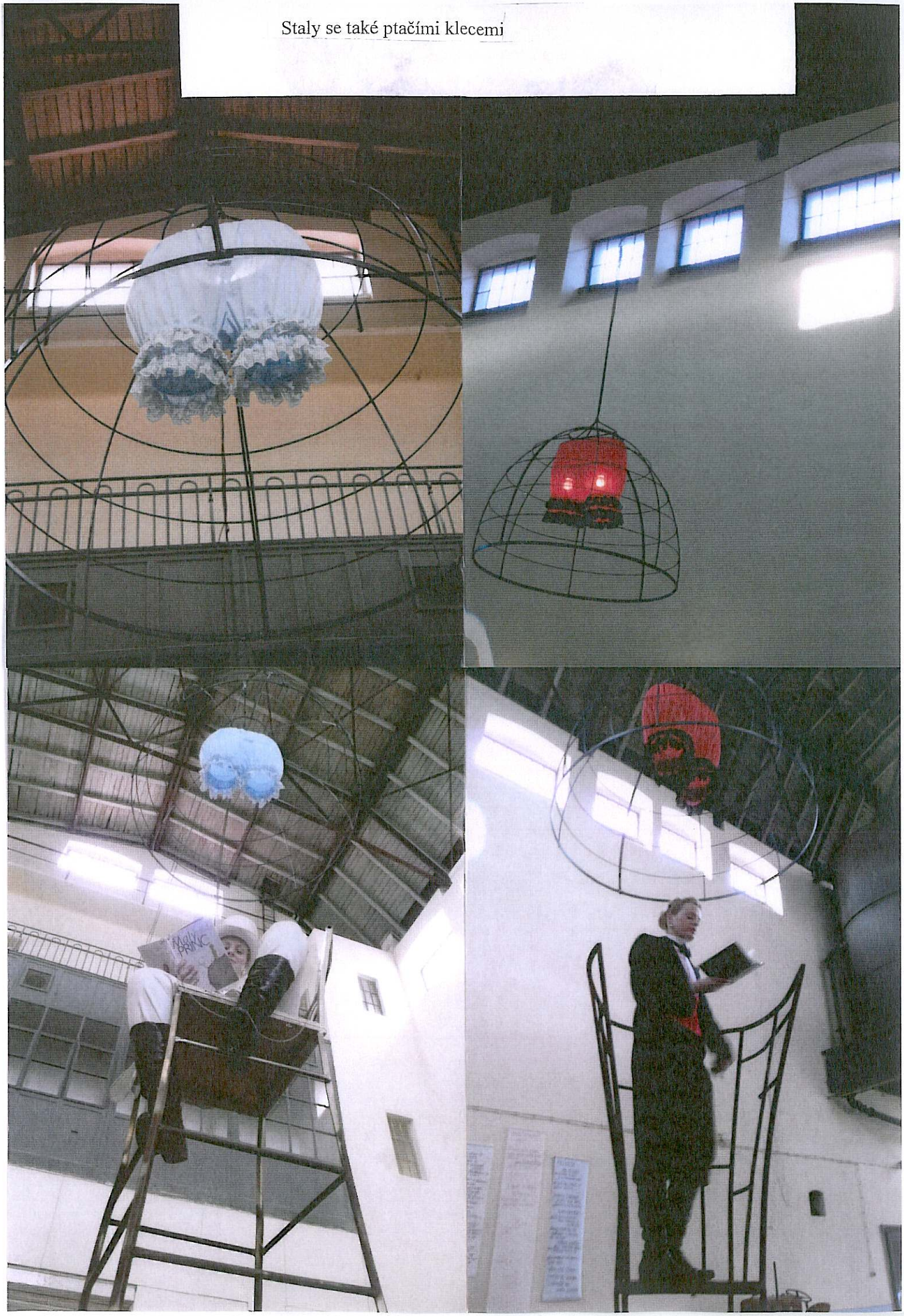
Pokud divák přijal princip tohoto prostoru, této inscenace za svůj, ocitá se v nové realitě.
Chápe nové vztahy – prostor – objekt – osoba – divák a je jejich plnohodnotnou součástí.

Kovové vysvářené konstrukce věží, tyčících se nad hlavami návštěvníků.
Byly to jakési posedy, platformy, vysutá malá jevišťátka.

Druhou knihou byl „KMOTR“ herec měl na sobě černý frak a napomádované vlasy. Stál na rezavém trůnu -posedu, jevišti
na čtení mu nad hlavou zářily rudé spodní kalhotky s černou krajkou coby symbol zhýralosti, smilstva a špinavosti.

První knihou byl „MALÝ PRINC“, herec měl na sobě bílý frak s cylindrem,
seděl na zlatavém patinovaném trůnu -jevišti
na čtení mu svítily bledě modré spodní kalhotky - coby symbol nevinnosti a čistoty.

Staly se také ptačími klecemi



III. díl třetí - poselství…

Jestliže scénický kostým v průběhu dvacátého století postupně dospěl k určitému způsobu formování dramatické osoby,
stalo se tak především prudkým vývojem možných způsobů pobývání herecké osoby ve scénickém prostoru.
Člověk-herec jej svým postojem ke scénické skutečnosti okupoval,
a svým způsobem existování v něm,
způsobem chování a jednání,
stále výrazněji vystupoval z formy záměrně tvarované dramatické osoby,
aby ji posléze takřka opustil,
svlékl ze sebe její uměle vytvořený oděv a odhodil masku,
a aby tak přiznal nejen svoji lidskou a osobnostní identitu,
ale i totožnost bytí svého Já- v prostoru objektivní skutečnosti.

Herec tedy přestává předstírat, že je někým jiným,
a naopak oslovuje diváka svým jménem,
se všemi důsledky, z této proměny svého postoje ke skutečnosti vyplývajícími.

Žije totiž v tomtéž čase a prostoru jako divák,
a za svůj projev ve vztahu ke skutečnosti nese zodpovědnost nikoliv autora dramatického textu nebo scénáře,
ale zodpovědnost svoji vlastní, a svého svědomí.

Stržením masky, a odložením kostýmu, jakoby se herec navracel z umělého světa iluzí předchozích staletí, do prostoru objektivní skutečnosti…

Zdálo by se, že v tomto postoji ke skutečnosti někam odchází Stanislavského princip „převtělování“,
a ve scénickém prostoru zaujal jeho místo Brechtův princip efektu „zcizení“,
ale ve skutečnosti jde především o jakousi renesanci či revitalizaci procesu znovuobjevování člověka,
a jeho lidské podstaty.

Jako u Shakespeara,
vstupují i dnes do divadelního prostoru vstupují společně herci i diváci,
současní lidé,
oblečení v tehdy současných šatech, podle současné módy,
aby společně po určitý čas pobyli,
nějak se chovali a jednali na jednom místě a ve společném prostoru.
Ale tahle tendence pochází přece už ze starořeckého amfiteátru,
a do alžbětinského prostoru je Shakespearem zjevně implantována!…
A podobné tendence přece projevuje i myšlení divadla naší současnosti,
když nejenže do ní vkládá svá témata,
současná i historická,
a ponechává je vývoji v současném prostoru,
jeho jevišti i hledišti…
Ale vědomě sem přivádí hlavně současného člověka,
aby jej jako herce či diváka přiměla k projevu vztahu a osobního postoje k lidské společenské skutečnosti…

Při mé práci ve Vinohradském divadle v Praze jsem se setkala s báječnou osobností - herečkou Jiřinou Jiráskovou.

Připravovali jsme právě inscenaci „Cesta KARLA IV. do Francie a zpět“
od: Jiřího ŠOTOLY
S režisérem jsme se domluvili, že kostýmy v této inscenaci budou historizující, že budou vytvořeny v duchu doby Karla IV.

Vytvořila jsem tedy kostýmy značně reprezentativní, bohaté ve vrstvení materiálů a plné ve svých siluetách.
Přišel první den kostýmové zkoušky na jevišti a já uslyšela velmi elegantní, avšak nekompromisní výtky ke kostýmům paní Jiráskové. Prý v nich nebude moci hrát – nechala jsem plynout čas nutný k seznámení se s něčím novým – tím novým tu byly opravdu náročné, hmotné a váhově těžké kostýmy – pro její hlavní roli.

Po čtrnácti dnech přišel čas generální zkoušky a čas prvních diváků.
Stále ještě panovalo veliké mlčení.
Po skončení této zkoušky si mne nechala paní Jirásková zavolat a já plná obav o naprostý konec spěchala… abych si poslechla tu nejkrásnější pochvalu.
„VÁŠ KOSTÝM MI UDĚLAL ROLI.“
Byla to pocta, které si vážím dodnes. A zároveň to byl jasný důkaz, že kostým je nedělitelnou součástí dramatické postavy (vznikající na jevišti).

A dalším rozměrem, který jsem si díky tomu uvědomila je, že osoba je pro diváka uvěřitelnou, pokud herec podá vynikající výkon, výtvarník vytvoří kvalitní dílo a divák se rozhodne, že celému tomu „DIVADLU“ uvěří.

Pro mne je vždy magický ten moment, kdy vidím v zákulisí herečku, herce v civilu čekající na svůj výstup. Garderobiér jim podá kostým a vše, co pro svou roli potřebují a oni pak vstoupí na „prkna, jež znamenají svět“ - aby jim divák uvěřil jejich novou identitu. A většina těch nejlepších herců vám pak řekne:

„Já už vlastně vůbec nic nehraji!
Je na divácích, aby mi uvěřili,
já jim ale nic předstírat nebudu…“

Tato nová a úplně jiná modifikace scénické osoby,
předurčuje totiž lidský druh k jinému způsobu existování v současném scénickém prostoru,
protože tento scénický člověk je totiž člověk autentický a skutečný,
nikoliv uměle vytvořený,
a pokud ve způsobu jeho chování a jednání je něco umělého,
pak je to jenom ve způsobu tvorby scénického obrazu,
který je vždy jenom umělý, a nemůže být jiný!…
Není totiž skutečností,
ale je obrazem skutečnosti…

Znamená to tedy,
že také kostým, není skutečností,
ale jenom jejím obrazem?!…

Jestliže my,
lidské bytosti,
vnímáme svými smysly vnější svět v obrazech,
pak obraz skutečnosti je to, co vidíme vlastním zrakem,
a o čem jsme přesvědčeni, že skutečně existuje…
Ale obraz skutečnosti je také to, co my, jako tvůrci obrazu, předkládáme divákovi
k uvěření!…
Divák,
konzument autorova díla,
nevidí tedy pravdu takovou, jaká ve skutečnosti je,
ale vidí obraz pravdy,
vidí pravdu takovou, jak je autorem díla interpretována, a diváku předložena k uvěření!…
V podstatě jde tak vlastně o vztah pravdy, a víry, ze strany tvůrce, autora,
a víry v pravdu,
ze strany a z hlediska diváka…

Jestliže divák vnímá svět v obrazech,
potom v takto vnímaném obraze splývá prostor s objektem,
a v tomto smyslu splývá také problematika scénického prostoru,
s problematikou scénického objektu a scénického obrazu…
Kostým,
jako součást obrazu skutečnosti,
je a musí být tedy nedílnou součástí tvorby scénického obrazu,
a bez jeho vzniku a působení nemůže samostatně existovat,
protože by byl jen vizuálně tvarovaným oděvem,
a tedy pouhým oblečením!…

jenomže nesmíme zapomínat,
že toto je jenom polovina problému…

ZÁVĚR

Když uvažujeme o putování scénické osoby -

nemáme na mysli její pohyb v prostoru,
ale míníme tím zejména její putování ve sféře významů,
a máme tedy na mysli proměny významové…
Jedině proměnou významů v čase,
může být postava Romea jedním Romeem v epoše alžbětinské renesance,
a jiným Romeem v jednadvacátém století…
Ale i v něm,
a v současnosti,
může přece existovat více postav téhož nebo podobně znějícího jména,
ale s tímtéž ideovým obsahem…

V takové situaci nezáleží tedy ani na různém tvarování jedné a téže postavy,
ale na způsobu jejího chování a jednání,
tedy způsobu jejího existování v prostoru a v čase, neboli na jejím vývoji,
a z něj vyplývající proměny prostoru, objektů a osob…
Dramatická osoba, vytvořená Shakespearem, jakoby se svým pobýváním ve sféře
prostoročasu od svého autora najednou oddělovala,
svému autoru se vzdalovala,
a setkávala se s osobami jinými,
v jiné době žijícími lidmi,
komunikovala s nimi,
nebo právě a jenom s nimi!

Tentokrát už ne Shakespeare,
ale oni,
jeho diváci,
vstupují do Shakespearových postav-
do jeho původních objektů…

Ale oni teď, ve skutečnosti, nevstupují do Shakespearova prostoru, a do jeho objektů,
neoblékají se do jeho kostýmů-
oblékají se vlastně do idejí jeho postav,
a do idejí jejich kostýmů!…

Stejně jako Shakespeare, musel své postavy nejprve zhmotnit,
aby mohly obývat prostor objektivní skutečnosti,
aby mohly spolu komunikovat a aby mohly komunikovat i s divákem,
stejně tak musí i současný autor- interpret,
nejprve tyto ideje postav zhmotnit, aby mohly žít,
nějak se chovat,
a nějak jednat…
Teď už ne Shakespeare,
ale živý, současný autor, je jejich autorem!
Obléká je současný člověk, do současného kostýmu,
který oblékne jinému současnému člověku,

aby ten pak vytvořil novou, současnou postavu-
Ale umělou…
Aby vytvořil umělého člověka!

Ale proč?

To přece není jenom proto, že to tak kdysi Shakespeare napsal…
Oblékání herce do kostýmu, je aktem připomínajícím práci sochaře, tvarujícího hmotu…
Napůl živou,
to tehdy, když materiálem je živá lidská bytost-
napůl neživou- to tehdy,
když základní konstrukce vznikajícího objektu, je doplněna jiným,
záměrně přidaným,
záměrně tvarovaným,
a funkčně určeným neživým materiálem…

Ano- kostým je materiálem užitným…

Vytvořeným za účelem plnění užitných funkcí,
ale i funkcí estetických, scénických, dramatických…
Vznikem scénického kostýmu,
nebo jeho vytvořením, vzniká z přirozené lidské bytosti umělý objekt,
žijící,
myslící,
nějak se chovající a jednající…
Není už ale přirozenou bytostí…
Je bytostí umělou,
jednající ne v intencích fungování svého umělého rozumu,
umělého citu,
svých vrozených smyslů,
ale jednající a chovající se podle scénáře…
Když lidská bytost, stane-li se materiálem a součástí scénáře, ztrácí svoji lidskou identitu,
stejně tak pod jeho vlivem, ztrácí svoji identitu i oděv…
Herec plnící podle scénáře svoji roli, v určitém okamžiku přestává být hercem
a stává se hereckou postavou,
a v tomtéž okamžiku oděv přestává být oděvem,
a stává se kostýmem…

Ten okamžik,
tento akt kvalitativní proměny jednoho člověka v jiného ale nesouvisí s rozumem…
Souvisí s vírou v rozum, a uvěřením…

Když tvrdíme,
že akt proměny souvisí s proměnou objektu v prostoru a čase-
souvisí tedy hlavně s proměnou fenoménu prostoročasu…
Kostým je proto bod,
nebo minisféra prostoru,
a okamžik,
v němž se setkává a ztotožňuje lidská bytost se scénickou postavou,
nebo dramatickou osobou

v jednom člověku…
V jedné bytosti jsou tak současně vlastně bytosti dvě,
nebo i bytostí více,
protože v ní jsou obsaženy i osoby tvůrců,
autora scénáře,
režiséra,
autora kostýmu…
Oni všichni jsou jeho tvůrci-
oni všichni jsou tvůrci scénické osoby…

Až sem tedy dospěla scénická osoba-

Kam ale teď půjde dál?
Kam má nakročeno, a jaké má, jako objekt, další možnosti svého vývoje?
Bude stále ještě, nebo pořád dál, těžit z dědictví Shakespearovského jeviště,
z metody Stanislavského aktu „převtělování“,
z principu Craigovy „nadloutky“,
Brechtova efektu „zcizení“,
z principů Grotowského?…

A když ne,
jak tedy potom dál?

Scénická osoba se dnes totiž ocitá na pomyslné křižovatce nejrůznějších vývojových směrů,
a zdánlivě by tak mohla mít na vybranou, jestli se vydá cestou myšlení Stanislavského,
Craiga, Brechta, Grotowského…

nebo ještě nějakou úplně jinou…
Ať to však bude kterákoliv z dosud poznaných, známých a možných cest,
nemůže být ničím jiným než blouděním…
Scénická osoba se totiž bude vždy odněkud a někam vracet do známých míst,
nebo dokonce na totéž místo,
kde bude rozpačitě dlouho přešlapovat,
bez předem vytýčené možnosti nového směru a pohybu vpřed…

Kde ale je to místo, odkud je možné skutečně vykročit vpřed?

Zdá se, že teď je právě tady-
Protože teď právě „tady“,
v tomto konkrétním okamžiku a na tomto místě,
v tomto bodu prostoročasu, bylo totiž také tehdy,
když oblékal své postavy Shakespeare,
tady bylo v okamžiku, když vytvářel svoji Nadloutku Craig,
v těchto místech a v tomto okamžiku bylo, když objevoval akt převtělování Stanislavskij,
tady bylo, když formuloval princip zcizení Brecht,
teď a tady bylo to místo i v tvorbě Grotowského,
Barby,
ale také místo, na němž stanul Richard Wagner,
když formuloval principy vzniku souborného díla…

Jestliže totiž, kostýmní scénografické dílo, je dílo vložené,
potom je svým autorem vložené do prostoru konkrétní objektivní skutečnosti,
a v jejím teritoriu vzniká, vyvíjí se, i zaniká…
Není tedy závislé samo na sobě, ale závisí na prostředí, v němž existuje…
Bylo by dokonce namístě tvrdit, že je svou existencí odkázáno na vnější prostředí
a jeho vývoj,
nebýt faktu,
že právě dílo-
je schopno tento vývoj nejen anticipovat,
ale svým působením také ovlivňovat, a spoluvytvářet…

Mohli bychom dokonce tvrdit, že i člověk, a jeho způsob tvorby a oblékání jeho oděvu
a z toho vznikající idea kostýmu, jsou komponenty tvorby nové skutečnosti!…
Blížili bychom se tak otázce tvorby módy, a tvorby životního stylu,
tedy otázce tvorby možností, a způsobu lidského chování, jednání,
a vůbec-
otázce možných způsobů pobývání člověka ve veřejném prostoru,
při využití všech možností různých způsobů prezentace lidského subjektu navenek…

Také tady, ve všech těch nejrůznějších případech,
může jít o určitý způsob formování lidské bytosti,
i když už ne o její převtělování…
Také tady,
může jít o nejrůznější způsoby tvorby a užití masky, jako v antickém dramatu
i u Craiga,
pokud jde o chování a jednání jeho Nadloutky…

Ale také tady,
v současném veřejném prostoru, může jít o užití principů scéničnosti a divadelnosti-
tedy způsobů a forem vytváření umělého chování a jednání v umělé skutečnosti…

Jaký je tedy člověk, který má dnes obléci kostým?

A co se stane s jeho osobou,
s jeho fyzis?
Bude nadále objektem, existujícím v prostoru?
Téhle funkce se nezbaví,
je totiž nadčasová,
stejně jako je nadčasový člověk, existující v toku dějin!…
Ale nemá vlastně takový člověk, svůj kostým potenciálně permanentně ne na sobě,
ale přítomný uvnitř své bytosti?…
Netrpí přirozeným pudem sebezáchovy, když vymýšlí, zhotovuje a obléká oděv,
aby čelil nepřízni klimatu a problémům ve vztahu k lidskému společenství, a jeho
konvencím?…
A není akt vytváření oděvu a potom i kostýmu, vlastně také vytvářením jiného člověka-
jiného lidského typu,
tedy typu člověka, utvářeného dějinami?…
Z jejich zdrojů přece pramení názor na oděv, oblékání, a hmotnou kulturu vůbec-

Ne jen jedinců, a jejich lidské společnosti,
ale i na oblékání lidských charakterů,
a na způsoby jejich chování a jednání-
na jejich lidský vývoj!
Vždyť vlastně do proudu dějin, vysíláme scénickou osobu,
umělou bytost,
již jsme si jako její autoři vytvořili pro vlastní potřebu…

Ale co od ní,
od této napůl umělé bytosti vlastně očekáváme?…

Bude umět žít, v té naší skutečnosti?
A nebude se muset vydávat za někoho jiného?…
A co ke svému žití bude ještě potřebovat, nevystačí-li si se svým tělem, a ukojením nejnezbytnějších životních funkcí,
utilitárních i estetických?…

Mohli bychom si položit otázku:
Je kostým vůbec nějak závislý na divadle,
nebo mu k vlastní existenci postačí charakter jeho nositele, a jeho lidské schopnosti
jako energetický zdroj jeho vzniku,
vývoje,
a trvání?
Tenhle model člověka,
tahle postava,
to už totiž není část dekorace, nesená hercem,
ani materializovaná forma napětí mezi oděvem a dramatickou osobou!…
To je oblečená, oděná, myslící živá bytost, schopná života s jinými lidskými bytostmi…
Také ona, stejně jako ony, má své jeviště, a svoji scénu, v jejímž prostoru pobývá…

Ale svou existenci nepředstírá…
Ona totiž existuje a žije ve skutečném světě,
ve skutečném čase-
je živým modelem současného člověka!…

Shakespearovy postavy byly v době svého vzniku také současnými lidmi,
také byly oblečeny do tehdy současného oděvu…
Ale tahle postava,
tenhle model současného člověka, není tou bytostí, která se obléká, aby předstírala, že je někým jiným-
Tahle postava je totiž především konkrétní lidskou bytostí,
skutečným živým člověkem,
který nenosí na svém těle uměle vytvořený obraz skutečnosti…
Člověk-herec- sám o sobě je totiž obrazem skutečnosti!
Neobléká kostým proto, aby podobně jako maskou skutečnost zastíral,
ale proto,
aby se s ní identifikoval,
aby byl její součástí,
aby se do ní integroval,
a stal se součástí jejího obrazu!…
Zdá se tedy, že scénická osoba je z jistého hlediska náš současník.

Bytost,
kterou potkáváme na ulici,
v metru,
na fotbalovém stadionu,
na mořské pláži,
v nemocničním pokoji-
prostě všude tam, kde jsme také my ostatní…
Prostě,
žije tady s námi,
v jednom společném prostoru…
Její vývoj tedy nemůže být jiný, než vývoj nás všech,
kdož jsme tady,
i těch, kteří přijdou po nás…

Také s nimi přijde „scénická osoba“…
Také oni vezmou na sebe nejen svůj oděv, ale i svůj kostým…
Budou je oblékat na jevišti,
a budou vstupovat na scénu, v níž se budou nějak chovat,
nějak jednat,
nějak pobývat,
prostě,
nějak žít!…

KONEC

SEZNAM LITERATURY:

ARONSON, ARNOLD „Pohled do propasti – Eseje o scénografii“, Div. ústav Praha 2007

BEJBLÍK, ALOIS „Shakespearův svět“, Mladá Fronta Praha 1979

BEJBLÍK, ALOIS „Alžbětinské divadlo I. - III.“, Praha 1978

BRAUN, KAZIMIERZ „Druhá divadelní reforma“, Brno 1993

BROOK, PETER „Pohyblivý bod“, Praha 1996

BROOK, PETER „Prázdný prostor“, Praha 1996

BUCKLAND, GAIL „The Golden Summer“, London 1989

GIACOMETTI, ALBERTO „Moje skutečnost“, Praha 1998

CRAIG, GORDON EDWARD „O divadelním umění“, Div. ústav Praha 2006

GREENBLATT, STEPHEN „Velký příběh neznámeho muže“, Albatros Praha 2007

GUERRERO, PEDRO „Calder at Home“, N.Y. 1994

HACKETT, JEREMY „Mr. Classic“, London 2005

HILSKÝ, MARTIN „Sonety“ Torst Praha 1999

HILSKÝ, MARTIN „Sen noci svatojánské“, Atlantis Brno 2003

HILSKÝ, MARTIN „Král Lear“, Atlantis Brno 2005

HILSKÝ, MARTIN „Když ticho mluví“, Portál Praha 2007

JINDRA, VLADIMÍR „Specifičnost scénografie“, D.Ú. Praha

JINDRA, VLADIMÍR „Studijní materiály I.“, AMU Praha 1984

JINDRA, VLADIMÍR „Studijní materiály II.“, AMU Praha 1984

JOSEK, JIŘÍ „Romeo a Julie“, Brno 1998

KELLY, F.M. „Shakespearian Costume for Stage and Screen“, London 1970

KELLY, F.M. „Stage Costume and Historical Accurancy I. - II.“, London 1970

KRATOCHVÍL, KAREL „Ze světa komedie Dell´Arte“, Panorama Praha 1987

KYBALOVÁ, LUDMILA „Renesance – dějiny odívání“, NLN Praha 1996

KYBALOVÁ, LUDMILA „Baroko a rokoko – dějiny odívání“, NLN Praha 1997

KYBALOVÁ, LUDMILA „Od empíru k druhému rokoku“, NLN Praha 2004

KYBALOVÁ, LUDMILA „Doba turnýry a recese“, NLN Praha 2006

LUKEŠ, MILAN „Král Lear“, Dillia Praha 1976

MÁCHALOVÁ, JANA „Módou posedlí“, Moraviapress Břeclav 2002

MÁCHALOVÁ, JANA „Móda 20. století“, NLN Praha 2003

MALOSSI, GIANNINO „The Style Engine“, The Monaceni Press N.Y. 1998

MARSHAL, NORMAN „The other Theatre“, London 1947

MASON, PAMELA
PARSONS, KEITH „Shakespeare in Performance“, London 1995

McDOWELL, COLIN „Galiano“, London 1998

MUNCLINGR, J.F. „Hercova tvář a maska“, Praha 1940

PEACOCK, JOHN „20th Century Fashion“, London 1996

PIJOAN, JOSÉ „Dějiny umění“ 9-11, Odeon Praha 1991

PIJOAN, JOSÉ „Dějiny umění“ 9-11, Odeon Praha 1991

PÖRTNER, PAUL „Experimentální divadlo“, Praha 1965

PRAŽÁK, ALBERT „Kniha o scénografii“, nepublikován

PTÁČKOVÁ, VĚRA „Česká scénografie XX. století“, Odeon Praha 1982

RYLANCE, MARK „Play“, London 2003

SAUDEK, E.A. „Král Lear“, Praha 1958

SAUDEK, E.A. „Soubor tragédií“, Odeon Praha 1990

SEELING, CHARLOTTE „Fashion the Centuy of the Designer“, Kőneman Cologne 2000

SCHEUFLER, PAVEL „Krásné časy“, Praha 1995

SILVESTER, DAVID „Looking at Giacometti“, N.Y. 1994

SLÁDEK, JOSEF VÁCLAV „Král Lear“, Praha 1923

UCHALOVÁ, EVA „Česká móda 1870 - 1914“, Olympia Praha 1995

UCHALOVÁ, EVA „Česká móda 1918 – 1939“, Olympia Praha 1996

VACKOVÁ, RŮŽENA „Výtvarný projev v dramatickém umění“, Praha

WELLS, STANLEY „Věčný Shakespeare“, Brno 2004

ZICH, OTAKAR „Dramatická osoba“, Praha