Kostýmní výtvarnictví v českém divadle 90. let 20. století

I. Úvod

Smyslem této výzkumné práce v oboru scénografie je zmapovat, popsat a orientačně utřídit podoby divadelního kostýmu a kostýmního výtvarnictví v uvedené dekádě českého činoherního, operního a alternativního divadla s lehkým přesahem do prvních let 21. století, kdy se tyto podoby určitým způsobem završovaly a ustalovaly.

Práce se pokusí diferencovat a teoreticky uspořádat porevoluční divadelní vývoj v oblasti kostýmního výtvarnictví do několika základních skupin podle uměleckých tendencí, a tyto kategorie pak ilustrovat na příznačných autorských rukopisech. V závěru bude reflektovat vlastní stěžejní práce z tohoto období a vřadí je do náležitého kontextu a popisovaných souvislostí.

Kostýmní výtvarnictví jako jedna z nosných složek divadelního díla, které díky společensko-politickým změnám po roce 1989 doznalo velkých až razantních změn a které spolu s postmoderními estetickými přístupy získalo množství nových výrazových prostředků, si podrobnější průzkum zcela jistě zaslouží. Problematikou divadelního kostýmu jako samostatné disciplíny se nikdo soustavně nezabývá, v recenzích na jednotlivá představení jsou o tomto oboru zmínky pouze okrajové. Zároveň doba, ve které tato práce vzniká, již vytváří dostatečný časový odstup, nezbytný pro přehlédnutí této sféry divadelnictví.

Práce nemá za úkol suplovat hloubkový, vyčerpávající teoretický rozbor veškeré současné české scénografie, ale zaměřuje se pouze na užší, zástupný, subjektivní výběr, který sleduje perspektivy nových trendů a klíčových výtvarných linií objevivších se v kostýmní tvorbě v devadesátých letech a následně v prvních letech 21. století, a také osobnosti, které se tehdy výrazně vyprofilovaly a kontinuálně pokračují v divadelní práci až do současnosti.

Vybrané vzorky budou analyzovány: a) komparativně (porovnávání rukopisů jednotlivých výtvarníků); b) kontextuálně - s ohledem na determinující souvislosti s inscenací (tzn. s režijním záměrem inscenace); a c) separátně – tedy také s ohledem na jednotlivé poetiky inscenátorů a výtvarníků s nimi spolupracujících.

Tvůrce, vybrané sice subjektivně, ovšem s ohledem na jejich schopnost zastupovat jednotlivé přístupy a reflektované trendy, spojuje nepřehlédnutelná divadelní obrazotvornost, smysl pro hru s materiálem, tělem i prostorem a cit pro výrazně výtvarné pojetí. Pro umělce je charakteristická rovněž otevřenost různým stylům, formám a výrazovým prostředkům, což znamená, že se v koncepcích jejich inscenací objevuje jak vysoká míra intelektuálních poznatků, tak prvky ironizující, groteskní, parodické nebo čistě výtvarné a tendující k opačnému extrému. Spřízněné výtvarnice se shodně pohybují na hranici nadsázky, citace či tzv. retro stylu, využívají netradiční prostředky kostýmního vyjadřování, kumulují a propojují nesourodé prvky a materiály, často záměrně pracují s pokleslou estetikou či estetikou ošklivosti (tzv. anti-estetikou) a kontrastem vysokého a nízkého. V duchu postmoderního eklektismu a především s vědomím umělecké kontextuality kombinují bez ohledu na konkrétní symboliku prvky dobového kostýmu, kýče i aktuálních módních trendů, čímž potom vznikají nové významové metafory a možnosti výtvarně-scénické kreativity a interpretace. Všemi těmito způsoby pak vytvářejí neotřelou, jakousi novou estetiku, která divákovi nabízí netradiční vnímání životních témat a vidění světa. Jistě nezůstane bez povšimnutí, že se v této práci zmiňují samé kostýmní výtvarnice, jako by tento obor byl čistě ženským fenoménem. Není tomu zcela tak a v současném českém divadle existuje několik výrazných kostýmních výtvarníků (např. Josef Jelínek, Tomáš Kypta, Roman Šolc). Fakt, že většina kostýmních výtvarníků jsou ženy, je, domnívám se, ovlivněn celkovým historickým náhledem naší patriarchální společnosti na postavení ženy v uměleckých profesích. Až téměř do poloviny 20. století byl totiž měšťanskou morálkou nazírán divadelní život skrze zakořeněné předsudky (a nedokázaly je odbourat ani úspěchy významných českých divadelních div) a tzv. útěk k divadlu byl považován téměř za emancipační akt, i když se to tehdy týkalo především hereček. V těchto diskriminačních dobách se totiž také dbalo na genderově tradiční rozdělení společensko-profesních rolí a ženám v podstatě nebylo umožněno zastávat u divadla takové profese, které by ovlivnily výsledný tvar díla. Tyto faktory zákonitě vedly k tomu, že s výjimkou herectví byly a dodnes jsou ženské divadelní profese postavené většinou na principu služebnosti, takže je běžné, že ženy u divadla pracují jako dramaturgyně, choreografky či právě kostýmní výtvarnice. Z toho také vyplývá, proč má současné české divadlo – ve srovnání s muži - málo režisérek, scénografek či dramaticek.

Pro analýzy byly zvolené inscenační linie vyprofilované kolem zásadních režisérských osobností devadesátých let 20. století: Jana Antonína Pitínského, Jana Nebeského, Petra Lébla, Vladimíra Morávka, Jiřího Nekvasila, Michala Dočekala, Jiřího Pokorného, Davida Czesanyho. Od nich pak byla sledována tvorba kostýmních výtvarníků, tedy výtvarníků se kterými většinou pracují v již osvědčených tvůrčích týmech. Progres českého divadla 90. let tak představují především: Jana Preková, Kateřina Štefková, Simona Rybáková, Zuzana Krejzková, Sylva Zimula Hanáková, Zuzana Štefunková-Rusínová. Vřazuji sem a pokouším se analyzovat i moje vlastní realizace, které vznikaly zejména v týmech se jmenovanými režiséry. Kromě nich zařazuji a reflektuji i některé další moje práce, které spadají už do doby po roce 2000 a při nichž jsem spolupracovala s novými výraznými režiséry (David Drábek, Viktorie Čermáková) a které pokládám ve své tvorbě za zásadní a pomohou mi více rozkrýt vlastní styl mé práce.

Vzhledem k tomu, že někteří výše zmiňovaní režiséři (Pitínský, Pokorný, Morávek) spolupracovali i s vícero výtvarníky, práce se pokusí nahlédnout, nakolik koncepce daného režiséra ovlivňuje práci výtvarníka, nebo zda naopak rukopis autora kostýmů zůstává neměnný a zachovává si osobitost bez ohledu na konkrétní režijní styl.

II. Kostým jako fenomén české divadelní teorie

Český divadelní kostým byl v průběhu celého 20. století ve většině případů kritikou nahlížen pouze jako součást scénického výtvarnictví. Samostatně byl pojednáván většinou pouze sporadicky, nečastěji formou medailonů vybraných výtvarníků. V posledních dvaceti letech se sice objevilo několik kratších studií z této umělecké oblasti (důležitá je například studie Věry Ptáčkové - Český divadelní kostým 20. století: Poznámky k problematice, Interscena 1/1984), nicméně hlubší rozbor, který by divadelní kostým této periody vřadil do formálních i ideových souvislostí české divadlo stále postrádá.

Přestože scénografie jako taková se už ve 30. letech 20.století etablovala jako samostatná umělecká disciplína spojující výtvarné umění a divadlo, kostým a maska byly vždy vřazovány pod oddíl o divadelní scéně a to pouze jako její dílčí položky nebo se o nich mluvilo v souvislosti s hereckou postavou jako o komponentech určujících fenomén herce (například i v klíčové práci české divadelní teorie v Zichově Estetice dramatických umění, Praha 1930). O kostýmu se zde píše v kapitole o takzvané Dramatické osobě (tedy souboru vjemů z hereckého výkonu a jeho prožívání divákem) buď pouze z pohledu charakterizační funkce, a to jako o stálém (statickém) vyjadřovacím prostředku hereckého umění: „Šat si člověk zpravidla volí a lze tedy usuzovati z něho na ješitnost nebo prostotu, korektnost nebo nedbalost jeho povahy. I tu platí svrchu uvedený požadavek charakteristiky, kombinující se ovšem s věcným úkolem šatu, určovati stav osoby“ (s. 121); nebo je kostým a maska chápán jako jakési pokračování lidského, hercova těla, popř. jako „cizí“ přídatek k tělu, který ovšem hercovo tělo jen rozšiřuje (s. 136 a d.).

Už od Zicha je logické, že když hovoříme o divadelním kostýmu, musíme o něm hovořit v souvislosti s hercem, neboť divadlo jako společenská demonstrace života nemůže bez herce existovat. Herec jako bezprostřední nositel kostýmu vytváří na jevišti dramatické postavy, které zabydlují prostor a utvářejí prostředí na scéně. Herecká postava je ale záležitost nejen tělesná, nýbrž i výtvarně plastická. Oba tyto aspekty kostýmu nahlíží a řeší výtvarník (spolu s režisérem) kompozicí, tvarem a barvou kostýmu, světlem. Herec jej pak ve výsledku spoluurčuje pohybem a gestem. Teprve příchod herce na scénu dodá scénickému prostředí včetně kostýmu smysl. Herec uvodí divákovi první dojem a představí základní obrazovou názornost, mnohdy záhy determinuje významovou symboliku inscenace.

Kostým herce není záležitostí pouze estetickou coby ryzí výtvarné umění, ani pouze sociálně utilitární či společensky reprezentativní jako móda, je záležitostí výtvarně dramatickou. Stává se totiž výtvarně dramatickým artefaktem, který jasně určuje hercův význam a spolu s ostatními složkami definuje inscenační záměr. Aby byl tento význam zřetelný nastupuje výtvarný výraz a estetická stylizace, které akcentují a zvýznamňují výpovědní rovinu kostýmu. Ptáčková ve svých Poznámkách přímo píše, že „ve výtvarném kostýmu tkví vnější moment stylizace člověka“ (Český divadelní kostým 20. století : Poznámky k problematice, Interscena 1/1984). Míra výtvarnosti a osobité stylizace je věcí výtvarného názoru a projevu každého výtvarníka.

V průběhu bouřlivého vývoje 20. století dochází ve všech vědních i uměleckých oborech k obrovským vývojovým změnám, neustále se mění společenské i kulturně ideové klima a jedna názorová etapa se volně prolíná do druhé. Během tohoto století se v oblasti umění jak výtvarného, tak divadelního vystřídaly snad všechny způsoby inscenačních i formálních přístupů, které si lze představit - od pestré škály forem avantgardistů (konstruktivismus, dada, expresionismus, ad.), přes takzvaný socialistický realismus let poválečných, kdy kostým sloužil propagandistické funkci divadla až k chudému umění 60. let jinak řečeno - od čisté abstrakce tvarové i barevné extravagance, k angažované naturalistické popisnosti či záměrné

destruovanosti a akcentované ošklivosti. Tvrdá normalizační ruka 70. let setřela mnohé snahy vybočit z šedé uniformity hned v zárodku (některé soubory byly pronásledovány, jiným byla zakázána činnost - například prařské soubory Křesadlo, Bílé divadlo, Divadlo na tahu). Nedokázala nicméně potlačit všechny podněty ke vzdoru a česká divadelní scéna se v určitých sférách začíná znovu probouzet z agónie.

III. Progresivní divadelní tendence poslední čtvrtiny minulého století (obecná charakteristika)

1. Progresivní divadelní tendence v 80. letech 20. století

Nová etapa divadelní tvorby, která nastala po roce 1989, vyvěrala souběžně z několika různých směrů, jejichž podhoubí pěstovala jakási nová podoba alternativního divadla v 80. letech, existující již zčásti mimo oficiální proud. Totalitní divadelnictví, většinou poplatné ideologii režimu, tak nahlodávalo těchto několik proudů, které se staly základními pojmy a tendencemi celé příští dekády. Současně už vykrystalizovalo i ono vysoce intelektuální divadlo, jehož motorem byl hněv a vzdor proti totalitní společnosti a které vyústilo v specifický „žánr“ režiséra Jana Grossmanna – jakousi tragigrotesku o samotě člověka uprostřed rozpadajícího se světa, o duchovní prázdnotě a úzkostné absurditě lidské existence[1]. Divadlo jako mravní apel jakoby již začátkem 90. let vyčerpalo rejstřík uměleckých prostředků i potřeby intelektuálního, především politického prožívání divadla, od něhož se potom odklonilo k rozmanitým formám hravosti.

První se k české divadelní postmoderně v 80. letech přihlásily skupiny složené z amatérských divadelníků, výtvarníků, architektů, filmařů či hudebníků, kteří byli v té době většinou ještě studenty. Do novějších dějin českého divadla se tak zapsaly především soubory tzv. Pražské pětky: Baletní jednotka Křeč (Šimon a Michal Cabanovi, Simona Rybáková, Aleš Najbrt), divadlo Sklep (David Vávra, Milan Šteindler), Recitační skupina Vpřed (Lumír Tuček), výtvarné divadlo Kolotoč (Čestmír Suška) a pantomimická skupina Mimosa (Tomáš Vorel). Soubory se posléze spojily do generačního hnutí a jejich společná vystoupení v plné sestavě (například divadelní bál ve vysočanském Gongu v roce 1985, Bludiště aneb Mimotočskřed chmelový v Junior-klubu Na chmelnici v roce 1986 či Divadelní Lucerna v nabitém sále Lucerny téhož roku) představovala ve své době až jakýsi generační manifest, který zasáhl do většiny oblastí kultury. Tato generace přišla s novou divadelní poetikou, která převracela naruby stigmata minulosti, a místo cíleného kritického boje proti nenáviděnému režimu využívala tyto skutečnosti pro parodický výsměch, satirický zdroj zábavy, recese a vznik originální hravé estetiky.

Divadlo Sklep, asi nejznámější z této pětice, provozovalo vedle textově víceméně zafixovaných komedií (Muzikál, 1980, Chemikál, 1980, A budeš hodný, 1981, Šediváci, 1982) či kolážovitých Besídek sestavených z nejrůznějších scének a skečů také zcela improvizované pořady, které byly často provázané paradivadelními akcemi (kuriózní plesy, pivní běhy, fotbalové zápasy atp.). Kolektivní, často chaotická a svérázná režie tohoto souboru využívala osobního nasazení herců, jejich smyslu pro humor a snahy po sebezábavnosti. Osobitým přístupem se vyznačovala i výtvarná stránka jejich inscenací a akcí, scénograficky se sice omezovala jen na frontální řešení a náznak, avšak kostýmy fundusového typu svými odkazy k módě 60. a 70. let, tedy k estetice tzv. Bruselu a normalizačního životního stylu v parodické nadsázce, vyvolávaly salvy smíchu a podnítily návrat, přesněji: rozmach používání kýče a retrostylů v 90. letech. S rostoucím diváckým zájmem a průnikem do dalších médií (jako byl například film Pražská pětka, 1988) se Sklep převedl pod hlavičku agenturního divadla (v této podobě v podstatě funguje dodnes) a pokračoval v inscenačním principu jakési revue, kdy je dějová linie oddělovaná hudebními nebo tanečními čísly, často parafrázující známé, intertextové motivy (Mazaný Filip, 1984, Jedlovým písmem, 1988).

Baletní jednotka Křeč vnesla do Pražské pětky novou dimenzi dynamického tanečního a pohybového divadla, která se svou stylotvornou nestylovostí stala nemarkantnějším projevem postmoderny 80. let v českém divadle, i radikální poetiky nerozlišující hranice žánrů. Jejich inscenace (např. B.J. Křeč na laguně Varadero, 1985) byly kolážemi tanečních čísel, stylizovaně deformovaného pohybu, satirických scének a parodií výpravných revuálních show. Tematizace problematiky médií, aplikace videoprojekcí a nových technologií předznamenaly expanzi do oblasti filmu (Don Gio, 1992) a televize (Kuspokusu, 1998). Ze souborů Pražské pětky se Křeč projevovala nejexpanzivněji a nejefektněji, a také nejsmířlivěji k popkultuře a jejím pokleslým formám, vždy ve vynalézavé, spektakulární až opulentní výpravnosti a manýristické kostýmní výtvarnosti, pocházející především z produkce Šimona Cabana a Simony Rybákové[1].

Recitační skupina Vpřed pod vedením bratrů Tučkových objevila originální rytmicko-pohybový jazyk, skandovaný a stylizovaný projev, částečně analogický voicebandové recitaci E. F. Buriana. Témata kancelářských banalit a dobového projektantko-výrobního optimismu, která korespondovala se scénkami Sklepáků, byla traktována s vážností a zaujetím v nevídaném rytmu a expresi (Den s Tomášem Mácou, 1984, Brody, 1986). Členové Recitační skupiny výrazně spolupracovali s divadlem Sklep, dařilo se především improvizacím a jednorázovým neopakovatelným akcím, výtvarná estetika tohoto seskupení opět čerpala a satirickým způsobem přetvářela socialistický odkaz.

Výtvarné divadlo Kolotoč vzniklo z iniciativy sochaře Čestmíra Sušky, filmového dokumentaristy Michala Baumrucka a dalších, jako vyústění výtvarných snah animovat figurínu, masku, siluetu, kinetizovat obraz, prověřovat objekt v prostoru a čase. Na přelomu 70. a 80. let přerostly Suškovy výtvarné labyrinty, instalace a koncepty v teatralizované výtvarné prezentace a jevištní inscenace, nabízející osobitý přístup k akční scénografii předznamenávající tendence 90. let (Paňáci a vycpaňáci, 1982, Bersidejsi, 1984 atd.). Meditativní představení abstraktní povahy, nepříběhová a nonverbální, se stejně abstraktními, většinou bílými unikostýmy zůstala na pomezí výtvarného umění a divadla.

Obdobná alternativa oficiálního divadelnictví se ve stejné době vytvářela v Brně, čítaje v to již od 70. let fungující HaDivadlo (původně Hanácké divadlo) a Divadlo Husa na provázku, která vždy reflektovala společenský a politický marasmus doby a na konci 80. let vyústila v nepokrytě antirežimní opusy (Rozrazil I.- O demokracii, 1988, HaDi společně s DNP). DNP se svými třemi hlavními režiséry, Evou Tálskou (např. Seifertova a Němcové Píseň o Viktorce, 1984), Zdeňkem Pospíšilem (např. Olbrachtova a tehdy nepřiznaně i Uhdeho Balada pro banditu, 1975) a Petrem Scherhauferem (např. Komenského Labirynt světa a lusthauz srdce, 1983) hledalo osobitou estetiku v inspiraci lidovým divadlem, folklórem, komedií dell´ arte a Brechtovým epickým divadlem. Jejich multižánrové inscenace propojovaly činohru, muzikál, pohybové divadlo, klaunerii ad. V té se prosadil a posléze osamostatnil všetranný herec Bolek Polívka, který zde vytvořil zásadní inscenace české moderní pantomimy, vždy ve výrazném výtvarném pojetí (Poslední leč, 1981, a zejména Šašek a královna, 1983). Oproštěné scénické řešení, metaforická výpravnost, hravost, smysl pro komediální zkratku jsou typické znaky výtvarného projevu s těmito divadly spřízněných scénografů (J. Ciller J. Zbořilová, J. Konečný a V. Houf, oba posledně jmenovaní realizují v té době pracovali také v HaDivadle).

Poetiku HaDivadla utvářel na konci 70. a počátku 80. let 20. století režisér Arnošt Goldflam, který se prosazoval i jako autor a herec. Bizarní grotesknost, nezřídka s přídechem jímavé poetičnosti, byla kontrastována symbolickými obrazy rituální síly (Ščedrinovo- Gogolovo Panoptikum, 1980, Goldflamova a Kovalčukova Hra bez pravidel, 1981, textová koláž ruských autorů Zrcadlení, 1984). Materializaci pocitových stavů, typickou pro jazyk HaDi utvářely všechny divadelní a scénické komponenty (staré dětské hračky ve Hře bez pravidel, oheň, voda, chléb v Zrcadlení), významově zatíženy byly masky, figuríny, zdánlivě prosté, avšak přesným znakem určené kostýmy, scénické objekty, ale také výrazná hudební složka. Stylově bylo Hadivadlo spřízněno s tzv. chudým divadlem J. Grotowského a s polskou alternativou T. Kantora. Svébytná poetika mísila v řetězcích situací osobní výpovědi, prostupování vnitřní (vzpomínky, sny, představy) a vnější skutečnosti, prolínání konkrétní jedinečnosti s obecně archetypálním, procítěné existenciální ztvárnění lidského údělu parodickým a groteskním viděním lidských deformací (Goldflamovo Bylo jich 5 a 1/2, 1982, Dcery národa, 1987, Písek, 1988)[2]. HaDivadlo, původem z Prostějova, v 80. letech pravidelně hrálo v Brně, v Praze, v Olomouci ad., a v sezoně 1985/86 se přestěhovalo do Brna a začalo působit v kulturním centru v Šelepově ulici.

Vedle HaDivadla v těchto prostorech vystupoval také amatérský Ochotnický kroužek, kde v roce 1985 uvedl autodidakt J. A. Pitíský Kafkovu Ameriku a posléze kultovní inscenace podle vlastních textů: Ananas (1987) a Matka (1988). Ochotnický kroužek se ale na konci 80. let začal podílet na inscenacích HaDi a v roce 1990 se s ním propojil v novém, vlastním prostoru tzv. Kabinetu múz, který byl v roce 1991 slavnostně otevřen Klímovou Lidskou tragikomedií v režii A. Goldflama. Vedle této inscenace se nejvýznamnějším počinem stal muzikál Hvězdy na vrbě (scénář a režie Karel David a kolektiv souboru, 1992), postihující bez iluzí a mýtů mentalitu a atmosféru 60. let. Muzikál dosáhl obrovského diváckého ohlasu a ve své retro podobě výrazně prorazil jeden z hlavních divadelně-scénických přístupů 90. let. Jmenovanými soubory prošla řada osobností (režisérů, hudebníků, z výtvarníků např. scénografové Tomáš Rusín a Jana Preková). J. A. Pitínský se v té době stal výraznou postavou brněnské alternativy: jeho inscenace se vyznačovaly vůlí k experimentu, manýristickou okázalostí scénických postupů a prostředků, ale také vysokou literární a estetickou kultivovaností (např. Claudel, Artaud, Pitínský: Tutuguri, 1991, reynkovská koláž Blázen jsem ve vsi své, 1991, S. Mráz: Silná v zoologii, 1990). Posléze se Pitínský stává vyhledávaným režisérem dalších českých divadel, kde se svojí starosvětsky krasoduchou, ornamentální poetikou, řemeslnou precizností a zároveň drsnou lyrizací vytváří nezapomenutelné inscenace v postmoderním gestu.

Ve stejné době se v Pražských dopravních podnicích zhoubně profiluje amatérské divadlo DOPRAPO, které v roce 1985 uvedlo Vonnegutovu Grotesku v režii a výpravě absolventa grafické školy Petra Lébla. Ten zde v následujících letech vedl amatérský soubor Jak se vám jelo (později JELO) a nastudoval s ním několik šokujících inscenací (Eliadova Hada, 1987, vlastní Matu Hari, 1988, Kafkovu Proměnu, 1988, Uhdeho Výběrčího, 1990, a další), které patřily ke špičce tehdejší alternativy. Lébl vnesl na české jeviště čistou iluzi a vizuální dramatičnost, i když podomácku vytvořenou. Tyto jeho snahy vrcholí již profesionální, historicky přelomovou inscenací podle hříčky Egona Tobiáše Vojcev (v Divadle Labyrint v roce 1992), která se díky neotřelosti

svých postupů stává generační vstupenkou do divadla 90. let. Lébl nastolil novou estetiku otevřenosti a eklektického prolínání stylů a forem - od intelektuálních výpovědí, přes výtvarně nekonvenční provedení až po groteskně kýčovou efektnost. Jeho jakýsi kult pak vrcholí v Divadle Na zábradlí, kde se stal Lébl v roce 1993 uměleckým šéfem. Nastolil zde další osobitou etapu. Své inscenace totiž pojímal zcela komplexně režijně, dramaturgicky a (hlavně z počátku) i scénograficky. Jeho inscenační styl se vyznačoval hýřivou výtvarnou a režijní imaginací, tvarovou přebujelostí a bizarní výstředností. Lébl akcentoval v duchu postmoderní rekonstrukce estetické hodnoty a princip uvolněné hry s významy a tématy. Šokujícími úpravami a scénickými konkretizacemi (viz např. Čechovova Racka, 1994 a Strýčka Váňu, 1999, Gogolova Revizora, 1995, Stroupežnického Naše, naše furianty, 1994, Wispianského Wesele atd.) destruoval kulturní, společenské, národní i jiné mýty. Na jeho expresivně stylizovaných inscenacích pracoval po celou svou éru v DNZ s kostýmní výtvarnicí Kateřinou Štefkovou.

V této souvislosti není také možné nepřipomenout jedno ze zásadních divadel studiového typu a to Studio Ypsilon. Jeho historie spadá až do začátku 60. let, kdy bylo v Liberci založeno výtvarníkem, hercem a režisérem Janem Schmidem, a celé čtyři dekády svého trvání nese také Schmidův nezaměnitelný režijní i výtvarný rukopis. Po celou dobu existence, jak liberecké, tak posléze od roku 1979 pražské, patřila Ypsilonka díky své osobité anti-iluzivní poetice, hravosti, schopnosti improvizace a konečně hlavně díky dynamické režii s důrazem na výtvarnou i hudební složku, k tomu nejpřínosnějšímu, co se v českém divadle 70. a 80. let odehrálo. Jejich inscenace „osobnostních“ nebo národních témat (např. Michelangelo Buonarroti, 1974, či Život a smrt K. H. Máchy, 1978), persifláže hudebně-dramatických děl (např. Carmen nejen podle Bizeta, 1964, nebo Mozart v Praze, 1991), nebo kolektivní inscenace či obtížně inscenovatelné tituly (např. Matěj Poctivý, 1985 nebo Kafkova Amerika, 1989) patří k významným položkám moderního českého divadla. Studio Ypsilon se také zúčastnilo (společně s Divadlem na okraji, Husou na provázku, Alfrédem a HaDivadlem) legendárního společného projektu studiových scén nazvaném Cesty (1984) a prezentovaném v Praze, Brně a Bratislavě.

V kontextu alternativního českého divadla 80. let se jako důležitá ukazuje i skupina Alfred a spol., kterou mim Ctibor Turba založil jako pokus o moderní pantomimické divadlo kolem roku 1986. Osu programového usilování souboru tvořily inscenace Deklaunizace (1986) a Archa bláznů (1989). Tato svébytná klaunská poetika s filozoficko-společenským podtextem měla aktuální dimenzi politického protestu a zároveň byla básnickou metaforou univerzálního lidského údělu[3]. Divadelně bohatá kombinace divadelních i výtvarných forem a žánrů a různých historických hereckých typů předznamenala eklektické tendence scénického pojetí 90. let.

K výrazným představitelům pohybového alternativního divadla patřilo v této dekádě i Studio pohybového divadla Niny Vangeli, které navázalo na činnost (v 70. letech zakázaného) souboru Křesadlo vedeného Václavem Martincem, kde Vangeli také působila. Toto studio po celou dobu své existence reagovalo na tendence tehdejšího radikálního zahraničního divadelního vývoje představovaného osobnostmi jako byl Peter Brook, Robert Wilson či Pina Bausch a snažilo se o hledání nových osobnostních hereckých postupů. V jejich inscenacích se citlivě a poučeně zpracovávala témata rituálu, mystiky, zla a zmaru, ale také všednosti a banality, která umělce v době totality obklopovala. Vše bylo vyjádřeno převážně pohybem, hudbou a výtvarným znakem, který spoluvytvářela výtvarnice Pavla Michálková (např. Kniha mrtvých, 1978, Bouře, 1983). Soubor, který nejprve putoval mezi různými sály, se v roce 1984 usadil v Branickém divadle pantomimy, kde působil do svého pozvolného zániku v roce 1990. V tomto prostoru pak vznikly další vynikající inscenace jako metafora rozpadajícího se bývalého režimu nazvaná Requiem, 1987 (na motivy hudby A. Dvořáka), nebo tři japonské hry Nó (1989).

Dalším z „iniciačních“ divadelních prostorů, kde se už od konce 60. let střídali nejrůznější divadelní alternativy, byl sklepní sálek U Orfea, později SSM přejmenovaný na „rudý drahokam“ Rubín na Malostranském náměstí v Praze. Původně se jednalo o vyklizený archiv, který vydobyl zakladatel brněnského divadla poezie X a pozdější herec Divadla Na zábradlí Radim Vašinka pro své divadlo Orfeus, které provozovalo vlastně undergroundové divadlo (na texty z české poezie, popř. i divadelní hry E. Bondyho). Posléze tu krátce působil Ctibor Turba a od roku 1972 se zde pod hlavičkou SSM etablovalo Divadlo na okraji s „principálem“ Zdeňkem Potužilem. Ten usiloval o poetické, metaforické divadlo a inscenoval zde - i přes limity prostoru - velká dramatická díla. Umožnil zde také vedle profesionalizovaného Divadla na okraji vznik amatérského sdružení A-studia Rubín, jakési dílny nejmladších divadelních adeptů, které nejdříve vedl sám a který pak v roce 1982 převzala dvojice Ondřej Pavelka a Eva Salzmannová. Tímto studiem prošlo několik desítek herců a debutovali zde režiséři jako Michal Dočekal, David Czesany či Petr Koliha. Po rozpuštění Divadla na okraji v roce 1987 se A-studio Rubín zprofesionalizovalo a po Listopadu 1989 se tu usadila skupina mladých umělců kolem režiséra Davida Czesanyho (ten zde od roku 1982 hrál a pak zde od 1988 s Viktorií Čermákovou vedl nejmladší hereckou generaci). Jako už divadelníci před tím, i oni tu vytvořili svobodomyslné místo pro setkávání mladých režisérů, herců, muzikantů a výtvarníků, kteří se snažili o nekonformní generační výpověď. Kromě českých i zahraničních her, které se před tím nemohly uvádět a v nově vzniklé společnosti zase příliš neuplatňovaly (např. J. Topol, Slavík k večeři, 1992, S. I. Witkiewicz: Blázen a jeptiška, 1993, A. Strindberg: Slečna Julie, 1994, J. Topol: Dvě noci s dívkou, 1995; vše v režii D. Czesanyho; E. Tobiáš: Cizinec, 1994, režie Jiří Pokorný), se zde konaly koncerty, literární večery a hostovaly tu spřízněné divadelní soubory. Vše bylo nabito porevoluční tvůrčí atmosférou a navzájem se ovlivňovalo.

Velmi novátorské a osobitě originální přístupy se v 80. letech pochopitelně objevily také v českém loutkovém divadle. Především se loutková scénografie osvobodila od iluzivních konvencí a herec se stal rovnocenným partnerem loutky, což ovlivnilo nejen režijní, ale významně také scénografické a kostýmní pojetí inscenace. Výrazné divadelní osobnosti (Josef Krofta, Pavel Vašíček, Petr Matásek, Pavel Kalfus ad.), které tehdy formovaly profily regionálních, na svou dobu umělecky velmi progresivních loutkových divadel (jmenovitě Divadla Drak v Hradci Králové, Divadla Alfa v Plzni a Naivního divadla v Liberci), volili divadelně metaforické přístupy a učinili výtvarnou obrazivost nosnou pro celou inscenaci. Z loutky se tak stala jakási dramatická socha, zpracovaná, ať již v groteskní nadsázce, lyrické tesknotě či živočišné syrovosti, ryze výtvarným rukopisem daného výtvarníka. V 90. letech tyto tendence úspěšně rozvíjela další generace loutkářských výtvarníků (například Irena Marečková, Ivan Nesveda, Marek Zákostelecký), kteří přistupují k loutkové scénografii již vyloženě akčním způsobem. Prostor oživují silně expresivní loutkou, výraznou maskou, figurínou, mnohovýznamovým objektem, scénickým kostýmem či kombinací všech těchto prvků. Právě propojování různorodých výtvarných elementů činí tvorbu těchto tvůrců velmi inovativní a působivou a zároveň navazující na výše zmiňované divadelní směřování.

V roce 1989 založil režisér Jiří Nekvasil s absolventem architektury, žákem významného českého scénografa Josefa Svobody, Danielem Dvořákem Operu Furore, tedy „operu, která nebrzdí“, a to jako nesouhlas s tehdejším stavem českého operního divadla. Autorským přístupem se OF blížila studiovým scénám, programově zkoumala nehraný repertoár a jevištní možnosti operní inscenace. V tomto smyslu předznamenala postmodernou inspirované – nejen operní - inscenace 90. let a zvláště prvními realizacemi provokovala operní tradicionalisty[4]. I estetika jejich inscenací (známé byly například Houslema do železa - postindustriální opera, 1989, Andy Warhol, nejpovrchnější opera všech dob, 1990, nebo videoklipy The best of Mozart, realizované progresivními umělci jako Petr Lébl, Nina Vangeli, Michal Caban, Jana Preková ad., které se uváděly především na A-scéně na Novotného lávce, posléze i v dalších pražských sálech) se nesla již ve zcela postmoderním duchu. Nekvasil s Dvořákem se nechali inspirovat meziválečnou avantgardou (prvky dada), happeningy 60. let (totální destrukce), ale také jako první přinesli na jeviště atributy konzumní společnosti, reklamní poutače, vše v neotřelých, šokantních kombinacích. V roce 1991 se OF přetransformovala do Opery Mozart, která se specializovala na mozartovský repertoár. Působila nadále na Novotného lávce a v létě pak především pro zahraniční návštěvníky ve Stavovském divadle, čímž vnesla do operního experimentování také velkorysé divadelní podnikání s moderním managementem[5]. Zde uvedla několik výtvarně razantních a divácky atraktivních inscenací (Kouzelná flétna, 1992, Cosi fan tutte, 1993, Don Juan bastien, 1993, Únos ze serailu, 1994. Don Giovanni, 1998 a další). Stagiony ve stavovském divadle posunuly klipovou poetiku k postmoderní podívané s okázalými výpravami Daniela Dvořáka a efektními kostýmy Simony Rybákové. (více viz Nekvasil-Rybáková)

2. Divadelní tendence v 90. letech 20. století

Na počátku 90. let na sebe svobodomyslnými divokými inscenacemi upozornil mladý brněnský režisér Vladimír Morávek a to nejprve v Dětském studiu, tehdy už při Divadle na provázku (Pitínského Komedie o narození, 1989, nebo 1980 čili jak si Lukáš V. a Sagvan T. vařili dort, 1990, Pitínského Park, 1992, atd.). Morávek se potom v roce 1989 stává režisérem Divadla na provázku (zůstává do roku 1996), kam jeho režie vnesly bizarní a snově příznačnou obraznost, prosycenou tajemností i prvky hororu (Krejčího Tajemství muzea voskových figurín, 1994, Pitínského Park, 1998). První inscenace realizoval ve vlastních industriálních výpravách, kde záměrně preferoval estetiku hnusu, posléze začal spolupracovat se Sylvou Hanákovou, jejíž kostýmy souzněly s touto poetikou. Po odchodu z Brna se stal v roce 1997 Morávek kmenovým režisérem Klicperova divadla v Hradci Králové, ze kterého v krátké době svými výbojnými, originálními inscenacemi vytvořil jedno z živých center českého divadelnictví 90. let. Svůj program Morávek uskutečňoval především razantními autorskými interpretacemi klasiky (Preissové Její Její pastorkyňa, 1996, Shakespearova Julie a Romeo a Julie, 1997, Mrštíkových Maryša, 1999, Čechovovy Tři sestry, 2001 ad.), kde profiloval a kultivoval poetiku svých inscenací do estetizovaných artistních tvarů. I zde s ním nadále pracovala Sylva Hanáková, jejíž kostýmy provokovaly okázalostí a velkou estetickou stylizací. Scénograficky působil pak zejména Martin Chocholoušek.

Další z osobností, které určily jeden směr českého divadla 90. let, se stal Jiří Pokorný, který v roce 1993 nastoupil spolu s Michalem Langem do Činoherního studia v Ústí nad Labem a společně navázali na své zdejší předchůdce. Studio patřilo už od 70. let k experimentálním generačním scénám a s každou další přišedší generací udávalo divadelní trend doby. První významnou etapou byla éra uměleckého šéfování Ivana Rajmonta (1975-83), za jehož vedení bylo ČS jedním z živých ohnisek uměleckého dění v umrtveném českém divadelnictví konce 70. a počátku 80. let[6] (eds37). Pro poetiku Rajmontových inscenací je příznačný paradox, kdy je vážné nazíráno jako groteskní, dále dynamické herectví či protitradiční interpretace textu, která hledá

aktuální platnost hry a podřizuje ji svému výkladu (např. Büchnerovy Leonce a Lena, 1976, a Dantonova smrt, 1983). Obraz úpadku, zmaru a negace, vyrůstající z prožitku soudobého společenského marasmu, dával tvorbě ČS jakýsi opoziční ráz[7]. Výtvarný názor sem přinášejí v těchto letech zejména Jan Malina a Ivo Žídek. Výrazná byla také éra Činoherního studia pod vedením Petra Poledňáka (1987-1993), který dal ČS nový impuls a svými osobitými režiemi (například Ajtmatovým Výstupem na Fudjijamu, 1987, Weissovým Maratem/Sadem, 1988, či Dürrenmattovým Meteorem, 1988) vtiskl opět pečeť generačního názoru.

Jiří Pokorný s Michalem Langem do Činoherního studia přinesli novou generační poetiku spřízněnou s dobově populárními postmoderními divadelními žánry - černou groteskou, komicky laděným thrillerem, a především pak novou podobou naturalistické, drsné a společensky podvratné sociální dramatiky, označované jako „cool" či „coolness" a importované k nám zejména z Británie (M. Ravenhill, S. Kane) a z Německa (M. Mayenburg). Nejprve obnovili své absolventské inscenace (např. Fástovu Valašskou čtverylku, r. J. Pokorný 1992) a posléze pokračovali sondováním generačně blízkých témat (Wedekindovo Procitnutí jara, 1994, r. J. Pokorný). Po odchodu M. Langa v roce 1997 doplnil soubor režisér David Czesany, který sem přichází společně s několika herci z výše uvedeného A-studia Rubín. Režiséři Pokorný s Czesanym svými vypjatě subjektivními režiemi, velkou mírou invence a bizarně stylizovanými postmoderními kolážemi, odrážejí dekadenci a rozpad hodnot konce 20. století (například v inscenacích Pitínského Matka, 1995, r. J. Pokorný, Tobiášův Jaurés, 1997, r. J. Pokorný, Čechovův Platonov, 1998, r. D. Czesany). Kromě jiného se v ČS snažili uvádět původní dramatiku mladých českých autorů (jmenovitě Pokorného hru Taťka střílí góly či Krysu dramaturgyně L. Havlíkové) a také dramatiků zahraničních. Jako jedni z prvních začali uvádět v českých premiérách anglické a německé hry tzv. coolness dramatiky (Ravenhilův Faust je mrtvý, Mayernburgova Tvář v ohni a Paraziti, Kaneové Crave atd.). V těchto inscenacích pak volí k postižení brutality a vyprázdněnosti soudobého života metodu hyperrealistického zobrazení[8]. Výtvarně se na těchto inscenacích podíleli Petr B. Novák, Klára Čuliková, Zuzana Krejzková, Andrea Králová, kteří se snažili vytvářet scénu a kostýmy rovněž v duchu coolness dramatiky.

V kontextu 90. let bylo významné také působení Divadla Komedie. Novou tvář tohoto divadla vytvořil režisér Jan Nebeský (působil např. v Divadle S. K. Neumanna, kde režíroval např. Strindbergovy Přízraky, 1988, a v Činoherním klubu, kde nastudoval např. Shepardův Pravý západ, 1990), spolu s Michalem Dočekalem (ten přišel ze Spolku Kašpar, kde v letech 1991-94 působil). Nebeský volil tajemně šifrovanou, analytickou cestu divadelní výpovědi (Shakespearův Hamlet, 1994, Strindbergova Sonáta duchů, 1995, Beckettův Konec hry, 1996, Lagronové Terezka 1997, Calderónova Dcera Vichřice, 1998 aj.), Dočekal zase používal manýristicky precizní až dekadentní inscenační postupy (Grillparzerův Alpský král a nelida, 1995, Čechovovy Tři sestry, 1996, Shakespearův Kupec benátský, 1997 či Král Lear, 1998). Oběma je společná režijní kreativita, hledání živého významového sdělení inscenovaných děl, jakož i aktualizované jevištní prostředky a úpravy[9]. Výtvarně se na většině těchto inscenací podíleli David Marek, Jana Preková, Zuzana Krejzková, jejichž scénografické podání podtrhovalo umělecké záměry režisérů.

Na konci 90. let se začíná na pražské divadelní scéně prosazovat mladý režisér Dušan D. Pařízek, který díky mládí strávenému v Německu vnesl na česká jeviště progresivní současnou německou dramatiku (např. Schwabovy hry Prezidentky, 1997, Lidumor, 1999, a Antiklimax 2003 ad.) a v roce 2000 se stal novým uměleckým šéfem Divadla Komedie. S názorově spřízněnými pojetími výtvarníků (Jan Štěpánek, Lenka Rašková, později hlavně Kamila Polívková) patří svou - od drsné školy zcela odlišnou - sterilně civilní estetikou a černošedobílým koloritem už do jiné divadelní linie 21. století (Jelinekové Klára S., 2004 a Sportštyk, 2006, Schimmelpfennigovo Předtím potom, 2005, Schwabova Nadváha, nedůležité: Neforemnost, 2008 aj.).

Ve zcela jiném duchu zakládá v roce 2001 v Olomouci David Drábek původně dramaturg Moravského divadla alternativní scénu Hořící dům (Studio Hořící žirafy), kde několik sezón (do r. 2004) inscenuje v žánru postmoderního dadaistického kabaretu vlastní texty pro divadlo (např. Hořící žirafy, Vařila myšička kašičku, Kostlivec v silonkách, Jana z parku a další). Drábek jako režisér a dramatik v duchu eklektických a podrývavých postmoderních postupů obohacuje českou divadelní scénu o originální představení, která vznikají kombinováním nekombinovatelného, jsou různorodou směsicí kýče, pop-stylu, sci-fi, pohádky, inscenace, kde se setkávají se v nich postavy z různých, reálných i smyšlených světů, které velmi poutavou a zábavnou formou poukazují na problémy dnešního světa - především ohrožení člověka nejrůznějšími médii (Kosmická snídaně aneb Nebřenský, Žabikuch, Akvabely, ad.).

+ + +

Charakteristika divadelních poetik jednotlivých tvůrčích týmů se zaměřením na výtvarné přístupy spolupracujících kostýmních výtvarnic:

1. Zuzana Štefunková-Rusínová a Jan Antonín Pitínský

Práce této dvojice se vždy vyznačovala stylovou čistotou, syrovou lyrizací a expresivním výtvarným nábojem. Oba tvůrci se často volně inspirují dobou symbolismu, secese, dekadence, ale třeba i baroka. Mají společnou také jakousi romantizující, nostalgickou krasoduchost, která souvisí se snahou o vyjádření subjektivního vnitřního světa člověka, se snahami o zhmotnění snu či podvědomých představ. Zároveň je jim vlastní zjednodušování motivu, respektive tvaru na symbol a jeho následné zobecnění. V jejich pojetí je patrná jistá křehkost a tajuplnost, snové chvění, které lze u výtvarnice zřetelně zaznamenat již od prvního výtvarného návrhu.

Zuzana Štefunková-Rusínová, pro jejíž tvorbu je typická citlivá a bohatá výtvarná stylizace, vytváří kostýmy, které jsou efektně dekorativní a přesto svým způsobem abstrahované. Na rozdíl od jiných výtvarnic u Štefunkové-Rusínové zůstává i při vší zdobnosti kostým lyricky subtilní a nemá prvotní vnějškovou okázalost. Ve své práci osobitě variuje antické, barokní či secesní kostýmy, ale také spojuje střídmý šat venkovského lidu s oděvem současným. Její přístup však není historizující, ale spíše volně asociativní, eklektizující i abstrahující. Nejedná se tedy o parafráze dobových kostýmů, ale spíše o prolínání historických kostýmních (oděvních) prvků se současností, o volnou inspiraci historií oděvu, z níž vyplyne ryze výtvarné řešení. Výtvarnice nezřídka pracuje v monochromní barevnosti, neboť si je vědoma silného vizuálního účinku těchto dvou absolutních barevných protikladů: nejznámějším příkladem jsou její kostýmy k Pitínského „jevištní koláži" z Čepových a Demlových textů Sestra Úzkost (Dejvické divadlo, Praha 1995) v černobílé barvě, celobílé kostýmy k operní inscenaci Purcelova Dido a Aeneas (DJKT Plzeň, 1998) nebo naopak šedočerné k Jóbovi (HaDivadlo Brno 1998). V kontrastu s tím využívá Štefunková účinně symboliku barev a pracuje s jejich studenými a teplými odstíny - někdy použije jednu konkrétní barvu, která pak výrazně kontrastuje s ostatními černo-bílými kostýmy jakoby na pozadí všech ostatních kostýmů(příznačným příkladem byly v inscenaci Sestra Úzkost výrazné rudé šaty hlavní ženské postavy Matylky, která v nich v závěru přichází, aby z nich byla vysvlečena do původních bílých (motiv temnočervené barvy tak může být vyložen jako symbol lásky a vzplanutí, ale také jako předzvěst krve a smrti).

Štefunková-Rusínová v podstatě nepoužívá dekor ve smyslu dekorativního zdobení, potisku tkaniny. Pro dosažení cíleného efektu v podmínkách monochromní barevnosti používá ale návrhářka odlišné textury a materiály, které samy o sobě, každý jinak, tónují shodnou „zastřešující" barvu (například každý materiál a textura přinášejí jiný odstín a kvalitu bílé barvy). Výtvarnice citlivě kombinuje jednoduché, abstrahované střihy s vysoce ornamentálními ozdobami (vždy samozřejmě podle poetiky inscenace a charakteru postavy). A v - souvislosti s tím - zmnožuje jednotlivé kostýmní efekty. Někdy až manýristicky vrství ozdoby (závoje, volány, tyly, krajky, peří a kožešiny), jindy zase kostým zdobí prostřihy, šněrováním, třásněmi, vyztužením do určitého tvaru. Takovéto vrstvené pošívání a zdobení kostýmu se pak nejvíce projeví a zúročí během hereckého pohybu, kdy se jednotlivé vrstvy začnou oddělovat, točit či povlávat.

Výtvarně adekvátně potom zpracovává Štefunková-Rusínová i účes (masku) a kostýmní doplňky postav, především její oblíbené pokrývky hlavy, jejichž koncepce je v principu založena na přetváření standardních klobouků a čepců do atypických (jako například svítící narozeninový dort jako klobouk z opery Dido a Aeneas). Podobně jako kostýmy pošívá i kostýmní doplňky bílou galanterií všeho druhu. Spolu s nadsazeným, silně stylizovaným, výrazným líčením nebo použitím různých masek, tak výtvarnice pomůže hercům vytvořit jakýsi nereálný, zduchovnělý svět jejich postav coby rozpohybovaných manekýnů. V šerosvitném nebo naopak přesvíceném světle a v rozevlátých či třepetajících se kostýmech pak Štefunková-Rusínová výtvarně podporuje a názorově završuje impresivní a těkavou atmosféru Pitínského jevištního rukopisu, jeho snový svět mýtů a báchorek.

Pitínský se Štefunkovou-Rusínovou tvořili v 90. letech výraznou divadelní linii, jedinečnou ve své obrazivosti a sahající až někam na okraj malířské tvorby. Předkládali divákům sladce libé, teatrální a vizuálně bohaté divadelní obrazy, jakási setkání se syrovou krásou a pamětí života, ve kterých dochází k svébytné syntéze symbolistní, režijně herecké i výtvarné.

2. **Kateřina Štefková a Petr Lébl**

Tito dva divadelní solitéři představují dvojici, která svou tvorbou položila základy jedné z nejzásadnějších divadelních poetik 90. let, tvorbu v mnoha ohledech novátorskou a revoluční - totiž čistě postmoderní styl, charakteristický dekonstruktivitou a zdánlivou chaotičností a zároveň vysokou mírou intelektuálnosti. Z jejich letité spolupráce je patrný naprostý soulad a vzájemné, až intuitivní napojení, pro něž je typická vysoce estetizovaná a vytříbená výtvarná nadsázka, velká imaginace, pozornost věnovaná složitosti formy i jednotlivým detailům, záliba v mystifikaci či koketérie s kýčem.

Kostýmní výtvarnice Kateřina Štefková, která s Léblem pracovala už od společných studií na DAMU na počátku 90. let (je autorkou části kostýmů už pro jeho inscenaci Tobiášova Vojceva v roce 1992), oblékla potom všechny jeho profesionální inscenace. Štefková vždy tíhla k historizujícím parafrázím

kostýmu, plným ozdob a ornamentů, a je mistryní v tomto oboru, počínaje dokonalým návrhem , propracovanými, perfektně pasujícími kostýmy se všemi náležitými doplňky, vlásenkami, líčením atd. Figury, které vytváří, jsou precizně dotaženy doslova od hlavy k patě. Podobně jako režisér Lébl vrstvila své inscenační vize, stavěla tato výtvarnice svůj inscenační rukopis na fenoménech kvality, opakování a multiplicity: vnášela do inscenací množství látek, šperků, krajek, perel, kožešin, paruk, kabelek ; navíc často navrhla pro každé dějství jiné kostýmy, které byly ve výsledku v mnohačetně obsazených inscenacích nejen perfektně sladěné, nýbrž také dramaturgicky dotažené tak, aby korespondovaly s vývojovými hyperbolami postav (příkladem tohoto principu jsou její kostýmy k Léblově Rackovi DNZ, Praha 1995). S každou další takovou, až cizelérsky dotaženou postavou, kdy se zdá, jakoby kostým pomyslně přecházel ve scénický předmět (rekvizitu) či ve scénografický prvek (viz ekykléma, na níž jezdí Trigorin - Karel Dobrý - v Rackovi) vytvářejí s režisérem po výtvarné stránce (nikoli po stránce divadelní typologie) dokonale iluzivní, divadelní svět, jakousi novou realitu, o které nelze pochybovat. Zejména v jejich stěžejních čechovovských inscenacích (Racek, Ivanov, Strýček Váňa, vše DNZ 1995, 1997, 1999) se jim výjimečně dobře daří zobrazit tento svět v jeho vrstevnatosti, parodické karikatuře i v melancholické, jakoby mrtvolně odlidštěné podobě.

Každá jejich inscenace se tak i přes v podstatě velmi malý jevištní prostor Divadla Na zábradlí stala velkolepou teatrální podívanou, která znovu a znovu překvapovala množstvím a řetězením nápadů, nečekaných převleků a kostýmní vynalézavostí.

Štefková s Léblem, který ji v tomto sekundoval nejen jako režisér, ale mnohdy i jako scénograf pod pseudonymem Wiliam Novák (či jen WN), zaplavují jeviště směsicí nejrůznějších prvků, respektive nejrůznějších inspiračních zdrojů, protože jejich divadelní vidění je založené na specifickém způsobu komentování jevištní reality z rozmanitých, vzdálených a okrajových pozic : folklórní oděv ruských sedláků pod vlivem dnes pozorovatelného sklonu Rusů k laciné nevkusnosti interpretovali jako růžový blyštivý kýč (příkladně v Ivanovovi), přezlacená orientální nádhera (zdůrazněná v Revizorovi) zase jakoby zastupovala byzantskou minulost země spojenou s jejími blízkovýchodními (asijskými) tradicemi, varietní kýč (užitý v muzikálu Kabaret) zase odkazuje na americkou music-hallovou produkci, stejně jako ke kovbojský country styl (ve Strýčku Váňovi) ke klasickým westernům.

Štefková nikdy nepoužívá náhražky nebo náznaky, vždy přesně ví, jak má kostým a celá jevištní postava vypadat. Její nadsázka není ve stylizaci či zkratce, nýbrž v tom, že vždycky vytvoří z herce zcela „jinou postavu“ než je on sám. Dosahuje toho kombinací velkého množství často dekorativních látek a zdobných materiálů, pošívá spousty krajek, stužek, knoflíků, nechá vyrábět speciální bohatě zdobené čepce a další pokrývky hlavy, barevně sladěné s kostýmy, často extravagantní boty (v Revizorovi se například objevují jakési orientální koturny), a k tomu všemu přikládá padnoucí a dokonale vypadající paruky a vousy. Tato přebujelost, opakování a vrstvení, ovšem nikdy nepřekročí významově únosnou mez, vždy vzniká „dokonalost“. V tomto ohledu se výtvarnice zcela shoduje s přístupem režiséra Lébla, což nakonec této dvojici umožnilo (samozřejmě i díky zázemí Divadla Na zábradlí, včetně výborně fungující krejčovny a vlásenkárny) vytvořit jedinečný divadelní styl, který by se mohl stát ukázkovým příkladem spolupráce všech divadelních složek. A kvůli své obrovské invenci se jejich inscenačně-výtvarná stopa velmi rychle a provždy otiskla do české divadelní scény 90. let.

3. Jana Preková a Jan Nebeský, Jana Preková a Jan Antonín Pitínský.

Inscenační týmy, v nichž působí progresivní výtvarnice Jana Preková, vytvářely další výraznou linii českého divadla 90. let s originálním, syrově nepodbízivým a přesto silně poetizujícím, snadno rozpoznatelným rukopisem. Opět je pro ně příznačné silné vnitřní až intuitivní napojení a nespoutané, mnohdy až radikální divadelní vidění, zcela odlišné od předchozích tvůrčích pojetí. Bohatá a oboustranná asociativnost těchto dvou týmů čerpá z nenadálých kombinací z naprosto různých inspiračních zdrojů: od archaických kultur a biblického podobenství přes body art, happening, site specific art, performanci či tanec butó až třeba k apokalyptickým vizím krajin po výbuchu.

Výtvarnice Jana Preková má stejně jako režisér Nebeský v oblibě estetiku destruktivní zvrácenosti, vykloubenosti a ošklivosti, přesněji řečeno: anti-estetiku nebo estetiku ošklivosti, hnusu (jak o ní pojednává například teoretik postmoderny Wolfgang Welsch v knize Estetické myslenie, Bratislava, Archa 1993). To ovšem neznamená, že by její kostýmy nebyly zvláštním způsobem krásné i scénicky efektní a originální. Preková vždy patřila k průkopnicím nového přístupu ke kostýmní tvorbě. Je jí vlastní čistě výtvarná cesta scénografického pojetí, založená na zcela neliterární interpretaci předlohy, proto lze její umělecký rukopis charakterizovat jako „tělesné kostýmy“. Společně s režisérem často vyvrací konvence divadelního uvažování a nebojí se - někdy i přes nesouhlas herců razit radikálně výtvarný a nepodbízivý postoj.

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

Těla herců, včetně vlasů a obličeje, jsou v podání Prekové často zohyzděná, znečištěná,zaprášená, potřená barvou nebo pastou živočišného původu, případně se do tohoto stavu dostávajíherci - postavy v průběhu herecké akce - proto její „kostýmní procesy“ v mnohém připomenou tzv. akční umění 60. a 70. let minulého století. Jindy jsou těla postav ovázaná kusy látek nebo zalepená lepenkou, mnohdy tak vypadají jako zasažená katastrofou - zdůrazňuje se tak torzovitost, zranitelnost a konečnost lidského těla (příznačně jako je tomu například u kostýmů pro Beckettův Konec hry). I kostýmy, které vypadají na první pohled jako civilní až konfekční (nebo jsou přímo z běžné konfekce vytvořeny), jsou u Prekové vždy specificky výtvarně zpracované: různě devastované, vycpané na některých místech molitanem, jinde záměrně nelogicky zašité či slepené , což opět poukazuje k různě zvrácenému, nemocně rozbujelému či naopak deformovanému lidskému tělu. Preková také často používá různé části pracovních oděvů, které patinuje, případně tento materiál svébytně přetváří a kombinuje s odlišnými typy kostýmních prvků (Král Oidipus, HaDivadlo Brno, 1996).

Masky a kostýmy jsou u ní tedy koncipovány více jako výtvarné objekty a také herecky se na jevišti pracuje archetypálně s hlínou, popelem, vodou, mlékem či práškovou barvou, takže jsme svědky posypávání těl , rituálního smývání nánosů prachu a krve, obnažování vrstev nepravděpodobných kostýmů až na nahé tělo.

Preková také významotvorně pracuje s barvou jako s dominantou celého scénického pojetí nebo nalézá vždy podle svého klíče určité barevné schéma, škálu, ve které se pohybuje. Často se jedná o monochromní barvy (jako v inscenacích Konec hry, Marta, obě Divadlo Komedie, 1996 a 2000 nebo Maryša, ND Praha 1998), nebo o rustikální zemitou barevnost proloženou symbolickou zlatou (v inscenacích Sonáta duchů, Dcera vichřice, obě Divadlo Komedie 1996 a 1998 nebo Bloudění, ND Praha 1998). S barvou také pracuje v nepředvídatelných kontrastech (někdy vstoupí na nebarevnou scénu postava v podivném, sytě barevném obleku), barvou zdůrazňuje přebujelé nebo hybridní tvary a obrysy, barvu používá i ve fyzickém procesu herce na jevišti.Velmi ojedinělý přístup scénografky Jany Prekové tak vždy specificky podpoří a zároveň završí inscenační poetiku režiséra.

Pokud v 90. letech spolupracovala Preková s J. A. Pitínským na velkých divadelních scénách (například na inscenacích Král Oidipus v HaDivadle v r. 1998, Její pastorkyňa v Mětském divadle ve Zlíně v r. 1996, Maryša či Bloudění, obě v ND Praha 1998 a 1999), byl její rukopis někdy umírněnější, ale stále rozpoznatelný (což dáno spíše koncepcí nebo vnějšími okolnostmi jisté svázanosti kamenných divadel). Jednalo se o základní, abstrahované formy venkovského šatu oproštěné jakéhokoliv zdobení, často s původní patinou - prostý šátek, pletený svetr, obnošený kabát (Maryša). Ani zde se však nebála experimentovat a využít na dané téma zcela netradiční materiál a následně ho adekvátně zpracovat (například historické kostýmy pro inscenaci Durychova románu Bloudění, pojednávající o době pobělohorské, vytvořila z hrubého, vrstveného materiálu pro vatované pracovní oděvy tzv. vaťáky).

Dvojice Nebeský-Preková reprezentuje na českém divadle devadesátých let osobitý styl, který obrazotvorností často provokuje, někdy je i zábavný, jindy až obtížně čitelný. Vždy však probouzí zvědavost a zasahuje diváka zevnitř. Vzniká tak svým způsobem intimní zpověď, osobní rituál zprostředkovaný přes rampu. Naprostá svoboda a uvolněnost projevu všech zúčastněných a záliba v určité zašifrovanosti dává možnost předkládat publiku jedny z nezajímavějších inscenací posledních let. Bytostně existenciální podívanou, k níž je možné přistoupit různě, třeba jako k básnickému dílu nebo rituálnímu, tělesnému obřadu. Vstoupit do tajemných světů inscenace této dvojice, totiž do jakýchsi iracionálních bludišť či labyrintů, ale někdy vyžaduje velkou osobní účast diváka. Toto zaujetí z nich pak často vytváří hluboko do srdce vryté, kultovní inscenace (např. Taboriho Kanibalové v Divadle Komedie, 2004).

4. Sylva Zimula Hanáková a Vladimír Morávek

Tito umělci představují dvojici a s ní i styl, který se vytříbil ve druhé polovině 90. let a vyznačuje se artistním a kultivovaným budováním inscenace s využitím všech dostupných divadelních prostředků. Režisér Morávek vždy uplatňoval stylově precizní tvar s velkým důrazem na vizuální stránku, často výstřední a provokativní, ale vždy divadelně velmi efektní. V tomto ohledu mu tudíž zcela konvenuje poetika Sylvy Hanákové, se kterou spolupracoval na většině svých stěžejních inscenacích v Klicperově divadle v Hradci Králové.

Jakási morbidně lascivní revuálnost, dekadentní bizarnost postav (příznačně v Richardu III.), panoptikální optika, groteskní i přízračná zároveň (Tři

sestry), a výpravně velkoryse komponované davové výjevy (Richard III., Maryša, aneb to máš za to bestió), to jsou znaky, kterými by se dala charakterizovat práce této dvojice. Hanáková vytváří dekorativně bohaté kostýmy, které jsou schopny jak uplatnění ve velkémscénickém prostoru, tak upoutají pozornost akcentováním (obvykle velmi specifického) detailu, a skvěle tak naplňují Morávkovy inscenační představy o efektních scénických obrazech.

Tvorba Sylvy Hanákové reprezentuje další z linií svébytné výtvarné stylizace, která dodává inscenacím punc osobitosti. Její styl odkazuje kamsi k secesní dekorativnosti a démonické dekadenci, je tu patrná snaha o maximální teatralizaci postav. Tato tendence se projevuje už od prvních kresebných návrhů, které jednak evokují známé secesní plakáty pro velké divadelní divy, a zároveň jsou velmi specifické tím, že Hanáková často rozkresluje jeden kostýmní návrh do trojice postav ve třech variacích jako jakási revuální trojčata. Odkaz k secesi je patrný i ve výběru materiálů, když výtvarnice používá těžké a hutné látky, různé druhy sametů, taftů, plyše, dekorativní látky s ornamentálním potiskem a celokrajkovou metráž, které pak nechá vyniknout v jednoduché linii a dál už nepřizdobuje. Velké dekory - florální, geometrické či heraldické - a hladké, neřasené plochy bohatě dekorovaných tkanin jsou pro výtvarnici typické. Pracuje zejména s výraznou a efektně kontrastní barevností, často v základní škále černé, červené, bílé a zlaté (což se právě uplatní při velkých „davových“ scénách, příkladně v Richardovi III.), nebo naopak použije pro každé dějství zcela odlišnou barevnou škálu. Kupříkladu ve Třech sestrách barevná symbolika zcela ovlivnila inscenační výpověď, když na počátku symbolizovala modrá barvu naděje, rudá barvu bolesti a lásky (neboť ve druhém dějství prožívá Máša lásku s Veršininem), a nakonec jedovatá zeleň bezvýchodnéhoi tragiku závěru. Scénografka zde dotahla hru s barvou až do krajnosti, když například v prvním dějství použila všude modrou barvu, nejen na kostýmu, ale také v parukách a líčení atd. 1 2

V tomto ohledu je Hanáková, která se věnuje také práci pro film a z výtvarné oblasti pak zejména šperku a tudíž má v práci s detailem i jiné zkušenosti, skutečný mistr. Pomocí fantaskních detailů na kostýmech, expresivního až dekadentního líčení, nadsazených a zároveň dekorativních paruk a vousů se jí daří vytvářet jakési tragikomické karikatury. Nejsou to však karikatury v prvoplánovém slova smyslu, spíše rafinované panoptikální kreatury (viz Tři sestry, Richard III., kde hrály ženské postavy muži a naopak), případnějako součást Morávkovy jevištní poetiky vznikají záměrně insitně kýčové citace kostýmů a variace na dobový kostým či kroj (například v Maryše).

Divadelně souznící tým Morávek-Hanáková vnáší na českou divadelní scénu další z inscenačních cest, subjektivní vizi, vyspekulovanou jak inscenačně, tak esteticky, a plnou zvratů: od děsivých kabaretních výstupů, přes lidové jarmareční divadlo až k hystericky vypjatým psychologickým scénám.

5. Simona Rybáková a Jiří Nekvasil

Dalším příkladem výtvarně-režijní symbiózy je režisér Jiří Nekvasil s kostýmní výtvarnicí Simonou Rybákovou. Mají podobné výtvarné cítění, jsou postmoderní ve skutečně pluralitním a alternativním smyslu, takže na počátku 90. let přinesli osvěžení. Tým tehdy začíná používat neotřelé inscenační prostředky, mezi které patří záměrná povrchnost a ironie provedení, citace všeho druhu, reklamní způsob uvažování (tzv. klipovitost), výrazná až agresivní barevnost, eklektické množství rekvizit (od naturalistických po surrealistické) a konečně také razance výtvarné složky, která se stává nejdůležitější. Tým schválně provokuje laciným konzumem a kýčem, takže vzniká jakási scénická a kostýmní koláž, která se inspiruje všemi styly (baroko, pop-art), a postmoderně je vrší a kombinuje.

Kostýmy Simony Rybákové jsou na začátku 90. let ojediněle vysoce efektní, provokativně odlišné a svojí absurditou a „šíleností“ vyvolávaly v Opeře Mozart salvy smíchu (například důstojníci v plné polní s batohy na kolečkách, na nichžch jsou posléze odvezeni jako padlí), a završily tak inscenační rovinu nadsázky. Rybáková byla v těchto letech velmi hravá, vrstvila nápady a zcela překonávala domácí představy o operním kostýmování.

Rybáková svýmy kostýmy ráda ovládá prostor. Jsou proto výrazně barevné, podobají se moderní plastice, jsou často sestaveny ze stereometrických, molitanem vyztužených tvarů (například šaty mají volutové rukávy jako v opeře Don Juan Bastien, Opera Furore 1993), široké kosticové sukně jsou vyplněné umělým ovocem (KusPoKusu televizní film 1998), postavy nosí předimenzované různobarevné paruky, hrotité přilby či pokrývky hlavy nejrůznějších tvarů (molitanové hudební nástroje či dortíky), ostře špičaté podprsenky (Don Juan Bastien), obří koturny. Rybáková v postmoderním duchu propojuje „vysoké“ umění s „nízkým“, kombinuje laciné a kýčovité materiály s drahými a snobskými, kostýmy jsou lascivní až s příchutí vulgarity, často se zde objevuje umělá kožešina, lesklé „pouťové“ látky, vycpané proševy, obruče, ale také vánoční řetězy, umělé květiny, škrabošky a zlato v nejrůznějších podobách. Nebojí se odhalit a využít i nahotu a zároveň tělo nebo tvář v rámci líčení zcela nerealisticky pojednat (Don Juan Bastien).

Tento tvůrčí tým Opery Furore a posléze Opery Mozart (včetně scénografa Daniela Dvořáka) dokázal vytvořit českou experimentální linii inscenování operních děl a tím zásadně oživil závěr tzv. normalizace a první porevoluční období, kdy byla opera stagnujícím a silně tradicionalisticky pojímaným žánrem. Tento radikálně avantgardní postoj, který boural mnohé divadelní, estetické i etické konvence (byl totiž na tehdejší dobu velmi komerční), se stal u mladého publika vyhledávaným a rychle expandoval i do jiných uměleckých oborů a v podstatě nastartoval proces proměny českého porevolučního divadla.

6. **Zuzana Krejzková a Jiří Pokorný, Zuzana Krejzková a Michal Dočekal**.

Zuzana Krejzková má ve své zatím poměrně krátké kariéře již za sebou úctyhodnou řadu realizací a v její práci je patrné široké tvůrčí rozpětí a volné míšení výtvarných stylů. Dokáže se lehce pohybovat na zcela odlišných úrovních: od grotowsko-brookovsky „chudého“ divadla až k manýristicky dekorativním kostýmům pro velká kamenná jeviště.

S režisérem Pokorným stála od poloviny 90. let u počátků české podoby drsné, takzvané „coolness“ dramatiky (například Jerofejevova Moskva-Petuški nebo Mayenburgova Tvář v ohni, obě HaDivadlo Brno 1999 a 2002), o něco později začala spolupracovat s režisérem Dočekalem, s nímž se podílela na vytvoření nového profilu tehdejší Komedie. Pro Divadlo Komedie, pro než se staly charakteristické neotřelé výklady dramatických děl, často založené na dramaturgickém přesazení do jiného kontextu (například Čechovovy Tři sestry, které se odehrávaly po 50 letech od času děje a byly umístěny do prostředí starobince), Kupec benátský jehož estetika odkazovala k šedesátým letům) nebo na zesoučasnění tématu (například Lakomec, jehož Dočekal nastudoval již v Národním divadle).

Krejzková je spolu s Dočekalem schopna velké volnosti výrazových prostředků, oba se volně inspirují různými slohovými a stylovými obdobími, včetně těch nedávných. Dočekal je režisér pověstný výtvarným citem, zájmem o detail, precizností budování scénického obrazu, střídáním časových rovin a výkladových posunů, a v tomto ohledu mu Krejzková skvěle konvenuje. Je schopna kombinovat historizující styl se současnými civilními střihy v nepředvídatelných kombinacích (například v Shakespearově Večeru tříkrálovém či ve Snu noci svatojánské), oživit postavu jedním atypickým, nadsazeným detailem (například v Tragické historii o doktoru Faustovi měl Faust na holé hrudi igelitovou fólií připevněný budík, odměřující čas, který mu zbývá), nebo dovedně až rukodělně muchlat, vrstvit, stříhat a znovusešívat různé materiály do tajuplných drapérií (ve Faustovi a v Bloudovi). Pro každou inscenaci volí Krejzková osobitý přístup a originálně mísí výtvarné styly (například ve Třech sestrách a v Learovi kombinovala divadelně nadsazené společenské oblečení, výtvarně zpracovala dobové uniformy i zcela současné civilní oblečení: župan, tepláky, spodky 1 2 3 4). Je schopna přizpůsobit poetiku různým divadelním prostorům a scénickým akcím, v současnosti se pohybuje stejně suveréně na historických scénách Národního divadla (především opět ve spolupráci s M. Dočekalem např. Foerstův Bloud 2001, DJKT Plzeň, Rostandův Cyrano z Bergeracu, 2002, a Moliérův Lakomec, 2004, v ND Praha) i v továrních halách či sklepních alternativách (spolupráce s M. Bambuškem na projektu Perzekuce či na jeho dřívějších projektech v Multiprostoru v Lounech). Její kostýmy jsou někdy fantaskními, morbidními kreacemi, razantně výtvarně pojednanými, dotvářejícími divadelní postavu v jevištního fantóma (například v Tragické historii o doktoru Faustovi měl Mefisto jen jednu, znetvořenou, ruku s deseti prsty, punčochu přes hlavu se zalepeným čelem a na zádech rudimenty křídel). Někdy postavám obleče nádherně zdobný a výtvarně dokonale zpracovaný kroj, v jiném případě pouze pár kousků špinavého prádla, či omotá kousky hadrů (příznačně postavy bláznů v Learovi), jindy se sarkasmem vytváří groteskní podoby „hrdinů“ současnosti, které vydají ve zkratce přesnou sociologickou sondu (například v Pokorného „panelákové grotesce“ Taťka střílí góly, v Havlíkové Kryse, v Pitínského Matce, vše ČS Ústí n/ Labem 1999, 2000 a 1995). Autenticitu dosahuje použitím dobových materiálů (tesil, koženka, pletenina) dokonalou patinou, adekvátním dobovým účesem a přesně vybraným konkrétním doplňkem.

Rukopis Zuzany Krejzkové se nedrží jedné konkrétní výtvarné linie a je ve svém eklektismu postmoderně příznačný a vždy výtvarně originální. Přesto lze při hlubším rozboru číst u její spolupráce s Dočekalem větší míru estetizace a využití historizujících odkazů a ve spolupráci s Pokorným razantnější gesta a drsnější provedení, což nepochybně souvisí také s osobním založením těchto režisérů. V obou případech nicméně její kostýmní zpracování dosahuje maximálního účinku, který silně podtrhuje režijní záměr a sílu výpovědi.Tvorba Zuzany Krejzkové patří k tomu nejzajímavějšímu, co z oblasti kostýmního výtvarnictví 90. let vzešlo a zároveň ovlivnilo generační divadlo celé této dekády.

7. **Andrea Králová a Jiří Pokorný, Andrea Králová a David Czesany**.

Přestože první moje větší realizace spadají až na konec 90. let, kdy jsem začala spolupracovat se jmenovanými režiséry, poetikou náležejí do výtvarné estetiky , domnívám se, zcela do výtvarné poetiky let devadesátých. Je vždy obtížné popsat svůj rukopis, spíše je možné vysledovat určitý způsob přístupu,

i proto, že základním rysem mojí práce je eklektismus - kombinace různých stylů vycházející z postmoderní estetiky. Na začátku realizace stojí východisko z režisérova záměru, ale zároveň začíná paralelní hledání vlastního přístupu k inscenaci. S tím je spojena i snaha o výtvarně stylizované řešení s výrazným, jasně rozpoznatelným klíčem, ať už barevnostním (práce s významotvornou barevností) či obsahovým, ze kterého vyvstane určitý leitmotiv inscenace (například v inscenaci Nám můžete věřit jím byla trikolóra, v České pornografii vulgarita růžové barvy, a zároveň měkkost a lascivnost molitanového a plyšového materiálu).V posledních letech se u většiny mých realizací obsahové i barevnostní či tvarové motivy prolínají a kombinují, citace a odkazy se vrství, a díky tomuto mnohavýznamovému vrstení často dochází k záměrné mystifikaci diváka.

Doménou a dobře rozpoznatelnou součástí mých návrhů je postmoderně chápaná koketérie s laciností kýče, znovuobjevování a znovuvyužití materiálů a kostýmních prvků s vlastním osudem, tedy recyklace a de-konstrukce použitých částí oděvů a kostýmů. Obliba retrostylů a recyklace, kterou chápu jako vyhraněný výtvarný názor, vede k postmoderně hravé kombinaci stylů. Do divadelního pojetí vnáší také prvek nadsázky a humoru a v současnosti se prosazuje jako jedna z nejlepších možností (mnohdy až nutností) divadla a jeho finančních prostředků.

V inscenacích, které to dovolují , nejraději kombinuji volně prvky dobového retra různých období, civilní oděv s historizujícími odkazy i nadčasové kostýmní solitéry výrazné barvou či dekorem (Goethův Faust, Shakespearův Večer tříkrálový). Na základě tohoto výtvarného zájmu vznikla i vlastní sbírka dobových kostýmů, v níž se specializuji zejména na oděvní styly 60.- 80. let. Sbírku využívám i pro moji práci filmovou (kostýmy našly uplatnění v několika celovečerních filmech, na nichž jsem pracovala jako kostýmní výtvarnice, například ve filmech Mistři 2002, Roming, 2006,Václav, 2007) a happeningově-výtvarnou (dobové přehlídky např. Skanzen totality 1999, akce na Václavském náměstí k 10.výročí pádu komunismu, módní přehlídka ve stylu 60. let k výstavě Bruselský sen , 2008, různé upoutávky atd.), a mnohokrát byla využita v divadelních inscenacích (Tycova Tančírna, Topolova Kočka na kolejích, kolektivní Fímejl, Hůlové Česká pornografie ad.). Práce s takovýmto kostýmním materiálem může mít dvě podoby: buď se jedná o teatralizující, nadsazený barevný a tvarový mix, nebo o jakýsi naturalistický popis doby a společensko-historického vřazení. Tento civilní až filmový způsob práce pro divadlo představuje punc autenticity a odraz dobové atmosféry. Vytváří také daleko lépe karikaturu a rychle odkazuje ke konkrétním příměrům, čímž navazuje na sociální rozměr divadla, který byl oblíbený zejména na přelomu 90. let v rámci provokativní vlny takzvané "coolness" dramatiky (Paraziti, Crave, Tvář v ohni). Ta se začala prosazovat v menších a generačně spřízněných českých divadlech (např.Činoherní studio v Ústí nad Labem, HaDivadlo v Brně), především díky několika mladým režisérům (Jiří Pokorný, David Czesany, Michal Dočekal), se kterými jsem v té době začala spolupracovat.

Na konci 90. let jsem začala spolupracovat s režisérem Jiřím Pokorným. S ním a scénografem Štěpánkem jsme vytvořili inscenační tým a upozornili na sebe operními inscenacemi Fibichovy Šárky a Ostrčilových Kunálových očí v Divadle J.K.Tyla v Plzni 2000 a 2001, které režijním záměrem a výtvarným zpracováním vzbudily celonárodní kritické diskuse o operní režii. Šárka byla zasazena do sociálně emancipačního období totality 50. let a i zde se jednalo o „filmově“ historický přístup, takže kostýmy i ostatní detaily jsou přísně autentické a inscenace byla také prosta výtvarného patosu u opery obvyklého - zdobení a přehnaného líčení . Kunálovy oči byly zase pojaty jako jakási bollywoodská telenovela na plzeňském sídlišti . S těmito kolegy pak pokračovala spolupráce v Činoherním studiu v Ústí nad Labem a HaDivadle v Brně, kde se dařilo přesvědčivě a otevřeně zobrazovat drsný svět sociálních nejistot dnešní společnosti, svět lidských ztroskotanců se zoufalou potřebou lásky a porozumění (například inscenacemi Mayenburgových Parazitů, 2001či Widmerových Top dogs, 2002), tedy témata, která odrážejí globalizační problémy přelomu tisíciletí.

S Davidem Czesanym jsem spolupracovala v Činoherním studiu na dalších inscenacích "coolness" dramatiky či inscenacích s takzvanou genderovou tématikou (například na Kaneové Crave, či kolektivním díle Fímejl), opět se snahou o trefně nadsazený „popis“ každodenní reality. Na přelomu století se však oblíbená a často inscenovaná coolness dramatika vyčerpala a divadelní pozornost se obrátila ke klasickým i moderním textům viděným však generační optikou. Spolupráce s režisérem D. Czesanym vyvrcholila Shakespearovým Hamletem v ústecké Setuze, 2004 a Goethovým Faustem na Vyšehradě, 2007, kde jsem volila nejen postmoderní mix různých stylů (historizující, popstylový, civilní, ad.), ale také přístup čistě výtvarný (např.bodyartové maskování). Tento trend razím i v posledních letech, kdy spolupracuji s režisérkou Viktorií Čermákovou (Česká pornografie, 2006, Minetti,2007, Lakomec, 2009) a snažím se o razantní výtvarnou stylizaci, které by naplňovala moji představu zážitkového divadla ve významu mnohovrstevnaté divadelní podívané.

V. Základní výtvarné linie

1. Úvod

Výše jsem se pokusila zobecnit a utřídit nové a osobité (potažmo osobnostní) přístupy ve výtvarné sféře českého divadla 90. let 20.století do několika proudů. Následující kapitoly budou zaměřené na podrobnější analýzy základních výtvarných linií. Kromě obecné charakteristiky přiřazuji ke každé z linií i kostýmní výtvarnice (včetně sebe), jejichž rukopis tu kterou poetiku charakterizuje a pokouším se zdůvodnit proč. Analyzuji jakým způsobem výtvarnice pracují a co je pro jejich tvorbu typické. Vybrané vlastní realizace jsem se pokusila reflektovat podrobněji a na tomto základě zformulovat i vlastní výtvarný přístup.

Kostýmní výtvarnictví 90. let lze rozdělit na čtyři základní linie. První z nich - postmoderní historismus čili ztvárnění klasiky postupy a prostředky současnosného kostýmního vyjadřování, je dána okolnostmi čistě divadelními, totiž stálým inscenováním klasického repertoáru a potřebou nově zpracovávat jeho výtvarnou rovinu. Druhým fenoménem 90.let se stala obliba retro stylů, citací a odkazů, která přinesla uplatnění kostýmu v podobě kýče a jeho postmoderní využití. Třetí linii představuje pojetí kostýmu jako čistě výtvarného objektu, který vymezí styl inscenace i specifikuje způsob herecké práce. A posledním je fenomén, objevivší se až na konci 90. let, totiž nové naturalistické divadlo (coolness), které definuje kostým jako autentický dokumentární předmět, jako sociální odraz dnešní doby. K výčtu patří i míšení těchto fenoménů a eklektismus jako základní jev postmoderní doby.

Kostým jako postmoderní historismus - ztvárnění klasiky prostředky a postupy současného kostýmního vyjadřování

Jednou ze základních linií výtvarné poetiky kostýmního výtvarnictví je současný pohled na historický kostým. Vzhledem k tomu, že většinu divadelního repertoáru tvoří hry historické neboli klasické, je nutné se při inscenování s tímto faktem jak koncepčně, tak výtvarně vypořádat. Historismus chápeme jako přístup, který navazuje na jevy minulosti a odvozuje z nich principy pro současnou tvorbu. V předrevolučních letech byl ryze historizující přístup velmi oblíben a kamenná divadla se plnila různými (často rádoby honosnými a tudíž přezdobenými) variacemi na historický kostým všeho druhu. Odklony od této prvoplánové cesty byly ojedinělé a patřily spíše do kategorie divadel malých forem, které byly zvyklé pracovat s náznakem. Po revoluci se situace změnila a směrodatným se pro inscenaci stal režijní záměr. V 90. letech bylo trendem zasazení historické hry do změněných časových období, včetně nedávné minulosti a současnosti (například výše zmíněná Pokorného Šárka v Divadle J.K. Tyla či Dočekalův Kupec benátský v Divadle Komedie), mnohdy se také tyto časové roviny prolínaly (jako u Dočekalových Tří sester v Divadle Komedie).

Přístupy či trendy historizujícího kostýmu byly v této dekádě různé, každá z výtvarnic volila jinou výtvarnou cestu, ovšem spojovalo je právě netradiční, postmoderní smísení historických a současných prvků, jakož i prvků fiktivních reálných (autentických), různé vrstvy historizujících citací či vysoká výtvarná stylizace. Ve výsledku se tedy mnohdy jednalo o vlastně nedobovou kostýmní rovinu inscenace (nešlo už o evokaci doby, kterou původně představoval děj hry), která však vždy vyplývala a korespondovala s inscenačním záměrem. Ke kostýmu se přestalo přistupovat jako k pseudonapodobenině, k reálné historické věci, nýbrž naopak se kostým zpracovával jako určitá hra s možnostmi historických a jiných prvků a s různými kostýmními kontexty. Doba ryzích pseudoopisů historického kostýmu v jeho manýristické podobě skončila.

Nejvýraznější představitelkou tohoto kostýmního přístupu je Kateřina Štefková. Její kostýmy jsou precizními parafrázemi historizujících kostýmů, které dokonale padnou a jsou doladěny v barevnosti i v doplňcích do posledního detailu, a přitom nejsou prvoplánově historizující, nýbrž vždy historii dále zpracovávají: citují, parafrázují, dekonstruují i „předstírají“ - a přitom se snaží vždy alespoň dodržovat dobový střih i normu, které se stávají jakýmisi rámci tohoto kreativního přístupu ke kostýmu. Štefková svými znalostmi dobové módy napříč společenskými vrstvami a jim odpovídajících střihů a materiálů proniká hlouběji než ostatní. Postavy a jejich kostýmy jsou někdy pojednány až v archaizujícím duchu, který je ovšem jen zdánlivý, jindy hodně ornamentální (ornamenty tvoří až jakési koláže), mnohdy jsou v celé své dobové kráse a dokonalosti přesazeny do zcela odlišného prostředí. S vytříbeným vkusem a estetikou, která lehce koketuje s nadsázkou, umírněnou karikaturou a kýčem (o tomto faktu se zmiňuji více v kapitole o kýči), Štefková zdobí, češe a líčí postavy též ve zcela adekvátním dobovém duchu a přesto vždy jinak. Proto postavy vypadají vždy originálně a přesvědčivě, nikdy jako figuríny v prázdných replikách dobového kostýmu. Postavy často převléká a tyto kostýmní proměny spojené i s barevnou nebo významovou proměnou pomáhají opsat vývojový oblouk postav. Štefková svými postmoderními výtvarnými postupy, detailní urputností, dekorativní nápaditostí i smyslem pro afektovanou teatralitu, spoluvytvářela v Léblových inscenacích vlastně dobově nezařaditelný, svým způsobem matoucí obraz světa, který pro některé diváky mohl být nečitelný či dokonce mystifikující .

Další představitelkou této tendence je Sylva Hanáková, která přistupuje k historizujícímu kostýmu odlišně, respektive už více uvolněně. Nedrží se tolik dobových manýr, ale daný styl zpracovává vlastně volně. Pro Morávkovy inscenace sice vytvořila určité parafráze dekorativně bohatých dobových

kostýmů, ty ale v sobě většinou nesou určitou vymknutost, pokřivenost buď tvarovou (jako v Richardovi III., Divadlo Globe, 2001) nebo barevně vyhrocenou, když například barva kostýmování přechází na rekvizitu či na kulisu, jako tomu bylo v inscenaci Čechovových Třech sester, Klicperovo divadlo Hradec Králové, 2001). Důležitá je pro ni základní linie kostýmu, většinou jde o čistý tvar, který oživuje nápadným fantaskním detailem. Pracuje s výraznou, někdy i krutou nadsázkou, a v daném stylu dotváří i specifický účes, pokrývku hlavy nebo nadsazené líčení. Z jejích postav se tak stávají groteskní figury se znaky dekadence a společenského úpadku. Velmi specificky přistupuje k barevností, obvykle pracuje v základní barevné škále nebo zabarvuje do jedné barvy celé dějství, včetně kostýmů, vlasů a líčení (například Tři sestry). Průvodní znaky její tvorby zamezují zabřednout do přemíry historismů a posouvají historizující obraz doby do jakéhosi panoptikálního světa viděného současnýma očima.

Výtvarnice Jana Preková nebo Zuzana Štefunková-Rusínová přistupují ke zpracování historických témat už v podstatě ahistoricky. Preková jde cestou odestetizovaného, nedekorativního pojetí, omezeného na tlumenou nebo monochromní barevnost, a soustředí se na základní civilní prvky ošacení (Pitínského Maryša), nebo volí výtvarný metaforický znak, pro nějž použije netypické materiály či bizarní tvary (Pitínského Bloudění). Štefunková - Rusínová je zástupkyní romantizující tendence, v citlivé stylizaci vytváří jakési volné variace na secesně ornamentální kostým, ze které vzejde ryze výtvarné řešení (Dido a Aeneas), nebo používá jednoduché, téměř civilní střihy a formy ve střídmé barevnosti Pitínského inscenací (Sestra úzkost, Jób). Obě tyto výtvarnice - Jana Preková zcela zásadně - tíhnou k abstrahovanému výtvarnému pojetí tvorby, proto se k nim vrátíme v další kapitole.

Zuzana Krejzková naplňovala typ kostýmní výpravy v určitém dobovém duchu především v inscenacích režiséra Dočekala. Ten je znám oblibou postmoderních postupů a interpretacemi v eklektickém duchu, včetně prolínání časových a významových rovin. Právě toto propojování různých stylů a epoch poznamenalo i výtvarnou cestu, kterou Krejzková volí. S provokativní volností výrazových prostředků vytváří jakousi koláž z různých etap dějin módy včetně té současné. Nahodile kombinuje adekvátní parafrázi dobového kostýmu (Tři sestry, Večer tříkrálový, Tragická historie o doktoru Faustovi) s kostýmem v podstatě civilním a prvky dobové mísí zcela samozřejmě se současnými nebo fantaskními (Král Lear, Platonov, Tragická historie o doktoru Faustovi, Bloud). Některé její realizace by se daly označit za čistě výtvarné, ale za její tvorbou je vždy cítit divadelní kostým vztažený k určitému tématu.

Já sama přistupuji ke zpracování historických či klasických témat na jevišti dvojím způsobem - buď 1) zesoučasněním (použitím dnešních kostýmů) anebo 2) dokumentováním (použitím dobově autentický kostýmů). Vždy samozřejmě záleží na režijní koncepci, i když někdy je dána výtvarníkovi větší volnost, a tudíž může prosadit svůj názor. V kostýmním zpracování způsobem zesoučasnění historického tématu jde o přenesení kostýmu do doby současné nebo nedávné, v „dokumentárním" přístupu nastupuje hledání a shánění autentických dobových kostýmů (Šárka, Macbeth, ad.).

Jednou z mých prvních a zároveň stěžejních realizací, které se týkají historického námětu, byla Fibichova opera Šárka, kterou inscenoval v DJKT Plzeň režisér Jiří Pokorný. Zavrhl naivistickou romantizující podobu českých mýtů a téma přenesl na tehdejší dobu odvážně do 50. let, do dob ženského socrealistického emancipačního hnutí v Československu a současně také do časů nejtemnější totality: takže se v této inscenaci opětovaný mýtus z dávné minulosti proměnil v kritiku naší nedávné minulosti. Pro celou inscenaci zvolil strohé, civilní pojetí, na což navázal scénograf Jan Štěpánek tím, že místo posvátného háje u Vyšehradu vystavěl na scéně betonový urnový háj, osázený tůjemi a osvícený lampou z 50. let, který se ve třetím dějství promění v krematorium se dvěma kremačními věžemi, ze kterých stoupá kouř (což byl též odkaz na koncentrační, fašistické i komunistické tábory). Já jsem se v kostýmní výpravě pokusila o co největší napojení na dobovou atmosféru a módu. Každé dějství Pokorný pojal v jiném duchu: první bylo sociální sondou do života pracujících žen (civilní, chudé oblečení z 50. let, v české opeře nevídané), které se setkávají na hřbitově u hrobu Libuše, kde probíhá státní akt kladení věnců za doprovodu vojenského sboru ve stylu sovětských vojenských pěvců Alexandrovců (uniformy, balonové pláště představitelů „tajných" atp.). Ženy se hlásí o svá práva (v libretu Šárka vyzývá Ctirada na souboj a on ji posměšně urazí), a když jsou odmítnuty, semknou se a proti mužům povstanou. Druhé dějství, kdy boj nelítostně vrcholí, je vizuálně až pohádkově bojovné (šlo o variaci na uniformy zdobené kožešinami), třetí má naopak zcela fašizující vyznění, ženy se stanou jakousi militantní unifikovanou jednotkou, která převezme vládu nad muži (v tomto dějství mají ženy uniformní, strohé oblečení). Vzniklo tak velmi smysluplné, nové a originální přečtení, které se pokusilo na materiálu klasického díla otevřít nové otázky směrem k české společnosti a poukázat na nové historické souvislosti. Analogií s totalitními mechanismy a totalitárními společenskými projevy se z nastudování stala znovuzhodnocená, inovativním způsobem pojatá opera, která popírala operní režijní konvence. Jak se dalo čekat, vzbudilo pojetí velké množství nadšených reakcí, ale i polemik, kritik i nadšených nebo silně negativních ohlasů (za mnohé např. Jana Machalická, Plzeňská Šárka způsobila skandál, LN, 11.2.2000), ale také došlo na udání na magistrát města za účelem odvolání ředitele divadla atd. To, že jsme neobuli Šárku do mytologických „střevíců z lýčí", bylo chápáno jako drzost a výsměch národním mýtům a stalo se předmětem několikaměsíčních debat. Z dnešního pohledu vypadá tato kauza až směšně, ovšem v roce 2000 tato „první premiéra v duchu nového tisíciletí" (jak bylo na pozvánce) svědčila spíše o naprostém nepochopení a nepřipravenosti regionálních diváků (ale problém by jistě nastal i v některém divadle metropolitním) přijmout vývojové divadelní proměny. Svou roli zde však sehrála i podoba operního divadla za socialismu, které z ideologických důvodů zakonzervovalo operu formou zkostňatělých divadelních provedení. A proto většina českých operních diváků postrádala zkušenosti s nemodernějším vývojem operního divadla.

Dalším z výrazných opusů našeho inscenačního týmu s režisérem Pokorným a scénografem Štěpánkem byla jiná opera v DJKT Plzeň a to Kunálovy oči. Opera Otakara Ostrčila na libreto Karla Muška (podle novely Julia Zeyera) pojednává o skutečném i obrazném prozření královského syna Kunály, kterého sváděla nevlastní matka a poté, co ji odmítl mu nechala vyrvat oči. Spolu s inscenačním týmem jsme si kladli otázku, zda a jestli vůbec je možné archaické libreto z přelomu 19. a 20. století inscenovat na dnešním jevišti. Pokusili jsme se opět najít neotřelý, nekonvenční přístup. Režisér Pokorný vyšel ze symbolické roviny díla, využil i nabízejících se prvků orientálního divadla, a pro každé dějství zvolil jiný přístup. První akt jsme provedli s marionetami v orientálním duchu na vestavěném loutkovém jevišti (loutky měly upomínat na určitou topornost a statičnost tradičích operních pěvců), před nímž stál sbor v orientálních hábitech - jakýsi harém, gestikulující po vzoru Mejercholdova divadelního expresionismu a čtyři sólisté v černých civilních šatech zpívali své party z bočních lávek. Ve druhém jednání se jeviště rozdělilo na dvě části, vlevo se odehrávala bollywoodská tragédie s postavami, které byly nakostýmovány i nalíčeny v duchu klasického indického divadla. Z druhé části jeviště sledoval toto dění prostřednictvím obrazovek operní sbor, který představoval současného - a ve zcela civilním, domáckém oděvu pojatého - televizního diváka. Ten popíjí pivo, chroupe tyčinky, plete, pospává, až ho probudí hlasité vyloupnutí očí, které bylo parafrází na americké akční filmy. Třetí dějství bylo celé pojato „pouze" pomocí světelného designu. V celobílém prostoru, evokujícím slepotu, probíhala složitá hra světel a stínů. V závěru opery vystoupí z propadla Kunála v bílozlaté obřadní orientální říze a při závěrečném zpěvu dojde k prozření, nejen fyzickému, ale i niternímu. Přichází zřízenec a zcela nezakrytě připne Kunálu na tah a ten se vznese nad jeviště. Závěrečný akt i celkové vyznění inscenace byly přijaty velmi rozporuplně (viz např. Josef Herman, Proč Kunálo, proč? DN, 8/2002, Petra Kosová, Kunálovy oči jsou osvěžením, MF, 10.4.2002). My jsme se však snažili udělat inscenaci tak, aby měla určitý, místy ironický nadhled - aniž by se znehodnotilo původní poslání díla - a mohla pro moderního diváka znamenat v často fádní operní produkci příjemné osvěžení.

Jinou inscenací, která spadá pod tuto obsahovou kategorii, byla inscenace Shakespearova Večera tříkrálového v Národním divadle v Praze v roce 2001v režii hostující maďarské režisérky Enike Eszenyi. Ta děj zasadila do zimního prostředí, vše se tedy odehrává v průběhu zimních radovánek, a ty se pak také staly klíčem k výtvarnému řešení. Na scéně sněží, sáňkuje se a bruslí, používají se staré lyže i sněžnice, jako znak Oliviina domu na scéně stojí velký mrazicí box. Tomuto záměru odpovídal i charakter kostýmů, jejichž základem se staly vatované oděvy různých typů (vatované kabáty, bundičky a vesty, vatované byly i svatební šaty, župany a další domácí oděvy, postavám nechyběly čepice, šály a hlupaté rukavice na šňůrkách). Dobová stylizace se pohybovala především na pozadí klasického retrostylu, tedy návratu do období 20. a 30. let 20. století s odkazy na dobovou módu tehdy populárních zimních sportů. Ty jsou patrné zejména u Oliviina okruhu, naopak družinu Orsinovu, složenou ze samých mladíků, zase charakterizovala „blyštivá" diskotéková léta sedmdesátá 20. století. Materiály na veškeré kostýmy byly použity veskrze současné a efektní, čímž se celé kostýmní retroladění sjednotilo, modernizovalo a zároveň se stalo odlehčeně zábavným. Opět došlo k postmodernímu prolínání a míšení dobových rovin a stylů. Vymykal se pouze šašek Feste, který přicházel jakoby z jiného světa a zůstával v civilně vypadajícím, obnošeném kostýmu tuláka či potulného umělce. V závěru se celá scéna oteplila: vykvetly tulipány, po jevišti jezdily brouci a z provaziště se snášely desítky nafukovacích červených srdcí jako obraz postmoderního happyendu. Přes veškerou snahu o výrazné výtvarné pojetí byla našemu inscenačnímu týmu vyčítána samoúčelná efektnost s přemírou nápadů, ve které se rozmělňuje celkové vyznění inscenace (viz např. Vladimír Mikulka, ...aneb cokoli nás napadlo, DN, 17/2001).

Zcela zvláštní inscenační i výtvarnou koncepci měla hra Faidra (v originále Faidřina láska), kterou jako variaci na antické téma napsala současná britská dramatička Sarah Kane. Ta byla uváděna v režii Petra Tyce jako jedna ze tří inscenací v první Boudě ND v roce 2003, kde mělo tehdy vedení snahu představit tři soudobé aktualizace klasických látek. Po obsahové i formální stránce šlo o výrazné překročení dosud panujících estetických i výrazových zvyklostí činohry ND. Já jsem se pokousila obrátit princip ztvárnění historického textu pohledem současnosti. Navrhla jsem tedy současný kostým, který evokoval současný příběh, jak je předepisuje Kaneová, transformovat do historizující či antikizující podoby. Při tvorbě kostýmů jsem se odrazila od citací antiky a jejího dobového odívání. Patrné to bylo především v řasení látek a použití měkkých splývavých materiálů v kombinaci s pleteninou a různými úvazy. Tyto antické prvky jsem kombinovala s elementy současných módních trendů - balónovými sukněmi a kalhotami, síťovinou, dready z vlasů, výrazným líčením. Vzniklo tak razantní propojení mytického a současného. Moje představa byla naplněna, nicméně vzhledem k původně neplánované, přílišné teatralitě inscenace by možná celkovému vyznění prospěly uměřenější, civilnější kostýmy, které by v těchto souvislostech působily čitelněji. (viz např. Jan Kerbr, Ohyzdnost a její sdělnost, DN, 14/2003)

Další z mých zasádních realizací, spadající do kapitoly o historickém kostýmu, byla inscenace Goethova Fausta, kterou režíroval David Czesany ve vyšehradské Gorlici v roce 2007. Tato inscenace měla ideově navázat na první Dočekalovu inscenaci zde, totiž na Marlowova Fausta, a měla založit tradici

inscenování faustovského mýtu (např. zpracování Ravenhilla, Schwaba, Havla ad.) na letním Vyšehradě, jako jakési alternativy Shakespearovských slavností na Pražském hradě, což se bohužel nepodařilo. Czesany spolu s dramaturgyní Lucií Ferencovou stáli před nelehkým úkolem, vtěsnat tento dvoudílný literární kolos do dvou hodin. Úpravu tedy pojali jako letmý průlet či průřez dílem, jako divokou jízdu faustovskou legendou. Magický prostor Gorlice má vlastní výpovědní hodnotu a skvěle funguje jako sight specific prostor. Scénografii tvoří - kromě stupňovitých řad sedadel postavených z lešení - pouze věž z lešení, jejíž patra jsou využívána jako hrací plochy. Na scéně stál stolek s alchymistickým náčiním a obrovskou zkumavkou, ve které došlo ke zrození Homunkula, a uprostřed na zemi se nacházelo pískoviště - prostor vymezený jemným pískem, který se využívalo také jako promítací plocha (promítalo se např. průřez mozkovými tkáněmi, ale také christologické motivy). Děj začínal o Velikonocích, kdy Faust přichází před kostel v dobovém dlouhém kabátci s turbanem a šedými vousy a v zoufalém gestu se otráví neznámým nápojem, takže další děj se potom odehrává v jakémsi jeho blouznivém snu. To byl odrazový můstek k režijní koncepci, která se pak nesla na hraně psychedelie, jako jakýsi ďábelský, drogový trip v kasematech.
Důležitým inspiračním zdrojem byl hýřivý a zároveň zprofanovaný svět popových hvězd se všemi jeho spodními proudy. Omlazený Faust, který (v momentě usnutí či umdlení po vypití nápoje) shazuje svůj těžký i „divadelně zatížený“ dobový kostým, je pojat jako hedonistický dandy a zároveň infantilně rozpačitý chlapec. Mefisto zase jako manažer na cestě ke smrti, jako drogový dealer nebo fanatický kněz, ale také jako opojný kabaretiér v podobě Fredieho Mercuryho. Czesany zvolil úsporné herecké i scénické prostředky, zaměřil se spíše na výrazné divadelní znaky, pro které jsem našla uplatnění i v kostýmní výpravě. Z důvodů mnoha převleků, ale také kvůli omlazení Fausta, jsem volila způsob vrstvení kostýmu, který připomínal oblékání papírových vystřihovacích panenek (Markétka). Tyto vrstvy, plné citací dobových kostýmních prvků nejrůznějších stylů, se postupně prostupovaly nebo naopak odkládaly a vytvářely dvojsmyslné konotace (Mefisto jako kněz v černé sutaně s rukama od krve se z taláru postupně svléká a stále více se objevuje jeho lesklá červená přiléhavá kombinéza jako znak ďábla či popové hvězdy, a divák zjišťuje, že původní rudá na rukou je součástí této kombinézy). I další část kostýmů byla vyvozena z kostýmních kreací Mercuryho na jeho koncertních turné (kostým krále, vojáka Valentina), což v postmoderním využití kýče jako napodobeniny společenské ikony odkazuje ke kapitole o kostýmu jako kýči a budu ho zde více rozebírat. Kromě těchto rafinovaných znaků jsme s režisérem uplatňovali prvky výtvarného (bílé unifikované masky dvořanů na zkorumpovaném králově dvoře) i fyzického divadla a pracovali s tělem a nahotou (Homunkulus vypadá jako nahé zlatavé embryo, při Valpuržině noci zažívá divák rituální bubnování nahých divých mužů, ad.). Na celkové režijní koncepci je znát, že některé věty klasika dnes už nelze sdělit vážně, a proto v některých momentech nastupuje ironie a cynismus. Faust v závěru propadá peklu a jeho duši si odnáší Mefisto v podnikatelském kufříku připoutaném pouty k ruce. Tato inscenace Fausta jistým způsobem odrážela současné generační pocity: prázdný a falešný svět bez víry, který směřuje ke zkáze. Důraz byl kladen především na vizuální vjemy, díky postmodernímu míšení a vyrovnanému zapojení všech složek inscenace místy připomínala poetický, dekadentní kabaret, jindy syrový rituální obřad. Kritika přijala inscenaci v celku kladně, ocenila aktualizaci, efektnost i jistý generační nadhled (viz např. Vladimír Just, Faust v Gorlici, Týden, 25/2007, Ester Žantovská, Faust s nadhledem, A2, 29/2007) a zájem veřejnosti byl skutečně velký. Domnívám se tudíž, že je velká škoda, že nedošlo k pokračování (spíše nebylo progresinějším divadelníkům umožněno pokračovat) v této divadelní tradici.
S režisérkou Viktorií Čermákovou jsem spolupracovala letos v ND v Brně na klasické látce mnohokrát inscenovaného Moliérova Lakomce. Výchozím bodem našeho týmového uvažování - opět jsem společně se scénografem Janem Štěpánkem - o postavě Lakomce byla představa lakomého muže, který žije s členy své rodiny a služebnictvem v zatuchlém suterénním bytě, kde z úsporných důvodů chová k obživě domácí zvířata. Ve své lakotě nevychází z domu, ani ostatní se ven nedostanou, tudíž se ani nepřevlékají a zůstávají celý den v tom, v čem spali. Dohromady s pachy zvířat pak postavy vyvolávají odpudivý dojem, jehož jsme chtěli docílit. Z toho pak vyvstal klíč ke kostýmnímu řešení - základem se stala autentická pyžama a spodky v nejrůznějších obměnách a župany ve všech jejich podobách. Doplňkem byly zvířecí kožešiny, které jsem zapracovala jako další spojovací kostýmní prvek. Lakomec sám měl na sobě jen spodky a spodní triko, bačkory a podivnou vestu sešitou z malých kožek kun a tchořů, preparovaných i s hlavičkou (původně z připínacích kožešinových límců oblíbených ve 40. letech), která měla vyvolat dojem zápachu a určité ohavnosti. Pyžama a spodky jsem pak i na dalších postavách variovala rozmanitým způsobem (např. služebná, kterou hraje muž, má na sobě krinolínovou sukni sešitou ze starých babkovských spodních kalhotek) a pak je doplnila o pár kousků pracovních oděvů (zástěra, vatový kabát, holinky nebo např. beranice). Už dlouho jsem chtěla udělat celou županově kostýmovanou inscenaci a teď byla konečně příležitost. Župany jsem použila jak v jejich domácké, nenápadné podobě (Valér, Štika), tak v jejich podobě dekorativní. Některé starší, saténové prvorepublikové typy županů vypadají bez větších úprav jako dlouhé společenské šaty, jiné s výrazným ornamentem i barevností v kombinaci s kožešinou připomínaly dobové rokokové kabátce (Frosina, syn). Typ bohatě zdobeného kratšího županu jsem zvolila u Lakomce, který se rychlým převlekem převtělil ze své domácké polohy do podoby věčného Elvise Presleyho (košile, paruka, stříbrné boty), čímž chce zapůsobit na mladičkou Mariannu. Tento postmoderní motiv, společně se závěrečnou scénou, kdy z barokních oblak sestupuje Anselm jako polobůh v dlouhém bílém kožichu a odehrává se vlastně divadlo na divadle, spadá opět částečně do následující kapitoly o divadelním využití kýče. Použitím výrazných barev, paruk a silného líčení, stojícího až někde na okraji komedie dell´arte, jsme dosáhli silného výtvarného účinku a vizuálního vjemu. Inscenace byla nakonec velmi zdařilá a přitažlivá pro diváky všech generací. Svědčí také o mém asi nejvýraznějším rukopisném přístupu - propojení autentických solitérů oděvů s postmoderní citací dobového kontextu a využitím současného pohledu na kýč.
Inscenace Shakespearova Macbetha v režii Davida Drábka v Klicperově divadle v Hradci Králové v roce 2006 zastupuje jiný úhel pohledu na problematiku historismů na jevišti. Děj byl z období temného dávnověku přenesen do současného světa nadnárodních korporací, konkrétně společnosti McDonald. Drábek s kritikou společnosti jemu vlastní přesadil příběh Macbetha a jeho Lady do jedné z poboček této - samozřejmě nejmenované - firmy rychlého občerstvení, kde oba pracují jako řadoví pracovníci, usilující o převzetí moci a ovládnutí vyšších postů. Další postavy obsadil režisér do hierarchicky odstupňovaných obdobných pozic (král Duncan jako ředitel, syn Malcolm jako zástupce), nebo našel jejich podobu v obecně známých mcdonaldovských konotacích (čarodějnice jsou pojaty v kostýmech typických mcdonaldovských klaunů, Seyton chodí po scéně jako firemní poutač v podobě obřího hamburgeru). Tím zcela určil klíč k celkovému výtvarnému řešení. Výprava odpovídá inovativnímu zasazení děje, postavy mají na sobě civilní oblečení, většinu však tvoří podnikové uniformy nebo „značkové“ úbory a civilní obleky šéfů. Snažila jsem se i o důsledné zapracování odpovídajících masek a rekvizit - Macbeth má například po převzetí moci na hlavě korunu z umělohmotných vidliček. Všechny kostýmy jsem lehce stylizovala a barevně nadsadila tak, abych se vyhnula konkrétním firemním barvám a zároveň aby kostýmy zůstaly dobře čitelné. Jediné, co spojuje toto pojetí s historismem, jsou parafráze na středověké přilbice ve tvaru zvířecích motivů (odkaz na výrobní praktiky), které si herci nasazují ve snových bojích s nepřítelem (ten je pojat jako firemní konkurent v podobě zástupců konkurenční firmy KFC). Tento koncept do důsledků funguje a uvádí obsah do zcela nových souvislostí a znovu přesvědčil o nadčasovosti Shakespearových textů. Potvrdil to i překladatel hry a znalec Shakespeara Martin Hilský, který zhlédl premiéru a byl netradičním zesoučasněním nadšen.

Kostým jako retrokýč (podoby kýče v divadelním kostýmu)

Už na konci 80. let dochází ve všech uměleckých oblastech, a to v tehdejším Československu i v celoevropském měřítku, k určitému přehodnocování zavedených konvencí a postupů, což mělo pochopitelně vliv i na proměny hranic a žánrů umění. Jiří Ševčík v přednášce o postmoderně pronesl „ne avantgarda nebo kýč, ale obojí“. Tehdejší postmoderní dílo, které obsahovalo prvky citací všeho druhu, včetně parodizovaného kýče, a ironického propojování nesourodých elementů, bylo tak plně chápáno jako hra a vztahovalo se spíše samo k sobě než k jiné realitě. Nemělo být také vnímáno jedním definitivním způsobem, ale jako interakce různých výkladů. V souvislosti s tím vnesla postmoderna 90. let na česká jeviště novou estetiku, která eklekticky kombinovala dříve neslučitelné prvky, dekonstruktivně rozbíjela „nedotknutelné“ věci a stírala rozdíl mezi realitou a fikcí. Těmito postupy otevírala nové možnosti interpretace, které spočívaly především v pluralitě významů. Postmoderní dílo nemělo být vnímáno jedním definitivním způsobem, ale jako interakce různých výkladů.
Způsoby a prostředky citování v divadle prostoupily všechny oblasti inscenace: od režie, přes výtvarné řešení až po herectví a scénickou hudbu. Zejména ve scénografii a kostýmním výtvarnictví se citační postupy daly velmi dobře uplatnit. Citovalo se z historie i ze současnosti, z reality i z fikce - ze známých uměleckých děl, a to jak z umění tzv. vysokého a především tzv. umění nízkého. V souvislosti s estetikou divadelní alternativy 80. let se však citování začalo vztahovat především na nově chápané retro, konkrétně na období zhruba od 50. do 80. let 20. století (původně termín „retro“ totiž zahrnoval dobu 20. a 30. let 20. století). Snad tato vlna citací vyplynula z „dekadentní“ potřeby ohlédnout se těsně před koncem tisíciletí za uplynulou společenskou etapou (tedy zhruba od doby po 2. světové válce).
Citace a její zasazení do inscenačního zpracování, se na českých jevištích vyskytovalo v několika podobách. Různé divadelní formace v 80. a 90. letech přistupovaly k přehodnocení a novému využití citátů a odkazů odlišným způsobem, dokonce i konečný efekt vnímání je odlišný - někdy ostře parodický, jindy neuchopitelně fantasmagorický či nostalgický, mnohdy šokující. Lze ale nicméně mluvit o určité generační tendenci, o určitém společném jmenovateli či jednom ze základních fenoménů uměleckého směřování této doby. Speciálním druhem citace v divadle se stala citace kýče, která se silně odrazila i v kostýmování.

Kýč byl vždy spojován s populární kulturou jako nízká kategorie spotřebního umění, stojící na opačném pólu než umění vysoké. Kýč je jeho jakási antiteze, která se snaží umění napodobovat a suplovat zážitky, které tzv. vysoké umění přináší. Kýč se svým sentimentálním obsahem vzbuzuje v divákovi podbízivou a hlavně předpokládanou libost, vyvolává příjemné představy a emocionální prožitky, nesnaží se hledat nové potřeby či vyvolat otázky. Je zaměřen na to, co výjev zobrazuje, nikoli jakým způsobem. Protože se chce zalíbit co nejpočetnějším masám, musí najít společného jmenovatele citu. Kýč tudíž parazituje zejména na asociacích a sentimentech přinesených z dětství nebo z prostředí, které ho utvářelo a vyhledává univerzální motivy (rodina, láska, příroda). Existuje také kýč vyhraněnější, rozlišený tématicky jako kýč katolický s plastikovými Jezulátky a patetickými soškami Panny Marie, kýč komunistický se zářícími dělníky a kolchoznicemi, kýč kapitalistický produkovaný reklamními kampaněmi k vytváření umělých potřeb konzumní společnostmi a další. Kýč je věcí proměňující se vžité estetické normy dané doby, může se různit v souladu s danou ideologií a tradicí. Při ohlédnutí do dějin umění je možno poukázat např. na umění popartu, které často participovalo na vizuální podobě kýče a kýč variuje, respektive staví jeho vnímání do nových souvislostí. Obrací tak pozornost na nové způsoby hodnocení konvencí a norem, kterými konzumní společnost operuje. Tím dokazuje, že použít kýč jako umělecký znak není to samé jako kýč vytvořit (což je otázka významu). Dílo, které kýč evokuje, užívá nebo cituje již nemůže být považováno za kýč.

Tento umělecký princip se stal mottem mladé generace, která během 80.let přišla s poetikou citací tzv. normalizační estetiky (pro něž byly typické spartakiády, paneláky či pokleslé televizní estrády) a nahlédla je novou optikou, kde místo ideologie používala humor a ironii (např. Divadlo Sklep). V divadelnictví tak nastupila obliba retrostylů (v kostýmech např. zvonových tesilových kalhot, košil s velkými límci, krimplenových šatů a krešlakových kozaček), různých revivalových kapel (ABBA Revival), imitátorů společenských ikon a idolů (Elvis Presley). Kultovní muzikál Karla Davida a Luboše Baláka Hvězdy na vrbě (Kabinet múz, Brno 1992), který v sobě spojil snad všechny odkazy na totalitní i undergroundovou dobu, završil tuto generační optiku a byl jakýmsi vyvrcholením určitého parodickonostalgického zúčtování s minulým režimem.

Dalším z experimentátorů byla v 80.letech založená Opera Furore, později Opera Mozart, kde se inscenátoři snaží o nabourávání dosavadních divadelních tendencí radikálním způsobem. Navázaly tak na éru dadaismu a především na pop-artové umění 60. let, které jako první komentovalo důsledky masové kultury a populárního umění americké společnosti a zasazovalo pojem umění do konzumního způsobu života. V jejich dílech křepčil Mickey Mouse, op-artově kostýmované postavy tančily s nákupním vozíkem plným antických bust, byly tu neóny, bukolické ovečky, mariánské obrazy atd. Inscenátoři zasadili tyto spíše rekvizitní kýče do zcela nových a nečekaných kontextů, čímž připouštějí různé interpretace.

S atributy konzumní společnosti a citací retra a kýče pracovala i Simona Rybáková, která vytvářela pro Operu Mozart opulentní kostýmní kreace zdobené právě těmito prvky (sukně a paruky zdobené umělým ovocem či warholovskými motivy). Tyto efektní a naddimenzované kostýmy v nepřeberných materiálových kombinacích (kombinuje také typické dobové „lidové“ materiály jako leskimo, tesil, dederon s látkami nadčasovými a kvalitními jako byl lurex nebo brokát) spadají však spíše do kapitoly o ryze výtvarném přístupu.

Nejznámější postmoderní využití citace a kýče je spojováno s režisérem Petrem Léblem. Inscenátoři se k němu přihlásili už ve své kultovní inscenaci hry E. Tobiáše Vojcev (1992). Tobiášova hra o „krásném“ spisovateli krásné literatury, který se nakonec promění v psa, se odehrávala na „krásné“ scéně plné „krásných“ věcí: egyptských sloupů, tyrolských paroží, březového hájku, kde občas přešel ještěr, Mickey Mouse nebo dětský komik Strýček Jedlička. Lébl, tehdy ještě s vícero výtvarníky a později už jen s Kateřinou Štefkovou, začíná vytvářet bohatě propletený a výtvarně atraktivní svět, kde fikce není rozpoznatelná od skutečností.

Lébl byl režisérem, pro něhož bylo typické zdůrazňování vnější, efektové stránky věcí a mnohdy i záměrně kýčovitá teatralita s odkazy na nejrůznější divadelní klišé (například Trigorin v Rackovi přejíždí jeviště v teatrální póze na pojízdné plošince - antické ekyklémě). Výtvarnice Štefková s Léblovou poetikou koresponduje. Její kostýmy jsou víceméně historizující, ale díky záměrně lacinému detailu (kýčovitě krásný, narcistně dekadentní svůdník Trigorin v Rackovi), nebo naopak díky zmnožení stejných prvků (v Revizorovi a v Ivanovovi, kýčovitě pozlátkové turbany a turecké kalhoty, matrjoškové tvary kostýmů, trojúhelníkové čelenky a lá sovětská filmová pohádka Mrazík a další parodie např. na ruský folklór) nesou stopy inscenačního kýče. Na rozdíl od jiných inscenátorů zde kýč nefunguje jako solitér, nýbrž je vždy použit jako součást divadelního klišé nebo groteskní karikatury, která se často v průběhu představení demaskuje.

V další poloze odlišného využití kýče pracuje i Zuzana Krejzková a spadají sem i některé moje práce. Obě používáme v kostýmní tvorbě prvky retra i kýče jako součásti hlubší sociologické sondy, kdy konkrétní kostýmní prvek dokáže definovat společenské zařazení postavy (mám na mysli především tzv. sociální typy či typy z okrajových názorových skupin nebo hnutí). Dochází tak vlastně k recyklaci civilního oblečení a k jeho přeměně na divadelní kostým. Odkazy a citace dobově a domácky známých, typických motivů a znaků, jak v kostýmu, tak v celkové vizáži postav, pomohou účinně podpořit charakteristiku jednotlivých postav a dotáhnout režijní záměr. Jedná se zejména o retrostyly 60., 70. a 80. let, tedy období, která jsou nám empiricky známá a je možno na nich výtvarně „parazitovat“. Tento způsob práce spadá především do kategorie kostýmu jako dokumentu své doby a budu se o něm ještě podrobněji rozepisovat.

V realizacích používám ráda kýč ještě v jiné formě, a to v podobě osobnostního idolu (většinou zprofanovaného) jako nositele významu společenského a kulturního (v Lakomci byl touto ikonou - Elvis Presley, ve Faustovi - Freddie Mercury), který pomáhá dnešnímu divákovi nahlédnout danou postavu skrze zpopularizované znalosti o tomto idolu a jeho napodobitelích. Tento záměr byl v mojí především patrný v politické satiře Roberta Blandy Nám můžete věřit, která byla uváděna v rámci projektu Československé jaro 2006 v Divadle Na zábradlí a patřila ke kontroverzním a problematickým. Jednalo se v podstatě o groteskní záznam sjezdu politické strany, který výsměšně popisoval večer a noc před volbou předsedy, kdy stranické špičky diskutovaly s novináři. Režisér Jiří Pokorný zvolil pro tuto přímočarou hru bez hlubšího přesahu, koncepci, jako by šlo o velké tylovské drama na pozadí historicko-politických událostí. Jednání obskurních postav zatížil patetickými až hedonistickými výjevy, scénu (i kostýmy) nechal zaplnit spoustou symbolů i rekvizit a inscenaci opticky i významově rozdělil do dvou částí. V první části panoval na jevišti ryzí eklektismus, v postmoderní anarchii se ve snové přízračnosti střídaly obrazy plné metaforických odkazů k české mytologii a historii. Na scéně se tak setkávaly Libuše, blanický rytíř, Masaryk v brigadýrce, tesilový komunistický předák, prezident Klaus v teplákové soupravě a kožichu z leoparda , zástupce sci-fi bytostí odněkud z filmové Planety opic či „Novinářské lejno“ (kašírovaný objekt vytvořený jako kostým). Klíčem pro výtvarné zpracování byla česká trikolóra v různých podobách, její tři barvy - červená, modrá a bílá - se proto objevily v nejrůznějších obdobách na většině kostýmů. Záměrně jsem pracovala s co největším divadelními klišé (Libuše měla copy, řízu a střevíce z lýčí - konečně jsem je použila!), a o to více pak vynikly kontrastní, výtvarně nápadné a hravé prvky humoru a kýče (Libuše měla pod řízou leginy v podobě české vlajky s jednou nohavicí bílou, druhou červenou a její klín pak oblékly socialistiské modré dívčí trenýrky na tělocvik). Ve druhé části se scéna vyprazdnila a minimalizovala a herci se postupně objevily na jevišti v akademické, společenské šedi (obleky, kostýmky). I když nešlo o extrémní řešení ani o pofidérní experiment, koncepci inscenace, a tudíž i její výtvarné řešení, kritika velmi odsoudila (viz např. Martina Musilová, Tohle já nenapsal, A2, 16/2006, Jan Kerbr, Tobě na oltář, vlasti má, DN, 9/2006) a inscenace byla brzy stažena z repertoáru.

Inscenaci, kterou nemohu v této souvislosti nezmínit, je Sněhurka - nová generace, kterou napsal a úspěšně režíroval v roce 2005 v divadle Minor David Drábek. Drábkova fantasmagorická verze známé pohádky o Sněhurce, která do sebe vstřebává současný multikulturní svět, je odkazem na svět diskohitů let osmdesátých (zřejmě sentimentální reminiscence na období autorova dospívání). Jednalo se o inscenaci zaměřenou zejména na pubescenty, která se snažila o vtáhnout mladého člověka do této mnohovrstevnaté, klipovité, uměle vytvořené reality s DJem Pelikánem , svítícími halucinogenními muchomůrkami a sedmi trpaslíky různých národností a vyznání (Japonka, siamské dvojče, rastamanka, indický jogín, důchodkyně a další). Na scéně se objevila královna matka jako zombie , princ Harry Potter vysvobodil Sněhurku z obrovského mrazícího boxu a probíhaly další a další střety pohádkového, reálného i fantaskního světa, který záměrně balancuje na hranici kýče, bizarnosti a parodie . Tento kulturní mix byl velkým podnětem k razantnímu výtvarnému zpracování, každá z postav získala svoji stylizovanou, výrazně barevnou podobu (některé byly inspirované známými literárními postavami, jiné zcela výtvarně smyšlené). Tomuto zpracování odpovídal i výběr materiálů, lesklé látky střídaly zlaté a chlupaté, střihy, paruky, líčení odkazovalo přes 80. léta až k časům populární skupiny Abba a květinovým dětem v 60. letech. Dohromady pak všechny postavy vytvářely jakýsi bláznivý pestrobarevný svět, který v kontextu se scénou a hudbou velmi silně útočil na diváka. Podle zájmu soudě - inscenace se stále hraje - se zdařilo vytvořit neotřelou a zábavnou rodinnou podívanou, která by v dnešní době mohla aspoň trochu konkurovat filmovému světu akčních hrdinů.

Další inscenace s názvem Fímejl vznikla v ČS v roce 2002 ve spolupráci s režisérem Davidem Czesanym z kompilace vybraných, zejména genderově a feministicky zaměřených, textů různých autorek (E. Jelinek, S. Kane, S. Plath), jako odvážný pokus o zmapování ženského světa. Režisér Czesany zvolil pro svůj inscenační záměr až kabaretní formu, kde se rytmicky měnil charakter a podoba jednotlivých výstupů (například scénu z německého televarieté vystřídala ženská punková formace a tu pak proslov militantní sufražetky atd.) Vše bylo rámováno výstupy muže a ženy v pseudokožešinových kostýmech jakýchsi pralidí , kteří děj na scéně komentovali a mnohdy vstupovali i do dialogu s divákem. Adekvátně zvolené divadelní formě jsem se snažila vyhovět postmoderním mixem vytvořených či nalezených kostýmů, z nichž velká část byla autentická. Chtěla jsem evokovat odraz doby, ve které texty vznikaly, a zároveň sestavit obraz ženy viděný z nejrůznějších úhlů pohledu.

Muzikál na motivy Burgessovy knihy Mechanický pomeranč a také na motivy jejího filmového zpracování (S. Kubrick, 1971) byl uváděn v DJKT Plzeň v roce 2003 v režii Romana Meluzína a jde také o příklad postmoderní citace retro stylů. Znalci filmu si vzpomenou na jeho razantní výtvarnou až divadelní estetiku. V naší inscenaci mělo jít o vskutku muzikálovou podívanou, která by kromě jiného přitáhla diváka. Proto jsem se i já vydala cestou výtvarné stylizace a snažila se o použití známých oděvních prvků, které by pomohly přenést příběh do současného světa. Jednalo se o retro s výraznými

znaky doby (70. a 80. léta pro postavy rodičů , dámiček v cukrárně) v kombinaci se současným mladistvým oděvem (postavy hejsků , nepřátel) a nadsazenými divadelními prvky za využití určitého obecně známého oděvního prototypu (doktoři, vězni , čtenáři). Tato zdánlivě nesourodá kombinace působila v závěru vcelku harmonicky a dodala inscenaci barvitou atmosféru.

Inscenaci Tančírna v režii Petra Tyce v NDMS roku 2004, která byla vytvořena jako parafráze známého filmu a zobrazuje vlastně dějiny tance v zrcadle různých epoch od let předválečných po léta cca osmdesátá , uvádím jen jako jeden z dalších příkladů a důkazů využití konkrétních dobových oděvů (nikoli náhražek) na divadelním jevišti . V tomto rychlém průřezu půlstoletím pomohl tento způsob práce v rychlé orientaci na jevišti a dodal atmosféře inscenace punc autenticity.

V inscenaci Topolovy Kočky na kolejích, na které jsem spolupracovala na klubové scéně Západočeského divadla v Chebu s Davidem Czesanym, 2006, jsem zařadila také do této kategorie, i když v ní byly použity retrokostýmy ve zcela jiném než ironickém gestu. Jednalo se spíše o vyjádření atmosféry a poetiky 60. let. Lehce halucinační nálada byla podpořena zvedající se nádražní budkou se čtyřmi výpravčími , nečekanou a snovou přehlídkou několika modelů ze 60. let na kolejích , nebo trampem, co vylézá odkudsi z propadla.V závěru přišla na řadu happyendová variace na hippies . Téměř ve všech kostýmech jsem použila autentické oblečení z té doby a při přehlídce jsem vybrala několik efektních dobových kousků, které přenesly náladu do lehké nadsázky. V jistém smyslu i zde určitý závan romantického retra zůstal a vyznění inscenace se neslo v nostalgickém duchu. Na malé ploše divadelního klubu se nám podařila vcelku velkolepá a povedená podívaná, která měla díky své obrazivosti schopnost oslovit ukázat mladým divákům působivost Topolových textů.

Kostým jako čistě výtvarný, artistní objekt vymezující zásadně styl inscenace i pojetí herecké práce

Tento okruh kostýmního vyjádřování je poněkud širší a lze zde tedy rozlišit více přístupů. V každém ohledu se ale jedná o ryze výtvarně subjektivní, zcela nečasové, často velmi originální vizuální pojetí. Zásadní představitelkou tohoto stylu je Jana Preková, která tento přístup prosazuje především v inscenacích s režisérem Nebeským. Je pro ni typické odestetizované provedení, k postavám přistupuje sochařským způsobem, záměrně je hyzdí, civilní kostýmy destruuje, hercům svazuje končetiny, natírá je barvou, obléká je do igelitu, jakoby z nich chtěla tímto způsobem vytvořit výtvarnou plastiku. Kostým tak působí na diváka až fyzicky haptickým dojmem, při představě kontaktu těla s materiálem, mnohdy odpudivým. Svázané končetiny postav pak herci znemožňují pohyb, vycpaná a zohyzděná těla znesnadňují herecké akce, některé materiály znepříjemňují samu existenci herce na jevišti a prověří hercovu schopnost tvůrčího přístupu. Herci kromě toho, že podstupují boj s kostýmem, kostým také v průběhu představení dotvářejí a celý tento proces jim pomáhá při vytváření divadelní postavy.

Preková pracuje se stíny figur, s krutými obličejovými maskami a s průběžnou devastací kostýmů. Tyto destruktivní tendence dokáže korigovat a pak vytvořit čistě výtvarný archetypální typ kostýmu (například Calderónova Dcera vichřice, Strindbergova Sonáta duchů), který ve svých obměnách určí charakter celé inscenace. Nebojí se na jevišti kombinovat archaizující materiály s technicistními a ty zpět tvarovat do kostýmní podoby (například v inscenaci Dcera vichřice vytvořila sukně rozmanitých tvarů ze sítí do oken).

Opačně přistupuje k výtvarnému zpracování kostýmu Simona Rybáková, která pojímá své kostýmy jako výtvarné „objekty“ . Pracuje ve zcela eklektickém duchu. Figury pojímá jako geometricky vykrajované plné tvary, mnohdy takto zpracovává i architektonické prvky , které na sebe vrší a posléze na herce kolážovým způsobem skládá. Kombinuje nejrůznější efektní materiály, lesky, plyše, kov i plasty, pracuje s výraznou, agresivní barevností. Podobně stereometricky i barevně zpracovává nadměrné paruky i atypické pokrývky hlav. V 80. letech odvážně zapracovala do kostýmu polonahá těla či výtvarně zvýrazněné genitálie, což souviselo s progresivitou Baletní jednotky Křeč. Její kostýmy se často podobají módním kreacím, herci figurínám či reklamním poutačům. Přestože jsou koncipovány pro divadlo, mohly by existovat jako výtvarné objekty samy o sobě.

Zuzana Štefunková se jako představitelka výtvarného kostýmu-objektu nejvýrazněji projevila na celobílých inscenacích s J. A. Pitínským. Zde si vytvořila rozevlátý, napříč obdobími (secesí a symbolismem) inspirovaný styl, který se variováním různých střihů a kostýmních forem vyvinul ve velmi dekorativní, a přesto abstraktní styl. Její kostýmní provedení je v podstatě malířské, předkládá divákům až impresionistický vjem a navozuje dojem průzračné krásy a jisté intimity. Omezená barevnost (nejčastěji bílá nebo černá) použitá v odlišných podobách, texturách i materiálech, v různých vrstvách a kombinacích včetně abstrahovaných pokrývek hlav, doplňků a líčení vytváří na jevišti přízračnou, snovou atmosféru .

Čistě výtvarné podoby divadelních postav jsem se pokusila vytvořit v některých realizacích i já. Příkladem by mohla být inscenace Smokie, což je čistě snová vize režiséra Miroslava Bambuška na stejnojmenný literární text Egona Tobiáše. Tento text je místy velmi poetický, místy perverzní, především však zcela nesyžetový. Bylo proto potřeba vytvořit volně podle vlastní fantazie kostýmy nereálných postav (Smokie, 2 , 3), což je pro výtvarníka vždy velká výzva. Zcela volně jsem se nechala inspirovat světem mýtů a pohádek a snažila se ho kombinovat se světem fyzična a metafyzična, pornografie i schizoidních představ dalších inscenátorů. Každá postava měla své specifické, ryze výtvarné zpracování, každý „kostým“ byl zpracován jako individuální výtvarný objekt. Výraznou roli v něm hrála opět barevná symbolika. Smokieho jako hlavní postavu zrozenou a spadlou na zem odkudsi z hvězd hraje nahý herec potřený nebesky modrou barvou, pouze jsou mu v průběhu inscenace nasazeny větší genitálie (jako znak dospívání). Na své cestě potkává různé bytosti, jednou z nich je jakési embryo v příznačně růžové kombinéze se zakrslýma rukama , jindy se setkává s lesním skřetem , jednorožcem či se obskurním zjevem se dvěma těly srostlými zády k sobě. Snaha o vytvoření pitoreskního světa s určitým filozofickým přesahem zde byla naplněna, proces práce byl až živočišný a inscenace byla ve své hravé obrazivé poetice divácky velmi dobře přijata, kritikou však zůstala v podstatě zcela opomenuta.

Shakespearův Hamlet v režii Davida Czesanyho patřil k přelomovým inscenacím Činoherního studia v Ústí nad Labem, 2002. Hrál se jako první popovodňové představení v náhradním prostoru ústecké Setuzy, což dalo celému projektu nádech sight specific divadla. Na scéně stálo „pouze“ lešení z oceli a díky nainstalované kameře se snímaly i další paradivadelní prostory (například bufet, ale i venkovní ulice). Tato strohost dobře kontrastovala s básnickým překladem E.A. Saudka, který si režisér pro inscenaci vybral. Věděla jsem, že tomuto projektu by žádné parafráze historismů či ironizující postmoderna nepomohla a že je třeba nastolit cestu čistě výtvarnou. Základním zdrojem, vlastně klíčem k vytvoření kostýmů, bylo pro mě Dánsko a můj pocit z něj. Moře a vítr, což u mne evokovalo plážové boty a čepice, další cesta úvah vedla k vytvoření jisté parafráze kroje jako oděvu, který spojuje v určitou dobu určité teritorium. Zároveň jsem chtěla docílit až civilního vyznění kostýmů, proto jsem hledala i odpovídající materiál. Zvolila jsem fleese jako zateplovací současný materiál, plátno jako tradiční lidový materiál , pokusila se o současné variace některých krojových prvků (např. zástěry mužů ženců a formy kabátců z Horňácka). Zvláštní úlohu při této práci sehrály výšivky. Použila jsem je jednak jako v podstatě jediný ornament kostýmu (střihy byly jednoduché a strohé), dále jako odkaz k určitému teritoriu, což je specifická vlastnost kroje, a pak jako rozlišení rodových příbuzností - jiný rod, jiná výšivka. Náměty k výšivkám jsem čerpala ze středověkých tapisérií z Bayeaux - jednalo se o opisy zvířecích motivů. Jednotlivá zvířata vlastně představovala jednotlivé charaktery postav (jakési středověké breviáře) a zároveň evokovala odkaz k shakespearovskému dávnověku. Kromě zařazení pod určitou zvířecí skupinu měla každá postava má svou konkrétní barvu a ve škále této barvy se pohybovala i barva kostýmu (Hamlet měl černou, Ofélie světle modrou , královna rudou , Laert oranžovou atd.). Při dialozích různých postav pak jednotlivé barvy vynikly a vytvářely výrazné barevně scénické kompozice (tento způsob uchopení barevnosti je možná podvědomou snahou o pomoc divákovi v lepší orientaci na jevišti.). Kostýmy byly tvarově jednoduché, základ tvořilo úpletové triko s výšivkou a lněné kalhoty nebo sukně, doplněné o prvky pracovních oděvů (pracovní boty, kukly a pracovní uniformy ozbrojenců, pracovní mundúry hrobníků, kožené zástěry, čepice různých typů atd.). Hamlet měl dlouhou sukni naznačující jeho duševní zmatek a bláznovství, zároveň bylo takto možné opticky ještě více prodloužit hercovu vysokou postavu . Zkroucený v malém proskleném vozíku jezdícím na scéně vypadal velmi soucitně a teatrálně zároveň. Inscenace byla díky svému inovativní pojetí i řadě gagů (aniž by postrádala šílenost „doby vymknuté z kloubů“) velmi sdílná a dobře komunikovala zejména s mladým divákem, což považuji u tohoto díla za úkol vcelku nelehký. Toto zajímavé a generační inscenační pojetí by zcela jistě zasloužilo hlubší rozbor, kritika bohužel, jak už to u mnohých regionálních inscenací bývá, zareagovala velmi sporadicky (viz např. Josef Mlejnek, Odvázaný Hamlet ve stísněné Setuze, DN,3/2004).

Podobnou cestu hledání výtvarného zpracování kostýmu jsem zvolila při práci na inscenaci Mahenova Jánošíka v režii Natálie Deákové, opět v ČS v Ústí v roce 2006. Stejným výchozím bodem pro práci na kostýmní výpravě byl tradiční oděv prostého lidu, jak pracovní, tak slavnostní, tentokrát pocházející z konkrétního slovenského teritoria. Moje představa byla taková, že se pokusím propojit jednotlivé prvky kroje, nebo spíš jejich znaky (např. hučka, vestička, typický opasek) s každodenním odíváním dneška . Byla zde opět snaha o vytvoření jisté paralely k současnému mladému člověku, snaha najít obdobu oblečení tehdejších zbojníků a dnešní mladé generace - hrdinů dnešních dnů. Z tohoto uvažování logicky vyšly džínsy, kotníkové tenisky, k nim jsem přidala kratší košile, jednak abych zdůraznila vypracované mužské tělo, na kterém vynikne vysoký opasek . U ženských postav jsem zvolila typ halenky a sukně současného střihu, krojový znak dodala čelenka a obdoba volné variace na šněrovačku . Smrt jsem vytvořila jako postavu, která v sobě nese obě pohlaví, má uzké kalhoty, delší košilové šaty a vysoký čepec. Základní barevnost jsem zvolila šedočernou, doplněnou pouze bílou a rudou (jako nositele symbolického významu), černé byly hučky, podklady vest a návleky na rukávy, vše hrubě vyšívané. Výšivky byly tentokrát abstraktní, vytvořené na výrazně barevných podložkách se spoustou blyštivé galanterie tak, aby záměrně působily trochu pouťově či cikánsky . Záměrně byly vyšity v křiklavých odstínech luminiscenčních barev, které svítí do tmy při rituálních zbojnických tancích, což dodávalo těmto scénám zvláštní magii . Byl to můj

další pokus o vytvoření jakoby novodobého kroje, který by byl srozumitelný v civilním smyslu, ale zároveň ještě lehce k folklóru odkazoval, a mohl tak pomoci mladým lidem nepodbízivě ve zpřístupnění takovýchto mýtů a pověstí.

Ze zcela jiného okruhu témat je další z mých výtvarných realizací, a to inscenace Česká pornografie v dramatizaci režisérky Viktorie Čermákové (podle knihy Petry Hůlové Umělohmotný třípokoj, Studio Továrna, 2007). Tato próza je zpovědí prostitutky, která přehlíží svůj dosavadní život. Zároveň nahlíží do dnešního života plného sex, i do životů mnoha žen různých věkových i společenských kategorií, čímž podává odvážný a ironický až sarkastický pohled na ženský svět ovládaný muži. U tohoto projektu jsem byla autorkou celé výpravy a vzhledem k omezenému množství financí bylo potřeba vymyslet jednoduchý, smysluplný a zároveň zábavný a hravý klíč. Nakonec se to vcelku podařilo. Scéna byla vytvořena z dřevěné konstrukce šesti oken po třech nad sebou, která mají evokovat panelák s jednotlivými pokojíčky (které se zatahují krajkovou záclonkou z igelitu), ale také výkladní skříně prostitutek. Uprostřed scény stojí divan jako symbol sexu, který slouží také jako vana a v jednu chvíli obrácený černým chlupem navrch připomíná vagínu. Hracími rekvizitami jsou molitanové válce jako falické symboly, se kterými se cvičí, pracuje a dovádí. Ze všech koutů jeviště pak ční „sladká“ růžová barva, genderově předpojatá barva holčiček, podbízivá barva kýče a také barva obnaženosti a vulgarity. Adekvátně růžové byl použit i odpovídající materiál - molitan, prošev, chlupatice. Kostýmy byly ovšem autentické oděvy - vlastně sesbírané modely ve všech odstínech růžové, které při hromadných scénách tak vytvářely mnohovrstevnatý průřez nejrůznějšími obdobími a rozmanitými ženskými styly. Kostýmy ale nebyly použity nahodile, byly vždy vybrány k určité věkové kategorii i k charakterům různých typů žen - lolitky, ženy intelektuálky, ženy v přechodu, ženy ve večerních šatech, objeví se i kostýmy veverek jako domácích hospodyněk v zástěrkách ve svém panelákovém hnízdečku atd. Na tomto projektu pracovaly v podstatě (kromě zvukaře) veskrze ženy a celý proces zkoušení i výsledek inscenace se nesl ve velmi otevřeném, euforickém duchu. Vznikla odvážná, zábavná, dynamicky rozpohybovaná inscenace, pro někoho šokující svou obnažeností fyzickou i textovou, pro jiného voyaersky pikantní a silně zážitková (viz např. Vladimír Hulec, Hezké chvilky rašplí a zandaváků, DN, 13/2007, Jana Machalická, Nesmrdět a držet si váhu, LN, 7.6. 2007).

Jiný divadelní počin, kde je možné mluvit o výrazné a čistě výtvarné podobě díla, která silně souzněla se všemi divadelními složkami, byla inscenace hry Kvartet německého dramatika Heinera Müllera v koncepci D. Pařízka v roce 2004 (Kvartet vznikl na motivy De Laclosova „libertinského“ románu Nebezpečné známosti). Tato inscenace se třemi herci se pohybovala někde na hranici performance a měla velmi nezvyklou poetiku. Celá hra je vlastně dialogem Valmonta a Markýzy de Merteiul, přičemž tito dva si vyměňují role: Valmont vystupuje v roli Markýzy a naopak. Toto byl zřejmě výchozí bod pro uchopení inscenace, kterou režisér Pařízek obsadil jen muži. Mým úkolem bylo tudíž vytvořit nečasové, genderově univerzální kostýmy, které reprezentují bisexualitu postav. Vznikla tak jakási dlouhá tílka, nejdříve doplněná pyžamovými spodky a napojením postav na různé nemocniční hadičky, vyjadřujícími klinický stav těsně před smrtí (dialog se podle režijní koncepce odehrává ve Valmontově hlavě těsně před smrtí, kdy je upoután na lůžko). Tílka srolována dolu lehce evokovala dámské dlouhé šaty. Herec, který hrál momentálně ženu, si pak přidal jen náušnice jako znak ženské postavy. Na relativně prázdné scéně (která byla vyplňována hereckou akcí) stál pouze mikrofon a televize s předtočeným materiálem, nemocniční přístroj jako metafora manipulace či násilí a z provaziště visely cvičební kruhy. V celé této velmi akční podívané se uplatňoval výrazný výtvarný přístup, podpořený razantním světelným designem. Dobové „rokokové“ silné líčení a pudrování se zde parafrázovalo sypáním pudru na nejrůznější části těla, takže docházelo jakoby k sádrování tváře, herci si na scéně vytvářeli vlastní obličejové masky, ovazovali se obinadly, což zase souviselo s nemocniční situací. Z této výtvarné podoby herecké i scénické čišela tělesnost v postnaturalistické podobě, násobená stroboskopem a přístroji, a odkazovala až někam k apokalyptické době budoucnosti. Temné sdělení o zkáze světa ale nebylo záměrem inscenace. Chvílemi sice šlo o syrové navození fyzického hnusu, to pak ale střídaly zcizovací efekty, jako např. taneční výstup s třetím hercem-zdravotní sestrou na německou populární píseň zpěvačky Neny 99 Luftbalons, čímž se celá atmosféra poněkud odlehčila. Tato inscenace byla jistě pro někoho hůře srozumitelná, měla však svůj neotřelý lyrický rozměr, a kdo jej objevil, odcházel spokojen (viz např. Zuzana Augustová, Pařízkovo vršení efektů, DN, 7/2004).

Kostým jako „dokument“ doby v naturalistickém pojetí inscenace (zvláště v pojetí tzv. coolness - drsné dramatiky)

Konec 90. let přinesl díky několika progresivním divadlům (např. Činoherní studio Ústí nad Labem, HaDivadlo Brno) nový proud - současné naturalistické divadlo zvané cool či coolness, které zobrazuje „divadlo pravdy“. Tento divadelní „žánr“ se vyznačuje otevřeným pojmenováváním věcí, účtuje se zkaženým světem, odráží brutálním způsobem bezvýchodnost mladých lidí bez životní perspektivy. S tímto nekompromisním způsobem vyjadřování souvisí i specifický výtvarný přístup ke kostýmům těchto inscenací. Jedná se o určité sociální sondy, jakési stopy čisté reality přenesené na jeviště. Jde až o filmové pojetí, jedná se o záměrně anti-divadelní styl, který čím je přesvědčivější a autentičtější, tím ostřeji podporujuje inscenační jistotu. Nejde přitom o civilní kostým v neutrálním slova smyslu, spíše o dohledávání přesvědčivých, použitých kusů civilních oděvů a adekvátních doplňků v jejich syrové podobě, často se jedná i o určité módní trendy nebo jisté uniformní znaky určitých názorových hnutí. V tomto kostýmu by měla být očividná znalost prostředí, ze kterého postavy pocházejí, podpořená nějakým typickým znakem (např. obecně známým). Tímto znakem se nejen charakterizuje postava, ale například zmožením těchto detailů je možné dospět k určité divadelní nadsázce, která v sobě nese prvek parodie, sarkasmu nebo také zdůraznění ošklivosti. Takovéto pojetí kostýmu by mělo být schopno pojmout široký záběr společenského spektra přes lacinou líbivost, povrchnost a vrtkavost módních nálad, které odkazují ke konzumu a narcismu, k různým kuriózním variacím až po čistou užitkovost neotřelé kombinační schopnosti nižších sociálních vrstev.

Dá se ale konstatovat, že česká obdoba coolness na rozdíl například od německé, jejíž podoba je více naturalistická a drastická (asi zde víc funguje kontrast se společenskými konvencemi), vždy směřovala ke groteskníku, až sarkastickému pojetí. Tento domácí generační cynismus je zřejmě dán jinou prožitou ideologickou skutečností, marasmem a bezvěrectvím minulé doby, z níž také vyplynula jiná divadelní zkušenost.

V Činoherním studiu, v inscenacích Jiřího Pokorného a Davida Czesaného a v kostýmních výpravách Zuzany Krejzkové (Havlíkové Krysa, Pokorného Taťka střílí góly, Odpočívej v pokoji a Plechovka) a v mých vlastních realizacích (Mayenburgovi Paraziti, Kaneové Crave) se na jevišti válí odpadky, potrhané nebo zničené, pochybné (ale stále reálně uvěřitelné) kostýmy svědčí o ztracených existencích nebo o deviacích. Je samozřejmě rozdíl, jedná-li se o hru zahraniční nebo o českou, v níž se odrážejí české reálie. Tam je pak možné dojít dál ve stylizaci jednotlivých postav až na hranici karikatury, která pro diváka k vytvoří sarkastický obraz malého českého světa. Tak se to podařilo Krejzkové v Taťkovi, kultovní inscenaci Činoherního studia, kde k zaplivanému kiosku Nonstopu s vyžilou čtyřicátnicí Blaženkou v okénku přichází český Elvis v narvaných tesilkách, s vytetovanou kotvou na ruce, poté stárnoucí alkáč s dlouhými vlasy a samolibý frajírek v šusťákách, aby zažili svůj noční příběh.

Z mých vlastních realizací je nejtypičtějším zástupcem této kategorie inscenace hry německého autora M. Mayenburga Paraziti, kterou v ČS v roce 2001 režíroval Jiří Pokorný. Inscenace vychází z prostředí východního Berlína 90. let a vypráví příběh o bezvýchodnosti mladých lidí žijících na okraji společnosti. Mayenburg, stejně jako v Anglii Ravenhill nebo Sarah Kane, patří ke generaci, která se vyjadřuje otevřeně, tvrdě a místy vulgárně ke globalizované společnosti, která ztrácí lidská měřítka. Maeyenburgův text si nicméně i přes surovost reálií uchovává svou temnou krásu - je uhrančivý, plný metafor i odpudivý zároveň. Čtveřice podivných existencí přežívá po nehodě ve vybydleném bytě a marně se pere o lásku a porozumění. Každá z postav je nějak vykloubená a budí dojem ošklivosti i soucitu (dlouhovlasý metalista na vozíku s inkontinentní plenou, stárnoucí blondýna v tygřích plavkách, tesilový důchodce, těhotná punkerka, džínový frajírek lacině a lá John Travolta). Podoby postav mají nadsazenou, ale maximálně dotaženou, přesvědčivou a věrně pojmenovanou charakteristiku. K ní jsou pečlivě dohledané autentické kostýmy se všemi jejich detaily, jedná se o jakýsi vyhrocený dokumentární styl podřízený divadelnímu výběru. Přenesením této autenticity na jeviště (jak scénické, tak kostýmní) a souhrou všech inscenačních složek se podařilo podtrhnout inscenační záměr a zobrazit dnešní svět v celé jeho brutalitě a zkaženosti (viz např.J.P.Kříž, Do Čech vtrhlo divadlo pravdy, Právo, 17.4.2001). Tato divadelní tendence byla víceméně generační a časově omezená a ve svém radikálním postoji se na přelomu století postupně vyčerpala.

I v dalších inscenacích, které nebyly zdaleka tak naturalisticky syrové, ale podobně popisují určitou různorodou skupinu lidí s propletenými příběhy, jako byly Engressyho Portugálie (Činoherní klub Praha, 2001) či Krobotův Sirup (Dejvické divadlo, 2002), jsem se pokusila najít ke každému z charakterů odpovídající kostýmní výpověď. Ať už to byly vesnické typy v Portugálii v režii Ivo Krobota (bývalý policajt Řepa, notorik Satanáš, místní farář ve větrovce na babetě nebo dvojice manželů-klaunů, taxikář Kolík a jeho Jituška), nebo typy pseudopodnikatelů a dalších podivně zvrácených postav ze hry Sirup, kterou režíroval v až nonsensovém duchu Miroslav Krobot, všude jsem se snažila o maximální, autentický účinek kostýmu, dohledávala věci s patinou času nebo jedinečné kousky oděvů, které splňovaly charakter postav. Pokud se výtvarník vydá touto cestou, je to mnohdy práce nelehká a v dohledávání usilovná, ale výsledný efekt bývá velmi přesvědčivý a působivý (viz např.Zdeněk Hořínek, Sen o Portugálii, DN, 2/2002).

Na závěr uvádím dvě inscenace, které ukazují můj současný přístup k vlastním realizacím. Dokazují jednak, že základní rukopisné znaky a způsob uvažování přetrvávají a zároveň jsou typickými příklady prolínání a míšení jednotlivých, výše uvedených výtvarných přístupů. V obou inscenacích pracuji s významotvornou barevností, parodickými retrocitacemi, ryze výtvarnými znaky i autentickými prvky civilích oděvů.

První z nich je hra Thomase Bernharda Minetti, která vznikla v režii V. Čermákové v roce 2007 v Divadle v Řeznické, se odehrává během silvestrovského večera v hotelu na pláži. Inscenace má opět klíč v barevnosti, tentorát se nabízel písek a moře, okry a tyrkysy. Okamžitě mi evokovaly ženský a mužský princip, vše ženské modré jako voda, vše mužské zemité. Kostýmy jsou pojaty v této barevné škále a víceméně civilní, nicméně u ženských postav, opět lehký náznak retra 60. let, ale míněný spíše jako reminiscence na umělcovo mládí. Ostatní postavy se po scéně pohybují ve zcela náznakových proměnách (silvestrovská maska, knír recepčního). Na scéně stojí kromě lavice a pomyslné recepce-baru akvárium jako malé moře s

loutkohrou, ve které učinkuje panenka a loutka krále (podobenství s Prosperem, Learem), někdy je hybatelem sám Minetti, jindy postava Dívky, která sype do akvária modrý prášek. Loutka krále pak končí na zemi u sedícího umírajícího Minettiho, oba zasypáni sněhem. Minetti má na tváři kapesník s otiskem vlastní tváře. Ten představuje tolik zmiňovanou masku Leara a pro mě zároveň funguje jako veraikon.

Druhou inscenací je hra Pavla Kohout Éros, kterou režíroval v Redutě v Brně v roce 2008 Jiří Pokorný. V této vcelku konverzační, přímočaré hře (starý otec čtyř dospělých dětí si najde mladou ženu a děti se bojí o dědictví) jsme s inscenačním týmem objevily jistý až fašizující podtext, který nám ve spojení s mysliveckou zálibou hlavní postavy dal klíč k výtvarnému pojetí inscenace. Pro kostýmy to byla šedozelenohnědá barevnost a kombinace uniforem mysliveckých, v náznaku vojenských a civilního stylizovaného oblečení, vše v těchto zvolených tónech. Dodali jsme inscenaci nádech hororové grotesky a pokusili se o jistou nejen hereckou teatralizaci postav (staropanenská dcera v upjatém oděvu se v okamžiku stává nymfomankou v erotickém prádle dominy s bičíkem, otcova milenka je zase pojata jako bílá laňka, víla-múza, syn jako zastydlý bohém ze 70. let). Všichni se chovají buď vypjatě, nebo jako malé děti, v závěru inscenace si v krbu vily opékají své dětské hračky.

Vše, co se odehrává na scéně, je vlastně včetně výpravy reálné, ale zároveň má k realitě daleko, tak jak je pro Pokorného obrazivou režii příznačné, a proto je pro mne vždy velmi inspirativní (viz např. David Drozd, Éros jako hororová groteska, LN, č.143/2008).

VI. Závěr

Uvedené základní výtvarné přístupy 90. let 20. století mapují již víceméně ustálené stěžejní divadelní poetiky. Popisované a rozebírané kostýmní přístupy se snaží obsáhnout nejcharakterističtější cestu každé z výtvarnic. Tyto výtvarné názory ale samozřejmě neexistují ve zcela čisté podobě, v každé z poetik se najde prvek jejich prolínání.

Na začátku nového století po roce 2000 se divadelní scéna zklidňuje a na místo vršení nápadů a gejzíru citací nastupuje chladná, elegantní estetika, prázdné nebo jedním znakem určené jeviště, a civilně neutrální kostým (nejtypičtějším příkladem je v tomto ohledu Divadlo Komedie), v současné době výtvarníci expadují všemi možnými směry.

Na konci 90. let a na přelomu 21. století nastupuje další generace výtvarnic (mnohé z nich už pracují i dříve), které navazují na stylovou bohatost let devadesátých. Jsou jimi například Katarína Hollá, která ve svých profesních začátcích spolupracovala se Spolkem Kašpar, kde byla v historizujících hrách cítit ještě jistá výtvarná nevyhraněnost, ale posléze také s M. Dočekalem, kde už volí filmově civilistní přístup (např. Hypermarket ND, 2004), ten také uplatňuje v mnohých českých celovečerních filmech, na kterých se podílela (Pelíšky ad.). Další z výtvarnic Ivana Brádková, která se podílí zejména na výpravách režií Michala Langa a Daniela Hrbka ve Švandově divadle (Čas katů, 2002, Tartuffe, Hadí klubko, Poručík z Inishmoru, vše 2003), používá širokou škálu výtvarných prostředků a nedá se přesněji určit její vyhraněný styl, často však doplňuje civilní oděv o výrazný divadelní znak nebo pracuje ve výrazné bíločervenočerné barevnosti (Její pastorkyňa). Jiný přístup volí Lucie Loosová, u té vždy byla cítit snaha o šokující, expresivní přístup, okázale provokativní, teatrální kalkul (punkovo-operní Lucia di Lammemor, ND Praha, 2006). Odlišný, spíše rustikální, záměrně hrubozrnný projev má Petra Štětinová, která často využívá prvky lidového, jarmarečního divadla (např. pro Divadlo v Dlouhé, Minor, Divadlo na provázku Brno). Kamila Polívková, dnes již stálá výtvarnice divadla Komedie, jejímž rukopisem je výtvarná strohost a civilnost, upřednostňuje sterilní oblekový minimalismus v šedočerné barevnosti, což přesně odpovídá tamní poetice. Dalším fenoménem v divadle se po roce 2000 stávají nová média, se kterými se zcela inovativním způsobem dostávají na česká jeviště nové tématické okruhy (internet, chat, atd.), za představitele této nejmladší generace bych jmenovala alespoň divadelní seskupení Skutr s kostýmní výtvarnicí Danielou Klimešovou (např. Nickname, 2004, Understand, 2005, Plačky, 2007). U této nejmladší generace je už patrné jisté kontrastní výtvarné tendování, které je založeno na prvotním popření okázalých výtvarně dramatických gest předchozích let. Je zde cítit snaha o co největší auteticitu, jak hereckou, tak kostýmní, jistou základní jednoduchost doplněnou o scénický znak či výtvarnou zkratku. Je to zřejmě zákonitá reakce na současné uvažování dnešních mladých lidí a jejich hledání autenticity v nejrůznějších podobách (CzechTek a taneční drogy, cesty do třetího světa, facebooková přátelství, atd.).

Současné divadelní tendence směřují také k politickému či genderovému (feministickému) divadlu a hledají na divadelních scénách stále neprobádaná, ale nosná témata vypovídající například o našich nedávných dějinách (projekt Perzekuce.cz, konkrétně např. Steigerwaldovy hry Horáková versus Gottwald či Políbila Dubčeka), nebo témata do jisté doby tabuizovaná (okruh performerů v divadle Alfréd ve dvoře např. Secondhandwoman, Užmuž, Ty jsi jen sajtkára atd.). Jedná se většinou o konkrétní projekty, které spoluvytvářejí určité okruhy spřízněných umělců, kteří mají již určitou (často i velmi různou) divadelní zkušenost, ale stále chuť experimentovat a nepropadnout stereotypu. Ti pak většinou ve svých projektech, které často využívají efektní sight specific divadlo, kombinují různé divadelní žánry a druhy (divadlo výtvarné, fyzické, prvky filmu, cirkusu, bojových umění, nová média), a drama zde tvoří pouze malou část inscenačního celku (Krepsko, Skutr). Tato často volná tvůrčí seskupení jsou životaschopnější, mohou rychleji a progresivněji reagovat na neuchopená témata, mají větší schopnost glosovat dobu, ale mohou také lépe dosáhnout na poměrně novou grantovou politiku s možností divadelního financování. Domnívám se, že v současné zcela zahlcené multikulturní době bude, s nástupem dalších, porevolučních generací, systém kamenných divadel a jejich stále omílané konvenční dramaturgie, neudržitelný. Zmíněný alternativní přístup má alespoň nějakou možnost konkurovat monstrózním masovým produkcím dnešního světa, může mladším generacím zpřístupnit novou formou odraz popkulturní každodennosti. Domnívám se, že s 21. stoletím po bezmála století fungující struktury repertoárových divadel nastává doba, kdy se může divadlo skutečně prosadit pouze v silně zážitkové podobě, kdy bude neotřele, živě a angažovaně reflektovat dobu a cíleně útočit na všechny smysly diváka.

Stručné životopisy kostýmních výtvarnic a jakýsi pavouk jejich spolupráce s režiséry i se zařazením některých význačných inscenací (inscenační řady):

Jana Preková (nar. 1956 v Praze) absolvovala scénografii na DAMU. Soustavně spolupracuje s režisérem Janem Nebeským, většinou jako autorka celých výprav (Divadlo Komedie: Strindberova Sonáta duchů, 1996, Beckettův Konec hry, 1996, Calderónova Dcera vichřice, 1998, Tobiášova Marta, 2000, Taboriho Kanibalové, 2003; Divadlo Na zábradlí: Tobiášovo Je suis, 2001; HaDivadlo: Shakespearova Bouře, 2002-3). S režisérem J. A. Pitínským pracovala už v době jeho působení v brněnském Ochotnickém kroužku (Brno 1985-91), v týmu se scénografem Janem Štepánkem navrhovala kostýmy pro Pitínského inscenace (Národní divadlo: Durychovo Bloudění, 1998, Mrštíků Maryša, 1999, Smetanův Dalibor, 2001, Vančurova Markéta Lazarová, 2002; Městské divadlo Zlín: Felliniho Osm a půl a půl, 1995, Preissové Její pastorkyňa, 1996; HaDivadlo: Sofoklův Král Oidipus, 1998) a další.

Věnuje se také filmové tvorbě, scénografickým performance a návrhům interiérů. V roce 1990 stála u zrodu ateliéru scénografie na JAMU, kde dosud vyučuje, od r. 1998 vede také ateliér Tělového designu na FVUT v Brně. Jedna z vystavujících vítězné národní expozice ČR na PQ 99 (Zlatá triga), též držitelka druhé Zlaté trigy za kostýmy k inscenaci Dcera vichřice. Vystavovala též na v rámci české expozice na PQ 2003.

Kateřina Štefková (nar. 1971 v Praze) absolvovala DAMU obor scénografie. Věnuje se výhradně kostýmní tvorbě, nejčastěji spolupracovala s Petrem Léblem, podílela se v podstatě na všech jeho profesionálních inscenacích (Divadlo Labyrint: Tobiášův Vojcev, 1992; Divadlo Na Zábradlí: Dorstův Fernando Krapp mi napsal dopis,1992, Čechovův Racek, 1994, Stroupežnického Naši, naši furianti, 1994, Gogolův Revizor, 1995, Čechovův Ivanov, 1997, Strýček Váňa, 1999 a další). Posléze spolupracovala i s Jiřím Pokorným (Divadlo Na Zábradlí: Carrierova Terasa, 2001, HaDivadlo: Ravenhillův Faust, Faust je mrtvý, 2000) a s J. A. Pitínským (Divadlo v Dlouhé: Mannův Kouzelný vrch, 1997). Věnuje se i kostýmní tvorbě pro film. Jedna z vystavujících vítězné národní expozice ČR na PQ 99 (Zlatá triga). Vystavovala též v rámci české expozice na PQ 2003.

Simona Rybáková (nar. 1963 v Praze) absolvovala ateliér textilního výtvarnictví na VŠUP. V 80. letech byla aktivní členkou a kostýmní výtvarnicí Baletní jednotky Křeč, která se v rámci Pražské pětky podílela mnoha ojedinělých kulturních akcích. Od r. 1992 spolupracovala průběžně s Operou FURORE a Operou Mozart a s jejím základním inscenačním týmem, operním režisérem Jiřím Nekvapilem a scénografem Danielem Dvořákem (Stavovské divadlo: Mozartova Kouzelná flétna, 1992, Cosi fan tute, 1993, Don Giovanni, 1998; Divadlo Klub Lávka: Mozartův Don Juan Bastien, 1993 a další). Posléze přechází s tímto týmem do Státní opery Praha: zde například Burianova Bubu z Monparnassu, 1999, (pro Národní divadlo: Adamsova Smrt Klinghoffera, 2003, Janáčkovy Výlety páně Broučkovy, 2004 a další). Navrhovala také kostýmy k muzikálům, filmům, pracuje pro televizi a reklamu, věnuje se také užitému textilu a volné tvorbě. Kurátorka a zároveň jedna z vystavujících vítězné národní expozice ČR na PQ 99 (Zlatá triga), pracuje též jako česká reprezentantka scénografické komise mezinárodní organizace divadelníků OISTAT.

Zuzana Krejzková (nar. 1970 v Pardubicích), studovala textilní výtvarnictví na SPŠT a Školský ústav uměleckých řemesel. V divadle začínala jako garderobiérka. Od r. 1995 spolupracuje s režisérem Jiřím Pokorným (ČS Ústí nad L.: Pitínského Matka, 1995, Tobiášův Jaurés, 1997, Pokorného Taťka střílí góly, 1999, Havlíkové Krysa, 2000 a další; v HaDivadle : Jerofejevova Moskva-Petuški, 1999, Mayenburgova Tvář v ohni, 2002; v Národním divadle: Volánkové Stísněná 22, 2003). Od r.1996 pravidelně spolupracuje s Michalem Dočekalem (Divadlo Komedie: Čechovovy Tři sestry, 1996, Shakespearův Král Lear, 1998, Sen noci svatojánské, 2000, Marlowova Tragická historie o doktoru Faustovi, 2001 a další; Národní divadlo: Rostandův Cyrano, 2002; DJKT Plzeň: Fösterův Bloud, 2001) a průběžně také s Vladimírem Morávkem (Národní divadlo: Shakespearův Romeo a Julie, 2003) a Davidem Czesanym (ČS Ústí nad L.: Čechovův Platonov, 1998, Ivanov, 2002 a další). Navrhuje kostýmy i pro televizi a film. Vystavovala též v rámci české expozice na PQ 2003.

Sylva Zimula Hanáková (nar. 1967 v Kroměříži) absolvovala Masarykovu univerzitu v Brně a studovala scénografii na JAMU. V letech 1991-1996 byla výtvarnicí Divadla Husa na provázku. Od té doby spolupracuje s řadou českých divadel, zejména ale s Vladimírem Morávkem (Klicperovo divadlo Hradec Králové: Mrštíků Maryša, popravdě však Mařka čili To máš za to, bestijó, 1996, Čechovovy Tři sestry, 2001, Shakespearův Mackbeth, 2002; Divadlo Globe: Shakespearův Richard III., 2001) a další. Věnuje se také kostýmům pro film a televizi a volné tvorbě. Vystavovala též v rámci české expozice na PQ 2003.

Zuzana Štefunková-Rusínová (nar. 1970 v Martině) absolvovala scénografii na KALD DAMU. Od r. 1991 se věnuje převážně kostýmní tvorbě a pravidelně spolupracuje s režisérem J.A. Pitínským (Dejvické divadlo: Čepova a Demlova Sestra Úzkost, 1995; HaDivadlo: Rothův Jób, 1996, Dexterův Deadwood -2001; DJKT Plzeň: Purcellův Dido a Aeneas, 1998; Divadlo Archa: kolektivní Marné tázání nebes, 2002 a další). Mnohé z inscenací, na nichž spolupracovala získaly cenu A. Radoka za režii. Vystavovala též v rámci české expozice na PQ 2003.

Andrea Králová (nar. 1970 v Plzni) absolvovala dějiny umění na FFUK a scénografii na KALD DAMU. Od r.1996 pracuje pro různá česká divadla, často s režisérem Jiřím Pokorným (DJKT Plzeň: Fibichova Šárka, 2000, Ostrčilovy Kunálovy oči, 2002; ČS Ústí nad L.: Mayernburgovy Paraziti, 2001; HaDivadlo: Widmerovy Top dogs, 2002, ND Brno Éros, 2007), s režisérem Davidem Czesanym (ČS Ústí nad L.: Kaneové Crave, 2000, kolektivní Fimejl, 2002, Shakespearův Hamlet, 2003 a další), s Miroslavem Bambuškem (ČS Ústí nad L.: Tobiášův Smokie, 2000, Bambuškův Projekt Moliér, 2000), Miroslavem Krobotem (Dejvické divadlo: Krobotův Sirup, 2001), s Viktorií Čermákovou (Studio Továrna: Česká pornografie, 2006, ND Brno: Lakomec, 2009 a další), s Davidem Drábkem (Minor: Sněhurka, 2005, Klicperovo divadlo: Macbeth, 2006). Věnuje se také kostýmní tvorbě pro film a televizi a volné tvorbě. Vystavovala též v rámci české expozice na PQ 2003.

Jana Preková - Jan Nebeský, J.A. Pitínský
Kateřina Štefková - Petr Lébl, J.A.Pitínský, Jiří Pokorný
Simona Rybáková - Jiří Nekvasil
Zuzana Krejzková - Michal Dočekal, Jiří Pokorný, Vladimír Morávek, David Czesany
Sylva Zimula Hanáková - Vladimír Morávek
Zuzana Štefunková - Rusínová - J.A. Pitínský
Andrea Králová - Jiří Pokorný, David Czesany

Použitá literatura:

Alternativní divadlo - Pražská scéna 2000
Současná česká scénografie - Divadelní ústav 2003
Opera Furore - Opera Mozart - Pražská scéna, 1994
Česká divadla, encyklopedie divadelních souborů, Divadelní ústav, Praha 2000
Fenomén Lébl, Pražská scéna 1996
Pražská pětka, Primus, Praha 1996
J.A.Pitínský, Pražská scéna 2001
HaDivadlo (hra, studie, dokumenty) Praha 1996
Proměny - divadelní výtvarnice na přelomu tisíciletí, ČSODAT, 2008
Tomáš Kulka, Umění a kýč, Torst, 2000
Milan Čorba, Odev a čo s ním súvisí, Svět a divadlo, 3/1995
Věra Velemanová, The Czech Stage Costum : From One PQ to the Next, Czech Theatre, 23/2007
Marie Bílková, Costume design of the youngest generation, Czech Theatre, 14/1998
Věra Ptáčková, Český divadelní kostým XX.století : Poznámky k problematice, Interscéna 1/1984
Marie Zdeňková, Czech Stage Design at the end of the Milenium, Czech Theatre 15/1999
Lenka Jungmannová, Proč bylo až dosud v Česku málo dramatiček, časopis A2, 12/ 2009

Seznam použitých kreseb, fotografií a části audiovizuálních záznamů z inscenací

Kresby:

Jana Preková - Bloudění, ND Praha 1998, Don Juan, ND Praha 2008
Kateřina Štefková - Revizor, Divadlo Na Zábradlí 1995
Ivanov, Divadlo Na Zábradlí 1997
Zuzana Štefunková - Rusínová - Sestra Úzkost, Dejvické divadlo 1995
Jób, HaDivadlo 1996
Simona Rybáková- Circus Terra, Státní opera Praha 2002, Intermezzo, taneční film Kuspokusu
Sylva Zimula Hanáková, Macbeth, ND Praha 2002
Andrea Králová, Jánošík, ČS Ústí n /Labem 2007, Sněhurka, Divadlo Minor 2005, Lakomec, ND Brno 2009

Fotografie:

A budeš hodný, Sklep 1981
Archa bláznů, Alfred a spol.1989
Andy Warhol, Opera Furore v Malostranské besedě Praha 1990
B. J. Křeč na laguně varadero, B. J. Křeč 1986
Barvy, B. J: Křeč ve filmu Pražská pětka 1989
Blázen a jeptiška, A-studio Rubín 1993
Bloudění, ND Praha 1998
Brody, R. S. Vpřed 1986
Bylo jich 5 a 1/2, HaDivadlo 1982
Cosi fan tutte, Stavovské divadlo 1993
Česká pornografie, Divadelní studio Továrna Praha 2007
Dcera vichřice, Divadlo Komedie 1998
Dcery národa, HaDivadlo 1987
Deklaunizace, Alfred a spol. 1986
Dido a Aeneas, DJKT Plzeň 1998

Don Giovanni, Stavovské divadlo 1998
Don Juan Bastien, Divadlo Klub Lávka 1993
Dvě noci s dívkou, A-studio Rubín 1995
Éros, Reduta ND Brno 2008
Faidra, ND Praha -Bouda 2003
Faust na Vyšehradě, Gorlice NKP Vyšehrad 2007
Fímejl, Činoherní studio Ústí nad Labem 2002
Groteska, Doprapo 1985
Had, Jak se vám jelo 1987
Hamlet, Činoherní studio Ústí nad Labem 2003
Houslema do železa, Opera Furore v Divadle U věže Praha 1989
Jánošík, Činoherní studio Ústí nad Labem 2007
Jaurés, Činoherní studio Ústí nad Labem 1997
Jób, HaDivadlo 1998
Ivanov, Divadlo Na Zábradlí 1997
Klokotání, Mimoza 1982
Kočka na kolejích, ZD Cheb 2006
Konec hry, Divadlo Komedie 1996
Kostlivec v silonkách, Studio Hořící žirafy 2002
Kuspokusu, televizní film 1998
Krysa, Činoherní studio Ústí nad Labem 2000
Kunálovy oči, DJKT Plzeň 2002
Kvartet, Divadlo Komedie 2004
Lakomec, ND Brno 2009
Lidumor, Divadlo Komedie 1999
Macbeth, Klicperovo divadlo Hradec Králové 2007
Marat - Sade, Činoherní studio Ústí nad Labem 1988
Marta mal D´or, Divadlo Komedie 2000
Maryša, Klicperovo divadlo Hradec Králové 2006
Maryša, ND Praha 1999
Matka, Ochotnický kroužek 1988
Matka, Činohení studio Ústí nad Labem 1995
Mechanický pomeranč, DJKT Plzeň 2003
Meteor, Činoherní Studio Ústí nad Labem 1988
Michelangelo Buonarroti, Studio Y 1974
Minetti, Divadlo v Řeznické 2007
Moskva-Petuški, HaDivadlo, 1999
Muzikál, Divadlo Sklep 1980
Na brigádě, Sklep ve filmu Pražská pětka 1989
Nám můžete věřit, Divadlo Na zábradlí 2006
Nickname, Divadlo Archa 2004
Oldův večírek, R. S. Vpřed ve filmu Pražská pětka 1989
Paraziti, Činoherní studio Ústí nad Labem 2001
Písek, HaDivadlo 1988
Plačky, Divadlo Archa 2007
Plechovka, Činoherní studio Ústí nad Labem 1998
Portugálie, Činoherní klub Praha, 2001
Prezidentky, Divadlo Disk v Celetné 1997
Racek, Divadlo Na Zábradlí 1995
Requiem, Branické divadlo 1987
Revizor, Divadlo Na Zábradlí 1995
Richard III., Divadlo Globe 2001
Rozrazil, HaDivadlo 1988
Sen noci svatojánské, Divadlo Komedie 2000
Sestra Úzkost, Dejvické divadlo 1995
Slečna Julie, A-studio Rubín 1994
Smokie, Činoherní studio Ústí nad Labem 200
Sněhurka, Divadlo Minor 2006
Šárka, DJKT Plzeň 2000
Šašek a královna, Husa na provázku 1983
Šediváci, Divadlo Sklep 1982
Taťka střílí góly, Činoherní studio Ústí nad Labem 1999
Tančírna, NDMS Ostrava 2004
Tři sestry, Divadlo Komedie 1996
Tři sestry, Klicperovo divadlo Hradec Králové 2001
Understand, Divadlo Archa 2005
Vařila myšička kašičku, Studio Hořící žirafy 2001
Večer tříkrálový, ND Praha, 2001

Použité audiovizuální záznamy inscenací:

Bloudění, ND Praha 1998
Cosi fan tutte, Stavovské divadlo 1993
Dcera vichřice, Divadlo Komedie 1998
Dido a Aeneas, DJKT Plzeň 1998
Don Juan Bastien, Divadlo Klub Lávka 1993
Faidra, ND Praha 2003
Faust na Vyšehradě, Gorlice NKP Vyšehrad 2007
Hamlet, Činoherní studio Ústí nad Labem 2003
Konec hry, Divadlo Komedie 1996
Král Lear, Divadlo Komedie 1998
Racek, Divadlo Na Zábradlí 1995
Revizor, Divadlo Na Zábradlí 1995
Richard III., Divadlo Globe 2001
Sestra Úzkost, Dejvické divadlo 1995
Sirup, Dejvické divadlo 2002

Smokie, Činoherní studio Ústí nad Labem 2000
Sonáta duchů, Divadlo Komedie 1996
Šárka, DJKT Plzeň 2000
Tragická historie o doktoru Faustovi, Divadlo Komedie 2001
Tři sestry, Divadlo Komedie 1996
Tři sestry, Klicperovo divadlo Hradec Králové 2001
Vojcev, Divadlo Labyrint 1992

Poznámky:
1- Encyklopedie divadelních souborů (dále EDS) str. 123
2- EDS str. 168
3- EDS str. 7
4- EDS str. 375
5- EDS str. 377
6- EDS str. 37
7- EDS str. 38
8- EDS str. 39
9- EDS str. 267

Résumé

The content of my doctoral thesis on the field of stage design is to chart, describe and approximately order the appearences of theatre costume and costume design in certain decade of Czech opera and classical and alternative theater slightly extending to the first years of 21st century, when all these appearences in a way finalized and became fixed.

In my thesis, I have tried to outline the development of costume design in Czech theatre after Velvet revolution and define and cathegorize the artistic trends of this period according to the characteristics of significant authors. At the end of the thesis I have listed out outstanding works of this period and inserted them into an adequate context and described coherences.

It is evident that a more detailed study is necessary for the development of costume design, which has undergone big changes after 1989 thanks to social and political improvements and postmodern aesthetical approaches.

Costume design is not regarded as an independent discipline and theatre reviews usually comment on costume design only superficially. The considerable period between the analyzed performances and the time this thesis has been written availed an objective cathegorizing.

The thesis does not substitute a deep and complete theoretical analysis of all contemporary Czech stage design but focuses only on a narrower, representative and subjective choice following perspectives of new trends and crucial creative lines appeared in costume design in nineties and in the first years of 21st century and also on personalities that markedly shaped themselves in that period and are continuously working until now.

The chosen samples have been analyzed: a) comparatively (comparing the specific of chosen artists), b) contextually – regarding determining coherence with the performance (i.e. with director's intention of the performance) and c) separately – regarding specifics of creators and with them cooperating designers.

The common point of the chosen artists (chosen subjectively but regarding their ability to substitute particular approaches and reflected trends) is their huge theatrical imagination, playfulness, openness to different styles and forms and means of expression. Their performances are highly intellectual on one side, on the other side grotesque and they are balancing on the edge of paraphrase, overexposing, kitsch, retrostyle and parody. They combine according to the eclectic spirit of postmodernism different historical and temporary elements and create new unconventional contextual metaphors and new ways of interpreting. Using all these ways they create novel, new aesthetic offerring to the audience nontraditional perception of life-themes and seeing the world.

For the analyzes were chosen inscenating lines profiled around important directors of nineties: Jan Antonín Pitínský, Jan Nebeský, Petr Lébl, Vladimír Morávek, Jiří Nekvasil, Michal Dočekal, Jiří Pokorný, David Czesany. From them off were followed creations of costume designers mostly cooperating with these directors in well established creative teams. The progress of Czech theatre in nineties is then mostly represented by: Jana Preková, Kateřina Štefková, Simona Rybáková, Zuzana Krejzková, Sylva Zimula Hanáková, Zuzana Štefunková-Rusínová. I am inserting in here also my own realizations and I am trying to analyze them as well, mostly my realizations created with cooperation with named directors. Aside this I am also adding and reflecting my other works, that were created after 2000 and with cooperation with new outstanding directors (David Drábek, Viktorie Čermáková). These works of mine are in my opinion fundamental for me and they might help me to reveal my own style of my work.

Because some of the above metioned directors (Pitínský, Pokorný, Morávek) were cooperating with more designers, in my thesis I am trying to have a look at how much is a conception of the concrete director influencing the work of a designer, or if in the other way the style of a costume designer stays unchanging and retains its particularity regardless of a particular director's style.