AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PANÍ Z MOŘE

Lenka Hotmarová

Vedoucí práce: prof. MgA. Jan Dušek
Oponent práce: doc. MgA. Karel Glogr
Datum obhajoby: 14. 1. 2016
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2015

P r o h l á š e n í

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

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

Praha, dne ....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Děkuji všem pedagogům za podporu během studia.

A své rodině za podporu při studiu.

Obsah

Abstrakt práce v ČJ **7**

Abstrakt práce v AJ **8**

Seznam příloh **9**

1. Úvod **10**

2. Henrik Ibsen **11**

2.1 Ibsenova Paní z moře *13*

2.2 Ibsenův vztah k moři *15*

2.3 Ibsenova práce se scénografií *16*

2.4 Scéna pro Paní z moře *17*

2.5 Kritika *19*

2.6 Ibsenovy postavy *20*

2.7 Anotace Paní z moře *21*

2.8 Ibsenovy scénické poznámky ke hře Paní z moře *22*

2.8.1. První dějství 22

2.8.2. Druhé dějství 23

2.8.3. Třetí dějství 24

2.8.4. Čtvrté dějství 24

2.8.5. Páté dějství 25

2.9 Ibsenův význam v dnešní době *25*

3. Robert Wilson **27**

3.1 Wilsonův divadelní jazyk *27*

3.2 Wilsonova scénografie *28*

3.3 Wilsonova režie *30*

3.4 Wilson v Praze *31*

3.5 Režie Paní z moře Roberta Wilsona *33*

3.6 Wilsonova scénografie Paní z moře *34*

4. Luboš Hrůza **36**

4.1 Luboš Hrůza na norské scéně *37*

4.2 Hrůzova Paní z moře *42*

5. *Paní z moře* v Západočeském divadle v Chebu **44**

6. Studijní pobyt v Norsku **46**

6.1 Studium ... *46*

6.2 Norská mentalita ... *47*

6.3 Norské světlo ... *48*

7. Vlastní koncepce ... **49**

7.1 Inspirace ... *49*

7.2 Barevnost ... *51*

7.3 Prostorové řešení ... *52*

7.4 Jednotlivé obrazy ... *53*

8. Závěr ... **56**

Reference ... **57**

9. Obrazové přílohy ... **60**

Abstrakt práce v ČJ

Práce se zabývá scénografickým zpracováním Ibsenovy inscenace *Paní z moře.* Zaměřila jsem se na pojetí hry z pohledu samotného dramatika, Henrika Ibsena. K vytvoření širší škály řešení jsem zvolila moderní inscenace od Roberta Wilsona a Luboše Hrůzy. Cílem bylo pojmout dané inscenace jako inspirační zdroje a poučení, jak se scénou naložit v mém vlastním návrhu.

Klíčová slova:

Henrik Ibsen, Luboš Hrůza, Paní z moře, Robert Wilson

Abstrakt práce v AJ

The thesis is based on scene designs for the play *Lady from the sea.* I focused on the concept of the game from the perspective of the actual playwright, Henrik Ibsen. To get a wider range of designs I decided to choose a modern staging by Robert Wilson and Luboš Hrůza. My goal was to accommodate the production as a source of inspiration and guidance on how to dispose the scene in my own design.

Keywords:

Henrik Ibsen, Luboš Hrůza, Lady from the Sea, Robert Wilson

Seznam příloh

1. Fotografie z hry *Doctor Faustus Lights the Ligths,* první představení Roberta Wilsona v ČR
2. Fotografie z hry *Doctor Faustus Lights the Ligths,* první představení Roberta Wilsona v ČR
3. Skica Roberta Wilsona k hře *Paní z Moře*
4. Skica Roberta Wilsona k hře *Paní z Moře*
5. Scéna z hry *Paní z Moře* v režii Roberta Wilsona
6. Scéna z hry *Paní z Moře* v režii Roberta Wilsona
7. Návrh scény hry *Paní z Moře* od Luboše Hrůzy
8. Fotografie z představení *Paní z moře* v Západočeském divadle v Chebu
9. Série variabilních kostýmů pro *Paní z moře*
10. Variabilní kostým pro *Paní z moře,* kabát přeměnitelný v masku a rejnoka
11. Variabilní kostým pro *Paní z moře,* helmice
12. Obraz Thomase Fearnleyho
13. Obraz Christiana Krohga
14. Troll od Teodora Kittelsena
15. Obraz Davida Friedricha *Moře ledu*
16. Obraz *Výkřik* od Edvarda Muncha
17. Obraz Edvarda Muncha *Tanec života*
18. Návrh k prvnímu dějství *Paní z moře*
19. Návrh k druhému dějství *Paní z moře*
20. Návrh k třetímu dějství *Paní z moře*
21. Návrh k čtvrtému dějství *Paní z moře*
22. Návrh k pátému dějství *Paní z moře*

1. Úvod

Ve své diplomové práci zpracuji scénografii pro hru *Paní z moře* od Henrika Ibsena. Nejdříve však chci nahlédnout na různorodá zpracování hry. Začnu s původním zpracováním přímo od autora, Henrika Ibsena, od vzniku námětu, režii až po scénografické zpracování.

V protikladu ke klasickému zpracování hry stojí podání od Roberta Wilsona z roku 1998, který hru převedl do specifického výtvarného a režijního jazyka. Hra se tak vymyká jakékoli tradici, kterou můžeme od P*aní z moře* očekávat. Herci se díky make-upu a precizní režii každého jejich pohybu mění na jevišti v loutky.

Za zástupce českého zpracování jsem si jako prvního zvolila Luboše Hrůzu, který se díky svému profesnímu působení v Norsku českému standardu vymyká.

Na současné české scéně není *Paní z moře* příliš často hraným kusem. Poslední adaptace byla uvedena v Západočeském divadle v Chebu v roce 2012 po sedmnácti letech.

Získané poznatky o rozdílných řešení jedné scénografie chci využít jako odrazový můstek pro mé vlastní pojetí scény *Paní z moře.*

Práce je doplněna fotografiemi a návrhy dílčích zpracovaní.

2. Henrik Ibsen

Ibsen se roku 1828 nenarodil do doby, která by přála spisovatelům a dramatikům. Povolání spisovatele nebylo ve své době zaměstnáním na plný úvazek, svůj sen živit se psaním si musel vybojovat. Jako mladý student se věnoval poezii, prózu a drama začal psát roku 1849, nadšení pro novou formu vyústilo v jeho první drama *Catilina.* Hra o šlechtici vzdorujícímu korupci nebyla úspěšná, z dvě stě padesáti exemplářů se prodalo jen čtyřicet pět kusů. Ibsen ale vytrval, svůj charakteristický rukopis hledal postupně. Napsal několik historických her s folklórními prvky, začal do nich začleňovat psychologické prvky. První drama, kde jich využil, *Nápadníci trůnu,* bylo oceněné i v zahraničí. V letech 1851-1857 se na pozici dramaturga a režiséra nového Norského divadla v Bergenu podílel na sto čtyřiceti pěti inscenacích a napsal sedm vlastních her. Další čtyři roky pracuje v Norském divadle v Kristianii (dnešním hlavním městě Oslu).

Roku 1864 opouští Ibsen Norsko, norské odmítnutí pomoci Dánsku ve šlesvickoholštýnské válce jej vede k rozhodnutí dobrovolného exilu. Dalších dvacet sedm let žije například v Římě, Drážďanech nebo Mnichově. Ve své následující tvorbě reflektoval svou kritiku vůči norské společnosti. V Itálii napsal svou první významnou hru *Brand.* Ideové drama o fanatickém knězi, obětujícím vše pro svou víru, mělo propracovanou psychologii postav a povýšilo hru na nadčasový kus. Hra měla úspěch a dala Ibsenovu jménu na významu, především mu ale umožnila být finančně nezávislý a tvořit podle svých představ. Kontrastem k *Brandu* bylo alegorické drama *Peer Gynt*, poslední hra psaná ve verších. Hra, na hranici fantastiky a reality, byla vykládána jako satira norské povahy. Díky tématu identity a lidské nevědomosti uchovala se aktuálnost do dnešních dnů. Ibsen se rozchází s veršem z důvodu jeho neaplikovatelnosti pro potřeby realistického divadla. Poslední Ibsenova historická hra *Císař a Galilejský* je pak ovlivněna jeho pobytem v Římě.

Ibsen byl prvním z dramatiků, který začal naplňovat cíle vytyčené realisty. V druhé polovině 70. let začíná Ibsen psát realistická dramata kritizující soudobou společnost. Položil tak základy nové divadelní éře. Zavrhl nerealistické prostředky, každou postavu pojal jako osobnost, jejíž chování vyplývá z vlivů okolností, prostředí či dědičnosti. Nástroji k vyjádření charakterů byly dialogy, scéna, kostýmy i scénické jednání. Ibsenovi radikální názory se naplno projevily

v *Domově loutek, Přízracích* a *Nepříteli lidu*. Zpracovával kontroverzní témata, soudobou ideologii chápal jako zdroj problémů, které je třeba změnit. „V Domovu loutek si Nora uvědomí, že je jako žena izolována od praktického světa a že se s ní zachází jako s hračkou; proto se rozhodne opustit svého manžela i děti, aby poznala svět a mohla se rozhodovat sama za sebe. Proti tomu paní Alvingová v Přízracích se přizpůsobila tradiční morálce a zůstala se svým zpustlým manželem - s tím výsledkem, že její jediný syn zešílí, údajně následkem otcovy syfilidy. Obě hry se proto pokládaly za útoky na rodinu a domácnost, tedy na základy civilizované společnosti, a narážky na pohlavní choroby a sexuální neřesti v Přízracích byly považovány za tak pobuřující veřejnou mravnost, že hra byla ve většině zemí zakázána."[1]

Dalším posunem v Ibsenově tvorbě byly hry *Divoká kachna, Rosmersholm, Stavitel Solness, John Gabriel Borkman* a drama *Až my mrtví procitneme*. Stále více se přikláněl k symbolismu a tématu osobních vztahů. Apeluje na integritu a poukazuje na problematičnost povinností vůči nám samým a našemu okolí.

Henrik Ibsen dovedl k dokonalosti formu „klasického dramatu", jejíž základy nalezneme v renesanci. Vývoj dramatu vyvrcholil v 19. století, jednou větví bylo analytické drama, které je v Ibsenově realistické a naturalistické formě dominantní.

„Téměř každá ze všech následujících Ibsenových her představuje významný příspěvek světové literatuře. Autor v nich novátorsky uplatnil techniku přirozeného, postupného odhalování minulosti, techniku, která se v teorii dramatu nazývá analytická […]"[2]

Tradiční drama rozvíjí situaci až k dramatickému střetu a následnému uvolnění napětí. Struktura analytického dramatu oproti tomu spočívá v postupném odkrývání dramatických konfliktů. Základní situace však u analytického dramatu není taková, jak byla původně představena. Události, jimiž byla ovlivněna, se divák dozvídá postupně. Jedná se o zásadní okolnosti významně určující osudy postav. Analytické drama dává divákovi méně informací než dramatickým postavám. Vysvětlení situace bývá vystavěno na nových dějových prvcích a překvapivých

[1] BROCKETT, Oscar G. Dějiny divadla. Praha 1999, s. 274
[2] Humpál, Kadečková, Parente-Čapková 2006, 42 – 41

odhaleních. Každé nové odhalení zaplétá příběh do složitější podoby, tato stavba udržuje divákovu pozornost.

Ibsenovi vyhovovalo analytické drama jako prostředek k analýze společnosti. Principy tragédie převedl do reality moderní doby. Na soudobý svět nahlížel velmi kriticky a chápal ho jako příčinu všech problémů jeho postav. Realita zobrazená v jeho hrách poukazovala na propojení sociální a psychologické roviny, tak spletité, že nebylo možné určit příčinu krize společnosti. Zabýval se štěstím jedince, které je vrtkavé a ovlivněné společností, zvyky či osudem. Apeloval na svědomí a vůli člověka a ohrazoval se proti všemu utlačujícímu individualitu. Byl přesvědčen, že za člověka mluví jeho činy definované vlastním hodnotovým systémem.

Svou prací si Ibsen vydobyl postavení významného evropského autora. A to i na začátku 20. století, kdy realismus a naturalismus doznívaly. V 90. letech 20. století se Ibsenovy hry staly trvalým repertoárem tradičních, ale i avantgardních divadel, která se k němu dříve stavěla spíše kriticky.

Ibsen zobrazuje krajní kritické stavy s tragickým rozměrem. Jeho texty přežily svou dobu, a díky síle témat jsou přijímány tvůrci všech divadelních žánrů. Jeho revolučnost spočívá v provokativnosti, s níž svá témata vybíral, a v přístupu, s jakým k daným konfliktům přistupoval. Způsob, s nímž zobrazoval svět, byl pro společnost, zvláště pak norskou, nepřípustný. Texty burcují ke změně společenských vztahů, poukazují na postavení ženy ve vztahu k rodině a na poslání člověka ve společnosti.

2.1 Ibsenova *Paní z moře*

Melodramatická Ibsenova hra *Paní z moře,* v originále *Fruen fra Havet,* je považována za nejsložitější Ibsenovo dílo - hlavním důvodem je dvojznačnost hry, která se nikdy nevyjasní. Hra vyžaduje jiné scénické ztvárnění, než bychom od Ibsenovi hry očekávali. „Ibsenova dramata se odehrávají ve stísněných buržoazních salónech, a tak se staly pro publikum prototypem komorních dramat."[3] Při vědomí tohoto faktu překvapí, že většina děje hry *Paní z moře* je kromě jediné scény situována do exteriéru. Vysvětlení můžeme nalézt v kontextu vizuální kultury 19. století, kdy byl kladem důraz na spektakulárnost související se

[3] REES, Ellen. Melodramatic Traces And Places in The Lady From The Sea. 2013, s. 79

soudobou vlnou romantismu, které se Ibsen raději vyhýbal a upřednostňoval realismus. „Ibsenova dramata lze chápat skrze hlubší pochopení nově vznikající vizuální kultury 19. století, tento přístup k jeho práci býval v jinak rozsáhlém výzkumu jeho díla opomíjen."[4]

Hru napsal v Mnichově v létě roku 1888 v roce svých šedesátých narozenin. S ročním předstihem se literární historik Henrik Jaeger rozhodl napsat k umělcovu životnímu jubileu biografii. Podmínkou byl částečný Ibsenův dohled nad obsahem textu. Životopisec tak měl možnost strávit s Ibsenem tři dny, kdy s ním dramatik rozebíral různé stránky svého díla. Překvapením pro Jaegera byla Ibsenova osobnost. Apel na rutinu a neměnný každodenní rytmus, kterému muselo podléhat i jeho nejbližší okolí bez výjimky. Předvídatelnost a kontrola byly pro Ibsena nezbytností. Jaerger nechápal ani autorovu potřebu chodit hodiny a hodiny po pláži s pohledem na horizont. Ve vánočním čísle časopisu *Folkebladet* však představil Ibsenovu novou hru velmi loajálně: „Ibsen svým básnickým okem hledí do vody. Dochází k mystickému spojení dramatika s živly, příroda sama mu vypráví o lidech a životě na zemi. Moře uchvacuje a básník – prorok – z něj extrahuje jeho tajemství."[5]

Při pozorování přírody dospěl Ibsen k názoru, že teologům a vědcům schází při bádání pohled z více úhlů. Pojímají ji příliš materiálně a opomíjí „velkou záhadu", kterou ukrývá. Počátek 19. století byl rozpukem mnoha oborů zabývajících se „velkou záhadou", světem mimo materiální svět. Už romantismus dal první impuls moderní fascinaci nevědomím. Odklon od přírodních věd k podvědomí a duševnímu životu vedl k rozvoji psychologie, začal také stoupat zájem o spiritismus, telepatii nebo hypnózu. Výtvarné umění reagovalo symbolismem, dekadencí a expresionismem. Jednalo se o zlatý věk kvazivěd a kombinací náboženských a filosofických idejí. Ibsen otevřeně uznával spiritismus a jeho hry reflektovaly i jeho upřímný zájem o telepatii a hypnózu. Stejné znaky můžeme pozorovat u *Paní z moře,* text pracuje nejen s jeho silným vztahem k norské přírodě, hlavně pak

[4] ASLAKSEN, Kamilla. Ibsen and Melodrama: Observations on an Uneasy Relationship. Nordic Theatre Studies. 1997, s. 9
[5] FIGUEIREDO, Ivo de. Henrik Ibsen: člověk a maska. 2015, s. 494

k moři, ale i s hypnózu a sílou sugesce.[6] Ibsen byl a chtěl být básníkem moře a duše. Do těchto hlubin se chtěl nořit – ovšem aniž by dosáhl dna.

2.2 Ibsenův vztah k moři

Když cestoval s manželkou během prázdnin roku 1887 do Dánska, ocenil, že je zpátky u moře. Rád trávil svůj čas v přístavu procházkami kolem lodí a sledováním mořské hladiny. Jeho fascinace mořským živlem byla silná pravděpodobně také kvůli jeho rodinným kořenům, předkové jeho otce byli přes dvě stě let kapitány. Při svých pravidelných procházkách po pobřeží potkával mladou dívku jménem Englecke Wullf. Dívka také ráda sedávala na pláži a pozorovala moře. Při jednom rozhovoru se mu svěřila, co pro ni moře představuje: „Vidím ve vlnách nový život, les je pořád stejný, zato každé šplouchnutí vlny je jako chvějivý akord zahraný na nástroj. Vlny s sebou vždy přinášejí hudbu." Do konce léta jí Ibsen několikrát přislíbil, že se objeví v jeho budoucí hře.

První poznámky si Ibsen k *Paní z moře* zapisuje 5. června 1887: „Přitažlivá síla moře. Touha po moři. Lidé jsou spřízněni s mořem. Poutáni mořem. Musí se k němu vracet. Živočišný druh ryby představuje pračlánek ve vývojové řadě. Přetrvávají jeho rudimenty stále v lidské mysli?" Zřejmý je Ibsenův zájem o evoluci, moře však nepojímá vědecky: „Moře má moc nad náladou, působí jako vůle. Moře dokáže hypnotizovat."[7]

Ibsen napsal o svém duchovním poutu k moři několikrát svému vydavateli. „Na moři je něco zvláště podmanivého. Když člověk hledí do vody, jako by viděl život, který se hemží na zemi, pouze v jiné podobě. Souvislost a podobnost je ve všem. V mém příštím díle bude hrát moře roli. Moře musí být přítomno v mé příští hře."[8]

Moře, obecně známý symbol nekonečna, romantických dálek, obrození a smrti, se nabízí jako metafora pro rozsah, záhadnost a komplexnost Ellidina dilematu. V primárním významu je moře omývající pobřeží zrcadlem destruktivních emocí, symbolizuje smrt utopením stejně jako plodovou vodu, definuje neuchopitelný rytmus života a smrti-znovuzrození, kterého se Ellidina rodina snaží ve svém životě

[6] YSTAD, Vigdis. Henrik Ibsens Skrifter. Vildanden. Rosmersholm, The Lady from the Sea. Introductions and comments. 2009, s. 429 – 431
[7] FIGUEIREDO, Ivo de. Henrik Ibsen: člověk a maska. 2015, s. 501
[8] FIGUEIREDO, Ivo de. Henrik Ibsen: člověk a maska. 2015, s. 494

dosáhnout. Zatím co dílčí postavy a manželství Ellidy a doktora Wangela podstupují zkoušku, moře prochází proměnou.[9]

Voda je paralelou lidského života a svobody. Moře není jen součástí scény, ale je určující rovinou života hlavní postavy Ellidy. Voda je svázána s ženou, představuje nevědomí nebo duši, je symbolem lidství, všechny tyto kvality vkládá Ibsen Ellidě do vínku. Změny a vývoj její psychologie jsou paralelou k nestálosti vody. Voda představuje hlavní téma hry, je zmíněna nejen v dialozích, ale také je po celou dobu přítomna na scéně, buď jako volné moře, nebo rybníček v zahradě. Chápat hru skrze význam vody je způsob, jak jí porozumět.

2.3 Ibsenova práce se scénografií

V polovině 19. století plynové světlo představeno i divadlu a stalo se tak důležitým prostředkem pro realistické drama. Zavedením plynu bylo možné lépe regulovat intenzitu a směr, a tím vytvořit realističtější efekty. Plynové lampy mohly být oproti svíčkám a oleji na scéně lépe rozestavěny, začaly se také používat sufitová světla. Plynové osvětlení se rozšířilo díky centralizovaným rozvodům plynu ve 40. letech 19. století. Vylepšením ovladatelnosti byly plynové stoly, které umožňovaly regulovat světla z jednoho místa. Z počátku byla scéna nasvícena jen celkově, v 50. letech 19. století se rozšířil nový vynález – bodové osvětlení. Měkké a jasné světlo se využívalo k vytváření atmosférických efektů měsíčního nebo slunečního světla.

„Zavedení plynu, jasného a snadno kontrolovatelného, dalo scénickému osvětlení dosud neznámý potenciál. Tak bylo vylíčeno zavedení plynového osvětlení v Drury Lane v Londýně roku 1817: Plynová světla… se zavádějí nejen v popředí jeviště, ale také porůznu po jeho stranách. Jejich efekt, když se v šeru najednou rozhoří, jako by náhle byl jasný den; a vskutku právě touto podobou s denním světlem předčí toto skvostné světlo všechna ostatní. Je stejně měkké, jako zářivé - je bílé, pravidelné a pronikavé… Pokud se jím bude manipulovat stejně dobře, jak jsme toho v pátek byli svědky, umožní divákovi vidět stejně jasně každý kout jeviště.

[9] BARRANGER, M. S. The Lady from the Sea, Ibsen in transition. Modern Drama. Toronto. 1978, s.395

Bude-li přední světlo mířit shora, jak je tomu u denního světla, místo zdola (a rádi bychom slyšeli, proč by tomu tak být nemohlo), bude efekt dokonalý."[10]

Ibsen brzy objevil potenciál světla pro využití na scéně. Zde vznikla jeho obliba scén zasazených do interiéru. Pro vytvoření iluze světa za scénou využíval zvuků a osvětlení. Postavy byly stěnami pokoje odtrženy od vnějšího světa, scéna tak podporovala témata jeho her.

Ibsen se zajímal o soudobé umělce, ale tváří v tvář nastupující éře modernismu začal hledat svůj osobitý rukopis, který našel v dialogu reality a divadelního jazyka. Ibsenova estetika byla oslabena silou nastupující moderny, a proto je naším úkolem pochopit estetiku jeho světa a jeho témat.[11]

Ibsen se podílel aktivně na návrhu scény a býval rozhořčen, když produkce nezpracovala scénu podle jeho představ. Stejně důsledný byl i v otázce režie. Na začátku jeho divadelní dráhy byly jeho hry zkoušeny jen krátce a neměly více než tři reprízy. Herci stáli v půlkruhu kolem nápovědní budky a jejich herecký nástup byl uváděn nasvícením z okraje pódia. Postavy své skryté myšlenky sdělovaly tichým hlasem přímo divákovi. Ibsen se však s takovýmto způsobem hraní nespokojil a žádal po hercích interakci mezi postavami a využívání celé plochy jeviště. Herci z jeho požadavků nebyli příliš nadšeni a limity soudobého divadla nesplňovaly Ibsenovy požadavky na realistické detaily, a tak, když v roce 1864 opustil Norsko, začal psát čistě intimní dramata.

2.4 Scéna pro *Paní z moře*

Ibsenovým zvykem bylo zasadit celou hru do interiéru, tentokrát však udělal výjimku. Námět *Paní z moře* přinesl možnost vytvořit vizuální podívanou pracující se skutečnou krajinou, kterou začal využívat i v pozdějších hrách - jako například *Lille Eyolf* (1894) nebo *John Gabriel Borkman* (1896). Realizace scény nebyla zpracována jen v náznacích, ale byl kladen důraz na přesné detaily. Ibsen požadoval přesvědčivé a velkolepé řešení, a aby se jeho vize naplnily, bylo potřeba využít technických možností romantického divadla a práce umělce Jense Wanga.

[10] BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1999, s. 243
[11] MOI, Toril. Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy. Oxford: Oxford University Press. 2006, s. 111

Většina scénických prvků byla využita již v prvním dějství hry, které je zasazeno do krajiny severozápadního Norska do zahrady doktora Wangela:

Dům doktora Wangela s velkou krytou verandou zasazený do zahrady, pod verandou stojí stožár na vlajku. V pravé části zahrady se nachází besídka se stolem a židlemi. V pozadí je živý plot s malou brankou, za nímž se vine cesta podél pobřeží lemovaná stromy. Skrz stromy prosvítá fjord a vysoké vrcholky hor v dáli. Je teplé bezmračné letní ráno.[12]

Jsou zde tři plány kompozice, které zastupují exteriér a interiér - prospekt, naznačený střed a v prvním plánu besídka a terasa. Scéna měla představovat domácí prostředí stejně jako norskou krajinu. Střední plán s živým plotem představoval hranici mezi veřejným a soukromím prostorem. Divákova pozornost byla směřována na prospekt, kde chtěl Ibsen mít výhled na klidnou hladinu moře a ostrov uprostřed fjordu.

Přístavní město nacházející se mezi vnitrozemím a mořem umožňuje být v kontaktu s neznámem – svobodou a okolním světem. Centrálním tématem je reflexe tohoto tématu. Kontrast stísněnosti a svobody je vyjádřen nepoměrem malého rybníčku s kapry a dalekého moře. Hraničním bodem těchto dvou světů je fjord. Místo, kde se mohou setkat lidé z vnitrozemí, ale i lidé s mořem v duši.

Historik Brooks vnímá scénografii jako melodramatický kontrast mezi dobrem a zlem. Zahrada reprezentuje nevinnost a živý plot ji chrání před vnějším pokušením, neřestmi a zlobou. Protože klasické melodrama potřebuje nejdříve představit nevinnost, je toto dobré prostředí, kde toho docílit.

Zahrada, místo nevinnosti, obehnaná zdí je působivá. Cesta vedoucí z města je spojením s okolním světem a zároveň i přístupovou cestou pro přicházející narušitele. S přívětivou maskou přátelství se snaží dosáhnout svých cílů.[13]

[12] IBSEN, Henrik. Paní z námoří. Praha, 1958, s. 29
[13] BROOKS, Peter. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven, CT: Yale University Press. 1995, s. 29

2.5 Kritika

Když Ibsen v roce 1888 vydal *Paní z moře*, očekával úspěch, svému nakladateli Jacobu Hegelovi napsal: „Jsem si jistý, že tato hra si bude činit nároky na pozornost veřejnosti. V mnoha ohledech jsem se totiž tentokrát zaměřil novým směrem."[14]

Hra byla poprvé představena hned na dvou scénách 12. února 1889 v Hoftheater ve Výmaru a v Christiania Theater. Premiéra v Kristianii byla vyprodaná, výší zisku hra obsadila třetí místo v historii divadla a předčila dvojnásobek běžného zisku z Ibsenových i Bjørnsonových her. Očekávání publika byla vysoká, předpokládalo se, že nová Ibsenova hra bude základem nové epochy. Přijetí hry však nebylo jednoznačné. Některé kritiky šly názorově zcela proti sobě, kritik Lars Holst viděl kvalitu díla v psychologii postav, slabou stránku spatřoval v abstraktní symbolice. Na druhé straně stál názor Johana Vibera, který považoval za slabé místo textu právě psychologii, hra podle jeho názoru zcela postrádala děj, pojednává přeci jen o Ellidině nitru. Ibsenem předpokládaný úspěch, a to minimálně mimo Norsko, se ale nekonal. V Německu měla být hra uvedena ve čtyřech divadlech, nakonec byla ale všemi odmítnuta. Ani premiéra v Kodani neměla valný úspěch, problematická byla režie, která se snažila dějově strohé drama oživit pohybem na scéně. Stejně tak i představitelka hlavní role herečka Eckhardtová, bývalá baletka, zvolila pro interpretaci Ellidy gesta blížící se manýristickému stylu, který Ibsenově dramatu nesvědčil.

Mladší generace kritiků byla vůči romantickému výtvarnému pojetí 19. století odměřená. Na základě dochované kritiky víme, že je text hry utvrdil, že Ibsen v romantismu setrvává. Neznámý kritik napsal pro *Morgenbladet*, že: „Hra není oproštěna od záhad a problémů."

Novináři se ve svých kritikách zmínili i scénografii: „Scéna navržená Bjørnem Bjørnsonem byla stylizovaná; "vyhlídka" v druhém dějství vyvolala téměř nadšený potlesk."[15] To byla reakce publika na nápaditý prvek scény, který měl velký vliv na celou produkci.

[14] FIGUEIREDO, Ivo de. Henrik Ibsen: člověk a maska. První české vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 502
[15] ANONYMOUS., Kristiania Teaters Fremførelse igaar af „Fruen fra Havet". Verdens Gang., 13 February 1889

Kritik Hans Aanrud (1863–1953) po premiéře v divadle v Kristianii napsal: „Zimní krajina v posledním dějství byla brilantní, ale od tohoto triku mohlo být upuštěno, odvíjející se prospekt působil parodicky, je to ten druh dramatického efektu, kterému by měl Ibsen zabránit."[16]

Celkové přijetí hry bylo rozpolcené a rozdělilo kritiku na dva tábory, fundamentální obdivovatele a kritiky ztrácející se v Ibsenově bující mystice. Hra nebyla shledána příliš záživnou. A tak mělo, i přes gratulační telegramy, které Ibsen obdržel, představení jen dvacet šest repríz a hrálo se jen dva roky. Ibsen si po neúspěchu připadal ještě více izolovaný a vzdálený od svého domova.

2.6 Ibsenovy postavy

Některé z Ibsenových her se odehrávají v malé norské komunitě, většinou na pobřeží, kde jsou lidé silně spjati s tradicemi a zažitými konvencemi. Autor pracuje s realitou ukrytou pod povrchem a zasazuje do těchto prostředí specifické postavy, které jsou v kontrastu ke konvenčním životům. Tyto postavy mají své kvality i slabosti, vyrovnávají se s problémy, které mohou mít skuteční lidé a s kterými se mohou identifikovat. Jsou dětmi moderní společnosti – učitelé, feministky, právníci. Žena v domácnosti představuje konvenční společnost.

Aktivní, nezávislá žena, která boří sociální konvence, mohla být v Ibsenově době snadno považována za neatraktivní, komickou a nemorální. Z jeho ženských postav, které se snaží společnosti postavit, můžeme jmenovat Noru z *Domova loutek* nebo *Hedu Gablerovou*. Ke své době byl Ibsen skeptický, postavení ženy ve společnosti vnímal jako problematické: „…žena v současné společnosti nemůže být sama sebou, je to výlučně mužská společnost s právy ustanovenými muži a právním systémem, který ženské chování posuzuje z mužského úhlu pohledu."[17] Jedná se o základní aspekt jeho práce, ženu postavil na roveň muži jako přemýšlivou a citlivou aktivní osobu. Jeho ženské postavy nejsou tradičními matkami nebo naivními figurkami.

[16] AANRUD, Hans. Kristiania Teater. John Gabriel Borkman. Norske Intelligenssedler 24.135, 26 January 1897
[17] TÖRNQVISt, Evil. Ibsen: A Doll's House. Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 7

2.7 Anotace *Paní z moře*

Námět hry čerpal Ibsen z lidových pověr, přírodní mystiky a symbolismu. Ellida je nešťastná postava, a to přestože má vše a její život nepůsobí komplikovaně. Její manžel doktor Wangel se o vše stará a plní všechna její přání. Ellidu ani nežádá, aby se podílela na výchově jeho dvou dcer, Helgy a Boletty, z prvního manželství. Starší z dcer Boletta má na starosti celý chod domácnosti. Ellida tak má všechen čas pro sebe a může dělat to, co miluje ze všeho nejvíc, plavat v moři. Její zvyk je zároveň nejšťastnějším okamžikem její každodenního programu. Její muž ví o jejím silném vztahu k moři, zmíní se o něm i svému příteli Arnholdovi, bývalém domácím učiteli Boletty. Ellidino chování se mu však zdá zvláštní a neví, jak s ním naložit. Ellida před ním skrývá tajemství už celá léta, Wangel se proto rozhodne na svou ženu přímo udeřit.

Ellida byla už jednou vdaná za cizince, námořníka, který po jím spáchaném násilném činu opustil Norsko. Svatba byla neobvyklá, svědkem spojení jejich životů se stalo moře. Přestože se po jeho odjezdu rozmyslela a napsala mu, že je mezi nimi konec, má pro něj slabost, která ji neustále provází. Nikdy nebyla opravdu svobodná a manželství s doktorem Wangelem tomu nepomohlo a jen její pocity nesvobody posílilo. Kvůli těmto okolnostem cítí, že začíná ztrácet rozum. Také proto, že se jí cizinec zjevuje, a to stále častěji. Nakonec se cizinec skutečně ukáže a apeluje na Ellidu, aby s ním odešla. To je okamžik, kdy Ellida potřebuje naprostou svobodu, aby se mohla rozhodnout sama za sebe, tak požádá svého manžela, aby ji uvolnil z jejich manželského svazku. V okamžik, kdy tak učiní, získá sebevědomí a konečně si ujasní, jakým směrem se chce ve svém životě vydat. Zvolí si život po boku svého muže.

Hra překvapila svým vyzněním, publikum očekávalo další šokující tragédii, místo ní se ale dočkalo na pohled harmonické hry. Je ale kritikou manželství a idealistické lásky: Wangel s Ellidou uzavřeli své manželství jako obchod a dcera Bolleta je svým starým učitelem nucena ke sňatku z rozumu, který se stává její jedinou nadějí na únik z maloměstského života. Fakt, že Ellida nakonec zůstane se svým manželem, nemění nic na jejím ultimátu, že jej opustí, když jí nepřizná právo na svobodu. Výsledkem je tedy apel na opravdový vztah v manželství. Vše končí kompromisem. Cizinec uznává Ellidinu svobodu volby, a teprve když Wangel udělá

totéž, rozhodne se Ellida zůstat. To znamená ztrátu i pro Wangela, protože on svou manželku miloval právě pro její jinakost.[18]

Cizincova nadvláda nad Ellidou byla chápána jako odkaz na soudobý fenomén hypnózy a telepatie. A rozmluvy Wangela s Ellidou jako předzvěst psychoanalytické terapie. Novým prvkem Ibsenova díla je romantický idealismus, víra v pokrok a život ve svobodě a odpovědnosti.

2.8 Ibsenovy scénické poznámky ke hře *Paní z moře*

2.8.1. První dějství

Ibsen se na scénografii Paní z moře aktivně podílel. Scénické poznámky psal velmi podrobné, důraz kladl na reálný detail ve výpravě.

„Dům doktora Wangela, vlevo velká krytá veranda. Před domem a kolem domu zahrada. Pod verandou stožár na vlajku. Vpravo v zahradě besídka se stolem a židlemi. V pozadí živý plot s vrátky. Za plotem cesta podél pobřeží, vroubená stromořadím. Mezi stromy je vidět fjord, v dálce vysoká pohoří a horské štíty. Je teplé, zářivé jasné letní ráno."[19]

Hlavní postava *Paní z moře* Ellida se vzepře manželovi, aby za ni již nerozhodoval. Chce jít svou vlastní cestou, nebýt svázaná manželstvím a zjistit, kým doopravdy je. Když jí manžel poprvé dá svobodu vlastní volby, rozhodne se Ellida v manželství setrvat. V tomto ohleduje je *Paní z moře* zástupcem seriózního žánru, ale vizualita celého díla je založena na romantickém divadle.

Ibsen se trefil do vkusu publika 19. století a vytvořil škálu melodramatických postav s rysy ctnosti a dobra. Nevinnost nechal procházet celou hrou. Vždy je cítit jistá ambivalence. Ellida je starší a poněkud dvojznačná hrdinka, jejím protipólem je Wangelova mladší dcera Hilda. Ani postava cizince není jednoznačná: ačkoli byl svými činy představen jako melodramatický darebák, nedá se říci, že představuje jen čisté zlo. V druhém dějství stojí na vyhlídce jako tichá hrozba. Ve třetím dějství pak bez ptaní vstupuje do zahrady přes plot, což opakuje i v pátém dějství.

[18] MCFARLANE, James Walter. The Cambridge companion to Ibsen. 1994, s.118
[19] IBSEN, Henrik. Paní z námoří. Praha, 1958, s. 3

2.8.2. Druhé dějství

„Keře zakrývají výhled na město. V pozadí scény je maják a korouhvička. Větší kameny jsou připraveny k posezení okolo majáku a v popředí scény. Hluboko v pozadí scény je vidět výběžek fjordu s ostrovy a útesy. Otevřené moře není v dohledu. Je letní podvečer. V ubývajícím světle se ve vzduchu v červenozlatém nádechu v dálce mihotají vrcholky hor. Z úpatí je slabě slyšet čtyřhlasý zpěv."[20]

Druhé dějství se soustředí na Ellidu. „Důraz je kladen na její psychiku a události z minulosti, kvůli kterým se stala tím, kým je."[21]

Scéna je opět umístěna do přírody, interakce mezi postavami představuje sociální obraz vesnice. Ibsen přivádí na scénu všechny postavy, nechává je šplhat na kopce v druhém plánu scény, a to i přesto, že nemají žádný dramatický výstup. Stávají se tak pozadím pro soukromý rozhovor mezi Ellidou a jejím manželem doktorem Wangelem. Intimitu scény narušují neustálým procházením po scéně nebo gescí z kopce.

Je to poprvé, kdy mluví Ellida s manželem upřímně. Dialog je v kontrastu k působivé vyhlídce, podtrhuje rozpor prostého lidského bytí a nedotčené přírody. Výhled se stává svědkem konfliktu plného slibů a slz.

„Tyto melodramatické sliby jsou absolutní a možnost jejich porušení je nepřijatelná.[...] Divák není veden k porozumění psychologie a logiky, ale spíše k pochopení jejich načasování a funkčnosti jako mechanismu."[22]

Scénografie tohoto dějství byla vytvořena jako místo s nejlepším výhledem v okolí, Wangel zmiňuje Arnholmovi, že je to jen několik let, co mohli místní začít využívat chodníčku k přístupu na vyhlídku. Ibsen tím poukazuje na vývoj estetiky a ekonomiky 19. století, kdy se kultivovanost stala běžnou součástí života měšťanů.

[20] IBSEN, Henrik. *Paní z námoří*. Praha, 1958, s. 23
[21] AARSETH, Asbjørn. [Ibsen's contemporary dramas. 1999, s. 190
[22] BROOKS, Peter. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. 1995, s. 31

2.8.3. Třetí dějství

Třetí dějství nás přivádí zpátky do Wangelovy zahrady, tentokrát ale do jejího odlehlého koutu.

„Tichý roh zahrady doktora Wangela. Místo je vlhké, bažinaté a zastíněné velkými starými stromy. Na pravé straně scény je vidět okraj rybníka. Nízký plot odděluje zahradu od pěšiny a fjordu v pozadí. Docela vzadu za fjordem se nachází horské pásmo a skalní štíty. Schyluje se k večeru."[23]

Ibsen přemístil dům a veškeré zařízení, pozemek ohraničuje živý plot a chodníček. Výhled do fjordu je stále viditelný a stává se obrazem dialogů. Rybník je obecně chápán jako symbol mikrokosmu, patrná je alegorie Ellidy a městečka.

Ibsen nepracoval se zahradou jen jako s melodramatickým symbolem nevinnosti. Místo připravil na setkání ďábla s nevinností.

2.8.4. Čtvrté dějství

Čtvrté dějství klade důraz na interiér domu, který je obvyklý u Ibsenových starších her. Otevřené dveře do zahrady vytváří napjatou situaci mezi krajinou a interiérem. Kromě Ellidy a doktora Wangela jimi většina postav prochází. Tato režie podtrhuje Ellidino trápení, kdy jako milovnice volné přírody musí zůstat zavřená v domě.

„Zahradní pokoj doktora Wangela. Dveře vpravo a vlevo. V pozadí mezi dvěma okny otevřené skleněné dveře na verandu. Venku pod verandou je vidět část zahrady. Vlevo pohovka a stůl. Vpravo klavír a vzadu velký květinový stůl. Uprostřed místnosti je kulatý stůl s židlemi. Na stole je kvetoucí keř růží obklopený jinými květinami v květináčích. Je dopoledne."[24]

[23] IBSEN, Henrik. *Paní z námoří*. Praha, 1958, s. 38
[24] IBSEN, Henrik. *Paní z námoří*. Praha, 1958, s. 54

2.8.5. Páté dějství

Poslední dějství je zasazeno zpátky do zahrady. „Odlehlý kout zahrady doktora Wangela na břehu rybníka. Soumrak letní noci se postupně prohlubuje. Arnholm, Bolette, Lyngstrand a Hilde se plaví na loďce podél plotu."[25]

Přestože jsme zpátky na scéně třetího dějství, scéna se výrazně změnila. „Za povšimnutí stojí, že rybníček není centrálním bodem scény, a to i přes to, že se nachází v pravé části scény. Místo toho je kladem důraz na fjord. […] Fjord je místem kompromisu, hranicí mezi rybníkem a mořem."[26] *(*Aaseth 1999, 215)

Koncept scény pracuje se zvuky za scénou, jako je hrající kapela nebo zvon lodi. V melodramatu měla hudba emocionální účinek. Ve chvíli, kdy má Ellida odpovědět, zda odejde s cizincem, byla atmosféra umocněna zvukem lodního zvonu. Ibsen použil několik působivých scénických prvků, jako byla loď připlouvající doprostřed scény, které přivedla do představení dynamiku a ukázala technickou úroveň scény. Poslední obraz byl kompletně vymyšlený na efekt, chtěl se pravděpodobně divákům vizuálně zavděčit. „Velký parník tiše pluje fjordem. Od břehu je slyšet hudba."[27]

Z kritik víme, že v tomto ohledu byl Ibsen úspěšný, podívaná byla přijata s obrovským nadšením. Melodramatické principy splnily svůj účel. „Stejně jako dramatické postavy, i publikum prožívá emoce v jejich původní, nepoznané podobě. Přesvědčivé herectví se může stát lékem. Ctnost může konečně porazit svou bezmocnost, pojmenovat ji, osvobodit se od prvotního strachu a naplnit své touhy. Probouzíme se z noční můry."[28]

2.9 Ibsenův význam v dnešní době

Ibsen je jedním z mála autorů, jejichž texty přežily svou stylovou epochu. Oblíbenost jeho her v dnešní době svědčí bezesporu o jejich kvalitách. Na svou dobu „revoluční" texty vybízejí ke změně společenských poměrů, postavení ženy

[25] IBSEN, Henrik. *Paní z námoří*. Praha, 1958, s. 73
[26] AARSETH, Asbjørn. Ibsens samtidsskuespill: En studie i glasskapets dramaturgi [Ibsen's contemporary dramas: A study in the dramaturgy of the glass cabinet]. Oslo: Universitetsforlaget. 1999, s. 215
[27] IBSEN, Henrik. Paní z námoří. Praha, 1958, s. 80
[28] BROOKS, Peter. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. 1995, s. 35

rodině, zkoumají poslání člověka ve vztahu k společnosti, vnější působení ovlivňující stav věcí. Aktuálnost Ibsenových her stojí na neobvyklých tématech jdoucích proti panující morálce a konvencím. Námět hry nám umožňuje, dostat se k podstatě problému. Ibsenovým cílem byly lepší zítřky, kvůli apelu na změnu byl ve svých textech v určitém smyslu radikální. Dnešní tvůrce na Ibsenových textech láká jejich dynamičnost, snaha o proměny a pozornost, jež hry přitahují.

Jsou to společné rysy a tendence, které dělají Ibsenovu tvorbu v dnešní době aktuální:

„-neobvyklý námět (téma) a s ním spojená obecnější snaha překvapit (provokovat, šokovat..)

-postupně se rozvíjející příběh (mnohdy s prvky napětí a neočekávaných zvratů)

-závěr, který bourá určitá tabu či konvence a řeší situaci „revolučně", tedy radikálním činem."[29]

Ibsenovy texty jsou i dnes svěží. Porovnáme-li je s dnešními texty, které směřují často k ostrému rozuzlení, zjistíme, že v závěru přináší méně radikální řešení a často jsou bez náznaku na doporučené řešení. Soudobé podání hry ale ne vždy končí tak vyhroceně jako Ibsenovy zápletky. Ibsenův jazyk byl poplatný své době, v tomto ohledu proto dochází k úpravám do podoby současného divadelního jazyka.

Dnešní doba se pomalu navrací k příběhu. Práce s příběhem se od Ibsenových dob proměnila, od destrukce příběhu a jeho hodnot, až zpátky na začátek, ke kompletnímu příběhu, jehož stavba je kvůli vybudování napětí přeskládaná. Doba pokročila a vnímání času se u diváka výrazně posunulo, dnes je zapotřebí méně slov. Interpretace Ibsenových her jsou kráceny a sktruktura příběhu je odlišná. Slova bývají nahrazena mimoslovní jevištní akcí.

[29] CEJPEK, Václav a Karolína STEHLÍKOVÁ (ed.). Ipse ipsa Ibsen: sborník ibsenovských studií. Vyd. 1. Soběslav: Elg, 2006, s 178

3. Robert Wilson

Paní z moře není nejpopulárnějším Ibsenovou hrou, proto najít rozdílná scénická zpracování hry nebylo snadné. Příkladem vybočujícím z řady je zpracování Roberta Wilsona. Premiéra hry proběhla 5. května 1998 v Ferrara's Teatro Comunale k příležitosti The Bicentennial of the Theatre. Hra byla dále přezkoušena v Koreji s korejskými herci na Seoul Theatre Festivalu. Následovalo zpracování polskými herci Teatr Dramatyzczny Warsaw, poslední verze hry byla uvedena roku 2008 v Barceloně.

Robert Wilson si vytvořil vlastní rukopis, premiéra jeho nejznámějšího díla *Einstein na pláži* z roku 1976 potvrdila jeho reputaci jako inovativního režiséra. Svou práci stavěl na konfliktu mezi západním a východním divadlem. „Kritizuje západní divadlo pro jeho důraz na realismus a zajímá se o tradičnější formy východního divadla jako alternativu."[30] Práce při terapii s postiženými dětmi ho přivedla k jeho celoživotnímu přesvědčení o možnostech odlišného vnímání světa a komunikace.

3.1 Wilsonův divadelní jazyk

Wilson vyvíjí svůj vlastní styl celou svou kariéru a každým dalším projektem jej dále rozvíjí a vylepšuje. Charakteristickým rysem je formálně čistá a expresivní estetika oproštěná od bezprostředních emocí. Robert Wilson nevystudoval divadelní školu, ale malířství a architekturu, což je patrné na jeho způsobu práce. Každou inscenaci buduje jako strukturu sestávající z dílčích vrstev. Staví architekturu. Světlo, text, pohyby a scénografie jsou vrstvy, kterým udává jejich vlastní rytmus. Dohromady vytváří strukturu, která je jako celek transparentní. Tento způsob práce je inspirovaný tradičním divadlem Japonska, Číny, Indie a Afriky, kde se vizuální jazyk zakládá na tradici a herci studují dílčí pohyby a mimiku celý život.

Jeho způsob práce je pro každou hru identický, vždy začíná s vizuálním obrazem, kde je nejdůležitější světlo, až posléze doplňuje text a zvuk. A to i v případě oper. Práce při tichu mu umožňuje se lépe koncentrovat na dílčí detaily. „Vše dělám v tichu, když se začne do obrazu přidávat text, většinou mám někoho, kdo text čte, dívá se a zapisuje poznámky. […] Většina režisérů přijde s textem a posléze

[30] EBRAHIMIAN, Babak. *Theatre Design.* Switzerland: Roto Vision, 2006, s. 159

přemýšlí, jak s ním naložit. Já odkládám text stranou. Text je jako rozhlasové drama a hra je jako němý film, jsou to dvě složky, které si dáváte dohromady."[31] Dílčí obrazy rozhodně nemají být jen dekorací popisující text.

V hraní je proti spontánnosti, na základě improvizací vytváří škálu hereckých pohybů, které následně přetváří v kánon. Když herci nacvičují novou hru, musí opakovat každý pohyb neustále dokola, dokud není perfektní. V průběhu zkoušek Wilson hledá neustálým opakováním správný rytmus a načasování hry. Někdy celek rozbíjí, pohyby herců jsou abstraktní bez vztahu k hudbě nebo textu, jindy fungují v harmonii. Uvědomuje si, že rytmus mění naše vnímání času, staví na přirozených principech 24hodinového cyklu a ročních obdobích promítajících se do rituálů a ceremonií.

3.2 Wilsonova scénografie

Stejný důraz na detail klade Wilson i u scénografie. Wilson říká, že o scéně přemýšlí jinak než ostatní tvůrci: „To, co vytvářím, nevnímám jako dekoraci nebo ilustraci, devadesát pět procent toho, co vidíte v západním divadle, je ilustrace. Lidé dělající scénu dekorují hru. Já nedělám divadelní dekorace. Já dělám architekturu."[32]

Hlavním poznávacím znakem Wilsonových her je světlo, jasný přechod barev v kombinaci s čistým světlem v prospektu, který tvoří dominantní prvek každé inscenace. „Světlo je základním složkou divadla - element, který nám pomáhá lépe slyšet a vidět. Světlo je pro mě určující.[…] Je to první věc, na které pracuji."[33]

Wilson je netypický režisér, ale jeho metody a filosofie jeho divadelního jazyka stojí za vznikem díla, které je mnohými divadelníky označováno za monotónní. To potvrzuje po své spolupráci s Wilsonem i lightdesignérka Jennifer Tipton: „Cokoli Bob dělá, dělá to vždy stejným způsobem. Je to vždy velice krásné. Každý prvek je překrásně promyšlený a umístěný velkoryse do prostoru, ale vždy vypadá víceméně stejně."[34] Když porovnáme různé hry, musíme souhlasit, že estetika svícení, scénografie nebo kostýmů je téměř stejná. Ať se jedná o text Virgin Woolf, Euripida, Antona Čechova nebo Ibsena. Ať Wilson pracuje na jakékoliv hře,

[31] EBRAHIMIAN, Babak. Theatre Design. Switzerland: Roto Vision, 2006, s. 160
[32] EBRAHIMIAN, Babak. *Theatre Design.* Switzerland: Roto Vision, 2006, s. 162
[33] EBRAHIMIAN, Babak. *Theatre Design.* Switzerland: Roto Vision, 2006, s 168
[34] EBRAHIMIAN, Babak. *Theatre Design.* Switzerland: Roto Vision, 2006, s. 140

můžeme si být vždy jisti, co od něj můžeme očekávat. Text bude vždy přizpůsoben jeho režijním metodám. Je dobré mít jako umělec svůj vlastní rozpoznatelný styl. Otázkou ale je, zda je vždy k užitku podřizovat mu každý text.

Light designérka Beverly Emmons spolupracovala s Robertem Wilsonem třináct let, shledává spoluprací s Wilsonem jako problematickou: „Je komplikovaný v tom smyslu, že chce dělat vše po svém a vy se stáváte jen nástrojem v jeho rukách. Má svůj vlastní způsob, jak zaměstnat celou produkci, dokud nejsou světla perfektní, chce mít vše hotové hned, a to bez výjimky. Neustále pracuje až na hranice technických možností a také na hranici trpělivosti všech zúčastněných. Nikdo jiný nemá k dispozici tolik času, který on potřebuje k nasvícení svého představení."[35]

Wilson klade důraz na každý detail své práce, a dokud není vše perfektní, tak není nikdy spokojen. Jeho perfekcionalismus není ani tak o estetice jako o limitech, vždy chce mít vše přesně podle svých představ.

Proto je známý po celém světě, během své kariéry pracoval ve významných divadlech a operách, spolupracoval s mnoha mezinárodně uznávanými umělci, jako je Allen Ginsberg, Tom Waits nebo například Marina Abramovich. Wilson na výběr svých spolupracovníků říká: „Lidi si vybírám tak, aby byli kontradikcí mne samého, a přitom aby se i sami od sebe lišili. David Byrne z Talking Heads je chladný, obléká se konzervativně, zatímco Tom Waits je romantičtější, expresivnější. Phil Glass je zase více zaujat strukturou, formou. Je však zajímavé pracovat se všemi, i když na Waitse nemůžete přijít s Glassovými schématy - to by se zaseknul, neboť je svobodnější. Podle toho, s kým pracuji, se mění moje dílo. Spolupracoval jsem s Heinerem Müllerem i s Williamem Burroughsem, přičemž snad neexistují rozdílnější lidé."[36] The New York Times Wilsona označily za významnou postavu experimentálního divadla posouvající hranice práce s časem na scéně. A překračující divadelní konvence.

[35] EBRAHIMIAN, Babak. Theatre Design. Switzerland: Roto Vision, 2006, s. 50
[36] TICHÝ, Zdeněk A. Divadelní mág a jeho pocta světu. Praha: MF Dnes, 24.6.1994

3.3 Wilsonova režie

Divadlo Roberta Wilsona je divadlem formy, pracuje s herci jako s loutkami, jejichž make-up jim vytváří na obličeji určitý druh masky. Nechává jejich obličeje namalovat na bílo se silným akcentem na obočí a ústa. Režíruje sebemenší herců pohyb od rukou po mimické svaly. Tento způsob práce je zbavuje jejich výrazu přirozenosti a přeměňuje jejich obličeje v masky. Vyžaduje automatizaci. Wilson nemá rád historické hraní, a tak posouvá „hercovy emoce" do velmi formalizovaných pohybů a gest, stejně tak pracuje i se světlem a barvou. Tato stylizace a významy by měly být sděleny hereckou akcí. Stejný význam má jeho režie pomalých pohybů herců. Důležitá ale není sama forma, ale její naplnění a prožití. Skrze ni by měl herec v divákovi vyvolávat otázky, nikoliv mu dávat odpovědi.

Každá Wilsonova nová spolupráce začíná na „tichém workshopu", kde se s herci soustřeďuje na gesta a pohyby zcela oproštěné od dialogů. Herci ukazují Wilsonovi, jaké je jejich pohybové rozpětí, a začínají se učit Wilsonovu choreografii. Na scénáři začínají pracovat na základě naučených pohybů. Zajímavým aspektem Wilsonova stylu je internacionálnost. Jeho práce je srozumitelná pro herce ze Spojených států, Francie až po Japonsko, přestože je jejich přirozené herectví odlišné. Vizuální divadlo Wilson upřednostňuje také s ohledem na pokrok doby, kdy vizualita hraje stále větší roli v našem vnímání světa.

Naturalistické divadlo je podle Wilsona falešné, zatímco divadlo formy dává možnost jediný gestem vytvořit výraz. „Podle mě není nic z toho, co se odehrává na jevišti, přirozené. Myslím si, že přirozenost je lží a že vše na jevišti je umělé […] Na tom, být na jevišti, není nic přirozeného. Když přijmete, že vytváříte něco umělého, budete při práci mnohem přirozenější. Když si řeknete, „Dobře, to co dělám, je umělé", a to přesto, že vnitřně chcete, aby to působilo přirozeně, nejste k sobě upřímní. A právě tato upřímnost nemůže existovat, pokud věříte, že jste při hraní přirození."[37]

Ve svém eseji zároveň Susan Sontag rozebírá otázku vnímání uměleckého díla, které podle ní nemůže být definováno pouze skrze samotný obsah nebo jeho interpretaci, ale právě skrze smyslové vnímání a pocity, které při pozorování

[37] EBRAHIMIAN, Babak. Theatre Design. Switzerland: Roto Vision, 2006, s. 165

zažíváme. Pro Wilsona jsou umělecká díla ztělesněním opaku intelektuálnosti, dostávají se však divákům do jejich podprahového vnímání nebo též do tzv. vnitřního světa, jak je on sám nazývá. To jim umožňuje filtrovat při interpretaci cokoliv, co sami (ne)chtějí. Wilson navíc založil hned několik svých scénografických projektů na základě předpokladu, že inscenace nejsou pouhými rozpohybovanými texty nebo zhmotněnou literaturou, ale jsou svébytným uměleckým projevem. Všechny elementy scénografie – herci, místo, čas, design, hudba, pohyb, kostýmy, barvy, světla, řeč – to vše má stejnou důležitost a nic není jen doplňkem nebo ilustrací či popisem toho druhého.

Wilson sám navrhuje, jak přistupovat k jeho práci: „Jděte, jako byste procházeli muzeem, jako byste se dívali na obrazy. Hodnoťte barvu, jablka, linii oděvu, sálání světla… Moje opera je lehčí než Butterfly. Nepřemýšlejte nad příběhem, protože tam žádný není. Neposlouchejte slova, protože nic neznamenají. Těšte se ze scenérie, z architektonického uspořádání v čase a prostoru, z hudby, z pocitů, jež evokují. Poslouchejte obrazy."[38]

3.4 Wilson v Praze

Úplně poprvé zavítal na Robert Wilson na česká prkna v roce 1994. Hra *Doctor Faustus Lights the Ligths* byla uvedena v divadle Archa[39] v rámci festivalu "Berlín dnes a tady". Inscenace vycházela z libreta Gertrudy Steinové o Faustovi, který vyměnil svou duši za vynález elektrického světla. Text od českému čtenáři nepříliš známa autorky, zpracovaný netradičním režisérem, Robertem Wilsonem, publikum složené převážně z divadelníků zmátl. Steinová nakládá se slovy jako Cézan s barvami. Samotný text nebyl pro Wilsona opět nejdůležitější. Scéna ani text nenaváděly diváka k předmětné imaginaci. Podněcovaly abstraktní obrazy jako Dálka, Tíže, Lehkost, v nichž se pohybovaly postavy jako mluvící pes, žena s dvěma jmény nebo vesničanka se srpem. Při vzniku hry uplatnil Wilson svůj cit pro operní a kabaretní efekty a smísil je s divadelní a výtvarnou precizností podtrženou černokněžnickou tajemností. Ve Wilsonově podání se prolínala operní gesta a tragika s údernou komikou. Představení dle kritiky působilo vyrovnaně jako pohled do hlubiny vesmíru. Na scéně vystavěl "divadelní obrazy" ve svém

[38] MARKÉTA, Jůzová. Osud Roberta Wilsona a Leoše Janáčka. *Harmonie*. 2002
[39] Viz obrazová příloha č.1, 2

charakteristickém výtvarném podání. Minimalistické scéně dominoval světlé nasvícený obdélník potrhující postavy v popředí

Prim hrálo světlo – žárovky, svíčky, světelných obdélníků, jež se rozevírají až do podoby vesmírných horizontů, světlo reflektoru nebo světlo vycházející zpod černého "trámu", jenž - zavěšen na takřka neviditelných tazích - tvoří dominantu scény. Postava Mefista, která je svéráznou směsí punkera a cirkusového klauna, zase jako by červené světlo vyzařovala zevnitř.[40]

Světlo a výtvarná složka se nestaly jen efektem, ale byly přímými nositeli poetiky. Scénografie se stala spolunositelkou dramatických a filosofických kvalit inscenace.

Podruhé do Prahy zavítal v roce 2002 na pozvání Národního divadla. Wilson se rozhodl zpracovat operu Leoše Janáčka Osud. Komplikované libreto, bylo ovlivněno předčasnou smrtí Janáčkovi dcery, o tragickém konci Živného a jeho lásce k Míle, není příliš vydařené a hudba jej vysoce převyšuje. Každé uvedení si proto žádalo úpravy. K Wilsonovu způsobu práce se text zdál být hra ideální. Pražská dramaturgická úprava vyšla vstříc jeho poetice. Inscenátoři se jednak vrátili k originálnímu znění, počet postav byl snížen jejich sloučením a několikaletý odstup mezi druhým a třetím jednáním byl zredukován na minimum.

Přes jasné formalistické tendence a odmítnutí podbízet se publiku Robert Wilson říká, že jeho konečným cílem je dorozumění a vznik sdíleného zážitku. Divadlo považuje za fórum, kam lidé přicházejí společně zažít změnu. Jedním ze zvláštních aspektů divadla je podle něho to, že může přivést k sobě lidi z různě smýšlejících prostředí, ekonomicky, nábožensky, politicky diferencované publikum, které společně stráví krátký čas a nějakým intenzivním prožitkem. Upozorňuje také na to, že právě v opeře Osud se na konci jedna postava ptá "Co se děje?". Podle Wilsona je to důležitá otázka, kterou ať ji bereme doslova nebo ne, je třeba cítit (Divadelní noviny, 11/2001).

Další inscenace, Čapkova *Věc Makropulos* a Janáčkova *Káťa Kabalová,* byly na hlavní české scéně představeny v roce 2010. Klasická Čapkova hra se stala výjimečnou událostí. Hlavní postava záhadná femme fatale Emilia Marty ovlivňuje životy všech, s nimiž se setká. Fantastická komedie s až detektivní zápletkou

[40] TICHÝ, Zdeněk A. Divadelní mág a jeho pocta světu. 24.6.1994

přináší pohled do světa operních div, do světa zdegenerované šlechty i maloměšťáků. Tajemství dlouhověkosti, ale nikdy neprozradí. „Z Čapkova textu režisér totiž vybral pouze dějovou osnovu, vše ostatní je osekáno do komiksové zkratkovitosti. Utopický příběh se tak stává spíše záminkou k rafinované partituře pohybů, světel a zvuků. Wilson s rozletem velkého architekta scény nabízí jakýsi rej příšer či panoptikum pohyblivých figurín." (pro pořad Mozaika na Stanici Vltava Jana Soprová) Wilson byl za inscenaci oceněn Cenou Alfréda Radoka.

Na podzim roku 2014 měla premiéru, poslední Wilsonova česká produkce, byla hra 1914. Wilsonův autorský text vychází z české literatury, propojuje motivy Haškova *Švejka* a hry *Poslední chvíle* lidstva rakouského autora Karla Krause. Hra pojednává, jak se dá dle názvu tušit o počátku první světové války. Wilson našel paralelu mezi dneškem a dobou, kdy oba tvůrci žili. Hrůzy války se snažil na jeviště přenést s ironií a humorem.

První setkání českého publika s prací světoznámého tvůrce, bylo něčím novým a v našich divadlech nevídaným. Dílo Roberta Wilsona je založeno na jednotném vizuálním jazyce. Jeho pracovní postupy jsou v každé hře stejné. A tak dnes už znalého diváka žádná nová Wilsonova hra nemůže překvapit. Přestože se vždy jedná o jiný text nebo divadelní žánr, vždy bude vědět, co může od jeho práce očekávat a jaké vizuální prvky na scéně spatří. Proto je jeho dílo z dnešního pohledu pro mnohé divadelníky už nepříliš atraktivní.

3.5 Režie *Paní z moře* Roberta Wilsona

Wilson zpracoval tři Ibsenovy hry. Roku 1991 uvedl ve Spojených státech hru *Až my mrtví procitneme*, v roce 1998 v Itálii *Paní z moře* a v roce 2005 v Oslu *Peera Gynta*. Když začal pracovat na režii *Paní z moře*, měl už zkušenosti s klasickými evropskými dramaty jako například *Orlandem* od Virgin Wolf (1989, 1993, 1996) nebo *Hamletem* (1995).

Adaptace původního textu *Paní z moře* napsala pro Roberta Wilsona Susan Sontag, s textem pracovala radikálně, polovinu scénáře napsala sama. Nakonec vytvořila řadu sedmnáct obrazů. Odstranila všechny popisné části, protože jich podle jejího mínění Ibsen využívá příliš často. Akce postav se tak zdají být nemotivované.

Rozhodla se vynechat rozhovor Ballestreada s cizincem a snížila osm postav na šest. Postava cizince byla eliminovaná na monolog s Ellidou, která o něm mluví jako o „Něm". Wilsonův cizinec se po scéně pohybuje v tichosti. Sontag udělala několik dalších změn, do námětu přidala baladu o tuleni, která měla být reflexí na vztahu Ellidy s cizincem. Baladu o tuleni, který se vstupem na pevninu stává ženou, vypraví sama Ellida. Zamilovaný mladík jí ukradne tulení kůži, a odsoudí ji tak k lidskému životu. Ona se za něj provdá, porodí mu dítě, a přestože není nešťastná, stále touží po moři, kam se po nalezení kůže vrací. Wilson aplikoval tento příběh do dějové linie Ellidy. A vytvořil tak nereálné snové prostředí. [41]

„Nemyslíme si, že je zvláštní, že patříme na souš. Jak se to stalo? Proč máme žít na souši? Proč ne ve vzduchu? Proč ne v moři?

Touha mít křídla. Divné sny, kde můžeme bez údivu létat – neznamená to něco?

A tak jsou tu i lidé, kteří si myslí, že patří moři."[42]

3.6 Wilsonova scénografie *Paní z moře*

Kostýmy navržené známým návrhářem Giorgiem Armanim reflektovaly barvy moře. Scéna byla jako obvykle jednoduchá a čistá, Wilsonovův standardní bílý prospekt šířil měkké a jednoduché světlo, elegantní dřevěná paluba byla umístěna diagonálně a zakončena stožárem v jejím rohu. Scény se proměňovaly jen světlem nebo přidáním plachty.[43] Wilson vytvořil dílo, které zaplnilo divadlo Ellidinou touhou po moři.

Dominantní barvou světelného designu se stala modrá barva. Zvolil ji i přesto, že je jeho oblíbenou barvou a že pro něj má osobní význam. „Je to právě síla barev, se kterou pracuje, různé odstíny mohou mít léčivé účinky, což jí je přikládáno ve většině západních kultur. Další odstín může evokovat určitou duševní rovnováhu, proto má modrá barva náboženské konotace v křesťanské ikonografii. Na druhé straně může být ve Wilsonově podání vnímána jako malba na plátně. Wilson se

[41] Viz obrazová příloha č. 3, 4
[42] STEFANO Curti. Sontag and Wilson\'s Lady from the Sea World Premieres in Italy
[43] Viz obrazová příloha č.5

soustředí na obraz primárně využíváním perleťově šedé a bílého světla, harmonie barevných proměn ovlivňuje jemné emocionální napětí hry."[44]

Každé dějství bylo zakončeno tmou, kontrast světla a tmy byl vystavěn v rytmu. Tyto přechody zároveň upevňovaly stavbu dějství. Pravidla byla pro herce stejná jako při hraní v maskách, museli se po scéně pohybovat v diagonálách a nemohli se jeden na druhého podívat nebo se navzájem dotknout. Příkladem může být patnáctý obraz, kde se Ellida setkává s cizincem. Ellidin monolog není původně součástí hry, byl do scénáře dopsán, protože je cizinec němý. Monolog tak funguje jako nástroj k zcizení. Ellida opakuje větu: „Řekl." Svůj hlas moduluje způsobem, že vzniká hudební kompozice, zní jako ozvěna z velké dálky, a tak vzniká dojem, že její tělo a hlas k sobě nepatří. Cizinec se k ní pomalu přibližuje, ale ona k němu zůstává otočena zády.[45] Využití a cappella efektu umocňuje naléhavost situace.

Wilson opět dostál svému perfekcionalismu a jeho zpracování *Paní z moře* potvrzuje jeho cit pro detail, minimalistická scéna vystihuje atmosféru i prostředí Ellidina prázdného života. Žena neschopná v zásadních okamžicích rozhodovat o vlastním životě se jeví jako loutka v rukách mužů. Wilsonova režie řízených pohybů, tento výklad podtrhuje. Ibsena by strohé řešení scény pravděpodobně zklamalo, je ale důkazem, že méně je někdy více.

[44] SHEVTSOVA, Maria. Robert Wilson Directs When We Dead Awaken, The Lady From the Sea and Peer Gynt. Ibsen Studies [online]. 2007, s. 91
[45] Viz obrazová příloha č. 6

4. Luboš Hrůza

Luboš Hrůza byl jeden z výrazných českých scénografů 60. let minulého století. Student Františka Tröstra na DAMU a jeden ze zakladatelů Činoherního klubu v Praze, kde působil v letech 1965–1969. Byl však následně pro svůj odchod do angažmá v norském Národním divadle vymazán z českého kulturního podvědomí. S jeho zahraničí tvorbou jsme byli seznámeni až dvacet let po jeho návratu. Od roku 1969 byl scénografem Národního divadla v Oslu a v následujících letech šéfem výpravy, spolupracoval s divadly ve Švýcarsku, Německu, Itálii a Japonsku. Jeho práce byla oceněna stříbrnou medailí na PQ 1967 a v roce 1979 byl oceněn i cenou kritiky za Ibsenovskou scénografii v Oslu. Celoživotní dílo a způsob práce Luboše Hrůzy, bylo v České republice představeno v roce 2010 na výstavě Scénografie a malba 1958-2008.

Hrůzovo čtyřleté působení dalo scénografii Činoherního klubu nezaměnitelnou tvář. Scéna činoherního klubu nedisponovala ideálními prostorami pro divadlo. Prostor vyhrazený pro jeviště byl úzký. Handicap, který mohl být vnímán jako překážka při práci scénografa, pojal Hrůza jako výzvu. Pracoval umírněně a citlivě s každým detailem na scéně. Jako první u nás pracoval s ideou chudého umění, na podstatu věcí upozorňoval jejich popíráním.

Malé jeviště Činoherního klubu vedlo Hrůzu k jeho iluzivnímu prohlubování. Se scénou nakládat jako s reliéfem, kladl důraz na detail všedních předmětů.

„Scénografie raného ČK tento reliéfní pás ještě záměrně zdůrazňují, neprotahují iluzivně mělký prostor do hloubky, nepomáhají si šikmou ani úběžníky, pracují s detailem, s naturalistickou strukturou předmětů, s pop-artovou autenticitou.“[46]

Na netradiční scéně například budoval falešné vstupy, které dávaly hercům větší variabilitu, jak se scénou naložit. Herce nutil k pohybu na okraji jeviště, čímž vytvářel napětí mezi diváky a herci. „Jeho scénografická řešení vychází vždy z reality textu a z požadavků jevištní akce. Vytváří dramatické prostředí pojednané jen účelně volenými reálnými prvky. Nejčastěji používá syrové autentické

[46] PTÁČKOVÁ, V.: Česká scénografie XX. století. Praha: Odeon, 1982, s. 240

materiály, užívá-li napodobenin, snaží se podržet povrchovou kvalitu originálu. Nikdy však nezakrývá jejich kašírovanost, naopak ji vědomě odhaluje."[47]

V Činoherním klubu byl na prvním místě herec, nikoliv scénický obraz. Hereckému výkonu byly ostatní složky podřízeny, scéna neměla strhávat příliš pozornosti, měla být nenápadná. Zároveň si uvědomoval, že je součástí divadelního souboru a nepracoval jako autonomní umělec, ale s ohledem na ostatní členy souboru.

Jak se o Luboši Hrůzovi vyjadřuje Jaroslav Vostrý: „Při veškeré "profesní" kompetenci není totiž jenom člověk své profese, tj. scénograf, ale především divadelník; tedy člověk myslící a cítící divadlo jako prostor pro dialog, který se nejplodnější stává tam, kde člen ansámblu své úzce "profesní" zařazení překračuje a myslí a cítí nejenom například jako scénograf, ale i jako herec, režisér a dramatik. To poslední je možná nejdůležitější, protože pojem dramatik musí v takovém případě platit pro všechny."[48]

Za svého působení v činoherním klubu Hrůza nepoužíval příliš výrazných barev, scéna měla podtrhnout barevnost kostýmu, a tak s barvou pracoval jemně, využívaná barevná škála se pohybovala od zelené, hnědé až k šedé. Ponuřejší barevnost scény jí dodávala na lyričnosti. Při práci s textem se nedržel historických konvencí, ale nakládal s ním volně. I v této fázi tvorby se snažil vytvořit kompromis. Do kontextu historické doby vnášel nové materiály a tvary, které posilovaly charaktery postav a celé vyznění scény.

4.1 Luboš Hrůza na norské scéně

Nové evropské směry Norsko minuly, norští tvůrci tušili, že zajímavé inscenace vznikají ve východní Evropě, se zájmem navštěvovali Prahu, Varšavu a Krakov, řada divadelníků zde i studovala. Rozdíl mezi českou a norskou scénografií byl propastný, Československo bylo v 60. letech na vrcholu. Norští scénografové vnímali scénu z uměleckého hlediska, scénu chtěli krásnou a dramatickou.

[47] OSLZLÝ, P., Scénografie Činoherního klubu v Praze. Diplomová práce FF MU, 1973, s. 60
[48] VOSTRÝ, J.: Činoherní klub 1965–1972, Dramaturgie v praxi. Praha: AMU a DÚ, 1996. s. 108

Scénografii ovlivňovaly nové umělecké styly a trendy zahraničních divadel. Byla snaha vytvořit funkční divadelní tvar, jehož veškeré součásti musely být propojeny. Podobný vývoj probíhal i v Polsku, Německu a Francii. Využívala se veškerá dostupná moderní technologie posouvající možnosti svícení a projekci k nové jevištní skutečnosti. Rozvoj technologií budil dojem, že se scénografie oprostí jako samostatná disciplína. Roku 1958 byla představena na Expu 58 v Bruselu Laterna magika režiséra Alfréda Radoka a scénografa Josefa Svobody. Celé představení bylo podřízeno scéně, založené na propojení všech dostupných moderních médiích – filmu, fotografii, hudební a výtvarní koláže. Kombinací prostředí, tvořeného převážně světlem a projekcí se dosahovalo efektu iluzivních trojrozměrných scénických prostor. Druhým proudem, jehož hlavním představitelem byl Luboš Hrůza, byla divadla zaměřená na herce; nová divadla pracovala na vlastním konceptu, mezi nimi i Činoherní klub, navazující na filmovou vlnu šedesátých let. Nová generace chápala scénografii vedle literatury, herectví, hudby a vizuální výrazu jako součást dramatického celku.

V roce 1975 byl na třetím ročníku Pražského quadriennale poprvé definován nový scénografický proud „akční scénografie", rozvíjející se již od 60. let. Využívaly jej převážně malá divadla. Na scéně se působivě pracovalo s prostými a dostupnými materiály, dřevem, provazem nebo textilem. Staré předměty a materiály každodenního života dostávaly nový dramatický význam. Počet rekvizit byl omezen, každý předmět měl na scéně vždy svou funkci a nebyl jen kulisou. Režie pracovala s imaginací. Víceúčelovost, proměnlivost a tvárnost scény stála na herecké akci a představivosti diváků. Dobře zvolený scénický prvek tak mohl měnit své funkce dle potřeb děje. Scénografie byla s hercem plně svázána a nemohla by bez něj fungovat, na druhou stranu zase scénografie potrhovala hereckou akci, přičemž v pozadí nezůstal ani kostým, který býval využit i pro potřeby scény. Programově se tvůrci odvrátili od estetizace, dekorativnosti a výtvarnosti, upustilo se také od stylizace scénických prvků. Rekvizitami se stávaly často nalezené předměty, u nichž byl záměrně přiznán jejich původ a obyčejnost, to dodávalo akční scénografii na dynamice. Nová estetika se zakládala na nápaditě zpracované jednoduchosti stejně jako konfrontace empirické a dramatické skutečnosti.

V 60. letech 20. století před příchodem Luboše Hrůzy se Nationaltheatret – norské Národní divadlo se nacházelo v umělecké krizi. Umělecký vývoj inscenací byl mizivý a ekonomicky se divadlo blížilo ke krachu. Kvalita a pojetí divadla

pokulhávaly daleko za představou ”dobrého divadla” Představení se vyznačovala průměrností. Důsledkem celé situace byl silný nezájem ze strany publika. Jedinou scénou snažící se o rozvoj bylo druhé ”národní divadlo”, Norské divadlo (Det Norske Teatret), které svou otevřeností k experimentům nad ostatní divadla vyčnívalo.

O pozici nového ředitele Nationaltheatret se ucházel jen jediný zájemce, Arild Brinchmann, a s jeho nástupem do funkce začala nová éra norského divadla. S předchozí praxí filmového a televizního režiséra měl přehled o nových technologiích, tím mohly být položeny základy pro oživení divadla. Od konceptu divadla hereckých hvězd se rozhodl přejít k modernímu ansámblovému divadlu. Modernizace se týkala všech složek inscenace od hereckého výkonu, scénického pojetí, kostýmů až po nasvícení. Cílem měl být fungující a sehraný celek čerpající vlivy z mezinárodních vývojových proudů. Arild Brinchmann se nebránil kontroverzi, ale požadoval vysokou uměleckou úroveň.

Roku 1968, v době vstupu okupačních vojsk do Československa, hostoval Luboš Hrůza s kolegou z Činoherního klubu Janem Kačerem v Nationaltheatret – norském Národním divadle – s dramatizací Dostojevského *Zločinu a trestu.* Ředitel divadla Arild Brinchmann přišel pro oba tvůrce s velkorysou nabídkou na angažmá na dobu neurčitou. Vzhledem k politické situaci v Čechách, ale také osobním problémům se Luboš Hrůza rozhodl nabídku na rozdíl od Jana Kačera přijmout. V říjnu téhož roku tak měl možnost stát tváří v tvář Ibsenově soše, stojící před průčelím Nationaltheatre. S myšlenkou „Vím, že o Ibsenovi nic nevím.” Doba Ibsenovi ve světě příliš nepřála.

Severní krajina bez detailu byla protipólem Hrůzova důrazu na detail. Na norské scéně ztratilo jeho provokatérství na síle. Prostor scény probudil v Hrůzovi potřebu monumentality a velkých tvarů. Začíná pracovat s velkým prostorem, který formuje projekcí a využíváním točny. Točna se v polovině 20. století stávala přežitkem, v Hrůzově zpracování získává znovu svůj význam. Detail zůstal v Hrůzově středu zájmu, definuje jím dramatickou pravdivost.

Během svého působení na norské scéně v letech 1968–1997 navrhl osmdesát osm scénických návrhů a třicet pět kostýmních návrhů. Měl možnost hostovat na všech norských profesionálních scénách a pracovat v divadlech ve Švédsku, Holandsku, Anglii, Islandu, Švýcarsku, Německu, Itálii a Japonsku. O režisérovi Arildovi

Brinchmannovi mluvil jako o svém příteli a ochránci, k dobré spolupráci přispěla i Hrůzova předchozí zkušenost s filmovou a televizní produkcí. Brinchmann dokázal i přes velké boje vždy zajistit dostatečné finance na realizace návrhů. Luboš Hrůza byl paličatý a „ne" nebral jako odpověď. Při náznaku odporu vždy pronesl „uvidíme, tak to bude". Díky jeho schopnosti dobře vycházet s truhláři, malíři a jevištními techniky, vypadala scéna vždy podle jeho představ.

Za svou práci byl ohodnocen několika cenami, i nejvýznamnější cenou norské kritiky za tlumočení Ibsenova díla, převážně za scénografii *Johna Gabriela Borkmana*. Tvorba Luboše Hrůzy ovlivnila norskou scénografii 70. let 20. století a inspirovala jeho norské kolegy, jejich návrhy se tak stávaly dynamičtější.

Pracovní začátky nebyly pro Hrůzu vzhledem k jazykové bariéře jednoduché. Ve svém novém angažmá se uvedl hrou *Vyrozumění* od Václava Havla, vzápětí byl postaven před svou první ibsenovskou inscenaci. *Satvitel Solnesse* v režii Arilda Brinchmanna byl uveden pro podzimní sezónu 1969–1970. Zde nastal problém se získáním českého překladu hry, který byl nalezen v archivu Národního divadla v Praze, jednalo se však o překlad z němčiny, a tak byl text velmi kostrbatý a Hrůza se musel požádat o pomoc Češky provdané do Norska, paní Topičové-Blekastadové. S její pomocí a díky trpělivosti režiséra se textem popasoval. Hrůza komunikoval v angličtině a částečně v němčině, až v roce 1974 začal číst Ibsenovy hry v originále. Jazykovou bariéru doháněl pracovitostí, první skici k inscenacím přinášel už v rané fázi produkčního procesu.

Pro scénu *Stavitele Solnesse* se rozhodl využít na norské poměry neobvyklou, dlouho nepoužívanou točnu. V posledním jednání zvedl šikmu, což vyvolalo u norských herců překvapení a úlek. Kompenzací jim byly ohlasy kritiky, které přinesly významný úspěch.

Spolupráce s ředitelem Arilem Brinchmannem pokračovala v roce 1971 na *Heddě Gablerové*, úspěch hry potvrzuje mnoho repríz, hostování v Japonsku a mimo jiné i televizní zpracování. Sezóna 1974–1975 patřila *Peeru Gyntovi.* Hrůza už ovládal základy norského jazyka, a tak začal chápat poezii Ibsenova jazyka v originále. Režie se ujala bývalá choreografka Edith Roger, která si zakládala na důkladném výkladu textu, nad nímž strávili s Hrůzou několik měsíců. Základním kamenem scény se stala báseň, s níž mělo vše souznít. Shoda panovala v důrazu na rytmus, význam a sílu obrazu, jen novátorský přístup byl přijímán odměřeně. Nakonec byla

scénografie založena na velké oboustranné černobílé plachtě, uchycené na volných tazích, vznikla tak variabilita prostoru, který bylo možné rychle přeměňovat v hory, stráň, loď, stan atd. Díky této inscenaci Hrůzu můžeme označit za průkopníka ve variabilní práci s drapérií.

Hrůza přinášel do svých návrhů nevšední nápady, které se ne vždy setkaly s pochopením jeho norských kolegů. Jedním z příkladů byla práce na nezkráceném *Brandu*. Opět v režii Edith Rogerové. Po mnoha týdnech rozboru textu dospěli s Hrůzou ke shodě, že na scéně bude jen sníh. Netypický návrh si vyžádal pátrání po adekvátním technickém řešení, finální produkt byl tak přesvědčivý, že se sněhu v červnu v zákulisí technici pravidelně lekali. Neméně podstatné bylo pro scénu světlo. Mezi černými mraky měly na jeviště dopadat proudy světla. Přestože měl Hrůza jasnou vizi, režisérka se bránila představě, že by mohlo něco nového vzniknout v Norsku, a tak byl přizván light designer z Londýna. Ten podle Hrůzova přesného plánu scénu nasvítil. Odlišná zeměpisná šířka však přinesla nečekaný problém, v čistém a suchém ovzduší Osla nebylo možné vytvořit žádný paprsek světla. S nelibostí se tak musel uchýlit k umělému kouři. Pro Středoevropana nezvykle ostré nízké světlo se promítlo do jeho další tvorby. Světlo bylo pro Hrůzu určujícím prvkem, poezií deskriptivy. Nechápal tak výtvarníky přenechávající tuto práci lightdesignérům.

Mezi dalšími Ibsenovskými inscenacemi následoval *Nepřítel lidu, Komedie lásky, Když z mrtvých procitáme, John Gabriel Borkman* a další. V Nationaltheatret realizoval Hrůza třináct Ibsenů, za celou jeho kariéru bychom jich celkem napočítali na osmnáct. Seznam zakončil *Peer Gynt* v Národním divadle v Praze.

Posledních pět let svého pobytu v Oslu pracoval Hrůza pro hlavní scénu Národního divadla čím dál méně, většina jeho práce pro Národní divadlo byla pro malou scénu. Pracovně nezahálel a hodně hostoval v jiných divadlech v Bergenu, Trondheimu, Stavangeru a dalších. Začal stále častěji spolupracovat s českými divadly, připravoval se na svůj návrat do České republiky. Během své dvaceti osmileté kariéry pracoval Hrůza na půdě Národního divadla pod vedením šesti divadelních režisérů.

4.2 Hrůzova *Paní z moře*

Ibsenovy hry byly na scéně Nationaltheatret uváděny každoročně na podzim. Roku 1977 byla uvedena *Paní z námoří.* Arilda Brinchmann dal Hrůzovi při návrhu volnou ruku.

Podle Hrůzových slov měl Ibsen vždy jasnou vizi lokality, místa, a tím i jasný obraz mentality a charakteru svých postav. Odlišnost norské mentality i dialektu se v Norsku liší v každém údolí, a proto je pro člověka neznajícího místních poměrů téměř nemožné tyto rozdílnosti pojmou. Lidé z Telemarku nebo Trondheimu nejen jinak mluví, ale také jinak cítí a reagují na totožné situace odlišně. Například vztah Osla a Bergenu je možné přirovnat ke vztahu Prahy a Brna. To je důkazem, jak velkou zemí Norsko i před nevelký počet obyvatel je. Luboš Hrůza tak musel při interpretaci postav spoléhat převážně na svou intuici. Vždy se snažil diváky přesvědčit, že děje, které vidí a slyší na scéně, se mohou přihodit i jim.

Ne vždy odhadl, co mu norská mentalita jeho kolegů umožní realizovat. Jeho řešení pro postavu cizince bylo jedněm z těch, co neuspělo. Z Hrůzova pohledu je cizinec jen Ellidinou představou a touhou než konkrétním jedincem. Proto pro cizincův příchod na scénu navrhl, aby byly z orchestřiště vedeny schody. Cizinec by byl při nástupu na scénu k divákům vždy zády. Originální pojetí narazilo na fakt, že představitelem cizince byl populární herec Tor Stokke, na jehož tvář se lidé do divadla chodili dívat, a bylo proto nepřípustné, aby ji měl od publika po dobu celého představení odvrácenou. Z pohledu Norů se jednalo o nevypočitatelný nápad člověka neukotveného v norském prostředí. A to i přes to, že měla Hrůzova scénografie opět kladné kritiky.

Dílo Luboše Hrůzy můžeme rozdělit na realistické zpracování scény a na scénografii pracující jen s konkrétními realistickými prvky. Pokud měla scéna představovat živou přírodu, přikláněl se raději než k realističnosti scény, která by byla nepřesvědčivá, k její stylizaci. Charakteristickým způsobem řešil i proměny scén. V případě her s širokým spektrem změn umisťoval kompletní scénu na jeviště od samého začátku. K proměnám prostředí docházelo v průběhu inscenace přímo před diváky.

Scénu *Paní z moře* pojal jako oslavu norské krajiny. Celou scénu zahalil do modrého šedého světla, které podpořilo melancholii celé hry.[49] Celek vytvářel dojem smutku i napětí. Zachoval Ibsenovy poznámky o výhledu a divákům dopřál po dobu všech dějství okouzlující pohled na fjord. Protipól moře, malý rybníček, umístil do popředí, do levého rohu scény.

Pracoval s rozostřeností obrazu, půli jeviště dělila tylová stěna kónického tvaru, čímž dosáhl iluze dálky i pocitu jiného světa, v němž se pohybovala Ellida a cizinec. Pro inscenaci využil bobinetové opony v různých úhlech, nasvícené bez barevné šablony, tyl dozdobil aplikací reflektující světlo. Za ní bylo mihotavé moře, tlumená barevnost dávala inscenaci uzavřenou atmosféru. Prostor Ellidina života měl působit jako vězení. V popředí scény využil mírnou šikmu a za ní umístil molo pro Ellidu, které bylo umístěné za tylem. Do zadní části scény stálo přes celou šíři jeviště skloněné zrcadlo, za nímž se tyčil plastový horizont na zadní projekci. Vznikl tak zářivý fjord, jakož i jezírko.

Ve scéně druhého dějství, kde hledí manželé do moře, byla použita reflexe skutečné vody na velké zrcadlo. Prostředí bylo oproštěno od veškerých rekvizit, scéna byla prostorově vyčištěna.

Ve třetím dějství denní doba postoupila, zároveň se jedná o okamžik, kdy se poprvé zjevuje cizinec, nasvícení scény se proto proměnilo do červené. Hranice zahrady reprezentuje plot a dvě lavičky svírající pravý úhel. Stísněnost scény podpořily černé hmoty skal tyčící se nad fjordem.

Ve čtvrtém dějství oddělil prostor od fjordu tylovou stěnou s otvorem evokujícím dveře vedoucí do zahrady. Aplikace na tylu působily dojmem stromu, pomyslné listy lemovaly i východ na zahradu. Zařízení salónu zastoupil proutěný nábytek, stůl se čtyřmi židlemi a dvě houpací křesla. S příjezdem lodi do přístavu byl do pozadí scény umístěn stěžeň, který setrvává na scéně i po dobu posledního, pátého dějství. Prostor zahrady ohraničoval na pravé straně natočený plot.

[49] Viz obrazová příloha č. 7

5. *Paní z moře* v Západočeském divadle v Chebu

Poslední inscenace *Paní z moře* byla na české scéně uvedena v roce 2012, kdy zahajovala 52. sezónu Západočeského divadla v Chebu. Umělecký šéf Zdeněk Baroš a dramaturg Šimon Dominik ji označili za „sezónu rozbouřených vod". Ibsenova hra proto do jejich konceptu dobře zapadla. Text v překladu Františka Fröhlicha režisérka Jaroslava Šiktancová a dramaturg Šimon Dominik vypreparovali na dřeň.

Hra byla uvedena po dlouhých sedmnácti letech. Ve starších českých překladech byla hra uváděna pod názvem *Paní z moře*. Námoří je místo mezi mořem a pevninou, kde je voda „líná". Pro adaptaci hry je výstižné právě „mezi", které se stává jejím hlavním motivem. Čas, kdy se postavy potkávají v mezičase, slovy režisérky Jaroslavy Šiktancové „v překladišti života", kdy mají učinit zásadní životní rozhodnutí, uzavřít životní kapitolu a odlehčit své duši.

Jaroslava Šiktancová vidí ve hře aktuálnost skrze další silné téma hry – stínů minulosti. „Když se člověk nevyrovná s minulostí, tak na něj palčivé obrazy z minula tlačí a jakýkoli nový podnět může to, co je pravda, úplně rozbít na padrť. A najednou je člověk vlastně úplně na začátku nebo cítí nějakou velikou bezbrannost a zároveň ho to zmobilizuje a najde pro svůj život i za cenu malé ztráty osvobodivé řešení."[50]

Scénu navrhl absolvent DAMU Pavel Kodeda. Inspiroval se estetikou norských domů. Vystavěl na sebe tři buňky nepodobné dopravním kontejnerům obložené dřevem natřeným v klasických barvách norských domků – žluté, zelené a červené.[51] Vytvořil tak na pro herce dvě výškové úrovně, tím i balkón využitý pro dialog Ellidy s manželem v druhém dějství. V popředí scény se nachází v propadlišti bazén překlenutý dřevěným molem. Fjord v pozadí scény je naznačen modrým nasvícením prospektu, před ním je umístěn objekt evokující tvarem ráhno lodi.

Proměny scény probíhají postupným odsouváním stěn domu do stran. Odkrývá se nám interiér domu, kterému dominuje v kontrastu s lakovanou fasádou domu surové dřevo. Paralelou na nesvobodu Ellidy je akvárium umístěné v interiéru

[50] Rozhovor pro Český rozhlas v pořadu Mozaika.
[51] Viz obrazová příloha č. 8

domu. Odkrýváním interiéru se nám v pozadí postupně zjevuje obzor a připlouvající pomyslný parník.

6. Studijní pobyt v Norsku

6.1 Studium

Letní semestr roku 2015 jsem měla možnost studovat v Norsku na HiOA (Oslo and Akershus University College of Applied Sciences). Mým studijním oborem bylo Hraní v maskách, v rámci půlročního studijního programu jsme každých několik týdnů pracovali na jednom typu masky. Proces probíhal od samotné výroby až po ovládnutí schopnosti masku oživit hereckou akcí. Dílčí bloky byly zakončeny představením. V první části kurzu jsme pracovali s expresivními maskami, vycházejícími z tradice basilejského průvodu ve Švýcarsku. Druhým zadáním byla Half Mask, maska benátského typu, inspirovaná Commedia Dell'arte. Výrazově nejzajímavějšími byly larva masky, s kterými pracoval mim a pedagog Jacques Lecoq[52]. Na základě vize našeho pedagoga Nielse Petra Underlanda vznikly masky fantastického světa, představující tvory ze světa hmyzu. Poslední zadání bylo volné. Tvorba Solo masky, dala každému studentovi možnost experimentovat s novými formami. Celý kurz zakončila písemná práce v rozsahu 20 stran textu, tematicky zaměřená na masky.

Na rozdíl od předchozích zadání mi Solo maska dala možnost a příležitost vybočit z předem definovaného stylu. Jako přípravu na mou diplomovou práci jsem se rozhodla pracovat s tématikou Ibsenovi hry *Paní z moře.* Vytvořila jsem funkční kostým pro ústřední postavu Ellidu, její silný vztah k moři se stal mým hlavním zdrojem inspirace.

Při hledání konkrétního tvarosloví jsem se inspirovala kresbami Ernesta Haeckela[53] a vytvořila jsem dva objekty, které jsou variabilní.[54] První tvar inspirovaný tělem rejnoka je možné přeměnit v kabát, masku, límec nebo použít jako objekt-rejnoka.[55] Dalším objektem je ulita (fungující jako límec), která se po jednoduché úpravě přemění na helmici – skrýš před okolním světem.[56]

[52] Francouzský mim, pedagog a zakladatel L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq v Paříži
[53] Ernst Heinrich Philipp August Haeckel (16. února 1834 Postupim – 8. srpna 1919 Jena) byl německý biolog, představitel darwinismu
[54] Viz obrazová příloha č. 9
[55] Viz obrazová příloha č. 10
[56] Viz obrazová příloha č. 11

Každá variace tvarů omezuje herce v pohybu způsobem, který má rozvíjet dané vnitřní rozpoložení postavy. Ellida v sobě řeší otázku svobody a snaží se najít a dosáhnout vnitřní rovnováhy bez vlivu svého okolí. Proces hledání a porozumění vlastnímu nitru, jsem se pokusila přenést do krátkého vystoupení, kde se nejistota postavy postupně skrze variabilní kostým promění v její sebejistou. Představení svých masek jsem zasadila do exteriéru, kde jsem mohla využít povětrnostních podmínek k jejich oživení.

6.2 Norská mentalita

V rámci mého pobytu jsem se pokusila lépe pochopit norské tradice a mentalitu. Přesto mi však norská povaha zůstala i po půl roce v mnoha ohledech skryta. Cizinec, který se navštíví Norsko jen krátkodobě, se setká s vřelostí a ochotou pomoci. Při bližším a dlouhodobějším navázání vztahů, ale člověk narazí. Každý Nor si své soukromí střeží, pozvání na návštěvu je velkým krokem. Příkladem norské povahy je fakt, že se na studentských kolejích nesetkáte s vícelůžkovými pokoji, s výjimkou pro páry nebo dokonce rodiny s dětmi. Respektování soukromí je pro severské země charakteristické. V současné době se dokonce objevují články poukazující na problematiku navazování vztahů ve Skandinávských zemí. Co však Norskou společností rezonuje solidárnost, a důraz na rovnost a význam jedince ve společnosti.

Diskuze je součástí téměř všech vyučovaných předmětů. Z pohledu Čecha je míra, s níž se diskutuje často o každém úkonu až ztrátou času. Tento model však Skandinávci, podle mých informací od místních, aplikují i v pracovním procesu, debata o dané problematice, tak bývá často delší než její samotné řešení. Norové lpí na řádu a pravidlech. Pro utužení zaměstnaneckých vztahů, mají firmy každý pátek uvolněné setkání zaměstnanců nad koláčem a kávou. Nedochvilnost je nepřípustná. Samostatnou kapitolou je legislativní postoj k alkoholu. Místní podnebí vedoucí často k alkoholismu vyústilo v částečnou prohibici. Přestože je možný nákup lihovin jen ve specifických prodejnách a jen v určitý čas. Norové se rádi baví, zároveň jsou ale schopni se izolovat i na několik týdnů na svých chatách v rozlehlé přírodě. Norsko je zkrátka zemí protikladů.

Rozpoložení místních obyvatel v oblastech je pevně svázáno s rytmem polárních dnů a noci. Já jsem v sice pobyla v Norsku v období na přelomu zimy a jara, ale

neobvyklé světelné podmínky jsem pocítila na vlastní kůži, přestože jsem byla v Oslu, které leží na jihu země. V zimním období se místní uzavírají sami do sebe a bývají tiší než obvykle, s přibývajícím světlem jim ožívají a stávají se společenštější. Vrcholem roku jsou pak letní měsíce, kdy se ulice měst při každém náznaku slunného dne zaplní lidmi a městem se rozvoní oblíbené párky grilované v parcích s přáteli.

6.3 Norské světlo

Světlo je na severu velmi ostré, světelná atmosféra je například v porovnání s jižními zeměmi, chladnější. Hmatatelné důkazy nalezneme v každé světové galerii. V severském prostředí, proto nemohl nikdy vzniknout například impresionismus nebo expresionismus. Nalezneme-li náznaky daných uměleckých směrů v díle některého z norských umělců, vždy zjistíme, že byl ovlivněn pobytem, alespoň v jedné evropské metropoli, jako je Řím či Paříž. Norové vyjížděli do zahraničí za malbou i z důvodů absence uměleckých škol v zemi.

Obrazy norských umělců jsou prodchnuty převážně lomenými tóny, specifický je i jejich cit pro krajinu a obdiv k její majestátnosti. Fjordy a ledovce zachycené na plátnech romantického malíře Thomase Fearnleyho[57] vyráží dech. Možnost nahlédnout a lépe pochopit norskou povahu nám dává dílo národního umělce Christiana Krohga[58]. Malíř, ovlivněný studiem v Německu a Francii, na svých realisticko-naturalistických plátnech zachycuje život obyčejných lidí z velmi neobvyklé perspektivy. Divák je do obrazů vtahován, a tak když nahlíží pod ruce rybářů na rozbouřeném moři, má pocit, že se s ním zem naklání a při pohledu do očí na smrt nemocné dívky, jej zaplaví vlna emocí. Bájné bytosti jsou pro mnohé Skandinávce nedílnou součástí jejich kultury, mytologie zahrnující skřítky, obry, elfy a další neobvyklé bytosti, proto pronikla samozřejmě i na malířská plátna. Jedinečným zpracováním daného tématu jsou práce Teodora Kittelsena[59], který zpracoval svou vizi nadpřirozených bytostí, převážně trollů v jemných a citlivých ilustracích.

[57] Viz obrazová příloha č. 12
[58] Viz obrazová příloha č. 13
[59] Viz obrazová příloha č. 14

7. Vlastní koncepce

7.1 Inspirace

Inspirací mi byl obraz Davida Friedricha *Moře ledu*[60], který zachycuje dynamickou krásu přírody. Obrovský ledovec, trhající ve svých útrobách ztroskotanou loď, poukazuje na naši lidskou snahu a touhu čelit přírodě i s vědomím možných následků. Ukazuje nám, jak jsme ve skutečnosti malí, a že silám přírody nelze vzdorovat jinak než s pokorou a respektem. Pohyblivost ledu a napětí mezi jednotlivými krami vnímám jako paralelu k Ellidině životu, zvláště pak k situaci, kdy je na ní vytvářen nátlak cizincem i manželem. Ellidu můžu myslím přirovnat k oné ztroskotané lodi; aby se k situaci dokázala postavit, musí zmobilizovat zbytky svého zdravého rozumu a stát se v přeneseném smyslu ledoborcem.

Pro barevné ladění scény jsem se rozhodla inspirovat tvorbou světoznámého norského malíře Edvarda Muncha, jehož tvorba mezi norskými umělci vyniká expresivní barevností. Norská plátna zachycující dynamickou přírodu v převážně tlumenějších odstínech. Na vyznění děl měla vliv samozřejmě i doba, ve které obrazy vznikaly. Nemůžeme přeci jen říci, že by se výraznější barvy na plátnech jeho kolegů vůbec nevyskytovaly, jejich užití bylo ale spíše akcentem v rámci celkové kompozice obrazu. Mezi Munchovými díly nalezneme i temná plátna, zaměříme-li se ale na jeho nejznámější obraz *Výkřik*, jedná se na svou dobu o výjimečné dílo. Jeho divokou barevnost, zachycující okamžik naprostého zoufalství, bych ráda převedla do svého návrhu. Inspirace Munchovou tvorbou je na místě nejen pro jeho vztah k norskému prostředí, ale i úzkému propojení jeho tvorby s Ibsenovým dílem.

Koncem 19. století si začali Evropu podmaňovat umělci severských zemí. Do koncertních sálů proniká hudba Edvarda Griega, k dětem pohádky Hanse Christiana Andersena, vědu obohatil o své objevy Alfred Nobel, v divadlech promlouvají texty Bjørnstjerne Bjørnsona a Ibsena a v galeriích jsou obdivovány díla Edvarda Muncha.

[60] Viz obrazová příloha č. 16

Munchova vrcholná díla vyvolávají pocit tíživosti, na plátně zachycuje v komorním pojetí tíživá dramata. Jeho tvorba je založena na citlivosti, s níž dokázal zachytit jednotlivá gesta, detaily a vnitřní rozpoložení postav. Vše je vyjádřeno dynamickými barvami a stíny. Inspirací byla Munchovi Ibsenova tvorba, jeho hry četl od mládí, vliv na jeho práci byl uložen hluboko v jeho podvědomí. Umělci se několikrát setkali, poprvé v roce 1893 v oblíbeném Ibsenově podniku Grand Café, kam docházel s každodenní pravidelností. Druhé setkaní proběhlo na Munchově výstavě v roce 1895. Munch zde veřejnosti poprvé představil svou několikaletou práci ovlivněnou pobyty v Paříži a v Berlíně. Vliv nových směrů, impresionismu, naturalismu, symbolismu jeho umělecký styl výrazně proměnily, nasměrovaly ho k jeho vlastnímu originálnímu výrazu blížícímu se k expresionismu.

„…ty obrazy byly dělány opravdově… Ano, to je stezka k malířství budoucnosti, do zaslíbené země umění. Protože v těchto obrazech umělec dává to, co je mu nejdražší – svou duši, svůj smutek, svou radost – krev svého srdce. Podává lidskou bytost, nikoliv věc. Tyto obrazy strhnou, musí strhnout, nejdříve jen několik, později větší množství a nakonec všechny.” [61]

Výstava nebyla přijata jednoznačně pozitivně, ale mezi příznivce se zařadil i Henrik Ibsen. Ten nacházel v malířově tvorbě paralelu k vlastnímu dílu. Oslovila ho bezprostřednost a divokost malby a drama pomocí barvy, ostrých gest a linií. Můžeme se domnívat, že Munchova tvorba ovlivnila pozdější vývoj Ibsenových textů. Opustil psychologický realismus a společenská témata a začal se soustředit na vnitřní jednání postav. Hry se stávají iracionálnější, dramaticky sevřené, důraz klade na ucelenou výpověď. Největší dojem na Ibsena udělal obraz *Ženy ve třech stádiích,* který zachycuje archetypální proměnu ženy. Munch se k tomuto tématu často vracel, v díle dokázal obsáhnout neuchopitelnost lidského bytí. Mezi umělci došlo k mezigeneračnímu pochopení. Shodné myšlenky jen každý zpracovával svým uměleckým jazykem. Ibsen převedl Munchovo dílo do dialogů své poslední hry *Když z mrtvých procitáme*.

Munch dostal příležitost ztvárnit k několika Ibsenovým hrám plakáty a scénografii. První příležitostí bylo zpracování *Přízraků v* berlínském divadle Kammerspiele*.* Obsah hry měl pro Muncha vzhledem k jeho rodinnému zázemí osobní význam,

[61] WITTLICH, Petr. Edvard Munch. Odeon, Praha 1985. s.16

smrt a šílenství mu stály vždy po boku. Režisér Max Reinhardt usiloval o nové pojetí režie založené na individuálním přístupu k režii a na specifickém pojetím výtvarné složky a jevištní akce. Po Munchovi žádal o vytvoření silné atmosféry naznačující přítomnost mrtvého, surového a požitkářského komořího. Vyžadoval autentický nábytek a rekvizity, ale celkově měla scéna vyjadřovat vnitřní konflikt. Dominantou scény se stal opuštěný ušák, vrhající na scénu děsivé stíny. Inscenace vzbudila v roce 1906 pozitivní reakce, netradiční a novátorská scénografie pomohla k režijnímu experimentu. Munch svůj osobitý styl využil i v další inscenaci, v *Hedě Gablerové* a pracoval i na dalších Ibsenových hrách*, Peeru Gyntovi, Rosmesbholmu* a dalších. Kvůli svému špatnému psychickému stavu se však nedostal dále než ke skicám. Celkem se dochovala dvě stě padesát děl vztahujících se Ibsenově tvorbě.

7.2 Barevnost

Na Munchovu barevnou paletu mělo silný vliv norské podnebí, v severském ostrém světle vnímá člověk barvy odlišným způsobem než například ve střední Evropě. Munchova paleta se proměňovala, začínal s neutrálními, bledými odstíny a dopracoval se až k výrazné červené a černé, které sdělovaly ty nejsilnější emoce. Munchova tvorba je založena na barvách, které osvobodil od reálného zobrazení, symboliku barev využívá naplno. Barva se stala prostředkem pro sdělení emocí, myšlenek a obsahu. Tmavá paleta prodchnutá odstíny červené dávala obrazům význam úzkosti, deprese a samoty. Obrazy plné bolesti a smutku zaplňuje odstíny žluté, červené, fialové nebo oranžové. V pozdějším období lemuje tvary linkou a ubírá na intenzitě barev. Západy a východy slunce jsou na severu velmi dynamické. Proměny světelnosti během polárních nocí a dnů mají velký vliv na psychiku, to se zrcadlí i v Munchových plátnech. Mezi jeho hlavní témata patřila deprese, melancholie, samota, beznaděj; to vše dokázal vyjádřit barvami lépe než kdo jiný. Barva je symbolem i myšlenkou, podtrhoval jimi situace zachycené na plátně.

Ve své scénografii využívám právě Munchovu symboliku barev, která má v jeho díle významnou roli. Obdivuji, jak dokázal zachytit a vyjádřit právě barvami citlivost, proměnlivost a pomíjivost ženy. Nevyrovnaná Ellida do Munchova konceptu zapadá. Ženy na Munchových plátnech barvami přímo hýří. Jednotlivými

odstíny odlišuje dívku na pokraji její ženskosti, osudové ženy hořící vnitřním plamenem, churavějící ženu čekající na smrt. Do červené, barvy vášně a života, zahaloval ženu v rozpuku. Bílé šaty oblékal mladým dívkám. Barva černá podtrhovala smutek ženy umírající.[62] Barvami dokázal vyjádřit úzkost, strach i sklíčenost. Nejznámější obraz Výkřik je toho jasným důkazem. Křiklavost barev zde působí velmi intenzivně.

Expresivní vnímání barev, nerealistická barevnost a deformované tvary. Jsou směrem, jímž se chci ve své práci ubírat.

7.3 Prostorové řešení

Ideou celé scény je rozpad. Scénu jsem vystavěla z modulů evokující tvarem ledové kry. Podle Hrůzova vzoru jsem umístila kompletní scénu na jeviště od samého začátku inscenace. Dílčí scény se proměňují nadzvedáváním nebo případným skládáním jednotlivých tvarů. Návrh scény je řešen jen jako školní práce, proto jsem nebyla limitována omezenými finančními prostředky na její realizaci. Scéna je tvořena z jedenácti dílů ve tvaru čtyřúhelníků. Konstrukce každého dílů je hliníková, obložená dřevěnou trojvrstvou deskou. Desky jsou po dvaceti centimetrech mělkými drážkami optický rozděleny na prkna. Pohyb jednotlivých dílů konstrukce zajišťuje hydraulický systém vedení z propadliště.

Děj hry se odehrává na pomyslné kře, po níž se postavy s vědomím nebezpečí a nestability pohybují s rozvážností. Sama konstrukce je však stabilní a hercům je umožněno se pohybovat po všech jejích dílčích částech. Povrchová úprava dílů je tvořena dřevěnými prkny červené barvy, odkazující k norské architektuře. Pro norskou zástavbu jsou typické pestrobarevné domy obložené dřevem. Výrazné odstíny červené, zelené, modré a žluté jsou pravděpodobně způsobem, jak se vyrovnat s pošmourným počasím severu.

Dřevo je v Nosku a ostatních severských zemích tradičním stavebním materiálem. Opracované dřevo je výsledkem lidské snahy využít přírodních zdrojů jako prostředku k ochraně před nepřízní vnějších vlivů. V drsných přírodních podmínkách Norska je život těžký a člověk musí sílu přírody respektovat, proto jsou i prkna využitá na obložení objektů jen symbolickou snahou člověka o

[62] Viz obrazová příloha č. 17

přiblížení se schopnostem přírody. Scéna v koresponduje tvarově se siluetami skal v pozadí, vzniká tak zdánlivý dojem, že jsou stejného původu. Přesto scéna bude vždy jen nápodobou skal a jejich velikosti nikdy nedosáhne.

Pozadí scény dominují siluety skal, prostor je jimi izolován od okolního světa a vytváří dojem tíživého a izolovaného místa. Domov je pro Ellidu vězením, prostředí má proto působit nepříjemným dojmem, pocit nevyrovnanosti a stísněnosti jsem se pokusila podtrhnout ostrými hranami objektů a výraznou barevností.

Řešení scény Luboše Hrůzy a Roberta Wilsona mě utvrdilo v rozhodnutí scénu stylizovat. Barevné provedení jsem se rozhodla řešit jednoduchou barevnou paletou přímých barev. Robert Wilson sáhl logický po modré barvě a udělal jí dominantní barvou celé inscenace. Já jsem zvolila jako hlavní barvu červenou. Červená byla téměř ve všech kulturách první využívanou barvou. Už v paleolitu si pravěký člověk nanášel na tělo právě červenou. Barvu krve, ohně a životní síly je možné skrze symboliku barev vnímat dvojznačně, červenou, tak chápeme jako barvu války a násilí stejně jako barvu vášně a lásky.

Atmosféra se na scéně od prvního dějství pomalu proměňuje od bílé až k rudým odstínům, které dominují závěrečné a rozhodující scéně. Celý prostor scény se pomalu zabarvuje do červených odstínů, na scénu se krade pozvolna, stejně jako Ellidino tajemství o dávné vášni. Plamenem se rozhoří v závěru hry, kdy její smysly s příchodem cizince ožívají na plno.

7.4 Jednotlivé obrazy

První dějství začíná ráno na terase před domem. Dům je jen symbolicky naznačen jednoduchým tvarem. Základním prvkem je terasa, tvořená navrstvenými tvary a ústící vyvýšeným molem, které je dominantním prvkem scény.[63] Molo je osobním prostorem Ellidy, život před domem se ji jakoby netýká, svou pozornost upíná stále ke svému místu s výhledem na vodu. Světelná atmosféra by měla evokovat bílý den s náznakem červánků v pozadí, jako předzvěsti nastupujících událostí. Úvodní scéna je okamžikem plným očekávání a příprav, nový den a nové začátky. Příjezd bývalého domácího učitele Bollety, Arholma, je pro mladá děvčata vítaným rozptýlení v jejich stereotypním životě. Rodina je poznamenána nefungujícími

[63] Viz obrazová příloha č. 18

vztahy. Příčinou je fakt, že je Ellida druhou manželkou doktora Wangela, jeho dcerami je vnímána jako náhradnice, sama se a roli matky a manželky se vyhýbá. Ellida na scénu přichází od moře odpočatá, po vyslechnutí příběhu mladého sochaře Balesteda na ní dolehne tíha potlačovaného tajemství. Svěřit se s ním svému dávnému příteli Arnholdovi, je lékem.

Tématem hry je, pro mě osobně, paměť a schopnost naší mysli si naše vzpomínky upravovat podle svých představ. Wangelovi dcery si snaží uchovat vzpomínky na svou matku, zatímco se Ellida snaží zapomenout na přízrak ze své minulosti. Jak si správně uchovat vzpomínky na nejbližší? A jak pracovat s naší pamětí, která ovlivňuje naše další jednání? Paralelou k současné době je jistě strach z neznámého a následný útěk od problému, uzavíráním se do vlastního světa.

V druhém dějství se scéna proměňuje natočením točny, sklopením domu a nadzvednutím jednotlivých ker do mírného náklonu. Vzniká dojem bariéry mezi pevninou a mořem.[64] Světelná atmosféra potemňuje. Scéna se stává místem rozhovoru Ellidy a doktora Wangela, po nátlaku se svému manželovi svěřuje. Zdánlivá rovnováha jejich vztahu, je Ellidiným odhalením pravdy narušena. Ellida má na scéně stále své místo, kam uniká i během hádky. Hra staví na kontrastech, charakterové rysy Ellidy a Wangela jsou naprosto odlišné povahy, musí proto neustále hledat rovnováhu. Wangel je ohleduplným starším mužem, který se snaží dávat své ženě zázemí i veškerou svou pozornost. Ellida oproti němu rázná, sebestředná a touží po nespoutanosti. Rozpadající se scéna je paralelou k jejich životu i vztahu.

Scéna se stává místem rozhovoru Ellidy a doktora Wangela, po nátlaku se svému manželovi svěřuje. Zdánlivá rovnováha jejich vztahu, je Ellidiným odhalením pravdy narušena. Ellida má na scéně stále své místo, kam uniká i během hádky.

V třetím dějství se v popředí scény objevuje rybníček, jako paralela obyčejného stereotypního života. Kry vytvářejí mezi rybníčkem a mořem pomyslnou hráz.[65] Postavy se tak pohybují na hranici, jejímž překročením by se dostaly ze svých mdlých životů. Brání jim v tom nedostatek odvahy a ohledy na konvence. Ellida je nesvá, trápí jí spousta myšlenek. Na scéně se poprvé objevuje postava cizince,

[64] Viz obrazová příloha č. 19
[65] Viz obrazová příloha č. 20

Ellia si ho v prvním okamžiku splete se svým mužem, při rozpoznání skutečnosti jí zachvátí panika a strach. Postava cizince vycházející z moře, jí nabízí možnost konečně dosáhnout dálek, po kterých touží ze svého mola. Ellida z nejistí její nerozhodnost podnítí fakt, že jí cizinec dává možnost se dobrovolně rozhodnout. Závan svobody pro ní je po letech života ve svázané společnosti velkým pokušením.

Čtvrté dějství zavírá Ellidu dovnitř domu. Stísněnost scény vytváří diagonálně natočené stěny domu.[66] Ellida je v prostoru jako v pasti, schází jí otevřený volný prostor. Na Ellidino chování má vliv prostředí, v němž vyrůstala. Dcera hlídače majáku, je navždy svázána s otevřeným mořem. V zátoce v níž teď žije, nemůže volně dýchat. Ellida odpočítává hodiny do dalšího setkání s cizincem. Z jejího chování není zřejmé, zda se na setkání těší nebo se jej obává. Svého muže žádá o vyvázání z jejich manželského slibu, aby se mohla svobodně rozhodnout. V pozadí vytváří mlžný opar, který scénu halí do šedavé atmosféry.

Závěrečná scéna nás přivádí zpět do prostředí třetího dějství. Ellida netrpělivě očekává cizincův příchod. Krajinu čeká konec letních dnů a postupné vkrádání tmy do fjordu. Nebe se zbarvuje do červena v pozadí se tyčí silueta parníku.[67] Po molu vystupujícím z moře, přichází cizinec pro svou odpověď. Ellida se musí rozhodnout, jak naloží se svým životem, konečnost rozhodnutí a její následky jí děsí. Wangel svou ženu v posledním okamžiku vyváže s jejich manželského svazku. Oba muži, Wangel i cizinec, v ten okamžik ztrácí nad Ellidou svou moc a ona se může konečně jako svobodná rozhodnout. Konečně si připustí, že je součástí rodiny a rozhodne se s Wangelem zůstat. Cizinec její volbu respektuje a vrací se zpátky do moře.

[66] Viz obrazová příloha č. 21
[67] Viz obrazová příloha č. 22

8. Závěr

Téma diplomové práce - *Paní z moře* - jsem zvolila z důvodu zájmu o prohloubení znalostí o díle Henrika Ibsena. Jako absolvent původně odlišného oboru (mám bakalářský titul z oboru Intermediální tvorby) jsem cítila potřebu si vyzkoušet práci na textu z pera jednoho z nejvýznamnějších dramatiků.

Ibsenovy texty jsou stále živé, témata si i dnes získávají pozornost diváků a provokují. Současné interpretace mění hry k nepoznání. To je důkazem Ibsenova talentu, který jej přivedl k palčivým otázkám přetrvávajícím po staletí.

V Diplomové práci jsem se zabývala realizací scénografie pro hru *Paní z moře*. Samotnému návrhu předcházel rozbor již realizovaných inscenací stejného textu. Zaměřila jsem se na několik různorodých zpracování, abych získala lepší přehled o možnostech, jakými je možné k jednomu textu přistupovat. Rozhodla jsem se pro pojetí scénografie z pohledů samotného autora Henrika Ibsena, svérázného Roberta Wilsona a českého tvůrce Luboše Hrůzy. Všichni výše jmenovaní tvůrci se zapsali do divadelní historie svým novátorským přístupem k pojetí dramatu. Jejich potřeba posunout nastavené hranice možností je přivedla k novým nápaditým řešením, ideám a k vytvoření nezaměnitelného rukopisu. Rozborem jejich tvorby, je možné lépe pochopit myšlenkové postoje a způsob práce. Jejich dílčí realizace *Paní z moře* pak zapadá do celkového kontextu jejich díla.

Při psaní textu jsem si ujasnila jakým směrem se ubírat ve vlastním pojetí. Svým půlročním pobytem v Ibsenově domovině jsem se pokusila lépe pochopit norský naturel, tradice i vztah ke krajině a získané znalosti přenést do návrhu scény. Inspiračním zdrojem se pro výtvarné zpracování stalo expresivní dílo Edvarda Muncha. Ibsenova a Munchova tvorba je provázána jeden od druhé čerpali inspiraci a na základě těchto podnětu oba dál rozvíjeli svou tvorbu. Proto je uchopení Munchova díla jako nástroje k realizaci Ibsenovy práce logickým vyústěním.

Uvědomuji si, že realizace mého návrhu by vyžadovala složitější technologické řešení spojené s vysokými výrobními náklady, z důvodu neexistujících finančních limitů však považuji realizaci za přípustnou a mohu si takto náročný projekt dovolit navrhnout alespoň v teoretické rovině.

Reference

AANRUD, Hans. *Kristiania Teater*. John Gabriel Borkman. Norske Intelligenssedler 24.135, 26 January 1897.

AARSETH, Asbjørn. *Ibsens samtidsskuespill: En studie i glasskapets dramaturgi [Ibsen's contemporary dramas: A study in the dramaturgy of the glass cabinet].* Oslo: Universitetsforlaget. 1999.

ASLAKSEN, Kamilla. *Ibsen and Melodrama: Observations on an Uneasy Relationship*. Nordic Theatre Studies. 1997.

ANONYMOUS., *Kristiania Teaters Fremførelse igaar af „Fruen fra Havet*". Verdens Gang., 13 February 1889.

BARRANGER, M. S. *The Lady from the Sea, Ibsen in transition*. Modern Drama. Toronto. 1978. 393-403.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1999.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, CT: Yale University Press. 1995.

CEJPEK, Václav a Karolína STEHLÍKOVÁ (ed.). *Ipse ipsa Ibsen: sborník ibsenovských studií*. Vyd. 1. Soběslav: Elg, 2006, 244 s. Gaupe. ISBN 80-239-6129-2.

EBRAHIMIAN, Babak. *Theatre Design.* Switzerland: Roto Vision, 2006. ISBN 978-2-940361-43-4.

FERGUSON, Robert. *Henrik Ibsen. A New Biography*. Richard Cohen Books. London. 1996

FIGUEIREDO, Ivo de. *Henrik Ibsen: člověk a maska*. První české vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. ISBN 978-80-246-2946-9.

HUMPÁL, Martin, Helena KADEČKOVÁ a Viola PARENTE-ČAPKOVÁ. Moderní skandinávské literatury 1870-2000. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006, str. 42 – 41

HUXLEY, Francis. The Dragon. Thames and Hudson. London. 1979.

IBSEN, Henrik. *Paní z námoří*. Praha, 1958.

MARKÉTA, Jůzová. Osud Roberta Wilsona a Leoše Janáčka. *Harmonie*. 2002, 2002(4): 50.

KNIGHT, Malcolm Yates. *Masks praxis: theories and practices in modern drama.* Glasgow: Glasgow Theses Service, 2004.

KNOWLEGES, Ric. *How theatre means.* London: Palgrave Macmillan, 2014. ISBN 978-0-230-23235-8.

MEYER, Michael. *Ibsen: A Biography*. Garden City, NY: Doubleday. 1971.

MCFARLANE, James Walter. *The Cambridge companion to Ibsen*. New York: Cambridge University Press, 1994, xxvi, 271 p. ISBN 052142321x.

MOI, Toril. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press. 2006.

NAPIER, David A., *Masks, Transformation and Paradox*, 1987, ISBN 9780520045330

OSLZLÝ, P., *Scénografie Činoherního klubu v Praze*. Diplomová práce FF MU, Brno 1973. s. 118.

PTÁČKOVÁ, Věra: Divadlo na konci světa, Praha 2008.

PTÁČKOVÁ, V.: Česká scénografie XX. století. Praha: Odeon, 1982.

REES, Ellen. *Melodramatic Traces And Places in The Lady From The Sea*. London: Routledge. 2013.

TICHÝ, Zdeněk A. *Divadelní mág a jeho pocta světu.* Praha: MF Dnes, 24.6.1994

TÖRNQVISt, Evil. *Ibsen: A Doll's House*. Cambridge University Press, Cambridge 1995.

YSTAD, Vigdis. *Henrik Ibsens Skrifter. Vildanden. Rosmersholm, Fruen fra havet. Innledninger och kommentarer. [Henrik Ibsen's writings. The Wild Duck. Rosmersholm, The Lady from the Sea. Introductions and comments].* Vol. 8k. Oslo: Universitetet i Oslo/Aschehoug. ed. 2009.

VOSTRÝ, J.: Činoherní klub 1965–1972, *Dramaturgie v praxi*. Praha: AMU a DÚ, 1996. s. 207. ISBN 80-7008-061-2.

WITTLICH, Petr. *Edvard Munch*. Odeon, Praha 1985.

Webové stránky

Český rozhlas. Ibsenova paní z moře, http://www.rozhlas.cz/mozaika/divadlo/_zprava/ibsenova-pani-z-more-v-zapadoceskem-divadle-cheb--1120132

Changeperformingarts. Lady from the sea, *http://www.changeperformingarts.com/shows/lfs/lfs.html* [online]. 27.5.2013 [cit. 2015-05-28]. Dostupné

Národní Divadlo. *Robert Wilson*, http://www.narodnidivadlo.cz/cs/umelec/robert-wilson

SHEVTSOVA, Maria. Robert Wilson Directs When We Dead Awaken , The Lady From the Sea and Peer Gynt. *Ibsen Studies* [online]. 2007,**7**(1): 84-104 [cit. 2015-12-15]. DOI: 10.1080/15021860701488975. ISSN 1502-1866. http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15021860701488975 ');" style="cursor: pointer;">Robert Wilson Directs When We Dead Awaken , The Shevtsova Maria

STEFANO Curti. Sontag and Wilson\'s Lady from the Sea World Premieres in Italy, May 5. *http://www.playbill.com/.* [online]. 5.5.1998 [cit. 2015-05-28]. Dostupné z: *http://www.playbill.com/news/article/sontag-and-wilsons-lady-from-the-sea-world-premieres-in-italy-may-5-75119*

9. Obrazové přílohy

1,2 *Doctor Faustus Lights the Ligths,* první představení Roberta Wilsona v ČR

3,4 Skica Roberta Wilsona ke hře *Paní z Moře*

5, 6 Scéna z hry *Paní z Moře* v režii Roberta Wilsona

7 Návrh scény hry *Paní z Moře* od Luboše Hrůzy

8 Fotografie z představení *Paní z moře* v Západočeském divadle v Chebu

9, 10, 11 Série variabilních kostýmů pro *Paní z moře*

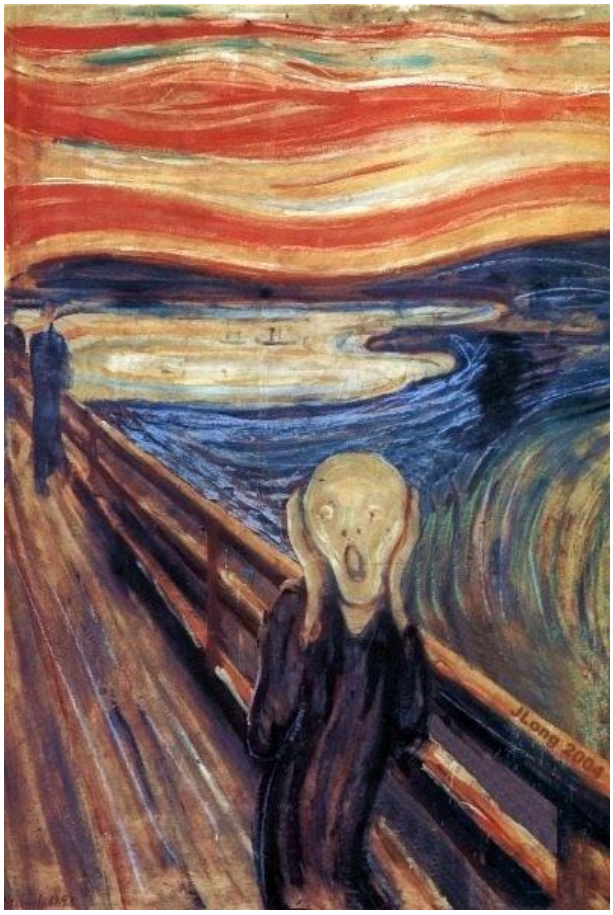
12 Obraz Thomase Fearnleyho

13 Obraz Christiana Krohga

14 Troll od Teodora Kittelsena

15 Obraz Davida Friedricha *Moře ledu*

16 Obraz Edvarda Muncha *Výkřik*



17 Obraz Edvarda Muncha *Tanec života*

18 Návrh k prvnímu dějství *Paní z moře*

19 Návrh k druhému dějství *Paní z moře*

20 Návrh k třetímu dějství *Paní z moře*

21 Návrh k čtvrtému dějství *Paní z moře*

22 Návrh k pátému dějství *Paní z moře*