

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

V BRNĚ

Divadelní fakulta

Ateliér Scénografie

**Fenomén módy a módního designu
v současné scénografii**

Diplomová práce

Autor práce: BcA. Ivana Miklošková

Vedoucí práce: MgA. Marie Jirásková, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Kateřina Bláhová

Brno 2013

Bibliografický záznam

Miklošková, Ivana. *Fenomén módy a módního designu v současné scénografii* [The phenomene of fashion and fashion design in contemporary scenography]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér scénografie, 2013. s. . Vedoucí diplomové práce MgA. Marie Jirásková, Ph.D.

Anotace

Ve své diplomové magisterské práci bych se chtěla zabývat tématem navrhování kostýmů a módy. Rozdílnostmi práce s oděvem pro činohru, operu, balet a módní tvorbou, jako takovou. Zajímá mě „módnost divadla a teatralizace módy“. V začátku práce se ve zkratce věnuji historii módy a dále se zabývám jejím vztahem ke kostýmu. Podrobněji bych se věnovala tvůrčím procesům, rozdílům, úskalím a porovnávání. Dále bych zmínila teatrálnost módních přehlídek haute couture (McQueen, Lagerfeld, Galliano a další). V závěrečné části budu analyzovat dvě současné české osobnosti, které mají zkušenost s oběma směry: Miro Sabo (mladý módní návrhář spolupracující s Roccem na operách) a Marek Cpin – scénograf a módní redaktor. Práce si klade za cíl zamyšlení nad kostýmem / módou, jde o srovnávání přístupů, úskalí a případných vycházení jedno ze druhého, vzájemným inspirováním.

Annotation

I would like to be concerned with designing of costumes and fashion in my dissertation. To inquire designing of fashion for drama, opera, ballet and design of fashion itself. I am interested in fashionability of theatre and theatricality of fashion (or fashion shows). The thesises start by short writing about history of fashion and after that I realize the relationship towards costume. I would describe the creative trials, differentness, difficulties and comparison in detail. In addition I would like to pay attention to theatricality od fashion shows *haute couture* (McQueen, Lagerfeld, Galliano etc.) I will mention a two czech young personalities with experiences in both (fashion

and costumes): Miro Sabo (young designer collaborating with Rooc on the opera sessions) and Marek Cpin – the stage designer and fashion stylist. The dissertation aims reflection of costume/fashion, the comparison of attitudes to work, problems, mutual inspirations and influencing both – vogue and theatrical costume.

Klíčová slova

Móda, kostým, návrháři, módní přehlídky, česká scénografie, tvůrčí proces, design, inspirace, haute couture, 20. Století, oděv, Miroslav Sabo, Marek Cpin, současné divadlo

Keywords

fashion, costume, designers, fashion show, czech scenography, creative trial, design, inspiration, haute couture, 20th century, clothes, Miroslav Sabo, Marek Cpin, contemporary theatre

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jsem uvedené informační zdroje.

V Brně, 2013

Ivana Miklošková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala MgA. Marii Jiráskové, Ph.D., že se ujala vedení mé práce a Bc. Jiřímu Kociánovi za ochotu a trpělivou pomoc s formální úpravou. Dále Miroslavu Sabovi, Markovi Cpinovi a Liběně Rochové za odpovědi na mé četné dotazy a poskytnutí potřebných materiálů. MgA. Kateřině Bláhové, za to, že se ujala oponentury teoretické i praktické části mé diplomové zkoušky. V neposlední řadě děkuji svým spolužačkám Lence, Janě a Anastasyi, které se mnou vedly dialog o tématu a zprostředkovaly mi jejich osobní zkušenosti.

Obsah

| | |
|--|-----|
| Předmluva | 7 |
| Úvod | 8 |
| 1 Móda versus kostým | 10 |
| 1.1 Počátky módy a kostýmu..... | 10 |
| 1.2 Od druhé půlky století..... | 19 |
| 1.3 Z těch nejmladších | 37 |
| 1.4 Móda v tandemu..... | 46 |
| 2 Zpět k papíru a tužce, figuríně a látce | 51 |
| 2.1 Tvůrčí procesy | 51 |
| 2.2 Materiály | 56 |
| 2.3 Inspirace | 58 |
| 2.4 Kresba | 60 |
| 2.5 Módnost divadla? | 64 |
| 2.6 Teatralita módy?..... | 65 |
| 2.7 Módní přehlídka jako inscenované představení | 67 |
| 3 Z praxe | 71 |
| 3.1 Za hranicí módy..... | 71 |
| 3.2 Miroslav Sabo..... | 72 |
| 3.2.1 <i>Elektra</i> | 74 |
| 3.2.2 <i>Pelléas et Mélisande</i> | 76 |
| 3.3 Marek Cpin | 79 |
| 3.3.1 <i>Oidipus</i> | 81 |
| 3.3.2 <i>Evžen Oněgin</i> | 83 |
| 3.4 Z pohledu krejčovské | 88 |
| 3.5 Co z práce vzešlo | 89 |
| 4 Závěr | 92 |
| Použité informační zdroje: | 94 |
| Literatura: | 94 |
| Seznam zdrojů obrazového materiálu: | 96 |
| Opery na Orli | 100 |
| Evropská turistika | 100 |
| Výtvarný koncept | 101 |
| Kostýmy..... | 102 |
| Líčení..... | 103 |
| Kráska a Zvíře | 104 |
| Výtvarný koncept..... | 104 |
| Kostýmy..... | 105 |
| Líčení..... | 106 |
| Hodnocení kritiky | 106 |

Předmluva

Divadlo byla má jasná volba od druhého ročníku na střední škole. S módou tomu tak ale nebylo. Vlastně mě nikdy nezajímala (možná jen podprahově, aniž bych si to přiznala). Na stáži v Norsku, kde jsem se dostala ke studiu Fashion designu, tam se probudil zájem a fascinace, která od té doby pokračuje a stále rodí v mé hlavě otázky, na něž jsem si touto prací chtěla aspoň částečně odpovědět.

Jako spousta lidí jsem se dlouhou dobu domnívala, že to, co se předvádí na přehlídkách je v podstatě zbytečné, protože je to nenositelné. Až v Norsku jsem se dozvěděla, jak to s těmi kolekcemi vlastně je. Zároveň čím dál více zjišťuji, jak tenká je hranice mezi módou, designem a divadlem. Zvláště v dnešní době, kdy se vše vzájemně prolíná a inspiruje. V rámci psaní této práce jsem se ptala svých spolužáků, jak vnímají otázky ohledně módy oni a jaké předsudky máme. Necht' i pro ně je tato práce inspirací a zrcadlem, jak my scénografové vnímáme současné divadlo a módu a jak nás naopak vnímají módní návrháři. Za tímto účelem jsem zvolila jednoho současného české návrháře, který má zkušenost s prací v divadle a kladla jsem mu otázky, které mě zajímají.

Přestože je tato práce směsice mých úvah, osobních zkušeností a mého vkusu ohledně návrhářů, myslím, že její závěry mohou být podnětné a inspirativní pro spoustu dalších tvůrců. Hned v první části práce srovnávám souběžný vývoj kostýmu a módy, což jak tuším zatím nikdo neudělal. Sama jsem knihu takto zaměřenou nenašla a myslím, že na trhu chybí. Pro mě osobně je zajímavé srovnání, co se děje v módě a ve stejném období v divadelním kostýmu a tím analyzovat jestli a jak moc se tyto disciplíny ovlivňují. Jedinou publikací dotýkající se tématu je nově vydaná kniha Věry Ptáčkové a kol. *Český divadelní kostým*, která sleduje vývoj kostýmu u nás. Líbí se mi, že obsahuje zmínky, co výrazného se dělo v módě v důležitých obdobích. Protože je zaměřena primárně na kostým, já jsem se zaměřila více na módu. Z kostýmní tvorby popisuji důležité mezníky nebo zajímavosti, abych uvedla čtenáře do kontextu.

Nabízím spoustu otázek, z nichž všechny možná zodpovězeny nebudou, ale dle mého názoru je důležité se na ně ptát, nebo alespoň vzbudit zájem. Cílem nemá být nějaký přehled jmen nebo přístupů, ale nazvěme to „inspirace“.

Úvod

Můj průnik do světa kostýmu a módy se odehrává na dvou rovinách. Zdánlivě odlišně může působit srovnávání světových módních návrhářů v kontrastu s českými výtvarníky kostýmů. Je tomu tak z více důvodů. Zaprvé proto, že česká móda bohužel nikdy nebyla a ani dnes není tak progresivní. Proto bych chtěla v rámci tohoto bodu zjistit to nejzajímavější a nejinnovativnější, co se v tomto odvětví děje. Zaměřím se i na typické slavné návrháře a přiblížím jejich kostýmní práci. Čerpám přitom, mimo jiné, z katalogu k výstavě *Il teatro alla moda – Costume di scena. Grandi stilisti*, která byla v Římě v Museo della Fondazione v roce 2010.¹ Důkaz toho, že aspekt divadelní tvorby u módních návrhářů zajímá nejenom mne. V Čechách byl pokusem o spojení tohoto fenoménu výstava v Galerii oděvního designu Studio LR roku 2009.² Cílem výstavy bylo uvést do souvislostí dění v módě a na divadelní scéně. Dát do kontrastu módní oděv a divadelní kostým. Expozice ukazovala možnosti přesahů jednotlivých uměleckých oborů. Zadruhé, to nejzajímavější na módním poli se neděje v jednom konkrétním státě, ale jde o proces probíhající napříč jednotlivými světovými regiony. Zatřetí povědomí o našem divadle v průběhu let tak nějak máme, a proto je jednodušší se orientovat. Zároveň náš stát stál spoustu let nedobrovolně v izolaci a vyvíjel se v určitých oblastech pomaleji. Přesto je fascinující, jak si hledal cesty tvořivosti jinak. Mnohdy kreativita scénografů dosáhla stejné, ba i vyšší úrovně než módních návrhářů nepodléhajících žádné ideologii.

¹ Informace o výstavě dostupné na internetu z různých zdrojů.
(http://www.justluxe.com/travel/los-angeles-news__1740921.php) a další)

² Svě práce tehdy představili studenti FaVU VUT Brno – ateliér tělového designu; DAMU Praha – ateliér scénografie, ateliér kostýmu a masky pod vedením prof. Jany Zbořilové; VŠUP Praha – ateliér designu oděvu a obuvi a dále designérky Simona Rybáková, Lucie Loosová, Jana Preková a Liběna Rochová.

Nepokouším se zkoumat dějiny módy, o kterých existuje nepřeborné množství literatury. Nýbrž se soustředím na módní tvůrce, kteří stejně tak navrhují kostýmy, anebo jsou v mém subjektivním vnímání teatrality blízcí divadelnímu umění. To přináší balancování na hraně faktů a domněnek, které se však snažím přesvědčivě doložit. Tato první kapitola není pouze samoučelné mapování oblasti, spíše chci poukázat na silný inspirační zdroj.

V druhé části práce zkoumám konkrétní principy tvorby. Tato část je tvořena mým osobním pohledem podloženým názory spolužáků, které jsem svými dotazy oslovila. Zároveň se snažím zprostředkovat svou osobní zkušenost i zkušenost svých kolegů.

V závěrečné části se věnuji českým módním návrhářům: nejpodrobněji mladému talentu Miroslavu Sabovi a scénografovi s přesahem do módy, kterého zastupuje Marek Cpin. Analyzuji a hodnotím jejich práci. Položila jsem jim několik otázek, abych nabídla pohled na věc vycházející z konkrétní současné perspektivy.

1 Móda versus kostým

1.1 Počátky módy a kostýmu

Na počátku módy stál Charles Frederick Worth (1825–1896). Až tento muž 19. století je považován za prvního a vědomého coutiera – módního tvůrce.³

Divadlo je tu od pradávna. Již v pravěku lidé používali základní prvky divadla jako je napodobování, tanec, a dokonce i masku. Ano, lidé se vždy oblékali, ale módou nazýváme až vědomou stylizaci oblečení, snahu vést oděv jinam, nějak jej estetizovat, a ne pouze zakrýt nahé lidské tělo. Divadelní kostým je tedy mnohonásobně starší umělecká disciplína než móda. Stejně mám neochvějný pocit, že dnes se často inspirují vzájemně, ba přímo propojují. Ostatně móda dospěla tak rychle, že divadelní kostým velmi brzy dohnala.

Za velký rozdíl by se dala považovat služebnost obou směrů. Móda je, od počátku spojena s luxusem a bohatými lidmi. Chudí si nemohli dovolit šaty z brokátu, lyonského hedvábí, ba ani boty. Přestože chodili bosy v otrhaných cárech, hráli divadlo! K divadlu člověk nic nepotřebuje, snad jen smysl pro nápodobu, mimezi. Je to zábava pro všechny od těch nejchudších. Samozřejmě bohatí si také zřídili svá divadla, s bohatou výzdobou a v drahých domech. Ale pořád je to divadlo. Není v ničem lepší, než to prosté hrané na ulici chudinou.

Vraťme se k Worthovi a položme si otázku, čím byl tak průkopnický, že si zasloužil titul prvního módního návrháře? Pravděpodobně díky své vášni experimentovat s látkami, vazbami a jejich vizuální proměnlivostí vlivem světla. Mistrně se naučil kombinovat různé druhy látek. Jeho genialita vlastně spočívala v perfektně provedeném řemesle. Také vycházel ze striktního pravidla, že žádná dáma se nesmí na veřejnosti objevit dvakrát ve stejné toaletě (přeneseně řečeno platí i dnes mezi celebritami). Tím si

³ Francouzi tento post sice připisují jistě Rose Bertinové, která měla co dočinění již s oblečením krále Ludvíka XVI., ale její kariéra padla s hlavou tohoto krále, kdežto Frederick Worth brzy překročil hranice Francie, a jeho věhlas nebyl spojen s vládou žádného panovníka.

MÁCHALOVÁ, Jana. *Budiž móda: průvodce dějinami módy 20. století*. Vyd. 1. Praha: Brána, 2012, 276 s. ISBN 978-80-7243-608-8, str. 5.

vypěstoval schopnost obměňovat jeden námět při tvorbě celé kolekce, což je dnes základ práce každého módního návrháře. CH. F. Worth vytvářel nezapomenutelné návrhy i pro divadelní kostýmy, které na dlouhou dobu určovaly směr v této oblasti. Je zajímavé, že kostýmní výtvarník tehdy prakticky neexistoval. Pro divadlo vlastně navrhovali jen návrháři. Až Meiningenští – soubor, který se snad jako první zabýval historickou věrností a více se věnoval kostýmům, a který od roku 1866 vedl vévoda Jiří II. Meiningenský, ustanovil funkci scénografa, potažmo kostýmního výtvarníka. Jeho syn Jean-Philippe Worth převzal po otci salon a pokračoval v módě i kostýmním návrhářství. Oblékal např. velkou italskou herečku Eleonoru Duseovou, která hostovala na jevištích po celém světě. Právě v jeho návrzích se uplatnilo secesní cítění a manýra tohoto slohu. Florální motivy, či ornamentální křivky byly na počátku století oblíbené i ve všech dalších oblastech uměleckého designu. Stejně jako otec, i syn hledal inspiraci v obrazárnách Louvru a Versailles. Salon Worth byl uzavřen až za 2. světové války, možná i proto, že poslední jeho dědic Roger už neměl tolik talentu k tvorbě samostatného stylu a postrádal kreativitu.

Kostým byl dlouhou dobu méně důležitou součástí inscenací, herci oblékali to, co se nosilo v každodenním životě. Chyběla jakási psychologizace herce. Kostým nebyl vnímán jako vnější obraz jeho vnitřních pochodů. Dnes to můžeme vnímat pouze jako povrchní řešení. První vlaštovkou byl sice vývoj kostýmu už v době osvícenství, kde máme první reformu kostýmu, ale zatím ji nelze chápat jako bod zlomu, je to pouze ojedinělý pokus z počátku nepřijatý publikem. Se snahou o psychologii přišel Jean-George Noverre, tvůrce tzv. dramatického baletu, který pochopil, že tanečníci mají na své šaty úplně jiné nároky než na oděv pro každodenní běžné nošení. Kostým by měl kopírovat každý pohyb, a ne znemožňovat projev. Noverre odhalil pomocí splívavých látek nohy, čímž tehdejší společnost lehce pobouřil (tanečníkům vykukuje spodní prádlo). Po něm se kostýmu věnuje více i další reformátor divadla David Garril, který pro vystihnutí charakteru využívá hru s barvami v kostýmu. (např. černý kostým pro Hamleta, ...) Nicméně divadelní kostým je stále v plenkách. Zatím jsou to impulzy přicházející od reformátorů divadla jako takového. Stále nám chybí pozice kostýmního výtvarníka.

První kostýmní návrháře můžeme hledat v petrohradském souboru Sergeje Ďagileva – Ballets Russes. Ďagilev byl geniální v rozpoznání talentů. Obklopoval se pouze nadanými umělci, jako byli Stravinskij, Satie, výtvarníci Picasso, Miró, Derain, Matisse, Braque a Ernst či Chirico. V neposlední řadě objevil mistra divadelních kostýmů – Leóna Baksta (1866–1924) – právě ten byl velkým inspirátorem pro tehdejší módu, díky své práci s barvou a vzorem, kterou převzal z folkloru východních slovenských „barbarů“.⁴ Jeho kostýmy byly fantastické. Mísily dohromady barvy ruského venkova s bohatostí orientálního umění. Dech beroucí byly i jeho záměrně neumělé, syrové dekorace.

Přelom století za sebou nechává minulost a nastupuje secese. V malířském umění se rodí stále více nových uskupení, která mění staré uspořádání. Už není jasné, zda je tráva je opravdu zelená a zda je nebe modré. Hledají se nové cesty, přístupy a stejným tempem se žene dopředu i móda. I když mluvíme o prvních kostýmních výtvarnících, jsou to stále umělci profilující se z módních návrhářů. Nejsou to kostýmní návrháři v dnešním slova smyslu, tedy zabývající se pouze kostýmem. Stále mám v hlavě otázku proč to tak je? Proč tehdy vedla cesta k divadlu přes módu?

Dalším módním návrhářem je Mariano Fortuny narozený roku 1871. V módním odvětví je zapsán jako tvůrce techniky plisování, kterou objevil a používal (proslulé „delfské“ šaty). Také přišel s tzv. antickými šaty, neboli pruh látky potištěný antickými vzory, která se na těle různě aranžovala. Prve po vzoru otce studoval malířství, ale obrat nastal po setkání s Wagnerovými operami, které shlédl v Bayreuthu. Fascinován hudbou a hlavně technickými možnostmi jeviště, začal navrhovat kostýmy, dekorace a nové osvětlení scény. Roku 1906 dokonce postavil soukromé divadlo pro hraběnku de Béarn. Opravdu renesanční člověk!

V Českých zemích se profiluje Vlastislav Hoffman jako jeden ze zakladatelů moderního scénického kostýmu. Snad první hra, kde se kostýmy navrhovali speciálně jen pro jedno představení a hlavně individuálně, je roku 1919 inscenace *Husité*, režírovaná slavným K. H. Hilarem v Divadle na

⁴ MÁCHALOVÁ, Jana. *Budiž móda: průvodce dějinami módy 20. století*. Vyd. 1. Praha: Brána, 2012, 276 s. ISBN 978-80-7243-608-8, str. 23.

Vinohradech.⁵ Ve 20. letech v kostýmech dominují kubistické a expresionistické prvky. Výrazným kostýmním výtvarníkem byl tehdy Josef Hoffman.

Vrátíme se k vývoji do světa módy. Paul Poiret (1876–1944) – muž nazývaný „Fauvista módy“ byl první, kdo si sám ilustroval celou svou kolekci. To byl mezník v módní ilustraci. Inspiroval se ilustrátorem Paulem Iribem, kterým byli později fascinováni i další návrháři. Oprostil se od do té doby popisné a víceméně pouze informativní módní kresby. První ilustrátor, který nekladl důraz pouze na struktury látek a počty kapes či knoflíků. Novinkou také bylo, že neměl jiného výtvarníka na kresbu obličeje, a jiného na pozadí, jak bylo zvykem, ale celou ilustraci maloval sám. „Fauvista módy“ se mu říkalo pro jeho práci s barvami, jasné červené, zelené a žluté převzal právě od nich. Patrná je i jeho fascinace gejšami a japonskými grafickými listy vůbec. Porušuje perspektivu a mění pojetí zadního plánu.⁶ Následoval Wortha i v tvorbě kostýmů pro divadlo, které jsou stejně jako jeho módní produkce charakterizovány divokými barevnými kontrasty. Kostýmy začal navrhovat roku 1898, a jak dokazuje *Le Minaret* (1913) Jacquesa Richepina, byl tehdy nejextravagantnější návrhář.

Inspirace východem byla v té době častá, od uvedení *Šeherezády* v Ďagilevově baletu hýřily návrhy coutiérů orientálními prvky a barvami. Poiret dokázal i kostýmy z Ďagilevova baletu převést do luxusní pařížské módy. Svůj přínos pro dějiny odívání shrnuje těmito slovy: „*Studoval jsem antické sochy a naučil jsem se využívat jeden bod opory – ramena, zatímco dříve to byl vždy pas.*“⁷ Čím více však osvobozoval od korzetů, tím více svazoval nohy. Později ženy na jeho návrzích vypadají jako by byly svázaný v nějakých rourách. Pohyb umožňovaly maximálně rozparky.

Zajímavé je, že od roku 1912 se vydal se svými modely na turné po metropolích a správně vytušil, že americký oděvní průmysl jeho jednoduché modely začne kopírovat. Kopie se lišily kvalitou provedení a podšívkovou tkaninou. To Wortha s jeho složitými, těžko kopírovatelnými střihy nepotkalo.

⁵ PTÁČKOVÁ, Věra a kol. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9, str. 32.

⁶ Důležité je podotknout, že návrhy měly vždy své pozadí, s prázdným bílým pozadím přišel Georges Lepape, když ilustroval pro Poireta

⁷ MÁCHALOVÁ, Jana. *Budiž móda: průvodce dějinami módy 20. století*. Vyd. 1. Praha: Brána, 2012, 276 s. ISBN 978-80-7243-608-8, str. 29.

Pořádal i módní přehlídky, které byly v té době ještě v plenkách a najímal na ně pouze nejlepší umělce pro dekoraci a nejkrásnější manekýny. Lidově řečeno, to byl snob. Byl natolik úspěšný, že mu bylo svěřeno pořádání přehlídky pro londýnskou smetánku roku 1910 v Downing street č. 10 (sídlo ministerského předsedy).

Někteří coutiéři dokázali svět ovlivnit i skrze své divadelní návrhy. Lucilovy skvostné kostýmy pro *The Merry Widow* (1907) jsou nám toho příkladem. Obrovské klobouky, které měli herci, si potom oblíbil celý svět. Částečně to platí dodnes. Jen málo módních tvůrců se inspiroje divadlem.

Po válce už nikoho nezajímají přezdobené kreace. I Poiret přestává být v centru zájmů, přestože deset let zásadně ovlivňoval módu. Rafinovaně na jeho módu naváže Coco Chanel. To už se pohybujeme ve 20. letech, kdy se móda postupně uvolňuje a mění se materiály. Důraz je kladen na jednoduchost. Zajímavé je, že už před 1. světovou válkou ženy mění styl oblékání. Už se nešatí podle věku, ale podle sportovního, elegantního a exotického typu. Amerika, která během války módně vzkvétala, znovu ještě podlehe diktátu Francie. Ale tamní konfekční firmy prosperují díky standardizaci velikostí a taky masové výrobě uniforem. Tradiční dekor je náhle mrtev. Po válce vládne módě jednoduchost a dokonale zvládnuté řemeslo, to vede roku 1919 k založení Bauhausu. Oblečení ztratilo 3. dimenzi.

Gabrielle Coco Chanel (1883–1971) – přiznala pravdu o ženském těle, skutečně proporce návrhem obepínajícím postavu. Stejně jako M. Fortuny se ve své práci věnovala antickému řasení. Slavné jsou její kostýmy pro řecké tragédie, na kterých spolupracovala s Jeanem Cocteauem (*Antigona*, 1922, *Modrý vlak*, 1924 – taneční opera pro Ďagilevův balet). Pletené sportovní oblečení protagonistů se zapsalo do historie. Toto spojení divadla s módou bude ve 40. a 50. letech pokračovat Pierrem Balmainem a Chrostianem Diorem (*Les Compagnons de la marjolaine*, 1952). V jejím přátelství s knížetem Dmitrijem Romanovem byla inspirace pro ruské období (byzantské tkaniny, pláště s kožešinou). Později Romanova vystřídal partner vévoda z Westminsteru a dal za vznik anglickému období její tvorby, které charakterizují kabáty z dostihového kára, široké proužky, okázalost. Navíc donutila ženy nosit bižuterii.

Když zabrousíme do světa filmu, kostýmy, které mimo Chanel navrhovali i Schiaparelli nebo Molyneux, měly nevýhodu: stárly stejně jako snímky, pro které vznikly. Proto začaly vznikat šaty ve stylu glamour, což byla nadčasová podoba právě panující módy – jakási její esence. Filmy proto nejsou spolehlivým zdrojem informací o odívání v daném období. Jeden návrhář vyniká nad ostatní, a to Adrian Adolph Greenberg (1903–1959). Původně výtvarník na Broadwayi. Během 30. a 40. let navrhl pro Metro-Goldwyn-Mayer kostýmy k přibližně 250 filmům. Nejznámějším je *Čaroděj ze země Oz*. Jeho jméno je pod šaty s rameními vycpávkami pro Joan Crawford, které se později staly módním trendem. Slavný je hlavně pro své večerní róby ve filmu *The Women* (1939). Do tohoto černobílého filmu byla vložena desetiminutová kolorovaná módní přehlídka. Slavné jsou také jeho extravagantní kostýmy, za příklad jmenujme *The Great Ziegfeld* (1936), opulentní až historicky přesné kostýmy pro *Camille* (1936) a *Marie Antoinette* (1938). V roce 1941 opouští studio, aby založil vlastní módní dům, ovšem s Hollywoodem spolupracuje i nadále. Audrey Hepburnovou oblékal ještě jeden významný návrhář – Hubert de Givenchy. Jeho modely se objevily v řadě úspěšných filmů.

Vývoj českého divadla se tou dobou odehrává trochu odlišně. Divadelní tvorba u nás se vždy inspiruje výtvarnými styly a směry. V meziválečném období mluvíme o avantgardě, na scéně převládá konstruktivismus a kubofuturismus, hercovo tělo je vnímáno jako soubor biomechanických pohybů. Tělo bylo propojeno s konstruktivní scénou. Prolínaly se návrhy kostýmů, oděvů pro masovou výrobu (podobnosti s pracovním oděvem) i nové módy. Dámské šaty Kazimíra Maleviče, korespondující s malbou, byly rozšířeny do celého západního světa 60. let s názvem „courrèges“ jako nový módní trend.⁸ Zlatým věkem českého divadelního kostýmu nazývá Ptáčková dobu následující, kde hlavní osobností byl Josef Čapek.⁹ Spolu s Bedřichem Feuersteinem se přestali zabývat primární slohovou formou, ale upřednostňovali individuální výraz, téma, dramatickou osobu. Ve 30. letech vítězí imaginace, na scéně jsou k vidění

⁸ PTÁČKOVÁ, Věra, Barbora PŘÍHODOVÁ a Simona RYBÁKOVÁ. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9, str. 42.

⁹ PTÁČKOVÁ, Věra, Barbora PŘÍHODOVÁ a Simona RYBÁKOVÁ. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9, str. 47.

různé výtvarné objekty. Doba Osvobozeného divadla přinesla i nové líčení, masky a účesy, které pro Voskovce a Wericha vymyslel Adolf Hoffmeister. Ráda bych zmínila také Ninu Jirsíkovou, jež měla velké znalosti látek, které zdůrazňovala i barvami. Zároveň „dodržovala ducha avantgardy nejen materiály, s nimiž pracovala, ale především propojením kostýmu s detailem scény a vytvořením silného dramatického i lyrického efektu.“¹⁰

Po přesycení se konstrukcemi přichází do čela zájmu překvapivě realismus. Ale kostýmy jdou spíše do pozadí kvůli fascinaci kinetikou na scéně. Důležitými jmény tohoto období jsou František Muzika a jeho poetické kostýmy dýchající surrealismem a František Tröster – jedna z nejvýraznějších osobností české scénografie vůbec. Světlem a vrhaným stínem dociluje propojení kostýmů a scény. Kostým v jeho pojetí se scénou splývá. V divadle i módě se vlivem politické a ekonomické situace (30. a 40. léta) upouští od extravagantních kostýmů/modelů. Tvorba se více podřizuje civilismu a slohové rozvolněnosti. Jen v haute couture¹¹, jak píše Ludmila Kybalová ve své publikaci *Od zlatých dvacátých po Diora*, se pokračuje v romantické linii až do smrti Christiana Diora roku 1957.

Móda na české scéně se objevila v roce 1945 v inscenaci *Antigony*, pro Divadlo 5. května, kdy scénograf Josef Gabriel oblékl Antigonu i Kreonta do kostýmů haute couture a do fraku.

Tím se k haute couture opět vracíme. Dostáváme se do období Christiana Diora (1905–1957), který ovlivnil veškeré další módní i divadelní dění. V kuloárech jej nazývali Deus ex machina módy. Navrátil na scénu krinolínovou sukni a vosí korzet. Opět spoutal lidské tělo. Mnoho návrhářů se nechalo slyšet, že opět ženy trýzní, ale ony dobrovolně podstupovaly tuto bolavou rozkoš. Opovážlivá – v době přidělového systému – byla i velká spotřeba látek na jeho „new look“. Přesto měla novinka velký vliv, mohutně se rozšířila a vedla k debatě o módě jako iracionální formě fetišismu, hlavně ženského. Dior měnil ženské tvary jako ponožky. Nejprve silueta přesýpacích

¹⁰ PTÁČKOVÁ, Věra, Barbora PŘÍHODOVÁ a Simona RYBÁKOVÁ. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9, str. 63.

¹¹ Haute Couture – vžitý název pro umění vytváření oděvu jako uměleckého díla, který značí vysokou krejčovinu. Tento přívlastek mohou užívat jenom některé módní salony, které splňují mnoho podmínek, jako například ruční výrobu oděvů. Takové módní domy neslouží k výrobě masové konfekce, ale spíše jako inspirace pro návrháře módních řetězců.

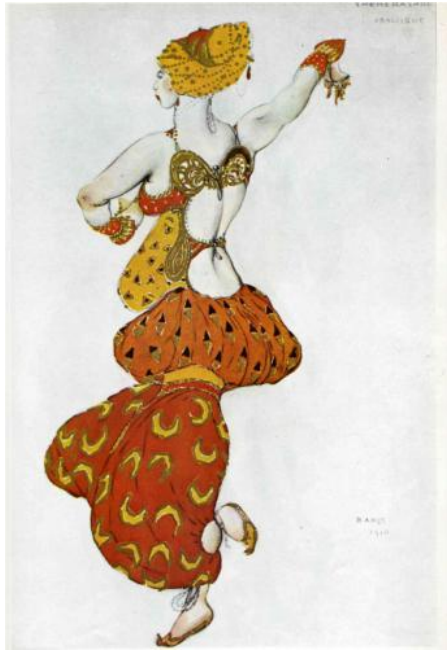
hodin, pak používal siluetu H a nakonec A. Proti Diorem nastoleným tvarům a béžovo-černo-bílým barvám šel Jacques Fath – jeden z nejtalentovanějších návrhářů Francie. Vystihl vkus a potřeby nekomplikované, veselé a žádoucí ženy. Jeho modely byly kinetické. Jeho progresivní postoj nebyl infikován náročností modelové krejčoviny, čímž usnadnil další vývoj a cestu francouzskému oděvnímu průmyslu. Móda se kontinuálně neustále vyvíjí za války i po ní, ale divadlo mlčí. Tvoří se pouze v duchu realismu: civilní hry s civilním kostýmem. Nedostatek materiálu i entuziasmu. Přesto vznikly i inscenace slavné, kde byl civilní kostým záměrem. Josef Svoboda jej takto použil v Mozartově *Kouzelné flétně*, což bylo svým způsobem šokující, protože jej použil v takovém díle, kde se předpokládaly fantaskní či dobové kostýmy. Ladislav Vychodil byl novátorem ve hře *Život Galileiho* (1958), když použil renesanční límce vyrobené z umělé hmoty. Nevídaný to prvek dokonce i ve světě módy. Můžeme jen tipovat, jestli se jím inspirovala návrhářka Michele Rosiere, která později po roce 1963 vytvářela své plastické kolekce a které se přezdívalo „vinyl girl“. Vychodil vždy hledal prvek charakterizující celek. Hlavním klíčkem k výkladu dramatu byl pro něj herec a kostým.¹²

Móda s kostýmní tvorbou se spojuje i roku 1957, kdy kostýmy pro Marii Vášovou v inscenaci *Podzimní zahrada* připravily nikoliv divadelní dílny, ale jeden z nejlepších módních salonů. Fascinující byla jejich divoká barevnost, tehdy neobvyklá modrá a zelená spojené v jednom kostýmu se odrazily od šedé scény Josefa Svobody. Kostýmy Erny Veselé okamžitě inspirovaly tehdejší dámské odívání.¹³

Někteří návrháři byli divadlu a baletu představeni skrze choreografy. Tak se stalo v případě choreografa Rolanda Petit, který přivedl k divadlu Yves Saint Laurenta (1936–2008). Jeho inspirací byl pop art a Mondrian look. Velmi zručně kombinoval materiály s potisky, safari kostýmy, indiánské oděvy. Jeho denní modely byly praktické, večerní naopak romantické. Proslavili jej průhledné šaty a dámský smoking.

¹² PTÁČKOVÁ, Věra, Barbora PŘÍHODOVÁ a Simona RYBÁKOVÁ. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9, str. 88

¹³ PTÁČKOVÁ, Věra, Barbora PŘÍHODOVÁ a Simona RYBÁKOVÁ. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9, str. 88



1, Leon Bakst, Scheherezade odalisque, 1910



2, Coco Chanel, Le train Bleu, 1924



3, Yves Saint Laurent, návrh kostýmů pro Figarovu svadbu, Theatre de l'Odeon, Paříž, 1964

Zajímavé je, že tento Laurentův návrh kostýmů se úplně vymyká klasické módní kresbě. Ale tomu se víc budu věnovat v kapitole o kresbě.

1.2 Od druhé půlky století

Do fashion designu 60. let spadá více zajímavých osobností, jedním z nich je návrhář Cristóbal Balenciaga (1895–1972) s jeho osobitou, vysoce kultivovanou invencí. Tvořil složité střihy – tzv. skulpturální návrhář, sebejistý ve švech. Pro běžnou konfekci jsou jeho modely složité, příliš rafinované a látky drahé. Nedávno zesnulá návrhářka Bonnie Cashin (1907–2000) produkovala dresy (sportovní kolekce) a kostýmy pro balet v NY. Svůj talent prodala i ve spolupráci s Hollywoodem. V 19 letech byla nejmladší designérkou, co kdy pronikla na Broadway. Studovala přírodu, pracovala s ní i v materiálech (kůže, mohér, ...). Nejoblíbenějším kusem oděvu pro ni bylo pončo, tunika nebo kimono. Za svou kariéru kostýmovala víc než 60 filmů pro Twentieth Century-Fox. Za všechny jmenujme *Laura* (1944) a *Anna and The*

4, Bonnie Cashin, kostýmy k filmu Laura, 1944, režie: Otto Preminger



King of Siam (1946). Zasloužila se i o propagaci šperků a kovových doplňků na oděvech, speciálně mosazných kolíčků, které začleňovala do návrhů kabelek.

Tito módní tvůrci se již nevěnují módě haute couture, ale mnohem častěji se věnují ready-to-wear módě, někdy zvané prêt-à-porter. Jde o sériově vyráběné oblečení ve standardizovaných velikostech. Do této kategorie spadá Michèle Rousier („vinylová holka“ 1930). Jak už o ní padla zmínka, používala ke své práci syntetiku, plasty a do té doby nezvyklé zapínání na zipy. Jejím heslem je slovo „zítřek“ a hlavním produktem technické sportovní oblečení. K módě se dostala přes žurnalistiku (založila Elle) a od roku 1973 byla dokonce režisérkou a scénáristkou.

Stvořením minisukně se proslavila Mary Quant (1934). Její hlavní tvůrčí období spadá do 60. let. Její bohémský styl přitahoval hlavně mladé. Tvořila v duchu hesla „móda hrou“. Vše se učila sama. Jednoduché levné šaty, bez rukávů, zmizel pas, délky se zkracovaly. Schválně používala nevhodné kombinace látek, op-artové tisky, kombinovala mini šaty s kalhotami a prosazovala kalhotový kostým.

V českém divadle v 60. letech existují dva proudy myšlení o kostýmech. První z nich je charakteristický barevným odlišením, kontrastem kostýmů a scény. Druhým názorem je „...Tröstrova teorie o harmonickém splynutí kostýmů s výpravou.“¹⁴ Do historie se návrhy komplikovaných kostýmů zapsala Alena Hoblová (1940). Na divadelní oděv aplikovala plastické detaily: rozevřené knihy, svitky papíru, otevřené noty. Taky jako návrhářka doplňků a bižuterie propojovala divadlo a současný svět. Sledovala módní doplňky (možná právě novinky v bižuterii od Bonnie Cashin) a velkoryse je nadsazovala. Taktéž byl jejím stálým inspiračním zdrojem lidový kroj. V těchto letech divadlo objevuje džíny. V módě je pozorujeme už od padesátých let, v divadle jsou vidět v jevišti i hledišti, a tak je tomu podnes. Přesto určité instituce (národní divadla a opery) na ně stále pohlížejí jako na oděv nevhodný.¹⁵ Materiál netradičně použila slovenská scénografka Margita Polóniová. Ve hře *Cokoliv chcete* (1978) navrhla z rifloviny historické kostýmy.

Zajímavým úkazem byl slovní kostým, který se objevil na konci 60. let. Herci hráli pouze v civilu a slovy přenesli diváka do fantaskních světů. Znamená to, že divák skutečně nepotřebuje na scéně vůbec žádný vizuál? Mohl by stačit symbol nebo básnický obraz, např. v *Haprdánsu* Ivana Vyskočila král třímá v rukou paličku na maso a Hamlet šlehač se dvěma metlami.¹⁶ Odtud je jen krok k divadlu chudému.

Zatímco divadlo je jako na houpačce a mísí různorodé styly inscenování, móda pokračuje ve svém kontinuálním vývoji. Historie módy je

¹⁴ PTÁČKOVÁ, Věra, Barbora PŘÍHODOVÁ a Simona RYBÁKOVÁ. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9, str. 91

¹⁵ Přece jen se původně jedná o oděv pro dělníky. Nemyslím si, že nepřijetí riflí jako „oblečení do divadla“ je známkou staromódnosti, ale spíš snahou zachovávat určité tradice.

¹⁶ PTÁČKOVÁ, Věra, Barbora PŘÍHODOVÁ a Simona RYBÁKOVÁ. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9, str. 109

plná známých i méně známých, a o to zajímavějších jmen. Spousta návrhářů se svými kolekcemi blíží divadlu. Tím jak jsou někdy výpravné a velkolepé, jdou za hranici módy. Fascinují nápadem, originalitou, kreativitou a mohou být inspirací pro kostýmy. Kolikrát jsou to i protřelé osobnosti jako Pierre Cardin (1922), který experimentoval s novými materiály. Žák Diora poznamenaný hippies a válkou ve Vietnamu, hlavním jeho motorem je geometrizace. Jeho metalické rourové šaty z jarní kolekce 2009 oblékla i módní popová diva Lady Gaga. Nebo Paco Rabanne (1934), pop-artové plastiky a použité neoděvní materiály ho posouvají přes hranici módy. Modely z plexiskla, kovu, akrylu a plastů ho dovedly ke sci-fi filmu *Barbarella* (1968), který doprovodil svými kostýmy.

Divadelním i filmovým kostýmům se věnoval Donald Brooks (1928–2005). Navrhl jich víc než 3500! Doba 60. let je obdobím jeho vzestupu nejen v módním průmyslu, ale následně i na Broadway a v Hollywoodu. Typickým prvkem jeho oděvů je střední délka sukně a okouzující výšivky. Iris Apfel (1921) není ani tak módní návrhářka, ale spíš stylistka. Ve svých 92 letech její oblečení hýří barvami a nelze ji vidět jinak než s obřími „mušími“ brýlemi. Bravurně míchá haute couture s blešákem, užívá barokní přebujelosti, etnických inspirací a kombinuje barvy a struktury. Slavná je svými návrhy interiérů v Bílém domě pro 9 prezidentů od Trumena po Clintona. V této době se proslavil i Giorgio Armani (1934) se svými saky a změkčeným pánským oblekem nebo další z dnes velmi úspěšných tvůrců Karl Lagerfeld (1933). Pokračoval v linii Chanel a Chloé, jeho rukopis je podle domu, pro který tvoří. Je znám jako nejpracovitější muž v módním odvětví se zájmem o operu, balet, ilustrace a fotografování svých vlastních kampaní. Není známo, že by kostýmy někdy navrhoval. Luru Ashley (1925–1985) charakterizuje romantický anglický venkov s nádechem ruralismu 19. století. V 50. letech začala s výrobou nábytkových materiálů. Používá vzory na látky s motivy viktoriánskými, edwardovskými a romantickými – lidé vyznávající tento styl se nazývají „příslušníci britské koloniální elity“. V 60. letech se její manufaktura rozrostla o oděvní design (sametové kabátky, taft, okázale nabírané sukně).



5, Donald Brooks, návrh kostýmu JULIE ANDREWS pro Hollywoodský muzikál STAR!, 1968



7, Iris Apfel , pro magazín Dazed & Confused, 2012



6, Coat, Donald Brooks, 1970



8, Iris Apfel - módní ikona



9, Laura Ashley style



10, Kenzo Takada, fashion week France paris, asian japanese haute couture avant garde

Japonští umělci jsou ve své tvorbě vždy zásadně spjatí se svou zemí a kulturou. Odlišují se díky svému rozdílnému kulturnímu dědictví i v módě. Každý japonský návrhář zpracovává téma kimona a vychází z něj. Nejinak je tomu v tvorbě Kenzo Takady (1939). Ten je považován za prvního japonského moderního módního návrháře. Přeprocovává svým osobitým způsobem oděvy různých kultur světa. Na modelech jsou k vidění výrazné květinové motivy. Přidává zábavný prvek a převážně šije z bavlny. V propagaci jeho produktů nechybí ani drama, jak ukázal v roce 1978 a 1979. Přehlídku uspořádal v cirkusovém stanu, krasojezdkyně jezdily v průhledných uniformách a Kenzo sám při finále vjel do manéže na slonu. Na fotce je vidět, že se rozhodně nebojí kombinovat látky ani vzory a model fascinuje svou monumentalitou.

Japonští návrháři mohou být velmi inspirativní tím, jak „překládají“ japonské tradiční oděvy do západního jazyka. Jsou mostem k pochopení japonské kultury a přibližují ji západnímu člověku. Možná nejgeniálnějším japonským coutiérem je Issey Miyake (1938), jenž jako sedmiletý přežil výbuch atomové bomby shozené na jeho rodné město Hirošimu. Osloven psychedelickým Londýnem, věnuje se jak výtvarným experimentům s malířskými technikami, tak experimentuje s materiály. Jeho styl se dá charakterizovat jako poetický a zároveň přísně minimalistický. Využívá tradiční techniku prošívání sašiko, inspiruje se v tetování, přesahuje hranice pouhého oděvního designu a výrazně vplývá do volného umění (origami, skládání textilu, technika plisování – skládání oděvu, kterou roku 1993 v podstatě znovu vymyslel). Plisování využil v kostýmech pro Ballett Frankfurt, protože umožňuje větší volnost pohybu pro jeho nositele i snadnou údržbu. Poprvé spojil japonský a západní design. Využil japonské textury a barvení látek. Vždy toužil dělat oděv praktický, demokratický a univerzální. Není jen návrhářem, ale zároveň vynálezcem. Celý život zasvěcuje výzkumům ohledně materiálů. Vynalezl stroj A-POC (A Piece of Clothes), který plete jeden kus oděvu, jakousi 3D rouru, do té se vystříhnou díry a vznikne hotový oděv. Možnosti pečlivě střeženého zařízení předvedl na přehlídce jaro/léto 1999. Miyake si pohrává s napětím mezi tělem a materiálem.



*Irving Penn regards
the work of Issey Miyake*

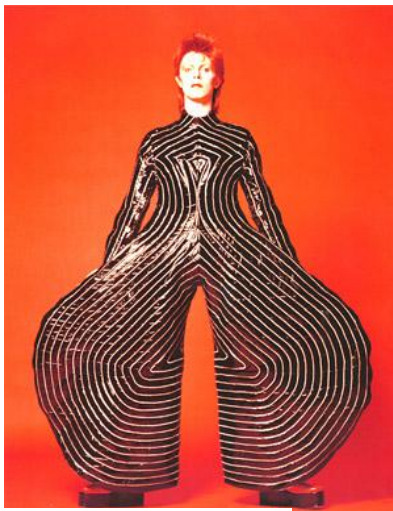


11, Issey Miyake, plisované modely

12, Issey Miyake, 80. léta



14, Issey Miyake, A-POC oděvy



15, Yohji Yamamoto



13, Issey Miyake, A-POC,
módní přehlídka SS 1999



Yohji Yamamoto



16, Kansai Yamamoto

Netradičně pojímá módu Yohji Yamamoto (1943). Jeho siluety jsou až abstraktní. Vyznačují se navíc plochými botami a černou barvou, intelektuální ostrostí s romantikou, co bere dech. Móda extrémně moderní s vlivem pařížské haute couture. Pro modely, u kterých je obličej modelek zesvětlený bílým make-upem a oděny jsou v asymetrický střih černých šatů, se vžil název „hirošima chic“. Spolupracuje s firmou Adidas. Dělá schválně velké věci. Charakterizuje jej androgynní asexuální estetika. Avantgardní a klasická zároveň.

Se stejným příjmením se roku 1944 narodil Kansai Yamamoto, který se, shodou okolností, dal také na dráhu módního návrháře. Rozvíjel tradiční čínský oděv do teatrální formy, do oděvů komponoval živé barevné tisky a výšivky. Kritici mu říkají „kýč po japonsku“. Stejně jako ostatní Japonci i on obnovil kimono v avantgardní formě. Jednu jeho verzi oblékl David Bowie na jeho Ziggy Stardust Tour. Dohledatelné na internetu jsou Yamamotovi přehlídky ze 70. let. Je na nich vidět, jak je oděv hravý. Modelky přímo tancují po molu na botách připomínající moderní koturny – je to opravdu trochu divadlo. „Kostýmy“ jsou interaktivní, svlékají si je a tím tvoří nové modely. Jeden model má klidně 4 varianty/vrstvy.

Tím jsem se snažila obsáhnout tvůrce světové módy, kteří se proslavili v 60. letech a kteří podle mého názoru korespondují svým způsobem s divadlem. Nebo do něj přímo jako kostýmní návrháři zasahují. V 70. letech, jak víme, vyrostlo hnutí hippies a zároveň se rojí otázky po správném zacházení se sociálními a environmentálními problémy, které nastolila 60. léta. U nás se jedná o období návratu totality, nesvobody a cenzury. Divadlo je hlídáno a má mít spíš agitační formu. Přesto vzniká nový fenomén tzv. akční scénografie. Kostýmem se mnohdy stává část scény, rekvizita, závěs se mění v hercův plášť a opačně. Opony se metamorfují do kostýmu, oděvy dávají prostor k jevištní akci. Nepřehlédnutelné jsou návrhy kostýmů Jana Vančury k Čapkově *Ze života hmyzu*. Vyučený sklář využil jako prostředek stylizace a zesoučasnění průmyslový design. Nechal odlít kostýmy z barevných umělých hmot. Podobně zpracoval ostravské představení Mozartovy *Kouzelné flétny*, kde jako kostým použil dvourozměrné plechové pláty. Léta 60. a 70. se vyznačují jednoduchostí, někdy až prázdným prostorem, minimem scénických rekvizit a scénických prvků.

Ve světě se neodehrává takový útlum a móda dál vzkvétá. Jedna z nejslavnějších návrhárek, která svou kariéru touto dobou slibně rozvíjí je Vivienne Westwoodová (1941), přezdívána „Královna punku“. Přesně vystihla atmosféru undergroundu a vytáhla jej do světla reflektorů. Provoke, trička potištné porno obrázky, kožené obleky atd. Její kolekce vyvolaly reakce od hnusu k bezmeznému obdivu. Po punku a neoromantice pročesává historické motivy a oblast techniky. Stejný způsob práce a podobné inspirace ji provází dodnes s malými odbočkami. Například v 80. letech se inspirovala Shakespearovskými hrdiny, hábity středověkých poutníků, divochy, antikou, spisy markýze de Sade a revoluční Paříží. Šila šaty naruby (švy na lícni straně). Přivedla do módy pleteniny. Je o ní známo, že je maniak přes detaily. S divadlem nic společného nemá, ale svou divokostí a inovací může být inspirací pro umělce jakéhokoliv oboru. Stejně jako Rei Kawakubo (1942). Japonská návrhářka, jejímž celoživotním tématem jsou ženy válečnice, šaty bez linie odstávající od těla, roztrhané rubáše a svetry s dírami. Veřejnost ji nepřijala (proč by chtěl někdo nosit roztrhané neforemné šaty). Pracuje s valéry černé. Výsledkem její práce jsou androgynní modely s botami s plochou podrážkou, plandavé kalhoty a svažující se ramena. Kawakubo charakterizuje konceptuální a intelektuální přísnost, přesto vybudovala jedno z největších svobodných módních impérií. Založila Comme des Garçons. Někdy její modely vypadají spíš jako objekty, přes svůj monochromatický základ jsou to nesmírně kreativní oděvy, v kterých cítím příběh. Japonci nemají strach z těla, jen jim odhalené tělo nepřijde zajímavé. Vnesli do vysoké módy otrhaný vzhled a ponuré barvy. Jako se všeho lze přesytit, stalo se tak i s černou v práci Kawakubo a její kolekce 2012 pro Comme des Garçons je čistě bílá. Je jasně inspirovaná barokem a nechybí jí vtip v podobě „účesů“ modelek, které bych tipla na kreace z montážní pěny (hojně používané v divadle). Potisky leopardí srsti, pumpky z úpletu, svetry ve stylu gotických pážat se skrývají za jménem Norma Kamali (1945). Denní módu obohatila o sportovní prvky. Lycra a nylon jsou její hlavní materiály, výrazná představitelka disco stylu. Za malou zmínku stojí Katharine Hamnett (1948). Je zajímavá tím, že v začátku kariéry pracovala s funkčními látkami jako padákové hedvábí nebo bavlněná tričkovina. Její práce je nekompromisně precizní. Obchod s její značkou

přišel do oblíbenosti v 80. letech pro její osobitý design. Vynalezla slogany na tričku. Těch prvně docílovala procesem bělení na organických látkách. Zastávala názor, že „Oblečením, které nosíš, můžeš vyjádřit výrok o společnosti.“ O velké „haló“ se postarala, když se s Margaret Thatcher pozdravila v tričku s nápisem „58 % *don't want pershing*“¹⁷. O proměnlivost není v módním průmyslu nouze. Dalším experimentátorem s materiály je Thierry Mugler (1948). Svědčí o době baletní tanečnice v National Rhine Opera. Je velmi inovativním návrhářem co se formy i materiálů týče. I jeho přehlídky jsou super-show. Mugler je návrhář, režisér, scénograf, fotograf, kostýmní výtvarník a výrobce parfémů v jednom. Navrhuje i pro show Lady Gaga, Beyoncé či Mylène Farmer. Osciluje mezi módou, performance, zábavou, tancem a divadlem. Režuruje hudební klipy a podepisuje se i pod light design, scénu a choreografii. Pro jeho oděvy jsou charakteristické ostré siluety, prvky futurismu, předimenzovaná ramena, sci-fi kolekce a hlavně netradiční materiály. Nebojí se modely konstruovat z plechu. Jeho dílo provází celou dobu robotické ženy. Běžně navrhuje kostýmy pro muzikály, koncerty a opery.¹⁸ Roku 2002 spolupracoval s Cirque du Soleil, režíroval *Extraganzu*¹⁹ a navrhoval veškeré kostýmy. Jeho fashion show jsou přímo epické. Jsou to malá divadélka, kde klidně nechá po molu pobíhat a hrát děti, dokonce i modelky často předvádí nějaká gesta, tanečky nebo mají rekvizity. Vychází z rozličných témat jako upíři, stalinističtí dělníci, malé princezny, afričtí bohové nebo zlomyslné kreatury z mytologického světa.

¹⁷ Americký tank bojově poprvé nasazený roku 1945 koncem druhé světové války v Evropě, kde jako jediný západní typ tanku předčil téměř ve všech parametrech německé tanky. Později nasazen během korejské války, v níž předčil sovětské tanky T-34/85.

¹⁸ *Macbeth* pro Comédie Française, měl největší rozpočet, jaký toto divadlo dostalo od dob Ludvíka XIV.

¹⁹ Z projektu Zumanity – druhá strana Cirque du Soleil, noční show adresovaná dospělým, založená na erotice a k vidění pouze v Hotelu New York a v Casinu v Las Vegas.



17, Vivienne Westwood



18, Katharine Hamnet



19, Rei Kawakubo, Dance works III



20, Comme des garçons (Rei Kawakubo)



21, Rei Kawakubo, Comme ...



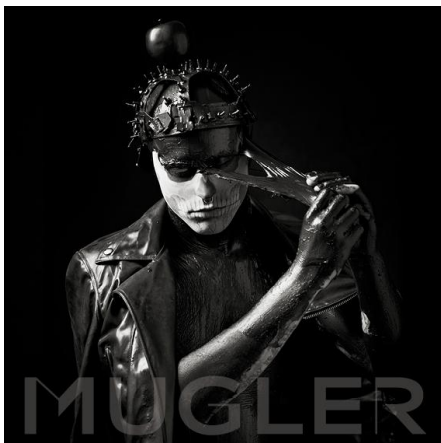
22, Thierry Mugler, opera



23, TM, Lady Macbeth



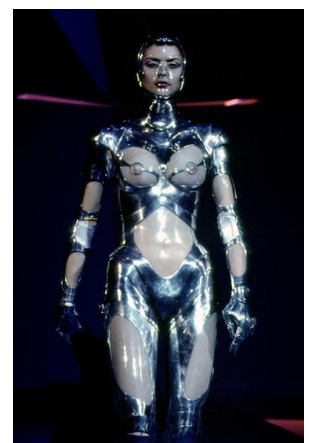
24, TM, 2012



25, TM, 2011



26, TM for Lady Gaga



27, TM

Přehoupli jsme se do doby 80. let, kdy kulminoval vývoj dnes velmi známé módní značky Versace. Dodnes lze značku popsat slovy přepych, marnotratnost, kýč a sex jako oslava života. Zakladatel Gianni Versace (1946–1997) se inspiroval ulicí, ideál našel v prostitutce – vtáhl ji do světa haute couture. Jeho zákazníci jsou přitom aristokraté a zbohatlíci. Tělo pokládal za billboard a používal na něj různé potisky. Do vysoké módy přenesl styl punku a fetišismus. Sportovní oblečení povýšil na oblek do opery. Kašmírové vzory tiskl na koupací pláště. Experimentoval s kaligrafií. Do oblasti našeho zájmu se ale dostal díky kostýmové tvorbě pro operu a balet, která snese srovnání s Bakstem (přes 150 kostýmních návrhů ho činí snad nejproduktivnějším designérem). Na tomto poli je pro něj podstatné setkání s choreografem Mauricem Bějartem, ale brzy poté je bohužel zastřelen sériovým vrahem. Málokdo asi ví, že navrhoval kostýmy pro Paris Opera nebo La Scala v Miláně, jeho první hrou byl *Josephs Legende* (R. Strauss, 1982). Versaceho kostýmy figurují na scénách po celém světě: Donizettiho *Don Pasquale* (1984), Bob Wilson's *Salome* (1987) a *Doktor Faust* (1989), a několik Bějartových baletů zahrnující *Dionysos* (1984), *Leda and the Swan* (1987). Za nejextravagantnější kostým se považuje *Matryoška – Souvenir de Léningrad* (1987). V *Capricciov* (1990) jsou šaty vyšívané motivy inspirovanými geometrií Sonii Delaunay. Roku 1992 navrhuje scénu i kostýmy pro světové turné Eltona Johna a jeho album *Cover*. Dokonce i jeho sestra Donatella, která podnik vede po Gianniho smrti má na svém kontě kostýmy pro balet, a to Maurice Bejart's ballet *L'Enfant Roi* (2000). Do plejády geniálních všestranných návrhářů musíme počítat i Christiana Lacroix (1951). Typická je pro něj excentričnost, košatě barokní fantazie, výrazná barevnost, přemrštěné historizující siluety, balonová sukně, teatralita. Lacroix materiály vrstvil, prošíval, řasil a zdobil jako nikdo jiný. Potištěné kabáty inspirované rokokovým malířstvím. Diorův „new look“ předvedl v super krátkých délkách, vycházel i z estetiky předválečné Paříže a Londýna. Často používá vtip, luxus, výpravné prvky, okázalé výšivky, flitry a korálky. Vyrostl ponořen do býčích zápasů a cigánských tradic, které konstantně inspirují jeho vysoce dekorativní styl. Oživil slábnoucí umění produkováním fantastické opulentní módy sezonu po sezoně. Jeho oblečení

vyjadřuje dekadenci jako takovou. Sám tvrdí, že by ve své práci rád vyjádřil daleko více prudkosti a že krása není moc vyrovnaná věc, nýbrž musí být zneklidňující a nepohodlná. Jeho móda má snahu být individualistická a sebe vyjadřující, ne antimóda, ale jít proti módě v pravém slova smyslu. Už v dětství byl fascinován pouťovým divadlem, to jej potom přivedlo k dráze módního návrháře s šancí tvořit i pro divadlo. Podle mého názoru jeho módu celý život tato divadelní zkušenost provází a určuje. První hru *Chantecler* od E. Rostanda doprovodil fantaskně extravagantními kostýmy. Skvělé kostýmy provází i další hry jako *Les enfants du Paradis* nebo *Gâité Parisienne* (1988), kde skloubil prvky Belle Epoque, Henry de Toulouse-Loutrec, the Moulin Rouge a Vincente Minnelli's musicals. Do *Othella* roku 1995 dostal kombinaci blešáku, kožených bund a luxusních látek. V *Shéhérazade* (2001) se inspiroval Bakstovými návrhy pro Ďagilevův balet a současným designem, nejbarevnější kostýmy stvořil pro *Carmen* (1989), v kostýmech respektoval barevnou symboliku, a tak bychom mohli pokračovat do nekonečna. Za svou divadelní práci byl Lacroix oceněn Molière Award a France's national theatre prize for Best Costume Designer za kostýmy k inscenaci *Phèdre and Cyrano* (použil těžko představitelné vyšívané latexové brnění). Nakonec pracoval i pro Madonnu.

Během 80. let se k divadlu dostala ještě jedna slavná módní ikona, designér Jean-Paul Gaultier (1952). Gaultierovo jméno je často zmiňováno ve spojení s jeho okázalými kreacemi pro Madonnu, ale jeho jevištní kariéra začala několik let předtím díky francouzskému choreografovi Régine Chopinot, který po něm chtěl kostýmy pro balet *Délices* (1983). Spolupráce pokračovala ve hře *Chopinot's Le Défilé* (1985). Pohybem mezi baletem a módními show, Gaultier vytvořil exklusivní designy, které ovlivnili pozdější kreace Alexandera McQueena a Viktora & Rolfa. V módě propagoval mužské sukně, androgynní vzhled, punčochy se vzorem tetování, kuželovité podprsenky a korzety, které proslavila Madonna. V jeho tvorbě se mísí náboženství, rasy a pohlaví. Stírá hranice mezi mužem a ženou. Stojí za érou etnických témat. Proslavil se stříhem a výzdobou grónských šatů a tištěnými šátky s obrazy Josefa Alberse. V jeho práci je jakási schizofrenie – radikalismus a na druhé straně tradicionalismus. Přenesl ulici na módní molo a kombinoval ji s „politickým šokem“, s prohazováním genderových rolí,

sexualitou obsahující jeho neměnná témata. Zároveň dělal kostýmy i pro film *Pátý element a Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec*.²⁰ Nedávno zkusil experiment a vyrobil šaty s chlebového těsta. Vedle Madonny obléká i islandskou zpěvačku Björk.

V českém divadle na přelomu moderny a postmoderny, kdy se všechno mění a je nečitelné, mě zaujal např. David Dvořák (někdejší ředitel NDB), který pro *Fausta* (1989) pod záštitou Opery Furore navrhuje kostýmy volně pracující s historickými obdobími od černých hábitů s bílými okružními až po atributy obecné módy 20. století. Snažil se přenést na česká operní jeviště způsob práce souznící se světovými trendy. V další opeře *Houslema do železa* (1989) zpívají zpěváci v igelitových obalech se svítícíma očima.²¹ Sešel se však s nepochopením konzervativní české kritiky. V 80. a 90. letech se prostor vyznačuje simultánností dějů, pohybem herce, světlem, které scénu plní spolu s rekvizitami.

²⁰ Ke zhlédnutí na youtube. V tomto snímku si hraje s barvami, červené šaty v červeně nasvíceném interiéru se mění přechodem do zeleně svítící místnosti na šaty zelené, ale stejného střihu. Mate tím diváka.

²¹ PTÁČKOVÁ, Věra, Barbora PŘÍHODOVÁ a Simona RYBÁKOVÁ. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9, str. 166



28, Daniel Dvořák Houslema do železa, 1989



39, Versace, Salome



30, Gianni Versace, opera v La Scala, Milan, 1982



31, Ch.Lacroix pro La Source



32, Christian Lacroix, návrhy divadelních kostýmů





33, J.P.Gautier



34, Ch.Lacroix , Così fan tutte



35, J.P.Gautier pro Madonnu



36, J.P.Gautier, Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec



37, J.P.Gautier, Kostýmy pro balet, 2008

Barbora Příhodová spolu s Andreou Královou dělí divadelní kostým 90. let na 4 základní linie. První je „*postmoderní historismus*“, což je ve zkratce řečeno moderními prostředky zpracovaná klasika. Jde o potřebu nově zpracovat stále se na jevišti opakující klasiku (to myslím, funguje stejně i dnes). Další je „*Obliba retro stylů, odkazů*“, neboli práce s kýčem. Třetí linií je „*pojetí kostýmu jako výtvarného objektu*“ a poslední nese pojmenování „*kostým jako autentický dokumentární předmět, jako sociální odraz dnešní doby*“.

Možná je víc než kdy jindy patrný eklekticismus. Tedy míšení a braní pouze prvků určité tvorby k vytvoření své vlastní nové koncepce. Nejspíš se dostáváme k pocitu „vše už bylo vytvořeno“, a tedy se přeformulovávají dosud vytvořené principy. Od 90. let se divadlo, dle mého názoru, vyznačuje často různými stylizacemi ať barevnými nebo tvarovými. Např. v práci Kateřiny Štefkové, Evy Jiřikovské nebo Zuzany Štefunkové-Rusínové a Sylvie Zimuly Hanákové – všechny tyto výrazné současné scénografky používají výtvarné stylizace a k celkovému efektu využívají i stylizovaného líčení. Opakem toho je tzv. coolness dramatika, kde jde především o autenticitu.²² Ještě dál, za autenticitu, jdou kostýmy, které deformují tělo, pracují s jeho nedostatky, s ošklivostí. Tady je výrazným jménem Jana Preková. Ta mnohdy přetváří a „znásilňuje“ těla herců. Nutí herce pobíhat polonahé, nebo naopak na ně věší spousty oblečení, materiálů, nechává je válet se v bahně.

Stylizace v módě je výrazná v díle Waltera van Beirendonck (1957). Modely stylizuje do tvarů zvířátek nebo různých postaviček (vycházejících hlavně z mexické kultury). Kolekce mají svébytný smysl pro humor. Časté téma je bezpečný sex, narážky na literaturu, film a folklor. Navrhuje úplety, haleny a bundy doplněné kuklami, na nichž jsou škleby z komiksů, někdy používá rázná hesla, experimenty, hraje si se symboly a tvary. Přehlídky jsou většinou doprovázeny hudbou techna a hýří zářivými barvami. Nejzábavnější je, že jeho modelky jsou plnoštíhlí plešatí muži s plnovousem vypadající stejně jako on. Navrhoval pro cyberpunkovou značku W<. Od 1985 učí na Královské akademii v Antverpách, zároveň navrhuje kostýmy pro divadlo i film a kapely jako U2 a Avalanches. Je kurátor, ilustruje knihy, má vlastní

²² PŘÍHODOVÁ Barbora, PTÁČKOVÁ, Věra a Simona RYBÁKOVÁ. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9, str. 166

komiks. Občas jeho kreace doplní „šílený kloboučník“ Stephen Jones (1957). Jones si otevřel kloboučnický salon v Covent garden v Londýně. Jeho práce se vždy hodí do klimatu momentální módy. V Paříži spolupracoval s Jean-Paul Gautierem, Thierry Muglerem a mnoha dalším svými klobouky doplňoval kolekce. Znám je zejména díky spolupráci s Johnem Gallianem a Diorem. Dále se věnuje brýlím, šátkům, čepicím a taškám. Navíc pro Shiseido pracuje jako „color creator“. Používá úchvatné barevné kombinace. Z celebrit pracoval pro Björk, Barbaru Streisand a Rolling stones. Jeho design je hravý, umělecký a hlavně originální. Je v něm obsažen půvab, arogance, důvtip a pohlaví. Jeho produkty jsou nyní vystavovány po celém světě. Dělal i kolekci bot, brýlí, kabelek a rukavic. Roku 2004 vytvořil pokrývky hlavy pro letušky British Airway.

Princip předělávání starých věcí, rekvizit a kostýmů, běžný v divadle, pro módu „objevil“ Martin Margiela (1957). Recykloval textilie (např. své molo z loňského léta), trička ze záclonoviny nebo nákupní tašky. Šaty z hřebenu, vlasů či různých cárů látek mají nádech elegance a dokonale propracovaný střih. Razil víceúčelovost v oděvu – tím předběhl dobu.²³ Navrhoval pro J. P. Gautiera a Hermés. Jeho oblečení je o oblečení. Je jakousi ikonou, nejlivnější návrhář návrhářů. Posedlý procesem a řemeslem, dekonstrukcí oděvů. Oblíbený motiv jsou pro něj optické klamy. Konstruuje nové siluety, zejména si hraje s tvary ramen. Třeba pro módní řetězec H&M loni navrhl rolák sešitý z různých druhů ponožek. Záhadou je, proč se nikdy neukazuje, interview dává pouze přes fax a v podstatě nikdo nezná jeho podobu. Jeho anonymita se odráží i v přehlídkách, modelky „odlidšťuje“, na hlavách mají kukly tělové barvy nebo třpytivé kukly/masky nebo třeba černou pásku přes oči (jako se ve zpravodajství utajuje identita pachatelů).

Z Rei Kawakubo evidentně vychází belgická návrhářka Ann Demeulemeester (1959). Taktéž „ujíždí“ na černé, kůžích a pleteninách. Do jejího klasického repertoáru se řadí saka s jedním rukávem, předimenzované

²³ Začal s tím v 80. letech inspirován konceptem dekonstrukce Rei Kawakubo, tehdy byla v módě hlavně elegance a luxusní látky. Margiela je stejná generace jako slavný Domenico Dolce (1958) a Stefan Gabbana (1962), kterým je stálou inspirací minulost Itálie, černobílé filmy 40.–60. let, gangsteři, mafie, vdovy, Sicílie, přísně vychovávané dívky s neprůhlednými černými punčochami a krajkami, folklorními sukněmi a šátky s třásněmi. Ovšem pro divadlo zajímaví ani inspirativní příliš nejsou a kostýmy nikdy nedělali. Jejich oblečení se objevuje pouze v současných filmech a seriálech, ale nemůžeme je nazvat kostýmy, neboť jejich prvotní účel byl módní.

kostýmy, „introvertní šaty“, důraz na detaily a asymetrii. Stejně jako Kawakubo ji zajímá dekonstrukce. Její oděvy vyzařují chladného ducha nehodícího se do doby. Její móda je osobní a emocionální. Látky, které s oblibou používá jsou kůže, vlna, flanel nebo kožešiny. Řeší konflikt mezi mužem a ženou míšením střihů a řasením látek. Příznačná je pro ni duše rock-and-rollu.

Za dokonale teatrálního²⁴ současného návrháře považují Johna Galliana (1960). Je znám svými historickými reminiscencemi. Šampion v šikmo střižených šatech s přesto dokonalými střihy. Galliano tvořil v duchu haute couture 50. let, zatímco vládl módě minimalismus a „grunge“. Po příchodu do Diora tento módní dům pozvedl a určil nové směřování pařížské couture. Jeho práce je o ženství a romanci, o posouvání hranic kreativity. Imaginativní modely z doby Charlieho Chaplina nebo Marie Terezie, ruské či jiné kultury a temné nevěsty Gallianovi vydobily úspěch. Výborně pracuje s různými druhy látek, které řasí a skládá. Model je vždy domyšlen do posledního detailu, líčení, doplňků a pokrývek hlavy, na kterých spolupracuje s Jonesem. Většinou do „kostýmů“ stylizuje i sám sebe. Proslulý je mimo jiné i tím, že oblečení potiskuje novinovými články. Písmem ve stylu gotické fraktury se vyznačuje jeho logotyp, který tiskům dominuje.

Podobným typem je muž, který v mládí vyhrával všechny soutěže mladých návrhářů, Marc Jacobs (1963). Posunul dál motiv sdělení od Katharine Hamnett jako neobsahové graffiti na kabelkách. Spolupracuje s Takashim Murakami, v navrhování aplikuje japonskou anime. Použil jako tisky malby Richarda Prince (americký umělec, zabývá se portréty, časté téma jsou zdravotní sestry, lovci, ...). Inspirace hledá v braku a kýčovitých obálkách knih pro ošetřovatelky. Pružně propojil současné umění a módu. Dlouhodobě pracuje pro Louise Vuittona. Sám tvrdí, že jeho oblečení není nikdy sexy.

Japonský tvůrce mladší generace Junya Watanabe (1961), který hned po škole dostal příležitost u Comme des garçons u Rei Kawakubo, používá

²⁴ Myšleno v módě a líčení. S divadlem jako institucí neměl nikdy nic společného, i když tvrdí, že divadlo miluje, pravděpodobně myslí spíš okázalost. Zjistila jsem, že pouze navrhl nějaké oblečení (pod hlavičkou Dioru), které oblékla Madonna jako Evita, ve stejnojmenném filmu. Jako „divadlo“ nebo spíš frašku někteří označili jeho antisemitský opilý výstup v baru, kde urážel nějaké Italky a tvrdil „I love Hitler...“, čímž se zdiskreditoval ve světě módy a přišel o svůj post hlavního návrháře pro Diora.

často mikrovlákná a jiné funkční materiály. Móda Watanabeho má nádech ležérnosti, ženskosti, něhy. Někdy pracuje s optickými klamy. Jeho móda na mě působí, aniž bych dokázala říct proč, takřka anticky, dalo by se říci mytologicky. V některých kolekcích se Watanabe vůbec nadržuje klasické siluety, ale deformuje ji. Na druhé straně dokáže vytvářet jednoduché elegantní modely. Sám tvrdí, že hlavně chce, aby jeho oblečení bylo silné.

1.3 Z těch nejmladších

Fashion design mladých tvůrců je temný, točí se často kolem černé barvy. Využívá hodně kůže. Jak se píše v katalogu, který představuje mladé tvůrce, *Noovo volume 1, 2* „Hledá se móda s duší“. Nevím, čím to, že tito mladí návrháři (tvořící zhruba od 80. let) se už vůbec nevěnují divadlu. Jejich služebně starší kolegové – jako Versace, Lacroix, Gautier, Rei Kawakubo, Armani a další vždy toužili nebo dostali možnost navrhovat i divadelní kostýmy.²⁵ Pravděpodobně je to tím, že tyto dvě profese se dnes více oddělují a prohlubují každá sama za sebe. Přestávají se prolínat v osobě návrháře, ale spíše se ovlivňují a sledují navzájem. Ostatně mohlo se tak stát i v důsledku zakládání oborů scénografie a kostýmu na divadelních školách.²⁶ Tím se pro kostým umělci speciálně profilovali a divadlo se s módou „rozešlo“. Osobně si myslím, že pokud je pod inscenací podepsán módní návrhář, vzbuzuje to zvědavost a možná větší prestiž představení a nemalé očekávání. Je ale pravda, že návrháři se věnují pouze operám a baletům, nikdy činohře a vzniká pak otázka o fungování představení, o přítomnosti jiné než formální stránky.

²⁵ Lacroix spolu s Gallianem a Lagerfeldem roku 2008 předvedli společné kostýmy pro sopranistku René Fleming do *La Traviaty*, *Manon a Capriccio* v Metropolitní Opeře. Lacroix se do MET vrátil i o rok později. Stále pracuje pro Staatsoper v Berlíně a Bayerische Staatsoper. I slavný Armani má na svém kontě operní kostýmy, např. pro *Elektru* (1994) anebo Mozartovu *Così fan tutte* (1995) a *Rigoletto* (2000), ale ještě víc se věnoval tanečním produkcím a baletu. (zdroj: <http://operafresh.blogspot.cz/2011/01/lacroix-sweetie-lacroix-fashion.html>)

²⁶ V Čechách založení DAMU 1946 a o rok později brněnská JAMU.



38, Walter van Beirendonck



39, W. Beirendonck , stage design, BALLET DE L'OPÉRA



40, Martin Margiela



41, Stephen Jones



42, John Galliano



43, Junya Watanabe



44, Marc Jacobs, Louis Vuitton show. The bags are a collaboration between Richard Prince and M.Jacobs.

Snad nejkreativnější a nejnápaditější návrhář všech dob, pro nějž je typická divadelní mondénnost, obscénnost a provokativnost se jmenuje Alexander McQueen (1969–2010). Charakteristické je pro něj slovo provokace, nechal třeba modely přejíždět autem. Měl velmi blízko ke kultuře v užším slova smyslu, inspirovali jej filmy a vytvářel k nim kolekce. Zároveň byl výjimečný v tom, že ovládal střihy starých mistrů (gotika ...) a ostře řezané střihy. Jedna z jeho dramatických kolekcí „*pocła Darwinovi*“ obsahovala chaluhy, žábry a šupiny. Byla to zároveň jeho poslední ucelená kolekce, před tím než spáchal sebevraždu. Témata a myšlenky, jimiž se zabýval po celou jeho kariéru, jsou polarizované protiklady život a smrt, světlost a tmavost, dravec a kořist, člověk a stroj atd. Velkou inspirací pro něj byly temné stránky člověka. Fetišismus, krvelačnost nebo perverzní romantika – takový je charakter jeho oděvů, přesto vzbuzuje dojem ženskosti. Příznačné jsou pro něj přiléhavé tvídy s koženými popruhy, nemravné školačky, občasně krajky, kozačky, živůtky a korzety. Zúžil pas, šil pouzdrové sukně, a tím zdůraznil hranatá ramena. Brutalita zjemnělá lyrismem. Přehlídky konal s divadelní zábavou, extravagantní prezentací. Jeho show jsou pro mne ztělesněním vrcholu umění a tvořivosti v módě. Když se z rozmlžené skvrny stane Kate Moss ve vlajících šatech a potom opět mizí do světelných skvrn, vzbuzuje to úžas a zároveň obsahuje prvek mystiky, záhady. Důležitá je i lyrická hudba, která celý tajemný výjev doprovází. Je to akt natolik okouzlující, že člověk ani nevnímá, že jde o pouhý hologram. Další dech beroucí přehlídku předvedl v roce 1999. Modelka/herečka/aktérka se točila na podlaze v čistě bílých šatech a ze dvou stran po ní stříkali stroje (automatická lakovací ramena). Krásné šaty v podstatě zničil, aby je posunul dál. Oblečení špinavé od barev, které běžně lidé vyhazují, povýšil na nový model. Vůbec využití technologií je u něj také častý jev, na jiné přehlídce snímal celou „promenádu“ live a promítal ji na horizont, umocnil tím atmosféru přehlídky tady a teď. Nebojí se herečky zošklivit líčením (velké červené kruhy místo rtů), což je prvek blízkí se divadlu. V módě jde na rozdíl od divadla téměř vždy o krásu. McQueen ji popírá, ale v jeho podání ten kontrast výborně funguje. Odvážně pracuje s estetikou hnusu/ošklivosti. Nebojí se vyslovovat svá stanoviska ke kontroverzním tématům jako znásilnění žen, přejetá zvířata u cest, válka

Anglie a Skotska atd. Jeho cílem bylo nabízet haute couture jako nedílnou součást konfekčních přehlídek. I McQueen zakusil divadelní práci v podobě mimořádně propracovaných kostýmů pro hru *Eonagata* pro Sadler's Wells (londýnský taneční dům).

Svou vášní pro korzety je ve světě módy známý Mr. Pearl (Mark Pullin, 1961). Částečně módní návrhář. Sám nosí korzety údajně 24 hodin denně, 7 dní v týdnu (kromě koupání). Tvrdí, že je pohodlný. V minulosti byly navrhovány korzety pro balet, kde je volnost pohybu důležitá. Spolupracoval i s jeho nejlepším přítelem Leighem Bowerym a Michaelem Clarkem na jeho raných tanečních kusech. Dále zpracovává korzety pro kolekce McQueena, Gautiera, Muglera nebo Lacroixe. V devadesátém třetím roce byl kostýmním výtvarníkem pro balet *Sleeping Beauty* P. I. Tchaikovského. Jeho kostýmy jsou hodnoceny jako výstřední, okázalé dokonale imaginativní, každý dovedený do extrému. Mr. Pearl je jen jeden ze současných osmnácti korzetiérů, ale pravděpodobně ten nejvíce technicky, řemeslně i umělecky zdatný.

Viktor & Rolf (Viktor Horsting a Rolf Snoeren, 1969) se přidali do plejády kostýmních výtvarníků roku 2004, když navrhovali kostýmy pro „2 Lips and Dancers and Space“ v Netherlands Dance Theater. Nizozemské duo návrhářů pracovalo i na Wilsonově novém uvedení romantické opery „*Der Freischütz*“ (Čarostřelec) od Carl Maria von Webera na Festspielhaus Baden-Baden. Tato opera proslula svým extrémně barevným designem. Oděv pro sbor je inspirován tradičním německým kostýmem a vyroben z černého neoprenu.²⁷ Co se módy týče, při vyslovení jejich jmen si každý zasvěcený představí sošné experimentální oblečení, extrémní objem a přehnaný střih. Obří šaty, s dírami, které jdou do prostoru, jsou to téměř objekty. V jedné kolekci všívali do šatů písmo, což pak využili i v *Čarostřelci*. Dalším panem kloboučníkem je Philip Treacy (1968). Z jeho dílny vychází pohádkové, fantastické tvary klobouků. Je žák Jonese, což je na jeho práci znát. Na jeho kloboucích můžeme najít obří orchideje, bažantí peří, modely lodí, motivy A. Warhola a spousty dalších motivů. Pracuje pro Chanel i McQueena, Beecroftovou i Lady Gaga, která jeho modely nosí.

²⁷ Pohled do zákulisí a ukázky z opery ke zhlédnutí zde: <http://www.festspielhaus.de/saison-20102011/detail/der-freischuetz-pfingstfestspiele-2009-29-05-2009-422/>



45, Alexandr McQueen



46, Alexandr McQueen , Eonagata



47, Mr.Pearl



48, Mr.Pearl, osobně



49, Viktor & Rolf



50, Viktor a Rolf , Čarostřelec



51, Philip Treacy

Marjan Pejoski (1968), rodák z Makedonie, vzbudil senzaci už svou závěrečnou studentskou prací, kdy vytvořil průhledné části na šatech naplněné vodou a tropickými rybami. Stejněho roku oblékl Björk na festival v Cannes, a protože sdílí stejný smysl pro nekonvenční, nápadné věci, Björk oblékla na Oskary roku 2001 labutí šaty, které navrhl. O rok dříve pro ni navrhl růžové šaty vyrobené z 80 metrů tylu, ručně sešité tak, aby tvořily trojrozměrný objekt podobný lucerně. Využívá textury látek, výšivky a 3D téměř skulpturální kusy. Hraje si s povrchem, barevností a celkovým vizuálem. Jeho kolekce jsou technicky brilantní a nekonvenční. Mísí romantické a poetické prvky. Pejoskiho oblečení je stejně nevinné jako hříšné, androgynní a zároveň dandyovské. Používá výraznou paletu barev a zásadu „víc je víc“.

Svou prací ve fashion designu poněkud vyčnívá Miguel Adrover (1965). Jeho kolekce odrážejí aktuální dění ve světě. Je to samouk, ale vypracoval se tak, že jeho modely jsou řemeslně dokonalé. Tvorba je ovlivněná různými kulturami. Charakterizují je výrazně nalíčené modelky s propíchanými nosy nebo jinými bizarnostmi. Sám vypadá jako indián souznící s přírodou, podobně jako jeho modely. Vždy jde o přírodní látky, materiály i barvy. Adrover tvrdí, že nechce dělat módu bez toho, aby měla politickou vizi. Úspěch pro něj znamená, když dokáže do modelu dát část politického nebo sociálního povědomí a zároveň vytvořit krásný oděv. Jiný designér Neil Barrett zase odpovídá: „politické ambice? Možná pro jiné ano, ale ne pro mě. Já jen navrhuji oblečení.“²⁸

Pod značkou Undercover tvoří japonský návrhář Jun Takahashi (1969). Navrhoval pro značku Rei Kawakubo Comme des garçons. Hlavní je pro něj individualita a sebedůvěra. Razí heslo „bolest je také součástí života jako krása“. V jeho kolekcích se tedy střetávají násilné prvky (natržená, roztržená, záplatovaná látka a spínací špendlíky) s prvky poetickými (šifon, krajky s vybledlým květinovým vzorem). Vášnivě miloval rebelské punkové kapely. Jeho poslední inovací v textilu bylo odlehčení materiálu použitím látek a technologií z NASA, které skutečně udrží tělo v mrazu teplé a naopak (v závislosti na klimatických změnách). To také ukazuje, že je schopen svou

²⁸ JONES, Terry a Avril MAIR. Fashion now: i-D selects the world's 150 most important designers. Koln: Taschen, 2005. ISBN 3-8228-4075-0, str. 51, 71

surrealistickou značku s neobvyklou estetikou přizpůsobit komerčnímu obchodu.

Leigh Bowery (1961–1994) je spíše vizuální umělec velmi činný na poli módního designu. Měl velký potenciál stát se úspěšným módním návrhářem, ale nesnesl, aby své kostýmy viděl na někom jiném. Zároveň byl velmi vyhraněný proti komerčním potřebám produkce. „Produkovat věci v masové kvantitě zavánělo riskem opakování sebe sama. Myšlenka, kterou cítil, by se mělo věnovat jen tak dlouho, dokud nevede k nějaké další. Kreativita je proces objevování, ne otročina.“²⁹ Jeho vliv na módní tvůrce je značný. Jeho odkaz lze vyčíst v práci Alexandra McQueena, Rei Kawabuko, Vivienne Westwood, Johna Galliana, ale i v dalších oblastech (hudba: Lady Gaga, Antony and the Johnsons, fotografie: David LaChapelle atd.). Bowery své kostýmy sám nosil a nikdo netušil, jak vypadá ve skutečnosti, možná jen jeho přítel choreograf, s kterým často spolu na jevišti perfovovali či se zmítali v jakémsi frenetickém tanci. Donald Urquhart v katalogu k Boweryho retrospektivní výstavě, která probíhá ve Vídni, umělce přirovnal k Loie Fuller jeho éry, která je pouze poněkud robustnější a vyjadřuje se odlišným pojetím dekadence. Snad nejcharakterističtější jsou pro něj kostýmy s jednou nohou výrazně tlustší než druhou, celoobličejové masky, nebo líčení, a to, že se téměř vždy převlékal za ženu. Později bylo jeho znakem i odkrytí intimních partií, čímž pobuřoval veřejnost. Dokážu si představit, že jeho performance, kdy z „břicha“ na jevišti porodil svou asistentku, která nahá a od krve/barvy poté pila jeho moč, šokovalo i otrlejší povahy. Přestože je to hlavně performer, vstoupil do světa módy svým experimentováním s materiály, překročil všechny konvence, co se odívání týče a jeho masky i bizarní líčení je dodnes nadčasové a inspirativní.

Návrhář, který se, jak sám o sobě tvrdí, nezajímá o módu, ale fascinuje jej fungování těla jak v okolním světě, v nadpřirozeném prostoru, tak v prostředí spolu s kulturními a sociálními okolnostmi, které jej ovlivňují, se jmenuje Hussein Chalayan (1970). Jsou pro něj důležité pocity, funkce těla a světelné efekty. Pracuje s materiálem obsahově, např. aplikace ocelových nití evokujících plíseň. Vytvořil specifickou kolekci

²⁹ Bob Nickas, XTRAVAGANZA. Staging Leigh Bowery, katalog k výstavě Leighe Boweryho Vídeň 2012-13, Kunsthalle Wien 2012, str. 21-22, vlastní překlad.

aerodynamických sak s „výstražnými světly“. V oděvu jsou rozpoznatelné architektonické motivy. Slavné jsou jeho přehlídky, které překračují hranice mezi módou, designem, performance, uměním a které jsou zároveň velmi pohybové. Mnohdy se v tvorbě dotýká tématu muslimských roušek. Jeho přehlídky jsou přímo divadelní zážitek, např. jeho modelky nosí šaty, které se samy mění nebo vznášejí. Přehlídky mají svou vlastní scénografii. Při jedné z nich byla na scéně postavena maketa domu s židlemi s návleky a stolem. Modelky návleky sundají a oblékají si je jako šaty perfektního střihu, každé jiné. V závěru přicházejí sluhové a židle složí do tvaru kufru a scénu uklidí. Ze stolu se stává sukně, kterou si obléká poslední modelka. Na mole používá bizarní rekvizity, jako zpovědnice nebo trampolíny. Inspiraci čerpá z antropologie, migrace, sociálních předpokladů, politiky, vysídlování a sci-fi. Dělá i artové projekty, které zkoumají oděv z jiné strany.

„Móda je jazyk, který lidé používají, aby komunikovali nebo se před jinými schovávali.“

A. Herchovitch

Alexandre Herchovitch (1971), Brazilec s románsko-polskými kořeny, je znám pro svůj výrazně originální přístup k módě. Svou módu považuje za nositelné umění. Přestože jde o politická témata, mají svou estetickou hodnotu a jsou koncipována jako neobvyklé a experimentální kolekce pro muže i ženy. Jasně a důvtipně určuje tvary modelů, které mají optimistický barevný design a vychází z eklektických vzorů. V roce 1996 zkonstruoval vlněnou „kalhotosukni“ tak, že střihu na sukni přidal nohavice. Jeho kolekce se vyznačují elegancí naplněnou příběhy jeho země. Je hrdý na své šaty se šosem, které se dají přeměnit v kombinézu se zástěrou. Navštěvoval Ortodoxní židovskou školu, což se v jeho práci stále promítá. Výrazně líčí své modely, třeba na obličejích maluje lebky.

Současným hravým mladým návrhářem je Bernhard Willhelm (1972). Už za studií pracoval pro slavné návrháře. Jeho výpověď je silná, extrémní a vyzývavá. Produkuje módu bez konceptu, jde spíše o umělecké objekty. Je spontánně dovádívý a bezprostřední ve své práci. Vrcholem je jeho svítící dinosauří potisk. Jak sám tvrdí, jde mu o vtip, módu a gaye. Při navrhování nemyslí na lidi, ale na motiv/koncept kolekce. Jeho přehlídky jsou více

divadýlka, s barevnými až kýčovitými kostýmy než oděvy pro běžné nošení. Na své letošní přehlídce nechal modely pobíhat jako zvířata ve výběhu a otírat se o obří rtěnku. Loni pro změnu pózovali na banánové krabici před velkou antickou vázou plnou banánů. Modelům přidává masky nebo vtipné líčení. Mísí popovou a street kulturu s ruční prací a folklorem. Celá jeho tvorba se nese v duchu extravagance a zábavy.

Olivier Theyskens (1977) žil v bývalém nevěstinci z 19. století a sbírá vycpané hlavy zvířat, tudíž jeho temná gotická aura je samozřejmostí. Proslavil se modely vyšívanými lidskými vlasy nebo třeba róbami z viktoriánské éry guvernanteček (Madonna v klipu *Frozen*, další jeho šaty oblékla na Oskary). Na šatech se objevují i lebky nebo vycpaná zvířata. Dále používá krajky, růžovou barvu a zajímá ho objemnost.

Nejmladší návrhářka, které chci dát prostor je Iris van Herpen (1984). Byla stážistkou u McQueena, což je na její práci přirozeně poznat. Je charakteristická svým zájmem o vizuální prchavost a nedefinovatelné prvky. Důležité jsou materiály. Nedávno získala členství v Chambre Syndicale de la Haute Couture. Často pracuje s jinými umělci, převážně architekty nebo choreografy. Její modely oblékla Lady Gaga nebo Björk pro několik svých klipů i akcí. Čím se vyznačuje? Hlavně inovativními experimenty s materiály (sklolaminát, dřevo, dráty z dětských deštníků, směsi hedvábí a další), technikami a technologiemi. Skulptura – toto slovo nejvíc popisuje její práci. Její šaty ze dřeva nebo šaty jako skelet jsou neuvěřitelné. Irisin design následuje, doplňuje a mění tělo. Když se souběžně tělo adaptuje a přijímá nové formy, vznikají emoce, které ji zajímají. Za rozhodující považuje moment, jak se kus oblečení chová, když je nošen. Jako první objevila pro módu Rapid prototyping technologii 3D tisku. To činí z jejích modelů futuristické objekty. Témata jednotlivých kousků jsou abstraktní. Pro německé Theater Osnabrück navrhla kostýmy pro Pucciniho *Madame Butterfly*, kde použila plisované látky, které opticky skvěle vypadají a zároveň se hýbou s tanečnicí. Iris prohlásila, že tato spolupráce s operou ji inspirovala k její pařížské mini kolekci, ve které použila pruhy plastu řezané laserem tvořící vlny exoskeletonu, které se při každém pohybu vlní.

1.4 Móda v tandemu

Ráda bych zmínila ještě pár uskupení, lépe řečeno značek, pod kterými jsou většinou dva návrháři, a kteří by měli být zaznamenáni v mé práci.

První z nich nese název Boudica (1997, Zowie Broach, Brian Kirby). Jedná se o nonkonformní oděvy. Odkazy na estetiku revolucí a převratů. Vycházejí z různých oborů jako historie, filozofie, matematika, geografie a umění. Věří, že je pro lidi nezbytné jakési ohlédnutí v čase a že je potřeba objevit „duchy“ minulosti. Vychází i z historických střihů. Každý kousek je dokonale promyšlený a propracovaný, např. kolekce Shakespeare. Spolupracují s operou, filmem (taneční film *Amelia*, 2002) a architekturou. Nejčastěji jsou k vidění v divadlech a galeriích. Zvláštní je, že kritizují vzdělávání módních návrhářů, každý by měl tvořit podle sebe, bez hranic nastavených učiteli.

Wu yong (Ma Ke), pod touto značkou se vlastně skrývá jediná žena Ma Ke. Jak sama říká, touží, aby oblečení obstálo, došlo uznání nejen na povrchu, ale v hloubi, v dialogu mezi světem a duší. Ve své tvorbě chce objevit mentální život a spirituální svět lidského bytí. Nejlepší díla se dotknou nejhlubší a nejsilnější části lidského citění. Její práce stojí v opozici k moderním trendům. Za nejúžasnější považuje pravěk, počátek lidské historie, kdy lidé chovali k přírodě nejhlubší úctu a tvořili objekty v nejzazší jednoduchosti. Tiché, organické oblečení. Svým oblečením vyslovuje nesouhlas s prací lidí v továrnách na látky za téměř nulový plat a ve špatných podmínkách. Roku 2008 udělala ve Victoria&Albert Museum „přehlídku“ tím stylem, že modely nalíčila jako hliněné sochy (i kolekce oblečení tak vypadala) a ony nepohnutě stály na piedestalech po celou dobu otvírací doby. Piedestaly byly zároveň jediným osvětlením místnosti. O její práci byl natočen i dokumentární film (*Useless*), který v Benátkách na festivalu získal hlavní cenu.

Zajímavým uskupením je *Imitation of Christ*, (2001) vlastně nejde ani tak o módu, jako spíš o zrcadlo dnešní módy, jakési performance komentující módu. Začalo to jen přešíváním „sekáčových“ věcí, popisováním je podvrtnými texty a následným zdobením religiózními symboly. Dodnes

používají levné materiály. Interesantní je ale pozdější práce: vystavování módy v pohřebním ústavu nebo Pařížská přehlídka před domem Diora, kam přijely modelky v sanitkách a předváděly modely na nosítkách jako symbol umírání módy. O rok později posadili modelky na židle, ty s tužkami v ruce hodnotily návštěvníky, které nechali vést po molu. Hlavní organizátorkou/návrhářkou je Tara Subkoff – herečka co vystupuje jako módní návrhářka. Stala se díky značce módní ikonou a její přehlídky nebo spíše performance (při té poslední se spousta žen neustále různě převléká, každá před svým zrcadlem) sledují hvězdy jako R. Witherspoon, S. Johansson, Owen Wilson a další.



52, Marjan Pejoski pro Björk



53, Miguel Adrover, 2012



54, Leigh Bowery



55, Undercover, Jun Takahashi





56, Jun Takahashi



57, Hussein Chalayan, měsíční se šaty



58, Hussein Chalayan, svítilní šaty



59, Hussein Chalayan, 1998



60, Bernhard Willhelm



61, Bernhard Willhelm, módní přehlídka



62, Alexandre Herchovitch



63, Iris van Herpen, dřevěné šaty



64, Iris van Herpen, Madame Butterfly, Theater Osnabrück, Německo



65, Iris van Herpen



66, Boudica, Shakespeare inspiration



67, Imitation of Christ, přehlídka



68, Imitation of Christ



69, Ma Ke (Wu Yong)



2 Zpět k papíru a tužce, figuríně a látce

2.1 Tvůrčí procesy

„...je to herec, dramatický hrdina, který prochází dějinami v kostýmech, limitovaných jak vlastní tělesností, tak faktem napětí mezi tělem a stylizovaným prostředím. Tak módou.“

Věra Ptáčková

Počátek navrhovacího procesu kostýmů začíná vždy u postav. Nejprve si návrhář přečte hru/libreto/dílo, které ho svým způsobem „omezuje“ na rozdíl od procesu módního navrhování, kde je naprostá svoboda. Nicméně tato omezení mohou zpočátku sloužit i jako vodítka, která usnadní návrhářů práci. Designer může respektovat poznámky autora, které jsou spíše ve starších dramatech, ale dnes už se téměř neobjevují. Kostýmní výtvarník přemýšlí čistě obsahově, forma se už obsahu přizpůsobí. Snaží se uchopit charakter, pojmenovat si jej a pochopit jeho jednání. Zároveň si mohou vymyslet vlastní příběh postavy. Důležitou roli hrají symboly. Kostým je určitý znak. Když má herečka červené lodičky na vysokém podpatku, vyjadřuje tím ženskost, nespoutanost. Navíc červená je barvou života i oběti – je to jasné určení.³⁰ Pokud má kalhoty, význam se posouvá jinam. Roli hraje symbolika barev, např. žlutá značí hravost, veselost, ale v psychologii znamená taky nevědomou touhu po změně. S tímto vším může návrhář pracovat a podpořit tak vyznění postavy.

Není pravidlem, že jako u módních kolekcí, by mělo být charakteristické pro kostýmy dané hry jedno téma. Nemusí je spojovat výběr materiálů. Někdy velice dobře funguje užití kontrastu. Určitou postavu vyzvednout a navrhnout ji např. v soudobém kostýmu na rozdíl od historizujících kostýmů spoluherců. Dodáme jí tím důraz. V současnosti je často vidět v historických hrách posun do současnosti. Podle mě je velkým přínosem inscenace, ve které jde kostýmní výtvarník do hloubky postavy a nepracuje s ní „jen“ určením doby, postavení, minulosti, potenciální budoucnosti, vztahů s ostatními ... Kostýmy by měly dýchat. Měla by z nich

³⁰ ESTÉS, Clarissa Pinkola. Ženy, které běhaly s vlky: Mýty a příběhy archetypů divokých žen. Praha: Pragma. ISBN 80-7205-648-4., str. 190-193

sálat atmosféra, možná psychologizace postavy. Důležitým prvkem jsou materiály, ty dokážou říct mnoho. (To, je totožné i v módě). Kostýmem nemusí být jen oblečení, ale vlastně cokoli. Kostým se může proměňovat, např. kostým z plastu, jenž a obsahuje tekutinu, která se přelévá a barví během hercova pohybu. Každý detail může být důležitý. Tím, že dám postavě punčochy s pruhem vzadu, ve středu nohou, chci, aby postava vyzněla sexy, rafinovaně, ... zároveň mohu tento pruh jen namalovat a vyznění se mění. Teď je to žena, která si na rafinovanou pouze hraje. Nebo je chudá, nemá na takové punčochy, nebo pracuji s realitou poválečných let, kdy takové punčochy byly nedostatkovým zbožím. Takto vypadá hra s detaily, pro které by měl mít kostýmní výtvarník vyvinuté vnímání a cit. Použití přímo nahoty jako kostýmu? Poprvé byla použita ve filmu *Extáze* Gustava Machatého v roce 1932.³¹ V divadle se dříve moc neobjevovala. Dnes už výjimečná není a hlavně tolik nešokuje. Asi první „nahou“ inscenací byla v 90. letech performance *Ty, který lyžuješ* (1997) v Ostravě. Šest herců bylo po celou dobu naprosto nahých a měli veliký úspěch. S částečnou nahotou jemně pracovala Markéta Oslzlá-Sládečková v *Gazdině robě*. Velmi novátorsky a originálně zpracovala nesčetně krát inscenovanou klasiku, když na přímo na mužské hrudi namalovala lidový vzor.

Svébytným odvětvím je navrhování kostýmů pro opery, kde designér musí počítat snad s nejvíce omezeními. V podstatě nepracuje s herci, ale se zpěváky, a to je potřeba mít stále na paměti. Hlava (tedy především uši) i krk musí být co nejvíce holé. Když neuslyší kolegy na jevišti, ani sám sebe, těžko podá kvalitní výkon. Zpěvačky nemají příliš v lásce korzety, protože je omezují v hlubokém nádechu. Přitom v době, kdy opera vznikla, byly v módě, a tedy i kostýmem, omezující barokní róby, upnuté korzety a nadměrné paruky. Tehdy však nebyl na zpěvákův pohyb kladen žádný důraz, v tom se dnes stále více posouvají hranice. Choreografie oper je v současnosti stejně a mnohdy i náročnější než choreografie činoher. Taková je aspoň naše zkušenost ze školních produkcí. Velké operní domy se často ještě drží statickosti zpěváků, s čímž může taky scénograf pracovat. Může do kostýmu vložit více, aby převlek víc řekl sám o sobě. Zpěvákovo tělo není ani z

³¹ PTÁČKOVÁ, Věra, Barbora PŘÍHODOVÁ a Simona RYBÁKOVÁ. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9.

poloviny tvárné jako tělo hercovo. Vzrušující na opeře je konfrontace s hudbou. Je potřeba nad ní přemýšlet a pracovat s její strukturou. Opera má jiné tempo.

Pokud se pozastavíme nad baletním kostýmem, nároky jsou ještě vyšší. Specifický pohyb vyžaduje specifické odívání. Ani tato oblast se nevyhnula modernizaci a při každoročních přehlídkách baletu, (např. Baletní galavečer v Janáčkově divadle v Brně), můžeme vidět tanečnický v kostýmech dalece vzdálených klasickému baletu. Moderní balet prošel mnoha změnami, což je citelné i z repertoárů baletních scén. Za tento posun jsme vděční novým materiálům a technologiím látek. Podle mého názoru toto odvětví posouvá stále kupředu ráz kostýmů, protože průmysl je schopný produkovat kvalitní textilie, které umožňují nepřeberné množství pohybu, přitom tělo skrz materiál dýchá. Látky mají čím dál lepší vlastnosti. Testováním při různých druzích sportu se eliminují a zdolávají veškeré možné hranice. Inspirace sportovními materiály dává výtvarníkovi dobrou základnu pro další práci. Skoro by se chtělo říct, že doby extrémně naškrobených sukýnek a trikotů s peřičky jsou pryč, ale domnívám se, že spíše přešly v určitý znak, který má pořád své velké kouzlo a který budou chtít lidé stále vidět. Navrhovat kostýmy pro balet je vzrušující záležitost a velká výzva, protože je to projev těla (pohybu) a hudby. Tudíž i kostým se stává zřetelným výrazovým prostředkem.

*„Forma, funkce a estetické vlastnosti oděvu tvoří nerozlučný celek“
Issey Miyake*

V módě jde vždy primárně o estetiku, v divadelním kostýmu nikoliv. Móda sleduje daleko víc konstrukční stránku. Příběh kolikrát není zdaleka tolik důležitý. Naopak mnohdy výtvarník kostýmů rád využije stříhově přesný propracovaný kostým. Návrhář tvořící novou kolekci si zprvu musí ujasnit několik věcí. Jaká je pozice na trhu – chci udělat kolekci pro muže, nebo pro ženy? Vyřešit si jakousi identitu vznikající kolekce. Dále by měl pracovat se *segmentem* (cílovou skupinou – např. sportovní kolekce, spodní prádlo). *Segment in segment* – sportovní kolekce speciálně pro lyžaře ... Důležitou

složkou je taky určení věku cílové skupiny, popřípadě *cenová skupina* a konkrétněji pak *roční období a téma*.³²

Celý proces zaznamenává *moodboard*, nejlépe je vše věšet na stěnu před sebe, kde jsou vidět veškeré spojitosti a kde visí inspirační obrázky. Totéž platí i pro kostýmního návrháře. Pokud se návrhář obrací do historie, je důležitá kontinuita, barvy, detaily, materiály, dobové odkazy. Po vyvěšení inspiračních zdrojů je vhodné sehnat materiály a látky a pak je čas na kreslení. Ačkoliv to na mnoha módních přehlídkách tak nevypadá, je důležitým prvkem i *funkčnost*.

Proces módního navrhování bychom mohli shrnout do několika zásadních bodů: inspirace, obrázky (*moodboard*) – téma – racionalizace – vznik konceptu – produkce.

Po výše popsaném racionálním procesu vzniká *koncepce*. Jde vlastně o to, co vidíme na přehlídkových molech, o tom celá kolekce je. Ve skutečnosti je to těch pár modelů, které jsou dokonale propracované s veškerými detaily. Jejich hodnota je velmi vysoce ceněna (v norských poměrech se jednotlivé kousky pohybují okolo 5–7000 NOK, což odpovídá českým 17–24000 korun) a vlastně vypovídají o celé kolekci a určují ji. Z *koncepce* následně vzniká největší část kolekce tzv. *core* (ve volném překladu střed, jádro kolekce, v jistém smyslu by se dalo říct podstata). Snoubí funkčnost s dekorativností, vychází z konceptu, má méně detailů, je jednodušší a hlavně má nižší cenu: 1200–5000 NOK (v přepočtu 4–17000 Kč). Poslední přepracování a zminimalističtění konceptu nese označení *basic* (z angličtiny základ, základní, elementární). Je již určeno pro běžné každodenní nošení, chybí u něj práce s detailem. Prodává se jednotlivě a jeho cena je dostupná pro obyčejné zákazníky. Jde o cenu 600–1200 NOK (1800–4000 Kč), tedy ne pro úplně běžné spotřebitele, ale ty, kteří jsou ochotni si připlatit za něco módního, originálního a hlavně od renomovaného návrháře.

V souhrnu nám vznikla tato linie: *koncepce* – hlavně šaty s propracovanými střihy; *core* – především bundy a kalhoty, na nichž jsou

³² Proces, který popisuji, vychází z mých osobních zkušeností a ze zápisů z přednášek, během mého studia Fashion designu na univerzitě v Oslu.

aplikované prvky koncepce; *basic* – trička atd. (z celé koncepce zůstala už jen barva nebo drobný prvek). Po platnosti tohoto principu, jsem pátrala u návrháře Miroslava Saba: z toho, co vidíme na přehlídkách v Miláně, jde 80-100% do butiků, v Paříži je to většinou méně. Paříž je mnohem víc chápána jako jakási laboratoř nápadů, ale i tam se najdou přehlídky, kde se předpokládá, že 100% půjde do butiků. To, co vidíme na přehlídkách Prêt-à-porter, je sice velmi drahé, ale vyrábí se to v sériích a většinou je to jen zlomek ceny Haute Couture oděvu. Většina značek má pak ještě různé vedlejší linie, levnější než hlavní linie a více *basic*. Nikdy to však nejsou ceny a množství typu H&M nebo ZARA ...

„Myslím, že svým způsobem, musíš vždy v módě použít stejné věci, ale musíš najít nový způsob, jak to říct.“

Nicolas Ghesquiére

V dnešní době mívá člověk pocit, že vše už bylo vymyšleno, všechny materiály použity a všechny „antimódy“ se stačily stát módou. Navíc se to říká snad o každém oboru. Není to zdaleka pravda. Historie se neustále opakuje, ale každá doba zákonitě najde něco inovativního. Podněty jdou s dobou. Stále si rozšiřujeme obzory, stále můžeme vymýšlet nové a bizarnější střihy, stále nově vnímáme, co je kostým, co je oblečení. Jako třeba Chalayano oblečení z padákoviny, které se ke všemu samo hýbe, nešlo vymyslet dříve než v době, kdy padák vznikl. Lze tedy říci, že všechno vymyšleno nebylo. Objevují se nové kombinace a zpracování. Postmoderna umí nově používat klišé i šablony. Esence se opakují, ale jsou pokládány do nových kontextů, které je činí novými.

Je móda řemeslo? Návrhář musí projít velkou školou. Dobrým učebním konceptem se mi zdá studentská soutěž pořádaná v Rusku. Je to zároveň velká show s porotou. Studenti návrháři (nebo kdokoliv mladý, kdo se přihlásí a má zájem o módní tvorbu) mají za úkol jít ven a nafotit cokoli je inspiruje nebo nějak přitahuje. Z této bezprostřední zkušenosti okamžitě navrhují šaty. Motivace je obrovská, protože vítěz se proslaví a má možnost vyjet se svou prací do New Yorku. Tvůrčí proces je náročný, často se to někomu extrémně nepovede a je to průšvih.

2.2 Materiály

U kostýmních návrhářů, podle mého, takový proces, jaký mají módní návrháři, vlastně neexistuje. Můžeme u nich nalézt věci jako určení koncového spotřebitele (Lear, Medea, Grušenka, ...), určení věku, typu postavy, zasazení do určitého prostředí atd., ale většina scénografů nevymýšlí speciální střihy a pracuje s těmi, které již vymysleli módní návrháři. Daleko více se inspirují materiály, které vyhledávají a „potkávají“ na ulici. Je to učení se a inspirování navzájem. Pokud je kostýmní výtvarník v nouzi, může snadno najít inspiraci na přehlídkových molech. Divadlo má větší materiálový potenciál, tuším, že více experimentuje, hledá nové věci, jde totiž více do reality, pracuje s každodenní pestrostí. Je to pulzující záležitost. Největší rozdíl tkví v tom, že kostým není určen primárně k nošení, ačkoliv to tak vypadá a herec si ho obléká. Simona Rybáková v rozhovoru pro *Pražské Quadriennale* to přesně pojmenovala: „je to vedle hercova výrazu a řeči těla primární informace o charakteru postavy, její sociální příslušnosti, emocionálním nastavení a podobně. Barva, materiál, střih, maska hraje velkou roli v identifikaci diváka s postavou.“³³

Osobně ráda určitým způsobem kostýmem „znásilňuji“ herce. Obléká totiž postavu, neobléká něco, v čem má vypadat krásně, co mu má primárně slušet a vyzdvihovat jeho přednosti. Chci, aby herec na jevišti byl dějová postava, nikoliv on sám. K tomu mu kostým může velmi pomoci (někdy i uškodit, pokud herec kostým nedokáže oživit). Když je kostýmem – řekněme – kus plastu nebo cokoliv normálně nepoužitelného, v čem se špatně pohybuje, ale funguje to, pak je to v pořádku. Touto materiální hravostí vlastní scénografům se mohou módní návrháři inspirovat. Designéři zase mají schopnost materiál přepracovat a udělat z něj – možná opět nenositelnou (ovšem ve smyslu příliš extravagantní než znemožňující pohyb, dýchání atd.) – koncepci. Ale přes celý proces kolekce se mohou dostat až k basic, tedy nějakým prvkem obohatit jakékoliv tričko.

Nejspíš je pro vnímání materiálů zásadní i vzdělání návrháře. Sama jsem pocítila rozdíl, když jsme na stáži navrhovali kolekci na soutěž mladých

³³ <http://www.pq.cz/cs/Článek/rozhovor-se-simonou-rybakovou-kuratkou-projektu-extremni-kostym.html>

módních návrhářů v Číně (Hempel competition) na téma „večerní róba pro celebrity účastníci se zahajovacího ceremoniálu LOH v Londýně“. Všichni pracovali s velmi luxusními a drahými textiliemi, doplňovali šaty šperky a peříčky. A já jsem naprosto přirozeně a automaticky sáhla po úplně odlišném materiálu, jehož primární funkcí je chránit křehké věci při převozu. Šlo mi o pocit z materiálu, který evokuje sníh a je tuhý na různá řasení (později mi došlo, že jde o letní a nikoliv zimní olympijské hry). Vůbec jsem nepřemýšlela nad tím, že materiál nejde vyprat a že kůže pod ním vůbec nedýchá. Neuvědomila jsem si fakt, že nenavrhuji pro herce, který v tom má „vydržet“ hodinu a půl a který vydrží všechno. Žádná celebrita by takové šaty určitě nechtěla.



70, kostým z ledu



71, Denisa Nová, světelné šaty reagující na hudbu

Na Pražském Quadriennale byla v roce 2012 k vidění výstava Extrémní kostým. Neuvěřitelná hravost a pestrost materiálů. Kostým si pohrává s lidským tělem, deformuje ho, obnažuje. K vidění byl např. kostým z ledu, který roztaje a zmizí, z nábojnic, odpadků, jídla atd., jde o technologie a vlastnosti materiálů, které samy promlouvají a inspirují. Kostým se dnes často dostává do extrémních poloh.³⁴ Jak Rybáková dál říká, některé tyto kostýmy mohou fungovat i jako konceptuální umělecké dílo. Marie Jirásková vystavovala světelné kostýmy, které mají přesah do designu. Proč doma nemít světelný kostým jako osvětlení do obývacího? I „kostýmy tvůrců typu Roberta Wilsona nebo Riena Beckerse se vystavují dobře, neboť jejich formální strana je natolik svébytná a výtvarná a herec je jen jakousi loutkou a stylizovanou maskou, že tělo konkrétního interpreta není až tak potřeba.“³⁵

³⁴ <http://www.pq.cz/cs/Článek/rozhovor-se-simonou-rybakovou-kurator-kou-projektu-extremni-kostym.html>

³⁵ Tamtéž.

Pořád je spousta materiálů, které by se mohly používat, nicméně dnes všichni šetří, je snaha tvořit velmi levně a materiály se fušují, např. boty co denně nosíme, jsou částečně gumové a pak se nám potí nohy. Jsou to hlavně návrháři haute couture, kteří se na přehlídkách odvážou a jejich finanční, tedy materiálová studnice je přitom takřka bezedná. Ale kdo to nosí? Běžní lidé si netroufají a ani finančně nedosáhnou na něco materiálně dokonalého. Faktem je také postřeh spolužačky Jany, že v létě lidé chodí oblékáni zajímavěji než v zimě. Aniž si to uvědomujeme atmosféra počasí má na nás snad ještě větší vliv než celá móda. Na druhou stranu, všeobjímající šetření vzbuzuje také kreativitu. Vznikne tak třeba kostým Simony Rybákové vytvořený z jídla pro představení *Rudolf II.* Ani v módním odvětví není o takové výstřednosti nouze. Lady Gaga šokovala roku 2010 na předávání MTV Video Music Awards šaty ušitými z hovězího masa od návrháře Franca Fernandezze. Už McQueen v kolekci *Ptáci* aplikoval na oděv vycpané ptáky nebo jejich torza.

2.3 Inspirace

„A výtvarníci vytvářející kostým pro živou akci se inspirojí absolutně vším. Vzájemné vlivy uměleckých disciplín i jevů běžného života se volně a svobodně propojují. Kreativní kostýmní návrháři se inspirojí historií, módou, hudbou, přírodou, sociálními a politickými aspekty ve společnosti, prací kolegů, všemi směry a druhy kultury obecně, prostě vším, co jim může dopomoci k vyjádření kýženého výsledku.“³⁶

Simona Rybáková

Divadlo se inspirojuje nejen divadelním fundusem a ulicí, ale třeba i dekou za oknem, z které byl ušit kostým Matce Ubu, odhozený kus plechu apod. Jak Ptáčková v knize o českém divadelním kostýmu píše, tento nový přístup k inspiracím se započal právě v Čechách v 60. letech. Hledání inspirace ve sportovním oblečení, vojenských uniformách, historických oděvech, jiných kulturách a nových technologiích. Někteří sahají po

³⁶ <http://www.pq.cz/cs/Článek/rozhovor-se-simonou-rybakovou-kuratkou-projektu-extremni-kostym.html>

futuristických a hi-tech materiálech. Jiní jsou věrní tradičním luxusním tkaninám.

Co inspiruje módní návrháře? Život, dění ve světě, ženy, cestování, kino, hudba, umění, architektura, pestrost, nálada, otevřená mysl, sex, intriky, obskurní detaily všude kolem, duše Latino klubu v New Yorku, normální věci, vše reálné; kontrast přírody a technologie, východu a západu, funkčnosti a krásy; vnitřní složitost ženy, ženská evoluce, současná hudba, fiktivní cesty, kulturní rozmach velkých měst, elektrické kytary, rytmus a tělo, vlastní dětství, přátelé, cesta autobusem č. 242 skrz Dalston, vzpomínky, vášeň, móda a kostýmy, umění a techniky, svět, jenž nás obklopuje, zvířecí kabáty, hvězdné nebe, okvětní lístky, vlastní zásoby oblečení a látek, které rostou každým dnem, chaos smíchaných věcí dohromady, lidé na ulici, věci v televizi, historie, linie jdoucí kolem těla, někdo, kdo je špatně oblečený, krásný zadek (návrháři spodního prádla), Patti Smith (hudebnice, zpěvačka punku a nové vlny), pohanská poezie, punkové princezny, Středozeří, Sicílie, černá a bílá, filmy italského neorealismu, kontrasty, situace, výzvy, estetika, jednoduchý mrak, ženské gesto, tradice, barevná sluncem zalitá kultura, náboženské ceremonie, haute couture, 80. léta, Japonsko, vlastní děti, Amerika, party, Moschino, vášeň, smyslnost, struktura pláže, barvy ve vodě, světla noci, snaha o perfekcionalismus, čistota, moderní žena, jež vede aktivní rušný život, ženy a jejich měnící se nálady a potřeby, rozpory, lidé z hudební scény (Nick Cave, ...), lidé s potenciálem pro změnu, knihy, celistvost, sebevědomí, odvaha, máma, bezdomovec boháčem, vulgarita jako běžná věc, minulost, současnost, budoucnost, emoce, pohyb, neznámo, neočekáváno, schopnost vyrábět své vlastní oblečení, jeptiška, latinská vdova, jezdec na koni, tanečnický latiny, chladné romanticky sociální přesvědčení umělce Josepha Beuyse, minimalismus a velká preciznost Jeana Michela Franka (design interiérů), mdlý modernismus módní návrhářky Vionnet, elegance, barbarství, divadlo, východ a západ slunce, koně, láska, problémy, F. Bacon, H. Bosh, Velazquez, etnika, exhibice, cokoliv britského, dětství strávené v Africe; zvuk, obličej, obraz (představa), módní kliše, vlastní předsudky o lidech, atmosféra Londýna, pankáči na Kings Road v 70. letech, krásné detaily, fotka mé babičky, staré dětské botky, věk, setkávání, něco bezcitného, žalostný smutek, lenost, potřeby,

nouze, otázky, síla, krása, ošklivost, mládí, zdraví, sport, neskrývaná energie, půvab, kroucení těla, časopisy, látky, barvy, genetická antropologie, migrace, sociální předsudky, vysídlování, sci-fi, nalezené předměty a oblečení, abstraktní tvary, prázdný list papíru, Bauhaus, pop-art, osobnosti, podivíni, temné fantaskno, outsideři, nedostatky, western, úspěch a pád, antihrdinové, školní uniformy, kraftwerk, gothicrock, stromy, psi, oceán, odpadky, metamorfózy, eroze, nuda, konverzace, materiální věci, Los Angeles, elitářství, perverze, vesmír, zlomené věci, sladkost, lidé, kteří jsou svobodní.³⁷

Jak je vidět návrháře inspiruje cokoliv. Divadlem (kostýmem) se inspirují málokdy a málokdo. Protože výtvarná stránka v divadle už je stylizovaná. Návrhář čerpá raději z toho, co je ryzí a on sám to stylizuje. Pro kostýmní návrháře se nabízejí jako inspirace dokonale propracované střihy. Někteří z nás se přiznávají k inspiraci módou (stejně jako já). Inspirující jsou kombinace (barev, látek, tvarů ...), možnosti kombinací. Móda vytváří emocionální zážitek, z něhož scénograf udělá něco vlastního. Stejně to může platit i u hudebních klipů.³⁸ V klipech je důležitý vizuál. Jdou často za hranice kreativity, a to může být stejně tak inspirující. Někteří se inspirují módou ulice, která je obvykle odlišná od módního proudu daného návrháři a má své vlastní zákony.

2.4 Kresba

„ Vytváření oblečení není vzrušující – vzrušující je být schopný dát jim duši.“
Véronique Leroy

Každý výtvarník kostýmů má svůj osobitý způsob kresebného vyjádření, inklinující k různým stylům či výrazovým prostředkům. Jak jsem se s návrhy kostýmů setkávala po celou dobu studií, všichni kreslíme, malujeme a lepíme návrhy se snahou vystihnout postavu v nějakém hnutí mysli.

³⁷ Z knih Fashion now a Fashion now 2, odpovídalo cca. 160 současných módních návrhářů.

³⁸ Ty velmi často obsahují kreativní modely, a jsou do koloběhu módy-kostýmu začleněny. Například Lady Gaga používá jako kostýmy do svých klipů modely předních návrhářů, jak jsem už výše zmínila.

Chceme dostat do návrhu atmosféru, psychologii, aby návrhy měli svůj vlastní příběh. Postavy jsou obvykle v reálných poměrech těla.

Módní kresba se vyznačuje stylizací figury. Nikdy jsem neviděla návrh, který by zobrazoval tlustou modelku. Vždy jde o extrémně vysoká a hubená těla, která by proporcčně nemohla reálně existovat. Speciálně se prodlužují nohy. Figura kreslená zezadu vytváří atmosféru tajemna a mnohoslibných náznaků. O prvním módním kreslíři Paulu Poiretovi jsem se zmínila již v první kapitole. Z módního návrhu – kresby, si můžeme i přes stylizaci postav, poměrně reálně představit hotový produkt. Kostým je obestřen určitým tajemstvím, nevíme, jakou duši mu herec vdechne, jaký pohyb ho oživí.

Každý kostýmní výtvarník tvoří své návrhy odlišně. „Kresebná brilance jeho návrhů odmítla civilnost a nabídla hned celý vějíř pojetí: od expresivních až kubisticky lomených linií přes noblesu módních návrhů k rokokové zdobnosti. K účesům, parukám. K pečlivě voleným proprietám. Návrhy se zabývaly celou dramatickou bytostí od úprav hlavy po střevíce. Skalický tuto komplexnost zvláště zdůrazňoval. Ozřejmovala záměr, charakter dramatického hrdiny, navíc ve virtuózní kresbě...“³⁹ Mimořádnou úroveň kresby se vyznačoval i Alexandr Babraj, v letech 1990–2007 šéf výpravy Národního divadla moravskoslezského v Ostravě. Současní scénografové se nedrží už jen tužky a papíru. Eva Jiřikovská, tak jak jsem se s ní setkala při psaní bakalářské práce, vytváří perfektně designové návrhy pomocí počítačových grafických programů. Návrhy jsou sice propracované, detailní a pro dílny snadno čitelné, ale působí neosobně. Na internetu je k dohledání mnoho kresebných návrhů od Lucie Loosové, která pro změnu vytváří koláže. Typickým prvkem je nalepená hlava herce, popřípadě ruce nebo i část oblečení, zbytek návrhu je domalován výtvarnicí. Jiným typem je vytváření kostýmu přímo na figuríně z nalezených oblečení či rekvizit. Bohužel někteří výtvarníci už návrhy v podstatě nekreslí. Jsou to třeba jen útržky, skici, které se stejně během práce mění, a tudíž nemají jinou hodnotu než pouze výchozí body. Kolikrát jsou tyto črty „horkou tužkou“ lepší, než když se je pak snažíme překreslit, protože tím jsou utahané a chybí jim prvotní jiskra.

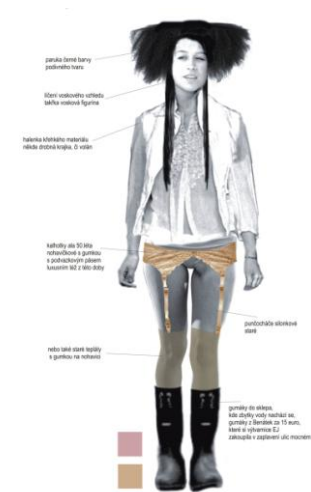
³⁹ PTÁČKOVÁ, Věra, Barbora PŘÍHODOVÁ a Simona RYBÁKOVÁ. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9, str. 93.



72, Jan Dušek



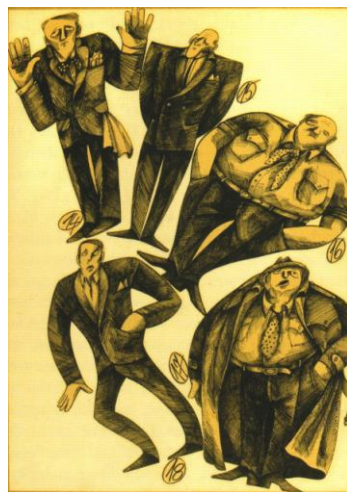
73, Lucie Loosová, koláž



74, Eva Jiřikovská, PC zpracování návrhu



75, Zuzana Štefunková-Rusínová



76, Marta Roszkopfková, Revizor



77, Můj návrh na Piščíka, Višňový sad



78, Lenka Jabůrková, Domov dobrovolného otroctví. Přízraky. Višňový sad.

Návrhy spolužačky Lenky jsou příkladem, jak každá hra potřebuje svůj vlastní výtvarný projev, popřípadě techniku. Někdy stačí pár črtů s popisky, někdy výtvarník jako pozadí použije návrh scény, která postavy zasadí do kontextu.

Módní kresba je na první pohled odlišná. Hlavní poznávací znak jsou protáhlé figury, obvykle zvýrazněná ramena a pánev.



79, Sophia Kokosalaki



80, Haider Ackermann



81, Riccardo Tisci for Madonna



82, Vlastní návrhy pro soutěž mladých návrhářů Hempel competition China

Správně by návrhy měly doprovázet technické nákresy, které se kreslí v ilustratoru, a vzorky látek.

2.5 Módnost divadla?

Co když se móda přenese na jeviště? Móda je elitářská, divadlo je o něčem jiném. Módní kreace mohou na jevišti velmi dobře fungovat, ale stěžejním bodem je přístup k navrhování. Návrhář musí pracovat s psychologii postavy, protože jinak tím dodá postavě jen styl a možná nějakou vnějškovou kvalitu. Pronikání módy do divadla je vždy lepší pod taktovkou scénografa, který má osvojené postupy života inscenace. Přemýšlení je prostě jiné. Pokud se ušitý model implantuje do divadelní inscenace, vnitřní zákon obvykle nefunguje a stává se z něj pouze ilustrace. Zároveň, jak už jsem psala, je mnohdy pro kostým důležité vycházet z konstrukčně perfektních střihů, které nám móda přináší, ale pouhé převzetí oděvů z módní kolekce nefunguje. Myslím, že dokonce ani ve hře Witolda Gombrowicze *Opereta*.⁴⁰ Co je důležitější v divadle: kostým, nebo scénografie? Měl by to být kostým, protože je schopen komunikovat nejen s hercem – velmi intimním jazykem – ale i s okolím (divákem). Záleží na tvaru, hmotě, konzistenci atd. Bez scény se přece obejdeme. Už v Shakespearově době existuje tzv. slovní kulisa, ta údajně bohatě stačí. Podporuje mnohem více divákovu fantazii a dává mu prostor pro stvoření vlastního prostředí.

Módnost divadla znamená v přeneseném slova smyslu také to, jestli je dnes stále divadlo v oblibě. Jde s dobou? Je módní? Malou sondu o stavu současného divadla jsem provedla v ateliéru. Položila jsem otázku: „Chodíte často do divadla? Co Vás osobně baví na současném divadle a co si naopak myslíte, že už by se nemělo dělat?“

Lenka: Občas. Raději asi chodím do přírody. Divadlo mě baví ve chvíli, kdy u něj neusínám nebo si nepředstavuju sama sebe v přírodě. Historické hry mě baví, když jsou udělané historicky opravdu dobře, než když jsou silou tlačené do moderního zpracování. Potřebuju humor. Musí to být zábava, ne zas jen slepě zpracovaná historie. Více mě ale zajímají inscenace o současných problémech mladých. Zase to ale musí být hravé a odvážné. V podstatě nejde úplně o námět, ale kdo za představením stojí. Konkrétní energie

⁴⁰ Hra, které dominuje ariskokracií zorganizovaná módní přehlídka, při níž má dojít k odhalení „módy budoucnosti“.

z konkrétního představení.“ A baví tě tvoje inscenace? „Více mě baví proces, než se potom dívat, to totiž vidím, co všechno jsem nestihla udělat a co by mělo být jinak.

Anastaziya: Hledám experimenty, ty mě baví. Extrémní věci. Chci vidět spojení dvou cest: něčeho velkého bizarního a něco tomu do kontrastu. Morávek je blbý, je sice výrazný, ale jeho jazyk se stále opakuje. Je to rukopis, ano, ale musí být vidět, že ten člověk něco hledá, někam jde. Blbé je mrtvé divadlo. Ten starý přístup. U nás je to celé mrtvé (rozuměj Uzbekistán), režijně i vizuálně. Divadlo není progresivní. V Čechách je to ale podobné. Je potřeba nová krev. Vždycky. Taky je hrozně těžké udělat dobrý muzikál. Ale v tomto odvětví mají prachy, techniku a všechno. V mých představeních mě něco pak baví, ale nikdy člověk není spokojený. Někdy mě baví víc proces, někdy ne. Záleží na týmu. Musí tam být chemie, jinak je to trápení.“

Jana: Já chodím do divadla často. Minimálně jednou týdně. Baví mě experimenty. Blbá je strnulost.

2.6 Teatralita módy?

V této kapitole se věnuji módní přehlídkám. Ty jsou mnohdy svou scénografií natolik spektakulární, že vůbec nekorespondují s tvrzením Coco Chanel, že přehlídka nemá nic společného s divadlem. Její manekýny na přehlídkách defilovaly stroze, bez hudby, jen s čísly v ruce.

Historie prezentace módy sahá údajně do roku 1391, kdy Bavorská královna Isabella darovala královně Anně Lucemburské panenku v životní velikosti, na které by si představila, jak bude model vypadat na lidské figuře. Tyto panenky se staly populární nejen mezi šlechtou a panovníky, ale i návrháři a krejčími.⁴¹ Jak se dočteme v knize Karolíny Bosákové *Modeling cesta za snem*, za počátek přehlídek se dá považovat 19. století, kdy bylo v Paříži vymyšleno molo. Podle Ludmily Kybalové a její knihy *Móda 20.*

⁴¹ MÁCHALOVÁ, Jana. *Budiž móda: průvodce dějinami módy 20. století*. Vyd. 1. Praha: Brána, 2012, 276 s. ISBN 978-80-7243-608-8.

století byla první modelkou dívka, která už v roce 1848 předvedla v obchodě CH. F. Wortha zákaznici jak se nosí šál.⁴² V roce 1910 je přehlídka pravidelnou událostí konanou v salonech velkých módních tvůrců. V Americe se přehlídky uchytily až po 1. světové válce. Redaktorka *Vogue* požádala designéry o vlastní přehlídky, protože válka z Francie vytěsnila módní tisk. Do roku 1920 se přehlídky staly mainstreamem maloobchodní produkce. Děly se během obědů nebo čajových dýchánek a byly často teatrálnější než dnes a s narací se věnovaly určitým tématům (pařížská, ruská, mexická, ...)

V současnosti toto dění vystihuje lépe anglický název fashion show, než české módní přehlídka. Protože dnes jsou to opravdu spíše show, zábava a odívání spojený s podívanou. Módní přehlídka je jasně definovaný pojem, ale je to spíše jistý druh performance. Určitý typ prchavého umění, většinou s politickým či aktuálním přesahem. Přehlídka se děje před diváky v určitý čas na určitém místě a je povětšinou neopakovatelná. Performance je většinou improvizace bez předem připraveného scénáře, což si myslím, že v případě přehlídek není pravda. Mnohdy je totiž vidět, jak je vše sehrané a připravené. Také má jasně daný začátek a konec, což u performance často nelze indikovat. Módní přehlídka je zajímavý útvar, jde pořád o to samé (tedy prezentovat své modely na modelkách), ale zároveň je pokaždé jiná, odlišná. Neexistují dvě stejné přehlídky. Jako všechna živá umění je to událost prchavá. Typická chůze modelek – anglicky catwalk – je specifická teatrální věc, můžeme se s ní setkat jen na přehlídkách. Vyznačuje se stylizací jako třeba japonské divadlo kjógen. Přehlídka je rituál. Některé fantasticky pojaté defilé např. Galliana, McQueena, Chalayna a Viktora&Rolfa udělaly z půlročních prezentací/performancí umění. Dělají se, protože je zákazníci chtějí. Roku 2008 zkusil Helmut Lang prezentovat svou přehlídku live na internetu, aby ji zprostředkoval celému světu. Byl to sice revoluční počín, ale čas ukázal, že tradiční přehlídky stejně nevymřou. Internet je pro prezentaci důležitý, přesto živá přehlídka je stále vyžadována. Nejlepší sdělovací formou je prezentovat modely na lidském těle – tam totiž patří. Nesmí trvat

⁴² VÉDLOVÁ, Jana. *Módní přehlídka jako performance*. Brno, 2012. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta Katedra divadelních studií, Teorie a historie divadla. Vedoucí práce Prof. PhDr. Eva Stehlíková.

déle než 30 minut. „Živá přehlídka vytváří atmosféru, tlak, očekávání, napětí, údiv a energii.“⁴³

Přehlídky jsou založené na hierarchii. Vpředu sedí vysoce postavení a lidé v řadách za nimi už moc nevidí. Podobné uspořádání je i v divadle. Vpředu sedí movití. Je zvláštní, že některé přehlídky jsou co nejbližší lidem, aby mohli zkoumat detaily, „očichat“ si materiály a vidět pěkně zblízka nádheru modelů. Jiné jsou zásadně odděleny prostorem, modely se proměňují v dostatečné vzdálenosti od lidí jen s aurou látky, nápadu, provedení. Myslím, že všeobecně se preferuje pořádat přehlídky na blízko, protože nevylučují kontakt s divákem, intimitu. Nicméně je to vždy individuální, záleží na konceptu, scénografii, např. v případě holografických přehlídek musí být lidé okouzlováni z dostatečné vzdálenosti, která zaručí ten správný efekt. První takovou 3D holografickou přehlídku předvedl v roce 2011 Karel Lagerfeld pro Chanel. Modelky byly přítomny pouze jako projekce. Stejně tak londýnská Burberry show v Pekingu 2011. Ovšem tady projekci zkombinovali s živými modelkami, ty se různě rozplývaly, mizely, prolínaly se atd.⁴⁴ I přehlídka pro Diesel byla doplněna hologramy živých modelek, kolem kterých pluly ryby. Helmut Lang pracoval s hologramy jiným způsobem. Vystavil je ve svém obchodě na piedestaly. Proti tomuto technickému pokroku v módě se staví návrhářka Ma Ke, ve své koncepci se stále vrací k Matce Zemi a úctě k ní. Její pokorné modely – sochy na piedestalech vyznívají naprosto odlišně od těch holografických.

2.7 Módní přehlídka jako inscenované představení

Zajímavější je posun do jiného prostředí. Někdy funguje i takový jednoduchý prvek jako položení koberce na molo – prvek, který vytváří kontrast, drsnost. Podle Anastazie jsou ale často hezké šaty na škaredém pozadí. Současné módní domy nehledají pro představení své kolekce jen zajímavé prvky, ale většinou rovnou neotřelé prostory. Chanel předvedl svou

⁴³ JONES, Terry a Susie RUSHTON. Fashion now 2: Časopis i-D vybírá 160 nejlepších módních návrhářů z celého světa. Koln: Taschen, 2010. ISBN 978-80-7391-252-9, str. 539.

⁴⁴ Neuvěřitelný zážitek i prostřednictvím záznamu na youtube:
<http://www.youtube.com/watch?v=P74xmTK6W4Y>

letní/jarní kolekci pro rok 2012 ve staré nádražní hale, kterou uvnitř kolem dokola obehnal bílou stěnou z látky. Z nádherné haly byl k vidění jen strop. Celý vnitřní prostor zahalili bílou a umístili na něj naddimenzované předměty a útvary evokující mořské dno. Samozřejmě v bílém. Toto sterilní prostředí s barokní okázalostí vzbuzuje údiv dříve, než do něj vkročí modelky, které mají stejně sterilní pastelové modely, takže se celý pokus o krásnou jednoduchou elegantní show mění v kýč, završený zpěvačkou zpívající v mušli jako perla. Lépe hodnotím pokus Louise Vuittona vytvořit atmosféru nádraží 30. let. Ocitáme se na nástupišti, mezi moly je postavena kolej, na kterou přijíždí historický vlak a modelky spolu s nosiči zavazadel z něj vystupují. Letošní rok modelky jezdí nahoru a dolů na eskalátorech. Oceňuji tuto snahu dát kolekcím příběh, jen nechápu, proč módní průmysl potřebuje tuto iluzi. Proč se veškeré netradiční prostory staví do tradičních paláců? Proč prostě nenajdou autentický prostor? Nehledě na to, kolik peněz musí celé představení stát. Provází to celé sterilita, kterou často obsahují i modely, snažící se o iluzi, ze které musí být cítit luxus. Snad nejvíce opulentní show pořádá každý rok Victoria's secret. Přehlídky provází teatrálnost a konceptualita, stylizace – divadelní znaky. Pro tuto událost je typická směsice známých tváří, kostýmů, koncertů popových hvězd a hlavně spodního prádla. Vše s pompou výpravného muzikálu. Čtyřicetiminutová akce je rozdělena na tři části (dějství). Každá část má svou scénografii a koncept. Na scéně je třeba průčelí renesančního domu, které mění tvář ze španělské vášnivě na ruinu v mořském světě. Roku 2012 použili cirkusové varieté, jež se změnilo v zahradní altán a v závěru znázorňovalo hravé místo s barevností a třpytem pouťových atrakcí.

Hlavní osobností, kterou je potřeba zmínit, je opět Alexandr McQueen. Jeden z mála návrhářů, který překročil hranici líbivosti v módě a jehož přehlídky byly skutečné umění. Zesnulý McQueen byl velmi vnímavý a zároveň kritický ke světu kolem sebe. To se promítalo do jeho kolekcí, které měly vždy jasné téma a poselství. Téma sdílela kolekce spolu se scénou, hudbou a veškerými detaily či rekvizitami. Kolekce inspirované Jackem Rozparovačem, nihilismem nebo třeba vílami, které věští smrt, nejsou ve světě módy obvyklé. Modely přejeté pneumatikami, potištěné ženami v kompromitujících pozicích, šaty od krve anebo těhotná modelka oděná do

alžbětinské módy s vyholenou hlavou (na níž byl vytetován stříbrný nápis *McQueen*) jeho přehlídkám vysloužily označení „divadlo krutosti“ nebo taky „horror show.“⁴⁵ Na přehlídce ve stylu Johanky z Arku nepotřeboval žádnou iluzi ohně, prostě kolem modelky zapálil ohnivý kruh. Pracoval, stejně jako divadlo s opravdovými prvky, s realitou. Obrovský emocionální účinek měla jeho show v roce 2001. Všechny modelky uzavřel do proskleného boxu, krabice, do které diváci sedící okolo viděli, ale modelky skrz vidět nemohli. Je zajímavé sledovat jejich chování, když vlastně diváky jen tuší, ale nevidí, kolik jich je nebo jak se tváří. Neměly žádnou zpětnou vazbu, takže celá jejich chůze byla paradoxně přirozenější (cítí se, jako by byly samy) a zároveň nervóznější z pocitu vyvolaného krabicí, ze které není úniku. Některé modelky zrcadla – v kterých se viděly – stresovaly, jiné se obdivně vzhlížely. Vrcholem, který nikdo nečekal, bylo otevření tajemné tmavé krabice, jež byla umístěna uprostřed oné místnosti s modelkami. Původně ji divák ani neregistruje. Ale napětí stoupá ve chvíli, kdy se pomalu rozevírá, zevnitř vylétá hmyz a její stěny se spadnutím na zem roztříští (jsou skleněné). Největším překvapením je obsah krabice. Leží v ní nahé ženské tělo s maskou a hadičkami přesně jako na jedné fotografii Joela Petera Witkina. Krátce zhasne světlo, divák je v šoku. Po rozsvícení jsou za sklem všechny modelky s výrazem bezradnosti, že nemohou utéct. Až po chvíli zaslechnou potlesk diváků, zmateně se po sobě podívají a začínají tleskat také. McQueen vlastně perfektně aplikoval princip čtvrté stěny v praxi. Mohla bych takto pokračovat o všech jeho přehlídkách, protože každá z nich byla smysluplná a okázalá, právem je můžeme řadit mezi art performance.

Myslím, že McQueenovi přehlídky vyvolávaly rozporuplné reakce. Zákonitě musel buď pobouřit, nebo fascinovat. Každopádně potlesk trval vždy déle, než je zvykem. Je to vlastně fenomén módních přehlídek. Lidé párkrát tlesknou, návrhář mávne a všichni se zvedají a odcházejí. V divadle se tleská dlouze, až na jedince se nikdo nezvedne a neodchází před koncem potlesku.

⁴⁵ Deník The Independent



83, Chanel runway show S/S, Paris fashion week 2012



84, Victoria's Secret Fashion show 2009



85, Alexander McQueen, S/S 2001

3 Z praxe

3.1 Za hranicí módy

V Čechách se pohybuje mnoho nadaných módních návrhářů, které cesta osudu přivedla do divadla. Nejstarší z nich je věhlasná Liběna Rochová. Pro módu je důležitá nejen konvence, ale i role celebrit jako módních ikon (vzpomeňme dobu Grace Kelly). Možná právě proto Rochová obléká české celebrity jako je Lucie Bílá či Hana Hegerová. Dávno ale překročila hranice naší země a své práce vystavuje v Paříži, Lyonu i New Yorku. Klade důraz na výtvarnou stránku spolu s perfektním řemeslným zpracováním. Hlavně se v módě snaží vytvářet nadčasové hodnoty. Odmítá chápání módy jako spotřebního artiklu. Nechává se inspirovat různými materiály z přírodních i umělých vláken. Nejčastěji šije z hedvábí, vlny a kůže. Minimalistka Rochová pracovala nejen pro divadlo, ale také pro film a tvoří umělecké objekty na tělo. Nazývá je art fashion (na hranici odívání, třeba z papíru). Tato módní designérka má hlavně přínos pro mladé české designéry, protože nejenže vede Ateliér designu oděvu a obuvi na pražské VŠUP, ale založila i vlastní Studio LR. Záměr studia je podporovat mladé módní návrháře a český oděvní design. Několik let vedla kurzy kreativního oděvu na JAMU a FAVU, na farmě Bolka Polívky pořádá letní workshopy. V dětství chtěla navrhovat divadelní kostýmy, nakonec se věnuje hlavně módě, ale zřídka se dostane k divadlu. K nalezení je pouze fotografie pro představení *Seance* z roku 1987 pro studiové divadlo Bolka Polívky. Dnes kvůli práci pro začínající návrháře na divadlo nemá čas. Je důležité mít zkušeného návrháře, který je ochotný sdílet své zkušenosti a rozvíjet daný obor ve své zemi. Takové štěstí mají i v Uzbekistánu. Dcera prezidenta je místní módní diva. Tím, že má peníze, mnoho investuje do módy a vzniká zde celá generace módních návrhářů. Sama vytváří vlastní kolekce a jezdí s nimi do New York. Bohužel v Uzbekistánu stále není úplná svoboda, a to se promítá i do módy. Tvoří se stylizováním tradičních materiálů, je to bezpečná móda, žádné extrémy. V Rusku už je tomu jinak, tam už jsou

módní guru. V Moskvě jsou přehlídky stejné jako v Miláně a Paříži, móda je v Rusku na vyšší úrovni než divadlo.⁴⁶

Denisa Nová miluje luxusní materiály, jsou zásadní v její tvorbě. Má pocit, že mladí málo studují módu a design a že nejsou nadčasoví, a ten taky propaguje. Inspiruje se vším kolem. Má nerada prvoplánové nebo vulgární věci. Preferuje rafinovanost, minimalismus a střídme barvy. Vzorem je jí právě Liběna Rochová. Nová získala ocenění „výtvarník sezóny“ nebo „designér roku“. Pro koncert Kateřiny Winterové udělala světelné šaty reagující na hudbu a ovládané bezdrátově. Použila přírodní materiál koňské žíně. Fungovaly, i když nesvítily. Přestože se přihlásila na scénografii na JAMU, zůstala zde jen rok, takže její první zkušenost s kostýmem přišla až v divadle Ponec. Navrhovala kostýmy k inscenaci *Muži*. Za velkou zkušenost s profesionály považuje balet *Dorian Gray*. Není divu, když *Doriana Graye* tančili i dělali choreografii bratři Bubeníčkoví. Nová označuje oděv jako nejintimnější prostor člověka, jakýsi domov. Člověk se jinak pohybuje v saku, tričku, pohodlném oděvu. Pohyb omezuje, tím je oděv důležitý. Modeluje oděvy, ale ožívají je gesta. Má ráda věci nahozené. Přátelé si jej pak upravují sami. Tím dostává oblečení lehkost. Nechává to na lidech. Nerozlišuje kostým nebo oděv. Navrhuje jen dámské kolekce. Vnímání oděvu konkrétním člověkem nebo hercem je pro ni důležité. Kateřina Winterová se s kostýmem sžila, tak i Bubeníček a potom to funguje. Troufám si tvrdit, že tato pokora při práci a velmi individualistický přístup zaručuje alespoň poloviční úspěch návrháře na poli divadelním.

3.2 Miroslav Sabo

Nedávný absolvent ateliéru Módní tvorba na VŠUP. Během studia absolvoval jeden a půl roční stáž v Paříži. Rok strávil na škole ENSAAMA Olivier de Serres v Paříži, půl roku v trendovém studiu Peclers Paris, kde hledal vhodné produkty k tématu, v říjnu 2010 pomáhal s kolekcí pro značku Bruno Pieters v Antverpách. Nedávno získal i svá první ocenění: druhé místo na soutěži Styl a Kabo a Nejlepší zahraniční design na Designbloku. Letos

⁴⁶ Z rozhovoru s Anastasiyou Chaplenko.

byl navržen i na Czech Grand Design. Svou diplomovou práci a soutěžní kolekci pro Designblok v jednom pojmenoval *The new Wo(Man)*. Pánská část kolekce byla převzata z diplomové práce, dámskou část dodělal a tím mu vznikla androgynní kolekce – dnes velmi často používaný pojem. Ve své práci se věnuje oběma pohlavím. Tvrdí, že dělat kvalitně dámskou módu je těžší než mužskou, protože nemá tolik omezení. Sám vždy začíná pánskými prvky, ty používá i v dámských oděvech. Kolekce *The new Wo(Man)* vychází ze starověku. Z jeho touhy vrátit se k prvopočátku oděvu. Z této doby máme jen minimum konkrétních artefaktů, které zkoumal. Navíc se ztotožňuje s Mezopotamskou barevností. Použil i protipóly. Základem byla tunika, zajímavé byly suknice, jakýsi obdélník spojený s dlouhou obdélníkovou částí – vzniká spirálový vzor kolem těla. Vše zužitkoval ve své kolekci. Navíc přidal tisk akrylem. Šablony si připravuje sám ve Photoshopu tak, aby šly dohromady s tématem. Akryl nejde běžně umýt, tuto vlastnost využil v pozitivním směru a oblečení lze prát i žehlit. Materiál tím dostal papírový charakter. „Je to něco na způsob action painting.“ Tak vznikl kabát, pocákaný a zašpiněný barvami. Dále použil batik a odbarvování pomocí sava. Tyto všední techniky převáděl estetickým způsobem. Pracoval spíše s nahodilostí, ne s klasickými kruhy.⁴⁷

Po studiích roku 2006 rovnou zůstal na škole jako asistent v ateliéru Módní tvorby. V minulosti se věnoval módě i z pozice redaktora a ilustrátora pro slovenský časopis *Inspire*, pracoval jako stylistka pro *Esprit Hospodářské noviny*, *MEN/WOMEN ONLY* a *Kraus*. V současnosti absolvuje stáž pod světoznámým návrhářem Rafem Simonsem.

Jím navrhovaná móda v sobě snoubí kvalitní řemeslo s průmyslovou výrobou a velkým ohledem na detail. Hojně se inspiruje v umění, historii a také v každodenním životě. V rozhovorech říká, že navrhuje nositelné věci. Což je subjektivní odpověď, protože pro běžného spotřebitele jsou jeho modely značně extravagantní, (barevností i tvarem). Nás Miro Sabo zajímá především svým vstupem na pole divadelní.

⁴⁷ http://www.rozhlas.cz/radiowave/modeschau/_zprava/chatty-miro-sabo-karolina-jurikova-maud--1123790.

3.2.1 Elektra

Straussova *Elektra* na prknech Národního divadla v Brně byla Sabovým debutem v oblasti scénického kostýmu. S režisérem Roccem spolupracoval i na podobě scény. Premiéra se odehrála 18. 5. 2012 a měla pouze tři reprízy. Mýtický příběh odehrávající se na sklonku války, dnes notoricky známý, spatřil světlo hudebního světa roku 1908. Elektra spolu se svým bratrem Orestem zavraždí vlastní matku a jejího milence, aby tak pomstila násilnou smrt svého otce. Nemnoho repríz můžeme přičítat faktu, že hlavní roli nastudovala sólistka Metropolitní opery New York Janice Baird. Ta roli Elektry ztvárnila na různých světových scénách již víc než dvacetkrát.

Sabo si je vědom rozdílů v navrhování kostýmů a módy, přestože mají jedno základní pojídlo, a to oděv samotný. „Myslím si, že základní rozdíl je v převyprávění příběhu“. Na módní přehlídce se ukazují celé kolekce jedna myšlenka, jeden příběh. U opery má každá postava příběh vlastní. Velké rozdíly jsou i ve funkčnosti, vypracování, použitých materiálech, ...⁴⁸ Na výtvarné stránce opery spolupracoval s režisérem Roccem – osobou, která ho k divadlu, respektive opeře, přivedla. Návrhy spolu konzultují, rozebírají a doladují se scénou a celkovým režijním záměrem. Vzhled kostýmů i scény ctí ducha antického dramatu. Vizuál je minimalistický a jednoduchý, přesto silný. Stejně i herectví je uměřené a stylizované. Myslím, že znalost látek je na kostýmech znát. Stříhy jsou podobné jako v jeho módních kolekcích, velmi jednoduché až geometrické. Použití černé, zlaté, béžové a červené barevnosti (jako symboly přepychu a pomsty) ale zavání antickým klišé. Což nevylučuje fakt, že i tak může inscenace fungovat. Zlatá barva se objevuje i v líčení. Sabo konkretizuje svou hlavní inspiraci pro scénu i kostýmy jako jakýsi antický postmodernismus. „Antika a obzvlášť období, kdy se Elektra odehrávala, je velkou inspirací sama o sobě. My jsme se však rozhodli toto období obohatit o vizi směrem do budoucnosti.“⁴⁹ Hlavní roli charakterizoval neustálý neurotický tik ruky (symbolizoval pokusy odhodlat se k činu). Kostýmem byly šedivé plisované šaty s lesklým přehozem, který evokuje soudobou koženou bundu. Trošku v opozici stál kostým Klytaimnistry, který díky hadímu přehozu, nápadným šperkům, poněkud divokému líčení a

⁴⁸ Miroslav Sabo, soukromá korespondence (duben 2013).

⁴⁹ Tamtéž.

turbanu tvaru vinutého hada dostal zvláště klasické vyznění. (Připomíná mi Bakstovi návrhy pro Ďagilevův balet). Sbor je rudý zástup dlouhých rób s dlouhými rukávy a stejně krátce „na hrnec“ střiženými parukami. Předpokládám, že scénu tvořenou velkou lesklou zlatou plochou je těžké kvalitně nasvítit, ale o to efektnější je výsledek. Kostýmy korespondují se scénou připomínající minimalistickou monumentálnost Josefa Svobody. Na jevišti vidíme jen spuštěné řetězy dělící svět mykénského paláce od světa venku. Ty se po dokonání Orestovy pomsty zřítí s hlukem na zem. Bludiště je tvořeno zlatými symetricky uspořádanými sloupy, které využívají točny. Točením nám tedy vznikají pomyslně různé prostory (přestože vizuální podoba je stejná). Jinak nedochází k žádným přestavbám, pouze určujícím světelným změnám.⁵⁰

Umělecká šéfka opery prof. Eva Blahová ohodnotila režii představení jako „rozhodně nejlepší režii.“ Dramaturgyně Patricia Částková hodnotí konkrétněji: „Roccova inscenace přinesla zajímavý pohled na Straussovou *Elektru* jak režijní, tak výtvarný. Čistota a jednoduchost scény doplněné zajímavě stylizovanými kostýmy inspirovanými antikou, ale viděné současným pohledem spolu s hereckou stylizací, daly vyniknout mnohovrstevnatosti Straussovou hudby i Hoffmannsthalova libreta.“⁵¹ Helena Havlíková je ve svém *Operním panoramatu* o dost kritičtější. Vytýká i zploštění hudby dirigentem Casparem Richtrem a celý inscenační způsob: „*Elektra* je v Brně za jakousi neohroženou, po indiánském způsobu zmalovanou Amazonkou, která se s až směšnou dřevěnou maketou sekery v závěru rozmachuje nad Chrysothemis. (...) je i oblečená – jako marnivě výstřední mondéna. Orestes přijde z hlediště coby vyžilý hejsek s cigaretou, který se zřejmě cestou stavil ve Španělsku a opatřil si ve second handu repliku toreadorského kostýmu.“⁵²

⁵⁰ Bohužel toto představení není momentálně na repertoáru divadla, tedy analyzuji pouze na základě fotografií a recenzí. (http://brnensky.denik.cz/kultura_region/elektra-proverila-kvalitu-brnenske-opery-20120601.html)

⁵¹ <http://musicologica.cz/rozhovor/60-ocima-dramaturga-elektra>

⁵² <http://operaplus.cz/operni-panorama-heleny-havlikove-74/>

3.2.2 *Pelléas et Mélisande*

Tato opera je druhý společný projekt Miro Saba s režisérem Rokem Rapplem alias Roccem. Zároveň je doposud posledním divadelním projektem Saba jako výtvarníka kostýmů. Maeterlinckovo libreto (1892) doplnil famózní hudbou Claude Debussy. Dílo obsahuje prchavé letmé okamžiky, nálady a motivy, které nepřímou a hluboce vypovídají o nitru člověka, jeho sepětí s přírodou a okolním světem. Maeterlinckův pohádkový mýtus líčí dávnověký příběh o princovi Golaudovi, který kdysi v lesích našel záhadnou dívku Melisandu a oženil se s ní. Melisandu však čím dál více přitahuje přítomnost Golaudova bratra Pellea. Golaud pátrá po „pravdě“ o tom, co se skutečně odehrává mezi jeho ženou a bratrem.⁵³ Dílo je mezníkem v dějinách opery, v podstatně ovlivnilo řadu moderních autorů 20. století. Na jevišti Národního divadla v Praze se premiéra uvedla 30. září 2012, na stopadesáté výročí narození obou autorů.

Jedná se o symbolistní příběh, ve své podstatě velmi jednoduchý, jehož půvab tvoří náznaky, symboly a nedoslovnost. Děj se odehrává v prostředí lesa, zahrady či moře. Saba s Roccem chtěli, kromě základního prvku – symbolu, koncipovat hru tak, aby z ní byla cítit křehkost a zranitelnost. Scéna tedy byla téměř prázdná, tvořili ji pouze tenké drátěné průhledné opony. Lesklá podlaha evokuje zrcadlení vodní hladiny, inspirativní základ pro symbolistické dílo, který ale nijak nepokračuje. I rekvizit bylo minimum. Navíc svícení této tříhodinové opery je laděno do šera, takže pro diváka zavání náročností divadelní kus vydržet. Tenké mříže jsou sice efektní a lze s nimi výborně pracovat i na poli light designu, ovšem asi by měly prostor nejen zastavět, ale více ho modelovat. Vlastně celá scénografie vypadá jako do úplně jiné hry.⁵⁴ Jeden výborný nápad našel Boris Klepal: „... nahrazení zlatého míče jakýmsi průsvitným jablkem, které také převzalo funkci křišťálové koule, v níž Yniold sledoval, co dělá Pelleas s Melisandou, místo aby se díval do okna.“⁵⁵ Skleněná jablíčka se v závěru rozmnoží a pokrývají celou forbinu, ale význam není úplně čitelný. Poměrně jasný názor vyjádřila ve své kritice Dita Hradecká: „Postavám je určeno míjet

⁵³ <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/5936>

⁵⁴ Tato opera je sice stále v repertoáru ND, ale hraje se velmi málo; opět popisují fotografie a hodnotím na základě dostupných recenzí.

⁵⁵ <http://zapisnik.borisklepal.cz/pelleas-a-melisanda-sen-ruseny-realityou/>

se, přicházet a odcházet – často zcela nelogicky, uprostřed dialogu; gesta jsou jednou realistická, pak zase stylizovaná. Aby se zpěvákům ještě více znemožnilo své postavy smysluplně vyložit, oblékli je do kostýmů, které je až zesměšňují: Golaud vypadá jako mužik s generálskou čepicí, Melisanda v zástěře a s červenými rukavicemi připomíná uklízečku, chlapec Yniold zase vzbuzuje soucit noční košilí a čapkou Večernička.⁵⁶ Kostýmy skutečně mají uniformitu lékařských plášťů a styl socrealistických jednotvárných oděvů. Sabo prozradil, že ve výtvarném vyjádření postupuje stejně, jako při navrhování módy. Návrhy s Roccem vytvářeli dohromady tak, že si neustále vyměňovali papíry a každý dokresloval to, co mu na návrhu chybělo.⁵⁷ Barevnost pásků, rukavic a jakéhosi roláku postavy rozlišuje na ženy (červené prvky) a muže (modré prvky). Tento klasický princip rozdělení, který ale nijak nevyplývá z libreta ani hudby je neopodstatněný. Myslím, že by mělo platit pravidlo, že pokud je minimalistická scéna bez jakýchkoliv přestaveb, kostýmy by měly být v kontrastu bohaté, možná až výpravné. Délka a náročnost útvaru, jakým opera je, potřebuje divákovu mysl vizuálně vést. Obecenstvo předpokládá nejen hudební, ale i vizuální hody, protože jinak by mohlo jít pouze o koncert. Čisté jednoduché kostýmy na pozadí čisté minimalistické scény v tomto případě bohužel nefungují. „Režisér Rocc chtěl pravděpodobně svým výkladem provokovat, ale spíše než kontroverzní mu vyšla inscenace nedotažená a nudná.“ Nebere si opět servítky Hradecká. Miro Sabo vidí celou věc následovně: „Scéna a kostýmy měly silný koncept, za kterým si stojím, navzdory jakýmkoliv kritikám. Všeobecně mě kritiky moc nezajímají, do každého díla člověk vkládá část sebe, a pokud vás kritik dostatečně nezná, tak těžko rozpozná souznění díla a autora.“⁵⁸ S tímto výrokem nemohu úplně souhlasit, protože divadlo děláme pro diváky, není to druh arteterapie. Od začátku práce na inscenaci máme v úmyslu uvést hru lidem a pro ně zprostředkovat příběh. Tedy podle mého názoru, nejde o osobní souznění s dílem, ale o kvalitu zprostředkování příběhu, kterou je kritik schopen poznat. Tím se i my sami učíme používat srozumitelný jazyk a rozpoznatelné znaky. Každé ztvárnění mívá své příznivce i odpůrce, ale jak

⁵⁶ <http://art.ihned.cz/c1-57906950-pelleas-melisanda-a-mijeni>

⁵⁷ Miroslav Sabo, soukromá korespondence (duben 2013).

⁵⁸ Tamtéž.

pročítám další kritiky, tak všechny vyznívají stejně. Hudební nastudování bylo v pořádku, celou operu „zabila“ vizuální stránka a Roccova režie. Právě pokus o mystické tajemno docílené mřížemi a tříhodinovým šerem bylo kamenem úrazu, protože se minulo s Debussyho barevností partitury „...plnou tajemné mystiky a dráždivé symboliky a napěchovanou filigránským vykreslením vzájemných pocitů a záchvěvů lidských duší, jejich kontrastů a napětí mezi nimi i jejich konfrontací. ... Čím blíže k závěru, tím víc celá inscenace dostává rysy nejednou až groteskní bezradnosti.“⁵⁹

Sabovi se určitě hodí zkušenosti z módního průmyslu v tvorbě kostýmů. Znalosti materiálů, technické a konstrukční vlastnosti oděvu jsou si v obou oborech podobné. Ptala jsem se Saba na několik otázek, týkajících se témat, které v práci zkoumám. Zastává názor, že ani v módě, ani v kostýmu nebylo vše vymyšleno, protože se neustále spolu s technologickým pokrokem objevují nové materiály, nové technologie zpracování a vznikají nové subkultury. „Móda se vyvíjí tak jako lidstvo a historie sama.“ K mému očekávání se – jako většina módních návrhářů – Sabo neinspiroje divadlem, ani sám žádného návrháře, který by se jím inspiroval, nepotkal.

Objasňuje i problematiku módních přehlídek. Vysvětluje existenci tzv. showroomů, v kterých po přehlídkách probíhá „re-see“. Divák/návštěvník má možnost si vše osahat a prohlédnout v dostatečně dlouhém čase, protože modely jsou vystaveny na figurínách. Přehlídky jsou pro navození atmosféry kolekce a možnosti vidět oděv v pohybu. Pro něj osobně také znamenají možnost ukázat nositelnost jeho tvorby. Navrhování kostýmů mu pomohlo posunout se nejen v konceptuálním myšlení o oděvu, ale i výtvarně, což teď využívá ve své módní praxi. „Do divadla chodím poměrně často. Sám mám v oblibě francouzskou barokní operu a hudbu, které ale v Čechách není věnovaný velký prostor. Co mi však vadí na současném divadle je kýčovitost, které je věnovaný obrovský prostor a lidé jí ještě tleskají. Je velmi těžké změnit u českého diváka představu, jak má opera vypadat. Podobně je to však s módou. Málokdo z potenciálních zákazníků v Čechách chápe, že na

⁵⁹ <http://operaplus.cz/pelleas-a-melisanda-nebylo-by-lepsi-koncertni-provedeni/>

přehlídce se předvádějí věci, které se mají předávat a nosit. Všichni nadále očekávají estrádní cirkusové přehlídky z 90. let.“⁶⁰

Milan Čorba ve svých přednáškách pojednává o tom, že dialog ve hře je postavený na principu co říct, jak to říct a kdy to říct. S kostýmem je to stejné: provází, podtrhuje, zprostředkuje, zdůrazňuje, posouvá a tvoří akci zaměřenou na určitý cíl. Výtvarníka tedy musí především zajímat vizuální prvky souznící s vnitřními vztahy hry.⁶¹ Toto všechno moc dobře ví Marek Cpin, scénograf, kterého si vezmu na paškál v další podkapitole.

3.3 Marek Cpin

„S běžným životem se divadelní kostým ztotožňuje těžkopádně, proto použijeme realitu tak, aby byla zároveň iluzí.“

Milan Čorba

Marek Cpin vystudoval scénografii na brněnské JAMU, ale protože ho baví móda zároveň pracoval jako módní redaktor časopisu *ELLE* a *Yellow*. Líbí se mu estetická stránka módy i její sociologický rozměr a její propojení s dalšími uměleckými obory. Fascinuje jej nadčasovost, pomíjivost a proměnlivost. Nejvíce ho okouzlují značky jako Balenciaga, Dior, McQueen a návrhářské duo Viktor&Rolf. Naprosto obdivuje Karla Lagerfelda a jeho práci pro Chanel (nadčasová klasika, ale pokaždé v jiném hávu).⁶² Cpin sice módu nenavrhuje, ale jako redaktor vymýšlí, co na módních stránkách bude (téma), určuje výběr fotografa, lokace, modelky a zadává práci stylistům. Tyto zkušenosti jsou mu užitečnými i ve vytváření kostýmů. Velmi jej ovlivnila pětiletá praxe v módním průmyslu. „Myslím si, že studium módy pomáhá v tom, že jde člověk více do hloubky a vidí, jaké jsou možnosti barevných kombinací a střihů, jak oděvy povznést. Módní návrháři se tomu hodně

⁶⁰ Miroslav Sabo, soukromá korespondence (duben 2013).

⁶¹ ČORBA, Milan. *Kostýmová tvorba: Přednášky*. 1. vyd. Bratislava: Divadelní ústav Bratislava, 2009. Teória v pohybe. ISBN 978-80-89369-03-4, str. 73.

⁶² V rozhovoru pro www.protisedi.cz/article/modni-redaktor-marek-cpin-fascinuje-me-pomijivost.

věnují, posunují vývoj práce s materiálem a střihem dál – kostýmní výtvarníci na to nemají tolik času a možností, a proto je dobré sledovat, kam naši „módní“ kolegové posunují hranice. Sledovat módu je užitečné. Naučil jsem se také citlivěji vnímat lidské tělo, jeho křivky, možnosti jak ho oděvem deformovat nebo naopak podtrhovat přednosti, zakrývat chyby. Nerad dělám přesné kostýmní návrhy – vše se totiž na zkouškách musí měnit, nikdy nic nefunguje přesně tak, jak si to vymyslíte, a musíte se přizpůsobit aktuální situaci. Praxi v módním průmyslu chápu jako velké plus.“⁶³ Módní návrhář by ovšem být nechtěl, aspoň ne v Čechách. Móda ho baví z nadhledu pozorovatele nebo kostýmního výtvarníka, protože je to svobodnější a má více prostoru pro fantazii. Nemusí se zabývat ekonomickou stránkou věci a prodejností. Jako staromilovi se mu líbí představa zakázkového krejčovství, která se už, kvůli kolosální nepřekonatelné nabídce módních řetězců, asi nevrátí.⁶⁴ Ví, že móda je především byznys, který živí ohromnou spoustu lidí. Vždy bude někdo, kdo ji bude chtít „udržet při životě“. Hlavně v materiálech a technologiích se móda nadále vyvíjí.⁶⁵

V divadle se proslavil velmi brzy po studiích. Jeho rukopis je poměrně čitelný právě díky jeho oblibě módy. Z kostýmů jsou cítit inspirace módou a celkově jsou to inscenace velmi detailně promyšlené a stylově dokonalé. Mnohdy ladí výpravu do jediné barvy. Dají se vyzorovat prvky modelů Karla Lagerfelda či Johna Galliana. Často pracuje s různými mírami stylizace, kde je promyšleno i líčení. I jeho scénografie bývají barevně sladěné a esteticky precizní. Nejčastěji spolupracuje s Divadlem Petra Bezruče, brněnskou Redutou, Husou na provázku a spousty dalšími divadly napříč celou republikou. Jeho nejčastější režijní partner je Jan Mikulášek, kterého potkal již na gymnáziu. Díky dlouholetému vztahu jsou maximálně sehraní, vzájemně se ovlivňují, a protože mají shodný pohled na divadlo, je to jakoby vše vytvářel jeden člověk.⁶⁶ Vždy se snaží pojednat prostor celý, tvořit proměnlivě a nevracet se ke stejným věcem. „Když se otevře opona a

⁶³ Marek Cpin, <http://www.nekultura.cz/divadlo-rozhovor/scenograf-marek-cpin-neexistuje-dobra-scena-a-spatne-predstaveni-jen-celek-ma-smysl.html>.

⁶⁴ <http://www.77cm.cz/magazin/archiv/nebyt-jako-buldozer--id:14/>

⁶⁵ Marek Cpin, soukromá korespondence (květen 2013).

⁶⁶ Marek Cpin, <http://www.nekultura.cz/divadlo-rozhovor/scenograf-marek-cpin-neexistuje-dobra-scena-a-spatne-predstaveni-jen-celek-ma-smysl.html>.

je za ní jiná realita, je to pro mě dodnes zázrak a sen.“⁶⁷ Když pracuje pro divadlo, inspiruje jej především text a režisérův styl práce a přemýšlení.⁶⁸ Konkrétní představení jej neinspirují, protože nemá čas je sledovat. Spíše je ovlivněn filmy, současnou architekturou, výtvarným uměním a designem. V podstatě čímkoliv, co vidí (fotka, výstava). Třeba v *Caligulovi* se s režisérem inspirovali René Magrittem. Jitka a Jan Šotkovští nalézají i jednu zápornou vlastnost Marka Cpina – při své mimořádné imaginaci a vynalézavosti se mu občas stane, že scénografii učiní klíčovou postavou inscenace a s její pomocí vyjádří hlavní téma, takže pak už „není o čem hrát“.⁶⁹ Pro mě osobně jeho výpravy působí někdy svou čistotou příliš sterilně.

3.3.1 *Oidipus*

Pro analýzu jsem vybrala představení *Oidipus*, kvůli snadnějšímu srovnání se Sabovou antickou *Elektrou*. Premiéra proběhla 20. června 2009 v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě. Na jevišti se děj neodvívá plynule, nýbrž jako sled jednotlivých obrazů. Jak známo, je to tragický příběh muže, kterému je věštno, že zabije svého otce a ožení se se svou matkou. Vše kvůli nevědomosti svého vlastního původu. Až po vypuknutí moru, kdy hledá viníka vraždy svého otce, zjišťuje, že je to on sám a dozvídá se o své kletbě. Matka-manželka se oběsí a Oidipus se oslepí, aby následky své kletby neviděl. Není to opera, tedy inscenátoři nejsou svázáni hudbou a mohou více přetvářet celé pojetí. Díky režisérovi rukopisu je vyzdvižena hororová rovina příběhu. Přesto hudbu do představení zakomponovali. Do úst chóru vložili, možná spíš než zpěv, jakési skřeky a nárek obce stížené morem, podbarvené tesknými tóny. K tomu přispěly i kostýmy v podobě polomrtvých bytostí.

Scéna je minimalistická až strohá. Jde o bílou krabici svažující se do hloubky a stoupající vzhůru. Po stěnách jsou vyřezány geometrické otvory,

⁶⁷ Marek Cpin, <http://www.nekultura.cz/divadlo-rozhovor/scenograf-marek-cpin-neexistuje-dobra-scena-a-spatne-predstaveni-jen-celek-ma-smysl.html>.

⁶⁸ Marek Cpin, soukromá korespondence (květen 2013).

⁶⁹ http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/oktavo/115627/1_Theatralia_13-2010-1_10.pdf?sequence=1

kterými proudí na scénu světlo, popřípadě různé designově zajímavé rekvizity. Je to významotvorný prvek, který jednotlivé až filmové stříhy odděluje a vytváří určující atmosféru. Celkově výprava vyznívá stylizovaně. Akční svícení podporuje dění, např. v Oidipových sebestředných promluvách je zbytek jeviště potemněn a tím umocňuje jeho egocentrismus. Kukátková scéna evokuje stísněný dům, kde vládne beznaděj, celý v bílé sterilní barvě, která po nasvícení rudou dostává další významy. Kostýmy stejně jako scéna respektují ducha doby, ale zároveň se Cpin snažil o nadčasovost a přiblížení dnešnímu divákovi. Například Kreonův kostým je klasický oblek s prvky antické tógy. Hlavní hrdina Oidipus má zlatou stuhu na pase a širokou sukni, která nápadně připomíná oděv orientálních despotů. V okamžiku, kdy na něj doléhá a uvědomuje si zodpovědnost za útrapy své obce, mění se jeho kostým ve sněhobílé roucho. To paradoxně kontrastuje s jeho strašlivými skutky, které právě vyplouvají napovrch. Iokasté obléká šarlatové roucho s odkazy k antice, čímž je podpořena její důstojnost a váženost. Postava Teiresiáse je obvykle oděna v chudý hábit, ale Cpin z něj udělal elegána v dobře padnoucím světlém obleku, který opět nepostrádá antikizující prvky. V tomto duchu se nesou i ostatní postavy této inscenace. Důležitým a významným prvkem je bílá maska Oidipa s prázdnými očima, která znázorňuje jeho lhostejnost k utrpení lidu. Kostýmy jsou precizně provedené a dotažené do detailu jak po stránce stříhové, tak tvarové a barevné. Velmi dobře se Cpinovi povedlo vyvarovat se antických klišé.

Oidipus není vyrván ze své přirozené antické skořápky, Cpinova výprava je k němu uctívá, nesnaží se ji znásilňovat zesoučasněným pojetím. „Navzdory svému modernímu (a jak jsem zmínil v Česku stále ještě bezmála avantgardnímu) provedení je scéna k antickému světu zároveň pietní. Spolu s klasicizujícími kostýmy a stylizovanou sošností herců dokáže evokovat milieu řeckých paláců, chrámů s jejich sloupovím, ale také prostorná veřejná prostranství.“⁷⁰ Hodnotí inscenaci Marek Lollok.

Sám Cpin v rozhovoru popsal, jak složitým vývojem scény s Mikuláškem prošli. Režisér chtěl scénu co nejabstraktnější, protože toto téma je silné samo o sobě a každá konkretizace by mu mohla škodit. Což

⁷⁰ <http://www.nekultura.cz/divadlo-serial-mimoprazsky-rozcestnik/sofokluv-oidipus-v-narodnim-divadle-moravskoslezskem.html>

platí u většiny antických dramát. První návrhy s náznaky paláce režisér nepřijal, všechno muselo být velmi jednoduché. Cpin ale odmítal pouze civilní kostým, protože s odkazem k antice je oděv mnohem zábavnější, už by nebylo čím překvapovat, a navíc by to byla až přílišná aktualizace. „Divák se má těšit, jaký nápad přijde dál. Když se opona zvedne a člověk předem ví, v jakém duchu se představení ponese, je to nuda. Dělán to také kvůli sobě, chci, aby mě práce bavila. Musím zjistit, kam až lze zajít, vyzkoušet si něco nového. Nejdůležitější je neustrnout – to je pro divadlo smrtelné. Fascinují mě režiséři a výtvarníci, kteří jezdí po divadlech a inscenují poněkolkáté stejným způsobem jeden text. To není nic jiného než kšeft.“⁷¹

3.3.2 *Evžen Oněgin*

Pro srovnání se Sabovou *Pelléas a Mellisandou* jsem chtěla zvolit operní představení i u Marka Cpina. Přestože jednu zkušenost s tímto žánrem má, nepodařilo se mi inscenaci dohledat, a proto se věnuji zdramatizované opeře v Divadle Petra Bezruče v Ostravě, *Evžen Oněgin*. Cpin tvrdí, že rozdíl v práci pro operu nebo činohru nevidí, pouze se musí víc myslet na estetickou stránku věci.⁷² Představení je to dřívější, premiéra se konala již 5. října 2007. Režisér Jan Mikulášek obdržel za režii Cenu Českého literárního fondu a inscenace se umístila na prvním místě v Divácké anketě Bezruč sobě 2008. Příběh o znuřeném petrohradském dandym je klasikou, která se neustále inscenuje a objevuje v kinematografii v nových podáních. Oněgin opouští jednotvárný společenský život velkoměsta a stěhuje se za svým přítelem Lenským na venkov. Ve venkovském sídle poznává Oněgin ušlechtilou Taťánu, vzbudí v ní lásku, sám ji však neopětuje. Navíc, aby dal najevo, že osudově zamilovaná Taťána jej nezajímá, věnuje se Lenského nastávající Olze. Podnítl přítelovu žárlivost a v souboji ho zabije. Otřesen touto tragédií odchází do ciziny. Jenomže ani tam nenajde klid. Když se pak po letech vrací, setká se s Taťánou provdanou za staršího

⁷¹ <http://www.nekultura.cz/divadlo-rozhovor/scenograf-marek-cpin-neexistuje-dobra-scena-a-spatne-predstaveni-jen-celek-ma-smysl.html>

⁷² Marek Cpin, soukromá korespondence (květen 2013)

generála a tentokrát je to on, kdo se vášnivě zamiluje. Taťána ho ale odmítne a Oněgin tak ztrácí poslední naději, že konečně najde smysl života.

Mikulášek pojal inscenaci téměř autorsky, s vlastní hudbou v netradičním zdramatizovaném pojetí. Jistým Cpinovým znakem je uzavírat dění hry mezi tři stěny a tvořit tím nové kukátko na kukátkovém jevišti. Stejně jako v *Oidipovi*, tak v *Oněginovi* použil tento princip (a v *Divoké kachně*, *Elementárních částicích*, *Europeaně*, v *Nenápadném původu buržoazie* a pravděpodobně v mnohých dalších). Prostor je pojat celý v bílé barvě a na první pohled je inspirován soudobým designem. Přesto příběh není aktualizován, režie se soustředí na nadčasový milostný příběh. Postavy jsou vykresleny jako směšné karikatury. Bílé plochy stěn slouží i jako popisovací tabule, skrze které Oněginovi zprostředkuje své vyznání lásky. Taťána je nemilosrdně maže. Prostor je malý šlechtický pokojík s pár židlemi, krbem, lampičkami a velkým zrcadlem. Lze prosvěcovat, odehrává se za ním dokreslování atmosféry nebo za ním stojí postavy. Na zadním prospektu je vyřezán bílý strom. Párkrát se prostor jednoduše přestaví, aby se změnilo dějiště. Spolu s velkými hereckými gesty by se vizuál mohl stát patetickým, ale díky citlivé svižné režii se tak neděje.⁷³

Na čistě bílém pozadí vynikají výrazně stylizované kostýmy v pastelových barvách. Doplnují je obrovské paruky hereček a muži jsou výrazně líčení. Mužská část postav je oděna s nádechem historismu. Vzezření hereček připomíná porcelánové panenky, obzvláště na takovém pozadí, jakou scéna je. Oněgin nosí nepadnoucí tmavý oblek, který dle recenze v *Literárních novinách* slouží k „vyjádření toho, že jej ostatní vidí jiného, než jaký ve skutečnosti je.“⁷⁴ Je to něco jako jeho maska, kterou před společností měl a která už mu přirostla. Až Taťána jej vymaní z této masky, ale příliš pozdě. Jejich kostýmy – stejně jako role – se v závěru prohazují. Oněgin má v závěru už rozhalenkovou košili a sako demonstrující jeho morální i společenský úpadek a Taťána v upnutých dlouhých šatech evokujících siluety Alfonse Muchy se stává středem pozornosti. Přestože v textu se mluví o červených šatech, její róba je černá. Barva značí její vyzrálost jako ženy, ale zároveň je i barvou jejího smutku.

⁷³ http://www.bezrucy.cz/hra/evzen-onegin/#4_video

⁷⁴ http://is.muni.cz/th/342612/ff_b/Nedramaticky_text_u_JM.txt

O vydařenosti díla svědčí kritiky, které jsou na internetu k nalezení. Na Divadelní floře v Olomouci hodnotí představení jako netradiční, výtvarně i režijně osobitě uchopené klasické dílo. Jeden z nejpozoruhodnějších inscenačních počinů české divadelní sezony.⁷⁵ „Všechny složky inscenace dohromady vytvářejí účinnou rozbušku, která vtáhne diváka plně do děje, nedá mu vydechnout a na konci mu dopřává nevídanou situaci — emocionální výbuch, kdy má společně s hlavními představiteli slzy v očích.“⁷⁶

Přestože v obou inscenacích, které zde analyzuji, kritici hodnotí práci Marka Cpina více než kladně, on sám přiznává, že kritika je pro něj velmi problematická. Za mnohem důležitější považuje názor přátel a lidí, které osobně zná. „Když se k mé tvorbě vyjadřuje člověk, kterého vůbec neznám, tak nevím, co si z jeho názoru vzít. Někdy si kritiky jako masochismus přečtu, potěší mě pochvalná, ale nepamatuju si, že bych se jimi někdy řídil. Náš styl se stejně nemění a budeme takhle tvořit dál.“⁷⁷ *Evžen Oněgin* je jeho nejoblíbenější představení, protože zde došlo k opravdovému propojení všech složek. Nejen, že všichni herci jsou výborní, ale i scéna je přesně tak, jak si ji představoval. Všechno do sebe zapadá, všechno funguje. Až tak, že diváci v některých chvílích přestávají dýchat. Jak Cpin sám komentuje výsledek, nerad se chodí dívat na své inscenace, ale *Oněgina* viděl mnohokrát a pokaždé se slzami v očích.⁷⁸

⁷⁵ <http://www.divadelniflora.cz/2008/?program016>

⁷⁶ Patrik Hronek, www.tiscali.cz/28. 1. 2008
(<http://www.divadelniflora.cz/2008/?program016>)

⁷⁷ <http://www.nekultura.cz/divadlo-rozhovor/scenograf-marek-cpin-neexistuje-dobra-scena-a-spatne-predstaveni-jen-celek-ma-smysl.html>

⁷⁸ Tamtéž.



86, Liběna Rochová, Seance 1987



87, Miro Sabo, módní návrh



88, Miro Sabo, z kolekce The New Wo(man)



89, Elektra, kostýmy



90, Pelléas a Mellisanda





91, Evžen Oněgin



92, Oidipus



Evžen Oněgin



Oidipus

3.4 Z pohledu krejčové

Se svými otázkami jsem oslovila i krejčovou, svou kamarádku Miroslavu Matulovou, která šije převážně pro Hudební fakultu JAMU a její operní produkce (čtyřikrát realizovala mé návrhy kostýmů), pro Městské divadlo Brno nebo třeba pro Malé divadlo Kjógenu. Zároveň zpracovává kolekce několika českým návrhářům, kteří ji pro její profesionalitu čím dál více vyhledávají. Pravidelně šije i pro Miroslava Saba, jehož tvorbu jsem přiblížila.

Určitě neříká nic nového, když prohlašuje, že lépe se spolupracuje s těmi, co mají větší nadhled. To jsou, podle Matulové, převážně kostýmní výtvarníci. I když je to spíše člověk od člověka. Scénografové mnohdy trvají na zbytečnostech. (Za příklad udává malé červené mašle, které daly velkou práci našít, a stejně na dálku nešly vidět.) Módní návrháři jsou na rozdíl od kostýmních výtvarníků velmi striktní, všechno musí být naprosto přesně vypracováno. Pro obě skupiny je samozřejmě důležitý finální produkt, jeho vzhled. Nikdo nebazíruje na přesném zpracování, protože ani módní návrháři – přes své vzdělání – neznají „fígle“, které člověk získá několikaletou praxí.

Módní návrháři přicházejí s dokonalými návrhy přesně do detailu rozkreslenými. Mají školu střihů, tedy jsou schopni lépe náskres připravit. Klidně přesně rozkreslí kudy vést šev. Toto kostýmní návrháři příliš neřeší, jejich návrhy jsou více výtvarné. Nejhorší jsou hezké obrázky, které ale nejsou použitelné, protože v sobě nenesou informace užitečné pro krejčové. (Paradoxně s takovými jednou přišla absolventka textilní školy). Matulová dává za vzor mladou slovenskou návrhářku Layko, které realizuje kolekce. Ta nosí přímo technické náskresy, podle toho se dá jednoduše udělat střih a už jen šít. Návrháři jsou si zvyklí dělat střihy sami, třeba Layko si látky někdy i nastříhá a všechno je přesná jasná realizace. U scénografů je krásná svoboda, pro krejčovou to znamená více tvůrčí práce. Někdy se stane, že představy jsou jiné a v závěru je výtvarník zklamán. To pramení z nejasného vyjádření krásně namalovaných obrázků. Pokud není výtvarník schopný dostatečně své nápady prezentovat, tak se lépe pracuje s módním

návrhářem. Zadavatel musí mít vždy jasné instrukce pro toho, kdo pracuje po něm, jinak to má ten druhý – tedy krejčí – velmi těžké.⁷⁹

3.5 Co z práce vzešlo

Tato práce mě dovedla k jisté úvaze. Když se podívám do historie, většina módních návrhářů jsou muži. Přesto je pojem kostýmní výtvarník častěji spojován s ženou. Proč tomu tak je? Navíc mi přijde jako zajímavý fenomén, že ti muži jsou zároveň homosexuálové. Jak se psalo v jednom článku, homosexuálové smýšlejí podobně jako ženy. Možná v módě chybí ryzí mužský element. Drsný machistický přístup, jak říká spolužačka Jana: „Zajímalo by mě, jak by kostým nebo nějaký model navrhl dřevorubec.“⁸⁰ Zpět k mé otázce muži – návrháři, ženy – kostýmní výtvarnice. Důvod, který mě i dotazované napadá je, že návrhářství (módy) je hodně konstrukční a tedy technická záležitost. To znamená, že k ní tíhnou spíše muži. Využijí tím svoji analytickou část mozku. Zároveň se tím, že jsou v drtivé většině homosexuální, zajímají o práci s látkami a vzhledem. Ženy baví vcítovat se do postav, psychologie druhého člověka, proto je pro ně kostýmní tvorba v něčem přitažlivější. Nemusí vymýšlet technologii střihu. Kostýmní výtvarník si hraje s fantazií, líčením, vymýšlí masky. Když půjdeme ještě dál, dívky už jako malé si hrají na princezny apod. Baví je samotná podstata stylizovat samu sebe do nějaké role. Marek Cpin na mou otázku odpověděl následovně: „Muži, především homosexuálové, dokážou o ženě přemýšlet i v jiných souvislostech, než sexuálních. Dokážou se do ní mnohem lépe vcítit a přemýšlet o jejích potřebách. Kostýmní tvorba je o něčem jiném, musíte přemýšlet o inscenaci jako o celku, chápat záměr režiséra, přizpůsobit se. A v tom jsou ženy asi lepší nebo tento způsob práce, který není tolik individualistický, lépe snášejí. Tím vlastně dokládá mé zjištění, že drtivá většina módních návrhářů jsou homosexuálové.“

⁷⁹ Miroslava Matulová (rozhovor, květen 2013).

⁸⁰ Z rozhovoru 16. dubna 2013.

Dále mě už delší dobu dráždí otázka, zda se kostým stane módou (oděvem) a existuje-li bez herce, bez své „postavy“. Co se s ním děje ve chvíli, kdy jej oblékne někdo jiný, než herec? Věra Ptáčková odpovídá následovně: „...divadelní kostým sám neexistuje, je naplněn hercem, je to herec, lidské tělo v divadelním kostýmu.“⁸¹ V ateliéru zazněl podobný názor, že bez příběhu už nejsou, neexistují (jen fyzicky). Že pak jen smutně visí na věšáku. Jak se kostým mění, když se inspiroji módou, přetvořím ji do své postavy a pak kostým vrátím na ulici? Působil by jinak, mimo prostor. Bude najednou vyrvaný z kontextu s ostatními věcmi v té hře. Jako by spadl z vesmíru. Ztratí kontext, ale najde nový? Možná to bude spíš happening. Vytáhnout kostým z fundusu, o kterém už ani nevíme, které postavě patřil, bude stále jen kostým z fundusu. Lidé na ulici se určitě budou ohlížet, ale je v tom nějaká automatika zakódovaná v každém z nás. Jsme zvyklí na kdejaké akce, průvody masek atd. Ovšem vyjde-li na ulici modelka (myslím tím oděná v nějakém krásném, klidně extravagantním, modelu, který bude ale čitelný jako móda – což si myslím je dané hlavně krásnou ženou, kterou máme se slovem modelka spojenou) bude přitahovat daleko víc i jinak. Lidé se zastaví, podívají se. Když se objeví kostým vyjmutý z divadla a vedle něj modelka, kolemjdoucí budou reagovat na ni. Vzbudí pozitivnější reakci i zájem. Kostým potřebuje atributy, jinak nefunguje. Otázkou je, kde leží hranice mezi módou a kostýmem. Když je stvořen kostým bez konkrétního účelu, stává se módou. Miroslav Sabo si myslí, že pokud je daná entita od začátku koncipována jako kostým, bude tak působit i po výměně nositele nebo prostředí, v kterém se objeví. V opozici je názor Marka Cpina, že vše, co si kdokoliv oblékne, můžeme považovat za módu. Šaty Medei klidně mohou jít na svatbu, proč ne? Naopak to frčí. Kolekce jsou inspirované literaturou (třeba *Oliver Twist*, *Popelka* ...). Mohu si na sebe vzít něco, o čem vím pouze já, že je to kostým. Potom je to otázka osobnosti. Připomíná mi to film *Mister Lonely*, smutný příběh o osamělosti, lásce a touze stát se někým jiným. O lidech, co se oblékají jako slavné hvězdy a „žijí“ jejich život. V tomto případě je ale snahou všem svým oděvem dát najevo, že mám kostým a odkazují na určitou osobu. Hra se znaky. Hodně tím o sobě vypovídají, a

⁸¹ PTÁČKOVÁ, Věra, Barbora PŘÍHODOVÁ a Simona RYBÁKOVÁ. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9, str. 166.

proto s tím mohou vědomě pracovat, hrát si s významem a sdělovat jej okolí. Většinou se člověk nechce stylizovat do nějaké hry. Přijít o svou osobnost a individualitu. Přebírat identitu někoho. Je to fenomén náctiletých, kteří hledají idoly a mají potřebu se s někým identifikovat. Taková hra významů je důležitá v kostýmní tvorbě. V této oblasti je až nepostradatelným elementem.

Největším módním „zlem“ jsou značky. Lidé vlastně vnímají módu jen skrze tyto značky, které chtějí a nejlépe někde ze slev. To je móda pro lidi. Scénografa zajímá druhá strana fashion. Umění, které návrháři vytváří jako ryzí kousky svých kolekcí. Liběna Rochová nazývá „Art fashion“ nejdůležitější částí své tvorby. Fáze, kdy se pohybuje na hraně oděvu, blíže k pojetí výtvarné formy. „V této výtvarné formě chápu oděv jako sochu v pohybu, kdy mé výtvarné cítění aplikuji v této svébytné disciplíně, např. kolekce *Memory*, *Homage To Glass*, *Timeless*. Papírové oděvní objekty nebo skleněné šperko-objekty. Prezentace těchto inspirativních kolekcí je performance, tedy divadelní pojetí představení objektů.“⁸² Stránka módy, kterou podle mého názoru většina lidí vůbec nevnímá. Dnes módní návrháři pracují mnohem více i s prostředím, atmosférou, světlem a pohybem modelek. Částečně tím vytvářejí divadlo. Je to cítit uvnitř inscenované fotografie. A už se nejedná jen o kolekce haute couture.

⁸² Liběna Rochová, soukromá korespondence, 9. 5. 2013.

4 Závěr

Cílem mé diplomové práce bylo zmapovat pole módního designu ve spojení se scénografií a kostýmem. Sama jsem byla překvapena, jak moc slavných módních návrhářů kostýmy vytvářelo a vytváří. K mému malému zklamání je to praxe obvyklá hlavně ve světě. Potěšilo mě, že mnohokrát se skutečně kostým dostává do módy, přestože to bylo spíše v letech dřívějších. V opačném směru je to více přirozené, a ne tak neobvyklé. Často můžeme toto pronikání módy na scénu rozpoznávat v kostýmech Marka Cpina nebo Evy Jiříkovské, ale i dalších. Zklamáním je pro mě fakt, že jsem nevypátrala scénografa / kostýmního výtvarníka, který by byl činný i v módním průmyslu a který by produkoval vedle kostýmů i modely pro běžné nošení. Mrzí mě to, protože myslím, že máme spoustu velmi talentovaných scénografů, kteří srší originálními nápady. U nás na to prostě asi není čas, nebo vůbec chuť. Možná opravdu – ruku na srdce – vnímáme módu jako něco povrchního, čím se nemá cenu příliš zabývat. Každodenní život je plný takových událostí, které podléhají konvencím. Některé jsou velké, některé malé, nicméně lidé vždy přemýšlí, co je vhodné si obléci. Není tedy zcela pravda, že na oblečení nezáleží. Je to nepřímý způsob lidské komunikace, která může být zavádějící.

Je otázkou, zda by se mělo více prolnout studium módního a kostýmního návrhářství. Záleží, na co je kladen důraz, v té které konkrétní škole. Možná by stačil takový malý půlroční exkurz, jako jsem sama absolvovala. Student pochopí a vidí přístup z druhé strany. Možná by bylo skvělé zkusit si semestr s módou experimentovat. Nahlédnout do jejího rytmu a celého fungování. Zároveň je tomu i naopak. Scénografka Jana, která vytváří vlastní kolekce svetrů, má jasnou odpověď. Zkušenosti z kostýmní tvorby se jí jednoznačně hodily pro práci na její módní kolekci svetrů. Protože jak říká, bez těchto zkušeností by byla její móda nudná a neměla by šanci prorazit. Scénografům by se také hodila průprava, kterou mají studenti módy a stejně je tomu i naopak. S Janou jsme se shodly, že se toho učíme o oděvu málo. Nejsme si pak tvorbou kostýmu jisté, je to hodně o pokusech. Kdybychom uměly pořádně šít a zvládat konstrukce střihů, přineslo by to více

možností, vyšší rychlost a větší přehled. Mít dobrý základ znalosti materiálu, nejen extravagantního a málo používaného, ale především klasických textilií, znamená mít rozšířený obzor.

Z poslední kapitoly mi vzešel závěr, že možná při současném rozdělení módního a kostýmního návrhářství na dvě různé disciplíny je jistější razit heslo „ševče, drž se svého kopyta“. To s podmínkou, že se bráníme experimentům a přesahům a spíše očekáváme kvalitní práci bez možnosti vývoje. Proto si vážím návrhářů, jako výše analyzovaný Miro Sabo, že se nebojí rozvířít vody scénografie bez předešlých zkušeností, přestože kritiky nejsou pochvalné, a že ve srovnání se scénografem takové kvality nedosáhne. Protože nejen on, ale i my se učíme každou chybou, nejen naší, ale i našich kolegů a vzájemně se ovlivňujeme a tak je to v pořádku.

Použité informační zdroje:

Literatura:

BOHÁČKOVÁ, Jana. *Matthew Barney: The Cremaster Cycle*. Brno, 2012. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér scénografie. Vedoucí práce doc. Mgr. Jana Preková.

BRYCHTOVÁ, Petra. *Vývoj módního odívání ve 20. století na příkladu nejvýznamnějších návrhářských osobností*. Brno, 2008. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Sdružená uměnovědná studia. Vedoucí práce doc.PhDr. Alena Křížová, PhD.

ČORBA, Milan. *Kostýmová tvorba: Prednášky*. 1. vyd. Bratislava: Divadelní ústav Bratislava, 2009. Teória v pohybe. ISBN 978-80-89369-03-4.

DIVÍŠKOVÁ, Karolína. *Oděv jako znakový systém*. Brno, 2008. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce doc. ak. mal. Blanka Růžičková.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Ženy, které běhaly s vlky: Mýty a příběhy archetypů divokých žen*. Praha: Pragma. ISBN 80-7205-648-4.

JONES, Terry a Avril MAIR. *Fashion now: i-D selects the world's 150 most important designers*. Koln: Taschen, 2005. ISBN 3-8228-4075-0.

JONES, Terry a Susie RUSHTON. *Fashion now 2: Časopis i-D vybírá 160 nejlepších módních návrhářů z celého světa*. Koln: Taschen, 2010. ISBN 978-80-7391-252-9.

LIŠKOVÁ, Tereza. *Oděv jako znakový systém*. Brno, 2009. Diplomová práce. Masarykova Univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce doc. ak. mal. Blanka Růžičková.

MÁCHALOVÁ, Jana. *Budiž móda: průvodce dějinami módy 20. století*. Vyd. 1. Praha: Brána, 2012, 276 s. ISBN 978-80-7243-608-8.

MATHEOPOULOS, Helena. *Fashion Designers at the Opera*. 1. vyd. London: Thames and Hudson Ltd., 2011. ISBN 9780500515761.

Noovo volume 1: Contemporary Portraits of Fashion, Photography and Jewellery. Singapore: Pepin van Roojen, 2011. ISBN 978-90-5496-163-5.

Noovo volume 2: Fashion with Soul. Singapore: Pepin van Roojen, 2010. ISBN 978-90-5496-164-2.

PTÁČKOVÁ, Věra, Barbora PŘÍHODOVÁ a Simona RYBÁKOVÁ. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9.

VÉDLOVÁ, Jana. *Módní přehlídka jako performance*. Brno, 2012. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta Katedra divadelních studií, Teorie a historie divadla. Vedoucí práce Prof. PhDr. Eva Stehlíková.

ZELNÍČKOVÁ, Barbora. *Šaty z muškátu*. Brno, 2011. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér scénografie. Vedoucí práce doc. Mgr. Jana Preková.

Elektronické prameny:

<http://www.pq.cz/cs/Článek/rozhovor-se-simonou-rybakovou-kuratorkou-projektu-extremni-kostym.html>

http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/615598

http://www.irenebrination.typepad.com/irenebrination_notes_on_a/2009/04/fashion-and-theatre-from-worth-to-viktor-rolf-.html

<http://www.designmagazin.cz>

<http://www.dazeddigital.com/fashion/article/3151/1/christian-lacroix-the-costumier>

<http://www.marjan-pejoski.com/>

<http://www.versace.com/en/history>

http://www.irenebrination.typepad.com/irenebrination_notes_on_a/2009/04/fashion-and-theatre-from-worth-to-viktor-rolf-.html

Seznam zdrojů obrazového materiálu:

- 1, Leon Bakst, Scheherezade odalisque, 1910
(www.beatmagazine.co.uk)
- 2, Coco Chanel, Le train bleu, 1924
(<http://www.irenebrination.typepad.com>)
- 3, Yves Saint Laurent, návrh kostýmů pro Figarovu svadbu, Theatre de l'Odeon, Paříž, 1964
(<http://auctionguide.tumblr.com>)
- 4, Bonnie Cashin, film Laura, 1944, režie: Otto Preminger
(<http://blog.caseybrowndesigns.com/2010/08/fashion-in-film-laura/>)
- 5, Donald Brooks, návrh kostýmu JULIE ANDREWS pro Hollywoodský muzikál STAR!, 1968
(http://bid.profilesinhistory.com/DONALD-BROOKS-COSTUME-SKETCH-OF-JULIE-ANDREWS-FOR-STAR_i13427314)
- 6, Coat, Donald Brooks, 1970
(<http://www.metmuseum.org/>)
- 7, Iris Apfel pro magazín Dazed & Confused, 2012
(<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/14901/1/dazed-confused-november-issue-the-art-issue>)
- 8, Iris Apfel, módní ikona
(www.guardian.co.uk)
- 9, Laura Ashley style
(<http://zeniaboutlevard.es/tiendas/oferta-comercial/161-laura-ashley>)
- 10, Kenzo Takada, fashion week Paris, asian japanese haute couture
(<http://7orever7resh.wordpress.com/tag/kenzo-takada-fashion-week-france-paris-asian-japanese-haute-couture-avant-garde/>)
- 11, Issey Miyake, plisování
(<http://www.prlog.org/11721307-pleats-fashion-trends-stylertcom.html>)
- 12, Issey Miyake
(www.stephaniesyjuco.com)
- 13, Issey Miyake, A-POC, módní přehlídka Spring/Summer 1999
(<http://shoulderblades.tumblr.com/post/34395845694/issey-miyake-a-poc-spring-summer-1999>)
- 14, Issey Miyake, A-POC oděvy
(siliconangle.com)
- 15, Yahji Yamamoto
(<http://bluemoon-celine.blogspot.cz/2010/07/yoji-yamamoto-is-internationally-known.html>)
- 16, Kansai Yamamoto
(<http://cosmicmachine.blogspot.cz/2011/03/kansai-yamamoto.html>)
- 17, Vivienne Westwood (<http://www.friendsreunited.com/vivienne-westwood-fall-winter-2006-2007-fashion-collection-milan-italy>)
-Shakespearovské téma
(<http://www.hongkonghustle.com/fashion/516/vivienne-westwood>)
- 18, Katharine Hamnett, setkání s Margaret Thatcher
(<http://www.stylemag-online.net/2008/08/11/cotton-courage-katharine-hamnett-2/>)
- 19, Rei Kawakubo, Dance works III, spolupráce s choreografem Merce Cunninghamem (<http://www.walkerart.org/calendar/2012/dance-works-iii->

- exhibition-opening)
- 20, Rei Kawakubo (<http://trendlunch.com/tatyana-solovey-o-mode-i-vazareli/>)
 - 21, Rei Kawakubo (<http://wingsforliberty.com/2012/03/16/comme-des-garcons-ss-2012/>)
 - 22, Thierry Mugler, (<http://fashionbeyondfashion.wordpress.com/tag/thierry-mugler/>)
 - 23, Thierry Mugler, návrh kostýmu pro Lady Macbeth, Comédie Française, 1985 (<http://pinterest.com/pin/440508407272442133/>)
 - 24, Thierry Mugler, podzim 2012, (<http://www.stylebistro.com/runway/Thierry+Mugler/Paris+Fashion+Week+Fall+2012>)
 - 25, Thierry Mugler (<http://keepwobblin.com/2011/01/thierry-mugler-fw1112/>)
 - 26, Thierry Mugler (<http://www.refinery29.com/lady-gaga-will-create-an-exclusive-soundtrack-for-theirry-mugler>)
 - 27, Thierry Mugler (<http://berenicebell.wordpress.com/2011/10/29/thierry-mugler/>)
 - 28, Daniel Dvořák, kostýmy, Houslema do železa, 1989 (<http://www.nekvasil.com/production-gallery/index.html?showid=98>)
 - 29, Gianni Versace, kostýmy pro Salome (<http://www.flickr.com/photos/tomtenney/4094994976/in/set-72157622780327340/>)
 - 30, Gianni Versace, opera v La Scala Theatre, Milan, 1982 (<http://www.versace.com/en/history>)
 - 31, Christian Lacroix pro La Source (<http://pinterest.com/tabithaburch1/opera-costume/>)
 - 32, Ch. Lacroix, návrhy divadelních kostýmů (<http://www.businessoffashion.com/2009/04/bof-daily-digest-lacroix-seeks-partner-bamford-and-pringle-organize-fast-retailing-reports-success-us-retail-vacancies-rise.html>,<http://mixingreality.com/2011/02/christian-lacroix-interprets-sleeping-beauty/>)
 - 33, Jean-Paul Gautier, (<http://adamstanic.blogspot.cz/2012/12/jean-paul-gaultier.html>)
 - 34, Ch.Lacroix, Così fan tutte (<http://lingsindividualist.blogspot.cz/2009/07/lacroix-costumier-who-embellishes.html>)
 - 35, J.P.Gautier pro Madonnu (<http://fashioneditoratlarge.blogspot.cz/2012/04/madonna-loves-jean-paul-gaultier-and.html>)
 - 36, J.P.Gautier, kostýmy k filmu Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec, 1989, Peter Greenaway (<http://www.independent.co.uk>)
 - 37, J.P.Gautier, Kostýmy pro Balet, 2008 (<http://www.otheredition.com/blog/?p=4273>)
 - 38, Walter van Beirendonck, (<http://waltervanbeirendonck.momu.be/en/showstudio.php>)
 - 39, W. Beirendonck , stage design, Ballet de L'Opéra (<http://www.waltervanbeirendonck.com/HTML/home.html?/HTML/PROJECTS/projects.html>)
 - 40, Martin Margiela (<http://www.beautyconfessional.net/2010/05/maison-martin-margiela-20-the-exhibition-comes-to-somerset-house.html>)
 - 41, Stephen Jones, (<http://room4777.blogspot.cz/2009/05/stephen-jones.html>)
 - 42, John Galliano (<http://fashioninbritain.blogspot.cz/2010/05/john-galliano.html>)
 - 43, Junya Watanabe (<http://drumofglass.blogspot.cz/2011/04/junya-watanabe.html>)
 - 44, Marc Jacobs, Louis Vuitton show. The bags are a collaboration between

- Richard Prince and M.Jacobs. (<http://runway.blogs.nytimes.com/2007/10/07/alaia-burning-the-midnight-oil/>)
- 45, Alexandr McQueen (<http://simoncelli-fashion.blogspot.cz/2011/10/alexander-mcqueen.html>; <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-horn-of-plenty/>)
- 46, A. McQueen (<http://www.sadlerswells.com/show/Eonnagata/gallery>)
- 47, Mr. Pearl (<http://corsettraining.net/howtomakeacorset/corsets-mr-pearl>)
- 48, Mr. Pearl (<http://sombreboite.blogspot.cz/2011/07/colors.html>)
- 49, Viktor & Rolf (http://brasspaperclip.typepad.com/brass_paperclip/2011/01/tulle-art-gowns.html; <http://elleestmarieclair.wordpress.com/2009/06/05/54/>)
- 50, Viktor & Rolf, Čarostřelec (<http://www.festspielhaus.de>)
- 51, Philip Treacy (<http://www.abc.net.au/arts/artists/philip-treacy-hats-for-isabella-blow-grace-jones-lady-gaga/default.htm>)
- 52, Marjan Pejovski pro Björk (<http://www.openingceremony.us/entry.asp?pid=605>)
- 53, Miguel Adrover (http://www.zimbio.com/pictures/s7BcrnGIAII/Miguel+Adrover+Runway+Fall+2012+Mercedes+Benz/_a3KGSHMrmx)
- 54, Leigh Bowery (<http://booktracker.net/notes/biography/leigh-bowery>; <http://www.flickr.com/photos/64783355@N00/248915658/>)
- 55, Undercover, Jun Takahashi (<http://thehorrificallyhorriyinghorrorblog.com/2012/11/05/dress-in-the-dark-horror-in-haute-couture-by-ives-hovanessian/>; <http://feelslikeannaorlova.blogspot.cz/2010/03/grace-dolls-by-jun-takahashi.html>)
- 56, Jun Takahashi (<http://thehundreds.com/the-feed/2012/07/page/2/>)
- 57, Hussein Chalayan, šaty (<http://frillr.com/?q=taxonomy/term/1688>)
- 58, H. Chalayan, svítící šaty (<http://shebytes.me/photochromic-light-techno-fashion-dresses/>; <http://kitschnoir.blogspot.cz/>)
- 59, H.CH., 1998(<http://lmodee.blogspot.cz/2013/01/hussein-chalayan.html>)
- 60, Bernhard Willhelm (http://www.lesmads.de/blogs/schnati/2010/0/paris_mens_fashion_week_bernhard_willhelm_ss11.html)
- 61, B. Willhelm, módní přehlídka (<http://thefashionisto.com/10-men-winter-2009-cover-bernhard-willhelm/>)
- 62, Alexandre Herchcovitch (<http://mdemulher.abril.com.br/blogs/spfw/tag/inverno-2010/page/3/>)
- 63, Iris van Herpen, dřevěné šaty (<http://rococorubiesinhopscotchhats.wordpress.com/2012/06/>)
- 64, Iris van Herpen, Madame Butterfly, Theater Osnabrück, Německo (<http://thefashionscoutsept09.blogspot.cz/2010/10/iris-van-herpen-for-madame-butterfly.html>)
- 65, Iris van Herpen, (<http://thehorrificallyhorriyinghorrorblog.com/2012/11/05/dress-in-the-dark-horror-in-haute-couture-by-ives-hovanessian/>)
- 66, Boudicca, Shakespeare inspiration (<http://annaroditi.wordpress.com/2012/03/25/zowie-broach-talks-about-boudicca/>)
- 67, Imitation of Christ, přehlídka (<http://www.purple.fr/diary/entry/tara-subkoff-s-nbsp-presentation-new-york-nbsp-photo-arden-wohl>)
- 68, Imitation of Christ, (<https://champagneandheels.com/fashion/imitation-of-christ-doyle-mueser/>)
- 69, Ma Ke (Wu young) (<http://news.culturalchina.com/20091109150019.html>; <http://www.designboom.com/art/ma-ke-wu-yong-chinese-fashion/>)

- 70, kostým z ledu (<http://www.pq.cz/cs/extremni-kostym.html>)
- 71, Denisa Nová, šaty reagující na světlo (<http://www.reflex.cz/clanek/kultura/38841/the-ecstasy-of-saint-theresa-se-vraci-a-blika.html>)
- 72, Jan Dušek, (skenováno z knihy PTÁČKOVÁ, Věra a kol. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9)
- 73, Lucie Loosová, koláž (tamtéž)
- 74, Eva Jiřikovská, návrh zpracovaný v PC (vzato z mé bakalářské práce *Vybrané práce Evy Jiřikovské*)
- 75, Zuzana Štefunková-Rusínová (skenováno z knihy PTÁČKOVÁ, Věra a kol. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9)
- 76, Marta Roszkopfková, Revizor (tamtéž)
- 77, Můj návrh na Piščíka, Višňový sad (soukromý archiv)
- 78, Lenka Jabůrková, Domov dobrovolného otroctví. Přízraky. Višňový sad. (archiv Lenka Jabůrková)
- 79, Sophia Kokosalaki (<http://www.sophiakokosalaki.com/>)
- 80, Haider Ackermann (<http://pippassketchshow.blogspot.cz/2012/02/haider-ackermann-ss12-paris.html>)
- 81, Riccardo Stici for Madonna (<http://allwomenstalk.com/madonnas-sticky-and-sweet-tour-costumes-revealed>)
- 82, Vlastní návrhy pro soutěž mladých návrhářů Hempel competition China (soukromá sbírka)
- 83, Chanel runway show S/S, Paris fashion week 2012 (<http://not-for-them.blogspot.cz/2011/10/chanel-spring-summer-2012-catwalk.html>)
- 84, Victoria's Secret Fashion show 2009 (<http://blog.lalaluxe.com/2009/11/sneak-peak-2009-victorias-secret.html#.UZSaXWKF6w>)
- 85, Alexander McQueen, S/S 2001 (<http://exileorexhibit.com/2012/02/11/lee-alexander-mcqueen-gone-but-never-ever-forgotten-xoxo/>)
- 86, Liběna Rochová, Seance 1987 (skenováno z knihy PTÁČKOVÁ, Věra a kol. *Český divadelní kostým*. Praha: Pražská scéna, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9)
- 87, Miro Sabo, kresba (soukromí archiv návrháře)
- 88, Miro Sabo, model z kolekce The New Wo(man) - (soukromí archiv návrháře)
- 89, Elektra ND Brno (<http://www.ndbrno.cz/album/elektra>)
- 90, Pelléas a Mellisanda ND (<http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/5936>)
- 91, Evžen Oněgin (<http://www.bezrucy.cz/hra/evzen-onegin/>)
- 92, Oidipus (<http://www.nekultura.cz/divadlo-serial-mimoprazsky-rozcestnik/sofokluy-oidipus-v-narodnim-divadle-moravskoslezskem.html>)

Opery na Orlí

Realizace oper:

Josef Berg: Evropská turistika

Miloslav Ištvan: Kráska a Zvíře

Režie: Tomáš Pilař

Výprava: Ivana Miklošková

Hudební nastudování: Pavel Šnajdr

Divadlo na Orlí (Hudebně-dramatická laboratoř JAMU)

Premiéra: 17. listopadu 2012

Bergova a Ištvanova opera jsou dramaticky mimořádně kontrastní. *Kráska a Zvíře* je extrémně koncentrovanou kontemplací nad vztahem dvou hrdinů, zatímco *Evropská turistika* zahrnuje stovky dramatických motivů a podnětů umožňující nahlédnout je mnoha prizmaty. Spojitost mezi nimi zůstává hlavně v kontextu - Ištvan psal *Krásku a zvíře* v reakci na Bergovo úmrtí. Přestože je *Evropská turistika* vázána na konkrétní časoprostor května roku 1940 (zatímco *Kráska a Zvíře* představuje zcela nadčasovou situaci), považovali jsme značnou část jejího tématu za aktuální a naším cílem bylo obě opery předvést v optice, která by co nejvíce reagovala na svět 21. století.

„Každý z nás dluží přírodě svoji smrt.“ Sigmund Freud

Evropská turistika

Burleskní mozaika obrazů z druhé světové války ukazuje německé vojsko při vpádu do Francie pod záminkou poznávací exkurze dvou milionů spolkových turistů. Mezi nimi je i Karl, do jehož osobních dějin násilně vpadnou dějiny velké a doslova jej zničí.

Režijní koncepce se opírá o přirozené dramatické napětí mezi ideologií, která se pro sebe snaží získat co nejvíce přívrženců a obyčejnými lidmi, kteří se jí buďto vzírají, anebo se jí nechají bez odporu semlít. Válka je

zde vábivou hrou na hrdinství, kasinem smrti, které podbízivostí svého šílenství strhne i nevinného. Děsivá absurdnost válečné brutality se přelévá v groteskní absurdnost lidské malosti a současnému divákovi klade otázku, zda není v divadle života jen loutkou, jejíž vodiči se při hře náramně baví.

S režisérem Tomášem Pilařem jsme určili jako zásadní vzájemný vliv jedince a ideologie – tedy světa soukromého a politického. Kdykoliv se mluví o válce, je spor vnímám pouze z perspektivy dvou mocností neboli dvou soupeřících stran. Němci obsadili Francii, Keltové byli vytlačeni Slovy a na ostrovech zuřila Válka růží. Málokdy se ale zamyslíme nad osudem jedince. Obyčejného člověka, který je celé mašinérii neúprosně podřízen. Zajímala nás hlavně tato osobní historie jednoho každého člověka. Pro takového člověka je během války možná cesta buď přizpůsobení, nebo vzdoru. (Příjmení našeho hlavního hrdiny v překladu znamená „ohebný“). Pracovali jsme se vznikem tohoto přirozeného napětí, jak osud jedince dopadne. Přizpůsobí se ideologii, nebo se jí postaví? Možná si jej získá, a jestli, tak jakými prostředky? V případě Bergovy opery chtěl režisér pojmout jako stěžejní příběh Karla (nikoliv tedy páru Karl-Marie), do jehož osobního života se vetřou velké dějiny a zabijí ho. Vyústěním příběhu bude scéna, kdy Karl z piedestalu smutně shlíží na Marii, která po jeho smrti začala žít nový život, který podřídila ideologii. Zpívají totéž, avšak od něj to jsou slova zraněného muže a od ní jen tendenční politický proslov.

Výtvarný koncept

Celá opera se má odehrávat u Karla doma. Ideologie mu tedy doslova vpadne do intimity a zabere jeho domov. Podbízivost ideologie je výrazně stylizována do „zábavy pro všechny“ – kabaretu, našem případě spíš panoptiku nebo cirkusu válečné hrůzy. Postava Učitele je jakýmsi principálem sršící energií a vtipem, ale zároveň umí ukázat kamennou pěst. V této stylizaci je přítomna i určitá falešnost, povrchnost a šílenství.

Jako základní stavební prvek a materiál jsem zvolila dřevěné standardizované palety. Složením mi vzniklo molo podobné přehlídkovým molům, které se mohlo využít pro vojenské defilé. Postavením do tvaru „U“

mi zároveň vznikl uprostřed prostor – domácnost Karla a Marie. Dřevěné palety evokovaly starou chudou domácnost během války. Obyčejná místnost, která se stane domovem v okamžiku, kdy se v ní začnou lidé k sobě hezky chovat. Shora jsem je nechala polepit folií s imitací slzičkového plechu. Tedy vznikly dva prostory. Dole byl chudý svět obyčejných lidí, který jsem uzavřela zadní stěnou sestavenou z palet, ta při změně osvětlení znamenala oponu k našemu válečnému kabaretu. Zvednutím vyniklo molo se schody vepředu, pokryté plechovou folií. Nasvícení folie velmi efektně „hrálo“ a vznikla opravdu nablýskaná show, která musela být prvosignálně omračující – jako by Madonna přivezla show ve stylu druhé světové války. Takto jednoduchá scéna s oponou tvořící dva určující prostory se v závěru proměnila v pomník – objekt. Využila jsem posuvných jevištních stolů a zádní část mola jsem navrhla tak, aby se při vysunutí nahoru odhalil seřezaný tvar palet. Na ty se postavil čtverec se sochou – mrtvým Karlem – a celá stavba vypadala jako tank se sochou na svém vrcholu. To bylo mé výtvarné pojetí hrobu neznámého vojína a vyústění celé opery. V pozadí německého válečného běsnění svítil neonový nápis „PARTY ZEIT“. Ve chvíli příchodu Němců na francouzské hranice visí neon hlásající „FRANCE“ a po napadení Francie se nápis mění na „FRANKREICH“. Tato světla ještě více umocňují kontrast mezi světem prostých lidí a světem válečného kabaretu.

Kostýmy

K poměrně minimalistické scéně jsem volila výrazně stylizované kostýmy. Obsahovaly dvojí dělení: svět jedince byl do zemitých hnědých a šedých barev a svět ideologie byl na černém základu se stříbrnou (převážně v rekvizitách). Tento svět se ještě dělil na růžovou v podání Němců, Francouzům byla určena fialová. Inspirací byl již zmiňovaný kabaret, vojenské uniformy, dekadence, kožené oblečení, punk, erotické latexové oděvy, bizarní cirkusové show, stejně jako klipy Lady Gaga a móda 50. let.

Středobodem je Karl, zamilovaný, něžný chlapec, který ale bezduše propadne ideologii. Jako jediný svůj kostým v průběhu představení mění. Nejprve má civilní oděv, po nástupu k vojenské mašinerii se podobá ostatním vojákům. Obleče černé kožené rajtky s krátký sakem, pod nímž je tylová

košile s růžovým křížem přes hrudník. Záměrně jsem se vyhnula jakýmkoliv znakům, jako jsou hákové kříže a další atributy vojenství a nahradila je růžovými hvězdami. Karl má ještě čepici, na které se houpají kovové řetízky a brání mu v jasném výhledu. V závěru opery umírá a stává se z něj neznámý padlý voják. Chtěla jsem, aby naprosto splynul se svým dřevěným pomníkem, takže jeho kostým barevně pokračuje, jde o přepis reálné německé uniformy. Jako materiál jsem použila tkanou látku určenou k čalounění. Marie charakterizuje svět obyčejných lidí, jejím kostýmem jsou šaty inspirované 50. lety. Kostýmy vojáků mají perverzní ráz. Kožené kalhoty, kožené krátké saka a tylové trika s růžovými kříži přes hrudník a kovovými aplikacemi symbolizují vojenskou moc v cirkusovém hávu. Jejich vůdce, Učitel, je napůl kabaretiér a napůl generál. To jsem vyjádřila „rozpůleným“ kostýmem. Pravá polovina má rajtky a kožený rukáv plný bodavých kovových aplikací a levá polovinu tvoří pruhované růžové sako a rovná nohavice. V opozici je francouzský celník. Je více civilní. Má fialové saténové kraťasy, neboť je to elegant a kožené perfektně padnoucí sako s leopardím vzorem černé barvy. Na scéně navíc tančí čtyři baletní tanečníci, jejichž kostýmy se řídí stejným principem jako kostým Němců.

Líčení

Takto jasně výtvarně určeným kostýmům bylo samozřejmostí zvolit výrazně stylizované líčení. Učitel má plešatou hlavu, na níž je z jedné poloviny odkaz diktátora, civilní vzhled a krátký knírek. Druhá polovina má bílý základ, na holé hlavě je namalováno černé mikádo a výrazně jsou líčeny oči a rty do tvaru kabaretních srdíček. Vojáci měli také bílý podklad a přes oči růžové třpytivé kříže. Všechny postavy válečného světa měly paruky střižené na hrnec, čímž jsem chtěla evokovat vojenské helmy.

Kráska a Zvíře

Opera je nejjemnějším destilátem Hrubínova dramatu z roku 1975 a ve své podstatě spojuje dva pohádkové archetypy. Je to téma Modrovouse a jeho snoubenky. Dívka žije se svým nápadníkem izolovaná od světa na opuštěném hradě, ve kterém jí není dovolena pouze jediná věc – nahlédnout do třinácté komnaty (za deváté dveře /do sklepení/). Psychologicky je pohádka emblémem přítomnosti oblastí vědomí, které v partnerském vztahu nemohou být sdíleny. Jsou to témata, která náleží jedinci a pokud má být zachován kvalitní vztah, tato témata nemohou být druhému odhalena. Tím druhým klasickým pohádkovým archetypem je princ zakletý do zvířete, kterého vysvobodí polibek panny. Zde je zakódován případ vztahově nezkušené dívky, která je odměněna ideálním partnerem za to, že před tělesností upřednostnila duševní stránku prince.

V případě *Krásky a Zvířete* se setkáváme s archetypem multitraumatického muže, jehož symbolickou třináctou komnatu představuje jeho vzhled a pudová podstata některých jeho osobnostních složek. Kráska je v opeře z neznámého důvodu přítomna v jeho obydlí a je zřejmé, že je zde dobrovolně a že ji pouhý slovní kontakt se zvířetem naplňuje. Odemykáním jeho třinácté komnaty je samozřejmě zasažena – a v samotné opeře není jasné, zda žalem umírající Zvíře skutečně zemře, či zůstane živé.

Zvíře je inteligentní, kultivovaný, evidentně zdrženlivý a tolerantní muž s poškozenou sebeakceptací, který si odlišnost uvědomuje a sám sebe obviňuje. Panna je oproti tomu harmonickou, vztahově zaměřenou osobností. Tragédie Zvířete začíná ve chvíli, kdy se pokusí o svou transformaci, tak aby vyhovoval pojetí vztahu své partnerky. Je to obraz každého z nás, když se snažíme zavřít svoji třináctou komnatu i před sebou samými.

Výtvarný koncept

Kontemplativní příběh jsme od prvopočátku chtěli zasadit do abstraktního, prázdného prostoru, neboť nevědomí ukryté pod tímto příběhem je natolik hluboké, že každý konkrétní prostor by jej zploštil. Chtěli jsme, aby se naše interpretace odehrála mimo čas a prostor, pouze na

půdorysu tmy. Na začátku opery jsem scénu pokryla pouze bílým vatelínem představující sníh. Pomocí projektoru a kovostroje jsme vytvořili iluzi sněžení. Kráska zahlédne ze sněhu vyrůstat růži. Jakmile ji utrhne, země se pod ní otevře a ona padá do podzemí, do království Zvířete, kde je tma a bezčasí. Ve chvíli, kdy Kráska pocítí první zamrazení pochybností, se objevuje žebřík stoupající vzhůru – tedy ven z podzemí. Zůstává na scéně jako symbol pokušení do chvíle, kdy po něm Kráska skutečně uteče. Jak Kráska odhaluje čím dál více osobu Zvířete, zahlédne hromadu kostí z jeho obětí. Jednou také Kráska zahlédne mrtvé tělo, z nějž vyrůstají růže, které jí Zvíře nosí. Do příběhu jsme vložili roli dítěte, holčičky, která byla symbol zrcadla jako surrealistického prvku. Obraz Zvířete jí byl až do závěru utajen. Pomocí světelných kuželů a výřezů jsme modelovali prostor a vytvářeli otevřené dveře, průřezy, otvor do světa, podzemní místnost atd. Skvěle fungovalo zrcadlo, které odrazem vytvářelo další světlo, ve kterém se pohybovalo Zvíře.

Kostýmy

Navrhnout kostýmy pro tuto operu byla pro mne velká výzva a zároveň úkol těžší, než se zpočátku mohlo zdát. Tento příběh byl totiž už nesčetněkrát vizuálně zpracovaný. Navíc vede k problému, jak zpracovat Zvíře bez pohádkových či jiných klišé. Naše Zvíře prošlo dlouhou cestou přes všelijaké typy masek, které jsme zkoušeli reálně i na jevišti. Během zkoušek jsem nakonec dospěla k závěru, že stačí Zvíře pouze nalíčit. Jeho kostýmem byl černý dlouhý plášť, protože ten dovoľoval ukazovat Zvíře nečekaně a umožnil jej přesouvat nepozorovaně jako stín, čímž celá scéna působila mnohem tajemněji. Dlouhý neforemný plášť navíc odlišťoval tělo herce, zakrýval přirozenou tělesnost, a tedy pomáhal deformovat pohyb. Kráska, jemná křehká bytost, byla oděna do zimní bílé barvy. Měla krátké šaty s horním dílem z kraje, v zimní krajině s bílým kožešinovým přehozem, a bílé kozačky. Zrcadlo mělo černé šaty, na jejichž přední straně byla našitá stříbrná látka evokující další malé zrcadlo.

Líčení

Pro líčení Zvířete jsem se inspirovala líčením na halloweenské oslavy. Doprostřed obličeje jsem nalepila zips, který mu přeneseně řečeno rozevívá hlavu. V rozevřené části byla rudá kůže. Chtěla jsem docílit toho, že buď vypadá jak svlečený z kůže, nebo je to jen krev, kterou chlemtá ze svých obětí. Zbytek pleti byl pokryt černou barvou, která navazovala na černý plášť, tedy z amorfni postavy svítily pouze oči a rudá ústa. Je to možná poněkud morbidní řešení, ale přestože režie byla vedena k nadnesenému zesoučasnění zvířete v každém z nás, chtěla jsem ve vizuálu zachovat jistý druh pohádkovosti a snovosti. Hrát *Krásku a Zvíře* v civilním současném oděvu by vůbec nekorespondovalo s lštavnovou hudbou na půdorysu ticha, zpívanou pouze jedním barytonem a recitovanou dvěma herci. Zrcadlo byla dívka, která měla černé vlasy i přes obličej. Můžeme říct, že byla slepá, neznala podobu Zvířete. Tuto paruku ji Zvíře v závěru vzteky serve z hlavy, která je holá, s mrtvolně nalíčeným obličejem. Dívka zrcadlo ve chvíli prozření rozbíjí. Krásce jsem zachovala civilní jemné líčení.

Hodnocení kritiky

„Svěží a nápaditá režie, stejně jako geniální kostýmy a jednoduchá scéna!“⁸³

„Evropskou turistiku Josefa Berga a Krásku a zvíře Miloslava lštavana uvedli na JAMU, v novém Divadle na Orli: a režisér Tomáš Pilař projevils značnou divadelní invenci, jakož i cit pro různé styly. Jeho Evropská turistika je drsné groteskní varieté a Kráska a zvíře jímavá báseň: kužely světla se rozpíjejí v mlze, paprsky protínají prostor a nasvěcují bělavé kostry, shrbená postava v kápi nese rudou růži pro dívku v bílých šatech... Působivé poetické obrazy!“⁸⁴

„Pilař s výtvarníčkou Ivanou Mikloškovou výborne cítia javiskový priestor, dokážu mu dať pointu i humor, vytvoríť rekvizity a mimoriadne pôsobivý light design. Berga zahalili do drevených paliet, ktoré symbolizujú možno vojnovú biedu, či skladisko improvizovaného kabaretu, ale i mreže, stodoly, zničený a

⁸³ <http://www.musicologica.cz/kritika/110-evropska-kraska-divadlo-na-orli>

⁸⁴ <http://www.divadelni-noviny.cz/janacek-brno-maastricht-norimberk>

narýchlo vystavaný brechtovský svet a v záverečnom epilógu i pôsobivú maketu lode, akejsi novodobej Aurory, ktorá sa plaví do neznáma. Pilař funkčne prisúdil Bergovi kabaretný, až varietný štýl, vhodné tempo, hereckú akciu, tanečné pasáže, symbolické obrazy, miesta k zastaveniu a zamysleniu, ale možno keby mal voľnú ruku a dielo inscenoval ako paródiu na závažné humánne idey, ktoré v dnešnej dobe vyznievajú ešte viac pateticky, tak by ľudské requiem dosiahlo divadelne zdrvivý dojem a posunulo by vyššie chatrnú kompozíciu, ktorá pripomína oné na seba naskladané palety.“⁸⁵



⁸⁵ <http://operaplus.cz/cisarovy-nove-saty/>

