

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2010 – 2013

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Anežka Kušiaková

**Výtvarné pojetí vybraných inscenací baletu ND v Praze
v režii Jozefa Bednáríka a Libora Vaculíka**

Praha 2013

Vedoucí bakalářské práce:

Mgr. Václav Janeček Ph.D.

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2010 - 2013

BACHELOR THESIS

Anežka Kušiaková

**Výtvarné pojetí vybraných inscenací baletu ND v Praze
v režii Jozefa Bednáríka a Libora Vaculíka**

Prague 2012

The Bachelor Thesis Work Supervisor:

Mgr. Václav Janeček Ph.D.

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 14. 6. 2013

Anežka Kušiaková

Poděkování

Děkuji Mgr. Václavu Janečkovi Ph.D. za cenné rady k tématu práce a za její metodické vedení. Rovněž bych ráda poděkovala Mgr. Liboru Vaculíkovi za vstřícnost a pomoc při získávání potřebných informací a podkladů.

Anotace

Bakalářská práce je věnována vývoji jednotlivých výtvarných složek inscenací v průběhu divadelních dějin a jejich vzájemnému prolínání. Teoretická východiska jsou aplikována v rozboru tří baletních inscenací Národního divadla v Praze (Malý pan Friedemann / Psycho, Čajkovskij, Isadora Duncan), které vznikly ve spolupráci dvou inscenátorů, Jozefa Bednárika a Libora Vaculíka.

Klíčové pojmy

Analýza konkrétních představení, hudební složka, kostýmy, režijní koncepce, scénografie.

Annotation

This Bachelor thesis examines the historical development of the visual and musical components of ballet productions and their mutual interactions. The theoretical background is applied specifically to an analysis of the three productions of the National Theatre in Prague (Little Mr. Friedemann / Psycho, Tchaikovsky, Isadora Duncan) which were created in the cooperation of the stage director Jozef Bednárík and choreographer Libor Vaculík.

Key words

Analyses of specific performances, music components, costumes, directing, scenography.

OBSAH

ÚVOD	8
1. Historický vývoj jednotlivých výtvarných složek divadelních inscenací	10
1.1. Scéna	11
1.2. Kostým	22
1.3. Hudba	28
1.4. Světla	30
2. Spolupráce tvůrců s baletem ND v Praze	32
2.1. Stručné dějiny baletu ND v Praze	32
2.2. Spolupráce Libora Vaculíka a Jozefa Bednárika	33
3. Dokumentace vybraných inscenací	36
3.1. Malý pan Friedemann / Psycho	36
3.2. Čajkovskij	43
3.3. Isadora Duncan	50
Závěr	55
Seznam použitých zdrojů	57
Seznam obrazových příloh	59
Přílohy	
Bibliografické údaje	

Úvod

Hlavním cílem mé bakalářské práce bylo prozkoumat dostupnou literaturu k problematice historického vývoje vizuálních a akustických rovin divadelní inscenace od prvních dochovaných záznamů. Na tomto základě analyzovat dostupné záznamy představení Národního divadla v Praze koncipovaných a realizovaných ve spolupráci inscenátorů Jozefa Bednáríka a Libora Vaculíka. Technické a umělecké možnosti práce s vizuálními a akustickými prvky v divadle se v průběhu doložených dějin významně rozvinuly. Historická analýza těchto prvků tvoří základ rozboru vybraných současných představení. Ta jsou charakteristická polystylovým propojením použitých složek, což nebylo v předchozích obdobích vývoje divadla obvyklé vzhledem k dobovému vkusu a požadavkům na jejich stylizaci, zároveň omezené technickým zázemím divadelních prostor. Technologie přitom umožňují aktualizaci divadelních představení nejen po technické stránce, ale i z hlediska jejich obsahu a významu pro současné publikum.

V historických dokladech vývoje prvků divadla jsou první zmínky o samotné existenci divadla datovány do 5. století př. n. l., do začátku klasického období řecké kultury. Ty se ovšem týkají divadla jako už ucelené dramatické formy, kde autor píše a realizuje svou hru, stává se inscenátorem, režisérem. V takovémto divadle má hlavní úlohu dramatický text, příběh, který má zaujmout pozornost diváka.

Divadlo se však nezrodilo v jednom určitém časovém bodě. Mnohé teorie, které se zabývají vznikem a vývojem divadla, hovoří o jeho vzniku jako o kontinuálním vývoji dramatické složky z rituálních tanců a dalších obřadů. Prameny zmiňují například dramatizace při předvádění úspěšných lovů a magické nápodobování dějů vedené snahou zajistit úspěch při lovech příštích. Následovaly rituály spojené s obětováním k uctění bohů, zároveň se však objevovaly i prvky zábavného inscenování během slavností. I když lze některé rituály, obřady, slavnosti k uctívání přírodních živlů, či bohů i divadelní inscenace samotné vnímat jako převedení dramatického textu do divadelního vyjádření, vždy byly jeho nedílnou součástí různé výtvarné složky, často i složka rytmická nebo hudební. Svou provázaností v divadelním médiu umožňují inscenátorovi umocnit divákův prožitek tak, aby vnímání všemi zasaženými smysly diváka směřovalo k režisérem zamýšleným efektům a celkovému prožitku katarze.

Problematika týkající se historické dokumentace dramatu a jeho jednotlivých složek spočívá v absenci pramenů o jeho vývoji a počátcích divadla vůbec. Ve většině případů však nejde o písemné dokumenty jako spíše o umělecké a řemeslné objekty

(keramiku, plastiky, reliéfy, nástěnné malby, rytiny).¹ Následující stať vychází z jejich moderních výkladů, které jsou z pohledu této práce nejrelevantnější. Většina písemných pramenů dokumentujících počátky divadelní tvorby pochází až z dob pozdějších, tudíž nejde o autentické záznamy. Navíc pochází z období před vynálezem knihtisku, vznikaly tedy opisem, což zvyšuje pravděpodobnost výskytu věcných nepřesností. U některých návrhů musíme dokonce zvažovat variabilitu autorovy imaginace a jeho různé interpretace.²

¹ Kolektiv autorů, *Historický vývoj scénického prostoru*, Praha, SUPŠ, 2004.

² BROCKETT, Oscar Gross, *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0 str. 63

1. HISTORICKÝ VÝVOJ JEDNOTLIVÝCH VÝTVARNÝCH SLOŽEK DIVADELNÍCH INSCENACÍ

Inscenace znamená především převedení dramatického textu do jevištního provedení. „Inscenační umění spočívá v promítnutí toho, co si dramatik mohl představit pouze v čase, do prostoru.“³ Realizace inscenace se tedy zaměřuje na transformaci textu ve scénickém prostoru, kterou následně během představení vstřebává samotný divák.

Jednotlivé složky inscenace, jsou výsledkem spojení a propojení autorské práce několika tvůrců, jedná se o hudebníky, scénografy, choreografy a další. Sjednocujícím prvkem všech složek dané realizace se stává režisér, který umístěním psychologie a pohybu postav do jevištního prostoru osvětluje divákovi příběh v podobě, kterou zamýšlí. Nosným pilířem inscenace se stává dramatický text, ale k jeho uvedení na jeviště je zapotřebí výtvarného zázemí. Inscenaci tak tvoří nejen samotný příběh, ale i jednotlivé výtvarné složky, společně vytváří realizační prostředí. Ačkoliv tyto výtvarné složky mohou v jiných uměleckých oblastech působit samostatně, divadlo staví na jejich optimálním splynutí. Během divadelních dějin se jednotlivé složky vyvíjely vlastním tempem, a to v závislosti na důrazu, který na ně byl v daném období kladen. Některé z nich se během svého vývoje dělily na další podoblasti. Námi konkretizované složky neměly přesné názvosloví a jejich celková pojetí byla vymezena teprve nedávno. Jejich konkrétní jednotlivé prvky ovšem známe již ze samotných počátků divadla.

Následující kapitola tyto složky jednotlivě představuje. Přibližuje, jak probíhal jejich vznik a vývoj. Osvětluje nezastupitelnou roli, kterou v inscenování složky zaujímají.

³ PAVIS, Patrice, Divadelní slovník, Praha, Divadelní ústav, 2003.

1.1. Scéna

Původ pojmenování scénografie, *skénographia*, můžeme stopovat ve starořeckých slovech *skéné* (scéna) a *grafein* (psát). Tento výraz se používal už za dob Aischila a Sofokla, nicméně podrobnější popis je znám až od římského urbanisty a architekta Marca Vitruvia, z jeho Deseti knihách o architektuře.

V současné době, hovoříme-li o pojmu scénografie, nenajdeme jej mnohdy ani v průvodních brožurách k divadelním inscenacím. Tato skutečnost vychází mimo jiné ze širší významového záběru jejího pojmu. Často používané možnosti jejího pojmenování jako *dekorace*, *výprava*, *jevištní* či *scénické výtvarnictví*, dokládají její nejasné vymezení, které osciluje na pomezí dvou oborů – výtvarného a divadelního.⁴ Scénografie, jak už z pojmu vyplývá, se věnuje řešení realizace scény. Svou prostorovou realizací zaujímá hlavní vizuální složku inscenování dramatického textu. Výtvarné pojetí a ztvárnění prostoru, barvy, tvaru a světla kombinuje prvky architektury, sochařství a malířství. Stylizací nebo realismem doplňují dramatický text o znakový arzenál využívaný režii.

Se scénou, která ohraničuje prostorové možnosti, využívané k zaujetí diváka svou vizualitou, se setkáváme v drobných náznacích již během starověkých rituálních obřadů, pro které sestávala z budov v podobě chrámů, specializovaných obětních stolů, nádob, oděvů a dalších pomůcek. Během těchto rituálů plnila funkci převážně praktickou, ale také symbolickou. Nejstarší dochovaná jevištní scéna určená k realizaci dramatu se objevuje v centru předřeckého umění, na ostrově Kréta. V paláci v Knossu se v severozápadním rohu svatyně zachovalo obdélníkové divadlo, které disponovalo širokými stupni pro diváky a hrací plochou o rozměrech 12 x 7 m, která sloužila k uctívání hlavního boha. Toto prostranství bylo využíváno ke sborovým tancům, k přeskakování býka a k jiným obřadům.

Evropské divadlo je vystavěno na základech antického divadla, své kořeny zde má i divadelní prostor. Počátky řeckého divadla klademe do 5. století př. n. l. V této době se zřejmě pro každé představení stavěl provizorní hrací prostor a představa stálé divadelní budovy se teprve formovala. Většina archeologů zastává názor, že nejstarší řecký divadelní prostor byl čtvercový nebo obdélníkový. Nálezy pocházející z athénské Dionýsova divadla byly dlouho považovány za místo, kde se odehrávaly všechny řecké hry v době 5. st. př. n. l. Ačkoliv byla tato hypotéza archeology zpochybněna, stále převládá názor, že jeho nejstarší a původně jedinou částí byla

⁴ PTÁČKOVÁ, Věra, *Česká scénografie 20. století*, Praha, Odeon, 1982. str. 15

orchestra (prostor k tanci, který předcházel dramatickým hrám), okolo níž se na svahu shlukovali diváci.⁵ Tato *orchestra* měla být kruhová s průměrem asi 20 m. Po posledních průzkumech se ale ukazuje, že byla zřejmě čtvercová nebo obdélníková a v této podobě zůstala až do 4. stol. př. n. l. Připouští se, že ve středu *orchestry* byl oltář, *thymelé*, na němž se původně odevzdávaly obětiny bohu Dionýsovi. Sbor (chór) tančil na udusané hlíně, která byla ohraničena bílým kamenem. Postupem času byla funkce chóru omezena, čímž se jeho prostor zmenšil.

Jevištní stavba, *skéné*, se vyvinula z původně stanového zázemí herců (šatna, ale i sklad rekvizit, kostýmů, divadelního materiálu), které autoři začali postupně zapojovat do děje. Při snaze určit, od kdy se *skéné* využívá jako stálá scénická budova, se badatelé odvolávají na první dochovanou zmínku o jejím využití ve hře, a to r. 458 př. n. l. v Aischilově *Oresteie*. O její podobě se vedou spory, nicméně se předpokládá, že měla 1-3 vchody, vyvýšený prostor pro výstup bohů a střechu. Spory se vedou i ohledně její funkce v podobě dekorace. Za předpokladu, že už *skéné* nebyla jen provizorní stavbou, mohla vyhovovat většině her, jelikož se odehrávaly buď před budovou chrámu, paláce, či jinou budovou. Jak to ale bylo v případě přírodních scénérií, to zůstává nevyřešenou otázkou. Je možné, že se přidávaly před *skéné* určité identifikační prvky (štíty pro vojenský tábor, lastury pro mořské pobřeží aj.), nebo se užívalo trojbokých malovaných hranolů, *periaktói*, které se otáčely a deklarovaly místo děje (na každé straně bylo namalované jiné prostředí, ale zpravidla levá strana znamenala cizinu a pravá domov). Další možností změny prostředí se stalo malované plátno, které se natahovalo mezi dva dřevěné sloupy, *proscénia*. Mezi *skéné* a místem pro diváky se postupně vytvořil průchod, *parados*, kterým přicházeli diváci a během představení chór a herci. Podobně jako u *periaktů*, i levý *parados* znamenal dalekou krajinu a pravý domácí prostředí. Postupem času se mnozí autoři nespokojili jen se zasazením děje do exteriéru, ale chtěli využít i interiér. Tím se naskytla otázka, jak toto prostředí přiblížit divákovi. Řekové tak začali využívat různých technických vymožeností. Jako nejstarší je známa *ekykléma*, jevištní vůz v podobě dřevěného pódia na kolech, které přivázelo herce z některých dveří *proscénia*.

Spletitost děje někdy nutila autora využít motivu zásahu shora (*deus ex machina*), nebo vyslat herce do říše bohů. K tomu se využíval původně lodní jeřáb, *zoréma*, nebo častěji *mechanémod*,⁶ který unesl až tři osoby a pro svou jednoduchost

⁵ BROCKETT, Oscar Gross, *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0 str. 44 - 45

⁶ Obrazová příloha č. 1

ho lze spatřit v některých přístavech ve světě dodnes.⁷ Pro sestoupení herce do podsvětí se využívalo tzv. *Cháronovo schodiště*, které bylo zapuštěno do vyhloubeného prostoru pod *proscénium*.

Úpadek řecké civilizace vystřídal vzestup civilizace římské, která přinesla podobu divadla, které vycházelo převážně z tradic divadla řeckého a etruského.

Ačkoliv Římané stavěli pro své hry technicky mnohem dokonalejší a pro inscenování iluzivnější stavby, myšlenkově a obsahově řecké divadlo nikdy nepřekonali. Nejstarší dochované římské divadlo, které bylo odkryto v Pompejích, má podobu zastřešeného čtyřúhelníku s půlkruhovou *orchéstrou*, jehož přední stěna byla výrazně architektonicky zdobená. Před ní bylo vystavěno vyvýšené pódium, *pulpitum* (dnes podobné předscéně).⁸

Tradičně byly stavby zasazeny do rovného terénu. Hlediště, *cavea*, bylo usazeno nad zděný systém chodeb a schodišť. Ten, podobně jako uličky mezi sedadly, které vedly horizontálně i vertikálně, umožňoval plynulý pohyb diváků. Jevištní plocha, *pulpitum*, byla 1,5 metru vysoká, hluboká zpravidla 6 – 12 metrů a 30 – 90 metrů široká. Čelní třípatrová stěna, *frons scaenae*, byla bohatě zdobená sloupy, výklenky, sochami a portiky. Tyto prvky mohly být malované i pozlacené. Základní dekorace antického divadla vycházely z řeckých *periaktů* a zadní kulisy (malovaného plátna), přibýly rozesouvací dřevěné tabule a závěsné dekorace. Pro vstup herců na scénu se využívalo 3 – 5 dveří, umístěných v zadní části nebo bočních křídel (*versurae*), která uzavírala jeviště ze stran. Dveře mohly znázorňovat vchod do jednoho domu, kdy prostředními dveřmi vcházely hlavní postavy a postranními vedlejší postavy, nebo představovaly v komediích jednotlivé vchody do různých domů.⁹

K ochraně dekorací byl prostor jeviště zastřešen, diváci byli před deštěm a sluncem chráněni plachtami, *vela*.

Významnou inovací, která je od svého zavedení využívána dodnes, bylo zapojení funkce opony. Římané rozlišovali dva druhy opony: *auleum* (opona „přední“) a *siparium* (opona, která oddělovala jednotlivé akty a využívala se při výměně dekorace, „meziaktovka“). *Auleum* se od r. 133 n. l. vztyčovala soustavou teleskopických tyčí ze svého úkrytu v podobě žlábků (koryta) zapuštěného

⁷ KOLEGAR, Jan, *Historie scénických technologií*, Brno, Ediční středisko JAMU, 2011. ISBN 978-80-86928-94-4 str. 6

⁸ Obrazová příloha č. 2

⁹ BROCKETT, Oscar Gross, *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0 str.:83

vpředu jeviště. Od 3. st. n. l. se postupně začala užívat opona, která se spouštěla na lanech.¹⁰

Zajímavostí římských zábav byly cirky a amfiteátry, které svým technickým zázemím umožňovaly nejrůznější efekty jako klouzající skaliska, čarovný pohyb kouzelného lesa se studánkami, vynořování exotických zvířat, zemětřesení. Bohužel se tyto technické prvky nezachovaly a jejich dokumentace není k dispozici.

Ve středověku se divadlo zpočátku potýkalo se zákazy církve, která odsuzovala jakoukoliv formu divadla. Z počátku epochy jsou proto známi potulní mimové, kejklíři, artisté a tanečníci, kteří byli odsouváni na okraj společnosti. Scénický prostor se objevoval dočasně na volných prostranstvích v podobě kruhu tvořeného diváky obklopujícími scénu. V polovině 11. st. se církev všemi prostředky snažila upevnit své postavení, k čemuž mohlo přispět i zpřístupnění příběhů ze života svatých a objevila se tak první divadla v církevních budovách. Scénické zázemí zde tvořily malé scénické stavby, *mansiony* (nazývané i *sedes, loci* nebo *domi*), které sloužily k uložení mobiliáře a rekvizit. Hrací prostor (*platea, playne, platz*) tvořilo dle potřeby podlaží budovy. Méně iluzivní hry si vystačily zpravidla s jedním *mansionem*, složitější scény (například Poslední večeře, Danielova jáma Ilová) potřebovaly *mansionů* víc, stále se ale převážně čerpalo z prostorových možností kostelů (např. Kristova hrobka byla znázorňována oltářem).¹¹ Zvláštní efekty se postupně zdokonalovaly, existovaly mašinerie pro tažení hvězd, které následovali tři králové, nebo systém kladek a lan použitý k nanebevzetí Ježíše Krista. K působivému odkrývání jednotlivých dekorací (popř. scén) se využívalo zvedání závěsů, které mohly sloužit i jako druh opony. Vznikl tak první typ simultánní scény. Od konce 12. st. se hry přesouvaly ven před chrám na schodiště, které tvořilo jeviště a chrámová zeď se změnila v obdobu římské *frons scaene*. Kostel následně tvořil zázemí pro potřebná zařízení k provozu hry. Přesun her do venkovního prostoru završilo tzv. divadlo mystérií, které se konalo uprostřed náměstí středověkých měst. Prostředí tvořily vedle sebe postavené *mansiony*, kolem podlouhlého jeviště (až 100 m). Postupně (zleva doprava) se u jednotlivých *mansionů* odkrývaly oponky, pro upřesnění místa děje se na pódiu stavěly dekorace s malovanými alegoriemi a nad *mansiony* se dávaly upřesňující nápisy. Jeviště tak obsáhlo celý vesmír (nebe, peklo, zem). Nebe mělo diváky oslnit svou krásou, bylo vyvýšené s otočnými sférami, ve kterých pomocí zvedacích strojů létali andělé. Peklo

¹⁰ Kolektiv autorů, *Historický vývoj scénického prostoru*, Praha, SUPŠ, 2004. str. 14

¹¹ BROCKETT, Oscar Gross, *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0 str.:109

se zpravidla zobrazovalo jako „tlama pekelná“¹², děsivá podívaná, někdy zapuštěná pod úroveň jeviště.¹³ Peklo mohlo být dále rozděleno na: předpekli, předpekli robátek, očištěc, jámu pekelnou.

S rostoucími nároky na scénické efekty se mystéria postupem času neobešla bez složitých efektů, která měla své vedoucí (tzv. ředitelé mystérií). Při jedné produkci jich mohlo být i přes 20. Mezi nejpoužívanější prvky patřilo létání pomocí kladek, náhlé zmizení postavy, nebo její záměna za figurínu, k čemuž sloužila propadla. Při znázorňování mučení nebo poprav se používaly figuríny vycpané zvířecími vnitřnostmi. Požár se zajišťoval zapálením kulis, vyrobených z proutí a látky. Světské divadlo se hrálo kdekoli na ulici, nepoužívalo žádné dekorace. Divadelní prostor bez hranic se stával místem mísení herců s diváky. Vyskytovaly se divadelní spolky, které užívaly přenosného pódia se zatahovací plachtou. Časté byly i průvody alegorických vozů s živými alegorickými obrazy.

S příchodem humanismu v 15. stol. se divadlo navracelo k ideálům divadla antického. K tomu sloužila studentská čtení původních textů antických her a jejich realizace v prostorách školních sálů. Divadelní budovy se od antických v mnohém lišily, tehdejší poznatky o jejich architektuře byly velmi nepřesné a jejich podoba závisela na vlastní interpretaci a představách tvůrců. Divadelní prostor se tak stal kombinací představ o antickém divadle s prvky středověkého divadla. Jednotlivým prvkem bylo inscenování na jednom jevišti. Hry byly situovány do uzavřených místností, do které herci vstupovali postranními vchody a bez použití dekorací. Základní kulisy tvořila řada domků (*mansionů*), na každou postavu připadal jeden, který byl opatřen tabulkou se jménem postavy (pro lepší orientaci diváka) a závěsem, který zatažený signalizoval exteriér, roztažený pak interiér. Později byla místnost doplněna vyvýšeným pódium a stupňovitým hledištěm. Zlomovým okamžikem vývoje divadelní dekorace se stalo rozhodnutí kardinála Rafeala Riaria z r. 1492, postavit ve svém římském sídle miniaturní repliku antického divadla podle tehdejší interpretace Vitruviových spisů (které byly objeveny r. 1414 a vydány v roce 1486)¹⁴, ve kterém byla poprvé použita malovaná dekorace.¹⁵ Tímto krokem přešlo humanistické divadlo k renesanční iluzivní scéně. S nárůstem dekorativnosti scény přišla i snaha o její perspektivní zpracování, které přilákalo známé malíře a výtvarníky. Kromě divadelních scén bylo jejich uplatnění

¹² Kolektiv autorů, *Historický vývoj scénického prostoru*, Praha, SUPŠ, 2004. str.:20

¹³ Obrazová příloha č. 3

¹⁴ BROCKETT, Oscar Gross, *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0 str. 158

¹⁵ KOLEGAR, Jan, *Historie scénických technologií*, Brno, Ediční středisko JAMU, 2011. ISBN 978-80-86928-94-4 str. 9

hojně využíváno v divadle doprovázejícím dvorní slavnosti, které neměly stálou scénu a v nichž se rozvíjely scénické efekty a jevištní technologie. Celosvětově nejznámějším se stal Leonardo da Vinci, který se proslavil mimo jiné Alegorií sedmi planet při příležitosti svatební slavnosti Isabelly Neapolské v r. 1489.¹⁶ Dochované náčrty dokládají četné využití ohňostrojů, vodotrysků, pohyblivých figurín, světelných efektů za pomoci odrazu světelného paprsku a dalších prvků.

Teoretický spis, *Pět knih o architektuře*, který vydal r. 1545 Serlio Bolognese, se svou kapitolou o divadle stal hlavní inspirací při stavbě renesančních divadel. S. Bolognese oddělil hlediště a jeviště jako dva prostory sloužící zcela odlišným účelům. Hlediště s půdorysem amfiteátru bylo doplněno orchestrou a galerií. Orchestra nabízela prostor pro vážené hosty a vysoké hodnostáře, první řady amfiteátru byly vyhrazeny pro dámy a *galerie* sloužila nejchudším divákům. Hrací prostor byl od diváků oddělen *proscénium*, následovala vyvýšená orchestra a samotné jeviště. V tomto spise jsou opět uvedeny tři typy jevištní dekorace: tragická (paláce, chrámy), komická (městské domy) a satyrská (přírodní scenérie).¹⁷ S. Bolognese byl přesvědčen, že tento typ scény vyhovuje nárokům všech dramát. Na stejném půdorysu byly užity čtyři sady kulis (tři rohové, jedna listová) a zadní prospekt. Kulisy nejbližší divákovi byly bohaté na trojrozměrné detaily, v některých byly i otevřené arkády. Herci měli na tomto typu jeviště poměrně omezený prostor k volnému pohybu, protože zadní část jeviště stoupala v strmém úhlu (1:9), aby společně s plochými dekoracemi vytvořila dokonalou iluzi dálky. Herci pak nesměli překročit hranici jeviště, jinak by iluzi narušili.

Dekoratívni renesanční divadlo bylo zpočátku přístupné pouze příslušníkům vyšších společenských vrstev. Otevřením prvního operního domu v Benátkách v roce 1637 se otevřelo i vrstvám nižším. V divadlech se začala vytvářet místa pro privilegované občany (*galerie*) a nižší hlediště (*jáma*) pro nemajetné. Lidové divadlo provozované na přenosných jevištích na náměstích, jehož herci žili převážně ze štědrosti publika, sestávalo z her *commedia dell'arte*. Tento druh divadla měl jeviště vytvořené z komediantského vozu. Na jeho boku byl umístěn malovaný závěs, který zobrazoval dva domy. Průřezy v závěsu sloužily jako vchody. Propracovanost kostýmů a rekvizit závisela na finanční situaci dané divadelní společnosti.

Jiný typ divadla byl charakteristický pro Anglii, kde se rozšířilo tzv. alžbětinské divadlo, které nekladlo na rozdíl například od divadla v oblastech dnešní Itálie důraz na dekorace a iluzivnost scény, ale na text, jeho obsah a způsob jeho přednesu. Divadlo

¹⁶ Kolektiv autorů, *Historický vývoj scénického prostoru*, Praha, SUPŠ, 2004. str. 24

¹⁷ KOLEGAR, Jan, *Historie scénických technologií*, Brno, Ediční středisko JAMU, 2011. ISBN 978-80-86928-94-4 str. 9

provozovaly amatérské spolky, zpravidla bez kamenné scény. Výjimku tvořilo divadlo pod vedením Jamese Burbagea, který postavil *The Theatre* na okraji Londýna a jehož synové později založili divadlo *The Globe*.¹⁸ Budovy alžbětinského divadla měly simultánní jeviště složené z *proscénia*, *zadního jeviště* (oddělitelné oponou) a *patra*.

Iluzivní divadlo vrcholné renesance přineslo typ jeviště, které se stalo prototypem většiny těch, která se stavěla následující staletí a přetrvala dodnes – *kukátkové*. Nejstarší dochovaná stavba s pevným portálem a příklad kukátkového jeviště je Teatro Farnese v Parmě z roku 1619, navržené Giovannim Battistou Aleotim. Význam tohoto divadla tkví v rozdělení jeviště a hlediště portálem a rampou a zároveň v prvním použití průčelně stavěné (malované) postranní a odsuvné dekorace a protáhlého jeviště s lóžovým pozadím.¹⁹

Barokní divadlo se vyznačovalo složitými přeměnami jevištních dekorací, které probíhaly přímo před zraky diváků, nepoužívalo se přestavby za oponou, ale důraz byl kladen na věrnou optickou iluzi. Po vzoru Giovanna Batisty Aleottiho využívaly barokní scény téměř výhradně listových kulis. Listové kulisy umožňovaly rychlou výměnu v libovolném počtu. Mohly se vyměňovat několika způsoby: postupným odkrýváním (kulisy byly řazeny v několika vrstvách za sebou), překrytím malovaným plátnem, vysunováním menších dekoračních částí z propadových příkopů a dalšími způsoby. V barokní epoše divadla vznikl také prostor provaziště a zároveň se rozšířily možnosti propadla.

Nároky kladené na jevištní technologie a stroje vedly k rozvoji barokní divadelní mašinerie, skryté pod podlahou jeviště a za sufitami na stropě.²⁰ S výrazným rozvojem baletu a opery vystřídalo *amfiteátrový* typ divadla divadlo *lóžové*, které vyhovovalo lépe jejich nárokům. Barokní teoretik divadla Fabrizio Motta navrhoval výrazně oddělit iluzivní jeviště od realistického hlediště. Postavení většího počtu vchodů požadoval z bezpečnostních důvodů co nejdál od jeviště. Za důležité považoval zlepšení akustiky, zřízení hereckých šaten, skladů rekvizit a dekorací a zvýšením půdy nad jevištěm vytvořil základ pro *provaziště*.

Přechod barokní scény ke klasicismu zachytil v Praze Josef Platzer, který vytvořil dekorační fundus pro nově postavené Nosticovo divadlo. Jeho pojetí se vyznačovalo malebností světla a stínu, exotickými a gotickými prvky na architektuře měšťanského a lidového prostředí. V Litomyšli se dochoval soubor jevištních dekorací z Platzerovy čistě klasicistní tvorby z r. 1797. Divadlo se stalo v období baroka módní

¹⁸ Obrazová příloha č. 4

¹⁹ Kolektiv autorů, *Historický vývoj scénického prostoru*, Praha, SUPŠ, 2004. str. 28

²⁰ Obrazová příloha č. 5

záležitostí, šlechta si stavěla divadelní budovy ve městech, na venkově měla většina zámeckých budov v postranních křídlech divadelní sály s propracovanou jevištní mašinerií v prostoru kukátkového jeviště (například Litomyšl, Jaroměřice nad Rokytnou) nebo alespoň malé stálé divadelní scény (například Uherčice). Z Českého Krumlova známe barokní dekorace inspirované prací Giuseppe Galli-Bibieniho, společně s nimi se dochovala i divadelní mašinerie.²¹

Období Francouzské revoluce přineslo do divadla nový rozměr, revoluční myšlenky a celospolečenská kritika se dostala do obsahové náplně her (Figarova svatba, Lazebník sevillský). Antické náměty už diváky nepřitahovaly tolik, zájem publika se soustřeďoval na současné dění, sociální témata, lidové předlohy. Zároveň se zvyšovalo národní cítění a používat se začal jazyk obecnosti. Se zpřístupněním divadla širší veřejnosti se oblast hlediště rozrostla množstvím sedadel pro větší publikum do celých přízemí. S technickým rozvojem se v konstrukci divadla tak jako i jinde v architektuře stále více využívalo železo místo hořlavého dřeva. Stavěly se patrové pracovní lávky pro snadnější manipulaci s dekoracemi, místo roztahování a svinování dekorací se stále více uplatňuje technika vytahování se systémem lan a protizávaží. V r. 1793 byl kvůli častým požárům v Londýně (Drury Lane) zaveden vodní rezervoár nad jevištěm, který o rok později následovala první protipožární opona z měděných desek. Německý architekt Schröder nahradil pravidelnou sestavu souměrných průčelních dekorací uzavřenou pokojovou dekorací (poprvé použita 1794 v Hamburku), která vyžadovala nový způsob upevnění dekorací (svazování vzpěry) a umístění světelných zdrojů (z portálových věží).²² Scéna se zjednodušila, nastal ústup od barokní zdobnosti k realističtější dramatické akci. Scéna tvořila stále více součást děje, měla ho podporovat a její pojetí bylo více sjednocené. V této době se také přesněji zaostřila pozice režiséra, a to jako osoby, která sjednocovala všechny výtvarné složky divadla. Reformní smýšlení zastával i německý architekt Karel Friedrich Schinkel, který postavil budovu Berlínského činoherního divadla, která podléhala účelovým funkcím prostoru. Jeviště bylo poměrně mělké, ale mělo výrazný zadní prospekt, který podobně jako v antice sloužil převážně k deklamaci prostředí. Ve Francii se také začali odklánět od výrazně iluzivního divadla a podobně jako Schröder vytváří první uzavřený interiér. V Paříži vznikaly jednoduché scény pro znovu uváděné pantomimy, kde se výrazně prosadila postava Pierota.

²¹ Obrazová příloha č. 6

²² Kolektiv autorů, *Historický vývoj scénického prostoru*, Praha, SUPŠ, 2004. str. 33

Po ukázněném klasicismu přišlo období romantismu, které sice hledalo náměty v aktuálním dění, ale využívalo i pohádkových příběhů. To se promítalo i do jevištní tvorby, která se inspirovala romanticky zdobeným biedermeierovským interiérem nebo pohádkovými představami nadpřirozených sil. V klasicismu započaly snahy o reformu divadelního prostoru, které se projevovaly v nově konstruovaných divadlech. V Anglii Karel Immermann vytvořil divadlo s mělkým jevištním prostorem s plastickým zadním prospektem, který disponoval čtyřmi vchody a podobal se antickému vzoru. Ačkoliv ponechal jeviště bez úprav, vyjádřil se kriticky k rozporu mezi plasticitou herce a perspektivou malovaných dekorací, která nutila režiséry vést herce jen v jedné linii jeviště zleva doprava, aby nenarušili zdánlivou rovnováhu prostoru. Následující společenské a politické změny dopadaly i na dění v divadle.

Po zrušení nevolnictví šlechta chudla a nedostatek financí se promítl i do její reprezentace operou a baletem. Následující zrušení roboty přispělo k zlidovění divadla a divadelní reprezentace se mohla stát celonárodní záležitostí. Divadelní budovy se stavěly ve střídajících se stylech od klasicistního přes neorenesanční, neobarokní i neorokokový, svými dispozicemi však nepřekonala předcházející formy. Jeviště bylo zpravidla kukátkové s rozšířeným orchestřištěm a zákulisí obsahovalo zkušební prostory pro orchestr, sbor, balet i sólisty. V druhé polovině 19. stol. se o změnu dispozic zasadilo reformní hnutí inspirované skladatelem Richardem Wagnerem. Lóžový systém hlediště vystřídal amfiteátr na klínovém půdorysu, pozornost se přenesla na scénu. Kvůli tomu a i z akustického hlediska se orchestr přesunul pod úroveň jeviště, divák tak nic nerozptylovalo.²³ Zároveň se rozšířil i vliv meiningenského divadla, které kladlo důraz na historicky přesné dekorace i kostýmy. Využívaly se realisticky iluzivní malované dekorace a plastické popředí. S postupným rozvojem světelné techniky se pomocí barevných světelných zdrojů vytvářela nálada scény. Tento vliv sice dal realistický ráz scéně, nikoli však hereckému přednesu. Ten se stále držel romantické básnické iluze. I historicky pravdivé celky a detaily scény se po čase staly patosem a tvůrci hledali jiné prostředky k sjednocení dramatického textu s prostředím divadelního prostoru. Nejzásadnějším se v tomto ohledu stala práce Adolpha Appia a Edwarda Gordona Craiga. Oba se postavili proti naturalistickým napodobeninám skutečnosti. Adolph Appia chápal inscenaci jako proces postupující v čase a prostoru. Podle něj byla základním cílem divadelní inscenace umělecká jednota, která ale měla být tvořena třemi protichůdnými vizuálními prvky: pohybuji-
cím

²³ PAVLOVSKÝ, Petr, *Základní pojmy divadla*, Praha, Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7277-194-9 str. 62

se trojrozměrným hercem, horizontální podlahou a vertikální scénou. Za jednu z hlavních příčin nejednoty označil dvojdimenzionální kulisy, které nahradil architektonickým řešením scény pomocí zjednodušených kubických tvarů (rampy, pódia, schodiště). Jeho hlavním prvkem využívaným na scéně byla hudba, která udávala společně s rytmem textu i pohyb herce. Stmelujícím prvkem všech vizuálních složek se stalo proměnlivé svícení několika světelnými zdroji, které se vyvíjelo společně s hercem (dokreslovalo nálady, emoce, jednání). Appia upozorňoval na potřebu koncentrace řízení inscenace jednou osobou, čímž posílil význam osoby režiséra.²⁴

Edward Gordon Craig se proslavil teorií herce „*nadloutky*“, v níž vyslovil kritiku nahodilým výkonům herců. Craig toužil po herci oproštěném od své osobnosti, který by svým stálým výkonem doplnil inscenaci, která je podle Craiga hlavně vizuálním dílem. Herce tedy vnímal jako jednu z výtvarných složek na scéně. Společně s kostýmem tvořil další divadelní prvek scény. Podobně jako Appia nahradil dekorace trojrozměrnými objekty a často využíval paravány vzhledem k možnost jejich samostatného pohybu podobně jako u světla a herce. Craig odmítal hierarchizaci divadelních prvků, kritizoval hlavně důraz autorů na mluvené slovo a herecké hvězdy za zveličování své osobnosti v inscenaci. Appia i Craig hledali jevištní pohyb, který by umožňoval umístění trojrozměrného herce do trojrozměrného prostoru.²⁵ Společně zvedli vlnu odporu, která se postupem času stala hybnou silou ve změně vnímání divadla, jeho podstaty, funkce i jeho jednotlivých prvků.

Následující období se vyznačuje architektonickými experimenty s divadelním prostorem. Různé pokusy o propojování hlediště a jeviště byly poháněny touhou po nalezení nového řešení scény. Výtvarné zázemí dramatických realizací se od výtvarníků, malířů a sochařů dostalo postupně do rukou scénografů (ne však výlučně). Další období můžeme dělit na různé umělecké směry, které ovlivnily vizuální, zvukovou i sociální stránku divadelních inscenací. Jedinou společnou mají tyto směry originalitu autorovy tvorby. Dekorace se tak zbavily do té doby určující stylové typizace a každé představení získávalo vlastní scénografické řešení.

Na začátku 20. století působil v Národním divadle v Praze režisér Jaroslav Kvapil, který tvořil v duchu impresionismu. Zrušil celkové osvětlení scény a vyměnil ho za barevné reflektory, umožňující náladové, impresionistické podbarvení jevištních výjevů. Impresionisté využívali zadního prospektu, postranních kulis, zavěšovacích

²⁴ BROCKETT, Oscar Gross, *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0 str. 543 - 544

²⁵ Kolektiv autorů, *Tanec a výtvarné umění*, Praha, Divadelní ústav, 1988. ISBN 80-7008-011-6, str. 45

sufit i plochých stropů. Jejich tvorba se vyznačovala prací s barvami. Expresionismus přinesl jednotu scénografické složky a slohového i významového souladu kostýmu a scény. Vizuální složky inscenace vycházely z funkce dějového výrazu, zmizel rozdíl mezi civilním, historickým, či fantaskním vzorem.²⁶ Malovaná dekorace a iluzivní scénické postupy byly nahrazeny pravdivostí jevištních materiálů.

Výraznou osobou expresionistického divadla byl Max Reinhardt, který se vyjadřoval kompozicí výrazných barevných skvrn na černém pozadí.²⁷ Kubistické divadlo u nás na scéně realizovali Josef Čapek, Jan Zrzavý, nebo Josef Lada. Antidekorativní a antiiluzivní konstrukce z latí, prken a lešení se na scéně objevily s příchodem konstruktivismu. Konstrukce umožňovaly hercům vnášet do tohoto prostoru smysl a význam, který divák vnímal teprve prostřednictvím jejich akce. Významnou osobností české surrealistické tvorby se dynamickými scénografickými projekty stal František Tröster. Svou tvorbou usiloval o vytvoření lyrického scénického prostoru vystavěném na barvě světla. Zároveň ale přistupoval ke každé inscenaci, jako k novému scénografickému problému, nikdy se neopakoval. Využíval technického zázemí jeviště, hlavně pak projekce.

Avantgardní směr u nás zaujalo nově založené divadlo D34 v čele s E. F. Burianem, které přineslo divadelnímu světu mnoho nových výrazových prostředků. Scéna byla dějištěm vizuální kombinace hereckého projevu a promítaného filmu na tylový závěs, nebo ze strany na malý ekran. Na systém této divadelní inscenace, Theatregraph, navázali ve své práci Josef Svoboda a Alfréd Radok v Laterně Magice. Spojení divadla, filmu a kinetiky předvedli na světové výstavě v Bruselu, kde se jim dostalo celosvětového uznání. Konec 80. let odstartoval návrat k minulosti. Scéna se začala plnit iluzivní malovanou dekorací i kaširovanými materiály. Vše ustoupilo volné interpretaci, která byla tvořena stylovou koláží jednotlivých scénografických slohů. Autoři využívali historického vývoje scénografie, jako výrazového prostředku, stylizace jednotlivých inscenací. Scénografie současnosti je polystylová s množstvím výtvarných vrstev, které se pokoušejí divákovi vyjádřit soudobou relativitu.

²⁶ PTÁČKOVÁ, Věra, *Česká scénografie 20. století*, Praha, Odeon, 1982. str. 30

²⁷ Kolektiv autorů, *Historický vývoj scénického prostoru*, Praha, SUPŠ, 2004. str. 40

1.2. Kostým

Kostým sloužil podobně jako klasický oděv k zahalení nahoty, nicméně nebylo tomu tak vždy, někdy byla i nahota záměrným kostýmem. Funkce kostýmu, tak jak ji chápeme dnes, spočívá převážně ve shrnutí souboru znaků, které divákovi prozrazují charakteristiky jako pohlaví, věk, povolání, či společenskou příslušnost inscenované dramatické postavy. Divákovi je prostřednictvím kostýmu umožněno vnímat charakteristiky určité dramatické postavy, ale to jen za předpokladu, že znaky odkazují na jemu srozumitelné a známé významy.

Kostým ve své podstatě usnadňuje divákovi práci při určování charakteru postav, ale nechce zůstat jen u toho. Proto se čím dál více současných kostýmních tvůrců snaží vtisknout kostýmu i přesahovou hodnotu, v podobě pohyblivé mini inscenace, která je funkční po celou dobu inscenace.

Kostýmní výtvarnictví vzniklo pravděpodobně již v návaznosti na staroegyptské obřady zahrnující množství dramatických a scénických prvků, které se odehrávaly již 4000 let př. n. l. Nešlo o divadlo jako takové, ale historici, podporující teorii vzniku divadla z rituálů, zde spatřují množství prvků, kterými se inspirovali starořeční dramatici. Tyto teorie podporují i dochované záznamy o návštěvě těchto obřadů historikem Hérododem (asi 484-425). Během těchto polyteistických a funerálních obřadů, měli kněží, kteří tyto rituály vykonávali, předepsané šaty a masky. Předmětem, umožňujícím zkoumání těchto rituálů, je množství dochovaných příběhů a mýtů, zakreslených, nebo hieroglyfy zapsaných na stěnách egyptských chrámů, paláců a hrobek. Z těchto pramenů lze do určité míry vyvozovat, jak kostýmy a masky vypadaly, nikoli však, jak dané rituály probíhaly. Náhled do světských oblastí egyptského života nabízí též určité informace o vývoji kostýmu. Jedná se o slavnosti, při kterých se hojně tančilo a pilo. Tanečníci/tanečnice měli také své kostýmy, které ale mnohdy spočívaly pouze ve zlatém řetízku okolo pasu. Obřadní kostýmy jsou známé i z dalších starověkých civilizací. Pro Krétu byly charakteristické například dlouhé nabírané sukně tanečnic. Kněží nosili jen bederní roušky.

Z období 5. stol. př. n. l., které pokládáme za počátky divadelních dějin, jsou sice známy některé varianty kostýmů a masek, ale dochované prameny nedokládají jednoznačně, zda byly tyto kostýmy jednotné a akceptované všemi herci, nebo zda byly ke každému představení používány jiné. U tragických kostýmů se tradičně hovoří o zdobenějších tunikách, které byly odvozeny buď ze šatu Dionýsových kněží, anebo se uvádí, že je vynalezl Aischilos. Sborový oděv tragédií se odvíjel od charakteristik

pohlaví, věku, národnosti a společenského postavení, které měl sbor reprezentovat. Je tedy zvláštní, že by se kostýmy herců řídily jinými kritérii. K usnadnění identifikace herce či sboru měli aktéři k dispozici i symbolické rekvizity (královské žezlo, kopí válečníka, ratolest prosebníka a jiné). Komický kostým se více podobal soudobému oblečení, které mělo ale zvýrazněné mužské a ženské atributy.

Satyrské drama zachovalo bederní roušku, připevněný falus a koňský ohon, zbytek těla byl oblečen do tělového trikotu (znázornění nahoty). Masky měly k dispozici, kromě hráče na flétnu, všichni herci i sbor. Většinou šlo o škrabošky z listí, ztuženého plátna, korku, kůže, nebo lehkého dřeva, které se na obličej přilepovaly pomocí vinného kalu. Vzhledem k tomu, že šlo o čistě organické materiály, žádné masky se nedochovaly. K maskám byl připojen i příčesek nebo vousy a zakrývaly tak celou hlavu.

Herci měli masky typové, či portrétové, aby je obecenstvo mohlo snadno identifikovat. Sborové masky byly jednotné. Masky užívané v komediích byly mnohem rozmanitější než tragické, objevovaly se masky otroků, starců, ošklivců i plešatých postav. Masky neumožňovaly mimiku, ale měly masky otevřená ústa, protože zvýšený důraz byl kladen na hlasový projev. Postupem času se masky zvětšovaly, aby byly čitelné i z posledních řad hlediště. Nepoměr velké hlavy vůči tělu byl vyvažován zvyšováním podpatků bot (to vyústilo až k římským botám na špalcích, *kothurny*, tělo herce se zvětšovalo pomocí vycpávacích kostýmů, které však značně omezovaly herce v pohybu. Římské divadlo hojně využívalo masek, které stejně jako v řeckém divadle zakrývaly celou hlavu, tedy i vlasy. Jelikož šlo v pantomimu hlavně o výrazové projevy, masky (s uzavřenou pusou) se užívaly sporadicky. To píše spisovatel 1. st. n. l. Quintilianus, který popisuje masku mima s jednou stranou veselou a druhou smutnou. Se stoupající popularitou mimů užívání masek v pantomimu zcela vymizelo.

Kostýmy římského dramatu se lišily v závislosti na žánru. Komédie otevíraly prostor k realističtějším podobám oděvů, které byly zpravidla podle poslední módy. Tragické kostýmy vycházely z římské tógy s červeným okrajem. Novým žánrem se stala atellánská fraška, kde účinkovaly typizované postavy (výbušný a chvástající se Bucco, komický stařec Pappus, přihlouplý nenasyta Maccus a hrbáč Dossennus, někdy se objevovaly i postavy lékařů, umělců, rybářů nebo hudebníků). Každá postava měla svůj charakteristický kostým, který se zpravidla příliš neměnil. Dlouhá tunika, plášť zahalovala herce pantomimu, podobala se tragickým kostýmům, ale nebyla tak výrazná. V mimu se užívalo tuniky s důrazem na kápi (někdy sloužila ke skrytí

totožnosti), někdy sešíváného oděvu z různých záplat (později kostým harlekýna), výjimkou nebyly ani elegantní kostýmy.

Ve středověku se provozování divadla značně omezilo. Divadelní kostým korespondoval se současným oděvem postav (církevní hodnostáři, římsí vojáci, Židé a další), nebo se stylizoval do soudobých představ o oděvu nadpřirozených postav (bůh, andělé, svatí). Bůh byl zpravidla oděn velice zdobně, jako císař nebo papež. Andělé měli připevněná křídla na církevním rouchu a svaté určovaly jejich jednotlivé atributy (archanděl Michael měl vždy ohnivý meč).²⁸ Ženské postavy byly haleny do plášťů, které kápí zakrývaly hlavu. Nejnápaditější kostýmy nosili představitelé ďábla a čertů. Jejich kostýmy mohly mít zvířecí hlavu, šupinatý povrch, ocas, rohy i drápy. Herci si vlastní kostýmy většinou financovali sami. Náročnější kostýmy, na které herci neměli prostředky, často financovali měšťané.

Školní divadlo humanistů bylo nekostýmované, proto se jeho podoba omezila na soudobý civilní oděv herců – studentů (dívčím bylo studium odepřeno, všechny postavy tak hráli muži). Ani divadlo vzdělanců nekladlo důraz na odlišnost kostýmu od současného oděvu. O to výraznějším kostýmованиеm se vyznačovala doprovodná představení dvorních slavností. Na českém území se konaly slavnosti na dvoře Rudolfa II., jejichž hlavním organizátorem byl italský malíř *Giuseppe Arcimboldo*, jehož dochované návrhy charakterizuje efektní manýristická zdobnost.²⁹

Nejdetailněji jsou známy kostýmy italské *commedia dell'arte*, někdy nazývané jako „komedie podle scénáře“ či „komedie masek“.³⁰ Její *Brighella* měl na tváři černou koženou polomasku, žlutozelený livrej a u pasu tobolku a dýku. Kostým *Harlekýna* (*Arlecchino*) tvořil (společně s plácačkou) nejdříve sešíváný oblek z hadrů, později károvaný a na obličejí černá polomaska, někdy oblepená umělým obočím a vousy. *Coviello* nosil kuklu s kohoutím peřím a přiléhavý kostým s bambulemi. Hrbatá postava *Pulcinelliho* byla celá v bílém a místo knoflíků měla bambule. Ženské postavy byly erotickými symboly, což zdůrazňovaly i používané kostýmy. Ostatní postavy, které určovala jejich profese, byly zpravidla charakterizovány parodovanou interpretací jejich tradičního oděvu (*Dottore* nosil černý dlouhý plášť a neforemný klobouk, *Capitano* měl vojenskou uniformu s velkým měšcem na opasku).

Anglické alžbětinské divadlo nemělo dekorace, jelikož se pozornost jeho tvůrců i diváků upínala k přednesu herce, jeho výrazu a schopnostem. Nedílnou součástí jinak

²⁸ BROCKETT, Oscar Gross, *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0 str. 123

²⁹ Obrazová příloha č. 7

³⁰ KAZDA, Jaromír, *Kapitoly z dějin divadla*, Jinočany, H&H, 1998. ISBN 80-86022-25-0 str. 100

strohého kostýmu se tak stalo profesionální líčení maskéra, které dokreslovalo výrazový výkon herce.

Po období rozmachu renesančního divadla ukončeného náboženskými válkami začala udávat divadelním scénám směr Francie, a to ve stylu honosně zdobného baroka. Základem dvorského kostýmu pro postavy ze současnosti se stal dobový šlechtický oděv (kosak, kalhoty po kolena, vesta, alonž, paruka)³¹ zdobený stuhami, pery a drahokamy. Historické a antické postavy měly idealizované fantastické oděvy (krunýř, košilové rukávy a pokrývku hlavy) oslňující svým zdobením s exotickými prvky. V období vrcholného baroka projektoval v Praze Giuseppe Galli-Bibiena k příležitosti korunovace Karla VI. arénu, z jejichž scénických poznámek je patrná snaha o velkolepost i u použitých kostýmů.³² Unikátní barokní garderoba od žáků Giuseppe Galli-Bibiena z 18. století se dochovala v zámeckém divadle Českého Krumlova. Patrná je zejména inspirace dobovou tvorbou kostýmních výtvarníků a vliv *commedia dell'arte*.

Se snahou o přirozenost a autenticitu hereckého výkonu přišla divadelní reforma 18. století. Anglický reformátor David Garrick zbavil herecký kostým manýrismu a zavedl historicky věrný kostým, který podtrhoval základní rysy postavy. Svou tvorbou vytvořil tradici Hamleta v černém kostýmu. Vystoupením v přesné kopii starořímského oděvu a bez paruky dosáhl zvratu v kostýmování i francouzský herec F. J. Talm, který v něm ztvárnil postavu Procula v r. 1789.³³ Talmův kostým byl přijat s pozitivním ohlasem a vedl ke změnám v divadelním odívání.³⁴ Neantický kostým se tvořil tak, aby odpovídal soudobému oděvu (herečka Favartová v r. 1760 předvedla selku v autentickém selském oděvu, nikoli v pastýřském rokokovém oděvu se šperky a stuhami, který se do té doby používal) a více vyhovoval psychologické charakteristice postavy (herečka Mlle. Cleironová ztvárnila postavu Elektry s rozpuštěnými vlasy a v černém oděvu). V baletu se stal známým výstup tanečnice Salé, která se v r. 1734 objevila v těsném živůtku s gázovou sukni, namísto obvyklé krinolíny. Německé země přechod k realistickému kostýmu přijímaly negativně a například pokus Frederike Caroline Neuberové z r. 1741 uvést tragédii Umírající Kato v římských kostýmech se nesetkal s pochopením publika.

³¹ Kolektiv autorů, *Historický vývoj scénického prostoru*, Praha, SUPŠ, 2004. str. 31

³² PTÁČKOVÁ, Věra, *Český divadelní kostým*, Praha, Divadelní ústav, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9 str. 24

³³ Obrazová příloha č. 8

³⁴ KOLEGAR, Jan, *Historie scénických technologií*, Brno, Ediční středisko JAMU, 2011. ISBN 978-80-86928-94-4 str. 14

Historický kostým, který vyznávala i jednotlivá národní hnutí, byl postupně vytlačen stylizovaným fantaskním kostýmem nastupujícího romantismu. Pohádkové náměty dávaly prostor k fantastickým převlekům, historická věrnost nevyhovovala dobovým romantickým požadavkům. S rozmáhajícím se obrozeneckým smýšlením se jednotlivé národy nechávaly inspirovat vlastními mytologickými bájemi, místními příběhy a lokálními tradicemi. Dobový vkus opět oceňoval vnější okázalost hereckých kostýmů.

Na českém území se pod vlivem naturalistické produkce tzv. Meiningenských v 2. pol. 19. st. začaly opět objevovat požadavky na historickou věrnost.³⁵ Realistické tendence se zaměřily na dobové a krajové reálie. Někdy si nechávali herci šít kostýmy i v autentickém prostředí. Počátkem 20. st. se do historizujícího kostýmního stylu včlenily prvky soudobého módního trendu (Josef Wenig použil pro kostým secesní ornamenty) a tím se začala upřednostňovat výtvarná stylizace před historickou věrností. Autentický kostým se stal postupně anachronismem a kostýmní výtvarnictví se vydalo vlastní cestou jako samostatná disciplína reagující na potřeby žánrů, doby, lokality.

Evropský divadelní kostým byl na přelomu 19. a 20. století formován dvěma divadelními teoretiky *Adolphem Appiou* a *Edwardem Gordonem Craigem*, kteří zahrnují kostým a jeho postavu do estetické a dramatické struktury představení.³⁶ Podobně u nás tvořil Vlastislav Hofman, zakladatel moderní české scénografie, který uplatňoval výtvarnou a ideovou jednotu kostýmů se scénou. Kostým tak přestal ovlivňovat etnografický nebo historický vzor a určujícím se stal inscenační styl. Následující stylizace kostýmů byla vždy poplatná uměleckým směrům daného údobí. Během 20. stol. se u nás herci oblékali do poetistických kostýmů Františka Zelenky, kubofuturistických realizací Jiřího Rohy nebo do oděvů s konstruktivistickým zaměřením hostující výtvarnice Xenie Boguslavskej.³⁷ V kostýmech Osvobozeného divadla můžeme vidět inspiraci *comedií dell'arte*.

Příchod socialistického hnutí přineslo do divadel tzv. *socialistický realizmus*, který značně redukoval mimo jiné i významotvornou a estetickou funkci kostýmního výtvarnictví. Vzestup výtvarné stylizace nastal ke konci 50. let (s tvorbou Josefa Svobody, následně Jindřišky Hirschové, Jarmily Konečné, Jana Skalického a dalších).

³⁵ PAVLOVSKÝ, Petr, *Základní pojmy divadla*, Praha, Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7277-194-9 str. 158

³⁶ PTÁČKOVÁ, Věra, *Český divadelní kostým*, Praha, Divadelní ústav, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9 str. 29

³⁷ PAVLOVSKÝ, Petr, *Základní pojmy divadla*, Praha, Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7277-194-9 str. 159

Nápaditě komponované kostýmy s představou budoucí mizanscény vytvořili Adolf Wenig (např.: Macbeth v Národním divadle v Praze v režii Jaroslava Kvapila³⁸) a Marcel Pokorný (pro operu a balet).

Po opětovném útlumu výtvarné inovace kostýmů v 60. letech nastalo období *akční scénografie*, která prosazovala významové založení výtvarného pojetí kostýmu na pozadí proměnné, avšak neutrální scény. Kostým se stal objektem, který měl podobně jako herecká akce vlastní funkci a význam. S novými typy materiálů se experimentovalo i v oblasti divadelního kostýmu. Jan Vančura použil na kostým v libereckém divadle F. X. Šaldy v r. 1978 ve hře Ze života hmyzu průmyslový design plastických hmot.³⁹ Určitým novým materiálem se stává i tělo herce. V hrách Osvobozeného divadla užívali herci různých masek, líčení a účesů. Klaunsky stylizovaná dvojice Voskovce a Wericha používala parodické kontrastní líčení (zdůrazněné Werichovy široké rty a Voskovcovy stylizované do malého srdíčka) a paruky (černobílá mezikruží vlasů - Caesar).⁴⁰ Objevily se i tendence využívat estetickou hodnotu nahoty jako kostýmu. Jindřich Štýrský ve své výpravě Pokladu jezuitů zapustil nahé torzo věštkyně se zabandážovanou hlavou do podlahy jeviště.⁴¹ Kostým se začal projevovat jako nápadně konturovaný výtvarný artefakt.

V průběhu 80. let 20. st. nastalo stylové rozvolnění. Postmoderní divadelní polystylovost se objevovala v tvorbě studentských souborů Křeč – Sklep – Vpřed, budoucí Pražské pětky, které využívaly ve vlastní kostýmní tvorbě principy nevypočitatelnosti a nahodilosti. Autoři vyznávali tvorbu v duchu „nové svobody“, která nebyla svázaná žádným slohem, formou, kompozicí. Zároveň do kostýmu často zapojovali humor a vzdor (parodované realizace pracovních nebo vojenských oděvů, obleků i „klasických“ rób). Současný kostým vyznává originalnost, více i méně koresponduje s aktuálními módními trendy, nebo se realizuje v dobovém koloritu. V realistickém dramatu se objevuje i kostým „nekostým“, který je tvořen každodenním oblečením herce. Kostým se stal nedílným výrazovým prostředkem scénografie, který dotváří podobu realizace inscenace. V současnosti je i diváky vnímán jako důležitá interpretační rovina představení.

³⁸ Obrazová příloha č. 9

³⁹ PAVLOVSKÝ, Petr, *Základní pojmy divadla*, Praha, Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7277-194-9 str. 159

⁴⁰ Obrazová příloha č. 10

⁴¹ Obrazová příloha č. 11

1.3. Hudba

Aplikace a realizace dramatické hudby se vyvíjela se znalostmi akustiky. Společně se světly bylo její zdokonalování závislé na technické vyspělosti dané společnosti. Hudební složka dramatických děl se dle svého poměrového zastoupení dále diferencovala na doprovodnou funkci k doladění atmosféry situace (ruchy, doprovodná hudba), nebo na funkci hlavní, kterou známe z opery, muzikálu, baletu, či operety. Její propojení s divadlem přišlo společně s vývojem dramatu samotného, jelikož už během rituálů, obřadů a slavností měla svou nezastupitelnou roli v různých písničkách, meditačních melodiích či instrumentálních doprovodech.

Od počátku byla pro divadlo nejdůležitější slyšitelnost a srozumitelnost herce a z toho vyplývaly zvýšené nároky na dobré akustické vlastnosti divadelního prostoru. Stavitelé řecké divadelní architektury hledali místa v přírodním terénu, na kterých stavěli půlkruhové konické amfiteátry, ze kterých zvuk neunikal dál do prostoru, takže se rozléhal převážně do hlediště. Hudební složku řeckého divadla tvořili zpívající sbor, který plnil funkci vypravěče (sborový úvod - *parodos*, sborový zpěv mezi epizodami - *stasima*) a hráč na flétnu, *aulos*, nebo píšťalu. Nástroje jako lyra, trubka a bicí nástroje se používaly pro zvláštní efekty.

Římané se hudbě příliš nevěnovali, nicméně pod etruským vlivem jí využívali ve svých představeních více než nakolik byla využívána v řeckých hrách. Plautovy hry byly téměř ze dvou třetin doprovázeny hudbou. Žádné záznamy, jak doprovod vypadal, se nedochovaly. Prameny uvádějí, že byl značně konvencionalizovaný, aby divák mohl podle znělky poznat, která postava je na jevišti. Scénická hudba využívala flétnu, která sestávala ze dvou píšťal asi 50cm dlouhých, které měl hráč na hlavě, aby měl volné ruce na manipulaci s otvory. Výrazněji se uplatňovala hudba v pantomimu, který během představení využíval celé kapely fléten, píšťal, činelů a jiných bicích nástrojů.

Ve středověku zasáhly do vývoje divadla a do způsobů využití hudby v divadle křesťanské rituály a zejména zpívaná evangelia. Jejich texty byly často přednášeny formou dialogů a staly se velmi populárními. Z těchto písní se rozvinulo tzv. liturgické divadlo a následně mysteria. Středověké produkce byly uváděny znělkami a doprovázeny sborovým zpěvem. Písně, které zpívali i samotní herci, obsahovala většina her. Hudba mohla být instrumentální nebo jen vokální. Výrazný rozvoj přinesla práce s vícehlasem (například gregoriánský chorál), zároveň se zdokonalovaly hudební nástroje (viola, harfa, loutna, varhany a další).

Nedílnou součástí italské renesanční slavnosti se stala hudba a tanec, které se začaly promítat i do dramatu. Následující snaha o přiblížení se antickým hrám, které obsahovaly značné množství písní a tanců, dala základ opeře a baletu. Do r. 1637 byla opera hlavním žánrem pouze na dvorních zábavách, po otevření Benátského operního domu se stala největším uměleckým žánrem barokní epochy, který se z Itálie rozšířil po celé Evropě. Alžbětinská anglická divadla disponovala chlapeckými sbory a šestičlennými orchestry. Představení předcházely koncerty sborů, které mohly trvat i několik hodin. Příchod jednotlivých herců doprovázely fanfáry a o divadelní ruchy se starali bubeníci. Opera se zde prosadila až na konci 17. st.⁴²

Iluzivnost renesanční a zejména barokní scény pracovala i s důmyslným systémem zvukových efektů. Používaly se různé mechanismy (hrom se vytvářel válením dělových koulí, rychlým kmitáním dřevěných plátků se imitoval vítr)⁴³, které se postupem času zdokonalovaly (větrostroj, rachostroj, hromový vozík a další).⁴⁴ S výrazným rozmachem opery přišla i její parodovaná podoba: ballad – opera, která obsahovala mluvené slovo střídané hudebními čísly s malým orchestrálním obsazením.⁴⁵ Hudba se postupně promítala do všech divadelních žánrů. Když už ne jako hlavní náplň dramatických produkcí, tak jako doprovodná scénická složka. Doprovod hudebně dramatických inscenací korespondoval s hudebními styly dané doby. Barokní manýrismus vystřídal umírněný klasicismus, který využíval jednodušších melodií, romantismus pak přinesl náměty lidových písní a následovaly různé „ismy“. Scénická hudba se s uzavřením divadelního prostoru potýkala s akustickými vlastnostmi budov. Rozvoj opery a baletu zrovnoprávnil postavení orchestru dramatických produkcí. Rovnoměrného rozšíření zvuku však docílil až Richard Wagner umístěním orchestru pod úroveň jeviště.⁴⁶

Zvuková scénická technologie se změnila zejména mechanismy zaznamenávajícími a reprodukcujícími hudbu. Z prvních fonografů a gramofonů se vyvinula zvuková reprodukcční technologie, která přináší všem divákům kvalitní zvukový zážitek. Živá hudba se mixuje se záznamem, mikroportový systém zajišťuje kvalitní přenos zvuku i v akusticky nevyhovujících budovách a digitální záznam umožňuje identický zážitek posluchače.

⁴² PAVLOVSKÝ, Petr, *Základní pojmy divadla*, Praha, Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7277-194-9 str. 196

⁴³ BROCKETT, Oscar Gross, *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0

⁴⁴ Obrazová příloha č. 12

⁴⁵ PAVLOVSKÝ, Petr, *Základní pojmy divadla*, Praha, Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7277-194-9 str.28

⁴⁶ KOLEGAR, Jan, *Historie scénických technologií*, Brno, Ediční středisko JAMU, 2011. ISBN 978-80-86928-94-4 str. 34

1.4. Světla

Světlo podobně jako zvuk je pro divadlo neodmyslitelným faktorem, který se vyvíjel společně s technickou vynalézavostí a vyspělostí kultur. V dramatickém kontextu jde hlavně o poměr světla a jejich proměny v divadelním prostoru.

Po dlouhá staletí zajišťovalo osvětlení divadelních prostranství denní světlo, které bylo ovlivněno pouze situováním divadelního prostoru (světové strany) a přírodními zákony (roční období, den a noc). Se světelnými efekty se v té době příliš nepracovalo. Pro realizátory bylo důležité, aby byl herec vidět, což se bez denního světla dalo řešit pouze umělým osvětlením v podobě čadících a nelibě vonících olejových lamp. Do období renesance se tedy řešilo pouze krytí diváků před nežádoucím přímým slunečním světlem. S příchodem zastřešených divadelních budov se architekti museli potýkat s problematikou jejich osvětlení. Snaha o využití přirozeného denního světla vedla stavitele k vytvoření efektivního systému, který by s co nejmenšími ztrátami vedl světlo na scénu. Tuto světelnou cestu vytvářeli za pomoci zrcadel, světlíků, různých kanálů a průhledů. V případě, že se pokoušeli nasvítit jeviště umělým světlem, využívali stejných metod jako při osvětlení hlediště, tedy různé svíce, olejové lampy nebo svíčkové lustry. Tento systém měl řadu nevýhod. Kromě zápachu a horka, bylo největším nepřítelem samotné světlo, jelikož čím víc se snažili osvítit jeviště, tím více oslňovali diváky. Světelný zdroj na jevišti totiž nebyl orientován pouze na jeviště, ale svítil do všech stran, tedy i do hlediště. S barokní scénou, která byla rámována portálem, se zdroj světla přesunul do osvětlovací rampy na předním okraji jeviště. Přelomovým se stalo zdokonalení jevištního osvětlení *Josefem Furtenbachem*, jehož objev ukrytí světelného zdroje se aplikuje dodnes. *Furtenbach* založil svůj systém na soustavě vodorovných a svislých ramp, které byly osazeny velkým počtem světelných zdrojů. Kombinace spodní rampy (umístěné v korytu na předním i zadním okraji hrací plochy), horní rampy (nad jevištěm za dekorační sufitou) a rampy portálové (v několika vlnách za bočními dekoracemi) vnášela na jeviště potřebný zdroj světla.⁴⁷ Tento systém eliminoval stíny, které se tvořily za herci a zároveň umožňoval, odstíněním několika svíček najednou, vytvořit atmosféru jeviště.⁴⁸

Světelný zdroj byl dlouho omezen na olejové lampy a voskové nebo lojové svíčky. Určitým pokrokem se stal vynález tzv. Argandovy olejové lampy s cylindrickým

⁴⁷ Obrazová příloha č. 13

⁴⁸ KOLEGAR, Jan, *Historie scénických technologií*, Brno, Ediční středisko JAMU, 2011. ISBN 978-80-86928-94-4 str. 28

knotem uzavřeným ve skleněném komínku, který mohl být z čirého nebo zeleného skla. Olej byl později nahrazen petrolejem a brzy poté následoval vynález plynového osvětlení. Plyn znásobil hladinu světla, nicméně, stejně jako ostatní typy osvětlení, způsoboval požáry (šlo o otevřený oheň s přívodem hořlavého média). Plynové osvětlení navíc spotřebovávalo kyslík, takže se jednotlivá představení dělila na aktovky, mezi kterými musely být přestávky na vyvětrání sálu. Mezi dalšími vynálezy se objevila oblouková lampa, která umožnila scénografům znázornit proud slunečního světla, duhu, nebo fontánu.⁴⁹ Elektrifikace se v divadle stala zcela žádoucí s příchodem žárovky. Ta se dala snadno barvit, zapínat a vypínat, čímž dala divadelnímu osvětlení zcela nové scénicko-výtvarné možnosti. Během 19. st. se značným způsobem rozvíjela i optika (promítací přístroje, fotoaparáty, kamery a další). Spojením žárovky a přiražené optické čočky se světlo zesilovalo a koncentrovalo, vzápětí tak vznikl první reflektor, umožňující svícení do všech směrů včetně bodového nasvícení detailu nebo herce. Regulaci intenzity světla vyřešil klikou ovládaný reostat – regulátor, který nahradil mechanické zakrývání světelného zdroje. Furtenbachův osvětlovací systém se postupně redukoval. Rampy se osazovaly válcovými rozptylnými lampami s barevnými filtry. Tak bylo možné zesilováním, zeslabováním a zabarvením světla vytvářet nálady. Reflektory se postupně přesunuly na věže a mosty technologických portálů, které nesly několik sad světél. Osazení boční a zadní lávky provaziště umožnilo použití kontrastního světla. Kupole hledišť začaly umístěním reflektorů osvětlovat předscénu.

S modernizací divadel se světelná scénografie (light design) stala samostatnou uměleckou součástí. Zavedení počítačem ovládaných stmívacích zařízení s pamětí zjednodušilo práci osvětlovačů a zajistilo světelně identickou scénografii každé reprízy. Neustálé zlepšování světelných zdrojů s využitím počítačové techniky ukázalo elektrické osvětlení jako nejvíce vyhovující technologii scénického světla.

⁴⁹ PAVLOVSKÝ, Petr, *Základní pojmy divadla*, Praha, Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7277-194-9 str. 208

2. SPOLUPRÁCE TVŮRCŮ S BALETEM NÁRODNÍHO DIVADLA V PRAZE

2.1 Stručné dějiny baletu ND v Praze

První zmínky o baletu na českém území, pocházejí z doby vlády Rudolfa II. Císař pořádal dvorské balety pod vedením Giuseppe Arcimbolda, který byl jejich autorem, inscenátorem a zároveň i kostýmním výtvarníkem. Baletní slavnosti se na českém území objevovaly i po třicetileté válce. V nich účinkovaly aristokraté i domácí poddaný lid. Italská opera se do Čech dostala vlivem Vídně v 17. století.⁵⁰ První stálou baletní scénou bylo Šporkovo divadlo v Praze (1701 až 1724), následovalo Divadlo v Kotcích.⁵¹ Dějový balet (ballets d'action) na české území přinesli žáci J. G. Noverra v 2. polovině 18. století.

Výrazné obohacení baletní scény přišlo se zformováním baletní skupiny Národního divadla, která byla vytvořena v roce 1883 a stala se přední institucí, zastupující balet v českých zemích. Zásadní ve vývoji se stalo působení prvního baletního mistra Václava Reisingera, který uvedl novodobý balet *Hašíš* (1884). Na jeho místo nastoupil tanečník Augustin Berger, který soubor rozšířil a vedl při divadle baletní školu. Po něm nastupující Ital Achille Viscusi u nás poprvé uvedl (1900) celou verzi *Labutího jezera* a své choreografie uplatnil i v realizacích ryze českých baletů *O. Nedbala* (Pohádka o Honzovi, Z pohádky do pohádky, Princezna Hyacinta). Jeho choreografie obsahovaly tzv. baletní pantomimu. Zároveň se stal zakladatelem baletní scény v Brně, Ostravě a Bratislavě. Ruská škola baletu přišla s Remislavem Remislavským, který uvedl i české tituly (*Istar*, *Doktor Faust*, *Kdo je na světě nejmocnější*). Následovalo působení Jaroslava Hladíka, hostování choreografa Joe Jenčíka a spolupráce s Jelizavetou Nikolskou. Po válce se balet vzchopil v rukou Saši Machova, který dal vzniknout souboru s mnoha sólistickými osobnostmi. Emancipace baletního souboru pokračovala s Jiřím Němečkem, za jeho éry se stal soubor rovnocenným činohernímu i opernímu. Balet se nemohl vyhnout sovětskému vlivu, který přinesl tzv. drambalety.⁵² Úspěšnou verzi *Romea a Julie* přineslo působení Emericha Gabzdyla, kterého vystřídal Miroslav Kůra. Následující porevoluční období

⁵⁰ BRODSKÁ, Božena, *Vybrané kapitoly z dějin baletu*, Praha, Nakladatelství AMU, 2008. ISBN 978-80-7331-106-3 str. 33

⁵¹Tamtéž str. 42

⁵² Oficiální stránky ND, *Historie a současnost baletu*. [online] [cit. 2013-06-07] Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/historie>

bylo pod vedením Vlastimila Harapese vyplněno originální tvorbou dvojice Libora Vaculíka a Josefa Bednárika, zahraniční tvorbou a hojnou mezinárodní spoluprací. Vedoucí pozici šéfa baletu zastává od r. 2002 Petr Zuska, který těží ze svého celosvětového tanečního působení a vede balet ND k inovativnímu pojetí tanečního divadla jako uměleckého prostředku atraktivního pro širokou veřejnost. Pod jeho vedením se v repertoáru objevují nejen klasické tituly uváděné ve velkých baletních domech, ale i jeho vlastní tvorba.⁵³ Ta se projevuje otevřenou koncepcí a pestrým programem, který reprezentují tituly např. *A Little Extreme*, *Les bras de mer* a další.

2.2 Spolupráce Libora Vaculíka a Josefa Bednárika

Jozef Bednárík a Libor Vaculík se společně potkávali během svého působení na Bratislavské scéně, vzájemnou spolupráci v roli hlavních tvůrců však uskutečnili až v Národním divadle v Praze. Jejich dlouhodobá spolupráce začala hledáním námětů pro nové taneční možnosti baletu ND. Ačkoliv jsou podepsáni v programových brožurkách různě, námět a libreto tvořili ke všem inscenacím společně. Během příprav vedli oslovené tvůrce jednotlivých výtvarných aspektů scény, podle svých předběžných návrhů, které vznikaly již během psaní libreta. Během prvních společných zkoušek se kvůli odlišnému zaměření tvůrců (L. Vaculík – taneční divadlo, J. Bednárík – činoherní tvorba) potýkali s různým pohledem na jejich časovou náročnost. V tanečním divadle se během několikahodinových zkoušek vytvoří pouze pár minut z konečné podoby choreografie, což je velice odlišné od činoherních zkoušek, kde se během několika hodin může nazkoušet i více obrazů dané hry. Jejich opakované setkání ale značí, že se jejich spolupráce stala úspěšnou nejen během vlastní tvorby, ale i u diváků.

Libor Vaculík se narodil 10. 3. 1957 v Praze. Od krasobruslení k tanci přešel ve svých 9 letech, mezi roky 1969-1976 studoval tanec na pražské konzervatoři u prof. Zdeňka Doležala. Poté nastoupil jako sólista do baletního souboru Slovenského národního divadla, kde s četným hostováním i mimo domovskou scénu působil od září 1977 až do prosince 1990. Postupem času se začal zajímat i o choreografii, kterou následně vystudoval na VŠMU v Bratislavě (1987-1991). Následoval post choreografa bratislavské *Nové scény* (1992-1995), kterou vyměnil za baletní scénu Národního divadla v Praze (1994-1999). V letech 1998-2000 byl uměleckým šéfem Pražského

⁵³ Petr Zuska *Gala X*, Praha, Národní divadlo, 2012. str. 5

komorního baletu / Baletu Praha.⁵⁴ Jako tanečník se Libor Vaculík pravidelně účastnil domácích i zahraničních soutěží, kde získal mnohá ocenění (Praha 1975 II. cena, Brno 1977 II. cena, Varna 1978 III. cena, Brno 1979 I. cena a III. cena v americkém Jacksonu, Ósaca 1980 III. cena (společně s L. Jarošíkovou). Jeho choreografická činnost byla velice úspěšná, což dokládají i další ceny (Hlavní cena 1985 za „V“ jako *Vivaldi*, Hlavní cena 1988 za *Stmíváníčko*, Cena ČLF 1995 za *Psycho/Malý pan Friedemann*, Cena ČLF 1998 za *Pohádku*, Cena diváků 1999 za *Edith, vrabčák z předměstí*, Cena ČLF 1999 za *Slovenské dvojzpěvy*).⁵⁵ Během své umělecké činnosti působil i jako pedagog na HTŠ Bratislava (1988-1989) a na VŠMU Bratislava (1995-1997). Libor Vaculík se vyznačuje epickým pojetím tanečních představení. Jeho tvorba klade důraz na propojení tance se scénou a hudbou. Maximálně využívá znakového arzenálu symbolů na jevišti. Někdy je i kritizován za příliš viditelný děj, který u tanečního divadla nebývá tak výrazný. Snaží se svou choreografií přiblížit děj natolik, aby ho divák mohl snadno přečíst a sledovat jeho vývoj v tanečnickových gestech bez náročného hledání jejich smyslu.

Režisér Jozef Bednárík se narodil na Slovensku 17. 9. 1947. Nejdříve vystudoval umělecko-průmyslovou školu, na kterou navázal studiem herectví na VŠMU v Bratislavě. Po desetiletém působení v nitranském Divadle Andreje Bagára vyměnil herectví za režii. První režie uskutečnil v ochotnickém Z-divadle, profesionálně začal tvořit v Nitře, kde realizoval více než třicet titulů. Během jeho hostování v zahraničí se začal kromě činohry věnovat i hudební produkci. Jeho první hudební inscenace, *Faust a Markétka*, získala cenu kritiky na festivalu v Edinburghu. Po hostování v Bratislavě (1990) následoval post režiséra na Nové scéně. Mezitím spolupracoval se souborem Slovenského národního divadla na trilogii francouzských oper (*Faust a Markétka, Hoffmannovy povídky a Don Quichotte*). Inscenoval i ve Státní opeře Praha (např. 1996 *Turek v Itálii*, 1999 *Carmen*). Během jeho hostování v Praze se stěžejními díly tanečního divadla staly společné projekty s Liborem Vaculíkem (*Psycho/Malý pan Friedemann, Isadora, Čajkovskij*). Režijní vedení Jozefa Bednáríka je ve všech směrech propracované, díky svému výtvarnému vzdělání si vede své režijní knihy společně s náčrtky představ o jednotlivých realizacích konkrétních situací. Před začátkem spolupráce s daným souborem se seznámí se jmény všech účinkujících a během zkoušek je oslovuje jménem, což napomáhá nejen rychlejší spolupráci, ale

⁵⁴ Kolektiv autorů, *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství: Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945 - 2005*, Liberec, KNIHY 555, 2005. ISBN 80-86660-14-1 str. 75

⁵⁵ Oficiální stránky Libora Vaculíka, *Úvod*. [online] [cit. 2013-06-07] Dostupné z: http://vali.studio-artemis.cz/index_flash.php

i lepší sociální komunikaci na pracovišti. Během svého působení v divadle činoherním, hudebním, ale i tanečním, se mnohému přiučil. Ovládá nejen výtvarnou stránku inscenací, ale orientuje se i v hudebních partiturách a tanečních krocích. Během zkoušek tak může sledovat svůj režijní koncept i ostatní umělecké složky inscenace a koordinovat je.

3. Dokumentace vybraných inscenací

3.1 Malý pan Friedemann / Psycho

Námět Jozefa Bednárika, který vznikl spojením literárního námětu Thomase Manna *Malý pan Friedemann* a filmové klasiky Alfreda Hitchcocka *Psycho* dal vzniknout výjimečnému projektu baletu ND, který měl premiéru 20. 5. 1993 a opakovaným uvedením 1. 6. 2000 se udržel v repertoáru ND do svého posledního uvedení 10. 12. 2002.⁵⁶ Titul se realizoval ve spolupráci Jozefa Bednárika a Libora Vaculíka. Oba autoři se podíleli na tvorbě libreta a jejich úzká spolupráce dala základ pevnému režijnímu a choreografickému vedení. Ačkoliv obě předlohy reflektují jinou dobu, mají společný základ, který je nosný pro oba příběhy. Vypráví o tragickém konci dospělých mužů, kteří se kvůli svým nedostatkům straní společnosti a ta je svou otupělostí, nepochopením a necitlivostí zavede až na svůj samý okraj.

První část baletu vypráví příběh Johanna Friedemanna, třicetiletého muže z malého německého města na konci minulého století. V prologu se dovídáme o jeho nehodě v dětství, kterou přežil, ale zůstal mu po ní hrb na zádech. Dospívající se svou milující matkou a sestrou malý Johannes handicap nikdy nepociťoval. Avšak jen do chvíle než zjistil, že ho žádná žena nebude milovat. První obraz nám dává nahlédnout do jeho nešťastné duše, která hledá klid ve světě hudby. Odmítá soucitná gesta své sestry, uzavírá se do sebe. V druhém obraze ožívá snový dvojník malého pana Friedemanna, který je zdravý, krásný, sebevědomý, dokáže opustit prázdnotu čtyř stěn a vydat se ven, zamilovat se, oženit. To všechno Johannes dokáže, když se ale probudí, opět je to jen zkroušená postava plná smutku. Ve třetím obraze přijíždí do města plukovník Rinnlingen se svojí okouzlující paní, kterou spatří i Johannes. Paní Gerda přitahuje Johannese svou zálibou v hudbě. Malý pan Friedemann se do ní zamiluje. Sestra Frederika ve čtvrtém obraze vycítí bratrovu zkázu a snaží se ji odvrátit. Mladý Johannes se ale znovu uzavírá do svého světa, kde zažije milostné setkání se svou milovanou Gerdou. Opět ale přichází den a s ním i pátý obraz s nedělní zahradní slavností. Na této události se bez povšimnutí objeví i pan Friedemann, kterého zesměšní všemi obdivovaný plukovník von Rinnlingen, Frederika tuto záležitost ukončuje. V následujícím šestém obraze věnuje Johannes Gerdě píseň,

⁵⁶ Kolektiv autorů, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, Praha, Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0 str. 188

během níž se oddává snovému sblížení. Po chladném procitnutí se malý pan Friedemann dočká chabého potlesku okolí a pozoruje úspěch von Rinnlingena, který nabízí šampaňské. Opilý Johannes se v sedmém obraze rozhodne vyjít ze stínu svého dokonalého dvojníka a zaútočí na něj. Z duetu se stává duel, který opravdový Johannes vyhrává a jeho dvojník ho nechává svému osudu. Osmý obraz se nese v duchu vyznání z hlubokého citu malého pana Friedemanna k paní Gerdě. Ta je hloubkou těchto citů okouzlena, ale následně se mu kvůli jeho hrbu cynicky vysměje. Závěrečný devátý obraz přináší retrospektivní promítnutí Johannesova života, který poznává, že už nemá co ztratit a vrhá se do vody, kde nachází svůj klid za zpěvu Frederičiny ukolébavky.

Po přestávce je uvedena druhá část baletu, která nás v prologu zavede do neonových šedesátých let, do světa aut a motelů. Norman Bates žije se svou ovdovělou matkou, která zoufale touží po partnerském životě. S tím se ale nedokáže její patnáctiletý syn Norman vyrovnat a po majetnickém výstupu matčina milence propuká jeho posedlost matkou naplno. V následujícím prvním obraze se setkáváme s Normanem jako majitelem motelu, kde nebývá příliš hostů. Norman netouží po společnosti, jeho jedinou touhou je matka, která pohltila část jeho osobnosti. V druhém obraze do motelu přijíždí mladá žena Marion, které se krásný Norman zalíbí. To se ale přičí jeho matce, která ho ve třetím obraze donutí k poslušnosti a odchodu do jeho pokoje. Marion se tak ve čtvrtém obraze Normana nedočká. Je matkou zabita ve sprše. Následující pátý obraz nám odkrývá pravou tvář matky, Norman si sundává paruku, masku i šaty. Teprve teď vidí, co se stalo, zbavuje se těla a uklízí stopy. V šestém obraze, po několika dnech, se do motelu dostaví šerif, který zpočátku Normanovy odjezd Marion uvěří, ale po zahlédnutí matčiny siluety v okně trvá na jejím výslechu. Po předchozí roztržce se v sedmém obraze detektiv vrací a znovu se pokouší dostat k matce, ta ho překvapí a následně ubodá v telefonní budce. Norman se začíná bát, vchází do matčina pokoje a objímá její tělo. V osmém obraze přijíždí policie a dychtivý dav. Policisté objevují mrtvá těla, lidé z davu se zájmem sledují šokující odhalení a čekají na Normana, vraha. Postava staré paní, která vychází v devátém obraze z pokoje č. 1, vzbuzuje pozornost. Poznávají v něm Normana, jehož osobnost už zcela splynula s rolí matky. Vzpomíná na šťastné chvílky dětství, které utíná příjezd sanitky.⁵⁷

⁵⁷ SCHEIRICHOVÁ, Věra, *Malý pan Friedemann, Psycho*, Praha, Národní divadlo, 1992.

Scéna

Scéna Malého pana Friedemanna maximálně využívá šířky a výšky jeviště. Nové scény, hloubka je ponechána tanečnímu prostoru. Scéna je tvořena horizontálním blokem budovy, která sahá do dvou třetin jeviště orientované k pravé straně. Budova disponuje čtyřmi vchody. Nad břechťanovým domem se rozprostírá rovná plocha se zadním svícením, na kterou se promítá motiv oblohy, nebo v ní prosvítá postava s houslemi. Levá strana je tvořena vertikálním blokem vysoké budovy, v jejíž spodní části se nachází Friedemannův pokoj. Johannesův snový dvojník má tentýž pokoj situovaný v patře nad ním, do kterého se dá vstoupit po schodišti, které rozděluje horizontální a vertikální budovy.⁵⁸ V těchto nad sebou postavených pokojích se odehrávají synchronní taneční kreaace (friedemann se svým dvojníkem). Pokoj je za průsvitnou stěnou, která je konstrukcí dělena na tři okna s menšími okny nad nimi. V interiéru pokoje v jeho pravé zadní části jsou umístěny dveře, vlevo od nich je stojací velké zrcadlo zpočátku zakryto látkou, kterou Friedemann (i jeho dvojník) strhne, vedle zrcadla je (pouze ve Friedemannově spodním pokoji) věšák s kabátem. Uprostřed pokoje stojí jedna osamocená židle, nad kterou je umístěno světlo, které osvětluje celý pokoj. K tónování světelné nálady pokoje slouží reflektor s barevnými filtry umístěný v levém zadním rohu pokoje. V pravé přední části jeviště je umístěno klavírní křídlo se stoličkou, u něj stojí rozevřený slunečník. Před jevištěm je pod jeho úroveň (do propadliště) umístěna vodní hladina (plocha s lesklým potahem, imitující vodu. Vodní hladina po Friedemannově smrti i s jeho tělem zajíždí dolů. Světelný systém využívá plošného nasvícení v barvách, které navozují atmosféru jeviště. V inscenaci převažuje modré a rudé svícení, celého, nebo jen části, jeviště. Sólisté a jejich pohyby vynikají v záři reflektorů, které s různou intenzitou reagují na náladu jejich gest. Horní světelný panel s motivem oblohy se během některých scén zhasíná, někdy je hlavní světelnou položkou. Během snových výstupů se objevuje efekt mlhy, která se vynořuje z bočních vstupů jeviště.

Scéna pro Psycho se ve svém základu nemění, zůstává vertikální blok sestavený ze dvou pokojů (v nich zůstává židle a zrcadlo), horizontální blok se drobnými úpravami mění v motelové pokoje. Světelná stěna nad horizontálním blokem mění svou dekoraci, s motivem nebe se objevuje i spící mužská hlava, nebo portrét Normanovy matky. Břechťan se vytahuje do prostoru provaziště, odkrývají se okna mezi jednotlivými vchody, nad každé dveře je usazené oválné světlo. Nad motelovými pokoji je neonový nápis „Motel“, pod ním „no vacancy“, rozsvěcují se podle situace na scéně

⁵⁸ Obrazová příloha č. 14

(když Norman pouští milence do pokojů, rozsvěcuje se nápis „motel“, po vraždě Marion svítí „no vacancy“). Ve středu pravého boku jeviště je umístěna telefonní budka s vnitřním osvětlením, které svítí po většinu času představení. Před budkou směrem k divákům je postaven sprchový kout, který je uvnitř bílý (kachličky), zakrytý závěsem na kruhovém jezdcí. Vnější závěs je tmavý, neprůhledný, pod ním je igelitový sprchový závěs, průsvitný (skrz něj je vidět vražda Marion). Osvětlení je umístěno v hlavě sprchy.⁵⁹

Hudba

Pro Petra Maláska byla práce na hudební složce pro dvojitul Malý pan Friedemann a Psycho jeho první spoluprací s baletem ND. Hudební doprovod je tvořen montáží tří složek, které nejsou hierarchizovány. Použité jsou původní nahrávky klasických děl, jejich upravené verze a vše spojují dokomponované elektrotechnické plochy vytvořené Petrem Maláskem. Rovnocenným prvkem hudby se stává i použití nejrůznějších ruchů, které byly vytvořeny speciálně pro tuto inscenaci ve Filmovém studiu Barrandov.

- Původní nahrávky z klasických děl *Richarda Wagnera* převažují v části Malý pan Friedemann. Jsou použity úryvky z *Tristana a Isoldy*, *Soumraku bohů*, *Rienziho*. Leitmotivem se stává melodie smrti Isoldy z lásky k Tristanovi, která se objevuje i s odcházejícím Normanem v Psychu, tento leitmotiv tímto opakováním uzavírá kruh obou titulů.
- Píseň *Summertime* z opery *George Gershwin* *Porgy a Bess* tvoří leitmotiv baletu Psycho, který je doplněn úryvky z *Američana v Paříži* a *Rapsodie*.
- Hudba skupiny *Beatles* doprovází taneční vystoupení Normana s mladými milenci.
- *Elvise Presleyho* zastupuje písnička *Love me Tender*, která se stane leitmotivem Normanovy matky.
- Ruchy jsou použity k dokreslování situace (např.: dusot kopyt, houkání policejní sirény, skřípání brzd při příjezdu, zvuk vody při koupání, sprchování a další).

⁵⁹ Obrazová příloha č. 15

Kostým

Návrhy kostýmů pro obě části připravila Ludmila Várossová. Spolupráce na titulech Malý pan Friedemann a Psycho byla její první prací s baletem ND. Svou praxí se zaměřuje především na činoherní tvorbu. Zajímavostí v jejích návrzích na kostým pro obě inscenace je výrazné dobové zaměření na jejich provedení. Ludmila Várossová se totiž nezabývá navrhováním civilních oděvů, zároveň z nich ale čerpá veškerý kolorit a dobovou reflexi.

Kostým inscenace Malý pan Friedemann je dobově stylizovaný. Ženské společenské šaty i pánské obleky, inspirované módou konce minulého století, jsou realisticky propracované s mnoha detaily. Hlavní postavy mají svou charakteristickou barvu, která se v jejich kostýmu opakuje. Johannes Friedemann nosí smuteční černou, Gerda je nepřehlédnutelná ve vyzývavé rudé, Frederiku vidíme v uklidňující modré, matka chodí ve fialové, plukovníka charakterizuje vojenská zelená.

- Sborový šat je tónován v barevné škále od nejtmašších odstínů šedé k bílé. Pánské obleky s dlouhým kabátem jsou doplněny vysokým cylindrem a hůlkou, krátké námořnické sako s dvouřadým zapínáním je doplněné baretem. Sportovní pánský oděv zahrnuje vysoké ponožky, kalhoty pod kolena, košili a je doplněn rekvizitou tenisové rakety. Objevuje se i postava pekaře v pracovním oděvu s čepicí a zástěrou. Ženské šaty jsou vypasované a sahají zpravidla ke kotníkům, jsou doplněné vějířem, parapletem, nebo vlečkou, jednotlivé prvky se mohou kombinovat. Sportovně oblečené ženy mají kratší sukni, halenku a tenisovou raketu. Použit je i kostým služebné se zástěrou, nebo jeptišky v hábitu s vlasy zakrytými látkou. Ženské oděvy byly doplněny o klobouky a zdobné spony.
- Postava Johanna Friedemanna má černý oblek s dlouhými kalhoty nebo kalhoty do půli lýtek a kabátem (během představení střídá dlouhý kabát až k zemi, kratší do půli stehů, nebo frak – nedělní slavnost), bílou košili, pod níž má k levé lopatce připevněn vycpaný hrb (který tanečnicka neomezuje v pohybu) a tmavou kravatu se sponou. Taneční boty jsou stylizované do podoby černé elegantní polobotky. Friedemann se do kostýmů převléká průběžně celé představení. Zajímavým momentem je výměna kratších kalhot a kratšího kabátu za delší, když se odkutálí z jeviště směrem k jednomu z vchodů břečťanového domu a poté, již převlečen, se znovu kutálí zpět. Friedemannův dvojník využívá (v obsazení s Petrem Zuzkou a Jiřím Horákem) stejných

kostýmů v černé, objevuje se ale i bez košile, pouze v kalhotách. Dvojník v provedení Jiřího Jelínka má stejné varianty kostýmu, ale v barvě bílé.⁶⁰

- Postava Gerdy je při jejím prvním vstupu oděna do červeného kalhotového kostýmu s frakem (ze sametu), vysokým kloboukem (cylindrem) a efektivní vlečkou, kterou využívá při tanečních figurách společně s bičem. Na nedělní slavnost se převlékne do šatů, které má až do konce představení. Rudé šaty mají nabíranou „kankánovou“ sukni, jsou stažené v pase širokou stuhou, s kolovým výstřihem (ke krku vyplněný síťovanou látkou) ohraničeným z ramen spadlými volánkovými ramínky.⁶¹
- Soucitná sestra Frederika nosí brýle (v některé alternaci ne), její šaty jsou v uklidňující modré, střih se podobá sborovým šatům, v pase a na lemu sukne je široká stuha s pruhy, ke kterým na nedělní slavnost přibude dlouhý světlý šál a klobouk.⁶²
- Postava Johannesovy chůvy se objeví na začátku a během retrospektivního promítnutí Johannesova života. V obou scénách je oděna do jednoduchých bílých plátěných šatů s rukávy a rozvázaným šněrováním na bílé kazajce, má rozpuštěné vlasy a v rukou lahev. Baletní piškoty jsou v tělové barvě.
- Kostým plukovníka je propracovaný do všech detailů, na jeho hrudi nechybí různá vyznamenání, kříže, k nárameníkům vedou od vyznamenání dekorační šňůry a střapce, na boku má dlouhé pouzdro s šavlí.

Postavy v inscenaci Psycho jsou oblečení ve stylu šedesátých let minulého století. Na rozdíl od předchozí inscenace jsou kostýmy rozmanitější, šaty i kalhoty různé délky, použité jsou i prvky spodního prádla. Barevné schéma zůstává podobné, převládá bílý a černý kostým. Na rozdíl od Malého pana Friedemanna mají některé kostýmy barevné prvky (červené mašle, puntíky apod.), nejsou ale celobarevné. Tanečníci své kostýmy během představení nemění (kromě Normana v převleku za matku).

- Mužský sbor má trička, dlouhé i krátké kalhoty, kšiltovky, tenisové rakety. Dívky nosí šaty s úzkým pasem a do široka vrstvenou sukni po kolena. Tanečníci mají taneční boty, piškoty, nikoli špičky (choreografie nevyužívá postavení tanečnicka na špičky). Někteří se pohybují po jevišti na kolečkových bruslích. Postavy policejních důstojníků mají černé uniformy s odznaky, černé klobouky a boty.

⁶⁰ Obrazová příloha č. 16

⁶¹ tamtéž

⁶² Obrazová příloha č. 17

Opakovaně po jevišti projede tanečnice v kostýmu jeptišky s žena na invalidním vozíku. Příběhem průběžně prostupuje postava šaška, který má černý frak, bílou košili, cylindr, v klopě bílou kytku, červený motýlek. Obličej má nalíčený bílou barvou a zvýrazněné oči a rty, na nose červený klaunský nos.

- Postava matky má na sobě korzetové spodní prádlo, splývavou narůžovělou košilku ke kolenům (košilka se rozevívá zepředu), svrchní část je tvořena modrošedým županem (z lehké látky) s volánky. Nosí podvazkové punčochy a černé boty na podpatku. Tento oděv matky později s parukou, bílou maskou s líčením, převezme Norman, který se v něm převtělí do role matky.
- Postava Normana je oblečena do černých dlouhých kalhot, černého roláku (splývavý poddajný materiál, na těle je volný) s dlouhým rukávem a černých bot. Po smrti matky nosí černé sako s ohrnutými rukávy.
- Mužský převlek matky je kopií jejího kostýmu neobsahuje podvazky. Používá se červená kudrnatá paruka. Při prvním převleku Normana za matku má pod tímto kostýmem své černé kalhoty i rolák, při úplném ztotožnění se s postavou matky na konci představení má pod košilkou jen bílé spodní dámské prádlo.⁶³
- Marioniny šaty jsou stažené v pase s límečkem a tříčtvrtečními rukávy. Na bílých šatech jsou červené puntíky, sukně je kolového střihu s vrstvenou spodničkou. K šatům má stažené vlasy do drdolu a bílé boty na podpatku.⁶⁴ Když se jde koupat, svléká si své šaty a pod nimi má bílé plavky (podle alternace jednodílné, nebo dvojdílné), má rozpuštěné vlasy a je bosá. Marion na scénu přijíždí na kole, které k ní do vody Norman skládá, když chce zahladit stopy po její vraždě.
- Detektiv vyšetřující zmizení Marion má černý dlouhý kabát, černý klobouk, černé kalhoty i vestičku, má bílou košili.

⁶³ Obrazová příloha č. 18

⁶⁴ Obrazová příloha č. 19

3.2 Čajkovskij

Životní příběh slavného hudebního skladatele Petra Iljiče Čajkovského byl v r. 1970 zfilmován pod názvem *Milovníci hudby* (The Music Lovers). Tento film se stal předlohou libreta k baletu s názvem *Čajkovskij* a podtitulem *taneční obrazy inspirované životem slavného skladatele* z dílny Jozefa Bednáríka a Libora Vaculíka, kteří tento projekt uvedli v premiéře 22. 12. 1994 a v druhé premiéře 27. 12. 1994, jeho poslední realizace se uskutečnila 10. 4. 1997.

Balet o dvou jednáních je rozdělen do třiceti obrazů, každý obraz má své motto, kterým se dané události řídí. První obraz a jeho motto „*Má sklíčenost mnohdy vyústí až v prudký odpor k životu a přivolávání smrti...*“ nám ukazuje Čajkovského jako slavného, ale opuštěného skladatele, který se svou depresí snaží vyřešit sebevraždou. V druhém obraze přichází Cholera – Smrt, chce svého skladatele, ten se jí zpočátku poddá, ale vzápětí se jí vysmekne z objetí a chce žít. Motto třetího obrazu „*Někdy jsem nevěděl, jestli vidím před sebou živé lidi nebo preludy...*“ vypovídá o skladatelově otázce, zda stálo za to žít. Poblouzněný vzpomíná na ženy a muže svého života. Z jeho paměti se vynořují milované i nenáviděné postavy (snoubenka Désirée Artôt, nemilovaná manželka Antonina, neúprosný kritik Rubinštejn, mecenáška von Meck i osudový přítel Anton). Z opětovných myšlenek na smrt vyvádí skladatele čtvrtý obraz, který ho vrací do dětství v přítomnosti matky a jejího oblíbeného Mozarta. Vzpomínky ale přetrhne motto „*Její smrt, to byla první velká bolest mého života...*“ pátého obrazu. Skladatel pozoruje matku umírající na cholera, v jejím posledním boji se smrtí i šílenstvím. V šestém obraze vzpomíná Čajkovskij na obrovskou matčinu touhu po životě, její zápas se smrtí, po kterém zůstane jen hrob a jeho vzpomínky na největší lásku jeho života. Během sedmého obrazu přichází dospívající Čajkovskij, který není schopný trvalého, upřímného vztahu s okolím. S mottem „*Cítil jsem se nesmírně osamělý, ne proto, že bych neměl s kým trávit čas, ale proto, že kolem sebe nemám nikoho blízkého...*“ si uvědomuje, že jediný osudový vztah má k mladému knížeti Antonu Š. Ten ho ale v osmém obraze zesměšní. Skladatel hledá útěchu ve světě hudby a v náruči primadony Désirée Artôt. Jejich nevydařený vztah a zasnuby definuje v devátém obraze motto: „*Podobně jako se ona nemůže odhodlat, aby se kvůli mně vzdala divadla, tak zase já váhám obětovat jí celou svou budoucnost...*“. Tím se jejich cesty rozcházejí. V desátém obraze Čajkovskij skládá svůj první klavírní koncert a oddává se motto „*Věřu bych se pomátl na rozumu, kdyby nebylo hudby. Ona přináší světlo, usmiřuje a uklidňuje... Už jen pro ni stojí za to žít...*“. S vírou v jedinečnost

svého díla odolává i kritice svého učitele. Nevídaný úspěch jeho koncertu přichází v jedenáctém obraze, kde se poprvé setkává s Antoninou Miljukovovou. Rubinštejn na svého žáka žárlí, což skladatele ve dvanáctém obraze přivede na zoufalé myšlenky, ze kterých ho vysvobozují dopisy od paní von Meck a slečny Antoniny. Motto třináctého obrazu *„Ty dopisy byly napsány tak upřímně, tak vroucně, že jsem se rozhodl na ně odpovědět...“*⁶⁵ se nese v duchu rozhodování mezi dvěma ženami. Touha po „normálním“ životě ho dovede ke slečně Antonině, kterou ve čtrnáctém obraze požádá o ruku. Svatba, kde je viditelné motto *„Žení-li se bez lásky, činím tak proto, že mne k tomu přinutily mnohé okolnosti...“* ukončuje v patnáctém obraze první část baletu. Druhá část je předzvěstí následujícího ztroskotání skladatelova vztahu s manželkou. V šestnáctém obraze se na svatební cestě od sebe lidsky vzdalují, což se prohlubuje i během sedmnáctého obrazu, kde skladatele ze spárů smrti vysvobozuje paní von Meck. Finanční zázemí, kterému v osmnáctém obraze poskytne jeho přítelkyně, mu umožní znovu nerušeně tvořit. V devatenáctém obraze se Antonina naposledy pokouší o sblížení s manželem, ale bezúspěšně. Po dvacátém obraze s mottem *„Už jen pouhé její jméno a všechno, co ji připomínalo, uvádělo mne do stavu šílenství...“* propadá Antonina zoufalství. V jednadvacátém obraze se skladatel opět ocitá sám. Jeho jediným vztahem je platonická láska k spřízněné duši paní von Meck, která o něm ve dvaadvacátém obraze sní jako o svém milenci. Třiadvacátý obraz přináší zlom ve skladatelově životě. Už nechce setrvávat ve vztahu s knížetem Antonem a odmítá jeho pokus o sblížení. Uražený kníže ve čtyřiadvacátém obraze využívá oslav skladatelových narozenin a přede všemi předloží skladatelův dopis, který dokládá jeho homosexuální orientaci. Paní von Meck v dvacátém pátém obraze odjíždí a odmítá jakýkoli kontakt s Čajkovským. Konec oslav šestadvacátého obrazu zastihne skladatele v hluboké lidské krizi, ve které ho v sedmadvacátém obraze láká smrt. Skladatel hledá útěchu ve svém okolí, ale marně. Smrt mu v osmadvacátém obraze dokazuje marnost jeho žití, odtrhává ho od jeho nejbližších a Čajkovskij ji přijímá v podobě nakažené sklenice vody. Skladatel po boji se všemi podobami smrti v devětadvacátém obraze umírá a v posledním třicátém obraze se mezi jeho povalujícími zbytky slávy objeví bílý labutí květ Čajkovského hudby, který po něm zůstává už navždy.

⁶⁵ Kolektiv autorů, *Čajkovskij*, Praha, Národní divadlo, 1994. ISBN 80-85921-02-2 str. 3 - 5

Scéna

Daniel Dvořák použil pro inscenaci životopisného baletu Čajkovskij scénu ze symbolu skladatelovy tvorby – klavírního křídla. Tento motiv se objevuje v prostoru scény (zvedací plošina), v každém baletním obrazu (pojízdný klavír nesoucí scénu daného obrazu). Podobně jako jeho život doprovází hudba tímto motivem i jeho kroky na jevišti. Scéna se stává vyprávějším výtvarným prvkem, který koresponduje s epickým pojetím tanečního obsahu.

Po otevření opony se zobrazuje zcela černé jeviště, na zadním prospektu se rozsvěcují hvězdy (světla), na jevišti je pouze sklenice vody. Zadní část se zvyšuje nakloněnou plošinou (otevírací křídlo). V pravé části jeviště je plastická dekorace – velká svítící svíčka s imitací rozteklého vosku, v levé části je svíce menší. Během tance se smrtí se objevuje další prvek scény – můstek vedený přes orchestríště, uprostřed mírně klesá. Můstek je motivem klaviatury, jsou na něm vyznačené klávesy, které prosvítají.

Jednotlivé obrazy doplňuje pojízdný klavír, pro účely pokoje má na sobě vytvořenou zadní stěnu, která je ve tvaru klavírního křídla.

- Se vzpomínkami na dětství, na matku, přijíždí klavír – dětský pokoj. Zadní stěna klavíru je vymalovaná růžově, uprostřed je zelené okno, okolo kterého visí tři obrázky. Na klavíru jsou umístěny dva keře v květináči, samovar, socha a svícen.⁶⁶ Během druhé vzpomínky je uprostřed umístěna židle.
- Umírající matku doprovází scéna s klavírem, který nese černou koupelnu. Na desce klavíru je vana, umyvadlo, na stěně je výklenek se sprchou, v pravé části je umístěná lampa a přes levý roh je přehozeno bílé plátno.
- Šílenství, kterému matka kvůli nemoci propadá, je zobrazeno plošinou ve tvaru klavírního křídla, která tvoří zadní jeviště. Po jejím otevření (zprava doleva nahoru) se objevuje matka uzavřená v bílém prostoru se silným reflektorem, který svítí pod sebe. Mezi stěnami tohoto „velkého křídla“ jsou nataženy pružné provazy, do kterých se matka zaplétá. Stejný motiv používá scénograf i pro šílenství Čajkovského.
- V některých obrazech zůstává scéna pouze prostorem pro tanečníky bez jakékoli dekorace (tanec mladého Čajkovského s mužským

⁶⁶ Obrazová příloha č. 20

sborem). Postupně se ale opět rozsvítí svíce po bocích jeviště a přijíždí klavír, který přinese motiv daného obrazu.

- Během tance mladého skladatele přijíždí klavír - loď (na stoličce pádluje muž – posouvá klavír, z boku visí záchranný člun, na desce klavíru je stěžeň s plachtami).
- Postava primabaleríny přijíždí na klavíru, na jehož desce stojí vpravo busta na stojanu, vlevo svíce a portrét. Na stěně je natažena opona, kterou primabalerína odchází ze skladatelova života. Během tance sboru a sólistů (Čajkovskij a primabalerína) si muži přinášejí židle, které primabalerína využije jako můstek. Jako symbol nabídky k sňatku je zde použitý věneček se závojem a kytice.
- Motiv klaviatury na můstku je využita při symbolické tvorbě skladatele, nebo jeho útekem k hudbě.⁶⁷
- Koncert skladatelovy hudby se odehrává na scéně s rozsvícenou klaviaturou a dvěma svícemi. Sbor s dirigentem jsou na nakloněné rovině plošiny. S aplausem přijíždí jen černý klavír se stěnou – kostra ostatních dekorací.
- Po obdržení dopisů od svých obdivovatelek je klavír ztvárněn jako pokoj slečny Antoniny. Deska se zadní stěnou tvoří vypořstovanou růžovou postel se dvěma lampami a zrcadlem.
- Pokoj paní von Meck je klavír potažený fialovým sametem.
- Období námluv vytváří motiv dvou polštářů na scéně a jednoho pruhu látky. Nevěsta poté přijíždí na černém klaviře, potaženém bílou látkou, která tvoří i její svatební šaty. Během svatebního obřadu drží vpředu jeviště tanečnice, labutě, svatební závoj, do kterého se skladatel hrouťí.
- Na svatební cestu odjíždějí svatebčané v klavíru – vlaku. Klavírní křídlo je vybaveno jako kupé. Jsou v něm umístěny červené sedačky, stropní světlo, na zadní stěně okno. Během vzájemného odloučení se kupé rozděluje na dvě poloviny, které od sebe odjíždějí, se společným návratem se tyto dvě poloviny opět spojují.
- S prohlubující depresí se skladatel dostává do vodních vln, které vytváří labutě pomocí dlouhých pruhů bílé látky nasvícené modrým světlem.
- Antoninino šílenství je uzavřeno do klavíru – cely, mříže, na kterých jsou připevněny svíce, tvoří přední stěnu držící nešťastnou Antoninu.

⁶⁷ Obrazová příloha č. 21

- Předzvěstí oslavy skladatelových narozenin je svítící číslo „50“ na zadním prospektu. Následující oslava využívá rekvizity: prapor, májka s pentlemi, skladatelova busta.
- Paní von Meck odjíždí z oslavy v klavíru, upraveném do podoby krytého kočáru. Na desce je usazena sedačka, z boku jsou velká kočárová kola.

Hudba

Autor hudebního doprovodu Petr Malásek využil k zmapování životního osudu slavného skladatele jeho vlastní hudbu, která je podle autora hudební koláž hudbou veliké, hluboké, ruské duše.⁶⁸ Nahrávky P. I. Čajkovského jsou doplněny A. Mozartem, J. Offenbachem, autorskou hudbou Petra Maláska a ruchovými efekty.

- Leitmotivem postavy Čajkovského se stala znělka labutího tance z baletu *Labutí jezero*, která symbolizovala životní sílu hudby držící nešťastného skladatele při životě.
- Mozartova hudba se stala motivem vzpomínek na dětství, kdy malému Čajkovskému hrála matka na klavír skladby rakouského skladatele.
- Hudbu doplňuje dětský sbor Bambini di Praga pod vedením Bohumila Kulínského a sólisté Petra Kohoutová (alt) s Alešem Hendrychem (baryton).
- Použité zvukové efekty využívají tekoucí vodu, jedoucí vlak, vrzání doprovází otevírání jevištní plošiny.

Kostým

Kostýmním výtvarníkem inscenace Čajkovskij je Josef Jelínek, který se ve své předcházející tvorbě setkal se skladatelovou hudební tvorbou ve formě kostýmních návrhů baletních představení – *Labutí jezero*, *Spící krasavice*, *Louskáček*. Během práce pro balet, kde je hlavní postavou sám autor, se nechal inspirovat vlastními dojmy z autorovy hudby (průzračná hudba, ruská duše, emoce), které ho provázely předchozí tvorbou. Jeho nemají tento projekt jen ilustrovat, ale mít samy o sobě výpovědní hodnotu. V jeho návrzích se objevují soudobé kostýmy (oděv sboru, mladého skladatele, ctitelky, Rubenstein a další), které jsou postaveny do kontrastu kostýmů z představ Čajkovského (kostým smrti, kazajka, labutě).

- Starý Čajkovskij má bílou košili s rozepnutými kovovými knoflíky, která je stažená pod úroveň pasu, světle béžové tříčtvrteční volné kalhoty doplňují

⁶⁸ Kolektiv autorů, *Čajkovskij*, Praha, Národní divadlo, 1994. ISBN 80-85921-02-2 str. 43

tělové piškoty. Masku tvoří šedé vlasy, plnovous a kulaté brýle. Čajkovského jako jeho matku v jeho šílenství halí do svěrací kazajky.⁶⁹

- Kostým Čajkovského, dítěte, je tvořen bílou košilí staženou pod úroveň pasu, dlouhými světlými kalhoty.
- Mladý Čajkovskij je upravený v bílé košili (zapnuté knoflíky, stažená v pase), na ní má proužkovanou vestu a tančí ve světlých dlouhých kalhotách.⁷⁰ Později jako mladý skladatel vymění vestu za šedé elegantní sako (dlouhé přes boky).
- Abstraktní kostým smrti se skládá z černých tylových šatů s výstřihem na hrudi i na zádech ve stejné úrovni, sukni z tylových vrstev. Ramínka mají střapatá ramínka, na prsou je všitá stříbrná bižuterní aplikace. Šaty doplňují návleky na předloktí končící nad lokty a čepec překrývající vlasy i uši, na které jsou z látky, chmýří vytvořené trčící aplikace. Vše podtrhává výrazné bílé líčení obličeje, tmavé kruhy okolo očí, protažené linky obočí, tmavá pusa, tváře pod lícními kostmi začerněná. Smrt tančí ve světlých tanečních botách.
- Matka v první vzpomínce má růžový zdobený saténový župan s límečkem až přes ramena, zdobený konec rukávu, v pase stuha s mašlí, bílé punčochy, světlé piškoty, na hlavě turban s diadémem - který odhodí, pod ním rozpuštěné vlasy. Pod županem dlouhá růžová košilka, stažená pod prsy stužkou s mašlí. Po smrti je oblečena do roztrhané, ušpiněné svěrací kazajky. V druhé vzpomínce je oblečena do bílých šatů bez výstřihu a kloboučku.
- Kníže Anton je nejdřív oblečen jako žena do bílé dlouhé haleny s modrou mašlí okolo límce. Na hlavě má velký bílý klobouk se závojem i přes obličej a modrou stuhou okolo klobouku. Pod halenou má bílé kalhoty. Jeho rekvizitou jsou bílé paraple a černý vějíř. Později se se skladatelem setkává v bílém obleku, fialové vestě a bílé vázance. Během narozeninové oslavy se převlékne do kostýmu, který je z půlky pánský kostým, z druhé půlky dámské šaty.
- Výrazná barva se na jevišti objeví s postavou primabaleríny, jsou nabírané, vrstvené s širokým výstřihem přes ramena, jejich délka je ke kolenům. Doplňené zlatými piškoty. Nosí šperkem ozdobený krk a stažené vlasy.
- Skladatelův učitel, Rubinstein, má klasický oblek - hnědé sako, vestička, tmavě hnědé kalhoty, bílá košile, tmavá kravata, někdy doplněný o hůlku.⁷¹
- Antonině se stala charakteristická barva zelená. Její zelené šaty jsou s nabíranými rukávy, stažené vlasy kryje zelený zdobný klobouk s peřím,

⁶⁹ Obrazová příloha č. 22

⁷⁰ Obrazová příloha č. 23

⁷¹ Obrazová příloha č. 24

s sebou nosí zelený vějíř. Během vyznání tančí jen v košilce nejdřív zakryté županem. Svatební šaty jsou sice zelené, ale schované pod kožešinovým bílým kabátem, který doplňuje vysoká svatební čelenka. Svatební nos stráví v korzetovém spodním prádle s podvazky.

- Fialová barva patří elegantní paní von Meck, její fialové šaty s ozdobným plným výstřihem jsou upnuté až ke krku, doplňuje je vějíř, klobouk, síťka pře obličej. Během snové milostné scény s Čajkovským má jen košilku.
- Labutě mají bílé šaty s vrstvenou sukni, boky jsou zdůrazněné kratší obloukovou sukni s látkovými střapci, šaty jsou stažené v pase, mají ramínka s látkovými aplikacemi, kterými jsou našasené, bílé punčochy, bílé piškoty, na hlavě čelenku z peří, která vede okolo okraje vlasů, bílé rukavičky. Během jeho kritiky jsou jen v tmavém spodním prádle.
- Sbor mladých mužů je oděn podobně jako mladý Čajkovskij. Dirigent má černý oblek a bílou košili, dirigentskou hůlku. Doručovatel dopisu nosí zdobený černý livrej, bílou košili, černé kalhoty, bílé rukavičky. Sbor mladých žen má dlouhé šaty inspirované koncem 19. století, čepce, klobouky, pláště, na šatech nabíranou látku na konci zad, jako „honzík“ (ale aby nepřekážely při tanci). Jejich šaty jsou nejdřív bílé, později v tmavých tónech (koncert).

3.3 Isadora Duncan

Balet Isadora Duncan s podtitulem Příběh slavné tanečnice, vytvořila dvojice Jozefa Bednárika a Libora Vaculíka na motivy biografického filmu Isadora. Libreto bylo napsáno jako fiktivní mapování života revoluční tanečnice, které vychází z jejích vzpomínek. Představení bylo uváděno ve Stavovském divadle a setrvalo v repertoáru baletu ND od své premiéry 9. 4. 1998 až do derniéry 1. 2. 2001.

Světy vzpomínek a reality se na jevišti zhmotnily ve výkonech dvou tanečnic. Vzpomínky vyjadřuje postava Isadory jako mladé dívky a realitu Isadora současnosti, zralá žena. Podobně jako byl Isadořin život propojen s jejím působením tanečnice, vypráví i představení o jejím životě a tanci jako o nerozlučných složkách její existence. Balet s prologem a epilogem obsahuje devět lekcí, které dostaly svůj charakteristický název a dále jsou rozděleny do dvou částí (pátá a šestá lekce je oddělena přestávkou). Prolog nám ukazuje unavenou, stárnoucí Isadoru, na kterou čekají dychtivé uchazečky o její taneční lekce. Isadora je tu se svou společnicí Marií, které dává pokyn a začíná první lekce s názvem O moři a životě. Setkáváme se s afektovaným baletním mistrem, který předvádí svoji svěřenyni. Styl tance je však zcela odlišný od toho, co vyznává Isadora. Demonstruje tedy svůj postoj a dostává se ve vzpomínkách do svého mládí, na pláž, do okamžiků milostného vzplanutí s režisérem Gordonem Craigem. Vlny jí ale připomenou bolestnou ztrátu dětí. Přichází druhá tanečnice a s ní lekce O tanci a slávě. Uchazečka klade důraz na svou róbu, vzhled a paruku, které překrývají samotné taneční umění. Isadora z tanečnice strhává vše, co je nadbytečné a vzpomíná na svůj zážitek z newyorského varieté, kde způsobila nechtěný skandál slavné kolegyně a za který byla následně vypovězena. Isadora však svou neoblomnou vírou v sebe sama získala přízeň mladých kolegů a části publika. Slavné osobnosti, které nescházely konvence, se staly jejími obdivovateli. Ve třetí lekci O divadle a lásce uvede sebevědomý flétnista svou uchazečku. Tento vztah přenesl Isadoru do Florencie, kde se svým partnerem Gordonem Craigem spolupracuje na divadelním představení Hamleta. Isadora přesvědčí představitelku Ofélie o potřebě neafektovaného prožitku jejího šilenství, čímž ale podryje autoritu režiséra. Craig se Isadoru snaží přimět k návratu do role milenkyně a matky, ale ta se ho raději vzdá pro svobodu a tanec. Uchazečka síle slavné tanečnice tleská, uchyluje se však zpět do náruče flétnisty a poddá se jeho vůli. Sourozenecký vztah následující uchazečky a klavíristy dává název čtvrté lekci O bolesti a dětech. V Isadoře pohled na sourozence vyvolá touhu po ztracených dětech. Ocítá se ve Francii v období, kdy prožívá mateřské

i umělecké štěstí. Otec jejího syna Patricka milionář Singer tanečnici věnoval vlastní taneční školu. Šťastné vzpomínky zatemní pohled na hračku v rukou klavíristy, která připomene tragickou nehodu, při níž zemřely obě Isadořiny děti. Ruská emigrantka v páté lekci O Rusku a dětech přivádí Isadoru znovu do předrevolučního Ruska, které jí ve všech směrech okouzlí. Setkává se s významnými osobnostmi, ale i obyčejným studentem, který ji ukazuje odvrácenou tvář Ruska, zemi chudou, vyčerpanou, vzpurnou. Spokojená vyšší společnost to ale nevidí a vidět nechce. Po přestávce nás do šesté lekce O revoluci a vášni vtáhnou verše Sergeje Jesenina, mladého básníka, který s Isadorou zažívá vášnivý vztah v doznívající revoluci. Isadora, která svým naivním nadšením nekriticky přijímá revoluci, tančí i před samotným Leninem. Jesenin však propadá skepsi a pochybnostem, které nás provází i v sedmé lekci O teroru a smrti. Isadora tančí nad oběťmi rudého teroru, Jesenin se odmítá podílet na krvavé stránce revoluce a kritizuje ji. Mladý básník propadá alkoholu a vášni, Isadora se marně snaží o znovuoobnovení jejich vztahu. Jesenin píše slavnou báseň vlastní krví, končí svůj život. Isadora propadá zoufalství. O stárnutí a samotě vypovídá osmá lekce, ve které vidíme boj slavné tanečnice s existenciálními problémy. Předstírající elán tančí za peníze, viditelné známky stáří a smutku však její představení změní ve frašku, která je odměněna posměchem diváků. Po boku Mary se stárnoucí tanečnice snaží znovu postavit na nohy. Poslední devátá lekce O konci a závoji zbavuje Isadoru všeho. Exekutoři ji berou všechn majetek, Isadora se však nenechá zlomit, pokusí se znovu poprat s nepřízní osudu, ten ji ale zastihne v autě, kdy se jí šála zaplete do kola a přinese jí smrt. V epilogu vidíme mladou Isadoru odcházet do jejího posmrtného života, bílého baletního sálu, ve kterém nachází klid a harmonii obklopená svými blízkými.⁷²

Scéna

Scéna vytvořená Milanem Ferenčíkem k jednotlivým lekcím má společný základ – hotelový pokoj stárnoucí slavné tanečnice. V prostoru pokoje jsou neměnné rekvizity po obou jeho stranách. V levé části je klavír, v pravé části hlavní Isadořino zázemí – její lenoška, chladicí stojan na šampaňské a skládací paraván. Uzavřený prostor místnosti je sestaven ze tří pohyblivých stěn, které se nezávisle na sobě pohybují, točí, odsouvají. Pravá a levá stěna je vybavena vlastním vchodem. Dveře v levé části jeviště jsou dřevěné, pravá část je prosvětlena členitým skleněným vchodem. Pro každou lekci je vytvořena vlastní scéna. Zadní vysouvací prospekt tvoří členitá zrcadlová stěna.

⁷² Kolektiv autorů, *Isadora Duncan: příběh slavné tanečnice*, Praha, Národní divadlo, 1998. ISBN 80-85921-75-8 str. 3 - 5

- Lekce první „o moři a životě“ přenáší tanečnici do prostoru vln, ztvárněných dlouhými plátěnými plachtami, které se v rukou sborových tanečnic vlní. Výrazným momentem se stává použití plachty k vyzvednutí těhotné tanečnice do vzduchu (tanečníci drží plachtu s Isadorou uprostřed, tanečnice rozprostírají okraje plachty).
- Během lekce „ o tanci a slávě“ se za vysunutou zadní stěnou objevuje v levé polovině jeviště zatažená opona, která po rozhrnutí odkryje kytice na zemi. Během tance se stává scénou na scéně, kterou Isadora naplní svým tancem.
- Prostor s výraznými liniemi používá během třetí lekce Gordon Craig. Jeho prostor je vyplněn plachtami, které se pomalu vytahují, nakonec se každá zastaví v jiné výšce. Na plachtách jsou namalované černobílé linie. Scéna je inspirovaná Craigovým návrhem pohyblivé scény.⁷³
- Plachty jsou náplní i následující scény, kterou tvoří čtyři spuštěné bílé plachty, pod kterými visí na prádelní šňůře tři bílé přehozy. Scénu protne bílý dlouhý pruh látky, na kterém Smrt přiveze těla Isadořiných mrtvých dětí.
- Rudou sérii přináší přechod příběhové linie do Ruska. Zadní část prostoru ohraničuje látka, zakrývající revolucionáře. Během událostí se mění barva látky (rudá, bílá, zakrvácená). Pohyblivou dekorací se stanou šátky revolucionářů, které jsou využity i k rozdělení prostoru (živá stěna). S motivem plachtou zakrytých revolucionářů pracuje scéna třikrát po sobě.
- Příchod postavy Lenina předbíhá jeho portrét na novinové stěně následující lekce „o teroru a smrti“, ve které Lenin proráží novinovou stěnu a vchází na jeviště.⁷⁴
- Kulisou manželského rozchodu Jesenina a Isadory se stává z rudých šátků vytvořený prostor, ve kterém jsou tanečnici uzavřeni.
- Symbolistické řešení Isadořiny smrti autor vyřešil ze stropu spouštěným kyvadlem – velké automobilové kolo, které odbíjelo tanečnici čas. Poté je umístěno na podlahu jeviště, kde je přehozeno dlouhou plachtou, která se okolo kola otáčí, naznačuje tím smrt Isadory Duncan, jejíž šála se zapletla do kola jejího auta.⁷⁵
- Nebeský prostor slavné tanečnice tvoří v zadním prospektu otevřená bílá zrcadlová místnost ohraničená dvěma květináči s palmou.

⁷³ Obrazová příloha č. 25

⁷⁴ Obrazová příloha č. 26

⁷⁵ Obrazová příloha č. 27

Hudba

Autor hudby, Petr Malásek, se ve výběru hudby k inscenaci Isadora Duncan rozhodl inspirovat dobou, ve které žila. Hudební doprovod ani Isadořiny taneční choreografie se nedochovaly. Z programů jejích tanečních vystoupení ale víme, že tančila na hudbu skladatelů klasické hudby (Schubertova Nedokončená symfonie, Ave Maria, Wágnerův Pochod z Rýnského zlata).⁷⁶ Petr Malásek se rozhodl použít fragmenty z děl C. Debussyho, M. Ravela, F. Chopina, L. van Beethovena, D. Šostakoviče, S. Prokofjeva. Nepřiliš překvapivé je i použití Internacionály během lekcí v Rusku, kde ji nadšeně doprovází sbor revolučních tanečníků. Výrazným momentem je znělka Ravelova Bolera při motivu revolučního pojetí tance Isadory v lekci „o tanci a slávě“. V hudební koláži nechybí ani zvukové efekty, které imitují šplouchání vody, šepot lidských hlasů, pláč právě narozeného dítěte, nebo tikot hodin odměřující Isadořin život.

Kostým

Návrhy kostýmů Petra Čaneckého k inscenaci Isadora Duncan jsou přenesenými historickými předlohami, které se kombinují s prvky fantazijních kostýmů obdivovatelek slavné tanečnice. Jednotlivé kostýmy tanečnic vyjadřují charakter postavy, které zároveň odkazují na určité události Isadořina života. Divák se orientuje v historických postavách díky napodobeninám jejich nejnámějších oděvů (Lenin, Stalin, carský pár).

- Na postavu Isadory je během celého představení použitý jeden střih šatů, které jsou někdy kryté tmavým kabátem a doplněné kloboukem. Šaty jsou z průsvitné splývavé látky, skládají se z několika různě dlouhých vrstev. Postava mladé Isadory má šaty stejné, ale bez rukávů. Použitá látka během první části baletu je modrá, s přechodem do Ruska se mění v červenou. V závěru má Isadora nebeské bílé šaty.⁷⁷
- Pomocnice Marie má kostým tvořený černým frakem, bílou košilí s černou kravatou, tmavou sukní a černým baretem. Přes okraj černých bot jsou ohrnuté bílé ponožky.
- První tanečnice s baletmistrem má bílé šaty s úzkým pasem, vrstvenou sukní a baletní boty – špičky. Učitel má kostým umělce, dlouhý tmavý kabát, tmavý oblek, bílou košili a dlouhou bílou šálu. Doplnky tvoří klobouk a hůl.
- Mužský sbor tanečníků má dlouhé průsvitné, splývavé sukně a šátek na hlavě.
- Postava námořníka je oděna do bílého námořnického kostýmu s čepicí.

⁷⁶ TÝMICOVÁ, M. A., *Taneční listy*, č. 4-5, 1947.

⁷⁷ Obrazová příloha č. 28

- Ženský sbor tančí v průsvitných šatech, které jsou od ramen nezúžené, splývavé. Vlasy mají ovázané šátkem, který je otočený i kolem krku.
- Marnotratná tanečnice má péřové šaty s vysokou korunou, které jsou použity i pro tanečnice a Isadoru v lekci „o tanci a slávě“.
- Oblek flétnisty (kalhoty, košile, čepice) je kontrastně realistický oproti jeho tanečnici, která má šaty z květin, podprsenku a květinovou čelenku.
- Gordon Craig má v první scéně kalhoty, šle a klobouk. Druhý kostým je doplněn košilí, bílým dlouhým kabátem a kravatou.
- Postava Eleonory Duseové nosí průsvitné šaty s dlouhými rukávy, látka je splývavá, v pohybu jsou podobné Isadořiným šatům.
- Sourozenecká dvojice má dětské oblečení. Chlapec je elegantní v tříčtvrtečních kalhotách, košili, vestě a kloboučku. Sestra má nezúžené šaty ke kolenům a klobouček s dlouhou pentlí.
- Příběhem postupují tři postavy Smrti. První Smrt přichází v podobě řidiče v koženém obleku, druhá Smrt má podobu pokojské ve spodním prádle s podvazky a maskou přes obličej,⁷⁸ třetí Smrt je číšník v kožené vestě bez rukávů, kalhotách a čepici.
- Nabírané šaty s vysokým čepcem je kostým ruské emigrantky, která přenesla děj do ruského prostředí. Její svěřenci mají ruský lidový крой.
- Sbor ruské šlechty vychází z módy konce 19. století. Muži mají elegantní obleky, ženy zdobené šaty.
- Kostým carského páru,⁷⁹ Lenina⁸⁰ i Stalina volně vychází z jejich dochovaných fotografií.
- Ruský lid (revolucionáři) mají prosté oděvy. Muži nosí kalhoty a košile, ženy jednoduché šaty se zástěrou. Barva použité látky je jednolitá (vojenská zelená).
- Postava básníka Sergeje Jesenina má kalhoty, košili staženou na bocích a vestu, barva tohoto kostýmu se během představení mění. Básník revoluce tančí v zeleném, kritizující krvavou revoluci ztvárnil v modrém, v Isadořině nebi je jako ostatní v bílém.
- Ruská tanečnice Anna Pavlova tančí v kostýmu labutě Čajkovského Labutího jezera.

⁷⁸ Obrazová příloha č. 29

⁷⁹ Obrazová příloha č. 30

⁸⁰ Obrazová příloha č. 26

Závěr

Během svého vývoje se divadlo neustále měnilo a stále se vyvíjí. Sledování kontinuálního historického vývoje divadla a jeho prvků je mnohdy znemožněno absencí pramenů. Během divadelních dějin nastalo několik období, kdy určité žánry, dokonce i divadlo samotné bylo považováno společenskými institucemi (církví, státem) nebo dobově uplatňovanou ideologií či celkovou politickou situací za nežádoucí, což se jeví jako hlavní společná příčina těchto absencí. Samostatnou příčinou existence bílých míst v historickém bádání o divadle je absence potřeby dokumentace, a to především v historicky vzdálenějších epochách. Tato skutečnost otevírá mimo jiné prostor pro další bádání, které by mohlo vycházet například z moderní archeologie postavené na technologiích a otevírající široké možnosti interpretace nálezů. To ovšem nebyl hlavní směr této práce a využity byly dostupné zdroje.

Není bez zajímavosti, že v průběhu celých dějin sledovaných v této bakalářské práci bylo divadlo médiem, které vždy umožňovalo oscilaci na pomezí oficiální a neoficiální kultury. Nepatřilo jen vyvoleným, ale patřilo všem a nacházelo publikum ve všech společenských vrstvách. V letech politického útlaku v něm mnozí spatřovali možnost úniku z bezvýchodné situace ve formě prezentace skryté kritiky a svých názorů. V dobách po politickém převratu a následného uvolnění se divadlo stává mluvčím celonárodního nadšení s touhou po něčem novém, svobodném. Inscenace *Malý pan Friedemann / Psycho* byla realizována relativně brzy po sametové revoluci. Touha po něčem novém a atraktivním dovedla tvůrce až k převedení této neobvyklé kombinace literární a filmové předlohy do podoby tanečního divadla. Ačkoliv by se mohlo zdát, že jsou to jen dva zajímavé náměty, ve skutečnosti mělo toto představení výpovědní hodnotu v zobrazení dvou handicapovaných lidí, kteří byli pro svou odlišnost vyloučeni ze společnosti a to pro fyzické i duševní hendikepy. Představení přiblížilo právě i svým zajímavým scénickým řešením (dva pokoje nad sebou) vnitřní svět těchto postav, jejich touhy a utrpení. Atraktivním momentem druhé poloviny představení se stala imitace slavné scény z Hitchcockova filmu *Psycho*, vražda ubodáním ve sprše. Na úspěšné uvedení tohoto titulu navázali tvůrci podobným konceptem filmové předlohy *Milovníci hudby*, uvedené v samostatném představení *Čajkovskij*, které mapovalo skladatelův život a promluvilo i k jeho homosexuální orientaci, která byla v některých politických obdobích stavěna uměle mimo zájem badatelů významovou interpretaci. Jeviště s plošinou, která se během představení efektivně rozevřela v křídlo

klavíru, se stalo vnitřním světem skladatele, který pro odsouzení společnosti hledal útěchu v hudbě. Tu symbolicky skládal tancem po klaviatuře lávky.

S odstupem času došlo k realizaci i třetí filmem inspirované inscenace, Isadora Duncan, která na scénu přivedla tragický osud této kontroverzní tanečnice. Její osud byl převeden do několika lekcí, kterými procházela ve vzpomínkách Isadora dívka a v realitě Isadora žena. Tohoto efektu docílili autoři možnosti využít pro postavu dvě tanečnice. Každá lekce měla svou vlastní scénu, která se odkrývala za posuvnými stěnami pokoje.

Balet ND se s osobnostmi Libora Vaculíka a Josefa Bednárika stal dějištěm neobyčejné podívané, která se stala jedinečným propojením baletu a scénického prostoru. Činoherní režie Josefa Bednárika ve spojení s epickými choreografiemi Libora Vaculíka vytvořila baletní představení s velice propracovaným dějem. Ten je divákovi interpretován i prostřednictvím symbolické scény. Společné rysy jednotlivých inscenací můžeme vidět v jednotném konceptu výrazových prostředků jeviště. Výrazně popisná scéna i přesto poskytuje velký prostor imaginaci jevištní dekorace. Realistický kostým se v kombinaci se snovou, vzpomínkovou linií příběhu dostává do vlastní čitelné stylizace. Světelné, zvukové i speciální efekty mlhy pracují s asociacemi pozorovatele, kontrola intenzity některých prvků umožňuje orientovat a přesně koncentrovat divákovu pozornost.

Autoři jednotlivých výtvarných složek vytvořili v baletech Malý pan Friedemann, Psycho, Čajkovskij a Isadora Duncan inspirativní a působivé kombinace popisných realistických scén, které se svými historizujícími prvky staly jasně čitelnými a srozumitelnými. Realizace převedených dramatických textů byly situovány do scénického zázemí divadelních prostor, které vznikaly v různých historických obdobích. Bez ohledu na období vzniku těchto divadelních budov, jmenovitě Nová scéna ND, Národní divadlo, Stavovské divadlo, poskytly analyzovaným představením zázemí, které mohlo využít veškerých historických poznatků, vyplývajících z vývoje jejich jednotlivých složek. Scénografické řešení jevištního prostoru rozebraných představení se vyznačovalo dobovou reflexí, která společně s novými technickými možnostmi dokázala inovaci historických prvků, které se staly propojením moderních materiálů atraktivních i pro současného diváka. Reflexe historického vývoje jednotlivých složek divadelního prostoru umožnilo autorům vytvořit polystylové inscenace, které se staly ve všech svých vizuálních a akustických složkách kompaktní.

Seznam použitých zdrojů

Seznam použitých českých zdrojů

BRODSKÁ, Božena, *Vybrané kapitoly z dějin baletu*, Praha, Nakladatelství AMU, 2008. ISBN 978-80-7331-106-3

BROCKETT, Oscar Gross, *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0; 978-80-7008-225-6

KAZDA, Jaromír, *Kapitoly z dějin divadla*, Jinočany, H&H, 1998. ISBN 80-86022-25-0

KOLEGAR, Jan, *Historie scénických technologií*, Brno, Ediční středisko JAMU, 2011. ISBN 978-80-86928-94-4

Kolektiv autorů, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, Praha, Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0

Kolektiv autorů, *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství: Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945 - 2005*, Liberec, KNIHY 555, 2005. ISBN 80-86660-14-1

Kolektiv autorů, *Čajkovskij*, Praha, Národní divadlo, 1994. ISBN 80-85921-02-2

Kolektiv autorů, *Historický vývoj scénického prostoru*, Praha, SUPŠ, 2004.

Kolektiv autorů, *Isadora Duncan: příběh slavné tanečnice*, Praha, Národní divadlo, 1998. ISBN 80-85921-75-8

Kolektiv autorů, *Petr Zuska Gala X*, Praha, Národní divadlo, 2012. ISBN 978-80-7258-404-8

Kolektiv autorů, *Tanec a výtvarné umění*, Praha, Divadelní ústav, 1988. ISBN 80-7008-011-6

KRIEGESKORTE, Werner, *Giuseppe Arcimboldo*, Kolín nad Rýnem, Taschen & Slovart, 2003. ISBN 3-8228-2569-7

KYBALOVÁ, Ludmila, *Obrazová encyklopedie odívání*, Praha, Artia, 1973.

PAVIS, Patrice, *Divadelní slovník*, Praha, Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0

PAVLOVSKÝ, Petr, *Základní pojmy divadla*, Praha, Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7277-194-9; 80-7258-171-6

PTÁČKOVÁ, Věra, *Český divadelní kostým*, Praha, Divadelní ústav, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9; 978-80-7008-258-4

PTÁČKOVÁ, Věra, *Česká scénografie 20. století*, Praha, Odeon, 1982.

SCHEIRICHOVÁ, Věra, *Malý pan Friedemann, Psycho*, Praha, Národní divadlo, 1992.

VITRUVIUS Pollio, Marcus, *Deset knih o architektuře*, Praha, Svoboda, 1979.

Seznam použitých internetových zdrojů

Oficiální stránky Libora Vaculíka, *Úvod*. [online] [cit. 2013-06-07] Dostupné z: http://vali.studio-artemis.cz/index_flash.php

Oficiální stránky ND, *Historie a současnost baletu*. [online] [cit. 2013-06-07] Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/historie>

Archiv ND, *Malý pan Friedemann / Psycho*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=54&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

Archiv ND, *Čajkovskij*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=966&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

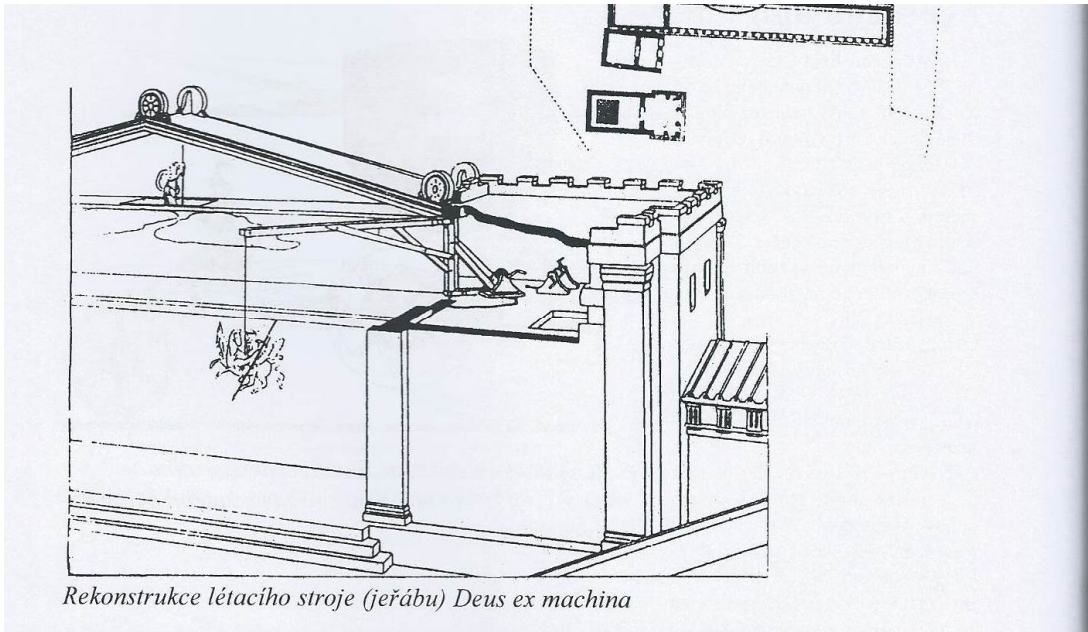
Archiv ND, *Isadora Duncan*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=63&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

Seznam obrazových příloh

- Obrazová příloha č. 1 - Mechanémod (jevištní jeřáb)
- Obrazová příloha č. 2 – Divadlo v Pompejích
- Obrazová příloha č. 3 – Mansionové jeviště
- Obrazová příloha č. 4 – Divadlo The Globe
- Obrazová příloha č. 5 – Mašinerie barokního divadla
- Obrazová příloha č. 6 – Barokní divadlo v Českém Krumlově
- Obrazová příloha č. 7 – Kostýmní návrhy G. Arcimboldiho
- Obrazová příloha č. 8 – Talmův historicky věrný kostým
- Obrazová příloha č. 9 – Kostým Macbetha a Lady Macbeth
- Obrazová příloha č. 10 – Voskovec a Werich - Caesar
- Obrazová příloha č. 11 – Nahota jako kostým
- Obrazová příloha č. 12 – Nástroje zvukových efektu
- Obrazová příloha č. 13 – Furtenbachův systém jevištního osvětlení
- Obrazová příloha č. 14 – Johannesův pokoj
- Obrazová příloha č. 15 – Psycho - sprcha
- Obrazová příloha č. 16 – Kostým Johannese Friedemanna a paní Gerdy
- Obrazová příloha č. 17 – Kostým Frederiky
- Obrazová příloha č. 18 – Norman v matčině spodním prádle
- Obrazová příloha č. 19 – Kostým Marion
- Obrazová příloha č. 20 – Čajkovského dětství
- Obrazová příloha č. 21 – Motiv klaviatury na lávce
- Obrazová příloha č. 22 – Čajkovského kazajka šílenství
- Obrazová příloha č. 23 – Kostým mladého Čajkovského
- Obrazová příloha č. 24 - Kostým Rubensteina a Čajkovského jako skladatele
- Obrazová příloha č. 25 – Návrh dcény G. Craiga
- Obrazová příloha č. 26 – Postava Lenina jeho scéna
- Obrazová příloha č. 27 – Isadořina smrt v kole
- Obrazová příloha č. 28 – Kostým obou Isador
- Obrazová příloha č. 29 – Kostým Smrti - pokojská
- Obrazová příloha č. 30 – Carský pár

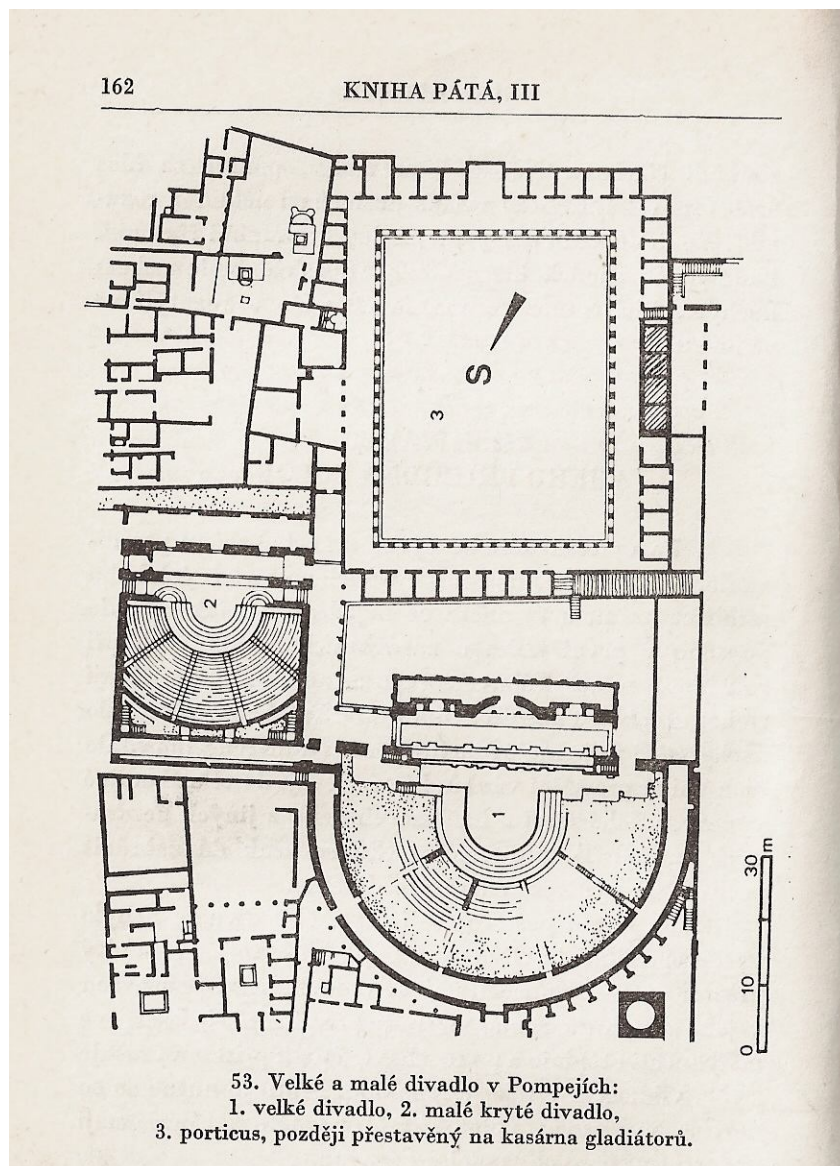
Přílohy

Obrazová příloha č.1 – Mechanémod (jevištní jeřáb)



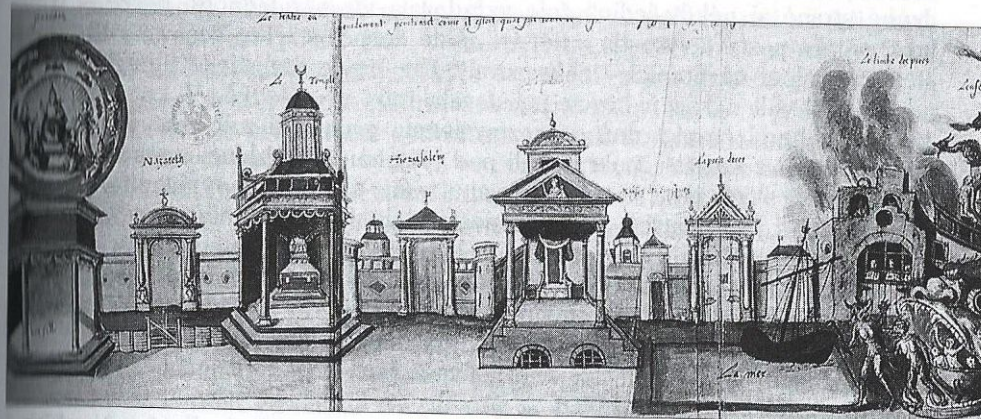
KOLEGAR, Jan, *Historie scénických technologií*, Brno, Ediční středisko JAMU, 2011. ISBN 978-80-86928-94-4, 6 obrazová část

Obrazová příloha č. 2 – Divadlo v Pompejích



VITRUVIUS Pollio, Marcus, *Deset knih o architektuře*, Praha, Svoboda, 1979. str. 162

Obrazová příloha č. 3 – Mansionové jeviště

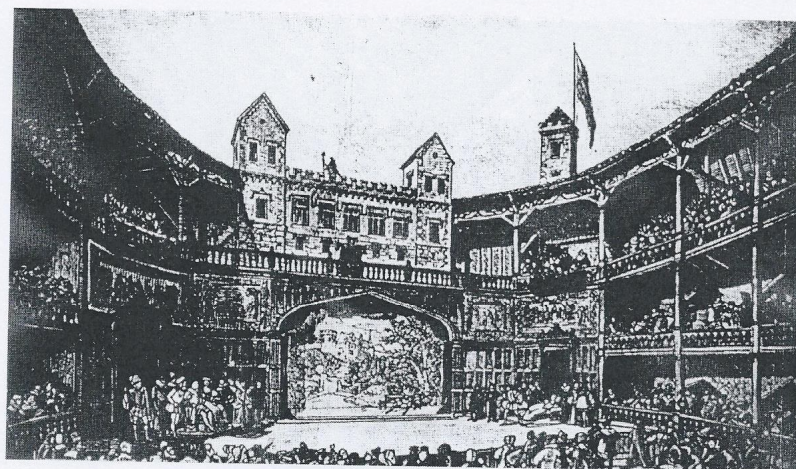


Mansionové jeviště k pašijovým hrám ve Valenciennes, 1547. Zleva ráj, Nazaret, chrám, Jeruzalém, palác, dům kněží, zlatá brána, podsvětí, „tlama pekelná“

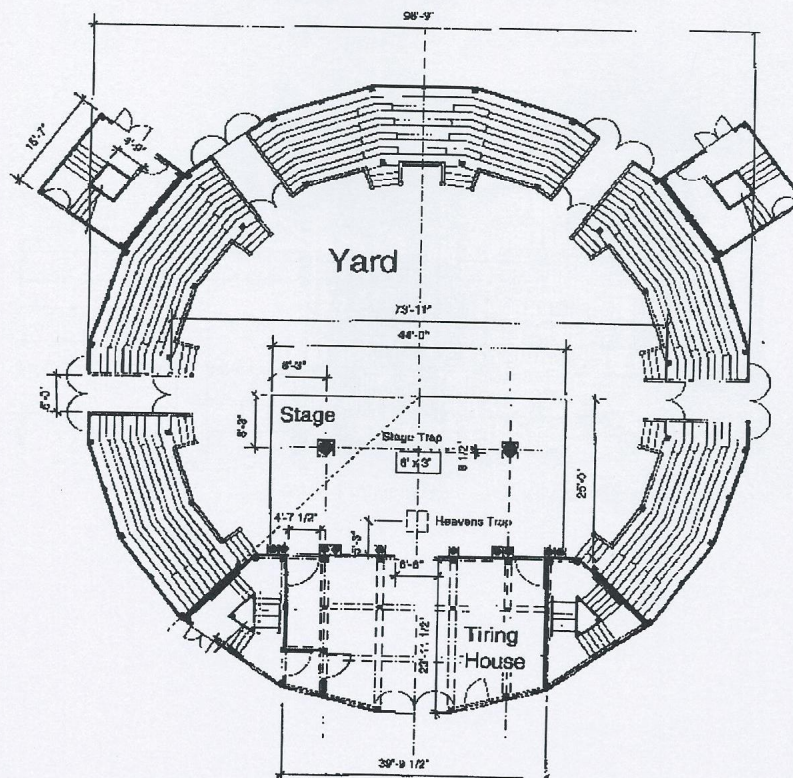
119

BROCKETT, Oscar Gross, *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0, str. 119

Obrazová příloha č. 4 – Divadlo The Globe



General plan of the new Globe



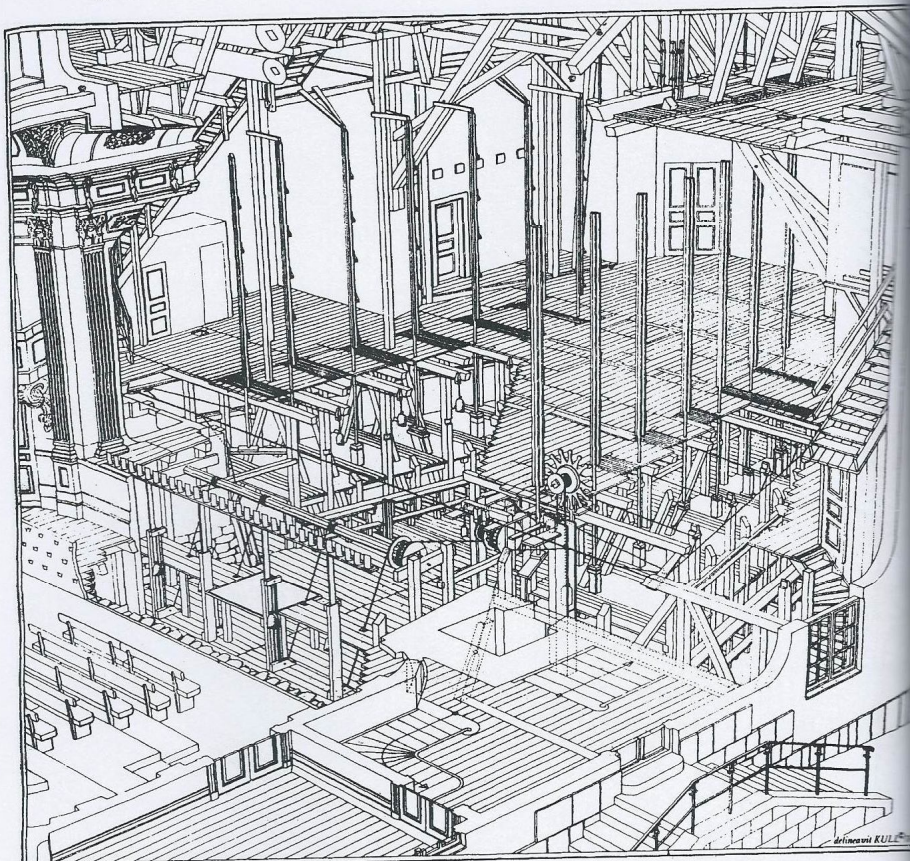
Přibližná rekonstrukce divadla Globe

Obrazová část 117

VITRUVIUS Pollio, Marcus, *Deset knih o architektuře*, Praha, Svoboda, 1979. obrazová část 117

Obrazová příloha č. 5 – Mašinerie barokního divadla

Drottningholm Theatre



Průhled do barokní scénické mašinerie IV.

VITRUVIUS Pollio, Marcus, *Deset knih o architektuře*, Praha, Svoboda, 1979.obrazová část 20

Obrazová příloha č. 6 – Barokní divadlo v Českém Krumlově



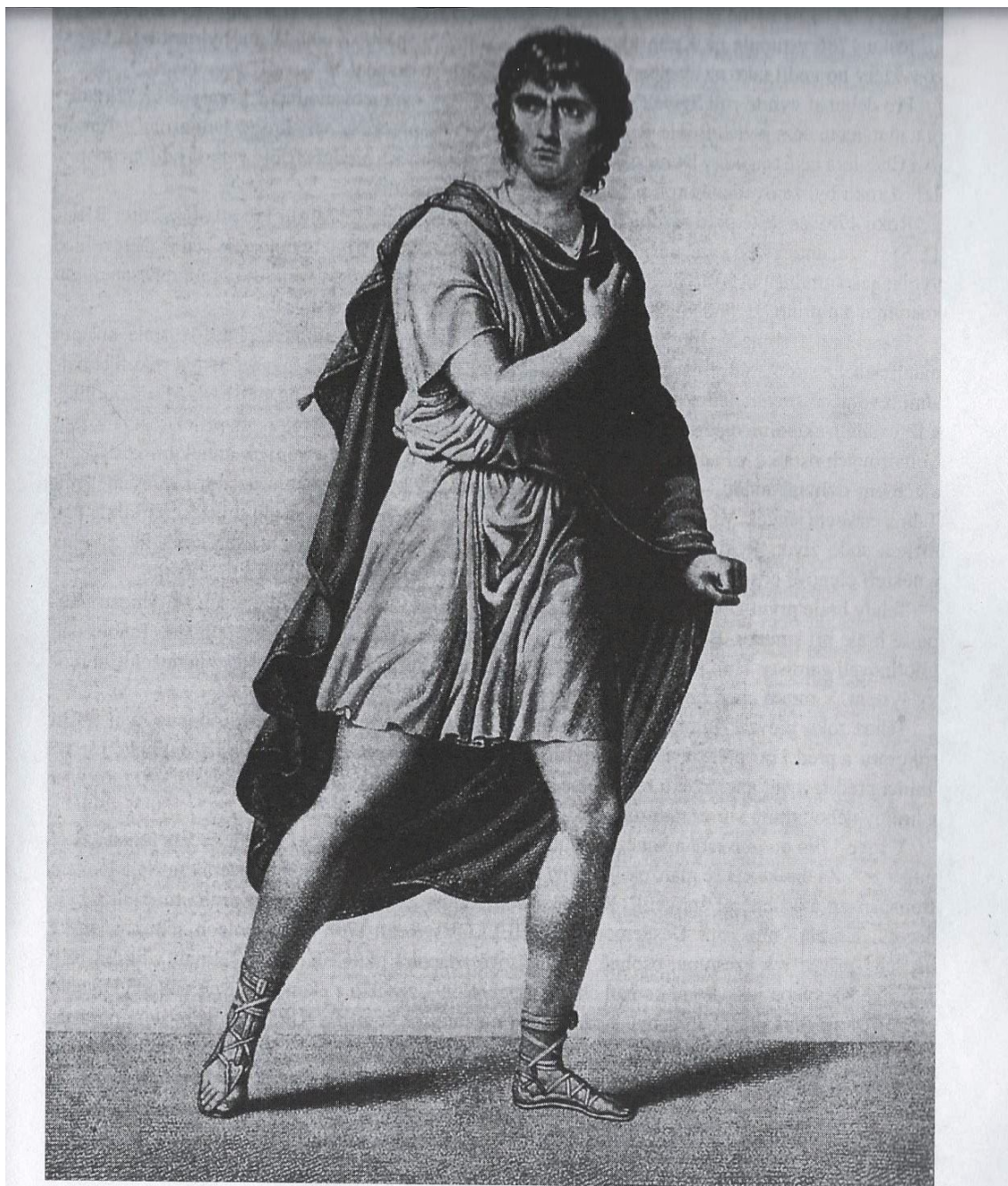
Kolektiv autorů, *Historický vývoj scénického prostoru*, Praha, SUPŠ, 2004.

Obrazová příloha č. 7 – Kostýmní návrhy G. Arcimbolda



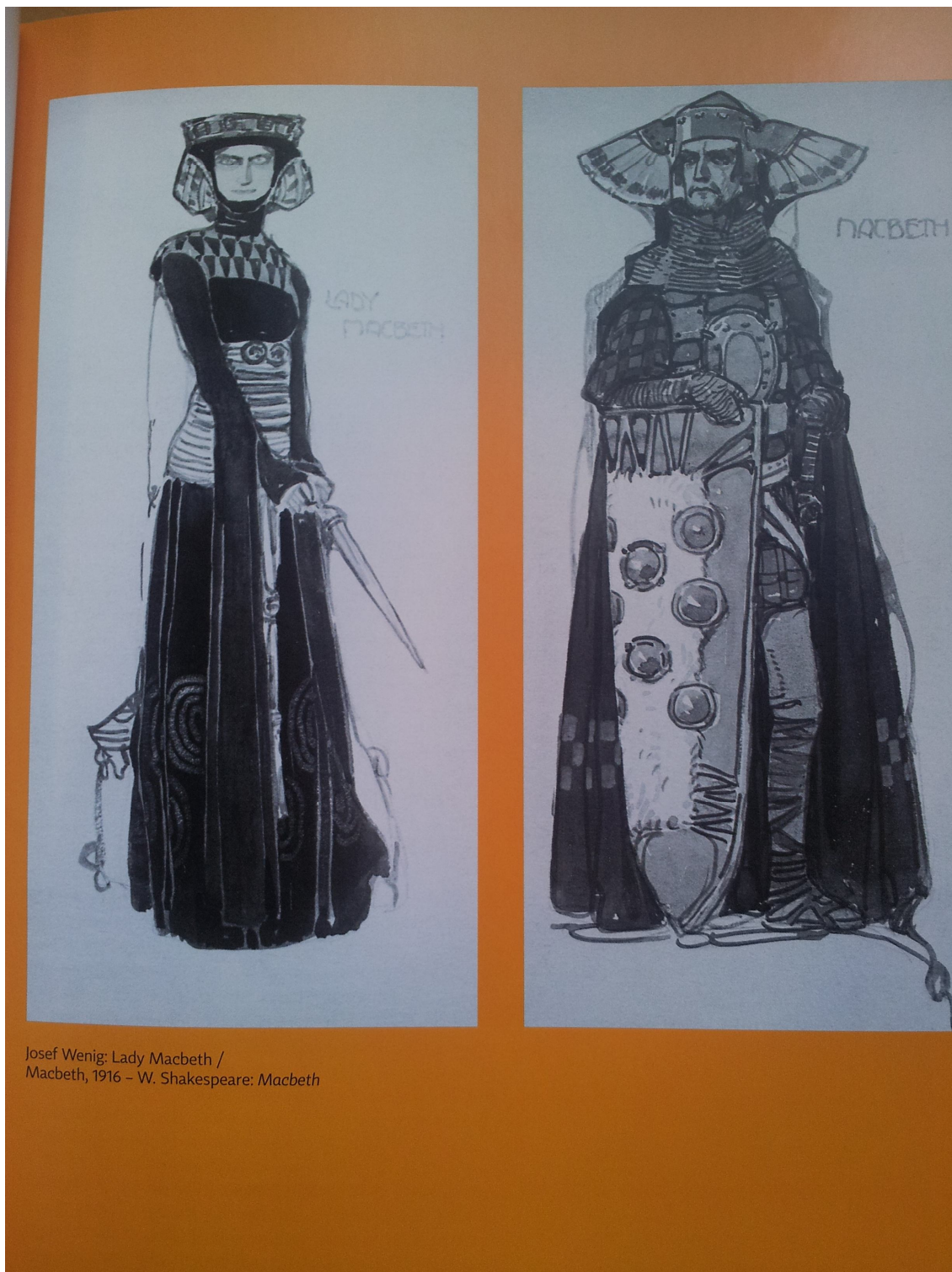
KRIEGESKORTE, Werner, *Giuseppe Arcimboldo*, Kolín nad Rýnem, Taschen & Slovart, 2003. ISBN 3-8228-2569-7 str. 73

Obrazová příloha č. 8 – Talmův historicky věrný kostým



Talma jako Titus v Brutovi /reforma kostýmu/.

Obrazová příloha č. 9 – Kostým Macbetha a Lady Macbeth



PTÁČKOVÁ, Věra, *Český divadelní kostým*, Praha, Divadelní ústav, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9; 978-80-7008-258-4, str. 33

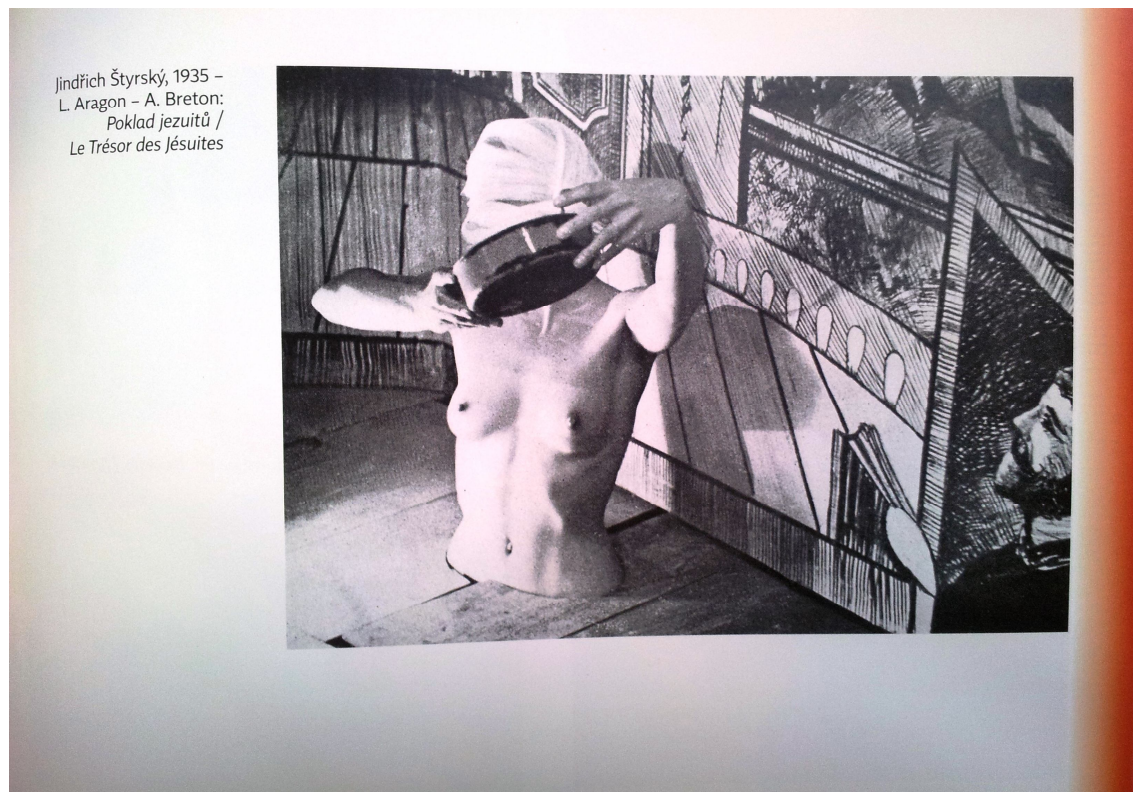
Obrazová příloha č. 10 – Voskovec a Werich – Caesar



František Zelenka, 1932 – J. Voskovec, J. Werich: *Caesar*

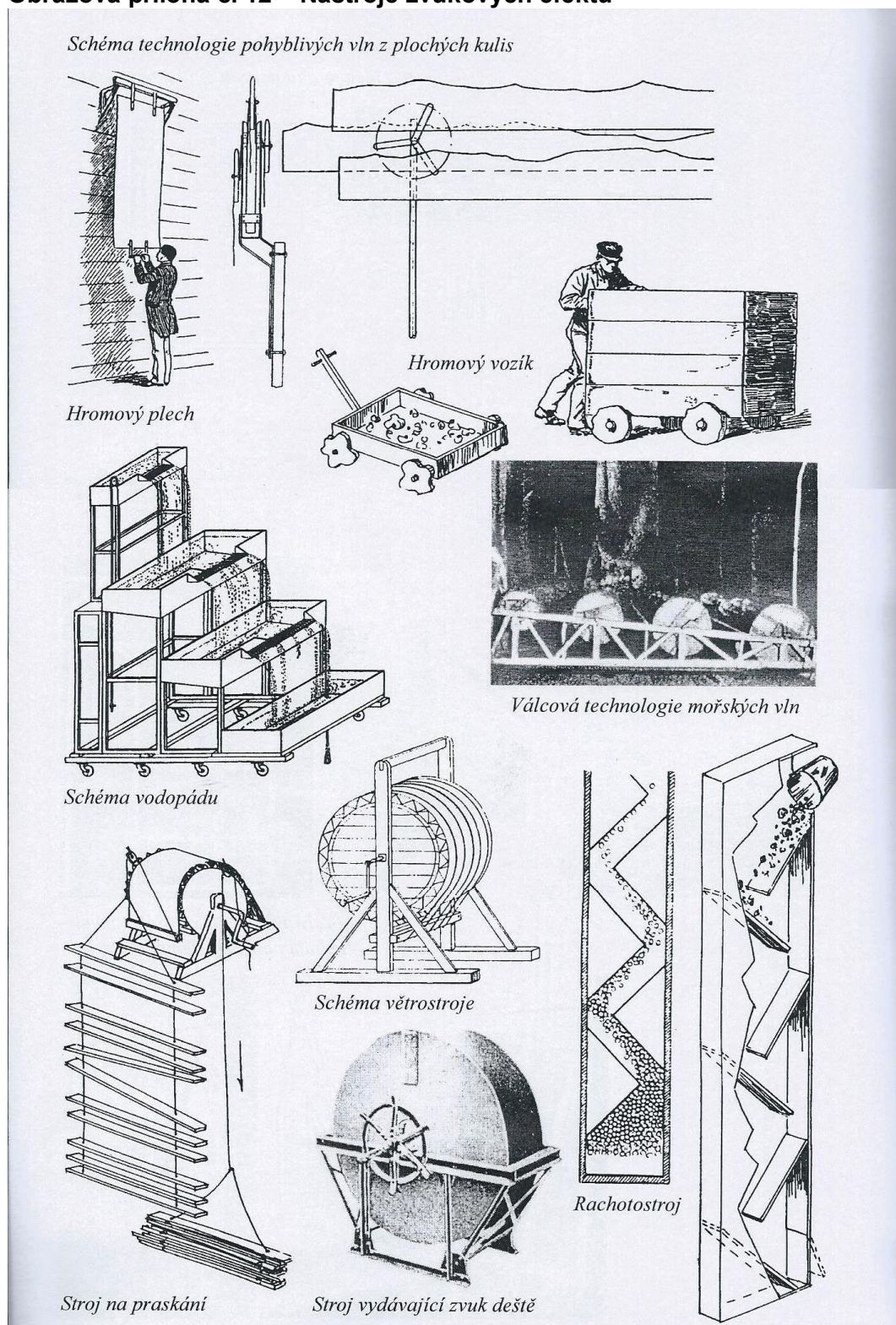
PTÁČKOVÁ, Věra, *Český divadelní kostým*, Praha, Divadelní ústav, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9; 978-80-7008-258-4, str. 63

Obrazová příloha č. 11 – Nahota jako kostým



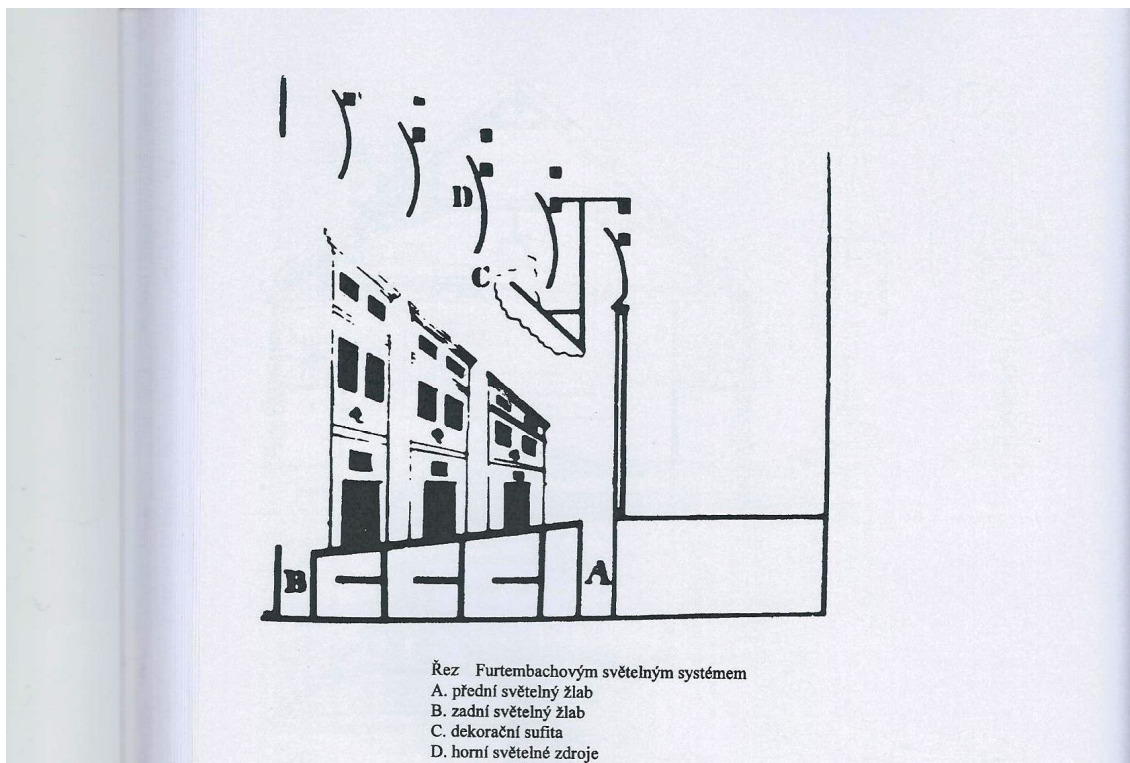
PTÁČKOVÁ, Věra, *Český divadelní kostým*, Praha, Divadelní ústav, 2011. ISBN 978-80-86102-71-9; 978-80-7008-258-4, str. 61

Obrazová příloha č. 12 – Nástroje zvukových efektů



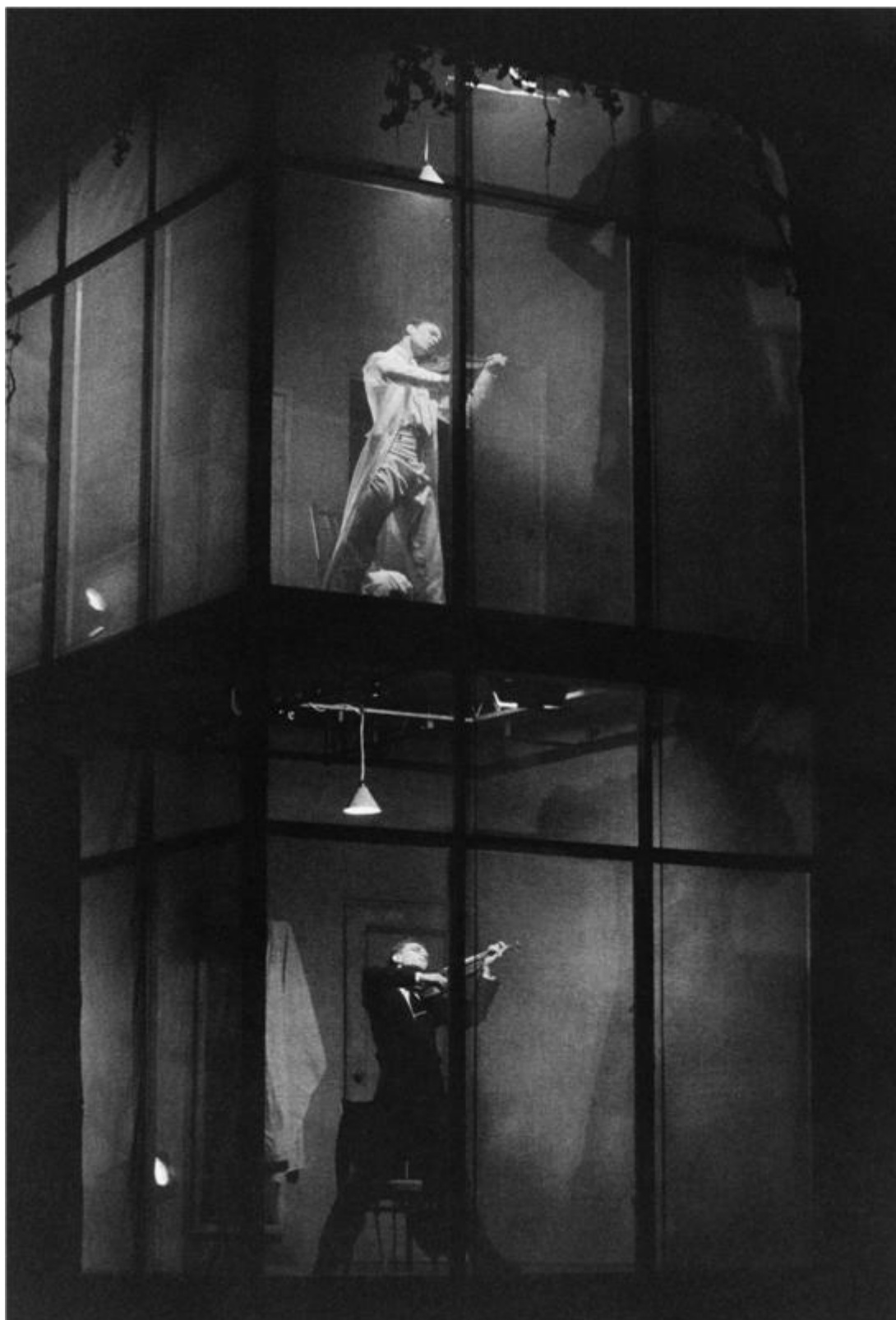
KOLEGAR, Jan, *Historie scénických technologií*, Brno, Ediční středisko JAMU, 2011. ISBN 978-80-86928-94-4, Obrazová část 68

Obrazová příloha č. 13 – Furtenbachův systém jevištního osvětlení



KOLEGAR, Jan, *Historie scénických technologií*, Brno, Ediční středisko JAMU, 2011. ISBN 978-80-86928-94-4, obrazová část 14

Obrazová příloha č. 14 – Johannesův pokoj



Archiv ND, *Malý pan Friedemann / Psycho*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=54&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

Obrazová příloha č. 15 – Psycho – sprcha



Archiv ND, *Malý pan Friedemann / Psycho*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=54&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

Obrazová příloha č. 16 – Kostým Johannede Friedemanna a paní Gerdy



111

Tatjana Juřicová jako Gerda a Jiří Pukrovič jako Johannes Friedemann v inscenaci Národního divadla *Malý paní Friedemann* (foto: Libor Václavík, 2000)

Kolektiv autorů, *k tanečnímu a baletnímu mistrovství: Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945 - 2005*, Liberec, KNIHY 555, 2005. ISBN 80-86660-14-1
, str. 111

Obrazová příloha č. 17 – Kostým Frederiky



Archiv ND, *Malý pan Friedemann / Psycho*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inszenace.aspx&sz=0&ic=54&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

Obrazová příloha č. 18 – Norman v matčině spodním prádle



Archiv ND, *Malý pan Friedemann / Psycho*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=54&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

Obrazová příloha č. 19 – Kostým Marion



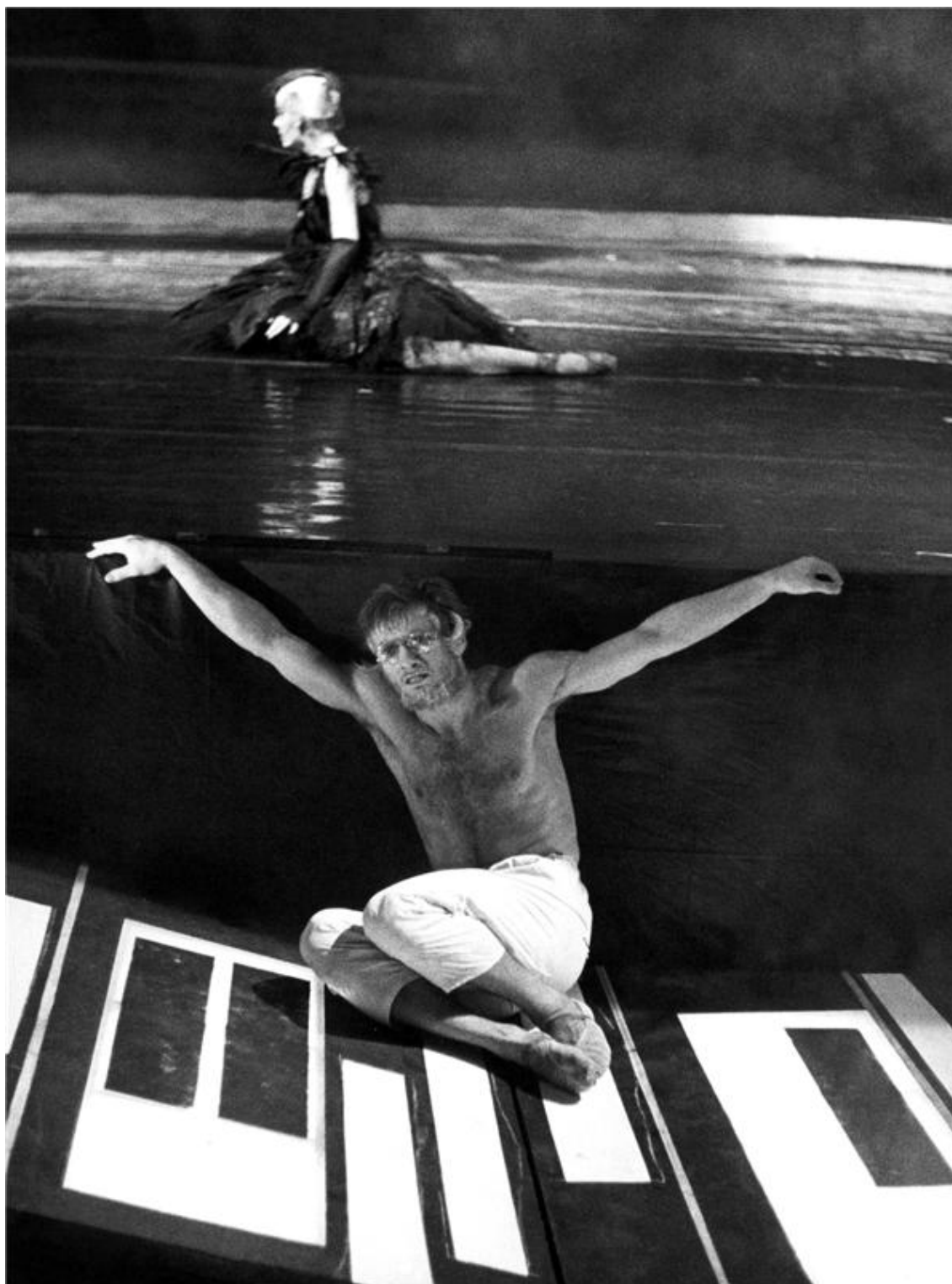
Archiv ND, *Malý pan Friedemann / Psycho*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inszenace.aspx&sz=0&ic=54&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

Obrazová příloha č. 20 – Čajkovského dětství



Archiv ND, *Čajkovskij*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=966&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15afc913k3315dpc>

Obrazová příloha č. 21 – Motiv klaviatury na lávce



Archiv ND, *Čajkovskij*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=966&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

Obrazová příloha č. 22 – Čajkovského kazajka šílenství



Archiv ND, *Čajkovskij*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=966&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15afc913k3315dpc>

Obrazová příloha č. 23 – Kostým mladého Čajkovského



Archiv ND, *Čajkovskij*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=966&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

Obrazová příloha č. 24 – Kostým Rubensteina a Čajkovského jako skladatele
(skladatel stojí na svém učiteli)



Archiv ND, *Čajkovskij*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=966&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15afc913k3315dpc>

Obrazová příloha č. 25 – Návrh scény G. Craiga

POČÁTKY MODERNÍHO DIVADLA V LETECH 1875–1915



Craigova představa „pohyblivé scény“, Scene, 1907

547

BROCKETT, Oscar Gross, *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0; 978-80-7008-225-6, str. 547.

Obrazová příloha č. 26 – Postava Lenina a jeho scéna



Archiv ND, *Isadora Duncan*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=63&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

Obrazová příloha č. 27 – Isadořina smrt v kole



Archiv ND, *Isadora Duncan*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=inscenace.aspx&sz=0&ic=63&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

Obrazová příloha č. 28 – Kostýmy obou Isador



Archiv ND, *Isadora Duncan*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=63&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

Obrazová příloha č. 29 – Kostým Smrti – pokojská



Archiv ND, *Isadora Duncan*. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=63&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15afc913k3315dpc>

Obrazová příloha č. 30 – Carský pár



Archiv ND, Isadora Duncan. [online] [cit. 2013-06-10] Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=63&abc=0&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

Bibliografické údaje

Jméno autora: Anežka Kušiaková

Obor: scénická a mediální studia

Forma studia: prezenční

**Název práce: Výtvarné pojetí vybraných inscenací baletu ND v Praze v režii
Jozefa Bednáríka a Libora Vaculíka**

Rok: 2013

Počet stran textu bez příloh: 49

Celkový počet stran příloh: 30

Počet titulů českých použitých zdrojů: 19

Počet internetových zdrojů: 5

Vedoucí práce: Mgr. Václav Janeček Ph.D.