

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Studijní program Dramatická umění

Studijní obor Alternativní a loutková tvorba a její teorie

TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE

DETERMINACE KOSTÝMEM V ŽITÉ

A INSCENOVANÉ REALITĚ

MgA. Marie Černíková

Vedoucí práce: Mgr. Zdeněk Tichý, MgA. Tomáš Žižka

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2014

Abstrakt

Disertační práce se zabývá podobami kostýmu mimo divadlo. Reflektuji západní společnost na počátku 2. dekády 21. století jako teatralizovanou realitu a pojednávám úlohu masmédií ve vztahu k divákovi a proměny diváka. Zabývám se vizuálními schémata používanými v masmédiích a tím, jakým způsobem se promítají v sebe prezentaci konzumentů. Motiv kostýmu jako identifikačního znaku je dále rozvíjen na příkladu uniforem a objasnění tohoto pojmu v celé šíři. Individualita v souvislosti s originalitou jako vzdor proti konformitě je sledován v souvislosti s neprofesionální tvorbou. Analyzuji použití kostýmu ve formách sebe prezentace mimo divadlo (cosplay, larp). Metodicky, prostřednictvím analýzy vlastní práce, rozhovorů a dotazníků shrnuji také v praktickém výzkumu získané poznatky

kostýmování v oblasti slam poetry, moderní alternativní hudby a paradivadelních rytmických forem. Součástí práce jsou dotazníky, skrze které jsem hledala kritéria pro definici kostýmu.

Klíčová slova

divadlo, divák, konzument, kostým, kostýmování, média, uživatel, prezentace, sebeprezentace, sociální role, tanec, tělo, uniforma.

Obsah

Několik slov úvodem	4
1 Struktura dizertační práce	5
2 Metoda výzkumu	6
3 Masmédia na počátku 21. století a teatralizovaná realita	7
4 Postmoderní tělo a jeho kostýmování	8
5 Kostým v divadle a kostým mimo divadlo	9
6 Sociální kostým, sociální role	11
7 Praktický výzkum: kostým a sebeprezentace	12
A na závěr	13
Seznam v tezích použité literatury a zdrojů	15

Několik slov úvodem

V předložené dizertační práci jsem se pokusila zmapovat a do kontextu myšlení o divadelním kostýmu vřadit cestu, kterou jsem od počátku své tvorby ušla. Předem je třeba říci, že jsem ve své tvorbě, a to nejen pro divadelní jeviště, postupně objevovala a také záměrně testovala různé stylizované způsoby oblékání i v jiných oblastech života. Již ve své diplomové práci jsem se zabývala tvorbou kostýmu v typu divadelní inscenace, která nevzniká na základě předem daného dramatického textu.¹ Postupně jsem zjišťovala, že jakkoli jsem se snažila k divadelním kostýmům přistupovat exaktně a jednotlivé kusy odvozovat od metafor vycházejících z ideového zázemí inscenace. Nakonec byla herecká osoba vždy zásadním aspektem mého výtvarného díla a divadelní divák jeho jediným receptorem.

Pojednáváním témat populárních a nižších forem umění, což je dáno mou vědomou fascinací kýčem a masovým konzumováním módy. Zde cíleně navazuji na svou práci bakalářskou. Předkládaná disertační práce pro mne demonstruje nutnost profese kostýmního výtvarníka uvést do souvislostí s realitou žitou, každodenní i tou virtuální, jež se navzájem prostupují ve výrazně narcistním, teatralizovaném světě prvních dekád 21. století.

V průběhu své dosavadní práce jsem postupně nabývala dojmu, že zkušenost plynoucí ze služby divadelnímu celku je potřeba prověřit z opačné strany. Má-li kostým smysl pouze na herci, je třeba pracovat s ním právě i v souvislosti s tím faktem, že všichni neustále hrajeme nějakou roli a někdy dokonce i více rolí najednou. Být určitým způsobem viděn souvisí s výzkumem výtvarné stylizace v jiných druzích komunikace než jen ta nejklassičtější: divadelní divák vs. kostým/herce/postava.

Druhým jevem, který mne v mé práci scénografky a kostýmní výtvarnice stále intenzivně zajímal, byl rozdíl ve vizualitě prezentace a sebeprezentace. Prověřovala jsem tedy vzhledová klišé, snažila se postihnout vizuální předpoklady úspěšného produktu. Od vnějšku jsem postupovala k nitru. V kostýmu, líčení, celé vizáži jsem hledala související způsob prezentace.

1 Struktura dizertační práce

¹ Černíková, Marie: *Výtvarné řešení kostýmů inscenace s přihlédnutím ke specifické tvůrčího procesu česko-polského projektu*. Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta AMU, Praha 2009.

Ve vstupních kapitolách nastiňuji úlohu masmédií a dichotomii diváka a uživatele. Popisuji vžitá vizuální schémata pro zobrazování ženských a mužských rolí. Věnuji se též postmodernímu vnímání těla včetně současné fascinace sportem. Opírám se zde o sociologické poznatky a pohledy (Z. Bauman, T. W. Adorno, I. Vágner). Dále shrnuji význam a účel divadelního kostýmu 20. a 21. století a uvádím kritéria, kterými je možné kostým posuzovat.

Stěžejní část práce se týká kostýmů mimo divadlo. Jejím cílem je postihnout převleky v teatralizované realitě na konci 20. a počátku 21. století podle kritérií stanovených v kapitole o divadelním kostýmu: Nejprve se zabývám etologickými aspekty módy v souvislosti s biologickým předurčením člověka jako každého živočišného druhu a následně v souvislosti s blahobytem západní společnosti 21. století narcistní posedlostí sebe prezentací. Individualismus, jakým se móda převrací v konformismus, tematicky přímo navazuje na definici uniformy ve všech jejích dopadech a odrazech jako nejvýraznější kostým v žité realitě. V další části vycházím z vlastního průzkumu kostýmu v oblasti moderní populární alternativní hudby s odkazem na pozorování, ale i vlastní praktické výstupy. Ty krátce shrnuji a demonstruji v obrazové příloze.

Při hledání kritérií v oblasti sebe prezentace jsem se opírala o literaturu populárně sociologickou (publikace věnované subkulturám jako *Kmeny*, *Kup si svou revoltu*, *Revolta stylem*, dále publikace věnované oděvní kultu

ové či *Tyranie blahobytu* Winfrieda M. Bauera), filosofickou a sociologickou (Theodor W. Adorno, Zygmunt Bauman, Georg Simmel, Gilles Lipovetsky, Denis McQuail) a teatrologickou (Otakar Zich, Jan Císař, Jaroslav Vostrý, Patrice Pavis). K bližšímu poznání skupin zabývajících se převleky mimo divadlo jsem vedla množství osobních rozhovorů, používala sociální síť a také čerpala z komunitních sborníků, webových stránek a fór daných subkultur.

2 Metoda výzkumu

Během pětiletého výzkumu jsem nalézala kritéria, kterými lze na kostým nahlížet. Výzkum probíhal nejdříve v rámci tvorby kostýmů pro divadelní inscenace a pokračoval mojí vlastní sebe prezentací v kostýmech při aktivitách souvisejících s hudbou. Po celou dobu výzkumu jsem především pomocí rozhovorů a také několika dotazníků sbírala materiál pro stanovení zmíněných kritérií.

Otázky i okruh dotazovaných se postupně vyvíjel. Zprvu jsem vycházela téměř výhradně z

vlastní zkušenosti. Snažila jsem se pojmenovat, zda mi kostým při mých performancích pomáhá, zda se kostýmuji a jestli ano, pak z jakých důvodů. V různých hudebních a rytmických uskupeních, která jsem za tímto účelem vytvářela, jsem zjišťovala, do jaké míry ovlivňuje styl odívání a vizuální prezentace výsledné dílo či ohlas.

Aspekt, který jsem chtěla u kostýmu sledovat, se týkal módní konformity: rychlé otáčky originality v masovost, touha se odlišit a potřeba někam patřit, dále individualita a identita.

Na základě získaných kritérií jsem se snažila z hlediska divadelní scénografie pojmenovat kostýmy, se kterými se můžeme setkat v teatralizované realitě 1. poloviny 2. dekády 21. století. Chtěla jsem pro scénografické využití a možnosti pojmenovat to, co jakoby se nacházelo mimo divadelní okruh nebo možná mimo okruh divadelních diváků.

3 Masmédia na počátku 21. století a teatralizovaná realita²

Pro účely této práce proto popisuji nejpodstatnější momenty a poznatky, na jejichž základě zviditelňuji aspekty fungování masových médií a vliv informačních technologií. Masová média chápu jako svého druhu spotřební zboží. Je vyžadováno a spotřebováváno konzumenty, produkováno za účelem co možná nejvyššího zisku. Oporou v uvažování je mi tu práce Denise McQuaila *Úvod do teorie masové komunikace*. Vztah hierarchie a masových médií otevírám spolu s filosofem Theodorem W. Adornem. Ve svém pojetí představuje vnímání umění jako „zakoušení“ umění, které znehodnocuje hodnocení. To je zároveň inherentní součástí informací o produktu, které konzument skrze masová média vstřebává.

² V této kapitole čerpám ze svých článků: Černíková, Marie: Divák, konzument, uživatel. In: Klíma, Miloslav; Kol. aut.: *Divadlo a interakce V*. Pražská scéna, KALD DAMU, Praha 2011. S. 165-174. Černíková, Marie: Sebestylizace-interpretace-sebeprezentace: tryzna charismatu. In: Klíma, Miloslav; Kol. aut.: *Divadlo a interakce VI*. Pražská scéna, KALD DAMU, Praha 2012. S. 161-176.

Je tak odkázaný na informaci, již si není schopen (znovu) ověřit vlastní zkušeností.

Divák, divák-konzument, uživatel

Významným prostorem, v němž se vizuální stylizace a prezentace spolu se sebe prezentací hrají podstatnou roli je televize, byť se její výstředné místo výrazně proměňuje. Mediální magnát Robert Pittman hovoří dokonce o nové generaci diváků, tzv. televizních dětech. To jsou podle něho děti, které televizi sledovaly od malička (tzv. postwatergateská generace). Od svých rodičů se odlišují tím, jakým způsobem zacházejí s informacemi a postulují svá mínění. Jejich rodiče se vždy zaměřují na vnímání jedné jediné věci, kterou dokončí a pak se svědomitě věnují další činnosti. Televizní děti vždy tendují k tomu sbírat informace z vícero různých zdrojů zároveň

Specifické místo v projevech prezentace a sebestylizace jsou pořady založené na hlasování diváka o protagonistech (přežívání ve vile, hledání partnera, poukazování na rozličný um). Médium oslovuje masu zdáním přátelskosti, intimity, pochopení: „jsme s vámi, u vás doma, známe vás a víme, co chcete“. Diváci hrající v televizi úlohu diváka vyvažují „obyčejné“ lidi v reklamách, kteří, ač mají podobné problémy jako konzument (lupy, dluhy, nadváhu, bakterie v záchodové míse, otázku nad volbou partnera či značky vozidla), jsou krásnější a lépe se vyjadřují. Naproti tomu v

Také sociální sítě či hudební portály evidují sledovanost, poslechovost, nabízejí možnost reagovat. Prostřednictvím komentáře či sdílení demonstruje svůj vkus, vyjadřuje postoj k událostem a činnostem či osobám. Tím ostatním přihlížejícím poskytuje informace o sobě. Z diváka se stává protagonista. Reagující diváci jsou zároveň tvůrci, jsou pak daleko odvážnější než ve fyzické konfrontaci, kupříkladu v divadle či na koncertě. Nezanedbatelným faktorem je poměrně snadná cenová dostupnost. Těžko by člověk šel schválně do kina na film, který se mu nelíbí, tím méně na koncert interpreta, o jehož nicotnosti je přesvědčen. Internet je živná půda antihvězd. Na základě sdílení jejich sledovanost stoupá. Dalším důležitým prvkem je, že příspěvky mohou být opravdu striktně diletantské. Dalším znakem internetu je, že příspěvky bývají daleko kratší, převládá klipovitost.

4 Postmoderní tělo a jeho kostymování

Pro porozumění roli vnější, kostýmové stylizace v dnešním světě jsem sezabývala postmoderním vnímáním těla a společenskými trendy týkajícími se zdraví, krásy a mládí, a to v souvislosti se sportem a proměnami podob dressů-kostýmů, které si na tuto

volnočasovou aktivitu oblékáme, do nichž se kostýmujeme. Již zmíněný filosof Zygmunt Bauman staví paralelu mezi nároky na moderní a postmoderní tělo jako chápání těla renesančního (vyrovnanost) a gotického (střídání napětí a tlaků, excesů a silných zážitků). Úkolem postmoderního těla podle Baumana není se vzrušení vyhnout, ale naopak vystavit tolika různým druhům extrémních zážitků a excesů, na rozdíl od touhy po klidu příznačné pro období moderny. To ale paradoxně vyžaduje jejich pečlivý výběr tak, aby nedošlo k úplnému zničení těla, ale naopak

3

Postmoderní doba tedy vyžaduje vytrénované a odolné tělo schopné přijímat extrémní zážitky. „*Je nástrojem rozkoše, protože využívá přirozenou schopnost reagovat na podněty. Správné plnění těchto funkcí se nazývá výkonnost (fitness).*“⁴ Nedostatkem, životní prohrou, se jeví lhostejnost, apatie, ochablost, nezájem. dnešní posedlost sportem a převládající trend „být fit“. Tuto tendenci analyzoval již filosof Theodor W. Adorno:

se dnes používají pro běžnou módu a nově vyvinuté materiály využívají jejich specifické estetiky. Móda sportovní úbory přijala jako oblečení pro všední den. Mezi úborem, dresem a ošacením mimo sport se tedy stírají rozdíly, nejnovější kolekce sportovních dresů pro ženy (běh, jóga, sportovní tanec) jsou běžnou módou.

Českým fenoménem v civilním oblékání je přemíra nošení tzv. funkčního oblečení. Oblečení s množstvím švů a kapes vzbuzuje dojem, že život je boj a lov, kdekoli může číhat nebezpečí (déšť, vítr, horko) kterému musíte čelit. Sportovní dres je svého druhu kostým, vystavuje-li na odiv provozování sportovní aktivity, sociální statut nositele (módní dres), pracuje-li vědomě s atraktivitou jedince.

5 Kostým v divadle a kostým mimo divadlo

Teatrologické vymezení hovoří o kostýmu jako souboru všech oděvních prvků, které na sobě herec má nebo nemá. Dále je fungování kostýmu vymezeno časem a místem. Existence kostýmu je závislá na inscenaci, ve vztahu ke zbytku estetiky celku. Nemůžeme například říci, že kostým je oděv herce, spíše se jedná o oděv herce na jevišti.

Základním aspektem oddělujícím kostým divadelní či kostým v současném umění od oděvní stylizace, spjaté s reálným fungováním v 21. století, je metafora. Daleko více než

³ Bauman, Zygmunt: *Úvahy o postmoderní době*. Sociologické nakladatelství, Praha 2002. S. 86.

⁴ Tamtéž. S. 78.

⁵ Adorno, Theodor W.: *Schéma masové kultury*. Oikoyomenh, Praha 2009. S. 51-53.

oděv je totiž kostým především souborem znaků, informací o dramatické postavě. I v běžném životě nám může leccos o člověku sdělit materiál, střih, kombinace jednotlivých prvků oblečení a vůbec vhodnost celkově zvoleného oděvu vzhledem k příležitosti. Prohlížíme-li si však postavu na jevišti nebo pozorujeme-li ji v paradižadelní aktivitě nebo je-li součástí instalace, můžeme mít pocit, že cokoli v její stylizaci něco víc znamená, nebo k něčemu odkazuje. Pomineme-li „takové druhy divadla, jež reprodukuje fixní systémy barev a tvarů odkazujících k neměnným kódům, které znají pouze zasvěcení“.⁶ Je jasné, že na jevišti, nebo zkrátka v umělecké aktivitě, při které je na protagonistu upřena celá pozornost publika, je jeho výtvarná stylizace vnímána jako odkaz ještě na nějakou další skutečnost. Lze tedy zobecnit, že oděv či výtvarný artefakt je kostýmem jen a jedině na scéně, na herci, po dobu představení. Ve shodě s parametry, jakými Zich označuje scénu, když konstatuje, že její existence je spjatá s funkcí, můžeme tvrdit, že bez divadla není kostým kostýmem: *„Jeviště se stává scénou teprve, když se na něm hraje, při dramatickém představení. Tito herci, reální lidé, patří tedy nutně do scény, tvoří podstatnou výplň jejího reálného prostoru. To neplatí o žádné jiné místnosti; řečená zasedací síň např. není zasedací síní teprve, když v ní jsou obecní radní skutečně, nýbrž třeba jen myšleně. To není rozdíl jen povrchní, nýbrž hluboký. Neboť herci na scéně jsou představiteli nějaké dramatické osoby a zobrazují svou spolehrou nějaký dramatický děj. K řečené svrchu představě technické druží se tudíž i představa obrazová a ta se vztahuje i na scénu : Scéna, je prostora představující místo dramatického děje.“*⁷ Podobně vymezen kostým bez herce a divadla znamenal by pouhý oděv, výtvarný artefakt bez dramatické akce byl by jen podivným předmětem.

Neopominutelným faktem také je, že kostým je společným dílem několika profesí, už jenom proto, že nositele vidí někdo zvenčí, čili se nemusí, na rozdíl od reálného života, snažit na sebe dívat. Předpokládáme také, že je-li na jevišti herec, pak to, co má/nemá na sobě, je kostým. Pavis také upozorňuje na fakt, že specifikem divadelního kostýmu je jeho existence ve vztahu k ostatním kostýmům a vůbec celé scéně. Veškerá výprava tvoří jedinečný estetický celek a jednotlivé kostýmy se doplňují nebo působí ve vzájemném kontrastu. Divadelní kostým činí kostýmem také to, jak funguje navzájem ve hře a se scénou. V návaznosti na nahlížení Ervinga Goffmana můžeme říci, že očekáváme, že v divadle bude herec nějak výtvarně pojat, někdy dokonce očekáváme i to, jakým způsobem a s jakými očekáváními scénograf (režisér či jiný umělec) také pracuje.⁸ Hlavně však, v souladu se sociologickým určením kostýmu, převleku člověka, uniformy, očekáváme, že herec je v kostýmu.

⁶ Pavis, P.: *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha 2003. S. 240.

⁷ Zich, O.: *Estetika dramatického umění*. Panorama, Praha 1986. S. 177.

⁸ Goffman, Erving: *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1999. O tom dále pojednávám

6 Sociální kostým, sociální role

Pojmenování funkcí kostýmu v realitě žité pomáhá širšímu a přesnějšímu využití kostýmu divadelního a naopak. Připustíme-li, že jsme neustále v rolích, pak je jasné, že se kostýmujeme. Sociální kostým není na rozdíl od jakýchkoli jiných forem kostýmu vždy dobrovolný. Například v souvislosti se společenskou třídou může o nositeli prozradit více, než by sám chtěl. Ve stejném duchu hovoří Goffman o masce, fasádě: Fasádou nazývá „výrazového vybavení, které nejúžeji identifikujeme se samotným účinkujícím a které, jak přirozeně očekáváme, budou účinkujícího následovat kamkoli“, způsob vystupování sděluje, jakou roli chce účastník v interakci hrát. Zda chce vést, nebo se podřídit.⁹ Podobně se vyjadřuje o 80 let dříve Jiří Frejka: „Vojenská uniforma je jako vojenský rozkaz – obojí bere člověku individualitu a dělá jej vojákem.“¹⁰

Totální uniforma, tedy vojenský stejnokroj, bojový oděv, si dodnes ve všech modifikacích uchoval svůj základní atribut, a sice poukazuje na mužnost a sílu. Všechny druhy armádního ošacení mají vzbuzovat bázeň, úctu. To souvisí jistě s tím, že jedinec v uniformě je součástí celku, proti nám stojí vlastně celá armáda, instituce, zákony. Naproti tomu pracovní oděvy jsou uniformou jen čistě funkční, ačkoli i zde jde o očekávání spojená se znalostí profese. Bílá barva, znak čistoty, je používána ve zdravotnictví a potravinářství, ve zdravotnictví se zelenou a modrou, v potravinářství s červenou (řezníci). Zajímavou uniformou ilustrující dobře i společenské změny jsou zástěry potažmo domácí oděv u žen. Určitou absurditou je uniforma bez organizace, originální uniforma, jak dokládám na příběhu svého kolegy a kamaráda herce Petra Vančury, který v raných školních letech vyžadoval po matce kravatu, sako a košili a nosil školní uniformu. Možná jediný v republice.

Skutečně zajímavý vztah jedince a kostýmu můžeme pozorovat v rámci fenoménu cosplay. Cosplay (z anglického „costume play“, tedy kostýmová hra), v němž se síla popkultury, zde vytváření typologických postav, se prolíná s individualizací a potřebou sebe prezentace. Cosplayeri se s postavou nijak neztotožňují, ani nepotřebují svou stylizací světu sdělit osobní myšlenku, stanovisko či poselství. Podobně jako u cosplaje nahlížím i na další kostýmové subkultury jako larp a hru *Dračí doupě*. Zajímavé pak je porovnání vztahu k vizuální stylizaci u slamových performerů.

Slameři se oblékají módně, ne však zcela výstředně. Podobně jako v běžném životě oblečením vyjadřují svou identitu a individualitu samozřejmě o to intenzivněji, že se jedná o jeden z parametrů, kterým promlouvají k divákům. Nacházíme se na opačné straně spektra oděvní stylizace než u kostýmů herních. Kostýmem slamového básníka bývá civilní ošacení, které ale promlouvá k divákovi z jasně označeného jeviště po dobu několika minut trvající performativní aktivity. Neopominutelným faktorem bývá spokojenost se sebestylizací:

⁹ Goffman, Erving: *Všichni hrajeme divadlo*. Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1999. S. 30-32.

¹⁰ Frejka, Jiří: *Masky lidí a jiných herců*. In: Frejka, Jiří: *Divadlo je vesmír*. Divadelní ústav, Praha 2004. S. 415.

„Musím se v oděvu cítit dobře, aby mi bylo dobře na jevišti. Abych o svém oděvu nemusel přemýšlet, abych mohl přemýšlet o všem ostatním,“ sdělil mi na dotaz po slamovém kostýmu herec a slamer Jiří Šimek. Nesetkala jsem se nikdy s tím, že by se slamer před výstupem speciálně převlékal. Je však patrné, že o svých oděvech interpreti přemýšlí. Je především nutné odlišit se od ostatních soutěžících.

7 Praktický výzkum: kostým a sebe prezentace

Důležitým výzkumným projektem, na kterém jsem pracovala v letech 2011 – 2012 byl URPOP. S URPOPem jsem se pokoušela v konkrétních akcích prozkoumat populární hudbu z divadelního hlediska. V našich akcích URPOPu nešlo také primárně o vycizelovaný dramatický tvar. Naše akce byly výsledkem improvizace a nebyly reprízovány.¹ Tématy našich výstupů byly často genderové role a jejich různá pokřivení a transformace. Zásadním aspektem našich prezentací pak bylo vědomé se odkazování k popové hudbě. Ovšem nejdůležitější z hlediska našeho zkoumání pak byla naše vizuální popová stylizace a hyperbolizace. Chtěli jsme cíleně vypadat kýčovitě sexy, mužsky ženský a žensky mužský. Používali jsme lesklé a zdobené oděvy či strukturou výrazné materiály. Bizarní kusy jsme nakupovali v second handech a prodejnách s maškarními potřebami, získali darem, či si vypůjčili z fundusu okresního divadla. Mnohé oděvy jsem upravovala flitry či jinými textilními aplikacemi. Nečekaným zjištěním bylo, jak mi postupně to celé chystání paruky umožňovalo vyladit se předem na každé vystoupení, neboť práce s výše uvedenou parukou znamenala vždy trpělivě si účes dlouze a pečlivě chystat. Podobně jsem sledovala a taky prožívala svou práci s Chodskou juntou a v duu s MC Taktikou, v DIAkritice. Například v Chodské juntě jsme se snažili každý po svém stylově oblékat, temná hudba se zdvojenými klávesám a tereminem přímo předurčovala výrazný styl oblékání. Všude přítomná černá v kombinaci s dalšími tmavými barvami, četnost ozdob a doplňků.

Měla jsem možnost také spolupracovat s tanečnicí a vytvářet kostýmy pro taneční představení. Vytvářela jsem i kostýmy pro divadla, kde je pohyb důležitou výrazovou složkou. Tanečníci stejně jako hudebníci stojí před divákem především sami za sebe.

A na závěr

Zrychlení současného světa a neustále zjednodušování přináší neustálé opakování vzhledových klišé. Bezobsažná schematizace vytváří nízký vkus, jenž souvisí s nižšími společenskými třídami, které jsou hlavní kupní silou. Hledání identity, bytostná potřeba každého jedince, napomáhá ztotožnění se s nějakým celkem, myšlenkou, skupinou, vyznávající určitý hodnotový systém. S identifikací s nějakým vyšším celkem, organizací či

subkulturou přímo souvisí systém vnějších znaků, který funguje na podobné bázi jako kostým v divadle. Politický systém se tedy odráží na četnosti, stylu i míře uniformity. Podstatným aspektem uniformy je však především praktičnost. Nezávislost na systému znamená odmítnutí pasivní konzumace.

Vědomí soběstačnosti za cenu neprofesionality zvyšuje sebevědomí a originalitu. Svépomocná výroba je v blahobytné společnosti seberealizací, nikoli nutností. Souvisí s kreativní činností jako formou terapie, při které cílem není výsledný artefakt, nýbrž tvorba samotná. Vizualní otisk volnočasového umění a kýč se protínají, podobně jako konzum využívá hravě dětský vzhled neprofesionální tvorby. Trend protikorporativní revolty je tedy funkčním obchodním artiklem.

Fascinace tělem a mladostí dále souvisí s oblibou sportu. V konzumní a spotřební sféře se odráží ve specializaci tréninkových technik a jejich pomůcek. Šťěstí, tedy krásy, spočívající v mladém a svěžím vzhledu, jediném patrném důkazu plně prožitého života, může dosáhnout pouze ten, kdo se věnuje sportu a odpočinku, jejichž formy jsou speciální a je nutné za ně platit.

Divadelní kostým je na rozdíl od všech ostatních sledovaných kostýmů především metaforou. Jakkoli je jeho estetika umělecky pojednána, jeho výjimečnost oproti jakémukoli jinému oděvu tkví především v provázanosti s ostatními kostýmy a scénou, tedy celkovou estetikou inscenace a hlavně inscenací samotnou. Předpokládáme, že divadelní kostým funguje jako soubor vnějších znaků odkazujících k významu nebo celku, který chce divák sám objevovat. Kostým je tak podmíněn hercem (performerem) a performační aktivitou, je tedy souborem výtvarných prvků, který funguje po dobu hraní na jevišti (tedy v prostoru, kde se performační aktivita odehrává). To platí i naopak: kostým označuje herce, o osobě na jevišti po dobu inscenace předpokládáme, že je v kostýmu, a potkáme-li ve veřejném prostoru výrazně estetizovanou osobu, můžeme předpokládat, že je v roli nebo souvisí s uměním.

Amatérská kostýmní tvorba může znamenat kreativní činnost spojenou s vlastní sebe prezentací nezávisle na dramatickém umění. Sebe prezentace ve vysoce stylizovaném kostýmu je jednak seberealizací v oboru výtvarném, jednak odpovědí jazykem teatralizované narcistní neinscenované reality (žité a virtuální). Vysoce stylizovaný kostým tak může znamenat seberealizaci jeho výrobou, stejně jako cestu za vlastní identitou prostřednictvím hry.

Sebe prezentace nemusí nutně souviset s kostýmem jako spíše s vědomím kostýmu a vědomou prací s ním. Stejně jako v případě svépomocné tvorby znamená míra sebevědomí rozdíl mezi originalitou a neprofesionalitou. Míra determinace kostýmem v žité realitě je přímo úměrná vědomí kostýmu a jeho funkce.

Od začátku studia doktorského programu jsem neměla takovou ambici, ve své disertační

práci dospět k určitému teoretickému závěru. Soustředila jsem se hlavně na praktickou tvorbu a písemně ji pak reflektovala, určité zjištěné skutečnosti pojmenovávala a dávala do souvislostí jak s ostatními svými díly, tak i s díly jiných tvůrců.

Cítím se především praktikem a přiznám se, že mne tvorba opravdu pohlcuje. Ale jistě je užitečné, když tvůrce dokáže zformulovat myšlenky a pohnutky, které ho k vytvoření díla vedly. Za takový text považuji i tuto disertační práci, jejíž smysl vidím právě ve zprostředkování myšlenkových postupů, jež mne vedou ke konkrétní tvorbě, k jejímu směřování a vývoji. Formulace postupů tvorby, myšlenek a pokusů vede tvůrce k soustředění vlastních myšlenek do určitého kontextu, umožňuje vidět vlastní tvorbu z nadhledu.

Seznam v tezích použité literatury a zdrojů

Adorno, Theodor W.: *Schéma masové kultury*. Oikoymenh, Praha 2009. ISBN 978-80-7298-406-0.

Černíková, Marie: Divák, konzument, uživatel. In: Klíma, Miloslav; kol.aut.: *Divadlo a interakce V*. Pražská scéna, KALD DAMU, Praha 2011 S. 165-174. ISBN 978-80-86102-73-3.

Černíková, Marie: Sebestylizace-interpretace-sebeprezentace: tryzna charismatu. In: Klíma, Miloslav; kol.aut.: *Divadlo a interakce VI*. Pražská scéna, KALD DAMU, Praha 2012. ISBN 978-80-86102-75-7. S. 161-176.

Defleur, Melvin L.; Ballová-Rokeachová, Sandra J.: *Teorie masové komunikace*. Karolinum, Praha 1996. ISBN 80-7184-099-8.

Frejka, Jiří: *Divadlo je vesmír*. Divadelní ústav, Praha 2004. ISBN 80-7008-163-5.

Goffman, Erving: *Všichni hrajeme divadlo*. Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1999. ISBN 80-902482-4-1.

Lipovetsky, Gilles: *Říše pomíjivosti*. Prostor, Praha 2010. ISBN 978-80-7260-229-2.

Lipovetsky, Gilles: *Třetí žena*. Prostor, Praha 2007. ISBN 978-80-7260-171-4.

McQuail, Denis: *Úvod do teorie masové komunikace*. Portál, Praha 1999. ISBN 80-7178-200-9.

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

Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Panorama, Praha 1986.