

# 8

Pražské Quadriennale 1999 / Prague Quadrennial 1999  
Národní sekce české expozice / National Section of the Czech Exposition

## Koláž z osmi Collage of Eight



# O b s a h / C o n t e n t s

## Ú v o d / I n t r o d u c t i o n

Š I M O N   C A B A N

1

D A N I E L   D V O R Á K

2

P E T R   M A T Á S E K

3

O N D R E J   N E K V A S I L

4

J A N A   P R E K O V Á

5

S I M O N A   R Y B Á K O V Á

6

J I N D R I C H   S M E T A N A

7

K A T E R I N A   Š T E F K O V Á

8

3

4

7

1 0

1 3

1 6

1 9

2 2

2 5

## Ú v o d .....

Ne všichni scénografové a kostýmní výtvarníci jsou přesvědčeni, že jejich práci lze vystavovat vytrženou z kontextu konkrétního času a místa inscenace. Z toho vycházeli i komisaři Šimon Caban a Simona Rybáková při přípravě koncepce české expozice Pražského Quadriennale 99 a rozhodli se představit návštěvníkům podrobněji samotný proces vzniku a teprve v druhé řadě jeho výsledky. Kromě toho, že je tento přístup divácky velmi vděčný, odhaluje i vlivy a limity, s nimiž se scénograf a kostýmní výtvarník setkává, a napovídá tedy o této práci víc než pouhý výsledek.

Ani výběr vyzvaných osobností nebyl tradiční, ale ryze subjektivní. „Je možné, že pokud se nás někdo zeptá, proč tam není ten či onen, nebude moci odpovědět nic jiného, než: prostě není!“ netají se s osobním pohledem Šimon Caban. Přesto je výběr vyzvaných scénografů a kostýmních výtvarníků reprezentativní a zahrnuje tři generace - od sedmdvacetileté Kateřiny Štefkové po pětapadesátilétého Petra Matáška.

A právě to, že se osm vybraných osobností zamyslelo nad procesem své tvorby od inspiračních zdrojů, přes evokaci nálady inscenace, rušivé momenty, které odvádějí od práce, a okolnosti a spolupracovníky, které na ní mají vliv, složilo zajímavou koláž české scénografie dnes a tady. Koláž, která sice mohla vypadat úplně jinak, ale je právě taková, jaká je. To má ostatně česká expozice společně s divadelní inscenací.

Záměry komisařů i ostatních vystavujících samozřejmě velmi ovlivnily finanční prostředky, které měly k dispozici. Stejně jako se proměňuje původní představa v průběhu práce na inscenaci, proměňovala se i původní představa o české expozici. Komisaři Šimon Caban a Simona Rybáková totiž původně chtěli, aby osm scénografů a kostýmních výtvarníků společně pracovalo na jediné inscenaci, která by se v rámci výstavy hrála. To by umožnilo vyřešit základní problém, jak vystavovat scénografii a kostýmy – byly by totiž součástí akce, pro kterou vznikly.

V průběhu několika měsíců se však díky nejistotě o výši finančního příspěvku dostávali i k druhému extrému uvažování: nakonec nezbude, než v provizoru naznačit, jak měla expozice ideálně vypadat. Současná podoba je tedy také výsledkem procesu tvorby a komunikace osmi osobností, který komisaři nijak neskrývají. Česká expozice nabízí jiný než tradiční pohled na scénografii a způsob její prezentace, aniž by pomíjela odborná hlediska. O tom, zda je také zábavnější a sdělnější, rozhodnou sami návštěvníci.

## I n t r o d u c t i o n .....

Not all set and costume designers are convinced that it is possible to exhibit their work out of the context of the time and space of a production. The commissioners of the exposition Šimon Caban and Simona Rybáková have proceeded from this assumption when preparing the conception of the Czech exposition, and decided to introduce the visitors to the detailed creative process, and only as the second plan its results. Apart from the fact that this approach is very appreciative among visitors, it also reveals influences and limits which a set or costume designer must face, and explains their work more than just results. Neither was the selection of participating artists traditional, but entirely subjective. „It is possible that If asked, why this or that person is not represented in the exhibition, the only answer we will have will be: just isn't!“ Šimon Caban does not hide his personal attitude. Even so the selection of approached set and costume designers is representative and spans three generations - from twenty-seven year old Kateřina Štefková to fifty-five year old Petr Matásek.

And the fact, that eight strong personalities thought about the process of their work, starting with inspirational sources, through evocation of moods of their productions, influences that disrupt their work, circumstances and colleagues who also influence them, has produced an interesting collage of Czech scenography here and now. After all, that is what the Czech exposition has in common with a theatre production.

The intentions of the curators and other exhibitors were understandably much influenced by financial means they could use. As much as an initial idea is changing in the process of creating a theatre production, was also the original idea of the Czech exposition changing. The commissioners Šimon Caban and Simona Rybáková initial intention was to make a theatre production on which all the set and costume designers would co-operate, and this production would then be presented during the exhibition. That could solve the primary problem how to exhibit sets and costumes - they would be a part of an event for which they were created.

However, because of uncertain financial backing they had to take in mind another extreme consideration in the course of few months: they might have had to suggest in some kind of a stopgap what the exposition would have looked in the ideal circumstances. The final form is the result of a process of creation and communication of eight personalities, the fact which the commissioners are not pretending to hide. The Czech exposition offers different look at scenography; and the way how to present it without ignoring technical aspects. The visitors have to decide if this method is more entertaining and communicative.

## Ne vyuřovat!

„Mým osobním tématem byla a je skutečnost, že na člověka, který se chce soustředit na práci, působí v současné době nejrůznější vnější vlivy a vyrušuje ho,“ pojmenoval Šimon Caban impuls, který ho vedl k sestavení jeho expozice. Svou práci vystavil jen okrajově a zaměřil se právě na okolnosti, které ho od tvorby odvádějí. Možná je to i tím, že je zastáncem názoru, že divadelní scéna má funkci jenom v konkrétním prostoru a čase divadelního představení a nedá se sama o sobě vystavit.

„Mám rád recesi, nadhled, vzdor. Nezakládám si tolik na tom, co všechno jsem udělal, ale zajímá mě spíš podhoubí, ze kterého to vzniklo. Člověk potřebuje pro svůj život a práci především zážitky, ze kterých může čerpat a moje expozice je o zážitcích.“

S tímto tématem souvisí i umístění Cabanova expozice v malém prostoru, přes který musejí návštěvníci procházet - a tím ruší, což se vlastně hodí.

Přes to všechno se však Šimon Caban naučil soustředit na práci poměrně snadno. Umí přehazovat výhýbky velmi rychle - položí telefon, udělá si poznámku a v tu chvíli už opět myslí jenom na to, co právě dělá. Jednu dobu sice zkoušel soustředit se pouze na jednu věc a druhou začít teprve až tu první dodělá, ale to mu nejde. „Všechno včetně odpočinku se musí hrnout před sebou.“

K práci však potřebuje čas a pohodu. Bedlivě si hledá, aby se nedostal do stresů a improvizací, protože ví, že je neumí zvládat. „Někoho stres vybudi, ale na mě to nefunguje, protože není mým úkolem ani tak namalovat obraz, jako spočítat, kolik šroubů je třeba použít, aby z té scény lidi nespadli. A to se nedá dělat ve stresu.“

## ŠIMON CABAN (\*19. ČERVENCE 1963)

Na Střední umělecko-průmyslovou školu v Praze na Žižkově (1977-1981) ho přivedli pajduláci, které tak rád maloval a kvůli kterým chtěl studovat animovaný film. Tehdy to však nebylo možné, proto se dva roky věnoval navrhování a výrobě hraček a potom přešel na scénografii. „Divadlo pro mě tehdy bylo fascinujícím a dosud nepoznaným horizontem.“ Už na střední škole vznikla Baletní jednotka Křeč, kterou založil se svým bratrem Michalem.

Ve studiích scénografie pokračoval v ateliéru Josefa Svobody na Vysoké škole umělecko-průmyslové (1981-1986). Od té doby má rád velká kamenná divadla a monumentální scénografii. Divadlo ostatně nikdy neviděl pouze jako herce nasvíceného jedním reflektorem, ale spíš jako velký vizuální zážitek. Umožnila mu to právě spolupráce s Baletní jednotkou Křeč, jejíž představení v Branickém divadle byla na tehdejší dobu velkými výpravnými show.

Velmi často spolupracuje s bratrem Michalem a se svou ženou Simonou Rybákovou, se kterou se zná už od dob středoškolských studií. „Takový tým je zázrak. Je to velmi výhodné časově i ekonomicky. Přibuzenský vztah umožňuje i větší míru kritičnosti. Kdybychom pracovali každý sám, nedosáhneme takových výsledků.“

Právě většinou s tímto rodinným týmem a Baletní jednotkou Křeč vytvořil množství představení a akcí (Show Tomáše Tracyho, Laura a její tygři ve Vítkovském památníku, Fešňou ze sekndhendu, prezentace firemní akce), ale především povídku Barvy z filmu Pražská 5, celovečerní snímek Don Gio a nejnovější KusPoKusu, sedm pohybově výtvarných vizí oceněných na mezinárodním televizním festivalu Zlatá Praha. Jako režisér se uplatnil ve spolupráci s Operou Mozart (Best of Mozart, Serail Live!). Již několik let spolupracuje i na vizuální podobě Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary a Mezinárodního televizního festivalu Zlatá Praha.

Své oblíbené velké scénografie vytvořil pro plzeňské Divadlo J. K. Tyla (Casanova), Hudební divadlo v Karlíně (Má férová Josefina), Národní divadlo (Braniboři v Čechách) a Státní operu Praha (Nerone). „Paradoxně u žádné z těchto inscenací jsem nespolupracoval s režisérem, který by se plně chopil možností nabízené scénografie. Proto není divu, že mám většinou daleko větší uspokojení z drobnějších, ale plně autorských projektů.“



## Do Not Disturb!

“My personal theme has been the sad truth that when one wants to concentrate on work, a number of influences work on him at the same time disturbing him,” said Šimon Caban explaining the impulse that made him compile his exposition. His own work is presented only marginally, directing his attention mainly at circumstances which divert his attention from his work. It may be also that he takes the view that a stage set functions only in a concrete space and at the time of a theatre act, and cannot be presented on its own.

“I like practical jokes, a detached point of view, defiance. I pride myself not on what I have done, but on what was behind it. People need for their life and work above all experience to learn from, and my exposition is about experience.”

In spite of all that, Šimon Caban learned to concentrate on work quite easily. He can switch very quickly - he puts down the phone, takes notes and in an instant thinks again about what he is doing. Although at one time he tried to do one thing at a time and only then start to do something else, he is not good at that. “Everything, including rest, should be gathered in front of you.” He requires time and peace for his work. He closely takes care not to get himself into stress and improvisation, because he knows he cannot cope with them. “There are people who can be roused by stress, but that is not my case, because my task is not as much to paint a picture as to count how many screws I need so people would not fall from the stage. That cannot be done under stress.”



## ŠIMON CABAN (\*19 JULY 1963)

To the Secondary School of Applied Arts in Prague - Žižkov (1977 - 1981) he was brought by little animated figures which he liked so much to paint, and because of which he wanted to study animated film. It was not possible then, so he spent two years designing and making toys, and then he turned to scenography. “Theatre was for me then a fascinating and so far unknown horizon.” Already at the secondary school he co-found with his brother Michal the Dance Unit Křeč,

He continued he studies at the Josef Svoboda studio at the Academy of Applied Arts (1981 - 1986). Ever since then he preferred big theatres and monumental set designs. He has never regarded theatre as “an actor in a spotlight”, but as a big visual experience. That was made possible by his co-operation with the Dance Unit Křeč, of which performances at the Branické theatre were regarded at that time as big spectacular shows. He very often co-operates with his brother Michal and his own wife Simona Rybáková, whom he met already at the secondary school. “Such a team is a miracle. It is advantageous as to time as well as financially. Family relationship allows one also a bigger degree of criticism. If we worked independently on each other, we would not achieve such results.”

Mainly with his family team and the Dance unit Křeč he did create a number of events (Tomáš Tracy Show, Laura a její tygři ve Vítkovickém památníku, Fešňou ze sekndhendu, various commercial presentations), but above all a film story Colours from the movie Pražská 5, full length movie Don Gio and the latest KusPoKusu, seven artistic motion visions awarded at the International TV festival Zlatá Praha. He also worked as a director for Opera Mozart when doing the Best of Mozart and Serail Live!.

Last few years he has been working on the visual appearance of the International Film Festival Karlovy Vary and International TV Festival Zlatá Praha. His own favourite big stage designs he created for the Tyl Theatre in Pilsen (Casanova), Music Theatre Karlín (Má férová Josefina), National Theatre (Braniboři v Čechách) and the State Opera Prague (Nerone). “Paradoxically, I have not worked on those productions with a director, who would understand the full potential of that scenography offered. Thus it is not surprising that I find bigger satisfaction in doing smaller, but fully author's projects.”



Arigo Boito: **NERONE**, Státní opera Praha / State Opera Prague, 1999, režie / director:

Orlando Montés de Oca, scénografie / set-design: Šimon Caban

„Scénografie k inscenaci je výsledník působení mnoha sil, které práci režiséra a scénografa ovlivňují natolik, že někdy nelze ve výsledku původní záměr ani rozpoznat,“ vysvětuje Daniel Dvořák, proč se rozhodl na podrobné dokumentaci z přípravy a realizace scénografie k inscenaci opery *Bubu z Montparnassu* ve Státní opeře dokumentovat celý proces jejího vzniku.

Ten začal diskusi s režisérem Jiřím Nekvasilem nad libretem opery. „V tomto případě byla situace specifická v tom, že Emil František Burian, který měl velmi vyvinuté divadelní vidění, zanechal poměrně podrobné poznámky i o scénografii, které jsme se rozhodli dodržet.“

Poté práce přesla do další fáze, které Dvořák říká muka u pracovního stolu, tedy vlastní kreslení a vymýšlení. Třetí etapou je technická stránka věci, výroba a stavba dekorace, která nejvíce ovlivňuje a v některých případech i limituje možnosti scénografa a přání režiséra. Z těchto tří skrytých komponentů teprve vzniká tvar, který vidí divák.

„Při takové příležitosti, jakou je odborná scénografická výstava, je rozhodně zajímavější prezentovat proces vzniku než výsledek,“ tvrdí Daniel Dvořák. S tím také souvisí otázka, jak vlastně scénografii vystavovat - nejobvyklejší námitkou je, že sama o sobě, vytržená z kontextu živého představení, nemá vyslovitelnou schopnost. Daniel Dvořák však zastává názor, že je-li scénografie výtvarnou disciplínou, pak musí být samostatně vystavitevná. „Seznámit návštěvníky výstavy s procesem vzniku scénografie může být jednou z cest. Pokud chce divák vidět, jak funguje na scéně, musí navštívit divadlo a shlédnout celé představení.“



**DANIEL DVOŘÁK** (\*5. února 1954)

V děství nechtěl být scénografem ani náhodou - hrál si na Indiány, sestavoval vozítka na vlastní pohon, střílel ze špuntovky a pěstoval všechny klasické klukovské disciplíny. Žádné sklonky k divadlu nejevil.

Na Střední umělecko-průmyslové škole v Praze na Žižkově studoval obor tvorba interiéru a nábytku, ale poprvé se sekal i se scénografií. Jako člen amatérského divadelního souboru navrhoval, vyráběl, stavěl a přepravoval kulisy, protože se do toho nikomu jinému nechtělo.

„Scénograf byl v tomto typu divadla otrokem, ale mělo to určitě kouzlo.“

Proto na Vysoké škole umělecko-průmyslové (1974-1980) studoval architekturu i scénografii, až nakonec skončil pouze ve scénografickém ateliéru Josefa Svobody. „Profesor Svoboda měl zajímavou, velmi nedidaktickou metodu: rovnou řekl, jak by to udělal on sám. Jeho řešení bylo samozřejmě vždycky nejlepší a bylo těžké vymyslet něco jiného.“ Dvořákovi však jeho vrozená tvrdohlavost nedovoloila vstát od stolu dřív, než přeče jenom na něco přišel. Tehdy se také dostal k opeře: „Hledal jsem vhodný doprovod k rýsování a tří až pětihodinové opery měly tu pravou délku.“

Po absolutoriu odjel na roční stipendium do Vídně. Dnes přiznává, že svému profesorovi Loisi Eggovi na Akademie der bildenden Künste (1980-1981), který mluvil vídeňskou němčinou, prvního půl roku vůbec nerozuměl. Po stáži ve Spojených státech zůstal na volné noze. Vytvořil více než sto padesát scénografii pro nejvýznamnější divadla v Čechách a pro některá v cizině, především pro operní inscenace.

Za podstatné pro svůj profesní život považuje setkání s operním režisérem Jiřím Nekvasilem, se kterým založil v roce 1988 experimentální studio Opera Furore a o rok později přešel do Opery Mozart. V roce 1998 společně vyhráli konkurs na vedení Státní opery Praha, kde je Daniel Dvořák v současné době ředitelem a Jiří Nekvasil uměleckým šéfem.

## A Slave As Well As A Director

"Scenography for a production is a result of the work of several forces, which influence the work of a director and stage designer to such an extent, that it is sometimes difficult to recognise the initial intention," Daniel Dvořák explains why in order to describe the process of a scenographic design, he decided to provide detailed documentary evidence from the preparation work and realisation of the scenography for the production of the opera *Bubu z Montparnassu*.

This process started with a discussion with the director Jiří Nekvasil over the libretto of this opera. "In this case the situation was specific in the sense, that Emil František Burian, who had very exact theatrical vision, left quite detailed notes also regarding the scenography, which we decided to obey." After that our work moved on to another phase, which Dvořák calls torture behind the desk, meaning thinking and drawing itself. The third phase is the technical point of view, making and building the scenery, which more than anything else influences, and sometimes even limits, the options of the scenography and ideas of the director. Only from those three hidden component a form is developed which the theatre-goer sees on the stage.

"For such an occasion, what a specialist scenographic exhibition is, it is decidedly more interesting to present the process of creation, rather than the result," says Daniel Dvořák. With that goes the usual question how to exhibit scenography - the usual objection is that scenography on its own, out of the context of a living performance, does not have its story-telling ability. Daniel Dvořák however takes the view, that if scenography is a visual art, then it must be exhibition-able. "One of the ways may be to introduce the process of creation of scenography to visitors. If they want to see it working on a stage, they must come to the theatre to see the whole performance."



### DANIEL DVORÁK (\*5 FEBRUARY 1954)

In childhood there was not a chance of him becoming a stage designer - he played at Red Indians, was making little electric drive vehicles, shooting with a cork-gun and was behind all the other schoolboy prank. No inclination towards theatre whatsoever.

He studied at the Secondary School of Applied Arts in Prague - Žižkov interior and furniture making, but was also introduced to scenography. As a member of an amateur theatre group he designed, built and transported sets, because nobody else wanted to do it. "A set designer was a slave in this kind of a theatre, but it had its charm."

Therefore at The Academy of Applied Arts (1974 - 1980) he studied architecture as well as scenography, and at the end found himself only in the Josef Svoboda scenography studio. "Profesor Svoboda prefered an interesting, very undidactic method: he openly said at the very beginning how he would do it himself. His solution was obviously always the best, and it was quite difficult to conceive something else." However, Dvořák's inborn obstinacy never allowed him to get up from his desk before he came up with something. It was then when he came across opera: "I was looking for a suitable accompaniment for my drawing, and three- to five-hour long operas were the right length."

After graduation he left on a year long study stay in Vienna's Akademie der bildenden Kunste (1980 - 1981). Today he confesses that he did not understand his professor Lois Egg, who spoke Viennese German, for the first six months. After another study stay in the United States he worked freelance. He made over 150 scenographic designs for the most important Czech theatres as well as for some foreign, mostly for opera productions.

His meeting the opera director Jiří Nekvasil he regards as fundamental for his professional career, and together they started an experimental studio Opera Furore in 1988; a year later he left for Opera Mozart. In 1998 they both won an open competition for the management of the State Opera Prague, where Daniel Dvořák was appointed the managing director and Jiří Nekvasil the artistic director.



Michael Nyman: **MUŽ, KTERÝ SI SPLETL SVOJÍ ŽENU S KLOBOUKEM / THE MAN WHO MISTAKE HIS WIFE FOR HUT**, opera Národního divadla v Praze / National Theatre Prague – divadlo Kolowrat / Theatre Kolowrat, 1998, režie / director: Jiří Nekvasil, výprava / set-design and costumes: Daniel Dvořák

### 3 P E T R M A T Á S E K

## Scéna jako partner herců

Objekt z inscenace severské pohádky Ledová nevěsta, který Petr Matásek vybral pro svoji část expozice PQ 99, je typický pro určité období jeho tvorby posledních let. „Jeden soustředný kinetický objekt a mnoho pohybu kolem něj, to je pro moji práci posledních let příznačné.“

V konkrétním případě Ledové nevěsty mělo na jeho práci vliv několik okolností. Severská pohádka vytvářala vzpomínku na Skandinávii, kde Matásek při častých pobytích obdivoval čistotu práce se dřevem. Dřevo zase vytvářalo touhu vytvořit napětí mezi tímto kompaktním materiélem a formou objektu, který připomíná napojený luk. Také pro zvýšení tohoto napětí kombinoval ohýbané dřevo se strečovou látkou, která reaguje na pohyb. Pro mladý tým inscenátorů a herců bylo potřeba vytvořit scénografický objekt spíše jako tělocvičné nářadí.

„Dřív jsem si myslel, že musím scénu připravit tak, aby šlo všechno podle mého. Neuvědomoval jsem si, že stačí vytvořit potenciál možností použití objektů a nechat je, ať si žijí vlastním životem - teď někdy dokonce zjistím, že moje původní představa byla splněná kromobyčejně dobře nebo že inscenátoři dokonce našli více možností využití.“

Přesto má Petr Matásek i opačnou zkušenosť - občas se stane, že hercům jeho objekty překážejí nebo je úplně odmítou. To však není případ práce pro domácí královéhradecký Drak, ale spíše pro velká činoherní divadla. „Většinou nebývá scéna v činohře tak dokonale využitá jako ve víceobjektovém divadle. Dlouho mi trvalo, než jsem si uvědomil, že v činohře je většina zprávy obsažena ve vztahu herce k textu a tento vztah nelze popřít.“

Přesto ho baví tyto překážky zdolávat a hledat možná řešení. Nedovede se smířit s tím, že by vytvářel pouze pozadí pro hru herců. „To jednoduše neumím.“



### P E T R M A T Á S E K (\*17. DUBNA 1944)

Nepamatuje si, že by chtěl kdy dělat něco jiného, než to, co dělá teď. „Nepřečenuji estetiku žižkovské periferie, ale čím víc se od děství vzdalují, tím víc si ho legendarizují; proto můžu říct, že k práci scénografa mě přivedlo vrakoviště.“ Poválečná žižkovská periferie měla leccos z kouzla obrazu Kamila Lhotáka, i když byla drsnější. Všude byly vraky starých aut, českých i německých, orvané karoserie na špalcích, které umožňovaly ty nejzábavnější hry.

Cesta k divadlu však vedla ještě přes zájem o biologii a kresby motýlů a přes Střední uměleckoprůmyslovou školu na Žižkově (1958 - 1962), která mu otevřela spoustu do té doby neznámých obzorů. Okouzlily ho především animované filmy Jiřího Trnky, ale na animaci neměl trpělivost.

Studoval scénografii na loutkářské katedře Divadelní fakulty Akademie múzických umění (1962 - 1966) a záviděl svým spolužákům-hercům jejich extrovertnost. „Něco z té touhy být také extrovertní ve mně zůstalo a přeneslo se do toho, že moje scény nejsou statické a ilustrativní, ale jdou naproti herci, vybízejí ho k akci.“ Inspiraci proto nacházel nejvíce v sochařství, především v kinetismu.

Po škole se stal výtvarníkem a šéfem Divadla dětí v Plzni (1968 - 1974). Zdálky obdivoval královéhradecký DRAK, kde se stal v roce 1974 šéfem výpravy a výtvarníkem a zůstal tam dodnes. „Domnívali jsme se, že už nastane generační obměna, protože přišli mladí lidé, ale vyvinula se z toho spíš obecnější debata o příslušnosti ke skupině. My jsme byli DRAK, cítili jsme to velmi silně. Dnes jsou však lidé v oblasti investice svého života ostražitější. Je asi taková doba.“

Mladé adepty loutkářství a scénografie zná Petr Matásek také z katedry alternativního a loutkového divadla pražské Divadelní fakulty Akademie múzických umění, kde vyučuje od roku 1990. Zároveň vede řadu workshopů po celém světě.

### 3 P E T R M A T Á S E K

## Scenery As Actors' Partner

An object from the production of a northern fairy-tale The Ice Bride, which Petr Matásek chose for his exposition at the Prague Quadrennial 99, is typical for a certain period of his work in the last few years. "One concentric kinetic object and a lot of movement around it, that is characteristic for my work of the last few years."

In the case of The Ice Bride, a number of circumstances influenced Petr Matásek's work. The northern fairy-tale stirred his memories of Scandinavia, where during his frequent visits he admired the cleanliness of their work with wood. Wood on the other hand roused a longing to create strain between this compact material and the form of an object, which can remind us of a bow. Also in order to cause this strain, he combined bentwood and stretch fabric, which reacts to movement. For the young team of actors it was necessary to create the scenographic object more like a gym equipment. "I used to think that I have to prepare the stage in a way so everything would work as planned. I did not occur to me that I can only create a potential, a variable space, which I can leave to live its own life - now I even sometimes realize that my initial idea was fulfilled exceptionally well, or that the actors discovered more possibilities how to use it."

In spite of all that, Petr Matásek has also opposite experience - it sometimes happens that his objects hamper the actors, or that the actors even refuse to play with his objects. That is not, however, the case in his home theatre DRAK in Hradec Králové, rather in big drama theatres. "The scenery is not usually so well used in drama theatre as it is in a more object related theatre. I took me a long time to discover that in drama most of the message is included in the relation between an actor and the text, and this relation cannot be denied."

Even so he enjoys conquering such obstacles and searching for new solutions. He cannot come to terms with the fact, that he would be only making background for the actors. "I am simply not good in that."

### P E T R M A T Á S E K (\*17 APRIL 1944)

He does not remember ever wanting to do anything else but what he is doing now. "I do not overrate the aesthetics of the Žižkov periphery, the more I get further from my childhood, the more legendary it seems to me, so I can say that I was brought to scenography by wreckage." Post war Žižkov was not dissimilar to the magic of Kamil Lhoták's pictures, although the reality was rougher. Wrecks of old cars, Czech and German, lay everywhere, rust-eaten bodies of cars or blocks of wood which made it possible to play the most entertaining games. His path towards theatre lead through his interest in biology and butterfly drawings, and through the Secondary School of Applied Arts in Prague - Žižkov (1958 - 1962), which opened a lot of so far unknown horizons. He was enchanted above all by Jiří Trnka's animated film, but he did not have the patience for animation.

He studied scenography at the puppetry department of the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts (1962 - 1966), and envied his schoolmates - actors their extroversion. "Something from that longing to be also an extrovert has remained in me, and has been transferred to the fact, that my stage designs are not static and illustration-like, but they are meeting the actors and encourage them to action." He has found inspiration mainly in sculpture, especially in kinetism.

After graduation he became the chief designer and director of the Divadlo dětí in Pilsen (1968 - 1974). From far away he admired the theatre DRAK in Hradec Králové, where in 1974 he has become the stage designer and the head of decor and has stayed there to this day. "We presumed that a generation exchange will occur with the arrival of young people, but as it turned out only a general discussion about group affiliation has occurred. We were the theatre DRAK, we felt very strongly about that. Today people are more careful about investments in their lives. It probably suits the time."

Petr Matásek knows the new blood in puppetry and scenography from the alternative and puppet theatre department of the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague, where he teaches since 1990. At the same time he leads a number of workshops around the world.



Helga Arnalds: **AVALON**, Leikbruduland, Island, 1997, režie / director: Helga Arnalds, scénografie / set-design: Petr Matásek

P E T R M A T Á S E K

## ONDŘEJ NEKVASIL

### Architekt jako organizátor prostoru

„Architekt vždy vychází z požadavku vytvořit pro inscenaci z divadelního jeviště hrací prostor, přetvořit jej. Taková scénografie mě zajímá.“ tvrdí Ondřej Nekvasil. Z toho vychází i objekt, který vytvořil pro českou expozici. Zrcadlový válec dokazuje i návštěvníkům výstavy, že daný prostor lze změnit.

Jako doplněk vybral dokumentaci několika divadelních inscenací posledních čtyř let a dvou televizních, které však úzce souvisejí s prací pro divadlo. „Zaměřil jsem se především na abstraktní a geometrické scénografie, kterých jsem v poslední době vytvořil několik.“

Zatímco práci pro film si Ondřej Nekvasil vybírá podle scénáře, v divadle spolupracuje především s několika režiséry - s Jakubem Špalkem a Jaroslavou Siktancovou z Divadelního spolku Kašpar, s Jurajem Deákem a Jakubem Korčákem.

„Každý z nich je úplně jiný, ale mají společné to, že chápou divadlo jako fyzickou, ne abstraktní záležitost a věci pojmenovávají přímo. Mám rád, když mi někdo řekne, že na scéně musejí být dveře a nemusím si překládat řec o tom, že tam má být cosi, čím se bude prolamovat do jiného pocitu.“

Jako poctu svému otci a poděkování za to, že ho naučil preciznosti a úctě k předloze, vybral do své expozice inscenaci opery Cavaleria Rusticana z plzeňského Divadla J. K. Tyla. „Tatínek byl klasickým režisérem, který musel vědět, kde na scéně stojí dům, a dbal na to, aby inscenace nepopírala dílo samotné.“ Jako doklad toho, že i v malém divadle lze vytvořit velkou scénu, vybral dvě inscenace Divadelního spolku Kašpar Štědrý den a Léto a na důkaz toho, že scénografie má pro něj základ především v architektuře, inscenaci Romeo a Julie v ostravském divadle.

Divadelní inscenace doplňují i dvě televizní díla, Zuby mi cvakají v rytmu shmy o Erwinu Schulhoffovi a Podivuhodný let na hudbu Bohuslava Martinů, které získaly ocenění na Mezinárodním televizním festivalu Zlatá Praha.

„Nechci to však přehánět s dokumentací - návštěvníci jsou unaveni a nejdůležitější je přece jenom živý důkaz, že s prostorem si lze hrát.“

### ONDŘEJ NEKVASIL (\*15. ČERVENCE 1966)

Do divadla, především do ostravské opery, chodil už jako malé dítě, protože jeho tatínek tam byl režisérem. Zatímco starší bratr Jiří opery hral (a později sám vystudoval operní režii), Ondřeje Nekvasila nebavily. Zajímaly ho pouze některé hromadné výstupy a scéna. Také velmi litoval toho, že nemá tatínek nějaké obyčejnější povolání. „Když jsem musel říct, že je operní režisér, většinou stejně nikdo nevěděl, co vlastně dělá.“ Právě proto byl později rád, že svoji první scénografii v profesionálním divadle dělal v roce 1991 právě pro tatínkovu inscenaci Dvořákovy Armidy v tehdejším ostravském Divadle Antonína Dvořáka.

V té době studoval architekturu na pražském Českém vysokém učení technickém a souběžně také scénografii na Divadelní fakultě Akademie múzických umění. Na architekturu ho přivedl zájem o rekonstrukce domů. Tato práce ho baví dodnes, proto doufá, že se k ní přes množství filmových, divadelních a televizních zakázek opět dostane.

Jako architekt či výtvarník spolupracoval od roku 1992 na několika českých filmech, Zámku v Čechách, Díky za každé nové ráno, Indiánském létě, Marianovi, Pasáži a Výchově dívek v Čechách. „Naučil jsem se pohybovat se v různých prostředích a přizpůsobovat se různým podmínkám. U architektonických zakázek se rozpočet pohybuje ve statických korun, u filmu v desetitisících, u divadla v tisících. Jednou jsem navrhl scénu pro amatérský soubor, který měl pouze šest tisíc sedm set dvacet tři korun a za ty peníze ji opravdu vyrabil.“



## Architect As An Organiser Of Space

"An architect always proceeds from the demand to create a playing space from a theatre stage, to transform it. I am interested in this kind of scenography," says Ondřej Nekvasil. The object, which he created for the Czech exposition, results from that belief. The mirror cylinder proves that one can transform a given space. To complete it he chose a number of theatre productions and two TV productions closely connected with theatre work made during the last four years. "I concentrated mainly on abstract and geometrical scenography, which I have lately produced."

Although his choice of film work depends on the quality of a screenplay, in theatre Ondřej Nekvasil only co-operates with few directors - with Jakub Špalek and Jaroslava Šiktancová from the Theatre Company, and with Juraj Deák and Jakub Korčák.

"Every one of them is completely different, but they have one think in common, which is the fact that they see theatre as physical, not abstract, affair and they call things their names. I like when somebody tells me, that there must be a door on the stage, and I do not have to translate a speech that there must be something (that will be used for breaking into different mood)."

To honour his father and thank him for teaching him accuracy and respect for the original, he chose for his exposition the production of Cavaleria Rusticana made for the Tyl Theatre in Pilsen. "My father was classical director, who had to know where there is a house on the stage, and was very particular about this belief that a production should not deny the original work of art." To prove that one can create a big scenery even in a small theatre, he chose two productions from the Kašpar Theatre Company The Christmas Eve and The Summer; to prove that for him scenography is based on architecture he is presenting the production of Romeo and Juliet from the Ostrava theatre.

These theatre productions are completed with two TV works: My Teeth Are Chattering in the Rhythm of Shima about Erwin Schulhoff, and The Miraculous Flight with Bohuslav Martinů music, which both got an award at the International Festival of Television Zlatá Praha.

"I do not want to overwhelm everybody with documentation - the visitors are tired, and after all, the most important is the living proof that it is possible to play with space."



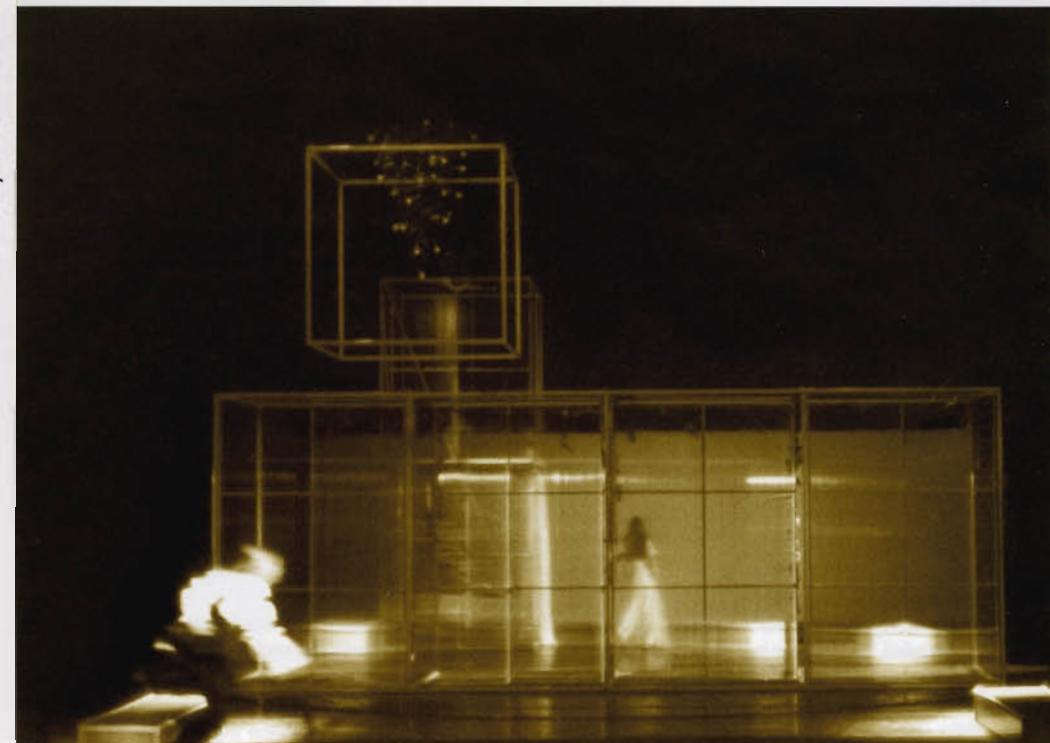
### ONDŘEJ NEKVASIL (\*15 JULY 1966)

He was going to theatre, especially to the Ostrava opera, already as a small boy, because his father was a director there. While his older brother devoured operas (and later studied opera direction), Ondřej Nekvasil was bored by them. He only liked some of the crowd scenes and the scenery. He also regretted that his father did not have some proper job. "When I had to say that he directs operas, most my friends did not know what he was really doing." The more happy he was later, that his first scenography for professional theatre was for his father's production of Dvořák's Armida in the then called Antonín Dvořák Theatre in Ostrava.

At that time he was studying architecture at the Czech Technical University and at the same time scenography at the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague. To architecture he was drawn by his interest in reconstructing old houses. This work he enjoys to this day, and he hopes to come back to it after all his theatre, film and TV commissions.

As an architect or designer he has worked since 1992 on a number of Czech films (Zámek v Čechách, Díky za každé nové ráno, Indiánské léto, Marian, Pasáž and Výchova dívek v Čechách).

"I learned to move in different circles and adapt to various conditions. When I get an architecture job I have a budget in hundred thousands, in film it is in ten thousands, and in theatre in thousands. Once I did a set for an amateur company, who had only six thousand seven hundred and twenty-three crowns, and I managed."



William Shakespeare: ROMEO A JULIE / ROMEO AND JULIET, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, 1999, režie / director: Juraj Deák,

scénografie / set-design: Ondřej Nekvasil

### ONDŘEJ NEKVASIL

## Pokus o ticho

„Co vystavuju? Pokus o ticho,“ tvrdí Jana Preková. „Marně se pokouším vytvořit v sobě bílou světlou místnost s tyrkysovým jezerem uprostřed. Toto je pokus.“

Práce Jany Prekové je v její části české expozice PQ 99 přítomná prostřednictvím černobílých fotografií Bohdana Holomíčka. „Ty fotky vidí až za zeď. Vždycky je tam to ticho a láska.“

Jana Preková pracuje v různých divadlech, ale se stálým okruhem režisérů. Také deset inscenací, které vybrala z posledních čtyř let pro svoji expozici, vznikly ve spolupráci se dvěma režiséry: Janem Nebeským a Janem Antonínem Pitinským.

„Hamlet - pokus o kosti, Sonáta duchů - Strindberg sám v bílé mlze jako tollundský muž v rošelině, 8 a 1/2 - pokus o bílé stíny, Její pastorkyně - med a led, Konec hry - umění fugy a mlčení, Terezka - maják přijíždějící, Chladné srdce - doteck s Issey Miyakem, Bloudění - bloudění, Dcera vichřice - lůno a deska, Oidipús - Metaxa a Joža Úprka.“

Víc nepotřebuje Jana Preková ke své práci dodávat.



## Jana Preková (\*16. listopadu 1956)

## Důležité obrazy:

- Babička ve žlutém županu na prosvětlené zahradě přikrývá zavařovačkami růže.
- Babička ve žlutém prosvětleném županu jede v šest ráno „dělat do Rupy“.
- Babička ve žlutém světlíku jícím županu jede pomalu z práce podél bílého drátěného plotu.
- Tančím u plotu v červené kostkované sukni a kousu chleba.
- Lezu přes plot - dodnes. Miluju to vratké balancování nahoře. Čím jsem větší a těžší, tím je to balancování naléhavější. Varianta b): lezu přes plot tak rychle, že k balancování nedojde (vyžívá se to sebejistotu).

Důležité věci: Asi ve čtyřech letech dostávám plastikový autobus, jehož oblost a vůně mě přivádějí do extáze.

Důležitý příběh: Jsem zase sama, je mi pět, mám malou koženou brašnu a lesklé kavové kleště. Chci cvakat lístky - jsem průvodčí, ale v mé tramvaji nikdo nejede. Jedu smutně pod ořechem a najednou se na modrému nebi něco úžasné leskne. Z výšky se ke mně snadší malá vrtulka. Odkud? Nikdy se to nedovídám.

Lidé: Maminka je krásná a mladá. Nikdy se nezlobí. Všechno dělá za nás. Je jako moje mladší sestra. Když něco provedu, dostane vynadáno ona. Celý den pere do prádelny. Michá tím pádem dřevěným, topí, ždíma, ruce strašlivě červené. (jejich upracovaných rukou se bojím.) Táta (pere se vždy v sobotu) celou dobu sedí v ušáku a hráje si s těžitkem od záclony. Sem tam s ním houpne a občas řekne: „Kde je ta Jana!“

Svět: Na výlety nejezdíme. Je mi dvanáct a sestře o dva víc. Ona chodí večer do kina a já ji hlídám, aby nechodila se Zdeňkem. Domů jde Lída za ruku se Zdeňkem, za nimi se loučím já s Mirekem. Chodím jednou týdně do kina odpoledne a jednou večer hlídat sestru. To mě drží (později už bez sestry) asi do šestadvaceti let. Vidím všechno, co se dá. Kino miluju.

Divadlo: Poprvé zážitek asi v šesté třídě - jako tajná černá mše. Antigona v Divadle Za branou. Na černém pozadí bílý sádrový lidé. (Mám lístek k stání - usínám únavou.)

Nejdůležitější roky: 16 - 18. Sama si hledám své lidi, knížky, divadlo, malíře, hudbu a všechno to zkouším. Noci trávím malbou při Bachovi a pitím černého čaje. Jsem stále panna a dělám zkoušky na malbu na AVU a UMPRUM. Jsem dvakrát týdně v divadle.

O rok později: Všechno je jinak. Mám sebevražedné pocity z píchaček. Místo v 7.00 dobíhám do práce každé ráno v 7.05.

Tajné: Dělám zkoušky na Divadelní fakultu Akademie muzických umění.

Studuji souvislosti - ale ještě to netuším.

Setkání s Janem Nebeským - otvírá se svět významných bezděčnosti a bezděčných významností. Je to velmi osobní světlo a velmi osobní tma. Hodně se u toho smejeme. Výsledek je procesem, proces láskou, láska vnitřní realitu a naopak. Vnitřní realita nemá hranice, zatímco se stále dotýká ničeho. Ticha nic.

Někdy se dá z ticha nic dotýkat světla nepředstavitelného.

## Attempt At Silence

„What do I exhibit? An attempt at silence,“ says Jana Preková. „I am trying in vain to create in myself a white light room with a turquoise lake in the centre. This is an attempt.“

At the Prague Quadriennale 99 Jana Preková's work is presented through the black-and-white photographs of Bohdan Holomíček. „Those photographs see beyond the wall. There is always silence and love.“

Jana Preková works in various theatres, but with the same circle of directors. Also the ten productions, which she chose for her exposition from her last four-year work, were done in co-operation with two directors: Jan Nebeský and Jan Antonín Pitinský.

„Hamlet - an attempt at a bone, Sonáta duchů - Strindberg alone in white fog like a tollund man in peat, 8 a 1/2 - an attempt at white shadows, Její pastorkyně - honey and ice, Konec hry - the art of fugue and silence, Terezka - an approaching lighthouse, Chladné srdce - a touch of Issey Miyak, Bloudění - wandering, Dcera vichřice - a womb and a board, Oidipús - Metaxa and Joža Úprka.“

There is nothing Jana Preková would like to add concerning her work.

## Jana Preková (\*16 November 1956)

## Important pictures:

- A grandmother in a yellow dressing gown on a lighted garden is covering roses with preserve jars.
- A grandmother in a yellow dressing gown at six in the morning goes "to work to Rupa".
- A grandmother in a yellow dressing gown goes slowly from work alongside a white wire fence.
- I am dancing next to the fence in a red checked skirt eating bread.
- I am climbing over the fence - to this day. I love that unsteady balancing on the top. The bigger and heavier I am, the more urgent this balancing on the top is. Variant b): I am climbing over the fence so fast, that there is no need for balancing (which increases my confidence).

Important things: When about four years old I am given a plastic bus, of which roundness and smell bring me to ecstasy.

Important story: I am on my own again, I am five, I have a small leather bag and shining iron pincers. I want to punch tickets - I am a conductor, but there is nobody on my tram. I am sadly passing a walnut tree and suddenly I see something glittering on the blue sky. A small propeller is coming down to me. From where? I will never know.

People: My mother is beautiful and young. She never gets angry. She does everything for us. She is like my younger sister. If I do something silly, it is she who is told off. All day she is doing the washing downstairs in the laundry. She is stirring with a wooden paddle, putting in the coal, wringing, her hands terribly red. (I am afraid of her hands worn-out with work.) My father (we always do the washing on Saturday) sits all that time in an arm-chair playing with a curtain-weight. From time to time he swings it and sometimes says: "Where is Jana!"

World: We do not go on trips. I am twelve and my sister two years older. She goes to cinema in the evenings, and I am there to make sure she is not going to see Zdeněk. On the way home Lída is holding Zdeněk's hand, I am behind them slowly walking with Mirek. I go once a week to cinema in the afternoon and once in the evening looking after my sister. I keep doing that (later without my sister) till I am twenty-six. I see all I can. I love cinema.

Theatre: First experience in about sixth grade - like a secret black Mass. Antigona in Divadlo Za branou. On black background white plaster people. (I have a standing ticket - I am dead tired.)

The most important years: 16 - 18. I am choosing my own friends, books, theatre, painters, music, and trying everything. Nights I am spending painting while listening to Bach and drinking black tea. I am still a virgin and taking entrance exams to study painting at the Academy of Fine Arts and the Academy of Applied Arts. I go to theatre twice a week.

A year later: Everything is different. I feel suicidal from time clock. Instead of 7 a.m. I am getting to work at 7:05 a.m. Secret: I am taking the entrance exam to the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts.

I am studying contexts - but do not know about it yet.

Meeting with Jan Nebeský - a world of significant unwittingnesses and unwitting significances is opening. It is very personal light and very personal darkness. We laugh a lot. The result is a process, the process is love, love inner reality and vice versa. The inner reality has no limits, while it is still touching nothing. Nothing of silence. Sometimes you can from nothing of silence touch the light of inconceivable.



Samuel Beckett: **KONEC HRY / ENDGAME**, Divadlo Komedie Praha, 1996, režie / director: Jan Nebeský, kostýmy / costumes: Jana Preková

JANA PREKOVÁ

## Do železárství pro inspiraci

„Lidé se často ptávají na zdroje inspirace a pro ty mimo obor je nakouknutí do kuchyně tvůrce vždycky vzrušující,“ tvrdí kostýmní výtvarnice Simona Rybáková a na tomto tvrzení založila i svou část expozice. Vjemů, z nichž čerpá, je mnoho - jízda v metru, pozorování typů lidí a ukládání do mozkové banky, nákup v železářství a zjištění, co zajímavých „kostýmních“ doplňků tu mají.

Některé z nich Simona Rybáková shromázdila v polici a do většiny z nich by návštěvník nerekl, že by se mohly stát součástí divadelního kostýmu. „Vánoční ozdoby a řetězy vytvářejí ve velkém množství hmoty a struktury, které nelze přehlédnout, struhadlo poslouží jako bederní rouška, plastové lahve se mohou stát nosnou konstrukcí i ozdobou krinolíny.“ Inspiračním zdrojem je i sedmiletá dcera, která často bere různé látky, šátky, papíry a jiné materiály, jež její rodiče používají při práci, a přichází s vlastními kreacemi. „Já si její jednoduché „skicky v režlu“ fotím, což ona nesnáší a taky se podle toho tváří, a využívám podle potřeby.“

Skutečnost, že inspirační zdroje a způsob použití netradičních materiálů lidi opravdu zajímá, si Simona Rybáková ověřila na sympoziu kostýmních výtvarníků ve Spojených státech, kde tato část její odborné přednášky patřila k nejvděčnějším.

Aby se návštěvník dozvěděl ze zákulisí tvorby kostýmu Simony Rybákové všechno podstatné, vystavila kromě inspirářia i návrhy, snímky z realizací a čtyři reálné kostýmy, dva arcimboldovské z projektu Rudolf II. a Praha a dva z Dona Giovanniho Opery Mozart. „Mám ráda stylizované, velmi výtvarné, ale přesto dobře řemeslně zpracované kostýmy, které snesou pohled zblízka. Právě tyto čtyři kostýmové komplety, k nimž jsou i boty, paruky a další doplňky, jsou reprezentativní ukázkou řemesla.“ Její objemné krinolíny připomínají spíše architektonické stavby než kostýmy, proto v expozici dobře sousedí s objektem Petra Matáska.



## SIMONA RYBÁKOVÁ (\*8. KVĚTNA 1963)

„Nevzpomínám si, kdy jsem se naučila šít, nevím, jestli mi bylo šest, osm nebo deset let. Každopádně mě to naučila maminka, která nikdy moc šit neuměla. Přesto nebo právě proto mě naučila způsob – jednoduchý stříh + co nejméně šítí = velký efekt.“ Dodnes používá některé z těchto jednoduchých principů, které se naučila v dětství.

Cesta k práci kostýmní výtvarnice byla přímá, vystudovala nejprve Střední umělecko-průmyslovou školu v Praze na Žižkově a potom Vysokou školu umělecko-průmyslovou v ateliéru textilního výtvarnictví. Nikdy ji nelákalo být módní návrhářkou, ani o kostýmech ze začátku moc neuvažovala, vždycky směřovala právě k textilnímu výtvarnictví.

Přesto se už na střední škole stala nejen kostýmní výtvarnicí, ale také tanečníci Baletní jednotky Křeč. Spolupracovala na všech inscenacích (TV 20.10 - Právě tady, Na laguně Varadero, Show Tomáše Tracyho). Úzkou spolupráci navázala s Operou Mozart, pro niž vytvořila kostýmy k inscenacím Così fan tutte, La clemenza di Tito, Kouzelná flétna, Figarova svatba, Serail Live!, Don Juan Bastien a Don Giovanni.

Navrhuje kostýmy i pro videoklipy, reklamy, prezentační akce a od roku 1995 je stálou kostýmní výtvarnicí pro Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary.

Simona Rybáková absolvovala stáž na helsinské University of Industrial Art a studovala na Rhode Island School of Design v Providence. V roce 1995 získala 1. cenu v soutěži Swarovski Award.

## To An Ironmonger's for Inspiration

"People often ask after my sources of inspiration, and for those outside the profession a look into the kitchen of an artist is always exciting," says costume designer Simona Rybáková, and on this claim she based a part of her exposition. There is a lot of perceptions which serve us as sources – a journey in underground, observing different types of people and saving them in our brain bank, shopping at Ironmonger's, and realising, how many interesting "costume" accessories they have.

Some of them Simona Rybáková collected on a shelf, and a visitor would not think they could be a part of a theatre costume. "Christmas decorations and chains can in big quantities create substances and structures, which cannot be overlooked, a grater can become a loin cloth, plastic bottles can embellish a crinoline." Even her seven-year old daughter can be an inspiration when she picks all kind of fabrics, scarves, papers and other materials, that her parents drop when working, and makes her own creations. "I take pictures of her simple "sketches in reality", which she hates and pulls faces, and I use them when I need to."

Simona Rybáková verified her use of inspirational sources and unusual materials at a meeting of costume designers in the United States, where this part of her specialist lecture belonged to the most appreciated.

In order to learn most about the background of Simona Rybáková's costume making, apart from her inspirations she is also showing sketches, photographs from finished productions and four real costumes, two fruit ones from the project Rudolf II and Prague, and two from Opera Mozart's Don Giovanni. "I like well done costumes which can withstand a close look. These four particular costume suits together with shoes, wigs and other accessories are representative examples of good handicraft." Her huge crinolines look more like architecture than costumes, so they complement each other with Petr Matásek's objects.



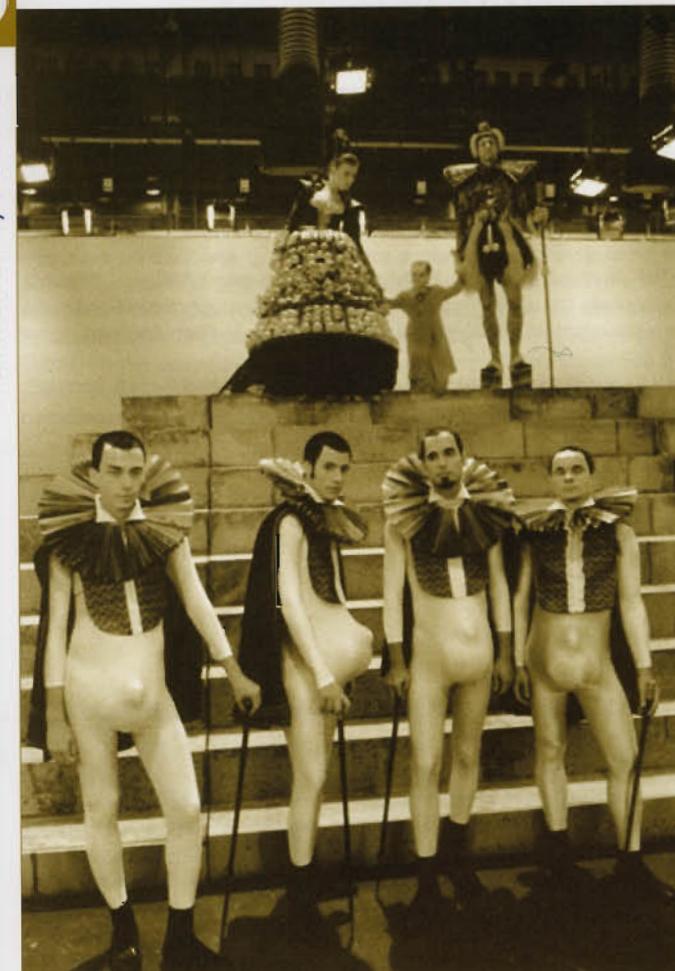
**SIMONA RYBÁKOVÁ** (\*8 MAY 1963)

"I cannot remember when I learned to sew; I do not know if I was six, eight or ten. Whichever way, I was taught to sew by my mother, who could not sew. So she taught me how to join two pieces of fabric together in the easiest possible way, but effectively." She still uses some of those simple methods, which she learned in childhood.

Her path to her profession lead through the Secondary School of Applied Arts in Prague - Žižkov, where she studied modeling of toys and decorative items. Only after the graduation she found out, that she prefers textile arts, and she applied to the Academy of Applied Arts. She did not get in on her first attempt, nor on her second, nor on the third. „Five years I had the courage of my conviction, because I was absolutely sure then what I wanted to do.“ Only after five years she could start her studies in the textile arts studio, where she learned to make carpet designs, bobbin lace, wool and silk fabrics. She has never been tempted to become fashion designer, always preferred theatre and film, costumes.

Already at the secondary school she started working not only as a costume designer, but also as a dancer in the Dance Unit Křeč. She co-operated on all productions (TV 20.10 - Právě tady, Na laguně Varadero, Show Tomáše Tracyho). Her first serious step towards becoming a costume designer was her work with Tereza Kučerová on Věra Chytilová film Šašek a královna. Since then she has worked on a dozen films with directors Tomáš Vorel, Karel Smyczek, Irena Pavlásková, Oskar Reif, Juraj Herz, Zdeněk Týc a Caban brothers.

At the same time she was also doing costumes for theatre, apart from the Dance Unit Křeč she has started a co-operation with Opera Mozart, for which she made costumes for Così fan tutte, La Clemenza di Tito, The Magic Flute, Figgaro's Wedding, Serail Live!, Don Juan Bastien and Don Giovanni.



Michal a Šimon Cabanové: **KUSPOKUSU** (a dance movie).

1998, režie / directors: Michal a Šimon Cabanové,

kostýmy / costumes: Simona Rybáková

**SIMONA RYBÁKOVÁ**

## Všechno je jinak

Expozice scénografa, architekta a výtvarníka Jindřicha Smetany je největším důkazem toho, jakým procesem práce prochází a že její výsledek může být zcela odlišný od původního záměru. Jindřich Smetana měl představu vytvořit dlouhou průchozí chodbu, jakési česlo. V tomto časoprostorovém fundamentu by prezentoval své myšlenky audiovizuálními prostředky. Vzhledem k tomu, že celý prostor národní expozice má zbývajících sedm vystavovatelů rozdělený na jakési pravidelné „pokojíky“, byl jim všem tento výtvarně i filozoficky pojatý symbol tvůrčího prostoru blízký a do určité míry se k němu hlásili.

Proto lineární koridor jako základ původní myšlenky komisaři expozice ponechali, ale samotná realizace v rámci výstavy se odstěhovala na stavbu repliky dřevěného shakespeareovského divadla Globe na terase pod Maroldovým panoramatem na Výstavišti, které musel Jindřich Smetana dát z časových důvodů přednost.

„Je to naprosto v pořádku, protože i to je důkazem neustálé se měnícího procesu práce,“ tvrdí komisař Šimon Caban a Simona Rybáková. „Realizace je vždy výsledkem podmínek k ní.“

## JINDŘICH SMETANA (\*28. ČERVNA 1954)

Jindřich Smetana vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze (1973 – 1979) ve speciálním ateliéru architektury a scénografie Josefa Svobody. Od počátku 80. let pracoval jako výtvarník a spolupracovník Josefa Svobody v Národním divadle v Praze, Laterně magice, kde realizoval řadu inscenací. Pracoval zde až do roku 1990. Mezitím spolupracoval na multimediálních projektech s Art Centrem Praha. V roce 1988 zvítězil ve vládním konkursu na stavbu francouzského pavilonu na výstavě EXPO 88 v Brisbane.

Divadlo Globe bude již třetí scénou v Praze, na jejíž stavbě se Jindřich Smetana podílel. V roce 1991 spolupracoval na návrhu stavby dnešního Divadla Spirála, tehdejší Laterny animaty, na Výstavišti, jehož byl také krátce ředitelem. Za tuto stavbu získal čestné uznání na Pražském Quadriennale za architekturu a Grand Prix Obce architektů. Tuto cenu získal i za stavbu Divadla Alfred ve dvoře Ctibora Turby, které bylo otevřeno v roce 1997.

Jindřich Smetana se v letech 1987, 1991 a 1995 účastnil Pražského Quadriennale.

## Everything Is The Other Way

The exposition of a stage designer, architect and artist Jindřich Smetana is the best proof of the process that a work has to go through, and that the result can be completely different to what was the original idea. Jindřich Smetana had in mind to create a long passageway. He presents his thoughts in time-space fundamentals using audio-visual means. Bearing in mind, that the whole space of the national exposition has to be shared by the seven remaining artists, who have it divided into some kind of regular little „rooms“, Smetana's philosophical as well as artistic symbol of a creative process was close to their hearts and to some extent they have declared their support for it.

The linear corridor as the remnants of the initial idea was left untouched by the commissioners of the exposition, but the realisation itself in the scope of the exhibition had to, due to Jindřich Smetana's time pressure, give way to building of a replica of the Shakespeare wooden theatre Globe on the terrace of the Marold panorama at the Prague Exhibition ground.

„That is absolutely fine, because even that is a proof of the constantly changing work process,“ the commissioners Šimon Caban and Simona Rybáková claim.

## JINDŘICH SMETANA (\*28 JUNE 1954)

Jindřich Smetana graduated from the Academy of Applied Arts in Prague (1973 - 1979) in the architecture and stage design studio lead by Josef Svoboda. From the early 1980s he worked as a designer and colleague of Josef Svoboda in the National Theatre, Laterna Magica, where he worked on a number of productions. He worked there till 1990. At the same time he co-operated with Art Centrum Prague on several multimedia projects. In 1988 he won a government's open competition to built a French pavilion at the EXPO 88 exhibition in Brisbane.

The theatre Globe will be his third theatre in Prague on which Jindřich Smetana has participated. In 1991 he worked on the architectonical design of the theatre Spirála, then called Laterna Animata, at the Prague Exhibition ground, where he also acted as a director for a short time. For this building he received an honourable award for architecture at the Prague Quadrennial and also a Grand Prix from Architecture Community. The second mentioned prize he also received for his second theatre, which is Ctibor Turba's theatre Alfred ve dvoře, which was opened in 1997.

Jindřich Smetana participated on Prague Quadrennial in 1987, 1991 and 1995.



JINDŘICH SMETANA

**Divadlo Spirála, Praha (J. Smetana, J. Louda, T. Kulík a Z. Stýblo, 1991)**

**KATERINA ŠTEFKOVÁ****Pozvání do budoáru**

„Dají se kostýmy z divadelní inscenace vůbec vystavovat samy o sobě?“ Na tuto sugestivní otázku si musela odpovědět již řada divadelních kostýmních výtvarníků - a pro Kateřinu Štefkovou k tomu dalo první příležitost právě PQ 99. Její odpověď je pokojk-budoár s fotografiemi na stěnách, zařízený nábytkem, kde kostýmy visí na ramínkách jako v divadelní šatně a vybízejí návštěvníky k tomu, aby si na ně sáhli nebo si je vyzkoušeli.

„Na fotografích Marka Novotného jsem chtěla vzkřídit původní záměr, se kterým jsem určitý kostým vymyslela, vyluat atmosféru zrození stylu inscenace, ale i vzrušení, které mi poskytuje práce s materiály, a přiznat se k tomu, že toto období pro mě bylo dobou okouzlen umělým světem divadla, kde se místo barev dá malovat samety, peřím a falešnými drahokamy.“

Účast v české expozici Pražského Quadriennale je pro Kateřinu Štefkovou především příležitostí uspořádat si práci za poslední čtyři roky, uvědomit si, co bylo v tomto období pro ni charakteristické, pojmenovat si svůj svět v tomto čase. „Je to období mezi mým tříadvacátým a sedmadvacátým rokem, tedy doba, kdy se člověk nejvíce mění. Chtěla jsem zachytit tyto změny, ne vydat manifest.“

Až liftboy v červené livréji otevře dveře do tohoto intimního světa, měl by mít návštěvník dost času a trpělivosti, aby si prohlédl desítky fotografií na zdech, které nezapřou inspiraci ateliérovými snímky z počátku století. Zachycují herce v jednotlivých rolích a evokují styl Divadla Na zábradlí, který Kateřina Štefková společně s režisérem Petrem Léblem již pět let spoluvytváří.

**KATERINA ŠTEFKOVÁ (\*3. SRPNA 1971)**

Podle vlastních slov jevila sklonky ke své nynější profesi okatým způsobem již od dětství. U prarodičů, kteří měli hospodu s bývalým sálem, trávila prázdniny zavřená uprostřed harampádi a starých šatů a pořádala osamělé hry.

Velmi ji také formovalo rodinné prostředí, především maminka Jana Vávrová, která se původem z malé vesnice na Moravě stala architektkou v Praze. Díky ní byla Kateřina Štefková vždy vkusně oblečeným děvčátkem. To jí však nezabránilo, aby ze všeho nejvíce netoužila po silonové krajkové noční košili z babiččina obchodu. Už tehdy jevila sklonky k romantismu, který jí byl soustavně zakazován jako kýč.

Vysvozením v jejím profesním životě bylo setkání s režisérem Petrem Léblem, se kterým začala spolupracovat již v době studií na Divadelní fakultě Akademie muzických umění. Scénografii zde studovala v letech 1989 až 1994. „Tehdy jsem si uvědomila, že člověk může díky této profesi zhmoždovat své sny. To mi dodnes působí velkou rozkoš.“

Stálou kostýmní výtvarnicí v Divadle Na zábradlí je od roku 1993. Zatím spolupracovala na všech inscenacích Petra Lébla v tomto divadle i na jiných scénách (například v Divadle Labyrint, izraelském Národním divadle Habima, v pražském Národním divadle). K jejím dalším oblíbencům mezi režiséry patří také Jiří Pokorný a Jan Antonín Pitinský.

Získala Cenu Hlávkovy nadace pro nejlepšího studenta (1994) a dvakrát nominaci na Cenu Alfréda Radoka (1997 Ritter, Denne, Voss a 1998 Ivanov).

## Invitation To A Boudoir

*„Can costumes from a theatre production be exhibited on their own?“*

A number of theatre costume designers had to answer this suggestive question - and Katerina Štefková has had her first chance at the Prague Quadrennial 99. Her answer is a little room-boudoir with photographs on the walls and proper furniture, where costumes are hanged on hangers like in a theatre dressing room, and visitors are invited to touch or even to try them on.

*„On Marek Novotný's photographs I tried to evoke the initial intention with which each costume was conceived, evoke the atmosphere of the creation of each production, but also the excitement I feel when working with different fabrics, and to confess, that this period was for me a some kind of enchantment with the artificial life of theatre, where you can paint with velvet, feather and fake gems instead of colour.“*

Her involvement in the Czech exhibition of the Prague Quadrennial is for Kateřina more than anything a chance to put her work of last four years in order, to realize what was characteristic for her work in this period, to name her world of this time. *„It is the time between my twenty-third and twenty-seventh year, which is time when one changes most dramatically. I wanted to catch those changes, not to publish a manifest.“*

When a liftboy in red livery opens the door leading to this intimate world, a visitor should have enough time and patience to look at all the photographs on the walls, which cannot deny their inspiration in studio pictures from the beginning of this century. They catch actors in their roles, and evoke the style of Divadlo Na zábradlí, which Kateřina together with director Petr Lébl has been creating for the last five years.



KATERINA ŠTEFKOVÁ (\*3 AUGUST 1971)

According to her words, she has had striking inclination to her current profession since childhood. When spending her holidays at her grandparents, who had a pub with a disused hall, she used spend hours sitting in the middle of various junk and old clothes, staging lonely games.

She was also very much influenced by her family environment, especially by her mother Jana Vávrová, who although coming from a small village in Moravia has become an architect in Prague. Thanks to her Kateřina was always a smartly dressed little girl. That however did not stop her longing for a lace night-dress from her grandmother's shop. As back as then she showed tendencies to romanticism, which was all the time forbidden for her as kitsch.

Liberation for her professional life was her meeting with the director Petr Lébl, with whom she has already begun working during her studies at the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts, where she studied scenography between 1989 - 1994. *„I realized then that one can, thanks to this profession, materialize his or her dreams. That causes a great pleasure to me.“*

She has been a permanent costume designer at the Divadlo Na zábradlí since 1993. So far she has worked on all Petr Lébl productions at their home theatre as well as at other theatres (e.g. Labyrinth Theatre Prague, Israeli National Theatre Habima and Prague National Theatre). Among her other favourite directors are also Jiří Pokorný and Jan Antonín Pitinský.

She was awarded Hlávek Foundation award for best student (1994), and twice she was nominated for Alfred Radok Award (Ritter, Dene, Voss - 1997, Ivanov - 1998).

Katerina Štefková



Stanisław Wispiański: *Wesele*, Divadlo Na zábradlí Praha, 1998.  
režie / director: Petr Lébl, kostýmy / costumes: Kateřina Štefková

KATERINA ŠTEFKOVÁ

K O L Á Z Z O S M I

Koncepce Radka Prchalová, Simona Rybáková, Lenka Studenková

Připravila Radka Prchalová

Do angličtiny přeložila Pavla Kuchařová

Obálka a grafická úprava Tobiáš

Vydalo Sdružení OISTAT - PQ'99 a Divadelní ústav Praha, Celetná 17

453. publikace DÚ

Odpovědná redaktorka Radka Prchalová

Vytiskla Tiskárna Tobola, Jinonická 329, Praha 5

Náklad 2000 výtisků

ISBN 80 - 7008 - 093 - 0

C O L L A G E O F E I G H T

Concept by Radka Prchalová, Simona Rybáková, Lenka Studenková

Prepared by Radka Prchalová

Translated into English by Pavla Kuchařová

The cover, typographical design and binding by Egon Tobiáš

Published by the Association OISTAT - PQ'99 and The Theatre Institute Prague, Celetná 17

453. publication of the Theatre Institute Prague

Edited by Radka Prchalová

Printed by Tiskárna Tobola, Jinonická 329, Prague 5

Press run 2000 copies

ISBN 80 - 7008 - 093 - 0

Z A P R I S P Ě N Ī A S P O L U P R Á C I D Ě K U J E M E :  
WE WOULD LIKE TO THANK THE FOLLOWING FOR THEIR SPONSORSHIP AND CO-OPERATION



**metrostav**  
divize 9



**CREDIT  
SUISSE** | ASSET  
MANAGEMENT



Expozice Kateřiny Štefkové vznikla za podpory  
Nadání Josefa, Marie a Zdeňky Hlávkových

Kateřina Štefková's display made possible thanks to:  
Nadání Josefa, Marie a Zdeňky Hlávkových