

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra alternativního a loutkového divadla

Herectví

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Zvukový materiál a jeho význam pro vývoj inscenací během mého studia
na KALD**

Sebastian Jacques

Vedoucí práce: doc. Vratislav Šrámek

Oponent práce: MgA. Jiří Adámek

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

Anotace:

Bakalářská práce *Zvukový materiál a jeho význam pro vývoj inscenací během mého studia na KALD* pojednává o třech představeních, ve kterých jsem během svého studia účinkoval a podílel se na vzniku zvukového materiálu. V první části práce reflektuji tuto zkušenost a v druhé části práce se snažím s pomocí odborné literatury porovnat své zkušenosti a definovat svou budoucí práci v rámci studia.

Annotation:

The bachelor thesis *Sound material and it's meaning for the evolution of a play during my time as a student on KALD* deals with three plays I have been part of and helped making sound material for. In the first half of the thesis I reflect on this work and in the second part I try to compare my experiences with the help of professional literature and also define my future work as a student of DAMU.

Prohlášení

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

**Zvukový materiál a jeho význam pro vývoj inscenací během mého studia
na KALD**

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování:

Na tomto místě bych chtěl poděkovat vedoucímu své práce doc. Vratislavu Šrámkovi za pomoc, trpělivost a podporu při sepisování této práce.

Dále bych chtěl poděkovat MgA. Lukáši Trpišovskému, Ph.D. za jeho nedocenitelné rady a připomínky.

<u>1. Úvod</u>	1
<u>2. Zkušenost během mého studia na DAMU</u>	2
2.1. The Bottles.....	2
2.2. Zítra si povíme.....	4
2.3. LES	7
2.4. Porovnání.....	10
<u>3. Úvaha</u>	11
<u>4. Budoucí práce: Blackstar</u>	18
<u>5. Závěr</u>	19
<u>6. Seznam použité literatury</u>	21

1. Úvod

Během svých tří let na DAMU jsem měl tu možnost se zaměřit na mnoho různých témat a druhů divadla, o kterých jsem před svým studiem na této škole neměl ani ponětí. Ne všechna mě zaujala natolik, abych se jim dále naplno věnoval, ale bylo zajímavé se do nich ponořit a mít tu možnost vyzkoušet si trochu ode všeho. Jedna věc mě ale během celých tří let ani na chvíli nepustila a byla pro mne zásadní již během mých studií na gymnáziu a stala se "leitmotivem" mé zkušenosti na DAMU. Jedná se o hudbu a zvuk vůbec. Vždy mě fascinovalo zkoušet a experimentovat se zvukem, a když se mi otevřel nový svět divadla, který je z hudebního hlediska nesmírně potentní, mé srdce zaplesalo. Také jsem během těchto tří let zjistil, že pracovat s hudbou na divadle není tak jednoduché, jak se na první pohled zdá, ale o to víc inspirující. První pokusy s hudbou a divadlem jsem podnikl hned v prvním ročníku. Zjistil jsem, jak důležité je, aby se tyto dva světy propojily a šly "ruku v ruce" za stejným cílem. Bylo to v rámci hodin zpěvu s paní Libuší Voběrkovou a Vratislavem Šrámkem. Uvědomění, že zkušenosti z hudebního světa, byť sebevíc užitečné, jsou k ničemu, pokud je neumím ovládat v rámci postavy a její motivace. Naše první klauzury ze zpěvu byly naprostou katastrofou, kterou si každý z nás uvědomoval i bez rázné kritiky našich vedoucích ročníku. Nedokázali jsme se uvolnit a "hrát" i během zpěvu. Soustředili jsme se příliš na kvalitu zpěvu a neuvědomovali si, jak důležitá je prezentace, bez které byly naše výstupy nudné a hlavně rozklepané strachy. Za tuto zkušenost v průběhu tří let na DAMU bych jim chtěl poděkovat a později vysvětlím, proč si myslím, že by si ji měl zažít každý student herectví.

V rámci této práce se pokusím popsat svou zkušenost s prací s hudebním materiálem a jak bych rád v této praxi pokračoval. Budu popisovat své chyby, díky kterým se pokusím formulovat své budoucí cíle a plány v divadelní praxi. Zároveň se pokusím definovat roli hudby v představení, které hudbu a zvuk využívá jako výrazový prostředek, a jak by vůči sobě měly být jednotlivé divadelní složky během procesu zkoušení postaveny s pomocí teorií a praxí již zavedených a zkušených tvůrců hudebního divadla.

2. Zkušenost během mého studia na DAMU

Ze začátku se pokusím reflektovat svou zkušenost a práci během tří představení, na kterých jsem se podílel. Každé z nich vznikalo v odlišném období mého studia, a proto je zkušenost z nich naprosto odlišná. I přesto se však pokusím každé z nich popsat a vyzorovat, jak mě každé z nich posunulo dál v mém studiu.

2.1. The Bottles

V druhém ročníku jsme dostali skvělou příležitost setkat se s fascinujícím (ve všech významech toho slova), a nejen mezi studenty DAMU proslaveným, Matijou Solcem. Matija Solce byl naprostým opakem toho, čeho jsme se my instinktivně snažili dosáhnout v prvním semestru prvního ročníku. Náš neúspěch spočíval v umělém charakteru našeho projevu a v neustálém pokusu překonat naše nedostatky silou. Snažili jsme se křečovitě a za každou cenu vytvořit "krásnou" hudbu. Čím více jsme se o to snažili, tím méně úspěšní jsme byli. Jednu z cest ven z našeho údolí agresivní snahy nám pomáhal odhalit právě Matija Solce. Jeho virtuosita spočívá v jeho ponoření se do akce, hry, představení nebo jen koncertu. Vyzařuje z něho nakažlivá energie, kterou dokáže využít v těch nejneuvěřitelnějších situacích a tím nejneuvěřitelnějším způsobem. Jeho nevázanost je často i jeho slabou stránkou, kterou mu mnoho lidí vyčítá. Dle mého názoru je však jeho kouzlo možné pouze v kombinaci s jeho nevázaností a spontánností. Protože z této přirozenosti se na jevišti stává autenticita mnohem silnější a uvěřitelnější než sebelépe zahraná role na základě Stanislavského principu herectví. Tento druh herectví a muzikanství přistupuje ke svému úkolu nikoli zevnitř, jak je tomu právě u Stanislavského, ale naopak zvenčí. Nesnaží se za každou cenu stát se postavou a splynout s ní, nýbrž s ní vede dialog. M. Solce si během své práce na roli hraje, jako si malé dítě hraje na kovboje nebo na princeznu. Ví, že se jedná o předstíranou roli, a tuto hru na divadlo s ním může hrát i divák. Tím pádem neklame diváka, ale vede s ním dialog, a právě proto je výsledek mnohem autentičtější. Popsal bych tuto zkušenost na příkladu práce s ním.

Bez jakéhokoli plánu a pouze s jedním nápadem s námi dokázal vytvořit krátké představení The Bottles o alkoholu a našem vztahu k němu, které jsme pak jeli hrát do Slovinska, Maďarska a Slovenska. Zde začíná moje první zkušenost s vytvářením hudby pro představení a byla to svým způsobem studená sprcha. Nečekaná, ale zpětně velmi osvěžující. Zároveň je to první ze tří rolí, kterou jsem v

rámci představení s hudbou zastával. Byl jsem pouhým interpretem jeho tvorby a moje role ve vytváření hudby byla hlavně interpretační, ale nijak neomezovala moji možnost do dění zasahovat a nabízet různé možnosti. M. Solce z nás složil improvizovanou kapelu, ve které jsme s Petrem Kolmanem, Kateřinou Císařovou a Eliášem Jeřábkem tvořili jádro, které on vedl a dirigoval. Většinu hudby, která v představení figurovala, vymyslel on a to naprosto spontánně na svůj akordeon. Pracoval na základě instantní inspirace, kdy první nápad, který ho napadl, využil a vytvořil z něj skladbu, kterou jsme až na pár výjimek využili ve finální verzi představení. Většina zkoušení na ono představení víceméně spočívala v tom, že se hudebně improvizovalo, hrálo s loutkami do rytmu hudby, nebo se jinak využíval rytmus melodie pro vyprávění jednoduchého příběhu. Zaujalo mne, jak jeho přístup k divadlu byl oproti způsobu práce jiných tvůrců, se kterými jsem měl tu čest se setkat, diametrálně odlišný. Nevycházel ze situace nebo z konfliktu, ale naopak k nim docházel skrze hudbu a především rytmus. Hudba vedla k situaci. Každá nová scéna vznikala jako hudební číslo. Představení tak bylo ve skutečnosti spíše inscenovaným koncertem jeho hudby. Když se během představení z bas od piva složí obří "král alkohol", stane se tak za zpěvu písně *vše co mám, já za kořalku dám*. Opilci v hospodě se dožadují vždy nového piva, a když už jim hospodský nestíhá, rozčílí se a promění se. Basy při chůzi vytváří hlasitý, dunivý zvuk, který přidává celé postavě na dojmu váhy a nebezpečí, a jsou rytmizovány pro synchronizaci všech loutkářů. Zde má zvuk rolí jednoduchou, ale velmi praktickou.

Princip celého představení byl velmi jednoduchý. Představení rozdělovala na více částí jako hlavní motiv píseň *Vše co mám, já za kořalku dám*. Veselá píseň s vtipným textem, která se zpívá v hospodě, když už máme "něco málo" napito a jsme v náladě, a po ní vždy následoval jeden ze stavů opilosti ilustrovaný krátkou scénkou s loutkami. Představení nakonec skončí bretonskou písní "Dans les prisons de Nantes" o věznicích v Nantes zahranou na lahve od piva. Protagonista představení, loutka z hrnku a utěrky, se ocitne ve svém vlastním vězení způsobeném nadměrným užíváním alkoholu.

Jako loutkář musí mít M. Solce cit pro rytmus a jako muzikant tento rytmus umí využívat, příkladem budiž právě Král alkohol, který funguje pouze na principu synchronizace více lidí s pomocí rytmizace a zvuku. Je to ideální kombinace pro druh divadla, který se snaží dělat, a zároveň je to ideální kombinace, které by se dle mého názoru měl snažit dosáhnout každý divadelník, který chce dělat jakékoli hudební

divadlo. Při práci s loutkou, která nemluví, je často jedinou možností jak ji umožnit se vyjádřit skrze zvuk, nebo hudbu. A schopnost počkat si na správný moment, vydržet tíživé ticho a poté překvapit zvukem nebo písní, kterou člověk nečeká, ale dodá postavě na hloubce, je jeho specialitou.

Matija Solce není dokonalý a ani se nesnaží být, protože v jeho jakoby ledabylém způsobu vyjadřování se nachází jeho kouzlo a jeho tvorba je pouze odrazem jeho "šílenosti" (znovu v tom nejlepším slova smyslu) a hravosti. Do teď je tento velmi přirozený, intimní a dětský přístup k hudbě pro mě důležitý a je mým cílem jej dosáhnout, byť v trochu umírněnější podobě v mé budoucí tvorbě.

The Bottles byly samozřejmě pouhým nástrelem a jen určitou esencí či náladou, která se hodila do prostředí hospody a byla by ideální jako jeden ze střípku koláže hospodsky laděného site specific. Bez přesně definovaného příběhu, ale spíše jako koláž situací, kterými jsme jako kolektiv prováděli diváka s pomocí improvizovaných loutek a předmětů, což by věřím bylo nedostatkem v profesionálním divadle, ale jako cvičení a praxe velmi přínosné. S dostatkem zkušeností a práce by se dalo toto představení dovést do finální a celistvé formy, která by byla případně prezentovatelná jako "řádné" představení, nebo výše zmíněné site specific, či happening. Využít nápadů, které hudba nabízí, a více je "zdivadelnit". Nesnažit se jenom hrát jednotlivé písně bez charakteru, nýbrž hudbu využívat jako významový a komunikační prostředek. Vycházet z ní a navazovat na ní i v jiných stránkách představení.

Zde musím trochu kritizovat Solceho práci i v jiných představeních, která dělal, a to z dramaturgického hlediska. Často se stane, že se pro šou a hudební varieté nedokáže vytvořit příběhový oblouk. Stane se pak, že jednotlivé scény jsou jen jako cirkusová čísla, která jedno po druhém odprezentuje, aby nám čelisti spadly až na zem. Čelist nám samozřejmě až na zem spadne, ale bohužel naše mysl a představivost zůstane netknutá.

2.2. Zítřka si povíme

V rámci představení *Zítřka si povíme...* jsme já a Petr Kolman dostali za úkol vytvářet hudební a zvukovou složku představení. Jednalo se o mojí první práci takového rozsahu a myslím, že byla velmi poučná, byť z mého hlediska zvládnutá

hůře, než mohla být, a pokusím se zde přijít na to proč.

Hned ze začátku jsme se dostali do nevýhodné pozice tím, že jsme nemohli být vždy přítomni v prvních dvou týdnech zkoušení. Bylo proto mnohem těžší přicházet s nápady, které by zapadaly do motivu, který při zkoušení vyvstnul. Režisérka Nina Jacques a dramaturg Petr Erbes za mnou chodili a nabízeli své nápady, které byly často dobré, ale bohužel nebyly mé, a tudíž ne vždy zafungovaly tak, jak bylo zamýšleno. Píseň pracujícího lidu na motivy afrických otroků v Americe, ale zpívaná politiky, nakonec nemohla z těchto důvodů ani vzniknout.

Další problém, na který jsme narazili, byla nezkušenost herců s prezentací hudebního materiálu. Nechci zde znehodnocovat jejich práci ani jinak urážet jejich schopnosti, ale spíše analyzovat důvody, proč byla práce s nimi natolik stížena. Hlavním důvodem byla nedostatečná hudební průprava, která je systematickým nedostatkem mnohých hereckých ročníků, které na zpěv a hlavně rytmus nekladou dostatečný důraz. Jejich pěvecký výraz často narážel na nedostatek sebedůvěry, praxe a tréninku. Mnoho z nich má hudební dispozice, nejsou však během jejich studia rozvíjeny.

Myslím tím, jak jsem již poznamenal v úvodu práce, že jejich znalosti práce s hudbou jsou čistě technické. Hudba se dá sice hrát, nebo v tomto případě zpívat čistě technicky, ale bude znít prkenně, nebo nuceně. Nedocentitelnou zkušeností v tomto ohledu byly otevřené hodiny zpěvu jako menší koncerty pro ostatní studenty. Publikum může být z mé vlastní zkušenosti rozhazující a jediný způsob, jak se vyhnout trémě, je praxe. Je proto velice prospěšné, když mohu trénovat a pilovat svůj projev před živým publikem. Díky své kapele jsem měl těchto příležitostí znatelně víc než většina ostatních studentů školy, kteří nejsou nuceni se tomuto pocitu nejistoty, který mají kvůli nevalnému mínění o svých pěveckých schopnostech, postavit. Mohl jsem si díky tomu uvědomit, že mě musí má tvorba bavit, aby mohla bavit i jiné. Bylo by tedy žádoucí, kdyby škola povzbuzovala studenty, aby tvořili hudební uskupení, ve kterých mohou tvořit svou vlastní hudbu, která je bude bavit, a nabídnout jim prostor tyto výsledky prezentovat v rámci školního koncertu.

Mým problémem tedy bylo, že soubor nebaví zpívat v rámci představení a před publikem. A když pak musí zazpívat píseň silným a rozhodným hlasem, jsou toho neschopni. Mají strach, že to nedokážou, bojí se svého vlastního hlasu a neumí svůj herecký talent využít ve svůj prospěch. Jako řešení se z mého pohledu jeví zkušenost v hodinách zpěvu, kdy nebylo hlavním cílem, abychom bezchybně zazpívali ty nejtežší árie, nýbrž abychom dokázali prezentovat hudební dílo

“hereckým způsobem”. Výraz přebije většinu nedostatků a každou chybu musím dokázat prodat jako úspěch. Nemyslím si totiž, že by každý herec musel na konci studia být profesionálním zpěvákem nebo hudebníkem, ale měl by mít alespoň základní znalosti hudební teorie, pěvecké techniky a být schopen muzikantskou dovednost zahrát do té míry, že si můžu užít jeho zápal pro věc. Do divadla totiž nejdeme na koncert profesionálních hudebníků, ale na ucelený dramatický tvar. Když se tudíž během písně v představení neustále ozývá falešný tón podpořený nejistou tváří herce, který jej vyluzuje, a snaží se před tázavým zrakem diváka schovat, je to extrémně rušivé.

Zároveň však musím vzít určitou míru viny na sebe. Kvůli souběžně běžícímu zkoušení na naše ročníkové představení a blížícím se klauzurám jsem pracoval mnohem pomaleji, než by bylo potřebné. Navíc jsem podcenil práci se souborem, a byl jsem proto zaskočen zdržením, které tato práce způsobila, což vedlo k mé nemalé frustraci. Nedokázal jsem tudíž pohotově reagovat na podněty ostatních.

Do představení jsme již od začátku chtěli zakomponovat dvě písně. Jednu popovou, vizionářskou píseň, kterou se nemohla stát žádná jiná skladba než *Heal the World* od Michaela Jacksona a jednu organizovanou klasickou. Tu vybrala režisérka a byl jí menuet v Gdur od J. S. Bacha. Obě písně dobře zapadly a vystihly atmosféru dané situace, ve které se vyskytly. Jackson jako naivní protest song s vizionářským textem posloužil skvěle pro účel hymny politické strany ve volbách a dobře popisuje jak jednoduše a rádi politici zneužívají jakékoli nepolitické ideály ve svůj prospěch, ať už s nimi souhlasí, nebo ne. Bach zase z mého pohledu vystihuje soukromou stránku politické mašinérie: Byrokratickou s jasnými pravidly a určitou strohostí a s důrazem na technickou stránku hudby. Bachovým cílem vždy bylo vytvořit perfektní fugu.¹

Tyto dvě písně jsme dokázali nacvičit jen díky tomu, že se s nimi počítalo již od začátku. Později jsme museli přejít na formát reprodukované originální hudby, protože se ukázalo, že nejsme schopni nacvičit písní víc z časových důvodů. S Petrem Kolmanem jsme tedy zbytek audiostopy vytvořili na počítači, což nám umožňovalo alespoň částečně reagovat na vývoj v průběhu zkoušení. Tak například vznikla diskotéková píseň, do které oslavující politici hajlují do rytmu. Zde dobře zafunguje absurdní kontrast retro diska a znepokojujícího choreografovaného tance.

¹ BETTMANN, O. *Johann Sebastian Bach, Jak jej znal jeho svět*. 1.vyd. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 1997. Kapitola 4, s.49-50. ISBN: 80-7106182-4)

Pomocí digitálních programů jsme také mohli vytvářet atmosféru prostředí. Například ve scénách z kanceláře zní zvuk větracího systému, který je pro openspace kanceláře typický. Je to zvuk, kterého si mnoho lidí nevšimne, ale dopomáhá vytvářet nepříjemnou a tísnivou atmosféru prostoru. Nebo při návštěvě čínského delegáta, který je ve skutečnosti pouhým vietnamským kolemjdoucím, se jakoby mimochodem začne z reproduktorů ozývat čínská tradiční hudba, která neodmyslitelně patří k čínským fastfoodovým restauracím, často provozovanými právě Vietnamci.

Byť se může zdát, že si myslím, že představení bylo neúspěchem, věřím, že tomu tak není. Jen se z mého pohledu nepodařilo dosáhnout ideální formy, která by mohla z načatého materiálu vzniknout, a to hlavně proto, že se velice silně soustředím na svou stránku věci, byť zde mluvím o propojenosti jednotlivých částí souboru. To je ale úděl člověka, být neustále nespokojený a přehnaně kritický ke své práci a v ideálním případě této frustrace využít jako motivaci k vytvoření něčeho nového. Většina složek v tomto představení bohužel nedokázala zapracovat jako celek a často jen plují paralelně vůči sobě, aniž by se jejich trasy skřížily, čímž občas působí křečovitě a uměle vytvořeně (na rozdíl od toho představení LES, byť ne dokonale, z mého pohledu dokázalo využít každého prvku a zakomponovat jej do mozaiky obrazů, zvuků a pocitů, které na sebe plynule navazují a odkazují).

Poučení je tedy jednoduché až banální. Příprava je nenahraditelná a bez ní je práce ztížena natolik, že může znemožnit práci během zkoušení.

2.3. LES

Začal jsem mluvit o představení *Zítřka si povíme...* a to hlavně z toho důvodu, že to bylo mé první, řekněme celovečerní představení, ve kterém jsem figuroval na druhé straně pomyslné barikády, byť si myslím, že nešlo o barikádu, která by tábor dramaturgický a herecký rozdělovala. Bylo to také představení, které jsem určitě mohl zvládnout z mého pohledu mnohem lépe. Jedním z důvodů, proč jsem toto představení do určité míry podcenil bylo, že předchozí představení, do kterého jsem dělal opět z Petrem Kolmanem hudbu, bylo, alespoň si myslím, hudebně lépe zvládnuté. Celý hudební koncept stál na jedné kouzelné krabičce jménem KORG Kaossilator pro. Jedná se o looper/syntetizér, který nabízí opravdu velké možnosti a volný průběh inspiraci. Zároveň jsem taky v představení sám figuroval, čímž jsem se stal interpretem své vlastní hudby, a vyhnul se tím jistým komunikačním

nedorozuměním.

KORG Kaossilator je looper, což znamená, že dokáže nahrát stopu, kterou pak hraje v nekonečné smyčce, kterou lze vypnout, či zapnout dle potřeb. Takovýto přístroj umožňuje vytváření hudební plochy, kterou člověk nahraje, a poté ji může dle libosti pouštět, opakovat a nebo s ní jinak zacházet. Tím je výrazně ulehčena práce performerera. Nemusí hudbu vždy znovu vytvářet, ale pouze jednou ji na místě vytvořit před zraky diváků, kteří později pochopí, odkud hudba pochází. Nejedná se tudíž o neznámý element, který by zničeho nic zasáhl do představení tím, že začne hrát z reproduktorů jako zásah shůry, ale o předem ustanovený efekt, který mohu ovlivňovat, aniž bych zmátl diváka novou informací, kterou musí zpracovat. Zároveň nabízí různou škálu zvuků a efektů, které jdou do těchto smyček přidat, jako například hlasitost jednotlivých stop, echo nebo mnohem drastičtější oktáver. Ke všemu se jedná o lehký a skladný předmět, který se lehce schová, pokud je potřeba.

Již před LESem jsem byl zaujat elektronickou hudbou a různými “udělátky”, která umožňují vytvářet všelijak komplikované a nepravděpodobné zvuky. Kaossilator jsem měl tou dobou celkem nově a své nadšení jsem dokázal přenést právě do zkoušení LESa. Představení LES bylo výsledkem zadání studentům režie/dramaturgie na téma pohádka. Nina Jacques, která nás jako režisérka vedla, se rozhodla pro druh koláže všech možných klasických pohádek, které v sobě ukrývají téma dospívání mladého děvčete, objevování její sexuality a další různé strasti, které nastávají během dospívání. Celý příběh mladé dívky, která se vydá za svou oblíbenou popovou kapelou do lesa, začíná velice naivně a pohádkově, ale postupně během cesty hlouběji do lesa, jako pomyslného mystického místa proměny, odhaluje absurditu reálného světa a také “falešnost” své oblíbené kapely. Věděli jsme, že celé představení bude podle Brechta zákulisí více odhalovat a umožňovat divákovi nahlédnout pod pokličku, kde kapela připravuje všelijaké nástrahy, které protagonistce ztěžují její cestu. Proto se tento přístroj tak hodil, neboť tím, že se do něj daly nahrát smyčky přímo na místě a před divákem, měl divák vhled do vzniku hudební složky a její digitální původ zároveň odhaloval faleš, kterou toto uskupení představuje.

Na začátku představení tedy divák vstoupí do prostoru, kde sedí tři kluci z kapely, a na tomto looperu vytváří zvuky lesa. Kontrast zvuků přírody a jejich elektronického původu začne být hned v dalším hudebním vystoupení této kapely evidentní. Úvodní píseň a hlavní motiv kapely “The Woods” s názvem *Hledám tě, nemám tě* vznikla celkem spontánně, a to během zkoušení, když jsme si

představovali, jak by mohla tato kapela vypadat a znít. Inspirací byli například Backstreet Boys a jiné jim podobné boy bandy z 90. let a ze začátku nového milénia. Jednoduchý, čtyřakordový postup povědomý všem, kteří přišli do styku s populární hudbou posledních 20 let také zafungoval jako nostalgický prvek (byť s jistou dávkou humoru) pro náš kolektiv, který s podobnou hudbou v uších vyrůstal. Jedná se o jednoduchou kýčovitou parodii, která je úmyslně vlezlá a jednoduchá jako správný letní hit. Tento hit se znovu objeví na konci představení, když se mladá Kateřina probrodí lesem a konečně najde kapelu, za kterou se do lesa původně vydala. Ze začátku má radost, ale postupně jí dochází, že něco není v pořádku. Kluci nezpívají, nýbrž jen imitují a zpívají na playback. V ten moment odhalí i loopstation, ze kterého hudba zní. Začne píseň zrychlovat a zrychlovat, až se kapela "rozbije" a začne hořet. Tím se symbolicky zbavuje části svého dětství a ztrácí určitou naivitu.

V této scéně měla hudba vliv na vývoj situace dosti znatelný. Kdybychom neměli k dispozici právě Kaossilator, který zrychlování umožňuje, nemohla by tato scéna, která je pro vývoj postavy kritická, vzniknout v té podobě, v jaké nakonec skončila. Přemýšleli jsme, jak Kateřina faleš kapely prokoukne, a tento způsob se nakonec ukázal jako ideální. V předzvěsti budoucí analýzy tedy mohu ze svého pohledu konstatovat, že zvuková tvorba má vliv na vývoj představení během procesu zkoušení.

Mou velmi oblíbenou scénou je, když se mladá protagonistka octne tváří v tvář "manažerovi" kapely The Woods. Ten po ní chce, aby zazpívala nějakou píseň, aby mohl ohodnotit její pěvecké schopnosti a potenciál pro svět popkultury. Tato narážka na sexualizaci této branže a perverznost kultury pro mladé je i ve své humornosti velmi znepokojující. Skvělý nápad režisérky nechat Kateřinu zazpívat píseň *Chytila jsem na pasece motýlka* od Heleny Vondráčkové s pozměněným textem byla jasným vyjádřením a zcizovacím efektem, kdy hudba komunikovala přímo s divákem skrz postavu, která si tohoto komentáře není vědoma.

Text na konci zněl:

*Zůstane se mnou a já s ním, pomalu se od něj líbat naučím,
Líbat naučím, la la la la la la la la.*

Celkově se představení stalo určitým vyjádřením nás jako generace, která se stala obětí právě takového světa, jehož hlavním cílem je využití finančního potenciálu dětí, které jsou lehce ovlivnitelné, a tento komentář se stal nezbytným ponaučením, které nesmí v žádné pohádce chybět.

2.4. Porovnání

Je těžké každé z těchto představení porovnávat, neboť byla diametrálně odlišná a jinak se i postupovalo při práci na každém z nich. Myslím si však, že je pár poznatků, které vyplývají z mé zkušenosti práce na nich. Mnohem více mi vyhovuje, pokud mohu být součástí hereckého souboru. Být odtržen, či odstaven na druhou kolej neprospívá mé kreativní práci na projektu a vede k mé frustraci a pocitu zbytečnosti, což se odráží na výsledku zkušebního procesu. Zároveň je myslím znatelné, že pracovat na tématu, které je mi blízké a ovlivňuje mě i v běžném životě je taktéž prospěšné a vede k autentičtějším projevu a mnohem plynulejší práci na projektu. A nakonec, což jsem v žádném ze tří textů nezmínil, jsem se v představeních *The Bottles* a *LES* spolupodílel na procesu výroby scénografie. Jako herec musím poznamenat, že pokud je mi umožněno být přítomen během procesu výroby, mám pak mnohem bližší vztah ke scénografii na daném prostředí, úctu k němu a mnohem lépe se mi s ním pracuje. Například je díky spoluúčasti na výrobě možné, že objevím nečekané akustické vlastnosti určitého předmětu, který poté mohu v rámci představení využít.

3. Úvaha

Psal jsem o třech představeních, jaká byla práce na nich a jak odlišná byla práce na základě role, kterou jsem v každém z těchto představení zastával. *The Bottles* byly jako otevřená hodina nebo přednáška o kreativním procesu a pomohly mi uvědomit si, že i hudba může mít v divadle rovnocennou roli vůči ostatním prvkům. LES bylo první představení, ve kterém jsem začal pracovat s hudbou a zvukem obecně v rámci celého představení a jako komplexní složkou, která může vytvářet atmosféru, situaci nebo předat informaci a byl jsem jejím tvůrcem i interpretem. V představení Zítra si povíme... jsem se stal spolu s Petrem Kolmanem skladatelem zvukové složky do představení a zjistil jsem, jak odlišná je práce, pokud musím předávat svou práci někomu, kdo ji poté bude prezentovat a nebo ji poté pouštět, aniž bych byl v představení přítomen.

Myslím si, že proto jsem si u těchto představení začal uvědomovat vliv různých elementů na vývoj představení. Scéna je samozřejmě jedním z hlavních elementů této pomalé subtilní proměny. Zkoušení je často bez přítomnosti finální scény do určité míry omezeno, a když scéna konečně dorazí, změní dosavadní práci skoro k nepoznání. Je to však změna celkem náhlá a svým způsobem agresivní (čímž nepopírám její benefiční schopnosti).

Na druhé straně hudba má na představení vliv jiného druhu. Musí vést dialog s ideou celého představení, aby mohla s celým motivem díla fungovat jako celek, a stejně jako herecký projev, i ona se během zkoušení nesčetněkrát změní a v tomto by se měla scéna, dle mého názoru, přiblížit této funkci hudby. Hudba nabízí různé možnosti a řešení pro problémy, které nastávají a bývají nepředvídatelné. Richard Wagner mluvil ve své eseji "Opera a drama" z roku 1850 o nutnosti propojovat jednotlivé složky hudebně dramatického díla.¹ Později dokonce přichází se slavným pojmem "gesamtkunstwerk", které vzniká pouze v harmonické kombinaci více složek v rámci jednoho díla. Na tuto ideu později navazují Craig a Appia, když tvrdí, že všechny divadelní prvky mají vést k jednotnému efektu. Myslím si, že dodnes by měla být tato idea, byť upravena pro kontext naší doby, cílem veškerého divadla. A hudba tudíž musí mít, stejně jako každá jiná umělecká složka v představení roli dramaturgickou. Proto bych chtěl mluvit o hudební dramaturgii. Úkol hudby je totiž ve

¹WAGNER, R. *Opera a drama*. Praha, Ladislav Horáček - Paseka, 2002. ISBN: 80-7185-483-2

svém jádru skutečně dramaturgický. Vzniká na základě dialogu a může nastavovat velice žádané zrcadlo celému dílu. Jeden hudební nápad může naprosto změnit význam situace. Smutná situace, která je zatěžkaná a depresivní, se může rázem proměnit v grotesku s použitím správné, veselé až varietní hudby. Stejně tak veselá scéna se může proměnit ve svůj opak s podivnou aranží kovových zvuků a skřípavých "podkladů". Slovo podklad však není správné pro to, co má hudba v představení za úkol. Nejedná se o pozadí (byť si to mnoho lidí, bohužel myslí), ani o nenápadnou složku, která by měla být dosazována později do již hotového díla. Proto mi vadí, když během zkoušení není hudebník/skladatel přítomen. Musí být na místě a adaptovat svou práci dle průběhu zkoušení a svou práci zase nutit ostatní složky k adaptaci, aneb vytvářet dialog stejně jako dramaturg.

Zároveň mi vadí nesmyslné zneužívání reprodukováné hudby jiných, často slavných hudebníků. Rozhodne-li se divadelní tvůrce na hotové dílo dosadit nějakou již existující píseň, nejen že se připravuje o potenciál k zlepšení své práce a k ulehčení dialogu mezi dílem a divákem, ale naopak si dveře k divákovi zabouchává před nosem. Pokud chce člověk skutečně využít nějaké již existující skladby, je podle mě velice důležité vytvořit svou vlastní adaptaci oné písně, protože nikdy nevytvoříme přesnou kopii původního znění a takovouto interpretací vznikají nové významy, které mohou lépe zapadnout do celkového motivu představení. Hlavním úskalím již existující reprodukováné hudby je, že ji lidé znají. Slyšeli ji mnohokrát v různých situacích a má pro ně určitý, různě silný význam. Písně velice často fungují jako katalyzátory vzpomínek a tyto vzpomínky jsou pro tvůrce nepředvídatelné. Někdo může mít vyloženě radostnou reakci na písně známého tvůrce a někdo jiný zase může mít jeho tvorbu spojenou s bolestnou vzpomínkou. Vytvořením autorské hudby se tomuto problému vyhýbáme. Když například v představení *Zítřka si povíme...* zpívá soubor píseň Michaela Jacksona, zná ji každý divák. Díky interpretaci postav a kolektivu politiků se ale význam písně drasticky mění a vzniká nové dílo, které nemusí původní znění nijak ovlivňovat. Samozřejmě jsou situace, ve kterých je reprodukováná hudba adekvátní, ale každé pravidlo má své výjimky.

Mluvil jsem však o vlivu různých elementů na vývoj představení v procesu zkoušení. Těmito elementy nejsou výtvořky různých složek jako je scéna, hudba, slovo nebo světelná technika. Myslel jsem elementy nepředvídatelné a čistě náhodné. Původce těchto výtvořů. O takzvané múze, která přichází neohlášena a pomáhá prorážet překážky, které během zkoušení vyvstanou. Dle mého názoru je však tento druh inspirace možný pouze v představení, které nemá předem danou

strukturu. Vzniká na základě této inspirace a vyhledává ji. Artaud, kterého velice rád cituji, mluví o potřebě takového divadla ve své knize *Divadlo a jeho dvojenec* neustále. Chce, aby se spojením všech smyslů dosáhlo jazyka, který je univerzální a mnohem opravdovější než jakýkoliv jazyk lidský. Tvrdí, že *“tento jazyk, určený smyslům, musí především uspokojit smysly. [...] Tato velice nesnadná poezie se jeví v mnoha různých podobách: především na sebe bere podobu všech výrazových prostředků užívaných na scéně, jako jsou hudba, tanec, výtvarné umění, pantomima, mimika, gestikulace, intonace, architektura, světlo a dekorace.”*¹ Překvapuje mě, jak nadčasově o divadle Artaud mluví. Divadlo, o kterém snil, vzniklo až mnohem později, než o něm psal ve svých esejích a dodnes jsou tyto teze více než platné. V těchto nápadech podle mě spočívá přístup k divadlu, kde žádný z prostředků není nadřazený ostatním a musejí být harmonicky vyvážené. Stejný názor zastává i jeden z nejvýznamnějších tvůrců hudebního divadla Georges Aperghis, který tvrdí, že nejdůležitější pro divadlo je nahrazení lineárního příběhu typického pro operní libreto a jeho nahrazení mikropříběhy, či fragmetny příběhů. Zároveň si musí být všechny divadelní složky rovny a je vítáno, aby se co nejvíce experimentovalo, čemuž napomáhá také fakt, že by podle Aperghise neměla být hudební partitura - ale ani žádný jiný "návod" - předem daný, nýbrž aby se vyvíjel během celého procesu zkoušení.²

Diametrálně odlišný názor na přístup k divadlu a více navazující na Brechtovo dědictví, zastává jeden z mých oblíbených tvůrců a také jeden z nejvlivnějších v oblasti posouvání dramaturgie hudebního divadla, Heiner Goebbels. Goebbels například mluví o nutnosti separace elementů: Tvrdí, že každý element musí mít stejnou váhu a během práce nesmí vznikat hierarchie mezi těmito elementy, ale musí se oddělovat jejich funkce a taky práce s nimi. Rozhoduje se tedy pracovat takovým způsobem, aby dal stejný prostor každému prvku. Zkouší již od začátku s osvětlením, scénou, kostýmy, hudební složkou a vším, co se má na díle podílet. Poté pracuje improvizací na základě obrazů, zvuků, scén a po dobu několika měsíců. Ale stále u něj jde o separaci elementů, aby mohly jednotlivé prvky jednání a děj rozdílným způsobem komentovat. *“Snažil jsem se zapojit každý element jeden po druhém. Ne*

¹ ARTAUD, A. *Divadlo a jeho dvojník*, Praha: Herrman a synové, 1994. Kapitola 3, s.41-42

² Georges Aperghis; Antoine Gindt. *Le corps Musical*. Arbes: Actes sud, 1990, s. 61-63.

tolatitárním způsobem, ale způsobem, který nám umožní se seznámit a zvyknout si na každý element a až poté se přesunout na další, až se na konci všechny spojí dohromady." Goebbels tím však nemíní, že by jednotlivé prvky neměly pracovat za stejným účelem: *"Co chci říct, když mluvím o oddělení elementů, je, že například scénografie nevzniká aby sloužila určitému slovu, [...] nebo hudbě. Spíše naopak. Po převážně hudebním začátku (představení, o kterém mluvím, pozn. aut.) je zde obraz, který se rozvíjí sám ze sebe, spíše než jako inspirace, vizuálním uměním"*¹ A tuto svou teorii pak dokládá na svém vlastním představení Eraritjaritjaka.

Stojí zde tedy proti sobě dva odlišné názory na roli hudby, ale i všech ostatních složek v procesu zkoušení představení. Zakomponování a spolupráce těchto složek, čímž lze dosáhnout jednotného tvaru, a nebo jejich oddělení, a tím umožnění rozdílných komentářů na dění v představení. Nyní je mi zřejmé, že první možnost má svá úskalí. Například pokud je jeden prvek v nerovnováze a začne vznikat hierarchie a harmonie přestane fungovat. Dosažení takové rovnováhy je tudíž extrémně obtížné, ne-li nemožné. Druhá možnost však staví hierarchii od začátku a tím vzniká nerovnováha a velmi často dochází k ilustraci. Jediným logickým řešením se tedy stává kompromis. Lukáš Jiříčka ve své knize *Dobyvatelé akustických scén* mluví o skladatelce Olze Neuwirth a jejím přístupu právě k této problematice: *"Skladatelka [Olga Neuwirth] ráda, tak jako i jiní tvůrci hudebního divadla - Robert Wilson, Heiner Goebbels či Georges Aperghis -, odděluje jednotlivé jevištní složky a přeznačuje jejich původní funkce. Tak například film, jenž je výsostným nástrojem narace, nabývá zmíněného charakteru pouhého pozadí nebo ilustrace. [...]* *Skladatelka jde záměrně proti dramaturgické logice provázanosti jevištních elementů.*"²

To znamená, že většina těchto umělců se rozhodla pro druhou možnost, ale v méně drastické formě. Dochází k oddělení jednotlivých složek, ale je tak činěno vědomě a proti smyslu věci, čímž dosahují znepokojivého efektu a narušení plynulosti dění. Vědomí, že odděluji jednotlivé složky a účelově je stavím proti sobě, vytváří kontrast vnímání celku. Každá složka se k dění vyjadřuje jiným způsobem a člověk se tak musí soustředit na každou z nich a vybrat si, která z nabízených verzí

¹Z angličtiny vlastním překladem: GOEBBELS, H. *Composing and directing for Theater 2/9*. [online] Dne: 18.08.2017.
https://www.youtube.com/watch?v=mYTO_IG8584&t=

²JIŘIČKA, L. *Dobyvatelé Akustických scén*. 1. vyd. Praha, NAMU, 2015. s.171 ISBN: 978-80-7331-375-3

je důležitá.

Je tedy toto řešení ideálním řešením, které by mělo být univerzálně používáno při multimediální práci? Je tato juxtapozice jednotlivých složek odpovědí na otázku, jak zapojit odlišné formáty do jednoho komplexního díla?

Věřím, že je to řešení paradoxně elegantní a skutečně může vést k větší harmonii než v případě nucené demokracie složek.

Vrátil bych se tedy k otázce vlivu hudby na proces zkoušení, a to díky dalšímu příkladu práce právě Olgy Neuwirth. Jedná se o její galerijní multimediální instalaci *Miramondo Multiplo*, jak ji popisuje L. Jiříčka.¹ Instalace spočívala v promítaném obrazu notového zápisu, který se snaží (v pozadí nejspíše autorka, její obličej však není vidět) někdo dokončit. Výsledná práce komponování, kterého je divák svědkem, pak zní jako pozadí celé instalaci. V tomto případě se tedy stal inspirací pro toto "představení" samotný notový zápis, který jako takový hudbou není, ale je s ní spjatý, jako je text spjatý se slovem. Tento druh práce mě osobně velice zaujal a přesvědčuje mne o tom, že se dá na základě hudební skladby, celého alba, nebo alespoň jeho zápisu, vytvořit autonomní představení, ke kterému by takovýto druh práce mohl vést.

Moderní experimentální hudba, stejně jako divadlo, musela během svého vývoje projít nelehkou proměnou, ale díky této proměně začala být divadlu blíže než kdy dřív. Koncerty jako *So Percussion: NPR Music Tiny Desk Concert*² se samy o sobě stávají druhem divadla. Z hudby se stávají situace a nástroje se stávají vypravěčem. Přemýšlíme nad významem zvuků a o jejich původu. Inspirace může být jakákoli a výsledek přestává být tak důležitý jako proces, který k němu vede. Klasickým příkladem budiž aleatorická hudba, kde výsledek je určen náhodně, a to za pomoci kostek či mincí a předem určených principů, podle kterých se pak rozhoduje určitý tón. Hlavním průkopníkem této hudby se stal John Cage a jeho *Music of Changes, Book I* z roku 1951. Cage použil k vytvoření této skladby systém I Ching podle stejnojmenné slavné čínské knihy. Jedná se o historický text, ve kterém se čte pomocí systému hexagramů. Cage si pokládal otázky, na které pak dostával pomocí tohoto systému odpovědi, které pak použil jako návod pro vytvoření této

¹ JIŘIČKA, L. *Dobyvatelé Akustických scén*. 1. vyd. Praha, NAMU, 2015. s.171-174
ISBN: 978-80-7331-375-3

² SO PERCUSSION: *NPR Music Tiny Desk Concert*. [online] Dne: 18.08.2017.

Dostupný z: https://www.youtube.com/watch?v=3EDGt5I5_20

skladby. To vedlo k dalším skladbám, které jsou sice předem složené, ale mají více možností, a je jen buď na interpretovi, nebo na libovolném systému, jakou z verzí bude na každém rozcestí znít.

Takovýto systém by mohl být velmi potentní na divadle, neboť umožňuje vzniku hudby v přímém přenosu. Divák se stává součástí a sleduje vznik skladby v přímém přenosu. Dalším krokem by pak bylo diváka zapojit do tohoto postupu a umožnit mu ovlivňovat výsledek.

Vznikají však divadelní představení? Nebo se jedná o koncerty? Pro mne není tato otázka tak důležitá. Jako zpěvák a kytarista v rockové kapele si jsem plně vědom toho, že hudba ve své současné podobě je vázána k vizuální stránce hudebního uskupení. Kapely si vytvářejí své specifické vizuály, které prezentují pomocí videoklipů, a živá vystoupení musí být vizuálně atraktivní, protože hudba se přesunula ze sféry čistě sluchového vjemu do vjemu komplexního a "multi-vjemového". Co vidím, ovlivňuje, co slyším, a vice versa. Jedná se tedy o audiovizuální tvorbu, která je typická pro film, a nebo právě divadlo. Hudba se posledních několik desetiletí stala díky vývoji technologickému, ale i kulturnímu a sociálnímu v divadle normou. Od populárních forem až po ty experimentální a "alternativní". Každý rád používá hudbu, aby zaplnil hluché momenty a vytvořil dojemnou atmosféru, když zemře vedlejší postava, na které kvůli nedostatku rozpracování nikomu nezáleželo. A nad takovýmto zneužíváním hudby je třeba se pozastavit. Jistě, předávám informaci, že mám být smutný, ale ve skutečnosti je hodnota takovéto hudby pro diváka, který se nad takovouto situací zamyslí stejná, ne-li menší, než jako kdyby na scénu přišel inspicient a oznámil nám, že máme být smutní, protože takový prostředek by byl ve skutečnosti mnohem vtipnější a chytřejší.

Mým závěrem je tedy, že chceme diváka oslovit takovým způsobem, aby se zamyslel a vytvářel si kontext sám. Nemusím mu říct, o čem situace je, ale ptát se ho o čem si myslí, že situace je. Takto individualizovaný druh divadla je tudíž ideálním prostorem pro hudební a zvukovou tvorbu, které jsou fundamentálně interpretačními formami. Mohou být vícevýznamové. Jiří Adámek to ve své kapitole o E. F. Burianovi, který zastával podobné názory, popisuje do větších detailů. Mluví o tom, jak Burian často obětoval srozumitelnost jazyka ve prospěch srozumitelnosti celku. Stejně jako J. Adámek i já souhlasím s Burianovým tvrzením, že se význam slova neztratí pod jakýmkoli nápadem, a není se tudíž třeba o mluvené slovo strachovat. Důkazem budiž Aperghisova práce s fiktivními slabikami, které nás nutí si význam slov představovat a vytvářet nuance konverzace, avšak nezabraňují srozumitelnosti celé

situace.¹ Viz například Aperghisovy "Retrouvailles"² či Znovushledání, ve kterém se dva muži setkávají, nejspíše po dlouhé době. Ani jeden ve skutečnosti nevyslovuje opravdová slova, ale jen imitují slabiky, které skutečná slova evokují. Dokonce i gesto je proměněno ve prospěch hudby a rytmu. Muži se objímají, ale přehnaně dlouho, a na záda si vyklepávají složité rytmy nebo si připíjí sklenic v synkopovaných rytmech. I přesto je nám však jasné, co se v dané situaci odehrává. Muži se znají a familierně se zdraví, baví se o běžných věcech a vzpomínají na "staré časy".

Čím je tedy hudba bez vizuální stránky? Ve veřejném prostoru se dá říct, že tuto stránku v moderním světě hudba ztratila, pokud nejdeme vyloženě na koncert klasické hudby. V soukromé sféře je to asi jiné. Bylo by tedy možné vytvořit divadelní představení "on the go"? Představení, které si může pustit každý doma ze svého přehrávače? A není takovým představením i audiokniha, která, stejně jako psané slovo, v našich představách vytváří obrazy a situace? To je nejspíš otázka, kterou zmíním, ale dopodrobna bych se jí zde více nezabýval.

¹ ADÁMEK, J. *Théâtre Musical, divadlo poutané hudbou*. 1.vyd. Praha, nakladatelství akademie múzických umění v praze, 2010. s. 126-128. ISBN: 978-80-7331-191-9

²APERGHIS, G. *Retrouvailles*. [online] Dne: 18.08.2017.

https://www.youtube.com/watch?v=0-3LFmAf_DM&t= Dne: 18.08.2017

4. Budoucí práce: Blackstar

Do magisterského studia jsem se hlásil s projektem s názvem Blackstar podle alba od zpěváka Davida Bowieho. V případě tohoto alba se znovu dokazuje, že hudba v dnešní době je neodlučitelná od své vizuální stránky. Hlavní píseň ze stejnojmenného alba je pastvou pro oči i pro uši. Dlouhá, desetiminutová skladba byla pro mne i pro mou sestru Ninu Jacques velmi inspirující a vedla k projektu, jenž bude naším dalším projektem, ve kterém budu aspirovat na pozici hudebníka a dramaturga. Chtěl bych využít tuto příležitost k využití teoretických znalostí, kterých jsem získal během psaní této práce, a pokusit se je během zkoušení aplikovat a testovat a vytvořit představení, které bude blíže konceptu Théâtre musical a bude pracovat s rytmizací hereckých akcí. V průběhu zkoušení budeme po většinu času improvizovat a zkoušet námi ještě neobjevené způsoby komunikace na jevišti. Od práce s asociacemi, které nám vyplynou z poslechu vybrané hudby, až po studii materiálu, který s daným tématem hluboce souvisí. Chtěl bych tudíž, než se začne zkoušet v prostoru, vytvořit badatelskou skupinu, která bude rešeršovat a poté spolu konzultovat nalezený materiál a společně s jeho pomocí vytvořit divadelní jazyk, kterým by bylo možné předat výsledek této práce.

Jednou z inspirací je i pasáž z již dříve zmiňované Adámkovy knihy o zákonitosti hudebně-divadelních kompozic.

Těším se na novou experimentaci s již dříve zmíněným syntetizátorem od KORG a jinými novými elektrickými i akustickými nástroji, které neustále hromadím a na vytváření dialogu mezi těmito prostředky a hercem, který jich využívá a také vytvářet kontrast s moderními možnostmi, které tyto přístroje nabízí. Pracovat se situacemi, kdy bude jediným nástrojem herce jeho tělo a přímé okolí a postupně hledat, jakým způsobem tento vztah člověk/nástroj ovlivňuje naši schopnost vyjadřovat se.

Zároveň jsem připraven během své budoucí tvorby zpochybňovat svá přesvědčení, která jsou z velké části velmi teoretická a založená na minimálním počtu praktických zkušeností, a objevovat nové druhy divadla s novými tvůrci, například v rámci výměných pobytů Erasmus v zahraničí.

5. Závěr

Během této práce jsem dle mého názoru položil více otázek, než na kolik jsem dokázal uspokojivě odpovědět. Myslím si ale, že právě díky takovému kladení otázek se dokáží posunout ve své tvorbě dál. Je to tento přístup zpochybňování a hledání struktury, která umožní mnoho nových asociací k již existujícím dílům a divadelním praktikám, který je pro théâtre musical tak typický.¹ Hudba je jen jedním z možných prostředků, kterými můžeme tohoto dialogu mezi autory představení a divákem dosáhnout, a je potřeba s ní zacházet s opatrností a respektem, stejně jako ke všem jiným složkám. Hudba je silně propojená s jazykem a jako to dokazuje E. F. Burian, je slovo velmi flexibilní a jeho plný potenciál vyniká až v kontextu nových, nečekaných situací, které nás nutí zpochybňovat to, co slova říkají. Text písně není třeba ilustrovat v akci, nýbrž jej akcí rozvíjet, nebo naopak zpochybňovat.

Ptal jsem se tedy, jak ovlivňuje hudební materiál představení a zda-li je hudba v představení potřebná. Odpověď samozřejmě záleží na tom, jak moc prostoru je hudební složce věnováno během procesu zkoušení. Pokud režisér není hudebník, nebo nemá pro hudbu cit, bude jeho automatickou reakcí snažit se omezovat zásah do formy ze strany hudební sekce, což je naprosto logické. Stejně tak může režisér-hudebník mít na představení vliv hlavně z hudební stránky, pokud nemá cit pro jiné formy projevu.

Jen cit však není dostačující. Jak jsem v této práci podotknul, rozmachuje se zneužívání divadelních složek bez zamyšlení a pouze pro zamaskování nedostatků dané situace. Hudba, ale nejen hudba, se často stává obětí takového přístupu. Stává se tudíž zbytečnou, neboť pouze ilustruje to, co se již vyjadřuje jiným způsobem, a dochází k zdvojení, které je nežádoucí. Vyhnout se tomu, je podle většiny tvůrců, kterých jsem ve své práci citoval, možno pomocí dialogu mezi těmito složkami a umožnění vzniku nových významů, čímž zároveň odpovídám na otázku druhou: Je potřeba považovat každou složku za nosnou, i v případě, že se v představení objevuje jen zřídka. Tudíž hudba samozřejmě může být důležitá, ale záleží na tvůrci. Já jako hudebník budu vždy preferovat práci s hudbou a vždy budu mít blíže k formě, která s hudbou ve velké míře pracuje, ale mám veliký respekt i k

¹ ADÁMEK, J. *Théâtre Musical, divadlo poutané hudbou*. 1.vyd. Praha, nakladatelství akademie múzických umění v praze, 2010. s. 104. ISBN: 978-80-7331-191-9

ostatním složkám a velice rád se jimi nechávám ovlivňovat. Kdykoli někdo přijde s řešením, na které bych já nemohl ze svého úhlu pohledu přijít, jsem vděčný. Mým závěrem je tedy, že je potřeba nabídnout prostor každé složce, která má zájem na tom podílet se na představení a pomocí dialogu řešit nástrahy, které nás mohou během práce zaskočit. Pokud vytváříme prostor pro takovýto dialog, bude řešení všech překážek mnohem jednodušší.

6. Seznam použité literatury:

ARTAUD, A. *Divadlo a jeho dvojník*, Praha: Herrman a synové, 1994.

JIŘIČKA, L. *Dobyvatelé Akustických scén*. 1. vyd. Praha, NAMU, 2015. ISBN: 978-80-7331-375-3

BETTMANN, O. *Johann Sebastian Bach, Jak jej znal jeho svět*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997. ISBN: 80-7106182-4)

ADÁMEK, J. *Théâtre Musical, divadlo poutané hudbou*. 1.vyd. Praha: nakladatelství akademie múzických umění v praze, 2010. ISBN: 978-80-7331-191-9

APERGHIS, G., GINDT, A. *Le corps Musical*. Arbes: Actes sud, 1990.

BROOK, P. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988. ISBN: 402-22-855

WAGNER, R. *Opera a drama*. Praha, Ladislav Horáček - Paseka, 2002. ISBN: 80-7185-483-2

BECKETT, Oskar G. *Dějiny divadla*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 1999. ISBN: 80-7106-364-9

GOEBBELS, H. *Lectures*. [online] Dne: 18.08.2017.
<http://www.egs.edu/faculty/heiner-goebbels/lectures>

Záznamy představení

The Bottles: https://www.youtube.com/watch?v=T4_ECBUg3bw
<https://youtu.be/1FDnnJJYjTM>

Zítra si povíme...: <https://youtu.be/1FDnnJJYjTM>

LES: https://youtu.be/yCT85v_JP-l