

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra alternativního a loutkového divadla

Herectví

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Koncert: jiná forma divadla

Sebastian Jacques

Vedoucí práce: doc. Vratislav Šrámek

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul:

Praha, 2021

Abstrakt:

Diplomová práce *Koncert: jiná forma divadla* argumentuje, že koncert populární hudby může být vnímán jako jeden z mnoha divadelních tvarů. Hledá paralely mezi oběma formami a s pomocí rozhovorů, příkladů a analýzou aspektů obou forem nachází způsoby, kdy do koncertu proniká divadlo, případně teatralita, a do divadla koncert a hudba.

Abstract:

This thesis called *Concert: another form of theatre*, argues that a popular music concert or gig can be viewed as one of many styles of theatre. It searches for parallels between both forms of expression and with the help of interviews, examples and the analysis of various aspects of both art forms investigates ways with which concert can be transported into theatre and vice-versa.

Prohlášení

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

Koncert: jiná forma divadla

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 rád poděkoval všem, kteří mi pomohli při psaní této práce a podporovali mě v těch nejtěžších chvílích. Velký dík patří také doc. Vratislavu Šrámkovi, vedoucímu této práce, který mi byl po celou dobu studia mentorem a dobrým přítelem. Největší z díků pak patří mé sestře, která má nervy z oceli a srdce ze zlata. Byla katalyzátorem, který mě vyslal správným směrem. Bez ní by tato práce nikdy nevznikla a na to nikdy nezapomenu. Díky!

Obsah

Úvod.....	6
I. Divadlo a koncert: vymezení pojmů	13
1. Divadlo.....	13
2. Koncert	15
3. Rituál	18
4. Teatralita.....	21
II. Performativní potenciál koncertu.....	23
1. Vnější znaky	23
2. Vnitřní významy.....	37
III. Koncert na divadle, divadlo na koncertě (case studies)	45
1. Rock 60. a 70. let	45
2. David Byrne “American Utopia”	48
3. Scénický koncert: Máj	50
4. Gig-theatre	53
5. Matt Regan.....	56
Závěr	59
Příloha	63
Bibliografie	66

Úvod

V této práci se budu zabývat otázkou koncertu jako divadelní formy. Budu hledat paralely, které se mezi koncertem a divadlem dají najít, a snažit se dokázat všemi možnými způsoby, že koncert a divadlo jsou si velice blízkými formami, které se dají prezentovat jak v divadle, tak v koncertních sálech či na hudebních festivalech, ale také v jiných nečekaných prostorech. Divadlo může být pro koncert silnou inspirací a dokážou se k sobě natolik přiblížit, že se v některých aspektech dokonce překrývají. Jako herec budu zkoumat svou zkušenost z obou odvětví a porovnávat je. Čím se liší, čím jsou si podobné, jaké techniky je třeba a proč se nové alternativní formy divadla v otázce herectví velice blíží performativitě koncertu a přirozenosti či autentičnosti vystupujících. Ve své bakalářské práci s názvem *Zvukový materiál a jeho význam pro vývoj inscenací během mého studia na KALD* jsem napsal: “Moderní experimentální hudba, stejně jako divadlo, musela během svého vývoje projít nelehkou proměnou, ale díky této proměně začala být divadlu blíží než kdy dřív. [...] Z hudby se stávají situace a nástroje se stávají vypravěčem. Přemýšlíme nad významem zvuků a o jejich původu.”¹ Tentokrát se pokusím tuto ideu následovat hlouběji a do detailu prozkoumat, jakým způsobem se divadlo a koncert přibližují a jak můžeme využít toho nejlepšího z obou světů.

Během svého dospívání a v době studia na DAMU jsem často kombinoval roli herce a muzikanta. Do určité míry se tyto role překrývají, ale často jsou diametrálně odlišné. Jak mohu jako herec své zkušenosti a schopnosti nabyté studiem na DAMU či pobytem na jevišti divadelním aplikovat na pódium koncertní? Co může herec přinést do světa hudební performance? A co si může naopak přinést ze světa hudby zpět do svého hereckého projevu a divadelní filozofie? Jak zasadit koncert do divadelního prostředí? A je rozlišení koncertu a divadla opravdu tak jasné, jak se může mnohým zdát? V jakých případech se mohou oba žánry překrývat?

¹ JACQUES, Sebastian. *Zvukový materiál a jeho význam pro vývoj inscenací během mého studia na KALD*. Divadelní akademie múzických umění v Praze, 2018. (s.22)

Od absolvování bakalářského studia jsem pociťoval ztrátu vize pro svou hereckou kariéru a ambici. Cítil jsem, že nemám stejný zápal pro práci na projektech, jaký měli mí spolužáci a přátelé. Strach z vlastního zesměšnění, nebo snad z nedostatečnosti v poměru s jinými herci vedl ke zhoršení mého hereckého projevu, a tudíž poháněl sám sebe. Po dobu magisterského studia jsem hledal, jak zaplnit pocit prázdna, který jsem při tvorbě divadla pociťoval. Z nějakého důvodu jsem ztratil svůj zápal, a to se odráželo i na mé spolupráci během procesu zkoušení. Svůj poslední projekt na DAMU jsem částečně z tohoto důvodu musel opustit a začal jsem stále více věřit, že má budoucnost nespočívá v herecké kariéře. Rozhodl jsem se však využít tohoto posledního úkolu, jenž by měl vést k úspěšnému absolvování studia jako sondu do potenciálních divadelních směrů, které by mi mohly pomoci znovu nalézt můj ztracený zápal pro věc. Stále více cítím, že potřebuji tvořit hudbu, ať už v jakékoli formě, a tuto hudbu pak prezentovat, performovat. Nedá se tedy najít cesta zde? Divadlo je velice těsně spojeno s hudebním světem, ale i přes spolupráci v projektech, které kladly určitou váhu na hudební stránku představení, jsem stále cítil, že je to na mě málo. Je tedy třeba vyvíjet nový divadelní styl dle mých představ? Začít od začátku a budovat základy pro mou budoucí tvorbu?

Nejprve se pokusím popsat, co je pro mě jako herce zajímavé ve světě hudby a živých koncertů, a proč je dle mého názoru tento svět velice podobný světu divadelnímu. Čím déle totiž nad touto otázkou přemýšlím, tím pevněji věřím, že své herectví jsem ztrácel na divadelních prknech a začal jej znovuobjevovat na prknech pódii koncertních. Budu se tedy v následujících řádcích snažit najít cestu zpět k divadlu, ale skrze koncert, který se mi stal velkou láskou a naplněním.

Paralelně se svým pětiletým studiem na DAMU jsem působil jako zpěvák, kytarista a keyboardista v kapele *I Love You Honey Bunny*, se kterou jsme dosáhli několika úspěchů, na které jsem hrdý. Hráli jsme v mnoha zemích Evropy, a dokonce jsme se jako uskupení podívali do Kanady. Hráli jsme na obrovských festivalech v České republice i zahraničí (*Rock for People*, *Colours of Ostrava*, *Sziget*, *Envol et Macadam* a další). Kapelu jsme s kamarády založili ke konci našeho studia na gymnáziu a naštěstí jsme jako hudební uskupení

přerod ze středoškolského života do toho vysokoškolského přežili. Říkám naštěstí, protože i přes jisté odlišnosti mezi světem divadelním a hudebním jsem se během svého pobytu na vysoké škole pokoušel a často úspěšně dokázal aplikovat během studia nově nabyté zkušenosti ve své performance na koncertním pódiu.

Při práci na prvním albu s naší kapelou jsem původně vycházel z konceptu příběhu rozloženého do několika písní/skladeb. Chtěl jsem obohatit naši hudební tvorbu o novou dimenzi, a tím odlišit náš projekt od jiných podobných. Ne proto, abychom byli úspěšnější, ale abychom měli větší cíle a ambice. Zároveň jsem cítil potenciál, který taková forma skýtá. Sledování příběhu při skladbě může do jisté míry svazovat, ale nabízí jasnou a konkrétní cestu, kterou se musíme jako tvůrci vydat a následovat. I během studia herectví na DAMU jsem si všiml, že konkrétní představy vedou k jasnějším a srozumitelnějším výsledkům. Při práci na představení *LES* v rámci bakalářského studia se i přes alternativní a netradiční formu podařilo předat příběh jasný a zřetelný právě díky naší konkrétní představě o příběhu. Co se děje hlavní postavě? Čím prochází a jak se to projevuje v abstraktním světě divadla? Když vidí protagonistka jelena, co jelen reprezentuje a jakou má předat emoci? Když má herec (v tomto případě Petr Kolman) jasnou představu, bude jeho ztvárnění i tak abstraktního konceptu, jako je jelen ve snu, srozumitelné. Jedná se o první setkání se s macho-mužstvem. Kontrast mezi staršími mládenci plných sebevědomí a absolutním nedostatkem empatie a dospívající dívkou, která teprve objevuje svou sexualitu a svůj vztah s opačným pohlavím. Formulování problému a otázky, kterou si projekt klade, povede ke zjednodušení práce a umožní všem zúčastněným vést výsledek jasným a společným směrem. V případě naší kapely se jednalo o příběh protagonisty Maxe, který prochází několika stádii rozchodu. V první písni *Introduction*, která se nakonec na album jako jediná dostala, se jedná o první reakci na tuto smutnou zprávu. V rámci této skladby, která je později doplněna o klip, se Max nejprve připravuje na hrozivý čin: Jede dodávkou na temné a opuštěné místo a v hlavě si představuje, co své expřítelkyni udělá, aby se jí pomstil, ale postupem času přichází na to, že nejde o zničení fyzické osoby, ale jejího obrazu. Příběh pak pokračoval v dalších dvou

skladbách, ve kterých Max procházel sebedestruktivním obdobím a poté začínal objevovat svou identitu bez partnera. Práce na skladbách v takovém konceptu byla velmi naplňující, ale zároveň náročná, neboť se jedná o mnohem delší narativ, rozložený do několika děl na sebe navazujících. Totéž platí pro hudbu. Nelze tedy začínat vždy od začátku a zároveň je potřeba přemýšlet dopředu. Jak zakončit jednu skladbu, aby mohla druhá navázat ve svém stylu a sdělení. Jedná se o koncept, o který bych se velice rád znovu pokusil a dokázal jej poté převést i na pódium, prokládat skladby krátkými výstupy, vizualizacemi nebo zvukovými efekty.

V ideálním případě bych v rámci této diplomové práce dokázal objevit nové formy práce s hudbou a performance a najít pojitko mezi světem divadla a světem koncertu populární hudby. Zde bych jen rád zmínil, že samozřejmě existují i jiné formy koncertů s divadelní formou. Hlavní zmínkou budiž oratorium, které je však spojené hlavně s hudbou klasickou a se zpravidla duchovní tematikou. Další podobnou zmínkou je také théâtre musical, kterým jsem se zabýval ve své práci bakalářské. Nyní však pracuji s tématem osobním a vycházím ze své zkušenosti, která díky mé tvorbě hudby rockově populární nebude tyto styly zahrnovat. Moderní popová a rocková hudba z mého pohledu nabízí spoustu potenciálu emocí zbavených zbytečného „intelektuáliství“, kterým je často divadlo zatíženo, a zapomíná pak na svůj účel. Dotknout se diváka, oslovit jej a vézt ke spojení mezi divákem a performerem. Richard Schechner podobně kritizuje západní divadlo a porovnává jej se sportem. „Sporty jsou mnohem populárnější, protože mají širší rozsah, populární kultura je populární právě proto, že neslouží pouze elitářské funkci filosofického přístupu k životu nebo oceňování krásy, ale je to také prostor pro to nakrájet klobásy, dát si pivo a potkat přátele. Má mnohoznačnou funkci a podporuje oslavu, v rámci které je performance či dramatická část jakýmsi jádrem.”²

Projektové album nakonec nevyšlo z mnoha důvodů, hlavním z nich budiž má nezkušenost a přílišná ambice. Pouze tři roky poté a se spoustou nabytých zkušeností jak z divadelního, tak hudebního světa, dokážu formulovat, proč

²https://www.youtube.com/watch?v=0oKV2YDIVUM&list=PLkTIYz0e7hm-rucxbluUPQk9aHNUpJaBz&index=4&t=1440s&ab_channel=JoeGalbo (23:30)

jsme nedokázali tento projekt dotáhnout do konce. Jedním problémem, se kterým se setkávám rovněž ve světě divadla, je otázka časová. Jak dlouho se člověk zabývá jedním tématem? V tomto případě jsme psaní alba kombinovali se studiem vysokých škol, koncertováním a jinými povinnostmi, což vedlo k tomu, že téma, které pro nás bylo ze začátku aktuální a zajímavé, se pomalu posunulo do banality a v našich očích zastaralo. Také hudební vkus v tomto případě hrál velkou roli. Z více rockového a “drsnějšího” stylu jsme chtěli objevovat svět hudební fúze žánrů elektronické hudby spojené s akustickou a balancování jednotlivých prvků. Postupně jsme přehodnotili náš záměr a změnili původní téma na téma vesmíru, které se pro nás mezitím stalo velkou zálibou. Starty raket, Elon Musk a jeho neuvěřitelný příběh při vývoji nových typů lodí schopných návratu a opětovného startu a historie vesmírného závodu mezi Sovětským svazem a USA. Z této záliby se pak vynořil koncept objevování neznámého venku i uvnitř a paralelami mezi kosmickými sondami a sondami do vesmíru mysli. Název *Cosmic Background Radiation* je odrazem této problematiky. Jedná se o jev konstantního rádiového záření, které je výsledkem a důkazem velkého třesku. Kamkoli se člověk podívá teleskopem, byť sebesilnějším, vždy bude tento “šum” přítomen. Tento koncept se zdá být krásnou paralelou naší mysli a šumu našich problémů, traumat a lítostí. Kamkoli se ve své mysli pokusíme schovat, vždy si nás najde. A jako se astronomové naučili tento jev ve svých pozorováních a kalkulacích zahrnout a anulovat, musíme i my naše problémy uznat a vzít je na vědomí, abychom viděli jasně.

Rád bych tedy zkusil objevovat možnosti koncertu koncipovaného jako divadlo. Stále by se jednalo o hudební uskupení, které hraje písně ze svého repertoáru, ale celek, který vytvoří během živého vystoupení, je více než jen poslechovou seancí. Zároveň by byla věnována větší pozornost procesu zkoušení tohoto koncertu, při kterém by byla skládána i hudba, která by byla na konci prezentovaná. Během koncipování podobného projektu by se myslelo na “herecký projev” frontmanů/muzikantů/herců, na scénografii a na audiovizuální stránku po stránce praktické, ale hlavně také na významovou dramaturgii, narativ, hru s formou a variací na konvence. Koncert by mohl vyprávět příběh, zprostředkovávat emoce a prozkoumávat problematiky, které by jeho tvůrci

považovali za důležité. Dovolte tedy, abych vás pozval na malou výpravu, jejímž cílem je objevovat řešení na otázky, které si jako umělec kladu.

Nad koncertem přemýšlím divadelní formou právě díky svému herectví. V rámci populární hudby je většinou koncert vnímán jako prezentace hudebního díla a jeho tvůrce, ale já se snažím vnímat jej jako audiovizuální dílo, které musí fungovat jako celek. Vytvořit jistou scénografii, která podpoří atmosféru či sdělení, využít například videoprojekce, vytvořit narativ v rámci jednotlivých písní. Emoce v dané skladbě se přes nás jako diváka přenesou a můžeme tak podpořit, byť abstraktní příběh, čistě přes emoce (například ve skladbě *Bloodshed* přecházím ze smutku do hněvu, z hněvu do odevzdání a konec je tak náhlý, že napovídá tragický osud). Také já sám se stávám na pódiu postavou, charakterem, vypravěčem. Při hraní koncertu se hudebníci promění ve své alter ego. Chovají se, jak by se za normálních okolností nechovali, a každý má jiný druh postavy, kterou "ztvární". Budování tohoto charakteru může vést k lepší komunikaci s publikem. Toto odosobnění zevnitř dokáže odbourat zábrany, které by jinak neumožňovaly člověku na pódiu dostat se do extrémů (skákání, běhání, válení se, řvaní, vrhnutí se do publika apod.).

Je tedy možné, že koncert se může stát divadlem? Ne každý koncert má takovou ambici, ale protože já jsem zvyklý přemýšlet jazykem divadelním a učím se mu, stává se, že začnu vnímat podobné problémy, jaké řešíme při zkoušení divadelního představení (otázka bytí na scéně, chyby během živého vystoupení nebo dramaturgie koncertu). nen

Mohu pak řešení, na které jsme přišli v minulosti v divadelním prostředí vyzkoušet v rámci kapely. Ne vždy bude fungovat stejným způsobem, ale může inspirovat kohokoliv z nás k řešení jinému, které by bylo jinak mimo náš dosah.

O tématu, které jsem zde v úvodu nastínil, budu pojednávat následujícím způsobem: nejprve se podíváme na otázku rozlišení divadla a koncertu. Jaké jsou základní parametry těchto forem, kde se rozcházejí a kde naopak mohou být jedna druhé podobné. Dále se budu věnovat koncertu jako divadelnímu žánru. Budu zkoumat, jaké jsou základní parametry, podle kterých lze koncert s divadlem měřit, které aspekty jsou podobné divadlu a naopak. Rozvedu, v čem

se podobá role herce či performerů roli zpěváka či muzikanta a zmíním další důležité otázky, které je třeba řešit při hledání teatrality hudebních performance. Rád bych také na začátku zmínil, že i přes zdánlivě široké zaměření této práce se zajímám především o koncerty *populární* hudby a divadelních představení ve stylu těch, kterých jsem byl během svého studia součástí. V poslední části pak analýzou různých koncertů a představení popisuji, které představení tato kritéria splňuje.

Koncerty kapel Kraftwerk, De Staat, Daft Punk, Gorillaz, nebo jim podobných, kteří stále plně působí ve sféře koncertu jako takového, ale oproti jiným uskupením mají očividně mnohem širší uchopení toho, co má taková “show” být. Pracují, byť zjednodušeně, s narativy a koncepty, které ale přesto mohou pracovat s teatralitou, a tím bezpochyby vybočují z tradičního pochopení svých disciplín. Zde tedy leží můj zájem ze strany koncertu a je to oblast, která ve mě vyvolala otázku hledání teatrality. Z druhé strany pak mluvím o divadelních představeních jako *Máj* Anny Klimešové, tvorbě Heinera Goebbelse nebo o různých formách Gig-theatre, jak o nich hovoří hudebník a skladatel Matt Regan v rozhovoru, který je součástí této práce.

I. Divadlo a koncert: vymezení pojmů

1. Divadlo

Pro potřeby dalšího zkoumání je třeba začít od úplného začátku. Nelze pokračovat dříve, než nastolím jasný základ toho, co ve skutečnosti divadlo a koncert jsou, abychom později mohli obě formy analyzovat, prozkoumat jejich průsečníky a zjistit, zda-li se koncert dá vnímat jako jistá forma divadla, nebo alespoň performance divadlu podobná a obsahující jistou míru teatrálnosti. Začneme tedy u divadla. Co to je divadlo? Jak jej definovat?

Český termín divadlo je z etymologického hlediska náhradou pro řecké theatrum. V divadelním slovníku Patricie Pavis se zas jte dozvíme, že “řecký původ slova theatron prozrazuje základní význam: je to místo, odkud se dívá na něco, co se předvádí na místě jiném.”³ Je tedy zřejmé, že původní řecký význam pro toto slovo obsahuje mnohem více, než co v dnešní době veřejnost považuje za divadlo. V 17.-18. století se význam slova divadlo přesunul z aktu pozorování události na budovu, ve které tento akt probíhal. Tím se zřejmě zakotvila dnešní laická představa toho, co divadlo ve skutečnosti je. Při obědě s rodinou jsem se všech u stolu zeptal, co podle nich divadlo je. Nikdo z nich nedokázal uspokojivě vysvětlit, co dělá divadlo divadlem, ale každý z nich si byl naprosto jistý tím, že dokáže divadlo od jiných forem rozeznat. Stačí prý daný příklad vidět, aby mohli říct, jestli se jedná o divadlo, či ne. To je pro mě velice zajímavým zjištěním. Každý má jistou představu o tom, co podle něj je a co není divadlem. Při bližším pohledu do dějin divadla a proměn, kterými musela tato umělecká forma projít, však narážíme na jasný problém. Definice divadla se s časem měnila. V 18. století se v Německu přesunulo vnímání divadla na formu textovou.⁴ V průběhu 19. století byla podstata divadla pojímána téměř bezvýhradně skrze dramatická díla - literární texty. Později zpochybňuje tento konsenzus Goethe se svým přesvědčením, že uměleckou hodnotu je třeba připisovat představení. Toto pojmání divadla a jeho významu se mění dodnes. Divadlo není statickou

³ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

⁴ FISCHER-LICHTE, Erika: *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011. S. 38.

formou umění. Nemá jasná pravidla ani zábrany i přes časté pokusy lidí o to, aby tomu tak bylo. Jako příklad si vezmeme období z poloviny minulého století. V té době se navazovalo na experimentaci v divadle zahájenou na začátku století a přerušenu krvavým obdobím celosvětové geopolitické situace. Umělci přestali jevit zájem o jasné dělení různých uměleckých forem, a naopak záměrně spojovali různé diametrálně odlišné formy exprese do jedné, nazývané performance. Tato forma má původnímu slovu theatron velice blízko. Jedná se o akt hledění na nějakou událost. V tomto případě to mohlo být vystavení výtvarného umělce divákovi během samotného tvoření finálního produktu (obrazu, sochy, plastiky atd.), a ne pouhé vystavení onoho produktu v galerii či jiném prostoru. Tento styl prezentace nazývaný akční malba (action painting) nabíral rysy představení. Existovaly i jiné formy, jako jsou body art či světelné sochy (light sculptures). Všechny tyto formy však měly jeden společný rys. Byl jím *přítomný* divák. Buďto divák sledující samotného umělce a jeho tělo při tvorbě, nebo dokonce divák vyzvaný k manipulaci s exponáty, kterého pak sledují ostatní diváci. Rovněž v hudbě se tento tzv. performativní obrat objevil a změnil funkci hudebníka, diváka i skladatele. K tomu se však dostanu podrobněji v druhé části definice pojmů divadlo a koncert.

Divadlo bylo performativním obratem zasaženo v průběhu šedesátých let a nikdy nemohlo zůstat stejným. Tato otevřená pandořina skříňka se nedá znovu zavřít.

Během představení *Spílání publiku* Petera Handkeho se měla podle Fischer-Lichte “změnit definice divadla na základě proměny vztahu aktérů a diváků. Divadlo již nebylo pojmáno jako představování jiného světa fiktivní reality [...], nýbrž jako nastolování specifického vztahu mezi aktéry a diváky.”⁵ Výsledné nepochopení mezi diváky a autorem vyústilo v potyčku na pódiu. Autor inscenoval text tematizující vztah herec-divák, jenže divák, který byl s touto novou formou komunikace s publikem neseznámen, ignoroval autorův předpoklad, že se jedná o hotové dílo, které prezentuje, a diváci jej mohou pouze komentovat, nikoli do něj zasáhnout, což se samozřejmě stalo. Zde byla konečně porušena ona “tradiční dichotomie subjekt-objekt.” Divadlo tím ztratilo

⁵ FISCHER-LICHTE, Erika: Estetika performativity. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011. (s.24)

dosavadní normu představování jasného a fixního výsledku divákovi. Představení již nebylo alternativním světem, který má svá pravidla a publikum je pouze voyeurem událostí. Veškerí účastníci se stali součástí nového světa a nových pravidel, do kterých zasahují stejným dílem jako autor či herec/performer.

2. Koncert

Slovo koncert vychází z italského *concertare*, neboli dohoda či harmonie a francouzského *concerter*: koordinovat akci mezi dvěma či více osobami. V angličtině dodnes zůstává tento význam slova concert. Souhra a koordinace několika stran, či jedinců (*They started meeting regularly to concert their parliamentary tactics*). I zde tedy začínáme významem, který není pevně vázán na samotný akt hudebního vystoupení, nýbrž na mnohem jednodušší a fundamentálnější princip veřejných vystoupení. Několik lidí se spolu dohromady "sehraje" a vzniká koncert (harmonie). Stejně jako v případě divadla, také koncert měnil svůj význam s dobou.

Než se pustím dál musím také upozornit, že slovo koncert má dva významy. Význam první je koncert jako skladba, který však není pro účely této práce příliš důležitý. Význam druhý je koncert jako instituce a ten je pro účely této studie mnohem zajímavější a budu tedy v následujících řádcích mluvit o tomto koncertu.

První koncerty jako společenskou instituci pro přednes hudby mimo náboženský a dramatický kontext datujeme do 17. století. Zde je důležité odlišení od náboženských praktik hudebního vystoupení či rituálu a také písní, které se v dramatickém kontextu objevovaly již mnohem dříve. V případě koncertu se však jedná o přednesy skladeb, které jsou přednášeny profesionálním uskupením hudebníků. Tyto koncerty se prvně objevovaly v kontextu univerzitním. Mnoho německých univerzit té doby si udržovalo tzv. Collegium Musicum, které vyvstaly z různých hudebních sdružení a uskupení dob minulých (např. francouzští troubadours, nebo němečtí Meistersingers z 14. až 16. století), aby hrály komorní hudbu. Tím je myšlen přednes hudby menšího

ensembly v soukromém prostředí, např. u někoho doma. Sekulární hudba se do té doby netěšila velké prestiži a byla považována za méněcennou.⁶ Se vznikem hudebních troupes se však hudebníci profesionalizují a hudba se stává jejich hlavní obživou (většina těchto uskupení byla původně složena z lidí různých profesí, kteří hudbu provozovali pouze jako volnočasovou aktivitu). Zde se praktiky různých akademií rozdělují. Italské a francouzské akademie, které byly prestižnější, se zabývaly spíše hranicí hudby a poezie, což vedlo k vytvoření a zdokonalování opery.⁷ Jak jsem již zmínil, opera sice může být vnímána jako koncert a divadlo v jednom, jedná se však o jiný formát než který mne zajímá. V 17. století se začaly objevovat první veřejné koncerty, které vybíraly vstupné a rychle se rozšířily. V druhé půlce 18. století se tak začínají proslavovat skladatelé, jako je Mozart a později Beethoven. Koncert je však až do 19. století záležitostí elit. S nástupem demokratizace a industrializace se o koncert zajímá širší publikum a vzniká pro něj nová hudba. Tento trend se ještě zrychluje ve 20. století, s příchodem phonografu a rádia se hudba popularizuje do předtím nevídaných měřítek. Koncerty se rozšíří i mimo klasické prostředí a s příchodem televize se festivaly a koncerty rockové hudby stávají atrakcí. Rovněž hudba prochází performativním obratem v druhé polovině 20. století. Změna filozofie hudby navazuje na změnu vnímání hudby. Začátkem 20. století se někteří skladatelé rozhodují zbavit tradičních pravidel harmonie a tonality. Hlavním představitelem této změny je Arnold Schoenberg, který ve svých skladbách naprosto zavrhnul pokus o vytváření harmonie, či motivů. I tak se přesto moc nemění představa toho, co hudba může být a jakou roli má koncert. Skladatelé avantgardy, jako například John Cage, se v druhé polovině minulého století snažili obrátit veškeré známé koncepty a pravidla hudby vzhůru nohama. Vznikají principy jako indeterminismus hudby, kdy skladba neměla dopředu určené tóny a rytmy, neboli kompozice, která neurčuje zvukovou podobu díla. Vše se dělo během produkce a bylo ovlivněno různými faktory (např. knihou *I Ching*, též zvanou *Kniha proměn*, jejíž interpretace vedla k tónům a rytmu, které měly znít). Cageova hudba se značně vymykala veškerým dosavadním

⁶ *Concert* [online]. Britannica [cit. 2021-8-24].

⁷ *Ibid.*

principům a idejím. “Je ovšem dlužno přiznat, že jeho hudba nevychází z ryze hudebního základu – zejména pokud za něj považujeme onen úzce omezený výsek evropské tradice, v níž jednoznačně dominuje německá hudba a ostatní jsou připouštěny jen zcela okrajově, pokud vůbec.”⁸ Jeho nejslavnějším počinem je pak skladba 4'33“, která již v moderní hudbě zlidověla a užívá se často příliš liberálně jako argument pro teorii, že v umění se smí vše. Tato skladba ve skutečnosti zapůsobila jako katalyzátor performativního obratu v hudební produkci. Fokus se obrací z performeru, nebo dokonce skladatele na diváka a jeho okolí. Zadání pro interpreta bylo vysoce složité a často se setkávalo s nepochopením. “Interpret se musí osvobodit od své přirozené ambice být v centru diváckého zájmu. Musí si uvědomit, že pro tuto chvíli je zcela postradatelný – on i jeho nástroj. Důležitá je pozornost publika k tomu, co v daném momentě skutečně slyší a interpretovým úkolem (a nesmírně obtížným) je tuto skutečnost jim sdělit.”⁹ Fokus se obrací také z díla na performance či na proces, při kterém hudba vzniká. “Cage v zásadě připouštěl pouze koncertní provedení a trval na jeho rituálním výkonu – s naprostou vážností, obracením stránek atd. To znamená, že v jeho pojetí byla skladba především divadelním výstupem, hereckou akcí”.¹⁰

Zajímavé je vnímat malé rozdíly mezi jednotlivými slovy. Koncert a hudba se soustředí na dialog mezi dvěma osobami a divák nebo pozorovatel není přítomen. Naopak theatron je tvořen divákem. Je to jeho akt pozorování, který situaci vytváří. Je však jasné, že v divadle jakéhokoli druhu se také jedná o dialog a koordinaci. Nemusí to být koordinace předem připravená, ale přesto je nutná. Pokud se všichni zúčastnění nesejdou na stejné premise a očekávání nemůže vzniknout žádná harmonie/souhra. Harmonie v tomto případě neznamena absenci konfliktu, nýbrž společné chápání jednání a nastolení pravidel, kterými se celá situace řídí. Stejně tak se koncert těžko představuje bez diváka. Ano, je samozřejmě možné zahrát koncert, který nikdo neposlouchá, ale jak se říká: “když v lese spadne strom a není tam nikdo, kdo

⁸ ŠŤASTNÝ, Jaroslav. *John Cage – Usměvavý Frankenstein? (část 1)*. Živá hudba, 2010/11.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

by to slyšel, vydá ten strom nějaký zvuk?” Zde tedy obě strany převzaly jisté prvky strany druhé. Jak tedy odlišit obě formy? Kde je mezi nimi fundamentální rozdíl? A kde se naopak mohou k sobě přibližovat a překrývat? Tímto se budu zabývat dále v této práci.

3. Rituál

Slovo rituál a jeho spjatost s aktem divadla se objevuje už od nepaměti. Antropologické výzkumy tvrdí, že divadlo vzniklo separací od rituálu¹¹ a Jerzy Grotowski toto téma velice podrobně zkoumá ve svých zápiscích ze 60. let pod názvem *Divadlo a rituál*. První zmínky se objevují u Antonina Artauda na začátku minulého století. Artaud svými myšlenkami předběhl dobu a byl spolu s Bertoltem Brechtem hlavní inspirací pro divadelníky druhé divadelní reformy. Své myšlenky Artaud formuloval do esejů *Kruté divadlo*, *Divadlo a mor*, *Divadlo a jeho dvojenec*. Ve 30. letech 20. století cestoval do Mexika a Jižní Ameriky, kde studoval náboženské rituály mexických indiánů a na základě své zkušenosti sepsal svůj nejzásadnější spis *Divadlo a jeho dvojenec*.¹² Hlavním obdobím pro rozvíjení teorie rituálu a divadla je pak druhá divadelní reforma 60. a 70. let. Ta se soustředila na zkoumání divadelního mechanismu. Tvůrci zkoumali kořeny divadla od rituálu a paradivadelních obřadů, přes comedii dell'arte až po pouliční divadlo a pantomimu.¹³ Inspirace Artaudem a Brechtem je vedla k hledání nových forem divadelního jazyka, vyjádření a sdělení.¹⁴ To je vedlo k velké míře improvizace a ke konceptu “work in progress”. Kolektivní proces zkoušení se stává hlavní cestou tvoření textu a situace. V první divadelní reformě se začala hledat inspirace v jiných formách umění, druhá divadelní reforma se pak zasloužila o to, že se hranice divadla naprosto vytrácejí a jsou implementovány

¹¹ BRZÁKOVÁ, Pavlína. Od divadla zpátky k rituálu – Divadelní noviny. *Divadelní noviny* [online]. [cit. 13.12.2020]

¹² SU, Tsu-Chung. *Artaud's Journey to Mexico and His Portrayals of the Land*. [online]. Purdue University Press, Purdue University [cit. 02.01.2021].

¹³ HANÁČKOVÁ, Andrea. *Světové divadlo druhé poloviny 20. století* | Katedra divadelních a filmových studií [online]. [cit. 02.01.2021]. (s.11)

¹⁴ Ibid. (s.12)

všechny umělecké formy.¹⁵

Otázku, jaké prvky rituálů dob dávných můžeme nalézt v hudbě dnes, si klade Aleš Opekar v textu *Rituály v populární hudbě*. Latinské slovo *ritus* znamená buď řád a konkrétním řádem určený posvátný obřad, nebo také obecněji zvyk, obvyklý způsob nějaké činnosti, obyčej. Dnes se nahrazují staré tradice a rituály procesy novými. Křty alb, soutěže na festivalech aj. Technoparty či Rave by se daly připodobnit kmenovým obřadům i přes absenci spirituálního kontextu. Jistě, nejedná se o náboženský zážitek, ale v dnešní době zbavené většiny spirituality se v tomto případě jedná o značně obohacený zážitek přesahující pouze “pozemské”. Kmenem se pro člověka stává daná subkultura a DJ se stává šamanem tohoto kmene.¹⁶ Mnoho účastníků těchto akcí užívá drogy a zažívá stavy extáze a oproštění se od “fyzického světa”. I pradávné kmeny často při různých obřadech užívaly omamných látek a ty byly spjaté s těmito rituály.¹⁷ Podobně i dnes si mnozí nedovedou představit koncert bez alkoholu, marihuany či jiných toxických látek. Schechner říká, že divadlo západní společnosti se samo omezuje na roli zábavy a komodity místo toho, aby zaujalo širší postoj. Sport je mnohem populárnější, protože má širší rozsah, populární zábava je populární právě proto, že neslouží pouze elitářskému účelu filosofického přístupu k životu nebo uznání ideálů krásy. Je to také příležitost k tomu nakrájet klobásky a dát si pivo. Potkat své přátele. Je to mnohohrstvá performance, která slouží vícero účelům a podporuje oslavu, které je ta teatrální část pouze součástí či základem.¹⁸ Dále Opekar píše: “Pro potřeby této práce a bez ohledu na platnost v jiných kontextech, definujme rituál jako opakování ustáleného sledu úkonů, který přináší jeho vykonavatelům nějakou duchovní hodnotu: posilování víry, posilování odvahy – čili zahnání strachu, stresu, trémy;

¹⁵ HANÁČKOVÁ, Andrea. *Světové divadlo druhé poloviny 20. století* | Katedra divadelních a filmových studií [online]. [cit. 02.01.2021]. (s.13)

¹⁶ OPEKAR, Aleš. *Rituály v populární hudbě*. In Irena Přibyllová, Lucie Uhlíková. *Od folkloru k world music: Hudba a rituál*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2010. s. 92-104. (s.94-95)

¹⁷ CLARK, Walter Houston. Drug cult - History of drug use in religion | Britannica. *Encyclopedia Britannica* | Britannica [online]. Copyright ©2021 [cit. 02.01.2021].

¹⁸ Richard Schechner Full Interview - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021].

přivolání úspěchu; oslava; úleva. Může, ale nemusí tedy jít přímo o cílenou komunikaci s nadpřirozenými silami. Spíše jde o chtěné prisouzení nadpřirozených vlastností něčemu relativně běžnému.”¹⁹ Mluví o roli duchovní, ale ne nutně náboženské. Například novodobé hudební festivaly by se daly připodobnit starým rituálům ve stylu Saturnálií. Při Saturnáliích se rušily zavedené zvyky a pravidla. Bohatí se oblékali do směšných obleků a barevných tóg. Otroci mohli osočit své pány a všichni mohli nechat popud svému chtíči a mohli mít poměr, s kým se jim zachtělo, což vedlo k hromadným orgiím. Lidé se na tři dny zbavili společenských stigmat a pravidel, což vede ke katarzi a zproštění se svých trablí. Po skončení tohoto tří denního festivalu se každý vrací na své společnosti určené místo, ale jeho úděl se zdá být snesitelnější díky právě zažité zkušenosti.²⁰

To se velice blíží ke světu divadla, kde je rituál definován v podstatě stejným způsobem. Hudba je v rituálech nosným prvkem, který pomáhá v imerzi a spojení účastníků.²¹

V českém prostředí se tento pokus o návrat k rituálu a jeho znovuobjevování fokusuje zvláště na český a slovenský folklor. Nejspíš je to dáno tím, že se jedná o náš jediný přímý spoj s dávnými rituály našeho území. Pohanské zvyky byly většinou zapomenuty, nebo přeměněny s příchodem křesťanství. Naše ztráta identity probíhala po staletí a s germanizací společnosti se pomalu vytrácel “český” rituál. Ale folklor si také díky národnímu obrození získal a udržel jisté mystično. Slavnosti a tradice, které máme s folklorem spjaté, tak získávají nový šarm a naplňují naši potřebu být součástí tradic a zažít rituál. Během Velikonoc se zdá, že každý žil celý svůj život na vesnici a slepice jsou jeho nejlepšími přáteli i přes to, že strávil celý svůj život ve městě. Pletení pomlázky, malování vajec a poté koleda. To vše je v dnešní době nejspíš nejjasnější a jediný stále aktivně a hromadně uznávaný rituál, který je výhradně český a tedy “náš”. Tento

¹⁹ OPEKAR, Aleš. Rituály v populární hudbě. In Irena Příbylová, Lucie Uhlíková. *Od folkloru k world music: Hudba a rituál*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2010. s. 92-104. (s.92-93)

²⁰ HISTORY OF IDEAS - Rituals - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021].

²¹ MORLEY, Iain. *Ritual and music – parallels and practice, and the Palaeolithic*. ResearchGate | Find and share research [online]. Copyright © 2008 [cit. 02.01.2021]. (s.171)

jev “folklorizace” se tedy promítá i do divadla viz představení *Kytice* tandemu SKUTR, *Prodaná nevěsta na prknech Prozatímního, Stavovského a Národního divadla v letech 1868 až 2020* Petra Erbese nebo *Maryša* na scéně Národního divadla. Není to však jev v divadle úplně nový, což dokazuje pořad České televize *Rituály a divadlo*, který popisuje výskyt tradičních českých děl a folkloru v divadle posledních 30 let. Břetislav Rychlík zde mluví o důležitosti zpěvů a hudby v představení *Gazdina roba*, které režíroval. “Ten příběh jde celý odvyprávět v písničkách. Tam to je.”²² V tradiční folklorní kultuře je nepochybně hudba důležitá. To vede k jejímu většímu užívání v představeních, které se touto tematikou zabývají, a často se stává jejich hudební aspekt hlavním motivem a pohonem představení. Jak se později v práci podíváme, je tomu tak v extrémní míře v představení *Máj* od Anny Klimešové. Dalšími příklady, tentokrát ve světě hudby, budiž kapela Čechomor, která získala velkou popularitu rearanžováním a “zesoučasňováním” tradiční hudby, nebo projekt Jiřího Buriana *Bohemia*.²³

4. Teatralita

Abych mohl lépe vyjádřit, co vlastně hledám, potřebuji adekvátní terminologii, která by komplexně vystihla schopnost divadla a divadelních prostorů vytvářet významy. Jako důležitý pojem se mi zdá být slovo *teatralita*, kterou definuje Bohumil Nuska takto: “Teatralitu či divadelnost lze chápat jako kvalitu či vlastnost, která obsahuje divadelní prvky, nebo svými rysy připomíná to, co je obecně považováno za divadlo.”²⁴ Upozorňuje však na blízké pojmy jako je *teatrálnost*, která je však spojována s pejorativními konotacemi a znamená často něco přehnaného, hysterického a zbytečně upoutávajícího pozornost. Oproti tomu *teatralita* je neutrální a čistě popisuje schopnost prvků či fenoménů vnímateli přiblížit dění či akci divadlu, nebo jej divadlem přímo činí.²⁵

²² Folklorika: Rituály a divadlo — Česká televize. Česká televize [online]. Copyright © [cit. 02.01.2021]. (10:38)

²³ České lidovky s moderním zvukem: Burian roztáčí Bohemii — ČT24 — Česká televize. ČT24 — Nejdůvěryhodnější zpravodajský web v ČR — Česká televize [online]. [cit. 02.01.2021]

²⁴ NUSKA, Bohumil: *Rytmus, Tvorba, Divadlo III. díl*. Praha, Pražská scéna 2019 (s.82)

²⁵ Ibid.

Cokoliv, co se mi jeví jako divadlo je teatrální. Může to být nezáměrně způsobeno například zajímavou situací ve veřejném prostoru. Jak se odehrává, kdo v ní figuruje a jaká je její kompozice. Teatralita koncertu může být způsobena vztahy mezi lidmi na scéně, obrazy, které při hraní na nástroje vznikají, nebo emocemi, které cítím jako divák. Cítím však, že "typický" koncert rockové či populární hudby je omezený v úrovni teatrálnosti, kterou snese. V určitý moment je přílišný odklon od očekávané formy pro diváky, kteří jsou zvyklí na normy této formy, odcizující. Taková performance pak může být nařknuta z domýšlivosti, pocitu nadřazenosti a uměleckého elitismu. V určitý moment je tedy třeba přemýšlet nad tím, kde jinde by se mohl koncert odehrávat. Tím, že jsem stanovil teatralitu jako vyhledávanou kvalitu, je nasnadě přesunout nástroje a hudebníky do prostoru divadelního. Přesto je však spousta jiných míst, kde by se tato forma koncertu mohla uchytit. Například galerie, kulturní centra (à la Autonomní sociální centrum Klinika) nebo formou site specific. I tak je ale jasné, že taková forma by byla vnímána spíše jako divadlo, možná jako scénický koncert.

Pokusím se tedy postupně prozkoumat různé aspekty performance a porovnat jejich účel na divadle, na koncertě a jak by mohla vypadat případná fúze obou forem.

II. Performativní potenciál koncertu

1. Vnější znaky

Živý koncert z pohledu performerera

Z abstraktnějších konceptů, které jsem nastolil jako paralely mezi divadlem a koncertem, bych nyní rád přešel do konkrétnějších představ toho, co se na scéně děje. Jako první bych se rád zabýval postavou herce/performera. Jaké jsou vlastnosti, které jsou dle mého názoru potřebné pro úspěšnou realizaci projektu koncertu, jenž se stává divadlem? Zde bych si rád vypůjčil rozlišení vnější a vnitřní hercovy techniky, jak je popisuje ve své knize *Odpoutané Divadlo* Alexandr Tairov.²⁶ V jeho ideálním světě by herec spojil obě techniky do jedné, aniž by kompromitoval jakoukoli z nich. Perfektní balanc nejen vnitřního prožitku, ale i techniky nutné k předání požadované emoce či informace. První a nejpřímější přínos pro mé herecké schopnosti v rámci koncertu a mého působení v kapele, který mělo studium DAMU, zapadá do vnější techniky. Je jím samozřejmě příležitost zlepšit své pěvecké schopnosti a techniku. Během tří let bakalářského studia jsem měl možnost absolvovat pravidelnou a intenzivní výuku techniky zpěvu s paní Libuší Voběrkovou. Přínos takové práce je zřejmý. Lepší technika vede k větším možnostem při živém zpěvu (například delší výdrž, kvalita tónu i přes fyzickou aktivitu a zadýchání a dechová disciplína, díky které člověk šetří síly, a hlavně své hlasivky) a zkvalitnění projevu. Pomáhá rovněž se zvýšením sebevědomí. Získal jsem větší důvěru ve svůj zpěv a naučil jsem se rozeznat a posouvat své hranice v tomto ohledu. Tímto způsobem bych chtěl paní Voběrkové velice poděkovat, neboť koncert, při kterém se zpěvák zadýchá a v půlce písně nedokáže svůj part zazpívat, by byl pravděpodobně odsouzen k neúspěchu. K pěvecké technice se

²⁶ TAIROV, Alexandr. *Odpoutané divadlo*. Akademie múzických umění v Praze, 2005. kapitola: Herec (s.28-44)

váže i technika mluvy a vyslovování. V klubech často bývá velmi rušno, a i přes mikrofon je potřeba správně mluvit, aby bylo člověku rozumět.

Méně přímý vliv, ale neméně důležitý, měla na mou živou hudební tvorbu otázka bytí na scéně. Zde se nepochybně jedná o techniku vnitřní. Pro pozorovatele či laika se může tato schopnost zdát zbytečná, ale opak je pravdou. Za dobu pobytu na DAMU jsem se nesčetněkrát setkal s touto problematikou. Jak existovat na scéně, co znamená má přítomnost a co může mé vědomí udělat pro to, abych na jevišti vyzařoval *aktivní existenci*, která povede k lepší komunikaci s divákem a kvalitnějšímu hereckému projevu. Tairov ve svých zápiscích mluví o “prožitku jako o jedné z duševních vlastností člověka.”²⁷ Ještě jako vsuvku bych zmínil rozdíl mezi *isogémou*, vžíváním se do postavy, prožíváním představovaného, ztotožňováním se s emocemi daného charakteru a *analogémou*, vědomím, že hraju, předvádím či představuji.²⁸ Zde mluvím spíše o analogémě, neboť ke koncertu většinou nepatří typická divadelní postava sepsaná ve scénáři, se kterou bych se mohl ztotožňovat. K příkladu aktivní existence bych zmínil část textu, ve které Tairov popisuje historku Coquolina staršího, který usíná na scéně v momentě, kdy jeho postava doopravdy usíná opilá vínem. Jízlivou poznámkou zde kritizuje naturalistické divadlo: “Není pochyb, že Coquelinova scéna spánku byla dostatečně pravdivá a odpovídající pravdě života. Ale je právě tak nepochybné, že od chvíle maximálního prožívání přestal být hercem, neboť ztratil veškerou souvislost s uměním.”²⁹ I při hudebním vystoupení se pouhé soustředění na kvalitu existence v rámci celé performance může podepsat na zážitku nejen publika, ale i mě samotného. Vědomá přítomnost mě vede k promyšlené akci, kvalitnějšímu pohybu či vyjadřování. A opakovaná zkušenost takového bytí na scéně v rámci DAMU mi pak pomohla zbavit se křečovitosti při vystupování mimo ni. Napětí v těle, směr pohledu, držení těla nebo soustředění se na jednu konkrétní činnost. To všechno jsou techniky jak zlepšit svou prezenci a udržet svou soustředěnost i pozornost diváka. Původně banální zadání našeho velice

²⁷ TAIROV, Alexandr *Odpoutané divadlo*. Akademie múzických umění v Praze, 2005.(S.33)

²⁸ NUSKA, Bohumil: *Rytmus, Tvorba, Divadlo III.díl*. Pražská scéna, Praha 2019 (s.74)

²⁹ TAIROV, Alexandr *Odpoutané divadlo*. Akademie múzických umění v Praze, 2005. (s.34)

váženého pedagoga Csongora Kassaie: “Přijď před třídu a řekni své jméno,” se proměnilo v několikaletou cestu hledání. Nikdo ze třídy tehdy neuspěl a všichni automaticky přeháněli, kroutili se a jinak nepřírozeně působili před publikem. Každý z nás tehdy na začátku studia vycházel z touhy být vidět, předvést se a být lepší než ostatní. To vše jsou skvělé motivátory, ale nevedou k dobrému projevu, spíše naopak. Šlo tehdy o nalezení rovnováhy mezi hraním a bytím. Nelze si jen stoupnout na scénu a nic nedělat, neboť každý, kdo bude takto postaven před publikum, automaticky cítí nátlak a nemůže pouze “být”. Je tedy důležité vybudovat hereckou techniku, která nám umožní přirozeně působit. *Aktivní existence* byla tehdy naším heslem a jednalo se o ideu uvědomění si, že jsem na scéně, a vědomě konat to, co je po mě žádáno neboli *analogéma*. Znovu bych tuto zkušenost shrnul do symbiózy vnější a vnitřní techniky, kdy v tomto případě jsme museli spíše zdokonalovat naši techniku vnější. Až s postupem času jsem si uvědomil, jak moc může člověka zaměstnat jeho vlastní mysl, a tím mu znemožnit přirozenější herecký projev.

Díky těmto cvičením a zkušenostem jsem mohl zkvalitnit svůj herecký projev nejen na divadle, ale i na koncertě. Tak jako je zábavné sledovat herce, který si svou roli nebo činnost užívá, stejně tak je energizující plně nasazený muzikant, kterého baví být na scéně a hrát (v obou smyslech toho slova). A jako Tairov mluví o herectví jako o ojedinělém umění, protože “v hereckém umění je tvůrčí osobnost, materiál, nástroj i samo umělecké dílo organicky spojeno v jednom objektu a nemohou se od sebe navzájem oddělit”³⁰, věřím, že i muzikant, a zvláště zpěvák, má pozici podobnou. Při zpěvu je zpěvák sám sobě nástrojem a materiálem a stejně jako v divadelním záznamu, není záznam pěveckého výkonu absolutní, neboť neexistuje zpěváka, který by dokázal zazpívat jednu píseň dvakrát stejně. Přidejme k tomu roli frontmana a zpěvák je herci velmi podobný, protože i přes to, že hlavním výsledkem práce muzikanta je hudba, její živá reprodukce a performance ve výsledku bývá, troufl bych si říci, důležitější. Zpěvák sám s celým svým tělem a svou osobností se stává performerem, hercem, který hraje roli frontmana pro své publikum.

Obě formy – divadlo i koncert – jsou tudíž, alespoň z mého pohledu

³⁰ TAIROV, Alexandr. *Odpoutané divadlo*. Akademie múzických umění v Praze, 2005 (s.29)

performera na scéně, identické. Jsem hercem. Hraji. Ne náhodou je sloveso hrát použito v obou případech. V mém ideálním světě se prolnou v jedno, nebudou rozeznatelné jeden od druhého a v příštích experimentech by mohly obývat jak kluby a pódia festivalová, tak divadelní prkna. Oba tvary se samozřejmě liší procesem zkoušení a fokusem na zdatnost hudebního projevu, ale i zde může divadlo aspirovat k hudební dokonalosti a nespokojit se pouze s "dostatečností", jak tomu z mé zkušenosti často bývá zvykem. Příkladem bych dal svou vlastní zkušenost z práce na inscenaci *Zítří si povíme....* Herecký ročník, se kterým jsme pracovali, byl z většiny hudebně nedotčený, nikdo z nich nehrál na hudební nástroj a jejich pěvecká technika byla často zanedbaná. Přesto to byli skvělí herci a mým záměrem není je nijak hanit či si na ně stěžovat. Spíše bych rád projevil lítost nad faktem, že propadli dojmu, že hudba je složitá a oni nejsou dostatečně talentovaní, aby se jí mohli věnovat (rád bych podotknul, že věřím, že každý člověk je muzikální bytostí od přírody a pouze negativní zkušenosti jej přesvědčili o opaku). Pokud jsem chtěl nacvičit část, kdy sborově ve čtyřhlasu herci zpívají píseň, musel jsem opravdu velkou část svého úsilí a času věnovat individuální práci a zjednodušování jednotlivých hlasů, aby je mohli daní herci a herečky zvládnout. Tím jsme ztratili spoustu drahocenného času, který nám poté chyběl jinde. Rovněž hudba trčila, neboť ve své zjednodušené verzi ztratila nuance, které nelze jinak nahradit. Jejich výuka a divadelní filozofie, kterou vstřebávali, nebraly tento aspekt za nutný nebo důležitý. Mnoho profesionálních herců, se kterými se setkávám (i ve velkých kamenných divadlech), se s úsměškem zmiňuje, že by nedokázali přecházet jedinou notu nebo zahrát jednoduchý akord na nástroj. „My lidé máme zvláštně rozdvojené vnímání divadla a hudby; umíme vnímat balet, operu, muzikál (prostě hudební divadlo) neodděleně, že k sobě obě složky patří, ale podivně se zamykáme před muzikou v nehudebním divadle – proč si potřebujeme všechno kategorizovat, používat konvenční linie, na kterých se pohybujeme?“³¹ Byl vytvořen dojem, že se jedná o složitou činnost, která není pro herce nutná a patří do své vlastní sféry vlivu, kterou se zabývají hudebníci. Ale v kontextu

³¹ Vratislav Šrámek: Dokonalé je, když hudba a divadlo nemohou být bez sebe navzájem | Vltava. Český rozhlas Vltava [online]. Copyright © 1997 [cit. 02.01.2021].

herectví a jeho vývoje za posledních 100 let je nanejvýš jasné, že hudba se stala nedílnou součástí hereckého projevu. Stejně tak by mohlo více muzikantů pracovat na svém hereckém projevu a celkově věnovat větší pozornost vztahu k svému tělu. Mnoho profesionálních hudebníků trpí dlouhodobými zdravotními potížemi způsobenými hrou na hudební nástroj.³² A nemalá část se cítí omezená svým tělem a jeho schopnostmi. Jejich cílem je tělo překonat, a ne najít balanc a harmonii mezi sebou, hudbou a svým tělem. Věřím, že by bylo prospěšnější a při práci na formě koncertu teatrálním obzvlášť, vnímat sebe a své tělo, a nebýt na scéně pouhým médiem mezi skladbou a publikem.

Cítím, že v populární hudbě by takový přístup byl, alespoň z mého pohledu, nedostačující. Každý si přece může pustit skladbu tak, jak byla zamýšlena ze záznamu ve své dokonalé formě, ale koncert je zážitek obohacený o všechny smysly a rituál spojený s jeho konáním. Lidé se schází se svými přáteli, vytvářejí komunity a sub-komunity. Tancují, zpívají a mohou se zapojit do dění. Vyskočit na pódium a zkusit “crowd-surfing”, křičet z plných plic, zpívat jednohlasně písně, které s nimi rezonují. Rovněž v imerzivních divadlech by mnohé jednání akceptovatelné na koncertě bylo vnímáno jako přešlap nebo narušení díla, ale na koncertě je takové chování dokonce vítáno a v očích performerů slouží jako důkaz prožitku publika. Zde narážím na koncept známý jako *autoreferenční dynamická zpětnovazební smyčka*. Tento pojem vychází z díla *Estetika Performativity* od Eriky Fischer-Lichte. V pojetí Martina Bernátka “autorka upřednostňuje jedinečnost a neopakovatelnost události na úkor analýzy její normovanosti a opakovatelnosti. Ne úplná plánovanost, předvídatelnost či kontrolovatelnost přesto stále znamená jeho převážnou plánovanost, předvídatelnost či kontrolovatelnost.”³³ Je tedy jasné, že hlavní fokus by měl být zaměřen na představení, nikoli na inscenaci. V případě hudby pak na koncert, který hudbu předvádí, místo na záznam hudby na CD či jiném médiu. Divák má stejně jako herec hlavní roli v představení a také on koná podle svého strategického plánu. “Spolupřítomnost aktérů a diváků, kteří jsou chápáni jako aktivní činitelé spoluvytvářející v určitém omezeném časoprostoru a dle

³² MITCHELL, Tamara. *A Painful Melody: Repetitive Strain Injury Among Musicians* [online]. [cit. 01.01.2020] (s.1)

³³ BERNÁTEK, Martin. Chvála představení | A2 – neklid na kulturní frontě [online].

sjednaných pravidel performativní událost, a nikoli jako distancování pozorovatelé.”³⁴ Musím tedy počítat s faktem, že i přes mou připravenost se dění během performativní události může změnit, a tím vzniká nový význam. Není však třeba se takovému průběhu bránit, jak tomu bylo v minulosti, kdy se divák musel od dění naprosto izolovat (například zatměním v sále a oddělením hlediště od jeviště) a jeho tělo bylo v průběhu události neexistující (nebo alespoň mělo být). Nebo snad dokonce jako tomu bylo již v dříve zmíněném případě *spílání publiku* kdy režisér napadl diváky, aby ubránil své chápání událostí. Naopak. Přivítáním diváka se, jak říká Fischer-Lichte, vytváří demokratické zařízení.³⁵ Tento přístup se mi stal v průběhu studia na DAMU vlastním a interaktivita a inkluze představení byla v rámci uměleckých vystoupení na katedře velká (*Barunka is Leaving...*, *Zápisky z volných chvil*, *Press Paradox* a mnoho dalších).

Z druhé strany jsem však získal cenné zkušenosti ze světa hudby aplikovatelné na divadle. Jak jsem již dříve zmínil, věřím, že hudební zdatnost je nezbytná v určitých formách divadla, jako jsou například muzikál či theatre musical, které se ke své afinitě vůči hudbě hlásí, ale i většina “alternativního divadla”, kterého jsem se účastnil nebo byl svědkem během svého studia na Katedře alternativního a loutkového divadla. Například veškerá tvorba Anny Klimešové a skupiny 8lidí, Dana Kranicha a Ivo Sedláčka, Matija Solce nebo práce Jiřího Adámka. Nakonec se stejně znovu ukazuje, že muzikálnost v širším slova smyslu (smysl pro rytmus, timing, zpěv či hra na nástroj) je užitečnou a široce využitelnou vlastností napříč divadelními žánry. Zde bych se rád zmínil o vlivu, který měl dle mého názoru na vývoj katedry směrem hudebním pan Vratislav Šrámek. Jeho entuziasmus pro hudbu je nakažlivý a dokáže i nemuzikálně založené studenty zapojit do kolektivních zpěvů, rytmů a jiných hudebních aktivit. Spoustě již zkušených hudebníkům pomáhá rozvíjet své schopnosti a rozšiřovat obzory. A myslím si, že nebýt jeho ochoty a trpělivosti, mnoho studentů, kteří byli uvedeni v omyl, že nejsou hudebními bytostmi, by se svěšenými rameny nechali hudbu hudbou a věnovali se své herecké technice,

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

kteřá by však mohla být obohacena právě hudební naukou a tvorbou. Příkladem bych zmínil své zkušenosti muzikanta a multiinstrumentalisty, díky kterým mohu do svého herectví mnohem jednodušeji implementovat hudební prvky bez větších obtíží. Rytmus a tempo jsou na divadle stejně důležité jako v hudbě. Tyto pojmy si divadlo ze světa hudby dokonce vypůjčilo, byť je aplikuje mírně odlišným způsobem, což jsem probíral v minulé kapitole. Schopnost cítit puls představení je o tolik jednodušší, když jsem zvyklý cítit tempo v doslovném slova smyslu. I rytmus a tempo hudební jsou často překážkou v hereckém projevu a bylo po mně mnohokrát požadováno, abych bouchal, dupal, tleskal či jinak dával tempo nebo hrál nějaký rytmus. Zatímco jiní se museli učit od začátku, bojovali s koordinací a stali se tak otroky této činnosti, já jsem mohl být uvolněnější a soustředit se na svůj herecký projev. I zde se jedná o pouhé zdokonalování vnější techniky. Vnitřní technika je dle mého názoru často výsledkem talentu, který jistá osoba má, a je otázkou zdokonalení své vnější techniky, aby mohl toto nadání naplno využít.

Rytmus divadelní

Stejně jako v hudbě, také na divadle se často mluví o rytmu a tempu. Do jisté míry jsou si na divadle i v hudbě podobné, ale v mnohém se liší. Divadelní rytmus a tempo jsou mnohem více abstraktní. Nemají jasné veličiny, jako je např. BPM (beats per minute) ve světě hudby. Řídí se pocitem, který má divák a performer. Tempo představení udává, kolik se toho děje v daném časovém úseku. Jestli příběh pocitově spěchá, nebo se táhne. Často je velice prospěšné, stejně jako v hudbě, jej změnit. Dát člověku oddechnout v případě rychlé smršti dění a situací a naopak uspíšit doposud klidně plující loďku příběhu a poslat ji do rozvířených vod vedoucích k rozuzlení. "Představení, v němž by časová struktura nebyla stanovena rytmem, je v podstatě nepředstavitelné. I pro tradiční drama, v němž je základním strukturním principem kauzalita děje a psychologie postav, hraje rytmus klíčovou roli při scénosledu, mluvě, pohybech i jednotlivých

výstupech, a to i mimo hudební a taneční divadlo.”³⁶ I přes náš dojem, že rozumíme tomu, co tempo či rytmus je, narážíme na problematiku definice těchto pojmů. Na podobné potíže narazila při psaní své práce Gabriela Ženatá a podotýká, že “v divadelně-vědní praxi a kritice se často užívá pojem temporytmus. Reflexe temporytmické stránky inscenace se však často omezuje na konstatování: 'byl narušen temporytmus inscenace', 'vytrácí se temporytmus', 'temporytmus udává ten a ten herec', 'problémem je temporytmus inscenace’.”³⁷ Při rychlém vyhledávání se dočteme, že rytmus: “je pravidelné střídání, či opakování zvuku nebo částí nějakého děje” v tomto případě je dějem myšlen fyzický akt nějakého procesu, např. takt spalovacího motoru nebo východ a západ slunce.³⁸ Dále jsme pak přesměrováni na více možností vnímání rytmu v hudbě, biologii, nebo jazyce a literatuře. U tempa zase stojí “všeobecně rychlost (zejména vysoká), pohybu, činnosti, hudby apod.”³⁹ a pak další rozcestník k tempu v hudbě či v šachách, ale i přes to, že v divadle často mluvíme o rytmu situace a tempu celého představení, neumíme tyto pojmy přesně definovat a změřit. Prostě je “cítíme”. U rytmu situace, můžeme mluvit o frekvenci replik, pohybů a změn. U tempa představení možná jde jen o pocit, který máme, když představení nejen sledujeme, ale i hrajeme. Herec může jen svým vnitřním pocitem vytvořit dojem urgentnosti, a tím pak zdánlivě zrychlit tempo. Někdy i u představení, kde se toho “málo děje” můžeme mít dojem, že mělo rychlé tempo a naopak. Na stejný problém naráží i Bohumil Nuska v knize *Rytmus Tvorba Divadlo*. Hned v prvním odstavci se pozastavuje nad tím, že: “rytmus pak bývá uváděn nejčastěji v souvislosti s hudbou, a sice s hudbou v nejobecnějším smyslu, a se zpěvem, a zvláště ovšem s tancem.”⁴⁰ Pak také můžeme hovořit o “timingu” (anglicky načasování). Přeložená definice z Oxford Languages: Rozhodnutí, výběr, úsudek nebo kontrola nad tím, kdy by se mělo něco udělat/stát.⁴¹ Každý, kdo někdy divadlo hrál, nebo režíroval, naprosto

³⁶ FISCHER-LICHTE, Erika: Estetika performativity. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011. (s.192)

³⁷ ŽENATÁ, Gabriela. *Tempo a rytmus ve vybraných inscenacích Jana Mikuláška a Vladimíra Morávka*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta [cit. 15.12.2020] (s.3)

³⁸ Rytmus (hudba) – *Wikipedie*. [online]. [cit. 09.12.2020]

³⁹ Tempo (rozcestník) – *Wikipedie*. [online]. [cit. 09.12.2020]

⁴⁰ NUSKA Bohumil, *Rytmus tvorba divadlo I.díl*. Pražská scéna, Praha 2013 (s.16)

⁴¹ Timing - *Oxford Learners Dictionaries* [online]. [cit. 2021-8-24].

chápe důležitost a dopad *timingu*. Dobrého herce, ale i dobrého režiséra lze často poznat právě podle jeho schopnosti načasovat svou, nebo hercovu činnost, gesto či repliku ve správný moment, aby získala větší váhu a měla žádaný efekt. Nejedná se o něco, co by mohl člověk nacvičit a vždy perfektně replikovat. Pokaždé se bude takt a úder lišit, a proto jde o velice abstraktní koncept. V hudbě se může zdát, že jde o jasně danou a změřitelnou veličinu, a tím pádem jsou obě disciplíny neslučitelné. V kapele či v hudebním uskupení je přece důležité, aby každý hrál ve stejnou chvíli a byl synchronizovaný s celkem. V definici “timingu” však stojí: Načasování v hudbě označuje schopnost přesně „udržovat čas“ a synchronizovat se s ansámblem, jakož i expresivní načasování – jemné přizpůsobení délky noty nebo rytmu nebo tempa pro estetický efekt.”⁴² Podle druhé části této definice je tedy i zde jisté neurčito, které nelze definovat. V hudbě je tento jev nazýván mikro-rytmem a výstižně o něm mluví skladatel David Bruce ve svém videu *MicroRhythm - What it is and Why Nerdwriter Got It All Wrong*,⁴³ ve kterém na příkladech jihoamerického stylu *Samba da Roda*, Marockého *Gnawa* nebo jazzu a hip hopu popisuje jev “posouvání not”, které v tradičním notovém zápisu nelze zaznamenat. Určité noty a údery jsou posunuty mimo tempo skladby a vytvářejí tím efekt, který Bruce popisuje slovem hiccup neboli škytnutí. Jako by hudba škytla nebo poskočila někam, kam nemá. Pocit kulhání takto vyvolané hudby může být frustrující, ale zároveň vzniká napětí, které nikdy neustává a stupňuje se až do neúnosnosti. V modernější hudbě se tento jev nejvíce objevuje v alternativním hip-hopu, který vznikl v Americe v převážně černošských komunitách v 90 letech minulého století. Nejuznávanějšími tvůrci této scény jsou J Dilla, nebo D'Angelo. Bubeník Questlove, který s nimi spolupracoval v rozhovoru pro Red Bull Music Academy mluví o procesu vytváření stylu *ill-beat*⁴⁴. D'Angelo po něm chtěl více “opilý” feel (cit). Jako by bubeník sedl za svůj nástroj pod vlivem drogy, a i přes počáteční skepticismus se Questlove stal jedním z nejuznávanějších bubeníků

⁴² Timing (music) - *Wikipedia*. [online]. [cit. 10.12.2020]

⁴³ MicroRhythm - What it is and Why Nerdwriter Got It All Wrong - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021].

⁴⁴ Questlove on D'Angelo's Voodoo | Red Bull Music Academy - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021].

světa a *ill-beat* ve svém podání zdokonalil. Další skvělou esejí na tento jev v hudbě je *How to Play Music With a "Drunk" Feel* od Adama Neelyho.⁴⁵ Neely porovnává toto kulhání hudebního rytmu s filmem *Drunken Master* od Jackieho Chana. V tomto filmu se objevuje styl Kung-fu, při kterém jeho uživatel působí intoxikován, a jsou tudíž hůře čitelné jeho pohyby i záměry. Stejně funguje také tento bubenický trend, který se poslední dobou přenesl rovněž do americké jazzové scény. I zde tedy vzniká silný narativní prostředek pouze za pomoci rytmu a *timingu* performerů.

V knize *On Repeat: How Music Plays The Mind* od Elizabeth Hellmuth Margulis autorka prozkoumává fenomén repetice a jejího spojení s hudbou. Základ její úvahy zní: "Pouhý akt repetice může sloužit jako kvazi-kouzelný služebník zhudebnění. Místo toho, abychom se ptali 'Co je hudba?' mohlo by pro nás být jednodušší ptát se: 'Co slyšíme jako hudbu?' A pozoruhodně velká část odpovědi se zdá být: 'Vím to vždy, když to uslyším znovu.'"⁴⁶ Pokud je tedy definicí hudby a tím, co jako hudbu vnímáme, repetice, dalo by se zjednodušeně říct, že i divadlo, které s repeticí hojně pracuje je hudbou. Rytmus je tedy hlavním pojítkem mezi na první pohled odlišným divadlem a hudbou. Samotný akt repetice dává význam. Gesto, které napoprvé ignorujeme, nebo mu nepřikládáme větší význam, získá ohromnou váhu tím, že je opakováno. Čím déle jej opakujeme, tím důležitějším se v rámci celku stává: vzniká motiv. A pokud přidáme zvuk (jakýkoli), vzniká i hudba. Při dlouhých repeticích pak můžeme význam obohacovat malými změnami a variacemi, které udrží původní motiv a na vybudovaném základu postaví další vrstvu.

Rozdíl tedy budiž pouze způsob, jakým s rytmem a tempem hudba a divadlo zachází. Divadlo chápe rytmus jako "organizační princip, jemuž nejde o absolutní symetrii, ale o pravidelnost."⁴⁷ V hudbě se sice může tempo zdát přesné a svazující, ale ve skutečnosti plní stejnou funkci, jakou plní ve světě divadelním. Udává tep a krok. Je mantinelem, v rámci kterého můžeme

⁴⁵ How to Play Music With a "Drunk" Feel - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021].

⁴⁶ MARGULIS, Elizabeth Hellmuth. Why repetition can turn almost anything into music | Aeon Essays. *Aeon | a world of ideas* [online].

⁴⁷ FISCHER-LICHTE, Erika: Estetika performativity. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011. (s.192)

pracovat s rytmem, není však nehybné či rigidní. Oba slouží jako stavební materiál, na kterém můžeme budovat náš narativ, příběh či průběh představení.

Hudebníkův pohyb jako gesto

Herecké techniky nemohou naprosto uspokojit naše potřeby při práci s koncertem jako divadelní formou. Je třeba vytvořit nový jazyk, který bude užitečný pro hudebníka a jeho nástroj, jenž umožní performerovi rozšířit své sdělovací prostředky a možnosti. Při vytváření divadelního jazyka pro koncertní formu se může lidské tělo hrající na nástroj zdát jako překážka nebo omezení, které musíme obcházet. Opak je však pravdou. Pohyb rukou při hraní se dá využít jako gesto a může předávat potřebné informace. "Hudebníci často dělají gesta a pohybují svým tělem, aby vyjádřili hudební záměr. Tato vizuální informace poskytuje další komunikační kanál pro posluchače, oddělený od sluchového vjemu."⁴⁸ Bubeník i přes to, že musí neustále sedět za svým nástrojem, má možností mnoho. Na svůj nástroj může hrát v předklonu, blíž k masivnímu objektu, jako by se jej chystal obejmout, nebo naopak v polo-stoji, kdy se při každém úderu rozmachuje víc, než je třeba. Může dokonce naschvál hrát "špatně". Ve stoje před bicími nebo z boku. V sedě na zemi a hrát na šlapky rukama. Možností se nabízí nespočet, a nejen u tohoto značně pohybově náročného nástroje. Klávesy mohou se zdát jako nepříliš zajímavé, ale v případě, že jich je víc, vzniká tanec, při kterém hudebník pobíhá mezi svými nástroji. K některým se sklání a jiné ho zas nutí hledět vzhůru. Některé mají malé klávesy, jiné zase vyžadují neustálé kroucení potenciometrů a upravování zvuku. Jeho rozmach a úder při hraní může být využit ke zvýraznění malého detailu nebo být kontrastem k tichému a nedynamickému zvuku. Ve své práci, věnující se tomuto tématu, Sofia Dahl a Anders Friberg popisují, že posluchači často dokážou číst expresivní záměr hudebníkovy performance čistě z jeho (či jejích) pohybů, aniž by jim byla přehrána zvuková stopa, a studují, jak ovlivňuje

⁴⁸ DAHL, Sofia; FRIBERG, Anders. Visual Perception of Expressiveness in Musicians' Body Movements. *Music Perception* [online]. (s.1)

vnímání posluchačů hudební záměr, se kterým je daná skladba zahraná.⁴⁹ Je tedy možné tohoto efektu využít i na divadle.

V minulosti se hudebníci na scéně neobjevovali moc často mimo operu, ale v průběhu minulého století se jejich přítomnost v divadle stala samozřejmou. "Musicians were more likely *disappearing* than *appearing* on stage."⁵⁰ (Hudebníci byli spíše *neviditelní* než *viditelní*.) Role hudebníků na scéně byla často právě taková: muzikantská. Díky práci skladatelů, jakými jsou John Cage, Mauricio Kagel, nebo Georges Aperghis se mohl hudebník vrátit na scénu jako aktér. Opustit neviditelné orchestríště a jako přiznaná součást dění sloužit jako další významotvorný znak. Příkladem bych předložil Aperghisovy *Retrouvailles* či Znovushledání, ve kterých se dva muži setkávají, nejspíše po dlouhé době. Ani jeden ve skutečnosti nevyslovuje opravdová slova, ale jen imitují slabiky, které skutečná slova evokují. Gesto je zde proměněno ve prospěch hudby a rytmu, ale zároveň neztrácí svůj význam. Muži se objímají, ale přehnaně dlouho, a na záda si vyklepávají složité rytmy, nebo si připíjí sklenicí v synkopovaných rytmech. I přesto, že se jedná o nepřirozené chování, je nám jasné, co se v dané situaci odehrává. Muži se znají a familiárně se zdraví, baví se o běžných věcech a vzpomínají na "staré časy".

Scénografie koncertu

Každý koncert, který musí být zesílen elektrickým ozvučením, bude mít na scéně nezbytnou změť krouticích se kabelových hadů a tyčících se mikrofonních stojanů. Zesilovače, komba a reprobedny. A spousty dalších kabelů a přístrojů v pozadí, které nejsou na scéně vidět. Je tedy třeba při práci na scénografii koncertu s těmito předměty počítat a v ideálním případě je zapojit do celku. Co mohou tyto předměty dělat a jak s nimi mohou muzikanti/herci interagovat? Některé zesilovače mohou být na kolečkách, což umožňuje jízdu,

⁴⁹ DAHL, Sofia; FRIBERG, Anders. Visual Perception of Expressiveness in Musicians' Body Movements. *Music Perception* [online].(s.2)

⁵⁰ HÜBNER, Falk. *Entering the stage - Musicians as performers in contemporary music theatre* [online]. [cit. 01.01.2020] (s.64)

a tím pádem fluiditu prostoru. Stejně tak můžeme celé části scény postavit na vyvýšené risery, které také mohou být na kolečkách a umožňovat rozsáhlé změny v rozmístění objektů a osob v prostoru. Samotné kabely mohou sloužit jako interaktivní objekt. Umožnit muzikantům zapojit své nástroje (v případě, že se jedná o nástroj, se kterým se mohou pohybovat po scéně) na různých místech nám umožní dedikovat různé části scénografie k různým účelům, a tím podpořit významotvornost dění. Tím se také zbavíme množství kabelů, které musí být nutně vidět a symbolika nutnosti nosit si svůj nástroj a kabel jako břemeno nebo obrazný “raneček” může být žádoucí. Naopak změt' kabelů také může přispět k budování prostředí. Nepřehledné a svíjející se chuchvalce kabelů jako kroutících se hadů či červů bude jistě působit úzkostlivě a negativně na pozorovatele. Nepřehlednost takového prostředí může sloužit jako podtržení komplexnosti problémů v dění na scéně. Je tedy zásadní rozhodnutí, jestli kabely necháme přiznané a v jejich chaotickém stavu, nebo jestli se je pokusíme před divákem schovat, a tím si udržet čistotu prázdného prostoru.

Jedním z pro mě nejsilnějších zážitků, které mají z mého pohledu neuvěřitelný potenciál při práci na koncertu na divadle, je objevení modulárních syntezátorů a gigantických stěn nástrojů a oscilátorů, ze kterých se loudí mimozemské a nekonečně komplexní zvuky.⁵¹ Sam Battle, známější pod svým pseudonymem *LOOK MUM NO COMPUTER*, je mladý skladatel a performer, ale především vynálezce a znalec všech zvukotvorných elektrických zařízení.⁵² Je autorem absurdních hudebních nástrojů jako je jeho *Synth Bike 2.0*, aneb syntezátorové kolo 2.0, které hraje v tempu šlapání při jízdě na kole⁵³, nebo *The 1000 oscillator mega drone*⁵⁴, který byl později přejmenován na chytlavější *Kilo Drone* aneb 1000 oscilátorů v jedné orwellovsky vyhlížející stěně potenciometrů a blikajících led světél.⁵⁵ Zvuk, který tento unikátní nástroj vyluzuje, se nedá popsat jinak než jako zvuk invaze planety země mimozemšťany vývojově o

⁵¹ Viz příloha č. 1

⁵² Viz příloha č. 2

⁵³ SYNTH BIKE 2.0 SYNTHESISER LOOK MUM NO COMPUTER - YouTube. *YouTube* [online].

⁵⁴ The 1000 OSCILLATOR MEGADRONE Is Complete! The KiloDrone Is ALIVE - YouTube. *YouTube* [online].

⁵⁵ KILO DRONE - ORCHESTRA TIME, Playing Chords On The Thousand Oscillator MegaDrone - YouTube. *YouTube* [online].

desetitisíce let napřed. Jedná se o naprosto fascinující a vizuálně magnetizující koncert světýlek a děsivých všudypřítomných zvuků. Autor přístroje, který evokuje Hlubinu Myšlení ze *Stopařova průvodce po Galaxii*, nebo vražedný HAL2000 z *2001: Vesmírná Odysea*, na svůj youtubový kanál⁵⁶ nahrává také proces vymýšlení a budování těchto přístrojů a za zvuku elektronické hudby popisuje proces pájení základních desek. Věřím, že představení, během kterého by se před zrakem diváků postavil syntezátor, na který se bude v průběhu performance hrát, by byl, alespoň z mého pohledu, naprosto okouzlující. Zároveň však stěny modulárních syntezátorů mohou být interaktivní složkou představení. Není třeba umět na nástroj hrát, nýbrž jde hlavně o experiment a objevování možností, které tyto přístroje nabízí. Propojení dvou modulů kabelem, otočení knoflíkem, zapínání a vypínání různých částí a spousty spousty dalších. Pocit, který člověk cítí, když něco změní a vznikne zajímavý a nečekaný zvuk je elektrizující. Tyto stěny se pak dají skládat a programovat do uskupení, které generuje hudbu samo od sebe.⁵⁷ Nechá se běžet. Skoro by se dalo říct, že v tomto případě se jedná spíše o instalaci než o hudební vystoupení. Stroj bliká a svítí, všude z něj lezou chomáče kabelů, které působí jako jakási nervová soustava nebo krevní oběh, kterým proudí tajemná tekutina, aby vnukla život hudbě, která zaznívá. Dalo by se něco podobného využít pro účely divadelní? Například nechat diváky zasahovat do chodu stroje. Zmáčknutím čudlíků, otočením potenciometru nebo zapnutím a vypnutím jednotlivých částí může vznikat nová hudba vždy reflektující daný moment. Jedná se o naprosté odosobnění hudby. Performativní akce se celá obejde bez přítomnosti člověka.

Osobně mě velice zajímá otázka “duše” ve stroji. Po vývoji syntezátorů a jejich popularizaci nejen v populární hudbě se díky tvorbě Karlheinz Stockhausena (*Studie*) a uskupením jako jsou např. Kraftwerk a Brian Eno stal syntezátor jedním z hlavních nástrojů 20. a 21. století.⁵⁸ Dnes se původní

⁵⁶ LOOK MUM NO COMPUTER - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021].

⁵⁷ - Folding Space - Generative Modular Ambient // 4 Hour Relaxation - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.08.2021].

⁵⁸ A Brief History of Synthesizers - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.08.2021].

nástroje z 50., 60. a 70. let prodávají za astronomické částky a přisuzují se jim vlastnosti, které nejde v dnešní době znovu-vytvořit. Jedním z nejslavnějších příkladů je MiniMoog. Nástroj, který byl prvně vydán v roce 1970 se objevil na nespočtu desek ve všech žánrech. Dnes jsou tyto nástroje nazývány klasikami a prodávají se za astronomické částky (jistě sběratelská hodnota těchto nástrojů je vysoká, ale v případě MiniMoog se jedná o nástroj, který dodnes zní moderně a každý, kdo na něj někdy hrál, může potvrdit, že je to nástroj, který má duši (stejně jako například skvělé koncertní housle nebo klavír).

2. Vnitřní významy

V předchozích částech jsem se pokusil vymezit “hrací pole” koncertu a divadla, včetně pojmů, které při této snaze přicházejí do hry. Zároveň jsem chtěl ukázat, proč je pro mě koncert jako divadelní forma novou formou uměleckého vyjádření a silnou inspirací. Spojuji dva své zájmy v jeden. Mám pocit, že objevuji něco nového, novou půdu, Předem mnou samozřejmě existovala spousta podobně smýšlejících muzikantů a divadelníků, proto se v následující části budu zabývat tvůrci, kteří možnosti koncertu na divadle (nebo snad divadla na koncertě?) ve své tvorbě zkoumali a podařilo se jim překročit hranice žánrů, tvůrce, kteří mě inspirují a díky nim se pokusím ještě zřetelněji vymezit divadelní potenciál koncertu. Hledat neuralgické body, kdy se tyto žánry mohou propojit v jedno.

Dramaturgie koncertu

Performační aspekty nestačí, aby z aktu udělaly divadlo. Příchod dirigenta, jeho stisk rukou se sólistou a jiné konvence, které provádí před zahájením koncertu, nemohou samy o sobě stačit ke kvalifikaci celého aktu jako divadla. Proč? Protože se jedná o vnější konvence, které se opakují vždy. Jakýsi rituál, který nic netematizuje a nic nerozvíjí. Pouze nám dává najevo, že jsme teď a tady a koncert bude začínat. Stejně tak nestačí v této práci vyjmenované příklady k tomu, aby se každý koncert mohl stát divadlem. To ani není cílem této

práce. Jedná se spíše o studii toho, co může být zajímavé při práci na performance hudebního charakteru. Jaké jsou možnosti, kdo se již této problematice věnoval a jak jinak se může k práci na performance přistupovat.

V minulosti v západní kultuře činohry spjatost divadla s literaturou vedla k přesvědčení, že význam je vždy výsledkem textu. Jakýkoli význam, který vyplývá z inscenace, je vždy vázán a původně pochází z autorského textu. Úspěšnost představení se dala měřit podle toho, jak se aktérům podařilo ty “správné” významy divákům předat.⁵⁹ Dnes však není text pro divadlo tak zásadní a autorské divadlo se od něj aktivně odklonilo. Dokonce interpretace původních textů se nyní nechává na inscenaci. Někdo může mít představu o tom, co je to divadlo, a záleží jen na jeho ochotě se ze své pohodlnosti nechat vyvézt. Již začátkem minulého století italští futuristé prohlašovali přesvědčení, že by divadlo mělo kráčet směrem k “úžasu, dech beroucím výkonům a fyzickému šílenství.”⁶⁰ I koncert může plnit podobnou funkci. Mohli bychom obdivovat virtuozitu některých hudebníků. Třeba dokáží zahrát svůj part na kytaru, kterou mají za hlavou nebo hrají složitou hudební linku a zároveň tancují a dělají jinak fyzicky náročnou činnost. V 60. letech se pak tvůrci nadále shodují na tom, že cílem divadelního představení nemůže být o významech autorů předávaných divákům. Skvěle shrnutý posun přístupu k této problematice a co mi osobně pomohlo ji lépe pochopit, je pasáž z knihy Eriky Fischer-Lichte:

“Divadelní a performanční umělci posledních tří, čtyř dekád na tyto otázky stále nenašli jednoznačnou odpověď a jak ukázaly dosavadní příklady inscenací a performancí - jako by ji ani nehledali. Nevycházejí totiž z protikladnosti materiálnosti a sémiotičnosti, účinku a významu [...] Kladou si otázku, jaký je jejich vzájemný vztah a v každém představení se jej pokoušejí různě testovat. Zkoumají, jakým způsobem vznikají při představení významy”.⁶¹

Koncert zůstává čistě koncertem v případě, že obě strany (jak divák, tak autor/performer) vycházejí z předpokladu, že se jedná pouze a jedině o koncert a o hudbu. Nevnímají žádné aspekty jako významotvorné nebo narativní. Pouze *zažívají* koncert a nevnímají ho jako něco, co by měli analyzovat z jiného úhlu

⁵⁹ FISCHER-LICHTE, Erika: Estetika performativity. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011. (s.199)

⁶⁰ FISCHER-LICHTE, Erika: Estetika performativity. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011. (s.200)

⁶¹ Ibid. (s.201)

pohledu V takovém případě samozřejmě neexistuje možná interpretace hudebního díla jako divadla. Pokud však autor, nebo divák vnímají dění také jako akt divadelní, tak se pro ně divadlo děje. Není důležité, jestli se jedná o divadlo dobré, nebo špatné. Zde by se dalo poznamenat, že i pouhá myšlenka má jistou schopnost performativity, neboť pouhým zamyšlením se nad tím, zda-li jsem ochoten vnímat jakékoli dění jako divadlo, tak jej divadlem činím. Měním fakt reality, kterou obývám. Otázka je pak, jestli to nějak ovlivňuje i realitu cizí. V případě autora nejspíše ano, neboť pouhé rozhodnutí, že jeho koncert není pouze koncertem, nýbrž jakýmsi přechleněním obou forem vede k odlišné práci a přístupu k dané tvorbě. Naopak u diváka zřejmě narážíme na to, jak moc velký vliv má v daném případě na výsledek. V případě klasického koncertu minimální, i když ne nijaký. Může se rozhodnout hodit po muzikantech své pivo, spodní prádlo nebo i jiné předměty, a tím nepochybně změnit průběh, jakým se dění na pódiu odehrává. Nejspíše to povede k vyvedení ze sálu a ne k fundamentální změně filosofie tvorby daného hudebního uskupení, ale za pokus to jistě stojí. Tato čistě hypotetická stránka vnímání performance však nenabízí příliš uspokojující odpovědi na mé otázky, jak tvořit performance překlenující koncert a divadlo. Vráťím se tedy spíš k významotvornosti. Jaké jsou principy, kterými mohu nějakých významů dosáhnout a povýšit tak případný koncert na formu bližší například divadlu.

Narativní možnosti koncertu

Ve 40. letech Fritz Heider a Marianne Simmel provedli experiment, při kterém pouštěli svým subjektům krátký film, v němž se přes obraz náhodně pohybovaly obrazce. Když se později ptali účastníků studie, co viděli, mnoho z nich popisovalo obrazce jako interagující živé "bytosti" i přesto, že nedostali žádné instrukce.⁶² Tváří v tvář s náhodnou vizualizací se lidská mysl snaží budovat narativ, příběh. Lze tedy očekávat, že stejný proces probíhá i při poslechu hudby. Lidská mysl hledá řád i v přímém kontaktu s chaosem, entropií.

⁶² MARGULIS, Elizabeth Hellmuth a kol. *What the music said: narrative listening across cultures*. | Palgrave Commun [online]. [cit. 10.12.2020]

Díky tomu se během desítek tisíc let budoval systém asociací, které se postupně zapouštějí do kulturního dědictví a stávají se jeho součástí. Z abstraktu přecházejí do konkrétního a jasného významu. Příkladem tohoto jevu budiž naše zarytá představa, že mollové akordy jsou “smutné” a ty durové “veselé” (i přes jisté výjimky, které se tomuto jevu chytře vyhýbají např. Moondance od Van Morrison). Ve studii kmenu Mafa, který dříve neměl žádný kontakt se západní kulturou a hudbou, se skupina vědců snažila zjistit, jestli je v nás naše představa veselé a smutné hudby zakořeněna, nebo jestli se jedná o jev způsobený našemu dlouhodobému "cultural exposure" (vystavení kultuře).⁶³ Ukázalo se, že členové tohoto kmene mají mnohem větší potíže rozeznat emoční záměr daných skladeb. Často dokázali mollovou a durovou stupnici rozeznat jako smutnou či veselou, ale s mnohem větší obtíží, než je v západním světě obvyklé a většinou vnímali tyto hudební módy jako ambivalentní. To dokazuje sílu “vystavení kultuře” po dobu staletí. Západní svět vyzdvihuje schopnost hudby vyvolávat emoce a mentální stavy (pohoda, radost, smutek či vztek), ale jiné kultury si zase považují jiných kvalit, jako jsou například její schopnost koordinovat během rituálů, nebo jejího přínosu pro společenský život.

Co se týče narativu, je jasné, že hudba může i bez textu či zpěvu komunikovat příběh či situaci. V případě této studie se jedná o vrozenou schopnost lidí, protože byla pozorována u dvou naprosto odlišných skupin lidí s jinou kulturní historií. V tomto případě část čínské populace v odlehlejších oblastech, která nemá přístup k moderní multikulturní scéně versus účastníci studie z USA (povětšinou studenti vysokých škol), kteří jsou naopak neustále vystaveni vlivu internetu, rádia a jiných médií. Všichni účastníci popisovali velice podobné příběhy: Příroda probouzející se k životu během východu slunce při poslechu jedné ukázky, nebo slavnostního pochodu či průvodu plného pompy v případě druhém. Zároveň však může hudba získat narativní schopnosti díky asociaci a repetici. Youtuber a jazzový muzikant, Adam Neely, často opakuje větu: “Repetition legitimizes”, aneb repetice legitimizuje. Čím více opakují nějaký

⁶³ FRITZ, Thomas a kol. Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music - ScienceDirect. *ScienceDirect.com | Science, health and medical journals, full text articles and books.* [online]. Copyright © 2009 Elsevier Ltd. All rights reserved. [cit. 02.01.2021].

rytmus či melodii, tím více je s ní posluchač seznámen a nevnímá ji jako cizí či falešnou.⁶⁴ Touto formou lze tedy vytvářet narativ uprostřed performance a dotvářet kontexty i bez použití jiných prostředků. Mohu falešné zvuky, či zdánlivě náhodné rytmy zakotvit do svého hudebního jazyka a posluchač je bude přijímat tím lépe, čím vícekrát je uslyší a jeho mysl si na ně zvykne. Univerzálnost narativizace hudby u účastníků však byla omezena při poslechu cizí hudby (u Čínských posluchačů při poslechu západní populární hudby a u posluchačů z USA při poslechu čínské tradiční hudby Big Song) a bylo zřejmé, že zkušenost s daným kulturním zázemím je výhodou a pomáhá při dekodování nuancí v hudebním projevu, byť není pro takový proces nutná. Zároveň se i zapojení do narativu při poslechu hudby ukázalo být prospěšným v ohledu zážitku z hudby. Všechny skupiny potvrdily, že se jejich požitek z poslechu zvyšoval, když byli angažováni v poslechu a vytváření narativu. Tato zjištění podporují mé teorie o vlivu hudby a jejímu potenciálu při ovlivňování emocí a vytváření prostoru pro narativizaci. Dalším silným nástrojem k vytváření narativu je u hudby její schopnost vyvolávat v lidech univerzální emoce. „Slzení je nejčastěji vyvoláno melodickou oporou či melodickými nebo harmonickými sekvencemi, mrazení kolem páteře vyvolává nejspolehlivěji náhlá změna harmonie, jiné případy narušení očekávaného průběhu vedou k reakci "husí kůže". Bušení srdce je méně časté, nejvíce k němu přispívají akcelerace, nebo synkopace.“⁶⁵ Tyto emoce se dají číst nejen z hudby jako takové a vyžadují alespoň určitou úroveň znalosti, ale jsou pro všechny posluchače také čitelné z tělesného projevu hudebníka, který hudbu hraje.⁶⁶ Mnoho diváků v rámci studie, která tento jev pojmenovala jako *vizuální percepce expresivity v hudebníkově těle*, mnohem přesněji četla emoční záměr, se kterým byla skladba hrána v případě, že mohla hudebníka vidět a sledovat jeho pohyby. Dokonce tomu tak bylo (zvláště u diváků hudebně naivních či neznalých) i v případě, že nemohli

⁶⁴ Repetition Legitimizes - How to not suck at music #2 (viewer submitted critiques) – YouTube *YouTube* [online]. [cit. 02.01.2021].

⁶⁵ RANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. V Praze: Karolinum, 2005. (s.178)

⁶⁶ DAHL, Sofia; FRIBERG, Anders. Visual Perception of Expressiveness in Musicians' Body Movements. *Music Perception* [online].

hudbu slyšet.⁶⁷ V kombinaci hudby a těla hudebníka, který má jasný emoční záměr vzniká zřetelný jazyk, kterým hudba disponuje a v kombinaci s jazykem divadelním, který můžeme vybudovat a pilovat v průběhu procesu zkoušení, nám nabízí nespočet možností a cest, kterými se můžeme vydat.

Je tedy jasné, že hudba má k dispozici nástroje, kterými může vytvářet narativ. Rytmus a rovněž hudba silně ovlivňují vnímání člověka. Z tohoto pohledu se tak stávají magickými nástroji, které má režisér k dispozici během své práce. Jak s nimi umí pracovat, ovlivní výslednou podobu a možná i diváckou oblibu inscenace. Přesto je fenoménu rytmu v divadelní oblasti věnováno minimum prostoru. V současnosti existují jako jedny z mála prací věnující se této problematice publikace Bohumila Nusky, který se rytmem zabývá z hlediska symboloniky. Spojme tuto schopnost s vizuálním aspektem koncertu a s aspektem společenským (setkání, alkohol a "rituál"/happening) a získáme rozmanitou paletu možností adaptování příběhu nebo emoce koncertem. Chtěl bych však podotknout, že divadlo není definováno pouze příběhem. Jak bylo již dříve zmíněno, v "novém" divadle se tematizuje samotný vztah mezi sémiotičností a materiálností významů a procesů, které k nim vedou. Každý z nás má jiné emoční reakce na dané příklady. Nejde však jen o emoce. Koncert může pracovat i s konkrétní "dramatickou situací", kdy samotný vztah jeviště a hlediště tematizuje. Zpřítomňuje nás, posouvá konvenci; jsme tady, abychom si užili hudbu, abychom se podívali na svého oblíbeného zpěváka ještě dál. "Představení už není považováno pouze za místo, kde tajemným způsobem probíhá interakce aktérů s diváky, mezi nimiž jsou vyjednány podmínky, ale poskytuje příležitost ke zkoumání specifických způsobů, podmínek a průběhu dané interakce."⁶⁸

Myslím, že je důležité vnímat to, že jakákoliv z teorií, které se snaží takto odhalit vnitřní fungování divadla či performance jsou přesně tím. Pouhými teoriemi. To neznamenaá, že se jimi člověk nemá zabývat, ale právě naopak. Měl by je využívat k posouvání hranic svého vnímání, nejen cizích, ale hlavně svých vlastních děl. Schechner takto popisuje celé hnutí performativních studií:

⁶⁷ Ibid. (s.2)

⁶⁸ FISCHER-LICHTE, Erika: Estetika performativity. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011. (s.54)

“Není důležité jestli má Turner (a jeho teorie sociálního dramatu) pravdu, nebo ne. Důležité je jestli vám tento způsob přemýšlení nabízí další příležitost k přemýšlení a více konání. Pomáhá vám to rozšířit možnosti toho co děláte a o čem přemýšlíte? Nemůžeme snížit *performative studies* na kvantitativní vědu. Je to metoda k otevírání možností a kreativity na úrovni umělecké kreativity.”⁶⁹

Koncert jako Gesamtkunstwerk

Zmíním zde německou průkopnickou kapelu 70. let Kraftwerk. A i přesto, že se nejedná o typicky rockové uskupení, si myslím, že je nemohu nezmínit, protože jejich vliv nejen na rockovou a celkově populární hudbu, ale i na performance je nezměrný. Také oni vytvářeli víc než jen hudbu. Malovali obraz budoucnosti a jejich hudba je silně spojená s futuristickým vizuálem té doby. Nazvali svůj styl *industrielle Volksmusik* na počest industriálnímu prostředí Rheinlandu, ze kterého pocházejí. I David Bowie byl velkým obdivovatelem této kapely a tento jejich pojem pozměnil na “folk music of the factories”⁷⁰ (Folková hudba továren). Přesto, že jejich alba neměla hlavní postavu nebo jasný příběh, i tak byla překvapivě ucelená a budovala svůj vlastní svět plný technologie, robotů a digitálních krajín. Jako příklad poslouží 23minutová skladba *Autobahn* z jejich čtvrtého alba, která je ódou na dálnice a vrhá posluchače do zběsilé jízdy nocí po německých betonových cestách. Je to nejen poslechový zážitek ve smyslu hudebním, ale čistě jako audio-malba. Dodnes se díky této skladbě synth-pop často stylizuje jako hudba k noční jízdě po dálnici.⁷¹ Ze začátku se konaly koncerty Kraftwerk v galeriích a “artových” barech, protože byla vizuální stránka jejich vystoupení tak důležitou a jejich zvuk se měnil podle toho, kde a s jakými muzikanty spolupracovali. Často také improvizovali a promítali za sebe ironická hesla typu: “Podporujte ekonomiku, slavte Vánoce častěji!”⁷² Podobně

⁶⁹ Performance Studies: An Introduction - Victor Turner's Social Drama - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 24.08.2021].

⁷⁰ Schütte, Uwe. *Kraftwerk: Future Music from Germany*. Penguin, 2020 (s.25-28)

⁷¹ Příklady: Miami Nights 1984 - Accelerated - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 24.08.2021]., Nostalgia Drive - A Nostalgic Synthwave / Chillwave / Retrowave mix - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 24.08.2021].

⁷² Schütte, Uwe. *Kraftwerk: Future Music from Germany*. Penguin, 2020 (s.40-41)

jako divadlo tak získal jejich koncert jistou pomíjivost a byl založen na síle momentu. Stejně jako divadlo se i oni vrhli do ideí *Gesamtkunstwerku*. “Vše děláme sami, videa, obaly a grafiky. Je to jako mozaika, která vede k produktivitě Kraftwerk, ale nejedná se pouze o jeden obor. V Německu tomu říkáme *Gesamtkunstwerk*. To je to, co dělal Wagner ve svém čase s divadlem a hudbou.”⁷³ Záznamy jejich koncertů jsou jasnou ukázkou síly, kterou tato forma nabízí a je jasným důkazem teatrality koncertních pódíí.

Vybral jsem následující příklady tvůrců a děl, kde vidíme opravdový posun v tom, co koncert může být a možnosti využití hudby na divadle. Koncerty, které se stávají divadlem, nebo k němu mají nakročeno.

⁷³ Schütte, Uwe. *Kraftwerk: Future Music from Germany*. Penguin, 2020 (s.47)

III. Koncert na divadle, divadlo na koncertě (case studies)

Jimi Hendrix ve slavném vystoupení na Monterey Pop zapaluje svou kytaru za zvuků bubnů a vazby a poté ji roztříští o zem. Fascinace tímto vizuálně šokujícím a hypnotizujícím aktem je podobná fascinaci z šamanistického rituálu. Ničení svého drahého nástroje, který byl po celou dobu koncertu jeho jediným, je značně symbolické a odpovídá jeho narativu a ideje rockové hudby celkově o potřebě rozbít ustálené pořádky. Během svého dospívání jsem byl příznivcem rockové hudby 60. a 70. let a rád se k tomuto žánru znovu a znovu vracím. Byla to doba společenských změn a role hudby, umění a performance procházela turbulentním obdobím změn a evolucí což vedlo k experimentální tvorbě překračující hranice jednotlivých žánrů či umění.

Prvním velkým příkladem, kterým bych se rád zabýval, budiž celá persona Davida Bowieho. Jeho potřeba vytvářet postavy jako Ziggy Stardust, Major Tom, White Duke a Jareth the Goblin King je velice teatrální a skrývá v sobě víc než jen extravagantní zevnějšek a touhu šokovat.

1. Rock 60. a 70. let

Období 60. a 70. let bylo plné extravagantních performerů, frontmanů a kapel, na které se dá nahlížet z pohledu divadelního. Zmínil jsem Davida Bowieho, který byl pro mě jednou z největších inspirací při koncepci formy divadla spojené s hudebním vystoupením. Ve spolupráci s mou sestrou Ninou Jacques jsme pracovali na koncepci představení s názvem *Blackstar* podle stejnojmenného alba. David Bowie byl průkopníkem glam-rocku 70. let, který se vyznačoval svou teatralitou a výstředností. Ziggy Stardust byl první takovou postavou, alter-egem v populární hudební scéně a jeho vzhled a skoro mimozemské vystupování přitahovalo, až magnetizovalo publikum. Byl to výjev budoucnosti. 70. léta jsou érou vesmírného závodu mezi Sovětským svazem a USA. První člověk stanul na měsíci v roce 1969 a vesmír a jeho prozkoumávání

tak proniklo do zájmu veřejnosti. *Space Oddity* je dodnes nejslavnější písní Davida Bowieho a vznikla právě v této době a v provedení Bowieho postavy Ziggyho Stardusta. Jeho kostýmy jsou dodnes nadčasové a záhadné.⁷⁴ Velkou inspirací pro motivy těchto kostýmů bylo tradiční japonské divadlo *Kabuki* a jejich designér a Bowieho dobrý přítel, Kansai Yamamoto, o teatralitě a herectví Bowieho koncertů mluví takto: “Mezi Davidem „na jevišti“ a Davidem „mimo jeviště“ byl jasný rozdíl. Když vstoupil na pódium, nastal okamžitý energetický posun, který jsem neviděl u nikoho jiného v té době”⁷⁵ Sám Bowie o tomto jevu říká, že “lidé nechápali, že nemusím být stále tím samým člověkem, když vystupuji.”⁷⁶ Druhý slavný kostým patřil k postavě Alladina Sanea, který je zase inspirován *Triadickým baletem* Oskara Schlemmera. Spojení jeho vystoupení s divadlem je nejvíce znatelné v právě v kostýmech a vytváření postav.

Nejen Bowie se však snažil obohatit své umění a rozšířit představy tehdejšího publika o tom, co hudba může být a jak se může prezentovat. Další inspirací a badatelským zájmem jsou mi alba alternative-rockové kapely Pink Floyd. Oni sami nazývají své album *The Wall* z roku 1979 rockovou operou a vznikl podle jeho námětu i stejnojmenný film. I zde vytvářejí hlavní postavu, kterou je Pink, unavený a depresivní úspěšný muzikant, který se postupně izoluje od svého okolí a staví mezi sebou a vnějším světem obraznou zeď. Při zahájení psaní desky *The Wall* se dokonce uspořádala “první čtená” scénáře, který Bob Ezrin napsal a proces nahrávání desky se často popisuje jako proces podobný divadelnímu zkoušení.⁷⁷ Výsledkem byla jedna z největších a nejslavnějších show moderní populární hudby. Během celého koncertu se na pódiu stavěla ohromná, dvanáctimetrová zeď oddělující kapelu od diváků a spousta postav z příběhu se objevila na scéně včetně nafukovacího prasete. Na postavenou zeď se pak promítaly vizuály Geralda Scarfea.⁷⁸

⁷⁴ Viz příloha č.4

⁷⁵ MATHEOS, Maria. *The Theatre of David Bowie: the rebellious chameleon of the seventies* [online].

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ The Wall - Wikipedia. [online]. [cit. 24.08.2021]

⁷⁸ Ibid.

Novějším příkladem takovéto práce při živé produkci je pro mě kapela De Staat a jejich koncert z festivalu *Lowlands*.⁷⁹

Veliká část alba, se kterým pracovali pro tuto performance je silně kritickou satirou a reflexí mezinárodní politické scény. Od KITTY KITTY, skladby o Donaldu Trumpovi a jeho demagogii, po Tie Me Down, ve které se zpívá, že jediný v mém týmu jsem já a nikdo jiný za mě nemluví.

Při živé reprodukci skladby Phoenix se za užití světla zpěvák ocitá uprostřed hvězdy ze světla a pomocí techniky se část pódia i s ním zvedá o několik metrů výše. Díky oslnění se zdá jako by se vznášel bez této pomoci a pouze plul ve vzduchu jako jakýsi superhrdina. Shlíží na publikum ze shora a vzniká tak obraz zjevení. Projekce za ním promítá mřížku z obalu alba a dotváří iluzi létání. Zpěvák ponořen ve světle zpívá o zkáze světa, kterou jsme si na sebe přinesli sami. Předpověď biblické apokalypsy přenesené do naší reality oxidu uhličitého a přírody, která se nám vymyká z kontroly (kterou jsme si natolik jistí a přesto se zdá, že jsme ji nikdy neměli), je fascinující a bolestivá. S textem "We set the world on fire!" (Zapálili jsme svět) se hudba promění z ladné balady na ohlušující rachot všech nástrojů hrající stejný tón. Tento tón postupně padá jako když letadlo s pohonem vrtulí padá z nebes. Takto opakovaný tón vyvolává mráz v zádech. Je to jako bychom byli svědky oné předpovězené zkázy. Z hudby je cítit nejen hněv, ale také melancholie. Smutek. A s koncem písně se celé pódium ponoří do tmy a absolutního a po tak ohlušující kakofonii nečekaného a utěšujícího ticha. Je to však ticho výhružné - Toto nás čeká. Nic.

V rámci jedné skladby dokáží De Staat vytvořit obraz zjevení a předpovědi. Dát nám nahlédnout do hrozící budoucnosti ohně a utrpení a pak nám dají ochutnat všeobsahující nic, které bude následovat. Je to mrazivý a velkolepý zjev. Je tedy možné beze slov předat jasný a silný příběh. Jedná se nepochybně o příklad teatrality ve formě koncertní.

⁷⁹

De Staat - Live at Lowlands 2019 (full show) - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 24.08.2021].

2. David Byrne “American Utopia”

Při psaní o koncertu, divadle a prolínání obou forem by bylo samozřejmě chybou nezmínit veliký hit americké Broadway a později zfilmovanou inscenaci Davida Byrnea z Talking Heads nazvanou *American Utopia*. Jedná se o představení složené ze slavných skladeb kapely Talking Heads a také posledního Byrneova alba z roku 2018, nazvaném stejně *American Utopia*. Co dělá toto představení jedinečným? Je to koncert, ale ne v tradičním slova smyslu.

“Nejprve jsem si řekl: Nebylo by zajímavé udělat to v tradičním tanečním klubu? Ale diváci by dostali jakýsi příběh navíc. Líbilo by se jim to? Nebo by si jen řekli: tohle je bláznivé?” říká Byrne v rozhovoru k jinému muzikálu s názvem *Here Lies Love*. Hudbu k tomuto představení napsal spolu se slavným DJem Fatboy Slim.⁸⁰

“Pro mě je neskutečně vzrušující, když se perkuse rozloží na více dílů. Takže to, co by normálně zahrál jeden člověk na jednu sadu bicích nástrojů je najednou deset různých lidí. Vizually a emočně to má naprosto odlišný dopad na diváka! Co vidíte a zažíváte, je skupina lidí, která pracuje dohromady jako jeden. A to cítíte.”⁸¹

Byrne se rozhodl již na začátku produkce, že by chtěl aby byli všichni muzikanti mobilní. Aby se mohli pohybovat volně po scéně. Vycházel z pochodových kapel stylu *New Orleans marching bands*, které hrají na průvodech, karnevalech a sportovních utkáních a jsou v neustálém pohybu. Nutnost mobility jim umožnila vytvořit novou formu prezentace. Choreografie pohybu. Sofistikovanost některých těchto skupin je bechderoucí a dokáže vskutku pohltnout hypnotizujícím pohybem jednoho celku. Byrne tedy původně chtěl ze země zvednout pouze kapelu, když však začal vnímat svobodu, kterou takto získal, rozhodl se ze scény odebrat naprosto vše. “The audience, they're

⁸⁰ RYAN, Patrick. *David Byrne on HBO's 'American Utopia,' the election and why he's not 'bored' of Talking Heads* [online].

⁸¹ David Byrne on His Broadway Show "American Utopia," Talking Heads, Reasons to Be Cheerful & More - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 24.08.2021].

not looking at stuff. They're looking at us.” (Publikum se nedívá na věci, ale dívají se na nás).⁸²

Práci s choreografkou popisuje jako: dát lidi do prostoru a hýbat s nimi sem a tam. Když je dáme sem, co to znamená? Jaký je to pocit? Co vám to říká? Já vím, že mi to něco říká.

Není to jen pohyb. Jsou v tom emoce.

Když se Byrnea ptá reportérka jak nazývá *American Utopia*, protože ona sama by nevěděla jestli použít termín play (hra), rock opera, nebo dokonce muzikál, odpovídá Byrne jednoduše, že tomu říká show. Ale původním záměrem nebylo vytvořit tuto show pro Broadway. Na samém začátku šlo o koncert pro celosvětovou šňůru koncertů, kde by hrál své skladby. Ale s příležitostí tvořit pro divadlo na Broadwayi se mu naskytla příležitost udělat víc. Čím to je, že pouhý fakt, že se bude nějaká performance konat buď na koncertním pódiu, nebo na prknech ustáleného divadla změnil naprosto fundamentálně jeho přístup ke své tvorbě?

Mám příležitost udělat víc. Přidat příběh. A nemyslím tím doslovně příběh ve slova smyslu “a pak se stalo to a to...”, ale můžete udělat příběh nápadů, který vás přenese z jednoho bodu do bodu jiného.

*Je důležité mít publikum. Je tam něco mezi námi. Něco magického.*⁸³

Jako další stojí za zmínku například Genesis a jejich *The Lamb Lies Down on Broadway*, nebo novější *Ghosteen* Nicka Cavea, které pracovali s konceptuálností alba podobně jako David Bowie. Nebudu se jimi zde detailněji zabývat, ale byla by myslím chyba je zde alespoň nezmínit. Tím se dostávám zpět k inscenaci Anny Klimešové, která vycházela právě z Caveova předobrazu.

⁸² David Byrne on His Broadway Show "American Utopia," Talking Heads, Reasons to Be Cheerful & More - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 24.08.2021].

⁸³ Ibid.

3. Scénický koncert: Máj

Jedním velice dobrým příkladem formy, kterou vyhledávám a snažím se zde popsat, je výsledek práce hereckého ročníku KALD DAMU, který nastupoval v roce 2015/16 pod vedením Jana Mikuláška a pod režii Anny Klimešové adaptoval Máchův Máj. Tuto adaptaci nazvali scénickým koncertem.⁸⁴ Máj byl tradičně používán pro účely jevištní mluvy, aby se herci naučili pracovat s komplexním lyrickým textem psaným ve verši. Anna Klimešová se však rozhodla přistoupit k tomuto zdánlivě rutinnímu zadání novým a atraktivním způsobem. Ročník, který měla režírovat, byl z velké části hudebně nadaný, a nabízel tak možnosti práce v tomto směru. Po rozhovoru se studenty se tedy rozhodla jít cestou koncertu. Podle Anny Klimešové je Máj velmi hudební a má prvky balady, což ji inspirovalo k využití hudby a image tzv. “romantického rozervance”, jako jsou například Nick Cave, Neil Young, nebo Leningradští kovbojové. Z Viléma se tak stal zadumaný, tajemný a romantický hrdina kapely, který písněmi předává emoce a prožívá těžké chvíle, jako je například smrt svého otce. Předloha Nicka Cavea se objevuje opravdu často a není divu. Nick Cave skutečně vypadá, jako by během koncertu byl zmítán všemi emocemi, které svou hudbou předává. A Caveova životní tragédie v podobě smrti vlastního syna se stává paralelou k Vilémově utrpení. “Je to velký herecký výkon, ale zároveň není vyobrazen nijak, je to on sám. Otázka je, jestli na sebe bere ještě nějakou roli, když je na scéně a když ne,” říká o inspiraci Cavem Klimešová. Vycházeli také z hrubě vystavěné partitury, která vznikla sestřiháním textů a věnovali velkou pozornost dynamice celku. Finální podoba hudebních vystoupení a představení jako celku však vznikla až na zkouškách, kterých nebylo mnoho. Procesem zkoušení a hledáním vznikly skladby, nebo se již existující hudba aplikovala na požadovaný text. “U současného alternativního divadla mám pocit, že přítomnost herce spěje k tomu, že

⁸⁴ KOBRLOVÁ, Marie. Máchův Máj se dá aktualizovat. Studenti DAMU na to na Náplavce šli přes krutý severočeský folklor | Radio Wave. *Radio Wave* [online].

vystupuje víc jako zpěvák na koncertě. [...] Vnímáme ho jako autora,” míní Klimešová. Tento pohled na herectví je v představení velmi znát. Herecký soubor působí jako velká kapela pózující pro fotoaparáty tisíce lidí na festivalu i přes to, že hrají pro malé publikum v temném prostoru divadelního sálu. Jsou sami sebou i přes to, že mají hrát postavy, které každý zná. Stylizovat se do “dobové autentičnosti” nemá v dnešní době smysl. Rovněž Peter Brook v 60. letech minulého století píše, že herectvím napodobujícím něco původního a romantického vzniká mrtvolné divadlo. Jakýsi skanzen neautentičnosti ve jménu toho, co bylo dřív.⁸⁵ Naopak moderní stylizace, jakou je právě rocková balada ve stylu Cavea nebo Younga, nabízí jazyk, kterému dnes rozumí každý a patří k němu jistá stylizace. Díky tomu je text plný komplexních a literárních frází z dob minulých méně křečovitý. Nemá být přirozený ani působit jako veliké umění. Jedná se o emoce, které někdo prožívá, a my jsme jim svědkem v rámci jakési hry. Stejně má být i herectví. Nejde o to být plně autentický, ale vycházet ze sebe. Tvořit postavu během zkoušení a postupně ji v sobě najít jako součást většího celku, který nelze na scéně předat. Jsem na scéně sám za sebe, ale nejsem sebou. Z vlastní zkušenosti jsem měl ze začátku potíže s režisérskou poznámkou: “Buď více přirozený!” Zjišťuji však s časem, že přirozenost spočívá v pohodlí a v autentičnosti. Nechci se proměnit v postavu. Chci ji v sobě najít a najít ji výsledkem práce v kolektivu a hledáním.

Během rozhovoru jsem se zeptal také na nezbytnou otázku, zahrnující celou mou práci: Je koncert divadlo? Odpověď mě velmi mile překvapila. “[Koncert] je velké divadlo. Občas je to nudné divadlo. Někdy se toho moc neděje, ale někdy je to mnohem dramatičtější, než kdyby člověk koukal na Shakespeara, protože se dějí věci, které nejsou zamýšleny. Když basákovi upadne trsátko, jak tu situaci vyřeší, a spousta jiných drobných mikro-akcí, které mě baví sledovat, [...] nebo také moment ladění nástrojů, což jsme v představení taky trochu tematizovali. Jako by se probouzela příroda,” popisuje Klimešová. Teatrálnost těchto momentů spočívá v jejich nekaždodennosti, říká dále. Jde o změnu vnímání diváků a jejich očekávání.

⁸⁵ BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha, panorama, 1988. (s.15-17)

I přes velký úspěch, který tato "klauzura" měla, říká, že by se do podobného stylu ráda ponořila znovu, ale tentokrát by přizvala někoho na kompozici hudby a měla více času i prostředků pro realizaci takového projektu.

Celé představení se odehrává se všemi herci na scéně, stejně jako by se odehrál koncert kapely. Každý herec má svůj nástroj a svou roli. A stejně jako na většině koncertů má každá kapela svůj "styl", i zde přicházejí všichni herci na scénu v kostýmech, které reprezentují jednotlivé hudební styly a žánry. Kožené kalhoty a křivák, džíny a košile, country-kovbojský outfit, roztrhané tričko a sukně. Ale protože podnázvem inscenace je *Severočeský folklor je krutý, stejně tak i Máchův Máj*, má každý z těchto outfitů nějaký folklorní prvek: čižmy, beranice, věnec nebo stuha uvázaná kolem hlavy jako bandana ve stylu Jimiho Hendrixe.⁸⁶ Celé představení je plné odkazů na hudbu druhé poloviny 20. století. Od Cure po Nicka Cavea, a často dokonce odkazuje na díla přímo. Zazní slavná melodie průkopníků emo-rocku The Cure *Boys Don't Cry*, nebo *Sweet Caroline* od Neila Diamonda. Pokud bychom chtěli představení dát nálepku hudebního žánru, pohybovali bychom se od punku po industrial-noise, přes underground, rock'n'roll a folkové balady. Zpěvy jsou často spíše Sprechgesang připomínající přednes Lou Reeda a jemu podobných. Stylizace "koncertu" připomíná undergroundové akce alternativních uskupení 70. až 90. let. Zde narážíme na zlatý důl inspirace pro koncept koncertu na divadle či divadla na koncertě splynutého do jednoho.

Máj jako jedno z nejznámějších literárních děl českého jazyka často bojuje s předsudky a únavou publika. Ne každý bude nadšen z díla, které musel po roky nuceně číst a analyzovat na střední škole, když by mnohem radši chodil s kamarády na koncerty a zkusil své první pivo. Většinou si k němu vybuduje averzi, kterou musí odbourávat, aby si našel k takovému dílu svou vlastní cestu. Interpretace Anny Klimešové novou cestu nabízí a skvěle buduje nové obrazy, které si může mladý člověk spojit s mnohem současnějšími odkazy na hudební scénu, kterou si většina z nás asociuje se svým mládím.

Představení se těšilo velké oblibě a po kladném ohlasu z klauzurního festivalu Proces se přesunulo na Loď Tajemství, kde se po delší dobu

⁸⁶ Viz příloha č.3

reprízovalo. Já sám jsem jej viděl dvakrát na živo a několikrát ze záznamu při přípravě psaní této práce a pokaždé jsem cítil, že se mnou podobný tvar velice rezonuje, apeluje na mé muzikantství a také, jak jsem během rozhovoru s režisérkou popisoval, moderní pojetí herectví. Zdá se tedy, že zde by mohla být potenciální cesta, kterou bych se mohl vydat. Dokázal by se tento nápad scénického koncertu, jak jej nazvala Anna Klimešová, přetvořit na soběstačnou a dlouhodobou cestu objevování? Jak spojit dva světy, dva diváky?

Také jiné projekty v ČR se však blíží tomuto konceptu. Nevědomky a méně cílevědomě jej budují například hudební uskupení *PAST* Dana Kranicha a Ivo Sedláčka. Rapovo-elektronický projekt má velice silné texty a promyšlený projev včetně vizuálů. Koncerty budují na svých minulých zkušenostech z divadla, a Ivo Sedláček dokonce hrál v kapele Fekete Szeretlék, kterou zakládal Matija Solce. S touto kapelou nejenže nahráli několik alb, ale nazkoušeli mnoho představení, které hudbu využívají jako jeden z hlavních narativních procesů. Během písní posouvají děj a často budují dramatické situace. Snaží se angažovat publikum a pobouzejí je, aby zpívali spolu s nimi, jako je tomu zvykem na koncertech.

Tento směr, který se objevuje nejen u studentů KALDU v ČR a v mé mysli jako možnost rozvíjení mých schopností se po krátké rešerši ukazuje být naprosto reálnou a silnou součástí divadelní scény. Jedná se o takzvaný *gig-theatre*, který se těší rostoucí popularitě hlavně v Anglii a jiných anglofonních zemích.

4. Gig-theatre

Co je to gig-theatre? V doslovném překladu se jedná o koncertové divadlo. Anglické slovo *gig* je však mnohem výstižnější než jeho český ekvivalent, protože neobsahuje koncerty formálního charakteru, které se konají v koncertních halách a sálech zaměřených na klasickou hudbu. Popisují se jím

koncerty odlehčenějšího formátu, ať už se jedná o underground, pop, rock a jiné styly, které probíhají v klubech, hospodách a na festivalech.⁸⁷ Jedná se tedy o styl divadla, který se inspiroje touto formou a adaptuje ji buď jako koncerty v divadelních prostorách, nebo divadlo podobné koncertu v klubech. První zmínka o *gig-theatre* se objevuje roku 2002 v *The Irish Independent*, kde Brian Lavery píše o představení *The Hand*. „*The Hand* je debut O’Kellyho konceptu *gig-theatre*, který by, pokud by byl úspěšný, mohl eliminovat nudné části klasických dramát a vytvoří upřímnější a otevřenější pouto mezi divákem a hercem za pomoci hudby.”⁸⁸ Laveryho předpověď se nenaplnila a *gig-theatre* je několik let pouhou představou a snem hrstky lidí. V roce 2016 se však na festivalu *Edinburgh Fringe* objevují mnohé projekty pod nálepkou rostoucího trendu *gig-theatre*. V letech 2012 až 2016 se hlavně ve Skotsku, ale i ve zbytku Spojeného království objevují úspěšná představení jako je *Beats* (2012), *Torycore* (2013), nebo *Weekend Rockstars* (2015). Nejzásadnějším motorem rozvoje tohoto divadelního směru se však stal festival *Latitude* (založený společností, která organizuje i světoznámý festival *Glastonbury*), který od roku 2006 na své divadelní scéně dával prostor právě projektům s ambicemi tvořit *gig-theatre*. Dalším místem pro rozvoj tohoto poměrně nového fusion-stylu divadla je britské uskupení *Middle Child*⁸⁹, od kterého pochází také posledně zmíněné představení *Weekend Rockstars*. Jedná se o skupinu tvůrců zaměřujících se na tuto poměrně okrajovou divadelní tvorbu. Na jejich stránkách se dočteme, že bojují za dostupnost divadla a odbourání bariér, které by mohly odradit potenciální diváky. *We will set fire to your expectations of what a night at the theatre can be*, aneb necháme shořet vaše představy o tom, jak by měl vypadat večer strávený v divadle.⁹⁰ To se zdá být hlavním tématem lidí zabývajících se touto formou. Joe Muggs ve výše zmíněném článku říká: „Uvědomil jsem si, že obě strany [divadlo i populární hudba] jsou tou druhou naprosto fascinované. I ti z nejchytřejších a nejbystřejších divadelních tvůrců, co znám, mají v mysli

⁸⁷ MUGGS, Joe. Two tribes: how the theatre and music scenes are mixing it up | Stage | The Guardian. [online].

⁸⁸ RADOSAVLJEVIĆ, Duška. Edinburgh Fringe 2019: Gig Theatre | The Theatre Times. *The Theatre Times | Worldwide Theatre News* [online].

⁸⁹ ABOUT US - Middle Child. *Middle Child - Middle Child* [online].

⁹⁰ Ibid.

zakódované, že hudba je fundamentálně více “cool”, než divadlo. [...] Když jsem pak mluvil se svými přáteli ze světa hudby, konsenzus byl ten, že svět divadla je příliš intelektuálský, a tím pádem nepřístupný.”⁹¹

Matt Regan, další tvůrce *gig-theatre* se však setkal s naprosto odlišným obrazem obou scén. Když jako klasický hudebník a zpěvák/skladatel poprvé zkoušel obohatit svůj hudební projev o naraci, světlo a jiné prvky přesahující tradiční hranice *gigového* formátu, setkal se s nepochopením. “Většinou bylo publikum zaskočené a zmatené, pokud hudba skončila, a já začal mluvit o něčem kryptickém”. Když se však na doporučení svého přítele přesunul do divadelních prostor, setkal se s mnohem větším pochopením a nadšením pro svou novou tvorbu.⁹²

Co tedy vede mnoho mladých tvůrců, ať už hudby či divadla, k překračování hranic a boření oplocení svých vlastních světů? Jak jsem již dříve popisoval, jde o nutnost.

V popisu návštěvy *gig-theatre* představení *Weekend Rockstars* se Harriet Gibson, zpravodajka pro *The Guardian*, pozastavuje nad pokusem udržet v divadle atmosféru koncertu v klubu. “Jsme přivítáni hudbou Arctic Monkeys znějící z reproduktorů a Terry nám říká: Klidně si zajděte na záchod, nebo si kupte na baru pivo. Jenže replikovat ruch a shon Brixton Academy (hudební klub v Londýně) není lehké v tak intimním prostředí. [...] Představa, že si odskočím uprostřed monologu se zdá jako neuctivá”.⁹³ Je tedy jasné, že nápad ‘jít do divadla na koncert’ a zažít podobně rozvolněnou atmosféru jako při večeru v Rock Café na Národní třídě, kdy si v klidu můžeme povídat v zadní části místnosti není příliš reálná, i když by si to někteří tvůrci přáli. Divadlo bude vždy vyžadovat aktivnější publikum a v případě, že ztratím nit, bude bez slitování uhánět dál beze mě. Naskočit pak za jízdy v případě, že je budován příběh, není tedy příliš reálné. I přes takovou kritiku nejen Gibsonová, ale také další kritici britské divadelní scény vyzdvihují a pozitivně hodnotí vývoj, který tato nová

⁹¹ MUGGS, Joe. Two tribes: how the theatre and music scenes are mixing it up | Stage | The Guardian. [online].

⁹² Ibid.

⁹³ GIBSON, Harriet. What if a gig comes to the theatre? The Weekend Rockstars experiment | Edinburgh festival 2015 | *The Guardian*. [online].

forma divadla přináší a kterým si prošla. Po celé zemi vzniká stále více představení hlásících se k hnutí *gig-theatre* a zdá se, že jakmile se kultura vrátí do svých zaběhnutých kolejí, zotavená z knock-outu způsobeného koronavirovou krizí, bude se těšit tento styl obnovené popularity.

5. Matt Regan

Rozhodl jsem se kontaktovat Matta Regana, který se v textech o *gig-theatre* objevoval častěji, a který na rozdíl ode mě nevcházel do světa koncertů spojených s divadlem ze strany divadla, ale jako původně tradičně vyučený skladatel a hudebník. Ve svém debutu *Greater Belfast* se skrz smyčcový kvartet snaží ponořit diváka do mikrosvěta jeho rodného Belfastu a zlepšit image tohoto, ve Spojeném království povětšinou neznámého města, spojovaného s násilím během občanské války v Severním Irsku. Ve formě alba je toto představení k poslechu na internetovém portálu Bandcamp a vřele doporučuji jeho poslech.⁹⁴ Regan však varuje, že nelze zachytit efekt představení do čistě zvukového záznamu, protože kouzlo divadla a divadelního koncertu je v přítomnosti a v interakci s publikem.

Ptal jsem se na to, jak se rozhodl pro přesunutí své kariéry do sfér divadla a jeho odpověď byla odzbrojující svou upřímností. “Přestěhoval jsem se do Glasgow a znal jsem jen jednoho člověka. Ten právě studoval divadlo na vysoké škole a skrz něj jsem měl přístup k lidem z divadelní scény. Nikoho jiného jsem neznal. [...] Přirozeně jsem pro ně začal skládat hudbu a oni mě pak brali jako skladatele pro divadlo.” Přiznal se tedy, že šlo trochu o náhodu. Vliv této spolupráce jej pak vedl k větší experimentaci se svou vlastní tvorbou. Když se však pokoušel tuto novou, dle jeho vlastních slov “ukecanou hudbu” performovat v klubech a koncertních sálech, reakce na ně byla smíšená a diváci byli spíše zmatení. On sám se původně bránil přesunu své tvorby do divadla: “Kdykoli jsem si začal myslet, že dělám divadlo, zamrzl jsem. Nevím jak se dělá divadlo. Ani nevím, jestli mě většina divadla baví.” Nakonec se ale ukázalo, že divadelní prostředí tomuto projektu prospělo. “Divadelnost koncertu byla zvýrazněna tím,

⁹⁴ REGAN, Matt. *Greater Belfast* [online].

že se konal v divadle [...] a publikum, které chodí na divadlo jej interpretovalo jako divadelní představení.” Jeho další práce pak byla více směřovaná na svět divadla, ale nadále se držel svého přístupu “jako bych psal hudbu.”

Další zajímavou debatou s ním byla otázka herectví v jeho představeních. On sám se za herce nepovažuje i přes to, že je ve svém představení *Greater Belfast* jedinou postavou. Při dotazu na problematiku postav a charakterů odmítá, že by je vytvářel. “Nejsem herec, ale umím být před lidmi. Mluvit před lidmi. Můžu být sám sebou, ale nemůžu být postavou.” Po delší debatě o tom, jak postava vzniká a o slavných frontmanech jako David Bowie, Michael Jackson nebo Prince, kteří se postupem své kariéry mění v postavy, které ztvárnili v rámci svých hudebních projektů, se sám pozastavil nad tím, čím v představení byl. “Původně jsem chtěl být naprosto autentický a sám sebou, ale v rámci zkoušení jsem musel ustoupit. [...] Byl jsem to já, ale hodně se to ode mě vzdálilo. Byl jsem to hodně přehnaný já.” Ke konci rozhovoru dokonce zmínil kabaret, jako jednu z největších inspirací a nejbližších forem divadla koncertu. Jde o jednotlivá vystoupení, která na sebe nemusí vždy navazovat. Stejně jako skladby na koncertě. Zde s ním musím naprosto souhlasit, neboť při tvorbě představení, které nevychází z postav napsaných ve scénáři, při absenci jakéhokoliv scénáře, nebo i při koncertě, vzniká postava opakováním. Tím, že nějakou akci opakujeme, máme víc času se nad ní zamyslet, vyzkoušet ji různými způsoby a najít cestu, která sedí a funguje nejlépe. I přes to, že pochází z nás, není námi. Mozaikově vzniká nová postava, kterou v sobě objevujeme. Tomuto názoru lze dodat podpory i od zvůčnějších jmen, jako je například 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 fragmenty příběhů.⁹⁵ Toto by Reganův koncert s jeho skladbami splňoval. Obloukem se vlastně vracíme rovněž k termínu *rytmus*, který je čímkoliv, co se pravidelně opakuje.

S mou teorií, že koncert a divadlo jsou identické, Regan z vlastní zkušenosti souhlasí. Největší rozdíl, který však mezi nimi vidí, je publikum. “Publikum má určitá kritéria. A kritéria publika na koncertě a publika v divadle

⁹⁵ APERGHIS, Georges; GINDT Antoine. *Le corps Musical*. Arbes: Actes sud, 1990, (s. 61-63)

se drasticky liší. Pokud bych vzal koncert a transplantoval jej bez jakékoli změny do divadla, nebude to z divadelního hlediska moc zajímavé. [...] Divadlo většinou říká víc věcí najednou a vrství je. Koncert je spíše o jedné silné emoci." Po skončení svého představení měl poté chuť dělat víc koncertů, ale zjistil, že je na ně příliš divadelní, že musí změnit svůj přístup a k divadlu i koncertu přistupovat odlišným způsobem. Z mého pohledu je to skvělá zpráva. Znamená to, že i přes jejich podobnost je pokus přenést koncert na divadlo zajímavým a naplňujícím konceptem. Vyžaduje více významotvornosti a komplexnosti, kterou bych ve své hudební tvorbě rád našel a tím obohatil svou tvorbu hereckou a nekopíroval jen stejným způsobem performance z koncertu. Reganova zkušenost s divadlem je velkým povzbuzením a jeho rady, byť jednoduché, skrývají v sobě určitou pravdu, kterou každý, kdo divadlu propadl, cítí: "Vnímejte divadlo jako otevřený prostor, kde můžete zhmotnit své nápady. A tyto nápady budou zase vedeny tím, co je v divadle nejvíce autentické." I přes jeho původní představu, že napíše krásné květnaté texty a přednesy, bylo z jeho zkušenosti nakonec jedinou cestou dělat to, co je mu přirozené. "Nejsem Cormac McCarthy⁹⁶, [...] být já, být trochu zmatený, je zajímavější. Můžu se inspirovat, ale nebudu tím, čím nejsem."

Jako poslední jsem se ho ptal, co by doporučil divadelníkům, objevujícím svět hudby a hudebníkům, kteří se vydají do vod divadla. Jeho odpověď byla velmi podobná názoru, který zastávají Edward Gordon Craig a Adolphe Appia, nebo dokonce i Richard Wagner, když mluví o Gesamtkunstwerku: všechny divadelní prvky mají vést k jednotnému efektu, a to i přes fakt, že nemá žádné znalosti z historie divadla. "Často je tvořeno divadlo a pak je tvořena hudba. A i přesto, že oboje má probíhat zároveň, jedná se většinou o dvě separátní entity. Pro mě ale bylo cílem, z pohledu mě jako jednoho člověka, doopravdy propojit obě složky, aby je nebylo možné oddělit."

⁹⁶ americký spisovatel a scenárista

Závěr

V této práci vyhledávám kvality divadla, které poslouží k obohacení koncertu a naopak. Chtěl jsem zmapovat prostor, kde se koncert a divadlo stávají jedním. Uvedl jsem příklady děl, kdy se tyto dva odlišné žánry natolik spojí, že se jejich hranice rozostří. Je to hrací pole, které mě inspiruje a daří se mi v něm nacházet prostor pro vlastní seberealizaci. Matt Regan říká, že pro něj jsou oba způsoby uměleckého výrazu důležité a po dlouhém ponoření se do obou z nich nejen chce, ale potřebuje změnu prostředí, aby si udržel svůj zápal a inspiraci. Tento terén napomezí koncertu a divadla se pro mě stává fascinujícím spojením, které má nekonečně mnoho možností.

Nejlepší pojem, který se nabízí k tomu, co hledám, je v tomto případě *teatralita*. I přes pejorativní významy v běžné mluvě (být tetrální jako výraz přehnanosti či afektu) je definice teatrality, jak ji shrnuje Bohumil Nuska, zbavena jakékoli negativní, ale také pozitivní emoce. "Teatralitu či divadelnost lze chápat jako kvalitu či vlastnost, která obsahuje divadelní prvky, nebo svými rysy připomíná to, co je obecně považováno za divadlo"⁹⁷ Hledání teatrality koncertu nebo koncertní formy je tedy cílem mého hereckého a celkově divadelního bádání. Došel jsem k několika zjištěním, která mohou vést k jasnějším cílům a zlehčení mé budoucí cesty v odvětví koncertu na divadle. Otázka rytmu se stala skvělým pojítkem mezi oběma světy a jen prohlubuje můj zájem o prozkoumávání mnohohrstevnosti tohoto tématu. Repetice a čas jsou páteří rytmu použitého jako sdělovací prostředek a hlavní nosnou linkou propojující svět divadla a koncertu. V případě charakterů, které muzikant na scéně může ztvárňovat, je repetice nejsrozumitelnější a nejjednodušší formou, jež je pro hudebníky blízkou a intuitivní při budování postavy. Dále pak je nutné vnímat hudebníkovu tělo jako nástroj a zapojovat jej do dění jako performeru. Stejně tak je nutné nesnažit se zakrývat hudební nástroje a elektroniky k jejich zesílení, nýbrž je vystavovat a používat jako scénografickou složku, která nám umožní budovat svět, do kterého se chceme ponořit.

I přes to, že mým původním záměrem bylo hledat, v čem může být koncert

⁹⁷ NUSKA, Bohumil: *Rytmus, Tvorba, Divadlo III.díl*. Praha, (s.82)

divadelní či vykazovat znaky teatrality, zdá se, že to je velmi vágní představa a pro účely rozvoje mé tvorby je zajímavější vytváření specifického žánru scénického koncertu. Díky příkladům jsem dokázal vypořádat různé aspekty, které mi přijdou zajímavé a elevují svou formu nad její tradiční chápání. Dále jsem díky rozhovorům se dvěma diametrálně odlišnými tvůrci (Annou Klimešovou a Mattem Reganem) hledal cestu, kterou divadlo koncertu nabízí. Zároveň však nechci zapomenout na mnohohrstevnatost, která je divadlu vlastní a se kterou divadelní publikum počítá, nám nabízí spoustu nových a zajímavých možností, jak uchopit tradiční pochopení koncertu a vzepřít se nejen jeho omezujícím normám, ale i těm, které se zabydly na divadle. I zde bych připomněl svého mentora Vratislava Šrámka a jeho citát: „Protože hudba a divadlo jsou dva fenomény, které spolu bez megalomanských prostředků dokážou vést nádherné dialogy. Jsou to dva světy, jejichž prolínání a zase opouštění se skládá dohromady nádherný příběh.“⁹⁸

Při finálním shrnutí této práce musím konstatovat, že při hledání divadelních vlastností koncertu neboli jeho teatrality, se tato teatralita prohlubuje přímo úměrně mému přístupu k této formě, jako k formě divadelní, ale nikdy nemohou naplno splynout. Jako performer vnímám koncert jako divadlo z pozice herce. Jako divák pak hledám teatralitu v drobných akcích a výrazových prostředcích použitých v daném kontextu a v reálném čase. I zde je však nutno být obezřetný. Není každý koncert s aspekty divadelní formy divadlem a stejně tak není divadlo s hudbou koncertem. „Významy nejsou dány předem a vznikají až během představení“.⁹⁹ Úspěchem tedy je spojit tyto dvě strany a vytvořit novou konvenci, prostou nálepky divadla či koncertu, nýbrž formy nadřazené, která se stane tím nejlepším, co může každá jednotlivá forma nabídnout. To co nakonec převážilo je unikátní prostor, kde se oba žánry stávají jedním, žánrová fúze.

Anna Klimešová svými poznámkami k herectví a k ideje moderního herce jako zpěváka naprosto vystihla mou potřebu netradičního přístupu k hereckému

⁹⁸ Vratislav Šrámek: Dokonalé je, když hudba a divadlo nemohou být bez sebe navzájem | Vltava. *Český rozhlas Vltava* [online].

⁹⁹ BERNÁTEK, Martin. Chvála představení | | A2 – neklid na kulturní frontě. *A2 – neklid na kulturní frontě* [online].

projevu. I její poznatky o tom, jak vnímá koncert, byly přínosné k mému pochopení problematiky z pohledu nehudebního. Vytváření akce z normálních situací v rámci koncertu (upadnuté trsátko nebo ladění nástrojů) je skvělým a jednoduchým klíčem k adaptaci koncertu na divadelní scénu.

Rozhovor s Mattem Reganem se mnou hluboce rezonoval a zdá se, že spoustu odpovědí, které v určité fázi svého života hledal, našel právě v experimentu kombinace koncertu s divadlem. Mnoho otázek, které si na začátku své kariéry divadelníka kladl, je podobných, ne-li identických těm, které si kladu já. Komplexnost divadla mu umožňuje zůstat přirozeným při práci s mnohovrstvými tématy a příběhy, a je tedy ideálním prostorem pro rozšiřování kapacit a možností hudební performance. Samotný akt práce s divadelním prostorem nutí tvůrce být důslednější ve svých názorech a myšlenkových linkách, které chce inscenovat.

Nakonec také nesmím zapomenout zmínit, že to celé má pro mě velice osobní rozměr. Naplňuji svou ambici mít více kontroly nad výsledkem. Stát se de facto režisérem sám sebe. Jak interpretovat sám sebe? Jak předat dojem, záměr a sdělení své tvorby v živém vystoupení. Spojuji v sobě všechny role: herec, režisér, dramatik, dramaturg a scénograf. Jsem sám sobě technikem. Stejně tak všichni ostatní v kapele či představení. Stáváme se entitou a dohromady znovu interpretujeme sami sebe. V procesu psaní hudby jsem médiem mezi svými emocemi, svými názory a svým uměleckým nápadem. Mé podvědomí mi nahrává nápady, melodie a témata, která jsou mi blízká a zajímají mě. A já pak v přípravě na koncert mohu znovu objevovat, co jsem již jednou zformuloval. Rediguji, interpretuji a přizpůsobuji. Nemohu zahrát všechny stopy, které jsou na desce, stejně jako "nemůžu" odehrát představení Bratři Karamazovi ve své úplnosti. Musím si vybrat, co je důležité a nosné. Jaká melodie, jaký hudební podklad a jaký rytmus je důležitý a zbytek doplňuji novými možnostmi, které koncert nabízí oproti zaznamenanému a "perfektnímu" médiu hudební nahrávky. Koncert nabízí podobné řešení jako divadlo v technických ohledech. Světlo, scéna, zvuk, video a slovo. Co říct o každé skladbě, než ji zahrají. Co říct potom? Je vůbec potřeba něco říkat? Můžeme vytvořit vizualizace, které budou synchronizované s hudbou, a tím ilustrují a doplňují, co

se v hudbě děje. Text písně se stane monologem hlavní postavy, nebo vypravěčem. V mé autorské písni *Bloodshed* je hlavní postavou dívka, která zažila ohromné množství násilí, sexuálního obtěžování a životní smůly. Hledám tedy způsob, kterým konkrétněji sdílet emoce. Jak dát koncertu možnost zabývat se tématy hlubšími a komplexnějšími. Koncert je emoční záležitostí a je bezprostřední. Jaké jsou naopak vlastnosti divadla, které mu umožňují být prostorem pro objevování sebe a svého okolí, demokratickým zařízením a celkově místem k reflexi? „Divadlo je mozek, je to nekonečný prostor v krabici.“ řekl Emmanuel Demarcy-Mota.¹⁰⁰ Divadlo je místem k přemýšlení a hloubání.

Je tedy velice pravděpodobné, že při práci na *scénickém koncertě*, jak tuto formu popsala Anna Klimešová, bych dostal příležitost prozkoumávat experimentálnější formou možnosti své hudební tvorby, a tuto zkušenost pak aplikovat na práci se svou kapelou. Musím tudíž rozdvajit svůj zájem a neupínat se pouze na tvorbu hudební, nebo divadelní, nýbrž se nutit do zkušeností, které mi mohou být nepříjemné a vystaví mě neznámému. Kde jinde může člověk najít nové než v místě neznámém, kde každý krok je novou zkušeností. Neil Armstrong jako první muž na měsíci prohlásil: “Je to malý krok pro člověka, ale obrovský skok pro lidstvo”. Malý krok do neznáma znamenal pro lidstvo a jeho přítomnost ve vesmíru a vědecký rozvoj nikdy předtím nevídaný pokrok. Přenesu-li tuto ideu sám na sebe, může každý nový krok směrem k neznámému nejen v hudbě, ale i na divadle, být velkým krokem pro mou inspiraci a potřebu inovace. Doufám tedy, že krize nevídaných rozměrů, která postihla lidstvo a kulturní sektor v tomto roce, brzy skončí a umožní nám naplňovat naše vize, ideje a konečně nám bude dovoleno vykročit ven z naší pomyslné vesmírné stanice, chránící nás před hrozbou kosmu, kterou je nemoc zvaná COVID-19.

¹⁰⁰ [online]. [cit. 02.01.2021] Dostupné z: <https://citaty.net/citaty/1998700-emmanuel-demarcy-mota-divadlo-je-mozek-je-to-nekonecny-prostor-v-krabici/>

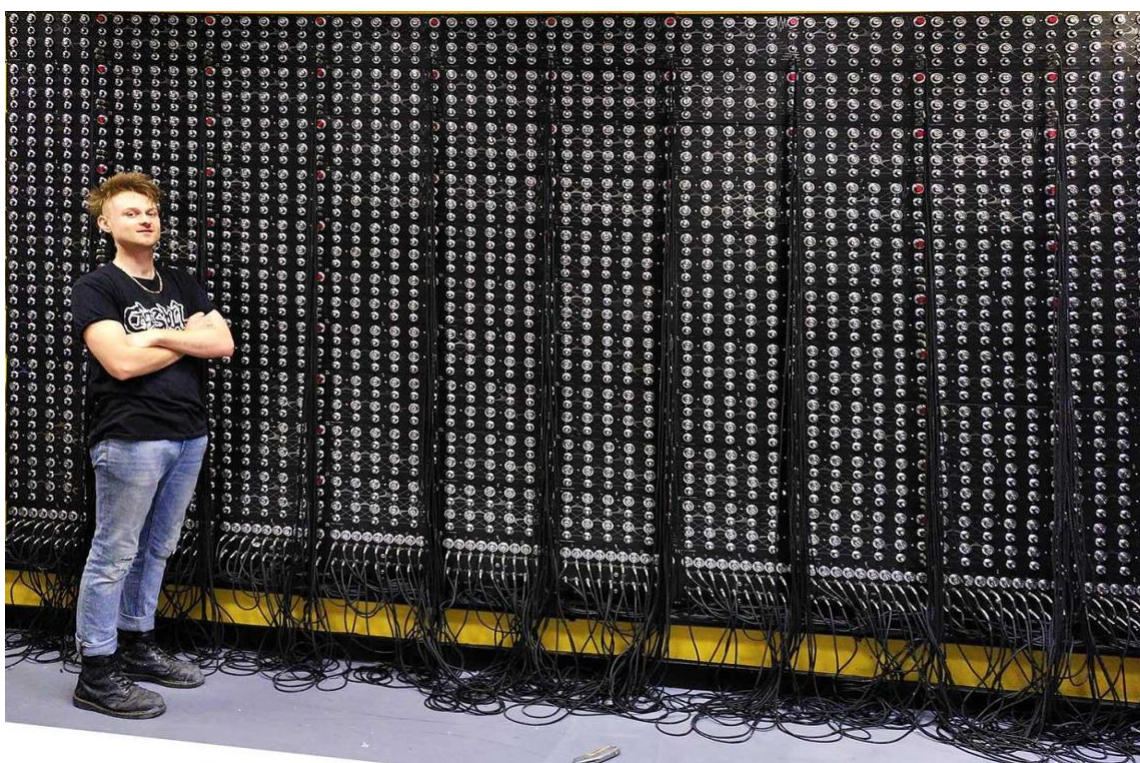
Příloha

Č. 1: Syntezátory



[online] Dostupné z: <https://www.soundonsound.com/people/jean-michel-jarre>

Č. 2: Sam Battle se svým Kilo Drone



[online] Dostupné z: <https://spectrum.ieee.org/geek-life/profiles/the-intense-sound-of-1000-analog-oscillators>

Č. 3: Máj, scénický koncert



[online] Dostupné z:

<https://wave.rozhlas.cz/sites/default/files/styles/lightbox/public/images/3e6d7cad4f2c98434baf55fd093b8bb8.jpg?itok=Vw0QsT05>

Č.4: David Bowie a jeho kostýmy.



[online] Dostupné z: <http://www.hasta-standrews.com/features/2019/3/6/the-theatre-of-david-bowie-the-rebellious-chameleon-of-the-seventies>



[online] Dostupné z: <https://bowiesongs.files.wordpress.com/2015/03/db73.jpg>

Bibliografie

Tištěné zdroje:

BROOK, Peter: *Prázdný prostor*. Panorama, Praha, 1988.

FISCHER-LICHTE, Erika: *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011. ISBN 978-80-904487-2-8

NUSKA, Bohumil: *Rytmus, Tvorba, Divadlo I. díl. Pražská scéna*, Praha 2013. ISBN: 978-80-86102-76-4

NUSKA, Bohumil: *Rytmus, Tvorba, Divadlo III. díl. Pražská scéna*, Praha 2019. ISBN: 978-80-86102-78-8

OPEKAR, Aleš. Rituály v populární hudbě. In Irena Příbylová, Lucie Uhlíková. *Od folkloru k world music: Hudba a rituál*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2010. s. 92-104. ISBN 978-80-903416-9-2.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

RANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. V Praze: Karolinum, 2005.

SCHÜTTE, Uwe. *Kraftwerk: Future Music from Germany*. Penguin. 2020 ISBN: 978-0-141-98675

TAIROV, Alexandr: *Odpoutané divadlo*. Akademie múzických umění v Praze. 2005 ISBN: 80-7331-035-X

VINAŘ, Josef: *Herec je svou vlastní možností*. Pražská scéna, Praha 2017. ISBN: 978-80-7331-454-5

Webové zdroje:

ABOUT US - Middle Child. *Middle Child - Middle Child* [online]. Dostupné z: <https://www.middlechildtheatre.co.uk/about-us/>

A Brief History of Synthesizers - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.08.2021]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=5sjreF6H_rY

BERNÁTEK, Martin. Chvála představení | | A2 – neklid na kulturní frontě. *A2 – neklid na kulturní frontě* [online]. Copyright © 2005 [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2013/4/chvala-predstaveni>

BRZÁKOVÁ, Pavlína. Od divadla zpátky k rituálu – Divadelní noviny. *Divadelní noviny* [online]. [cit. 13.12.2020] Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/od-divadla-zpatky-k-ritualu>

České lidovky s moderním zvukem: Burian roztáčí Bohemii — ČT24 — Česká televize. *ČT24 — Nejdůvěryhodnější zpravodajský web v ČR — Česká televize* [online]. Copyright © [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1078541-ceske-lidovky-s-modernim-zvukem-burian-roztaci-bohemii?fbclid=IwAR3ZNamWgw73gYDOS1ZjwUFW6vp4aICrHHhjDXxnJ3iTA9wLZjBWKLihUb4>

CLARK, Walter Houston. Drug cult - History of drug use in religion | Britannica. *Encyclopedia Britannica | Britannica* [online]. Copyright ©2021 Encyclop [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/drug-cult/History-of-drug-use-in-religion>

Concert | Britannica. *Encyclopedia Britannica | Britannica* [online]. Copyright ©2021 [cit. 2021-8-24]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/concert>

DAHL, Sofia; FRIBERG, Anders. Visual Perception of Expressiveness in Musicians' Body Movements. *Music Perception* [online]. [cit.01.01.2021] Dostupné z: <http://sofiadahl.net/pdf/paper4-expression.pdf>

David Byrne on His Broadway Show "American Utopia," Talking Heads, Reasons to Be Cheerful & More - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 24.08.2021]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=fnpor1RKDMU&ab_channel=DemocracyNow%21

- Folding Space - Generative Modular Ambient // 4 Hour Relaxation - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.08.2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6JeZR13dLLI&t=5723s>

Folklorika: Rituály a divadlo — Česká televize. *Česká televize* [online]. Copyright © [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://www.ceskatelivize.cz/porady/1102732990-folklorika/317291310040005-ritualy-a-divadlo/>

FRITZ, Thomas a kol. Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music - ScienceDirect. *ScienceDirect.com | Science, health and medical journals, full text articles and books*. [online]. Copyright © 2009 Elsevier Ltd. All rights reserved. [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0960982209008136>

GIBSONE, Harriet. What if a gig comes to the theatre? The Weekend Rockstars experiment | Edinburgh festival 2015 | *The Guardian*. [online]. Copyright © [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/21/what-if-a-gig-comes-to-the-theatre-the-weekend-rockstars-experiment>

HANÁČKOVÁ, Andrea. *Světové Divadlo duhé poloviny 20. století* | Katedra divadelních a filmových studií [online]. [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: [https://kdfs.upol.cz/fileadmin/userdata/FF/katedry/kdu/studentum/skripta/Hana ckova-Svetove-divadlo-druhe-polo.20.stoleti.pdf](https://kdfs.upol.cz/fileadmin/userdata/FF/katedry/kdu/studentum/skripta/Hana_ckova-Svetove-divadlo-druhe-polo.20.stoleti.pdf)

HISTORY OF IDEAS - Rituals - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021]. Dostupné z : https://www.youtube.com/watch?v=q_xJpVlry14

How to Play Music With a "Drunk" Feel - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=9MzKx0fKg5o&ab_channel=AdamNeely

HÜBNER, Falk. *Entering the stage - Musicians as performers in contemporary music theatre* [online]. [cit. 01.01.2020] Dostupné z: http://natachadiels.com/206/Hubner_Entering_The_Stage-libre.pdf

KILO DRONE - ORCHESTRA TIME, Playing Chords On The Thousand Oscillator MegaDrone - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=M12kjjmD02E&ab_channel=LOOKMUMNOCOMPUTER

KOBRLOVÁ, Marie. I Máchův Máj se dá aktualizovat. Studenti DAMU na to na Náplavce šli přes krutý severočeský folklor | Radio Wave. *Radio Wave* [online]. Copyright © 1997 [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/i-machuv-maj-se-da-aktualizovat-studenti-damu-na-na-naplavce-sli-pres-kruty-7946234>

LOOK MUM NO COMPUTER - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/channel/UCafxR2HWJRmMfSdyZXvZMTw>

MARGULIS, Elizabeth Hellmuth a kol. What the music said: narrative listening across cultures. | *Palgrave Commun* [online]. [cit. 10.12.2020] Dostupné z: <https://www.nature.com/articles/s41599-019-0363-1>

MARGULIS, Elizabeth Hellmuth. Why repetition can turn almost anything into music | Aeon Essays. *Aeon | a world of ideas* [online]. Dostupné z: <https://aeon.co/essays/why-repetition-can-turn-almost-anything-into-music>

MATHEOS, Maria. *The Theatre of David Bowie: the rebellious chameleon of the seventies* [online]. [cit. 12.12.2020] Dostupné z: <http://www.hastandrews.com/features/2019/3/6/the-theatre-of-david-bowie-the-rebellious-chameleon-of-the-seventies>

MITCHELL, Tamara. *A Painful Melody: Repetitive Strain Injury Among Musicians* [online]. [cit. 01.01.2020] Dostupné z: <https://www.memphis.edu/music/pdf/painful.pdf>

MORLEY, Iain. *Ritual and music – parallels and practice, and the Palaeolithic*. ResearchGate | Find and share research [online]. Copyright © 2008 [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/257232185_Ritual_and_music_-_parallels_and_practice_and_the_Palaeolithic

MUGGS, Joe. Two tribes: how the theatre and music scenes are mixing it up | Stage | *The Guardian*. [online]. Copyright © [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/stage/2016/nov/10/music-theatre-scenes-all-the-right-notes>

Questlove on D'Angelo's Voodoo | Red Bull Music Academy - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=uAXJ-3dAMH8>

RADOSAVLJEVIĆ, Duška. Edinburgh Fringe 2019: Gig Theatre | The Theatre Times. *The Theatre Times | Worldwide Theatre News* [online]. Copyright © 2015 [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/edinburgh-fringe-2019-gig-theatre/>

Repetition Legitimizes - How to not suck at music #2 (viewer submitted critiques) - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=LImTWIaWs_o&ab_channel=AdamNeely

Richard Schechner Full Interview - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=0oKV2YDIVUM>

RYAN, Patrick. *David Byrne on HBO's 'American Utopia,' the election and why he's not 'bored' of Talking Heads*, USA Today [online]. [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://eu.usatoday.com/story/entertainment/music/2020/10/14/talking-heads-singer-david-byrne-american-utopia-hbo-black-lives-matter-voting/5976159002/https://eu.usatoday.com/story/entertainment/music/2020/10/14/talking-heads-singer-david-byrne-american-utopia-hbo-black-lives-matter-voting/5976159002/>

Rytmus (hudba) – *Wikipedie*. [online]. [cit. 09.12.2020] Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Rytmus_\(hudba\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Rytmus_(hudba))

SU, Tsu-Chung. *Artaud's Journey to Mexico and His Portrayals of the Land*. [online]. Purdue University Press, Purdue University [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2151&context=clweb>

SYNTH BIKE 2.0 SYNTHESISER LOOK MUM NO COMPUTER - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=LWqImNULtao>

ŠŤASTNÝ, Jaroslav. *John Cage – Usměvavý Frankenstein? (část 1)*. Živá hudba, 2010/11. [cit. 24.08.2021]. Dostupné z: <https://ziva-hudba.info/john-cage-usmevavy-frankenstein-cast-1/>

Tempo (rozcestník) – *Wikipedie*. [online]. [cit. 09.12.2020] Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Tempo_\(rozcestn%C3%ADk\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Tempo_(rozcestn%C3%ADk))

The 1000 OSCILLATOR MEGADRONE Is Complete! The KiloDrone Is ALIVE - YouTube. *YouTube* [online]. Copyright © 2021 Google LLC [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=c3wk9WWTfNs&t=377s>

The Wall - *Wikipedia*. [online]. [cit. 14.12.2020] Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wall

Timing (music) - *Wikipedia*. [online]. [cit. 10.12.2020] Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Timing_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Timing_(music))

Timing - *Oxford Learners Dictionaries* [online]. [cit. 2021-8-24]. Dostupné z: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/timing

Vratislav Šrámek: Dokonalé je, když hudba a divadlo nemohou být bez sebe navzájem | Vltava. *Český rozhlas Vltava* [online]. Copyright © 1997 [cit. 02.01.2021]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/vratislav-sramek-dokonale-je-kdyz-hudba-a-divadlo-nemohou-byt-bez-sebe-navzajem-7638174>

ŽENATÁ, Renata. *Tempo a rytmus ve vybraných inscenacích Jana Mikuláška a Vladimíra Morávka*. JAMU v Brně, Divadelní fakulta [cit. 15.12.2020] Dostupné z: <https://is.jamu.cz/th/uaerj/ZENATA.pdf>