

Handa Gote

Research & Development

Včera jste říkali, že vlastně scénografii ani moc neděláte. Dá se to chápat tak, že se nepokoušíte vytvářet iluzi a fiktivní prostředí – ale že scénografii berete spíš jako zákulisí, něco co je vzadu a není normálně vidět, a to přenášíte do popředí?

T: U nás není vlastně nic vzadu, ale všechno je vepředu. Jestli to jde takhle říct. Iluzi asi nevytváříme vůbec, anebo – když se někde vytváří – tak se odhaluje to, jakým způsobem je vytvářena. A spíš než scénografii vytváříme objekty, to je možná základ toho celého. Vytváříme nějaké prostředí, které zabydlujeme. V tom spočívá naše jevištní existence, naše herectví. Pohybujeme se v nějakém světě, který ale není fikční – je to reálný svět, který jsme postavili na té scéně. Nebo který se někdy postaví i sám. Na začátku jsme hodně pracovali s tím, že co se na scénu přinese, to už tam má zůstat – šlo o takovou sedimentaci. A tou vznikala scénografie. Ať šlo o náradí, lepenky či osobní věci atp.

V: Pokaždé tahle „scénografie“ souvisí s tématem, o kterém představení je – které aktuálně zpracováváme. Někdy jde o kuchyň, když například vaříme polévku v inscenaci *Mutus Liber*. Nebo o videoprojekci v inscenaci *Mraky*, která souvisí s pohybem na jevišti. Nebo jsou na scéně zkrátka dráty z elektroniky, ze zvuku... Pokaždý jde o něco úplně jiného – něco, co nikdy nevznikne separovaně, ale naopak v součinnosti s tématem, které zrovna zpracováváme.

Jedno z posledních představeních, které jste připravili, jsou Vzpomínky na Togo.

V: Ano, to ale ještě nemělo premiéru.

T: Je to tak poslední představení, že jej ještě vůbec nikdo neviděl.

A jak tam vypadá scénografie – prostředí – sediment?

T: Jako nějaká konference. Ale jako taková konference někde například – a teď abych nikoho neurazil, nebo se nikoho nedotkl – například v Příbrami. Já vždycky říkám v Příbrami, tak v Příbrami.

V: Máme tam promítací plochu, na které prezentujeme. Na scéně jsou také různé artefakty. A stolečky, naše oblíbené. A je to taková strohá, vlastně úplně obyčejná konference.

T: Konference za pět korun vyrobená. Ze stolů a ubrusů, který jsme někde našli. A jmenovky jsme vytiskli v tiskárně.

V jednom rozhovoru uvádíte, že se v každé vaší inscenaci objevuje campingový stůl. Platí to stále?

T: Ano, až na výjimky. A německá písnička ještě. Zamýšleli jsme se nad tím, co vlastně děláme – a zjistili jsme, že některé věci se zkrátka opakují. Tak jsme je začali opakovat záměrně. Aby potom, až těch věcí bude hodně, se vlastně nové inscenace vymýšlely samy. Dáme jen dohromady to, co se vždycky opakuje.

Vzpomenete si co byla vaše první inscenace?

T: Ano, byla hodně scénografická. Inscenace se jmenovala *Noise* a bylo to v roce 2005.

V: A taky byla trochu taneční. Na principu tanec – technologie jsme v uvozovkách začínali. A v téhle inscenaci bylo hodně scénografie, jak říkal Tomáš. Protože jsem v ní já coby tanečnice vytvářela na jevišti zvuk.

T: A světlo.

V: Ano, a světlo. Tomáš na jevišti spájel takové mikrofonky, které se dávají na hudební nástroje. Kontaktní mikrofony se jim říká. A ty byly ještě napojené na různé efekty. A já jsem jimi vytvářela hudbu přímo během představení. Náš kolega Ing. Hybler k tomu vytvořil systém laserových snímačů, takže jsem svým pohybem vytvářela i světlo. Mohla jsem vlastně kompletně ovládat celou plochu jeviště – tedy scénografii.

T: Jedná se vlastně o esenci principu, který zmiňuji výše, že vytváříme prostředí. V tomhle případě prostředí, které se oživovalo příchodem Veroniky. Teprve jejím pohybem se začalo něco dít – když na jeviště nikdo nevstoupil, nic se nedělo. A jinak takhle inscenace neměla skoro žádný děj. Šlo především o samotný kontakt mezi člověkem a technologií. Celý výrobní proces stál asi 500,- korun. Kuba koupil nějaké snímače a zbytek jsme našli v popelnici.

V: Ano, všechno jsme zdrátkovali. Teda hlavně Tomáš. Mikrofony stály asi 50,- Kč/ ks. Bylo to opravdu hodně DIY. Asi jsme nikdy nedělali moc dějové věci, ale...

T: Na začátku naší tvorby jsme ještě byli vyloženě proti tomu, aby měly inscenace nějaký příběh. Experimentovali jsme s volnými formami a pořád jsme hledali to, co vlastně je ten ambient na divadelním jevišti. Náš začátek, první tři-čtyři roky, byly hodně pohybové a taneční.

Je nějaká inscenace, o které by se dalo říct, že je nejoblíbenější?

T: Asi má každý tu svou.

V: Mě hodně bavila inscenace *Mraky*. Vznikla na můj popud, protože pojednávala o historii mé rodiny. S Kubou Hyblerem jsme pro ni vymýšleli projekce a takové real-timeové vstupy, související s fotografiemi z mých rodinných alb. A myslím si, že se to docela povedlo. Ale měla jsem ráda všechny věci, které jsme dělali. Vždy to je něco úplně jiného.

T: Vždy, když vzniká něco nového, tak je to hrozně dobrý. Ale čím víc na to myslím, tím víc se mi zdá, že mám opravdu oblíbené projekty. A možná nejoblíbenější je *Erben* – taková hodně rustikální a lidově folklorní věc.

V: V *Erbenovi* se na jevišti nacházely různé předměty, které měly takovou, až rituální roli. A jednalo se v každém případě o opravdovou – reálnou věc, kterou jsme našli různě na půdách, nebo po babičkách. Tak to bylo taky moje oblíbené představení. *Mutus Liber* mám také ráda.

T: Teď už říkáš všechny.

V: No opravdu, nemůžu říct, že by nějaká byla míň. Například *Dva sešity*, to je zase inscenace našeho kolegy Honzy Dörnera – taková jeho vzpomínka na mládí. A nebo *Faust* – tam zase vystupují překrásné loutky, vyřezávané. Každé představení má úplně jiné médium, kterým komunikuje s divákem. Nebo jiný materiál, takže pokaždý jde o něco nového.

Na začátku příprav inscenace jsou asi různé startovací body – např. zmíněná rodinná historie, vzpomínka či předmět atp. Začínali jste ale někdy přímo od konkrétního prostředí? Tvořili jste někdy mimo divadelní prostor?

T: Ano, to jsme dělali – i když jsme to nikdy moc dělat nechtěli. Ale přesvědčili nás v rámci jednoho PQ, abychom udělali takovou akci. Jmenovala se Urban Camping a v jejím rámci jsme bivakovali na piazzettě Národního divadla. Prostě jsme tam pobývali 24 hodin v kuse. Pak jsme to ještě jednou pořádali v průchodu Divadla Archa. A jednou také v Chemnitz před krajskou knihovnou. Takže to byla taková akce úplně jiného druhu, kde jsme byli takoví – trochu jako bezdomovci. Vařili jsme si tam v rendlíku a spali na nějakých kartonech. A bylo to velmi náročný, musím říct.

Být na místě stále přítomný?

T: Jednak tam být v kuse ale hlavně spát ve městě. Kdo to nezažil, tak bych mu to vřele doporučil. Protože to je něco strašného.

V: Je to úplně jiná zkušenost – člověk se cítí tolik zranitelný.

T: Člověk se cítí hrozně nebezpečně, když spí ve městě. Je to fakt hrozný. A jaký lidi se najednou zjevují v tom nočním čase a jak fungují... je to hrozně zvláštní.

V: Ale ještě možná projekt Chata, ne? To byl taky takový předmět – nebo předmět – spíš jako...

T: To vlastně byla i dost velká scénografie.

V: Chata vznikla původně pro výstavu. Ale svým způsobem to scénografie opravdu byla, to je pravda.

T: Jde o příběh PQ a našich projektů pro něj. Což tady ani nestihnu odvyprávět – ale kdyby měl někdo zájem, tak to pak třeba sepišu [smích]. Nicméně, výsledkem našich projektů, se kterými jsme nikdy nebyli vybráni jako národní expozice PQ, bylo to, že jsme se jednou vrátili jaksí oknem. V rámci projektu Kmeny PQ jsme dostali prostředky na postavení CHATY na dvoře Náprstkova muzea. A bylo to hrozně prima, protože jsme tam trávili dost času během celého PQ.

V: A lidi za námi chodili z výstavy, aby tam s námi mohli chvíli pobýt... To bylo hrozně hezký, že si tam chodili odpočinout. A myslím, že šlo vlastně o takovou scénografii, ve které se dalo i bydlet. A zároveň jsme uvnitř měli malou výstavu různých předmětů, které někdy používáme v představeních, ale někdy je jenom vystavujeme. A někdy je také docela sofistikovaně vyrábíme, ne? Ty ses například naučil sekat hroty šípů z televizních obrazovek.

T: Jo, já jsem se naučil techniku starší doby kamenný. Ale neolitickou techniku jsem neovládl. Ono je to opravdu strašně těžký; lidi si často myslí, že jde o nějaké omlácené kameny, ale ve skutečnosti je to opravdu velmi sofistikovaný. Chtěl bych se to naučit, ale tenkrát jsem na to už neměl čas. Takže jsem vyráběl takové pazourkové nástroje, ale ne z pazourku – většinou ze skla. Na jejich výrobu jsem konkrétně využíval staré divadelní reflektory.

Máte nějaký „fundus nápadů“? Mentální či konkrétní – jako například místo, kam shromažďujete věci, které aktuálně nepoužíváte (ale třeba byste jednou chtěli)?

T: Fundus nápadů nebo fundus předmětů?

V: Fundus krámů, to máme.

T: Fundus nápadů má asi každý svůj. Jsou také kusy, které se ještě nestihly udělat. A asi se ani nestihnou. Ale samotných věcí máme určitě dost. A dneska už to je tak, že nám lidi často nosí věci, protože si myslí, že „tohle musíte mít, jinak bych to já vyhodila“. A my si to většinou vezmeme. Jedná se třeba o různé přístroje, o kterých ani nevíme, jestli fungují. A většinou se zjistí, že nefungují. A každý si myslí, že to budeme opravovat a něco s tím dělat. Ale my toho pak už prostě máme plný sklep.

V: Tak teď to dáme na výstavu.

Na výstavu v Národní technické knihovně?

V: Ano ale nevíme přesně, kdy to bude. Jestli se to bude realizovat. Nevíme, doufáme, je to v plánu. Tam bychom měli vystavit právě většinu vyrobených věcí, ale samozřejmě i těch z různých představení. Musíme zaplnit velký prostor. Těšíme se, až to vyjde.

Budou vaše předměty na výstavě „mluvit samy za sebe“? Jak je budete prezentovat? Přidáte jim nějaký příběh, když jsou také z divadla?

T: My vlastně záměrně nechceme mluvit o divadle, na téhle výstavě. Protože divadlo se odehrává v divadelní budově a tohle je galerie – a tam se předměty prezentují jinak. Vždycky jsme naše věci vyráběli tak, aby se mohli kdykoliv vzít a odnést například do galerie. A teď je pro to příležitost. Nikdy nám nebylo blízké to, co se někdy v divadle dělá – nebo já nevím, dneska už to třeba taky není takový pravidlo – že věci mají pohledovou stranu a stranu, na kterou se nikdo nemá koukat. Takže ji „nemusíme ani natírat“. Tohle nám přišlo vždycky jako hrozně, teď nevím ani to slovo, možná trochu vulgární – že si člověk těch předmětů neváží. Například ve Faustovi máme plošné loutky, o kterých se ví, že je lidi vidí jenom z čelní strany. Ale my se na ně přece koukáme zezadu. A také jsme lidi. A já se nechci koukat na nenatřenou překližku. Proto jsme zadní stranu polepili starými francouzskými novinami z 20. let a přijde mi to tak v pořádku.

V: Výstava je koncipována jako předměty denní potřeby. Jsou tam zastoupeny zbraně, šperky, kostýmy – nebo obleky vlastně, tradiční předměty, které vypadají jako kdyby je vyrobil nějaký kmen – třeba nějaká společnost – a nebo my, nějaký spolek.

Děláte při přípravách inscenace/ projektu „všichni všechno“? Má někdo na starosti například jenom kostýmy?

T: Jak už jsme starší a máme spoustu dalších věcí, tak často někoho prosíme, aby nám něco vyrobil. Nebo pomohl vyrobit. Protože neumíme všechno, i když dřív jsme se snažili předstírat, že jo. Takže když jsme si například řekli, že chceme hezké loutky, tak jsme věděli, že je musí někdo udělat. Jako někdo jiný, než my. A domluvili jsme se s Františkem Antonínem Skálou. On nám vlastně často dělá nějaké věci do představení. Možná je v našich projektech vždycky nějaká maličkost, kterou dělá Franta. Možná jde o nový pravidlo, jako když dřív byl všude campingový stůl. A teď jsou to zase věci od Františka.

V: Jinak kostýmy jsme se dřív snažili vybírat hlavně ze Second Handů. A upravovali jsme si je sami. Našívali jsme na ně třeba osobní artefakty – věci, které patří nám. A nikdy jsme nechtěli nic drahého, nebo speciálního. Vždycky jsme se snažili, aby se kostým hodil k tomu, co zrovna děláme.

T: A hlavně skoro žádné kostýmy nikdy nebyly. Takhle jsme tam prostě chodili.

V: Ano, to jsem vlastně zapoměla říct – že jsme chodili hlavně úplně běžně oblečení. Třeba naše mikiny byly v jednom představení jako součást kostýmu. Nevím, někdy jsme někde něco vytáhli, z nějakého fundusu, který jsme někde našli.

Je scénografie víc v prostoru nebo v čase?

V: To záleží.

T: Já nevím. Myslím si, že k prostoru vždycky přistupujeme jako k tzv. site-specific. Přejde nám normální, že takhle se má člověk chovat – že prostor je prostě takový, jaký je a v něm se hraje. A jsou tam například stativy na světla – tak to je tedy naše scénografie, protože tam zkrátka jsou. Takže možná že větší úlohu hraje v čase, protože prostor vlastně nijak nemění. Ten my přijímáme většinou takový, jaký je.

Vzniká scénografie v dialogu?

- V: Asi v dialogu, my tak pracujeme. Někdo může něco navrhnout, ale že by se na tom nějak zásadně lpělo...
- T: Někdo něco řekne a pak se třeba zjistí, že to je přesně ta věc, která je důležitá. Takže to tam zůstává. A často se vytvoří sekundárně, což si myslím, že je ideální – že víme, že například potřebujeme nějaký zvuk a pro ten zvuk je potřeba nějaký přístroj. Ten se umístí na nějaký podstavec a vlastně se zjistí, že to je ta scénografie. A že už nic jiného netřeba. Jenom to správně umístit do prostoru.

Existuje něco jako ideální jeviště? Ideální divadelní (ne-divadelní) prostor?

- V: Působíme v Alfrédu ve dvoře. A já nevím, já to tam mám docela ráda. Tak není to ideální, to rozhodně ne. Ale spíš už jsme si na to zvykli...

Máte nějaký divadelní sen, který vás láká? Třeba právě specifický prostor, ve kterém byste chtěli něco realizovat?

- T: Samozřejmě po těch letech práce v Alfrédu jasně víme, co tomu schází. Že jeviště nemá hloubku, že není rozměrný. To nás jednu dobu trápilo – nebo nevím, jestli trápilo – ale spíš jsme chtěli tvořit na jevišti, který má větší plochu. Proto jsme dvě nebo tři věci dělali v Altě, která plochu a hloubku měla větší. A tam to bylo prima, musím říct, tam jsem to měl rád. Já mám rád prostory, které jsou nějak neokázalé. Což ta Alta mi tak přišla, že taková je... že nevím, jestli to je divadlo, nebo zkušebna anebo klubovna.
- V: Zároveň je to intimní prostor, lidi jsou docela blízko jeviště. A to si myslím, že máme taky docela rádi. Také jsme to měli rádi v Žilině, ne? Takové divadlo, které si postavili místní vlastními silami, a které bohužel shořelo. Také to asi nebyl ideální divadelní prostor, ale tím, že si všechno udělali sami, tak se mi tam líbilo.
- T: Každá z našich věcí také vyžaduje něco jiného, i ve smyslu jeviště. Takže i když celých 15 let pracujeme v Alfrédu, tak některé věci jsme zkrátka udělali jinde – protože v Alfrédu by to nebylo dobré z prostorových důvodů. Jedná se například o inscenace Houby a Die Rache, vzniklé v Altě.
- V: Fausta jsme zase hráli v Colloredo-Mansfeldském paláci, kde se nám líbilo okolí. V takovém malinkém sále, v alkovně jsme jej hráli.
- T: Nebo inscenace Riandance, která se hraje ve Venuši ve Švehlovce, což je prostor, který není úplně moc lehký. Hrozně ale zase hraje s tou inscenací. Hrozně jí pomáhá. A ještě mě napadlo, proč třeba rád pracuju v Alfrédu – protože má hrozně dobrou akustiku. A pro mě je tohle strašně důležitý, ne-li nejdůležitější. Já snesu být v prostoru bez denního světla, i delší dobu, ale nesnesu být v prostoru, který má špatnou akustiku. Nemůžu tam dlouhodobě pracovat.