

Matěj Sýkora

Matěji, mám pro tebe připravený otázky a bylo by super, kdybys odpovědi na ně mohl prokládal příklady ze tvé scénografické praxe.

M: Jo. Já jsem byl minulý týden u kluků, u Friče a Tošovského v Národním divadle, a oni mi ukazovali rok starou inscenaci jako na obrázku. Povídali jsme si o tom do podcastu. Tu inscenaci rok nikdo neviděl. A my jsme si rozpomínali a můj úkol byl popisovat to co vidím, co jsem udělal já, jak jsem to udělal, jak to vidím po roce.

Co to bylo za inscenaci?

M: Koncové světlo, měla premiéru 28. února 2020.

A je nějaký objekt, který charakterizuje scénografii téhle inscenace?

M: Objekty tam jsou asi čtyři: sedmnáctimetrová zeď, obří růžová žvýkačka, co umí jezdit sem a tam, geniální trojúhelníková žízalí brána do třetí dimenze, a pak je tam kouzelný slunce a úžasný, ze země rostoucí růžovo-žluto-oranžovo-modrý monolit.

Ona to je taková inscenace, která se zabývá trošičku smrtí, trošičku nějakým strachem ze smrti. Je složená ze spousty filozofických textů kolegy Tošovského. A tak se vytvářelo takový hřiště, který bylo univerzální – playground pro to, aby se mohly odehrát všechny děje, který byly v plánu. Například nějaký průchod, v plánu byl také obrovský kouzelný menhir – pak se z něj udělal jezdicí menhir, který vjížděl do podlahy a magneticky se spojoval do takových obřích prvků. A to vycházelo z nějakých amerických tradic, a zároveň to byl Stonehenge, úplně všechno dohromady, Asterix a Obelix, barevný to bylo, nebarevný... Teda já jsem chtěl, aby to bylo nebarevný, ale pak to bylo strašně barevný.

Jak strašně barevný?

M: Nevím, já jsem navrhl šedou zeď a pak kluci pořád chtěli víc raveových barev. A pak jsme se byli podávat na představení ve Volksbuehne, který bylo hodně barevný. Tak jsme tomu přidali trošku barvy, a trošku jsme si s tím pohráli tak nějak, aby to bylo víc barevný.

*Jezdíte se často dívat na nějaké představení?
Myslím v rámci příprav nové inscenace.*

M: My jsme chtěli jet na úplně jinou inscenaci – na *Women in Trouble* od Suzanne Kennedyové. Ale protože se to už nehrálo, tak jsme jeli na věc, která měla premiéru v lednu, to se jmenovalo *Ultraworld*. To bylo v podstatě poslední divadlo, na kterém jsem byl – před rokem a něco, byli jsme náhodou v Berlíně. To vyšlo tak, že jsme si ještě s kolegou Kudláčem dali v sedm ráno snídani, a ve tři ráno jsem se vrátil.

A bylo to takový že... ona Kennedyová hodně pracuje s maskami, ale to bylo představení kde se s maskami vůbec nepracovalo. Tak nás to jako pobavilo. Ale vlastně celý to bylo o úplně naprosto nejlepším videomappingu, který jsem vůbec kdy viděl, v realitě udělaný. Když vidíš český videomapping na divadle, tak je to... jakože nějaký deseti-centimetry, nějaký

synchronizace asi fungují... Ale tam to byly milimetry! Všechno to bylo naprosto úplně do dokonalosti vyvedené. Moc si nedovedu představit jejich krásnou technickou kabinu a kolik lidí tam sedí. Opravdu to bylo hrozně hezký. Ta scéna byla celá bílá a všechno se promítalo. Všechno vlastně, kompletní textura byla úplně celá promítaná. To bylo strašně krásný.

Suzanne Kennedy je tvoje oblíbená režisérka?

M: Mám ji rád, ale můj hodně oblíbený divno-člověk je Jonatan Vezd. To je takový chlapík, co nosí černou adidasu a hodně hajluje, dělal spoustu věcí ve Volsbuehne. Ale to je jenom leitmotiv. Nevím, koho máš rád, nemáš rád – něco tě ovlivňuje, k někomu vzhlížíš, k někomu nevzhlížíš. Někdo ti dá něco, z čeho si vezmeš kousíček. Někomu vezmeš větší kus, na někoho se jenom podíváš a řekneš „přesně takhle ne!“, nebo „přesně takhle touhle cestou je dobrý jít...“

Máš svůj fundus inspirací a nápadů, který si ukládáš (virtuálně)?

M: Je to takový nikdy nekončící sběr podprahových věcí, který tě zajímají. A někdy vytanou na mysl v průběhu procesu, když nad něčím přemýšlíš a ono se to objevuje, pomocí tvého rešeršovacího programu, který si sám zvolíš, kam jakou cestou půjdeš a kam ne.

Nedávno jsem například narazil na strašně krásnou věc. Christo dělal v roce 2016 v Londýně v parku takovou instalaci, jmenovala se *The Mastaba*. Vytvořená byla z asi 25 000 barelů, úplně nádherně barevných. Mělo to takovou strukturu, jako by materiál plaval na vodě... Je to krásná věc, rád bych si udělal něco z barelů. To jsou ty principy obrovských multiplikací. Když vezmeš jednu věc, tak funguje. Když jich je sto, tak to funguje, a když jich je tisíc, tak to funguje ještě víc. Na jednu věc potřebuješ jeden rozpočet, na sto tisíc potřebuješ sto tisíc rozpočtů. Můžeš ty věci přehlédnout. Když řekneš, že nechceš nic a chceš jenom sto tisíc tohohle, to tak jako je, no. Někdo dělá scénografii z desetitisíců kelímků od kafe. Jsou to násobky věcí, který normálně nevidíš. Někdo má fóbii, když se ty věci množí, třeba z mravenců, z něčeho... Někdo z toho má fóbii a někomu to může přinášet radost. Protože těch věcí je tolik, který normálně nevidíš. Když hraji ping pong, tak s jedním pingpongovým balonkem. Ale když jich mám tisíc a všechny skáčou dvě minuty, tak si to normálně nedovolíme.

Máš nějakou svou scénografickou realizaci, ke které máš jakkoliv speciální vztah? Intenzivní vzpomínku?

M: Příjemná vzpomínka je z *Koncového světla*, kam jsme si vymysleli dvoumetrový slunce. Musel jsem přijít na to, jaký je ideální systém nanášení fosforu. Existují sice obrovské fólie, ale jsou strašně drahý, stály asi 30 000 na jedno malinký kolečko. Ale pak to funguje. Pak se prostě použije stroboskop a otiskne to člověku duši... Stojí tam, vystoupá nahoru, a to je pak taková dětská radost.

Od té doby, co jsem si kreslil jako malý fosforový *space invidery* na zeď, a v noci mi tam někde v pokoji svítily, tak když pak člověk může tuhle tendenci zmnožit... Je to obrovské, jako celá zeď...

Pamatuji si, že jsem jako malý vlezl do jeskyní, kde byly určitý typy stalaktitů. Ty, když se osvítily bleskem z foťáku, který měl náš učitel schovaný v pytlíku od mlíka (takovou gumičkou z duše od kola zamotaný pytlíček), tak svítily třeba dvě tři vteřiny červeně. Bylo to takový magický. Takže tohle je prostě taková magická věc, spíš technologicky.

Nebo jsme jednou chtěli v Laterně udělat *Cameras obscura* živě na jevišti. A pak jsme zjistili, že už to někdo udělal, tak jsme říkali neee. No ale jako všude, všude už všechno bylo. My jsme chtěli živě vyfotit diváky, fotky vyvolat v nějaké kádi, rychle vše udělat, a vlastně jsme zjistili, že to už někdo dělal. Někde před pěti roky. Tak jsme řekli ne, zkusíme jenom takové zaznamenání – foto-zaznamenání reálného tvaru. Čím blíž by se člověk dostal k té fosforové zdi, tak by ten tvar byl dokonalý. A to byla radost!

Zkrátka když si člověk realizuje nějaké věci, které zná teoreticky a pak je zrealizuje prakticky. Jednou jsem třeba spolupracoval s Chemickým divadlem a potřebovali jsme vibrující pařez. Tak mi ho pomáhal dělat nějaký herec z Národního, který ve volném čase občas dělá technika. Navařil mi excentrický závaží na motor, na který jsem dal na obří desku, na tu kartáče. Když se to pak pustilo, tak to ale nefungovalo, protože motor byl upevněný moc. A tak jsem zjistil, že se to musí povolit... A pak – najednou byl krásný jezdící, samojezdící pařez po jevišti... Člověk tenhle princip zná z toho, že když si vezme kartáček na zuby, dá na něj mikromotůrek, tak jezdí. A když se to zvětší dvacetkrát, tak to zase nemusí fungovat. Jsou to takové principy pokusů a omylů.

A někdy jsou lepší chyby – vždycky, když člověk v něčem udělá chybu, tak se mu ta chyba vrátí. Dokonale vymyšlený plán je dokonale vymyšlený, ale je vymyšlený na základě nějakých jasně daných myšlenkových proudů. Takže když přijde chyba, tak ji neočekává, a to může otevřít cestu úplně jinam. Stalo se mi to před x lety, šlo o úplně nejzábavnější, nejvtipnější chybu. Když jsem se naposledy potkal na inscenaci s Fryčem, což bylo asi před deseti lety, tak jsem tam odevzdával rys – takový divný kuchyňsko-linko-něco – monolit, s dírou na křeslo. A odevzdal jsem to do dílen, na výrobu. Jenže z dílen to pak přivezli na stavbu vyrobené obráceně – omylem to udělali obráceně. Nikdo to nepochopil, udělali to zkrátka celé obráceně. Ale my jsme to postavili a zjistili jsme, že to je celý lepší. Protože se nám tam líp vleze jedno křeslo. A celé to nějak fungovalo. Asi jsem udělal já někde chybu, ale ne úplně takovou... Oni to zkrátka přečetli tak, že to má být obráceně, a vlastně mě překvapili – o 180 stupňů jinak, a bylo to lepší. Něco jsem si vymyslel, co by ale nefungovalo tak dobře v prostoru, jako když se vyskytla nějaká chyba. Mám rád chyby, chyby jsou vždycky dobré.

Povídání o chybách mi připomíná nedávnou inscenaci Série, série, série, série skupiny D'Epog, na které jsi pracoval. Je to hodně o chybách ne? Čeká se tam také na update, každá část diváckého sektoru nabízí jiný pohled... Jak tahle inscenace vznikala?

M: To je spíš asi otázka na Lucii Repašskou, režisérku, která má vždycky hrozně dlouhý *researching a development* (v rámci přípravy inscenace/ performance). Dlouho se vždycky s někým domlouvá, v tomhle případě třeba s Martinem Blažičkem. Celá inscenace je hodně postavená na jeho vizuálnosti. Nedávno jsem si četl hodně vtipný článek o *deep fakes*, který tam jsou, a který se dostávají ven, do virtuálních světů... Blažiček v inscenaci používal principy *facetrackingu, facetracking-exchange-live-faces* v bitmapě, že to otáčí. Takže jeden herec mluví ale má obličej druhého, mluví pak ten druhý – a obráceně. To jsou ty chyby, záměrně otočený, opakovaný, a je to celý dokola... Celé je to hodně postavené právě na real-timeovým processingu mistra Blažička, ten vytváří ústřední vizuál té věci. A já jsem do toho dodělal prostor-hřiště, na kterém se vše odehrává. Podařilo se mi zrecyklovat žlutý materiál, který jsem měl z nějaké inscenace z Divadla X10, když bylo ještě ve Strašnicích. Leželo jim to ve skladech. Krásný, žlutý, baletizol, který by tam ležel ještě doteď, tak jsme ho zrecyklovali. A použili jsme reflexně-bezpečnostní pásy ve žluté a černé. Herci jsou v divném joggingovo - decathlonovým stylu, v chybách a ne-chybách. Je to o nějakých... asi je to o chybách. V návaznosti na chybu se může vytvářet další chyba, která se může vracet zpátky k něčemu...

Víš, co se děje s tvými scénografickými realizacemi, které už mají po derniéře? Myslíš z hlediska materiálu – vracíš se k nim třeba? Používáš je znovu?

M: Pokud vím, že to někde je zamrznutý a vlastně se nepočítá s tím, že se to rozmrzne, tak vím, že můžu šáhnout na určitý místa. Vím, že šáhnu někam. Zrovna s tou X10, to jsem pro představení od Tankreda Dorsta nechal udělat obří balvan. Od pána, co vyrábí dekle na elektroměry nebo na vodoměry, na zahradě, co odlívá z lukoprenu skály, a pak udělá takový malinký balvan. A tak mi sestrojil obří balvan. Představení se ale hrálo párkrát, pětkrát, šestkrát, a pak zůstalo ležet. Tak jsem ten balvan rozřezal, abych ho mohl dostat do jednoho krytu na Plzeňské ulici, kde je absurdní divadlo Orfeus, které tam mají dědicové pana Vašinky. Což je nějaký pábítel s prostěradly z devadesátých let. Pobíhal někde po sadech a hrál kdysi kulisáka Na Zábradlí. Nebo tam nehrál nikdy, asi... A on tam má zkrátka takové zvláštní divadlo v atomovém krytu na Plzeňské ulici. Jmenuje se to Orfeus. A můj milý kamarád David Pizinger, který režíroval na škole a pak udělal dvě pohádky, a pak zamrzl ve svém vývoji, protože se potřeboval starat o rodinu, se teď vrací s textem SdCh s jedním představením.

Tohle představení ale už začal zkoušet popáté. Ještě před covidovou vlnou, rok předtím, to několikrát roz-zkoušel, pak se mu to zaseklo, pak to zase roz-zkoušel. A je to strašně nekonečně-zábavný proces, pro který bylo potřeba dostat balvan (který se nevléze do dodávky, ale vleze se na dodávku) do dveří atomového krytu. Tak se balvan rozřezal a pak jsem ho tam nějak slepil.

Takže dostal zdarma krásný balvan, protože on potřebuje Macochu – nějakého umírajícího kněze, co padá z balvanu. A je to krásný, oboustranný balvan. Protože z jedné strany je to realistický balvan, a z druhý v podstatě stříkaná pěna, která vypadá jako krápníky. Takže když se nablízko natáčí, tak vypadá jako... protože tam jsou nějaký reálné videa, tak to má krásnou oboustrannou dekorační funkci.

Vlastně se mi to stává relativně často. Když pracuješ s někým, kdo peníze na inscenaci má, a pak se to zderníruje, tak potom pracuješ s někým, kdo peníze na inscenaci nemá, a víš, že můžeš do toho materiálu šáhnout. A můžeš to odročit... Je mi vždycky líto materiálů z filmu, když se bourají dekorace, nebo když se vylaminovává celá podlaha úplně nová, ze dřeva. Nebo když se staví konstrukce na trekování prostoru. Třeba když má být někde bazén, na louce, tak se tam dají červené tyčky, aby to bylo vidět kde. Strašná hromada červených tyček, tak to někomu odvezu – kamarádovi to leželo dva roky na zahradě.

Ale před 14 dny jsme si postavili altán pro dělníky. Zrecykloval jsem totiž jednu krásnou věc, co jsme dělali s Alešem Čermákem v představení pro Meetfactory. On si Aleš nechal udělat obrovský pojízdný kino na zpětnou projekci. Gigantický stánek z železných profilů. A tlačili to takoví dva otroci, vevnitř, ovládali video a vznikl z toho obří altán. Hrálo se to jedno léto a pak ne. Tak přijel kamarád, rozebralo se to, dalo se to na valník, a mám z toho krásný altán na zahradě.

Máš nějaký oblíbený materiál?

M: Asi ne. Ale určitý typy materiálů má člověk rád, a určitý nemá rád. Já hrozně nerad tapetuji, nebo lepím fólie, nebo kašíruji. Ale teď jsem třeba před třemi týdny kašíroval hlavu hyeny. Někdo mě oslovil, že potřebuje realistickou hlavu hyeny. Tak jsem si vzal Herkules a krabici od banánů. Tu jsem rozřezal a udělal z ní realistickou masku hyeny. Člověk z toho získá nějakou vnitřní radost, že to umí a že to funguje. Že si tak s hraje s kusy papíru, a pak to prodá za x tisíc – pixlu Herkulesu a krabici od banánů. To je úplná krása, ne?

*Na naší výstavě bude vystavená pěst z inscenace Čevengur.
Můžeš zmínit, jak ten nápad pěsti vzniknul?*

M: Čevengur je krásná věc, která se ještě nedočkala své derniéry. Což tedy bohu díky, že se to ještě nestalo, protože ta inscenace je spojená s režisérem Honzou Kačenou, který je ve stavu, v jakém je... A ta kniha je nádherná. Samotný Čevengur jako román je úplně nádherný, a je nádherně utopistický. Je to napsaný přesně před 100 lety, jde o nějaký rok 1921/1922. A je to o hledání až absurdně-brutální cesty ke správnému světu sovětů, komsomolů. Jde o nějaký divný ur-komunismus. Stěhuje se celá vesnice, manipuluje se s obřími válci nafty přes pole, lidi jezdí na koních, něco řeší, ovládají slunce a nemají co žrát, zabíjí buržousty, zůstávají sami někde po vesnicích... Je to hrozně organicky výtvarně – když člověk román čte, vidí strašně neuvěřitelně nádherný svět. Představuji si nějakého úplně nejpsychedeličtějšího socialistického Mrazíka se vším magickým, co je někde okolo.

A ta pěst je takový symbol. Pro mě spíš jako brutalistní, až ze sedmdesátých let a dál, symbol něčeho, co tam je. A to je to, co pro nás vzniklo – to nejhorší pro nás. Co zůstalo z toho, co se rodilo v říjnových revolucích, se všemi Leninovými kámoši, tak se to přetavilo do nějaké estetiky šílené o padesát let později.

A zároveň je ta pěst funkční – otvírací. Uvnitř je takový romantický, divný, sedmdesátkový pokojíček dvou, vlastně jednoho člověka. Uvnitř žije jedna žena, kterou navštíví muž. A zároveň to je hrob všech možných lidí.

Byla to veliká radost, udělat si takovou nádhernou věc, velkou. Zrod pěsti byl trochu bolestný. Já jsem byl domluvený s kamarádem, který má úplně geniální fabriku, kde má robotický ruce. Stačilo dovézt polystyrény, ruka by udělala *vuut* a návrh by byl hotový. Ale pak se to technicky nestihlo dovézt, a protože bylo výročí republiky 2018, tak ta firma začala svařovat nějaký Masaryky a neměla čas. Takže já jsem měl hromadu polystyrenů a nic. Musel jsem si na materiál promítnout obrysy, fixou jsem je pak obtáhnul a pak dva dny řezal motorovou pilou. Dva dny jsem trávil v bílý chumelenici. A fakt to bylo krásný. A ta výsledná barva, která je skvělá, taková divně šedá, tak té se docílilo tak, že se pěst okaširovala takovými banery, který tam zůstaly ve skladu v HaDivadle. Je to takové divné, slepené dohromady, má to zvláštní patinu, plakátovou. Je to taková krásná věc. Oni to většinou nemají moc rádi technici v divadle. Protože pěst má vlastně čtyři obrovský díly, musí se zvedat, montovat, všude zavazí. Její transport je náročný. Ale zatím nebylo třeba řešit co s tím, co bude po derniéře. Na to se teda hodně těším, ještě reálně si to užít.

Pěst vlastně během inscenace přijede a nějak se sice skládá, zároveň ale divák nepřijde o to kouzlo otevření. I když vidí ty části...

M: Záměrně pěst chvíli jezdí na jevišti, aby to nebylo vidět – i když na takovou chvíličku to vidět je. A pak je ještě zajímavý moment, že než se pěst otevře, tak chvíli jako rotuje – a to do ní teprve skočí herci – a pak se pěst otevře. Aby v ní nemuseli být půl hodiny schovaní. Ona se záměrně otáčí, tam se trochu pootočí, oni tam naskočí, pootevře se to. Jinak by člověk věřil, že tam opravdu, od začátku, půlhodiny sedí chudák herec a herečka přímo vevnitř.

Je pro tebe scénografie víc v prostoru nebo v čase?

M: Asi v prostoru.

Nalézáš scénografie tebe nebo ty ji?

M: Já hledám jí

Kdy jde o kulisy a kdy o scénografii?

M: To... kdy jde o kulisy, kdy o scénografii... To určuje, já nevím, režisér. Scénografii děláš z kulis. To vytvoříš, a kulisy zároveň tvoří tu scénografii.

Existuje pro tebe něco jako ideální jeviště, ve kterém rád tvoříš?

M: To ne. To já bych si třeba něco rád udělal na poušti. Něco, co vlastně, s čím nemáš vůbec žádnou zkušenost. Poušť. A celkově mě lákají plovoucí věci.

A poslední, bonusová otázka. Jde podle tebe vůbec scénografii vystavit?

M: Myslím si že ne.