

Michal Cáb

Na čem aktuálně pracuješ? Co je tvá poslední realizace pro divadlo?

M: Poslední je teď u kopru, kvůli covidu. Ale předtím šlo o spolupráci s Petrou Tejnorovou na projektu *Za Bílou velrybu*. Jedná se vlastně o liturgii, díkůvzdání tvorům, kteří se obětovali za to, abychom my mohli žít. Spolupracoval jsem na tom s Honzou Čtvrtníkem a Danem Rampáčkem. Můj úkol, i jak obecně pracuji, spočíval v tom, že jsem vytvořil množinu hudebních nástrojů nebo sonických situací. S těmihle možnostmi se pak dalo hrát. Moje role byla taková, řekněme na pozadí. V rámci této inscenace jsme použili například jeden neobvyklý hudební nástroj, který se jmenuje *daxofon*. Je to jenom dřevěná destička, na kterou se hraje smyčcem, a která dokáže vytvořit poměrně bohatou škálu zvuků. A některé z nich pak evokují třeba zpěv v galerii. Zároveň z ní leze i takový živočišný zvuk, takový dřevník.

Jiná poslední realizace, která byla dvakrát odložena kvůli covidu, byla s Jirkou Adámkem – *Sto nejkrásnějších českých básní*. A moje funkce tam byla stejná. Vytvořil jsem různé hudební nástroje, nebo spíš zvukové nástroje, a to ve spolupráci s kostýmní výtvarnicí Petrou Vlachynskou. Říkali jsme si, že by bylo zajímavé sonifikovat samotný kostým. Takže vzniklo například něco, čemu pracovně říkám *soundwalk*. Jednalo se o dva pekáče – Peťa udělala dvě boty s dvěma neodymovými magnetama. Herečka, která zrovna interpretuje nějakou poezii, si v jednu chvíli ty pekáče nacvakne, a používá je jako generátor různých zvuků. A druhá věc, která mi na téhle spolupráci udělala radost a taky souvisí s nohama, je to, že jsme udělali takové inverzní gumáky. Koupili jsme gumáky, do kterých se nalila voda, a v okamžiku, kdy herečka procházela po scéně, tak vznikaly různé čvachtavé zvuky.

Chápu to správně, že zvuk se stal součástí interpretace té básně?

M: Popsané principy by měly ideálně vytvořit nějakou alternativní vrstvu, která k inscenaci přidává něco jiného. Nechci říkat co, to už je úkol recipienta. Ale když to jde, tak se pokouším dělat věci tak, aby zvuk vytvořil alternativní vrstvu – významovou, která je ještě nad tím, nebo pod tím, co se zrovna děje v rámci daného performativního aktu.

A projektu Za Bílou velrybu je pod scénografií podepsaný Jan Břejcha. Jaká byla vaše spolupráce? Scénografa a hudebního designera?

M: S Honzou to je, mám pocit, vždycky intenzivní. Já jsem za ním přišel s nápadem, že postavíme zmiňovaný *daxofon*, a jeho to zaujalo. Následně udělal prototyp s tím, že jsme nahradili jazýčky – totiž ten *daxofon* vymyslel někdy v sedmdesátých/ osmdesátých letech jeden německý typograf (pokud se nepletu), již zesnulý Hans Reichl. A je obdivuhodné, nebo krásné, že pro *daxofon* vytvořil i typologii několika set jazýčků, které mají různý charakter – různé zvukové spektrum, které ty jazýčky generují. A Honza přišel s nápadem, výtvarným nápadem, že jazýček nahradí plátkem ve tvaru velryby.

Představoval jsem si, že tam bude *daxofon* bude i víc, ale v podstatě ho používáme jako, dejme tomu, gramofon, do kterého se zasouvají plátky – tj. ty velryby. V situaci, kdy Dan Rampáček přednáší o velrybách, tak Honza Čtvrtník na ty plátky – na ty velryby hraje.

A jinak obecně mám pocit, že ať jsem součástí jakýchkoliv divadelních realizací v poslední době, tak jsou naše role dost tekuté. Navzájem si do toho kecáme, navzájem se ovlivňujeme.

Takže když mně někdo začne kecat do zvuku, beru to jako bonus. Kompetence a funkce jsou v rámci projektů, se kterými se setkávám, dost tekuté. Dneska už mi to přijde jako normální praxe.

V jednu chvíli během zmiňovaného představení Za Bílou velrybu vznikne tzv. noise, který zaplňuje prostor dějiště. Jak vzniká?

M: V tomhle případě souvisela nějaká myšlenka na pozadí s monumentalitou těla velryby. Zkusit si představit masu toho tvora v tom konkrétním prostoru a udělat ji ve zvuku. Noiseové pasáže byly konkrétně ve Velrybě dvě. Jedna byla taková dapecorová (?), šlo o pokus to víc strukturovat, a druhá je v závěru – dotváří píseň, kterou jsme si půjčili od Andráse Cséfalvaye.

A jestli můžu mluvit o nějaké jednoduché technologické rovině, tak obvykle působí s tím, že v prostoru hledám plnost, jak udělat nějaký soundwall. A nebo něco, co člověk cítí fyzicky, že to s ním opravdu nějak hýbe. Tak to vychází z takového jednoduchého postupu. Že si najdete rezonanční frekvenci prostoru, a v té pak hraje tu, dejme tomu, základní harmonickou frekvenci. Následně používáte třeba vyšší harmonické frekvence, a to je taková jednoduchá, funkční cesta k tomu, jak ten prostor nasytit. Při koncertě je možné takhle pracovat intuitivně – člověk to ucítí, nebo uslyší. Anebo je možné pracovat řízeně, kdy si člověk frekvenci najde, a od ní pak odvíjí zbytek masy.

Našla jsem také, že jsi spolupracoval na jednom divadelním projektu, ve kterém, jestli jsem to dobře pochopila, vzniká tvoje hudba tady a teď – improvizovaně – v reakci na dění na scéně?

M: Ano, tohle. Také to souvisí s covidovou situací. Tomáš Procházka se rozhodl nestreamovat divadlo, které se mělo v Alfrédu uskutečnit, ale přijít s nějakým alternativním programem. Oslovil proto řadu umělců, myslím že TV Estráda tam měla podařenou show, a mě oslovil taky. A vznikl takový projekt, který mně přišel dobrodružný, a který souvisí s dnešní online praxí. Lidé si zakládají sdílené dokumenty a vyvíjí v nich postupně například různé projekty. A my jsme přesně takhle, s Olgou Hund a s Kristýnou Karabovou, přes sdílený dokument komunikovali. Ono to má samozřejmě potenciál vytvořit performativní text. Dokument sice vypadá jako chat, ale má jiné kvality. Můžete měnit barvu fontu, zvětšovat a zmenšovat písmo, můžete se vracet v historii, dát „undo“ a „redo“ atd.

Má to o hodně širší škálu využití, než normální chat. Jednalo se o ryzí improvizaci. Jediné, co bylo dáno, byl formát – formát kolaborativního textu, ten byl primární. Holky si psaly, že jsou dvě demiuržky, a tvoří textuální mikrokosmos. A k tomu Nikola Klinger natáčel na kameru. A já jsem se pokoušel intuitivně, asociačně, danou situaci zvukově ilustrovat. Dvakrát nebo třikrát vznikla taková situace, kdy holky reagovaly naopak na mě. Měl jsem toho pod sebou strašně moc, takže jsem měl problém se na ně soustředit. Ale jednalo se o první test. Po tom, co to proběhlo, jsme byli všichni takoví rozpačití, úplně jsme nevěděli, co se stalo. Já jsem se na to pak podíval znovu ještě s odstupem, a vlastně mě to překvapilo. Rozhodně máme vůli tenhle kus ještě někdy zopakovat, ale řízeněji. Jako výkop-test-experiment to ale bylo dobrý.

Pamatuješ si, co byla tvoje první realizace pro divadlo, první divadelní spolupráce?

M: To nevím, já jsem dělal divadlo, takový dadaistický. Na gymnasiu jsme měli Klub přátel společnosti zavrhnutých divadelních her, a tam asi vznikaly první věci. Takový dadaistický trash. To byly první realizace.

Interpretovali jsme například slováckou píseň, která se zpívá při žních. Kamarád měl klasickou kosu, já jsem sekačku... - taky už tam byl ten noise. Ale nevím. Později byly první divadelní spoluprací asi *Fragments of a discourse* s Braňo Mazúchem. To byla první realizace, kde jsem dělal to, co dělám posledních, dejme tomu deset, patnáct let.

Máš nějakou svou realizaci jako nejoblíbenější? Je nějaká, na kterou rád vzpomínáš, protože se v ní například něco výrazně povedlo - dobře si sedlo?

M: Já mám radost ze všech věcí. Ale když se ptáš takhle adresně, tak mě hodně bavilo, když jsme v kapličce s Honzou Mikuláškem připravovali Maryšu. Já jsem tam přišel s dvěma nápady - první spočíval v tom, že použijeme židli jako hudební nástroj, což vycházelo z kompozice *La monteye Junga Chair*. Takže jsem jedno odpoledne učil herce z Národního divadla jak správně hrkat židlema. Myslím, že Honza to použil funkčně - nabídl jsem zvukové gesto a Honza jako režisér to zvukové gesto v rámci inscenace funkčně využil. A druhá věc bylo to, že se v přechodu mezi čtvrtým a pátým dějstvím všechno vypne. Je tam jen jeden bodák - lidi se koukají na to, jak se v rychlovarné konvici vaří voda, která je přizvučená. Vlastně se nic neděje, jen jsou slyšet zvuky vařící se vody.

Kde se obvykle inspiruješ? Vedeš si album inspirací, nápadů, ke kterým se vracíš?

M: Inspirace. To vůbec nevím, jak se děje. Mám nějaké oblíbené umělce. Myslím si, že když se na to dívám z venku, tak charakter mých věcí je takový, že v nich je cítit humor, nadsázka. A zároveň je v nich důsledek nějakého myšlení. A to myšlení je zaobalené gestem, které je v prvním plánu vlastně vtipné. To je i příklad toho knotbuttonu, nebo performance které říkám Black Box Dedicated Music. Jde v ní o to, že na koncertě jsou lidi, a já mám černou krabici, ve které je jenom dotykový kontroler. A předtím než začnu hrát, tak vždycky navážu oční kontakt s tím člověkem - pak zabořím ruce do té krabice a hraju půl minuty pro toho člověka. Pak se podívám na druhého, na třetího, a takhle obejdu všechny. Což je nějaká ironie, nebo reflexe toho, jak dneska ty zvukové experimentální koncerty jsou ze strany toho perfora imerzivní. To znamená, že se zaboří do interfacu a často se z něj třeba nevynoří.

Jinak mé inspirace jsou čistě všednodenní. Může se jednat o jemnou událost, co člověka najednou osloví. Třeba se s ní potkává denně a denně a nevšimne si toho, a najednou je v takovém rozpoložení a řekne si aha, to je zajímavý. A ještě přemyslím, že pro mě inspirace vzniká v poli dialogu. Je tady komunita lidí, co dělá podobný věci - a tak na sebe reagujeme, možná se i vzájemně trochu vykrádáme, přátelsky. A naše věci remixujeme. Jde o bezprostřední komunikaci s komunitou, ce které lidi říkají co jim přijde blbý a co dobrý. A z toho se pak člověk může odrazit pro nějaký další věci.

Píšu si poznámky, občas, a pak na ně zapomenu, a pak je prolistuji, třeba i po třech letech. A je fakt, že se občas vrátím i po několika letech k něčemu, co mám potřebu udělat. Je to takový přirozený filtr. Dívám se na starý věci, na starý poznámky, řeknu si: „to mi už nepříjde zajímavý“. A nebo jo, a co mi přijde nějak dobrudružný, to se třeba udělá.

Máš oblíbený materiál, možná i třeba nástroj, se kterým často pracuješ, a nějak se k němu víc vracíš?

M: Mám oblíbený materiál, a to je asi polystyren. Každý materiál má nějakou sonickou kvalitu a v tom mě inspiroval, když jsme mluvili o té inspiraci, Marek Hlaváč. Díky němu jsem objevil afinitu ke zvukům, které obvykle stojí na krajích zvukového spektra, slyšitelného. Marek například pracoval s vysokými frekvencemi, které jsou obvykle dost nepříjemné.

Jde o konfrontaci s radikální jinakostí, s nepříjemností, s naléhavostí toho zvuku, nebo naopak s jeho radikální jemností, až nepostřehnutelností. Tyhle dva extrémy mi přijdou zajímavý, pořád. Děje se v nich něco, co člověk obvykle nezažije. Člověk obvykle nestojí třeba vedle tryskáče, který zrovna startuje, nebo neposlouchá hodinu jemný šumění papíru. Pořád mě to baví, pořád jsem neztratil fascinaci těmihle extrémy.

Co se děje s tvými neaktuálními realizacemi? Když vznikne pro inscenaci například nějaký zvukový objekt, co se s ním stane po derniéře?

M: Třeba konkrétně ty pekáče, co jsme dělali s Petou, se staly součástí jedné výstavy v INI gallery na Žižkově. I ten Knobbuton hrál v jednom divadle, co jsme dělali s Petrem Gondou. Já jsem ho pak použil samostatně, při jedné performance. Ale mám to tak, že někdy udělám jednu dedikovanou věc, a tím se to pro mě uzavře – nemám potřebu se k tomu vracet. Na požádání klidně, ale sám tu potřebu nemám.

Je scénografie víc v prostoru, nebo v čase?

M: Je to v hlavě.

Vzniká scénografie v dialogu, nebo je prvotní impuls „tvůj vlastní“?

M: V dialogu.

Dá říct, kdy jde o kulisy, a kdy o scénografii?

M: Když jde o kulisu, tak mám pocit že je něco špatně. Možná, že písnička je něco jako kulisa. Občas se mi to taky stane, že udělám písničku, ale... ona tam tak jako sedí, nějak si tam může být, ale zrovna kdyby tam nebyla, tak mám pocit, že se nic nestane. A to není úplně oukej.

Je pro tebe něco jako ideální jeviště?

M: Třeba dělat divadlo v mrtvé komoře by mi přišlo super zajímavé a dobrodružné, pokud jde o akustickou zkušenost. Na druhou stranu mám pocit, že nějaké od-institucionalizování scény, že se to přeneso někam jinam, je zajímavý. Nedělat to v divadle, když to jde.

Je podle tebe vůbec možné vystavit scénografii?

M: Vystavit je možné cokoliv, vystavit je možné třeba pisoár, že jo. Ale jde o funkci těch věcí. Já to mám tak, že v okamžiku, kdy ta věc má funkci, a nějakým způsobem komunikuje, a ještě je optimálně subverzivní, nebo vtipná, něco se děje uvnitř, tak že je to v pořádku. A je úplně jedno co to je.

Myslím, že to je problém kategorií. Nemusíme říkat slovo vystavit, to souvisí s galerijní praxí. V okamžiku, když použijeme slovo ukázat, může to být cokoliv. To médium, prostředky pro mě nehrají roli. Důležitá je pro mě funkce, význam. Napadá mě, že tendence scénografů dělat výstavy může být výsledkem toho, že se cítí na výtvarné scéně nějak zneuznaní. Ale to je blbost. Že to pak generuje takový ostych, který je zbytečný.

Ono se to hodně propojuje. Myslím, že médium instalace je něco, co se nedá říct že by bylo jenom na výtvarné scéně, v divadle je určitě také.

M: Určitě jsou divadelní nebo performativní skupiny, které mají tendenci pracovat víc s tím, že se vyjadřují výtvarně nebo instalačně, než s pomocí narativu. Možná že někomu je to bližší, intuitivně, vyjadřovat se tímhle způsobem. Asi to není možné zobecňovat, ale možná má narativ tendence k doslovnosti, pokud tedy nemluvíme o svobodný poezii. Výtvarný projev, scénografický, který je nedořečený, nedoslovený, má určitě větší asociativní potenciál. To znamená, že se tam dá hledat nebo nacházet širší spektrum.