

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy

Ročníková práce

**Hudba v divadelním prostoru:
Inscenace - „MÁMA“**

Vedoucí práce: doc. Mgr. Martin Pšenička, Ph. D.
Autor: Rosalie Malinská, DiS

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že svou ročníkovou práci jsem vypracovala samostatně pod vedením vedoucího ročníkové práce a s použitím odborné literatury a dalších informačních zdrojů, které jsou citovány v práci a uvedeny v seznamu literatury.

V Praze dne:

Podpis:

Obsah

Úvod.....	4
1. Hudba – její vliv na člověka a inscenaci	5
2. O autorce.....	5
3. Příběh <i>Mámy</i>	6
3.1 Počátky spolupráce	6
3.2 První fáze zkoušení, symbolika klavíru a jeho funkce v inscenaci	7
3.3 Souvislost s konceptualismem	8
3.4 Druhá fáze zkoušení.....	10
Závěr	12
Seznam použité literatury a jiných zdrojů.....	13

Úvod

Hudba v divadelním prostředí je tématem hudebních teoretiků již po mnoho let. Její podstata se během divadelního představení neustále rozděluje, zdvojuje, kategorizuje a vyžaduje si odborné pojmenování a své konkrétní místo v divadelním světě.

Avšak co se stane, pokud všechny tyto teorie a domněnky o tom co vlastně hudba v divadelním prostředí znamená, na chvíli odložíme a zcela se oddáme jejímu a možná i našemu přirozenému vnímání. Ocitnout se na představení, kde hudba doplňuje a zároveň organicky souměrně koexistuje s divadlem.

Jak se zbavit konkrétního vnímání hudby a znovu ji zažít jako kdybychom ji nikdy předtím neslyšeli a nic o ní nevěděli? Jak se dostat do jádra našeho vnímání a přestat hudbu v určité chvíli analyzovat?

Ve své ročníkové práci se zaměřím na tyto atributy hudebního a scénického vnímání. Konkrétněji budu zkoumat tyto funkce u představení *MÁMA*, kterého jsem byla uměleckou a kreativní součástí na jaře roku 2024. Tvorba zvuků v inscenaci a jejího hudebního jazyka vycházela z dialogu mezi hudebním skladatelem Janem Šiklem, režisérem Tomášem Soldánem, herečkou Terezou Dočkalovou a mnou. Možnost mít úplnou hudební „svobodu“ v příběhu, který sám svobodu hledá. Touha vytvořit a zkoumat hudební principy současně s příběhem samotné inscenace, kdy hudba není pouze podkladová součást, avšak akustický ponor do jednotlivých hereckých situací a schopnost jej vnitřně současně odžít na stejné úrovni, ve stejnou chvíli a se stejnou hodnotou.

Cílem této ročníkové práce bude zkoumání scénických, hudebních a performativních principů v tomto konkrétním představení, jejich spontánní plynutí, vývoj a tvorba.

1. Hudba – její vliv na člověka a inscenaci

Hudba je obecně mocným nástrojem a prostředkem k vyjádření emocí. Umožňuje nám projevit své pocity, které jdou občas jen těžce vyjádřit slovy. Poslech nebo tvorba hudby může také regulovat naše emoce, nabízet útěchu ve chvílích smutku, radost ve chvílích štěstí a jasnost, když se cítíme zmatení nebo ve stresu. Hudba zásadně ovlivňuje propojení mezi lidmi. „*Hudba je dílem člověka. Tak zní základní axiom. Fenomén hudba neexistuje bez člověka a jen pro člověka má smysl. Je novou skutečností, jednou ze složek „druhé přírody“, kterou vytvořil člověk.*“¹

Hudba funguje jako sociální pojivo, které spojuje jednotlivce, ať už prostřednictvím sdíleného poslechu, koncertů, divadelních představení, hudebních vystoupení nebo společenských rituálů. Hudba a její vliv nás dokáže spojit, nadchnout, dát nám naději. Hudba v podstatě není jen umělecká forma – je základní součástí lidské zkušenosti, která utváří to, kým jsme, jak se cítíme a jak se identifikujeme se světem a s naším okolím. Doplnuje naši osobnost tím, že nám dává možnost a prostor k vyjádření sebe sama, poskytuje nám oporu v těžkých životních situacích a může nám nabízet i útěchu, nebo útěk od každodennosti a všednosti. Lze ji vnímat jako ulevující a ozdravný prostředek pro naši duši. Nabízí nám spoustu možností, jak se skrze ni osobnostně projevit.

V divadelní inscenaci hraje hudba zásadní roli při umocňování a utváření působivosti. Slouží nejen jako doprovod, ale i jako jeden ze základních prvků při vyprávění příběhu, rozvoji postav a propojení se s divákem. Zároveň nám umožňuje podpořit narativ inscenace, rozvinout emocionální a psychologické myšlení, jak pro diváka, tak pro herce či performeru a dává nám skrze ni možnost nahlédnout a pochopit samotné nitro divadelní postavy. Hudba pomáhá k emočnímu spojení mezi divákem a dramatickou postavou.

2. O autorce

Divadelní hru *Máma* napsala původem ruská autorka nyní žijící v exilu Esther Bol (Asja Vološina). Po zahájení invaze na Ukrajinu v roce 2022 nadobro opustila svou zem a přejmenovala se jako výraz nezvratné katastrofy, definitivního odtržení a nemožnosti jakékoliv formy návratu. Nyní žije ve Francii.

Esther vystudovala Ruskou akademii divadelního umění v Petrohradě. Její hry se inscenovaly jak v Rusku (MCHAT, Alexandrinské divadlo, Divado na Tagance, Mejercholdovo centrum), tak i v Polsku, Francii, Litvě, Lotyšsku, Moldavsku, Estonsku, Uruguayi, Izraeli a neposlední řadě také v České republice.

„V současné době její jméno zmizelo v Rusku ze všech divadelních plakátů a programů kvůli jejímu nekompromisnímu proukrajinskému postoji. Půl roku po vypuknutí války dokončila hru „Crime“ o zločinech Ruska páchaných na Ukrajině. Považuje ji za své nejdůležitější dílo. Hra byla přeložena do angličtiny, francouzštiny a češtiny, v řadě zemí byla představena v podobě scénického čtení či mediální instalace.

¹ VOLEK, Tomislav. Rozprava o hudební antropologii. *Hudební rozhledy XXII* (č.1, 1968), str. 4-7.

Mnoho dramát Esther Bol se zabývá tématy totalitarismu, boje za fyzickou i metafyzickou svobodu a odpovědnosti umělce a občana uvnitř i vně represivní mašinerie. Dalo by se říct, že hledá nové formy tragédie v dimenzi metamoderny.“²

3. Příběh *Mámy*

Hlavní postavou příběhu je dívka jménem Olja. Ta dostává od svých čtyř let každý rok na své narozeniny dopis od své zesnulé matky. Její matka jich během posledního půlroku svého života napsala 24. Teď zbývá Olje otevřít poslední dopis, ale ještě předtím spustí svůj 90 minutový monolog, který reflektuje její dosavadní život. Tato sebereflexe přichází jako impuls při dosažení 28 let. Ve stejném věku zemřela i její matka a Olja se dostává do jakéhosi zamotaného kruhu, kde hodnotí kvalitu života, ve kterém vyrostla. Spíše se dostává do transu, kdy životní hodnoty, kterým kdysi v dětství tolik věřila, jsou pro ni naprostou lží, zklamáním a sebedestrukci. Ocítá se tak v jakémsi „*turning pointu*“³ svého života, kde poprvé nahlas vysloví vše, čím její nitro překypuje a co ji trápí.

Osobitá zpověď Olji, která nás provede celým svým dospíváním v ruském maloměstě Krasnodar je jakousi reflexí generace Z, dospívající v tomto prostředí. Je to příběh o opuštěnosti Bohem, vyrovnávání se s minulostí, ztrátě někoho velmi blízkého a milovaného a zároveň vyrůstání na maloměstě v ruských poměrech. Příběh se odehrává v roce 2002, tedy v době, kdy je Vladimir Putin již tři roky ve funkci prezidenta a jeho činy z pozice diktátora již někteří Rusové začínají pociťovat.

Oljin svět se zdá být velmi krutý. Životní situace, které popisuje jsou temné, depresivní a obklopené samotou. Některé vypráví s humorem a sarkasticky, to asi jako obranu od všeho zlého, čím si ve svém životě prošla. Mluví o svých prvních láskách, o svém otci, matce, babičkách, zkrátka noříme se společně s ní do jejího zkřehlého srdce a vnímáme její odvahu vyslovit vše.

Autorka text napsala ve formě, která působí jako automatické psaní, proudy myšlenek, které se občas rozčleňují na jiné myšlenky, kdy se Olja rozpomínává na jednotlivé události, kdy asociace, které řekne, jí často asociují jiné situace. Hra tak nepůsobí jako hra, ale pouze jako rozmluva či reflexe s divákem. Na mnoha místech je to pro Olju i osvobození konečně moci vše vyslovit. Divák je tedy ve hře jakousi metaforou pro dramatickou postavu. Je to její posluchač a možná vůbec první posluchač v jejím životě.

3.1 Počátky spolupráce

Do projektu jsem byla přizvána v lednu roku 2024. Zkoušení začalo v dubnu a premiéra se uskutečnila na začátku června téhož roku. Celý tým byl otevřený maximální improvizaci a laboratornímu způsobu práce. První impuls bylo vytvořit monodrama, které bude lehce zhudebněno, ale nebude melodrama. Nebyli jsme v tomto pojmenování nijak konkrétní, na žádné přesné struktury jsme se nesoustředili a spíše se snažili s příběhem plynout a zachytit konkrétní okamžiky. V posledních letech se ve své tvorbě soustředím hlavně na hudbu a na její propojení s dramatickou složkou. Nahlížet tedy na hru i jako na hudební skladbu bylo pro mě důležité.

² Z anotace k představení Divadla pod Palmovkou [online] Dostupné z: <https://www.podpalmovkou.cz/inscenace-239-mama>

³ *Turning point* – přeloženo jako: *bod zvratu, zásadní změna*

Ostatně jsem se hodně inspirovala knihou Jiřího Adámka *Théâtre Musical*, kde on sám popisuje, jak vznikají jeho hry, ve kterých primárně pracuje pouze se slovy, která se zhudebňují a sama slova se stávají hudbou. „Cílem *Théâtre Musical* je postavit obě složky zcela na roveň a dosáhnout jejich principiálního prolnutí. Svým hudebně-divadelním zkoumáním vyvolává *théâtre musical* mimo jiné otázky po podstatě obou oblastí umění, zkoumá a narušuje zavedené konvence. Pozornost vůči akustickým vjemům, které mohou vést k nové citlivosti, ostatně není doménou pouze hudebníků“⁴

George Aperghis, který se považuje za jednoho z nejvýznamnějších reprezentantů a propagátorů tohoto typu divadla – *Théâtre Musical* – jej pojmenovává následovně: „*Jednotný lineární příběh, typický pro operní libreto, je nahrazený mikro-příběhy či fragmenty příběhů. Všechny složky inscenace jsou postaveny na roveň (text, hudba, herec, zpěvák, předmět, zvuk, světlo, projekce atd.). Vztah textu a hudby není dán konvencemi, ale podléhá experimentování. Hudební partitura není předem daná, ale vyvíjí se v procesu zkoušení.*“⁵

Nechtěla jsem být interpretem obsahu a témat, ale stát se jejich objevitelem a spolutvůrcem. V tom okamžiku jsem dostala i velkou svobodu v improvizaci, jelikož jsem neměla nic dopředu připraveného.

S hudebním skladatelem Janem Šiklem, se kterým jsem spolupracovala na všech zvucích, jsme hledali různé formy, jak být co nejvíce pravdiví a aktuální s doprovázejícím slovem, které bude Olja (Tereza Dočkalová) interpretovat. Proto jsme s režisérem Tomášem Soldánem pracovali nejdříve odděleně a ve fázích.

3.2 První fáze zkoušení, symbolika klavíru a jeho funkce v inscenaci

V první polovině zkoušení jsem pracovala na zvucích a hledání tónů hlavně s Janem Šiklem. V jeho zkušebně jsme měli otevřené piano bez dřevěné skříně, kterou je duše piana chráněna a zkoušeli jsme experimentovat se strunami. Shodli jsme se, že chceme, aby piano znělo jinak než piano. Jan ve fázi různých pokusů zkoumání přelepil prostřední klaviaturu o dvou oktávách lepící páskou. V tu chvíli se tóny piana změnilý na utlumené cembalo a zvuk strun se rázem ztišil, změkčil a nabral na křehkosti. To pro nás byl odrazový můstek. Na to jsme postupně začali nabalovat hudební efekty a hledat další možnosti, jak na piano hrát, ale vlastně nehrát. Samotné zvolení hudebních efektů, které měly za cíl dotvořit tón klavíru, „*zašpinit*“ jej a nalézt nějaký balanc mezi konkrétními tóny a dramatickými situacemi, jsme hledali zhruba jeden měsíc. Právě klavír se stal hlavním tvůrce konkrétních zvuků, které jsem později živě tvořila na jevišti.

Jeden ze symbolů a nástroj, se kterým jsme chtěli pracovat byl právě klavír. Nejdříve jsme přemýšleli o syntezátorech a jiných synth nástrojích, ale ke konci jsme se vždycky vrátili ke klavíru. Klavír je pro mě takový základní stavební kámen. Je to kořen tónu hudebního stromu, ze kterého se dá vytvořit několik větví, větviček a plodů. Klavír ve mně vždy probouzel určitou metaforu – metaforu života, metaforu křehkosti a zároveň metaforu drsnosti.

⁴ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre Musical*. Praha: NAMU 2010. ISBN 978-80-7331-191-9. str.13-14

⁵ Tamtéž. str. 22

Symbolika klavíru je jedna z dalších mnoha symbolik v inscenaci. Princip provokace, jistoty a křehkosti. Klavír byl vždy nástrojem krásným, společenským a noblesním. Je to nástroj dojetí, krásy, zvukomalebnosti, ale já jsem chtěla vždy ukázat i jeho drsnou stránku. Velkou inspirací pro mě byli hudebníci jako Nick Cave, nebo Nils Frahm, kteří často pracují s pianovým mechanismem, který je uložený v pianové skříni.

Nils Frahm v jednom z rozhovorů řekl: „*The only reason why I make music is to be able to do things without asking for permission...I saw people around me breaking the rules all the time. So I said to myself: there are rules that are meant to be broken. It doesn't have to make sense. It doesn't have to have a specific reason why I'm doing it. It's just an impulse...*“

(„*Jediným důvodem, proč dělám hudbu, je dělat věci, aniž bych se ptal na jejich povolení. Viděl jsem, že lidé kolem mě neustále porušují pravidla. Tak jsem si řekl: existují pravidla, která jsou určena k tomu, aby se porušovala. Nemusejí dávat smysl. Nemusejí mít konkrétní důvod, proč je dělám. Je to pouze impuls.*“) ⁶

A přesně tímto způsobem jsme chtěli pracovat i my. Porušit všechny možné formy, jak se na klavír hraje a spíš na něj hrát tak jak se na něj hrát „*nemá*“. Ostatně proč se stále držet zajatých principů a kvót, které jsou nastavené? Proč je naopak nebortit a nepokusit se stavět je znovu jak se v dnešní společnosti říká „*from scratch*“, neboli z ničeho. Tyhle věty se mohou zdát jako velké klišé, opakující se snad všude a u všeho, kde chce člověk něco změnit. Ale je to klišé, které nemá časovou omezenost, ale naopak, pokud s tím nikdo nic neudělá, zůstane vše stále stejné a mrtvolné. Ať už u člověka, předmětu, věci, myšlenky či emoce.

O podobném přístupu mluví Antonin Artaud ve svém díle *Manifesty Krutosti*, kde se zabývá úlohou hudebního nástroje v inscenaci „...*bude jich používáno jako předmětů i jako součástí dekorace. Nutnost působit přímo a hluboce na senzibilitu prostřednictvím smyslů přikazuje – v oblasti zvuků – vyhledávat naprosto neobvyklé kvality a vibrace tónů, jaké nynější hudební nástroje nemají, a vrátit se ke starým, dávno zapomenutým nástrojům nebo vytvářet nástroje nové... které by mohly obsáhnout nový rozsah oktávy a vydávat drastické, drásavé tóny nebo hluky.*“ ⁷

3.3 Souvislost s konceptualismem

Podobné myšlenky a přístup se váží i ke konceptualismu.⁸ Jeden z klasických příkladů je třeba dílo *Jedna a tři židle* Josepha Kosutha (*1945). U zdi stojí obyčejná židle, vedle na jedné straně je slovníková definice slova židle a na druhé straně fotografie v měřítku 1:1 na které je židle vyfocena. Smyslem takové instalace je dezautomatizace divákova vnímání a myšlení, kdy se předmět každodennosti stává konceptuální metaforou.

⁶ FRAHM, Nils. (německý hudební skladatel). *Rozhovor: Nils Frahm mluví o skládání hudby a o životě*. [Nils Frahm talks about music making and life]. Interviewed by Edgars Raginskis, October 18, 2023. Dostupné z YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=HBn54gGXuTk>. [citováno 23.11. 2024]

⁷ ARTAUD, Antonin. *Divadlo Krutosti*. [online] Dostupné z: https://www.oahshb.cz/eucebnice_literatury/eul/divadlo_avantgarda/divadlo_artaud.html [citováno 23.11.2024]

⁸ „*Konceptuální umění vzniklo v šedesátých letech jako reakce na modernismus. Vymezuje se vůči jeho formalismu vizuálně dokonalých uměleckých děl, které považuje za bezobsažné. Místo toho chce díla-objekty zcela zavrhnout a přesunout se k „obsahům“, ke konceptům a idejím. Umělec nemá za úkol vytvořit krásný a vizuálně působivý objekt, ale konceptuální propozici.*“ Jak dokládá Matěj Hřib ve svém článku *Jedna a tři židle* pro ARTIKL.ORG. [online] Dostupné z: <http://artikl.org/vizualni/jedna-a-jedna-a-tri-izidle> [citováno 23.11.2024]

Obrázek č. 1



Konceptualismus se snaží v pozorovateli vytvářet provokaci, snaží se ho rozhodit a donutit ho, aby přemýšlel nad daným objektem jinak či snad aby o něm vůbec poprvé nějakým způsobem uvažoval.

„Konceptuální přístup ve výtvarném umění nabízí možnost, abychom vedle sebe kladli různé objekty, prvky a postupy a nechali se sami překvapovat, k jaké reakci dojde. A stejně tak théâtre musical. Mívá formu fresky, poskládané z jednotlivých motivů a elementů hudebních, hereckých a literárních.“⁹

Připomíná mi to jedno mé velmi oblíbené představení, které jsem viděla v roce 2022 v *Alfrédu ve Dvoře*. Jmenovalo se *Lidé chodí sem a tam pro klavír a několik interpretů* v režii Jiřího Austerlitz. Tam jsme se během představení dostávali do transu ticha, a právě ticho a jeho zvuk je to co posloucháme. Celá inscenace diváka provokuje, snaží se ho dostat za hranice jeho trpělivosti, jeho komfortní zóny a vytváří mu prostor pro zcela nové vnímání. V podstatě nepotřebujeme nic jiného, než co se nám nabízí na jevišti a co slyšíme. Herci *nutí* diváka v nesnesitelném tichu něco udělat. Může jít o každodenní maličkosti: odkašlat si, vysmrkat se, zasmát se pořádně nahlas nebo jít dolů na jeviště a konečně zahrát na klavír, který uprostřed stojí jako majestátní socha. A právě klavír se opět proměňuje z každodenního nástroje na nástroj nekaždodenní. Jelikož nemáme možnost jej slyšet, zahrát si na něj, ale naopak se nám ukazuje jako nástroj, který se najednou vymyká ze své standartní funkce. Díky tomu na něj přestaneme hledět a spíše ho začneme vnímat.

V podobném principu pracujeme s klavírem i v naší inscenaci. Klavír se stává nedílnou součástí dějového aktu. Je představován jako metafora vnitřního světa Olji. Hra na tělo či snad duši piana, brnkání na klavírové struny, přelepování některých strun lepící páskou, aby zvuk nebyl tak čistý, ale mlhavý a zabarvený do cembalového podtónu. A jeho následné rozezvučení, to všechno se stává Oljou. Postupně jsme skrze dialog, který jsme vedli s Janem Šiklem, přicházeli na to, že samotný klavír nestačí a je potřeba naléhavost některých tónů a strun zvětšit.

⁹ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre Musical*. Praha: NAMU 2010. ISBN 978-80-7331-191-9. str. 15

Taky jsme chtěli, aby klavír přestával být v nějakých fázích klavírem, ale spíše zprostředkovatelem něčeho jiného, co už dávno klavír nepřipomíná, aby se transformoval do objektu, který sice vypadá jako klavír, ale zní úplně jinak. Toho jsme docílili, jak už bylo zmíněno v předešlé kapitole, zvukovými efekty.

3.4 Druhá fáze zkoušení

Konkretizace Oljiných pocitů skrze hudbu vznikla v podstatě až v průběhu zkoušení. Vznikala plynule z Tereziných monologů, kterým dávala duši a já jsem spontánně improvizovala v okamžicích, kde jsem měla pocit, že jsou to ty správné okamžiky. Později, když jsem se přesunula na jeviště, kde už intenzivně pár týdnů zkoušela Tereza Dočkalová, jsem se snažila hlavně na ni nacítit a pozorovat její myšlenkové pochody v roli Olji. Bylo velmi těžké najít ten moment, aby hudba nebyla hudbou, ale aby vyprávěla příběh společně s Oljou. Ta hranice je velmi křehká. Po společném pátrání jsme se všichni shodli, že mi pomůže si zmotivovat vnitřní podstatu mě jako herečky a hudebnice na jevišti tak, že nejsem ani jedno z toho. Že jsem pouze na nějakou chvíli něčím, čím mám v té konkrétní situaci být. Není to nic mimozemského ani pozemského, je to spíše metafora, dotek, vnitřní Oljin svět, její myšlenky, její tlukot srdce.

Do současné chvíle stále nalézám, co všechno pro ni mohu být, jelikož atmosféra každého představení je jiná.

Strukturovaná improvizace byla jednou z hlavních praktik v hledání zvukových struktur. Vnímala jsem, že pokud budu dopředu přemýšlet o hudbě, nebude to opravdové, protože pouze tou myšlenkou již vytvářím představu. Nechtěla jsem tvořit představu, ale chtěla jsem tvořit na základě asociací z konkrétních momentů. Tyto momenty vznikaly na základě dialogu během zkoušení mezi mnou, Terezou a režisérem. Nutno podotknout, že moje postava v textu není vůbec napsaná a v podstatě neexistovala. Hra je napsaná jako monodrama, a tak moje role hudebnice a herečky nebyla vůbec specifikovaná, což mi nabízelo úplnou volnost v tom, čím chci být konkrétních dramatických situacích. Postava vznikla ze společné konverzace mezi inscenačním týmem díky kolektivní improvizaci a společné vizi. Smyslem mé postavy bylo zhudebnit Oljin vnitřní svět, dát mu konkrétní melodii, nebo za pomoci hudebních melodií a zvuků jí pomoci celý příběh, jenž vypráví, odžít.

Tato forma se pro mě stala základním impulsem v motivaci postavy. Věděla jsem, že se nechci v žádné dramatické situaci, ve které se ocitnu, konkretizovat a tvořit charakter. Právě tato svoboda mi otevřela nespočet možností, jak v situacích reagovat, jak je konkretizovat tělem, hudebním nástrojem, slovem či zpěvem. „*Herec, uvězněný v hudební formě, vyvolává dojem prapodivného klauna, vrženého do absurdního univerza se zvláštními zákonitostmi. Cílem Théâtre Musical je postavit obě složky zcela na roveň a dosáhnout jejich principiálního prolnutí.*“¹⁰

¹⁰ Tamtéž. str. 13

V tomto slova smyslu jsme i s mou postavou pracovali. Postupně jsme přicházeli na to, že ze strukturovaných improvizací, se moje postava zabarvuje. Abych podpořila plynulý 90 minutový Oljin monolog, nejpřirozenějším bylo být v určitých situacích všechno, co Olja prožívá a v některých zcela odosobněná.

Zajímavé je sledovat průběh vývoje inscenace po její premiéře. Zvuky a melodie nejsou totiž nikdy stejné. Jsou si podobné, ale každá repríza přináší nové melodie. Jak už bylo zmíněno, spousta zvuků vzniká přímo na jevišti, a tak se jejich struktura a zvuk spontánně mění podle diváků, atmosféry a naší energií. Hudba je tedy těleso, které nemusí být nikdy stejné. Možná proto je důležité na ni i tak nahlížet, protože co když už ji nikdy neuslyšíme tak, jak jsme ji slyšeli předtím?

Závěr

Hudba je těleso stále plynoucí a nezastavitelné. Její nekonkrétní vnímání v konkrétním prostoru, divadelní inscenaci, rozvíjí její obsah a formu, pokud k ní i tímto způsobem přistupujeme. Právě díky tomu, jak hudbu vnímáme, jakou formou ji tvoříme nebo posloucháme, nám nabízí nespočet možností, jak ji neustále posouvat dál a zaznamenávat. Hudba je součástí našich každodenních životů. Pouze ji měníme tím, jakou formou jsme schopni ji obměnit a obohatit, ať už v divadle nebo kdekoli jinde. Dává nám důležité podněty, díky nimž dokážeme svět, dramatické situace vnímat hlouběji. Dokáže zachytit moment a setkat se s dramatickou postavou, emocí, nebo situací ve chvíli, která je nenahraditelná a možná už nikdy neopakující se. Dokáže diváka pohltit, pokud se jí nechá pohltit. Je důležité ji oprostít od její každodennosti a pozorovat ji vždy tak, jako kdyby ještě neexistovala. Záleží hlavně na nás, jak ji v určité chvíli slyšíme, jak ji vnímáme a jak moc velký prostor ji smyslově dáváme. Důležité je si však připomenout, že *umění slyšet, je umění.*¹¹

¹¹ BURIAN, Jan. Z jeho přednášky „The art of hearing“ (*umění slyšet*).

Seznam použité literatury a jiných zdrojů

1. VOLEK, Tomislav. Rozprava o hudební antropologii. *Hudební rozhledy XXII* (č.1, 1968), str. 4-7.
2. Z anotace k představení Divadla pod Palmovkou [online] Dostupné z: <https://www.podpalmovkou.cz/inscenace-239-mama>
3. *Turning point* – přeloženo jako: *bod zvratu, zásadní změna*
4. ADÁMEK, Jiří. Théâtre Musical. Praha: NAMU 2010. ISBN 978-80-7331-191-9. str.13-14
5. Tamtéž. str. 22
6. FRAHM, Nils. (německý hudební skladatel). *Rozhovor: Nils Frahm mluví o skládání hudby a o životě*. [Nils Frahm talks about music making and life]. Interviewed by Edgars Raginskis, October 18, 2023. Dostupné z YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=HBn54gGXuTk>. [citováno 23.11. 2024]
7. ARTAUD, Antonin. *Divadlo Krutosti*. [online] Dostupné z: https://www.oahshb.cz/eucebnice_literatury/eul/divadlo_avantgarda/divadlo_artaud.html [citováno 23.11.2024]
8. „Konceptuální umění vzniklo v šedesátých letech jako reakce na modernismus. Vymezuje se vůči jeho formalismu vizuálně dokonalých uměleckých děl, které považuje za bezobsažné. Místo toho chce díla-objekty zcela zavrhnout a přesunout se k „obsahům“, ke konceptům a idejím. Umělec nemá za úkol vytvořit krásný a vizuálně působivý objekt, ale konceptuální propozici.“ Jak dokládá Matěj Hřib ve svém článku *Jedna a tři židle pro. ARTIKL.ORG*. [online] Dostupné z: <http://artikl.org/vizualni/jedna-a-jedna-a-tri-zidle> [citováno 23.11.2024]
9. Obrázek č.1. - <http://artikl.org/vizualni/jedna-a-jedna-a-tri-zidle>
10. ADÁMEK, Jiří. Théâtre Musical. Praha: NAMU 2010. ISBN 978-80-7331-191-9. str. 15
11. Tamtéž. str. 13
12. BURIAN, Jan. Z jeho přednášky „The art of hearing“ (*umění slyšet*).