



Foto: František Ortmann

Matyáš Vorda

Time-code jako dennodenní chleba

Hudební komunita ho znala jako bubeníka jedné z neúspěšnějších poprockových kapel. Dnes už tolik vidět není, zato je velmi vidět jeho práce. Jako stage designer vymýšlel Matyáš Vorda koncertní scény pro umělce v největší domácí hale i v rámci udílení Cen Anděl. A své umění předvedl i na největším eventu svého druhu – na Eurovizi.

TEXT: PETR ADÁMEK

Jaké bylo tvé úplně první setkání s hudbou, které si dnes dokážeš vybavit?

Někdy kolem čtyř let. Můj táta měl kapelu, kde hrál na kytaru, takže jsem jako malý byl na jeho koncertě. Pak mě napadá dotazník z první třídy, který mám dodneška schovaný, kde jsem jako svoji oblíbenou hudbu napsal Šmouly a Clawfinger.

Jen o pár let později jsi založil vlastní kapelu a několik let nato už jste podepisovali smlouvu s major labelem. Respektive konkrétně za tebe tvoji rodiče, protože jsi ještě nebyl plnoletý. Čemu vděčíš za to, že se ti v takto nízkém věku podařilo z obrovského úspěchu, kterého Mandrage dosáhli, nezblbnout?

Když jsme podepisovali první smlouvu, bylo mi asi šestnáct, ale Mandrage už šest let fungovali, takže jsme měli něco za sebou. Kromě toho jsem poslouchal úplně jinou muziku a pohyboval se mezi jinými lidmi, než kteří chodili na naše koncerty. Tenkrát jsem byl technař, jezdil jsem na CzechTek. Tím pádem jsem té slávě nikdy nepropadl, protože naši fanoušci byli úplně jiná sorta lidí, než jsem znal, takže se mnou jejich pozornost až tolik nedělala. A od svých kámošů jsem kvůli Mandrage schytával spíš výsměch. Myslím, že díky tomu se mi podařilo zůstat nad věcí.

Momentálně tě namísto Mandrage živí stage design. Kdy ses o tuto specifickou disciplínu začal zajímat?

Zase to má spojitost s tátou. Pracuje v plzeňském divadle Alfa, kde jsem strávil prakticky celé dětství. Chodil jsem tam do

dílen, bavilo mě vše kolem světla, scény, kulisy, prostě všechno, co se tam chystalo. To bude prapůvod. Pak se na mně hodně podepsala jedna z mých tehdejších kapel Super Tuzex Bros. Byl to paradox. S Mandrage jsme někam přijeli, vybalili nástroje, odehráli koncert oblečení tak, jak jsme přijeli, a zase jeli domů. A chodilo na nás tenkrát třeba pět set lidí. Na Super Tuzex Bros. chodilo třicet lidí, ale náš zpěvák Tuzex Christ naopak extrémně řešil, jak to celé bude vypadat. Začal mi ukazovat Nine Inch Nails, Marilyn Manson a další kapely, které byly na vizuálu vždycky hodně založené. Kladl velký důraz na vizuální stránku kapely, světla, kostýmy. Na stagi jsme měli obrácený svítící kříž, malovali jsme se, všechno jsme hodně řešili. V tu dobu mě to chytlo a lásku k vizuálu jsem přenesl i do Mandrage. Ostatním jsem vysvětloval, že jsme kapela, která hraje před dost lidmi, a že bychom mohli řešit i to, jak vypadáme, nejen muziku. Od té doby jsem se začal starat o vizuál.

Pokud jde o stage design, byl jsi samouk?

Zpočátku jsem se snažil přijít na to, jak udělat, aby byla světla a LED projekce synchronní s muzikou. Jako bubeníkovi mi vždycky vadilo, když to bylo mimo rytmus, ale nevěděl jsem, jak docílit opaku. I pro sebelepšího osvětlovače to bylo náročné kvůli přirozenému zpoždění techniky. Člověk u světla totiž musel mít naučený grif mačkat to o těch správných pár milisekund dřív, což se prostě celý koncert nedá vydržet. Živě to tedy moc nešlo, tak jsem zjišťoval, jak se s tím poprat digitálně. Bylo těžké na to přijít, tehdy nebyly na YouTube stovky tutoriálů. Po čase mi zvukař Dominik Pecka vysvětlil, jak

funguje tzv. time-code, což mi otevřelo úplně nové obzory. Od té doby jsem se o time-code začal zajímat a dnes je to můj dennodenní chleba a výraz, který neustále někomu vysvětluju, protože mnoho hudebníků stále neví, o co jde a hlavně jak to funguje.

Považuješ se tedy za průkopníka?

Průkopníka ne, spíš jednoho z lidí, které staging začal zajímat ve stejnou chvíli. Někdy jsem si myslel, že zjišťuju a přicházím na něco, co tady už dvacet let existuje. Pak jsem přišel na to, že ne, že to v ten samý moment v branži vzniká

což byl pro mě odrazový můstek. Nechtěl jsem to ale pojímat jako balonky a dort. Napadlo mě, že bychom mohli koncert uchopit jako zakázanou oslavu na střeše baráku. Líbila se mi představa mít kulisu střechy, neon, který svítí jakoby na ulici dolů, kus komínu, antény. My budeme na té střeše, prostě rooftop mejdan. Přestože z plánu nakonec zbyla jen ta střecha s neonem, bylo to pro celou scénu signifikantní. Docela dlouho jsem také přemýšlel, jakým způsobem ztvárnit „přítomnost“ zesnulého Davida Stypky na tomto koncertě, a nakonec jsem ho vyřešil „stínohrou“. Vše jsem po

Pyrotechnika je taky tvoje práce?

V té základní podobě ano – jaká bude, kde bude, kolik jí bude, co bude dělat. To samé konfety. Vše samozřejmě řeším s umělcem, ale konečné slovo mám obvykle já. Když je na ledce modrozelená barva s bílou, tak k tomu se prostě ohně nehodí. V tu chvíli musíme změnit barevnost písničky. Anebo ohně vypustit.

Vím o tobě, že nejsi velký příznivec konfet a ohňů, je to tak?

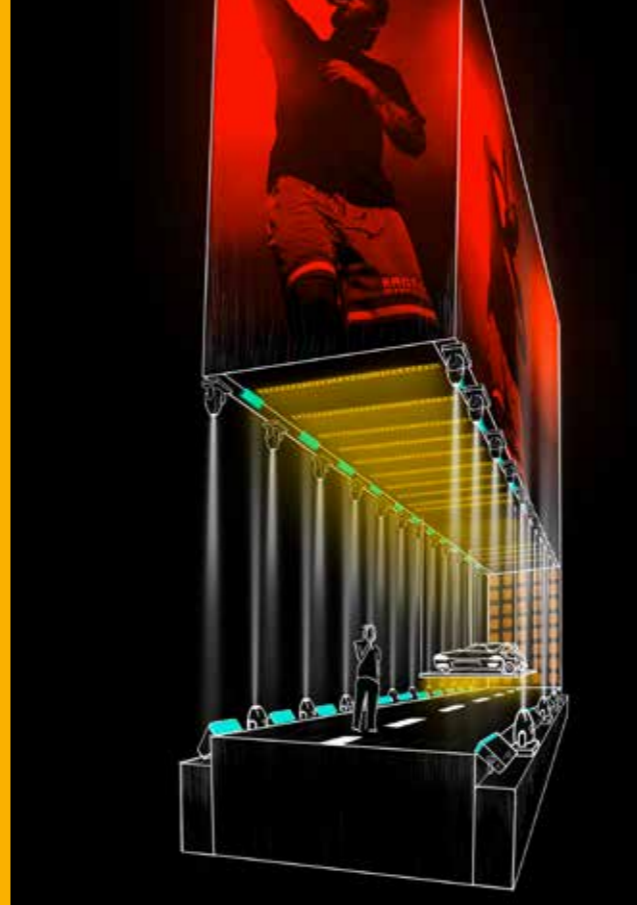
Popravdě jsem docela „překonfetovaný“. V jednu chvíli už toho bylo moc, na festivalu to dělala každá druhá kapela, už mě to nepřekvapí. A ohně jsem měl osobně vždycky spojené s vesnickým typem zábavy. Dřív se využívaly hlavně u bigbitu, kapel typu Kabát, což mi bylo cizí. Teď se s nástupem tvrdého rapu metalová estetika znovu vrací do hry a dost mě to baví. Kdyby chtěl ohně využívat na show někdo jako Leoš Mareš, tak se mu to budu snažit rozmluvit.

Mluvil jsi o barevnosti jednotlivých skladeb. Jak přemýšlíš právě o barvách?

Poslouchám pořád dokola celý setlist a přemýšlím o barvách a vizuálu, které mi k těm písničkám ladí. Když jsem začínal, myslel jsem si, že každá písnička musí být jinak barevná. Teď dám klidně pět červených písniček po sobě a ničemu to nevadí. Nejvíce mě baví, když je celá scéna monochromatická. Kombinace více barev v jeden moment nevyhledávám, i když dříve se mi to líbilo.

Je někdo, koho v této branži obdivuješ?

Problém je, že nás všechny ovlivňuje stejná bublina. Každý interpret ti ukazuje fotky z Pinterestu nebo Instagramu, které samozřejmě znáš. Pak přijde umělec z úplně jiného žánru a ukazuje ti zas ty samé fotky. Mě baví, když někdo dokáže přijít s něčím úplně novým. Dostává mě staging, který dělá Tobias Ryländer. To je člověk, který hned několikrát kompletně změnil svět vizuálu. Ve chvíli, kdy jsme byli něčím přesyceni, dokázal přijít s něčím novým, vycházel z věcí, které všichni známe, ale používá je úplně nově. Na začátku kapely The 1975 byl



Vizualizace přípravy koncertu Viktora Sheena a Calina v O2 areně

jejich kompletní vizuál černobílý, promo fotky, videoklipy, stage, kostýmy, grafika desky, všechno. Pak Tobias změnil celou estetiku na barevnou a začal stavět objekty z ledky, používat ledku jako zdroj světla. Následně udělal stage design do výšky, hodně úzký a vysoký, do té doby byla většina scén širokoúhlých. Dnes jsou ledky na výšku často, vlastně na každém druhém festivalu, ale v té době to byla úplně novinka. Teď zase navrhl scénu The 1975 jako průřez několika patrového domu, využívá nestageových prvků. Nedokážu říct, jestli i tohle je adaptovatelné na jiné umělce, ale rozhodně je to novátorské.

V čem je zásadní rozdíl v práci na halových koncertech oproti těm klubovým?

Malé koncerty trpí tím, že mají mnohem menší budget. Umělci by obvykle rádi stage, která bude extrémně zajímavá, ale měla by jít jednoduše složit do dodávky a převést do dalšího klubu a co nejmíň stát. To se sice vymyslet dá, ale jen několikrát. Takové parametry jsou k práci

mnohem složitější než možnost pracovat se špičkovou technikou.

Pracoval bys pro kohokoliv?

V žádném případě. Jednak musím cítit, že dokážu být tomu projektu přínosný, a jednak tam nesmí být ideologický rozpor. Některé umělce jsem v minulosti odmítl.

Je skvělé dostat se na úroveň, kdy si můžeš vybírat.

Vybírat si můžeš vždycky, ne?

To jistě, ale jako začátečník, který si potřebuje udělat jméno, asi musíš přistupovat na kompromisy a kývnout i umělci, pro kterého bys jako dobře známý profík pracovat nemusel.

Myslím, že nemusíš. Kdybych neměl ani na rohlík a dostal nabídku třeba od Ortelu, tak bych rozhodně šel radši dělat úplně jinou práci.

Stojíš také za Cenami Anděl. Jaká je tvoje role?

Mám na starosti stage design a řeším všechna hudební vystoupení. Dávám podněty, jak by to mělo celé vypadat, protože tým Andělů je opravdu malý. Ten projekt je spíš love brand. Není pro nás zásadní, abychom byli větší a větší, ale abychom si zachovali vkusnost. Není nutné růst velikostně, jde o to, dělat něco zajímavého.

Letos ses potřetí účastnil Eurovize, kde jsi měl na starosti staging české zástupkyně Aiko. Jaká to byla zkušenost?

Na Eurovizi u nás panuje zvláštní pohled. Obsahem působí estrádně a bizarně, nemá u nás sledovanost. Lidi si často myslí, že je to něco jako olympiáda v hudbě. Že by se tam měla objevovat nejlepší písnička od nejlepšího interpreta v zemi, která se pak utká s nejlepší písničkou od nejlepšího interpreta z jiné země. Ale tak to není. Je to prostě zábavný kolos, který si dělá sám ze sebe trochu srandu, umožňuje propojování různých kultur a lidí, je na něj napojena velká LGBT+ komunita z celého světa. Hudba, která tam zní, má většinou

životnost akorát ten týden, kdy je Eurovize aktuální. Málokterá písnička se otiskne dlouhodoběji do světa mimo eurovizní bublinu, ale jsou i interpreti, kteří díky ní vystřelili a teď jezdí největší světové festivaly a jejich tvorba je známá po celém světě.

Za mě má Eurovize extrémní přidanou hodnotu právě ve stagingu. Je to Mekka nových technologií. Firmy zabývající se stageovou technikou na ní představují nové produkty a všechno je pod drobnohledem profesionálů z celého světa. Na samotné stagi se přímo na místě pracuje dva měsíce. Je nepředstavitelné, že si někdo pronajme na zkoušení jednoho projektu takhle velkou halu na dva měsíce. Letos jsem na Eurovizi viděl největší množství světel a krokových motorů na jednom místě za celý svůj život. Když mi přišly v lednu technické dispozice, nemohl jsem uvěřit, že tam tohle všechno bude, že je po celé Evropě vůbec tolik techniky. Po technické stránce je to pro všechny lidi z branže svátek. Letošní Eurovize stála 250 milionů eur.

Co tě po vizuální stránce baví nejvíce v Česku?

Divadlo bratří Formanů. To je vizuálně tak daleko, že nic víc neexistuje. Pro někoho je český klenot Bohdalová, pro mě jsou to Formani.

Začali jsme tvoji hudbou, skončíme tvoji hudbou. Nelákalo by tě rozjet naplno novou kapelu, jako se to povedlo kdysi s Mandrage?

Teď zrovna nic nového začínat nepotřebuju. Určitě mi nechybí řešení kapely v tom pravém slova smyslu. Hraju s Marcellem a Fídou, s nimi se moc fajn existuje, rád s nimi v dodávce jezdím na koncerty, zahraju si díky tomu na bicí. To mi stačí.

Co pro tebe dnes znamenají bicí? Jde už čistě jen o koníček?

U stage designu je to stále hledání a upořádávání se s novými problémy, neustálé učení něčeho nového. Když si sednu za bicí, jsem si jistý tím, co dělám. Jasně, taky se pořád něco učím, ale cítím vnitřní klid, že je všechno dobrý, že jsem tam doma. ☒



Koncert Ewy Farné v O2 areně

paralelně. Možná proto nebyly tutoriály, protože ty věci neexistovaly. Mluvíme o Česku, ale v některých oblastech i celosvětově.

Co přesně zahrnuje tvoje práce od chvíle, kdy ti zavolá umělec, který by od tebe chtěl vymyslet stage?

Ze všeho nejdřív přemýšlím, jak bude scéna jako celek vypadat. Usiluju o to, aby byla pochopitelná a rozpoznatelná, aby bylo zřejmé, že jde o stage právě toho daného interpreta. Jako příklad můžu uvést třeba Ewu Farnou, které jsme vloni dělali O2 arenu. Chtěla to mít pojeté jako oslavu 30. narozenin,

celou dobu probíral s Ewou, která měla spoustu dalších nápadů a také do toho řešila s choreografkou tanečnický. U koncertu Calina a Viktora Sheena jsem zase k desce Roadtrip udělal scénu jako silnici s přerušovanou dělicí čarou uprostřed, na níž se v poslední části koncertu spustilo auto, do toho konceptu zapadala světla, ledky, speciální efekty atd. Finální návrh následně vždy probírám s technologií a dodavateli techniky, abychom věděli, že je vše možné postavit tak, jak jsem to vymyslel. Další důležitou částí mojí práce je programování světel a LED obsahu na time-code.