

Úděl skladatele je být jinde než v přítomnosti

S hudebním skladatelem Jiřím Kadeřábkem o jeho nové opeře **Žádný člověk**

PŘIPRAVIL: ROBERT RYTINA

ODPOVÍDÁ: JIŘÍ KADEŘÁBEK (zastupován OSA od 2000, v databázi má registrováno 130 hudebních děl)

Úvodem jen trocha faktografie. Už počátkem dvacátého století se uvažovalo o tom, že by měl pražské letenské návrší v ose Čechova mostu zdobit nějaký zdaleka viditelný monument. Jenže koho by měl připomínat?

Největší šanci na nadživotní zvěčnění měli v období před první světovou válkou zakladatelé Sokola Fügner a Tyrš, úplně bez šancí ovšem nebyla ani bájná kněžna Libuše. Tím, kdo se z obřích podstavce na Pražany skutečně podíval, se ale v roce 1955 stal tehdy již zemřelý sovětský diktátor Josif Vissarionovič Stalin, o jehož nehynoucí památku se měl jeho možná největší pomník na světě bezpečně postarat. O pouhý rok později však někdejší generalissimův nohsled Nikita Sergejevič Chruščov veřejně rozkryl pravou podstatu kultu osobnosti dříve tak zbožňovaného vůdce, a nesčetní mramoroví i bronzoví Stalinové byli najednou všude přebyteční. Potupné likvidace se tak roku 1962 dočkalo i tyranovo zpodobnění ze žulových kamenů na Letné... Dnes najdeme na jeho místě jako připomínku úsloví, že nic netrvá věčně, obří metronom. A kdo ví, možná že právě on se stal jedním z inspiračních zdrojů úspěšného českého hudebního skladatele Jiřího Kadeřábka, který se rozhodl zpracovat téma pražského Stalinova pomníku ve formě opery. Pod názvem **Žádný člověk** bychom se s ním měli setkat už na konci března 2017 v pražském Národním divadle, a jak její autor podotýká, čeká nás hudební divadlo, v němž může leckdo spatřit klasickou operní strukturu, ale někdo jiný zase něco nezařaditelného a rozbíjejícího konvence.

Opera *Žádný člověk* pojednává o různých aspektech života a smrti, a to nejen v případě konkrétního člověka a umělce, ale i jeho díla. Stalinův pomník sochaře Otakara Švece (jenž spáchal krátce po jeho dokončení sebevraždu) byl totiž nakonec stejně spektakulárně zničen jako předtím odhalen... Inspiroval vás tedy na této skutečnosti spíše reálný a opravdu tragický Švecův osud, nebo symbolika, kterou s sebou nese smysl, zrod i velmi nepředvídatelná budoucnost uměleckých děl obecně?

Téma Stalinova pomníku je neuvěřitelně bohaté — zasahuje do mnoha oblastí, a navíc je plné vnitřních kontrastů a rozporů. Nicméně to, co mě na jeho zpracování zajímalo především, byl potenciál určitého specifického hudebního konceptu. Když jsem nakonec přišel na to, že aparát dvou sborů a velkého orchestru předem nahrajeme a při představení budeme nahrávku multikanálově reprodukovat za účasti pěvců a komorního souboru, stal se právě tento koncept tím pravým hnacím motorem tvorby. Jinak co se týče aspektů „života a smrti“, ty musí být podle mého názoru přítomny, byť latentně, v každé opravdu autonomní a vážné umělecké tvorbě, ať už je jejím námětem či předlohou cokoliv.

Vašimi nejbližšími spolupracovníky na této opeře jsou Katharina Schmitt, která je kromě spoluautorství libreta zodpovědná i za režii premiérové inscenace v Národním divadle, a Lukáš Jiříčka, uváděný jako další libretista a dramaturg. Můžete své spoluautory krátce

představit a přiblížit, jak vypadala vaše spolupráce na vzniku díla? Šlo o standardní posloupnost námět—koncepte—libreto—hudba, nebo jste postupovali jiným způsobem?

Katharina Schmitt je divadelní režisérka, dramatička a nyní i libretistka. Zároveň se jedná o velmi citlivého člověka, který díky své německé národnosti vidí nejrůznější jevy naší společnosti z velmi zajímavé a pro



... 1/2 ° E μ 1 P A ° A A ° G I A O Z

nás nezvyklé perspektivy. Lukáš Jiříčka je dramaturg a v tomto případě rovněž spoluautor libreta. Má velkou praktickou i teoretickou zkušenost se světem soudobého hudebního divadla a do naší spolupráce vnáší především velmi cenný kritický hlas. Co se týče způsobu spolupráce, od začátku jsme věděli, že chceme co nejdéle udržet naše role ve vzájemné interakci, protože se domníváme, že jedině tak se dá dělat opravdu soudobé divadlo. Pracovali jsme tedy dlouho společně, přestože fáze vytvoření hudby nakonec proběhla tradičně izolovaně. Snažil jsem se v ní ovšem o to, aby i výsledné dílo do určité míry umožňovalo interakci jednotlivých složek představení a samotná hudba, včetně reprodukované, nebyla ve stoprocentně fixované formě.

Jak pochopit označení vzniklého tvaru jako „inscenace mezi operou a instalací“?

To je spíše otázka pro dramaturga, protože sám bych naše představení nazval prostě hudebním divadlem. Pojmu opera se v soudobém kontextu bráním a stejně tak některým dalším tradičním hudebním termínům, jako například téma, motiv a podobně. Myslím si totiž, že se tyto pojmy používají pouze z nedostatku opravdu aktuální terminologie, jejich význam zůstává spíše v symbolické rovině, a jsou tím pádem nepřesné a mnohdy zavádějící. Snažím se tedy záměrně používat obecnější a vlastně vágnější termíny, které alespoň nezkrusují situaci — a „hudební divadlo“ je jedním z nich.

Pojmu opera se v soudobém kontextu bráním a stejně tak některým dalším tradičním hudebním termínům...

Podle oficiálních materiálů má mít vaše dílo klasickou strukturu, která po takzvaném tichém výbuchu přejde ke struktuře otevřené, jejímiž hlavními poznávacími znaky mají být především „ticho a přízraky“. Jak byste tedy hudební jazyk Žádného člověka popsal? Pro koho je určen: pro většinového operního návštěvníka, jehož by měla vaše opera oslovit i v případě, je-li zaměřen spíše konzervativně, nebo pro užší publikum, přístupné hudebním experimentům a novým možnostem hudebního divadla?

V našem konceptu opravdu můžete vidět klasickou operní strukturu, ale někdo jiný v něm zase jistě spatří něco nezařaditelného

a rozbíjejícího konvence... První část se sice čistě hudebně blíží novoromantické opeře, ale jak už jsem se zmínil, sbory i orchestr jsou reprodukováné, což má určitým způsobem evokovat stále přítomný patos a sílu (možná i nenahraditelnost) již neexistujícího pomníku. Druhá část stojí výhradně na nehudebních zvucích, které budeme pouštět ze záznamu i vytvářet živě. Třetí část pak přináší opět vokálně-instrumentální hudbu, ale tentokrát bez reprodukcí. Stylově zde čerpáme ze současnosti, včetně aleatorních prvků a celkově otevřenější formy, o čemž jsem již mluvil. Co se týče tvaru publika,



Ukázka hudebního materiálu

tím se opravdu nezabývám — pokaždé mi naprosto dostačuje obstat dle svých vlastních kritérií a nehledím na to, pro koho je vlastně dílo určeno. Myšlenku, že znám své publikum i metodu, jak pro něj skládat, jsem vždycky pokládal za kalkul, naivitu a vlastně i vědomé podceňování publika, jeho vkusu a schopnosti tento vkus na základě nové zkušenosti rozvíjet.

Jaké místo vlastně Žádnému člověku ve vaší tvorbě přisuzujete? Dohledal jsem celkem pět vašich opusů vytvořených pro hudební divadlo. Kromě děl, která sám označujete jako miniopery a jež trvají jen osm až patnáct minut, jsou zde například rozsáhlejší Kafkovy ženy pro

→

Ukázka partitury

skladba stane alfou a omegou mého tvůrčího úsilí a naprosto jí žiji. Tak rozsáhlé dílo, jakým je *Žádný člověk*, ostatně ani nejde vytvořit jinak než prostě dlouhé měsíce od rána do večera sedět nad partiturou a neustále do ní něco zásadního přidávat. Pořád je ale lepší trápit se svou tvorbou než čímkoliv jiným v životě...

Obvyklým problémem operních novinek uváděných na našich scénách je jejich jeptičí život. Většina z nich zazní v několika představeních právě jen v těch divadlech, kde se konala jejich premiéra. Jak z tohoto hlediska odhadujete — či plánujete — další osudy *Žádného člověka*? Uvažuje se i o jeho uvedení v zahraničí?

Co se týče úspěchu děl, dostáváme se zpět k tématu publika — opravdu se po předchozích zkušenostech neodvažuji nic odhadovat. Některé moje skladby, vytvořené pro určitou menší příležitost nebo v rámci studií, se dodnes provádějí a vysílají různě po světě, zatímco věci, do kterých jsem vkládal mnohem větší ambice, úplně zapadly — až má člověk chuť říci, že nezaslouženě. Je to prostě nevyzpytatelné a opravdu jsem přesvědčen, že má smysl se při tvorbě řídit pouze vlastním instinktem a vlastními měřítky. Jiná věc je ovšem kvalita provedení, možnosti repríz a propagační aktivity pořadatele. Tyto aspekty totiž hrají velkou roli v otázce přijetí díla a jeho životnosti vůbec — každá skladba se opakovaným provedením vyvíjí a zraje. Jinak uvedení *Žádného člověka* v zahraničí se plánuje, momentálně jednáme o koprodukcii s operním festivalem v Brémách. V rámci poměrně lokálního tématu těch zahraničních možností ale obecně asi mnoho nebude.

To, co dělá operu operou, je obvykle lidský hlas. V té vaší jsou jednotliví vokální protagonisté označováni jen jako Soprán, Mezzosoprán, Kontratenor, Baryton, Bas a Herec. Můžete přiblížit, jakým způsobem s tímto „lidským prvkem“ v *Žádném člověku* naložíte? A jak jste spokojen s obsazením avizovaným Národním divadlem? Mohli jste vy a vaši spoluautoři do výběru pěvců (a Herece) nějakým způsobem zasáhnout, nebo byl plně v kompetenci divadla? Od začátku je součástí naší koncepce nevyhraněnost rolí, což ve výsledku znamená, že jeden pěvec v průběhu díla vystřídá několik postav, občas ztvárňuje i neživý předmět

newyorské Centrum soudobé opery nebo Malý princ, objednaný pražským Národním divadlem. Je tedy opera o Stalinově pomníku dosavadním vrcholem vašeho snažení v tomto žánru, nebo je dalším logickým krokem směrem k nějakému stylu či koncepci, které jsou vašim dlouhodobým cílem?

Mým dlouhodobým cílem opravdu není nic jiného než vytvářet co nejkvalitnější díla, jejichž koncepce mají v dané situaci jasné opodstatnění a smysl. Určitě bych se dnes

nepouštěl do zhudebnění *Malého prince* jako před patnácti lety a stejně tak je pravděpodobně, že za nějakou dobu budu podobně kriticky pohlížet na koncept *Žádného člověka*. To už je ale úděl skladatele: neustále se vyskytovat jinde než v přítomnosti. Při skládání pomýšlíte na budoucí provedení a při provedení se vlastně přesouváte do minulosti, zatímco současně už pracujete na nějakém úplně jiném a pro vás jediném opravdu relevantním díle. Každopádně v momentě, kdy je jasné, co a proč dělám, se ona

či určitou myšlenku. Opravdu nám jde více o samotné situace, obrazy či náladu než psychologii a vývoj postav. Na pěvce to samozřejmě klade enormní nároky. Po vzájemné dohodě s Národním divadlem jsme ovšem oslovili osobnosti, u kterých je velká pravděpodobnost, že se s tím zdárně poperou a bude je to i bavit.

Ve vašem životopise lze mezi vašimi oblíbenými skladateli a hudebníky najít poměrně širokou škálu osobností, proslavených velmi rozdílnými styly a žánry: Leoše Janáčka, Charlese Ivese, Tristana Muraila, Heinerja Goebbelse, Helmuta Oehringa, Chicka Coreu, Herbieho Hancocka nebo Davida Bowieho. Lze o některém říci, že je vašim skladatelským vzorem či inspirací právě pro váš přístup k opernímu žánru? Mám pocit, že mnou neustále postupuje dílo všech těchto a ještě mnoha dalších osobností, nezávisle na tom, na čem konkrétním zrovna pracuji. Jsou to zkrátka nevysychající studnice, věčně rozsvícená světla a vespod běžící motory. Konkrétně to jsou ale Helmut Oehring a především Heiner Goebbels, kdo patří mezi mé největší vzory v rámci současného hudebního divadla.

Jste kromě aktivního skladatele také návštěvníkem našich i světových operních domů a jejich produkcí? Pokud ano, jak jste spokojen se současnou uměleckou úrovní, dramaturgií a obecně směřováním „operního byznysu“ jako takového?

Rozhodně nic neseleduji soustavně nebo cíleně, jako tomu bylo v době mých studií, kdy jsem snad každý týden seděl (někdy i s partiturou) na nějakém operním představení v České republice nebo v sousedních státech. I nyní ovšem, pokud jsem zrovna na cestách a ve vhodném rozpoložení, vyhledávám návštěvu operních domů. V posledních letech je to zejména Metropolitan opera v New Yorku, jejíž představení mě vždy nadchnou čistě hudební kvalitou a občas i zklamou nepatříčně umírněnými a politicky korektními produkcemi. Pak operní domy v Itálii, Německu, Nizozemsku a zvláště ve Francii, kde jsem zhlédl ty nejodvážnější a nejfantastičtější produkce v kombinaci se špičkovou hudební kvalitou. Úplně jinou zkušenost je pak opera historicky mimoevropská a zvláště čínská, na což ovšem v tomto rozhovoru není prostor.

Řeknu k tomu aspoň tolik, že má na moji tvorbu zásadní vliv a skladatelsky se výrazně promítla i do Žádného člověka.

Váš Žádný člověk se v sezoně 2016/2017 na jedné ze scén Národního divadla ocitne v poměrně zajímavém sousedství s pestrou nabídkou dalších operních premiér. Figuruje zde Orffova dvojice Chytračka a Měsíc, Kašlíkův Krakatit, Three Tales Steva Reicha, Pucciniho Tosca a Wagnerův Lohengrin. Zajímá vás váš osobní žebříček, podle kterého byste si z této nabídky vybral své favority, případně které ze zmíněných oper nebo jejich tvůrců zrovna za své oblíbené nepovažujete...

Toto sousedství mě velmi uspokojuje, naplňuje zodpovědností a je mi ctí. Rovněž se domnívám, že takto na místní poměry bohatá a svěží dramaturgie znamená velký úspěch a přínos uměleckého šéfa Opery Národního divadla Petra Kofroně. Na které z těchto představení se ve finále dostanu, je samozřejmě otázka, ale zajímalo by mě vlastně všechno. Jinak Toscu a Lohengrina znám téměř z paměti a mohl bych je hned začít zpívat a hrát na klavír!

Děkuji vám za rozhovor! ☒

ŽÁDNÝ ČLOVĚK

Hudba: Jiří Kadeřábek
Autor libreta: Katharina Schmitt, Lukáš Jiříčka
Dirigent: Jiří Kadeřábek
Režie: Katharina Schmitt
Dramaturgie: Lukáš Jiříčka
Scéna a kostýmy: Patricia Talacko
Komorní soubor Prague Modern
Sbor a orchestr Národního divadla
Dětská opera Praha

Soprán: Eliška Gattringerová
Mezzosoprán: Jana Horáková Levicová
Kontratenor: Jan Mikušek
Baryton: Ivan Kusnjer
Bas: Pavel Švingr
Herec: Jiří Štěpnička

Premiéra 31. 3. 2017 na Nové scéně Národního divadla v Praze

To už je ale úděl skladatele: neustále se vyskytovat jinde než v přítomnosti.

JIŘÍ KADEŘÁBEK

Kadeřábekova hudba, „zachycující svérázně asociativní obraz“ (New York Times), „řemeslně zvládnutá a neodolatelná svým hravým škádlením“ (New York Arts), „připomínající Picassovy kubistické obrazy“, „usilující o anulování vývoje a logické asociace, nastolení bezčasí“ a „téměř vždy odhalující nějaký zlomyslný zvrát, podivně šokující, a přesto v nesporném souladu se skladbou“ (BBC), získala mnoho ocenění a nominací, byla objednána a provedena institucemi, festivaly, orchestrálními a komorními tělesy v Evropě, Americe a Asii a byla vysílána mnoha rozhlasovými a televizními stanicemi. Kadeřábek v ní konfrontuje různé kompoziční přístupy, využívá techniky počítačem podporované skladby a integruje principy nebo fragmenty historické, stejně jako jazzové, popové a rockové hudby. Často pracuje s mikrintervaly, dále s nahranými reálnými zvuky, zakomponovanými do hudební struktury, a konečně s různými divadelními prvky. Jeho skladby většinou obsahují určitý politický či sociální akcent a zároveň osobní, až intimní sdělení. Na Kadeřábkův tvůrčí vývoj měla vliv silná a živá folklorní tradice východní Moravy, kde se roku 1978 narodil, jeho četné aktivity na poli nonartifciální hudby i jiných uměleckých oborů a později také skladatelské workshopy, rezidence a soukromé konzultace v České republice, Nizozemsku, Francii, Itálii, USA a Číně. Během studia skladby na pražské HAMU, zakončeného v roce 2012 titulem Ph.D., absolvoval roční stáž na Královské konzervatoři v Haagu a jako Fulbright Scholar rovněž roční studium na Kolumbijské univerzitě v New Yorku.

(Zdroj: jirikaderabek.com)