

Rozhovor

**„MÁM RÁD HUDBU,
KTERÁ JE JAKOBY DALŠÍ POSTAVOU
VE FILMU...“**

Se skladatelem Janem Klusákem o (hudbě k) divadlu a filmu

Ivan Poledňák

Snad bude užitečné uvést rozhovor čímsi jako „slovníkové heslo“.

Jan Klusák, přední český skladatel, narozený 18. dubna 1934 v Praze. Pochází z česko-židovské rodiny, po gymnáziu studoval na Hudební fakultě AMU (1953 – 1958), jeho hlavními učiteli skladby byli Jaroslav Řídký a Pavel Bořkovec. Po celý tvůrčí život se Klusák věnuje výhradně kompoziční činnosti, ačkoli okrajově k jeho tvůrčím aktivitám patří i tvorba literární (exegeze, vzpomínky, ale i publicistické, většinou polemicky zaměřené články či glosy) a herectví.

Začátky Klusákovy tvorby jsou spjaty s inspiračními podněty světové i naší meziválečné hudební moderny (Stravinskij, Honegger, Martinů, Bořkovec ad.), avšak již koncem padesátých let se prosadila Klusákova touha po racionálním řádu hudby přijetím principů Druhé vídeňské školy (A. Schönberg ad.), které pak v autochtonní větvi tvorby rozvíjí po svém vlastně až dosud. Do povědomí hudební veřejnosti vstoupil Klusák razantně koncem padesátých let v kontextu činnosti souboru Komorní harmonie, který založil a vedl Libor Pešek; ansámbl koncertoval v Divadle Na zábradlí. Klusák se stal jeho „domácím skladatelem“ (viz díla Příslaví, Obrazy, Malá hlasová cvičení na texty Franze Kafky, Invence, Sonáta pro housle a dechy), zároveň se však stal on i jeho hudba terčem nevybíravých kritik ze strany představitelů tehdejší zideologizované hudební publicistiky. Pověst „vzurného mladého muže“ Klusáka neopustila ani v údobí Pražského jara a v normalizační době se Klusák od oficiálního hudebního dění zcela distancoval. Po listopadu 1989 lze Klusáka vidět v řadě důležitých hudebních funkcí, například: víceředitel České hudební rady, člen Rady Národního divadla či člen Umělecké rady HAMU. Vnější oceněním Klusákova tvůrčího úsilí je cena Classic 1995, kterou získal letos za skladatelskou tvorbu (s přihlédnutím k pátému smyčcovému kvartetu).

Klusákovo skladatelské dílo je poměrně rozsáhlé – čítá zhruba stopadesát titulů a je i značně různorodé co do hudebních typů: sahá od kompozic, jež bychom mohli označit za „laboratorní“ (sem patří zejména řada deseti skladeb, jež nesou název Invence) až po hudbu „užitkovou“, spjatou s divadlem, filmem i televizí (viz třeba hudbu k seriálu Nemocnice na kraji města). Jádrem Klusákova díla je ovšem hudba autochtonní, nejčastěji komorní (zde bychom za osu mohli označit sérii pěti smyčcových kvartet). Z tvorby

pro symfonický orchestr nutno uvést tři symfonie a několik skladeb uplatňujících jím oblíbený variační princip, například *Hommage à Grieg per orchestra*, *Le forgeron harmonieux* a zejména klíčové *Variace na Mahlerovo téma* (k této skladbě se připíná i obsáhlá autorova exegeze díla). Klusák se věnuje i tvorbě baletní a operní.

Z literatury o Klusákovi možno připomenout především hesla v Československém hudebním slovníku I (1963), *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians* (1980), *Malé encyklopedii hudby* (1983), *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby IV* (1990), *Kdo je kdo v České republice 94/95* (1994). Dále pak studii Vladimíra Lébala *Tvorba Jana Klusáka z let 1959 – 1962* (in: *Hudební věda* 1986, č. 2, s. 112 – 143), stať Miloše Navrátila *Pohled na Klusáka* (in: *Hudební rozhledy* 1990, č. 8, s. 380 – 383), konečně pak i texty Ivana Poledňáka, který o Klusákovi připravuje monografii, *Já že jsem tvrdý chlapík?!* (interview in: *Mladý svět* 1991, č. 26, s. 20 – 21), *Jan Klusák Turns 60* (článek in: *Music News From Prague*, č. 7 – 8, s. 1 – 2), *Klusák a literatura* (stať in: *Opus musicum* 1994, č. 8 – 9, s. 241 – 245), *Invence Jana Klusáka* (studie in: *Hudební věda* 1995, č. 3, s. 257 – 278).

* * *

Jsi skladatelem-profesionálem v plném smyslu toho slova. Nevyučuješ, nepřednášíš, nikde nehraješ, prostě „jenom“ komponuješ. Píšeš především autochtonní hudbu, ale píšeš také hodně hudby, jež je součástí komplexnějších uměleckých projevů, divadla a především filmu. Jaké tedy byly počátky tvých kontaktů s filmem?

Nejdřív a dlouho divácké. Patřím ke generaci, která byla odchována filmem, televizi jsem již – ne ovšem generačně, spíše z principu – nepřijal. Nemám televizor, pár věcí z televizní nabídky mohu vidět u přátel. Nevychloubám se tím, pouze konstatuji; nechci být zahlcen spoustou vjemů a informací... Film mne však opravdu provází celým životem. Téměř od narození bydlím v domě, kde bylo kdysi Bio Radio a je dnes kino Květen. Jaksi automaticky se chodilo (mluvím o naší rodině, ale takový byl tehdy mrav vůbec) na to, co se tam hrálo. Samozřejmě, občas se šlo i do kin v bezprostředním okolí, například do kina Maceška (dnes Illusion) nebo kina Tatra (později divadlo Spejbla a Hurvínka). Pamatuji si z dětství třeba na film o Kmochovi *To byl český muzikant*, na film *Madla zpívá Evropě*, na film s Adinou Mandlovou *Holka nebo kluk*, na film *Eva tropí hlouposti* s Natašou Gollovou, pak samozřejmě na filmy s Vlastou Burianem či s Oldřichem Novým... Z dob války si vybavuji rakouské operetní filmy nebo filmy s Marikou Röck. A podivná věc: velmi emocionálně na mne zapůsobil celovečerní dokument o Macošě, o průzkumu řeky Punkvy.

Po válce pro mne nastalo filmové obžerství a exploze zážitků opravdu uměleckých. Vzpomínám na Marcela Carné a jeho *Děti ráje*, na Christiana Jacqua a jeho *Věznici parmskou*, na Jeana Renoira a jeho film *Člověk bestie*, na ruské filmy *Alexandr Něvskij*, *Ivan Hrozný* (na docenění Prokofjevovy hudby jsem byl tehdy příliš mladý), ale třeba i na Roberta Vernaye s jeho *Hrabětem Monte Christo* (s Pierrem Richard-Willmem). Z českých filmů mne zaujala Vávrova *Předtucha* či *Krakatit* se Srnkovou hudbou. Velmi se mi líbily

i Trnkovy loutkové filmy s hudbou Trojanovou (tuším, že jsem je viděl v pořadí *Bajaja*, *Špalíček*, *Císařův slavík*, *Staré pověsti české*). Později jsem měl velké zážitky z tvorby Felliniho, Antonioniho, Bressona, Resnais, Agnès Vardové, Truffauta...

Nebyl pak Trojan jedním z tvých učitelů skladby?

Jistěže byl. Když jsem přišel v roce 1953 na Hudební fakultu AMU, Václav Trojan tam měl předmět, který se jmenoval seminář filmové a scénické hudby. Hned jsem se na něj přihlásil a chodil jsem tam celé čtyři roky, ačkoli byl kurs vlastně vypsán jen pro třetí ročník; byl to pro mne tak trošku únik v rámci tehdy hodně zideologizované školy. Postesknou si však: Trojan moc chuti prozrazovat všelijaká tajemství z „výrobní kuchyně“ filmové hudby neměl... Stál však u počátků mé hudby pro divadlo, neboť mi dal za úkol napsat hudbu k baletu *Princezna Pampeliška*. Libreto podle Jaroslava Kvapila napsala Jiřina Podlešáková, jež vedla baletní školu v Českých Budějovicích. Premiéru však balet měl v divadle v Neustrelitz (NDR) a u autorky libreta byl proveden teprve v polovině šedesátých let.

Jak bys hudbu k tomuto baletu charakterizoval a co následovalo pak?

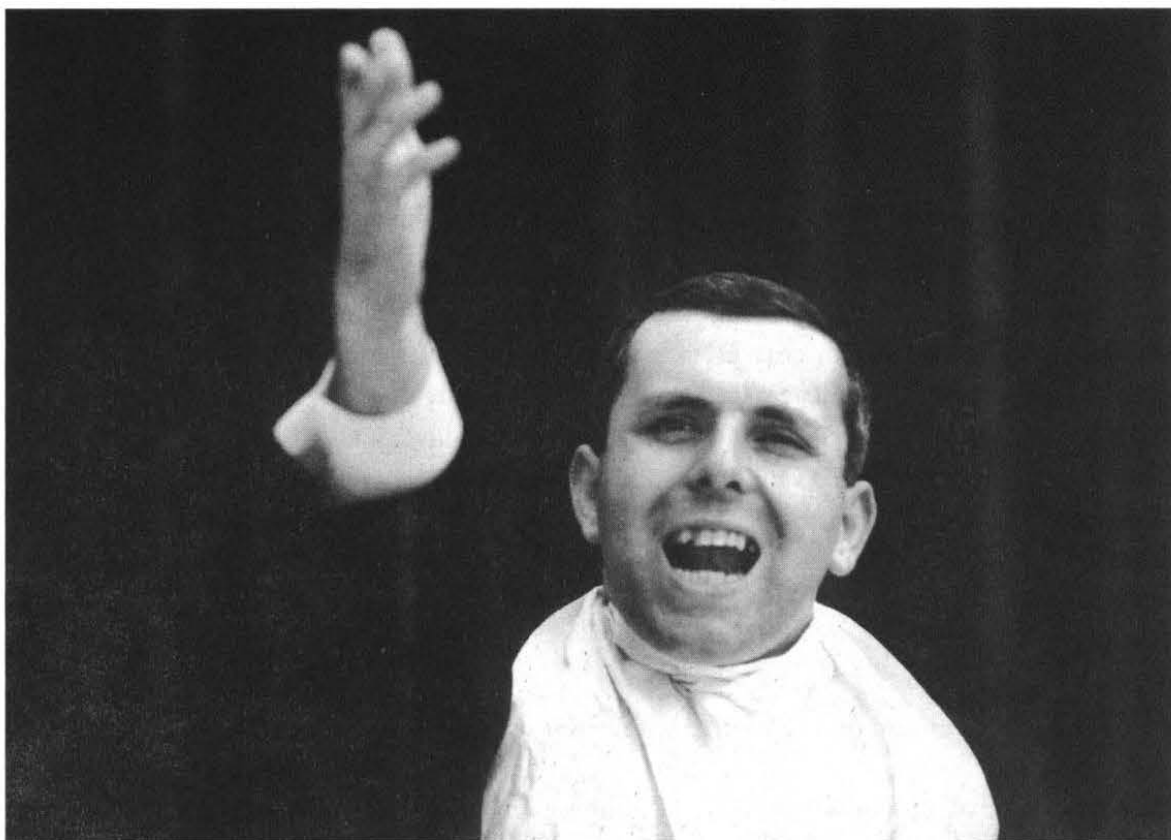
Půlhodinový prokofjevovsky laděný, neoklasicistní, dětem určený útvar. Po této kompozici následovaly scénické hudby pro DISK, tedy pro představení DAMU. Tou vůbec první byla hudba k Shakespearovi, ke hře *Dva šlechtici veronští*, s níž v roce 1955 absolvoval režisér Václav Hudeček a například herci Luděk Munzar či Josef Vondráček. Spolupráce se zřejmě vydařila, protože jsem byl hned rok poté vyzván k napsání hudby k Sofoklově hře *Elektra*, s níž končil své studium režisér Franek Chmielek; napsal jsem hudbu pro žestě a tympány. A pokračovala i spolupráce s Hudečkem, který tehdy inscenoval v Brně Tylova *Strakonického dudáka*.

Dobře, to byly začátky divadelní, a co ty filmové? Jak se tehdy člověk mohl stát skladatelem filmové hudby?

Neznám tehdejší obecný recept, ale můj začátek byl spjat se začátkem éry dramaturgicky (ale i jinak) avantgardně laděného orchestru Libora Peška Komorní harmonie v Divadle Na zábradlí; to se psal rok 1960. Tehdy za mnou přišel muž jménem Jiří Kaliba, který pracoval externě pro televizi (dělal však i leccos jiného, mimo jiné jezdil se sanitkou Záchranné služby) a objednal si hudbu ke snímku *Verše a hry*, který na Sládkovy básničky pro děti točil pro dětskou redakci. Napsal jsem mu jednoduchou neoklasicistní hudbu pro malý dechový ansámbl.

Tahle spolupráce otevřela stavidla?

Ale kdež. Ještě chvíli to trvalo, než jsem se dostal k opravdové filmařské společnosti. Mezitím jsem se spíš etabloval jako autor scénických divadelních hudeb. V mé skladbě *Čtyři malá hlasová cvičení na texty Franze Kafky* účinkovala Marie Tomášová,



Jako Rudolf ve filmu Jana Němce O slavnosti a hostech v polovině šedesátých let

Foto archiv

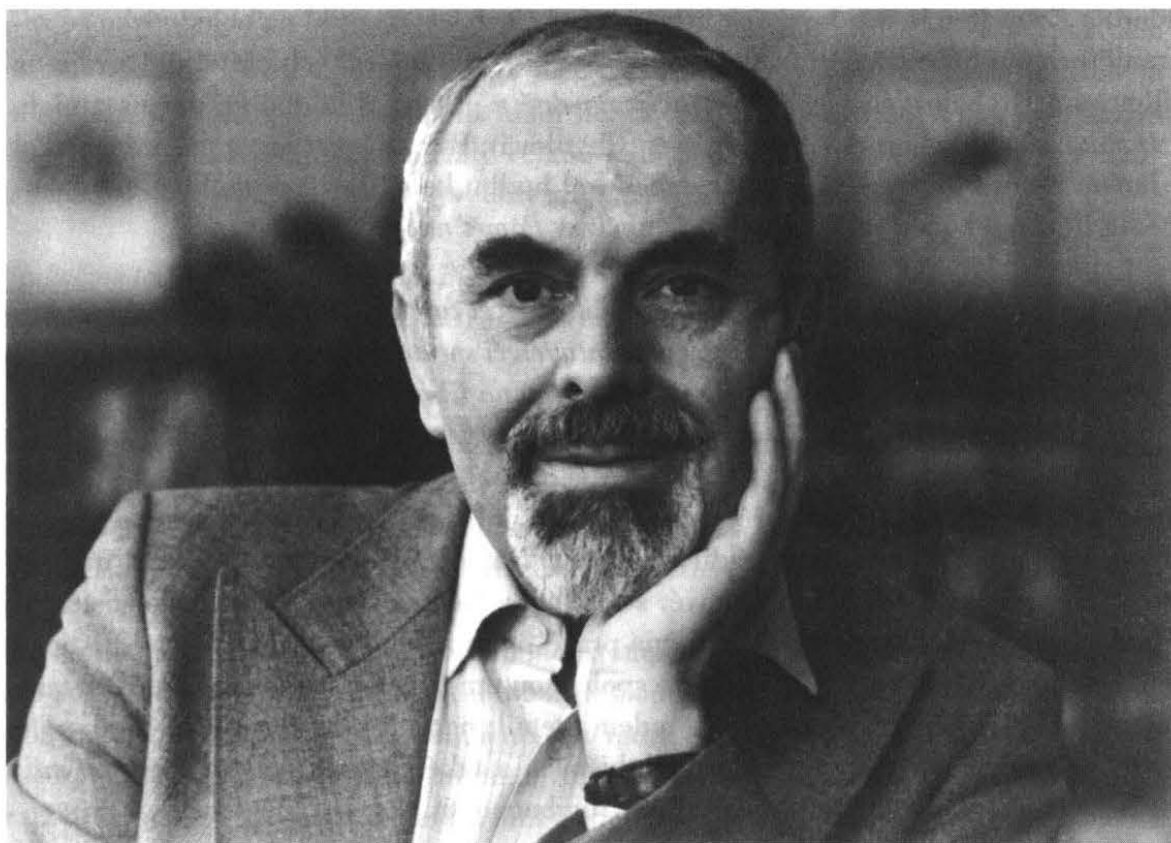
tehdy zářící hvězda, ta o mně řekla Otomaru Krejčovi a ten mne požádal o hudbu k inscenaci hry Milana Kundery *Majitelé klíčů*, chystané pro Stavovské divadlo; pak následovala hudba k inscenaci hry Josefa Topola *Konec masopustu*. Potom mne Krejča požádal o hudbu ke hře Václava Havla *Zahradní slavnost*, inscenované v Divadle Na zábradlí.

Byl tenhle kontakt s Havlem pro tvůj život či tvorbu nějak přelomový, určující?

Jeho poetika mi byla odpočátku blízká a i když se nestýkáme pravidelně, stále o sobě víme. K další spolupráci došlo až o hodně později, při filmu *Žebrácká opera*.

Vraťme se tvým filmovým začátkům...

Snad to všechno začalo Věrou Chytilovou. Přišla za mnou do Divadla Na zábradlí a požádala mne nejdřív o hudbu k nějakému svému školnímu snímku a pak o hudbu k filmu *Strop*, jenž se později promítal spolu s jejím snímkem *Pytel blech*. A když už jsem jednou mezi filmaři byl, kontakty se množily. Byl tu Evald Schorm, Jan Němec, Jaromil Jireš, Ester Krumbachová... Nejvíc jsme si padli do noty s Evaldem Schormem. Už předtím jsem napsal hudbu k šumperské inscenaci O'Neillovy hry *Ach ta léta bláznivá*, pro níž Krumbachová obstarávala výtvarnou stránku.



Jan Klusák v polovině let devadesátých
Foto Miloš Fikejz

Netraduje se, že právě v Šumperku se ti otevřela herecká dráha?

Říká se to a je to kupodivu pravda. Hrát jsem v Šumperku ovšem nezačal, ale ten nápad se tam zrodil. Bylo to takhle: Porada ve vinárně U pánbíčka se protáhla do ranních hodin a když už se za světla šlo domů, tak jsem v jakési euforii hlouček stále vážně debatujících umělců obíhal a mával přitom rukama jako křídly. Krumbachové se můj pantomimicko-taneční výstup zalíbil a řekla, že mi napíše roli do svého příštího filmu. Hned to ráno nám odvyprávěla jádro filmu *O slavnosti a hostech*, já v pokračující euforii jsem řekl proč ne, a tak jsem za tři roky debutoval jako herec.

Zmínil ses o spolupráci se Schormem...

Ano, v roce 1962 jsem mu napsal hudby k dokumentárním filmům *Dřevaři*, *Železničáři*, *Žít svůj život* (to byl film o Josefu Sudkovi); ve stejném roce jsem též napsal hudbu pro dokument Vladimíra Kabelíka *Toxin X* (byl to film o LSD; tehdy jsem též posloužil jako pokusný králík, o čemž se lze dočíst v knize Jiřího Roubíčka *Experimentální psychosy*). V roce 1963 jsem debutoval jako autor hudby k celovečernímu filmu (byl to snímek *Křik* Jaromila Jireše), a o rok později jsem opět spolupracoval se Schormem, tentokrát na jeho celovečerním debutu *Každý den odvahu*. Spolupráce se Schormem byla těsná a symptomatická, jak dokládají dokumentární filmy *Zrcadlení* (rozhovory s těžce nemocnými

lidmi) a *Žalm* (ten je o židovských hřbitovech v Čechách a vznikl na objednávku ze zahraničí). Jen o něco později ta skupinka mých nových uměleckých přátel pracovala na zfilmování Hrabalových povídek *Perličky na dně* a já napsal hudbu ke dvěma z nich, k *Domu radosti* (Schorm) a *Automat svět* (Chytilová). Poprvé jsem se též při práci setkal s Janem Němcem, pro nějž jsem zkomponoval hudbu ke stříhovému archivnímu dokumentu líčícímu konec války a nesoucímu název *Paměť našeho dne*.

Myslím, že se budeme muset vzdát snahy o úplný výčet tvých filmových, televizních a scénických hudeb a zastavíme se jen u věcí podstatných či spektakulárních. Podle mého soudu k nim patří například spolupráce s Janem Němcem na filmu Mučedníci lásky, spolupráce herecká i skladatelská...

Ano, hrál jsem v prostřední ze tří povídek, tedy v povídce *Nastěnka*, vojenského lékaře; oblečen jsem byl do uniformy, jezdil v kočáře... Natáčení se odehrávalo v dost napjaté atmosféře, scénář Ester Krumbachové, s níž tehdy Němec žil, byl dost nekonzistentní a hodně se muselo improvizovat – možná právě proto z toho vyšel jakýsi surrealistický sen. Pokud jde o hudbu, vznikla vlastně společnou prací mou a Karla Mareše, však také autorství hudby je uvedeno jako náš tandem (detail: napsal jsem mimo jiné – pro první povídku – vokál beze slov pro Martu Kubišovou a také Gottovu píseň *Přítelkyně má*; písničkové texty psala na hotovou hudbu Krumbachová).

Pokusme se teď o soupis a případně i charakteristiku všech tvých filmových hereckých rolí!

Prvním filmem byl Němcův snímek *O slavnosti a hostech*, o němž se snad zmíním později a podrobněji, druhým *Sedmikrásky* Věry Chytilové (to však byla jen epizodka). Vystoupil jsem i v medailonu Marty Kubišové *Náhrdelník melancholie* (uveden v lednu 1968); tam jsem němě představoval manžela či partnera, který lhostejně sleduje (uždiboval jsem přitom keksy) ženu zpívající melancholickou píseň o odchodu od nemilujícího muže. Krumbachová mne psychologicky vystihla... Pak jsem v roce 1968 hrál ve filmu *Pražské noci* (scénář napsal Jiří Brdečka, který zrežíroval i první povídku s názvem *Poslední Golem*, v níž jsem byl Rabbim Chaimem – kabalistou a mágem). Ještě v roce 1969 jsem měl roli požitkářského misionáře obtěžujícího malou holčičku (nebyl jsem tou rolí moc nadšen) v Jirešově filmu *Valérie a týden divů*, pro nějž napsala scénář Krumbachová. Ostatně, Krumbachová říkala, že prý jeden francouzský kritik u mne oceňoval odvahu k nasazení do rolí „špatných charakterů“... Pak už byly jen školní filmy FAMU: absolventský film Jiřího Věřčáka, v němž jsem měl roli anděla (1970), a školní film Kanada-na Davida Cherniacka s rolí rabína (1972). V roce 1980 vytvořil Jan Špáta jako režisér i kameraman film *Variace na téma Gustava Mahlera*, v němž – spolu s jinými – hovořím o Gustavu Mahlerovi.

Dobře, to jsou filmy s tebou, ale myslím, že jsou i filmy o tobě...

V roce 1969 natočila posluchačka FAMU Marianne Worliceck (Němka z SRN) asi dvacetiminutový dokumentární film *Pan Klusák*; předpokládám, že ten snímek někde v archi-

vu je. Snímáno bylo u mne doma a v Obecním domě, hraji tam sám sebe, povídám o svých názorech, včetně politických. V roce 1990 – v rámci jakési „splátky ublíženým z minulého režimu“ – o mně natočil Adam Rezek televizní medailon, a pak jsou tu dva filmy Jiřího Nekvasila, jež mi udělaly velkou radost, *Co chci říci* a *Pátý smyčcový kvartet* (oba jsou z roku 1994 a tedy vyvolány zřejmě mým životním jubileem...).

Přeskočme teď z filmu na divadlo, i když zůstaneme u tvého herectví. To herectví divadelní je spjata s Divadlem Járy Cimrmana. Jak ses dostal do tohoto prostředí, jakés měl motivace, co bylo výsledkem?

Možná nejdřív trochu faktografie. Naskočil jsem do už jedoucího vlaku a hrál postupně v inscenacích *Hospoda na mýtince* (1969, hostinský), *Akt* (1969, malíř Žíla), *Vražda v salonním coupé* (1970, továrník Meyer), *Němý Bobeš* (1970, lékař), *Cimrman v říši hudby* (1973, hudební vědec a dirigent), *Dlouhý, Široký a Krátkozraký* (1974, Děd Vševed).

Nu, a k tomuto několikaletému hereckému extempore jsem se dostal takhle: Smoljak se Svěrákem se potřebovali poradit o hudbě k *Hospodě na mýtince* (jednalo se o nastříhání hudby z operetních předeher apod.), a tak si o radu řekli Pavlovi Vondruškovi a mně; prý si za to budeme moci na divadle zahrát... Vidíte, a zůstal jsem tam až do roku 1975, kdy se už hrálo na Solidaritě a v Braníku. Měl jsem v té době – nuceně – hodně času, bavilo mne to – vždyť jsem v dětství chtěl být Vlastou Burianem či Voskovcem a Werichem, byla z toho i trocha peněz...

Spolupráce s Divadlem Járy Cimrmana ale nebyla jen spolupráce herecká...

Ano, byla i hudební. Jak už jsem řekl, pro *Hospodu na mýtince* to byl sestřih přede hry (použili jsme ouvertur k *Netopýrovi*, *Polské krvi*, *Vinobraní* ad.), ve *Vraždě v salonním coupé* je v rámci cimrmanovského „semináře“ kuplet přinášející Cimrmanovo zhudebnění konfese loupežného vraha, v inscenaci *Dlouhý, Široký a Krátkozraký* je sbor o Dědovi Vševedovi. Nejvíce hudby bylo samozřejmě ve hře *Cimrman v říši hudby*, totiž celá „opera“ *Úspěch českého inženýra v Indii*. Dirigoval Vondruška, zpívali členové ansámblu, v orchestrálním playbacku hráli členové orchestru Národního divadla. Pohyboval jsem se v žánru parodie, hudba byla pastišem ze známých operních i neoperních kousků. Vlastně to byla tak trochu zkouška na pozdějšího *Zlého jelena*.

I když jsem před chvílí říkal, že se vzdáme výčtu tvých filmových, televizních a scénických hudeb, přece mi to nedá a chci tě vyzvat k malé rekapitulaci aspoň toho nejpodstatnějšího...

Budiž. Tak z těch celovečerních filmů bych snad měl zmínit snímky *Návrat ztraceného syna* (Schorm), *Piknik* (Smoček a Sís), *Kulhavý ďábel* (Herz, v hudbě koautorství s Jaromírem Klempířem), *Farářův konec* (Schorm), *Den sedmý, osmá noc* (Schorm, „trezorový film“), *Psi a lidé* (Schorm), *Vlastně se nic nestalo* (1988, poslední Schormův film). A rád bych připomenul svou dlouholetou spolupráci s Jiřím Brdečkou (ten mne bral na flámy

s Hoffmeisterem a Trnkou) a Jaroslavem Bočkem na krátkých (kreslených či loutkových) filmech, i svou spoluprací na školních filmech FAMU, na spoustě snímků o výtvarném umění (to ostatně patří k mým celoživotním zájmům).

Jak to bylo vlastně s tvou prací pro „masové sdělovací prostředky“, tedy televizi a film, v údobí normalizace?

Byla silně utlumena, ne však zcela znemožněna. Záleželo na postoji lidí, kteří tehdy mohli: zda chtěli riskovat se skladatelem, který nebyl v tehdejší „tvůrčím“ svazu a byl vystrčen na okraj dění. Byli takoví, v televizi třeba Jan Matějovský nebo Marie Poledňáková, nebo na Barrandově autoři filmů *Tím pádem* a *Hon na kočku*.

Padla tu už poznámka o hudbě k Havlově–Menzlově Žebrácké opeře. Můžeš to téma trochu rozvést?

Samozřejmě jsem nejdřív přemýšlel, jaká že je to vlastně opera. Dozajista ani Wagner, ani Smetana... Říkal jsem si, že by to i v hudbě měla být nějaká demagogie. Pak mi má žena řekla, že v tom případě by to mohl být nejspíš Rossini. Hned mi došlo, ano, to je ono, Mackie Messer, jak by ho napsal Rossini. Celé to téma a prostředí se mi líbilo: ta možnost hudbou provázet honičky, uplatnit banální „hudbu periférie“.

Ano, bez lichocení, ta banalita je tu přímo geniálně zahuštěná... A poznámka na okraj: Měl jsem před časem ve Vídni přednášku v rámci semináře o trivialitě v hudbě, a právě na této hudbě jsem demonstroval různé roviny triviality, včetně téhle triviality na třetí (vedle triviality z chudoby myšlení a cítění je metarovinou Weillův Mackie Messer a tohle rossiniovsko-klusákovské přepracování je vlastně už rovinou meta-meta). Vraťme se však k tématu otázkou po tvé spolupráci s různými režiséry.

Nejdřív banální obecné konstatování: s každým je to jiné... U Krejčí se představa bu-
dovala spíše během inscenace, několikrát se třeba změnila během práce. Poledňáková v televizi měla koncepci jasnou, možná se v tom projevovala Matějovského škola. Se Schormem byla spolupráce velmi volná a příjemná, nechal člověka dělat podle jeho představy. Schorm vycházel z předpokladu, že existuje cosi jako „spříznění volbou“, nu a pak se může dělat všechno... Menzel nechává nejdříve volnost, pak ho je někdy třeba přesvědčit, že hudba tam v celku má své místo; důležité je, že se přesvědčit nechá. Obtížná byla spolupráce s Dudkem na seriálu *Nemocnice na kraji města*. Měl o hudbě velmi konvenční, schematické představy, takže nechyběly ani nepříjemné střety. Zkomponoval jsem hudby mnohem víc, než se pak uplatnilo.

Zatím nepadlo jméno Jaroslava Gillara a přece je to spolupráce, jež trvá desetiletí...

Ano, začala v Gillarově éře Divadla Na zábradlí. Poprvé jsme spolupracovali (1968) při inscenaci Shakespearova *Timona Athénského*, jež byla jedním z epochálních inscenací souboru; byl s ním i na zájezdu v Německu, kde vzbudil velký zájem a ohlas. Pak jsme

spolupracovali – těsně před Gillarovým odchodem do emigrace – na renesanční hříčce à la commedia dell'arte *Oklamaní* (1973). S Gillarem se pracovalo dobře, je muzikální, v hudbě se vyzná, hraje na klavír, dovede si zkomponovat i jednodušší scénickou hudbu. Po návratu jsem s Gillarem spolupracoval ve Spirále na představení *Faust* (1992), v Divadle Komedie pak na představení *Čtrnáctý hrabě Gurney* (1994) a na hře, vlastně dialogu Talleyranda s Fouchém, s názvem *Půlnoční večere*.

Otázka po Gillarovi měla i „budoucnostní“ a povýtce hudební rozměr...

Ne, já bych nezapomněl. Gillar napsal úpravu Rappoportovy hry *Dybuk*, kam vytvořil i písňové texty. Já jsem zkomponoval hudbu, která má být jakýmsi pokračováním linie *Český inženýr v Indii*, *Zlý jelen*, *Žebrácká opera*, ovšem ve vážnějším tónu. Je to hra se zpěvy, tedy podle mne singšpíl.

Na máloco je pražská kulturní obec zvědava jako právě na Dybuka. Jak daleko jsou přípravy?

Hudba je už zkomponována, zčásti i nahrána (druhá část bude realizována přímo na scéně). Inscenace měla být součástí loňského festivalu Musica iudaica, nějak se to však nezvládlo a tak je premiéra plánována na datum 21. října 1996 v rámci stejného festivalu. A pokud jde o hudbu: nechtěl jsem otrocky sledovat archivní židovskou hudbu (a ani kopírovat třeba hudbu sefardů či aškenázyů) a tak jsem si vymyslel spíše svou vlastní představu, jak by ta židovská hudba měla či spíše mohla vypadat; řekl bych, že je jaksi nadčasová. Děj hry se původně odehrával v Haliči, Gillar jej přenesl do Prahy, nevím, zda tu nebude tak trochu problém s jakousi místopisnou nepatříčností...

Nemohl by ses ještě vrátit k otázce spolupráce s různými režiséry?

Jednou ucelenou kapitolou je spolupráce s Karlem Křížem. Začala Lorcovou *Krvavou svatbou* (1986, MDP v Rokoku), pak následoval *Aucassin a Nicoletta* v tehdejšímu Realistickém divadle (1986) a řada dalších inscenací. Rád vzpomínám na druhou z jmenovaných inscenací – tam dění na jevišti představovalo cosi jako ironický kontrast k tomu, o čem se hovořilo či zpívalo.

O Krejčovi byla již řeč. Tady bych jen doplnil, že jsem psal hudby i ke Krejčovým inscenacím nejen v Národním divadle (vedle již připomenutých bych uvedl hudbu k *Romeovi a Julii*), ale i k inscenacím v Divadle Na zábradlí a pak v Divadle Za branou (tady byla snad zajímavá hudba k sofoklovské montáži *Oidipús – Antigona*, jež byla svéráznou variantou konkrétní hudby). Teď mám s Krejčou spolupracovat na jeho inscenaci Goethova *Fausta*.

Píšeš pro divadlo a film rád?

Ve svých začátcích jsem měl určitý odpor ke komponování pro nějaký konkrétní účel, tedy i pro divadlo nebo film. Jednak proto, že skladatel zde není pánem nad svou hudbou,

jednak proto, že člověk chtě nechtě musí dělat stylové kompromisy, vyvolané už povahou hry či filmu, nebo dokonce stylovými preferencemi režisérů. Postupem doby, zejména v posledních letech, jsem změnil názor v tom smyslu, že i ty stylové digrese a regrese, ve smyslu jakéhosi vystoupení ze sebe, jsou pro skladatele přinejmenším dobrým cvičením v řemesle. Jsou ovšem i hygienické – nedovolí tvůrci vzdálit se tak příliš své lidskosti a ochraňují jej před nebezpečím, že se stane úplně nesrozumitelným svým posluchačům, jak by se mohlo stát, kdyby stále jen pokračoval ve svém hledání nového obsahu a vyjádření.

Co si myslíš, že je podstatou herectví a speciálně filmového herectví? A jak zde vidíš úlohu či možnosti herců-neprofesionálů?

Obecná stránka otázky je příliš závažná, takže si na ni jako neodborník netroufám. Snad se mohu vyjádřit k herectví filmovému – je ve srovnání s herectvím divadelním určitě lehčí, už tím, že se scénář filmuje po záběrech, dále pak tím, že úspěch záleží na režisérovi (samozřejmě, dnes nejen režisérovi) volbě správného herce pro danou postavu. Já jsem si z hraní nedělal problémy, režiséři mne většinou nechali dělat, co jsem si myslel, že dělat v dané roli právě mám, pokyny šly spíše ze strany kameramanské.

Na kterou roli, na kterého režiséra, na který film, v němž jsi hrál nebo pro nějž si dělal hudbu, vzpomínáš nejraději a proč?

Samozřejmě je to film *O slavnosti a hostech*. Měl jsem tam velkou roli – postava se jmenovala Rudolf, byl to adoptivní syn diktátora, kterého hrál Ivan Vyskočil (hudbu pro tento film ovšem složil Karel Mareš). Řekl bych, že tento film byl po stránce myšlenkové i řečnické výtvárné jedním z vrcholů nové vlny českého filmu šedesátých let. Já jsem si to tehdy ani tolik neuvědomoval, teď však vidím, jak ten film ční ze svého okolí. Byl natočen velmi rychle, snad za tři neděle, básnivá atmosféra, již film vyzařuje, panovala i při natáčení v lesích na Benešovsku. Pro mne ta role Rudolfa byla rolí první a jí tedy začala i má kariéra filmového zloducha. Vráť-li se k otázce, na kterou svou filmovou hudbu nejraději myslím, pak řeknu, že na hudbu k Schormově filmu *Žít svůj život*, tedy připomenutý již film o Sudkovi.

Dala ti tvá herecká zkušenost něco pro tvůj život a pro tvou tvorbu?

Ze začátku mi připadalo, že právě proto, že nejsem herecký profesionál, se rolím příliš poddávám a že do sebe z těch zloduchů něco nasávám. Avšak moje komediantství, které je ve mně zřejmě už od dětství, a které mne už jako dítě hnalo ke hraní loutkového divadla, mne stále nutkalo k nějakému převtělování. To mi bylo k užtku i tehdy, kdy jsem začal psát opery a singšpíly.

Co vlastně ve své tvorbě označuješ za singšpíly?

Hry, kde se mluví a zpívá. Tedy *Aucassin a Nicoletta*, *Zlý jelen*, *Dybuk*.

K tvé jevištní tvorbě patří též „vážná“ opera a několik baletů. Jaký je tvůj vztah k těmto dílům, jak bys své kreace charakterizoval a jak je v kontextu své tvorby hodnotíš?

Balet jsem odjakživa miloval – hlavně kvůli Igoru Stravinskému, jímž jsem chtěl být... Vedle *Princezny Pampelišky* jsem napsal ještě balety *Héró a Leandros* z podnětu Marty Drottnerové (provedeno v ČsT 1989) a dosud neuvedený balet *Král se zlatou maskou* (projekt Ladislava Fialky na novelu Marcela Schwoba). Dokonce bych ještě jeden nebo dva balety chtěl napsat. Málem bych ale zapomněl, že dvakrát byly baletně inscenovány moje *Variace na Mahlerovo téma* (jednou je dělal Pavel Šmok v Baletu Praha, druhé uvedení bylo v divadle v Halle a. S.). Mám i premiérovanou operu na shakespearovské téma *Cokoli chcete* (pod titulem *Dvanáctá noc* uvedeno v Olomouci 1989), ale tu svou „opravdovou“ operu teprve bohdá napíši.

A co bys řekl o Zlém jelenovi?

Klicpera patří též k okouzlení mého mládí (bylo mi tehdy třináct – čtrnáct, když jsem tu hru poprvé viděl ve Frejkově inscenaci), singšpíl pak k hudebně divadelnímu typu, který se mi líbí. A *Zlý jelen*, uvedený činohrou Národního divadla v roce 1989, se líbil všeobecně a dočkal se řady repríz, než jej překryla porevoluční pěna nových zájmů publika. Ale chtěl bych jednou napsat divadelní pustou taškařici, která by měla mít podobu jakési operety, pravé Offenbachovské operety, nebo podobně lehkovážného baletu. Ale to je zatím ve hvězdách, nebo lépe, „čeká se na nápad“.

Jak nahlížíš na úlohu hudby ve filmu? Kterých filmů a kterých tvůrců si právě z hudebního hlediska nejvíc ceníš?

Mám rád hudbu, která je jakoby další postavou ve filmu, nebo má funkci významné rekvizity. Z tvůrců mám nejraději Nino Rotu (jeho hudby k filmům Felliniho; dělal však taky hudbu ke Coppolově filmu *Kmotr*), samozřejmě z našich Trojana (k filmům Trnkovým), Srnku (na *Krakatit a Předtuchu* už jsem vzpomněl jinde), pak mne napadá Michel Legrand (*Cléo od pěti do sedmi* nebo *Paraplíčka ze Cherbourgu*, *Slečinky z Rochefortu*). Nějak jsem víc držel na ty Francouze či Italy, a tak i ten filmový Prokofjev šel trochu kolem mne i později...

V jakém vztahu je tvá hudební tvorba pro film k tvorbě ostatní?

Lituji, že se pro film musí pracovat rychle. Já rád píši pomaleji a rád si tu práci prožívám. Myslím si, že hudba má vznikat právě takto a ten spěch mne tedy připravuje o určitý požitek a hudbu pak o určité kvality. Ostatní tvorba je pro mne doménou svobody, film a divadlo pak kázně. Ty dvě sféry se vyvažují, ne však ovlivňují.

Které aspekty filmu tě nejvíc přitahují? Dějový, obrazový, dokumentární?

Tady bych to tak nerozděloval. Mne na filmu fascinuje možnost specifického básnění, někdy až fantasmagoričnosti, dané kontrapozicí té naturální fotografičnosti filmu, a negace této naturálnosti možnostmi kamery, montáže atp.

V poslední době se tvá spolupráce s filmem projevila zejména v kompozici nové hudby ke starým němým filmům. Jak k ní došlo, jak jsi k ozvučování těchto filmů přistoupil, jaké jsou osudy těchto staronových uměleckých artefaktů?

Dostal jsem návrh ředitele Národního filmového archivu Vladimíra Opěly a rád jsem ho přijal. Vždyť – jak jsem již prozradil – *Hrabě Monte Christo* je má dávná láska z dětství... Práce nad hudbou ve mně vyvolala spoustu vzpomínek, snažil jsem se ve své hudbě dokonce citovat fanfárový motiv z hudby Rogera Desormièra k připomenutému již stejnojmennému novějšímu filmu... K hudbě samotné bych řekl asi toto: Měl jsem pocit, že by se k tomu ději hodila hudba takového Césara Francka a tak trochu jsem se té představy při komponování držel. Vznikla hudba hodně pestrá svým charakterem – od španělských názvuků přes dramatickou hudbu provázející útěk z věznice na ostrovu If až po valčík v pařížské Opeře. Film má dvě epochy, které dohromady trvají rovné tři hodiny a hudba podmalovává prakticky vše. Napsal jsem ji pro velký orchestr, suita z ní je nahrána na CD, které vydal NFA. Filmová rekonstrukce byla zatím uvedena v Praze, Pordenone (Itálie) a Lublani. A měl bych vlastně pro méně zasvěcené dodat, že tento filmový Monte Christo z roku 1928 (režie Henri Fescourt) se dochoval jen v našem archivu a bylo nutno jej podrobit restauračním pracem a představuje jednu z vzácných památek pozdní němé éry filmu.

S Erotikonem, filmem z roku 1929, tedy z doby konce němé éry filmu, je to trochu složitější. Napsal jsem hudby dvě – nejdřív na objednávku z pařížského Louvru pro komorní kvintet (1994, premiéra v Praze v Divadle Archa i v Paříži v Louvru těsně po sobě), za rok pak ředitel Opěla pořádal slavnostní promítání filmu v Národním divadle k padesátému výročí založení svého ústavu a chtěl pro toto uvedení verzi pro velký orchestr. Nechtěl jsem jen zinstrumentovat svou původní hudbu, kterou jsem napsal v jakémsi retrostylu filmové hudby dvacátých let. Napadlo mi, že nejprogresivnějším stylem těch let byl Schönbergův dodekafonní expresionismus a že režisér Gustav Machatý měl jistě taky vrcholné ambice být tak moderní jako třeba Schönberg a že tedy by se k filmu hudba toho druhu docela hodila. Napsal jsem tedy dodekafonní hudbu, kde některá témata z hudby původní jsou „zdodekafonizována“ – proměněna v tónovou sérii, jak to žádá tato kompoziční metoda.

Ale tam přece slyšíme i názvuky dobového jazzu?

V doprovodu toho tanečního kousku se všechno doplňuje do chromatického totálu, takže ani tohle nevybočuje z metody, i když chvílemi hudba jistě působí tonálně. Chtěl bych však ještě poznamenat, že verze hudby se symfonickým orchestrem byla zatím provedena jen při zmíněné akci v Národním divadle a přenášena televizí, komorní verze se hrála mimo Prahu a Paříž ještě v Písku, Plzni, Uherském Hradišti, v cizině v Berlíně, Bonnu, Lipsku, Štrasburku.

Tvou určitě nejznámější hudbou vůbec je hudba k seriálu Nemocnice na kraji města, o níž už padla zmínka v souvislosti s tvou spoluprací s různými režiséry. Co bys k ní ještě řekl?

Dnes jsem rád, že jsem tuto hudbu napsal, protože lidi ten úvodní motiv znají, aniž by věděli, od koho je. Tedy: ta nejvyšší forma popularity, která může být...

Jak dnes nahlížíš na umělecké možnosti filmu vůbec?

Myslím, že má pořád otevřeny všechny možnosti, co kdy měl a možná ještě mnohé další...

Citované filmy:

Alexandr Něvský (Alexandr Nevskij; Sergej Ejzenštejn, 1938), *Bajaja* (Jiří Trnka, 1950), *Císařův slavík* (Jiří Trnka, 1948), *Cléo od pěti do sedmi* (Cléo de 5 à 7; Agnès Varda, 1961), *Co chci říci* (Jiří Nekvasil, 1994), *Člověk bestie* (La bête humaine; Jean Renoir, 1938), *Den sedmý, osmá noc* (Evald Schorm, 1969), *Děti ráje I. – II.* (Les enfants du paradis I. – II.; Marcel Carné, 1943 – 1945), *Stromy a lidé (Dřevaři)* (Evald Schorm, 1962), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929), *Eva tropí hlouposti* (Martin Frič, 1939), *Farářův konec* (Evald Schorm, 1968), *Holka nebo kluk* (Vladimír Slavínský, 1939), *Hon na kočku* (Milan Muchna, 1979), *Hrabě Monte Christo* (Monte Christo; Henri Fescourt, 1928), *Hrabě Monte Christo* (Le Comte de Monte Cristo I. – II.; Robert Vernay, 1954/1956), *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1944), *Každý den odvahu* (Evald Schorm, 1964), *Kmotr* (The Godfather; Francis Ford Coppola, 1972), *Krakatit* (Otakar Vávra, 1948), *Křik* (Jaromil Jireš, 1963), *Kulhavý ďábel* (Juraj Herz, 1968), *Madla zpívá Evropě* (Václav Bínovec, 1940), *Mučedníci lásky* (Jan Němec, 1966), *Náhrdelník melancholie* (Jan Němec, 1967), *Návrat ztraceného syna* (Evald Schorm, 1966), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1965), *Paměť našeho dne* (Jan Němec, 1963), *Pan Klusák* (Marianne Worlicek, 1969), *Paraplíčka ze Cherbourgu* (Les parapluies de Cherbourg; Jacques Demy, 1964), *Pátý smyčcový kvartet* (Jiří Nekvasil, 1994), *Perličky na dně* (Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, 1965), *Piknik* (Ladislav Smoček, Vladimír Sís, 1967), *Pražské noci* (Miloš Makovec, Jiří Brdečka, Evald Schorm, 1968), *Předtucha* (Otakar Vávra, 1947), *Psi a lidé* (Evald Schorm, 1971), *Pytel blech* (Věra Chytilová, 1962), *Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966), *Slečinky z Rochefortu* (Les demoiselles de Rochefort; Jacques Demy, 1966), *Staré pověsti české* (Jiří Trnka, 1952), *Strop* (Věra Chytilová, 1961), *Špalíček* (Jiří Trnka, 1947), *Tím pádem* (Karel Kovář, 1979), *To byl český muzikant* (Vladimír Slavínský, 1940), *Valerie a týden divů* (Jaromil Jireš, 1970), *Variace na téma Gustava Mahlera* (Jan Špáta, 1980), *Věžnice parmská* (La chartreuse de Parme; Christian Jaque, 1948), *Vlastně se nic nestalo* (Evald Schorm, 1988), *Zrcadlení* (Evald Schorm, 1965), *Žalm* (Evald Schorm, 1966), *Žebrácká opera* (Jiří Menzel, 1991), *Železničáři* (Evald Schorm, 1963), *Žít svůj život* (Evald Schorm, 1963).