

Pupeční šňůra Petra Kotíka

Kdybych chtěla být kousavá, řekla bych, že má Petr Kotík na Johna Cagea patent. Nicméně je pravda, že je – jak sám upozorňuje – druhým nejstarším žijícím Cageovým spolupracovníkem. Interpretaci Cage se soustavně věnuje od 60. let a se skladatelem byl po celou dobu v osobním kontaktu. Ať už tedy s jeho – často velmi příkré formulovanými – názory souhlasíme nebo ne, k interpretaci Johna Cage má jistě co říct.

Kdy jste se s Cagem poprvé setkal?

To bylo ve Vídni, v roce 1964, během prvního roku mého studia na vídeňské akademii. Studoval jsem kompozici a flétnu a jedním z mých profesorů byl Fridrich Cerha, který mi jednoho krásného jarního dne zavolaal a řekl mi, že přijede Cage, jestli bych s ním nechtěl hrát. Cage jsem do té doby znal jen z několika málo textů, které jsem četl. A také jsem slyšel nahrávky z koncertu v Town Hall (ke 25. výročí Cageovy skladatelské práce). Moc jsem ale o té hudbě nevěděl a nikdy jsem neviděl noty. Takto připraven jsem se dostavil na zkoušku koncertu – hráli jsme Atlas Eclipticalis ve tříhodinové verzi, pouze party pro perkuse. Tato skladba se pro mě stala téměř osudovou, protože jsem ji nepřestal provádět dodnes a s ní jsme také v New Yorku v roce 1992 začali Orchestr S.E.M. Později jsem si uvědomil, že celý večer byl vlastně legendární. Bylo to vystoupení Merce Cunninghama a jeho taneční skupiny s programem, který nesl název Event Nr. 1. Když jsem pak v roce 1969 přijel do New Yorku, Cage mě vzal ke Cunninghamovi do studia a tam ležely krabice se starými programy. Jeden z nich ohlašoval provedení Event Nr. 85. A já jsem se zúčastnil provedení toho prvního! V Cunninghamově studiu taky mimochodem visel plakát jejich pražského koncertu, na který byli nesmírně hrdí, protože Pragokonzert, který vůbec netušili, co to vlastně do Prahy přijíždí, vyvěsili po celém městě plakáty, na kterých stálo: Merce Cunningham Dance Company, John Cage, David Tudor, Musica Viva Pragensis, Robert Rauchenberg, a pod tím „West Side Story styl tance“. Do Fučíkárny přišlo tenkrát asi 3 000 lidí.

Takže jste se pak setkali ještě v Praze...

Ano, po jarním vídeňském koncertě přišla Praha v září téhož roku – to už jsem zorganizoval, aby se zapojili taky soubor Musica Viva Pragensis. Hráli jsme mimo jiné Cageův Koncert pro klavír a orchestr s Davidem Tudorem u klavíru, v už zmíněné Fučíkárně. K tomu se váže taková historka. Stejně jako ve Vídni Cerhu mě v Praze Cage požádal, abych sehnal nějaké hudebníky – bez jakýchkoliv specifik. Přivedl jsem dobrovolníky ze souboru, přišli jsme na zkoušku a čekali jsme – hodinu, dvě hodiny, muzikanti už byli nervózní. A pak přišel Cage, viděl dva trombonisty a povídá: je mi líto, ale potřebuju jenom jeden trombon. Šel jsem těm trombonistům říct, že jeden musí domů, a stříha se bitka. Musím podotknout, že tenkrát vůbec nešlo o peníze, chtěli si prostě zahrát. Tak jdu zpátky za Cagem, zeptat se, jestli by s tím nešlo něco udělat, a on, že to není žádný problém, ať mu přinesu ten trombonový part. Vzal ho, roztrhl ho na dvě půlky a povídá, ať tam přepíšu časy, zdvojnásobím je, že tím pádem můžou hrát oba tromboni, každý jinou půlku trombonového partu. To mě v devadesátých letech přivedlo na myšlenku rozšířit v Koncertu pro klavír a orchestr na dvojnásobek, takže jsme vlastně měli dva orchestry – celkem 26 lidí místo 13, což samozřejmě znělo daleko líp. Cage to napsal pro 13 lidí jenom proto, že ho ve snu nenapadlo, že by někdy mohl mít prostředky na to najmout víc než 13 lidí...

Vypráví se, že vám John Cage pomohl ve Spojených státech k zelené kartě...

Je naivní se domnívat, že by pro imigrační úředníky John Cage něco znamenal. Ono vlastně taky nešlo o zelenou kartu, ale o přistěhovalecký status. Bylo mi protivně žádat o politický azyl, protože i když jsem měl v Československu dost problémů, rozhodně jsem nebyl politicky běženec, mé důvody byly pracovní. Tak jsem ty formuláře vyplnil, jako kdybych byl Angličan, Francouz, Ital nebo Švéd. A napsal jsem tam, že jsem hudebník. Moje žádost byla zamítnuta, protože hudebník pro imigrační úředníky není profesí. Když jsem se na imigrační úřad šel zeptat, co teď, tak mi řekli, že mám právo zažádat v kategorii pro výjimečné osoby – úředník chvíli vzpomínal, a pak z něj vypadlo, že třeba jako zpěvák Chevalier. Bylo mi jasné, že to nemůžu dostat. Nicméně jsem v té kategorii požádal, a protože jsem potřeboval doporučení, napsal mi ho mimo jiné i John Cage. Nakonec mi to dali. Proč, to opravdu nevím. Ale pochybuju, že by to bylo jenom kvůli Cageovi.

Pojďme se posunout k interpretaci Cageovy hudby. Cageovy partitury jsou natolik otevřené, že se zdá, že nabízejí široké pole pro interpretaci. Myslíte si, že to je pravda?

To je naprostý omyl. Někjaké pole pro interpretaci tam je, ale to je v každé hudbě, to dělá z hudby živé médium. V tom se Cageova hudba nijak neliší...

Dobře, řekněme, že mohou být naplňovány různými konkrétními hudebním obsahem...

Největší nedorozumění vyplývají z uvažování o historických dílech, jako kdyby se jednalo o něco současného. Když chcete uvažovat o Cageovi a jeho díle z 50. a 60. let, musíte si uvědomit, co to bylo za léta a za jakých okolností Cage tehdy pracoval. Nikdo z těch dnes známých skladatelů – Cage, Feldman, Brown, Wolff, a s nimi Tudor – neočekával úspěch nebo zájem široké hudební veřejnosti. U Cage se tento přístup projevovat tak, že mezi lety 1952 a 1970 všechno v podstatě komponoval buď přímo pro Tudora, nebo měl při tom Tudora na mysli. Tehdy to prakticky nikdo jiný nehrál a Cage ani neočekával, že by se tato situace mohla změnit. Tudor a Cage byli jako dvojčata, prakticky se od sebe nehnují. Když se v roce 1970 Tudor rozhodl, že už s Cagem tímto způsobem nebude dál spolupracovat, byl to pro Cage šok. Když se mi o tom tehdy zmínil, řekl, že teď všechno bude muset psát jinak, že to bude muset být daleko technicky snazší, aby to mohl hrát sám.

Víte, proč to Tudor udělal?

To by bylo na samostatný rozhovor. V krátkosti se dá se říct, že Tudor začal pracovat nezávisle, jako skladatel a hlavně jako tvůrce „live electronic music“, a uvědomil si, že už v tak úzké spolupráci nemůže dál pokračovat, protože mu to zabírá moc času. David Tudor byl velmi svérázná osobnost, velmi americký svérázná osobnost, takového toho pionýrského typu – na všechno si přijít sám, všechno si sám udělat, sám vykoumat. Byl známý tím, že ačkoli pro něj v padesátých letech komponovali prakticky všichni – Boulez, Stockhausen, Pousseur, Brown, Bussotti ad. – nikdy jim nepovolil, aby se zúčastnili nastudování svých skladeb. Byli vždy postaveni před hotovou věc, až při provedení. A byli nadšení, i když z toho Tudor třeba udělal něco, co vůbec neočekávali...

Měl John Cage přesnou představu o tom, jak by interpretace jeho děl měla vypadat? Myslíte, že je některý přístup k interpretaci Cage více legitimní než jiný?

V hudbě existují dva aspekty interpretace: první je notový záznam a druhý, naprosto stejně významný, je interpretační tradice, něco, čemu říkáme styl, co vede přímo ke skladateli. Teprve když se tato tradice přeruší, zmizí z povědomí, zjistíme, jak je notový záznam nedokonalý a neúplný. To nejdůležitější, to co z partitury dělá hudební dílo, nenajdeme v žádném notovém zápisu. Platí to pro Chopina, Čajkovského, Wagnera, ... Dneska to máme jednodušší, protože existují nahrávky. Ale například způsob, jak se hraje Beethoven, jde přímo k tomu, jak to hrál on sám. Od něj to okoukali jeho žáci a ti to učili další, a i když se to neustále proměňuje, je tam pořád ta pupeční šňůra, která vede přímo ke skladateli. Proto máme problém s barokní hudbou, která se přestala na nějakých sto let hrát...

A jak hrát Cage? Ten samotný nápad, že si koupíte noty, nic o tom nevíte a myslíte si, že se z těch not a pokynů dá všechno vyčíst je asi tak nesmyslný, jako kdybyste se chtěla naučit hrát na flétnu korespondenčním kurzem, po e-mailu. Tak se hudba nedělá. Když chcete hrát Cage dobře, musíte samozřejmě respektovat partituru, ale ta vám neřekne všechno. Cage nepsal do pokynů věci, které jemu a Tudorovi byly naprosto jasné.

Můžete uvést příklad toho, co jim třeba bylo jasné?

To je v každé partitúře jiné. My jsme například dělali Variations IV, myslím, že to bylo v roce 1990, a Ben Neill který se mnou tenkrát pracoval, měl spoustu nápadů, jak na to. Variations IV je vlastně takové naplň divadlo a naplň hudba, noty tam žádné nejsou, jen instrukce. Mně se Benovy nápady moc nezdály, tak jsem zavolaal Cage a on nás pozval k sobě, abychom se na to podívali. Myslil jsem, že to bude trvat pár minut, ale nakonec jsme tam byli dvě hodiny. Ukázalo se, že je to všechno naprosto exaktně myšlené, a pokaždé když Ben namítal, že v instrukcích stojí „taky něco jiného“, Cage mu říkal: „Na to neberte žádný ohled, to je ‚third level‘, vyšší třída, a tam vy ještě nejste.“ Všechny ty různé možnosti byly myšleny pro Tudora, který hrál Cage celý život. Když něco děláte dvacet, třicet let pod správným vedením, tak můžete dostat svobodu a stejně se „strefíte“. Ale když to děláte poprvé, tak se na takové „svobody“ neohlížejte. Rachmaninov byl znám tím, že když hrál své klavírní koncerty, tak tam občas něco zaimprovizoval. Ale nějaký učitel z hudební školy si to nemůže dovolit. Je to trochu jako v Zen-buddhismu, kde se zkušený mnich třetího stupně, i když je úplně tma... ale když začínáte, tak si musíte rozsvítit a vzít si brýle.

Takže zpět ke Cageově představě o tom, jak by to mělo vypadat...

Žijeme v kultuře, která je postavená na osvícenské iluzi, že lidé vědí, co chtějí. Nikdo si netroufne říct, že neví, co chce, aby se nezemožnil. A Cage byl v padesátých letech jeden z prvních, který upozorňoval na to, že nic nechce. Věci organicky vycházejí jedna z druhé. Existuje hloupý názor, který lze slyšet od profesorů na všech univerzitách, že skladatel komponuje hudbu, kterou vnitřně slyší, a že to je vyjádření toho, co chce. Kdyby to tak bylo, tak by Beethoven nemusel Fidelia dvakrát předělávat. A Mahler korigoval svoje partitury skoro pořád – vlastně dodnes nejsou dodělané, jsou „hotové“, jen protože umřel. Znamená to, že byl špatný skladatel, protože přesně nevěděl, co chce?

Jak to tedy bylo s Cagem? Prostě našel ideální médium v Tudorovi?

Ano, měl naprostou důvěru v to, co z toho Tudor udělá, a ten z toho vždycky udělal to, co to mělo být. Někdy se stane, že lidé mezi sebou mají duševní spojení, že se doplňují. Jejich spojení bylo perfektní a Cage záměrně nechával některé věci otevřené. Co se však dneska ukazuje jako problém – a možná to Cageovo dílo zničí tak, že nebude možné ho vzkrísit – to jsou některá Cageova společensko-ideologická přesvědčení. I když fungovala dobře, co se týče umělecké strategie, byla škodlivá s ohledem na praktické situace, především interpretaci. Jedním ze základních kamenů Cageova myšlení bylo zahrnutí hodnotového soudu. Prostě se odstříhl od posuzování věci, a to naprosto konsekventně. Takže i když někdo jeho hudbu příšerným způsobem „vorař“, tak nevstal a nezačal na něj řvát, co si to dovoluje, ale prostě seděl a nic neřekl, a pak odešel. Problém je, že se tento jeho postoj často chápe jako souhlas s tím, co se dělo. Jde to tak daleko, že jsou hudebníci, které Cage naprosto nesháel, a kteří si o sobě myslí, že je měl strašně rád.

Takže provedení nikdy nekomentoval.

Ne.

Když jste se ho ale předtím zeptali, tak vám poradil...

Pokud měl člověk iniciativu, tak byl velmi ochotný pomoci.

Přece jenom tedy měl nějakou představu...

Byl to proces. Nedávno jsem si zase znovu uvědomil, že něco, co nás spojuje – mě, Luciera, Wolffa, i Cage, i když je hudba každého z nás tak strašně jiná – je ten vzrušující moment, kdy člověk uvede nějaký proces do pohybu způsobem, že jako výsledek tento proces vyprodukuje něco, co člověk nepředvídal. Dialog mezi záměrem, strategií, se kterou člověk pracuje, a akceptace určitých nepředvídaných výsledků.

Co nás spojuje, je zajímavá otázka. Každá doba má společné jmenovatele, podle kterých se pozná, že to je baroko, romantismus, renesance... A my děláme, podle tradičních kritérií, velmi různé věci, které jako by neměly souvislost. Ale to není pravda. S odstupem času se určitě ukáže, že naše práce není tak různorodá, najde se společný jmenovatel. Jsou určité věci, které visí ve vzduchu a na které přijde spousta lidí nezávisle, které jsou výrazem své doby. Třeba fakt, že se Duchampovo Velké sklo rozbilo, protože ho vezli z Brooklynského muzea, kde bylo vystavené, do Connecticutu a hodili ho na nákladák bez jakékoli ochrany. Duchamp ho dal znovu dohromady – lepil ho asi dva roky – a potom řekl: „Já jsem si na ty praskliny zvykl a začínám je mít rád.“ Mluví o touze po preciznosti, ale zároveň akceptování náhodných elementů. To byla dvacátá léta. Ale tendence akceptovat náhodné elementy se objevují celé dvacáté století.

Myslíte si, že dnešní interpreti musí být schopni tenhle dobový pocit vnímat, aby Cage mohli „správně“ interpretovat? Co když nemají onu „pupeční šňůru“?

Oni ji musejí mít. Jsou tu lidé, kteří s Cagem pracovali, a s těmi to pokračuje dál.

Co ti, co s Cagem nepracovali? Mají vůbec šanci najít přístup ke Cageově hudbě?

Možné to snad je, ale je to nepravděpodobné. Jsou nahrávky, lze si spoustu věcí přečíst...

Správná interpretace by tedy měla respektovat interpretační tradici...

Existuje jen jedna správná interpretace. A v rámci té je spousta variací, samozřejmě. Ale věci dávají smysl jen zevnitř. Interpretace někoho, kdo k tomu přistupuje zvenku, je naprosto bezpředmětná. Je to, jako kdybych komentoval fotbal, i když o něm nic nevím. Každý fanoušek by se mi vysmál.

Je možné onu správnou interpretaci nějak charakterizovat?

To je těžké. Ale nejdůležitější věcí pro interpretaci Cage je disciplína, nikoli volnost. Právě proto, že je tam tolik možností. Čím máte víc možností, tím musíte být disciplinovanější, jinak se to rozpadne. To platí nejen pro hudbu, ale taky pro život. Cage charakterizoval disciplínu následujícím způsobem: „Člověk nemůže dělat to co chce, ale všechny možnosti jsou otevřené.“ Nebrat zřetel sám na sebe, jít přes své vlastní ego.

Co si myslíte, že je v Cageově díle to centrální, nejjivotnější?

V Ostravě jsem dirigoval Wagnerovu ouverturu k Tristanovi a Isoldě a Liebestod, a tak jsem se o Wagnerovi trochu vzdělával a objevil jsem, že Cage a Wagner jsou naprosto paralelní figury, každý pro své století. Narodili se ve stejnou dobu, Wagner ve třináctém, Cage ve dvanáctém roce, jejich nejdůležitější dílo, kterým se zapsali na světovou scénu, vzniklo v obou případech v roce 57 – Orchester pro klavír a orchester v roce 1957 a Tristan a Isolda v roce 1857, oba byli kontroverzní ještě padesát let po vzniku těchto děl – Mahler si dovolil dirigoval Tristana bez velkých škrtů poprvé až někdy začátkem 20. století, a oba byli velcí ideologové socialistického ražení, dokonce se říká, že se Wagner zapletl do zapálení opery v Drážďanech a proto musel utéct do ciziny, a když mu bylo povoleno se vrátit do Německa, tak měl zakázané Sasko. Jedním z jeho nejbližších přátel byl Bakunin a někteří kritikové popisovali Wagnera jako komunistu. Cage i Wagner uveřejňovali texty, kterými ovlivnili svou dobu, nejenom po stránce hudební, ale široce společenské – měli veliký vliv na intelektuální život své doby.

Co se týče životnosti díla, myslím si, že Cageova důležitost začíná v 50. letech. Za prvé Music of Changes pro piáno. Pak Koncert pro klavír a orchester a Atlas Eclipticalis. A další krok byly Etudes Australes a pak Freeman Etudes. Těmto dílům se musí rozumět, aby člověk mohl říct „Já vím, co to je Cageova hudba“. Stejně tak, jako musíte znát Ericu, poslední kvarteta, těch pár klavírních sonát, sedmou symfonii, abyste mohla říct, že znáte Beethovena. První symfonie nestačí.

Co si myslíte, že je to nejdůležitější, co jste se vy osobně od Cage naučil?

Před nedávnem jsem byl vyzván, abych napsal něco o tom, jaký na mě měl Cage vliv. Uvědomil jsem si, že to, co se běžně popisuje jako vliv, je vlastně imitace. A ta má s vlivem málo společného. Společnost naneštěstí oceňuje, když jeden imituje druhého. Mě imitace nikdy nepřitahovala, a proto možná moje hudba zní úplně jinak než jakákoli jiná...

Přišel jsem s pracovní hypotézou, že vliv je vlastně utvrzení člověka v názoru, který už předem měl. Dělat nezávislou práci a zaobírat se nápady, které ještě nikdo neměl, je nejen těžké, ale přináší to celou škálu nejistot a zmatků. Člověk neví, na čem je, neví, co vlastně dělá (a spousta nápadů, které má, samozřejmě za nic nestojí a skončí na smetišti). Když ale objevíte, že směrem, kterým jdete, se ubírá i někdo jiný, je to určité potvrzení správnosti vlastní práce, a to člověka může ovlivnit neuvěřitelným způsobem. Takový vliv měl Cage na mě. Nepamatuju si, že bych se někdy s ním setkal a řekl si: „No to je ohromný!“ a udělal otočku o sto osmdesát stupňů. Ale když jsem se setkal s Cageovými názory, najednou to korespondovalo s tím, co jsem sám cítil. A kdyby tady Cage nebyl, kdo ví, jestli bych byl natolik silný, abych tímhle směrem pokračoval sám o sobě. Ale Cage tu byl, já jsem se s ním setkal, a takhle mě to ovlivnilo. Dává to smysl?

Dává. Setkáním s velkou osobností můžou v člověku vykristalizovat věci, které jenom tušil, ale neartikuloval...

Něco takového se mi přihodilo. V roce 1974 jsme měli s Cagem obrovský konflikt. Cage tenkrát prohlásil něco, co podle mě popřelo to, co z ideologického hlediska tvrdil předtím. Což mě do jisté míry šokovalo... Ale nakonec jsem zjistil, že měl vlastně pravdu.

Dělali jsme provedení Song Books v Buffalu a jeden z hudebníků se rozhodl provedení sabotovat, což způsobilo veliký skandál, a navíc tam hrály roli určité osobní záležitosti, takže se Cage strašně urazil. Byla to skladba, kde si Cage výslovně nepřál žádné zkoušky. Byl to výraz anarchické ideologie – každý hráč má nastudovat svůj part a nakonec se to všechno sejde při provedení. Racionální odůvodnění toho, proč nemají být zkoušky, bylo, že by jeden interpret mohl ovlivňovat druhého a někdo by dokonce mohl dominovat. Ale když se nezkouší, tak se projeví krása anarchie, kdy každý dělá svoje, a když nešlápne tomu druhému na paty, tak to všechno jde krásně harmonicky dohromady.

My jsme samozřejmě neměli žádné zkoušky, já jsem nevěděl, co kdo bude dělat, a Julius Eastman se rozhodl dělat skopičiny, které pak způsobily ten skandál. Cage po koncertě přišel na pódium a říká: „Co tohle mělo znamenat?“ A já na to: „No, já jsem nevěděl, co přijde, my jsme neměli žádné zkoušky.“ A on se ke mně obrátil a povídá „Ale ty jsi vedoucí souboru!“

A já jsem si uvědomil – ne hned, trvalo mi to nějakou dobu – že měl vlastně pravdu. Že když se podepíšu jako umělecký vedoucí S.E.M. Ensemble, tak jsem zodpovědný za to, co tam ten ansámbl dělá. Nemůžu se vymlouvat na to, že má skladatel nějaký pitomý návod, že se má nebo nemá zkoušet, názory jak se to má nebo nemá dělat.

A od té doby jsem se začal dívat velmi kriticky na jakékoli pokyny a názory. Takže například některé Cageovy orchestrální věci diriguju. I když on říká, z ideologických důvodů, že tam dirigent nemá být. Dělat věc se sto členným orchestrem bez dirigenta – jak to vyžaduje ve skladbě 103 – je úplně nesmysl. V Kolíně nad Rýnem na tom při premiéře potli krev týden, a nahrávka z koncertu ukazuje, že to bylo katastrofální provedení. My jsme to s Janáčkovou filharmonií nazkoušeli za čtyři hodiny a bylo to naprosto vynikající. Jedna z věcí, která mě strašně mrzí je, že se Cage nedožil mé práce s orchestrem. Jsem přesvědčen, že by se mnou v mnohém souhlasil, tak jako souhlasil, když jsem navrhl určité změny v Ryoanji.

Jak to člověk pozná, které pokyny má respektovat a které ne?

To je „third level“.

Myslíte si, že jste dosáhl „third level“?

To doufám, po čtyřiceti letech práce by bylo smutné, kdyby tomu tak nebylo. A když ne já, tak kdo? Patřím k několika málo lidem, kteří pracovali s Cagem takřka bez přerušení od počátku šedesátých let.

(text: Tereza Havelková)