

Počet zmínek: 1

Online: 1

Seskupeno dle: Typu média

Seřazeno dle: Datum vydání - od nejnovějších

Online 1

Komponování jako darwinovský proces

[přejít na web](#), [zobrazit sken](#)

Online, Datum publikace: 03.09.2026 11:16, Datum importu: 03.09.2026 11:27, Zdroj: hisvoice.cz, Periodicita: Denně, Provozovatel: hisvoice.cz, Země: CZ, AVE: 1 000 Kč, GRP: 0,11, OTS: 10 000, RU/den: 10 000, Čtenost zprávy: 8

Elliott Sharp. Foto: Martin Popelář, **Ostravské centrum nové hudby**

Jak lze v současnosti provokovat podle Elliotta Sharpa.

O stálci newyorské avantgardy Elliottu Sharpovi se často říká, že se vzpírá jakýmkoliv žánrovým nálepkám. V jeho tvorbě je tento přístup patrný jednoznačně, byť si během let vytvořil i poměrně rozeznatelný rukopis. Renesanční povaha tohoto umělce se nicméně propsala i do našeho rozhovoru. Dojde v něm na pojem socioakustiky, asymptomatickou přímkou i gesamtkunstwerk bez nacismu – a na to, že nejpodstatnější je nakonec láska. To vše nejen v souvislosti s operou Substance: Nekonečný Spinoza, která měla premiéru na letošních NODO.

Potkáváme se v Ostravě, vy žijete New Yorku, a tudíž mě napadá se zeptat: Petr Kotík párkrát řekl, že v Ostravě je, podobně jako v New Yorku, možné všechno. Vidíte to stejně?

Myslím, že Ostrava se místem s takovými možnostmi stala díky Petrově práci. New York už tak skvělý a plný možností není, v Evropě je to dnes lepší. Financování v NYC je omezené a většinou směřuje do špičkových projektů, nebo do takových, které již prostředky mají. Záležitosti okrajové, takové, které mají jedinečný úhel pohledu, mohou zůstat v New Yorku nepovšimnuty.

Může za to i politická situace?

Politická a ekonomická. V tomto případě nejde ani tak o Trumpovu politiku, jako spíše o politiku kurátorství: o to, kdo a proč dostane peníze. Také lze vnímat obecnou konzervativnost velkých organizací. Například Lincoln Center vždy stojí o něco, co je hezké. Nechce přijít s něčím provokativním. Dříve bývala scéna mnohem odvážnější.

Takže to bývalo jiné v New Yorku v časech, které formovaly a inspirovaly vaši práci? Třeba v 80. letech?

To ano, rozhodně. Newyorskou scénu jsem vždy intenzivně sledoval. Například v 70. letech jsem studoval postgraduál v Buffalu, tam jsem se mimochodem potkal i s Petrem Kotíkem. V Buffalu bylo fantastické prostředí, ne kvůli městu samotnému, ale díky univerzitě. Bylo to skvělé místo na hudební objevování. Vždy jsem ale svou pozornost upíral také směrem k NYC. Řada věcí, co mě nadchla, se odehrávala právě tam, až jsem si v roce 1978 uvědomil, že se tam musím přestěhovat. V New Yorku jsem měl množství příležitostí jako hudebník v kapelách, stejně dobře se mi dařilo rozjíždět vlastní projekty, potkával jsem spoustu lidí... opravdu mi to připadalo jako neuvěřitelně příznivé prostředí. A to navzdory tomu, že to, řekněme, nebylo zrovna pohodlné. Třeba teplá voda mi v bytě tekla tak třičtvrtě hodiny denně. Ale když je člověk mladý, tak na tom nesejde.

Do jaké míry ovlivnilo toto prostředí váš pohled na hudbu? Spektrum žánrů, napříč kterými se pohybujete, je nesmírně široké, bylo pro tento přístup určující to, kde jste tvořil?

Žánry jsem vždy vnímal jako něco propustného. Odjakživa se mi líbily věci, které se odehrávaly mimo jasně definované kategorie a také pak různé mash-upy, kombinace či mutace. New York byl v té době skvělým prostředím pro tento přístup, ať už šlo o tvorbu čehokoliv. Jedním z faktorů, které na to měly vliv, byla místa, na nichž se hrálo. Lokality, ve kterých se něco dělo byly osídleny dalšími umělci a lidmi z Evropy a Japonska. Američané se drželi stranou, noviny byly totiž plné hororových příběhů o lidech zavražděných v metru. Na koncertech jsme tedy kromě přátel vystupovali před novináři, japonskými turisty, lidmi z Německa, před hudebníky a umělci z celého světa. Bylo to opravdu velmi vstřícné ovzduší. Lidé chtěli slyšet a vidět něco, co nikdy předtím, něco, nad čím zatím ani nepřemýšleli. Chtěli být překvapeni.

Dnes už překvapení být nechťejí?

Myslím, že ne. Za to, že zaplatí, se chtějí cítit pohodlně a vychutnat si to, aniž by nad tím moc přemýšleli.

Lze tedy v hudbě ještě provokovat?

Určitě to lze zkusit. Nevím ale, co přesně provokace momentálně znamená, jelikož už bylo vyzkoušeno všechno: od čistého hluku po minimalistické kusy s jednou notou na třeba šest hodin... Myslím tedy, že teď musíme usilovat o vytvoření toho nejlepšího, co si dokážeme představit. Dostat se skutečně na hranici svých možností. Když toho opravdu dosáhneme, tak možná zjistíme, že v tom lidé nacházejí něco, co dosud nevnímali. Hudbu podle mě udržuje v přítomnosti to, že je jednou nohou v minulosti a druhou v budoucnosti. Jenže přítomnost se neustále posouvá směrem k budoucnosti a je potřeba jí trochu pronásledovat.

Je pro vaši hudbu důležitá participace posluchačstva, jejich aktivní přístup k poslechu?

Řekl bych, že ano. Aktivní poslech poskytuje interpretům zpětnou vazbu. Nazývám to socioakustikou. Je to představa interakce mezi interprety, mezi interpretem a publikem, mezi lidmi v publiku navzájem. Netýká se to pouze živého poslechu, ale také poslechu nahrávek. Zjistil jsem, že neexistuje žádná přímá souvislost mezi tím, jak nahrávka působí v okamžiku, kdy ji vytváříte, tím, jak se líbí publiku, a tím, jak ji posloucháte o šest měsíců později. Hudba existuje objektivně, nezávisle na tom, co si o ní myslíme. Samozřejmě je hezké, pokud se vám něco líbí a vzbuzuje to ve vás nadšení, ale věřím, že na tom nesejde. Děláme hudbu, protože ji dělat musíme. A pak v různých časech, na různých místech a různými způsoby s touto hudbou lidé interagují, ať už ji slyší naživo nebo z nahrávky. Já samozřejmě výrazně preferuji živá vystoupení, jde pak o dynamický systém v reálném čase.

Do jaké míry tu interakci s lidmi můžete ovlivnit: jako interpret, improvizátor nebo skladatel?

Každá z těchto rolí se odehrává v jiných časových souvislostech. Interpret tlumočí notový zápis, zatímco improvizátor může hudbu v reálném čase vytvářet. Skladatel pak pracuje spíše v režimu vzdáleného přístupu. Všichni z nich se ale zabývají pamětí. Například skladatel může projektovat svá přání o tom, co si má publikum představit. Když experimentuji ve svém studiu, a slyším zvuky, které na mě nějak působí, tak si často kladu otázku, zda a jak mohu tento efekt znovu vytvořit pro publikum.

Dokážete pak to, co slyšíte třeba ve své mysli, uspokojivě převést do odpovídajícího zvuku? Umožňují vám to vaše nástroje a techniky?

Pořád se to vyvíjí, pracuji na tom opravdu dlouho, desítky let. Takže když sedím u počítače a komponuji, neříkám si: tak tady je první nota, jaká bude ta druhá? Než začnu psát, „poslechnu“ si celé dílo ve svém vnitru. K takovému vnitřnímu poslechu může dojít kdykoliv: cestou z ateliéru, před spaním, po probuzení... člověk nikdy neví. Pak, když to uslyším, přichází na řadu jakýsi darwinovský proces, výběr toho, co z onoho vnitřního poslechu zůstane silné, výrazné. To se pak snažím zapsat. Někdy si to i zazpívám do telefonu, to ale není nejlepší volba.

Skici si neděláte?

Ale ano. Když mám ale v hlavě koncept a celkovou architekturu, tak jako další krok obvykle volím návrh textu.

Je to tedy postup od celku k detailům?

Asi ano, ale ne docela. Detaily se totiž někdy objeví jako první. Například slyším jednu scénu a začnu zkoumat co k čemu patří, jak to spolu souvisí, kam to směřuje. Všechny tyto prvky vstřebám a pak pozoruji, co mi utkví v paměti. V ideálním případě si zapamatuji všechno, ale ne vždy... opět, je to takové darwinovské. To, jak pokračuji v komponování, záleží na typu skladby.

Jak tomu bylo u opery Substance: Nekonečný Spinoza?

Dost brzy jsem se věnoval elektronice, kterou vnímám jako součást orchestrace. Část z práce pak spočívala v tom, že jsem si vybíral hudební myšlenky, témata. Řešil jsem třeba co bude hlavní myšlenka. Možná to zní – nerad to říkám – až wagnerovsky: Ve skladbě je prostě potřeba mít témata. Pro Substance jsem kvůli Spinozovu původu dost poslouchal středověkou portugalskou hudbou. Začala se mi vrývat to paměti a výsledkem je dialog mezi portugalskými melodiemi a určitými zvukovými prvky. K materiálu jsem pak přistupoval texturně, s důrazem na hustotu a kontrast.

V jaké fázi komponování vstoupilo do procesu libreto?

Velmi brzy. Na této opeře jsem začal pracovat v roce 2015.

Jak jste dané téma vlastně vybral?

Spinoza byl pro mě velmi důležitý už od dětství. Moji rodiče jsou Židé, já jsem žid kulturně, nejsem však věřící. Musel jsem ale mnoho let chodit do hebrejské školy, což se mi moc nelíbilo. Studoval jsem, abych se stal vědcem, a proto jsem vždy hledal racionální vysvětlení pro některá z náboženských tvrzení. Často jsem si říkal, že ta tvrzení působí velmi pochybně. Pak si vzpomínám, že nám rabín jednoho dne začal říkat o „kacířích, kteří ničí judaismus.“ Jako prvního jmenoval Spinozu. Popsal jeho teorii, tedy že nekonečno je obsáhnuto ve všem, a také že Bůh, kterého Spinoza definuje jako substanci nebo nekonečno, je ve všem, od nejmenší mikroskopické subatomární částice až po hranice vesmíru. Já si hned řekl, že se mi ten chlap, tedy Spinoza, líbí a začal jsem o jeho učení přemýšlet. Choval jsem němu velkou náklonnost, působil na mě jako někdo, kdo stál na rozhraní mezi středověkým a moderním světem. Když jsem začal o opeře přemýšlet, čím dál tím víc jsem si uvědomoval, že si chci libreto napsat sám. Vyžadovalo si to výzkum. Našel jsem Spinozovy citáty z různých zdrojů, v různých jazycích. Postupně jsem začal vytvářet libreto, které zachycuje Spinozovy pohledy historicky, ale hlavně filozoficky. Odvíjí se chronologicky od jeho mládí v Amsterdamu přes to, jak byl svědkem mučení svého učitele Uriela, až po zrání jeho vlastních myšlenek, které vedly až k exkomunikaci. Druhá polovina opery prozkoumává jeho filozofii v různých podobách.

Co považujete za nejzajímavější ze Spinozova učení? Byla to právě myšlenka všudypřítomné substance, nebo něco jiného?

Myslím, že pro něj to byla představa conatu, která svým způsobem předchází Newtonovu prvnímu zákonu pohybu: že těleso v pohybu má tendenci v něm setrvat. Spinoza to ale vnímal jako úsilí každého procesu – opravdu každého procesu, nejen každého stvoření – směrem k věčnosti, k nekonečnu. Vidím tam výraznou podobnost s prvky tibetského buddhismu a také s fyzikou a matematikou, konkrétně s pojmem asymptoty (pozn. asymptotická přímka je taková, jejíž vzdálenost ke křivce se limitně blíží nule, nikdy však křivku neprotne). Zahrnuje to myšlenku, že se nikdy nedostanete k cíli. Že je to nekonečné. To se mi líbí a líbí se mi teze, že i když se snažíte, nuly nedosáhnete. Podstatou ale zůstává proces. Málem jsem do opery zařadil postavu Gillesa Deleuze, ale nakonec jsem usoudil, že by to mohlo být příliš komické. Třeba ale napíšu malou operetu o Deleuzovi a Spinozovi, jak se hádají o procesu versus substanci, což samozřejmě vyústí v to, že si uvědomí, že jde o totéž.

Jak tyto myšlenky převádíte do hudby? Je nějaký konkrétní aspekt struktury, kterým zachycujete Spinozovy postoje? U některých prvků struktury vycházím z nějakého zárodku, fragmentu, například akordu, který repetuji. V rámci repetování se fragment může třeba prodlužovat, transponovat, proměňovat se v rytmický materiál. Do některých z těchto úseků přidávám i elektroniku, která dění ještě rozšiřuje. Výsledek působí jako neřízený proces, který směřuje k nekonečnu, byť se to v divadle v jistém bodu samozřejmě zastavit musí.

Jak pohlížíte na samotnou operu jako na žánr? Má svoje historické souvislosti, může být spojena s řadou očekávání, jak se s tím vypořádáváte?

Myslím si, že tradici lze ignorovat. Vysvětlím to: první opera, kterou jsem kdy viděl, byl Bludný Holanďan. Bylo mi deset a inscenace mě opravdu uchvátila. Hudba mi ale nepřišla nijak zvlášť zajímavá. V roce 2010 jsem, trochu ironicky, spolupracoval s Bavorskou státní operou na opeře s místními středoškoláky. Můj hotel byl přímo naproti opeře, takže jsem ji mohl kdykoliv navštívit. Viděl jsem tenkrát i novou inscenaci Bludného Holanďana. Inscenace, režie i kostýmy byly opravdu skvělé, velmi poutavé. A hudba mi připadala stejně nudná, jak jsem si ji pamatoval.

Je nějaká klasická opera, která by vám nepřipadala nudná?

Och ano, ano ano! Miluji Vojcka, také vícero inscenací Dona Giovanniho... Na řadě oper se mi ale nelíbí jejich misogynie. Ženskou hrdinku vždy probodnou a pak ji nechají zpívat. Nemám to rád.

Díky, že to říkáte! Uznáváte tedy dramaturgické zásahy, díky nimž dopadne ženská hrdinka lépe?

Myslím, že je to dobrá věc.

Pojďme ale zpět k vašemu pojetí opery.

Napadá mě zmínit Philipa Glasse. Velmi se mi líbil jeho nápad vytvářet filozofické opery: to je nejspíše jedna z inspirací k mé vlastní tvorbě. Moje první opera, Innosense, je z roku 1981 a je asi ta nejavantgardnější, nejméně tradiční, jakou jsem napsal. Tři improvizátoři ztvárňují osoby v suterénu během konce světa. Do té opery jsem vnesl spoustu prvků, nad nimiž jsem přemýšlel – Fibonacciho posloupnost, úryvky z rozhlasu a televize, texty od Darwina i z teorie informace. Měla jen jedno uvedení.

Trochu mě to přivádí zpátky k tématu o tom, jak umělec zpracovává vystoupení, reakce publika a vůbec všechno, co vnímá při práci na díle. Umělci jsou jako antény. Vnímáme informace nejrozumnějšího druhu, ať už jde o zvuk nebo svět jako takový. A z nějakého důvodu pak cítíme potřebu vyjádřit, co jsme vnímali. Způsob vyjádření pak závisí na spoustě faktorů. Vidím to na sobě: někdy mám chuť tvořit vizuálně, jindy popadnu kytaru, někdy chci něco formulovat teoreticky. A také chci někdy uvařit večeři. Vše je to tvůrčí práce. Walter Benjamin o úloze překladatele píše, že není tak důležité zachytit přesně každé slovo, ale vystihnout poetickou podstatu. V umění je to podobné, a já se o to snažím také, na základě toho, co vidím, cítím, prožívám.

Když mluvíte o různých způsobech vyjádření: O Substance píšete, že v sobě kombinuje výtvarné umění, elektroniku, hudbu a samozřejmě i filozofii. Už jsme zmínili Wagnera, myslíte, že i toto je nějaký druh gesamtkunstwerku?

Jistě, je to tak. Akorát bez nacismu.

To zní dobře.

Když si přečtete Wagnerovu biografii, zjistíte, že to byl opravdu velmi komplexní člověk. A když si přečtete jeho text o roli Židů v hudbě, tak se zděsíte. A přesto dirigent, kterého angažoval při tolika svých představeních, byl Žid... Ale o Wagnerovi se teď nebavme. Zmíněný přístup k opeře mi nejvíc připomíná natáčení celovečerního filmu. Film bych udělal moc rád, opera se ale dá vytvořit za mnohem méně peněz a uvádí se živě, takže umožňuje tu socioakustickou interakci s okamžitou zpětnou vazbou. S Janine Higgins, která je autorkou videí v premiérové inscenaci Substance, vytváříme něco, čemu říkáme „přenosné opery“. V základní podobě bychom totiž mohli takovou operu uvést kdekoli: v malé galerii, v klubu, ve velkém industriálním prostoru. Důležité prvky si neseme v noteboocích, různé audio a video soubory, ke kterým se pak přidávají živí vystupující. Tato složka ale může být případně okleštěna na nezbytné minimum.

Začátkem rozhovoru jste zmínil téma vlastních limitů a jejich překračování. S jakými výzvami nebo obtížemi jste se potýkali v Substance?

Největší výzva byla zařadit uvedení. Jak jsem řekl, na opeře jsem začal pracovat v roce 2015. Americká akademie v Berlíně tenkrát uvedla mou operu o Walteru Benjaminovi, Port Bou, která pojednává o posledních pěti minutách jeho života. V Německu měla úspěch a já si byl jistý, že dostanu další zakázku. Operu o Spinozovi jsem tenkrát nabízel všude možně, avšak absolutně bez odezvy. Odložil jsem to stranou a začal pracovat na dalších velkých operních zakázkách. Například pro Ruhrtriennale v Bochumi vznikla v roce 2018 operní instalace Filiseti Mekidesi reagující na migrační krizi, později také science-fiction operu o Beethovenovi. Až do toho před pár lety vstoupila Harvestworks, což

je organizace zabývající se elektronickou hudbou v New Yorku, která shodou okolností uvedla i mou operu Innosense. Bylo to mimochodem jedno z prvních míst, kam mě před lety v New Yorku přivedli, velmi důležité místo. Harvestworks nabízelo rezidenční stipendia, byť nijak vysoká. Přihlásili jsem se, grant jsme dostali a myšlenka na Spinozu zase ožila. Byl to pro mě důležitý podnět k dokončení opery. Tři týdny jsem od rána do noci seděl ve studiu, pracoval, a vše to mnou proudilo. Pak jsem to nabídnul NODO a k mé velké radosti to přijali!

Už jsem se ptala na to, jaká část Spinozovy filozofie je pro vás nejzajímavější. Čím jsou ale tyto myšlenky relevantní pro dnešní posluchačstvo?

Je toho mnoho. Zaprvé je to myšlenka, že se můžeme neustále vyvíjet směrem k nekonečné budoucnosti. Většina monoteistických náboženství, která dominovala v Evropě a Americe, je totiž velmi omezená. Žijete život, na jehož konci vás možná odmění. Není to nic jiného než způsob, jak udržet lidi v otroctví. Tím se Spinoza konkrétně zabýval. Říkal, že se člověk podřizuje nějakému nejasnému příslibu a označoval to za mýtus. Také mluvil o tom, jaká je nebo jaká by měla být role náboženství v politickém životě a dospěl k tomu, že nulová. To se mi také moc líbí. A nakonec to nejpodstatnější: Spinoza řekl, že nejdůležitější je láska. Zní to trochu jako hippie sentiment z šedesátých let, ale je to pravda. Právě teď vidíme svět plný rozporů a nenávisti a já věřím, že láska to všechno může překonat. A také může bojovat s materialismem, ve kterém samozřejmě žijeme a musíme žít, nemusíme ho ale nechat zásadně ovládat náš citový život.

Jak se tomu vlivu bránit?

Znám jeden způsob, který celý život vštěpuji svým, už dvacetiletým, dětem. Vždy říkám, že je nutné chovat se laskavě. Laskavost by měla být nade vším.

HIS VOICE

Lucia Reiprich Maloveská

Komponování jako darwinovský proces

17. 7. 2026



Elliott Sharp. Foto: Martin Popelář, Ostravské centrum nové hudby

Jak lze v současnosti provokovat podle Elliotta Sharpa.

O stálíci newyorské avantgardy Elliottu Sharpovi se často říká, že se vzpírá jakýmkoliv žánrovým nálepkám. V jeho tvorbě je tento přístup patrný jednoznačně, byť si během let vytvořil i poměrně rozeznatelný rukopis. Renesanční povaha tohoto umělce se nicméně propjala i do našeho rozhovoru. Dojde v něm na pojem socioakustiky, asymptomatickou přímkou i gesamtkunstwerk bez nacismu – a na to, že nejpodstatnější je nakonec láska. To vše nejen v souvislosti s operou Substance: Nekonečný Spinoza, která měla premiéru na letošních NODO.

Potkáváme se v Ostravě, vy žijete New Yorku, a tudíž mě napadá se zeptat: Petr Kotík párkrát řekl, že v Ostravě je, podobně jako v New Yorku, možné všechno. Vidíte to stejně?

Myslím, že Ostrava se místem s takovými možnostmi stala díky Petrově práci. New York už tak skvělý a plný možností není, v Evropě je to dnes lepší. Financování v NYC je omezené a většinou směřuje do špičkových projektů, nebo do takových, které již prostředky mají. Zálžitosti okrajové, takové, které mají jedinečný úhel pohledu, mohou zůstat v New Yorku nepovšimnuty.

Může za to i politická situace?

Politická a ekonomická. V tomto případě nejde ani tak o Trumpovu politiku, jako spíše o politiku kurátorství: o to, kdo a proč dostane peníze. Také lze vnímat obecnou konzervativnost velkých organizací. Například Lincoln Center vždy stojí o něco, co je hezké. Nechce přijít s něčím provokativním. Dříve bývala scéna mnohem odvážnější.

Takže to bývalo jiné v New Yorku v časech, které formovaly a inspirovaly vaši práci? Těba v 80. letech?

To ano, rozhodně. Newyorskou scénu jsem vždy intenzivně sledoval. Například v 70. letech jsem studoval postgraduál v Buffalu, tam jsem se mimochodem potkal i s Petrem Kotíkem. V Buffalu bylo fantastické prostředí, ne kvůli městu samotnému, ale díky univerzitě. Bylo to skvělé místo na hudební objevování. Vždy jsem ale svou pozornost upíral také směrem k NYC. Řada věcí, co mě nadchla, se odehrávala právě tam, až jsem si v roce 1978 uvědomil, že se tam musím přestěhovat. V New Yorku jsem měl množství příležitostí jako hudebník v kapelách, stejně dobře se mi dařilo rozjíždět vlastní projekty, potkával jsem spoustu lidí... opravdu mi to připadalo jako neuvěřitelně příznivé prostředí. A to navzdory tomu, že to, řekněme, nebylo zrovna pohodlné. Těba teplá voda mi v bytě tekla tak třičtvrtě hodiny denně. Ale když je člověk mladý, tak na tom nesejde.

smíchem KYNIC. Každá věc, co mě naučila, se odehrávala právě tam, až jsem si v roce 1976 uvědomil, že se tam musím přestěhovat. V New Yorku jsem měl množství příležitostí jako hudebník v kapelách, stejně dobře se mi dařilo rozjíždět vlastní projekty, potkával jsem spoustu lidí... opravdu mi to připadalo jako neuvěřitelně příznivé prostředí. A to navzdory tomu, že to, řekněme, nebylo zrovna pohodlné. Třeba teplá voda mi v bytě tekla tak třičtvrtě hodiny denně. Ale když je člověk mladý, tak na tom nesejde.

Do jaké míry ovlivnilo toto prostředí váš pohled na hudbu? Spektrum žánrů, napříč kterými se pohybujete, je nesmírně široké, bylo pro tento přístup určující to, kde jste tvořil?

Žánry jsem vždy vnímal jako něco propustného. Odjakživa se mi líbily věci, které se odehrávaly mimo jasně definované kategorie a také pak různé mash-upy, kombinace či mutace. New York byl v té době skvělým prostředím pro tento přístup, ať už šlo o tvorbu čehokoliv. Jedním z faktorů, které na to měly vliv, byla místa, na nichž se hrálo. Lokality, ve kterých se něco dělo byly osídleny dalšími umělci a lidmi z Evropy a Japonska. Američané se drželi stranou, noviny byly totiž plné hororových příběhů o lidech zavražděných v metru. Na koncertech jsme tedy kromě přátel vystupovali před novináři, japonskými turisty, lidmi z Německa, před hudebníky a umělci z celého světa. Bylo to opravdu velmi vstřícné ovzduší. Lidé chtěli slyšet a vidět něco, co nikdy předtím, něco, nad čím zatím ani nepřemýšleli. Chtěli být překvapeni.

Dnes už překvapení být nechťejí?

Myslím, že ne. Za to, že zaplatí, se chtějí cítit pohodlně a vychutnat si to, aniž by nad tím moc přemýšleli.

Lze tedy v hudbě ještě provokovat?

Určitě to lze zkusit. Nevím ale, co přesně provokace momentálně znamená, jelikož už bylo vyzkoušeno všechno: od čistého hluku po minimalistické kusy s jednou notou na třeba šest hodin... Myslím tedy, že teď musíme usilovat o vytvoření toho nejlepšího, co si dokážeme představit. Dostat se skutečně na hranici svých možností. Když toho opravdu dosáhneme, tak možná zjistíme, že v tom lidé nacházejí něco, co dosud nevnímali. Hudbu podle mě udržuje v přítomnosti to, že je jednou nohou v minulosti a druhou v budoucnosti. Jenže přítomnost se neustále posouvá směrem k budoucnosti a je potřeba ji trochu pronásledovat.

Je pro vaši hudbu důležitá participace posluchačstva, jejich aktivní přístup k poslechu?

Řekl bych, že ano. Aktivní poslech poskytuje interpretům zpětnou vazbu. Nazývám to socioakustikou. Je to představa interakce mezi interprety, mezi interpretem a publikem, mezi lidmi v publiku navzájem. Netýká se to pouze živého poslechu, ale také poslechu nahrávek. Zjistil jsem, že neexistuje žádná přímá souvislost mezi tím, jak nahrávka působí v okamžiku, kdy ji vytváříte, tím, jak se líbí publiku, a tím, jak ji posloucháte o šest měsíců později. Hudba existuje objektivně, nezávisle na tom, co si o ní myslíme. Samozřejmě je hezké, pokud se vám něco líbí a vzbuzuje to ve vás nadšení, ale věřím, že na tom nesejde. Děláme hudbu, protože ji dělat musíme. A pak v různých časech, na různých místech a různými způsoby s touto hudbou lidé interagují, ať už ji slyší naživo nebo z nahrávky. Já samozřejmě výrazně preferuji živá vystoupení, jde pak o dynamický systém v reálném čase.

Do jaké míry tu interakci s lidmi můžete ovlivnit: jako interpret, improvizátor nebo skladatel?

Každá z těch rolí se odehrává v jiných časových souvislostech. Interpret tlumočí notový zápis, zatímco improvizátor může hudbu v reálném čase vytvářet. Skladatel pak pracuje spíše v režimu vzdáleného přístupu. Všichni z nich se ale zabývají pamětí. Například skladatel může projektovat svá přání o tom, co si má publikum představit. Když experimentuji ve svém studiu, a slyším zvuky, které na mě nějak působí, tak si často kladu otázku, zda a jak mohu tento efekt znovu vytvořit pro publikum.

Dokážete pak to, co slyšíte třeba ve své mysli, uspokojivě převést do odpovídajícího zvuku? Umožňují vám to vaše nástroje a techniky?

Pořád se to vyvíjí, pracuji na tom opravdu dlouho, desítky let. Takže když sedím u počítače a komponuji, neříkám si: tak tady je první nota, jaká bude ta druhá? Než začnu psát, „poslechnu“ si celé dílo ve svém vnitru. K takovému vnitřnímu poslechu může dojít kdykoliv: cestou z ateliéru, před spaním, po probuzení... člověk nikdy neví. Pak, když to uslyším, přichází na řadu jakýsi darwinovský proces, výběr toho, co z onoho vnitřního poslechu zůstane silné, výrazné. To se pak snažím zapsat. Někdy si to i zazpívám do telefonu, to ale není nejlepší volba.

Skici si neděláte?

přichází na řadu jakýsi darwinovský proces, výběr toho, co z onoho vnitřního poslechu zůstane silné, výrazné. To se pak snažím zapsat. Někdy si to i zazpívám do telefonu, to ale není nejlepší volba.

Skici si neděláte?

Ale ano. Když mám ale v hlavě koncept a celkovou architekturu, tak jako další krok obvykle volím návrh textu.

Je to tedy postup od celku k detailům?

Asi ano, ale ne docela. Detaily se totiž někdy objeví jako první. Například slyším jednu scénu a začnu zkoumat co k čemu patří, jak to spolu souvisí, kam to směřuje. Všechny tyto prvky vstřebám a pak pozoruji, co mi utkví v paměti. V ideálním případě si zapamatuji všechno, ale ne vždy... opět, je to takové darwinovské. To, jak pokračuji v komponování, záleží na typu skladby.

Jak tomu bylo u opery Substance: Nekonečný Spinoza?

Dost brzy jsem se věnoval elektronice, kterou vnímám jako součást orchestrace. Část z práce pak spočívala v tom, že jsem si vybíral hudební myšlenky, témata. Řešil jsem třeba co bude hlavní myšlenka. Možná to zní – nerad to říkám – až wagnerovsky: Ve skladbě je prostě potřeba mít témata. Pro Substance jsem kvůli Spinozovu původu dost poslouchal středověkou portugalskou hudbou. Začala se mi vrývat do paměti a výsledkem je dialog mezi portugalskými melodiemi a určitými zvukovými prvky. K materiálu jsem pak přistupoval texturálně, s důrazem na hustotu a kontrapunkt.

V jaké fázi komponování vstoupilo do procesu libreto?

Velmi brzy. Na této opeře jsem začal pracovat v roce 2015.

Jak jste dané téma vlastně vybral?

Spinoza byl pro mě velmi důležitý už od dětství. Moji rodiče jsou Židé, já jsem žid kulturně, nejsem však věřící. Musel jsem ale mnoho let chodit do hebrejské školy, což se mi moc nelíbilo. Studoval jsem, abych se stal vědcem, a proto jsem vždy hledal racionální vysvětlení pro některá z náboženských tvrzení. Často jsem si říkal, že ta tvrzení působí velmi pochybně. Pak si vzpomínám, že nám rabín jednoho dne začal říkat o „kacířích, kteří ničí judaismus.“ Jako prvního jmenoval Spinozu. Popsal jeho teorii, tedy že nekonečno je obsáhnuto ve všem, a také že Bůh, kterého Spinoza definuje jako substanci nebo nekonečno, je ve všem, od nejmenší mikroskopické subatomární částice až po hranice vesmíru. Já si hned řekl, že se mi ten chlap, tedy Spinoza, líbí a začal jsem o jeho učení přemýšlet. Choval jsem němu velkou náklonnost, působil na mě jako někdo, kdo stál na rozhraní mezi středověkým a moderním světem. Když jsem začal o opeře přemýšlet, čím dál tím víc jsem si uvědomoval, že si chci libreto napsat sám. Vyžadovalo si to výzkum. Našel jsem Spinozovy citáty z různých zdrojů, v různých jazycích. Postupně jsem začal vytvářet libreto, které zachycuje Spinozovy pohledy historicky, ale hlavně filozoficky. Odvíjí se chronologicky od jeho mládí v Amsterdamu přes to, jak byl svědkem mučení svého učitele Uriela, až po zrání jeho vlastních myšlenek, které vedly až k exkomunikaci. Druhá polovina opery prozkoumává jeho filozofii v různých podobách.

Co považujete za nejzajímavější ze Spinozova učení? Byla to právě myšlenka všudypřítomné substance, nebo něco jiného?

Myslím, že pro něj to byla představa conatu, která svým způsobem předchází Newtonovu prvnímu zákonu pohybu: že těleso v pohybu má tendenci v něm setrvat. Spinoza to ale vnímal jako úsilí každého procesu – opravdu každého procesu, nejen každého stvoření – směrem k věčnosti, k nekonečnu. Vidím tam výraznou podobnost s prvky tibetského buddhismu a také s fyzikou a matematikou, konkrétně s pojmem asymptoty (pozn. asymptotická přímka je taková, jejíž vzdálenost ke křivce se limitně blíží nule, nikdy však křivku neprotne). Zahrnuje to myšlenku, že se nikdy nedostanete k cíli. Že je to nekonečné. To se mi líbí a líbí se mi teze, že i když se snažíte, nuly nedosáhnete. Podstatou ale zůstává proces. Málem jsem do opery zařadil postavu Gillesa Deleuze, ale nakonec jsem usoudil, že by to mohlo být příliš komické. Třeba ale napíšu malou operetu o Deleuzovi a Spinozovi, jak se hádají o procesu versus substanci, což samozřejmě vyústí v to, že si uvědomí, že jde o totéž.

Jak tyto myšlenky převádíte do hudby? Je nějaký konkrétní aspekt struktury, kterým zachycujete Spinozovy postoje?

U některých prvků struktury vycházím z nějakého zárodku, fragmentu, například akordu, který repetuji. V rámci repetování

Jak tyto myšlenky převádíte do hudby? Je nějaký konkrétní aspekt struktury, kterým zachycujete Spinozovy postoje?

U některých prvků struktury vycházím z nějakého zárodku, fragmentu, například akordu, který repetuji. V rámci repetování se fragment může třeba prodlužovat, transponovat, proměňovat se v rytmický materiál. Do některých z těchto úseků přidávám i elektroniku, která dění ještě rozšiřuje. Výsledek působí jako neřízený proces, který směřuje k nekonečnu, byť se to v divadle v jistém bodu samozřejmě zastavit musí.

Jak pohlížíte na samotnou operu jako na žánr? Má svoje historické souvislosti, může být spojena s řadou očekávání, jak se s tím vypořádáváte?

Myslím si, že tradici lze ignorovat. Vysvětlím to: první opera, kterou jsem kdy viděl, byl Bludný Holanďan. Bylo mi deset a inscenace mě opravdu uchvátila. Hudba mi ale nepřišla nijak zvlášť zajímavá. V roce 2010 jsem, trochu ironicky, spolupracoval s Bavorskou státní operou na opeře s místními středoškoláky. Můj hotel byl přímo naproti opeře, takže jsem ji mohl kdykoliv navštívit. Viděl jsem tenkrát i novou inscenaci Bludného Holanďana. Inscenace, režie i kostýmy byly opravdu skvělé, velmi poutavé. A hudba mi připadala stejně nudná, jak jsem si ji pamatoval.

Je nějaká klasická opera, která by vám nepřípadala nudná?

Och ano, ano ano! Miluji Vojcka, také vícero inscenací Dona Giovanniho... Na řadě oper se mi ale nelíbí jejich misogynie. Ženskou hrdinku vždy probodnou a pak ji nechají zpívat. Nemám to rád.

Díky, že to říkáte! Uznáváte tedy dramaturgické zásahy, díky nimž dopadne ženská hrdinka lépe?

Myslím, že je to dobrá věc.

Pojďme ale zpět k vašemu pojetí opery.

Napadá mě zmínit Philipa Glasse. Velmi se mi líbil jeho nápad vytvářet filozofické opery: to je nejspíše jedna z inspirací k mé vlastní tvorbě. Moje první opera, Innosense, je z roku 1981 a je asi ta nejavantgardnější, nejméně tradiční, jakou jsem napsal. Tři improvizátoři ztvárňují osoby v suterénu během konce světa. Do té opery jsem vnesl spoustu prvků, nad nimiž jsem přemýšlel – Fibonacciho posloupnost, úryvky z rozhlasu a televize, texty od Darwina i z teorie informace. Měla jen jedno uvedení.

Trochu mě to přivádí zpátky k tématu o tom, jak umělec zpracovává vystoupení, reakce publika a vůbec všechno, co vnímá při práci na díle. Umělci jsou jako antény. Vnímáme informace nejrůznějšího druhu, ať už jde o zvuk nebo svět jako takový. A z nějakého důvodu pak cítíme potřebu vyjádřit, co jsme vnímali. Způsob vyjádření pak závisí na spoustě faktorů. Vidím to na sobě: někdy mám chuť tvořit vizuálně, jindy popadnu kytaru, někdy chci něco formulovat teoreticky. A také chci někdy uvařit večeři. Vše je to tvůrčí práce. Walter Benjamin o úloze překladatele píše, že není tak důležité zachytit přesně každé slovo, ale vystihnout poetickou podstatu. V umění je to podobné, a já se o to snažím také, na základě toho, co vidím, cítím, prožívám.

Když mluvíte o různých způsobech vyjádření: O Substance píšete, že v sobě kombinuje výtvarné umění, elektroniku, hudbu a samozřejmě i filozofii. Už jsme zmínili Wagnera, myslíte, že i toto je nějaký druh gesamtkunstwerku?

Jistě, je to tak. Akorát bez nacismu.

To zní dobře.

Když si přečtete Wagnerovu biografii, zjistíte, že to byl opravdu velmi komplexní člověk. A když si přečtete jeho text o roli Židů v hudbě, tak se zděsíte. A přesto dirigent, kterého angažoval při tolika svých představeních, byl Žid... Ale o Wagnerovi se teď nebavme. Zmíněný přístup k opeře mi nejvíc připomíná natáčení celovečerního filmu. Film bych udělal moc rád, opera se ale dá vytvořit za mnohem méně peněz a uvádí se živě, takže umožňuje tu socioakustickou interakci s okamžitou zpětnou vazbou. S Janine Higgins, která je autorkou videí v premiérové inscenaci Substance, vytváříme něco, čemu říkáme „přenosné opery“. V základní podobě bychom totiž mohli takovou operu uvést kdekoliv: v malé galerii, v klubu, ve velkém industriálním prostoru. Důležité prvky si neseme v noteboocích, různé audio a video soubory, ke kterým se pak přidávají živí vystupující. Tato složka ale může být případně okleštěna na nezbytné minimum.

zpětnou vazbou. S Janine Higgins, která je autorkou videí v premiérové inscenaci Substance, vytváříme něco, čemu říkáme „přenosné opery“. V základní podobě bychom totiž mohli takovou operu uvést kdekoliv: v malé galerii, v klubu, ve velkém industriálním prostoru. Důležité prvky si neseme v noteboocích, různé audio a video soubory, ke kterým se pak přidávají živí vystupující. Tato složka ale může být případně okleštěna na nezbytné minimum.

Začátkem rozhovoru jste zmínil téma vlastních limitů a jejich překračování. S jakými výzvami nebo obtížemi jste se potýkali v Substance?

Největší výzva byla zařadit uvedení. Jak jsem řekl, na opeře jsem začal pracovat v roce 2015. Americká akademie v Berlíně tenkrát uvedla mou operu o Walteru Benjaminovi, Port Bou, která pojednává o posledních pěti minutách jeho života. V Německu měla úspěch a já si byl jistý, že dostanu další zakázku. Operu o Spinozovi jsem tenkrát nabízel všude možné, avšak absolutně bez odezvy. Odložil jsem to stranou a začal pracovat na dalších velkých operních zakázkách. Například pro Ruhrtriennale v Bochumi vznikla v roce 2018 operní instalace Filiseti Mekidesi reagující na migrační krizi, později také science-fiction operu o Beethovenovi. Až do toho před pár lety vstoupila Harvestworks, což je organizace zabývající se elektronickou hudbou v New Yorku, která shodou okolností uvedla i mou operu Innosense. Bylo to mimochodem jedno z prvních míst, kam mě před lety v New Yorku přivedli, velmi důležité místo. Harvestworks nabízelo rezidenční stipendia, byť nijak vysoká. Přihlásili jsem se, grant jsme dostali a myšlenka na Spinozu zase ožila. Byl to pro mě důležitý podnět k dokončení opery. Tři týdny jsem od rána do noci seděl ve studiu, pracoval, a vše to mnou proudilo. Pak jsem to nabídnul NODO a k mé velké radosti to přijali!

Už jsem se ptala na to, jaká část Spinozovy filozofie je pro vás nejzajímavější. Čím jsou ale tyto myšlenky relevantní pro dnešní posluchačstvo?

Je toho mnoho. Zaprvé je to myšlenka, že se můžeme neustále vyvíjet směrem k nekonečné budoucnosti. Většina monoteistických náboženství, která dominovala v Evropě a Americe, je totiž velmi omezená. Žijete život, na jehož konci vás možná odmění. Není to nic jiného než způsob, jak udržet lidi v otroctví. Tím se Spinoza konkrétně zabýval. Říkal, že se člověk podřizuje nějakému nejasnému příslibu a označoval to za mýtus. Také mluvil o tom, jaká je nebo jaká by měla být role náboženství v politickém životě a dospěl k tomu, že nulová. To se mi také moc líbí. A nakonec to nejpodstatnější: Spinoza řekl, že nejdůležitější je láska. Zní to trochu jako hippie sentiment z šedesátých let, ale je to pravda. Právě teď vidíme svět plný rozporů a nenávisti a já věřím, že láska to všechno může překonat. A také může bojovat s materialismem, ve kterém samozřejmě žijeme a musíme žít, nemusíme ho ale nechat zásadně ovládat náš citový život.

Jak se tomu vlivu bránit?

Znám jeden způsob, který celý život vštěpuji svým, už dvacetiletým, dětem. Vždy říkám, že je nutné chovat se laskavě. Laskavost by měla být nade vším.

TAGY

Baruch Spinoza

Elliott Sharp

New Opera Days Ostrava

opera

současná kompozice

Ostravská punková smršť s Horstem Fuchsem, Spinozou a klauny

Jan Borek 20. 8. 2026

Osmé bienále New Opera Days Ostrava neboli Dny nové opery Ostrava v pěti večerech přineslo celkem sedm oper – šest premiér světových a jednu evropskou.

Kardiostimulátor 268

Redakce 19. 8. 2026

Libanonské taneční iluze, ambientní bubnovačka a skryté signály.

Zkouška sirén – Smetiprach

Matěj Kratochvíl 12. 8. 2026

O řekách, komunitách, paměti a písni

Kardiostimulátor 267

Redakce 19. 8. 2026