



foto Harriet Gordon Getzels

## Zuzana Růžičková a Mahan Esfahani Cembalové dialogy mezi tichem a Bachem

Michaela Vostřelová

Předposlední únorový večer v roce 2012 zastavilo před domem Zuzany Růžičkové v pražských Vinohradech taxi. Ve stejný čas jí zavolal mladý iránský cembalista Mahan Esfahani: „Za hodinu hrají na koncertě s Markétou Cukrovou u Šimona a Judy. Přijďte si mě prosím poslechnout!“ Díky tomu se už čtvrtým rokem scházejí na společných lekcích. Před dvěma lety podepsal Esfahani kontrakt s Deutsche Grammophon a na své první album ve zlaté stáji, nazvané *Time Present and Time Past*, zařadil vedle Bachova Cembalového koncertu d moll taky Henrika Göreckého nebo Steva Reicha. Na bookletu alba je mimochodem cembalista vyobrazen vzhůru nohama. Mahan Esfahani se neboují provokovat a jak sám říká, někdy mu ani nic jiného nezbyvá. Na konci srpna vyšlo u DG Esfahanimu druhé album, na němž jsou tentokrát Goldbergovy variace. O několik týdnů později vydala společnost Warner Music remaste-

rovanou reedici kompletního Bachova díla pro klávesové nástroje, které v letech 1965–1975 nahrála Zuzana Růžičková pro label Erato. V zárodku našeho triologu byl tedy Bach.

ZR: Pamatuji se, jak jsem dostávala maily od mladého iránského cembalisty neobvyklého jména, který u mě chtěl studovat. Ale v té době už jsem neučila, necítila jsem se na to dostatečně silná ani inspirovaná. Vždycky mi bylo líto, že mi byla odepřena možnost mít svou vlastní třídu na pražské akademii. V letech mezi třiceti a čtyřiceti je nevhodnější doba k vyučování, když člověk sám objevuje a může objevené sdílet. Samozřejmě jsem měla dočasně třídu v Bratislavě, 25 let masterclassů v Curychu a postgraduální třídu v Praze, ale nikdy jsem neměla regulérní třídu. Cembalo bylo vnímáno jako náboženský nástroj a já jsem nevstoupila do strany, a tudíž jsem nebyla

dostatečně ideologicky vybavená na výchovu nevinné marx-leninské mládeže. Zní to dnes divně, ale byla to realita a cítím do dnes určitou hořkost, takže jsem odpovídala na maily „Ne, cítím se unavená, stará, nemocná.“ Vy jste se ale, Mahane, nevzdal. Co jste očekával, když jste mi před dům objednal auto, aby mě odvezlo na koncert k Šimonu a Judovi? Byl jste si tak jistý tím, že přijedu, že jste si dokonce připravil pozdrav z pódia v češtině? ME: Moje životní krédo je Kdo nic nežádá, nic nedostane. Tím pádem, když nic nezkoušíte, nezjistíte, co všechno se může stát. Moje hraní na cembalo mi otevřelo mysl vůči všemu. Vlastně pořád bojuji s tím, že to mnoha lidem zní divně. Někdy se ptají: „Proč sis vybral cembalo, není to pro tebe omezující?“ To je bizarní. Je hodně mylných představ, dezinformací o cembalu. Víte, nás vlastně svedl se Zuzanou dohromady Bach. My cembalisté jsme velice šťastní, že ho máme. Žádný jiný nástroj ne-

ni tak ztotožněný s Bachem jako cembalo. Zrovna včera jsme se o tom bavili, když jsme si volali. Četl jsem právě Johna Cage, o kterého se hodně zajímám. Všechno, co John Cage říká v Silence, nebo co Stockhausen říká ve svých darmstadtských přednáškách, Schönberg, Boulez, všichni se odkazují na Bacha. Bach prostě otevírá vaši mysl. Vy jste nahrála kompletního Bacha, což vyžaduje určitý stupeň autority, pocitu oprávněnosti k interpretaci Bacha. Cítíte se být bachovskou autoritou? ZR: Na tohle absolutně nemám odpověď. Podle všeho jsem hrála Bacha nejlépe, když mi bylo deset. Byli jsme jednou s rodiči v hotelu v Krkonoších, cvičila jsem na piano, nejspíš preludia, protože jsem byla ještě malá. Někdo otevřel dveře, poslouchal, pak přišel k mým rodičům a říká: „Poslouchám, kdo to tady tak nádherně hraje Bacha, a ono je to dítě!“ Ten člověk byl Günther Ramin, lipský dirigent. Říkal rodičům, že hrají výjimečně, ale rodiče nechtěli, abych se stala hudebnicí, takže se potom nic nestalo, ale zjevně jsem nejlépe hrála Bacha v deseti. ME: Takže jste autorita? ZR: Já nevím, Bach je pro mě mimo všechny kategorie. Každý druh hudby mě zajímal, včetně jazzu a operety, ale s Bachem to bylo dějů. Když jsem hrála Bacha, cítila jsem se jako doma, absolutně jako doma. Bylo to něco, co jsem znala. ME: Teď budu drzý a nenechám vás vyhnout se odpovědi. Co myslíte, že míním, když mluvím o autoritě? ZR: Že mám určitou výsadu, právo a že jsem šla správnou cestou. ME: Zajímavé. A vy si to nemyslíte? ZR: Ne, nikdy jsem si to nemyslela. ME: Takže vy jste nahrála kompletního Bacha... Víte, je spousta lidí, kteří toho nedosáhli zdaleka tolik jako vy a kteří by řekli „tohle je správná cesta“ a kteří se odvažují prohlašovat se za autoritu. ZR: Tohle bych nikdy neřekla. Navíc není žádná správná cesta. Nejbližší k ní byl možná Svyatoslav Richter, u kterého jsme měli pocit, že se transformoval do toho, co právě hrál. Ale ani on se nepovažoval za autoritu. Je arogantní myslet si, že jdu správnou cestou. Ten komplet vychází po téměř padesáti letech a člověk se mění každým rokem. Pokaždé musíte hledat čistotu pravdu v ten daný moment, protože když jde člověk na scénu, musí cítit, že je to teď moje pravda, kterou vám právě představuji. Protože publikum má právo slyšet moji pravdu.

**A co vy, Mahane, cítíte se být autoritou?**  
ME: Absolutně ne.

**V jednom interview jste řekli, že byste se neoznačil za hudebníka. Že jste jenom někdo, kdo hraje hudbu napsanou hudebníky.**  
ME: Ano, skladatelé jsou hudebníci.

**Hráči a zpěváci nejsou hudebníci?** ME: Nemůžu mluvit za ně, ale já to tak za sebe cítím. Teď jsem se vrátil ke komponování, ke zkoumání různých hudebních koncepcí, takže se cítím trochu víc oprávněný nazývat se

hudebníkem. Ale rozhodně nejsem autorita, vždyť jsem jen nahrál jednu věc od Bacha.

**Ale nahrál jste Goldbergovy variace. Prubířský kámen, ikonický monument, masterpiece; mají různé přídomek... To musí být přece známka uměleckého sebevědomí a odvahy nechat se srovnávat s velkými jmény.** ME: Žijeme ve světě, kdy jste pod mikroskopem po celou dobu. Já a moje generace jsme pod konstantní kontrolou a provokativní chování je vlastně dobrý způsob, jak se maskovat a vyhnout se těžkostem. Já často kladu otázky, ať už sám sobě, nebo druhým. Ve všech svých nahrávkách, vystoupeních, vždycky se zabývám otázkami.



Obecenstvo o tom možná někdy ani neví, ale většinou s ním polemizují. Stejně jako když se hádáte s profesorem o tom, jak má co znít, jak se má co hrát a co to znamená. Ale my žijeme ve společnosti, kde kladení otázek a rozvažování je vlastně známkou slabosti, což je nesmysl. A když se octnu tváří v tvář někomu jako Bach, jak se můžu cítit spokojený sám se sebou? ZR: Já jsem v tomhle byla jiná, měla jsem skvělé profesory Františka Raucha a Oldřicha Kredbu, samozřejmě jsem tvrdě pracovala a byla jsem pilná, ale taky jsem měla tu mladickou jistotu, že mi nikdo nemá co říkat! Já jsem s nimi nechtěla polemizovat, byla jsem si svým názorem jistá. ME: To je dobrý postoj. Máme spolu lekci zítra a pak další příští týden a v našich lekcích se Zuzanou jsem někdy docela vystrašený, pořád něco chci, ptám se... Zuzana je výjimečná tím, že od ní vždycky odcházím s utříděnými myšlenkami. Většinou se děje pravý opak, pokud je někdo taková autorita. Mnoho studentů je svými profesory v podstatě hendikepováno. Můžete slyšet spoustu takových umělců, napadá mě teď Ruggero Gerlin, student legendy cembala Wandy Landowské. V jeho hře slyšíte ten pevný otisk jejích názorů. Myslím, že Landowská musela být velice složitá pedagožka, a všichni je-

jí studenti, kromě další cembalové legendy Ralpa Kirkpatricka, který po pár týdnech utekl, měli nějaký mentální blok, protože trpěli tím jejím dědictvím. Na konci lekce se Zuzanou vždycky vím, že mám před sebou spoustu práce. Nejhorší a nejbastější věta, kterou používá, je: „Výborně, teď běž a pracuj na tom.“ ZR: Ale Mahan je samozřejmě výjimečný hudebník. Někdy je vystrašený, to je pravda. Ale mě spíš vadí, když ze sebe nedostane všechno, čeho je v daný moment schopný. Říkám mu vždycky „víc hudby, dej mi víc hudby!“ ME: Já vím. A na konci každé lekce taky vím, že bych mohl pracovat víc. ZR: To znamená, že jsem dobrá učitelka!

**Když je nebudu šokovat, nebudou mě poslouchat**

**Zmínil jste, že s publikem často polemizujete. Jak?** ME: John Cage ve svém manifestu ticha, v knize Silence říká: „Proč si konečně neuvědomíte, že komponováním, hraním a posloucháním se ničeho nedosáhne?“ A podle mě ta nejdůležitější část je, že ničeho nedosáhnete posloucháním hudby. Bude to znít teď ode mě kontroverzně, ale poslouchači jsou někdy to nejhorší, co se může hudbě přihodit. Speciálně klasické hudbě se vši tou kulturní zátěží. Lidé považují poslouchání hudby za určitý výkon, za činnost. A Cage říká, že nejsme ničím speciální je nom proto, že posloucháme klasiku.

**To by si spousta lidí nebyla ochotna připustit. ME: Proč myslíte?**

**Právě jste to řekl. Považují poslouchání klasiky za sebevzdělávání, zušlechtování.** ME: Takhle na mě působí Rudolfinum. Nemám ten pocit v Londýně, někdy možná ve Wigmore Hall. Ale v Praze cítím, že do Rudolfinu někdy přijdou lidé jako do podivného kostela s tím rozdílem, že jim na konci neřekne žádný kněz „Jděte v pokoji, teď jste lepší než ostatní lidé!“ Tohle na klasické hudbě nesnáším.



Takže vnímáte rozdíly mezi českým a britským publikem? *ME:* Ne, to neglobalizují. Brno vůbec není takové, je to inovativní město se spoustou experimentální hudby. A báječná je Ostrava se svým centrem pro novou hudbu. Rudolfinum je prostě konzervativní a necítím se tam pohodlně, působí na mě moralisticky. Ale kdyby lidé věděli, co řešíme na našich lekcích, uvědomili by si, že tu není nic moralizujícího. *ZR:* To je zajímavé, já to tak nikdy nevnímala. Ano, cítila jsem vždycky velkou tradici, ale taky to byl pro mě inspirující prostor. Pamatuji se na moje první zkoušky na HAMU, které jsem měla v Rudolfinu, a nikdy nezapomenu první dojem z těch majestátních sfing u vchodu. Absolvovala jsem jako pianistka a doprovázela mě Česká filharmonie, chtěla jsem hrát Martinů, ale děkan si mě zavolaal a říká: „Víte, kdo je Martinů? Martinů je zrádce národa. Jak můžete jenom navrhovat, abyste ho hrála? Jestli na tom chcete trvat, můžete opustit školu bez absolvování.“ Hrála jsem tedy Mozarta. To bylo moje první setkání s publikem v Rudolfinu. Ale i Wigmore Hall je charismatický prostor, ne? *ME:* Ano, je speciální. Mám rád všechny tyto haly, ale... Víte, jak Boulez mluvil o tom, že by všechny velké operní domy měly shořet. Já samozřejmě nechci nic zapalovat, ale někdy má zatížení tradic negativní dopad.

**Pořád utíkáme od Bacha ke 20. století. Vy jste oba dva velcí propagátoři hudby svých současníků... *ZR:*** Jistě, pro mě to byla samozřejmě a vy jste se oddal hudbě 21. století. Na jedné straně vám absolutně rozumím, že milujete ono pověstné épater le bourgeois, ohromení buržoazie, skandálnost, šokování pozitkářského obecnstva, které se vyžívá v tom zvonivém zvuku cembala. Hrála jsem jednou Bachovu Chromatickou fantazii obecnstvu, které toho evidentně o Bachovi moc nevědělo. Ptala jsem

se jich, co si tom myslí. „Jaké je to hezké poslouchat tuhle starou hudbu,“ odpověděli oni! Myslela jsem, že je zabiju. Takže absolutně rozumím tomu, že je chcete trochu probrat. Ale zároveň vaše interpretace Goldbergových variací vás bezpochyby řadí do první kategorie bachovských interpretů. Je to pro vás situace na křižovatce? *ME:* Se vši zdvořilostí, ne. *ZR:* Doufala jsem, že to řeknete. Ale v jednom rozhovoru jste mluvil o tom, že byste se rád víc věnoval soudobé hudbě, což je nebezpečné tvrzení. Nemyslím pro vás, ale pro vaše posluchače a obdivovatele. *ME:* Víte, já jsem ve složitější situaci. Jedna známá konceptuální skladba ze sedmdesátých let je o tomhle: sedíte před svým nástrojem v koncertní hale, sedíte tam jednu minutu a potom běžte ven na dvacet minut. Cokoli slyšíte, zapíšte do not, vraťte se zpátky a potom to zahrajte. Nemíním tím, že bych chtěl chodit na takovéhle koncerty, ale že zásadní na konceptuálních skladbách nebo na konceptuálním umění je, že nás nutí pozorovat sám sebe, rozumět našim předpokladům. Nejznámější příklad je John Cage a 4'33". Samozřejmě že je to v podstatě stupidní, ale nutí nás to přemýšlet. A ticho je někdy účinnější než facka. Na jedné z prvních lekcí mi Zuzana řikala: „Musíte být opatrní, komu všemu říkáte, že u mě studujete, protože budou chtít samozřejmě důkaz.“ Musíte rozumět tomu, že svět cembala je velice uzavřený. Lidé soudí, u koho studujete, odkud jste. Když se ruským soutěžícím daří dobře na soutěži, slyšíte všude: „No jo, ti Rusové, to je ten ruský styl...“ No a co, závidíte jim techniku? Jaký máte problém s Rusy? Víte co, jak můžeme generalizovat lidi? Já vím, že jsem trochu paranoidní, ale mám pro to důvody. Nicméně proč to všechno říkám. Já bych milerád hrál pouze Bacha, Frobergera, Frescobaldiho, ale neměl bych vůbec šanci. Dlouho jsem se nemohl věnovat seriózně staré hud-

bě, protože jsem neměl správné učitele, správné jméno, nebyl jsem ze správné země. Když jsem hrál ve Francii, říkali: „To je velmi americké.“ Panebože, ale já jsem Iránc! Takže já jsem byl od začátku zahnaný do kouta. A lidé, kteří šokují, a teď se nebudu srovnávat s Boulezem, protože to byla výjimečná osobnost, nebo právě Cage, to jsou osobnosti, kteří mnohdy neměli dostatek možností, aby dělali to, co chtějí dělat. Stejně tak já. Ti lidé sedí ke mně zády a já je musím šokovat, aby se ke mně obrátili čelem. A potom jim můžu hrát Bacha. Protože když je nebudu šokovat, nebudou mého Bacha poslouchat. To je ten problém.

**Měla jste taky v začátcích pocit, že musíte šokovat? V té době to asi nebylo dost možné. *ZR:*** To je velice rozdílná situace od mých začátků. Když jsem šla poprvé do Pragokoncertu a řekla jsem, že bych chtěla mít recitál na cembalo. Začali se smát a říkali: „Kdo bude chtít chodit na cembalový koncert?“ Tak jsem stejně jako Wanda Landowska začala tak, že jsem půl koncertu hrála na klavír, půl koncertu na cembalo a vždy jednu skladbu v obou variantách, což byl většinou Italský koncert, který budeme dělat s Mahanem zítra. *ME:* Který zítra zmasakruju. *ZR:* Samozřejmě že ne. Vidíte ho? To říká jen proto, abych ho pochválila! *ME:* Pravda. *ZR:* Já jsem dělala cokoli pro to, abych mohla hrát na cembalo. A snažili jsme si navzájem pomáhat, takže ta atmosféra byla rozdílná. *ME:* Nemyslím si, že by to bylo tolik rozdílné, já vím, že jsem si teď hodně stěžoval. Hodně sdílíme informace, vyměňujeme si je... Ale proč bychom se vlastně měli bavit jen o cembalistech? Jako hudebník, jako někdo, kdo chce být hudebníkem, se většinou bavim spíš se skladateli, staviteli nástrojů. Hudba je tak velká věc! Nemusíme ji omezovat jen na náš nástroj.

**Ráda bych se ještě vrátila ke Goldbergovým variacím, které jste spolu určitě taky studovali. Jaké byly hlavní otázky, se kterými jste přišel za paní profesorkou? *ME:*** Těžko popsat, pomůžete mi? *ZR:* Ne. ☺

**Co jste očekával od lekcí? *ME:*** Všechno a nic! Začal jsem sem chodit po tom, co moje kariéra odstartovala. Když se lidi usmívají a tleskají, je velmi snadné být přesvědčen o tom, že to, co děláte, děláte správně. Ale já si byl docela vědom toho, že věci nebyly správně, měl jsem spoustu problémů. Takže to ode mě vyžadovalo určitou odvahu s tím něco udělat. Někdy jsou ty lekce jako terapie, na které vám někdo řekne „Je to v pořádku, jen nemáš odstup“. Pracovali jsme například na devátém kánonu z Goldbergových variací, byl jsem celý dřevěný, nebyla v tom žádná hudba, jen jsem hlídal, aby všechno bylo správně, a došli jsme k harmoniím, na kterých jsem chtěl prostě spočinout, chtěl jsem roztáhnout tu pasáž a řekl jsem si, tak jdi do toho, ona ti řekne, když to bude špatné. A Zuzana: „Dobře, dobře, měl

by to dělat víc! Rozvolni to!" Vždycky nějakým způsobem dosáhne toho, že stačí jeden takt a já si uvědomím, že bych měl začít dělat, na co jsem doposud neměl odvahy. A postupně jsem začal vidět detaily v partituru, které jsem předtím neviděl. Když se teď podívám do not Goldbergových variací, pořád na mě vyskakují nějaké detaily. Než jsme spolu začali pracovat, žádné jsem neviděl. Není to o tom, že bych nad tím nechtěl hluboce uvažovat, ale když vám někdo nepomůže odhalit je... Vyrostl jsem s velmi dobrými učiteli, ale většinou mi říkali, že některé Bachovy věci jsou prostě nehratelné, že hrát kompletní Temperovaný klavír je nemožné, absurdní a nudné, že by to lidí nebavilo. A to děláme pořád, ustupujeme zábavě. Hrál jsem například první variaci a Zuzana říká: „Proč to hraješ tak rychle, když víš, že to má být pomalejší?" Já jí na to odpověděl, že by si lidi mysleli, že to neumím lépe. „To je ta nejstupidnější věc, kterou jsem kdy slyšela," řekla. ZR: Protože v Goldbergových variacích je tolik míst, kde může cembalista ukázat virtuozitu. Tak proč v první variaci? ME: A takhle znásilňujeme hudbu, protože se staráme o to, co si o nás budou lidí myslet. A pokud jsi cembalista, děláš to desetkrát víc, protože se od nás předpokládá, že budeme naplňovat to očekávání korektnosti. ZR: Jednou jsem hrála Svatoslavu Richterovi k sedmdesátinám na jeho festivalu. Bydleli jsme s Viktorem u jeho přítele v Paříži v nádherném domě a v předvečer mého recitálu jsme se s Viktorem chtěli jet podívat na Richterův koncert. Byli jsme domluveni, že nás vyzvedne, koncert měl začít v osm, bylo skoro devět a Richter nikde. Najednou se objevil mezi dveřmi a říká: „Klid, oni počkají." Dorazili jsme na místo, obecnstvo samozřejmě zuřilo, ale Richter s klidem nastoupil na scénu a odehrál koncert. Když jsme jeli domů, říkám mu: „Ale tohle jsi v Praze nikdy neudělal." „Protože v Praze nejsou takoví snobi," odpověděl. Druhý den jsem měla mít matiné, ale obecnstvo bylo neklidné, byla neděle... Odehrála jsem Goldbergovy variace, ale vynechala jsem některé repetice. A Richter přišel a říká: „Nikdy, nikdy to znovu nedělej. Ty jsi taková hudebnice! Co je ti do publika? To je jen mezi tebou a Bachem!"

**Mahane, jak reagujete na publikum? Reagujete vůbec?** ME: To opravdu záleží. Někdy se strachuji až moc o to, co si publikum myslí, ale na druhé straně mám problém brát vážně publikum, které mě až příliš obdivuje. Když vím, že jsem dělal chyby nebo že něco bylo špatně a publikum je stejně nadšené, říkám si, že něco není v pořádku. Myslím, že taky různá města mají různé druhy obecnstva. Mám rád londýnské obecnstvo, newyorské, nemám rád vídeňské, protože je velmi konzervativní a pyšné. V Mnichově nemají příliš vřelý vztah speciálně k cembalu, ale mají vkus na dobrou hudbu a milují operu, takže mnichovské nebo italské publikum je skvělé, protože to zna-

mená, že k nim opravdu můžete promlouvat hudbou. A zapomínají v tu chvíli na cembalo. V Berlíně jsou hodně zvyklí na klavír a orchestr, takže se v první řadě soustředí na nástroj a až potom poslouchají hudbu. Proto například Barenboim mohl hrát některé opravdu šílené skladby a proto je dokázali posluchači přijmout. Protože slyší nejdřív ten nástroj, který je jim známý. V Londýně chtějí vždycky něco nového, jsou progresivní. Ale jistě je tolik stylů poslouchání, kolik je měst, nebo ještě lépe, kolik je lidí. A má to co dočinení s dramaturgií koncertů, s duchem koncertních hal. V New Yorku je teď několik pianistů, kteří jsou známí tím, že hrají hodně Bacha, a já se odvažuji říct, že ho hrají takovým tím „pěkným" způsobem, sentimentálním, roztomilým.

Ale na cembalo se takhle hrát nedá, je na to prostě příliš ostré. Disonance i konsonance jsou příliš zřejmé, tvrdé, akcenty jsou příliš ostré. Na cembalo nemůžete hrát jemně, hebce. Můžete zvuk do určité míry ovlivnit artikulací tónu, ale ta charakteristika zůstává. Speciálně u Bacha, protože němčina je hřanatý, ostře řezaný jazyk. Pokud to lidí přiměje, aby poslouchali, místo aby se nechali omámit nějakou příjemnou náladou z Francouzských suit, pak budu rád. Já osobně jsem nikdy nebral Francouzské suity vážně, dokud jsem je nezačal hrát na cembalo. Protože je v nich hodně drsnosti. Jsou víc konsonantní než Partity nebo Anglické suity, ale je v nich drsnost. Takže vzhledem k nástroji, na který hrajeme, tu nemůžeme být jen pro potěšení lidí.



foto Harriet Gordon Getzels



foto © Bernhard Musil/DG



foto Harriet Gordon Getzels

### Praha anarchistická

ZR: Nejsem překvapená, že shledáváš Prahu, kterou sis vybral za svůj domov, tak fascinující. Koneckonců, jeden z mých studentů Chris Hogwood se taky zamiloval do Prahy, jak říkal, proti své vůli. Když sem přijel poprvé, řekl, že nechce vldět nic z toho komunistického města. A když přijel do Prahy přistě, už tu byl jako průvodce turistické skupiny! Praha má hluboké, skryté a temné kouzlo. V rozhovoru pro Hospodářské noviny jsi mluvil o anarchismu v dobrém slova smyslu. ME: Oceňuji na Praze, že jsou tu lidé, kteří se hluboce zajímají o to, co dělají. Jako první mě napadá houslař Jan Špidlen. To je velký „nerd“, je posedlý svou prací. A k tomu anarchismu... Má to podle mého co dočinněni s vaším stylem humoru, s vaší schopností brát se i nebrat vážně v jeden moment. Uvedu příklad. Jel jsem tu jednou tramvají načerno a chytil mě policista, mluvil se mnou velice oficiálně, jednal jako oficiální autorita. Byl až komicky vážný – dokonce i ve chvíli, kdy ode mě bral úplatek, abych mohl odejít domů. To bylo tak absurdní! Oficiálně neoficiální a vlastně kouzelné. Další důvod, proč jsem sem přišel, byla potřeba většího prostoru pro sebe sama, na rozšiřování obzorů. Jsem tu v kontaktu s lidmi kolem soudobé hudby, s Josefem Třeštíkem, Mirkem Srnkou, Pavlem Trojanem, lidmi z Contempulsu. Myslím, že za poslední rok se ze mě stal hudebník víc než kdy jindy, protože mám čas přemýšlet o věcech. To jsem v Londýně neměl. Byl jsem tam před třemi dny a ta obsese být pořád ve spojení se vším a se všemi je zničující. Mladí lidé přicházejí do Londýna, aby byli miniaturními verzemi svých rodičů, každý tvrdě pracuje a žije společensky, všichni čtou ve stejný čas stejné knihy, to je hrůza. Češi mají v sobě takovou sílu, mají odvahu nosit černé ponožky v sandálech a Igelltky z Alberta. A přitom nejsou chudí! Byl jsem v Budapešti, Maďaři mají míň peněz než Če-

ši, ale oblékají se! Pečují o sebe víc. Čech má dostatek peněz, a přesto nosí Igelltku! Proč si proboha nekoupí normální tašku? ZR: Já mám taky Igelltku. ME: Vy jste prostě osvobození od těchhle konvencí. To na vás miluju. ZR: Já si myslím, že tohle nás zachránilo během komunismu, protože v porovnání s východním Německem u nás byla naprosto rozdílná nálada. Tam se nikdo neodvážil udělat vtíp, poslouchali na slovo. Tady se i přes totalitu projevovala švejkovská povaha, solidarita, nehlídat tolik, co by se mělo a nemělo poslouchat, a tohle nám opravdu velice pomohlo. My ze sebe umíme dostat lidskou kvalitu, pokud máme společného nepřítele.

Mahane, ještě otevřu poslední téma. Často se vás ptají v rozhovorech, kdo vás ovlivnil, nejčastěji jmenujete Wandu Landowskou, Raipha Klirpatricka, Zuzanu Růžičkovou... Ale teď jste v pozlci, kdy vy ovlivňujete ostatní lidi. Jak se v ní cítíte? ME: Nepřipraven. Navzdory nejlepšímu úsilí mých učitelů, nepřipraven. ZR: Ale učíte na Guildhall School. ME: Vlastně vedu hlavně estetické semináře, jmenují se Limity kultivovanosti. Nemáme žádné hudební školení o tom, co je manýrismus. Snažím se to v rámci těchto seminářů definovat a chci, aby se o totéž pokoušeli i studenti. Začal jsem přednáškami o renesančním manýrismu, o generaci po Michelangelovi, pak jsme studovali literární manýrismus, posléze Bacha jako manýristu, Francka jako manýristu, Beethovena. V téhle fázi mého života se cítím komfortněji při analýze hudby se studenty. Učení cembala přijde myslím později, ale jezdil jsem v poslední době učit do Číny, třikrát čtyřikrát za rok a vždycky jsem si to velice užíval. Oni jsou tak vážní lidé. K dětem se nechovají jako k někomu, kdo má míň rozumu, ale jako k sobě rovným. ZR: To je vlastně barokní přístup. ME: Ano, přesně tak! Očekává se od nich,

že budou rozvíjet svůj intelekt velice brzo. Mají velmi dobré povědomí o své historii, literatuře, umění. Nechci zabíhat do politiky, ale kdyby se tady něco obrátilo špatným směrem, přestěhoval bych se do Číny. Myslím, že má před sebou zajímavou budoucnost.

Je zvláštní, že to zmiňujete, protože tady se diskutuje o Číně především ve spojitosti s potlačováním lidských práv. ME: Kdybychom používali tyhle argumenty pro všechno, já jako Iránc bych byl poslední, kdo má co říkat. Vláda v mojí zemi neustále násilně potlačuje lidská práva. Ale nemá to nic společného se mnou. Mluvíme-li o cestě, kterou se čínská politika vyvinula, musíme se podívat na vývoj čínské historie. Ale jejich společnost je ohromně umělecky vyspělá. Podívejte se na jejich výtvarné umění. Byla jste na výstavě Aj Wej-weje ve Veletržním paláci? Ten člověk je geniální. Žádný z japonských umělců není takový! Ukazuje věci v úplně novém světle.

Ano, ale jsme opět u toho. Jeho umění je především o boji za lidská práva a za svobodu slova. ME: Ale nepletme si vládu a lidi. Chtěli byste, aby všechny Čechy ztotožňovali s vaší vládou? To si nemyslím. ZR: Každé dobré umění je v podstatě boj.

Mahan Esfahani se narodil v Teheránu, studoval muzikologii a historii na Stanfordské univerzitě, cembalo v Bostonu u Australana Petera Watchorna a v Miláně u Lorenza Ghelmiho. V roce 2008 ho BBC Radio 3 jmenovalo jako prvního cembalistu Umělcem nové generace, v roce 2009 debutoval ve Wigmore Hall a na The Proms. V roce 2014 získal Gramophone Award a BBC Music Magazine Award za nahrávku Würtemberských sonát Carla Philippa Emanuela Bacha. Od roku 2015 je profesorem na Guildhall School of Music & Drama. ■