
Synestezie jako metafora

Vztahy uměleckých složek v současném
hudebně-scénickém díle¹



Michal Nejtek

Abstract: Article “Synaesthesia as a Metaphor (Relations of Artistic Layers in Contemporary Musical-Theatre Pieces)” deals with synaesthesia as an exceptional phenomenon which influences both creation and its reception, be it in its genuine or metaphorical form. Synaesthesia manifests itself as the communication of different modes of perception and thinking which are usually considered as separated. This communication should be related to the communication of different or contrary artistic layers in (not only) contemporary work. In my article I deal with the context and consequences of synaesthesia, trying to focus on its common roots. The backbone of the text is an analysis of how this phenomenon is reflected in musical-theatre pieces created by contemporary artists.

Keywords: synaesthesia, perception, pattern, Gestalt switch, metaphor, crosstalk, contemporary musical-theatre pieces, Heiner Goebbels, Fausto Romitelli, Bernhard Lang, Michel van der Aa

Synestezie je znovu aktuálním fenoménem. Stimulace jednoho smyslu, vyvolávající odezvu v jiné smyslové doméně, je specifickým darem, díky němuž komunikují jinak oddělené oblasti mozkové kůry. Ačkoliv tato komunikace vypadá u každého „postiženého“ jedince jinak (každý synestetik např. vnímá jiné barvy číslic, písmen či tónů), její odraz je možné nalézt v metaforách, v obecně sdílených „*abstrakcích z nevědomé jednotné synestetické zkušenosti*“ (např. „temný zvuk“, „ostrý sýr“ atd.).² Stejně tak může *crosstalk* oddělených smyslových domén nalézat analogii ve spolupráci různých uměleckých složek u současného multimediálního díla. „*Rozdíly mezi jednotlivými smysly musí korespondovat s rozdíly mezi jednotlivými druhy umění,*“ píše rakouský etnomuzikolog Erich von Hornbostel ve stati *Jednota smyslů*.³ Jednotlivé složky tohoto díla spolu mohou komunikovat – například pomocí MIDI, mohou se navzájem ovlivňovat a reagovat na sebe. Interaktivita je v současném *Gesamtkunstwerku* na vysoké úrovni a zdaleka ještě nevyčerpala své možnosti. Domnívám se, že za pomoci interpretace synestetického fenoménu a jeho konsekvencí můžeme lépe proniknout do podstaty kooperace různorodých elementů – nejen v umění.

Důležitou kapitolou pro porozumění synestetickému vnímání a jeho zasazení do širších souvislostí jsou práce psychologů tzv. *Gestaltu*.⁴ Podle nich je lidské vnímání procesem, který vyhledává tzv. vzorce (*patterns*) v našem okolním prostředí, vybírá „správné“ podněty a z nich pak skládá smysluplný a komplexní obraz.⁵ Francouzský fenomenolog Maurice Merleau-Ponty interpretuje utváření tohoto obrazu takto: „*Jde o spontánní organizaci smyslového pole, díky níž je existence domnělých ‚prvků‘ závislá na celcích, které samy jsou začleněné do celků širších.*“⁶ Tyto prvky, vzorce, formy či tvary (*Gestalt*), které se mohou vyskytovat v různých navzájem spolu příliš nesouvisejících odvětvích, nám pomáhají v rozumění světu a v lepší orientaci v něm. Zásadním fenoménem je též tzv. *Gestalt switch*, přeskupení či nové uspořádání prvků tvaru,⁷ které změní jeho vnímání. Toto „přepnutí“ z jednoho modu do druhého, které lze aplikovat i v rámci uměleckého interdisciplinárního myšlení, umožní podívat se na věc „jinými očima“ a často ji tímto způsobem lépe či vůbec nějak pochopit. Záměna vědeckého diskursu za umělecký nebo naopak může být

¹ Text je upravenou verzí několika kapitol z ústřední části disertační práce *Synestezie jako tvůrčí a percepční faktor u současných hudebně-scénických forem* (Brno: JAMU, 2014).

² „...*abstractions from preconscious unified synesthetic experience...*“ Termín Maurice Merleau-Pontyho. Viz Campen, Cretien van. *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008, s. 98 (dále citováno jako *The Hidden Sense*).

³ Hornbostel, Erich M. von. *The Unity of The Senses*. In: *A Source Book of Gestalt Psychology*. New York: Harcourt – Brace, 1938, s. 210–216.

⁴ Viz např. Max Wertheimer (1880–1943) nebo Kurt Koffka (1886–1941).

⁵ Tzv. „*active pattern* – *searching person*“. *The Hidden Sense*, s. 76.

⁶ Merleau-Ponty, Maurice. *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky*. Praha: Togga, 2011, s. 21.

⁷ Známé z mnoha vizuálních hádanek, kdy se tvar z jiného pohledu začne jevit jako něco jiného.

podle mého soudu užitečná, stejně tak jako „přepínání“ způsobu uvažování v rámci umění. Tento *Gestalt switch* se nemusí týkat jen různých estetických či žánrových hledisek, ale též rozdílů sociálně-kulturních – např. skladatel vážné hudby může klidně hrát na kytaru v rockové kapele, stejně jako vědec může psát básně nebo malovat. Fyzik Richard Feynman, který si údajně představoval matematické vzorce v barvě, měl v některých svých pracích velmi blízko k uměleckému myšlení – při hledání nového uspořádání prvků či nového tvaru si velmi často pomáhal vizuální představivostí. Rozvíjel teorii o blízké příbuznosti myšlení a vnímání v rámci vizuálního uvažování. Albert Einstein údajně hledal pomoc při řešení teoretických problémů ve vizualizaci prvků času, prostoru a rychlosti – představoval si je v prostorové konstelaci. György Ligeti imaginoval abstraktní koncepty jako kvantita, relace či koheze ve smyslové podobě, hudební čas byl pro něj dokonce „*mlhavě bílý a plynoucí pomalu a kontinuálně zleva doprava*“.⁸ Schopnost vnímání dané problematiky z různých úhlů, podobná kubistickému zachycení skutečnosti, může podle mne být nápomocná při řešení tvůrčích problémů, může pomoci „představit si nepředstavitelné“.

Následující kapitoly se snaží identifikovat a popsat různé způsoby komunikace uměleckých složek v současných hudebně-scénických dílech. Vycházím z práce autorů, jejichž tvorba je pro současnou situaci podle mého názoru příznačná a ve které se synestetický či pseudosynestetický fenomén nějakým způsobem odráží. Podotýkám, že mi nejde ani tak o klasickou analýzu jejich multimediálních děl, jako spíše o snahu zjistit, jakým způsobem v jejich tvorbě komunikují jednotlivé, leckdy navzájem protikladné faktory či stylové prostředky. Pozornost věnuji též korelaci mezi procesy tvorby a percepce, stejně jako fenoménu interpretace, který je spojnicí vnímání světa a uměleckého díla. Mým cílem je nalézání a interpretace souvislostí – ty jsou ostatně základním logem synestezie, ať už coby neurovědního či – v metaforické podobě – uměleckého fenoménu.

Všechny překlady cizojazyčných textů, jejichž originální znění je uvedeno v poznámkách pod čarou, jsou mým dílem.

1. Souvislost nesouvislého (Goebbels)

Heiner Goebbels je jedním z nejoriginálnějších žijících skladatelů. To, co zní jako fráze, je možné demonstrovat na komparativních analýzách jeho tvorby s tvorbou jiných autorů – ačkoliv můžete dohledat určité vzory či podobnosti, málokdy narazíte na skladatele, který by vytvořil tak svěbytný svět na pomezí hudby a divadla.⁹ Goebbelsova práce sahá od scénické hudby přes improvizaci v rockových (*Cassiber*) či nerockových (*Sogennantes Linksradales Blasorchester*) skupinách, rozhlasové hry, klasické partitury až

⁸ „... *time is misty white, it flows slowly and continuously from left to right...*“ *The Hidden Sense*, s. 23.

⁹ Přičemž podotýkám, že „světem“ nemám na mysli cosi prvoplánově odlišného, cosi rigidního, uzavřeného a z podstaty totalitního, ale – v případě Goebbelse – svět, který je otevřenou strukturou, rozepsanou knihou, na níž se podílí tvůrce stejným dílem jako vnímatel.

po zvláštní tvar zvaný *staged concert*, ve kterém zjednodušeně řečeno pracuje s hudebním ansámblem jako se scénickým útvarem. Nesmíme též pominout to, že Goebbelsova erudice není jen čistě hudební, je profesí i sociolog a divadelní režisér – to vše o něm vypovídá a dává tušit, že *Gestalt switch* bude v jeho případě obzvláště podnětný a zajímavý.

Jedním ze základních rysů Goebbelsovy tvorby je na první pohled patrný **kontrast** použitých uměleckých materiálů. Jednotlivé složky v jeho dílech spolu kontrastují a to v mnoha rovinách:

1/ na úrovni hudebně-stylové (široké rozpětí materiálu, prakticky neomezovaného stylem či žánrem, Goebbels zřejmě v kontextu žánrového vymezení vůbec neuvažuje);

2/ na úrovni textové (opět texty z různých historických i jazykových epoch, multilingvní pojetí);

3/ na úrovni hlasové (často pracuje s lidským hlasem a používá – např. synchronně – nejrůznější vokální projevy);

4/ na úrovni inscenační (kontrasty světelné, obrazové, dramaturgické, kontrasty použitých materiálů – moderní technologie vedle přírodních atd.).

Kontrast je základním stavebním prvkem Goebbelsova plánu. Musíme se ovšem dostat v promýšlení poněkud dále – i kontrast jako takový vlastně znamená, že spolu kontrastující složky nějakým způsobem souvisejí, jsou si protikladné. Heiner Goebbels ale často používá materiály nesouvisející, nebo minimálně takové, jejichž souvislost je zřejmá až po důkladné analýze – tedy v prvním plánu zřejmě nepodstatná. Souvislost použitého materiálu, jeho homogenost, je přitom základem vnitřní soudržnosti díla, udržování srozumitelné narace a struktury jako takové. Je možné vůbec bez vnitřní homogenity materiálu smysluplné dílo vytvořit?

Otázku nejlépe zodpoví díla samotná – možné to je, ale vyžaduje to připraveného posluchače, vnímatele. Takového, který neprojektuje do vnímaného díla svá očekávání nebo pretenze, který nepřichází do divadla (koncertního prostoru) pro odpovědi, ale pro **otázky** (neboli spolutvůrce, jenž je pro Goebbelse velmi důležitým článkem procesu recepce díla).

Goebbels komponuje své hudebně-scénické útvary polyfonickým způsobem, je to ovšem polyfonie jiného než tradičního typu: jednotlivé hlasy se v této polyfonii neimitují, ale pracují ve svých prostorech, otevřených posluchači. Sám říká: „*Polyfonie uměleckých hlasů (hudba, text, obraz atd.) umožňuje individuální perspektivy (pro někoho, koho zajímá pouze hudba, pro jiného, koho zajímá pouze vizuální vjem, pro dalšího, koho zajímá pouze význam slov).*“¹⁰

Základním autorovým krédem je přesvědčení, že (u multimediální inscenace) **nelze zdvojit umělecké informace** – neboli to, co říká text, nemá říkat (dořikávat, ilustrovat)

¹⁰ „*The polyphony of artistic voices (music, text, image etc.) allow individual perspectives (for somebody only interested in music, for somebody only interested in the visuals, for somebody only interested in the meaning of the words).*“ Soukromý rozhovor s autorem textu, uskutečněný po e-mailu 15. 3. 2014.

hudba, to, co říká gesto, pohyb, nemá být zdvojeno slovem atd. Nejde o nikterak nový umělecký názor – ozvěny tohoto kréda můžeme nalézt už v dřívějších epochách.¹¹ Ferruccio Busoni, skladatel, klavírista a vizionář v hudebně-teoretické oblasti počátkem 20. století napsal: „*Velká část moderní divadelní (scénické) hudby trpí chybnou snahou o opakování scény probíhající na jevišti, namísto naplňování svého úkolu, kterým je interpretace duševního stavu postav. Pokud scéna prezentuje iluzi bouře, oko to dopodrobna vnímá. Přesto se téměř všichni skladatelé snaží zobrazit bouři v tónech – což není jen zbytečné a chabé opakování, ale rovněž selhání při výkonu skutečné funkce (hudby).*“¹² Podobným způsobem se vyjadřoval o funkci hudby již mnohem dříve Arthur Schopenhauer, jehož myšlenky jsou stále inspirující a aktuální i v oblasti současného umění: „*Pokud se hudba snaží přilnout příliš blízko ke slovu a formovat se podle dění (akce), jde o snahu mluvit jazykem, který jí není vlastní.*“¹³ Ačkoliv Schopenhauer neměl hudební vzdělání, zde zcela zřejmě trefil hřebíček na hlavičku¹⁴ – v celém problému jde nejpravděpodobněji o **odlišné vyjadřovací kódy** hudby a slova (obrazu, gesta). Kódy, jejichž překrývání nepřináší užitek ani uměleckému dílu, ani jeho recepci. Ze zkušeností a poznatků získaných při tvorbě a percepci dramatického díla vyplývá, že jeho jednotlivé umělecké složky by měly pracovat víceméně odděleně, ve svých myšlenkových oblastech. Francouzský filmový režisér Robert Bresson k tomu podotýká: „*Co je pro oko, nesmí mít zdvojené využití s tím, co je pro ucho... zvuk nesmí nikdy přijít na pomoc obrazu, ani obraz na pomoc zvuku... obraz a zvuk se nesmějí navzájem podporovat, každý pracuje ve svém prostoru jako v nějaké štafetě.*“¹⁵

Schopenhauer dále vysvětluje odlišné vyjadřovací kódy hudby a slova (obrazu, pohybu): podle něj je hudba odlišná od ostatních druhů umění z toho důvodu, že mluví k posluchači (vnímátele) **přímo**. Zatímco textové či obrazové sdělení potřebuje symbolickou reprezentaci, materiální hmatatelný objekt, který má v externím světě funkci zprostředkovatele (obraz, text), hudba se bez něho obejde. Výtvarné umění či poezie k nám mluví skrze **médium**,¹⁶

¹¹ V následujících odstavcích vycházím z knihy anglického psychiatra Anthonyho Storra (1920-2001) *Music and the Mind*, jejíž jedna část se zabývá totožnou problematikou.

¹² „*The greater part of modern theatre music suffers from the mistake of seeking to repeat the scenes passing on the stage, instead of fulfilling its proper mission of interpreting the soul – states of the persons represented. When the scene presents the illusion of a thunderstorm, this is exhaustively apprehended by the eye. Nevertheless, nearly all composers strive to depict the storm in tones – which is not only a needless and feebler repetition, but likewise the failure to perform their true function.*“ Citováno podle: Storr, Anthony. *Music And The Mind*, New York: The Free Press, 1992, s. 141 (dále citováno jako *Music And The Mind*).

¹³ „*If music tries to stick too closely to the words, and to mould itself according to events, it is endeavouring to speak a language not of its own.*“ Tamtéž, s. 142.

¹⁴ Můžeme si opět dovolit zmínit *Gestalt switch* jako pomoc při nazírání na problém, fenomén. Filosof mluví o hudbě trefněji, než leckterí hudební vědci nebo skladatelé.

¹⁵ Bresson, Robert. *Poznámky o kinematografu*, Praha: Dauphin, 1998, s. 51–52.

¹⁶ Avšak není s ním **totožná**. Zde můžeme, parafrázujíc slavnou moderní myšlenku, jít proti proudu času

hudba **přímo**. „*Hudba v žádném případě není jako jiné druhy umění, totiž kopii Iдей, ale kopie Vůle samotné... z toho důvodu je efekt hudby mnohem silnější a pronikavější než u jiných uměleckých druhů – ostatní mluví o stínu, zatímco hudba o podstatě.*“¹⁷

Pro Schopenhauera hudba vyjadřuje **vnitřního ducha**, cosi, co text či obraz z podstaty věci vyjádřit nemůže. Z toho důvodu by neměla hudba zabírat prostor daný textu či obrazu a obráceně. Velmi podobně se o specifičnosti hudby vyjadřuje Friedrich Nietzsche, který na Schopenhauerovy myšlenky v mnohém navázal (ač svého předchůdce později často kritizoval): „*V porovnání s hudbou je veškerá slovní komunikace nestoudná; slova ředí a brutalizují; slova odosobňují; slova přetváří neobvyklé v obyčejné.*“¹⁸ Na jiném místě, ve spise *Zrození tragédie z ducha hudby* říká: „*Všechny fenomény jsou v porovnání s hudbou pouhými symboly: proto ‚jazyk‘, jako nástroj a symbol fenoménu, nemůže žádnými prostředky odhalit nejvnitřnější srdce hudby: jazyk, ve všech svých pokusech o napodobení, může být pouze v povrchním kontaktu s hudbou...*“¹⁹

Rakouský muzikolog Viktor Zuckerkandl, který ve svých analýzách využíval poznatků Gestalt psychologie i německých fenomenologů, ve své knize *Sound and Symbol* napsal: „*Slova rozdělují, tóny spojují. Jednota existence, kterou slovo neustále rozbíjí, odděluje věc od věci, subjekt od objektu – je neustále obnovována ve zvuku, v tónu. Hudba ochraňuje svět od přeměny v jazyk, od toho, aby se stal pouhým objektem, a ochraňuje člověka od toho, aby se stal pouhým subjektem...*“²⁰ Zuckerkandlovo vyhocení kontrastů mezi hudbou a jazykem a jejich identifikace se subjektivním a objektivním je bezpochyby diskutabilním, přesto však zajímavým tématem. V každém případě je hudba abstraktní vyjadřovací jazyk, který je ale ztělesněn konkrétním tónem, zvukem a přímo souvisí s tělesným vyjadřováním (rytmy, pohyby těla). Jako abstraktní jazyk nemůže pro Schopenhauera vyjádřit konkrétně danou emoci, náladu, atmosféru, ale vyjadřuje jejich **základní podstatu**, kvintesenci. „*(Hudba) nikdy nevyjadřuje fenomén, pouze vnitřní povahu, bytí-v-sobě fenoménu, samotnou Vůli. Proto hudba nevyjadřuje tu nebo tu jednotlivou a konkrétní*

a napsat: „Medium is not the message“ (viz Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964).

¹⁷ „*Music is by no means like the other arts, namely a copy of the Ideas, but a ‚copy of the Will itself‘... for this reason, the effect of music is so very much more powerful and penetrating than is that of the other arts, for these others speak only of the shadow, but music of the essence.*“ Citováno podle: *Music And The Mind*, s. 140.

¹⁸ „*Compared with music all communication by words is shameless; words dilute and brutalize; words depersonalize; words make the uncommon common.*“ Tamtéž, s. 163.

¹⁹ „*All phenomena, compared with it (music), are merely symbols: hence ‚language‘, as the organ and symbol of phenomena, can never by any means disclose the innermost heart of music: language, in his attempts to imitate it, can only be in superficial contact with music...*“ Tamtéž, s. 164.

²⁰ „*Words divide, tones unite. The unity of existence that the word constantly breaks up, dividing thing from thing, subject from object, is constantly restored in the tone. Music prevents the world from being entirely transformed into language, from becoming nothing but object, and prevents man from becoming nothing but subject...*“ Tamtéž, s.165.

rozkoš, to nebo to utrpení, bolest, smutek, hrůzu, veselí, radost nebo klid myslí, ale radost, bolest, smutek, hrůzu, veselí a klid myslí **samotné (samy o sobě)**, jejich základní podstatu, bez čehokoli vedlejšího a též bez jejich důvodů. Přesto této jejich extrahované kvintesenci skvěle rozumíme.²¹ Jinými slovy: pro rozumění hudbě nepotřebujeme slovní doprovod, vysvětlivky, a naopak význam slova nemusí být zesílen hudbou. Hudba samozřejmě může podpořit určitou konkrétní scénu či emoci, konkrétní obsah té scény či emoce však už závisí na nás, na naší **interpretaci**.²² Podle Schopenhauera může například stejná hudba doprovázet vášně v řeckém dramatu i neshody v jakékoli běžné rodině. Dokonce i hudbu k vrcholně dramatickému a semknutému útvaru, jakým je opera, považuje za nezávislou: „*Hudba opery, jak je zapsána v partituře, má plně nezávislou, oddělenou existenci sama o sobě (jako by byla abstraktní); události a postavy celého kusu jsou jí cizí a následuje svá neměnná pravidla – proto by byla působivá dokonce i bez textu.*“²³

Častým nešvarem oper či jiných útvarů, ve kterých se hudba nějakým způsobem snoubí s textem, je zdvojení emocionálního obsahu vypjatých dramatických nebo lyrických scén. Ve své komorní opeře *Dementia Praecox*²⁴ jsem se pokusil této emocionální dichotomii předejít tím, že delikátní a niternou milostnou scénu (konec prvního aktu) doprovází pouze drnkání na prázdných strunách kytary u struníku. Hudba a děj se v této chvíli rozcházejí, hudba by mohla stát sama o sobě, je nezávislá. V momentě, kdy posluchač (divák) začne přemýšlet o souvislosti obou složek, má na výběr mnohem širší pole možností než u klasické romantizující milostné scény: co slyším? Odehrává se na scéně skutečně milostný akt, je-li doprovázen takovouto směšnou „nimravou“ hudbou? Má to být snad symbolika milostného aktu kdesi na čínském panovnickém dvoře (drnkání zní trochu jako nějaký exotický východosasijský nástroj)? Diváková fantazie může pracovat naplno, možnost interpretace je najednou mnohem více. Shrnutí: hudba a text (případně další složky) by měly být v ideálním případě na sobě nezávislé, operovat ve svých polích, kooperovat, ale nezdvojevat umělecké informace.

²¹ „(Music) never expresses the phenomenon, but only the inner nature, the in-itself, of every phenomenon, the will itself. Therefore music does not express this or that particular and definite pleasure, this or that affliction, pain, sorrow, horror, gaiety, merriment or peace of mind, but joy, pain, sorrow, horror, gaiety, merriment, peace of mind themselves, their essential nature, without any accessories and so also without the motives for them. Nevertheless, we understand them perfectly in this extracted quintessence.“ Tamtéž, s. 144.

²² Významný francouzský básník přelomu 19. a 20. století Paul Valéry záviděl skladatelům přesnou definici a klasifikaci tónů (tónových výšek, barev), zatímco básníci a spisovatelé musí podle něho bojovat s dvojnácností slov, která budou vždy náchylná k dezinterpretaci.

²³ „The music of an opera, as presented in the score, has a wholly independent, separate, and as it were abstract existence by itself, to which the incidents and characters of the piece are foreign, and which follows its own unchangeable rules: it can therefore be completely effective even without the text.“ Music And The Mind, s. 143.

²⁴ Na námět dramatu Stanisława Ignacy Witkiewicze, režie Jiří Heřman, premiéra v Divadle Inspirace na HAMU v Praze v roce 2001.

Vraťme se zpět k tvorbě Heinerja Goebbelse a přemýšlejme dál. Pokud jsou umělecké složky v jeho dílech víceméně nezávislé, dochází nutně ke střetání paradigmat, uměleckých vzorců jednotlivých materiálů. Tím vzniká prostor k domýšlení, spolu-tvoření, prostor pro zmiňovaného aktivního diváka. A nejen diváka: Goebbelsova metoda práce je ve své podstatě velmi demokratická, své kusy tvoří a dotváří během dlouhých týdnů zkoušení, pracuje s performery (muzikanty, herci) jako s rovnocennými partnery. Na jedné straně využívá jejich přirozených schopností a na straně druhé je nutí naučit se něco nového, co jim (a tvořenému kusu) otevře nové prostory. V inscenaci *Schwarz auf Weiss*²⁵ donutil členy frankfurtského Ensemblu Modern, aby se naučili hrát na různé žestové nástroje kvůli scéně s jakousi „pohřební“ dechovkou, která záhy metamorfuje do jazzového pochodu. Nutno podotknout – zní to skvěle a svěže. Do profesionálního výkonu vysoce specializovaného tělesa najednou zavane svěží vítr amatérského muzicírování, jehož by stěží bylo možno dosáhnout, pokud by muzikanti hráli na své původní nástroje. Celý nápad pokládám za důkaz autorových schopností učinit *Gestalt switch* – z polohy skladatele, který by z podstaty práce nikdy nemohl připustit amatérské provedení své skladby, se „přepnul“ do polohy režiséra, pro kterého je to vítaná dramaturgická změna (možná i sociolog by změnu atmosféry ve skupině hudebníků ocenil). V jiném případě dosáhl Goebbels mnohem preciznější souhry smyčcového ansámblu jednoduše a nečekaně: komplikací – hudebníky posadil mnohem dále od sebe. Hráče, zvyklé sedět celý svůj orchestrální život blízko sebe a příliš rutinně se spoléhat na pohybovou a zvukovou souhru s kolegy, přinutil nastražit uši, zbystřit smysly a dávat pozor na to, co se děje na druhé straně pódia.

Goebbels je autorem spíše procesuálním než konceptuálním. Před striktním naplňováním předem daného konceptu dává přednost procesu, vývoji, interakci – i v tom je vysoce aktuální a moderní (demokratický). Neznamená to, že by neměl představu o výsledku nebo nefixoval partituru: jen je pro něj pttoces tvorby nedílnou součástí kompozice samotné.²⁶ Arthur Schopenhauer popisuje koncept jako čistě abstraktní a neživotný produkt myšlení, který se odšťihuje od hlubší inspirace – s tímto zjednodušeným tvrzením by jistě bylo možno polemizovat, pro jednodušší rozlišení konceptu a procesu si ho však ponechme.

V soukromém rozhovoru jsem se Heinerja Goebbelse ptal, zdali jsou pro něho jako autora při procesu tvorby (nebo pro vnímatele při percepce jeho díla) relevantní Merleau-Pontyho „*metafory z nevědomé jednotné synestetické zkušenosti*“ („temný zvuk“ atd.).²⁷ Jeho odpověď byla poměrně překvapující, přesto však vlastně logická a „goebbelsovská“: „*Považuji to za příliš masivní. Chci odemknout smysly, nikoli je lepit (klížit) dohromady. Prostor*

²⁵ „Černá na bílém“, „hudebně-divadelní kus“ (Musiktheaterstück), psaný pro Ensemble Modern, premiérován v roce 1996.

²⁶ Výsledné tvary, interpretované různými interprety, se pak logicky samozřejmě liší – stačí jen srovnat zmíněné *Schwarz auf Weiss* v původní verzi Ensemble Modern a v pražské verzi Orchestru Berg (dirigent Peter Vrábek, režie SKUTR, premiérováno v roce 2009).

²⁷ Viz úvod, pozn. 2.

mezi dvěma (či více) estetickými vjemy je kreativní prostor představivosti, imaginace.²⁸ Umělecké složky v Goebbelsových dílech jsou na sobě nezávislé. Mezi nimi se tedy otevírá prostor (k přemýšlení, imaginaci), který by byl jinak zaplněn emocionálním balastem či zmatkem, způsobeným mimo jiné zdvojováním uměleckých informací.

Problémem pro vnímatele Goebbelsových děl může být právě jejich nejednotnost, nedešifrovatelnost podle jednoho klíče (dramatického, hudebního). Goebbels těch klíčů poskytuje hned několik (v tom je ryzím postmodernistou), ale zároveň neříká, kde je hledat. Pokud posluchač (vnímatel) přistoupí na jeho hru, ocitá se v novém „*prostoru představivosti*“, ve kterém je jeho fantazie prakticky neomezována. Jako by snil v plné bdělosti a mohl zakoušet nové a nové nečekané vjemy, nové kombinace, souvislosti. Skutečně se stává plnohodnotným **spoluvůrcem** výsledného tvaru (který navíc není uzavřený).

Jakkoliv jsou jednotlivé umělecké složky v dílech Heinera Goebbelse na sobě nezávislé, materiál v nich použitý nikdy není úplně neznámý. Goebbels velmi chytře pracuje s multikulturními odkazy, symboly, které však zasazuje do různých kontextů. Vraťme se k již zmiňovanému *Schwarz auf Weiss* a projděme čistě hudebně-stylovou stránku kusu: nalezneme složitá rytmická unisona jako vystřižená z bigbandové sazby, improvizaci na tradiční japonský nástroj koto, pseudojazzové sólo na trubku, zmiňovanou „pohřební“ dechovku, odkazy na Novou hudbu i modální pikolové sólo s doprovodem pískající čajové konvice. Při poslechu máme pocit, jako bychom tu či tu část už někde slyšeli, místy dokonce důvěrně znali. Naše mysl, podpořená vnímáním všech smyslů, má velmi silný dojem známého tvaru, *Gestaltu* – a zároveň je zneklidněna novým **kontextem**: takto jsme to ještě neslyšeli. Goebbels se neostýchá použít (jakoby) známý materiál a umně pracuje s jeho dramaturgickým umístěním (časté ostré stylové kontrasty, i když ne tak rapidní, jako např. u některých kompozic Johna Zorna²⁹). Stejně tak na scéně pracuje velmi často a rád s **reálnými** předměty a **reálnými** procesy, které opět vyvolávají dojem známosti, důvěrnosti. V komentáři ke své kompozici „...*même soir.*“ říká: „*Dokonce i mé divadelní kusy obsahují pouze malé množství konvenční expresivity, protože mám rád hledání své vlastní scénické reality – zakotvené v mém pojetí jazyka, hudby nebo herectví. Na scéně se snažím vytvořit rámec, který neobsahuje dekorace nebo pretenze, ale který hercům nabízí nějaký druh rezistence, tak, aby mohli pracovat s reálnými věcmi a reálnými procesy.*“³⁰ V praxi to vypadá tak, že muzikanti (herci) vykonávají nějakou poměrně běžnou činnost, na scéně

²⁸ „*I would consider that as too massive, I want to unlock the senses, not to glue them together. The space between two (or more) aesthetic perceptions is the creative space of imagination.*“ Soukromý rozhovor s autorem textu, uskutečněný po e-mailu 15. 3. 2014.

²⁹ Americký skladatel, saxofonista a „organizátor hudebníků“, nar. 1953.

³⁰ „*Even my theatre work contains only a small amount of conventional expressiveness, because I like looking for my own reality onstage – be it in my use of language, music or acting. Onstage, I try to create a framework which does not just consist of décor and pretensions, but which offers some sort of resistance to the actors so that they deal with real things and real processes.*“ „... *même soir.*“, dokument BR-alpha Sendung, Wergo 2008.

ovšem nečekanou a často zasazenou do jiného kontextu – tím tato činnost **proměnění** svou původní funkci ve funkci hudebně-divadelní (ve *Schwarz auf Weiss* například muzikanti hrají badminton nebo házejí míčky na ozvučenou plechovou stěnu, hrají stolní hry na obrácené svrchní desce cembala atd.).³¹ Tyto reálné věci, objekty, činnosti jsou svým způsobem odrazem synestetické představivosti, která též – oproti očekávání – často obsahuje vlastně základní tvary, vzorce, patterny, nic umělého nebo vumělkovaného.³²

Muzikanti (herci) v Goebbelsových scénických útvarech vlastně neplní žádnou tradiční dramatickou funkci, nepředávají emoce, nevyjadřují se symbolicky, prostě **jsou a konají**. „*Říkáš JÁ a jsi na to slovo hrdý. Ale větší než to – ačkoliv tomu nebudeš věřit – je tvé tělo a jeho velká inteligence, která neříká JÁ, ale koná JÁ,*“ napsal opět Nietzsche.³³ Nejsou vlastně herci, ale spíše „*modely*“, smím-li použít termín Roberta Bressona. Jeho slova o filosofii a formování „*modelů*“ poměrně přesně ilustrují i Goebbelsův režijní rukopis: „*Radikálně potlačit ‚záměry‘ v modelech... Tvé modely se nesmí cítit dramatickými.*“³⁴ Jejich konání však musí projít vnitřní proměnou, musí se naučit něco, o čem neměli ani tušení, že budou (na pódiu) vykonávat, o čem netušili, že to dokážou. „*Důležité není, co mi ukazují, ale co přede mnou skrývají, a především to, co v nich je, aniž by to tušili.*“³⁵

V již zmiňované scénické kompozici „*...même soir.*“ (viz foto s. 39), která je napsána pro bubenický ansámbl Les Percussions de Strasbourg, hrají často muzikanti pouze na fragmenty nástrojů a často hrají na nástroje způsobem, jakým na ně nikdy nehráli. V jedné působivé části díla perkusisté vodí ozvučené činely po zemi jako loutky, vzniká dojem metamorfózy nástrojů v jakési zvláštní bytosti, které spolu komunikují a „hrají“. V jiné části používá Goebbels nasvícené a ozvučené blány bubnů jako samostatné zvukově-vizuální objekty, které se pohybují, zní a opět „hrají“ samy za sebe. Ve všech částech díla, kde objevuje nový způsob zacházení s objektem a novou artikulaci, však zároveň nechává znít – a to je myslím důležité – ve druhém plánu cosi důvěrně známého, co v nás vzbuzuje představu Gestaltu, hluboce uloženého vtisknutého tvaru – často jde např. o rytmický pattern, který je ze své podstaty k takovéto funkci vhodný.³⁶

³¹ Goebbels samozřejmě není prvním, kdo pracuje s teatralizací hudby. Mohli bychom v této souvislosti vzpomenout např. na Mauricia Kagela a jeho hudebně-divadelní kusy ze 60. a 70. let minulého století. Např. některé scény ze *Staatstheater* se Goebbelsovým „reálným procesům“ dosti podobají. U Kagela je ovšem přítomný silný ironický a absurdní podtext, který Goebbels postrádá – jeho „procesy“ jsou ponechány jaksi *an sich*.

³² Tyto tvary popsal ve dvacátých letech 20. století německý psycholog Heinrich Klüver a nazval je „*formové konstanty*“ – většina z nich se v jeho výzkumech u různých subjektů stále opakovala. Dnešní neurovědci (např. Richard Cytowic) vysvětlují tento fakt strukturou lidského nervového systému.

³³ „*You say I and you are proud of this word. But greater than this – although you will not believe in it – is your body and its great intelligence, which does not say I but performs I.*“ Citováno podle: *Music And The Mind*, s. 163.

³⁴ Bresson, Robert. *Poznámky o kinematografu*, Praha: Dauphin, 1998, s. 21, s. 73.

³⁵ Tamtéž, s.12.

³⁶ Díky opakování a možnosti rozpomínání v čase.

V doprovodném dokumentu ke kompozici „... *même soir.*“ mluví Heiner Goebbels o nutnosti toho, aby „procesy“, které ve svých dílech využívá, stály na více pilířích, jež je podpírají – aby měly scénický, hudební i aktuální význam. Na každý proces, na každou akci v jeho díle je tak možno nahlížet z více úhlů (podobně jako na kubistický obraz) a vlastně jde též svým způsobem o metaforu synestetické situace, kdy konkrétní vjem vyvolá odezvu v několika smyslech zároveň. V Goebbelsových hudebně-scénických kompozicích často narazíme na situaci, kdy se na scéně odehrává více plánů paralelně, aniž by šlo o mizanscénu v klasickém slova smyslu. Spíš se jedná o evokaci synchronního vnímání dějů v nějakém složitém stroji či v současné vizuálně-hudební instalaci. Někdy to naopak vypadá, jako bychom sledovali dění v bytovém domě jeho bočním průřezem, což je ostatně scéna, kterou Goebbels použil ve svém díle *I went to the house but did not enter* z roku 2008, psaném pro vokální Hilliard Ensemble.³⁷ Výhodou tohoto typu inscenování je možnost výběru: nezvládnou rozhodně sledovat vše, ale mohou si svobodně vybrat, na který z dějů nebo procesů aktuálně zaměřím svou pozornost, můžu přeskakovat z jednoho na druhý atd. Jde svým způsobem o obdobu modelu vnímání, který můžeme uplatnit např. při percepci minimalistického repetitivního díla a který bychom mohli označit jako „**vertikální vnímání**“. Neboli: nevnímám plynutí hudební matérie horizontálně (časově), ale jakoby vertikálně (podobně jako např. výtvarné dílo), protože jednotlivé vrstvy kompozice jsou všechny v též moment přítomné a já mohu přepínat pozornost tu na basovou linku, tu na základní pattern či na harmonickou kostru. Při tomto přepínání pozornosti se pak opět ocitám v onom zmiňovaném **prostoru mezi**, ve kterém začíná pracovat má imaginace, a tím se stávám aktivním spolutvůrcem.

Při sledování Goebbelsových multidimenzionálních děl máme někdy pocit, jako by hudba samotná byla jen vedlejším produktem scénického dění, tak přirozeně, lehce, nenápadně a nenásilně plyne. Jde o vlastnost, kterou oceňuji, protože je poměrně vzácná – nepříliš často se setkáváme se skladatelem, který by nám od počátku téměř násilně nevnucoval své umělecké myšlenky, který by nás nezahlcoval informacemi, idejemi a koncepty. Určitá cudnost, která se v Goebbelsově hudbě často objevuje, je velmi osvěžující a potřebná. Místy máme dokonce dojem improvizované hudební matérie, ale není tomu tak. Goebbels skutečně používá improvizaci při procesu tvorby, zkoušení, ale výsledný tvar je přesně fixován – ačkoliv si ducha lehkosti a improvizace ponechává. Ostatně – improvizace není pro Goebbelse bezbřehým blábolením, beztvarou masou či kolektivním překřikováním se, ale právě prací s přesností, timingem a základními jednoduchými motivy, procesy. Inspirací mu přitom jsou mimo jiné projekty freejazzových hudebníků, např. amerického trumpetisty Dona Cherryho,³⁸ o jehož koncertě píše: „*Všichni tam byli skutečně oslniví díky*

³⁷ Nutno podotknout, že nejde o úplně originální nápad – stejný obraz používá např. i Alfred Hitchcock v úvodu svého slavného filmu *Okno do dvora* (*Rear Window*) z roku 1954.

³⁸ Don Cherry, který se proslavil např. v legendárním kvartetu Ornetta Colemana, později s Goebbelsem spolupracoval na „scénickém koncertě“ *Der Mann im Fahrstuhl* (1987).

*neuvěřitelné intenzitě a neuvěřitelnému zvuku. Don Cherry je uměl přesvědčit, aby hráli velmi jednoduše – redukoval jejich možnosti na velmi základní zvuky, které byly uvnitř napjaté k prasknutí. Potom je zklidnil pomocí velmi jednoduchých indických rág. To byla pro mě velmi důležitá zkušenost – napětí a rovnováha mezi složitostí a jednoduchostí, mezi kolektivem a individuálním umělcem, který to všechno dokázal vyvážit.*³⁹

Velmi daleko se dostala v pojetí improvizace alternativní rocková skupina Cassiber, ve které se Goebbels coby klávesista a hráč na sampler sešel s bubeníkem Chrisem Cutlerem, vokalistou a kytaristou Christophem Andersem a hráčem na dechové nástroje Alfredem Harthem. Jejich improvizované kusy, zachycené na studiových nahrávkách, jsou v podstatě koncizními, detailně propracovanými kompozicemi, ve kterých proces improvizace posloužil celkovému tvaru a nikoli naopak, jak je to běžné například u pojetí improvizace v moderním jazzu.

Vraťme se nyní na počátek tématu – tedy k souvislosti nezávislých uměleckých složek v Goebbelsově díle. Tyto „rozpojené scénické složky“ (slovy Jiřího Adámka) spolu mohou souviset tu použitím „důvěrně známého“ materiálu, tu převrácenými kontexty (nástroj jako herec), ale především mají společnou **otevřenost** vůči vnímateli: „*Divák se každou chvíli potýká s jinými komunikačními kódy, ale přitom pořád vidí tvůrcům do kuchyně. Je všechno, jen ne manipulován.*“⁴⁰ Goebbels vlastně rád ukazuje divákovi „technickou stránku“ divadla či hudby (postava čte knihu, jiná přenáší nástroj a nastavuje mikrofon, další hýbe světlem) namísto toho, aby mu prezentoval své názory či ideje, podpořené hereckými emocemi a teatrálním výrazivem obecně. Divák v jeho díle sleduje **otevřený proces** vznikání díla samotného. „*Nejraději stavím prostory, které dovolují divákům vytvořit si vlastní zkušenosti*“, říká v doprovodném dokumentu ke *Schwarz auf Weiss*. Ve stejném kontextu zmiňuje též odlišnost své režisérské funkce od té tradiční: „*Nepracuji jako režisér – nepřidávám své interpretace, ale pracuji s možnostmi, které mám.*“ Stejně charakterizuje svůj skladatelský postup – „*pracuji s tím, co mám (prostorové uspořádání atd.)*“. V tom tkví další jeho specifikum: zatímco skladatel tradičního (evropského) typu komponuje způsobem „od abstraktního ke konkrétnímu“, neboli od myšlenkových konstrukcí po co nejprecizněji zvládnutý notový zápis, který je potřeba interpretovat, Goebbels postupuje opačně – registruje konkrétní zvukový (případně textový či jiný) materiál a s tím pracuje pomocí improvizace.⁴¹ Výsledek ovšem taktéž fixuje, finální tvar jeho inscenací je velmi precizní a v průběhu repríz se nemění. Význam či smysl tohoto tvaru pak už nechává na divákovi (posluchači): „*Nechci být popisný při tvorbě obrazů.*“ Posluchač či divák

³⁹ Citováno podle: Adámek, Jiří. *Theatre Musical (Divadlo poutané hudbou)*, Praha: Nakladatelství AMU, 2010, s. 59.

⁴⁰ Tamtéž, s. 68.

⁴¹ Zřejmě prvním, kdo podobně antipodicky vyhotil protiklady mezi „tradiční (abstraktní)“ a „novou (konkrétní)“ hudbou, resp. metodou jejího vzniku, byl zakladatel *musique concrète*, francouzský skladatel a zvukový experimentátor Pierre Schaeffer.

má řadu možností, jak s Goebbelsovými „obrazy“ naložit. Často má pocit, že mu konkrétní hudební, scénický či textový útvar **něco** připomíná – a je na každém, jakou interpretaci zvolí. Je to „pohřební dechovka“? Jak její pochod souvisí s textem Edgara Allana Poea? Co je to za postavu, kterou vidíme v pravém rohu přinášet koto? Jak je možné, že čajová konvice „hraje“ C dur kvintakord? Otázek by bylo mnoho a není vždy nutné na ně rovnou odpovídat. Stačí si připomenout, že otevření prostoru imaginace závisí na každém z nás.

Na závěr bych snad ještě uvedl důležitou věc, o které dosud řeč nebyla, a sice **smyslovost** Goebbelsovy hudby. Už jsem se zmiňoval o stylovém rozptylu jím používaného hudebního materiálu, psal jsem o tom, že v jeho hudbě slyšíme časté odkazy či náznaky na něco důvěrně známého. Nic z toho by však nefungovalo samo o sobě – bez kontaktu se smyslovým vnímáním, prožíváním, bez **fyzického** ukotvení materiálu, smyslovosti, spojení s profánním (podobně jako třeba u Mahlera). Goebbels se nestydí za použití naprosto běžných, někdy až banálních postupů – za předpokladu, že mají vnitřní sílu, esprit, interakci s tělesnem (v nietzscheovském smyslu), drive, „groove“ (řečeno jazzovou terminologií). Při jeho hudbě cítíme místy nutkání k tanci – to není pejorativní hodnocení. Jeho hudba je „reálná“, stejně jako procesy, které se při ní na scéně odehrávají. Nenajdeme v ní složité teoretické konstrukce či koncepty, které mají smysl pouze samy o sobě (viz Schopenhauerovo hodnocení konceptu), ale takový materiál, který „žije“, je v interakci se jsoucnem a smysly, a proto je „SMYSLU-plný“.

2. Hledání po(d)vědomého tvaru a smyslovost (Romitelli)

Někdy se nám při poslechu hudby (ale i při vizuálním vnímání) zdá, že ten či onen úsek, motiv je velmi povědomý, že jsme ho už někde slyšeli (viděli), jen ho nedokážeme zařadit, kategorizovat. Existují samozřejmě notoricky známé motivy, melodie, které okamžitě poznáme, to ale není tento případ. V tomto případě jde o hudební úryvky, které jsme v určitém produktivním věku slyšeli či slýchávali opakovaně a ony se uložily coby vzorec (*pattern*) do našeho hudebního podvědomí. Otiskly se do té části paměti, ke které nemáme okamžitý přístup, protože ji k rutinním činnostem každodenního života nepotřebujeme. Tím spíše z ní ovšem čerpáme podvědomě či nevědomě, slouží nám za jakýsi zdroj inspirace, rozpomínání se. *Patterns* v ní uložené prošly během dlouhého času, který uplynul od jejich „otisku“, proměnou, takže jejich kontury či detaily už nemusíme rozeznat. Ale jejich náladu, atmosféru si „pamatujeme“ velmi přesně, stejně jako pocit, který je doprovází, jejich „vůni“.

Paul Hindemith napsal: „*Reakcemi, které hudba vyvolává, nejsou pocity, ale obrazy, vzpomínky na pocity... Sny, vzpomínky, hudební reakce – všechny jsou ze stejného materiálu*“.⁴² Emoce a vzpomínky má v mozku na starosti tzv. *limbický systém* – jedna

⁴² „*The reactions music evokes are not feelings, but they are the images, memories of feelings... Dreams, memories, musical reactions – all three are made of the same stuff.*“ Citováno podle: *Music And The Mind*, s. 76.

z teorií tvrdí, že právě zde (speciálně v části nazvané *hipokampus*) vzniká synestezie díky mísení smyslových informací.

Motiv, úsek hudby, který je v našem podvědomí „otisknut“, má zjevně co do činění s tvarem, *Gestalt*em, který vyhledáváme, aby nám pomohl rozumět vnějšímu světu. Stal se „*součástí naší mentální výbavy*“⁴³ a slouží nám např. i při konfrontaci s novými podněty, myšlenkami. „*Věřím, že hudba má nejen pozitivní funkci při organizaci naší svalové aktivity, ale též – nikoliv tak zjevně – při organizaci našich myšlenek a slov, kterými je vyjadřujeme... Hudba in-formuje a strukturuje každodenní činnosti v mnohem větším rozsahu, než si většina lidí uvědomuje,*“ píše Anthony Storr.⁴⁴ Neboli: hudební vzorec, „otíštěný“ v naší dlouhodobé paměti (či v našem podvědomí), nám nejen pomáhá při nalézání *Gestaltu*, při orientaci, ale též jeho prizmatem často poměřujeme naše myšlenkové procesy. Může formovat myšlenkové „události“ klidně i v jiné mozkové oblasti – stejně jako synestetický vjem vyvolá odezvu v jiné smyslové oblasti. Možná je tato „*in-formace*“ myšlení pomocí hudebního vzorce jedním z důvodů, proč například řada spisovatelů či výtvarníků využívá ve své tvorbě struktury či postupy nebo procesy původně hudebního typu.⁴⁵ Tento vztah velmi pravděpodobně funguje i opačným směrem – tj. skladatel může svůj hudební materiál strukturovat pomocí procesů vypůjčených z jiných myšlenkových oblastí. Anthony Storr uvádí příklad Beethovenova *Smyčcového kvartetu F dur op. 135*: strukturace úvodní fráze poslední věty skladby je totožná s lingvistickým vzorcem „**otázka–odpověď**“⁴⁶. Tento vzorec patří vůbec mezi ty nezákladnější lidské myšlenkové *patterns*, objevující se v různých oblastech a v různých souvislostech. Jeho základní dvoudílná kontrastní struktura může velmi dobře sloužit jako proto-vzor hudebního motivu, potažmo tématu (viz např. předvěstí a závěti tematické periody). A to nejenom v případě hudby evropské: „*question and answer*“ je též základním formotvorným principem amerických spirituálů, odkud byl převzat coby strukturální jednotka do dvanáctitaktové formy blues.⁴⁷

Vraťme se ale nyní zpět k hindemithovské „*vzpomínce na pocit*“. Když jsem poprvé slyšel úvod díla Fausta Romitelliho *An Index of Metals*,⁴⁸ měl jsem okamžitě pocit čehosi důvěrně známého, motivu, jehož emocionální konotace jsou velmi silné, téměř jakéhosi „*pra-vzorce*“ celého jednoho typu hudebního myšlení. Teprve za nějaký čas mi došlo, o který motiv se jedná: Romitelli v úvodu své skladby cituje začátek slavné skladby *Shine*

⁴³ „...music can become part of our mental furniture.“ Tamtéž, s. 122.

⁴⁴ „I believe that music not only has a positive function in organizing our muscular actions but also, less obviously, our thoughts and the words in which we express them... Music informs and structures day-to-day actions to a much greater extent than most people realize.“ Tamtéž, s. 123.

⁴⁵ Za všechny můžeme zmínit např. britského spisovatele Anthony Burgesse, který byl též skladatelem a při stavbě svých románů využíval své hudebně-strukturální myšlení.

⁴⁶ Beethoven k této frázi připsuje svůj slavný komentář „*Muss es sein? Es muss sein!*“

⁴⁷ Díl A (otázka), díl B (odpověď), díl A' (návrat či rozřešení).

⁴⁸ Video-opera pro soprán, ansámbl, videoprojekci a elektroniku, vytvořená v roce 2003.

On You Crazy Diamond, kterou skupina Pink Floyd otevírá své neméně slavné album *Wish You Were Here*. Přísně vzato se vlastně ani o motiv v klasickém slova smyslu nejedná – jde pouze o jeden jediný držený akord (g moll), hraný elektrickými varhanami, přes který se místy ozývají různé elektronické šelesty. Jak je možné, že má tento „motiv“ takovou konotační sílu? Domnívám se, že důvody jsou dva:

1/ naprosto specifický **zvuk** vyjadřující cosi, co bychom snad mohli nazvat „duchem doby“ (rok 1975, doznívání vrcholné rockové epochy, určitá nostalgie po ní, nástup nových hudebních směrů a nových nástrojů, technologií) a

2/ **durata** motivu – g moll kvintakord zní téměř dvě a půl minuty, než je vystřídán svou mollovou dominantou. Podobná délka je rozhodně v oblasti populární hudby neobvyklá, dokonce i v kontextu tvorby Pink Floyd, proslulých svou zálibou v makro-formách. Jenže má svůj smysl: za těch dvě a půl minuty se akord stihne „obtisknout“ do naší paměti a při opakovaném poslechu může vytvořit „vzorec“, který má pro nás určitý obsah a který si dokážeme spojit s konkrétní atmosférou. Skutečně jde o jeden z nejsignifikantnějších motivů slavné rockové éry. Romitelli si byl tohoto emocionálního obsahu zřejmě dobře vědom a motiv použil coby sampl, vzorek z původní nahrávky. Elektronicky ho „zabalil“ do praskání gramofonové desky, dalšího atributu rockové epochy, a rozfázoval ho na malé úseky, trvající pouze několik vteřin a proložené dlouhými pauzami. Navíc pracoval s jejich tónovou výškou – každý úsek uvedl vzestupným glissandem a zakončil sestupným, čímž dosáhl dojmu rozjíždějícího a zastavujícího se gramofonu (nebo magnetofonového pásku). Výsledný dojem je ohromující – motiv je rozpoznatelný i přes kratičké trvání úseků; atmosféra, emocionální obsah, který v sobě nese, se okamžitě zpřítomňuje, vzorec uložený v podvědomí se aktivuje. Celá tato série rozfázovaného motivu je doprovázena videoprojekcí, v níž se při každém zaznění motivu objeví cosi, co vypadá jako CT záznam lidského mozku – celek vyvolává dojem jakéhosi audiovizuálního „záznamu“ opakovaného probleskování (hudební) myšlenky hlavou. Romitelli celou sérii opakuje, zkracuje čas mezi jednotlivými úseky a úryvky motivu postupně „zabarvuje“ instrumentálními mikrotonálními harmonickými útvary, v jejichž zvuku se charakter původního motivu rozplývá – jako by se myšlenka, vzpomínka na vzorec rozplývala pod nánosem myšlenek jiných.

Původní inspirací Romitelliho skladby byla – jak jsem později zjistil – synestezie, halucinační prožitky, „*magma plynoucích zvuků, tvarů a barev, které si přivlastňuje tělo*“.⁴⁹

Skladba byla od počátku koncipována jako audiovizuální, obě složky jsou v ní hierarchicky vyrovnané a pracují synchronně, v souladu rytmickém i obsahovém (na rozdíl od audiovizuality v Goebbelsových dílech). „*Variace filmového materiálu (metamorfózy zrnitosti, textury, vazkosti) by se měla pojit s hudbou: variacemi harmonickými, proměnami témbrou... od čistoty k absolutnímu znečištění, vulgaritě*“, píše Jean-Luc Plouvier, klavírista a skladatel,

⁴⁹ „(...) *magma of flowing sounds, shapes and colours which takes possession of the body*“. Cit. v textu Jean-Luc Plouviéra, který doprovázel uvedení skladby v listopadu 2013 v Moskvě. Text dostupný na adrese http://www.ccmm.ru/en/index.php?page=projects&id=index_metallov&part=release (staženo 12. 4. 2014).

zakladatel belgického Ictus Ensemble, který Romitelliho kompozice interpretuje.⁵⁰ Skutečně jde o vzácnou symbiózu a doklad toho, že Romitelli pracoval s autorem videa Paolem Pacchinim od počátku v myšlenkovém souznění. Sekvence videa v celé skladbě vlastně neznázorňují nic jiného než různými způsoby zvrásněný, potřísněný či dekonstruovaný materiál – převážně kovy, ale i sklo, tkaniny připomínající tapiserie atd. Na počátku skladby jde o zachycení statického stavu těchto materiálů, ve druhé části tyto stavy vystřídají procesy (vznikání, zanikání, pohyb, volný pád atd.) a v závěru se objevují materiály ve fázi rozkladu, rozpadu, smísení různých druhů v heterogenní hmotu, návrat k beztvorsti (z níž život povstává a do níž se vrací). Hudba videosložku podivuhodně reflektuje – i v ní jde o procesy, které potřísnují, znečišťují či modulují tematický materiál, o textury, které jsou občas téměř hmatatelné. Původní synestetická idea je v kompozici bytostně přítomná – místy máme velmi silný dojem, že posloucháme proces rozkladu materiálu a dotýkáme se tónů.

Romitelli používá vesměs jednoduché základní melodicko-harmonické výrazivo (v první části dokonce obyčejnou kadenci kvintakordů), které ovšem postupně „znečišťuje“ a moduluje, čímž dosahuje svébytné expresivity, podpořené i elektronickými efekty (distortion, místy delay) umístěnými na zvukových stopách nástrojů i sólového ženského hlasu. V celé skladbě vlastně sledujeme jakési „**drama procesů**“, kdy vznik a zánik jsou jen dvěma stranami téže mince. Jako bychom byli přítomni „cestě do srdce zvukové matérie“, naprostému „ponoření se“ do zvuku jako fenoménu – o tomtéž vypovídá i text použitý v sólové sopránové lince (která je rovnocenným partnerem linkám nástrojovým). Základním autorovým kompozičním krédem bylo „*filtrování*“, tedy opět **proces** – hnětení materiálu, někdy i odpadního, při kterém se můžeme klidně zašpinit, jeho probírání a přetváření.

Fausto Romitelli mluvil v souvislosti se svou hudbou o „*transu*“, o autorské „*odvaze*“, o „*kuráži*“ při zhmotňování skladatelských myšlenek.⁵¹ Kopírovat estetiku avantgardy, Nové hudby, pro něj už dávno projevem odvahy nebylo. Mluvil o „*zbabělosti*“ a „*lenosti*“ naší doby, ve které se nenosí jít se svou kůží na (umělecký) trh, zato je velmi oblíbené schovávat se za cizí názory, ideje či ideologie – nic to nestojí a nadto člověk zaujímající takový postoj bývá často – komerčně i společensky – úspěšný. Protikladem takovému postoji pro něj byla „*megalomanie rockové éry let šedesátých*“, touha změnit svět pomocí postoje, riffu, elektrické kytary.⁵² Je možné, že užití příznačného motivu Pink Floyd pro něj bylo odkazem na revolučního ducha rockové epochy, vzpomínkou.⁵³ Stejně tak pro něj

⁵⁰ „*The variations of material in the movies (variations of grain, texture, viscosity...) are supposed to fuse with the music: variations of harmony and timbre, from purity to absolute dirtiness.*“ Tamtéž.

⁵¹ Cit. v textu Jean-Luc Plouviera, který doprovázel uvedení skladby v listopadu 2013 v Moskvě. Text dostupný na adrese http://www.ccm.ru/en/index.php?page=projects&id=index_metallov&part=release (staženo 12. 4. 2014).

⁵² „*Když se mění modus hudby, třesou se hradby města*“, napsal Platón a tato jeho myšlenka je mezi rockovými hudebníky nejen šedesátých let velmi oblíbená.

⁵³ Tak jako skladba, ze které motiv pochází, je vzpomínkou na zakladatele skupiny Syda Barretta, který psychedelickou éru kapely nevydržel duševně a opustil skupinu i hudební sféru.

mohl být tento odkaz přihlášením se k éře, ve které ještě „o něco šlo“, ve které se často za tvorbu ručilo fyzickým bytím. Mrazivou konsekvencí námětů díla *An Index of Metals* (viz foto str. 39) je fakt, že se jedná o poslední autorovu skladbu – následující rok zemřel v důsledku těžké nemoci.

Ač je Romitelliho poetika v lecčems protikladná poetice Heinera Goebbelse, několik základních věcí mají společných:

1/ **smyslovost**; všechny procesy, ať už hudební či vizuální, odehrávající se v jeho posledním díle, jsou téměř fyzického rázu, někdy až k nesnesení; autor sám důležitost přítomnosti fyzického elementu v hudbě zdůrazňoval: „*Obhajuji ideu, že tělo musí být znovu umístěno do samého jádra hudební zkušenosti (...). Hudba je zřejmě převážně fyzická reakce na tělo.*“⁵⁴

2/ **jednoduchost** použitého materiálu; ač Romitelli, hlavně ve druhé části kompozice, zahušťuje hudební fakturu komplikovanými melodickými melismaty, připomínajícími někdy „italskou školu“ (např. výrazivo Salvatore Sciarrina) nebo spektralisty, má stále svůj jazyk postaven na téměř tonálních základech; stejně jako v hudební stránce díla, i ve vizuální se odehrávají výše zmiňované goebbelsovské „*reálné procesy*“ – jejich uchopení je ovšem povyšuje, transcenduje, dodává jim další, téměř magický rozměr.

Nevím, zda byl Fausto Romitelli synestetikem (název jedné z jeho posledních skladeb *Green, Yellow and Blue* takovou možnost naznačuje), v každém případě byl ale autorem ručícím za svou tvorbu vlastní osobností: „*Skladatel je jazykem, který tvoří.*“⁵⁵

3. Pattern, opakování, ritualizace (Lang)

Rakouský tvůrce Bernhard Lang je skladatelem, který se nevyčleňuje z „mainstreamu“ současné hudby ani šíří a nezávislostí použitých uměleckých prostředků (jako Goebbels), ani výraznou expresivitou a „fyzičností“ hudebního materiálu (jako Romitelli). Hudební materie, kterou používá, není až tak neobvyklá sama o sobě, neobvyklý je způsob, jakým s ní zachází, jak traktuje hudební předivo a v souvislosti s tím i scénický materiál.

Langova erudice, podobně jako Goebbelsova, je široká: má sice akademické skladatelské vzdělání, ale studoval též filosofii, filologii, jazzový klavír a hrál v různých jazzových souborech. Podobně jako v Goebbelsově případě ho tento široký záběr předurčuje k práci s variabilními kompozičními a myšlenkovými hledisky. Není divu, že o své hudbě často mluví ve filosofických pojmech, a zároveň používá technologie současných diskžokejů.

Ústřední mottem tvorby Bernharda Langa je **opakování**. Opakování hudebních motivů, opakování gest, pohybů. Vychází přitom z filozofie Gillesse Deleuza, významného

⁵⁴ „*I defend the idea that the body needs to be placed once more at the very core of musical experience... Music is perhaps mainly a physical reaction to a body.*“ Citováno v dokumentu o CD *The Nameless City*, vydaného firmou Diapason d'or v roce 2012. Dokument je dostupný na adrese <https://www.youtube.com/watch?v=F6TG5nkACUo> (staženo 16. 4. 2014).

⁵⁵ „*A composer is the language he creates.*“ Tamtéž.

francouzského poststrukturalistického filozofa a teoretika umění, podle něhož „*opakování není nezbytně jednoduchým fenoménem: může být naopak nosičem vysoce komplexní vnitřní diferenciací uvnitř objektu*“.⁵⁶ David Hume, slavný skotský filosof 18. století, zdůrazňuje další důležitý aspekt opakování: „*Opakování nemění žádnou z kvalit (vlastností) opakovaného objektu, ale mění cosi v mysli, která ho pozoruje (vnímá)*“.⁵⁷ Při opakování se nemusí měnit žádná ze složek opakovaného motivu (objektu), ale vnímání subjektu se bude měnit vždy (viz např. stavy transu při rituálech doprovázených hudbou).⁵⁸

Než přikročíme k detailům Langova díla, zkusme nyní promyslet, co znamená „opakování“ v jeho hudební estetice a jak se liší od jiné hudby, používající repetitivní struktury – rozdíl bude dobře možné demonstrovat na srovnání s tvorbou Steva Reicha, vůdčí osobnosti amerického repetitivního minimalismu.

Z jakého důvodu používá skladatel metodu opakování, práce s opakovánými motivy (*patterny* – nyní ve smyslu hudebně-strukturním)? A z jakého důvodu ho používá Bernhard Lang? Jeho metoda má velmi blízko k metodě používané současnými *turntablisty*⁵⁹, pro které ostatně občas komponuje. Díky opakování vynikne melodicko-harmonicko-rytmická struktura opakovaného motivu, jde tedy o **obnažení struktury**; záleží samozřejmě na hledisku časovosti, počtu repetic, tempu atd. Při tomto „obnažení“ struktury se můžeme seznámit se všemi detaily opakovaného *patternu*, s každým jednotlivým tónem, s každou barvou, rytmickým prvkem. Jsme zváni do „skladatelské kuchyně“, pozorujeme vznikání celku po jednotlivých drobných částech, na které si můžeme navíc takřka sáhnout, „potěžit“ je v ruce. U současné hudby nebývá takové „obnažení“ obvyklé – skladatel naopak časem svou metodu neprozrazuje a strukturu svých skladeb či jejich částí zahaluje tajemstvím.

Langova metoda opakování je zhruba následující: užitý hudební materiál **rozfázuje** na nestejně dlouhé části (motivy) a z nich poté opakováním vytvoří vzorce, **patterny**. Jako by pozoroval mikroskopem nějaký objekt, ale vždy pouze jeden jediný jeho segment (po určitý čas) a poté zaměřil objektiv na jiný atd. Tento způsob práce má zvláštní paralelu v synestetické „*mentální řadě*“,⁶⁰ která existuje v mozku jako celek a vždy se můžeme „podívat“ či zaměřit na některý její detail.

⁵⁶ Takto interpretuje Deleuzův pojem rakouský kulturolog Wolfgang Reiter. Viz text v bookletu CD *Das Theater der Wiederholungen*, Wien: Kairos, 2006.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ „*I absolutně statický zvuk se proměňuje, protože se proměňuje naše vnímání*“, píše Petr Kofroň ve studii *Estetika hudebního minimalismu*. In Dorůžka, Petr (ed.). *Hudba na pomezí*. Praha: Panton, 1991, s. 167.

⁵⁹ Hráč na gramofon, dříve diskjockey (DJ). Je důležité připomenout, že prvními, kdo začali experimentovat se smyčkami (uzavřenými drážkami) gramofonové desky byli průkopníci francouzské *konkrétní hudby* Pierre Schaeffer a Pierre Henry a o pár let dříve i protagonisté německého Bauhausu.

⁶⁰ „*Mentální řada*“ existuje jednak jako forma skutečné synestezie a jednak jako pseudosynestetický či synchronestetický fenomén obecnějšího rázu. Ve zkratce jde o to, že lidský mozek vnímá základní používanou řadu čísel (a někdy dokonce i dnů v týdnu) „*prostorově*“, zleva doprava, skoro jako jakousi „*mentální mapu*“. Testy současných psychologů dokázaly, že lidé při dotazu na rozdíl mezi dvěma čísly reagují rychleji, pokud je tento rozdíl větší (například mezi čísly 6 a 82) a naopak pomaleji, pokud je menší (např. mezi čísly 5 a 7).

Pattern je pro Langa základním strukturálním i esteticko-filosofickým prvkem. Jeho smysl chápe v mnohem širším kontextu: „*Patterns* jsou pro mne struktury v multidimenzionálních maticích, tzv. ‚univerzech‘; jsou schopné odrážet či zrcadlit přirozené Gestalt⁶¹ fenomény jako např. růst nebo Emergence,⁶² ale též konfigurace hvězd, formování počasí nebo v neposlední řadě stromy.“⁶³ *Pattern* má pro něj navíc význam i koncepční; ačkoliv zřejmě není synestetikem, přiznává silné metaforické asociace při procesu tvoření: „*Když se dívám na patterns objevující se na obrazovce počítače, začínám je ‚slyšet‘; mám silné barevné a světelné asociace se spektrálními zvuky.*“⁶⁴ Možná nebudeme daleko od pravdy, když srovnáme *patterns* Bernharda Langa se základními synestetickými *formovými konstantami*, jak je popsal Heinrich Klüver.⁶⁵

Po hudební stránce jsou Langovy *patterns* z odlišné matérie než *patterns* Reichovy (či jiných minimalistů). Lang aplikuje svou metodu opakování převážně na atonální materiál (i když tonální úryvky též můžeme dohledat), který je navíc většinou **amelodický**. Frekvence opakování a tempo hudebního toku neumožňují „melodizaci“ materiálu, což je jinak přirozený důsledek repetování jeho fází, využívaný opět např. Stevem Reichem.⁶⁶ Zatímco Reich pracuje s jednolitým tonálním hudebním materiálem, kontinuitou melodickou, harmonickou, tonální i strukturní, v podstatě monotematickým způsobem, Langova matérie je výrazně heterogenní, rapsodická, mezi jednotlivými *patterns* není povětšinou tematická souvislost; vnitřní celistvost struktury jeho děl je tvořena výhradně použitou metodou práce. Důležitým znakem Langových *patternů* je jejich **asymetričnost**, nepravidelnost; většinou pracuje s lichými takty (na rozdíl od Reicha a jeho oblíbených *patternů* v šestidobém metru). I v tom je patrná inspirace „gramofonovou estetikou“ – autor mluví o své preferenci „*nevyrovnaných asymetrických loopů*“, které by měly vyvolávat dojem „*přeskakující jehly na gramofonu nebo chvění poškozeného CD přehrávače*“.⁶⁷ Zatímco Reich buduje

Neurovědec V. S. Ramachandran z tohoto zkoumání vyvozuje, že „*mozek chápe čísla jako svým způsobem reálnou mentální číselnou řadu, na niž se při porovnání čísel kouknete. Čísla, která jsou daleko od sebe, zaostříte snadněji, zatímco ta, mezi nimiž velká vzdálenost není, je třeba prověřit pečlivěji, což obnáší nějakých pár milisekund navíc.*“ Viz Ramachandran, V.S. *Mozek a jeho tajemství*. Praha: Dybbuk, 2013, s. 142.

⁶¹ „Tvarové“ či „formové“.

⁶² „Vyvstání“; spontánní vznik makroskopických struktur komplikovaných systémů. Více viz teorie systémů a evoluce.

⁶³ „*Patterns are structures in multidimensional matrices for me, so called ‘universes’; they are able to mirror natural Gestalt phenomena like growth, Emergence, but also star-configurations, weather-formations and, last but not least, trees.*“ Soukromý rozhovor s autorem práce, uskutečněný po e-mailu 25. 4. 2014.

⁶⁴ „*While watching patterns emerge on the computer-screen I start to ‚hear‘ the patterns; I have strong colour and light-associations with spectral sounds.*“ Tamtéž.

⁶⁵ Viz pozn. 32.

⁶⁶ Viz jeho rané kompozice pracující s lidským hlasem a jeho melodickou kvalitou, která díky opakování vynikne (*It's Gonna Rain*, 1965, *Come Out*, 1966).

⁶⁷ „*I focused my interest on the concept of erratic, asymmetrical loops, related to the jumping needle on the record, to the trembling of a damaged cd-player,*“ říká Lang v komentáři ke své kompozici *DW 8* pro orchestr

melodicko-harmonický pattern buď za použití principu „vyplňování pauz“ (např. *Drumming*, 1970–1971), nebo přidáváním melodických hlasů (např. *Music for 18 Musicians*, 1974–1976), Langovy patterny jsou – většinou, ne vždy a ne ve všech jeho kompozicích – prezentovány rovnou ve své kompletní a komplexní podobě.

V hudebně-scénické kompozici (jde vlastně o *staged concert*) *Das Theater der Wiederholungen*⁶⁸ aplikuje Lang svou hudební metodu i na scénický pohyb a na gesta – a to velmi důsledně. Muzikanti a zpěváci mají v popisu práce – kromě své běžné činnosti – vykonávat přesně rytmizovaná gesta a pohyby, synchronně s hudbou: pianisté vstávají od nástroje a opět se vrací, zpěváci si upravují blondaté paruky, hráči na dechové nástroje se rozhlížejí ze strany na stranu – to vše je rozfázováno a opakováno stejným způsobem jako hudební *patterny*. Tato strukturace běžných pohybů a gest pomocí smyčky, *loopu*, má za následek nejen jejich teatralizaci, ale též **ritualizaci**. Jedním z principů rituálu je právě opakování – opakování nějaké činnosti, která může mít jinak zcela rutinní charakter. Opět jsme zpět u goebbelsovských „*reálných procesů*“: pohyby, které muzikanti a zpěváci v Langově kusu provádějí, jsou zcela reálné a rutinní, ale díky opakování se stávají rituálem.

Pohyb jako takový je pro Langa možná druhou nejdůležitější entitou hned po zvuku – pokud nejsou obě stejně důležité. V dokumentu o hudebně-taneční kompozici *Maschinenhalle # 1*⁶⁹ říká: „*Pohyb je velmi hudební element a též tělesný element gesta... Pro mne jsou tanečníci v podstatě hudebníky pohybu. Každý taneční pohyb je pro mne vždy hudbou. Vždy obsahuje rytmus, obsah gesta... Je téměř synonymní s tichou hudbou.*“⁷⁰ Podobně jako pro Romitelliho je hudba prakticky neoddělitelná od fyzického procesu a přetváření, jsou pro Langa hudba a pohyb dvěma stranami téže mince. Rytmus hudby a pohybu se v jeho kompozicích překrývá, tvoří jeden celek. V některých částech kompozice *Das Theater der Wiederholungen* máme dokonce pocit, jako by hudebníci či zpěváci při ritualizovaném otáčení hlavy sledovali „ubíhání“ patternu v prostoru – natolik jsou jejich gesta s hudbou sjednocena. Máme tedy co do činění s ryze synestetickou situací (v metaforickém smyslu): počitek v oblasti zvukové vyvolává vjem v oblasti pohybové.

Musíme též připomenout, že Langa zajímá speciálně pohyb vysoce komplexní, složitý – jako např. pohyb rukou pianisty při hře. Zároveň mu jde o politický a sociologický podtext pohybu – pohyb masy koordinované rytmem (vojenský pochodový krok), pohyb při

a dva hráče na gramofony z roku 2003. Dostupné na adrese <http://members.chello.at/bernhard.lang> (staženo 17. 4. 2014).

⁶⁸ „*Divadlo opakování*“ (2000–2002), premiéra v Grazu v roce 2003.

⁶⁹ *Maschinenhalle # 1* pro 12 znějících desek, 12 mechanických klavírů, 12 počítačů a 12 tanečníků, premiérováno v roce 2010.

⁷⁰ „*Movement is very much a musical element and also a bodily element of gesture...To me, dancers are more or less movement – musicians. To me, every dance movement is always music. It always contains a rhythm, a content of gesture. It is almost synonymous with silent music.*“ Dokument Lennarta Laberenze o kompozici *Maschinenhalle # 1*. Dostupný na adrese <https://www.youtube.com/watch?v=y1KFzRLhKPk> (staženo 19. 4. 2014).

transovním techno-beatu apod. A fascinují ho i naprosto běžné, obyčejné, často ovšem ritualizované pohyby jednotlivce: „*Pokladní v supermarketu, opakující stále tytéž pohyby – to je pro mne velmi silný obraz.*“⁷¹

Vratme se k samotnému zvukovému výrazivu – specifikem Langovy tvorby je tedy to, že kombinuje dvě v zásadě odlišné entity, z pohledu historického i sociálně kulturního – aplikuje metodu opakování patternů na hudební materiál odvozený spíše z poválečné Nové hudby, která opakování jako strukturní princip odmítala. Podobné protiklady najdeme i v ideové tematice jeho tvorby. Textový materiál kompozice *Das Theater der Wiederholungen* je stejně jako dílo samo rozdělen do tří velkých částí, tématických okruhů, které jsou navzájem kontrastní ideově i textově. V první části užívá autor francouzštinu a texty Markýze de Sade a Jorise Karla Huysmanse; celá část je odkazem na ideje evropského absolutismu. Druhý díl je kontrastní vůči prvnímu, pracuje s angličtinou a texty Williama Burroughse; Lang zde tematizuje a pojmenovává evropský sen o demokracii a liberálním kapitalismu, jež se podařilo uskutečnit až za mořem, a zároveň upozorňuje na utopické metafory šedesátých let, které ve jménu svobody a „otevření mysli“ pomocí psychotropních látek otevřely cestu i k nové explozi násilí a terorismu. Třetí část, která je v němčině, používá coby text dokumenty z norimberského procesu a zprávy z různých koncentračních táborů. Téma odchodu, odjezdu, osvobození zde názorně koreluje s nekontrolovaným výbuchem evropské noční můry – nacionalismem v jedné z jeho nejhorších podob.

S textovým materiálem zachází Lang velmi podobně jako s materiálem hudebním. Rozfázováá věty, rozbíjí syntax, jednotlivé větné členy či dokonce jejich části používá jako samostatné jednotky. Text má pro něj hudební kvalitu – z textového materiálu (z jeho rytmické a melodické kvality) odvozuje i některé stavební prvky *patternů*: „*snažím se poslouchat inherentní hudbu textu*“.⁷² Zajímavé je, že se úplně nevzdává jeho smyslu: některé výrazy užívá čistě foneticky (či prozodicky), některé však opakuje a pracuje s jejich významem – ty jsou pro něj v daný moment důležitou sémantickou jednotkou. Často používá přesouvání akcentů, i proti smyslu daného jazyka – pokud je hudební smysl důležitější. Můžeme si též povšimnout odlišného způsobu práce s jednotlivými jazyky, což souvisí samozřejmě i s odlišnými paradigmaty zvolených textů:

1/ francouzštinu používá zvukomalebným způsobem, za využití různorodých způsobů vokální artikulace, pracuje s jejím prozodickým charakterem;

2/ anglický text nechává plynout poměrně přirozeně, civilně; nejčastěji užívá rytmicky pregnantní recitace ve velmi rychlém tempu – často i více textových úseků paralelně;

3/ v německé části nejvíce používá klasický operní zpěv, tradiční hlasovou expresivitu.

⁷¹ „*To me, the supermarket cashier who sits there and repeats the same movements is a very powerful image.*“ Tamtéž.

⁷² „... *I try to listen to the inherent music of text.*“ Soukromý rozhovor s autorem práce, uskutečněný po e-mailu 25. 4. 2014.

I v hudbě se tyto kontrasty odráží: první, „francouzský“ díl kompozice je velmi materiálově heterogenní, vedle čistě atonálních či témbrových momentů se objevují i části tonální – čtvrtá část, nazvaná *Vision du Christ* jako by vzdáleně upomínala na messiaenovskou poetiku, její harmonie pracuje dokonce s tonálním plánem (úvod s prodlevou na E, střed s ukotvením v paralelní cis moll a výrazný expresivní „refrén“ se základním tónem Gis, tedy na dominantě). Druhý, „anglický“ díl se svým charakterem nejvíce blíží jakési alternativní rockové hudbě, jde o rytmicky nejpregnantnější část s exponovanými perkusemi, které v drobných nepravidelných hodnotách kontrastují vokální rytmicizaci. Za zmínku stojí minimálně dva momenty z tohoto dílu: v části *Passage 1: Shootout* opakovaný „refrén“ „*Happiness is a by-product of function*“ („Štěstí je vedlejším produktem funkce“), který svou jednoduchou melodikou a kvazirobotickým rytmickým charakterem nemůže nepřipomenout tvorbu Laurie Anderson⁷³ a finále části *Happiness is a by-product of function* (jeden z ústředních motivů díla), ve které Lang opouští „svazující“ strukturaci opakováním a popouští uzdu nespoutanému „freejazzovému“ běsnění. Třetí, „německý“ díl kompozice je navenek mnohem klidnější, o to více ovšem vnitřně dramatický a ve výrazu temnější. Užité hudební prostředky se nejvíce blíží atonální či seriální hudbě, místy slyšíme názvuky na hudbu témbrovou.

Langovo kompoziční myšlení má jedno specifikum: autor téměř nikdy nepracuje metodou, která je pro zvolený materiál typická: v části *Die Schwarze Wand 1* nejprve exponuje sérii clusterů, aby ji vzápětí vystřídal téměř tonální pasáží s centrem na tónice D a následující modulaci do jakéhosi c moll samozřejmě neprovede klasicky, ale pomocí mikrotonálního „klouzání“ (oktáva d – d¹ je mikrotonálně roztažena do malé decimy c – es¹, neboli do terciové polohy c moll kvintakordu). V části čtvrté, nazvané *Von Menschen und Engeln*, autor v zájmu hudebního vyprávění narušuje rapsodizující strukturu na sebe nenavazujících motivů a pracuje téměř tradičním způsobem, motivicko-tematicky; i po stránce vokální jde o „nejtradičnější“ část – s použitím pseudooperního duetu ženských hlasů.

Shrnuto: Lang jako by se ve své kompozici díval specifickou optikou (strukturou opakování) na různý hudební a myšlenkový (historický, politický, filosofický) materiál. Na rozdíl od Goebbelse i Romitelliho ho zajímá tematický přesah, ideový základ materiálu. Jiným způsobem též uplatňuje *Gestalt switch*: na hudbu, motivicky navazující na poválečnou avantgardu, nahlíží z pohledu současné „gramofonové“ estetiky, taktéž na text a pohyb. Ve filosofii pohybu jako takového ho zajímá kontrast mezi konáním jednotlivce (používá Leibnizův termín *monáda* ve smyslu diferencovaného individua, viz série kompozic *Monadologie*) a konáním skupinovým (již zmiňovaný organizovaný pohyb). Hudba s pohybem i textem jsou přitom v jeho díle takřka synesteticky sjednoceny, pracují v naprostém souladu a součinnosti – díky užité metodě.

⁷³ Americká zpěvačka, houslistka, skladatelka a konceptuální umělkyně (nar. 1947), která se ve své tvorbě zabývá otázkami jazyka, smyslu nových médií, teatrálnosti v hudbě apod.

4. Gestalt switch v tvorbě

Heiner Goebbels je sociologem a režisérem, Bernhard Lang filosofem. Jakým způsobem se v jejich (a nejen jejich) tvorbě projevuje *Gestalt switch*, přepnutí pohledu na nazíraný problém, fenomén, materiál?

4.1 Zvuky jako text (*La Jalousie*)

Goebbelse už z podstaty jeho práce zajímají jiné než obvyklé metody zacházení s materiálem, resp. aplikuje metody používané v jiných formách umění. Když pracuje s textem, používá hudební myšlení, hudební metody. Když pracuje s hudbou, představuje si ji třídídimenzionálně, prostorově – uvažuje o hudbě jako o architektuře. Změny vnímání jsou pro něj i pro vnímatele jeho děl důležité: „*Překvapující změny modů vnímání (poslouchání hluku, šumu, hudby či slova, dívání se na zvuk, práce s akusmatickými hlasy atd.; kontrapunktů mezi viděním a slyšením atd.) jsou hnací silou v mé práci.*“⁷⁴ Mimořádně zajímavým případem takové „změny vnímání“ je jeho kompozice *La Jalousie (Noises from a novel)*,⁷⁵ inspirovaná románem Alaina Robbe-Grilleta.⁷⁶ Víceznačnost Robbe-Grilletova textu se projevuje už v názvu samotné novely: *La Jalousie* znamená ve francouzštině jak žárlivost, tak žaluzie. Robbe-Grilletova poetika je zároveň té Goebbelsově velmi blízká – jeho „*anti-novela*“ neobsahuje klasickou narativní strukturu, žádný popis emocí ani komentář vypravěče (srov. Goebbelsova scénická poetika), místo toho se v ní objevuje emocionálně chladný, místy až detailně geometrický popis místa, prostoru, předmětů atd. (srov. Goebbelsovy „*reálné procesy*“). „Hlavní hrdina“, žárlivý manžel, který ovšem sám sebe ani jednou nejmenuje, sleduje skrze okenní žaluzie svou ženu a podezřívá ji z nevěry se sousedem. Jeho konstrukce a podezření v průběhu času narůstají do takové míry, že je těžké je odlišit od prostého pozorování. Namísto klasické vypravěčské struktury je román postaven na popisu chladně nezúčastněného pozorování, přirovnatelného spíše ke snímání objektivem kamery. Zároveň je v „ději“ mnoho prázdných míst, nedorozhodných věcí, takže čtenář musí „příběh“ pro sebe dokoňponovat a interpretovat (opět zcela v souladu s Goebbelsovou poetikou).

Roland Barthes, francouzský literární kritik, filosof a sémiotik k Robbe-Grilletovu dílu napsal: „*Cílem literárního díla (literatury jako díla) je přetvořit čtenáře z konzumenta na tvůrce textu.*“⁷⁷ Svět románu je podle jeho autora tvořen samotnými zvuky okolo domu

⁷⁴ „*The surprising change of perception modes (listening to a noise, or a music, or a word, seeing a sound, or working with acousmatic voices etc.; the counterpoints between seeing and listening etc.) is a driving force in my work.*“ Soukromý rozhovor s autorem práce, uskutečněný po e-mailu 15. 3. 2014.

⁷⁵ Kompozice pro sampler a komorní orchestr, napsána pro Ensemble Modern v roce 1991.

⁷⁶ Francouzský spisovatel druhé poloviny 20. století (1922–2008), představitel tzv. „*Nového románu*“ (*Nouveau Roman*) a scenárista slavného filmu Alana Resnaisa *Loni v Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*).

⁷⁷ „*The goal of literary work (of literature as work) is to make the reader no longer a consumer, but a producer of the text.*“ Citováno podle: Delahoyde, Michael, Dr. *Robbe Grillet, Jealousy*. Dostupné na adrese <http://public.wsu.edu/~delahoyd/20th/robbe.html> (staženo 16. 4. 2014).

– proto nese Goebbelsova skladba podtitul „*zvuky románu*“. Zvuky samotné, zbavené kontextu a zdroje, zvuky tzv. *akusmatické*, mohou být základem pro projekci „příběhu“, můžeme do nich projektovat svou vlastní interpretaci situace. Zvuk nastartování auta (který Goebbels používá v kompozici stejně jako řadu jiných samplů) může – zbaven svého kontextu – znamenat to, že je vedle domu autoservis, stejně jako to, že žena odjíždí se svým milencem na nákup nebo do kina. Z kostry záchytných bodů/zvuků můžeme složit dohromady situaci, „příběh“; zvuky se stávají **narativním prvkem**. Díky „*změně vnímání*“ se pro nás běžné zvuky mohou stát čímsi významným. Goebbels používá tyto „*zvuky románu*“ zasazené do jiného kontextu a konfrontované s textem, který čte vypravěč. Vzhledem k ne-narativnosti textu přebírají hlavní významotvornou úlohu právě zvuky, se všemi jejich konotacemi. Interpretujeme jejich charakter, jejich následnost, hierarchizujeme je – a vnímáme je jako text, vyprávění, skrytý příběh.

4.2 Zastavení času (DW7)

Bernhard Lang pracuje se vzorci, patterny a jejich opakováním, tedy s hudebním časem, s fenoménem časovosti. V kompozici *DW 7 (Differenz/Wiederholung)*⁷⁸ zaznamenává probíhající orchestrální dění do loop-generátoru a v momentě, kdy je v jeho paměti dostatek materiálu, zastavuje plynoucí (hudební) čas a re-mixuje právě nahranou hudbu. Měl jsem to štěstí být přítomen na premiéře této kompozice a pamatuji si, že moment „přepnutí“ z reálného živého hraní do remixování motivů uložených v mezipaměti přístroje byl něčím takřka magickým. Skutečně jako by došlo k „*proměně vnímání*“ času, jeho zastavení, zamrznutí: to, co právě odeznělo (různé patterny v čase, za sebou), bylo najednou opět přítomné (různé patterny paralelně, přes sebe, v jakési juxtapozici). Jako by autor říkal – plynutí času (i koncertního, scénického) je relativní, můžeme ho zastavit a zaměřit se podrobněji na jeho malý výsek. Jako by uplatnil mezioborový *Gestalt switch* – hudbu nemusíme jen poslouchat (sledovat v čase), můžeme se na ni též „podívat“, jako na obraz nebo sochu. V této souvislosti můžeme znovu zmínit metaforu s „*mentální číselnou řadou*“, která existuje v naší mysli a my se můžeme zaměřit na jeden její výsek.

Gestalt switch jako fenomén je pro Bernharda Langa důležitý – z vícero hledisek. Na mou otázku, zdali tento fenomén vědomě používá při procesu tvorby či promyšlení tohoto procesu, odpověděl: „*Je pro mne podstatný, základní: fascinují mne fenomény, které přepínají Gestalt v individuálním vnímání, jako např. imaginární rytmy, metarytmy či vystávání spektrálního tvaru v aditivní syntéze*“.⁷⁹

⁷⁸ „*Různost/Opakování*“ pro orchestr a generátor loopů (smyček), premiérováno na festivalu v Donaueschingen v roce 2002.

⁷⁹ „*This is essential for me: I'm fascinated by phenomena which switch gestalt in individual perception such as imaginary rhythms, metarythms and the arising of spectral gestalt in additive synthesis.*“ Soukromý rozhovor s autorem práce, uskutečněný po e-mailu 25. 4. 2014.

4.3 Synchronicita a doteky realit (*Up-close*)

Holandský skladatel Michel van der Aa (nar. 1970), mj. student Louise Andriessena a též zvukový a filmový režisér, přináší ve svém díle *Up-close*⁸⁰ jiný a inovativní pohled na funkci filmové projekce při klasickém koncertě a na interakci vizuálního a zvukového materiálu obecně. Už prostorové rozmístění scénických prvků díla napovídá, že nejde o běžnou filmovou produkci doprovázenou hudbou – na pravé straně pódia umísťuje autor ansámbl se sólistkou uprostřed⁸¹ a na levé straně projekční plátno. Toto scénické rovnostranné „stereo“ řešení má svůj význam – jedním ze základních strukturních prvků kompozice je jakési „zrcadlení“ a prolínání dvou realit, filmové a skutečné. Veškeré zvuky jsou produktem reality živé, ta filmová je němá.

Kompozice začíná violoncellovou kadencí, která ve zhuštěné podobě exponuje některé ze základních hudebních motivů díla.⁸² Zhruba ve čtvrté minutě do děje vstupuje ansámbl, elektronická stopa a záhy film – v první scéně vidíme prázdné koncertní pódium a uprostřed něj na zemi sedící starší ženu, která má na papírech jakousi kódovanou zprávu. Není to poprvé ani naposled, kdy autor rozděluje scénický prostor na dvě reality, resp. na dvě podobné strany reality jedné. Hudba samotná je v té chvíli velmi dramatická, živelná, expresivní, oproti tomu filmová scéna je strohá, drama se zračí snad jen v soustředěném výrazu ženy, snažící se rozkódovat onu zmíněnou zprávu.

Příběh filmu je sám o sobě velmi jednoduchý. Žena se skrze vzpomínku či flashback ocitne v lese, ve kterém po chvíli bloudění nalezne opuštěný dům. Na půdě tohoto domu je starý kódovací stroj, díky němuž se jí podaří zprávu rozkódovat. Film končí opět v lese, žena z domu odchází a na pasece nalezne svítící lampu, u které spočine. Autorovy umělecké záměry však nejsou podobně strohé, naopak, celé dílo vyvolává spíše otázky, než aby prezentovalo hotová řešení. Víceznačnost díla je skryta za jeho jasným prvním plánem.

Začněme od příběhu a vizuální stránky věci. Zápletka s kódovanou zprávu by napovídala tomu, že žena je členkou odbojového hnutí za války, totéž sugeruje její neustále přítomný strach a napětí, projevující se i v práci kamery (kamera působí během celého filmu dojmem skrytého nepřítele, potenciálně přítomného zla, které může kdykoli zasáhnout). Více informací však nemáme a musíme jen domýšlet – volný prostor ve vizuální kompozici díla vyplňuje hudba, a to mimořádně zajímavým způsobem. Hudba, hraná ansámblem a sólovým violoncellem, totiž nastupuje ve chvílích filmových pauz. „Vyprávění“ živé hudby a filmu se v kompozici téměř důsledně střídá, s výjimkou scény opuštění domu. Van der Aa se tak velmi elegantně vyhýbá klasickému neduhu doprovázející hudby, která pouze zdvojuje vizuální informace.

⁸⁰ Pro violoncello, smyčcový ansámbl, elektroniku a film, vytvořeno v roce 2010.

⁸¹ Skladba je psána na objednávku argentinské violoncellistky Sol Gabetty a ansámblu Amsterdam Sinfonietta.

⁸² Van der Aa pracuje v podstatě klasickým motivicko-tematickým způsobem, používá i tradiční materiál tonálního nebo modálního ražení.

Umělecké složky (vizuální a zvuková) tudíž nejsou v *Up-close* rozpojeny a nezávislé jako u Goebbelse, ale podle struktury narace se střídají. Hudba jako by přebírala funkci **dramatického faktoru**, který ve filmu chybí (s výjimkou zmíněné scény). Jako by hudba byla tím podvědomým strachem, tou neustále přítomnou hrůzou, která je nevyslovená, nekonkretizovaná, abstraktní (jako hudba). Nebo též můžeme celé dramatické plynutí živé hudby chápat jako metaforu ženiných myšlenek – o kterých nevíme vůbec nic. Naopak elektronická stopa skladby často povstává z reálných filmových scén, z diegetického zvuku.⁸³ Např. při scéně flashbacku, kdy žena nachází v lese plátky staniolu zavěšené na větvích, slyšíme elektronické „třepotání“ a cinkání. Jiným příkladem takového propojení diegetického zvuku s elektronickou stopou je vrcholná scéna filmu, kdy se ženě podaří nastartovat kódovací stroj, který začne rozkódovávat zprávu a přitom vydávat zvuky, „tvorit“ svou vlastní hudbu – ta je zároveň elektronickou stopou kompozice (a též impulsem pro start následující cellové pasáže). Na několika místech je elektronická zvuková stopa podnětem pro ženino konání – např. v osmé minutě jakoby „zaslechne“ orchestrální delay a začíná hledat zdroj zvuku. Důležité je ještě podotknout, že elektronická stopa má v kompozici důležitou úlohu ve chvílích, kdy je orchestrální faktura jednoduchá – jednohlas, držený akord apod. –, nebo jednoduše v místech pauz. Celkově je zřejmé, že si všechny tři složky díla (film, elektronika, živá hudba) nijak nepřekážejí, naopak se dobře doplňují, i když „každá pracuje ve svém prostoru“.⁸⁴ Každá má své pole působnosti a jejich prostředky se střetávají pouze na konkrétních, dramaturgicky dobře vybraných místech.

Zajímavým způsobem řeší Van der Aa vztah hlavní hrdinky filmu a hudební sólistky. Na několika místech se jejich pohledy střetnou, vypadá to, že se navzájem pozorují. Ve dvou případech je pak jejich jednání přímo identické: zhruba v polovině filmu sólistka odchází ze scény a přináší pokojovou lampu, stejně jako žena ve filmu – v jednu chvíli je reálný obraz naprosto identický s tím filmovým. Před závěrem filmu sólistka odbíhá se židlí (žena přesně v tu chvíli opouští dům), kterou postaví před plátno. Za pár okamžiků žena tutéž židli nachází uprostřed lesa, zvedá ji a odnáší – v tutéž chvíli s ní odchází i sólistka a obě reality se ztotožňují. Přesně v ten moment hudba poprvé doprovází děj. V úplném závěru sólistka sedí na své židli u rozsvícené lampy a hraje, žena u totožné lampy spočívá – jako by našla, co hledala. I hudba v té chvíli přechází z polohy dramatického procesu do polohy stavu, klidu, smíření. Vztah filmové hrdinky a hudební sólistky je tedy složitý a nejednoznačný jako dílo samo. Může se jednat o tutéž osobu v různých životních obdobích? Nebo jde o dvě různé osoby, které jsou ale určitým způsobem spřízněné a jejichž interakce v určitých momentech díla posunuje děj? Je violoncellový part odrazem či přímo „záznamem“ ženiných myšlenek podobně jako orchestrální předivo?

⁸³ Zvuk, který je součástí filmového vyprávění, filmové reality.

⁸⁴ Viz slova Roberta Bressona, pozn. 15.

Koncepce *Up-close*, podobně jako koncepce jiných autorových multimediálních děl (*One* pro soprán, video a soundtrack, r. 2002, *The Book of Disquiet* pro herce, ansámbly a film, r. 2008 atd.) je založena na **identitě**⁸⁵ a **synchronicitě**. Otázka identity osobností objevujících se v díle, otázka identity jeho prvků atd. je neustále přítomná; taktéž otázka jejich vztahů v čase, jejich setkávání a míjení. Všechny složky díla kooperují, aniž by ovšem doříkávaly vše. Film a realita se zdají být dvěma stranami téhož, přesto se však převážně ubírají svou cestou a setkávají se pouze místy. Spojovacím faktorem obou realit je elektronický zvuk, který částečně povstává z fiktivního zvuku diegetického a částečně obrábí živý nástrojový zvuk (či tvoří jeho další dimenzi). Autor aplikoval *Gestalt switch* na chápání různých realit – ta virtuální (filmová) se může na chvíli stát tou skutečnou a naopak. Obě se též mohou protnout – ale pouze na moment, protože velmi brzy by se z onoho protnutí mohla stát karikatura (viz doslovnost pohybu a zvuku v kreslených filmech). Michel van der Aa se tedy úplně nevzdává souvislosti uměleckých vrstev ve svém díle, totálně je neodděluje, ale ponechává jim jejich prostory a chytrě pracuje s místy průniku (uměleckých množin).

4.4 Jiný smysl (Carver)

Případů aplikace fenoménu *Gestalt switch* bychom našli ještě mnoho. Mohli bychom zmínit Iannis Xenakis a jeho *meta-art* (realizace umělecké výpovědi v jiném uměleckém druhu pomocí matematických operací). Mohli bychom zmínit švýcarského divadelního režiséra Christopa Marthaler a jeho inscenace, při jejichž dramaturgické stavbě používá hudební myšlení a hudební struktury (sám je původně hudebníkem). Důkladné probádání tohoto fenoménu však není v možnostech této studie a není ani jejím cílem. Závěrem si dovoluji poněkud osobnější vhléd: chtěl bych zmínit autora, jehož práce sice nespadá do okruhu současné hudebně-scénické tvorby, ale který pracuje se „změnou vnímání tvaru“ mimořádně originálním a tvůrčím způsobem. Je jím americký básník⁸⁶ a spisovatel Raymond Carver, jehož tvorba mne delší dobu inspiruje a s jehož texty často pracuji.

Carverova tvorba spadá do okruhu americké civilistní literatury druhé poloviny 20. století. V jeho díle bychom našli stopy vlivu Hemingwaye a též např. Čechova. Jeho styl je úsporný, vybroušený, jeho jazyk neoplývá květnatostí, slovní opulencí – proto někdy bývá označován za literárního minimalistu. Těžiště Carverovy tvorby je v povídkách a lyrických útvarech; zajímavé je, že obě formy jsou si v jeho podání velmi podobné. Carverova báseň někdy působí jako „kondenzovaná“ povídka a naopak. Psaním básní (které důsledně odděloval od psaní prózy) jako by se připravoval na tvorbu rozsáhlejších prozaických forem.

⁸⁵ „*Kolik jsem (obsahuji) Já?*“, ptá se hlavní postava hudebně-divadelního kusu *The Book of Disquiet*.

⁸⁶ Ostatně kde jinde než v básních bychom se měli potkávat s variabilními pohledy na svět? Poetika „bá-SNĚNÍ“ je pro takové proměny velmi příhodná.

Důležité je však něco jiného: jak v básních, tak v povídkách používal Carver metodu, kterou bychom snad mohli nazvat metodou „zlomu“, méně výstižně metodou překvapení. Jeho texty pracují s obvyčejnými reáliemi a obvyčejnými postavami, spíše outsidersy, kterým se v životě příliš nedaří; téma, vývoj textu, jeho struktura vypadá často velmi banálně, bez nějakého dramatického směřování – až do onoho místa, které převrátí zavedené pořádky a doslova „zastaví“ příběh. Nikoli snad nějakým momentem násilného zásahu, který by text rozlomil na dvě části, ale samotným **přepodstatněním** smyslu textu, doslova jeho **transsubstanciací**.⁸⁷ Důležité je, že jde skutečně o změnu podstaty (transsubstanciacie), nikoliv formy (transformace). Jde o esenciální změnu chápání textu a jeho vývoje, moment určitého zastavení času a přehodnocení (nebo přehodnocování) – v jiném smyslu podobný moment jako v případě výše zmiňované kompozice Bernharda Langa. A stejně jako v Langově případě je aplikace tohoto momentu „prozření“ obzvláště působivá díky jejímu kontrastu s použitým materiálem – v Carverově případě s obvyčejným, i když velmi důsledným a přesvědčivým popisem obvyčejných životních věcí a situací. Po tomto okamžiku už není nic jako dřív, na příběh i jeho samotnou strukturu se díváme jinými očima, čas plyne jiným tempem, geometrie prostoru i vyprávění se mění. Nabízí se srovnání s tzv. „zlatým řezem“ – i když Carverovi pravděpodobně nešlo o formální proporce. *Gestalt switch* je v jeho podání skutečná změna kvality pohledu – podobně jako když na obrázku najednou vidíme místo poháru dva obličej.

Pro ilustraci Carverovy metody uvádím jeho báseň *Sít* z jeho poslední sbírky *A New Path to the Waterfall* („Nová stezka k vodopádu“):

*„Kvečeru vítr změnil směr. Lodě,
které ještě zbyly v zálivu,
se vydávají k pobřeží. Na kýlu
ztrouchnivělého člunu sedí
jednoruký muž a rozplétá třpytivou síť.
Pohlédne vzhůru. Sevře něco
mezi zuby, zatáhne a vši silou se zakousne.
Beze slova projdu kolem.
Nezbývá než být zmatený
z proměnlivosti tohoto počasí,
z neodbytnosti mého srdce. Jdu
dál. Když se ohlédnu,
jsem už dost daleko na to,
abych viděl, že ten člověk uvízl v síti.“⁸⁸*

⁸⁷ Český literární historik a anglista Josef Jařab nazývá tento moment „poetickou epifanií“. Viz jeho doslov k výboru povídek *Slon a dvacet povídek*, Praha: Volvox Globator, 2013, s. 215.

⁸⁸ Carver, Raymond. *Ultramarín*. Přel. Eva Klimentová. Praha: Argo, 2001, s. 219.

5. Závěr

Kapitoly o synestezii jako metafoře spolupráce uměleckých složek v současném hu-debně-scénickém díle nemají ambici být uzavřeným celkem s jednoznačným cílem detail-ně popsat daný fenomén a porozumět mu – to ani nelze. Synestezie se komplexnímu hod-nocení vzpírá: jednak jde o jev, jenž má stále náskok před vývojem metodologie svého poznání a jednak jde o záležitost mezioborovou, tedy stěží popsatelnou prismaticem oboru jednoho. Mým cílem bylo poukázat na to, že dle mého názoru můžeme díky synestezii zís-kat prostředek k jinému nahlížení na kooperaci odlišných uměleckých druhů, kánonů a klí-čů. Jiným způsobem se pokusit myslet *dialog* různých uměleckých forem a paradigmat uvnitř díla. Naučit se vnímat souvislosti na první pohled protikladných typů myšlení a po-chopit, že jejich záměna (či alterace jejich modů) může být ku prospěchu věci, lhostejno, zda ve vědě nebo v umění. Pochopit, že myšlení není protipólem smyslovosti, že abstraktní koncept může být zakotven v konkrétním procesu, improvizace může mít formu kompozi-ce, tanec či slovo implikují hudbu, posluchač může být spolutvůrcem atd.

Umělecká tvorba je úzce spjata se samotným vznikem lidské komunikace, je jedním z je-jích druhů – a synestezie nám podle mého soudu říká něco podstatného o našem tvoření a vnímání, které je svázáno s bytím jako takovým. Domnívám se, že synestezie je velmi re-levantním faktorem při tvorbě a recepci současného (nejen) multimediálního díla. To totiž nemusí obsahovat ani klasickou dramatickou strukturu, ani naraci, ani dramaturgii a jiné prvky, které by ho činily srozumitelným. A přesto ho můžeme vnímat jako smysluplný tvar, celek, který má svůj *logos*, vnitřní smysl – díky utajeným souvislostem, metaforickému či přímo synestetickému myšlení, *Gestaltu* a *patternům*, které v uměleckých dílech vyhledá-váme nevědomě, snažíce se vytvořit jakýsi prazákladní tvar, který je nám bytostně vlastní. Fenomén synestezie nás též upozorňuje na prapočátky umění a jeho vnímání, kdy ještě nejsou důsledně odděleny jejich jednotlivé složky, kdy je celek a jeho „smysl“ důležitější než analytický oddělující a hodnotící pohled. Podle jednoho z názorů jsme byli všichni v ra-ném dětství synestetiky a ozvěny synestezie v sobě neseme zakódované dodnes. Umění nám může pomáhat v rozumění a dekodování těchto skrytých, a přesto – nebo právě pro-to – důležitých informací a zpráv. Zpráv o nás samých.

Bibliografie a prameny

Knihy

- ADÁMEK, Jiří. *Theatre Musical (Divadlo poutané hudbou)*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9.
- BRESSON, Robert. *Poznámky o kinematografu*. Přel. Miloš Fryš. Praha: Dauphin, 1998. ISBN 80-86019-68-3.
- CAMPEN, Cretien van. *The Hidden Sense (Synesthesia in Art and Science)*. Cambridge, London: The MIT Press, 2008. ISBN 978-0-262-22081-1.
- CARVER, Raymond. *Slon a dvacet povídek*. Přel. Jiří Hrubý. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 2013. ISBN 978-80-7207-898-1.
- CARVER, Raymond. *Ultramarín*. Přel. Eva Klimentová. 1. vyd. Praha: Argo, 2001. ISBN 80-7203-357-3.
- DORŮŽKA, Petr (ed.). *Hudba na pomezí*. Praha: PANTON, 1991. ISBN 80-7039-125-1.
- HORNBOSTEL, Erich M. von. The Unity Of The Senses. In *A Source Book Of Gestalt Psychology*. New York: Harcourt – Brace, 1938, s. 210–216. ISBN 0415-20957-9.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky*. Přel. Jan Halák. 1. vyd. Praha: TOGGA, 2011. ISBN 978-80-87258-72-9.
- RAMACHANDRAN, V.S. *Mozek a jeho tajemství*. Přel. Helena Čížková. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2013. ISBN 978-80-7438-080-8.
- STORR, Anthony. *Music And The Mind*. New York: The Free Press, 1992. ISBN 0345383184.
- ZUCKERKANDL, Victor. *Sound And Symbol (Music And The External World)*. New York: Princeton University Press, 1956. ISBN 0-691-01759-X.

Internet

- Bernhard Lang* [online] <http://members.chello.at/bernhard.lang/> [cit. 2014-04-17]
- Bernhard Lang: Das Theater der Wiederholungen* [online] <https://www.youtube.com/watch?v=3TtxSycLpPg> [cit. 2014-04-15]
- DELAHOYDE, Michael Dr. *Robbe-Grillet, Jealousy* [online] <http://public.wsu.edu/~delahoyd/20th/robbe.html> [cit. 2014-04-16]
- Fausto Romitelli: The Nameless City* [online] <https://www.youtube.com/watch?v=F6TG5nkACUo> [cit. 2014-04-16]
- Heiner Goebbels* [online] <http://www.heinergoebbels.com/> [cit. 2014-04-04]
- LABERENZ, Lennart. *Maschinenhalle #1* [online] <http://maschinenhalle.at/nr1.html> [cit. 2014-04-19]
- PLOUVIER, Jean-Luc. *An Index Of Metals* [online] http://www.cmm.ru/en/index.php?page=projects&id=index_metallov&part=release [cit. 2014-04-12]
- RUTHERFORD-JOHNSON, Tim. *Up-close* [online] <http://www.vanderaa.net/up-close> [cit. 2014-04-27]

Nahrávky

- AA, Michel van der. *Up-close* [DVD]. Amsterdam: Disquiet Media, 2011.
- GOEBBELS, Heiner; ENSEMBLE MODERN. *Black On White* [CD]. New York: BMG Classic, 1997.
- GOEBBELS, Heiner. *Schwarz auf Weiss; „... même soir.“* [DVD]. Režie Peider A. Defilla. Mainz: Wergo, 2008.
- LANG, Bernhard. *Das Theater der Wiederholungen* [CD]. Wien: KAIROS, 2006.
- ROMITELLI, Fausto. *An Index of Metals* [DVD]. Cypres Records, 2005.

Partitury

AA, Michel van der. *Up-close*. London: Boosey & Hawkes, 2010.

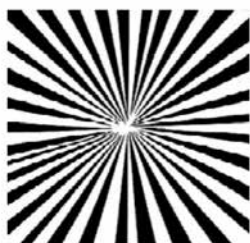
GOEBBELS, Heiner. *Schwarz auf Weiss*. München: Ricordi, 1997. Sy. 3190

ROMITELLI, Fausto. *An Index of Metals*. Milan: Ricordi, 2003. ISMN M-041-39150_

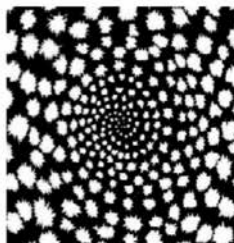
Rozhovory

Bernhard Lang (rozhovor s autorem textu, uskutečněn po e-mailu 25.4.2014)

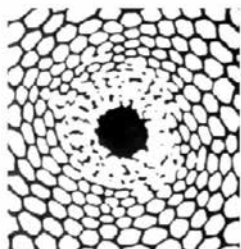
Heiner Goebbels (rozhovor s autorem práce, uskutečněn po e-mailu 15.3.2014)



(I)



(II)



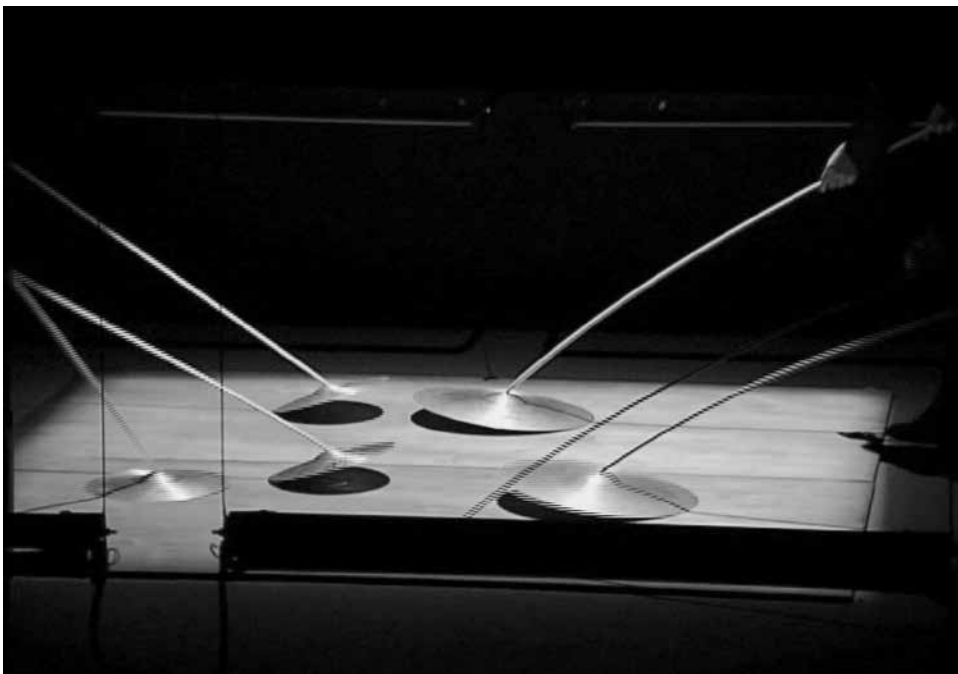
(III)



(IV)

Heinrich Klüver – formové konstanty (ilustrace ke článku *Form Constants and the Visual Cortex*)

Michal Nejtek (1977 v Litoměřicích) vystudoval klavír a skladbu na teplické konzervatoři a skladbu na HAMU v Praze u Svatopluka Havelky. V roce 2014 dokončil doktorské studium na JAMU v Brně. Píše komorní i orchestrální hudbu, napsal kompozice na objednávky festivalů Donaueschinger Musiktage, Varšavský podzim či Pražské jaro. Intenzivně se věnuje scénické hudbě. Jako interpret působí v několika jazzových a rockových projektech (NTS, Michal Pavlíček a Trio atd.).



Heiner Goebbels: „... même soir.“ (2000; snímek z DVD *Schwarz auf Weiss*; „... même soir.“)

Fausto Romitelli: *An Index of Metals* (2003; snímek z DVD *An Index of Metals*)



Další barevné ilustrace k textu najdete na www.ziva-hudba.info