

---

## Přeměna paradigmatu



Iva Oplištilová

### *Paradigm transformation*

**Abstract:** The study strives to follow some changes in the perception and experience of music initiated by the innovative compositional procedures of the 20<sup>th</sup> century. The transformations are explained as the shifting of boundaries defining selected categories within the listener's paradigm. The categories are nested into two groups, one following the aspect of continuity, and the other dealing with scaling. The transformations described are supported with analogies from avant-garde non-illusory cinematography as explained by Martin Čihák in his book *Lost River of Cinematography*.

### **Keywords:**

paradigm, perception, contemporary music, avant-garde film, developmental constructivism

Tato studie vznikla na základě četby poměrně nové knihy *Ponorná řeka kinematografie* (2013) Martina Čiháka a paralelní práce na korekturách anglického překladu o poznání starší hudebněteoretické knihy Karla Janečka *Základy moderní harmonie* (1965). Oba autoři se vyrovnávají s novým, mají potřebu utřídit a zpřehlednit situaci, vyjádřit posun. Hledají paralely, srovnávají – aby přiblížili čtenáři svůj způsob uvažování, nebrání se metaforám, ale ve výsledku je jejich cílem upřesnit pojmy, vymezit jasné kategorie. Čihák se zabývá skladebnými postupy filmových avantgard, Janeček – ve své době – nekonečnými harmonickými možnostmi temperované chromatiky. Mají velmi odlišný slovník. Čihák vyslovuje vyhraněný názor, nemilosrdně, až agresivně hodnotí z pozice „nového“. Janeček zachycuje náznaky budoucích tendencí (dnes již můžeme konstatovat, že velmi citlivě předjímá skladebné i hudebněteoretické postupy nyní aktuální), ovšem nahlíží je z pozice „starého“, tedy hodnotí a zavrhuje v rámci dobových estetických mezí. Oba autoři hodnotí, ale jakoby ze dvou břehů. Zdánlivě jsou to břehy zcela oddělené. Ovšem při čtení jsem si uvědomila, že znám velmi dobře oba, tedy jsem kdysi musela být na tom „starším“, což znamená, že jsem musela projít z jednoho na druhý.

„Břehy“ jsou vlastně paradigmatata. Čihák čtenáře varuje hned na předsádce: „Poznání skutečné tváře filmu je nezvratitelné, a proto ten, kdo se chce i nadále opájet sšelmilou iluzionistickou kinematografií, nechť další stránky vůbec neotevívá.“ Nezvratnost poznání samého je neoddiskutovatelná. Méně jisté je, jestli musí nutně následovat i jednoznačná změna hodnocení – a tedy ztráta schopnosti „opájet se“. Na roveň autorova protikladu iluzionistické kinematografie a čistě filmových postupů můžeme v hudbě položit rozdíl mezi kompozičními postupy založenými na tonalitě a postupy moderny a soudobé hudby. V dalším textu se pokusím doložit svůj názor, že nevratnost spočívá spíš v rozšíření obzoru vnímatele. Ano, jeho usuzování se změní, protože bude probíhat v rámci širší struktury (prokleť vědomí kontextu), ale možnost volit, jak bude které dílo hodnotit, neztratí.

Popsaný proces proměny struktury myšlení při vytváření nového paradigmatu předkládám jako argument proti strachu z avantgardních/soudobých skladebných postupů a pro cílené rozšiřování obzoru studentů uměleckých oborů v tomto směru, především na univerzitní úrovni. Umožnit jim rozhodovat se o zaměření svých aktivit v co nejširším kontextu, klást si otázky a postavit se s platnými argumenty i velké síle majoritního názoru.

Paradigmatem budu ve své studii rozumět obecně přijímané schéma, vzorec myšlení.<sup>1</sup> Budu popisovat možnou cestu, jak projít od „starého“ paradigmatu vnímání uměleckého díla k „novému“ – přitom ale rezignuji na jejich explicitní popis. Nové paradigma vyžaduje nový pojmový aparát. Proměnu paradigmatu budu popisovat na příkladu konkrétní

<sup>1</sup> Jsem si vědoma posunu oproti původnímu Kuhnovu pojetí paradigmatu: obecně uznávané vědecké výsledky, které v dané chvíli představují pro společenství odborníků model problémů a model jejich řešení (Thomas S. Kuhn. *Struktura vědeckých revolucí*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1997, s. 7, dále s. 35).

proměny malé části pojmového aparátu. Tedy konkrétní momenty rozšiřování pojmů, zvraty v myšlení, v uvažování, v rozkrývání možností. Při čtení *Ponorné řeky kinematografie* mne tak často napadaly přímé analogie s hudbou, až se mi začala vyjevovat možnost, že procházím uzly schématu nezávislého na médiu – uzly vázanými spíš na percepci a její zákonitosti. Uvědomila jsem si, že popisovaní filmoví tvůrci si kladou otázky, s nimiž se opakovaně setkávám při analýzách hudebních kompozic, a tyto otázky řeší v podstatě stejným způsobem. Je pravděpodobné, že předkládaný proces proměny je relevantní i pro další umělecké disciplíny, jen je třeba do uzlů dosadit vhodné konkrétní pojmy. V dalším budu abstraktní pojmy ilustrovat konkrétními příklady pouze hudebních a filmových kompozičních postupů.

Paralelní redakční práce na Janečkově knize uzly vynořujícího se schématu ještě posilovala. Při své snaze uchopit zkoumaný materiál si totiž kladl velmi podobné otázky, konstatoval už i možnosti, jak dosavadní meze překračovat, ale zařazoval je jen v rámci systematického výčtu alternativ a jejich použití v uměleckém díle hodnotil jako nevhodné. Argumentem pro hodnocení mu byla historie, prověřující časem a praxí. Vkus široké veřejnosti v průběhu času (v omezeném kulturním okruhu) mu nahrazoval přírodu.<sup>2</sup>

Pojmový aparát chápu jako myšlenkový konstrukt z určitých prvků (kategorií), které jsou v určitých vztazích (tvoří strukturu). Považuji za důležité si uvědomit, že uvažované kategorie se mohou vzpírat převodu do slov. Proměny se mohou týkat jak samotných kategorií, tak jejich vzájemných vztahů. U kategorií jsou podstatná jejich vymezení – tedy obsah, ale i hranice. Právě překračování hranic kategorií – jejich rozšiřování – považuji za nejdostupnější způsob vedoucí k proměně celé struktury – paradigmatu. Rozšířené významy již sdílených kategorií jsou také akceptovány snáz než kategorie nové – jsou snáze přenosné jak v prostoru, tak v čase.

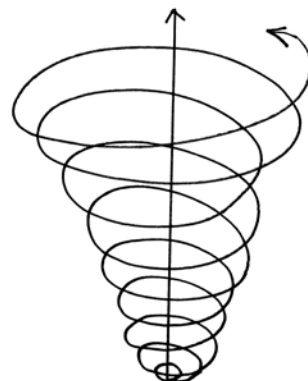
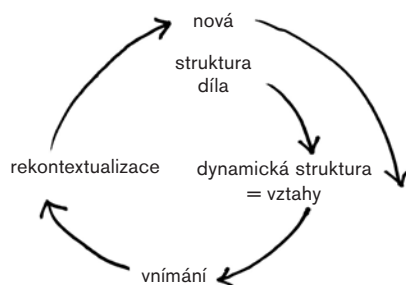
Konstrukci pojmové struktury pojmám jako vytváření zanořených hierarchií. Pro popis vzniku rozšířené kategorie (ovšem totéž lze aplikovat i na celou strukturu) volím model o třech fázích: identifikace, diferenciacie a integrace nového tvaru.<sup>3</sup> Ve fázi identifikace jde o zaregistrování rysů, prvků ap., které nezapadají do stávajícího pojetí kategorie nebo systému. V druhé fázi se vyjasní, v čem spočívají odlišnosti zaregistrovaných rysů,

<sup>2</sup> I v tomto ohledu předjímal jednu z budoucích teorií – tzv. darwinismus v hudbě, jemuž se věnuje tým na Imperial College London a Queen Mary University of London (vedoucí osobnost Bob Mac Callum). Podle Darwina probíhá v přírodě přirozený výběr, kdy přežívají jen ty nejschopnější organismy. Tým DarwinTunes vypustil do virtuálního prostoru on-line 100 osmivteřinových náhodně elektronicky vygenerovaných zvukových smyček. Na základě sběru hodnocení posluchačů „přežilo“ 50 smyček, které generovaly další generaci. Po přibližně 1000 generacích se z původních „nesmyslných“ smyček vyvinuly příjemné popěvky v evropském stylu. Experiment nabízí možnost vysvětlovat kulturní dynamiku jako soupeření evolučních sil. (R. M. MacCallum et al. „Evolution on music by public choice“. *PNAS*. 2012, sv. 109, č. 30, s. 12081–6.)

<sup>3</sup> Zde se odvolávám na postup popisovaný Kenem Wilberem (*A Brief History of Everything*. Boston – ondon: Shambhala, 1996, s. 144), ale v podobných krocích probíhají i kognitivní behaviorální terapie (např. behaviorální techniky expozice a zábrany odpovědi při léčbě obsesivních a kompulzivních poruch – Jeffrey M. Schwartz na UCLA School of Medicine).

prvků ap. Ve třetí fázi jsou tyto rysy nebo prvky integrovány a vzniká nová kategorie. Může jít tedy jen o posouvání mezí, ale protože jde o zanořené hierarchie, pokud se v důsledku nového poznání zpochybní nějaká již existující hlubší vrstva, může dojít ke kolapsu celé kategorie, a je nutné hledat novou. Tak může začít radikálnější přestavba kategorií, a potažmo celé soustavy.

V následujících schématech znázorňují vznik zanořených hierarchií. Lze si je představit jako rozšiřující se spirálu v ploše nebo v prostoru, podstatné je, že nové zahrnuje staré, jen v rozšířeném kontextu:



Je to proces pracný a zdoluhavý. Dalo by se namítnout, že člověk může nové paradigma prostě zvnějšku přejmout celé a staré zavrhnout. A děje se to. Ovšem osobně si myslím, že takové přijetí nového je jen zdánlivé: může dojít k náhlému prožitku odlišnosti, prudkému nárazu na mez stávajícího systému – ale podstatné je, jak se daný člověk chová dál, po tomto zážitku, jak ho zabuduje do svého celkového pojetí světa. Paradigma vnímání umění je jen jeho částí. Za jeho rychlými proměnami stojí často sociální motivace, vůle – a velmi nepevný, zvratný systém. Zde se věnuji pevné – a ano – nevrátne, postupné a zcela individuální proměně paradigmatu vnímání uměleckého díla.

V dalším textu proberu některé výrazné uzly popisovaného schématu. Většinou je tvoří několik kategorií, jejichž obsah nebo hranice prošly v průběhu posledních sto padesáti let podstatnou proměnou. Tyto kategorie lze často chápat jako opačné póly jedné osy (duality) nebo jako části celých myšlenkových hnízd kategorií plynule přecházejících jedna v druhou. Uvedu tak postupně myšlenková hnízda kontinuita – cyklus – objekt – nevyjádřenost (část nazvaná *Od kontinuity k objektu*) a kontext – akcent – měřítko – zrno – mikro/makro struktura – figura a pozadí (v části nazvané souhrnně *Figura a pozadí*).

Průběžně se budu odvolávat na jednotlivé percepční zákony, proto zde o nich zařazují alespoň základní informaci. Tvarová psychologie (Gestalt = tvar, spojení) je jedním ze směrů původně německé experimentální psychologie zabývající se teorií mysli. Vychází ze základního předpokladu, že celek není totožný se sumou částí v tom smyslu, že jde o kvalitativní rozdíl – celek a suma částí se nedají porovnávat (Koffka). Gestalt je percepčně primární (Wertheimer), není druhotnou kvalitou, která se vyjeví po složení částí (což je starší tvrzení von Ehrenfelse). Tvarová psychologie zkoumá zákonitosti toho, jak si lidé vydělují smysluplné vjemy ze světa, který je obklopuje, a jak si je ukládají, tj. snaží se porozumět kognitivním procesům. Příznivci jiných směrů gestaltistům vytýkají, že procesy jen popisují, a ne vysvětlují. Existuje více soustav percepčních zákonů, ale lze formulovat několik obecných principů.

**Emergence** – gestalt se vnímáti vyjeví náhle, skokem, nezávisle na vůli vnímatele. **Zpředmětnění** (reifikace) – vnímaný gestalt je okamžitě v mysli vymezen naprosto konkrétně. Jde o konstruktivní, generující aspekt vnímání, kdy je vnímán jasnější celek, než je smyslům předkládán. **Existence více stabilních stavů** – víceznačné tvary mohou být vnímány více způsoby, ale jsme schopni vždy vnímat jen jeden z nich a přepínání mezi nimi není zcela ovladatelné vůlí. **Upřednostňování neměnného** – celek je rozpoznáván i v různých obměnách. Máme tedy sklon se při zpracování svých prožitků přiklánět k tvarům, které jsou pravidelné, uspořádané, symetrické a jednoduché.<sup>4</sup>

Grupování zrakových vjemů bylo, a je, věnováno mnohem víc pozornosti než auditivním procesům a tomu také odpovídají formulace jednotlivých zákonů grupování:

- zákon blízkosti – tendence vnímat podobné objekty jako skupiny nebo série
- zákon podobnosti – smíšené skupiny podobných a odlišných objektů vidíme po skupinách
- zákon společného průběhu
- zákon dobrého pokračování/směru – v obrazcích hledáme nepřerušované čáry
- zákon výstižnosti (Prägnanz) – tendence vidět nejjednodušší tvar
- zákon symetrie

<sup>4</sup> Souvisí se strukturou a typy paměti.

- zákon dobrého tvaru – tendence doplňovat obrazce
- zákon uzavřenosti
- zákon vnímání figury a pozadí – schopnost mysli zaměřit pozornost na smysluplný tvar a ignorovat ostatní
- zákon konstantní velikosti – schopnost vnímání perspektivy.

Grupování zvukových signálů se začali systematictěji věnovat až koncem 60. let psychologové na montrealské McGill University, v čele s A. S. Bregmanem. Kognitivní psychologové hovoří v oblasti zvuku spíše o vydělování zvukových proudů nebo jiných celků než o gestaltech. Opírají se o obecné zákony blízkosti, podobnosti, uzavřenosti, dobrého pokračování a figury a pozadí. Většinou ovšem formulují zákony vlastní, podle toho, na co zaměřují svůj výzkum.<sup>5</sup> Pro představu: ve vertikále se studují například podmínky vzniku souzvukových celků, v horizontále síla blízkosti v čase vs. blízkost v tónovém prostoru.

### Od kontinuity k objektu

#### *Kontinuita*

Jako první uzel a zástupce mnoha jiných výrazů volím kategorii nazvanou kontinuita. Používá se k vystižení nepřerušené souvislosti, plynulosti, návaznosti, spojitého pokračování ap. Tuto vlastnost popisuje přímo jeden z obecných percepčních zákonů, nejčastěji formulován jako zákon dobrého pokračování. Ovšem jak chápat slovo „dobré“?<sup>6</sup> Takto problematické jsou právě ty kategorie, které jsou pružné, umožňují přehodnocování. Týkají se většinou jen naučených výkladů jevů. Otázka, zda je kontinuita jen zdání, nebo realita, přísluší filozofům. Jako hudební teoretik si mohu zvolit výchozí bod svých úvah: vnímané považuji za realitu vnímatele – měřitelné, opakovatelné a sdílené za realitu vnější. Jevy tedy budu popisovat z hlediska vnímatele a zároveň se zabývat i podněty, které jeho reakce vybudily. Budou mne totiž zajímat situace, kdy se tyto dvě reality liší.

<sup>5</sup> Významnými osobnostmi v oblasti percepčního zpracování zvuku jsou Albert S. Bregman, David Huron a James Tenney. Kognitivní psycholog Bregman staví na výsledcích vědeckých experimentů hluboce zakotvených v přírodních vědách (fyziologie, akustika ap.). Huron se zaměřuje na pochopení prožívání hudby, hledá mechanismy spouštějící emoce. Skladatele Tenneyho zajímá percepce zvuku především z hlediska odhadu reakce posluchače. Specializovanější, ale z percepce vycházející jsou knihy Justina Londona (vnímání a zpracování časové složky slyšeného) a Boba Snydera (role paměti). Pokud jde o mladší autory, zajímavé jsou práce Emilia Cambouropoulose (muzikologicky zaměřený výzkum kognice a výpočetních metod). University of California vydává již od roku 1983 mezioborový časopis *Music Perception*, který je dostupný v plném rozsahu i v Národní knihovně v Praze.

<sup>6</sup> Zde stojí za zmínku nebezpečí vymezování kategorií, kdy se popis může měnit v předpis, jako je tomu u autorů snažících se aplikovat Chomského teorii (týkající se jazyka) na hudbu (např. generativní teorie Lerdahla a Jackendoffa). Snaha vytvořit obecně platnou teorii vede často k deformaci zkoumaného materiálu, kdy se nezapadající prostě zanedbá. Naopak jako příklad zvládnutého používání přívlastku „dobrý“ uvedu termín „dobré metrum“, s kterým pracuje J. London ve své knize *Hearing in Time*, kde díky stále jasné komentovanému kontextu jednotlivých tvrzení otevírá svou teorii i budoucímu rozvíjení.

Součástí analýzy jakéhokoli celku je vždy zvažování kontrastů a podobností.<sup>7</sup> Podobnosti propojují, kontrasty rozdělují. Ovšem je třeba zohlednit ještě roli pozornosti. Je pravda, že v klasické hudbě založené na tonalitě / v příběhovém filmu může být pozornost diváka vedena různými způsoby, ale nejčastěji je směřována k očekávanému a sdílenému cíli. Prožívat napětí v rámci tonálních vztahů / sledovat příběh jsou natolik zažité činnosti, že patří mezi první strategie, které posluchač/divák (spíš podvědomě) zvolí. Za cenu minimálního množství vynaložené energie poskytují bohaté emocionální prožitky. Autoři, které dnes řadíme mezi avantgardní, moderní, experimentující, postmoderní ap., se v různých historických kontextech měli potřebu vůči této situaci vymezit. Více nebo méně vědomě převáděli pozornost vnímatele na jiné propojující složky, nebo dokonce na určité části samy o sobě, mimo vztahy. Aby překonali přirozenou „percepční pohodlnost“ běžného příjemce, museli mu nejdřív znemožnit použití pohodlné strategie. Hledali tedy prostředky, jak vytvářet kontinuitu jinak než pomocí tonality/příběhu.

Charakteristickými rysy mnoha moderních a avantgardních děl jsou proto přetržitost, fragmentárnost, nespojitost. Jako plynulé hodnotíme dění, kde existuje alespoň jeden parametr, jenž je stále přítomen a jehož průběh lze bez velké námahy sledovat. Námaha souvisí s výše zmíněnými kontrasty a podobnostmi. Pokud je daný parametr výrazný (kontrasty vůči okolí převažují nad podobnostmi), dá se sledovat bez námahy. Právě experimenty s mírou kontrastů a podobností, s vytvářením různých „okolí“ vedou vnímatele k hledání nových strategií. Začnou hledat podobnosti (pro pocit bezpečí vyhledáváme přednostně invarianty) tam, kde je nikdy ještě nehledali. Hledají jakýkoli vztah a ten pak dále sledují. A tehdy může dojít k přesmyku, kdy člověk vnímá určitou dobu nepříjemnou přetržitost, ale jakmile najde vhodný nový propojující parametr, začne vnímat plynulost nového typu. Osculuje, nebo po spirále vnímá obě kvality – diskretnost i kontinuitu – zároveň.

Fragmentace jedné složky se většinou pojí s opakováním, nebo dokonce nivelizací ve složce jiné. Nivelizace změny v nějaké rovině struktury je podstatnou podmínkou. Opakované se stává vodítkem, pozornost se na něj zaměří. Tam může také zůstat, nebo se opakované stane jen pozadím a vůči němu začnou vystupovat nové vztahy (více viz oddíl *Figura a pozadí*). Podle Tenneyho a Polanského je vázána hudební kontinuita na vnímání kauzality. Gesto chápeme kauzálně, zatímco texturu ne.

Uvedu konkrétní příklady – nejprve hudební. Skrjabin, Debussy i Liszt ve svých pozdních dílech opouštěli klasickou práci s tématy. Pozornost témata zachycuje, vyděluje, ale naráží na problém, když se snaží sledovat jejich průběh. Jsou příliš dlouhá a nečleněná (Debussy) nebo příliš krátká a není jasná jejich role v rámci celku (Skrjabin). Tonalita je nevyjádřená, prožitek ztrácí směr, pozornost pravděpodobně přepne na vnímání souzvukových kvalit a barev nebo na přelévání energie. V Schönbergových raných dodekafonických

<sup>7</sup> S pojmy identita a kontrast, respektive scelovací prostředky a kontrasty, pracuje ve své *Tektonice* Karel Janeček, viz též. *Tektonika*. Praha: Supraphon, 1968, s. 188.

skladbách lze nádherně sledovat přesouvání váhy z melodie na řadu. Skladatel používá takové řady, jejichž tvary lze přepojovat nebo propojovat společnými melodickými fragmenty a zachovává ještě „starou“ kontinuitu v melodii i při již důsledné dodekafonické práci (*Smyčcový kvartet č. 4*, 1. věta, úvodní melodie). Opačným experimentem je z tohoto pohledu Webernova instrumentace Bachova *Ricercaru*. Kontinuita melodie je narušena rychlými změnami barev, ale zároveň dávají barvy vyniknout novým, dosud netušeným souvislostem.

Z příkladů v *Ponorné řece* uvedu *Rhythmus 21* (1919) Hanse Richtera, kde je opakováním tvaru pozornost vedena k zaměření na vztahy místo na objekty. V *Home Stories* (1990) pracuje Matthias Müller se starými hollywoodskými filmy (*found footage*) a vytváří novou kontinuitu střihem, když propojuje části z různých filmů přes shodné herecké akce.<sup>9</sup> Tento postup chápu jako analogii k přepojování dodekafonických řad. Naučený výklad situace a kontinuita jsou relativizovány ve filmech Martina Arnolda, který pracuje s podobným materiálem, ale smyčkami o délce pouhých několika okének odhaluje „zrůdnost sšelmilé zbožní kinematografie“.<sup>9</sup> Arnoldovými postupy se nechal inspirovat rakouský skladatel Bernhard Lang (viz jeho přednáška v oddílu *Materiály* tohoto čísla *Živé hudby*). Používá princip smyčky i ve svých operách, kdy vyžaduje od zpěváků dokonalé provedení mechanického opakování nejen v pěvecké, ale i v herecké akci, často celé skupiny v synchronu.

### **Cyklus**

Opakování (bezprostředně za sebou) lze nahlížet z dvojího pohledu – na jedné straně jako neměnnost (mezní případ podobnosti), na druhé straně jako změnu, protože další opakování mění celek, prodlužuje ho, vytváří souvislost na nové úrovni. Opakování prvků, návrat, najdeme v naprosté většině uměleckých projevů, uspokojuje lidskou potřebu neztratit orientaci v čase a prostoru. Ovšem bezprostřední opakování najdeme méně často, v klasické hudbě je dodržováno pravidlo tří – popření tohoto pravidla nabývá už významovou hodnotu.

Systematicky se začali inovativní autoři zabývat opakováním až koncem 19. století, nepochybně také v důsledku pronikání mimoevropských kultur a filozofií. Na rozdíl od teleologicky zaměřené evropské kultury a filozofie založené na křesťanství kladou východní filozofie důraz spíše na neměnnost. Zároveň v téže době – v hudbě – začal i základní kompoziční materiál ztrácet na hierarchičnosti, nejrozšířenější temperovaná chromatika začala být vnímána jako soubor dvanácti rovnocenných tónů.<sup>10</sup> Právě potřeba orientace vedla k hledání nových způsobů uspořádání. Jako velmi nosná se projevila symetrie, jev vlastně velmi blízký opakování. Prvek nebo určitý celek je v podstatě zopakován, jen překlopeně

<sup>8</sup> Martin Čihák. *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: NAMU, 2013, s. 174.

<sup>9</sup> *Tamtéž*, s. 176.

<sup>10</sup> Pro potřeby tohoto textu ostatní směry pomímám, což v žádném případě neznamená, že je považuji za méně významné.



podle určité osy. Při zkoumání symetrií postupně vyplyne, v jakémkoli systému, že jsou různé, liší se množstvím možných os symetrie, počty možných variant. Symetrie vedly ke zkoumání rotací a potažmo cyklů. Cyklus umožňuje převést nekonečné na konečné: směr se láme na objekt, pole určitých vlastností, a naopak, objekt lze cyklem rozvinout v kontinuitu, směr (viz percepční princip preference neměnného).

Uvedu opět příklady. Kvintový kruh obsahuje všech dvanáct tónů chromatiky. Cyklus postupující po malých sekundách (půltónech) a cyklus čistých kvint jsou jediné dva cykly, které nagenarují všech dvanáct tónů. Cyklickým postupem o jiný interval se vytvoří skupiny vždy o menším počtu různých tónů než dvanáct. V klasické hudbě je kvintový krok v basu základem harmonie. Ovšem jakmile se tento krok opakuje víckrát v jednom směru, bez návratů, tonální vztahy ztrácejí sílu. Testování síly harmonie – a pružnosti vnímání posluchače s navázanými emocemi a myšlenkovými konstrukty – je podstatou pozdně romantické hudby. Tak mohl dojít Skrjabin ve sledu svých klavírních sonát vlastně až k dodekafonním postupům. Chromatická stupnice i postup po kvintovém kruhu mají velkou směrovou energii. Ve starší hudbě byla v horizontále používána spíše chromatika. Béla Bartók maximálně využívá možnost překlápět tam a zpět chromatiku v kvintový kruh, pracuje často s až vizuálně pojatými notačními symetriemi. Olivier Messiaen promítá pomocí cyklických a do sebe se zobrazujících tvarů – modů omezených transpozic, non-retrográdních rytmů a symetrických permutací – do hudby své teologické názory o dvojím pojetí času (božské bezčasí a nekonečný čas světa). Serialisté pracují vlastně s permutacemi tónových skupin, které vytvářejí pole určitého charakteru, ať už v horizontále, nebo vertikále.

Ve filmu hrají symetrie a cykly zřejmě velmi podobnou roli. V *Ponorné řece* uvedený<sup>11</sup> Epsteinův popis fragmentarizace v Légerových obrazech (použité tvary vedou oko ke svému středu nebo ose symetrie, čímž se celek rozkládá na fragmenty), kterou pak malíř ještě ve svém filmu *Le Ballett Mechanique* posílil rotací těchto předmětů, je přímou analogií výše popsaných hudebních příkladů. Navíc je kontinuita narušována ještě vystřiháváním několika políček záběru, v anticipaci pozdějšího zjevného poskočného střihu Lena Lyea. Čihákem popisovaná práce s rytmem cyklů se dá beze změny přenést do hudební kompozice. Další zajímavý postup je zmíněn v souvislosti s filmem Grega Boa *In Light and Motion* (2001)<sup>12</sup> – cesta ven z mechanické smyčky zaměřením na detail jediného políčka (objekt rozvinut v kontinuitu). Těmto postupům se budu věnovat podrobněji v oddílu *Měřítka*.

### **Objekt**

Dosud jsem se věnovala především horizontále – sledu nebo směřování v čase a jejich narušování. Tedy percepce, která zapojuje spíše smyslovou, pracovní a střednědobou paměť – a jejímu případnému matení. Základní linie (v čase se odvíjejícího) uměleckého

<sup>11</sup> M. Čihák. *Ponorná řeka kinematografie*, s. 129.

<sup>12</sup> *Tamtéž*, s. 61.

díla ale bývá málokdy zcela obnažená. Většinou ji obohacují – komplikují další dění, jež probíhají simultánně. Extrémním případem je pak takové dílo, kde lineární dění ustupují do pozadí a převládá neměnnost, stáze, objekt. Tak se dostávám k další významné skupině kategorií, jimiž může vést cesta k novému paradigmatu.

Pokud si promítneme historii klasické evropské hudby z pohledu důrazu na polyfonní a homofonní fakturu, pozorujeme stále přelévání váhy tam a zpět. Totéž platí i o postoji k nezávislosti jednotlivých hlasů. Hlasem se ale tehdy rozuměla melodie, tedy dění v parametru tónové výšky – trvání, barva, rejstřík, dynamika, artikulace ap. jen zvýrazňovaly odlišnosti hlasů a napomáhaly jejich vydělování. Výše popsané inovativní pohledy s sebou přinesly odvahu? schopnost? možnost? aplikovat dosud používané kompoziční postupy i na jiné parametry, než je tónová výška. Tento krok považují za kvalitativně odlišný od jakkoli radikálních proměn kompozičních postupů v rámci tonality. Jde o „odskok ze systému“, krok mimo dlouho platný a všeobecně uznávaný myšlenkový rámec.

Namísto hlasů jsou uvažovány vrstvy nebo zvuková masa (Varèse, Xenakis, polská škola) určitých vlastností. Dřívější základní kategorie zavedené k popisu izolovaného tónu (výška, hlasitost a délka) jsou nahrazeny obecnějšími, jako jsou intenzita, barva a hustota, jež mohou popsat i kontinuální komplexní zvuk. Kompozice řeší vztahy vrstev v čase i prostoru, typy vrstvení – různé typy mixtur, způsoby maskování, juxtaopozice – od splývání po ostré vydělování. Skladatel uvažuje mnohem víc o tom, jak si je bude skládat posluchač při vlastním poslechu. Stále víc směrů využívá psychoakustické jevy a iluze – zamýšlená hudba vzniká až, a pouze, v hlavě posluchače. Partitura skladby zachycuje už jen menší část dění, nebo vůbec neexistuje, jako je tomu u elektro-akustických skladeb a navazujících směrů.

Jako filmovou analogii práce s méně obvyklými parametry uvedu např. přechod od realismu k subjektivnímu využívání barvy tím, že je oddělena od předmětu (Len Lye, *Trade Tattoo*, 1936)<sup>13</sup> nebo vytváření vícevrstevných expozic přímo při natáčení (Mekas).<sup>14</sup> Příkladem odskoku mimo dosavadní myšlenkový systém může být Chomettův film *Jeux des reflets et de la vitess* (1925), který on sám označil jako čistý film (*cinema pur*). Vedle sebe kladenými objekty „aktivovanými čistě kinematografickými operacemi, jako je zrychlení, dvojexpozice a negativní obraz“, je divák vytržen z tradičního zobrazování, hledání významu a intelektuálního přemýšlení a převeden k čistě vizuálním počítkům a emocím.<sup>15</sup> Čistě na percepci staví tzv. sítnicová koláž (R. Breer).<sup>16</sup> Jde o rychlé, často pookénkové střídání políček, někdy i plošných s prostorovými, jejichž obsah je sotva postřehnutelný. Ta se až díky divákovu vnímání slévají ve zcela nový typ obrazu.

<sup>13</sup> *Tamtéž*, s. 101.

<sup>14</sup> *Tamtéž*, s. 201–2.

<sup>15</sup> *Tamtéž*, s. 125–6.

<sup>16</sup> *Tamtéž*, s. 165–6.

Výše, v oddílu o cyklech, jsem popisovala vznik objektu. Vlastně jde o součinnost různých typů paměti. Posluchač/divák přijímá sled událostí, které vnímá nejprve lineárně. Postupně, jak registruje podobnosti (vědomě nebo podvědomě, skrze zaměření pozornosti na výrazné prvky), může zachytit opakování většího celku a přenést pozornost na jeho udržování, jeho neměnnost. Registruje i nadále přicházející sled událostí, ale pokud je invariantní celek posilován, a změny poměrně nevýznamné, změny už ho neruší. Kategorie, kterou nazývám objekt, úzce souvisí s pojmy vertikální čas<sup>17</sup> nebo stáze.<sup>18</sup>

Na vytváření a rozpadu statických objektů vrstvením cyklů staví své skladby téměř výhradně například Steve Reich, Terry Riley nebo Philip Glass. Výše jsem uvedla Messiaenovu teologickou interpretaci stáze. V současné době jsou tyto postupy bohužel až zneužívány, proto zmiňuji autory, které považuji za původní. Ve filmu chápu jako analogický postup např. časové navrstvení metodou barevné reseparatorace manželů Cantrillových. Rozkládají reálnou barvu do tří základních a zpětně skládají. Tři záběry téže scenérie černobíle natočené jeden po druhém jsou přes příslušné filtry zkopírovány na sebe. Takovým postupem získají invariantní objekty reálné vybarvení, zatímco u těch částí obrazu, které se během času záběrů proměnily, dojde k barevnému posunu. Pochopení tohoto filmového postupu může podle mne napomoci i hlubšímu pochopení vzniku objektu hudebního.

### ***Nevyjádřenost***

U děl založených na aktivní účasti posluchače/diváka stojí za to zvážit postoj tvůrce k percepci obecnosti. Výše jsem popisovala postupy spíše dezorientující, kdy ztráta opory může vést k nacházení nových pojetí. Ale zcela funkční je i opačný postup. Vjemy, které přicházejí nějakým způsobem osamocené, mohou vést k povzbuzení aktivity vnímatele také. Předmětem kompozičních úvah je pak míra osamocení podnětů a způsob jejich izolace. Prázdnota, ticho, pauza (a jejich ekvivalenty) jsou samozřejmě nedílnou součástí hudby i všech dalších typů uměleckých děl odnepaměti. Jejich systematickou tematizaci bych ale už zahrnula mezi potenciální uzly změny paradigmatu.

Percepce probíhá v čase a právě studium časových mezí lidského vnímání – a jejich ne/respektování – je dosud aktuální. Rychlost, s jakou jednotlivé události<sup>19</sup> přicházejí, se pohybuje buď v mezích diferenciací a stagnace<sup>20</sup> (kde má vnímatel dostatek času na jejich

<sup>17</sup> Problematikou nelineárních temporalit jsem se zabývala ve své diplomové práci, hlavní myšlenky viz článek „Nelineární čas v post-cageovské hudbě“. *Živá hudba*. 2010, č. 1, s. 120–145.

<sup>18</sup> Je zajímavé, že Janeček ve svých *Základech moderní harmonie* v kapitole nazvané *Harmonický pohyb* vlastně už uvažuje o cyklu a stázi: „Jakýkoli pohyb jakožto dění probíhající v čase je úkaz nezvratný. Znamená to, že sled útvarů AB je něco jiného než obrácený sled týchž útvarů BA. Takový zpětný časový postup je obdobou zvukové prostorové inverze...“ Týž. *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1965, s. 185.

<sup>19</sup> Událostí rozumím obsah časového úseku, jež pozorovatel vnímá jako ohraničený začátkem a koncem.

<sup>20</sup> V. Tichý. *Úvod do studia hudební kinetiky*. Praha: HAMU, 1994, s. 19.

registraci a zpracování), nebo mimo ně. Blízko u meze diferenciacce a za její hranicí již vnímatel sotva registruje, co vnímá, nebo registruje události již jen podvědomě. Blízko u meze stagnace a za její hranicí v opačném směru sice registruje, ale už nemusí být schopen spojovat to, co vnímá, do větších celků. Důsledkem zvyšování hustoty dění / zrychlování sledu událostí je často pocit napětí. Naopak takové tempo, kde je čas na plnou registraci, identifikaci a další zpracování událostí, spíš uklidňuje. Ovšem s blížící se hranicí stagnace napětí zase narůstá.

V hudbě se podobnými úvahami a postupy zabývali skladatelé newyorské školy (Cage, Feldman, Wolff), ale neobyčejně citlivě s „dojezdem“ jednotlivých frází pracují i mnozí mladší skladatelé, velmi často v souvislosti s jiným laděním než temperovaným. V této souvislosti stojí za zmínku koncept imaginárního tónu, jež definoval a zkoumal Janeček už ve svých *Základech moderní harmonie* a jehož ekvivalenty se v současnosti začínají objevovat v pracích kognitivně zaměřených zvukových laboratoří. Jde o tón, který zůstává v mysli posluchače, i když už reálně nezní, a za určitých situací se podstatně podílí na vytváření kontextu a vnímání reálně znějících tónů.<sup>21</sup> Percepční hranice jsou tématem i mnoha studií pařížského IRCAMu. V praxi systematicky aplikoval výsledky těchto výzkumů již v 60. letech například Ligeti ve svých mikropolyfonních témbrových texturách.

Za analogické filmové postupy považují vytváření filmových pohybů opírajících se o doznívání zrakového vjemu (Norman McLaren),<sup>22</sup> metodu *flash and freeze* (Jonas Mekas) a rychlou montáž Oskara Fischingera, kde nechává čas právě jen na identifikaci obrazu. Poslední dvě metody uvádí Čihák v kapitole *Spontánní film*, kterou věnuje autorům, u nichž je „montáž bezprostředně spjata s aktem natáčení“, tj. „autor stříhá přímo v kameře“.<sup>23</sup> Metoda *flash and freeze* je popisována takto: „jeden velmi krátký, výrazně tonálně odlišný záběr (mnohdy třeba jen jedno filmové políčko) vložený mezi dva navzájem podobné záběry setrvává jakoby ‚zamrznutý‘ v našem vnímání mnohem delší dobu, než odpovídá jeho ‚skutečné‘ délce trvání ve filmu.“ A ve Fischingerově filmu *München – Berlin Wanderung* (1927) „se objeví naprosto všední motivy. [...] Každý z motivů však trvá na plátně jen několik filmových políček, maximálně vteřin. Výsledkem není ale tříštivá změť v podobě retinální koláže [...] Každý záběr, byť sebekratší, je pro diváka identifikovatelný (pro někoho více, pro jiného méně), takže vnímáme jeho předmětnou náplň. Jednotlivé záběry ale neseťvávají na plátně natolik dlouho, abychom na nich ulpěli, nýbrž jsou pouhým podnětem

<sup>21</sup> K. Janeček. *Základy moderní harmonie*, s. 157 a další. Vjem imaginárního tónu je nejsnáze zrušen zazněním tónu o půltón výš nebo níž anebo zvukem tónu v celotónové vzdálenosti pod imaginárním tónem. Naopak za přítomnosti tzv. kritického protirušivého tónu ke zrušení imaginárního tónu nedojde (sem spadá např. situace příčnosti, jíž se klasická harmonie vyhýbá). Imaginární tóny přežívající v mysli posluchače z předchozího dění mohou výrazně ovlivnit složitost reálně znějícího souzvuku nebo narušovat klid reálně znějícího dokonalého závěru.

<sup>22</sup> M. Čihák. *Ponorná řeka kinematografie*, s. 103.

<sup>23</sup> *Tamtéž*, s. 197.

k dalšímu domýšlení a imaginaci.<sup>24</sup> Z uvedených charakteristik jasně vyplývá analogie s Janečkovým konceptem imaginárního tónu.

Doplňování je jedním z aspektů percepce. Gestaltisté by ho vysvětlili jako důsledek percepčního zákona dobrého tvaru nebo dobrého pokračování – ovšem vzhledem k tomu, že percepční zákony vlastně jen popisují statisticky významné jevy, uvádím toto pojetí s určitou rezervou. Ale právě skrze umění lze pronikat na hranice vůle, vědomí a podvědomí, zkoumat tvrdost a tloušťku kulturních krunýřů, v nichž věžíme. Nevyjádřenost (použití neúplného tvaru), ambivalence (víceznačnost plynoucí z možnosti doplnit daný tvar do úplného více způsoby než jedním) – tvoří další z uzlů umožňujících přestavbu paradigmatu. Mohou iniciovat zaměření dovnitř, sebereflexi, uvědomění a zvažování vlastních hranic.

Pokud se posluchač/divák ocitne v nové situaci, kdy ztrácí oporu v zažitých percepčních strategiích, může právě díky novému kontextu nahlédnout možnost nového „dobrého tvaru“. Pokud si tento proces uvědomí, začne porovnávat. Kde byla jedna volba tvaru, je jich náhle víc, nahlíženo z různých perspektiv. Hledání příčiny dosavadního jednoznačného pojetí konkrétního tvaru může vést k objevování mnohem obecnějších osobních mezí. V tomto uzlu může dojít k velmi zásadnímu poznání, jež může ovlivnit i hodně základní uzly struktury celkového pojetí světa kolem.

Extrémem je pak práce s tichem, průhledností, proříznutým okénkem, čistým proudem světla. Výsledně může dojít k přesmyku kategorií vně a uvnitř, zpochybnění jakýchkoli hranic, protiklady se stávají jen různými aspekty téhož.<sup>25</sup> Tak chápou Cageovy skladby i texty, kde hledá a zkoumá čas, ticho a zvuk sám o sobě, bez nánosu ega skladatele a významů.<sup>26</sup> Za podobně radikální považuji myšlenku Lena Lye (v polovině 30. let!) „odstranit kameru z celého procesu tvorby a rezignovat na políčko filmového pásu“,<sup>27</sup> když nanáší barvy napříč filmovým pásem, nebo v 70. letech Sharitovy filmy, zbavené „své základní charakteristické vlastnosti, totiž projekce světelných impulzů, a dostáváme se ke kontinuálnímu modulovanému světelnému toku“.<sup>28</sup> Tito autoři již myslí v rámci nového paradigmatu.

### Figura a pozadí

V předchozím řetězci kategorií jsem se zaměřila především na aspekt spojitosti. Ve druhém řetězci budu sledovat aspekt přiblížení a zorného úhlu.

<sup>24</sup> *Tamtéž*, s. 198.

<sup>25</sup> Viz eo- a atemporalita v článku „Nelineární čas v post-cageovské hudbě“.

<sup>26</sup> Mladý John Cage působil v roce 1937 krátce jako asistent Oskara Fischingera. „[Fischinger] began to talk with me about the spirit which is inside each of the objects of this world,‘ Cage later recalled. ‚So‘, he told me, ‚all we need to do to liberate that spirit is to brush past the object, and to draw forth its sound.‘ That’s the idea which led me to percussion.“ *MoMA calendar* [online]. [cit. 16.10. 2016]. Dostupné z: <http://www.moma.org/calendar/events/571>.

<sup>27</sup> M. Čihák. *Ponorná řeka kinematografie*, s. 99.

<sup>28</sup> *Tamtéž*, s. 42.

### **Kontext**

Čím více možných doplnění určitý prvek připouští, tím větší roli hraje při jeho konkrétním vnímání dané okolím. Jednotlivé historické styly lze z tohoto úhlu nahlížet jako řešení určitých konkrétních ambivalencí. Vznik nového stylu znamená zpochybnění dosud platných řešení a hledání nových. Dané řešení prochází vývojem: ještě neexistuje, ale jeho budoucí rysy vystupují jako reakce na meze řešení dosavadního → tyto rysy nabývají jasný tvar a hranice → postupně vzniká pevná struktura nového řešení. Podobnost s výše uvedenou proměnou kategorií a paradigmatu je zřejmá.<sup>29</sup> Ovšem teprve v 19. století, studiem dřívějších stylů a jejich stavěním vedle sebe, se připravuje půda pro tematizaci plurality stylů samých. Tvůrci mohou cíleně pracovat s kontextem, souvislostmi a analogie se přesouvají na velmi abstraktní rovinu – a ještě o krok dál, napříč rovinami abstraktních hierarchických struktur. Pokud si dokáže posluchač/divák uvědomovat a sledovat natolik abstraktní souvislosti v uměleckém díle, snadno se začne pohybovat i v rámci více paradigmat – což je téma této studie.

V konkrétnější rovině kompozičních metod považuji za významný moment např. vrstvení (zastavení lineárního běhu) nebo rozpojování parametrů tam, kde byly dosud neoddelitelné, a jejich zpětné spojování v rozporu s běžnou smyslovou zkušeností. Počátky lze sledovat už dávno v historii: např. využívání síly synkopy (oddělení těžké doby od pohybového impulsu jde proti jejich přirozenému sepětí v tanci) nebo tichá dynamika, případně ticho jako vyústění gradace (proti přirozenému výbuchu nahromaděné energie). Prostředky, které byly dříve používány k docílení lokálního efektu, se stávají pro novodobé autory i formotvornými. Pozornost posluchače je vedena od takových lokálních akcentů (překvapení) ke sledování jejich funkce a následně i vztahům těchto funkcí. Součástí takové činnosti je časté přehodnocování měřítko a proměny kontextu. Tento oddíl své studie tedy věnuji myšlenkovému hnízdu s uzly kontext – akcent – měřítko – mikro/makro – figura a pozadí.

### **Akcent**

Posuny v myšlení skladatelů se přímo odrážejí v posunech a rozšiřování hranic teoretických pojmů. Zastavím se blíž u pojmu akcent. V nejužším hudebním smyslu jde o akcent dynamický – jeden tón, který se výrazně odlišuje svou dynamikou od tónů okolních. Dosud platí, že běžný interpret zareaguje na pokyn „akcentuj“ primárně dynamikou. Ovšem vynalézavost novodobých autorů – a paralelně se prohlubující pochopení historických kompozičních postupů na straně zastánců autentické interpretace – odhalily pod tímto vrškem

<sup>29</sup> Dějiny umění jsou typem interpretace. Jeden z mála kladů, které sebou nese zkušenost radikální změny politického režimu a ideologie v zemi, kde člověk žije, je osobní prožitek tohoto faktu. Výklad historie umění se vlastně příliš neliší od analýzy skladby. Pracuje se zde se sledem událostí (ovšem vyhodnocení, co je událost, už závisí na pozorovateli), události jsou sdružovány do větších celků (zde hraje roli, jak pozorovatel vyhodnocuje jejich důležitost a co zanedbává, zjednoduší) a samo vymezování stylů souvisí s hodnocením míry odlišnosti jejich jednotlivých rysů a volbou momentů, které iniciovaly tak podstatné změny celé struktury, že je považována za nové paradigma.

ledovce fascinující komplex souvislostí. V dnešních teoretických studiích můžeme nalézt dlouhé pasáže věnované různým typům akcentů (např. metrický, strukturální a jevový<sup>30</sup>). Ty se třídí vlastně podle toho, v jakém kontextu fungují. Zdůraznění tónu odlišnou dynamikou je jen důsledek souhry sil působících v daném momentě.<sup>31</sup>

Některé příklady jsem uvedla již v oddílu *Kontinuita* – diskontinuity v kompozicích Stravinského,<sup>32</sup> Webernova instrumentace barokní skladby převádějící pozornost na grupování podle barvy tónu. Přímo na kontextu jsou založené polystylové skladby (už Mahler, Ives, později Schnittke, z nejmladších např. Richard Ayres – jeho multimediální a přitom nádherně úsporná a vtipná opera *No. 42 (In the Alps)* uvedená na letošním festivalu NODO). Ve filmu pracoval vědomě s „ustavením nových znovuspojení“ již Fernand Léger (*Ballet Mécanique*, 1924).<sup>33</sup> Peter Kubelka (*Unsere Afrikareise*, 1966)<sup>34</sup> rozpojoval synchronní události (obraz a zvuk) a novým spojením dosahoval nového významu. Jonas Mekas opouští „objektivizující význam“ a převádí diváka k „subjektivnímu vnímání“<sup>35</sup> (*Diaries, Notes and Sketches*, 1969).<sup>36</sup> Zde je paralelnost v uvažování a přístupu inovativních skladatelů a filmařů opravdu těsná (Mekas přímo uvádí Cage jako výrazný zdroj inspiračních podnětů). Navozují situace, divák do nich aktivně vstupuje a vytváří si vlastní variantu díla v souvislosti s vlastními vzpomínkami, zkušenostmi a imaginací. Způsob, jak chápou film manželé Wilhelm a Birgit Heinovi – jednotlivé filmy nejsou dokončená a uzavřená díla, ale jen jednotky v kontinuálním procesu díla, s každou novou prezentací přinášejí nový význam<sup>37</sup> – hudebníky nepřekvapí. Okamžitě si vybaví Stockhausenovu *Momentform* nebo Cage/Cunninghamovy performance, zpochybnění rámce prezentovaného díla, a potažmo koncertní situace vůbec. Jako ilustrace výše uvedeného pohybu napříč abstraktními hierarchiemi, který staví na radikálních změnách měřítka, může posloužit Tscherkassky. Ve svém *found footage* filmu *Outer space* (1999) přepíná z příběhových situací vystříhaných z hororových hollywoodských filmů do obnažené práce s jediným políčkem.<sup>38</sup>

<sup>30</sup> Jevový: v angličtině *phenomenal*. Viz Fred Lerdahl – Ray Jackendoff. *A generative theory of tonal music*. London – Cambridge: MIT Press, 1983, s. 17; nebo Bob Snyder. *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge: MIT Press, 2000, s. 170.

<sup>31</sup> Zde se dotýkám toho, jak důležité je, aby interpret zakládal své pohyby na vnímání těchto průběžně působících sil a nereagoval jen na izolované symboly a pokyny naučeným způsobem, i když jsou takové reakce rychlejší.

<sup>32</sup> Viz teoretické studie Edwarda T. Conea, starší práce Marianne Kielian-Gilbert nebo teorii Dory Hanninen publikovanou v roce 2012.

<sup>33</sup> M. Čihák. *Ponorná řeka kinematografie*, s. 129.

<sup>34</sup> *Tamtéž*, s. 48–9.

<sup>35</sup> Vnucuje se otázka: je pojmové na vyšší úrovni než smyslové? Zde se v této většinou uznávané nerovnici obrací znaménko, nebo je rovnou otázkou prohlášena za irelevantní.

<sup>36</sup> M. Čihák. *Ponorná řeka kinematografie*, s. 203–4.

<sup>37</sup> *Tamtéž*, s. 179.

<sup>38</sup> *Tamtéž*, s. 181.

### ***Měřítka, zrno***

Na jednotlivých rovinách hierarchie, kterou si vytváří posluchač/divák během sledování časového uměleckého díla, se vyskytují celky různých velikostí. K nim se vztahuje pojem měřítko, o němž jsem se několikrát zmínila už v předchozích oddílech studie. Nejde tedy o měřítko, které by mělo nějakou fixní jednotku, dokonce i jeho sdílení více pozorovateli je sporné, protože se týká percepce konkrétního jednotlivce.<sup>39</sup> Pozornost má omezenou kapacitu,<sup>40</sup> a proto lze hovořit o omezeném zorném úhlu, kde platí nepřímá úměra: širší úhel s sebou nese méně zaregistrovaných detailů a naopak. A právě vědomá práce se změnou měřítka je dalším typickým rysem novodobých kompozičních postupů v obou probíraných médiích. Někdy je tematizováno určité nové měřítko, někdy přímo průběh jeho změny – tedy pohyb mezi rovinami vystavené percepční hierarchie s pozorností zaměřenou na vztahy mezi nimi. Mohou zde být vnímány stejné kinetické vlastnosti jako v nejnižší, zcela konkrétní rovině lineárně přicházejících vjemů – puls, tempo, rytmus. Ve filmu navíc díky změnám měřítka vzniká dojem hloubky, reálně plošný obraz se proměňuje v iluzivní prostor.

Z pohledu kompozičního postupu budou hierarchicky uspořádané roviny v hudební kompozici pravděpodobně zapadat do obecného schématu materiál – události – celek. Z hlediska percepčního je stanovení obecného schématu obtížnější. Lze stanovit dva obecnější typy schémat: jeden půjde od jednoduššího a výrazného konkrétního gestaltu postupně k složitější hierarchii (analytický přístup), druhý naopak od emocionálně prožívaného celku k vydělování menších gestaltů. Ve filmovém médiu odpovídají různým měřítkům především hierarchická rovina políček a rovina záběrů, ale také například kategorie prvek – plocha – rám a kolmá dimenze vytvářející hloubku.

Z hlediska percepce kladou některé pozdně romantické skladby určené ke koncertnímu provozování na posluchače již extrémní nároky. Tomu také odpovídá tendence například dodekafoniků, především pak Weberna, pracovat s co nejredukovanějším materiálem. V této tendenci znamenal zásadnější průlom až nástup nových technologií – konkrétně magnetofonu a syntezátorů. Tvůrce díla mohl pracovat za hranicí diferenciací (s událostmi menšími, než lze sluchem rozlišit jako dvě oddělené entity, až na detaily průběhu vlny zvukového signálu o trvání v řádu milisekund). V rámci této studie není podstatné, jestli skladatelé využili nové poznatky při komponování pro akustické nástroje nebo v elektro-akustické skladbě. Podstatné jsou nové úrovně popisovaného schématu, které se tu otevírají. Zaměřením na detail, jeho zvětšením, je posluchač vtahován do hry v nových dimenzích. Děje se to za cenu omezení jiných složek (ve skladbách pro akustické nástroje většinou nízké dynamiky, pomalé tempo, skladby dlouhých trvání, ale podobně funkční jsou i plochy

<sup>39</sup> Na druhé straně, tvůrce své dílo prezentuje dalším lidem s určitým záměrem, tedy se ve valné většině případů opírá o nějaké konvence (sem spadá i negativního vymezování se vůči určité konvenci), tedy můžeme předpokládat, že k nějaké formě sdílení dochází.

<sup>40</sup> Percepčními modely, které jsou založeny na pozornosti, i pojmem zorný úhel jsem se podrobně zabývala ve svých předchozích pracích. Viz Iva Oplištilová. *Hudební čas – jeho odklon od času fyzikálního*. Disertační práce. Praha: HAMU, 2013.



nebo momenty naopak extrémně hlasité<sup>41</sup>), jež lidská percepce (na straně posluchače, ale i interpreta!) vyžaduje. Pozornost se zaměří na průběh změny, s čímž většinou souvisí i přechod do jiné než lineární temporality. Může dojít k prožívání stáže způsobem popísaným výše v oddílu *Objekt*, ale není to v žádném případě jediná možnost. Zaměřením na změnu v rovině extrémně malých měřítek lze vysvětlit oblibu skladeb, které podle klasických hodnot negují základní zásady formy: nezbytnost kontrastu, návratu, vrcholu apod.

### **Figura a pozadí**

Morton Feldman je autor, jehož skladby právě většinu klasických zásad negují – a přesto si získávají posluchače velmi různého založení. Také se zatím (naštěstí?) nikomu nepodařilo je uspokojivě analyzovat. Jistě v nich ale jde o velmi jemnou práci s časem a figurou a pozadím. V *Ponorné řece kinematografie* jsou v různých kapitolách – na filmech Sharitse, Breera – popsány a analyzovány postupy práce s jednotlivými políčky filmů, úvahy nad vlastnostmi materiálu, podmínky vzniku figury na pozadí, které se sice týkají jiného média než hudby, ale možná právě proto je skrze ně snazší „odskočit“ mimo navyklý způsob uvažování. Dojem pohybu figury nemůže vzniknout na měnícím se pozadí. Tak Čihák vysvětluje rozdíl mezi tradiční animací („souslednost záběrů jen mírně obsahově se lišících vytvořených s cílem vyvolat iluzivní dojem pohybu“) a nereprezentativním, čistě filmovým pohybem v Sharitsově *Piece Mandala (End War)* z roku 1966.<sup>42</sup> Není to skvělé vysvětlení provázanosti atematismu a atonality?

### **Mikro- a makrostruktura**

V části věnované měřítku jsem zmínila situaci, kdy je pozornost zaměřena na vztahy mezi rovinami hierarchie, kterou si posluchač/divák vytváří během sledování uměleckého díla, a na možnost vnímání týchž vlastností na různých hierarchických rovinách. Tím se chápání dané vlastnosti nutně rozšiřuje – je to další způsob, jak posouvat hranice kategorií. Nově nastavené hranice kategorie vedou k možnosti nových propojování v rámci struktury paradigmatu a zpětně k zvažování dosud nepředstavitelných souvislostí i na konkrétnějších, nižších rovinách. Otevírají se tak nové aspekty i zdánlivě dokonale známých jevů.<sup>43</sup>

Nejsnazší je najít podobnosti v časové složce. V české hudební teorii se rozlišují dvě oblasti studia časové složky: tektonika a kinetika. Kinetika se zabývá „případy členění hudební struktury, při jejichž uvědomování je zapojeno především posluchačovo kinestetické vnímání (vtělesňování)“.<sup>44</sup> Tektonika sleduje členění na vyšších hierarchických rovinách

<sup>41</sup> Následuje po nich vlastně dočasná percepční hluchota. Pokud je první vjem znovuobnoveného sluchu tichý tón, působí nezaměnitelně jemně. Je to postup typický například pro Giju Kancheliho, ale najdeme ho i v hudbě minulých století.

<sup>42</sup> M. Čihák. *Ponorná řeka kinematografie*, s. 39–40.

<sup>43</sup> Tento princip uplatňoval velmi radikálně ve své hudbě i textech John Cage.

<sup>44</sup> V. Tichý. Úvod do *studia hudební kinetiky*, s. 17.

a souhru jednotlivých zúčastněných složek v čase. V jazyce anglicky psaných hudebně-teoretických prací se zkoumání tektonického průběhu skladby nejvíce přibližuje analýza dynamické formy, včetně významného zohledňování percepčních procesů, kde se přímo pracuje s pojmem *rhythm* v oblasti kinetiky a *higher-order rhythm* v oblasti tektoniky. Bez ohledu na užívanou terminologii lze na všech rovinách – v rámci kinetiky i tektoniky – hovořit o pulsu, rytmu, délkách, důrazech nebo vrcholech, hustotě a jejích proměnách, tj. zpomalování a zrychlování, případně o vzorcích (*patternech*).

Analýza časové složky filmu probíhá ve dvou základních úrovních: na úrovni políček v rámci jednoho záběru a na úrovni skladby záběrů. Právě vzorce identifikované na jedné rovině, a poté i na rovině nebo rovinách dalších, bývají dobře rozeznatelné. Lze pak hovořit o soběpodobnosti až fraktálech. Tyto postupy používal ve filmu např. Hans Richter. V hudbě je to princip, který je klasickým základem, a skladatel ho spíš narušuje nebo zakrývá – při studiu konkrétního díla je tedy přínosné až uvažování nad odchylkami v rámci soběpodobnosti.

Marianne Kielian-Gilbert se zabývá ve svých analýzách ještě abstraktnějšími vztahy mezi rovinami hierarchie. Sleduje dva typy: *correspondence* a *analogy*, což bych přeložila jako podobnost a volnější vztah analogie. Jde spíš o kvalitativní než kvantitativní srovnávání. Jako podobnost označuje konkrétní vztah metro-rytmický, týkající se faktury, barvy nebo uspořádání či výběru tónových výšek. Analogie zachycuje podobnosti až vzorců porovnávaných celků, polohu a roli v daném kontextu a proporční rozložení událostí.<sup>45</sup>

V úvodu ke kapitole o čistém filmu Čihák vysvětluje, v čem se liší od filmu absolutního: „[...] zatímco u absolutního filmu je rytmus utvářen vnějšně, u čistého filmu vychází z vlastností samotného fotografického obrazu, není tedy zevně vtisknutým řádem proměn, nýbrž tryská z fotogenie zobrazovaného. Existuje tu soběpodobnostní charakter mezi pohybem – a to v obecném slova smyslu jako uskutečňování – i fotogenickými vlastnostmi uvnitř záběru a mezi mezizáběrovými vazbami.“<sup>46</sup> Statické a dynamické se zde prolíná. Statické trvání je naplněno proměnami, a naopak celky jednotlivých proměn tvoří sled. Kruhem se dostávám zpět k ose kontinuita–objekt a relativizaci uvnitř/vně.

Ve své studii předkládám popis procesu proměny paradigmatu cestou uvolňování hranic kategorií pojmové a myšlenkové struktury spojené s vnímáním uměleckého díla. Jde o proces uvolňování hranic jen několika pojmů propojených v pouhá dvě myšlenková hnízda. Jsou konkrétním příkladem, jímž se snažím doložit své přesvědčení, že nové paradigma chápání uměleckého díla – v zásadě nezávisle na médiu – nelze přijmout pasivně zvnějšku, je výsledkem aktivity posluchače/diváka, která je (paradoxně) zaměřena především dovnitř, na vlastní vnímání.

<sup>45</sup> Marianne Kielian-Gilbert. „The Rhythms of Form: Correspondence and Analogy in Stravinsky's Designs“. *Music Theory Spectrum*. 1987, vol. 9, s. 44–5.

<sup>46</sup> M. Čihák. *Ponorná řeka kinematografie*, s. 122.

V *Ponorné řece* popisuje autor strukturální film jako film bez příběhu, bez poetického obsahu – ale obsah zde je, odkazuje přímo k podstatě média. Samy výrazové prostředky se stávají tématem filmu. Divák dostává možnost si uvědomit rozdíl mezi obrazem, který vidí, a tím, co je na filmovém pásu. Pozornost se zaměřuje přímo na akt vnímání.<sup>47</sup> Kapitola o strukturálním filmu Čihák svou knihu začíná, protože chce, aby ji nepřipravení čtenáři odložili, pokud tak neučinili už u předsádky. Začíná od nového paradigmatu a prochází velmi podobnou cestu jako já v této studii, jen přesně opačným směrem.

## Bibliografie

- Bregman, Albert S. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. London: MIT Press, 1994.
- Cambouropoulos, Emiliós – Tsougras, Costas. „Auditory Streams in Ligeti's Continuum: A Theoretical and Perceptual Approach“. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*. 2009, sv. 3, č. 1–2, s. 119–137.
- Cone, Edward T. „Stravinsky: The Progress of a Method“. *Perspectives of New Music*. 1962, sv. 1, č. 1, s. 18–26.
- Čihák, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: NAMU, 2013.
- Hanninen, Dora A. *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*. University Rochester Press, 2012.
- Janeček, Karel. *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1965.
- *Tektonika*. Praha: Supraphon, 1968.
- „John Cage and the Avant-Garde Film Score“ [online]. *MoMA.org* [cit. 16. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.moma.org/calendar/events/571>.
- Kielian-Gilbert, Marianne. „The Rhythms of Form: Correspondence and Analogy in Stravinsky's Designs“. *Music Theory Spectrum*. 1987, sv. 9, s. 42–66.
- Kuhn, Thomas S. *Struktura vědeckých revolucí*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1997.
- Lerdahl, Fred – Jackendoff, Ray. *A generative theory of tonal music*. London – Cambridge: MIT Press, 1983.
- London, J. *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- MacCallum, R. M. et al. „Evolution on music by public choice“. *PNAS*. Sv. 109, č. 30.
- Oplištilová, Iva. *Hudební čas – jeho odklon od času fyzikálního*. Disertační práce. Praha: HAMU, 2013.
- „Nelineární čas v post-cageovské hudbě“. *Živá hudba*. 2010, č. 1, s. 120–145.
- Snyder, Bob. *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Susanni, Paolo – Antokoletz, Elliott. *Music and twentieth-century tonality: harmonic progression based on modality and the interval cycles*. New York: Routledge 2012.
- Tenney, James – Polansky, Larry. *Meta+Hodos: a phenomenology of 20th-century musical materials and an approach to the study of form; and, META Meta+Hodos*. Frog Peak Music, 1992.
- „Temporal Gestalt Perception in Music“. *Journal of Music Theory*. 1980, roč. 24, č. 2, s. 205–241.
- Tichý, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky*. Praha: HAMU, 1994.
- Wilber, Ken. *A Brief History of Everything*. Boston – London: Shambhala, 1996.

**Iva Oplištilová** (1964) vystudovala klavír na Státní konzervatoři v Praze a hudební teorii na HAMU (Ph.D. v roce 2013), kde působí od roku 2010 jako interní pedagog.

<sup>47</sup> *Tamtéž*, s. 23.