

Akademie múzických umění v Praze
Hudební fakulta
studijní program: doktorský
Studijní obor: Elektroakustická a multimediální tvorba

Disertační práce

Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu

**Problematika vymezení tvůrčích pozic
v prostředí akustických umění
z pohledu domácí scény radioartu**

Mgr. MgA. Michal Rataj

Vedoucí práce: prof. PhDr. MgA. Milan Slavický
Oponenti: prof. Arnošt Parsch, doc. Hanuš Bartoň, PhDr. Miloš Vojtěchovský
Datum konání obhajoby:
Přidělovaná hodnost: Ph. D.

Praha 2006

Academy of Performing Arts, Prague
Faculty of Music
Program of study: doctor
Field of study: Electroacoustic and Multimedia Music

Doctoral Thesis

Michal Rataj: Electroacoustic Music and Selected Concepts of Radioart

Artistic positioning within acoustic arts observed from the Czech radio-art scene's
point of view

Mgr. MgA. Michal Rataj

Tutor: prof. PhDr. MgA. Milan Slavický

Opponents: prof. Arnošt Parsch, doc. Hanuš Bartoň, PhDr. Miloš Vojtěchovský

Date of defence:

Degree to be reached: Ph. D.

Praha 2006

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně a použil jsem *jen uvedené* prameny a literaturu.

V Praze dne 10. 4. 2006

Mgr. MgA. Michal Rataj

Rád bych využil tuto příležitost pro vyjádření díky prof. Milanu Slavickému, který stál od roku 1993 po mém boku jako člověk významně inspirující můj myšlenkový svět. Vnímám dokončení této práce v jistém smyslu jako symbolickou tečku za „tímto časem společných šlépějí“.

Nemenší dík patří i prof. Ivanu Kurzovi, bez něž bych asi nikdy nedokončil svou práci právě na půdě hudební fakulty HAMU. Byl to on, kdo mi jako první podal ruku ke sdílení mých „kompozičních vizí z ulice“, a byl to také on, kdo později vytvořil takové zázemí, v němž mohla předkládaná práce dozrát do své dnešní podoby.

Těžko opominout rodiče, kteří dlouhodobou nezištnou podporou toto vše umožnili.

A snad největší dík patří ženě Denise a naší „nejmenší“, které musely zejména v posledním roce snášet mé roztodivné akademické vrtochy, o nichž se ne vždy bylo lze domnívat, že vůbec kdy dostojí reálného pokroku...

(Zvláštní dík Lucii Hradilové za pozorné oko korektorky)

V Praze, 10. 4. 2006

Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu

Problematika vymezení tvůrčích pozic v prostředí akustických umění
z pohledu domácí scény radioartu

SYNOPSIS

Předkládaný text se snaží hledat způsoby metodologické orientace v rámci reflexe elektroakustické hudby a její existence v prostředí současné umělecké scény, která bývá v poslední době často nazývána pojmem *akustická umění*. Uvažování je vedeno zejména z pohledu producenta zodpovědného za existenci programového slotu veřejnoprávního rozhlasu zaměřeného na reflexi, podporu a prezentaci současného radioartu jakožto mediálně podmíněné elektroakustické tvorby.

Snažíme se ukázat, že lepší orientaci v těchto současných tvůrčích procesech může přinést pohled na oblast EA hudby jakožto na kategorii historickou, která se svou tradicí vstupuje do řady velmi rozmanitých a vzájemně se překrývajících současných tvůrčích diskurzů, přičemž postupně odkrýváme jeden z nich – radioart.

Aby bylo možné konkrétněji vymežit tento pojem z pozice rodící se domácí scény radioartu, provádíme několik zevrubnějších sond do stávajících evropských konceptů radioartu tak, jak je lze sledovat ve vybraných veřejnoprávních rozhlasových domech. Ty byly v mnohém inspirující pro vznik a existenci pořadu PremEdice Radioateliéru¹ Českého rozhlasu 3 – Vltava, v němž se již po více než tři roky snažíme systematicky mapovat a stimulovat vznik a reflexi nových děl povětšinou domácích umělců. Začínáme vnímat proces, který by bylo možné nazvat konstituováním domácí scény radioartu postupně se etablující v širším evropském kontextu.

V závěru práce provádíme první úplný přehled dosud vzniklých původních děl, která byla ve zmíněném pořadu realizována a naznačujeme možnosti další orientace jak vlastního programového slotu, tak pokračování v teoretickém přemýšlení o radioartu jakožto jednom z tvůrčích diskurzů akustických umění.

¹ Archiv pořadu na adrese www.rozhlas.cz/radiocustica

Electroacoustic Music and Selected Concepts of Radioart

Artistic positioning within acoustic arts
observed from the Czech radio-art scene's point of view

SYNOPSIS

The main purpose of the present thesis is to search for ways of methodological orientation within reflection of electroacoustic music, seen through the prism of what has been recently called *acoustic arts*. The way we try to formulate such positioning deals with particular methodological tasks: we try to generate space in which it is possible to think of "artistic discourses" within acoustic arts; subsequently, the thesis describes the specific discourse of electroacoustic music/ radioart, explaining it from the viewpoint of the Czech radio-art producer.

The first part of the thesis gives an account of the general atmosphere of electroacoustic music reflection (mainly referring to the German theoretical context); while doing so, certain points have been found problematic, namely the tendencies to use the term *electroacoustic music* in order to signify the multitude of contemporary technology- and media-based art practice. What we try to propose is a sort of progression within such musicological and artistic reflections: let us think of *electroacoustic music* in terms of its – mainly – historical category of the 1950s–1960s period, which can be described in relatively consistent terms of music avant-garde, as well as of new means of technology- and media-based music arising, more or less, from the Euro-American tradition of musical thinking. Thus, the very free, "interactive" and discursive space of *acoustic arts* might be revealed (in terms of artistic statements trying to emphasize the "auditive" in contrast to the visual), which electroacoustic music – in its historical sense – is a part of.

Having formulated such methodological and reflective points of view, we can proceed to the topic of radio art itself.

From the very beginning, the main inspiration for such topic orientation has been our production activities within Czech Radio that have dealt with the experimental Czech radioart scene. First, we present selected concepts of radioart and contemporary production practices, focused on European public

service radios, drawing on our personal work experience in such an international institutional frame.

Second, we offer the first complete overview of radioart programs produced by Czech Radio in 2003–2005, as they have been broadcast in the Radioatelier PremEdice² of the Czech Radio 3 – Vltava.

And last but not least, we consider the Czech/ international context of the radioart scene as a great challenge to stimulate and further develop both the theoretical basis and the production practice, which might help integrate contemporary acoustic arts activities within Czech Radio, continue intensifying international artistic confrontation and provoke the creation of new media-based acoustic art forms.

² For archives, see www.rozhlas.cz/radiocustica

1. ÚVOD

Za těmito úvodními řádky se skrývá značná dávka jistého ambivalentního pocitu. Na jedné straně se hodláme zabývat velmi fascinujícím a živým tématem, které pulzuje současným hudebním světem (tj. nejrůznějšími formami tvůrčí organizace zvukového materiálu v prostředí rozmanitých technologických a mediálních konstelací), na druhé straně jsou zřejmé značné metodologické obtíže, jimž se nemůžeme vyhnout.

Na jedné straně se budeme snažit poodhalit roušku netečnosti, která v našich končinách občas staticky ulpívá na tomto velmi dynamicky se rozvíjejícím světě akustických umění¹, na druhé straně musíme počítat, že takové „odhalování“ (zejména ve vyrovnávání se s řadou nových pojmů, existujících a neexistujících českých ekvivalentů pojmů cizojazyčných, jejich možných významových posunů a zejména pak vzájemných reálných či potenciálních souvztažností) nemůže přinést žádné definitivní a platné řešení. Co však může přinést, je alespoň jemná míra lepší orientace v této oblasti a stimulování vzniku nových diskurzů.

Na jedné straně se bude jednat o práci s akcentem a principiální souvislostí se současnou uměleckou tvorbou, na straně druhé je metodologickým faktem, že lze jen velmi těžko zaujmout alespoň minimální kritické stanovisko k období a procesům, jichž se sami účastníme a v nichž „umělecky žijeme“. Přesto – aby bylo možné poukázat na jisté strnulosti v dosavadním nahlížení – je toto nutné podstoupit a pokusit se tak alespoň přidat do (beztak téměř neexistujícího) diskurzu, nebo prostě takový nový diskurz započít.

Na jedné straně se můžeme opřít o dnes již více než padesátiletou tradici tvorby a teoretické reflexe fenoménu, pro nějž se poměrně jasně ustálilo označení elektroakustická hudba, na druhé straně prodělává tento – snad bychom mohli říct – druhový monolit řadu relativizujících a znepráhledňujících útoků, které (byť snad nikterak záměrně) mají své kořeny ve zcela radikální proměně tvůrčího a myšlenkového paradigmatu, jaké přinesla především devadesátá léta minulého století: nástup levné (a tudíž všeobecně dostupné) počítačové techniky a globální rozvoj digitálních informačních technologií a médií. Pokud se pro potřeby obecného

¹ Již zde používáme pojem akustická umění (akustische Kunst, acoustic art), který bývá asi od 80. let 20. století nejčastěji používán jako „střečový pojem“ pro označení esteticky formovaných zvukových struktur s důrazem na jejich zprostředkování technologickým médiem (v našem případě s akcentem na médium rozhlasu), přičemž jejich „slyšitelné“ je principiálně akcentováno oproti „viditelnému“. Nejedná se tedy o jakoukoliv myšlenkovou spřízněnost s fyzikálním pojmovým polem, která by snad mohla vyvolat do jisté míry oprávněnou kritiku. Jak se budeme dále snažit ukázat, pojem „*elektroakustická hudba*“ (dále EA), který bývá v souvislosti s elektroakustickým zvukovým materiálem, tvorbou a jejich distribucí nejčastěji používán a mohl by zde být očekáván, se již dnes v řadě souvislostí (vývojových, komunikačních, žánrových) stává problematickým - zejména pak v situacích, které nutí alespoň k dílčímu rozlišení typu artificiální - nonartificiální (opomeneme-li zde vlastní problematičnost tohoto pojmového duu), či kde se materiál EA povahy střetává s jinými typy umění, konceptuálních praxí, komunikačních modů, či sociálních skupin tvůrců i konzumentů. Podrobněji viz níže.

nastínění uchýlíme k jistému zjednodušení, pak by bylo možné říct, že velké instituce, které doposud do značné míry umožňovaly, podporovaly („kontrolovaly“) a rozvíjely zmíněnou oblast², se dostávají do jisté defenzívy, zatímco ve vlastní autorské sféře dochází k radikální „laicizaci“ a progresivnímu (nikoliv nutně v hodnotovém slova smyslu) a dynamickému tvůrčímu a komunikačnímu vývoji. Tradiční univerzitní a institucionální oborová komunikace přestává být klíčovou, protože jí začíná konkurovat individuální a komunitní globální komunikace internetová. Všeobecná „dataizace“ (tj. jakýsi globální digitální informační konsenzus)³ vytváří zcela nový (často sociálně podmíněný) prostor pro doposud jen zcela těžko představitelnou komunikaci mezi subjekty, které mohou být paradigmaticky zcela neslučitelné, ale díky shodným (protože digitálním) komunikačním kódům (interface) schopné nových forem vzájemné výměny informací⁴, či prostě více či méně záměrné, respektované, ale také ignorující tvůrčí konfrontace. V tomto smyslu vzniká často jistý paradox, kdy zmíněná sociální podmíněnost (a tudíž i nutná diferenciací) vytváří situace, v nichž se sociálně velmi různé publikum stává konzumentem materiálově velmi příbuzných forem autorských výpovědí.

(příklad)

Skupina padesáti standardních návštěvníků koncertů tzv. soudobé vážné hudby střední až vyšší generace navštíví koncert prezentující kdesi v koncertním sále či konferenční místnosti v premiéře nové EA kompozice vytvořené tzv. soudobými skladateli v dobře vybavených studiích a odpovídajících jistým obecným požadavkům na kvalitu zvuku a jeho zpracování a (můžeme-li to tak s vědomím radikální pluralismu nazvat) relevantním současným estetickým kritériím.

Ve stejný čas probíhá v tanečním klubu na druhé straně ulice další koncert, jehož hlavním protagonistou je nenápadný mladík sedící na pódiu s otevřeným laptopem a provozující hodinovou (stejně jako v případě prvního koncertu více či méně zajímavou) přehlídku hluků, šumů, ruchů, ambientních harmonických ploch a rytmického pulzu. Přihlíží stovka „mládeže“ do třiceti let, popíjejí svůj oblíbený „drink“ a tváří se „cool“.

Je jistě možné (ba dokonce nutné) vést diskusi o hodnotových kvalitách hudby prezentované oběma póly našeho příkladu, pro náš účel však toto není momentálně podstatné. Důležitý je

² Nákup, provoz, resp. vývoj nových technologií a později i ranných počítačových systémů se po celou dobu z finančních důvodů ani nemohl odehrávat bez institucionálního zázemí velkých univerzit a veřejných, či veřejnoprávních institucí.

³ „In der postmodern-digitalen Situation entstehen neue Kontakte zwischen Verschiedenem, denn die Gleichartigkeit der Benutzeroberflächen (Standards) erlauben neue Wege der Kommunikation oder neue Kommunikation zwischen Disziplinen...“. Elena Ungeheuer, Elektroakustische Musik: modern oder postmodern?, in: Handbuch, Bd. 5, s. 91

⁴ Tento fakt má mnoho společného s návratem k diskusi o postmoderně, jejím stylovém pluralismu, akceptaci či kritice žánrového rozrůznění typu *artificiální – nonartificiální* (ve smyslu *E-Musik – U-Musik*), srv.: *ibid.*, s. 90

fakt, že materiálově (a ovšem nezřídka i hodnotově) velmi obdobnou (v tomto případě hudební) výpověď může ve stejný okamžik vnímat za radikálně odlišných podmínek neméně radikálně odlišné publikum a to bez vzájemného povědomí, ba dokonce s jistou existující vzájemnou netečností, či prostě vědomým či nevědomým nezájmem. Jistě zde máme co do činění se sociálně podmíněnou potřebou (respektive nepotřebou) vytváření a udržování rituálů a kultů⁵. Zkusme v našem přemýšlení vzdálenost takto artikulovaných pólů vzájemně umenšovat - ne snad nivelizovat jejich specifické hodnoty, spíše odkrývat možný prostor pro vzájemné a obohacující setkávání se.

V závěru těchto úvodních poznámek se pak dostáváme k bodu, který byl do značné míry klíčovým pro započítí naší práce: médium jako prostředek komunikování uměleckého díla. Na jedné straně vnímáme model standardního mediálního veřejnoprávního⁶ prostředí v poli mezi rozhlasem a televizí, přičemž zajisté rozlišujeme jejich zpravodajské, zábavné a (v našem případě zejména) umělecké funkce – ty daly za dobu existence těchto médií vzniknout svébytným uměleckým žánrům a formám⁷, které nelze v dějinách umění 20. a 21. století přehlédnout a které nemalou měrou přispěly k modelování světové scény akustických umění. Přes všechny – často bezprecedentní – „reorganizační“ útoky, které jsou od přelomu milénia vedeny proti povětšinou experimentálně orientovanému rozhlasovému vysílání napříč světovou veřejnoprávní scénou, se zajisté jedná o stále poměrně nezanedbatelné procento posluchačů, kteří jsou (mohou, chtějí být) takovým vysílání osloveni.

Vezmeme-li v úvahu, že se poslechovost kulturní rozhlasové stanice typu ČRo 3 – Vltava se pohybuje kolem jednoho procenta desetimilionové populace, pak nám vyjde číslo 100 000! To jistě není nikterak malé číslo ve vztahu k návštěvnosti koncertního sálu, divadla, kina, galerie apod.

Potud ale setrváváme v prostředí, které vyrůstá ze silné tradice a často ne příliš pružného institucionálního zázemí. Onen výše zmíněný radikální paradigmatický přerod konce

⁵ „In Zeiten der Postmoderne führt Differenzierung zur Ausprägung von sozialen Gruppen und Nischen, und gerade Musik stellt die gruppenspezifischen Rituale bereit.“ Srv.: Handbuch, Bd. 5, s. 90 - 91

⁶ Veřejnoprávní televize a zejména rozhlas (jakožto principiálně zvukové médium) by vlastně dnes měly být těmi médii, od nichž očekáváme odpovídající zprostředkování nejnovějšího dění v poli současného (nejen zvukového) umění. To, že je realita často zcela jiná, vlastně paradoxně nahrává alternativním mediálním kanálům. Nadále budeme brát v úvahu již pouze **rozhlas**, který svou povahou nejlépe odpovídá zprostředkování nejrůznějších akustických forem.

⁷ „... im Laufe der technischen Entwicklung schrittweise expandierten, entwickelten Hörspielmacher meist früher als die Kollegen journalistischer oder musikalischer Ressorts komplexe Vorstellungen von der *Eigenwelt des Radios*. Dies hängt mit der Tatsache zusammen, daß sich der Rundfunk im Hörspiel am frühesten von der Rolle des Nachrichten- und Übertragungs-Mediums löste und von sich aus sendbare Ereignisse *produzieren* mußte: Medien-Ereignisse.“

In: H. B. Schlichting, *Zuhören: ein hermeneutischer Prozeß im Medien-Wandel*. Vortrag zum Hörspielsymposium der Akademie Schloß Solitude, Stuttgart am 14. Januar 1994

minulého století se jej zatím dotknul spíše druhotně⁸ a z jeho zorného pole se nutně a často celá řada důležitých současných procesů v umění vytrácí, nebo jsou prostě z neznalosti či nezájmu opomíjena.

Na druhé straně nelze v prostředí internetu přehlédnout dramaticky rostoucí komunitu umělců a agilních posluchačů, kteří (zjednodušeně řečeno) nečekají na odvysílání dlouhodobě opomíjeného programu veřejnoprávním producentem, ale raději si sami za zanedbatelný poplatek zřídí internetové rádio či internetový obchod s CD a tuto svou „mediální frustraci“ potlačují na zcela jiné, neinstitucionální, nezávislé, v jistém smyslu oné sociálně podmíněné úrovni (pravdou je, že se tak často děje na technicky výrazně nižší úrovni). Ta je pak omezená pouze hranicemi globální sítě a její potenciální dostupnosti koncovými uživateli (dnes srovnatelné s potenciální dostupností rozhlasového či televizního přijímače), která geometrickou řadou narůstá.

Je snad zřejmé, že bylo v úvodu zapotřebí uvést několik takto vyhocených pólů celé problémové oblasti, kterou máme před sebou. Z několika tímto způsobem naznačených extrémních poloh bychom snad nyní mohli vyvodit i několik na sebe navazujících tematických okruhů, kterými se bude ubírat naše následující uvažování a která zároveň předmět našeho zájmu úžeji vymezí.

Nejprve podnikneme sondu do stávající reflexe EA hudby jakožto tvůrčí sféry tradičně integrující nové formy technologicky podmíněného hudebního umění a různých forem jeho distribuce a pokusíme se tuto historizující pojmovou oblast nahlédnout v poněkud novém kontextu počátku 21. století. Přitom se nevyhneme znovu vytanuvším střípkům diskuse o postmoderně, která se v různých významových úhlech v našem předmětném poli stále objevuje a která může být ve vztahu k našemu tématu nápomocna v pochopení různě motivovaných existujících reflexích.

Odtud je jen krůček k pokusu o nahlédnutí fenoménů, které jsou těmito problémovými a hraničními skutečnostmi druhu, žánru, technologicky podmíněné komunikace, sociální podmíněnosti, tvůrčích a koncepčních střetů akademické autorské strnulosti a (pozitivně vzato) laické autorské nevyzrállosti. To vše lze nalézt v místech, kde pojmu *elektroakustická hudba* dochází terminologický dech, kde začíná

⁸ Vlnový princip vysílání je nahrazován digitálním, analogová záznamová zařízení byla nahrazena systémy digitálními, internet se stal ve vztahu k rozhlasu i televizi paralelním a dnes již neoddělitelným interaktivním multimédiem a potenciální bránou přístupu k archivním informacím.

fungovat selektivně a kde je tak potřeba začít opatrně a s respektem používat pojem mnohem obecnější, snad právě pojem *akustická umění*.

Jeden z tvůrčích diskurzů, který se budeme v širokém poli akustických umění snažit sledovat a který je zároveň hlavní motivací celé naší práce, je spjat s mediálním prostředím rozhlasu a bývá vcelku koncisně spojován s pojmem *radioart*. Pokusíme se zde – již v mnohem úžeji vedené sondě – sledovat rozhlas jakožto fenomén, jenž dal a dává vznikat zcela specifickému typu akustických umění a zároveň je zcela specifickým způsobem „komunikuje“. Nedává posluchači poznat zdroj zvuku, ani jeho hybatele, nedává mu ani možnost vnímat prostor, v němž zvuk vzniká, ani v němž rezonuje. Rozhlas vysílá k posluchači kódy⁹ a zároveň dává v intersubjektivním prostoru posluchače novým kódům vznikat. Může na jedné straně zpravodajsky „zprostředkovávat“, ale na druhé straně i vytvářet zcela specificky „inter-aktivní“ umělecká díla. Jde tedy o osu souvislostí mezi elektroakustickým zvukovým výrazivem, jedním z jeho možných způsobů sdělování a vzájemnými interakcemi obojího. Hlubší proniknutí do několika evropských myšlenkových konceptů spjatých s existencí různě pojatých rozhlasových programů pro oblast radioartu se stane jakýmsi inspiračním východiskem pro naše další přemýšlení.

Logickým vyústěním takto zaměřené „inspirační“ sondy pak bude zcela konkrétní snaha o přehlédnutí možných autorských přístupů v oblasti akustických umění tak, jak je lze sledovat ve vysílání Českého rozhlasu 3 - Vltava z pozice producenta, jehož cílem je od počátku roku 2003 systematicky mapovat a stimulovat původní a specifiky rozhlasového média podmíněnou tvorbu (zejména) domácí autorské scény.

⁹ Srv. H. B. Schlichting, *Zuhören: ein hermeneutischer Prozeß im Medien-Wandel*, s. 5. Dále se zde jistě nabízí srovnání s klíčovými požadavky P. Schaeffera na izolované vnímání zvuku, tedy takové, které probíhá odděleně od situace, v níž byl záznam zvuku pořízen. Jde tak o jakousi fenomenologickou polohu na-slouchání (Zu-Hören), srv. Handbuch, Bd. 5, s. 22, 223

2. Elektroakustická hudba jako historická kategorie

2. 1. Pohledem do historie

Aby bylo možné postupně obrátit náš zrak směrem k současným procesům v oblasti akustických umění¹⁰ a v tom smyslu, jak jsme to naznačili v úvodu, pokusíme se nejprve na chvíli zastavit u dosavadní muzikologické reflexe sahající ke kořenům této tvůrčí sféry, tj. do počátků dějin *elektroakustické hudby*, a zamyslet se nad způsobem, jakým je tato reflexe prováděna.

Když otevřeme základní muzikologické slovníky a příručky a budeme pátrat po informacích spjatých s tímto pojmem, zjistíme především dvě věci:

1/ Převážná část reflexe dějin a procesů v této oblasti se týká pre-historie a vlastních počátků spjatých s událostmi především kolem prvních center EA hudby v Kolíně nad Rýnem, v Paříži a v Miláně, jejich zakladatelských osobností, manifestů a analýzy prvních experimentů i závažných skladeb. To vše v časovém rozpětí přibližně do konce sedmdesátých let minulého století.

2/ Napříč autory existuje poměrně silný (byť nikterak neochvějný) konsenzus v používání základních pojmů a jejich obsahů, z nichž je možné v zásadě podtrhnout tři klíčové: *elektronická hudba* (elektronische Musik), *konkrétní hudba* (musique concrète¹¹), *live-electronic*. Jako zastřešující pojem těchto tří termínů bývá nejčastěji používán právě onen pojem „*elektroakustická hudba*“.

Problematikou této základní terminologie, pojmových obsahů a historických reálií není potřeba se pro naše účely dále zabývat, neboť jsou dostatečně popsány jak v základních zahraničních muzikologických příručkách a odborných publikacích¹², tak v češtině především

¹⁰ Nadále budeme používat tento pojem pro co nejobecnější označení umělecké tvorby, jejíž klíčovou funkční rolí je zvuk v nejobecnější myslitelné šíři pojmu, a principiálně akcentující „slyšitelné“ oproti „viditelnému“. Širší kontext tohoto stále hojněji používaného pojmu lze snad dokreslit obdobně zobecňujícími pojmy z dalších druhů umění - *pohybová umění*, *vizuální umění*.

¹¹ Značné zaužívání, nebo snad dokonce stereotypy v historiografii v tomto smyslu potvrzuje i řada mýtů, které se tradují. Německá muzikoložka Elena Ungeheuer se například vehementně snaží vyvrátit stabilně tradovaný mýtus v rozlišování mezi tzv. „konkrétním“ (= mikrofonem nahaným) a „elektronickým“ (= přístrojově generovaným) zvukovým materiálem, když upozorňuje na fakt, že Schaefferovo označení „konkrétní“ souvisí s fenomenologickým pozadím zvuku, nikoliv technickým způsobem jeho získání, a rovněž na skutečnost, že již kolem roku 1956 pracovali skladatelé v Paříži s elektronickými zvuky a autoři v Kolíně n/Rýnem naopak se zvuky sejmутými mikrofonem. Handbuch, Bd. 5, s. 21 - 22

¹² Elektronische Musik, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Deutscher Taschenbuch Verlag München, Bärenreiter Verlag Kassel - Basel - London, 1989. Bd 3, s. 1263 - 1268
Electro-acoustic music, in: The New Grove Dictionary Of Music And Musicians, ed S. Sadie. London 2002, Bd.8, s.59 - 65.

Handbuch, Bd. 5.,

A: Ruschkowski: Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen. Reclam, Stuttgart 1998,
M. Supper: Elektroakustische Music & Computermusic. Darmstadt 1997

v nedávno vydané publikaci Lenky Dohnalové¹³, kde je uvedena i obsáhlá bibliografie domácí a zahraniční literatury. Jelikož jsou obsahy základních pojmů poměrně ustálené a zaužívané, nemáme v úmyslu s nimi nikterak polemizovat. Kladení otázek a pokusy o jejich zodpovězení začnou tam, kde končí (nebo začne být přinejmenším rozostřené) pojmové pole uvedených termínů.

V zásadě je možné říct, že převážná většina takovýchto historiografických exkurzů v syntetických kompendiích je zacílena na oblast, kterou v češtině nazýváme pojmem „artificiální“, v němčině E-Musik, anglicky pak „serious music“, tedy ten výsek hudební tvorby, který je více či méně evidentním způsobem (osobnostně, konceptuálně, strukturálně, esteticky) spjat s dějinami a tradicí západoevropské hudební kultury. Potud lze i dnes poměrně bez problémů rozumět onomu zastřešujícímu pojmu *elektroakustická hudba* (elektroakustische Musik, electroacoustic music) i jeho třem výše uvedeným klíčovým podpojím.

S rostoucí radikální pluralizací intelektuální a umělecké sféry, obecné oborové interaktivnosti a s extrémní rychlostí rozvoje technologií (kosmicky urychlené přerodem analogového paradigmatu do digitálního) však více či méně relevantní používání elektronicky procesovaného zvuku zasáhlo prakticky veškeré hudební dění. Tyto tendence pak nutně znamenají potřebu nového nahlížení pojmového pole, které je s termínem *elektroakustická hudba* spjato, i potřebu ustanovení a respektování nových tvůrčích i reflektujících diskurzů, které nutně (ne vždy závisle na reflexi) vznikají.

V tomto smyslu je dobré si okrajově uvědomit, že i studiový záznam instrumentální skladby¹⁴ se dnes pro vydání na CD neobejde bez elektronického procesování (často dokonce velmi významného), valná většina popové a užití produkce vzniká díky elektronickým hudebním nástrojům a stadiónový koncert bychom si bez významné účasti elektronického procesování taky mnoho neužili. To jsou však mezní příklady toho, kam až může sahat obecné a abstrahující přemýšlení o pojmu *elektroakustická hudba*.

V návaznosti na silný paradigmatický posun posledních tří desetiletí se poměrně radikální proměnu v nazírání fenoménu EA hudby, jeho současné reflexe a druhového a žánrového „vymezování pozic“ (ve smyslu anglického slova „positioning“) snaží přinést autoři textů v nedávno vydaném svazku *Elektroakustische Musik*, který je součástí kompendia *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*¹⁵ a z něhož jsme již několikrát citovali: radikální nikoliv ve

¹³ Dohnalová, disertace

¹⁴ za příkladný CD-projekt lze považovat např. album H. Lachenmann: Schwankungen am Rand. ECM New Series 2002, 461 949-2, nebo A. Ingólfsson: Enter, BIS-CD-1298

¹⁵ citace viz Handbuch

smyslu přebudování terminologie, či pojmových obsahů, ale v naznačení a pojmenování mnohavrstevnatosti vztahů a již existujících či nově vznikajících diskurzů, které je nutné ve vztahu k tradičnímu pojmovému poli EA hudby vnímat jak uvnitř, tak směrem ven. Jejich permanentním vzájemným vymezováním pozic (positioning) a konfrontováním lze pak (jaksi v reálném čase) přibližně vymezovat i předmět našeho zájmu. Jde navíc o jakýsi odstředivý způsob uvažování, který se pomocí definice „jiného“ snaží vymezit „vlastní“¹⁶, což je do značné míry metoda analogická k cíli této práce – poukázat na mezní a vnější umělecké fenomény, které by bez přínosů tradice „*elektroakustické hudby*“ nemohly existovat, které však různou mírou a způsoby interakce s ní vytvářejí široké žánrové a druhové spektrum a budují tak nové tradice i nová pojmová a diskurzivní pole.

V zásadě je možné pozorovat dvě paralelní roviny, na nichž se toto vymezování pozic ve zmíněném kompendiu odehrává.¹⁷ První rovinou je čistě statické, formální, strukturální členění témat, druhá rovina pak spočívá ve vykreslení diskurzivních oblastí, které v různých polohách procházejí celým textem.

První rovinu nám zhruba zprostředkuje již letmý pohled do obsahu. Kapitoly diskurzivního, historiografického a estetického charakteru (Anders-Statements I., II., Lesearten HörArt) jsou prokládány jakýmsi paralelními „výlety na hranice“. Tak hned druhý oddíl se snaží vypořádat s diskusí o postmoderně a její projekci do oblasti reflexe elektroakustické hudby, vzápětí text odskočí do oblasti současné klubové scény¹⁸ a poté do krajin industriálního rocku jakožto „elektronického mostu mezi popem, rockem a novou hudbou“. Čtvrtá kapitola se snaží vypořádat s fenoménem tradice elektronického studia coby bývalé klíčové produkční instituce,

¹⁶ „... Imitation versus Innovation, Objekt versus Prozeß, analog versus digital, Klangbedeutung versus Klangstruktur usw., also immer Diskurse des Anderen, wobei elektroakustische Musik nicht nur als das andere gegenüber der traditionellen Musik auftrat, sondern das Andere stets zur Positionierung innerhalb des eigenen Terrains braucht, [...] indem der Dialog zwischen den Lagern gesucht wird: als Ereignis der Geschichte oder als Herausforderung für die Jetztzeit“, Handbuch, Bd. 5, s. 11 - 12

¹⁷ Na tomto místě je poučné srovnat obdobnou metodologii členění tématu, kterou v roce 1972 pro slovníkové heslo v Eggebrechtově slovníku zvolil W. M. Stroh, srv. W. M. Stroh, Elektronische Musik, in: H. H. Eggebrecht, Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie, Bd. II:

- 1/ označení elektronická hudba v poli mezi fyzikální definicí a hovorovým užíváním pojmu
- 2/ e. hudba jako produkt elektronických nástrojů
- 3/ el. hudba jako výsledek seriálního uspořádání [ve smyslu seriální kompoziční techniky, pozn. MR]
- 4/ el. hudba jako produkt elektronické práce se zvukem
- 5/ pojem el. hudby zakouší vždy znovu jistou zkušenost „zúžení“ [Einengung], která odkazuje k ideologickému charakteru artificiální terminologie

Onen bod týkající se „seriálního uspořádání“ je rovněž jedním z témat, která E. Ungeheuer přináší do diskuse o postmoderně v souvislosti s EA hudbou, respektive s Lyotardovými pojmy prezentovatelnosti a s návazností raných EA skladeb na principy tradičního vokálně-instrumentálního myšlení a jeho zrcadlení v EA materiálu, srv. Handbuch, Bd. 5, s. 87ff, dále také V. Zouhar. *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století*. Olomouc 2004.

¹⁸ Pro tuto oblast hudební produkce bývá dnes již prakticky výhradně používán pojem „*elektronická scéna*“, nebo „*electronica*“, přičemž je třeba vnímat zcela jiné pojmové obsahy vzhledem k tradičnímu pojmu „elektronische Musik“. Podrobněji se budeme tento problém snažit postihnout později.

jehož pozice v současném technologickém světě je vzhledem k silné laicizaci a všeobecné dostupnosti klíčových technologií velmi otřesená.¹⁹ Poslední kapitola svazku akcentující technologický vývoj elektronických hudebních nástrojů nakonec ale zabrousí do oblasti, která bývá nazývána anglickým pojmem *network art* a má mnoho společného s novými formami umění, jejichž významnou strukturální složkou je globální internetová síť.

Přesto, že tyto jednotlivé větší celky lze do jisté míry v zásadě vnímat a číst jako samostatné studie, to, co tuto míru překračuje, je ona druhá rovina kompendia, která se snaží formulovat nové (či poukázat na existující) diskurzy. Jim věnujme samostatnou kapitolu.

2. 2. Elektroakustische Musik aneb *vnějším vymezit vlastní*

Přesto, že celý svazek důsledně používá pojmu „elektroakustická hudba“ (elektroakustische Musik) a ostatní pojmy jsou používány či zmiňovány dostředivě směrem k tomuto „střežovému pojmu“²⁰, ono – z pohledu dnešní doby řečeno – rozostřené pojmové pole tohoto termínu je hned v úvodu²¹ jakoby globálně vymezeno následujícími poli diskurzivními:

1. *Komunikativní prostor: elektroakustická hudba vzniká v místech střetávání*

Aby mohla existovat tvorba využívající elektroakustický materiál, musí dojít ke vzájemnému setkání a výměně mezi technikou, vědou a uměním. To, že charakteristiku takových vzájemných průniků lze jen stěží podrobit nějaké metodologické a terminologické stratifikaci a diferenciaci, je nasnadě.

2. *Přístrojová oblast: elektroakustická hudba je na různých stupních závislá na elektrotechnickém nakládání s tvorbou zvuku (Klangerzeugen), jeho archivováním a modulací a kompozičně reflektuje tuto závislost různými způsoby.* Je zřejmé, jak mnoho druhových a žánrových oblastí může spadat do takto formulovaného diskurzu.

¹⁹ To, že výjimečnost zvukového studia jakožto tradičního místa vzniku elektroakustické tvorby, respektive akustických umění vůbec, je již minulostí, to je neoddiskutovatelný fakt, který se odráží v hledání nových funkcí této institucionální jednotky. Není to ani zdaleka otázka menších studií, ale i velkých tradičních institucí, jakými jsou například Experimentální studio Slovenského rozhlasu v Bratislavě, Experimentální studio Polského rozhlasu ve Varšavě, Elektronické studio TU v Berlíně, či dokonce pařížský IRCAM. K tomu zejména následující texty:

- „...allgemein ermöglichter Zugang zu Produktionsmitteln, deren Komplexität permanent weiterwächst...“, in: Roland Schöny: Sounds aus dem digitalen Zwischendeck, in: W. Fähndrich, ed: Zur Geschichte und Gegenwart der Elektronischen Musik, Luzern 1999, s. 49

- Michal Rataj, Elektronické vyjadřovací prostředky ve tvorbě Pierra Bouleze. Diplomová práce HAMU, 2003, s. 27 – 29.

- F. Hein, Brauchen wir Interpreten für elektroakustische Musik ?, in: Handbuch, Bd. 5, s. 165ff

²⁰ Srv. Dohnalová, s. 15 - 28

²¹ Handbuch, Bd. 5, s. 14ff

3. *Prostor zkoumání (Forschungsraum). Elektroakustická hudba má experimentální charakter.* Tato teze vyzdvihuje prostor studia, nebo počítačového systému, které vytváří jakýsi most mezi světem „tam venku“ (da draußen) a světem hudby. Tento most pak zároveň dává rámec estetickému projektu prozkoumávání zvuku (Klangforschung).

Takovýto pohled je zároveň možné v extrémních případech uplatnit jako kritérium pojmového rozlišení umělého produktu elektroakustické hudby a klišé (respektive kýchče), který bez invence přejímá tu nejsvrchnější technologickou vrstvu (popový hit vyrobený za pomoci elektronických nástrojů).

4. *Prostor vnímání (Wahrnehmungsraum). Elektroakustická hudba vykazuje zvláštní sklon k fenoménu přechodu (Übergang), prahu, změny (Wandel).*

Tento hermeneutický diskurz směřuje k časté absenci interpreta, respektive k možnému splývání jeho role se skladatelem, či realizačním týmem (v technologickém slova smyslu). Možnost okamžitého slyšení právě vytvořeného (zkomponovaného) ustanovuje jakousi permanentní dialektickou dimenzi mezi poetickým poslechovým prostorem (Hörraum) skladatele a estetickým poslechovým prostorem posluchače.

5. *Imaginativní, reálné a asociativní prostory. Elektroakustická hudba na sebe váže prostorové struktury, aby se umělecky umocňovala (potenzieren).*

Tento velmi aktuální a daleko sahající diskurz je v první řadě diskurzem mediálním v nejširším možném slova smyslu. Je diskurzem komunikativnosti akustických umění v čase informační společnosti. Odtud vedou kanály nejen ke všem formám sdělování zvukového uměleckého objektu, ale zároveň ke všem médiím, která se na základě své vlastní podstaty mohou stát strukturální součástí vlastního sdělovaného objektu. Jde zároveň o diskurz, který dal a dává vzniknout řadě nových „přechodových tradic“, o nichž byla řeč výše.

Takovéto vnímání pojmové oblasti „elektroakustické hudby v údobí digitálního informačního věku“ přináší publikace, kterou je možné v kontextu globální muzikologické reflexe považovat za vysoce relevantní. Přesto se v našem dalším přemýšlení pokusíme udělat jakýsi „další krok“ a zkusíme onen diskurzivní postoj v nazírání elektroakustické hudby obrátit. Lepší orientaci ve stavu radikální plurality může napomoci nikoliv *dostředivý* způsob uvažování, v jehož centru se nalézají pojmové pole EA hudby (tak, jak je prezentován ve zmíněném svazku), ale způsob *odstředivý*, v němž se nám pojem „elektroakustická hudba“

stane poměrně jasně definovanou **historickou kategorií**, která díky nově ustanovovaným diskurzům napříč současnou uměleckou scénou spoluutváří tvůrčí pole *akustických umění*. Takto formulovaný krok je navíc poměrně jasně legitimizován přístupem, který autoři kompendia k pojmu „elektroakustická hudba“ zaujali. Pokud přiznávají, že je k jeho vymezení zapotřebí hledat a formulovat mezní diskurzy, pak pojem „elektroakustická hudba“ sám vykazuje jisté známky vyčerpání vzhledem k aktuálním nárokům. V tomto smyslu se jeho možné vnímání jakožto historické kategorie jeví ještě mnohem jasněji. Začneme tedy přemýšlet nikoliv od „jiného“ směrem ke kategorii EA hudby, ale od této kategorie směrem ven, k jinému, meznímu, živému, vytvářejícímu nové diskurzy, nebo dokonce nové diskurzí tradice.

2. 3. Akusmatické, auditivní, nebo akustické?

Nyní jsme se dostali do míst, kde je zapotřebí hlubší sondy do myšlenkového okruhu spjatého s pojmem „akustické umění“ a i dalšími pojmy a pojmovými oblastmi, které s ním souvisejí.

Cesta vede hluboko do minulosti k výukové praxi Pythagora, který vyučoval své studenty schován za závěsem. Jako „*akusmatickou*“ (acousmatique, akusmatisch) tak pojmenoval situaci, kdy slyšíme, ale nevidíme strůjce zvukové (a sémantické) informace²². Pojem převzal – ovlivněn fenomenologickou zkušeností - od počátku svého působení Pierre Schaeffer jako jeden z klíčových pojmů pro označení specifického způsobu slyšení. Schaeffer píše, že tento pojem

„marks the perceptive reality of sound as such, as distinguished from the modes of its production and transmission. The new phenomenon of telecommunications and the massive diffusion of messages exists only in relation to and as function of a fact that has been rooted in human experience from the beginning: natural, sonorous communication ... In ancient times, the apparatus was a curtain; today it is radio and the methods of reproduction, along with the whole set of electro-acoustic transformations, that place us, modern listeners to an invisible voice, under similar conditions.“²³

²² Takový způsob výuky měl zaručit větší koncentrovanost posluchačů, kteří tak nebyli rozptylováni pohledem na přednášejícího, byli tedy *vyjmuti z vizuální situace* spjaté z procesem výuky.

²³ P. Schaeffer, *Acousmatics*, in: Ch. Cox, D. Warner, ed.: *Audio Culture. Reading in modern music*. Continuum, London, New York 2005, s. 76 - 81. Anglický překlad podle P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris 1966.

Jak již bylo naznačeno, akusmatický způsob slyšení se také fundamentálně týká Schaefferova požadavku na fenomenologické vnímání zvuku, tedy takové, které je zcela nezávislé na kontextu, v němž byl záznam příslušného zvuku pořízen, respektive na původci slyšeného.²⁴ Přesto, že je dnes tento pojem silně etablován²⁵, jeho používání je poměrně silně omezeno na frankofonní oblast Evropy a je prakticky bezvýhradně vázán na onu schaefferovskou tradici myšlení / slyšení. V zásadě ale velmi významně pojmenovává skutečnosti, které jsou naopak v německé jazykové oblasti diskutovány více v souvislosti s pojmy „*neviditelná hudba*“ (unsichtbare Musik) a „*akustické umění*“ („akustische Kunst“ jakožto nejobecnějším a dnes stále více frekventovaným, o čemž svědčí i hojně užívaná anglická verze pojmu, „acoustic art“).

Snad již na tomto místě je zapotřebí ještě zmínit historicky ne nevýznamnou latinskou obdobu stejného pojmu: „ars acustica“. Jedná se (jak později uvidíme) o označení, jehož inauguraci provedl významný rozhlasový producent a teoretik kolínského experimentálního studia (Studio Akustische Kunst, WDR) Klaus Schöning, který zároveň (a snad trochu nesrozumitelně) přispěl i k hojnému používání vlastního pojmu „akustische Kunst“, resp. „acoustic art“. Pomineme-li vlastní pojmenování institucionálního následníka kolínského Elektronického studia – „Studio Akustische Kunst“, ne zcela srozumitelné paralelní užívání latinského a německého (resp. latinského a anglického) pojmu je možné sledovat v Schöningově úvodní studii k bilančnímu katalogu děl vzniklých ve Studiu v letech 1968 – 1997, v níž poukazuje na integrativní procesy napříč nejnovějším uměleckým děním druhé poloviny 20. století: „...Es konnte sich eine Kunst entwickeln, die ich seit den siebziger Jahren als Akustische Kunst und als Ars Acustica bezeichne. Es ist der sich innerhalb und außerhalb des Radios häufig verzweigende Weg einer Medienkunst zwischen den Künsten und Institutionen...“²⁶

Na pochopitelnou pojmovou neustálenost v této souvislosti poukazuje zajímavý detail, který lze pozorovat ve stejném textu o několik stránek později, kdy Schöning – v souvislosti navázáním konceptu akustických umění na futuristickou tradici – hovoří o „...fast einhundertjähriger Geschichte der Akustischen Kunst...“²⁷

Slovní spojení „ars acustica“ nese ve svém názvu tvůrčí skupina rozhlasových producentů akustických umění v rámci Evropské vysílací unie (EBU Ars Acustica), na jejímž založení se

²⁴ P. Schaeffer, *Acousmatics*, s. 77. Srv. též *Handbuch*, Bd. 5, s. 22, Dohnalová, s. 36ff

²⁵ V přeneseném slova smyslu se „akusmatický“ objevuje např. v označení pařížského *Akusmonia* („reproduktorového orchestru“ v sále institutu INA GRM).

²⁶ Schöning 1997, s. 1

²⁷ *ibid.*, s. 11

kromě dalších producentů a teoretiků podílel právě i Klaus Schöning a byl jejím dlouholetým vedoucím²⁸.

V poslední době je ale stále zřejmější fakt, že tato latinská verze spíše přispívá k ještě dalšímu pojmovému rozostřování už tak dost nepřehledné sféry akustických umění a lze tak (například v prostředí zmíněné skupiny EBU Ars Acustica) vnímat jistou skepsi k hojnějšímu užívání tohoto pojmu v budoucnosti²⁹.

Oba uvedené pojmy – „neviditelná hudba“ / „akustické umění“ - již významově směřují mnohem více k onomu odstředivému způsobu vnímání, který jsme popsali výše. Jejich existence v zásadě vypovídá o snaze vypořádat se s řadou paradoxů, které vývoj hudby ve 20. století přinesl a přináší. V jistém smyslu se jedná o pojmy komplementární, které mohou dialekticky postihovat ony mezní polohy, které stojí v centru našeho zájmu.

Při práci se zvukovou technologií vznikají v poli komplexních vztahů skladatele a technologických systémů situace, v nichž na jedné straně „slyšíme“, ale nejsme schopni ono „slyšené“ v nějakém obecně srozumitelném kódu fixovat tak, aby posluchač (nebo badatel) mohl v budoucnosti opačným způsobem provést dekonstrukci téhož.

„Unsichtbare Musik kann dann entstehen, wenn man etwas hört, aber dabei keine Interpreten sieht, die das Gehörte in Live-Aktionen hervorbringen. Unsichtbare Musik in einem speziellen Sinne kann aber auch dann entstehen, wenn Klänge zu hören sind, die sich nicht in einer musikalisch ohne weiteres „lesbaren“ Weise visualisieren lassen.“³⁰

Stále máme co dočínění s pojmem (unsichtbare **Musik**), který se snaží postihnout jisté mezní oblasti z pozice „**hudby**“. Pojem „akustické umění“ může v tomto smyslu vzhledem k „unsichtbare Musik“ představovat pozitivně vymezený pojem akcentující v jisté obecnější rovině ono „**slyšení**“. Rudolf Frisius se snaží jít ještě hlouběji, když upozorňuje, že ono „akustické“ jakkoliv nevyjevuje souvislost s přírodovědným, fyziologickým, či fenomenologickým³¹ (ve smyslu reality smyslového vnímání). Pokud bychom měli i tuto

²⁸ Stručné pozadí vzniku a rané existence skupiny EBU Ars Acustica osvětluje španělský rozhlasový producent a teoretik José Igés, který v letech 1999 – 2005 této skupině předsedal. Srv. Ars Acustica. A brief history of radio arts. In: Diffusion EBU – Winter 2000 / 2001, s. 40 - 42

²⁹ Přesto je i nadále možné v informativní textu webové prezentace Studio Akustische Kunst, číst, že „Innerhalb der internationalen Radio-Szene gilt das *Studio Akustische Kunst* des WDR Köln seit 1968 als eines der produktionsintensivsten Zentren der *Ars Acustica*...“, srv.:

<http://www.wdr.de/radio/wdr3/archiv/sendungen/stukun/>. Identickou formulaci najdeme ve zmíněném Schöningově textu, srv. Schöning 1997, s. 6

³⁰ Rudolf Frisius, Musik und Technik. Veränderungen des Hörens – Veränderungen im Musikleben, in: *ibid.*, s. 22 – 23.

³¹ Srv. kap. Úvod, pozn. č. 1.

mírně zavádějící pojmovou polohu odstranit, museli bychom začít hovořit o „auditivním umění“, což je ale pojem, který se příliš neujal. Tedy:

„Wenn die Bezeichnung „akustisch“ im Zusammenhang mit Kunst im Sinne von „auditiv“ verstanden wird, dann kann man sagen, daß der Begriff „akustische Kunst“ sich dazu eignet, in positiver Weise zu bezeichnen, was Terminus „unsichtbare Musik“ nur in negativer Weise angibt. Es geht darum, die Hörerfahrung in ihrem Eigenwert zu entdecken – losgelöst vor allem von Sehenerfahrungen, die Gehörtes nur allzu leicht überlagern und verdecken.“³²

A dále R. Frisius pokračuje:

„Die akustische Kunst könnte Spielräume anbieten, für den Versuch, der Hörerfahrung wieder zu ihrem Recht zu verhelfen, indem Gehörtes das Sichtbare entweder ersetzt oder gleichwertig kontrapunktiert...“³³,

příčemž obdobný pohled lze vnímat v pozicích Klause Schöninga:

„Für die Akustische Kunst sind alle hörbaren Erscheinungen gleichwertige Komponenten. Die Akustische Kunst ist ein Schmelztiegel heterogener Elemente. Akustische Kunst: Welt aus Klängen und Geräuschen der akustischen Umwelt oder künstlich erzeugter Töne. Und Welt aus Sprache, Sprache, die zum Laut tendiert, zum Sprachklang und zur Musik, dem Allklang der Töne ... Einer ihrer [der Akustischen Kunst] Utopien: ein allen zugänglicher HörRaum: das Radio und andere virtuelle Spielräume...“³⁴

V těchto formulacích lze odečíst pojmenování a definování onoho konceptuálně nijak omezeného mezního prostoru (ke kterému od počátku směřujeme), v němž mohou vznikat nové souvislosti a souvztažnosti nikoliv primárně zaměřené DO-vnitř (k více či méně koherentní tradici artificiální EA hudby), ale odstředivě rozevřené vstříc novým tvůrčím i teoretickým diskurzům při zachování fundamentální strukturální závažnosti onoho „zvukového“, „slyšeného“, akustického v „auditivním“ (tedy nikoliv fyzikálním, fyziologickým, či psychoakustickým) slova smyslu.

Je zřejmé, že specifická podoba takovýchto herních prostorů (Spielräume) je v první řadě odvislá od druhového, žánrového, či jakkoliv konceptuálně vymezeného pólu, právě jehož

³² ibid., s. 24

³³ ibid., s. 31 - 32

³⁴ Schöning 1997, s. 1

existence (reálná či virtuální³⁵, objektivně, či intersubjektivně vnímatelná) možnost vzniku takových diskurzivních herních prostorů zakládá.³⁶

Jestliže jsme tedy prohlásili a stvrdili pojem „elektroakustická hudba“ za historickou kategorii nesoucí do těchto „**herních prostorů akustických umění**“ svou tradici, své koncepty, své „know-how“, dostáváme se v přemýšlení do míst, kde již po mnoho let a napříč obory rezonuje spor o koncept moderního a postmoderního, respektive – v relacích muzikologické kritiky – lineárně a diskurzivně reflektovaného. Dříve, než se tedy zaměříme na jeden z takovýchto herních prostorů akustických umění – oblast radioartu, pokusíme se k ještě pevnějšímu podpoření této proměny v kategorickém vnímání EA hudby sáhnout právě do arzenálu diskuse o postmoderně, která nám může pomoci řadu obecnějších, avšak stále více platných, reálií osvětlit – přestože zacílená na již obehnaný a často nezáživný myšlenkový koncept.

³⁵ Jako virtuální „(herní) prostor“ zde máme na mysli především digitální datový prostor globální sítě (internetu) a vlnový prostor rozhlasového či televizního vysílání.

³⁶ Zkusme zde pro ilustraci nahlédnout, jakým způsobem vnímá velmi svérázně soubor těchto herních prostorů akustických umění berlínský teoretik médií a rozhlasový producent Deutschland Radio Kultur Götz Naleppa, viz Příloha č. 3

3. Nedokončený projekt elektroakustické hudby, anebo projekty akustických umění?

3.1. Musí být EA hudba postmoderní?

Tato kapitola bude pokusem o jakýsi metodologický exkurz. Stále se nám totiž zdá, že je zapotřebí onen navrhovaný posun ve vnímání EA hudby jakožto historické kategorie zasadit do kontextu probíhajících (či již proběhnuvších) procesů, které mají – díky výrazné mezioborové i vlastní muzikologické diskuzi - širší společenskou platnost a mohou tudíž naše metodologická východiska ještě více podpořit

Čím více pročítáme jednotlivá hesla, kapitoly a statě z dějin EA hudby, tím více se zdá, jako bychom měli co do činění s vyprávěním dávných historek (nechci zde však předbíhat letmé dotknutí diskuse o postmoderně, které nás čeká). Čteme o tom, jak P. Schaeffer nahrával zvuky, specifickou metodou je poslouchal a vytvářel jejich databáze. Čteme o tom, jak se K. Stockhausen pokoušel granulační syntézou dospět ke kontinuálnímu zvuku, ale po vytvoření 28 vteřin skladby to pro neúměrnou práci vzdal. Necháváme si od B. Maderny vyprávět o jeho fascinaci studiovými možnostmi a potřebou nastolení jiného kompozičního paradigmatu při práci v elektronickém studiu. Necháváme si vyprávět o vzniku nových skladeb za použití té či oné nové technologie, čteme o vynálezu nového nástroje, který umožňuje „ještě mnohem více“, než ten předtím, čteme o prvních počítačových systémech nasazených do „kompoziční akce“, ... z nejnovějších časopisů a internetu se dozvídáme o nové x-té systémové verzi oblíbeného software, který zajistí, že naše „kompozice bude na desce znít ještě lépe než předtím“ a v neposlední řadě nám kdosi prezentuje internetový systém, který „skvělým způsobem dokáže distribuovat novou kompozici po celém světě...“. Čteme série příběhů, vyprávění, které se nám skládají do mozaiky vytvářející jakýsi metapříběh. Více než o dějinách hudby v tradičním slova smyslu zde začínáme přemýšlet o dějinách tvůrčích vztahů skladatele a technologie, tedy dějinách individuálního vypořádání se (ve smyslu německého výrazu *auseinandersetzen*) s „novým“. Zdá se, že začínáme být více konfrontováni s něčím, co by bylo možné nazvat *dějiny autorských projektů*, při jejichž vnímání nelze příliš uplatňovat principy lineární historiografické reflexe ani snahu o jejich přehlednou kategorizaci. Pluralitní diskurzivní atmosféra hudební (resp. obecně umělecké) tvorby posledních 40 let si pravděpodobně žádá i hledání nových nástrojů, které by tuto atmosféru

respektovaly a neuplatňovaly přitom sentimentální snahy o přehlednou a vyčerpávající kategorizaci.

S přihlédnutím k obecnějším procesům ve společnosti, politických systémech, dějinách myšlení a jistě v současném umění utvářeném a existujícím v globálně (digitálně) komunikujícím věku se nabízí zaostření pozornosti na již několik desetiletí trvající spor mezi koncepty moderny a postmoderny³⁷ – nikoliv kvůli diskusi samotné, ale kvůli paradigmatickému posunu, jehož existence je právě nejčastěji vnímána a popisována v prostoru, který je touto diskusí vymezován a také kvůli proměně ambicí a nástrojů uměnovědné (resp. muzikologické) diskuse a reflexe.

Každá teoretická reflexe procesů v umění musí v současné době nutně svádět – více či méně úspěšný - boj mezi dvěma úhly pohledu: snahou o kritickou hierarchickou stratifikaci, která by byla zasazená do více či méně lineárně (a často nutně schematicky) pojatých dějinných a osobnostních kontextů na straně jedné, na straně druhé pak tendencí k narativnímu a nehodnotícímu řazení událostí a osobních autorských „příběhů“, jejíž ambice není zacílena na vytvoření spojitého reflektující obrazu.

Zde je možné připomenout J.-F. Lyotarda, který nemalou měrou ovlivnil formulování německé muzikologické diskuse o postmoderně a její průmět do řady muzikologických prací zejména Helgy de la Motte, Hermanna Danusera, ale i – v souvislosti s elektroakustickou hudbou – Eleny Ungeheuer. Lyotard píše: „Je konečně třeba, aby bylo jasné, že nám nepřísluší být *odavateli reality*, nýbrž vynalézat náznaky poukazující na myslitelné, jež nemůže být prezentováno...Zaplatili jsme už dost za nostalgickou touhu po celosti a jednotě, po smíření pojmu a smyslově vnímatelného, po zkušenosti průhledné a sdělitelné. Za všeobecným požadavkem uvolnění a zklidnění slyšíme mumlání touhy započít znovu s terorem, uskutečnit fantazii o realitě spolehlivě uchopené³⁸.“

Velmi hlubokou sondu do dějin pojmoslovného aparátu i diskuse o postmoderně samotné (a se zaměřením na muzikologickou diskusi německé jazykové oblasti) provedl Vít Zouhar ve své disertační práci a na ni navazující publikaci³⁹. Pokouší se v ní postupně odhalovat kořeny této diskuse a to na obou stranách Atlantiku, aby později provedl zevrubnou sondu procesů, které po mnoho let znamenaly (a dodnes místy znamenají) silný motor celé diskuse v německy mluvících oblastech. Zouhar poukazuje zejména na paradigmatický posun ve

³⁷ Základní přehled situace, v níž byla od počátku formulována jednotlivá východiska i klíčové myšlenky a koncepty diskuse o postmoderně, sestavil Wolfgang Welsch [viz seznam lit.]

³⁸ Jean-François Lyotard, Postmoderno vysvětlované dětem, in: Jean-François Lyotard, O postmodernismu. Praha 1993, s. 28

³⁹ Vít Zouhar. Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2004.

vnímání (resp. snaze o definování) pojmu „postmoderní“ v USA („post-modern“ ve smyslu vývojovém, temporálním, označujícím následnost dějů a procesů a s poukazem k silné mezioborové platnosti tohoto pojmového označení) a v Německu, kde lze naopak pozorovat stále znovu pokusy o vnitřní definování a neustálé re-definování pojmového obsahu zaměřeného směrem k tradici moderny a zejména poválečné avantgardy⁴⁰.

Potvrzením Zouharových pozorování zde může být i způsob připojení se k diskusi o postmoderně ve výše analyzovaném pátém svazku Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, v nichž se autoři znovu a v různých souvislostech snaží „pomocí jiného vymezit vlastní“⁴¹, tj. pomocí obecněji platných (resp. obecně akceptovatelných) daností zodpovědět otázku „Jaká elektroakustická hudba je vlastně postmoderní?“, anebo dokonce aplikovat kritéria diskuse vztahované k poválečným avantgardám a modernám raného 20. století a Neue Einfachheit⁴² do relativně velmi užšího pole elektroakustické hudby.

V kapitole s názvem „Die andere Avantgarde“⁴³ se snaží Elena Ungeheuer de facto provést aplikaci obecně muzikologické diskuse na oblast elektroakustické hudby a pokouší se formulovat z několika různých úhlů pohledu, co lze považovat za *moderní* (moderne) a co naopak za postmoderní (postmoderne) projev. Hned na začátku kapitoly čteme poměrně razantní formulaci:

“Modern ist die Kunst, die aktuelle Techniken aufspürt und den kreativen Konflikt mit ihnen sucht, postmodern ist die Kunst, die aufgrund ihrer technologischen Ansprüche sich an der Medienabhängigkeit der Informationsgesellschaft mehr oder weniger kritisch beteiligt”⁴⁴,

čímž velmi jasným způsobem akcentuje to, co je – podle našeho názoru – v obecné muzikologické diskusi (a tím více diskusi o postmoderně) opomíjeno, totiž silnou mediálně technologickou podmíněnost nejen vzniku nových hudební děl posledních třiceti let (a nikoliv nutně jen děl využívajících ve větší či menší míře technologií), ale zejména jejich šíření a subkulturální či vůbec společenské komunikování.

V duchu této úvodní formulace a konceptu celého svazku (tak, jak jsme se jej snažili výše poznat) pak odkrývá řadu dalších důležitých vztahů, na jejichž vzájemném diskurzu dokladuje

⁴⁰ „...Všechny tyto motivy vedou ke společnému cíli: pregnančně uchopit a vymezit pojem *Postmoderne*, resp. *musikalische Postmoderne* (*postmoderne Musik*) s pomocí nástrojů mimohudebních diskurzů a nalézt a pojmenovat jejich hudební ekvivalenty...“, in Zouhar, s. 73.

⁴¹ Handbuch, Bd. 5, s. 11 - 12

⁴² Srv. Zouhar, s. 71ff

⁴³ Zde stojí za povšimnutí přiřazení tematiky „Moderne – Postmoderne“ k oblasti jakýchsi hraničních diskurzivních prostorů – společně s elektronickou taneční hudbou a industriálním rockem. Nelze navíc přehlédnout spojení postmoderního diskurzu s tematikou dějin avantgard a zároveň návaznost na koncept H. Danusera, který vnímá postmodernu právě jako novou avantgardu sui generis, resp. její pokračování, srv. např. Zouhar, s. 103 - 104

⁴⁴ Handbuch, s. 85

(více či méně akceptovatelně) tenzi mezi moderními a postmoderními významy. Takovým snad nejvíce pozoruhodným diskurzem (byť by jej bylo možné vnímat jako do jisté míry vykonstruovaný) je vztah analogového a digitálního, v nichž

“die Beziehungen zwischen den Daten und den durch sie repräsentierten Klanginformationen änderten sich: Physikalische, linear verlaufende Analogien wurden durch nicht-lineare und nicht-abbildende Codierungen mit der Folge ersetzt, daß das Interface Mensch-Machine frei entworfen werden kann”⁴⁵,

čímž vlastně skrytě formuluje teorém vzájemné převoditelnosti všeho digitálního a z toho vyplývající existenci radikální interkomunikativnosti veškerých oborů lidské činnosti (potažmo druhů umění), jejichž vyjadřovací prostředky jsou více nebo méně svázány s digitálními procesy.

V této souvislosti s formulací vztahu digitálního a analogového ovšem zase není možné přehlédnout zcela evidentní návaznost na Lyotardův koncept postmoderny ve vztahu k moderně a avantgardě a s jeho pojmy prezentovatelného a neprezentovatelného⁴⁶, které podrobně analyzuje i Vít Zouhar⁴⁷. Tím se opět potvrzuje Zouharem výše objasněná závislost německé muzikologie na filozofickém pozadí diskuse o postmoderně a její historizující tendence. Pocit stavu jisté akademičnosti a limitované účelnosti diskuse a aplikace jejích výsledků sílí, jistá neobratnost ve snaze o reflexi nového pomocí stávajících či dokonce historizujících metodologických nástrojů je stále zjevnější. Ve shrnutí svého průzkumu postmoderní diskuse Vít Zouhar píše:

„...Všechna jinak než časově orientovaná pojetí [postmoderny] (stylová, estetická, sociokulturní, ekonomická) předpokládají nejen názorovou dominanci a kulturní sílu perspektivy, která pojetí určuje, ale navíc připouštějí jen těžko představitelný interkulturní konsensus...”⁴⁸,

čímž de facto pokládá jistý důraz jednak na pozitivní moment plurality, jednak na charakter současné doby jakožto jistého historického stavu, který je následný a jiný než ten předchozí. Odtud je nyní jen krůček k sondě do sociokulturního pohledu na možnost vnímání “postmoderního času”, kterou považujeme v kontextu naší práce za lapidární, nezatěžkanou často komplikovanými filozofickými konstrukty a zejména – ve vztahu k mediální podmíněnosti předmětu našeho zájmu - za velmi relevantní.

⁴⁵ Handbuch, s. 91

⁴⁶ Jean-François Lyotard, Postmoderno vysvětlované dětem, in: Jean-François Lyotard, O postmodernismu. Praha 1993, s. 23 - 25

⁴⁷ Zouhar, s. 47 - 48

⁴⁸ Zouhar, s. 212

3. 2. Plurál projektu

V roce 2002 vyšlo druhé české vydání cyklu esejů filozofujícího sociologa polského původu Zygmunta Baumana⁴⁹. V publikaci se autor nesnaží rekapitulovat ani nijak sumarizovat klíčové momenty diskuse o postmoderně ani sporu mezi modernou a postmodernou. Naopak – snaží se celou (dnes už se může zdát, že vlastně poměrně vyčerpanou) problematiku velmi srozumitelným způsobem zasadit do sociálního kontextu dějinných paradigmatických proměn. Krátký exkurz do jeho myšlenkového světa nám snad pomůže doložit potřebu intenzivnější proměny v nazírání současného umění, respektive potvrzení jejího opodstatnění

„Myslím si totiž, že jedna z mnoha jinakostí našeho světa, na níž se všichni šermíři bez ohledu na své barvy shodnou, je ta, že je stále obtížnější vést pŭtky, které mohou mít smysl jenom ve světě uspořádaném do podoby souvislého a soudržného celku...“⁵⁰,

čímž jinými slovy od počátku své publikace vysílá signál všem těm, kteří očekávají jasné recepty na chování a myšlení ve světě 21. století. Uvědomme si jednou provždy, že spojitý koncept společnosti založené na „systému“ povětšinou identifikovaném s národním sociálními celky je u konce:

„Z toho, že se na svět nahlíží z perspektivy správy, že se na plátno světa promítá obraz způsobu života a myšlení administrativy, vyplývají pro model světa tři důsledky ... Za prvé, tento svět jest *celkem, totalitou* ... Za druhé, tento svět je celkem *spojitým*, má tvar a podobu mechanismu ... za třetí, tento svět je projektem ve stavu realizace, to znamená, že je situován v čase, který je současně časem kumulativním, orientovaným i finálním – pouze v takovém čase je myslitelné projektování a projekty ... V takovém čase je možné postupovat konsekventně...“⁵¹

a tudíž je možné takové konsekventní pojetí času ve společnosti rekonstruovat i zpětně – třeba právě v kritickém pohledu na dějiny umění, které je zajisté možné přibližně do poloviny dvacátého století vnímat jako dějiny relativně spojitých historicko-uměleckých komplexů.

„Pokud byl tedy lidský svět předmětem administrativních opatření a péče..., organizovaly se všechny vize lidského světa kolem kategorií celku, spojitosti a kumulativního a orientovaného času. Právě toto se má na mysli, když se mluví o modernitě jako o 'projektu'...“⁵²,

o projektu v jednotném čísle, o projektu spojitém, lineárním, systematicky popsatelem, relativně předvídatelném a zpětně rekonstruovatelném. Takto pojatá modernita budiž východiskem pro vymezení času postmoderního:

⁴⁹ Zygmunt Bauman: Úvahy o postmoderní době. SLON, 1995¹, 2002²

⁵⁰ Bauman, s. 8

⁵¹ Bauman, s. 10 - 11

⁵² Bauman, s. 12

„Chtělo by se říci, že necharakterističtějším rysem našeho času je náhlá popularita plurálu... Dnes žijeme projekty, nikoliv projektem. Projektování a úsilí potřebné k realizaci projektů podleho privatizaci, deregulaci a fragmentarizaci...⁵³“,

a tudíž postrádá kontinuitu, koherentnost, spojitost, tj. vlastnosti, které umožňovaly projektovat i reflektovat moderní projekt. Koncept národního státu je nahrazen nadnárodními politickými systémy, národně identifikovatelný komplex uměleckých aktivit přestává mít v síti on-line propojených umělců celého světa smysl.

„Postmodernita je vlastně pouze totéž, co *zánik projektu* – super-projektu, takového projektu, který nezná plurál⁵⁴.“

Jestliže jsme se tedy doposud snažili přemýšlet o EA hudbě a jejích reflexích jakožto o poměrně spojitým a ustáleným hudebně-historickým komplexu, jehož hraniční oblasti postupně v posledních desetiletích začínají poskytovat prostor pro vznikání nových „herních prostorů“, od tohoto okamžiku si ještě více potvrďme potřebu, abychom ono výše navržené vnímání EA hudby jakožto historické kategorie ještě zintenzívnili. Slovy Z. Baumana - EA hudba se ocitla na konci svého vlastního projektu, takového, který je možné více či méně uspořádaně přehlédnout, popsat, kriticky zhodnotit, zkatégorizovat a pojmově uspořádat. Fragmentované a nelineární části tohoto *projektu* pak vedle sebe nadále existují jakožto součásti *projektů*, které společně vytvářejí dynamický koncept akustických umění v tom smyslu, jak jsme jej výše vymezili.

3. 3. Estetické modely simulaker

V tomto okamžiku se nám ještě jeví jako vhodné konkrétním způsobem ilustrovat posun ve vnímání této problematiky na dvou publikacích v Česku žijících autorů, které vznikly prakticky ve stejnou dobu a které by bylo možné vnímat jako v jistém smyslu extrémní příklady výše řečeného: příklad moderního sentimentu po spojitých fungujících administrativních systémech na jedné straně a postmoderní únavy z absence takového systému, který by umožnil alespoň elementární hodnotový korektiv. První publikací je již výše citovaná disertační práce **Lenky Dohnalové**, druhou pak *Hudobné simulakrá Jozefa*

⁵³ Bauman, s. 13

⁵⁴ tamtéž. Zde se zajisté nabízí zamyšlení nad tím, zda lze Baumanův odkaz k pojmu „projekt“ alespoň do jisté míry spojovat s Habermasovým negativně vymezeným pojmem postmoderny jakožto „nedokončeného projektu moderny“. Zřejmě je snad to, že Bauman v každém případě podtrhuje existenci postmoderny v jejím „temporálním významu“.

Cserese⁵⁵. Ve stručném pohledu nyní nepůjde v žádném případě o jakkoliv hodnotící vhléd do zmíněných publikací, nýbrž o pokus nastínit dva různé způsoby vnímání a – ve vztahu k muzikologickému přemýšlení – metodologického chování, které se od sebe fundamentálním způsobem liší.

3. 3. 1. Od estetických modelů...

Rozsáhlá publikace Lenky Dohnalové je rozdělená do dvou částí, přičemž první má více povahu esteticko-teoretickou se zaměřením na autorské koncepty čtyř skladatelských zjevů druhé poloviny 20. století, jejichž hudební i psaný projev byl nesporně (více či méně významně) svázán zejména s počátečními dějinami elektroakustické hudby. Jedná se o Pierra Schaeffera, Karlheinz Stockhausena, Iannis Xenakis a Pierra Bouleze. Druhá část je pak doposud jediným (a vskutku obdivuhodným) katalogizačním počinem domácí muzikologie v takovémto rozsahu, v němž autorka podrobně mapuje všechna dostupná elektroakustická díla realizovaná v domácích studiích v letech 1961 – 1998. Pro naši potřebu je však nyní důležitější vhléd do oné první části publikace s akcentem na způsob reflexe tématu, který lze považovat přinejmenším za velmi osobitý.

V souvislosti s výběrem oné skladatelské čtveřice Dohnalová píše:

„Pro evropskou tradici je typická potřeba autoanalýzy filozofické i historické. Proto zde i v rámci EAH vznikly koncepty, které jsou chápány jako paradigmatické. Byly buď významně inspirovány novým charakterem materiálu a techniky zpracování (P. Schaeffer, částečně K. Stockhausen, P. Boulez) nebo technika a nový materiál umožnily vtělení a rozvoj určité obecnější ideové koncepce (I. Xenakis). Co se týče zvolených osobností pro modelaci evropské scény, je třeba poznamenat, že volba vychází z analýzy existující sebereflexe EAH...“.⁵⁶

To, že byl výběr tvůrčích osobností takovýmto způsobem ovlivněn právě schopností autoanalýzy, sebereflexe a realizací institucionálních vizí, stvrzuje autorka následující zmínkou o dalších významných postavách neodmyslitelně spjatých s dějinami elektroakustické hudby:

„Umělecky významné osobnosti elektroakustické hudby (např. P. Henry, B. Maderna, L. Berio, L. Nono ad.), které se zasloužily o přijetí elektroakustické hudby jako hudebního umění, nejsou uváděny jako tvůrci modelů z toho důvodu, že jejich přístup byl a je tradičně

⁵⁵ Jozef Cseres, *Hudobné simulakrá*, Bratislava 2001. Kniha vznikla na objednávku Hudobného centra v Bratislavě, autor sám žije od r. 2004 v Brně

⁵⁶ Dohnalová, s. 10 - 11

umělecký, tj. použitý materiál a technika slouží primárně konkrétní umělecké představě bez aspirací vytvářet teorie, „jazyk“ či instituce“.⁵⁷

Autorka tak poměrně jasně hned v úvodu deklaruje metodologická východiska, která hodlá aplikovat na prozkoumání kořenů evropského kontextu existence a rozvoje elektroakustické hudby, přičemž ona metodologická východiska jsou velmi pevně svázána s tak tradiční a po dlouhou dobu významně určující hodnotou evropské hudební kultury, jakým je institucionalizace. Ta má – zdá se – pro autorku dokonce takový význam (byť v pozitivním slova smyslu, zaostřen na schopnost vytvářet čitelné procesy, jasně formulovat ideová východiska a vize, budovat koncepčně čisté produkční jednotky apod.), že v její prospěch poněkud problematicky odsouvá dění v mimoevropských proveniencích a USA, když podotýká:

„Případné koncepty amerického původu, např. Cageův „k sobě samému přicházející zvuk“ nebo záměrně hybridní tvorba Varèseova neaspirují na modely ve smyslu tvorby estetických norem. Ideologicky je demokratizace, laicizace produkce, vytváření co nejpříjemnějších a nejdostupnějších technologií v naprosté převaze nad snahou korigovat, ovlivňovat a analyzovat...“⁵⁸,

a dále svou striktní metodologickou redukci dovádí více do současnosti, když uznává, že

„...v současnosti samozřejmě existují konceptualisté, kteří výrazně rozvíjejí i teorii a sebereflexi (např. Jean Cl. Risset (Fr) – zvuková syntéza, Dennis Smalley (VB) – spektromorfologie, John Drever (VB) – zvuková a hudební ekologie) ad; ale pracují s významným vědomím kolektivní mezinárodní spolupráce, jejich přístup je méně individualistický, než u zakládající generace...“⁵⁹

To je sice poněkud zarážející argument, který má sloužit jako metodologické vodítko, pokud si uvědomíme, že reálně nelze v posledních alespoň 15 letech zcela objektivně mluvit o jiné, než internacionální autorské scéně, nicméně se pokusíme i nadále nevstupovat do věcné diskuse, na níž by bylo v případě Dohnalové textu zapotřebí více prostoru.

Naposledy je třeba uvést snad nejdůležitější kritérium (kategorizační, stratifikační a též velmi problematické), které autorka zcela logicky staví na samý počátek své práce, když píše o první části práce

„...věnované evropskému kontextu tzv. umělecké (artificiální) elektroakustické hudby...“⁶⁰

Autorka sama poznamenává, že toto kritérium artificiální / nonartificiální (jakožto obdoba německého E-Musik / U-Musik) se vžilo díky intervenci autorů J. Fukače a I. Poledňáka na

⁵⁷ Dohnalová, s. 11

⁵⁸ Dohnalová, s. 10

⁵⁹ Dohnalová, s. 11

⁶⁰ Dohnalová, s. 7

přelomu 60. a 70. let. Je otázkou, jak mnoho může tato – již sama o sobě tolik problematická – taxonomie obstát při diskusi o hudebním (zvukovém) umění řádově mladším a existenčně podmíněným technologií, která je v posledních třiceti letech oběma pólům uměleckého / nonuměleckého společná. Za odvážnější a těžko uchopitelný však považuji ten fakt, že do publikace snažící se o kritickou reflexi jistého výseku současné hudební tvorby, je promítáno metodologické kritérium hodnotové povahy a že je toto kritérium poměrně neochvějně „institucionalizováno“ jakožto kritérium axiomatické.

Přehlédneme-li výše řečené, nemusí nás takto nastavená hodnotová podmínka předmětu studia udivovat, neboť poměrně logicky zapadá do metodologického konceptu, z něhož publikace Lenky Dohnalové vychází. Umožňuje nám – ve výše naznačeném smyslu sociologického pojetí pojmu modernity Zygmunta Baumana – vidět snahu o interpretaci umělecké tvorby a její (auto-)reflexe v kategoriích „...celku, spojitosti...“, od nichž sentimentálně očekáváme, že z pozice autority vytvoří jasně čitelnou a formulovatelnou vizi, ideologii, měřítko hodnoty, estetický imperativ.

Na jedné straně je zřejmé, že pro účely syntetické práce tohoto typu a takového rozsahu je zapotřebí hledat jasně formulovanou metodologickou redukci a to i za cenu jistých zjednodušení a nepřesností, které nutně taková redukce musí přinést. (Těch bychom si pak měli být vědomi a měli bychom je umět označit.). Zároveň je však třeba vidět fakt, že proměna společnosti v posledních dvou dekadách 20. století přinesla zcela zjevné proměny ve stylu psaní o hudbě. Zdá se nám, že tyto proměny jsou přirozenou reakcí na samotné proměny hudební tvořivosti, která již

- není záležitostí kontinentálně (natož lokálně) vymezitelných hudebních scén (díky globálnímu informačnímu propojení),
- jasně profilovaných institucí typu IRCAM (jimž vyvstala nepřehlédnutelná konkurence v podobě univerzitních pracovišť, síťových komunit a nezávislých produkčních sdružení),
- velkých „institucionálních“ osobností typu P. Bouleze (jimž globální proměna politického klimatu pravděpodobně neumožní znovu vzejít)
- a nakonec ani přehledně definovatelného hodnotového ambitu, který by nadále a s jistým netečným klidem umožnil „institucionální“ soudy typu umělecký / neumělecký probíhající často v nezměněných kategorických měřítkách poválečných hudebních avantgard.

Zdá se nám, že tyto paradigmatické proměny je zapotřebí vnímat už jenom proto, že všeobecný interface digitálního kódu přímo vyzývá k novým formám mezioborové a mezižánrové komunikace⁶¹.

3. 3. 2. ... k hudebním simulakrům

Hudobné simulakrá⁶² Jozefa Cserese mají snad – více než ke kritické muzikologické publikaci – blíže ke kriticky strukturovanému eseji, který se snaží předejít z mnoha různých diskurzivních pozic situaci současného hudebního umění (myšleno v období 2. pol. 20. století s akcentem na posledních 20 let) povětšinou více či méně spjatého s (hudební) technologií. Hovořím o „diskurzivních pozicích“, neboť způsob, jakým Cseres o předmětu svého zájmu píše, nevychází primárně zevnitř toho, co lze nazývat „hudebním“ (včetně celé jeho myslitelné tradice), nýbrž spíše z celé myslitelné řady míst (intermediálních) setkávání se, do nichž (také) dějiny hudebních konceptů v posledních desetiletí dospěly. Způsob jeho psaní je tak mnohem blíže onomu výše popsanému, v němž „pomocí vnějšího je definováno vlastní“, což sám naznačuje hned v úvodu, když v souvislosti s „mediálním šílenstvím“ dnešní doby říká, že

„...umelec dneška i konzument jeho výtvorov, prv než vôbec pristúpia ku kreatívnemu či receptívnemu aktu, musia sa vyrovnat' nielen so záplavou viac menej dôveryhodných informácií, ale dnes už aj s technologicky čoraz dokonalejšími simulakrami. A tak sa jedným z najdôležitejších predpokladov zmysluplnej reflexie súčasnosti – intelektuálnej i emocionálnej – stáva schopnosť pohotovo artikulovať pluralitu našej postmodernej existencie, čo väčšine ľudstva spôsobuje nemalé problémy.“⁶³

Cseres nepopisuje dějiny avantgard, neformuluje autorské biografie, neprovádí stratifikaci pojmového aparátu ani se nepokouší o vytvoření nové systematiky – takové, kterou by bylo možné aplikovat na nejnovější dějiny hudby v místech, kam nekompromisně vstoupila digitální paměť, hodnotová relativita, nehudební koncept, intermedialita a radikální mezioborová provázanost generující nové diskurzy. S jistou dávkou skepse na adresu nových terminologických produktů poznamenává:

⁶¹ Srv. Handbuch, s. 91

⁶² Simulakrum od lat. *simulo*. Tímto pojmem bývá v návaznosti na platónskou tradici označován „obraz bez vnějšího vzoru“, tj. obraz něčeho, co neexistuje. V kontextu Ceresovy publikace se však nabízí souvislost s myšlenkovými koncepty současných teoretiků virtuality (Deleuze, Bourdieu, Baudrillard ad.), v nichž se *simulakrum* stává „přeludem, který již není ničím“.

⁶³ Cseres, s. 7

„...Ved' ostali vari po talianskych futuristoch, parižskych konkretistoch, Johnovi Cageovi, Alvinovi Lucierovi, Davidovi Rosenboomovi, Annee Lockwoodovej, Giancarlovi Toniuttim, Michaelovi Primovi, Stelarcovi, japonských noise-makeroch⁶⁴ a *onkyotvorcoch*⁶⁵ vôbec ešte nejaké zvuky, resp. ich vizuálne alebo mentálne obrazy, ktoré by sme nemohli pokladať za hudbu a ktoré si preto vyžadujú novú kategóriu? Asi sotva...“⁶⁶

Cseres jako autor s pronikavým filozofickým myšlením vychází a hojně odkazuje k tradici dekonstrukce, sémiotiky a strukturalismu a zapouští do pohledu na nepřehlednost hudebních procesů posledních 50 let filtr paralelně probíhajících diskurzů, které jsou – v přeneseném slova smyslu – jaksi „hypertextově propojené“.

Každý z takových diskurzů, který odhaluje, je prezentován na pozadí jednoho nebo více hudebních děl (konceptů), na jejichž autory Cseres sází jako na autory relevantní a jejichž díla sám považuje za díla kvalitní. Zde se dostáváme opět k problému, který jsme výše identifikovali v metodologii Lenky Dohnalové. Hodnotovým kritériem aplikovaným na prozkoumávaná díla zde není ono umělecké / nonumělecké (což je navíc pojmové označení tradičně spjaté s zejména s popem 70. a 80. let a s problematickým přesahem do jazzu), ale relevance osobního estetického soudu schopného kritické orientace v současné informační nepřehlednosti.

Cseres dále nevyhledává pro svůj uměnovědný průzkum tvůrce, kteří by aspirovali na zkonstruování obecněji platných ideologických norem, systémů či estetických kategorií. Jeho „hvězdami“ jsou umělci, které jejich vlastní tvořivost přivedla do míst, v nichž jsou takto formulované kategorie spíše potlačovány. Dává čtenáři sledovat koncepty sahající od manipulovaného lidského hlasu Alvina Luciera, přes zvukové podpisy Roberta Racinna, koncepty s gramofonovými deskami výtvarníka Christiana Marclaye, samplingové a interaktivní projekty Boba Ostertaga až po bio-hudební multimediální performance kalifornské autorky Miyi Masaoka či kyber-hudební instalace Davida Rosenbooma. Jozef Cseres postupně poodhaluje obrovskou varietu konstelací, v nichž hudební (akustické) umění začalo vytvářet nové své diskurzivní tradice.

Při vši dobré vůli autora vidět to „nejkvalitnější“ a relevantní lze odečítat jistou Cseresovu skepsi pramenící z napětí mezi jeho vnímáním stavu současného umění (provázeného rezignací na všechno „vážné“, „metafyzické“ a „hluboké“) a jeho akademickou reflexí:

⁶⁴ Anglismus ve smyslu slova „noise-maker“. Tvůrci stylu založeném na artikulaci elektronicky generovaného šumu (noise).

⁶⁵ *Onkyo* - označení pro specifické formy volné improvizace pocházející z japonské scény, v nichž významnou roli hraje performační artikulace „ticha“ či velmi jemných „hudebních gest“.

⁶⁶ Cseres, s. 173

„Dnes už vážne veci nemožno prezentovať vážne, pretože to často vedie k falošnému páťosu, ktorý vzápätí bagatelizuje dobre mienený pôvodný zámer. Zmenenej situácii musia, chtiac - nechtiac, prispôbiť svoje prezentačné a explikačné stratégie aj kultúrne inštitúcie, teória a kritika⁶⁷.

To je zajisté tvrzení, které může být vnímáno podobně problematicky jako výše popsané metodologické redukce Lenky Dohnalové a to tím spíše, čím více by podobný názor měl legitimizovat funkci umění jako prosté „hry“. Domnívám se, že takovýto postoj má spíše co do činění s ne příliš vzácnou skepsí pramenící z absence oné baumanovské „kategorie spojitého“, z absence alespoň nejvyššího společného jmenovatele, který může v relacích současné tvořivosti znamenat neméně, než srozumitelnost komunikačního kódu mezi „více než jedním člověkem / autorem“.

* * *

Mohlo by se zdát, že v případě Cseresovy metody jde o druhý metodologický extrém v přístupu k současnému umění v čase digitálního informačního věku. V kontextu výše řečeného je však zřejmé, že ať už se v reflexi současné tvorby přikloníme na stranu nostalgické projekce lineárních systémů, či autokritického diskurzivního vidění světa, vždy budeme nuceni přinést jistou oběť. V prvním případě značnou míru zkraslení a schematismu, k němuž musí nutně dojít, snažíme-li se na „živý tvůrčí organismus“ naroubovat jakkoliv komplexní systém, který je možná srozumitelný, dobře vyhlížející, je přehledný a hierarchicky uspořádaný, rozhodně však pramálo vypovídá o rozmanitosti neurálních vztahů, které jsou s existencí uměleckého díla dnešní doby spjaty.

Druhý způsob „vidění“ zajisté nesrovnatelně více respektuje komplexnost těchto vztahů, může však vést k notné dávce skepse, či snad dokonce cynismu, pramenících ze dvou momentů. První vyplývá z toho, že se – metodologicky vzato – nelze konsensuálně zachytit pevného bodu, který by byl zdrojem (či zajišťoval existenci) jistého hodnotového korektivu a východiska pro další reflexi a diskusi. Druhý pak má kořeny v silném apelu na osobní odpovědnost ve vztahu k autokritické orientaci v neskutečně narůstajícím množství informací a dostupnosti uměleckých děl⁶⁸ a k nutnosti jejich permanentní validace, při němž často vychází najevo množství informačních podvrhů a záměrných banalit a fals (simulaker),

⁶⁷ Cseres, s. 176

⁶⁸ Uvědomme si zde, jak rapidně narostla dostupnost uměleckého díla v digitálním věku. Není přece nic jednoduššího, než umístit audio-, video- či obrazový soubor na server a rozesílat po celém světě e-maily s příslušnými internetovými odkazy umožňujícími download příslušného díla kdekoli na světě v zanedbatelném časovém horizontu

jejichž existence je však v diskurzivním „neinstitucionalizovaném“ prostředí zcela jistě legitimní.

Je asi zřejmé, že i naše další směřování a přemýšlení o současném umění v mediálním prostředí rozhlasu (jakožto jednoho z výše naznačených tvůrčích diskurzů oblasti *akustických umění*) se bude ubírat tímto druhým směrem reflexe, čímž definitivně – v závěru této kapitoly – odkazujeme kategorii EA hudby do relací kategorie historické, která svým tvůrčím a technologickým přínosem pomohla vytvořit neskutečně pestré a živoucí mezioborové diskurzivní prostředí *akustických umění*⁶⁹. Jenom takovýto myšlenkový posun nám totiž nadále umožní vnímat svobodně širokou varietu forem mediálně podmíněného rozhlasového umění, které – přestože od počátku (jak později uvidíme) buduje svébytnou tvůrčí i teoretickou tradici - je zcela biologicky spjata s tvůrčími nástroji a technologickými postupy, které byly vyvinuty a uvedeny do „tvůrčí reality“ právě zejména díky kontinuálnímu rozvoji EA hudby.

Stojíme tak na prahu dveří vedoucích do druhé části naší práce věnované jednomu z „herních prostorů“ či, chceme-li, tvůrčích diskurzů oblasti akustických umění – rozhlasovému umění, **radioartu**.

⁶⁹ Srv. Schöning 1997, s. 1ff: „Schriftsteller, Komponisten, Lautpoeten, Cineasten erkannten schon sehr früh die kreative Herausforderung einer Verbindung ihrer avancierten künstlerischen Aktivitäten mit den neuen elektroakustischen Möglichkeiten...“.

4. Cestou k radioartu

4. 1. Úvodní poznámky

V úvodu druhého oddílu naší práce se nejprve pokusíme přednést hlavní aspekty motivace, které k volbě tohoto tématu vedly, a zároveň předestřít několik metodologických poznámek, které nám pomůžou lépe vymežit oblast dalšího zájmu.

Je zřejmé, že není možné obsáhnout oblast současného radioartu do komplexní reflexe postihující všechny jeho aspekty. Tím méně je to možné v době, kdy samotný koncept rozhlasu jakožto média prodělává poměrně zásadní proměnu v souvislosti s radikální expanzí internetové sítě a digitálních technologií, s nimiž dochází k významné progresi a dotváření tradičních tvůrčích, komunikačních, mediálních a technologických konceptů, které byly od počátku s rozhlasovou tvorbou spjaty.

Problematické zároveň zůstává vymezení reflektující pozice vzhledem k tomuto tématu v našem domácím kontextu, která se musí nutně fundamentálně odlišovat od řady reflexí a diskurzů odehrávajících se v zemích s *existující dlouhodobou kontinuitou tradice* nejen teoretického přemýšlení o rozhlasu jakožto tvůrčím médiu, ale – a to zejména – s tradicí takto mediálně podmíněné umělecké tvorby samotné. Takovou tradici rozhodně nelze v kontextu domácí scény konstatovat a potenciální „archeologická“ rekonstrukce dílčích domácích „projektů“ v oblasti radioartu by v našem případě mířila poněkud jiným směrem, než kam bychom v závěru práce rádi dospěli.

Zde máme na mysli zejména tvorbu spjatou s meziválečnou vlnou sonické poezie⁷⁰, činnost Elektronického studia ČS rozhlasu v Plzni⁷¹, na něj v jistém smyslu navazující činnost Audiostudia ČS rozhlasu na počátku 90. let⁷² a ovšem i ne zcela nezajímavou novou vlnu komunitních internetových rádií, která se na české scéně objevila během 90. let a v některých

⁷⁰ Pozoruhodnou přednášku s názvem *Zur Archäologie des Hörspiels*, v němž jsou mj. citována díla a myšlenky E. F. Buriana v kontextu pionýrských počátků radioartu, připravil německý rozhlasový autor a teoretik Juan Allende-Blin v roce 1985. Přednáška byla proslavena na prvním ročníku festivalu Acustica International v Kolíně nad Rýnem a o několik měsíců vysílána v programu WDR Studio Akustische Kunst. Citováno podle kopie rozhlasového scénáře WDR3 – Hörspielstudio, redakce: Klaus Schöning, vysílání 18. 2. 1986

⁷¹ Ta je ovšem mnohem silněji spjata s realizací EA skladeb v tradičním slova smyslu a mimo užší vazbu na mediální koncepty rozhlasu, blíže srv.: Dohnalová, s. 153ff

⁷² Dramaturgie Audiostudia ČRo se v části zrealizovaných titulů v zásadě již více blížila rozsahu pojmu *radioart* v tom smyslu, jak lze pozorovat jeho vývoj ve světovém kontextu. Vedle realizací EA skladeb v tradičním slova smyslu (viz katalog L. Dohnalové) zde vznikla celá řada radiofonických kompozic pracujících s různými artikulacími formami textu a se zřejmou ambicí jisté „experimentálnosti“ ve vztahu k rozhlasu jakožto médiu. Zároveň však – soudě podle titulů se signaturou AUDIO centrálního katalogu ČRo označujících výrobu Audiostudia – zde probíhala i produkce zcela standardních běžných rozhlasových pořadů.

Ucelený materiál prozkoumávající různé producentské polohy Audiostudia neexistuje. Centrální katalog ČRo registruje jeden pořad vyrobený v roce 1990 a dále pak několik set pořadů z let 1991 – 1994. O Audiostudiu ČRo blíže též Dohnalová, s. 175ff.

případech významným způsobem (byť mediálně ne zcela viditelným) reflektovali to, co se do úhlu reflexe veřejnoprávních médií příliš nedostalo, či spíše dostat nemělo.

Snad zde by bylo namístě osvětlit onu hlavní motivaci, která stála na počátku celé této práce a která by měla do značné míry nadále vymezovat nejen charakter výše zmíněné „reflektující pozice“, ale rovněž určovat způsob vymezení a zacílení problematiky, která se zde stává předmětem našeho zájmu.

Od ledna 2003 se ve vysílání veřejnoprávního kulturního rozhlasového kanálu ČRo – 3 Vltava poprvé objevil pořad s názvem **PremEdice Radioateliéru**. Samotný název odkazuje ke dvěma složkám – tou první je Radioateliér jakožto pořad existující již od poloviny roku 2002 a snažící se dlouhodobě mapovat dění v oblasti zahraniční experimentální rozhlasové tvorby. Ona PremEdice byla ustanovena jako premiérová řada takto profilovaného programového slotu⁷³ přinášejícího každý měsíc jeden nový tvůrčí počín z prostředí (konstituující se) domácí autorské scény akustických umění. Podrobněji se pokusíme pozadí vzniku a vývoje tohoto programového slotu popsat v závěru naší statě. Nyní však budiž zřejmé, že hlavní motivací naší práce je právě nastínění kontextu, v němž na počátku roku 2003 tento nový pořad ČRo 3 – Vltava vznikl a vytvoření jakéhosi teoretického konceptu, pozadí, které by dlouhodobě mohlo napomáhat v ukotvování nově se rozvíjející tvůrčí a producentské tradice v prostředí tohoto veřejnoprávního kulturního kanálu.

V naší sondě do oblasti radioartu nepůjde o popis jakési historické situace. Jedná se nám především o postihnutí alespoň výšece velmi komplexně fungujících vztahů v prostředí současné mediální scény, velmi integrativně se chovající scény autorské a zejména základní zorientování se v existujících (evropských) teoretických tradicích a umělecko-technologických diskurzích, které považujeme pro rozvoj toho žánru a ve vztahu k domácí umělecké scéně za důležité a inspirativní.

Jelikož je naše motivace spojena s konkrétním programem existujícím v programovém schématu veřejnoprávního média, zdá se nám praktické – vzhledem k nutnosti jistého metodologického zúžení celé problematiky – pokusit se prozkoumávání celého zmíněného kontextu napojit právě na významné a inspirativní koncepty klíčových evropských veřejnoprávních rozhlasových domů, které jsou s tradicí radioartu 20. a počátku 21. století neodmyslitelně spjatý. Vždyť právě princip veřejnoprávnosti byl od počátku hybnou silou

⁷³ *Programovým slotem* je míněn vymezený časový úsek programového schématu v denním rozhlasovém vysílání, který je věnovaný specifické programové kategorii.

rapidně se rozvíjející mediálně podmíněné meziválečné rozhlasové tvorby a ovšem i poválečných avantgard. A nakonec – jak později uvidíme – existence různých experimentálně orientovaných programových slotů napříč veřejnoprávními rozhlasovými domy (zejména) v Evropě vedených rozmanitě konceptuálně orientovanými producenty zajišťovala a doposud zajišťuje širokou varietu živých rozhlasových konceptů a tvůrčích diskurzů, které jsou na různých místech světa promítány do vztahů umělec – médium – posluchač. Nemáme tedy před očima jakési vágní teoretické floskule zevlující v akademickém éteru, ale velmi reálné, fungující a zejména rozmanité (ať už ve smyslu motivujícím, či reflektujícím) koncepty organicky spjaté s novou mediálně podmíněnou tvorbou a živou rozhlasovou praxí současnosti.

Takto formulovaná orientace našeho zájmu má od počátku ještě jeden – řekněme institucionální – rámec a podnět. Je jím existence pracovní skupiny EBU Ars Acustica, skupiny producentů a teoretiků zastřešených Evropskou vysílací unií (EBU⁷⁴), která – kromě koordinace společných mezinárodních projektů – znamená existenci velmi živé komunity odborníků zodpovědných za takto orientované programové sloty a zejména možnost poměrně živé výměny aktuálních informací a zkušeností. Skutečnost, že jsem měl - jako producent - možnost se k činnosti této producentské skupiny v roce 2002 připojit, byla klíčovým impulsem nejen pro vznik pořadu PremEdice Radioateliéru, ale i pro započetí budování jistého teoretického zázemí, jehož výsledkem jsou tyto řádky. Existence přímé programové výměny i výměny nejaktuálnějších informací v síti (nejen) evropských producentů této pracovní skupiny do značné míry umožnila vyprofilování několika hlubších sond do existujících konceptů radioartu, které budou předmětem našeho zkoumání.

Takovéto „veřejnoprávní metodologické zúžení“ našeho zájmu by nemělo navozovat pocit, že procesy spojené s médiem rozhlasu mimo veřejnoprávní sektor nejsou hodné širší reflexe⁷⁵. Naopak, pokusíme se níže ukázat, jak významným způsobem může nezávislá scéna přispět do konceptů veřejnoprávních médií. V takto pojatém zúžení jde však spíše o soustředění naší pozornosti na déletrvající a systematicky rozvíjené koncepty radioartu, jejichž historii lze

⁷⁴ Srv. s. 12

⁷⁵ Důkazem toho budiž již mnoho let existující a v poslední době veřejnoprávními médii částečně zastřešený koncept Art's Birthday, v němž jde právě zejména o aktivní propojování veřejnoprávní rozhlasové scény se sítí nezávislých a komunitních subjektů (v případě ČRo se například v roce 2006 jednalo o velmi úzké propojení internetového rádia Lemurie (www.lemurie.org), studentského projektu Rádio Akropolis (www.radioakropolis.cz) a nezávislého Universálního prostoru NoD v Praze (www.roxy.cz/nod). Za pozornost stojí rovněž společné projekty této skupiny realizované v letech 1995 (*Horizontal Radio*) a 1996 (*Rivers and Bridges*), o nichž píše José Iges ve své výše citované informativní stati o skupině EBU Ars Acustica, anebo již více než rok existující rozhlasový projekt Radio Copernicus (www.radio-copernicus.org) propojující veřejnoprávní, univerzitní a nezávislé instituce a tvůrčí skupiny ad.

stopovat mnohem hlouběji, než kam sahají počátky nezávislých vysílacích aktivit spjaté zejména s rapidním rozvojem a dostupností celosvětové sítě internetu.

Zároveň můžeme v tomto prostředí vnímat jisté tvůrčí i teoretické konstanty, v delším čase vytvořený fundus, mediální a tvůrčí zázemí, které je ve své podstatě zpravidla (a pozitivně myšleno) konzervativní a které bezhlavě nepodléhá okamžitým „módním“ trendům a novým technologickým převratům. Přesto, že do tradičního modu elektromagneticky šířeného rozhlasového programu vstupují digitální technologie v podobě satelitů, internetu (s různými formami interaktivity), DAB⁷⁶ či jednoho z nejnovějších „hitů“ - podcastingu⁷⁷, základní vztahový (resp. komunikační) mediální moment „rozhlasové vysílání versus posluchač“ zůstává zachován, stejně jako jistý (dnes již do značné míry tradiční a proto ve vztahu k současné mediální scéně nutně „alternativní“) nárok na aktivní zapojení posluchače, který by bylo možné s jistou dávkou nadsázky formulovat asi jako: „...zastav se, udělej si čas, soustřeď se, máš možnost něco prožít...“.

Snad i proto, že mediální *modus vivendi* rozhlasu takto přečkává nejradikálnější paradigmatické proměny 20. století, lze rozhlasové vysílání vnímat jako jistou konstantu, která díky své stabilitě (a mj. i díky svému – více či méně úspěšnému - politickému konceptu veřejnoprávnosti) významným způsobem přispěla ke tvarování současné umělecké tvorby, kterou jsme výše zahrnuli pod „střešový pojem“ *akustických umění*.

Dříve však, než se do našeho dalšího zkoumání pustíme, pokusme se provést krátký terminologický exkurz, který by nám pomohl vnést více světla do poměrně neustáleného a pojmy hýřícího terminologického kolbiště. V první řadě by tento exkurz měl vytvořit pevnější půdu pod neviditelnýma nohama pojmu *radioart*, který od počátku používáme, ve vztahu k němuž hovoříme o tvůrčím diskurzu EA hudby a který – v neposlední řadě – i v kontextu širší oborové debaty zcela nesporně volá po očištění od nánosů pojmových nejasností a pokusu o jasnější významové ukotvení.

⁷⁶ zkratka pro digitální rozhlasové vysílání, Digital Audio Broadcast (DAB)

⁷⁷ pojem složený z názvu digitálního kapesního přehrávače firmy Apple – iPod (www.ipod.com), a anglického slova *broadcast* (vysílání). Pojem označuje technologii, která umožňuje download rozhlasového programu z internetu v komprimovaném zvukovém formátu, který je poté možno poslouchat v tomto kapesním přehrávači.

4. 2. Cestou k radioartu

Radioart, Radiokunst, radio soundart, soundart, ars acustica, ars sonora, Klangkunst, radiofonie, phonography. Všechny tyto pojmy (a snad i mnohé další) lze registrovat při čtení textů o umění v rozhlase, při poslechu komentářů uvádějících nové tvůrčí počiny, při oborových diskusích, teoretických reflexích a autorských „vyznáních“ a to napříč jazykovými regiony, napříč různými typy institucionálního zázemí. Některé z pojmů odkazují explicitně již ve svém názvu na svůj neurální vztah s médiem rozhlasu a umožňují tak snad relativně rychlejší zařazení předmětu svého zájmu do pojmového systému, v němž je možné rozvíjet diskusi. Jiné takto přímo ke své mediální podmíněnosti neodkazují a vyžadují hlubší znalost či proniknutí k pojmovým kořenům, do reálií, v nichž se zrodily a odkud se – v relativně uzavřenějších diskurzích – rozvíjejí.

V tomto okamžiku uveďme kratičkou analogii se situací podobné „pojmové mnohosti“, jakou je možné například pozorovat v prostředí současné computerové hudby (resp. hudební tvorby, která bývá často označována pojmy *laptop music* či *electronica*), které – snad více než jakékoliv jiné – generuje série pojmů často komunitně podmíněných⁷⁸ a zpravidla znesnadňujících orientaci mimo tuto „komunitu“ stojícímu pozorovateli. Myslím zde nyní na texty skladatele, producenta a teoretika Kima Cascone, který se dlouhodobě – jako autor hudby i textů o hudbě – této sféře současné hudební tvorby věnuje. V textu s názvem *The Aesthetics of Failure: „Post-Digital“ Tendencies in Contemporary Computer Music*⁷⁹ se Cascone snaží v mnohosti jevů na současné elektronické hudební scéně a jejich mnohých označení osvětlit jejich kořeny, nalézt společného jmenovatele, který by mohl poukázat na série společně sdílených znaků jakoby skrytých v pozadí za těmito procesy. Provádí zde výčet pojmů, které se objevují mezi hudebními kritiky a které poukazují k obdobným jevům: *glitch*, *microwave*, *DSP*, *sincore*, *microscopis music* (a mohli bych snad přidat další, např. *click & cut* a pod.), v podrobnější analýze pak rozkrývá estetické i technologické zázemí, z něhož řada těchto pojmů vychází a zahrnuje je pod jakýsi střešový pojem „post-digitální estetiky“ označující (zjednodušeně řečeno) tvorbu snažící se na mikroskopické úrovni zvuku využívat chyb a „nechtěných procesů“ sofistikovaných digitálních technologií za estetickým účelem.

V těchto relacích by mělo být smyslem našeho pohledu na množství pojmů souvisejících s oblastí současné rozhlasové tvorby (radioartu) rovněž nalezení jistého pojmového

⁷⁸ Komunitním máme na mysli subkulturálně podmíněné, vycházející z relativně uzavřenějších tvůrčích scén sdílejících obdobné estetické názory, používajících obdobné – technologicky silně podmíněné – tvůrčí, komunikační a distribuční postupy, které jsou často determinované danou situací na trhu s výpočetní technikou a softwarem.

⁷⁹ Kim Cascone: *The Aesthetics of Failure: „Post-Digital“ Tendencies in Contemporary Computer Music*, in: *Audio Culture*, s. 392 – 398. První vydání, in: *Computer Music Journal* 24, No. 4 (Winter 2000)

„společného jmenovatele“, který by nadále umožňoval alespoň elementární srozumitelnost při diskusi o předmětu naší práce. A začněme s oněmi méně explicitními ve vztahu k rozhlasu jakožto médiu.

4. 3. Radioart - pojmy, názvy, nálepky

Již vícekrát se v různých kontextech v našem textu objevilo označení *ars acustica*. Ponecháme-li stranou označení výše zmíněné pracovní skupiny EBU, je to stále onen kolínský producent a teoretik Klaus Schöning, který provedl inauguraci tohoto pojmu do reálií současného radioartu. Pro osvěžení citujme ještě jednou onu větu z jeho retrospektivní statě:

„...Es konnte sich eine Kunst entwickleln, die ich seit den siebziger Jahren als Akustische Kunst und als *Ars Acustica* bezeichne...“⁸⁰

„Dvojkolejnost“ jeho pojmového označování je zřejmá a jistou nervozitu jakožto pozůstatek dlouhodobě trvajících pojmové mnohosti ve vztahu k tomuto pojmu (pojům) lze opakovaně vnímat na řadě odborných setkání, která se opakovaně konají v rámci zmiňované pracovní skupiny, jež navíc nese tento termín ve svém názvu. Pojmu *akustische Kunst* jsme se, myslím, dostatečně věnovali v první části naší práce⁸¹ a snad jsme patřičně ukázali relativně konsensuální přístup k tomuto pojmu v širším kontextu uměleckých aktivit ve smyslu strukturální akcentace „*auditivního*“ ve vztahu k „*vizuálnímu*“. *Ars Acustica* jakožto latinský ekvivalent „*akustische Kunst / acoustic art*“ se tak zdá být pro další užívání v odborné diskusi nadbytečný a opodstatněný snad jen jako historizující označení úzce svázané s významnými producenty a programovými aktivitami kolínské redakce Studio Akustische Kunst.

Pojmovou spřízněnost s latinským pojmem *ars acustica* lze zcela jasně sledovat v souvislosti s o něco mladší programovou paralelou španělského veřejnoprávního rozhlasu Radio Nacional de Espana (RNE) s názvem *Ars Sonora*, která na podzim roku 2005 oslavila dvacetileté výročí své existence. Přestože jistě takto zvolený název programového slotu musí nutně (podobně jako v případě kolínského vysílání) generovat postupnou identifikaci obsahu vysílání s názvem programové řady, zůstává tento pojem – snad i díky své „geografické příslušnosti“ více v pozadí a v zásadě bez ambicí na významnější proniknutí do oborové

⁸⁰ Schöning 1997, s. 1

⁸¹ Srv. kap. 2.3.

diskuse coby pojem „střečový pojem“ a označující obecnější komplex umělecké tvorby – v tomto případě spjaté s mediálním prostředím rozhlasu.

Poněkud komplikovaněji – ve vztahu k potřebě jistého vyjasnění pojmového aparátu – působí obšírný terminologický vhled do prostředí současné rozhlasové tvorby, který provedl ve své obsáhlé disertační práci australský teoretik Donald F. Richards⁸². Jedná se s největší pravděpodobností o nejobsáhlejší a nejpodrobnější sondu do prostředí programového slotu věnovaného radioartu, v tomto případě je to *The Listening Room*⁸³ australského veřejnoprávního rozhlasu ABC (Australian Broadcasting Corporation). Přestože se Richards snaží pečlivě vymezit pojmový prostor, v němž se poté bude pohybovat při analýze dějin tohoto pořadu i děl, která v jeho produkci vznikla, zavádí pojmy, které – minimálně v evropském kontextu – plodí jisté významové nesrovnalosti:

„...Radio sound art, and particularly compositions that have been broadcast by TLR⁸⁴, are the main focus of this thesis⁸⁵...“

a v zápětí pokračuje přesněji:

„... In relation to terms specific to my thesis, ‘sound art’ is used throughout to describe a certain kind of radio presentation. Other descriptive terms could be used, such as ‘radiophonics’, ‘acoustic art’, ‘sound feature’, ‘ars acoustica’, and titles such as ‘radio documentary’, ‘installation’, ‘radio drama’ to make classifications within some umbrella description...“⁸⁶,

přičemž tímto „zastřešujícím pojmem“ je mu právě pojem *sound art*, jak v zápětí potvrzuje:

„... every program item broadcast by TLR from its first program in January 1988 to the present time is a piece of sound art...“⁸⁷,

čímž – jak později uvidíme – vnáší do pojmových označení trochu zmatek zejména ve vztahu k německému pojmu „*Klangkunst*“, ale i jeho anglické období *sound art*, která je v Evropě i USA rovněž hojně používaná, rozhodně však nikoliv primárně ve vztahu k rozhlasu. Protože

⁸² Donald F. Richards, THE CREATIVE EAR. The ABC's *The Listening Room* and the nurturing of Sound Art in Australia. Dizertační práce, School of Contemporary Arts, College of Arts Education and Social Sciences, University of Western Sydney, 2003. Počítačový rukopis autora.

⁸³ Snad se jedná o paradox doby – jmenovaný pořad musel ukončit svou existenci v říjnu 2003 a to přes sérii v té době získaných prestižních světových ocenění (Prix Italia, Karl-Sczuka-Preis ad.) a několik měsíců trvajících nátlak odborníků z celého světa na management ABC – bezvýsledně. Práce D. F. Richardse je tak zároveň jakýmsi „nekrologem“ rozhlasového programu, který hrál od roku 1988 po mnoho let jednu z nejvýznamnějších rolí na světové scéně radioartu.

⁸⁴ TLR = The Listening Room

⁸⁵ tamtéž, s. 43

⁸⁶ tamtéž, s. 44

⁸⁷ tamtéž

si pravděpodobně Richards sám tento fakt uvědomuje, snaží se toto pojmové pole ještě více upřesnit:

„... to describe its programs as constituting ‘Radio’ Sound Art unless it is to distinguish them from other forms of sound art, for example, installations...“⁸⁸,

čímž vzniká poměrně unikátní pojmové označení, které – ať už chceme, anebo nikoliv – odkazuje dvojím směrem: na jedné straně zcela explicitně k mediálně podmíněné umělecké tvorbě (radio-art), což dokládá dále v textu poměrně logickým, nicméně významově stále zavádějícím argumentem:

„...In a broad sense it is possible to argue that everything broadcast by radio is ‘sound art’, in that, whatever processes may be navigated before transmission, the end result is what comes out of the listener’s radio, that is, sound...“⁸⁹.

Na druhé straně odkazuje pak k mezioborovým přesahům zejména směrem k oblasti vizuálních umění (sound-art). V evropském kontextu zde okamžitě vyvstane německý pojem *Klangkunst*, který byl do těchto relací uveden zejména zásluhou berlínské muzikoložky Helgy de la Motte a ve snaze vymežit a popsat odlišnosti a specifické diskurzy probíhající mezi tradiční kategorií hudby / zvuku a ostatními médii / uměními s významovým akcentem na přechodové formy zvuku a výtvarných (vizuálních umění):

„Es gibt Übergangsfelder zwischen allen Kunstformen. Aber die wechselseitige Integration von zeitlichen und räumlichen Gestaltungen zeigt sich offensichtlich am stärksten im Zwischenbereich zwischen Musik und Bildender Kunst. Damit verweist Klangkunst auf lange Traditionen zurück, auch wenn sie vielleicht erst eine kurze Geschichte hat.“⁹⁰

Frank Gertich se ve stejné publikaci snaží myšlenku přechodových forem umění ještě trochu konkretizovat, když píše, že

„...in der Beobachtbarkeit dessen was man hört, unterschieden sich grundsätzlich die disparaten Grundpositionen der Klangkunst (im Unterschied zur Musik): Radiokunst überträgt Schall unsichtbaren und letztlich unsicheren Provenienz in zeitlich festgelegten Formen, Klanginstallationen unterbreiten dem Publikum ein Schallangebot, mit dem es zeitlich ungebunden umgehen kann, Klangskulpturen führen physische Klangproduktion im Moment der Rezeption vor...“⁹¹

⁸⁸ tamtéž

⁸⁹ tamtéž, s. 45

⁹⁰ Helga de la Motte-Haber: *Klangkunst: Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen*, in: *Handbuch*, Bd. 12, s. 15

⁹¹ Frank Gertich, *Klangskulpturen*, in: *Handbuch*, Bd. 12, s. 189

Poněkud zavádějící pojem Donalda F. Richardse nás tak v odvíjejících se úvahách přesouvá přesně tam, kde shodou okolností v době velmi nedávné došlo zcela nově k přejmenování tradičního a velmi úspěšného programového slotu zaměřeného na radioart právě oním pojmem *Klangkunst*. Jedná se shodou okolností o berlínské Deutschland Radio Kultur, jehož původní program s názvem *Hörspielwerkstatt* byl přejmenován právě takto, což v kruhu některých rozhlasových teoretiků a producentů vyvolalo poměrně živou odmítavou reakci – právě v souvislosti s výše popsanými konotacemi, které lze především v německé jazykové oblasti vnímat – tedy onou poměrně jasně deklarovanou souvislostí s výtvarnými / vizuálními uměními.

Rozvíjení terminologické nitě ve vztahu k radioartu bychom zde měli na chvíli zastavit u pojmu, který je obsažen v původním názvu programového slotu berlínského Deutschland Radio Kultur – *Hörspiel*. Již výše jsme naznačili pojmovou specifičnost tohoto označení ve vztahu k anglickému terminologickému ekvivalentu *radio play*, ale i českému pojmu *rozhlasová hra*.

V zásadě lze vnímat dvě roviny pojmu *Hörspiel* – první v širším slova smyslu, která označuje přibližně ekvivalent „rozhlasové hry“ (radio play), tradiční mainstreamové dramatické formy, kterou lze sice považovat za významný syntetický žánr rozhlasové tvorby, v níž se však dnes de facto neodehrává nic, co by estetiku rozhlasové tvorby uvádělo do žánrové progres⁹².

Druhou rovinou je v německém jazykovém kontextu *Hörspiel* v užším slova smyslu jakožto tvůrčí žánr s otevřeně deklarovanou dlouhotrvající experimentální ambicí snažící se stále nově prozkoumávat akustické vyjadřovací prostředky rozhlasu jakožto média:

„...Hoerspiel (radio drama) is an art form, therefore beyond the usual informational categories and its related aesthetic standards, from which the vast majority of radio program formats derived. In fact, Hoerspiel is not a format at all. Based on artistic claims, it is seeking the whole diversity of forms, contents, materials and modes of acoustic expression which transgress standardized media production...“⁹³

Vzápětí Sabine Breitsameter⁹⁴ zaujímá poměrně jasně formulovaný postoj vyrůstající vlastně z hodnotově deklarovaného vztahu *Hörspiel* – Radiokunst:

⁹² Klaus Schöning dokonce – pro odlišení – hovoří o „literarisches Drama“ ve snaze odstínit tento mainstreamový žánr od pojmu *Hörspiel*, který je vnímán a stimulován jako progresivní experimentální rozhlasový žánr

⁹³ Sabine Breitsameter, *Audiohyperspace*. From Hoerspiel to interactive radio art in the digital networks

⁹⁴ Sabine Breitsameter (*1960), berlínská teoretička nových médií, kurátorka projektu www.swr2.de/audiohyperspace, zakladatelka mezinárodního projektu Radio Copernicus, propagátorka novým forem umění pro digitální média a internet

”...“Radiokunst” or ”radio art”, Hoerspiel’s radical sister, is doing this in most consequent ways. As a genre, which reflects the use and the electroacoustic identity of material, tool, dramaturgy, time and space concepts, it was already described and imagined in the early 1920s by the famous German composer Kurt Weill...”⁹⁵

Je příznačné, že toto lapidární vyjádření vztahu pojmů *Hörspiel* – *Radiokunst* čteme z pera teoretičky, která je již delší dobu spjata s produkčním a teoretickým zázemím německého veřejnoprávního rozhlasu Südwestrundfunk (SWR). Právě okruh umělců a teoretiků shromážděných kolem SWR se dlouhodobě snaží producentsky i teoreticky pečovat o rozvíjení žánru *Hörspiel* v onom užším, experimentálně orientovaném, slova smyslu. Jak později uvidíme, právě přítomnost onoho slova „hören“ je zdrojem velmi konsekventních úvah a rozvíjení – často hermeneuticky orientovaných – teoretických tezí tamního klíčového producenta a teoretika, jímž je Hans Burkhard Schlichting. Svou roli v aktivitách SWR zcela jistě sehrává i dlouholeté organizování významně dotované i sledované soutěže Karl-Sczuka-Preis, v jejíž specifických podmínkách „zadání“ (jak později uvidíme) lze sledovat hluboké stopy tohoto konsekventního teoretického bádání.

Jistou paralelu s oním přirovnáním Sabine Breitsameter „radical sister“ lze navíc zcela určitě spatřovat i v pojmu, který v kontextu německých hudební reálií dozajista nepřekvapí a jehož autorem a propagátorem je opět kolínský producent a teoretik Klaus Schöning: *Neues Hörspiel*:

„Es waren und sind vor allem die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, die dafür Freiräume zur Entwicklung offengehalten haben. Beispielhaft insbesondere in der Einrichtung zahlreichen elektronischer Experimentalstudios und wie im WDR eines Studios Akustischer Kunst, in denen sich aus der Begegnung der Musik, und der Literatur mit den neuen Technologien medien-spezifische künstlerische Aktivitäten entwickeln konnten: unter anderem die elektronische Musik, die musique concrète und das Neue Hörspiel...”⁹⁶

Z výše řečeného je zřejmé, že pojem *Neues Hörspiel* se významově kryje se vztahem *Hörspiel* - *Radiokunst*, jaký popisuje Sabine Breitsameter příměrem „radical sister“⁹⁷. Zdá se nám tak,

⁹⁵ tamtéž

⁹⁶ Schöning 1997, s. 2

⁹⁷ Pojem *Neues Hörspiel* používá rovněž německý historik a rozhlasový autor argentinského původu Juan Allende-Blin ve svých rozhlasových „archeologických“ putováních ke kořenům žánru *Hörspiel*-u (radioartu). Lze se domnívat, že jako autor úzce spjatý s produkcí kolínského Studio Akustische Kunst byl v tomto smyslu ovlivněn Klausem Schöningem. Srv. Juan Allende-Blin: Zur Archäologie des Hörspiels. Scénář k vysílání WDR3, 18. 2. 1986. Kopie z archivu autora.

že znovu - a opět z poněkud jiného úhlu – míří jazýček pojmoslovných vah směrem k pojmu radioart. Pohledme navíc v závěru na dvě významná centra současné experimentální rozhlasové tvorby, která nesou pojem *radioart* takřkajíc „na čele“.

Tím prvním je více než dvacet let trvající vysílání vídeňského redakce *Kunstradio* - *Radiokunst*⁹⁸ existující v rámci kulturního kanálu rakouského veřejnoprávního rozhlasu ORF. Onen pojem *Radiokunst* (radioart) stojí zcela explicitně nejen v názvu redakce a jejího vysílání, ale promítá se velmi výrazně – jak později uvidíme - do teoretického konceptu, který za existencí *Kunstradia* stojí a který byl jako takový od počátku budován. Druhým projektem vybudovaným s takto explicitně vyjádřeným „vztahovým názvem“ je slovenský internetový projekt www.radioart.sk, jenž byl vybudován na základech v roce 1965 založeného Experimentálního studia Slovenského rozhlasu.

Snad je v závěru této kapitoly dostatečně zřejmá naše snaha o vyzdvižení pojmu *radioart* jakožto pojmu schopného obstát nadále nejen v mezinárodní, ale i domácí diskusi. Shrňme tedy to základní a důležité, co v sobě tento pojem skrývá a co si ponese do našeho dalšího „terénního“ průzkumu:

- radioart je formou mediálního umění s jasně deklarovanou ambicí experimentálnosti,
- radioart se snaží konsekventně a nezávisle na standardizované mainstreamové mediální produkci rozvíjet koncept mediálně podmíněné akustické (ve smyslu „auditivní“) kompozice
- radioart systematicky prozkoumává uměleckou potenci rozhlasu jakožto média schopného stimulovat vznik a komunikování svěbytných uměleckých forem

* * *

Zdá se nám, že máme nyní otevřený prostor pro to, abychom krok za krokem mohli blíže prozkoumat několik vybraných producentů a teoretických rozhlasových center, v nichž má *radioart* svou tradici, institucionální a autorské zázemí a ovšem i zázemí inspirativních teoretických konceptů, které jsou od jejich existence neoddělitelné. Právě především hlubší

Podobně lze podle našeho názoru vnímat prohlášení Mauricia Kagela o tom, že „...das Neue Hörspiel ist weder eine literarische, noch eine musikalische, sondern lediglich eine akustische Gattung unbestimmten Inhalts...“, srv. Schöning 1997, s. 8.

⁹⁸ www.kunstradio.at

sonda do těchto teoretických konceptů by mohla napomoci v lepší orientaci v tom, jakými různými způsoby lze v dnešní době k „tvůrčímu nástroji rozhlasového média“ přistupovat, nechat se jím inspirovat a tvůrčím způsobem jej využít.

5. Radioart – inspirující projekty

Volíme zde v nadpisu záměrně výraz, který stál v centru pozornosti jedné z dřívějších kapitol, v níž jsme dělali krátkou sondu do diskuse o postmoderně. V okamžiku, kdy totiž vstupujeme na tuto velmi konkrétní úroveň, na níž se budeme pokoušet detailněji poodhalit některé z inspirujících teoretických (a praxí ověřených) konceptů radioartu, ocitneme ze v jistém sevření mnoha „projektů“. Nemáme před sebou jeden recept na to „jak se dělá rozhlas“, nýbrž mnoho takových paralelně existujících výsledků dlouhodobého tázání se, zkoumání, bádání, tvůrčí frustrace i fascinující radosti z tvorby.

Zkusme tak následující jednotlivé sondy vnímat jako hloubkový průzkum jezer, kolem nichž se rozkládá malebná krajina, která však pramálo vypovídá o tom, jaká nebezpečí, nebo (spíše) jak obdivuhodný podvodní svět čeká pod hladinou.

Troufáme si zde uvést takto velmi subjektivně pojatý příměr, protože přesně tak od počátku našeho studijního úsilí probíhalo odkrývání jednotlivých podnětů, které se postupně staly předmětem dalšího zkoumání.

Jsme si vědomi toho, že by bylo možné zahrnout ještě další „projekty“, udělat další „podvodní průzkumy“. Věříme však, že pro – do jisté míry introdukční - účel této práce postačí oněch několik „jezer“, do nichž jsme se ponořili. Byly těmi prvními inspirujícími (ve vztahu k vlastnímu pořadu PremEdice Radioateliéru), prvními, které otevřely cestu dál a které vyprovokovaly první otázky a hlubší tázání.

První z inspirujících průzkumů má kořeny v textech Michela Foucaulta a sehrál inspirační roli při vzniku do dnes existující a ve francouzském jazykovém okruhu živě fungující redakce francouzského kulturního rozhlasového kanálu France Culture (Radio France) s názvem **Atelier de Création Radiophonique**⁹⁹. Je myšlenkovým konceptem pohybujícím se v pojmech prostoru (resp. prostorů), jejich vzdáleného propojování a komunikace, jejich zanikání a vznikání nových, virtuálních. Jelikož je to téma mnohým teoretikům i autorům společné, pokusíme se ukázat, jak podobná tematika rezonuje nejen u zakladatele pařížského *Atelieru*, ale i u berlínského teoretika médií (a dnešního šéfa Deutschland Radio Kultur) Wolfganga Hageny, kanadského teoretika Dana Landera a producenta SWR Baden- Baden H. B. Schlichtinga.

Druhým podnětem (alias) sondou budiž bližší pohled na hermeneutikou ovlivněné přemýšlení o rozhlasu, které se ve vztahu ke „svým autorům“ snaží dlouhodobě rozvíjet právě

⁹⁹ <http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/acr/>

H. B. Schlichting s výrazným akcentem na teorii slyšení, vposlouchávání a sémantikou ovlivněné porozumění.

Další sondou bude bližší seznámení se s konceptem Ars Acustica kolínského producenta Klause Schöninga a vůbec hlubší pohled do zákulisí redakce **Studio Akustische Kunst**, jehož myšlenkové kořeny sahají hluboko do dějin avantgard na počátku 20. století. Obdobný vhléd (a do jisté míry snad komplementární) bude možné vést do již zmiňované redakce rakouského kulturního okruhu Österreich 1 s názvem **Kunstradio**.

Poslední z našich podrobnějších průzkumů bude patřit – z technologického hlediska – nejaktuálnějším aktivitám, v nichž lze vnímat jisté paradigmatické posuny, či mezioborová střetávání související s rapidním rozvojem digitálních sítí. Pohled zacílíme na některé z konceptů kurátorky již výše zmíněného portálu **AudioHyperspace**¹⁰⁰ Sabine Breitsameter.

5. 1. Rozhlas – projekt paralelních prostorů

Přemýšlení o pojmu prostoru v souvislosti s teorií a zejména praxí rozhlasu je snad tím nejelementárnějším východiskem, primární zkušeností, kterou každý umělec ocitnuvší se v mediální prostoru rozhlasu zakusí. Odvoláme-li se na vlastní zkušenost, platí zde přímá konsekvence mezi inspirující (protože relativně živou a aktuální) teorií vedoucí k živé tvůrčí praxi. A je zřejmé, že úhlů pohledů, které k pojmu prostoru můžeme zaujmout, je celá řada. Pokusíme se zde nastínit trojici velmi odlišných a přesto v mnohém tolik souvisejících.

Na Foucaultův text s názvem *Of other Spaces, Heterotopias*¹⁰¹ daný do souvislosti s rodící se pařížskou redakcí Radio France Atelier de Création Radiophonique (založena 1969) jsme narazili při četbě textu brazilské rozhlasové teoretičky a autorky Janete El Haouli¹⁰². Bohužel - při dalším pátrání přímo v pařížské redakci se nám nepodařilo získat další informace ani o historii Ateliéru, ani o osobě jeho zakladatele, René Farabeta, který v dostupných sekundárních textech na koncept Foucaultových *heterotopií* odkazuje a rozvíjí je. Protože se však jedná o natolik inspirativní příspěvek k našemu přemýšlení o médiu rozhlasu, považujeme i takto sekundárně zprostředkované informace pro tento případ za postačující.

¹⁰⁰ www.swr2.de/audiohyperspace

¹⁰¹ Ve francouzském originále *Des Espace Autres*, in: Architecture /Mouvement/ Continuité, 10/1984. otištěný text byl podkladem pro Foucaultovu přednášku proslovenou v březnu 1967, tj. dva roky před založením Atelier de Création Radiophonique. Anglický překlad textu je k dispozici na internetových stránkách www.foucault.info, český překlad viz seznam literatury.

¹⁰² El Haouli, Janete: Radio: The Art of Sonorous Space, in: Mikropolyphonie - The Online Contemporary Music Journal, Volume 7, 2001

Jestliže jsme – v souvislosti se sociologizujícím pohledem na paradigmatické proměny v druhé polovině 20. století – citovali Z. Baumana v relacích proměny moderního projektu do sestavy paralelně odvíjejících se *projektů*, Michel Foucault jde v konceptu svých *heterotopií* (tj. paralelně existujících prostorových konfigurací) pravděpodobně trochu hlouběji. Hned v úvodu statě načrtává velký historický oblouk:

„The great obsession of the nineteenth century was, as we know, history: with its themes of development and of suspension, of crisis, and cycle, themes of the ever-accumulating past [...] The nineteenth century found its essential mythological resources in the second principle of thermodynamics. The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed. We are at a moment...“

V krátké sondě do tradiční, před-galileovské hierarchické společnosti se Foucault snaží ukázat, jakým způsobem došlo k proměně tradičního hierarchizovaného lokálního (resp. lokalizujícího) životního prostoru („*medieval space: the space of emplacement*“) do novověkého času prostorové extenze, nehierarchické strukturality, nelineárních vztahových konfigurací plodící frustrace a úzkost:

„...Our epoch is one in which space takes for us the form of relations among sites. In any case I believe that the anxiety of our era has to do fundamentally with space, no doubt a great deal more than with time. Time probably appears to us only as one of the various distributive operations that are possible for the elements that are spread out in space...“

a v zápětí – blíže se k pojmové definici heterotopií – pokračuje:

„...We do not live inside a void that could be colored with diverse shades of light, we live inside a set of relations that delineates sites which are irreducible to one another and absolutely not superimposable on one another...“

Tím si Foucault otevírá cestu k vymezení dvou klíčových pojmů svého textu:

1/ **utopie** - prostory perfektně analogické k realitám každé společnosti, přesto však prostory nereálné, neexistující, prezentující společnost v „perfektní“ formě, v takové, v jaké ani nemůže existovat

2/ **heterotopie** – reálné prostory, které lze však najít vně těch prostorů, o nichž samy mluví, k nimž odkazují (k „jiným“, „other spaces“). Jako příklad zde Foucault uvádí princip zrcadla zobrazujícího člověka v prostoru, který neexistuje.

V textu dále Foucault podrobněji rozebírá různé myslitelné typy takových heterotopií v psychologizujícím vztahu ke společnosti, životnímu prostoru či k fyzikálnímu času. Pro potřeby našeho textu nám však nyní postačí zkoncentrovat pozornost na onu úvodní část

Foucaultovy statě, v níž si sám připravuje terén pro takovouto pojmovou stratifikaci. Zdá se nám, že pro vnímání problematiky prostoru ve vztahu k médiu rozhlasu Foucault výtečným způsobem vyakcentoval dva myšlenkové momenty:

- a/ proměnu středověkého *hierarchického prostoru* do prostředí novověkých (moderních) prostorů nelineárních, což je zajisté téma neurálně spjaté zejména s fundamentální proměnou lidského poznání v oblasti fyziky a matematiky
- b/ možnost zakoušet reálnou životní zkušenost bytí (v nejobecnějším slova smyslu) odehrávajícího se v paralelně existujících, ale přesto funkčně propojených a jistým způsobem komunikujících prostorech (reálných, či virtuálních)

Zdá se nám, že onen první Foucaultem formulovaný moment směřuje k dějinám éteru jakožto spojitého, všeobjímajícího a vše vysvětlujícího fyzikálního konceptu, který se postupně převtělil do konceptu mediálního. Onen druhý by pak bylo možné vnímat spíše směrem k funkci média zprostředkujícího přirozeně nedosažitelnou zkušenost, která dosahuje do onoho „jiného prostoru“.

Dříve, než společně pohlédneme na několik tezí René Farabeta vztahujících se přímo k formulaci elektronického (elektromagnetického, radiofonického, rozhlasového) „jiného prostoru“ ve smyslu Foucaultovy *heterotopie*, ony dva shrnující momenty by snad stály za zevrubnější sondou.

5. 1. 1. Éter – z fyziky do médií

Koncept (dějiny) éteru se snažil ve svém přednáškovém cyklu na Humboldtově univerzitě v Berlíně velmi podrobně prozkoumat Wolfgang Hagen a to v zimním semestru 1995/96. Kompletní znění přednášky je k dispozici na autorově internetových stránkách¹⁰³, takže není nutné celý text znovu interpretovat. Ve vztahu k výše nastíněné problematice však stojí za vyzdvižení několik klíčových bodů do značné míry rezonujících s Foucaultovými myšlenkami.

Hagen upozorňuje, že dějiny rozhlasu je zapotřebí vnímat v širokém kontextu existence elektromagnetických médií (tedy nejen rozhlasu) a na pozadí dějin a rozvoje exaktních matematických věd. Ve své přednášce se Hagen snaží ukázat, jaký vliv měl rozvoj fyziky a matematiky na fundamentální přerod paradigmatu, v němž byl koncept éteru (jakožto tradiční aristotelské prásíly spojující vše organické a anorganické) od počátku zakořeněn. Počátek proměny tohoto paradigmatu vidí v okamžiku „kopernikovského průlomu“, v němž planeta

¹⁰³ Wolfgang Hagen: Theorien des Radios – Ästhetik und Äther.
<http://www.whagen.de>

Země přestává být středobodem vesmíru¹⁰⁴. Dále pak sleduje dějiny fyzikálního bádání od počátků novověké vědy, kdy se stará aristotelovská teorie „božské látky“ dostává do přímé konfrontace s matematikou a ranou newtonovskou fyzikou, přes nové výzkumy 19. století v poli elektřiny a elektromagnetiky až po Einsteinovy teorie relativity, s nimiž (kromě zániku konceptu éteru jako takového) **ztrácí** fyzika nejenom newtonovské **konstanty absolutního prostoru**, ale i **absolutní čas**.

V tomto kontextu je zřejmé, že tradiční koncept éteru jakožto plynulé kontinuální materie¹⁰⁵ na jedné straně umožnil existenci kontinuálního exaktního fyzikálního bádání vedoucího k objevu elektromagnetického vlnění, na druhé straně jsou to právě ony výsledky fyzikálního bádání, které samotný koncept éteru sprovodily ze světa a tato krize éteru přináší posun zájmu o „radio v nejširším slova smyslu“ z oblasti fyziky do oblasti sociologicko-estetického a mediálního.¹⁰⁶

Zdá se, že s takto nastaveným úhlem pohledu dostává Foucaultův koncept heterotopií jakési plnější obrysy. Pokusme se nyní naše přemýšlení o „prostoru“ ve vztahu k rozhlasu přenést do poněkud konkrétnějších reálií, v nichž se v meziválečné době začínaly formovat první rozhlasově podmíněné estetické koncepty.

5. 1. 2. Monofonní, stereofonní, nebo všudypřítomný?

Kurt Weill, 1925:

„Solange der Rundfunk ein Nebenbuhler des Konzertbetriebes ist, kann er keine vollwertige Kunstinstitution sein.“¹⁰⁷

„Es wird sich eine besondere Technik des Singens und Spielens für Funkzwecke entwickeln ...“¹⁰⁸

„Denn das wichtigste und schwerwiegendste Argument der Rundfunkgegner ist das Fehlen des persönlichen Fluidums zwischen Künstler und Hörer. In der Rundfunkkunst der Zukunft müsste diese persönliche Wechselbeziehung vom Podium zum Saal, die im Konzertsaal

¹⁰⁴ Ve stejné době vzniká knihtisk – vytváří předpoklad rozvoje celé moderní vědy a také všech stávajících paradigmat. „...Das Druckwerk wird zur Monade des Wissens...“, in: Hagen, kap. 3.2, Medienwechsel und Äther: vom Skriptorium zum Typographieum

¹⁰⁵ Použijme zde citaci z třetího dílu Descartesovy Principia Philosophiae (1644, tedy šest let před úmrtím!), kterou Hagen uvádí ve své přednášce

¹⁰⁶ Hagen dále pokračuje ve sledování důsledků těchto proměn ve vývoji moderní matematiky, s níž spojuje rozvoj konceptu „počítače“ jakožto nového média, v jehož kontextu je zapotřebí vnímat i dějiny rozhlasu.

¹⁰⁷ Kurt Weill: *Ausgewählte Schriften*, ed. David Drew, Frankfurt am Main 1975

(suhrkamp taschenbuch 285), s. 111

¹⁰⁸ tamtéž

allerdings unentbehrlich ist, völlig bewusst und absichtlich ausgeschaltet werden. Dann steht einer rein künstlerischen Entwicklung des Rundfunks nichts im Wege“¹⁰⁹

Snad stojí za připomenutí několik citátů umělce, který se jako jeden z nejvýraznějších nemálo zasadil o fundamentální osamostatňování rozhlasu jakožto média, které je schopné zformulovat zcela svébytné tvůrčí výstupy. Na první pohled se může zdát, že vybrané citáty nemají mnoho společného s problematikou prostoru, které se právě věnujeme. Zkusme však pohlédnout hlouběji.

Na co jiného by asi Weill mohl myslet, když apeluje na faktické oddělení rozhlasu a koncertního sálu? Nehovoří snad o oddělení dvou nekompatibilních prostorů? Onoho rozhlasového, virtuálního, kladoucího zcela jiné nároky, než jaké lze uplatňovat v tradičním sociokulturním prostoru koncertního sálu. Neuvědomuje si snad dostatečně, že médium rozhlasu zaujímá místo interpreta (stojícího běžně v koncertním sále uprostřed pomyslné linie skladatel – posluchač) propojujícího neviditelně dva neidentifikovatelné prostory vysílajícího a vnímajícího / poslouchajícího / recipujícího?

Snad takto míněným historickým „výkopem“ začíná Hans Burkhard Schlichting svoji stať s názvem *Bedingungen der Radiophonie*¹¹⁰, v níž se snaží vypořádat s celou sérií témat více či méně spjatých s problematikou vytváření virtuálního (nebo snad fiktivně reálného) rozhlasového prostoru, respektive dislokace rozhlasového vysílání.

Schlichting se snaží v textu nejprve odkrývat postupný přerod z monofonního rozhlasového standardu do stereofonního, což lze zajisté považovat za první a zcela klíčový krok ve vývoji modelování fiktivních (virtuálních) prostorů. V pomyslném prodloužení této významné paradigmatické proměny (mono – stereo) se snaží pokračovat v uvědomění si první rozhlasové „zvukové sochy“ (Klangskulptur) Billa Fontany¹¹¹, v níž byla za pomoci satelitní techniky v roce 1987 akusticky propojena dvě protilehlá místa zeměkoule – Kolín nad Rýnem a San Francisco až po dnešní simultánní rozhlasové internetové jam sessions, v nichž je médium rozhlasu „protaženo“ pomocí sítě internetu. V tomto horizontu Schlichting konstatuje, že

¹⁰⁹ Kurt Weill: *Ausgewählte Schriften*, s. 113.

¹¹⁰ Hans Burkhard Schlichting: *Bedingungen der Radiophonie: Dislokation – Reproduktion – Relokation. Konzepte des Radios als Klanginstallation vor 75 Jahren und heute*. Text vycházející z přednášky proslovené na Darmstädter Ferienkurse 14. srpna 2004. Rukopis autora.

¹¹¹ <http://www.wdr.de/radio/wdr3/archiv/sendungen/stukun/arsacustica/fontana/werke02.html>

„das *Spiel mit dislozierten Hörräumen* [hat sich] buchstäblich ins Un-ab-sehbare entwickelt.“¹¹²

Nemůžeme v tomto kontextu pominout tolik přiléhavou myšlenku kanadského muzikologa a teoretika médií Dana Landera, který ve svém textu *Radiocasting: Musings on Radio and Art*¹¹³ rozvíjí kontext nových telematických a kyber-prostorů ještě dále, když píše, že

„time dislocates space and produces a placeless space [...]

In this non-locality the radio-body resides: however, even if you cannot touch it, the radiobody will not go away. Through a conscious recorporealization of the body its lack of presence may symbolically suggest its existence.“¹¹⁴

Stále znovu a vždy z poněkud jiného úhlu pohledu jsme v našem přemýšlení stavění před problematiku fiktivního prostoru, mediálně propojených vzdálených prostorů, virtuálních prostorů bez možnosti lokalizace, prostorů, jejichž jedinou funkcí orientace je samotné médium, díky němuž ony dislokované prostory vnímáme. Vnímáme je, i když reálně nejsou (tak například iluze obývacího pokoje umně vytvořená rozhlasovým zvukovým mistrem, anebo iluze podivného akustického prostoru vytvořeného z mixáží zvuků ze sanfranciského pobřeží a dómského náměstí v Kolíně nad Rýnem), podobně jako neexistuje onen foucaultovský heterotopický prostor, v němž se vidíme při pohledu do zrcadla (jako děti jsme si často přáli v tomto „jiném“ prostoru být).

5. 1. 3. Elektromagnetická heterotopie rozhlasového média

Zde se tak snad můžeme navrátit zpět k francouzskému rozhlasovému teoretikovi René Farabetovi a pokusit se osvětlit, jak konkrétně projektoval své foucaultovské inspirace heterotopie do vlnku nově vznikající redakce *Atelier de Création Radiophonique*. Má zcela nesporně co do činění s apelem na aktivní slyšení, touhou po nové sluchové zkušenosti, radosti z příběhu odehrávajícího se „v jiném prostoru“, ve světě intersubjektivní imaginace, ve světě za zrcadlem, který vyzývá k neskutečnému výletu do skutečných snů, příběhů,

¹¹² tamtéž, s. 9

¹¹³ Dan Lander, *Radiocasting: Musings on Radio and Art*. Music Department, Concordia University, 1999. Rukopis autora

¹¹⁴ tamtéž, s. 13

významových her. Na přednášce proslovené pro Evropskou vysílací unii EBU v Berlíně v roce 1981¹¹⁵ zformuloval René Farabet svou myšlenku radiofonické heterotopie následovně:

„...Is radiophonic space utopian? No. I would suggest that we revive an old neologism of Michel Foucault's - it is a 'heterotopic' space, which is not a space that is nowhere, but a 'different' space, a place carved out of reality which is something like a 'reservation', apart, whose internal structure is absolutely distinctive, a possible place of impossible meetings...“

Zde ovšem nelze přehlédnout zcela evidentní (ať už vědomý, či nevědomý, chtěný, či nechtěný) odkaz, či snad spíše navázání, na tradici futuristických manifestů – „*possible place of impossible meetings*“. Zde konkrétně máme na mysli zejména vizionářské Marinettiho *Synthéses radiophoniques*¹¹⁶ z roku 1939, pět krátkých „radiofonických vizí“, dopodrobna formulovaných představ zvukových koláží, v nichž mělo v uměle vytvořeném akustickém prostoru (podrobně popsáném slovy *napravo, nalevo, nahore, dole*, přesto však v té době nerealizovatelném) dojít k přímé konfrontaci zvukových událostí z velmi vzdálených míst celého světa. Jedna z pěti těchto kolážových kompozic měla název „*Drames de distances*“ [Drama vzdáleností]

11“ vojenského pochodu v Římě

11“ tanga v Santosu

11“ japonské duchovní hudby hrané v Tokiu

11“ vtipných selských tanců z krajiny u města Varése

11“ boxerského zápasu v New Yorku

11“ zvuků ulice v Miláně

11“ neapolské romance zpívané v hotelu Copacabana v Rio de Janeiru.

Tímto poukazem do historie bychom neradi zironizovali celou právě končící kapitolu. Nemělo by snad ani dojít k pocitu, který prožívá student kompozice, když je mu naznačeno, že „...to už tady bylo...“. Zcela záměrně zde (byť v poměrně neočekávaném kontextu) používáme tento odkaz, protože – jak později uvidíme – jsou to stále znova futuristické reálie, k nimž se dějiny i reflexe (jistě nejen) současného radioartu obracejí jako ke svým kořenům. Ne snad z nějakého sentimentu vytanuvšího z možných frustrací, které současná umělecká

¹¹⁵ René Farabet: *Realité/Fiction*. Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes. Phonurgia Nova, Arles 1994, s. 75 - 88. původně vydáno Evropskou vysílací unií EBU po titulem "La pelure d'oignon", EBU, Geneva 1982. Cit. podle Janete El Haouli: *Radio: The Art of Sonorous Space*, in: *Mikropolyphonie - The Online Contemporary Music Journal*, Volume 7, 2001. Srv. též:

¹¹⁶ Srv. Juan Allende-Blin: *Zur Archäologie des Hörspiels*. Scénář k vysílání WDR3, 18. 2. 1986. Kopie z archivu autora, dále srv. Juan Allende-Blin: *Futurismus: eine neue Dimension und ihre alten Koordinaten*. *Quellen und Austrahlungen von Marinetti*. rozhlasový scénář, 2004, rukopis autora.

tvorba jistě může v některých vrstvách generovat, ani snad z potřeby obrátit se k něčemu původnímu, stabilnímu, nezpochybnitelnému. Jde spíše o permanentní uvědomování si jisté rodové příslušnosti, které umí zabránit vykořenění. Zakrátko uvidíme, že toto uvědomování (už zcela „vědomé“, záměrné) může probíhat různými způsoby a sahat do různých rodových zákoutí.

5. 2. „Slyšet“ se nemusí = „rozumět“

Další naše kroky povedou nyní hlouběji do již vícekrát zmiňovaného německého Südwestrundfunk, resp. do jeho lokálního studia v Baden-Badenu. Velmi aktivní činnost této vzdálenější buňky ARD v oblasti současného umění se odehrává v několika rovinách.

Jednak je to samotné vysílání zaměřené na oblast akustických umění reprezentované v současné době dvěma vysílacími sloty. Ne každý asi ví, že právě ve vysílání SWR „spatřily světlo světa“ prakticky veškeré rozhlasové produkce Heinera Goebbelse¹¹⁷, autora, který velmi specifickým způsobem přispěl k formování současného radioartu. Mimo jiné také díky muži, jenž drží v rukou hlavní vize radioartu v prostředí tohoto rozhlasového domu – je jím už vícekrát zmíněný producent a teoretik Hans Burkhard Schlichting.

SWR 2 má v současnosti dvě programová místa pro oblast radioartu¹¹⁸:

1/ **SWR2 RadioART: Hörspiel-Studio** – každý čtvrtek, 21 – 22 hod.

2/ **SWR2 Klangraum: Ars Acustica** - každé první úterý, 23 - 24 hod.

Je to ale rovněž dlouholetá organizace soutěže Karl-Sczuka-Preis, která je významným žánrovým stimulem a o níž lze v současné době v odborných kruzích slyšet i taková přirovnání jako „Nobelova cena akustických umění“.

Soutěž vznikla v roce 1955 a ve svém názvu nese jméno „domácího“ rozhlasového tvůrce Karla Sczuky (1900 – 1954)¹¹⁹. Hlavní zadání soutěže je formulováno takto:

“Der Südwestrundfunk, Anstalt des öffentlichen Rechts, stiftet einen Preis für Hörspiel als Radiokunst. Ausgezeichnet werden soll die beste Produktion eines Hörwerks, das in akustischen Spielformen musikalische Materialien und Strukturen benutzt.”¹²⁰

Jen letmý vhled do oceněných děl posledních dvou let ukazuje, jak široký druhový (žánrový) rozptyl lze mezi nominacemi uslyšet – počínaje experimentální formou takřka muzikálového

¹¹⁷ <http://www.heinergoebbels.de>

¹¹⁸ <http://www.swr.de/swr2/hoerspiel/sendungen.html>

¹¹⁹ informace o K. Sczukovi: <http://www.swr.de/swr2/hoerspiel/karl-sczuka-preis/sczuka.html>

¹²⁰ Dějiny soutěže, její teoretické pozadí a přehled dosud oceněných děl v letech 1955 – 99 vyšlo v katalogu s názvem Akustische Spielformen - Von der Hörspielmusik zur Radiokunst. Der Karl-Sczuka-Preis 1955 – 1999. Autory jsou Hermann Naber / Heinrich Vormweg / Hans Burkhard Schlichting

dokumentu Jona Rosea (*Skeleton in the Museum*, 2004) až po puristickou elektroakustickou kompozici s absencí mluveného slova Hanny Hartman z roku 2005.

A je to do třetice již několikrát zmíněný portál Audiohyperspace, který se snaží systematicky mapovat, stimulovat a reflektovat nejnovější tvůrčí počiny v oblasti digitálně podmíněného umění, které si za médium své komunikace (resp. distribuce) volí digitální síť internetu, nebo dokonce tuto síť integruje jako svébytný interaktivní „nástroj“. Sabine Breitsameter, hlavní dramaturgyně / kurátorka tohoto projektu, mluví o hlavní vizi projektu takto:"

„...Southwestgerman's Audiohyperspace-webpage and its on-air programs are tracing and reviewing the newest developments of web-based acoustic media art, investigating the aesthetic potentials of digital networks beyond the utilitarian purposes of Internet & Co...“¹²¹.

V kontextu německé rozhlasové scény se v souvislosti s SWR patrně jedná o regionální rozhlasové studio s nejširším záběrem aktivit nořících se ve velmi širokém úhlu do oblastí akustických umění. Přesto, že je záběr SWR takto široký, lze nalézt okruh „podtržených“ témat, která spojují nejen oba zmiňované teoretiky, ale i mediální problematiku posledních dvou dekad napříč obory. Jsou to zároveň témata, která radikálně přitáhla naši pozornost v okamžiku přiblížení do prostředí radioartu (potažmo akustických umění) v SWR.

Okruh těchto témat by snad bylo možné heslovitě popsat slovy „slyšení, pozornost, vposlouchání, porozumění, recipování, reakce“. Snad nepřekvapí, že takový okruh problematiky spojuje teoretiky napříč generacemi (což je případ obou výše zmíněných) a do jisté míry i napříč obory – tradičního rozhlasového zázemí na jedné straně (Schlichting) a velmi „progresivní“ živoucí, rychle se rozvíjející a dynamický svět internetové sítě na straně druhé (Breitsameter).

Každý jeden vysílaný (v tomto případě rozhlasový) program vstupuje v současné době na bující mediální trh, vstupuje do konkurence mnoha různých mediálních projevů zprostředkovávajících nepřebornou paletu událostí – počínaje zpravodajstvím přes více či méně hodnotné události kulturní až po zábavu všeho druhu, kterou zde netřeba blíže specifikovat. Snaží se zaujmout posluchače, snaží se mu něco sdělit, snaží se s ním komunikovat, snaží se ho (ať už pozitivně, či negativně) ovlivnit. Vstupuje do intimní sféry člověka, aniž by věděl, v jakém stavu se zrovna nachází, sedí-li v kavárně, v kanceláři uprostřed pracovní doby, na obědě, či snad sám při večerním odpočinku, v tichu, soustředěn, otevřen podnětům.

„...Whether listeners do their exercises while the radio plays Beethoven or whether they read the newspaper at the same time, whether they listen or not cannot be influenced and

¹²¹ Breitsameter s. 303

controlled. At the moment where something is broadcast by electroacoustic means, its appropriate reception—i.e. the audience is receptive to it in order to understand it—is no longer guaranteed...“¹²²

Každý takto vysílaný program (nezávisle na kvalitě a obsahu vysílání) se zároveň stává dalším z mnoha, které je možné ve stejném čase vnímat (stačí přepnout automatickou předvolbu, „překliknout“ internetový odkaz...), každý takový program zmnožuje mediální nabídku, nebo – chceme-li – zintenzivňuje zvukové znečištění kolem nás...¹²³

S vědomím této situace se asi každý producent, který hodlá vstoupit do této mediální situace se svou programovou nabídkou, musí nutně ptát, jak to udělat, aby se onomu programu dostalo patřičné odezvy, posluchačské soustředěnosti, ztišení, vnímání, porozumění.

Tyto myšlenky se nám vybavují, když pročítáme texty H. B. Schlichtinga¹²⁴, které jsou touto problematikou doslova neurálně propleteny. Schlichting se snaží často obrátit pozornost ke zcela banálním situacím, které zdánlivě s médiem rozhlasu nemají nic společného: k Aristotelovi („*Mluv, abych tě viděl*“), ke Goethovým deníkům, v nichž popisuje, jakým způsobem komunikovali na dálku italští rybáři se svými ženami čekajícími na břehu moře a všímá si, jak pozoruhodně Goethe reflektuje:

„...er [Goethe] gehört zu den ersten, die dabei Nähe und Ferne reflektiert haben - und mit ihr die Positions-Abhängigkeit des verstehenden Hörers im akustischen Raum, die *Ortung* im Zuhören...“¹²⁵

Znovu tak narážíme na motiv „prostoru“ v úvahách o existenci rozhlasu jakožto média. Zůstaňme však nyní soustředěni na ono „Zuhören“, což považujeme za jeden z klíčových motivů Schlichtingových úvah o rozhlasovém médiu.

“Zuhören - das ist zunächst einmal in ganz trivialem Sinn der älteste Weg, um zu verstehen, was eine fremde Stimme sagt...“¹²⁶

Aby bylo možné lépe porozumět, co se za oním „Zuhören“ může nejen ve vztahu „rozhlasové vysílání“ – posluchač skrývat, bere si Schlichting k ruce velmi inspirativní text Rolanda Barthes¹²⁷, v němž tento významný francouzský filozof zkouší rozkrývat různé způsoby slyšení v závislosti právě na míře volního porozumění:

"*Hören* ist ein physiologisches Phänomen; *zuhören* ein psychologischer Akt.

¹²² Breitsameter 2003, s. 3

¹²³ V tom smyslu, jak se jej snaží vnímat akustická ekologie. Srv. zejména: R. Murray Schafer: *The Soundscape. The Tuning of the World*. New York, Knopf ¹1977, ²1994, dále též Breitsameter 2003.

¹²⁴ Srv. zejména Schlichting 1994 a Schlichting 1999

¹²⁵ Schlichting 1994, s. 3

¹²⁶ tamtéž, s. 1

¹²⁷ **Barthes, Roland:** *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, in: *Kritische Essays III*, Suhrkamp, 1990

[...]

Beim ersten Zuhören richtet das Lebewesen sein Hören [...] auf *Indizien*; nichts unterscheidet auf dieser Ebene das Tier vom Menschen [...] Dieses erste Zuhören ist sozusagen ein *Alarm*.

Das zweite ist ein *Entziffern*; [...] hier beginnt vermutlich das Menschliche: Ich höre zu, wie ich lese, das heißt nach bestimmten Codes.

Das dritte Zuhören ist schließlich ein sehr moderner Ansatz [...] und zielt nicht - oder wartet nicht - auf bestimmte, klassifizierbare Zeichen: nicht darauf, was gesagt oder gesendet wird, sondern wer spricht oder sendet: Es soll sich in einem intersubjektiven Raum entfalten, in dem 'ich höre zu' auch heißt 'höre mir zu'; [...]"¹²⁸

Barthes zde – ze zcela jiné pozice, než by mohla být pozice rozhlasového teoretika – v podstatě osvětluje základní princip komunikace jakožto rozumějícího naslouchání, nebo chceme-li - aktivního slyšení. Je to ono aktivní slyšení, které požaduje skladatel na posluchači v koncertním sále (což ovšem nemusí být takové překvapení, protože onen posluchač jde na koncert dobrovolně a s vědomím nutnosti jistého sociokulturního chování). Je to ale i ono aktivní slyšení, které je nutné právě pro zaujetí recipujícího postoje vůči (např.) probíhajícímu rozhlasovému vysílání. To vše v okamžiku, kdy vysílání začíná přetvářet prostor, v němž se jako posluchač nacházím, začíná zasahovat do momentální mentální reality, nabízí mi onen foucaultovský „pohled za zrcadlo“.¹²⁹

Posluchač – jako konzument dnešní mediální scény – má samozřejmě na výběr více možností, jak zareagovat na takovou nabídku, má více možností rozhodnout se, jaké množství energie investuje do svého „vposlouchání se“ (Zuhören), jak moc otevře svůj intersubjektívni prostor pro svobodné „*Spielformen des Akustischen*“¹³⁰, abychom dále sledovali Schlichtingovy formulace, anebo také (v úzké návaznosti na výše zmíněné způsoby používání pojmu Hörspiel) – „*Speialraum des Hörspiels – als medientechnisch ermöglichte Kunstform und als Spiel in der Kommunikation*“¹³¹.

Jako jeden z takových „herních prostorů“ je možné vnímat velmi blízký koncept, na který Schlichting přivádí pozornost v jednom ze svých dalších textů – totiž koncept rozhlasu jako osobní privátní intimní prostorově reálné *zvukové instalace*, která vznikne v našem okolí jako nová „akustická“ kvalita, jako nový „zvukový prostor“ (Klangraum):

¹²⁸ tamtéž, s. 249

¹²⁹ K této problematice srv. též Karin Falkenberg: *Radiohören*, Nürnberg 2005, s. 45 - 49

¹³⁰ Schlichting 1994, . 5

¹³¹ Srv. Schlichting 1999, s. 4

„Die Klangräumlichkeit aus der Schallquelle Radio selbst ist eine späte Errungenschaft. Zunächst dominierte das Näherliegende: der Raum des Hörers, der vom häuslichen Ambiente durch die Schallquelle namens Lautsprecher zum Kunstraum wird. Diesen Kunstraum vermittelt der Medientechnik wieder mit den Naturräumen zu verbinden und das Interieur nicht nur imaginär zu verlassen, ist eine der Chancen, die im Radio als Klanginstallation steckt.“¹³²

Takto vnímaná „tělesovitost“ zvukového prostoru rozhlasu a její možná interakce s reálným poslechovým prostorem, v němž je přítomný reálný posluchač – to je situace, z níž je už jenom kousek k oboustranné (či mnohostranné) komunikaci, nebo snad lépe řečeno k interakci. Změna mediálního paradigmatu posledních dvaceti let přináší v kontextu rozhlasu proměnu jednosměrné intersubjektivní komunikace na komunikaci interaktivní, sdílenou, protože existující v mnoha směry propustné síti internetu¹³³. A mohli bychom se zde navrátit k Wolfgangu Hagenovi, který právě v počítači spatřuje nové vývojové mediální stádium (vyrůstající z krize matematiky) jakožto následovníka éterového média rozhlasu, jehož vynález tuto krizi zapříčinil¹³⁴.

Je zřejmé, že bez znalosti teorie rozhlasu a praktické tvůrčí zkušenosti s estetickými kvalitami rozhlasu jakožto média by byl asi relevantní vstup do prostředí mnohasměrné a interaktivní síťové komunikace problematický. Jestliže jsme v počátku naší práce hovořili ve vztahu rozhlas – akustická umění o specifickém *tvůrčím diskurzu*, pak bychom mohli podobné vnímání aplikovat i na vztah rozhlasu a internetu – je to nový diskurz, v němž rozhlas není už jen jednostranným intersubjektivně komunikujícím vysíláním a v němž zároveň internet není pouze nástrojem elektronické pošty a informační databází. O tom ale později Sabine Breitsameter v závěru tohoto oddílu.

5. 3. Byla to Ars Acustica

Již vícekrát se v naší práci objevil tento latinský pojem, stejně jako jméno jeho „otce“, producenta a rozhlasového teoretika Klause Schöninga¹³⁵. Nyní je asi zřejmé, že následující

¹³² H. B. Schlichting: *Radio als Klang-Installation. Zum technischen und institutionellen Ursprung eines Hörraums im Alltag*. Rukopis autora

¹³³ Srv. Breitsameter, s. 304

¹³⁴ Wolfgang Hagen: *Theorien des Radios – Ästhetik und Äther*. Kap. 3.3.3: Krise der Mathematik (Fortsetzung)

¹³⁵ K. Schöning (*1936), režisér, rozhlasový autor, producent, kurátor a badatel v oblasti akustických umění. Studoval divadelní, literární vědu, filozofii a publicistiku na univerzitách v Mnichově, v Göttingen a v Berlíně. Od konce 60. let do roku 2001 vedoucí Studio Akustische Kunst. Více informací:

http://www.khm.de/personen/staff/schoen_d.htm,

<http://www.wdr.de/radio/wdr3/archiv/sendungen/stukun/arsacustica/schoening/>

kapitola bude patřit zevrubnějšímu pohlednutí do instituce, která od poloviny 60. let významným způsobem formovala a stimulovala evropskou scénu radioartu s nezanedbatelným přesahem do scény světové. **Studio Akustische Kunst**.¹³⁶

Asi není zapotřebí příliš zdůrazňovat, jak silné bylo v prostředí kolínského rozhlasu od poválečných let zázemí pro experimentální výzkumy na poli zvuku. Studio Akustische Kunst není „producentským“ následovníkem historického Elektronického studia, které bylo ve stejném rozhlasovém domě založeno v roce 1951¹³⁷. Vyvinulo se z redakce rozhlasových her postupně během 60. let jako rozhlasová redakce paralelní Elektronickému studiu, které již v té době řídil Karlheinz Stockhausen. Dodnes patří Studio k jednomu z nejaktivnějších a také nejlépe finančně zajištěných producentských center v oblasti současného radioartu a má na svém účtu na dvě stovky původních děl vytvořených špičkovými autory celého světa - Johnem Cagem, Pierrem Henrym, Samuelem Beckettem a Mauricio Kagelem počínaje a nejmladší generací dnešních autorů konče.¹³⁸

Přestože zakladatel Studia Klaus Schöning je již několik let v penzi a vedení redakce převzal o dvě generace mladší producent Markus Heuger, zdá se nám, že stojí za to putovat zpět a osvětlit několik Schöningových východisek, které daly celému „projektu“ Studia do vínku velmi specifické předpoklady fungování a rozvoje.

Při čtení textů Klause Schöninga nám asi nemůže ujít, že celá jeho vize radioartu (resp. – řečeno jeho vlastními pojmy - akustických umění, či ars acustica) je vizí institucionálně pevného „moderního projektu“¹³⁹, který se má dlouhodobě pokoušet

„...eine Sprache der akustischen Kunst im Radio zu entwickeln, ähnlich wie die der Sprache des Films [...] Ihre ästhetische Konzeption beruht nicht wie im Radio-Drama auf der Dominanz von Dialog, Monolog und erzählenden Elementen, sondern vor allem auf Collage- und Montageverfahren, in denen sämtliche akustische Erscheinungsformen kompositorisch gleichwertig eingesetzt werden können...“¹⁴⁰

Přestože to bylo právě Studio Akustische Kunst, které jako první zrealizovalo satelitní propojení dvou kontinentů¹⁴¹ a podílelo se i na řadě dalších „rozhlasových mostů“¹⁴²,

¹³⁶ <http://www.wdr.de/radio/wdr3/archiv/sendungen/stukun/>

¹³⁷ Srv. Handbuch, Bd. 5, s. 38 - 46

¹³⁸ Na internetových stránkách Studia je k dispozici kompletní seznam autorů včetně biografí, soupis jejich děl zrealizovaných pro Studio Akustische Kunst a také jejich orientační synopse. Totéž (do roku 1997) lze nalézt v citované Schöningově publikaci, která slouží zároveň jako tištěný katalog autorů a děl z let 1968 – 1997, srv. Schöning 1997, s.23 – 253.

¹³⁹ Řečeno se Zygmuntem Baumanem

¹⁴⁰ Schöning 1997, s. 7

¹⁴¹ Bill Fontana: Ohrbrücke Köln-San Francisco (1987).

Domovská stránka BF: <http://www.resoundings.org>

¹⁴² Schöning 1997, s. 8 - 11

v Schöningově názorech lze vnímat jisté hlubší zakořenění potřeby institucionální návaznosti na dějiny západoevropské hudební kultury a to zejména ve vztahu ke konceptu autora a jeho díla jakožto „opusu“, uzavřeného uměleckého artefaktu, který je analyzovatelný, přehlédnutelný, konečný a definitivní a zároveň jeho relevantní teoretickou, historickou a estetickou reflexi.

„...Begleitet von medien-wissenschaftlicher Recherchenarbeit – wie sie seit über zwei Jahrzehnten auch das Studio Akustische Kunst [...] leistet – werden heute die Konturen eines internationalen Networks der Ars Acustica und ihrer Ästhetik deutlich, deren Spuren bis in das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts weisen...“¹⁴³

Vnímáme velmi silnou pozici muže, který má jasnou vizi, a vhodné zařazení v silné veřejnoprávní instituci mu umožňuje tuto vizi uskutečňovat.

Nelze přehlédnout Schöningem jasně formulovanou a vědomou návaznost na Russollův futuristický manifest „Umění hluku“¹⁴⁴, k němuž se vrací jako ke kořenům fundamentální estetické proměny pojmu *zvuk* ve 20. století a počátku rozšiřování zvukového instrumentáře, a který prohlašuje za teoretický fundus estetiky akustických umění¹⁴⁵. (Futurismem se inspirovalo i vídeňské Kunstradio; jak však později uvidíme, přístup jeho zakladatelky Heidi Grundmann je vzhledem k onomu Schöningovu relativně konfrontační, či dokonce kritizující).

Jednou z klíčových – řekli bychom snad dokonce dějinných – událostí je radikální proměna funkce studiové instituce ve vztahu k autorům, respektive ve vztahu k tradičně rozděleným studiovým funkcím režiséra, autora, zvukového mistra, hudebního režiséra apod.:

„...Die Akustische Kunst hat als neues Genres des elektronischen Zeitalter ebenso wie der Film eine eigene Sprache entwickelt. Wie die Cineasten haben auch die Audio-Künstler die Trennung zwischen Autor und Regisseur, wie sie im traditionell-literarischen Hörspiel üblich ist, aufgehoben...“¹⁴⁶

přičemž snad jen zapomněl dodat, že podobné „dělení rolí“ se od počátku velmi výrazně odehrávalo i ve vlastním Elektronickém studiu Kolínského rozhlasu. Přesto si uvědomme, že takto „autorsky“ orientované Studio Akustische Kunst pomohlo formulovat novodobý model

¹⁴³ Schöning 1997, s. 1. Jedním z předních autorů, který se na této „archeologii“ akustických umění dodnes významným způsobem podílí, je již výše zmiňovaný Juan Allende-Blin. Srv. též: Hans Burkhard Schlichting: *Der Archäologie der ars acustica. Juan Allende-Blin und das Hörspiel*. Nedatováno, rukopis autora.

¹⁴⁴ Luigi Russollo: *Umění hluku*, in: V. Léb, *Elektronická hudba*. Praha 1966, s. 14 – 17

¹⁴⁵ Schöning 1997, s. 3

¹⁴⁶ tamtéž, s. 1

veřejnoprávního studia jakožto „producentického centra“, institucionálního animátora¹⁴⁷, jehož primární úlohou není poskytovat čas a prostorové kapacity pro uměleckou činnost, ale shromažďovat lidský potenciál, vytvářet síť kontaktů, spojovat umělce a využívat rozhlasové médium k tomu, aby takto nabytý umělecko-lidský potenciál mohl rezonovat éterem a byl tak rozvíjen žánr mediálně podmíněné umělecké tvorby. Schöning si evidentně – při vědomí silného institucionálního zázemí – tuto možnost od počátku uvědomuje a využívá jí k realizaci svého „projektu ars acustica“, v němž rostoucí archiv děl špičkových umělců vypovídá čím dál více o obrovské síle akustických (ve smyslu auditivních) vyjadřovacích prostředků tvarovaných „nástroji“, které vyrůstají z mnoha různých uměleckých tradic, praxí a vzdělanostních zázemí:

„...Schriftsteller, Komponisten, Lautpoeten, Cineasten erkannten schon sehr früh die kreative Herausforderung einer Verbindung ihrer avancierten künstlerischen Aktivitäten mit den neuen elektro-akustischen Möglichkeiten. Es konnte sich eine Kunst entwickeln, die ich seit den siebziger Jahren als Akustische Kunst und als Ars Acustica bezeichne...“¹⁴⁸,

abychom ještě v širším kontextu oživili to, co jsme v souvislosti s terminologií již jednou výše zmínili.¹⁴⁹

Přestože dnes v kolínském Studiu existuje pravděpodobně nejobsáhlejší archiv špičkových produkcí z oblasti radioartu a přes internacionální („trans-jazykovou“, mezinárodní) povahu většiny z nich, zůstává před námi velký otazník, který má obecnější platnost a zcela jistě se nám jej zde, ani jinde, ani v dohledné době nepodaří vyřešit. Zatímco celosvětově každým rokem geometricky narůstá internetový prodej hudby¹⁵⁰ a internet umožňuje zpřístupňovat dosud nemožné, velká většina archivů veřejnoprávních institucí zůstává pro veřejnost (!) uzavřená (Český rozhlas nevyjímaje). Klíčovým problémem jsou především autorská práva a (zejména v německé jazykové oblasti) často „dramatické“ honoráře, které autoři za svolení ke zveřejnění požadují. Vnímáme zde zcela jistě disproporce mezi statutem veřejnoprávnosti a autorskoprávní ochranou, mezi (v tomto případě navíc mezinárodní) potřebou dostupnosti materiálů, které byly zaplacený z veřejných prostředků a snahou zabránit jejich devalvaci či zneužití. Budiž to na konci další kapitoly a ve vztahu k jednomu z největších (a

¹⁴⁷ O problematice proměny statutu tradičně organizovaných experimentálních studií hovoří obsírněji dlouholetý vedoucí Elektronického studia Technické univerzity v Berlíně Volkmar Hein, srv. Volkmar Hein, Brauchen wir Interpreten für elektroakustische Musik?, in: Handbuch, Bd. 5, s. 165 - 171

¹⁴⁸ Schöning 1997, s. 1

¹⁴⁹ Srv. též Janete El Haouli: Radio: The Art of Sonorous Space, in: Mikropolyphonie – The Online Contemporary Music Journal, Volume 7, 2001

¹⁵⁰ Lidové noviny, 24. 1. 2005: „...Šéf Applu [Steve Jobs] nezapomněl zmínit úspěch iPodu, kterého se již prodalo 45 miliónu kusů po celém světě [...] V prodeji s hudbou přes internetový obchod iTunes Music Store drží Apple pořád první místo s tržním podílem 83 procent...“

nedostupných) archivů produkce radioartu výzva k zamyšlení, veřejné diskusi a veřejně kladeným otázkám po možnostech (alespoň postupného) zpřístupňování veřejnoprávních archivů.

5. 4. Rádio ... je všude

Když se blíže zaposloucháme, začteme a zadíváme do světa, který se jmenuje Kunstradio¹⁵¹, zjistíme, že se ocitáme v „trochu jiném“ rádiu. Velká část vysílání se odehrává živě, ve studiích, v klubech, na ulicích, na webových stránkách jsou nainstalované webové kamery, k dispozici je rozsáhlý archiv teoretických textů, autorských biografí, popisů projektů, video i audio archivů a obrazových galerií z jednotlivých projektů, vše patřičně graficky neuspořádané, což do jisté míry vypovídá o konceptu Kunstradia samotného – je to pohled do reálného života jedné „trochu jiné“ veřejnoprávní redakce.

Kunstradio začalo vysílat v prosinci roku 1987 jako jedna z redakcí kulturního kanálu Ö1 rakouského veřejnoprávního rozhlasu a televize ORF.¹⁵² Jeho zakladatelkou je Heidi Grundmann¹⁵³, rakouská teoretička a kurátorka celé řady projektů s tematikou umění, médií a technologií. Silná teoretická vize Grundmannové od počátku – podobně jako v případě Klause Schöninga – radikálním způsobem formovala rozvíjení a existenci tohoto experimentálního vysílání Kunstradia a významně jej profilovala ve vztahu k ostatním existujícím a na oblast současného radioartu zaměřeným rozhlasovým institucím nejenom v Evropě.

Jestliže se Klaus Schöning se svou vizí radioartu (ars acustica) navracel k futuristickým kořenům spjatým s Russolovým manifestem Umění hluku (tedy vizemi vztahujícími se významným způsobem k tradici západoevropské hudební kultury), pak hlavním inspiračním odkazem Grundmannové byl od počátku futuristický manifest La Radia¹⁵⁴ z roku 1933, který zaujímá velmi inspirativní stanoviska nikoli k estetice zvuku, tedy – řekněme – primární tvůrčí matérii radioartu, ale ke způsobům její komunikace, jejího sdílení a recipování. Heidi Grundmann k tomu poznamenává:

„...this significant article [La Radia] emphasized the new sensibility that Marinetti felt was inherent in modern experience. Sound waves, creatively used, could offer a "universal cosmic human art." This was a world without "time, space, yesterday and tomorrow." Futurist radio

¹⁵¹ www.kunstradio.at

¹⁵² V současné době vysílá Kunstradio každou neděli večer, 23:05 – 23:45

¹⁵³ Heidi Grundmann pracovala od 70. let jako kulturní redaktorka a divadelní kritička a programová editorka v ORF. V roce 1987 založila rozhlasový program Kunstradio – Radiokunst jako program pro původní rozhlasové umění. Účastnila se řady telematických projektů a sympózií zaměřených na rozhlas, televizi a internet.

V současnosti se věnuje vývoji dokumentačních metod pro mapování radioartu 90. let minulého století.

¹⁵⁴ Kompletní znění manifestu viz příloha č. 1

art would utilize the characteristics of the medium. Interference, static and the "geometry of silence" could play a part in the general Futurist overturning of conventional values..."¹⁵⁵

Z takto pojatého „éteru“ vyplývá silná orientace Kunstradia na koncept rozhlasu jakožto „veřejného prostoru“, v němž lidé sdílejí schopnost vzájemné možnosti komunikování, resp. možnosti společného vytváření vzájemně sdíleného estetického zážitku. Fundamentální orientací a producentským zájmem tak není vize rozvíjejícího se „estetického projektu“, vize „umělců-hvězd“ tvořící svá díla za účelem jejich rozhlasové distribuce¹⁵⁶, dokonce ani primární orientace na mediální podmíněnost zvukových vyjadřovacích prostředků, jejich technickou kvalitu a kompoziční formování. Onou orientací je fenomén rozhlasu jako nástroje přenosu, radiace dat, komunikační interakce a to nejen vztahovaných k rozhlasu samotnému. Jak Heidi Grundmann poznamenává, onen název Marinettiho manifestu „La Radia“ je *plurálním*, nikoliv singulárním označením, jedná se tedy o komunikační vizi v rámci mediální mnohosti orientované na všechny myslitelné (tehdy snad jen předpokládané) mediální kanály, které jsou (navíc) v dnešní době stále více soustřeďované do multimediálního prostředí digitální sítě.

Z této základní pozice se Grundmannová snaží vycházet blíže k umělcům samotným, nikoliv normativním, institucionálním tónem snahy o realizování „projektu“ zapadajícího do mantinelů jistých estetických nároků či předpokladů, nýbrž spíše postupem opačným. Tvrdí, že:

„an increasing number of artists, like [Bill] Fontana, consider their radio work as a sculpture, not in the sense of transmitting sound sculptures but rather a declination of sculpture itself.“¹⁵⁷

z čehož přímo vyplývá možnost

„to consider the radio (broadcast) space as a public sculptural space in which music, sound and language are the material of sculptures...“¹⁵⁸

¹⁵⁵ Grundmann, s. 1

¹⁵⁶ V tomto smyslu se snaží Heidi Grundmann definovat pozici Kunstradia i v rámci tradiční institucionální struktury ORF. Upozorňuje, že na rozdíl od (co do posluchačských kvót obdobně zařazených) redakcí rozhlasových her a soudobé hudby, které jsou atraktivní pro příslušné autory tím, že se jim může dostat možnosti realizace a odvysílání jejich děl, „...**Kunstradio-projects, are much more concerned with radio as a specific cultural space and context...**“, in: Heidi Grundmann, But is it Radio? Prezentace byla proslovená v Amsterdamu v říjnu 2000 na International Festival of Streaming Media a je k dispozici na adrese http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors0/grundmantext.html

¹⁵⁷ Grundmann, s. 6

¹⁵⁸ tamtéž. Zde je možné zcela jistě vnímat velmi silnou myšlenkovou souvislost s konceptem rozhlasu jako „zvukové instalace“ H. B. Schlichtinga.

Takový koncept vysílání a vysílacího prostoru klade poměrně vysoké nároky na posluchače ve smyslu uvědomění si vlastního mentálního spolupodílení se na výsledku:

„...the relationship between author and user is changed to such a degree that the user becomes co-author. Under such conditions a work of art cannot be experienced as a closed or neatly repeatable original by either the author/participant nor the user/co-author/participant. The piece grows in many different places simultaneously and is kept in a state of flux by the cooperation of many unknown people, who compromise anything but a traditional 'audience'...“¹⁵⁹,

čímž mimo jiné potvrzuje to, že si je vědoma odkázání takto pojatého rozhlasového konceptu mimo relace standardních minoritních rozhlasových žánrů - tradiční mainstreamové rozhlasové hry, dokumentu, standardního vysílání soudobé hudby či jazzu ad.

Heidi Grundmann si pravděpodobně rovněž jasně uvědomuje, že v kontextu evropské veřejnoprávní scény vstupuje na poměrně tenký led a do poměrně silné konfrontace a to – soudě podle odkazu na Neues Hörspiel¹⁶⁰ - zejména s výše zmiňovaným kolínským Studiem a jeho duchovním otcem Klausem Schöningem a sama tento institucionální model „estetického projektu“ radioartu podrobuje kritice, když upozorňuje, že:

„...Contemporary radio art defines itself within issues raised by the Futurist manifestoes. The development of a sound language, of new narratives, does continue but such approaches reside in a tradition established before the digital revolution. This was the special brand of European Public Radio that supported the development of artists in Neues Hörspiel, electroacoustic music and the radio program Ars Acustica, all of which contributed to the notions of the avant-garde at the beginning of the century - albeit mostly within the traditional framework of the "original work" by an "author" with a copyright and, most significantly, within the conventional definition of radio as a specific medium in its own right...“¹⁶¹.

Zároveň však – vědoma si budování zcela odlišného mediálního konceptu - klade vysoké nároky a odpovědnost na umělce samotné, když tvrdí že:

„...An art of this kind, which demands the cooperation of experts in a variety of disciplines, is difficult to grasp for theoretical analysis and classification in the traditional sense. On the other hand the artists themselves must be knowledgeable about theory in order to position their work in electronic space...“¹⁶²

¹⁵⁹ Grundmann, s. 6

¹⁶⁰ Grundmann, s. 2

¹⁶¹ Grundmann, s. 3

¹⁶² Grundmann, s. 6

Zde se navíc vynořuje problém, který jsme otevřeli v závěru předchozí „kolínské“ kapitoly – problematika copyrightu a uzavřených archivů. To je totiž téma, v němž stojí Kunstradio – vzhledem k výše osvětlenému konceptu – zakotveno v diametrálně odlišných pozicích.¹⁶³

V roce 1995 bylo spuštěno tzv. Kunstradio On-line, jakási webová extenze rozhlasového programu, která měla od počátku sloužit k vizualizaci a dokumentaci rozhlasového programu do té doby omezeného pouze na přidělený vysílací čas. Od té doby je Kunstradio pravděpodobně nejzářnějším příkladem konceptu *on-air / on-line / on-site*, v němž se propojují:

a/ maximální možná symbióza tradičního rozhlasového vysílání kombinovaného

b/ s přítomností umělců ve veřejných prostorech a

c/ se šířením zvuku i obrazu po internetu

– to vše archivováno, elektronicky dokumentováno, a tudíž kdykoliv v budoucnu přístupno přes webové rozhraní Kunstradia.

Během krátké doby po spuštění webu *Kunstradio on-line* se začalo samozřejmě ukazovat, že internet není a nebude „pouze“ vizuální, či multimediální extenzí tradičního rozhlasového vysílání, ale že – vlastně v duchu manifestu *La Radia* a s narůstající kapacitou přenosu dat – bude (a dnes už i je) další mediální vrstvou společnosti schopnou *přenosu a radiace dat*, čímž začíná být sedmdesát let stará futuristická vize elektromagnetických *vln vytvářejících univerzální vesmírné lidské umění* stále více rozšiřována vizí podobně fungujícího univerzálního prostoru digitálního. Ani v něm však fundamentální vize „radio as a medium for art“ – třeba zrovna takové, které jsou shrnuty v rozhlasovém dvanáctěru Kunstradia¹⁶⁴ – nezhynou na úbytě.

Dostali jsme se do bodu, v němž cítíme, že se různé koncepty rozhlasu jakožto tradičního elektromagnetického média schopného šíření, komunikování či participace na vzniku uměleckých děl, postupně dostávají do významného paradigmatického posunu. Tento posun – prozatím – v žádném případě neznamena negaci stávajících „analogových“ rozhlasových konceptů, ale v každém případě jejich paralelní rozšíření, obohacení, přehodnocení a doplnění. Jakým směrem a v jakých myšlenkových relacích lze tento paradigmatický posun vnímat, to by nám měl umožnit vzhled do již výše zmiňovaného projektu *AudioHyperspace* producentky Sabine Breitsameter.

¹⁶³ Pro srovnání doporučujeme následující stat': Golo Föllmer: Klangorganisation im öffentlichen Raum, in: Handbuch. Bd 12, s. 193 - 227

¹⁶⁴ Srv. příloha č. 2

5. 5. Reálný hyperprostor:

www.swr2.de/audiohyperspace

Vysílání je, když jeden mluví
a nemůže přitom poslouchat,
a mnozí poslouchají,
aniž by mohli odpovědět
Rudolf Arnheim

Zdá se nám, že přesně v místech, kam nás přivedl bližší pohled na rozhlasový koncept vídeňského Kunstradia, začíná vize mediální teoretičky a kurátorky Sabine Breitsameter, která se dlouhodobě věnuje mapování, vyvíjení, stimulování a reflexi nových dramaturgických počinů v oblasti akustických umění v globálních digitálních sítích. Sama mluví o „*interactive acoustic media art of the digital networks' age*“¹⁶⁵, nebo také o *Akustische Medienkunst* či *sonic media arts*.¹⁶⁶ Asi může vyvstat otázka, proč se v závěru našeho terénního průzkumu evropských rozhlasových konceptů pouštíme do prostředí digitálních sítí. Odpověď je však nasnadě.

To, čím Sabine Breitsameter obohacuje současný rozhlasový diskurz, je velmi integrativní přemýšlení o nových komunikačních technologiích, nových médiích a virtuálním datovém prostoru, v nichž se rodí nové vyjadřovací prostředky akustických umění a nové formy distribuce. Breitsameter si je přitom vědoma, že velké množství impulzů (jak teoretických - v rovině konceptů, tak tvůrčích - v rovině technologických praktik a řemesla) lze do velmi dynamicky se rozvíjejícího prostředí digitálních sítí přenést právě z dlouhé tradice radioartu, respektive konceptů vážících se na samotný rozhlasu jakožto médium. Svou vizi v rámci projektu AudioHyperspace popisuje jako

„...work in progress which [...]”Audiohyperspace” program is developing, to transform radio art of the broadcast age to interactive acoustic media art of the digital networks' age...“¹⁶⁷

Je velmi podnětné vnímat permanentní návraty ke kořenům vzniku rozhlasu jakožto média, v jehož rámci se v první čtvrtině minulého století začíná odvíjet nová tradice rodícího se radioartu. Se Sabinou Breitsameter vstupujeme do konceptu, který se nesnaží fanaticky adorovat nejnovější technologie a nekriticky přijímat vše, co se v jejich lůně zrodí. Její přístup je vlastně spíše opačný – hledat to nové a inspirativní, čím mohou současné technologie

¹⁶⁵ Breitsameter, s. 303

¹⁶⁶ Kromě oficiálního projektu Audiohyperspace zastřešeném SWR v Baden-Badenu existuje privátní „badatelský“, resp. informační server Sabine Breitsameter www.sonic-media-art.net propojený s osobními stránkami SB: www.sabine-breitsameter.de

¹⁶⁷ Breitsameter, s. 303

přispět k tradičním konceptům radioartu jakožto akustického mediálně podmíněného umění, anebo ještě důsledněji – zkoumat, které ze stávajících producentů, estetických a mediálních nástrojů spjatých s médiem rozhlasu lze využít k relevantnímu přispění do rozvíjející se scény akustických umění v prostředí digitálních sítí:

“...Als Medium originärer Hör-Kunst ist das Radio heute aktueller denn je. Insbesondere die digitalen Netzwerke, allen voran das Internet, beleuchten das “traditionelle” Medium Radio heute aufs neue. Darüber hinaus zeitigt der neue elektroakustische Raum der digitalen Netzwerke eine Vielfalt an Werkzeugen, Materialien, Dramaturgien, Zeit- und Raumkonzepten. Diese geben dem kreativen Gebrauch des Radios neue Impulse...”¹⁶⁸

V době, kdy bývá nečíslně pochybováno o statu quo rozhlasu, se zdá být zahrnutí projektu tohoto typu pod střechu veřejnoprávního rozhlasového domu přímo vizionářské. Již jen ze selektivního přehlédnutí některých rozhlasových konceptů, které jsme provedli výše, by mohlo být zřejmé, jak mnoho lze v tomto paradigmatickém posunu přenést – v oblasti teorií prostoru, kompozici, estetiky zvuku, hermeneutiky a sémiologie ad. A je to vlastně tak snadné – stačí si uvědomit, že digitální sítě začaly de facto umožňovat koncept, který stál u zrodu samotného rozhlasu na počátku 20. let 20. století – možnost bi-polární komunikace:

“...Since the digital networks came up recently, the electroacoustic media space, where radio art is based on, has become different. Its new architecture makes available a shared environment, a distributed space, with – finally – bi-directional communication possibilities...”¹⁶⁹,

tedy komunikace, v níž se posluchačská základna mění na okruh uživatelů (s H. B. Schlichtingem bychom pak mohli říct, že se ono „Zuhören“ mění na „Kommunizieren“), kteří aktivním způsobem - díky počítačovému terminálu - vstupují do procesu vznikání uměleckého díla.

Je to do značné míry podobný způsob přemýšlení, jako jsme viděli u Heidi Grundmann, s tím, že akcent Sabine Breitsameter je přece jenom posunut více do institucionální roviny, do pozice rozhlasu zaujímajícího roli animátora, subjektu poskytujícího své know-how a oslovujícího jím umělce, respektive – vyzývajícího umělce, aby si tento historický (rozhlasový) rozměr paradigmatu akustických umění v prostředí digitálních sítí uvědomovali a zkoušeli na něj reagovat.

¹⁶⁸ S. Breitsameter: Was ist sonic-media-art.net?, in: www.sonic-media-art.net

¹⁶⁹ Breitsameter, s. 303

V čem je tedy – ve vztahu k umělci samotnému – podstata onoho paradigmatického posunu? Jestliže jsme za důsledek zrození bi-polárního mediálního prostoru označili proměnu role posluchače na uživatele, paralelně s tím dochází k výrazné proměně statutu quo umělce samotného: z tvůrce koncentrujícího jistou strukturovanou výpověď se stává „konceptuální moderátor“:

„...Working within the field of the networks' interactive possibilities, the artist sees him- or herself not as the creator of a closed and finished art work. Instead, he offers a frame, in which others can become active. He is less a "concentrator", who distils meaning and defines the exact physiognomy of the piece, but a moderator, who defines the topic and has formulated a set of exercised rules, by which the form and content of the input is processed...“¹⁷⁰

Je třeba si na rovinu říct, že s takto nastavenou vizí, která má sama o sobě jistě řadu atraktivních parametrů, souvisí celá řada problémů - technickými počínaje a estetickými, respektive hodnotovými konče. Přestože celá řada autorů se již s velmi vážnými úmysly do umělecké tvorby pro digitální síť pustila¹⁷¹, mnoho z výše řečeného leží skutečně zatím v rovině vizí, které ovšem není možné podceňovat. Třeba jen proto, že se s největší pravděpodobností začnou s narůstající kvalitou technologického zázemí naplňovat, anebo prostě – střízlivě a s odstupem – zůstanou jako vize tvůrčích konceptů inspirující a atraktivní pro autorské přemýšlení o konceptu díla, statutu autora, pojmech reálného a virtuálního prostoru ad.

Jaké problémy lze tedy v takto pojatém konceptu interaktivního umění v digitálních sítích vnímat?

V rovině dramaturgické předestírá Breitsameter těžkosti v:

- nedostatku databází s mluveným slovem (a tudíž jednostranném zaměření na hudbu / zvuk)
- obtížnosti přimět „uživatele“ nejen k interakci, ale také k soustředěnému poslechu (a tudíž recepci toho, čeho se stává do určité míry spoluautorem)
- definování rámce, v němž má tvůrčí interakce mezi autorem a uživatelem probíhat; s ním souvisí míra motivace k interakci a jejímu hodnotovému výsledku.

V rovině technické, respektive technologické nelze pak opomenout zejména:

¹⁷⁰ Breitsameter, s. 305

¹⁷¹ Portál AduiHyperspace může v tomto směru posloužit jako zajímavý „rozcestník“, když už ne databáze existujících akustických projektů v digitálních sítích.

- problematiku sdílení síťových událostí v reálném čase (tj. problém zpoždění)
- omezenou kapacitu připojení převážné většiny uživatelů
- často pomalé počítačové stanice¹⁷².

Jestliže se ocitneme na databázově koncipovaném portálu AudioHyperspace jako uživatelé toužící po interakci, zkoušející stát se na chvíli „spolutvůrci“ některého z akustických projektů vytvořených pro digitální síť, sami si pravděpodobně nastíněnou problematiku interaktivního umění uvědomíme. Ať už to bude fascinující možnost společného bicího jam-session-chatu s uživatelem sedícím na druhém konci světa v projektu **Phila Burka WebDrum**¹⁷³, anebo hodnotově nesporně přínosnější, ale co do interaktivity omezenější internetovou instalací *Il tempo cambia* **Stefana Giannottiho**¹⁷⁴. Zdá se nám ale přesto, že není možné přehlédnout a prostě (byť z mnoha dobrých důvodů) odsoudit komplex vizí a uměleckého potenciálu, které se ve světě akustických síťových umění skrývají.

Zbývá se dotknout poslední důležité otázky: co se stane s rozhlasem? Sabine Breitsameter navrhuje vnímat rozhlas nadále jako médium s jasně danou časovou strukturou následností, v jehož vysílání se nelze navracet tam a zpět, které má jasně danou časovou osu a které může ve vztahu k interaktivitě digitálních sítí fungovat jako jakýsi usměrňovač, médium „jednoho z možných řešení“, s největší pravděpodobností reflektující původní vizi autora, která je vložena do interaktivního rámce síťově podmíněného díla otevřeného po vstup dalším uživatelům:

„The combination of broadcast and network media can avoid the mentioned problematics which tend to derive from operational interactivity. Combining can mean for example: an interactive audio art piece can be tried out in its non-linear, multi-optional aesthetic behaviour by the users on the Internet. A radiobroadcast can serve as a meta-channel for the same work: by airing it as a linear program, its artist can demonstrate its aesthetic refinement, which in most cases will probably exceed the users' trials and errors.“¹⁷⁵

Abychom neodcházeli daleko z portálu AudioHyperspace, přesně takovýmto meta-kanálem byl tradiční rozhlasový formát jak v případě výše zmíněného projektu Stefana Giannottiho¹⁷⁶, tak i původní interaktivní produkce SWR pro portál AudioHyperspace, jejímž autorem byl

¹⁷² Srv. Breitsameter, s. 305.

¹⁷³ <http://www.transjam.com/webdrum/>

¹⁷⁴ Vítězné dílo Karl-Sczuka-Preis 2002,

<http://www.swr.de/swr2/hoerspiel/karl-sczuka-preis/archiv/2002/preiswerk.html>

¹⁷⁵ Breitsameter, s. 306.

¹⁷⁶ tuto „uzavřenou“ rozhlasovou verzi lze poslechnout rovněž na zmíněné internetové adrese

jeden z „nejrelevantnějších“ autorů oblasti umění digitálních sítí – Atau Tanaka¹⁷⁷. Je možné – a lze se tak domnívat – že po delším času stráveném v “interaktivní akci” si mnozí uživatelé rádi udělají čas na to, aby se na chvíli zkoncentrovali a vypoaslechli si onu “tradiční rozhlasovou lineární” verzi díla, která bude jasně daným celkem vyzývajícím k pozornosti a ztišení.

Takovýto myšlenkový návrat k tradičnímu rozhlasovému formátu je vlastně docela dobrým zakončením naší “přehledové kapitoly” rozhlížející se po evropském kontextu současného radioartu. Snad by stála za stručné shrnutí.

5. 6. Kdo s čím – co s kým

Z pěti provedených sond do poměrně specifických světů přemýšlení o rozhlasu jakožto médiu – zdá se nám – poměrně přesvědčivě vyplývá, jak silně se jednotlivé myšlenkové koncepty překrývají, jak mnoho mají společného a přesto – jak velmi odlišné pozice k médiu rozhlasu a mediálnímu umění radiartu zaujímají, jak jej vnímají, produkují a reflektují. Pokusme se tak v závěru provést několik křížových vztahových srovnání, která nám pomohou zrekapitulovat výše popsané v trochu jiných souvislostech a snad také ukáží, jaká témata jsou – při různých způsobech jejich řešení - jednotlivým konceptům společná.

Tématem číslo jedna je bezesporu *prostor*. Stále znova se k tomuto pojmu navracíme, pokaždé odjinud a pokaždé z novou odezvou. Nejprve v souvislosti s tradičním konceptem éteru jako věčné vesmírné spojitosti, poté jako mediální sféry plné elektromagnetického vlnění, ale také novodobých (foucaultovských) heterotopií, “jiných míst” – míst, která jsou vně prostoru, v němž žijeme. Digitální datová síť je pak také prostorem, je asi obdobnou “heterotopií”, jako ona heterotopie elektronická, k níž odkazuje René Farabet v souvislosti se svým mediálním konceptem radioartu.

Vícekrát jsme se v různých souvislostech dotknuli problematiky komunikace, vnímání, slyšení, porozumění – různých hermeneutických módů. Nejvíce do hloubky jsme šli sledující text Rolanda Barthesa, v němž se autor snaží prozkoumávat různé typy slyšení a na ně navazující různé stupně porozumění slyšenému. Jinak probíhá takovéto slyšení, či snad “v-

¹⁷⁷ Atau Tanaka - Frankensteins Netz:
http://www.swr.de/swr2/audiohyperspace/engl_version/the_beast/index.html

poslouchání se” v případě jednosměrného rozhlasového vysílání, jinak je tomu v prostředí digitální sítě, která začíná při vzniku děl v reálném čase umožňovat bi-polární komunikaci v rámci vícečlenné komunity posluchačů-uživatelů.

Dotkli jsme se konceptu díla, jakožto konceptu *opus perfectum et absolutum*, s nímž se řada současných existujících umělců v prostředí komunikačních sítí dostává do konfliktu a pro něž přestává být v mnohém aktuální. Jinak rezonuje rozhlasové vysílání prezentující prokomponovaná a ve špičkové kvalitě zaznamenaná díla největších umělců své doby, na zcela jiných vlnách probíhá “živé rádio”, které samo podstatou své existence teprve novým dílům dává vznikat, a do zcela jiných vod “datové radiace” budeme vhozeni jako uživatelé – posluchači interaktivní síťové instalace.

S tím bezprostředně souvisí problematika času, kterou jsme snad – ve fyzikálních souvislostech – měli zmínit již při “kontemplaci prostoru”. Ve vztahu k rozhlasovému médiu je snad ale ještě důležitější probíhající tenze mezi vnímáním lineárního času daného programovým schématem rozhlasové stanice a mediální internetovou extenzí, která umožní sestavit vlastní programové schéma, umožní navrátit se v přehrávané skladbě zpět, ba dokonce umožní dílčí interakce s rozhlasovým vysíláním či interaktivní vytváření uměleckého díla samotného. To již mimo lineární čas směřující z bodu x do bodu y , mimo základní tradiční koncept akustické kompozice, která má smysl jakožto v čase probíhající a kompozičně strukturovaný opus. To je okamžik, kdy zakoušíme vznik oné “zvukové instalace”.

Na závěr pak asi nejméně záživná, ovšem neméně důležitá rovina rozhlasu jakožto média – ona institucionální. Rovina, která může mnohé dát, ale mnohé také zablokovat a omezit. Rozhlas a internet jakožto stále významněji pojímaná paralelní či komplementární média mohou v kombinaci vytvořit dosud nebyvalý informační a distribuční mediální kanál, který je navíc v rámci veřejnoprávního konceptu více než potřebný. Mít nepřístupný “nejlepší zvukový archiv” přestává být moderní...

Je zřejmé, že oblast radioartu je malým světélkem současné mediální scény. Několik provedených sond nám snad ale ukázalo, že je to oblast schopná svými myšlenkovými koncepty – svými diskurzy – přispět mnoha otázkami i mnoha inspirujícími odpověďmi i do stále poměrně uzavřeného světa tzv. západoevropské hudební kultury (byť je toto stále hůře

udržitelný pojem). Je pozoruhodné a inspirující vnímat tolik vzájemných tematických průniků, které nakonec nevypovídají o ničem jiném, než o tom, že si umění hledá cesty samo - nikoliv zejména skrze instituce, ani producenty, ani respektované teoretiky. Přitom zanechává stopy jistých konstant, které se stále znovu a vždy trochu jinak vynořují a vždy si je znovu máme možnost uvědomovat a také je obdivovat. Snad je to tak dobře...

6. PremEdice Radioateliéru: nová scéna v Česku

6. 1. Výchozí situace, motivace, vize

V samém závěru naší práce se nyní můžeme navrátit o několik desítek stran nazpět a připomenout si onu hlavní motivaci, která stála za sepsáním tohoto textu. Vznik a existence programového slotu PremEdice Radioateliéru¹⁷⁸ Českého rozhlasu 3 – Vltavy se od počátku odehrává přibližně v kontextu, který jsme se snažili v minulé kapitole nastínit, v kontextu dlouhodobě existující tradice radioartu vznikající napříč jazykovými regiony, vyzývající teoretiky a kritiky k novém přemýšlení o konceptech rozhlasu i mediálního prostoru, v němž se rozhlas jakožto médium nachází. Tento vnímaný kontext je ale zároveň kontextem selektivním, k jehož strukturaci došlo poměrně empirickou cestou vyrůstající z postupného poznávání a pronikání do historie a současného stavu evropského radioartu a také několik let trvajících osobní kontaktů s většinou “rozhlasových osobností”, o nichž byla výše řeč.

Je to také ale kontext, který během prvních let existence PremEdice Radioateliéru vykrytalizoval jako kontext “inspirační”, takový, který oslovuje (může oslovovat) nově se konstituující scénu domácího radioartu, o níž se veřejnoprávní rozhlas nikdy systematicky “nestaral” a kterou nerozvíjel.

Hlavní vize nově vznikajícího programového slotu byla od počátku zejména následující: pokusit se shromáždit okruh domácích autorů, kteří by v dlouhodobějším časovém horizontu mohli vytvořit jakési “jádro” scény schopné vyprofilování do scény radioartové. Zdálo se nám, že k takovému procesu lze jen stěží zaujímat jakékoliv “institucionální stanovisko”, takové, které by normativně určovalo (a snad na základě zahraniční zkušenosti?), kteří umělci a s jakou tvorbou by se na konstituování této scény měli začít podílet. Snad každý takovýto počátek je spíše záležitostí motivace, zainteresování, nabídnutí čehosi alternativního, vybídnutí k čemusi novému – a to napříč vzdělanostním zázemím i typy umělecké praxe, napříč existujícími scénami, které v malé české kotlině ne vždy hýjí pozitivní komunikační energií. Vždyť takto otevřený, integrativní, syntetický se chovající druh radioartu jsme poznali a vnímali napříč našimi evropskými exkurzy.

První oblastí, kam směřovala nová “nabídka spolupráce”, byla hned na počátku - a snad přirozeně - sféra univerzitní, oblast vysokých uměleckých škol. A snad i proto tvoří okruh studentů, respektive nedávných absolventů, mladých začínajících umělců, největší procento autorů, kteří se (většinou poprvé) vypravili se svými projekty do “souboje s éterem”. Svě radioartové kompozice zrealizovali mladí autoři vycházející ze zázemí katedry skladby na

¹⁷⁸ www.rozhlas.cz/radiocustica

hudební fakultě AMU¹⁷⁹ (Tomáš Pálka, Bořivoj Suchý, Slavomír Hořínka, Miroslav Srnka, Michaela Plachká, Petra Gavlasová či Sylva Smejkalová) a několik dalších vzešlo rovněž ze zázemí divadelní fakulty AMU¹⁸⁰ (Jiří Adámek, Lukáš Jiříčka, Vilém Faltýnek). V autorském okruhu PremEdice Radioateliéru se objevili i autoři pocházející z okruhu brněnské Fakulty výtvarných umění¹⁸¹ při VUT v Brně (Ladislav Železný, Jiří Suchánek), nebo pražské AVU (c8400, Aleš Killian). Bylo by příjemné zjistit, že u zmíněných autorů na počátku jejich umělecké dráhy zapustil pojem radioartu své kořeny – byť z velmi různých žánrových, estetických i zkušenostních pozic¹⁸².

Významnou roli sehrála ve formování autorského okruhu PremEdice Radioateliéru spolupráce s tehdejšími MediaLabem v Jelení ulici v Praze a na něj navazující okruh autorů shromážděných kolem komunitního internetového Radia Jelení, které se v současné době “přetavilo” do volného sdružení Lemurie¹⁸³. Duší a hlavním animátorem celého projektu je od počátku kurátor, teoretik intermédií a sám aktivní tvůrce – Miloš Vojtěchovský. Jako autor či spoluautor se podílel na celé řadě akustických projektů zrealizovaných (nejen) pro PremEdici Radioateliéru (Stalker, Meandry a sedimenty, Pražský výtah) a působil i organizačně a producentsky – zejména při realizaci obou dosud pořádaných rozhlasových mostů Art’s Birthday (2005 a 2006)¹⁸⁴. Také díky němu se do autorského okruhu PremEdice zařadili noví umělci (Martin Janíček, e_o, Jan Dufek) a rovněž první zahraniční autoři, kteří postupně začali vytvářet jakousi “mezinárodní konfrontaci” konstituující se autorské scéně domácí (Michael Delia, Arno Peeters, Antonio della Marina).

Ostatní autory, kteří v letech 2003 – 2005 vytvořili původní akustické kompozice pro PremEdici, je již těžší podobným způsobem zařadit a snad to ani není nutné. Někteří pocházejí ze současné scény improvizované hudby (Paraneuro, Miroslav Posejpal, Ivan Palacký, Tílko), jiní byli prostě vyzváni, aby se pokusili s médiem rozhlasu “zakomunikovat” na základě svých dosavadních a velmi rozmanitých autorských zkušeností (Cécile Boiffin, Vlastislav Matoušek, Jan Štolba, Jaroslav Kořán, MMtm /& Tomáš Karásek/ či Karaoke Tundra /& Viktor Tverdokhlibov/.

¹⁷⁹ www.hamu.cz

¹⁸⁰ www.damu.cz

¹⁸¹ www.ffa.vutbr.cz

¹⁸² To lze u některých konstatovat minimálně na základě toho, že se sami vracejí s nápady pro program PremEdice Radioateliéru a v průběhu více než tří let se podíleli na realizaci více než jednoho projektu. Jedná se zejména o Jiřího Adámka, Ladislava Železného, Aleše Killiana, Jana Dufka, Miloše Vojtěchovského a Jiřího Suchánka.

¹⁸³ www.lemurie.cz

¹⁸⁴ www2.rozhlas.cz/abp2006

Je zřejmé, že na tomto místě by asi bylo zapotřebí proniknout hlouběji do načrtnutého autorského okruhu a podrobněji analyzovat vzniklá díla, akustické projekty a koncepty, které stály u jejich zrodu. Ponechme však takovouto zevrubnější sondu některé z následujících prací, která už by mohla mít ambici podniknout jakýsi „další krok“ v průzkumu a zejména právě reflexi současného domácího radioartu. A především – ponechme trochu času jak konstituující se autorské scéně samotné, tak možné rezonanci uskutečněných projektů a rozhlasových kompozic, které začínají žít svůj život v poměrně nestálém kvasícím prostředí. Mluvíme o velmi nové scéně (pokud je možné ji vůbec scénou nazývat), která potřebuje čas ke svému zrání, k vytvoření nových tvůrčích, žánrových i osobnostních kontextů, čas k tomu, aby vyjevila nové tendence – pozitivně, či negativně vymezené vůči existující tradici radioartu, vůči existujícímu mediálnímu prostředí i vůči standardizované produkci veřejnoprávních médií.

Jestliže bychom se pokusili takto velmi záhy provést kritickou reflexi nově vznikajících děl v oblasti domácího radioartu, můžeme zjistit, že budeme kritizovat – často nejmladší tvůrčí generaci – špatnou dramaturgii, nepřesvědčivý či tzv. „chybný“ mluvní projev, nepovedenou či ze standardní pozice současných zvukových nároků nedostatečnou zvukovou kvalitu či nedotažený zvukový design, nepřesvědčivé zvládnutí formy či elementárních kompozičních nároků. To vše by se pravděpodobně událo ve vztahu k většímu množství z nově vzniklých děl, s největší pravděpodobností by ale podobná kritika mýjela cíl a dost možná by dokonce byla kontraproduktivní. Zdá se nám totiž, že hlavní motivací vzniku děl převážné většiny výše zmíněných autorů byl pokus o nové nahlédnutí rozhlasu jakožto média, o pokus využít *možnosti tvůrčího pohybu mimo standardizované a povětšinou neměnitelné dramaturgické bloky* neskýtající příliš prostoru pro vzájemné překrývání. V tomto smyslu jsme přesvědčeni, že teprve delší dobu trvající kontinuita vzniku nových děl může přinést – spolu s novými autorskými impulzy mířenými do domácí scény radioartu i mediální sféry rozhlasu obecně – dostatečný časový odstup, který vytvoří dvojí prostor: jak pro *relevantní* kritiku a reflexi nemířící na – třeba – nepodstatné, či málo důležité znaky nově vznikajících děl, tak i pro vnímání zjevného posunu v umělecké kvalitě děl realizovaných autory, kteří mají opakovanou zkušenost s médiem rozhlasu, narůstající bezprostřední autorskou konfrontaci, narůstající možnost estetického vyprofilování i rostoucí technologickou erudici, která je v mediálně podmíněném umění nepostradatelná.

Přesto – aby nevznikl dojem, že výčtem jmen jednotlivých autorů uzavřeme tuto kapitolu, rádi bychom předestřeli jakési reflektující „žánrové schéma“, aby bylo zřejmé, v jakém žánrovém ambitu lze nová díla vnímat. Zdá se nám, že takové schéma je poměrně užitečné mít před

očíma a vnímat je jak v kontextu a na pozadí stávající standardizované rozhlasové tvorby, tak jako platformu, na níž by se mohla (měla) začít odehrávat další (nová) odborná diskuse, která by více etablovala i celý diskurz radioartu v kontextu současné scény akustických umění v Česku.

6. 2. Druhy – žánry - škatulky

Při přehlednutí dosud nově vzniklých rozhlasových kompozic v období 1 / 2003 – 2 / 2006¹⁸⁵ lze v zásadě vnímat pět větších skupin děl, která vykazují jisté žánrové tendence¹⁸⁶. Z podstaty tvorby, o níž přemýšlíme, jasně vyplývá, že lze jen těžko přemýšlet při reflexi těchto děl v nějakých standardizovaných pojmových mantinelech. Co je ale v zásadě oněm několika skupinám děl společné, je jisté tíhnutí k akcentování specifických tvůrčích a materiálových východisek a z nich vyplývajících vyjadřovacích prostředků, která fundamentálním způsobem ovlivňují výsledný zvukový tvar a to jak v rovině hudebně-estetické, tak obecně sémantické.

6. 2. 1. Akcent dokumentární

Michael Delia: Kiki's Kitchen	28. 5. 2005
Arno Peeters: Fossile Sounds. Memory Mining	30. 4. 2005
Ivan Palacký: Deník Hedy	26. 3. 2005
Jaroslav Kořán: Skrytý půvab českých drah	28. 8. 2004
Petra Gavlasová: 24 hodin v Ově	27. 3. 2004
TÍLKO: Country Auction	31. 1. 2004
Miroslav Srnka: Rodíme!	26. 7. 2003
Michal Rataj: Africká krása v Berlíně	29. 3. 2003

Společným rysem výše uvedených kompozic je těžiště v materiálovém zázemí dokumentárního rázu ve smyslu reálných akustických situací zachycených mikrofonom, trvajících v reálném čase a v reálném prostředí. Takovéto dokumentární materiálové východisko se pak v různých formách dostává do strukturálně velmi rozmanitých kompozičních akustických procesů, jejichž výsledkem jsou poměrně velmi odlišné kompoziční tvary.

¹⁸⁵ Kompletní zvukový archiv všech odvysílaných skladeb je k dispozici včetně doprovodných textů na internetové adrese www.rozhlas.cz/radiocustica/archiv. Vybrané kompozice z let 2003, 2004 a 2005 jsou rovněž k dispozici na propagačních samplech s názvy *rAdioCUSTICA selected 2003* (2004, 2005), které jsou přílohou této práce. Chronologický soupis realizovaných projektů viz Příloha č. 5.

¹⁸⁶ Pomineme zde programy vysílané 25. 1. 2003 a 22. 2. 2003, které byly dvěma prvními dramaturgickými „výkopy“ a které se – jak může být v širším kontextu zjevné – nadále neukázaly být ve vztahu k dalšímu rozvoji programového žánru relevantní.

V některých lze vnímat silnější příklon k více strukturálnímu pojetí akustické kompozice, či jeho propojení s narativní rovinou organizace dokumentárního zvukového materiálu (Gavlasová, Rataj, Peeters). V jiných se takovýto materiál dostává do jakéhosi asociačního kontrastu s improvizací hudební akcí (Palacký, Tílko, Kořán), ve zbylých lze pak vnímat jakousi abstraktnější dokumentární výpověď surového zvukového materiálu pečlivě organizovaného v čase (Srňka, Delia).

6. 2. 2. Akcent abstraktně akustický¹⁸⁷

Jiří Suchánek: Pec	24. 2. 2006
Ambut ponori	26. 11. 2005
c8400: The Ghost in the Machine	24. 09. 2005
Meandry a sedimenty	18. 12. 2004
Miloš Vojtěchovský: Stalker	29. 5. 2004
Martin Janíček: Odraz 808	28. 2. 2004
a u v i d: N O C I I D N Y	25. 10. 2003
e.o _ ORGANIZMUS	27. 09. 2003

Tento okruh kompozic by bylo možné charakterizovat vyšší mírou narativní abstrakce, s níž je – často v rovině volnějších asociací - přístupováno k organizaci zvukového materiálu velmi rozmanitého původu a v rámci velmi rozmanitých formálních i sémantických konceptů. Napříč tímto okruhem lze vnímat – snad právě díky oněm abstraktněji pojatým konceptům - jak větší různorodost původů použitého zvukového materiálu (dokumentárního, elektroakustického, instrumentálního, ruchového), tak i způsobů jeho lineárního ztvárnění v čase. Slyšíme kompozice, které se svou strukturou blíží pólu jisté akustické asambláže (Vojtěchovský, Meandry a sedimenty, c8400), v orientaci jiných lze zcela přesvědčivě vnímat vazby na vyjadřovací prostředky minimal music či současné hudební scény, která bývá nejčastěji nazývána pojmem *electronica*¹⁸⁸ (Suchánek, auvid, e.o., Janíček). Do obdobného rámce vyjadřovacích prostředků zcela nesporně zapadá i více improvizacně pojatý projekt Ambut ponori.

¹⁸⁷ Mějme i nadále na mysli význam pojmu akustický ve smyslu „auditivním“ tak, jak jsme jej – spolu s dalšími autory textů – sledovali v první části naší práce.

¹⁸⁸ Jmenujme zde alespoň některé tituly z okruhu literatury, s nímž jsme doposud pracovali, a v nichž je pojednávána problematika této velmi živé současné hudební scény:

Handbuch, Bd. 5, s. 94 – 111

Markus S. Kleiner, Achim Szepanski, ed.: Soundcultures. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003

M. Jansen, club transmediale, hrsg., Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik. Suhrkamp 2005

Kim Cascone: The Aesthetics of Failure: „Post-Digital“ Tendencies in Contemporary Computer Music, in:

Audio Culture, s. 392 – 398.

srv. též: www.clubtransmediale.de (internetové stránky existující kolem jednoho z nejvýznamnějších evropských festivalů elektronické hudby a digitálního umění)

6. 2. 3. Akcent literárně dramatický

Michaela Plachká – Ivana Skokanová: Fragmentsy z předjaří	31. 12. 2005
Srdce v kameni	29. 10. 2005
Sylva Smejkalová: Bylo nebylo rádio	25. 6. 2005
Věra Linhartová, Lukáš Jiříčka, Matěj Kratochvíl: Přesýpací hodina	27. 11. 2004
Vilém Faltýnek & kol.: Poutník ze stresů světa uniká...	30. 8. 2003
Slavomír Hoříňka: Médea. Hudba k textu Heinerja Müllera	28. 6. 2003
Bořivoj Suchý: Den s Reynkem	31. 5. 2003

Zaměření tohoto okruhu kompozic netřeba asi více přibližovat. Jejich autoři zvolili za fundamentální stavební kamen svým prací textovou předlohu, kolem níž pak rozmanitými způsoby vystavěli celou akustickou formu. Je zajímavé pozorovat, jak rozdílnými způsoby tato výstavba probíhala.

U některých kompozic lze vnímat do značné míry tradiční způsob vnímání hudby a textu jakožto dvou sémanticky komplementárních vyjadřovacích světů, které nejsou nijak výrazněji strukturálně propojeny. V poloze blízcí se melodramu (a s de facto tradičními poetickými texty) se pohybuje skladba Bořivoje Suchého a koncert pro bicí a hlas s texty Michelangela Buonarrotiho *Srdce v kameni*.

Výrazněji prokomponovanou akustickou strukturu lze pak vnímat ve skladbách *Fragmentsy z předjaří*, *Přesýpací hodiny* a *Médea*.

Svébytné místo v tomto okruhu kompozic zaujímá velmi specificky pojatý projekt Sylvy Smejkalové zaměřený na dětské posluchače a silně apelující na zvukovou představivost, paměť a narativní vlastnosti zvuků – v přímé významové konfrontaci zde slyšíme příběh vyprávěný hercem a převyprávěný čistě ne-slovesnými zvukovými prostředky ve formě jakéhosi retrospektivního zvukového příběhu.

Jako zcela ojedinělý (byť v mnohém pravděpodobně kontroverzní) pak stojí v této skupině projektů skladba *Poutník ze stresů světa uniká...* s texty J. A. Komenského pokoušející se o jakýsi interaktivní způsob recitace textu v symbióze s reálným prostředím (tedy opět onen dokumentární akcent), v němž k oné recitaci dochází.

Napříč projekty však stále vnímáme významově uzavřený epický či poetický rámeček, kolem něhož vyrůstají rozmanité akustické formy.

6. 2. 4. Akcent abstraktně slovesný

Jiří Adámek: Básnit báseň	31. 7. 2004
Sumad: Disubbidiente L'eskamatore ¹⁸⁹	26. 6. 2004
Tomáš Pálka: Absurdní hra s textem pro nic (Samuela Becketta)	26. 4. 2003

Společným znakem této skupiny kompozic je různá míra zvukové i sémantické fragmentace textu, díky níž se mluvené slovo stává více či méně rovnoprávným zvukovým vyjadřovacím prostředkem ve vztahu k ostatním ne-slovesným zvukovým zdrojům. V různé míře zde dochází k permanentnímu přehodnocování funkce slova jako nositele jasně formulovaného sémantického kódu, i jako „instrumentu“ schopného specifické zvukové artikulace.

Je zajímavé sledovat všechny tři použité způsoby takového zacházení s textem: slovo jako zvuková barva schopná v čase rozvíjet významy (Adámek), rekontextualizace archivní nahrávky mluveného slova v podobě remixu E. Vašáryové (Sumad), či velmi strukturálně pojatá kompozice s fragmentovanými texty S. Becketta, v nichž se jednotlivá slova (či jejich zlomky) dostávají na úroveň artikulačních projevů sólového nástroje (Pálka).

V širokém kontextu radioartu se zajisté jedná o velmi sofistikovaný způsob přemýšlení o traktaci akustického materiálu v prostředí elektromagnetického nevizuálního média.

6. 2. 5. Akcent hudebně kompoziční

Antonio della Marina: No-Piece	28. 1. 2006
PARANEURO: 11/10/2004	26. 2. 2005
Miroslav Posejpal: Tři kapitoly z knihy cest	29. 1. 2005
Pavel Klusák: Má vlast remixed	30. 10. 2004
Karakoe Mouse	28. 8. 2004
Vlastislav Matoušek: Vox Clamantis	24. 4. 2004

Je zřejmé, že společného jmenovatele poslední skupiny kompozic lze vnímat v intenzivnějším akcentování hudebních vyjadřovacích prostředků v tradičnějším slova smyslu, přestože do jmenovaných projektů zasahuje v kompoziční rovině mnohé z výše popsaného. Máme na mysli především tradiční kategorie rytmu, harmonie, melodie a organizace témburu, které jsou především hlavními materiálovými východisky tohoto okruhu skladeb.

Statičtější, meditativní formování materiálu elektronického původu se odehrává ve skladbě No-Piece, zatímco velmi rytmicky je obdobný materiál pojímán v projektu Karaoke Mouse blízkému současné DJ scéně. Vnímat můžeme v této skupině skladeb i různé druhy rozmanitě (reálně, či asociačně) pojatých polyfonních faktor - akustického i elektronicky deformovaného

¹⁸⁹ Pořad přejetý v rámci programové výměny Českého a Slovenského rozhlasu (www.radioart.sk)

violoncella (Posejpal), náhodnými kompozičními postupy traktované vokální biblické party rezonující s rozmanitými zvuky zvířat (Matoušek), mnohanásobně vrstvené a elektronicky fragmentované nahrávky Smetanovy Mé Vlasti (Klusák) či velmi členitou zvukovou polyfonií tří improvizujících hudebníků (Paraneuro). Od abstraktně formulovaného slovesného zvukového materiálu se tak v závěru dostáváme k abstraktnímu strukturování harmonických, rytmických a melodických forem odkazujících snad nejsilněji k tradici euroamerické hudební kultury.

6. 3. Výstupy, výzvy, vize

Takto nastíněný přehled by neměl být nějakým fundamentálním žánrovým členěním. Umíme si dokonce představit i další kritéria, podle nichž by bylo možné vnímat různě vzájemně se vymezující společné jmenovatele autorských konceptů, estetik a vyjadřovacích prostředků. V kontextu této kapitoly se nám ale jeví jako klíčové něco zcela jiného. Totiž fakt, že rozhlas jako tvůrčí médium je i nadále – ve vztahu k současnému umění - médiem atraktivním, nabízejícím alternativní a jinde v takové šíři nedostupné alternativy komunikování rozmanitých akustických forem a jejich distribuce - a to napříč současnými tvůrčími scénami a zkušenostními zázemími a s ambicí novou mediálně podmíněnou scénu v Česku utvářet.

Ohlédneme-li se zpět k našemu exkurzu do evropských konceptů radioartu, musíme konstatovat, že vzhledem ke stávající pozici programového slotu PremEdice Radioateliéru v rámci vysílacího schématu ČRo 3 – Vltava jsou všechny doposud odvysílané akustické kompozice oním typem děl navazujících na tradiční kategorii „opus perfectum et absolutum“, děl vytvořených a v neměnné podobě zaznamenaných. Popůlnoční vysílací čas v tomto smyslu ani není příliš vhodný pro jiné způsoby komunikování akustických děl.

Zcela jinak tomu bylo v případě dvou velkých mezinárodních „komunikačních“ projektů Art's Birthday 2005 a 2006¹⁹⁰, v nichž domácí umělci povětšinou spjatí s autorským okruhem PremEdice Radioateliéru měli jednak možnost podílet se na společném „živém“ programu mnoha zemí celého světa zastřešeném Evropskou vysílací unií (EBU)¹⁹¹, jednak příležitost pro osobní seznámení se, společné podílení se na vzniku živého akustického projektu, zcela

¹⁹⁰ Archivní webová prezentace obou projektů je k dispozici na stránkách www.rozhlas.cz/radiocustica/archiv

¹⁹¹ www.ebu.ch

bezprostřední konfrontaci svých uměleckých výstupů a – snad zejména- interaktivní zapojení se do široké komunity umělců celého světa¹⁹².

Takový typ rozhlasové programu naopak směřuje více ke druhému pólu možného vnímání kategorie díla – zde díla otevřeného, k oné ecovské „otevřené situaci v pohybu“.¹⁹³ Tento typ živého vysílání by navíc měl komplementárně doplňovat ony výše popsané „uzavřené“ autorské počiny a zároveň obohacovat současnou uměleckou scénu o další „interaktivní“ artikulační prostředky, jakými se v takto pojatém „komunikačním projektu“ rozhlas i internetová síť jakožto komplementární komunikační média stávají.

A navíc – oba zmíněné projekty svedly ke společné lidské i umělecké komunikaci autory, kteří by se – pocházejí ze vzájemně ne příliš komunikujících scén - možná jinak ani nemuseli potkat. Je příjemné takováto nová setkání vnímat a je obohacující se uvědomovat, že médium rozhlasu může být právě takovým médiem, které k podobným setkáním vlastně ze své podstaty vybízí a uskutečnění takových setkání motivuje.

Posledním významným momentem, který bychom chtěli v souvislosti s dalším budováním scény radioartu v rámci ČRo zdůraznit, je potřeba rostoucí mezinárodní konfrontace domácí autorské scény. U zmíněných projektů *Art's Birthday* (a doufejme i dalších podobných, které v budoucnu vzniknou) probíhala tato konfrontace v reálném čase a vyrůstající z podstaty projektu. V kontextu dramaturgie *PremEdice Radioateliéru* by tato konfrontace měla narůstat zejména dvěma směry:

- stále větším počtem zahraničních umělců, kteří budou realizovat nové akustické kompozice pro tento programový slot,
- intenzivnějším „vysíláním“ domácí radioartové produkce do světové rozhlasové komunity a to zejména formou volných programových nabídek, tzv. „pink offers“, které jsou realizované v rámci mezinárodní hudební výměny EBU¹⁹⁴.

Hlavní vizi takovéhoho směřování pochopíme, jestliže pohlédneme napříč touto prací do kapitoly, v níž jsme odhalovali a přemýšleli o vybraných evropských konceptech radioartu. To, co bylo a je od počátku hlavní inspirací a motivací existence a budování programových

¹⁹² Jednotlivé živé koncerty a performance tak, jak probíhaly na řadě míst světa, byly zpravidla kromě standardního a satelitního vysílání distribuovány i po internetu. Takto komunikovaný zvukový materiál byl pak určen pro vzájemné sdílení všemi zúčastněnými - pro libovolné přejímání, přepracovávání, remixování a rekontextualizování v reálném čase během vysílání večera.

¹⁹³ Srv. U. Eco, *Poetika otevřeného uměleckého díla*, in: *Opus Musicum 1990*, č. 5, s. 142

¹⁹⁴ Doposud byly takto nabídnuty kompozice M. Vojtěchovského, M. Posejpala, Paraneura, a projekty *Meandry a sedimenty* a *Ambut Ponori*.

aktivit Českého rozhlasu spojených s tvůrčí oblastí radioartu, by se mělo stávat stále více prostorem pro aktivní tvůrčí komunikaci a vzájemné ovlivňování, prostorem, v němž snad začne tvůrčí potenciál rozhlasu jakožto média rezonovat novým, nebo alespoň aktualizovaným způsobem vycházejícím z nových historicko-společenských reálií, v nichž donedávna podobné umělecké rezonance a tvůrčí smýšlení nenalezlo dostatek inspiračního i mediálního prostoru.

Zdá se nám, že v tomto okamžiku přichází čas, kdy je možné provést závěrečné ohlédnutí a shrnutí klíčových tezí a poznatků, které jsou snad na konci této práce zřejmější, než na jejím počátku.

Závěr

Naše závěrečné shrnutí bychom rádi provedli ve dvou na sebe navazujících myšlenkových vrstvách. Nejprve se pokusíme znovu osvětlit a shrnout metodologická východiska, která nám umožnila vymezit široké předmětové pole naší práce a vytvořit prostor pro užší a podrobnější orientaci na tvůrčí oblast radioartu. Dále se pak bude jednat o věcné shrnutí předestřených a analyzovaných problémů i formulovaných vizí s pojmem radioartu spojených, které by se pak na samém konci práce měly stát výzvou pro další oborovou diskusi.

Zvolená metodologie, které jsme se snažili v naší práci držet, poměrně přesně kopíruje cestu, po níž jsme v našem bádání v posledních asi pěti letech procházeli. Naše úvahy započaly v pojmové oblasti EA hudby, která zdánlivě nemá s tematikou druhé poloviny práce týkající se radioartu mnoho společného. Pokusili jsme se ukázat, že stávající diskuse a reflexe této specifické oblasti umělecky podmíněné tvorby prodělává fundamentální myšlenkové posuny, které vycházejí jak z výrazných tvůrčích paradigmatických proměn spojených především s radikální tvůrčí pluralizací a později nástupem levné digitální technologie a internetu, tak i z celkové proměny způsobu psaní o hudbě či umění vůbec. Jsme přesvědčeni, že pro potřeby oborové diskuse je stále problematičtější pokoušet se o permanentní redefinování pojmu, který jeví ve vztahu k hudebnímu dění posledních třiceti let stále větší známky jistého vyčerpání a neschopnosti se s řadou nových (hudebních, zvukových, výrazně mezižánrových) tvůrčích projevů pojmově vyrovnat. Hned na počátku práce se tak pokoušíme formulovat stanovisko, které nám pro potřeby textu nadále umožňuje mnohem otevřeněji vnímat nejenom samotný pojem EA hudby, ale rovněž řadu projevů, které jsou s kategorií EA hudby v rozmanitých relacích (tvůrčích diskurzích) spjaty, přestože se paradigmaticky ocitají v odlišných pozicích. Prohlásili jsme pojmové pole EA hudby za oblast uzavřené historické kategorie, která se svými koncepty, autorskou tradicí a rozmanitě formulovanými vyjadřovacími prostředky nadále podílí na vytváření a rozvíjení řady tvůrčích diskurzů uvnitř *akustických umění*. K užívání pojmu *akustická umění* jsme se připojili po analýze širšího spektra odborných textů a vnímáme jej v rámci existující diskuse a reflexe jako pojem, který je schopný vytvořit pojmový rámec pro řadu tvůrčích projevů, které svou podstatou akcentují „slyšené“ oproti „viděnému“, auditivní oproti vizuálnímu. Jedná se především o ty oblasti tvorby, v nichž různé formy technologie konceptuálně relevantním způsobem nahrazují tradiční „lidské“ performační či distribuční funkce. Jedná se o ony

momenty, v nichž vnímáme – ať už reálně, či virtuálně – onen pythagorejský závěs znemožňující „vidět původce slyšeného“.¹⁹⁵

Na tomto místě bychom snad měli znovu zopakovat, že pojem jakkoliv neodkazuje k přírodovědným či fyziologickým relacím, ale snaží se v prostředí současného umění vnímat právě ono „auditivní“.¹⁹⁶

Jestliže tedy v našem přemýšlení nadále začínáme vnímat toto široké tvůrčí pole akustických umění, tyto jejich „herní prostory“, v nichž jsou ustanovovány a rozvíjeny rozmanité tvůrčí diskurzy, začíná být zřejmé, že jedním z takovýchto „herních prostorů“, či právě tvůrčích diskurzů, který je s tradicí EA hudby (jakožto s historickou kategorií) zcela neodmyslitelně spjat, je oblast radioartu. Jemu je věnována druhá polovina práce a je to právě zejména herní prostor akcentující více ono hudební (ve vztahu k EA hudbě), a nikoliv například literární či poetické, což by byly zajisté oblasti zájmu ve vztahu k radioartu neméně relevantní, schopné však vydat na několik dalších podobných prací.

Jak dále z našeho výkladu vyplývá, hlavní motivací pro takovýto způsob nahlížení a přemýšlení o této specifické oblasti mediálně podmíněného umění je vytvoření jakéhosi hlubšího teoretického zázemí pro již více než tři roky existující pořad Českého rozhlasu 3 – Vltava s názvem PremEdice Radioateliéru. Z programového zakotvení tohoto pořadu ve veřejnoprávní instituci zároveň vyrůstá i hlavní inspirační a zároveň metodologický filtr, který jsme na odvíjení našeho zkoumání a úvah aplikovali. Východisky našich analýz a hlavních inspiračních momentů se totiž v převážné většině staly právě existující koncepty radioartu v té podobě, jak je lze sledovat napříč několika vybranými evropskými veřejnoprávními rozhlasovými domy. Jejich výběr se do značné míry kryje s přípravou a psaním tohoto textu a je založený zejména na osobních kontaktech a vlastní producentské praxi, kterou se snažíme od roku 2003 v tomto evropském veřejnoprávním kontextu rozvíjet.

Asi bychom neměli opomenout fakt, že jsme si v této souvislosti vědomi absence kontextu mnohem širšího, potenciálně zaměřitelného na oblast britského radioartu či obdobných forem umění v USA mřících i daleko za hranice veřejnoprávních producentských aktivit. Vzhledem k obrovské šíři této problematiky se nám však onen zvolený selektivně evropský veřejnoprávní kontext zdá být relevantní a umožňující alespoň první vcelku komplexní vhled do teoretických i praktických vrstev oblasti zvané radioart.

¹⁹⁵ Srv. s. 11

¹⁹⁶ Srv. kap. 2. 3. Akusmatické, auditivní nebo akustické?

Onen pojem radioart jsme se pokusili nejprve vidět v kontextu řady dalších více či méně úspěšně používaných pojmů, abychom se nakonec přiklonili právě k onomu pojmovému označení „radioart“, s nímž se nadále snažíme pracovat jako s pojmem označujícím zejména

- formu mediálního umění s jasně deklarovanou ambicí experimentálnosti
- uměleckou tvorbu snažící se konsekventně a nezávisle na standardizované mainstreamové mediální produkci rozvíjet koncept mediálně podmíněné akustické kompozice
- soubor tvůrčích konceptů prozkoumávajících uměleckou potenci rozhlasu jakožto média schopného stimulovat vznik a komunikování svébytných uměleckých forem.

V relacích výše formulované návaznosti na oblast EA hudby bychom pak ještě měli zdůraznit polohu radioartu jako technologicky podmíněného umění, které v rovině vyjadřovacích prostředků i estetických modelů významným způsobem čerpá právě z historie této hudební oblasti, kterou jsme výše prohlásili za historickou kategorii.

Takto definovaný pojmový rámec nám otevřel dveře do širšího evropského kontextu, v němž jsme se pokusili na různých úrovních odkrývat řadu inspiračních momentů i existujících praxí – povětšinou navazujících na stávající programové sloty veřejnoprávních rozhlasových institucí, jejichž „mozaika“ od počátku silným způsobem ovlivňovala naše vlastní producentská východiska spjatá s rozvíjením zmíněného pořadu ČRo 3 – Vltava.

Náš první exkurz se týkal různě pojímaných konceptů *prostoru*.¹⁹⁷ Sledovali jsme nejprve poněkud abstraktnější teoretickou rovinu vycházející z foucaultovského pojmu „heterotopii“. Od ní jsme se mohli přesunout ke krátké sondě do dějin éteru v rovině proměny z fyzikálního do mediálního konceptu, jak je formuloval německý teoretik Wolfgang Hagen, a dále k již poněkud konkrétnější představě virtuálního zvukového prostoru, který lze sledovat na vývojové ose „mono – stereo - 5.1.“¹⁹⁸ v textech H. B. Schlichtinga. S tímto autorem jsme dále podnikli sondu do tajů hermeneutiky a zamýšleli se nad různými formami slyšení (Zuhören)¹⁹⁹ jakožto procesu sémantické sebeorientace v prostředí akustických umění. V kolínské redakci Studio Akustische Kunst²⁰⁰ jsme se pokusili odhalit velmi specifickou a historicky neodmyslitelnou formu jasně institucionálně formulované producentské praxe

¹⁹⁷ Srv. s. 41 - 48

¹⁹⁸ 5.1. ve smyslu multikanálového prostorového zvukového standardu v poslední době nejčastěji skloňovaného v souvislosti s tzv. domácím kinem

¹⁹⁹ Srv. s. 48 - 52

²⁰⁰ Srv. s. 53 - 56

s jistými znaky onoho baumanovského „moderního projektu“²⁰¹, zatímco v souvislosti s vídeňským Kunstradiem jsme sledovali diametrálně odlišný způsob formulování současného radioartu mříčícího k pojmům a praxi multimediality a interaktivity²⁰².

Náš závěrečný vhled pak mířil do světa interaktivního síťového umění²⁰³, jehož koncept – v myšlenkách teoretičky a producentky Sabine Breitsameter – vychází zcela fundamentálně z rozhlasových dějin a v teorii i praxi se snaží konstituovat virtuální interaktivní prostor internetu jakožto prostor paralelní a komplementární k onomu v čase lineárnímu prostoru rozhlasového média. Tímto exkurzem jsme uzavřeli okruh pěti významných teoretických konceptů i producentských praxí, jejichž existence a z části i osobní kontakt s jejich strůjci sehrály (a sehrávají) klíčovou roli při formování konceptu nové domácí scény radioartu rozvíjející se kolem PremEdice Radioateliéru Českého rozhlasu 3 – Vltava.

Závěr naší práce je pak jejím praktickým vyústěním. Jedná se o první kompletní přehlednutí producentských aktivit spjatých s rozvíjením domácí scény radioartu v prostředí veřejnoprávního média. Máme před sebou seznam jedenatřiceti nových rozhlasových kompozic vytvořených pro PremEdici Radioateliéru od počátku roku 2003 do začátku roku 2006²⁰⁴, kompozic, které se velmi rozmanitými způsoby snaží vyrovnávat s možností „nestandardizované intervence do éteru“ formulací velmi různého zvukového materiálu v řadě žánrově specifických akustických výpovědí.

Návrhem jakéhosi orientačního žánrového schématu²⁰⁵ se pak snažíme velkou různorodost kompozičních přístupů jednotlivých – povětšinou „rozhlasově premiérových“ – autorů podtrhnout a zdůraznit šíři inspiračního potenciálu rozhlasu jakožto média 21. století, které není ani zdaleka odsouzeno na smetiště mediálních dějin, ale je schopné v tomto smyslu představovat nepřehlédnutelný tvůrčí stimul a možnou alternativu pro komunikování zcela svébytných akustických forem s vizí jejich stále většího integrování do bouřlivě se rozvíjející interaktivní mediální scény.

To je vize, k níž od počátku v našem textu i producentské praxi směřujeme, vize, která by v sobě měla nést integrující potenciál otevírající oblast éteru všem myslitelným tvůrčím i institucionálním akustickým průnikům, v nichž budeme stále nově objevovat, co znamenají

²⁰¹ Srv. s. 20ff

²⁰² Srv. s. 56 – 60.

²⁰³ Srv. s. 60 – 64.

²⁰⁴ www.rozhlas.cz/radiocustica/archiv

²⁰⁵ Srv. s. 70 - 74

slova *naslouchat* (Zuhören), *komunikovat*, *interagovat*, *porozumět*. Zdá se nám, že právě rozhlas – jakožto nejstarší z nových médií – umí zcela výjimečným způsobem putovat prostorem i časem k takovýmto „kořenům“, které se nám v současné mediální spleti často ztrácejí v nedohlednu. Věřím, že stojí za to si tuto jeho vlastnost stále nově připomínat.

* * *

Příloha č. 1

F. T. MARINETTI and PINO MASNATA

LA RADIA (1933)

(zdroj: www.kunstradio.at)

LA RADIA MUST NOT BE

1. theater because radio has killed the theater already defeated by sound drama
2. cinema because cinema is dying
 - (a) from rancid sentimentalism of subject matter
 - (b) from realism that involves even certain simultaneous syntheses
 - (c) from infinite technical complications
 - (d) from fatal banalizing collaborationism
 - (e) from reflected brilliance inferior to the self-emitted brilliance of radio-television
3. books because the book which is guilty of having made humanity myopic implies something heavy strangled stifled fossilized and frozen (only the great freeword tableaux shall live, the only poetry that needs to be seen)

LA RADIA ABOLISHES

1. the space and stage necessary to theater including Futurist synthetic theater (action unfolding on a fixed and constant stage) and to cinema (actions unfolding on very rapid variable simultaneous and always realistic stages)
2. time
3. unity of action
4. dramatic character
5. the audience as self-appointed judging mass systematically hostile and servile always against the new always retrograde

LA RADIA SHALL BE

1. Freedom from all point of contact with literary and artistic tradition. Any attempt to link la radia with tradition is grotesque
2. A new art that begins where theater cinema and narrative end

3. The immensification of space. No longer visible and framable the stage becomes universal and cosmic
4. The reception amplification and transfiguration of vibrations emitted by living beings living or dead spirits dramas of wordless noise-states
5. The reception amplification and transfiguration of vibrations emitted by matter. Just as today we listen to the song of the forest and the sea so tomorrow shall we be seduced by the vibrations of a diamond or a flower
6. A pure organism of radio sensations
7. An art without time or space without yesterday or tomorrow. The possibility of receiving broadcast stations situated in various time zones and the lack of light will destroy the hours of the day and night. The reception and amplification of the light and the voices of the past with thermoionic valves will destroy time
8. The synthesis of infinite simultaneous actions
9. Human universal and cosmic art as voice with a true psychology-spirituality of the sounds of the voice and of silence
10. The characteristic life of every noise and the infinite variety of concrete/abstract and real/dreamt through the agency of a people of noises
11. Struggles of noises and of various distances that is spatial drama joined with temporal drama
12. Words in freedom. The word has gradually developed into a collaborator of mime and gesture. The word must be recharged with all its power hence an essential and totalitarian word which in Futurist theory is called word-atmosphere. Words in freedom children of the aesthetics of machines contain an orchestra of noises and noise-chords (realistic and abstract) which alone can aid the colored and plastic word in the lightning-fast representation of what is not seen. If he does not wish to resort to words in freedom the radiast must express himself in that freeword style which is already widespread in avant-garde novels and newspapers that typically swift quick synthetic simultaneous freeword style
13. Isolated word repetitions of verbs in the infinitive
14. Essential art
15. Gastronomic amorous gymnastic etc. music
16. The utilization of noises sounds chords harmonies musical or noise simultaneities of silence all with their graduations of appoggiatura crescendo and decrescendo which will become strange brushes for painting delimiting and coloring the infinite darkness of la radia by giving squareness roundness spheric in short

17. The utilization of interference between stations and of the birth and evanescence of the sounds
18. The delimitation and geometric construction of silence
19. The utilization of the various resonances of voice or sound in order to give a sense of the size of the place in which the voice is uttered. The characterization as the silent as semisilent atmosphere that surrounds and colors a given voice sound or noise
20. The elimination of the concept or the illusion of an audience which has always had even for books a deforming and damaging influence.

Příloha č. 2

zdroj: server Kunstradio, <http://www.kunstradio.at/TEXTS/manifesto.html>

zformulováno u příležitosti projektu

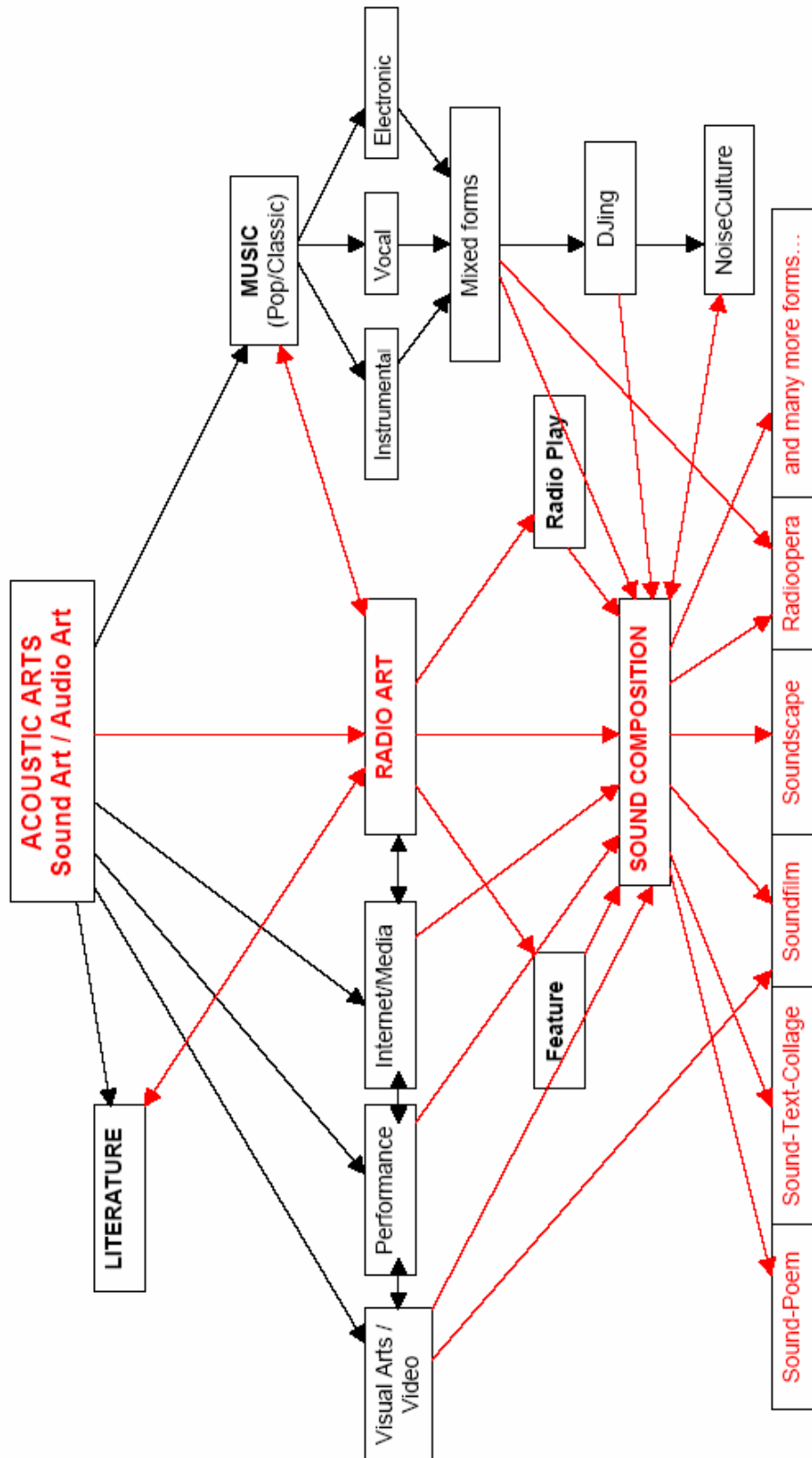
ImmersiveSound/kunst in der stadt II/ Bregenz 1998

TOWARD A DEFINITION OF RADIO ART

1. Radio art is the use of radio as a medium for art
2. Radio happens in the place it is heard and not in the production studio.
3. Sound quality is secondary to conceptual originality.
4. Radio is almost always heard combined with other sounds - domestic, traffic, tv, phone calls, playing children etc.
5. Radio art is not sound art - nor is it music. Radio art is radio.
6. Sound art and music are not radio art just because they are broadcast on the radio.
7. Radio space is all the places where radio is heard.
8. Radio art is composed of sound objects experienced in radio space.
9. The radio of every listener determines the sound quality of a radio work.
10. Each listener hears their own final version of a work for radio combined with the ambient sound of their own space.
11. The radio artist knows that there is no way to control the experience of a radio work.
12. Radio art is not a combination of radio and art. Radio art is radio by artists.

Příloha č. 3

Götz Naleppa: Návrh schématu akustických umění



Příloha č. 4

Audio CD **rAdioCUSTICA 2003, rAdioCUSTICA 2004, rAdioCUSTICA 2005**

vybrané rozhlasové kompozice premiérované v pořadu PremEdice Radioateliéru
v letech 2003 až 2005

rAdioCUSTICA 2003

Michal Rataj: Africká krása v Berlíně

Tomáš Pálka: Absurdní hra s textem pro nic (Samuela Becketta)

Miroslav Srnka: Rodíme!

e.o _ ORGANIZMUS



rAdioCUSTICA 2004

Miloš Vojtěchovský: Stalker

Jaroslav Kořán: Skrytý půvab českých drah

Karakoe Mouse: Experimentální hudební dílna

Vlastislav Matoušek: Vox Clamantis

rAdioCUSTICA 2005

Miroslav Posejpal: Tři kapitoly z knihy cest

Arno Peeters: Fossile Sounds. Memory Mining

c8400: Ghost in the Machine

Ambut ponori



Příloha č. 5

Radioateliér – PremEdice

premiérové akustické kompozice 2003 – 2/2006

www.rozhlas.cz/radiocustica

Zvuková tvorba Zvukové tvorby FAMU	25. 1. 2003
Jiří Adámek: Radosti života (z textů Franty Gellnera)	22. 2. 2003
Michal Rataj: Africká krása v Berlíně	29. 3. 2003
Tomáš Pálka: Absurdní hra s textem pro nic (Samuela Becketta)	26. 4. 2003
Bořivoj Suchý: Den s Reynkem	31. 5. 2003
Slavomír Hořínský: Médea. Hudba k textu Heinerja Müllera	28. 6. 2003
Miroslav Srnka: Rodíme!	26. 7. 2003
Vilém Faltýnek & kol.: Poutník ze stresů světa uniká...	30. 8. 2003
e.o _ ORGANIZMUS	27. 9. 2003
a u v i d _____ N O C I I D N Y	25. 10. 2003
KOMPOZITOR - nejlepší posluchačské kompozice	29. 11. 2003
4 DIMENSIONS	27. 12. 2003
TÍLKO: Country Auction	31. 1. 2004
Martin Janíček: Odraz 808	28. 2. 2004
Petra Gavlasová: 24 hodin v Ově	27. 3. 2004
Vlastislav Matoušek: Vox Clamantis	24. 4. 2004
Miloš Vojtěchovský: Stalker	29. 5. 2004
Sumad: Disubbidiente L'eskamatore	26. 6. 2004
Jiří Adámek: Básnit báseň	31. 7. 2004
Jaroslav Kořán: Skrytý půvab českých drah	28. 8. 2004
Karakoe Mouse	28. 8. 2004
Pavel Klusák: Má vlast remixed	30. 10. 2004
Věra Linhartová, Lukáš Jiříčka,	
Matěj Kratochvíl: Přesýpací hodina	27. 11. 2004
Meandry a sedimenty	18. 12. 2004

Miroslav Posejpal: Tři kapitoly z knihy cest	29. 01. 2005
PARANEURO: 11/10/2004	26. 2. 2005
Ivan Palacký: Deník Hedy	26. 3. 2005
Arno Peeters: Fossile Sounds. Memory Mining	30. 4. 2005
Michael Delia: Kiki's Kitchen	28. 5. 2005
Sylva Smejkalová: Bylo nebylo rádio	25. 6. 2005
c8400: The Ghost in the Machine	24. 09. 2005
Srdce v kameni	29. 10. 2005
Ambut ponori	26. 11. 2005
Michaela Plachká – Ivana Skokanová: Fragmenty z předjaří	31. 12. 2005
Antonio della Marina: No-Piece	28. 1. 2006
Jiří Suchánek: Pec	24. 2. 2006

Použité zkratky

- EA elektroakustická hudba
- Handbuch Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, hrsg. E. Budde, H. de la Motte-Haber, S. Mauser, A. Riethmüller, Chr. M. Schmidt. 12 Bände, Laaber 1999ff
- Soundcultures Markus S. Kleiner, Achim Szepanski, ed.: Soundcultures. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003
- Schöning 1997 Klaus Schöning, Zur Archäologie der Akustischen Kunst im Radio, in: Klaus Schöning, Klangreise – Sound Journey. Studio Akustische Kunst. 155 Werke 1968 – 1997. Köln, WDR 1997
- Breitsameter 2003 Sabine Breitsameter: Acoustic Ecology and the New Electroacoustic Space of Digital *Networks*. Příspěvek sympózia ...acoustic ecology... an international symposium, Melbourne, Australia, březen 2003. Zveřejněno na serveru Sonic Media Art, <http://www.sonic-media-art.net/>
- Breitsameter Breitsameter, Sabine: Audiohyperspace. From Hoerspiel to interactive radio art in the digital networks. Přednáška proslovená na konferenci »Cast01«, Fraunhofer Institute/Bonn-St. Augustin, 11/2001, download: <http://netzspannung.org>
- Schlichting 1994 Hans Burkhard Schlichting: Zuhören - ein hermeneutischer Prozeß im Medienwandel. - Vortrag zum HÖRSPIEL-Symposium der Akademie Schloß Solitude in Verbindung mit dem Studio für Literatur und Theater der Universität Tübingen. Stuttgart 14.1.1994.

- Schlichting 1999 Schlichting, Hans Burkhard: Spielräume des Hörspiels. -
Vortrag zum Autorenseminar "Literatur zum Hören bringen.
Literatur, Hörspiel und Feature" des Verbandes deutscher
Schriftsteller (VS) in der IG Medien Rheinland-Pfalz und des
Förderkreises deutscher Schriftsteller in Rheinland-Pfalz e.V. in
Idar-Oberstein am 19.2.1999.
- Audio Culture Ch. Cox, D. Warner, ed.: Audio Culture. Reading in modern
music. Continuum, London, New York 2005
- Grundmann Grundmann, Heidi: The Geometry of Silence, in: Radio
Rethink. ed. by Daina Augaitis, Dan Lander. The Banff Centre
for the Arts, 1994.
Text je rovněž k dispozici na internetových stránkách
Kunstradia: http://www.kunstradio.at/THEORIE/geo_e.html

Seznam literatury

Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, hrsg. E. Budde, H. de la Motte-Haber, S. Mauser, A. Riethmüller, Chr. M. Schmidt. 12 Bände, Laaber 1999ff

50 Jahre Musique Concrète, Dokumentation zu den Inventionen 1998; Symposium 25. – 26. September 1998, hrsg. Ingrid Berier. Saarbrücken, Pfau 1999

Beyond Majors? Digitale Musik in Wien. Dokumentation eines MEDIACULT-Seminars zur Neuen Elektronischen Musik vom 15. Mai 1998. Wien, Mediacult, 1998., s. 12 – 25

Hermann Naber / Heinrich Vormweg / Hans Burkhard Schlichting, ed: *Akustische Spielformen - Von der Hörspielmusik zur Radiokunst. Der Karl-Sczuka-Preis 1955 – 1999.* Baden – Baden 2000.

Allende-Blin, Juan: Zur Archäologie des Hörspiels. Scénář k vysílání WDR3, 18. 2. 1986. Kopie z archivu autora.

Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, in: Kritische Essays III, Suhrkamp, 1990, s. 249 – 263.

Bauman, Zygmunt: *Úvahy o postmoderní době.* SLON, Praha 2002

Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: Benjamin Walter: Dílo a jeho zdroj. Praha, Odeon 1979.

Bhagwati, Sandeep: *Komponieren im 21. Jahrhundert. Texte 1993-99*, in: Beiträge zur elektronischen Musik, 9, Graz, 1999

Bourriaud, Nicolas: *Postprodukce.* Tranzit, Praha 2004

Breitsameter, Sabine: *Acoustic Ecology and the New Electroacoustic Space of Digital Networks.* Příspěvek sympózia ...acoustic ecology... an international symposium, Melbourne, Australia, březen 2003. Zveřejněno na serveru Sonic Media Art, <http://www.sonic-media-art.net/>

Breitsameter, Sabine: *Audiohyperspace.* From Hoerspiel to interactive radio art in the digital networks. Přednáška proslovená na konferenci »Cast01«, Fraunhofer Institute/Bonn-St. Augustin, 11/2001, download: <http://netzspannung.org>

Busoni, Ferruccio: *Návrh nové estetiky hudebního umění*, in: Konserva. Na hudbu • 2001/12, s. 241-297 (reprint 1. českého překladu z čas. Rytmus • 1939/40, č. 2-10)

Cage, John: *The Future of Music Credo*, in: V. Lébl, Elektronická hudba. Praha 1966, s. 23 - 24

Cage, John: *Experimental music*, in: Silence, USA 1961

Cascone, Kim: *The Aesthetics of Failure: „Post-Digital“ Tendencies in Contemporary Computer Music*, in: *Computer Music Journal*, 24 / 4, s. 12 – 18, Winter 2000

Caspary, Constantin Peter: *Das Japanische Noise-Netzwerk*. Diplomarbeit, Geisteswissenschaftliche Fakultät der Universität Wien, 2000

Cseres, Jozef: *Hudobné simulakrá*. Hudobné centrum, Bratislava 2001

Ch. Cox, D. Warner, ed.: *Audio Culture. Reading in modern music*. Continuum, London, New York 2005

Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik nach 1945*. München 1998.

Dobson, Richard: *A Dictionary of Electronic and Computer Music Technology. Instruments, Terms, Techniques*. Oxford University Press, 1992

Dohnalová, Lenka: *Estetické modely evropské elektroakustické hudby a elektroakustická hudba v ČR*. Praha 2001

Eco, Umberto: *Poetika otevřeného uměleckého díla*, in: *Opus Musicum* 1990, č. 5, s. 129 - 144

El Haouli, Janete: *Radio: The Art of Sonorous Space*, in: *Mikropolyphonie - The Online Contemporary Music Journal*, Volume 7, 2001

Eshun, Kodwo: *„Drum ´n´ bass ist definitiv Computermusik. Die Rock- oder Gitarrenmusik ist heute nicht mehr weiß, sondern ein Soundfile. Funk ist nicht schwarz, sondern ein Soundfile“* SKUG 37, Dezember - Januar - Februar, 1998 / 99, s. 49

Falkenberg, Karin: *Radiohören*, Nürnberg 2005

Foucault, Michel: *Of other Spaces, Heterotopias*, in: www.foucault.info
Francouzský originál: Foucault, Michel: *Des Espace Autres*, in: *Architecture /Mouvement/ Continuité*, 10/1984,
česky: Michel Foucault: *O jiných prostorech*, in: Č. Pelikán, M. Petříček, S. Polášek, P. Soukup, K. Thein, ed.: *Myšlení vnějšku*, Hermann & synové, Praha 2003, s. 71 - 86

Grundmann, Heidi: *The Geometry of Silence*, in: *Radio Rethink*. ed. by Daina Augaitis, Dan Lander. The Banff Centre for the Arts, 1994.

Text je rovněž k dispozici na internetových stránkách Kunstradia:
http://www.kunstradio.at/THEORIE/geo_e.html

Iges, José: *Ars Acustica. A brief history of radio arts*. In: *Diffusion EBU – Winter 2000 / 2001*, s. 40 - 42

Jansen, M., club transmediale, hrsg., *Gendertronics. Der Körper in der elektronischen Musik*. Suhrkamp 2005

- Kaduch, Miroslav:** *Vývojové aspekty české a slovenské elektroakustické hudby*. Ostrava 1997
- Kaduch, Miroslav:** *Česká a slovenská elektroakustická hudba 1964 – 1994*. Ostrava 1994
- Kleiner, Markus S. / Szepanski, Achim** ed.: *Soundcultures*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003
- Lander, Dan:** *Radiocasting: Musings on Radio and Art*. Music Department, Concordia University, 1999. Rukopis autora.
- Lébl, Vladimír:** *Elektronická hudba*. Praha 1966
- Lyotard, Jean – Francois:** *O postmodernismu*. Praha 1993
- de la Motte-Haber, Helga / Frisius, Rudolf** ed.: *Musik und Technik*, in: Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 36, Schott 1996
- de la Motte-Haber, Helga,** ed: *Klangkunst. Katalog festivalu Sonambiente 1996*. Akademie der Künste Berlin, 1996.
- Prendergast, Mark:** *The Ambient Century. Fro Mahler to Trance - the evolution of sound in the electronic age*. London 2000.
- Richards, Donald F.:** THE CREATIVE EAR. The ABC`s *The Listening Room* and the nurturing of Sound Art in Australia. University of Western Sydney, 2003. Rukopis autora.
- Ruschkowski, André** ed: *Die Analyse elektroakustischer Musik - eine Herausforderung an die Musikwissenschaft?* Pfau Verlag, Saarbrücken 1997
- Ruschkowski, André:** *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Recalm, Stuttgart 1998
- Rusollo, Luigi:** *Umění hluku*, in: V. Lébl, *Elektronická hudba*. Praha 1966, s. 14 – 17
- Schaeffer, Pierre:** *Konkrétní hudba*. Praha 1971.
- Schafer, R. Murray:** *The Soundscape. The Tuning of the World*. New York, Knopf ¹1977, ²1994
- Schlichting, Hans Burkhard:** *Geschichte(n) des Hörspiels in einer Theorie des roten Fadens*. - Vortrag zum "Ohrenkino" bei den 2. Rheinland-Pfälzischen Literaturtagen in Trier am 15.9.1994.
- Schlichting, Hans Burkhard:** *Spielräume des Hörspiels*. - Vortrag zum Autorensseminar "Literatur zum Hören bringen. Literatur, Hörspiel und Feature" des Verbandes deutscher Schriftsteller (VS) in der IG Medien Rheinland-Pfalz und des Förderkreises deutscher Schriftsteller in Rheinland-Pfalz e.V. in Idar-Oberstein am 19.2.1999.

Schlichting, Hans Burkhard: *Bedingungen der Radiophonie: Dislokation – Reproduktion – Relokation. Konzepte des Radios als Klanginstallation vor 75 Jahren und heute.* Text vycházející z přednášky proslovené na Darmstädter Ferienkurse 14. srpna 2004. Rukopis autora.

Schlichting, Hans Burkhard: *Radio als Klang-Installation. Zum technischen und institutionellen Ursprung eines Hörraums im Alltag.* Rukopis autora

Schlichting, Hans Burkhard: *Hörspiel. Zur Hermeneutik akustischer Spielformen.* - In: *Literaturwissenschaft.* Ein Grundkurs, herausgegeben von Helmut Brackert und Jörn Stückrath, Reinbek bei Hamburg⁷ 2001, p. 225- 237.

Schlichting, Hans Burkhard: *Zuhören - ein hermeneutischer Prozeß im Medienwandel.* - Vortrag zum HÖRSPIEL- Symposium der Akademie Schloß Solitude in Verbindung mit dem Studio für Literatur und Theater der Universität Tübingen. Stuttgart 14.1.1994.

Schlichting, Hans Burkhard: *Der Archäologe der ars acustica. Juan Allende-Blin und das Hörspiel.* Nedaťováno, rukopis autora.

Schlichting, Hans Burkhard / Naber, Hermann / Vormweg, Heinrich: *Akustische Spielformen. Von der Hörspielmusik zur Radiokunst. Der Karl-Sczuka-Preis 1955-1999,* herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hans Burkhard Schlichting, Baden-Baden: Nomos Verlag 2000 (SWR Schriftenreihe, herausgegeben von Peter Voß. Grundlagen 1).

Schöning, Klaus: *Klangreise – Sound Journey. Studio Akustische Kunst. 155 Werke 1968 – 1997.* Köln, WDR 1997

Klaus Schöning, *Die Technik – ein Instrument der Akustischen Kunst,* in: H. de la Motte-Haber, Rudolf Frisius, ed: *Musik und Technik.* Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 36, Shott 1966

Slavický, Milan: *Skladatel v období proměny paradigmatu.* Habilitační přednáška Hudební fakulty AMU.

Stroh, W. M.: *Elektronische Musik,* in: H. H. Eggebrecht, *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie,* Bd. II, 1972

Stockhausen, Karlheinz: *Texte,* Bd. 1 – 10, 1963 – 1998. Stockhausen-Verlag, Kettenberg

Suchánek, Jiří: *Zvukové instalace v zahradách.* Diplomová práce FAVU, Brno 2005

Supper, Martin: *Elektroakustische Musik & Computer Musik.* Darmstadt 1997

Welsch, Wolfgang: *Naše postmoderní moderna.* Zvon, Praha 1994

Zouhar, Vít: *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století.* Olomouc 2004.

Citované internetové odkazy

Instituce a jejich projekty:

Atelier de Création Radiophonique: www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/acr/

AudioHyperspace: www.swr2.de/audiohyperspace

Club Transmediale: www.clubtransmediale.de

Divadelní fakulta AMU: www.damu.cz

Evropská vysílací unie EBU: www.ebu.ch

Experimentální prostor NoD: www.roxy.cz/nod

Fakulta výtvarných umění VUT v Brně: www.ffa.vutbr.cz

Hudební fakulta AMU: www.hamu.cz

Kunstradio - Radiokunst: www.kunstradio.at

Radioart – webový projekt Experimentálního studia Slovenského rozhlasu: www.radioart.sk

rRadioCUSTICA – intermediální portál ČRo 3 – Vltava: www.rozhlas.cz/radiocustica

Studio Akustische Kunst WDR Köln: www.wdr.de/radio/wdr3/archiv/sendungen/stukun/

Südwest Rundfunk 2 (SWR2): www.swr.de/swr2

SWR 2 Radio Art: www.swr.de/swr2/hoerspiel/sendungen.html

Internetová rádia:

Lemurie – komunitní sdružení umělců: www.lemurie.org

Radio Akropolis: www.radioakropolis.cz

Radio Copernicus – polsko – německé rádio pro umělce: www.radio-copernicus.org

Osobní stránky:

Sabine Breitsameter: www.sonic-media-art.net, www.sabine-breitsameter.de

Kim Cascone: www.anechoicmedia.com

Bill Fontana: www.resoundings.org

Michel Foucault: www.foucault.info

Heiner Goebbels: www.heinergoebbels.de

Wolfgang Hagen: www.whagen.de

Klaus Schöning:

www.khm.de/personen/staff/schoen_d.htm,

www.wdr.de/radio/wdr3/archiv/sendungen/stukun/arsacustica/schoening

Karl Sczuka: www.swr.de/swr2/hoerspiel/karl-sczuka-preis/sczuka.html

Další odkazy

Apple iPod: www.ipod.com

Phil Burk – WebDrum: www.transjam.com/webdrum/

Stefan Giannotti: Il tempo cambia

www.swr.de/swr2/hoerspiel/karl-sczuka-preis/archiv/2002/preiswerk.html

Mikropolyphonie - The Online Contemporary Music Journal: www.mikropol.net

Atau Tanaka: Frankensteins Netz: [www.swr.de/swr2/audiohyperspace/engl version/the beast/index.html](http://www.swr.de/swr2/audiohyperspace/engl_version/the_beast/index.html)

English synopsis

Electroacoustic Music and Selected Concepts of Radioart

Artistic positioning within acoustic arts observed from the Czech radio-art scene's point of view

keywords:

electroacoustic music; acoustic arts; radio-art; sound composition; 20th century music history; media art

The main purpose of the present thesis is to search for ways of methodological orientation within reflection of electroacoustic music, seen through the prism of what has been recently called *acoustic arts*. The way we try to formulate such positioning deals with particular methodological tasks: we try to generate space in which it is possible to think of “artistic discourses” within acoustic arts; subsequently, the thesis describes the specific discourse of electroacoustic music/ radioart, explaining it from the viewpoint of the Czech radio-art producer.

The first part of the thesis gives an account of the general atmosphere of electroacoustic music reflection (mainly referring to the German theoretical context); while doing so, certain points have been found problematic, namely the tendencies to use the term *electroacoustic music* in order to signify the multitude of contemporary technology- and media-based art practice. What we try to propose is a sort of progression within such musicological and artistic reflections: let us think of *electroacoustic music* in terms of its – mainly – historical category of the 1950s–1960s period, which can be described in relatively consistent terms of music avant-garde, as well as of new means of technology- and media-based music arising, more or less, from the Euro-American tradition of musical thinking. Thus, the very free, “interactive” and discursive space of *acoustic arts* might be revealed (in terms of artistic statements trying to emphasize the “auditive” in contrast to the visual), which electroacoustic music – in its historical sense – is a part of.

Having formulated such methodological and reflective points of view, we can proceed to the topic of radio art itself.

From the very beginning, the main inspiration for such topic orientation has been our production activities within Czech Radio that have dealt with the experimental Czech radioart scene. First, we present selected concepts of radioart and contemporary production practices, focused on European public service radios, drawing on our personal work experience in such an international institutional frame.

Second, we offer the first complete overview of radioart programs produced by Czech Radio in 2003–2005, as they have been broadcast in the Radiotelier PremEdice²⁰⁶ of the Czech Radio 3 – Vltava.

And last but not least, we consider the Czech/ international context of the radioart scene as a great challenge to stimulate and further develop both the theoretical basis and the production practice, which might help integrate contemporary acoustic arts activities within Czech Radio, continue intensifying international artistic confrontation and provoke the creation of new media-based acoustic art forms.

²⁰⁶ For archives, see www.rozhlas.cz/radiocustica

Obsah

1. ÚVOD.....	1
2. ELEKTROAKUSTICKÁ HUDBA JAKO HISTORICKÁ KATEGORIE.....	6
2. 1. POHLEDEM DO HISTORIE	6
2. 2. ELEKTROAKUSTISCHE MUSIK ANEB VNĚJŠÍM VYMEZIT VLASTNÍ	9
2. 3. AKUSMATICKÉ, AUDITIVNÍ, NEBO AKUSTICKÉ?	11
3. NEDOKONČENÝ PROJEKT ELEKTROAKUSTICKÉ HUDBY,.....	16
ANEBO PROJEKTY AKUSTICKÝCH UMĚNÍ?	16
3.1. MUSÍ BÝT EA HUDBA POSTMODERNÍ?	16
3. 2. PLURÁL PROJEKTU.....	20
3. 3. ESTETICKÉ MODEL Y SIMULAKER	21
3. 3. 1. <i>Od estetických modelů</i>	22
3. 3. 2. <i>... k hudebním simulakrům</i>	25
4. CESTOU K RADIOARTU	29
4. 1. ÚVODNÍ POZNÁMKY	29
4. 2. CESTOU K RADIOARTU	33
4. 3. RADIOART - POJMY, NÁZVY, NÁLEPKY	34
5. RADIOART – INSPIRUJÍCÍ PROJEKTY.....	41
5. 1. ROZHLAS – PROJEKT PARALELNÍCH PROSTORŮ.....	42
5. 1. 1. <i>Éter – z fyziky do médií</i>	44
5. 1. 2. <i>Monofonní, stereofonní, nebo všudypřítomný?</i>	45
5. 1. 3. <i>Elektromagnetická heterotopie rozhlasového média</i>	47
5. 2. „SLYŠET“ SE NEMUSÍ = „ROZUMĚT“	49
5. 3. BYLA TO ARS ACUSTICA.....	53
5. 4. RÁDIO ... JE VŠUDE.....	57
5. 5. REÁLNÝ HYPERPROSTOR:	61
5. 6. KDO S ČÍM – CO S KÝM	65
6. PREMEDICE RADIOATELIÉRU: NOVÁ SCÉNA V ČESKU	68
6. 1. VÝCHOZÍ SITUACE, MOTIVACE, VIZE.....	68
6. 2. DRUHY – ŽÁNRY – ŠKATULKY.....	71
6. 2. 1. <i>Akcent dokumentární</i>	71
6. 2. 2. <i>Akcent abstraktně akustický</i>	72
6. 2. 3. <i>Akcent literárně dramatický</i>	73
6. 2. 4. <i>Akcent abstraktně slovesný</i>	74
6. 2. 5. <i>Akcent hudebně kompoziční</i>	74
6. 3. VÝSTUPY, VÝZVY, VIZE	75

ZÁVĚR	78
PŘÍLOHA Č. 1	83
PŘÍLOHA Č. 2	86
PŘÍLOHA Č. 3	87
PŘÍLOHA Č. 4	88
PŘÍLOHA Č. 5	89
POUŽITÉ ZKRATKY	91
SEZNAM LITERATURY	93
CITOVANÉ INTERNETOVÉ ODKAZY	97
ENGLISH SYNOPSIS	99
OBSAH	100