

**MASARYKOVA
UNIVERZITA**



Malá antologie textů ke zvukovým studiím

Jozef Cseres



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání

**MS
MT**
MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Elektronická publikace byla vydána jako součást studijního programu Zvukový design a multimediální technologie na Ústavu hudební vědy FF MU, který vznikl v rámci klíčové aktivity Relevance studijní nabídky pro trh práce projektu Masarykova univerzita 4.0 (Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání, registrační číslo projektu CZ.02.2.69/0.0/0.0/16_015/0002418) a klíčové aktivity Investiční podpora pro nový studijní program Zvukový design a multimediální technologie v rámci projektu Strategické investice Masarykovy univerzity do vzdělávání SIMU+ (Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání, registrační číslo projektu CZ.02.2.67/0.0/0.0/16_016/0002416).

Antologii sestavil a texty z anglického jazyka přeložil Jozef Cseres.

Jazyková redakce: Luisa Pavlíková a Eva Ullrichová (Jozef Cseres: Zvuková ekologie Johna Cage a Raymonda Murraye Schafera)

Ilustrace: Svetozár Ilavský: Koncert pre Johna Cagea (2008-2022)



Elektronická publikace je šířena pod licencí
CC BY-SA 4.0 Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International

© Masarykova univerzita 2022

MUNI
ARTS

Obsah

Předmluva sestavovatele a překladatele	5
R. Murray Schafer: Za akustický design	7
Jozef Cseres: Zvuková ekologie Johna Cage a Raymonda Murraye Schafera	26
Lowell Cross: <i>Reunion</i>: John Cage, Marcel Duchamp, elektronická hudba a šachy	35
Douglas Kahn: Audioumění v hluchém století	45
Sabine Breitsameter: Uspořádávání zvuků: Homogenizace poslouchání ve věku globalizovaných zvukových krajin	67
Informace o autorech	74
Bibliografické informace	75

Předmluva sestavovatele a překladatele

Paradigmatické změny, k nimž v 20. století došlo v západní filozofii, vědě i umění, význačně poznamenaly jazykovědný a uměnovědný diskurz. Po obratu k jazyku (Rortyho *linguistic turn*) a obratu k obrazu (Mitchellův *pictorial turn*) je načase intenzivněji pojednat též obrat ke zvuku, tím více, že právě zvuk se v novém vědeckém a technologickém kontextu ukazuje jako jeden z nejdůležitějších determinantů kulturotvorní semiózy i moderní audiovizuální situace. Jak lakonicky napsal Jacques Attali hned na začátku své vlivné knihy *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique (Hluk: Esej o politické ekonomii hudby)*: „V nepřítomnosti hluku se neděje nic podstatné.“¹

Zvuk a gesto, jež spolu s obrazem představují média stojící ve vzájemné interakci na počátku symbolické reflexe světa, byly až do 20. století vázány na živý, efemérní a neopakovatelný akt performance/reprodukce/interpretace. Zatímco obraz konstituoval virtuální prostor, zvuk a gesto operovaly ve virtuálním čase. Tuto důležitou skutečnost pochopili už antičtí Řekové, když rozdělili umění na expresivní (múzická) a konstruktivní (výtvarná). Jejich klasifikace byla hierarchická: expresivní umění (tanec, hudba a zpívaná poezie) byly nadřazeny konstruktivním (architektuře, sochařství a malířství) právě pro jedinečnou neopakovatelnost performativního aktu. V oblasti umělecké reprezentace skutečnosti se prostředkem *mimésis* stalo gesto performerů, jež předcházelo napodobujícímu obrazu výtvarníka.

Ještě než v 20. století nové technologie rozšířily statické výtvarné žánry o temporální rámec a dynamizovali naši perцепci, klíčové osobnosti euro-amerického avantgardního umění – Marcel Duchamp, John Cage, Robert Rauschenberg, David Tudor, Allan Kaprow, Nam June Paik, Joseph Beuys a další – přivedli tradiční umělecké formy k nové syntéze zvuku, gesta a obrazu. Zejména jejich zásluhou se radikálně změnilo chápání umění ještě předtím, než jej k nepoznání proměnily nové technologie, umožňující elektronickou (nejdříve analogovou, později digitální) reprodukci a distribuci zvuků a gest. Změny se týkaly zejména čtyř aspektů: 1. filozofie reprezentace a ontologického statusu uměleckého díla (konceptualizace a dematerializace); 2. estetiky (bagatelizace *aisthesis* v procesu komunikace s uměleckým dílem a programová odluka umění od krásy); 3. řemesla (rezignace na staré a vznik nových zručností); 4. zániku druhových a žánrových taxonomií (intermedializace a multimedializace). K nim se na sklonku tisíciletí přidala (digitální) interaktivita jako kvalitativně nový způsob strukturace umělecké formy a organizace procesu umělecké komunikace.

Změněná situace v humanitních vědách a umění si pochopitelně vyžádala nový přístup k zvukové reprezentaci, přehodnocení zvuku v historicky nových podmínkách, plynoucích z možností jeho technologického zaznamenávání a šíření. Změnou technologických aspektů

¹ ATTALI, Jacques (1977): *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique* (Paříž: Presses Universitaires de France, 1977), s. 7.

zvukové tvorby se změnilo též její postavení v systému umění a audiovizuální kultury. Ambicí zvukových studií – mladého moderního interdisciplinárního projektu – je uchopit a vysvětlit funkci zvuku v lidské komunikaci a kultuře obecně. Využívají a kombinují tudíž poznatky, přístupy a metody různých vědeckých disciplín, jako jsou kulturní antropologie, psychologie, sémiotika, akustika, muzikologie a v neposlední řadě filozofie a estetika. Předkládaná antologie je koncipovaná tak, aby obsáhla aktuální filozoficko-estetickou reflexi zvukové reprezentace, s důrazem na využití zvuku v umělecké tvorbě a zvukovém designu, a nevyhýbá se ani hraničním disciplínám, jako jsou aurální historie a zvuková ekologie. Výběr textů byl podmíněn potřebami dvousemestrálního kurzu Zvuková studia pro nový interdisciplinární obor Zvukový design a multimediální technologie, který se začal vyučovat na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v školním roce 2021/2022. Reaguje na výše zmíněné myšlenkové, percepční, společenské a technologické pohyby, jež se snaží postihnout v širší škále oblastí a přístupů. Svědčí o tom záměrně volená historická, žánrová a metodologická pestrost předkládaných textů, která zároveň zohledňuje ne příliš uspokojivou situaci, jaká dnes panuje v České republice v oblasti vydávání relevantní překladové literatury z dané oblasti. Snad tento skromný ediční počín ocení posluchači nového studijního oboru i jejich kolegové z příbuzných humanitních a uměleckých oborů.

Jozef Cseres

Za akustický design

R. Murray Schafer

1. Poslouchání

Akustická ekologie a akustický design

Nejdůležitější revoluce v estetické výchově dvacátého století proběhla v Bauhausu. Na Bauhausu vyučovali mnozí známí malíři, jejichž žáci se však známými malíři nestali, protože to nebylo záměrem školy. Spojením výtvarného umění s průmyslovými řemesly *vynalezl* Bauhaus zcela nový předmět – průmyslový design.

Stejnou revoluci si teď žádají mnohé oblasti sonických studií. Tato revoluce bude spočívat ve sjednocení disciplín zabývajících se vědou o zvuku s disciplínami, které se zabývají zvukovým uměním. Výsledkem bude interdisciplinární propojení akustické ekologie s akustickým designem.

Ekologie je studium vztahů mezi živými organismy a jejich prostředím. Akustická ekologie je tudíž studium zvuků ve vztahu k životu a společnosti. Nelze ho provádět v laboratoři, ale pouze tak, že bude zkoumána lokace účinků akustického prostředí na bytosti v něm žijící. Akustická ekologie je základní studium, jež musí předcházet akustickému designu.

Nejlepší způsob, jak pochopit to, co mám na mysli pod akustickým designem, je představit si zvukovou krajinu [*soundscape*] světa jako ohromnou hudební kompozici nekonečně se odvíjející kolem nás. Jsme jejími posluchači a zároveň hráči i skladateli. Když poznáme, které zvuky chceme uchovat, podněcovat a multiplikovat, stanou se nudné nebo destruktivní zvuky dostatečně zřetelnými a my pochopíme, proč je musíme eliminovat. Jedině celkové zhodnocení akustického prostředí nám může poskytnout prostředky pro vylepšování orchestrace zvukové krajiny. Akustický design není záležitost pouze akustických inženýrů; je to úkol vyžadující energii mnoha lidí – profesionálů, amatérů, mladých lidí – kohokoli s dobrým sluchem, protože univerzální koncert pořád probíhá a sedadla v auditoriu jsou volná.

Akustický design se nikdy nesmí stát designem ovládaným shora. Je to spíš záležitost hledání *podstatné aurální kultury*, a to je úkol pro všechny. Přesto všechno by někteří jedinci měli sehrávat v podněcování zájmu o design důležitější roli. Zejména skladatelé, kteří příliš dlouho zůstávali stranou společnosti, teď musí být nápomocní v usměrňování lidí. Skladatelé jsou architekti zvuků. Měli by mít nejvíc zkušeností v efektivním podněcování specifických ohlasů u posluchačů; nejlepší z nich umí mistrovsky modulovat pohyb těchto účinků tak, aby poskytovaly složité a variabilní zážitky, jež někteří filozofové popsali jako metaforu pro samu životní zkušenost.

Skladatelé ale ještě nejsou připraveni převzít vedoucí roli v reorchestraci prostředí světa. Někteří jsou ještě pořád s jízlivou hořkostí oddaní některému ze tří Parnasů. Další tuší důležitost širšího tématu environmentální rekonstrukce, a proto se s ním nemístně pohrávají, přičemž je zrazuje nezkušenost anebo hedonismus. Vybavuje se mi setkání s mladým australským skladatelem, který mi řekl, že zanechal psaní hudby poté, co ho uchvátila krása cvrlikání cvrčka. Když jsem se ho však zeptal, jak, kdy a proč cvrčci cvrlikají, nedovedl odpovědět; jednoduše je jenom rád nahrával a přehrával velkému publiku. Řekl jsem mu, že skladatel je dlužen cvrčkům znát takové věci. V takovémto případě se ze skladatele stává biolog, fyziolog – sám cvrček.

Správný akustický designér musí důkladně rozumět prostředí, jímž se zabývá; musí být vycvičený v akustice, psychologii, sociologii, hudbě a krom toho ještě v lecčem dalším, podle žádoucích okolností. Neexistují školy, které by takový trénink umožňovaly, jejich zřízení však už nelze oddalovat, protože jakmile zvukové zátiší klesne na lo-fi úroveň, pohotoví hudební promotéři už číhají v pozadí, aby si přivlastnili akustický design jako nějakou *krásnou věc*.

Moduly pro akustický design

Modul je základní jednotka používaná jako vodítko k měření. V lidském prostředí je základním modulem lidská bytost. Když architekti organizují prostory pro lidské bydlení, používají jako své vodítko anatomii člověka. Rám dveří je přizpůsoben kostře člověka, schody lidskému chodidlu, strop lidskému napřažení. Se záměrem demonstrovat vzájemný vztah mezi architektonickým prostorem a lidskými bytosti udělal Le Corbusier z člověka se vzpaženým ramenem vlastní modulární symbol a vtisknul ho všem svým budovám.

Základní moduly pro měření akustického prostředí jsou lidské ucho a lidský hlas. V této knize zastávám teorii, že mimolidským zvukům dokážeme porozumět jedině tehdy, když je usouvztažíme s vnímáním a vytvářením našich vlastních zvuků. Prvním požadavkem je poznání světa skrze zkušenost. Za ní se nacházejí úžasná cvičení představitosti, třeba hudba kamenů, hudba mrtvých či hudba sfér, ty však můžeme pochopit jen tehdy, srovnáme-li je s tím, co sami dokážeme slyšet nebo opakovat.

O chování a toleranci ucha a hlasu toho víme hodně. Když zvuk prostředí dosáhne takové proporce, že překryje nebo přehluší zvuky lidského hlasu, jak je tomu dnes, znamená to, že jsme vytvořili nelidské prostředí. Když zvuky násilně doléhají na ucho do té míry, že ho můžou fyzicky ohrozit nebo psychologicky oslabit, znamená to taktéž, že jsme vytvořili nelidské prostředí.

V přírodě existuje jenom málo zvuků, jež překážejí naší schopnosti vokálně komunikovat, a téměř žádný, jež by jakýmkoliv způsobem představoval hrozbu pro náš sluchový aparát. Je třeba zajímavé, že zatímco izolovaný hlas lze zvýšit na dosti vysokou hladinu hlasitosti (řekněme kolem 80 decibelů na vzdálenost několika stop), v běžné lidské komunikaci ho

nelze zvýšit do té míry, aby ohrozil ucho (90 decibelů).¹ Lidské ucho příhodně filtruje z hlubin těla takové zvuky, jako jsou mozkové vlny a krevní oběh v žilách, a to na úkor zvuků nízké frekvence. I práh lidského poslechu byl vhodně stanovený hladinou, která by umožnila vnímat nepřetržitý recitál vzájemných srážek molekul vzduchu. Tichá efektivnost všech tělesných pohybů je další črta génia. A zamyslel se vůbec někdo nad tím, jak by bylo nepohodlné, kdyby nebyly uši umístěné po stranách hlavy, ale poblíž úst, kde by byly vystaveny těsné blízkosti hlasitého žvanění a srkání polévky?

Bůh byl prvotřídní akustický designér. My jsme naše stroje navrhovali nešikovněji. Dokonalý stroj by měl být tichý a všechna jeho energie efektivně využita. Anatomie člověka je tudíž nejlepší stroj, jaký známe, a měl by být pro nás vzorem inženýrské dokonalosti.

V protikladu k těmto jednoduchým lekcím z akustické ekologie žijeme v době, která často potlačuje lidské zvuky, zatímco podněcuje mechanické breptání. Když naši studenti měřili hluk na staveništi v centru Vancouveru, bavili je členové sekty Hare Krišna, východního hnutí uctívajícího boha zpěvem. V roce 1971 byla tato skupina uvězněna za porušení nařízení o snížení hluku; byla odsouzena, proti rozsudku se odvolala a odvolání bylo zamítnuto. Zmíněné nařízení okamžitě vyloučilo veškerý hluk způsobovaný stavebními a demoličními zařízeními, přestože studenti zjistili, že tento hluk často dosahuje 90 decibelů, což byla přesně úroveň, za kterou byli zpěváci Hare Krišna uvězněni. Je pravda, že zpívání a kvílení v ulicích bývá často nepříjemné, když však zmizí, spolu s nimi zmizí též humanismus.

Očista uší

Naučit se poslouchat je první úloha akustického designera. V této souvislosti používáme pojem očista uší [*ear cleaning*]. Pro vyplachování uší lze vymyslet různá pomocná cvičení, prvořadá a nejdůležitější jsou však ta, která učí posluchače respektovat ticho. To je důležité zejména v rušné, nervózní společnosti. Cvičení, jež často dáváme studentům, spočívá ve vyhlášení celodenního řečového moratoria. Přestaňte na chvíli vydávat zvuky a nenápadně naslouchejte zvukům jiných. Je to náročné, někdy až děsivé cvičení, a ne každý ho dokáže splnit. Ale ti, kteří ho zvládnou, pak o něm vyprávějí jako o zvláštní události ve svém životě. Při jiných příležitostech si zase cvičíme naslouchací zkušenost propracovanou relaxací nebo cvičeními koncentrace. Schopnosti jasného poslouchání může předcházet i hodinu dlouhá příprava.

Někdy je užitečné hledat pouze jeden zvuk s konkrétními vlastnostmi. Snažte se například najít zvuk s rostoucí počáteční výškou anebo takový, který sestává z řady krátkých neperiodických praskání; snažte se najít tupý úder, po němž následuje vysoké cvrlikání nebo zvuk, jež je kombinací bzučení s pískáním. Tyto zvuky nelze samozřejmě najít v každém prostředí, posluchače je však třeba nutit, aby během svého hledání pečlivě prozkoumal každý zvuk. Ve svých sešitech hudební výchovy (*The Composer in the*

¹ Z anglického Scarboroughu pochází zpráva, podle které britský rybář vyhrál soutěž nazvanou Světový závod v křiku, když dokázal zvýšit svůj hlas na 3 decibely na vzdálenost tří metrů.

Classroom, Ear Cleaning, The New Soundscape, When Words Sing; Toronto, 1965, atd.) nabízím mnoho dalších podobných cvičení.

Někdy je užitečné zaznamenávat ve zvukové krajině pouze jednotlivé zvuky, abychom získali lepší představu o jejich frekvencích a vzorcích výskytu. Automobilové klaksony, motocykly či letadla dokáže spočítat každý slyšící člověk, je však překvapivé, jak snadno začne při vzájemné izolaci zvuků některé z nich upřednostňovat. Lze též provádět sociální průzkumy, v nichž jsou občané vyzýváni odhadovat počet výskytu těchto zvuků za daný čas. Opakovanými cvičeními tohoto druhu jsme zjistili, že míra pomyslného dopravního ruchu je mnohem menší než toho skutečného, často až o 90 %. Například když jsme se v roce 1969 ptali obyvatel západního Vancouveru na přibližný počet zámořských letů nad jejich domy, průměrný odhad činil 8 letů za den, kdežto skutečný počet byl až 65. Když jsme pak v roce 1973 experiment zopakovali v té samé oblasti, průměrný odhad vzrostl na 16 letů, avšak i počet skutečných letů se zvýšil na 106. Podobná cvičení rozšiřují očistu uší většímu publiku. Upozorňovat na nějaký zvuk znamená přemýšlet o něm; nechat ho uniknout znamená slyšet ho příště.

Užitečným pomocníkem ucha může být magnetofon. Pokoušet se izolovat nějaký zvuk pro hi-fi nahrávku pokaždé upozorňuje ucho na detaily zvukové krajiny, které předtím nepostřehlo. Zvukové události a zvukové krajiny lze nahrávat a posléze analyzovat a nahrávky i výsledky analýzy uchovávat pro budoucnost. Není třeba zvlášť zdůrazňovat, že pro tyto účely je nutné používat nejkvalitnější magnetofony. K nahraným zvukům přikládáme karty s následovnými informacemi: pořadové číslo; název; datum nahrávky; jméno nahrávajícího; použité zařízení (7 ½ p/s, 15 p/s, jiné, mono, stereo, kvadro); místo nahrávání; vzdálenost od zdroje; atmosférické podmínky; intenzita (dBA, dBB, dBC); historická pozorování; sociologická pozorování; jiná pozorování; jména, věk, povolání a adresy dotazovaných místních obyvatel.

Zvuky, jimž hrozí zánik, si vyžadují zvláštní pozornost a je nutné nahrávat je ještě předtím, než nadobro zmizí. S mizícím zvukovým objektem se má zacházet jako s důležitým historickým artefaktem, protože archiv s pečlivě nahranými mizícími zvuky může mít jednoho dne velikou hodnotu. V současnosti budujeme takový archiv. Seznam jeho položek je velmi rozsáhlý, pro ilustraci však uvádíme některé příklady.

Zvonění starých registračních pokladen.

Praní tkanin na dřevěných valchách.

Stloukání másla.

Broušení břítův na řemeni.

Petrolejové lampy.

Vrzání kožených brašen.

Ruční kávomlýnky.

Rachot mlékárenských konví na koňských povozech.

Hlučné zavírání těžkých dveří a spouštění jejich závor.

Ruční školní zvonky.

Dřevěná houpací křesla na dřevěných podlahách.

Tiché výstřely starých fotoaparátů.
Ručně obsluhované vodní pumpy.

Studenty cvičíme v nahrávání zvukových krajin tak, že jim dáváme nahrávat speciální zvuky jako třeba továrenskou sirénu, věžové hodiny, žábu či vlaštovku. Jestli má být výsledek „čistý“, bez rušivých zvuků, není to vůbec snadné. Nováček v nahrávání zvuků, vyslaný nahrát „kompletní“ přelet letadla, nejednou vypnul zařízení ještě předtím, než zvuk klesl úplně pod atmosféru. A dokonce i zkušenější nahrávající mívá často život plný rizik. Například jednou sledoval malý chlapec náš nahrávací tým, jak si připravoval zařízení pro nastavení hladiny zvuku a magnetofony, aby jimi změřil a nahrál polední sirénu. Jakmile začala houkat, chlapec, nebezpečně ponechán v blízkosti mikrofonu, řekl: „Pane, je to ta siréna, kterou jste chtěli?“

K největším problémům nahrávajícího patří vymýšlení způsobu, jak nahrávat sociální situace, aniž by je rušil. Zařízení vzbuzuje podezření a mnohokrát je podezřelý i sám nahrávající.

[...]

Turista ve zvukové krajině

Student akustického designu by si měl vést deník zvukové krajiny, měl by z místa na místo a čas od času zaznamenávat zajímavé variace ve zvucích. Ucho je vždy mnohem ostrážitější, když cestuje v neznámých prostředích, důkazem čehož je bohatá cestopisná literatura mnoha spisovatelů, jejichž běžná díla nejsou z akustického hlediska až tak pozoruhodná. Zdá se, že to platí alespoň o autorech, jako jsou Thoreau, Heinrich Heine a Robert Louis Stevenson. Jeden americký student byl v roce 1969 po návratu z Ria de Janeiro schopen vyprodukovat mnohem živější popis brazilské zvukové krajiny nežli města, ve kterém žil.

Rio de Janeiro	New York
Pouliční prodejci	Dopravní ruch
Sjednávání na tržnici	Klaksony taxíků
Živé slepice a ptáci na tržnici	Tuláci na ulicích ve Village
Muž chodící dokola v restauraci a zabíjející mouchy	Autobusy
Usekávání ledu z bloků (nikoli drcení ledu)	Vlaky podzemní dráhy
Auta a vozy jezdící po kočičích hlavách	Cizí jazyky na ulicích a v restauracích
Ruční zemetání ulic	Příležitostní opilci na ulicích v noci
Zvláštní spojovací a obsazovací signály a vyzvánění telefonů	Policejní sirény
Převaha starých aut ze čtyřicátých a padesátých let	
Zpěv a tanec na ulicích; hudba znějící z amplionů po celém městě (karneval)	
Staré, ručně obsluhované výtahy	
Parní stroje na venkově	
Absolutní ticho při vstupu učitele do třídy	
Žádné elektrické stroje v obchodech a bankách	
250 000 lidí skandujících spolu na stadionu	
Papoušci kakadu	
Opice	
Řezání palisandru	

Když někdo cestuje, nové zvuky se mu rychle dostanou do vědomí a změní se na figury. Ale akustický designer musí být vytrénovaný, aby neomylně vnímal všechny aspekty jakékoli zvukové krajiny a aby byl schopný vhodně ji posoudit. Jak by jinak dokázal změřit účinek signálů a zvukových značek a poznat funkci základních tónů a zvuků v pozadí?

Nestačí sice zůstat v pozici turisty ve zvukové krajině, nicméně je to užitečný stupeň výcvikového programu. Umožňuje člověku, aby byl vůči fungujícímu prostředí nestranný, aby ho vnímal jako zajímavý objekt estetického potěšení. I tento způsob vnímání, stejně jako turismus, přinesla nedávná změna v evoluci lidské civilizace. Jak napsal americký geograf David Lowenthal: „Scenérii dovedou vnímat pouze ti, kteří v krajině nehrají skutečnou roli.“ Lowenthal ilustruje svůj postřeh citáty z Marka Twaina a Williama Jamese. Twainův cestující na parníku popisuje, jak západ slunce výmluvně září nad vlnící se stříbrnou vodou. Pro lodivoda však „toto slunce znamená, že zítra budeme mít vítr ... že šikmá značka na vodě odkazuje na strmý útes, který může některou z nadcházejících nocí zničit nějaký parník ... že stříbrný pruh ve stínu lesa je ‚úlomek‘ nového pahýlu.“

William James, jeden z prvních turistů v Nové Karolíně, dokázal zaznamenat, jak farmáři zničili nádherný les: „Když se však podívali na ohavné pařezy, vzali to jako osobní vítězství. Třísky, stromy zbavené kůry a odporné rozštěpené kůly vypovídaly o poctivém potu, vytrvalé lopotě a konečné odměně.“ Nicméně to Jamesovi „zanechalo v mysli dojem úplné špíny. Osadník musel ... vykácet poddajnější stromy a zanechal po nich spálené pařezy. ... Větší stromy zbavil kůry a zahubil ... a kolem scény svého pustošení vztyčil vysoký klikatý

plot z dřevěných kůlů. ... Les byl zničen; a jeho existence byla ‚zušlechtěna‘ ohavným vředem, bez jediného náznaku umělého půvabu, jež by zamaskoval ztrátu přírodní krásy.“ Závislost moderního člověka na vizuálních podnětech způsobila, že umožnil turistickému průmyslu, aby ho přivedl k víře, že turismus spočívá jenom v prohlížení. Citlivá lidská bytost však ví, že prostředí není pouze to, co vidíme nebo vlastníme. Dobrý turista zkoumá celé prostředí, kriticky i esteticky. Nejenom prohlíží, ale pokaždé též naslouchá, čichá, ochutnává a dotýká se. Turista ve zvukové krajině by neměl hledat pouze *Sehenswürdigkeiten*, ale též *Hörenwürdigkeiten*. S narůstajícím volným časem se turistou ve zvukové krajině může stát každý a s dojetím si může vybavovat vzpomínky na navštívenou zvukovou krajinu. Chce to jenom trochu peněz na cestovní náklady a ostražitě uši.

Zvukové procházky

Poslechová procházka a zvuková procházka není to samé, anebo je alespoň užitečné zachovat mezi nimi jemný rozdíl.

Poslechová procházka je jednoduše procházka, při které se soustředíme na poslouchání. Lze ji provádět volnou chůzí a v případě, že ji podstupuje skupina lidí, bývá dobrým pravidlem rozptýlit účastníky tak, aby kráčeli jeden od druhého na doslech kroků. Když uši neustále slyší kroky člověka kráčejícího vpředu, zůstávají ostražitě a současně mají zabezpečené soukromí na reflexi. Slyšené i neslyšené zvuky je pak možno probírat s dalšími členy skupiny.

Zvuková procházka je průzkum zvukové krajiny jisté oblasti s využitím partitury jako průvodce. Partitura obsahuje mapu upozorňující posluchače na neobvyklé zvuky a jejich zabarvení, které může cestou slyšet. Součástí zvukové procházky můžou být tréninková cvičení. Lze například porovnávat výšky zvuků různých registračních pokladen nebo trvání různých telefonních zvonění anebo hledat charakteristické tóny [*Eigenton*] různých místností a chodeb.² Lze také zkoumat rozličné povrchy stezek (dřevo, štěrk, tráva, beton). „Když slyším na procházce vlastní kroky, vím, že jsem v ekologickém prostředí,“ řekl jeden student. Když je zvukový chodec instruovaný, aby naslouchal zvukové krajině, je posluchačem; když je požádán, aby s ní participoval, stává se z něj skladatel-interpret. Na jedné zvukové procházce student vyzval účastníky, aby vstoupili do obchodu a poklepávali po všem pocínovaném zboží, a tak proměnili prodejnu potravin na karibský steel band. Na jiné procházce byli účastníci vyzváni, aby porovnávali tónové výšky odtokových rour na městské ulici; jindy měli zase zpívat melodie v blízkosti neonových svítidel s různými harmonickými kmity.

² *Eigenton* je německý výraz pro základní rezonanci místnosti, vytvářenou odrazem zvukových vln mezi paralelními povrchy. Lze ji zjistit empiricky zpíváním rozdílných tónů. Když zazní správný tón, místnost (zejména prázdná) bude hlasitě rezonovat unisono s hlasem.

Cyklus důmyslných zvukových procházek by se měl stát předmětem zájmu turistického průmyslu a mělo by velkou cenu, kdyby se očista uší zavedla ve školách.

Cvičení podobná výše uvedeným jsou základem programu akustického designu. Nevyžadují nákladná zařízení a nekamuflují jednoduchá akustická fakta obrázky nebo statistickými vyobrazeními, jež *nejsou akustickými informacemi*, jelikož jsou němé.

Očista uší musí být základním kurzem v každé škole akustického designu hodné tohoto názvu.

2. Akustická komunita

Akustický prostor

Už jsme narazili na konflikt mezi vizuálním a akustickým prostorem. Naše vizuální orientace ovlivnila nejenom umělecká díla, ale též právo, a dokonce mnohem důrazněji. Majetek se měří ve fyzikálních pojmech, čtverečních metrech nebo kilometrech. Vlastníkovi je v rámci územních omezení majetkového vlastnictví dovoleno, aby vytvořil žádané prostředí se srovnávací volností. Když byl svět tišší, soukromí bylo efektivně zabezpečováno zdmi, ploty a vegetací. Když byly vizuální a akustické prostory vhodně sladěny, ten druhý si ještě nevyžadoval zvláštní pozornost.

Akustický prostor má dnes důležité environmentální a právní důsledky, jež se ne zcela doceňují. Akustický prostor znějícího objektu je rozsah prostoru, v němž lze slyšet zvuk. Maximální akustický prostor, který je obydlený lidmi, bude tudíž oblast, v níž lze slyšet jejich hlasy. Akustický prostor rádia nebo motorové pily bude rozsah prostoru, v němž lze slyšet jejich zvuky. Moderní technologie poskytla každému jedinci nástroje, jimiž může aktivovat větší akustický prostor. Zdá se, že tento vývoj vyústí v kolizi mezi růstem populace a úbytkem fyzického prostoru, který má jedinec k dispozici.

Zákon umožňuje majiteli omezit vstup do své soukromé zahrady nebo ložnice. Jaké jsou však jeho práva, co se týče rezistence vůči zvukovému narušiteli? Aniž by například letiště fyzicky rozšířilo svůj areál, může začít v průběhu let vykazovat dramatický nárůst hlukového profilu a zasahovat do akustického prostoru sousedící komunity. Současná legislativa nedělá nic pro to, aby tyto problémy vyřešila. Nyní může člověk vlastnit pouze půdu; nemá nárok na prostředí nacházející se metr nad ní a jeho šance vyhrát právní spor ve věci její ochrany jsou chabé.

Je nevyhnutelné přehodnotit sociální a zejména právní význam akustického prostoru jakožto odlišného, ale stejně důležitého prostředku měření. Následující historická pozorování snad pomůžou nanovo definovat tento pojem.

Akustická komunita

Komunitu lze definovat mnoha způsoby: jako politickou, geografickou, náboženskou nebo sociální entitu. Já však hodlám navrhnout, že ideální komunita může být vhodně vymezena podle akustických hranic.

Dům lze chápat i jako akustický fenomén, který je navržený pro základní komunitu – rodinu. V rámci něj mohou její členové produkovat soukromé zvuky, jež jsou za jeho zdi irelevantní. Farnost byla též akustická, vymezená dosahem kostelních zvonů. Když už jste neslyšeli kostelní zvony, ocitli jste se mimo farnost. Cockneydom je ještě pořád vymezený jako čtvrť ve východním Londýně, jež je na dosah zvonů kostela Sv. Marie-le-Bow. Takového vymezení komunity je zaužívané též v Orientu. Na Středním východě je to oblast, kde lze slyšet hlas muezzina svolávajícího lidi z minaretu na modlitbu.

Zajímavým příkladem akustické komunity z 9. století jsou Hunové vytvářející svá akustická společenství v řadách devíti opevněných soustředných kruhů. „Mezi těmito hradbami byly umístěny osady a statky takovým způsobem, aby bylo z jedné do druhé slyšet lidský hlas. ... Mezi dvěma kruhy byly všechny farmy a sídla rozmístěny tak, aby bylo možné sdělovat zprávy o jakýchkoliv událostech jednoduchým troubením na trumpetu.“

V dějinách se setkáváme s případy, kdy rozsah lidského hlasu sloužil jako důležitý modul pro určování, jakým způsobem se seskupovala lidská sídliště. Podmínil například vznik „dlouhých“ farem prvních severoamerických osadníků, ve kterých byly domy rozmístěny na doslech výkřiků v případě překvapivých napadení, a od domů se pak vinula v úzkých pásech pole. S akustickými farmami se lze potkat ještě i dnes podél břehů řeky Svatého Vavřince, přestože již ztratily svůj *raison d'être*.

Platón ve svém modelu republiky celkem jasně omezuje velikost ideální komunity na 5040 lidí, což byl počet, který dokázal přiměřeně oslovit jeden řečník. Byl to zhruba počet obyvatel Výmaru v Goethových a Schillerových časech. Většina ze šesti či sedmi stovek výmarských domů se ještě nacházela uvnitř městských hradeb; hlas poloslepého nočního hlídače, jak nám říká Goethe, doléhal všude uvnitř hradeb, což nejlépe vyjadřovalo cit pro míru lidskosti, jež tak mocně přitahovala básníky v malém městě.

Součástí uvažování o akustické komunitě by měl být i výzkum toho, jak se živá informace zvenčí dostává do uší obyvatel komunity a ovlivňuje jejich běžnou praxi. Měli jsme to příležitost zjistit, když jsme prováděli studii zvukové krajiny francouzské rybářské vesnice Lesconil na jižním pobřeží Bretaně. Lesconil je ze tří stran obklopen mořem a vystaven cyklu větrů vanoucím od pevniny i moře, známému jako „slunečné větry“ (*les vents solaires*). Vzdálené zvuky se do vesnice dostávají ve směru pohybu hodinových ručiček: začínají v noci na severu, během dne se přesouvají na východ a večer končí na západě. Brzy ráno, když rybáři vyrážejí na moře, je zřetelně slyšet zvony plobannaleckého kostela a zvuky z nedalekých farem. V 9.00 jsou to zvony z Loctudy na severovýchodě, kolem 11.00 „nafukovací“ bóje na východním pobřeží, poté, kolem poledne, motory rybářských traulerů na moři z jihu. (Za bezvětrného dne je lze slyšet až na vzdálenost 12 kilometrů.) Kolem 14.00 je zřetelně slyšet bóje na západě a kolem 16.00 často i proudy vody z nozder velryb u Point de la Torche, vzdáleného 12 km západně. Když je počasí mlhavé, odpoledne přináší zvuk

velké mlhové sirény v Eckmühle, nacházející se na stejném pobřeží. K večeru se směrem k severozápadu vracejí zvuky z farem a spolu s nimi i zvony z Treffiagatu.

Tento vzorec je charakteristický zejména pro letní měsíce, kdy je počasí jasné a přeje rybaření. Jeho vnitřní variace indikují změny počasí: když jsou například slyšet některé bóje mimo obvyklý sled, bude bouřka, anebo když je na západě silný příboj, znamená to, že bude následovat dobré počasí. Každý rybář a každá rybářova žena ví, jak číst tyto akustické signály a řídí se podle nich život celé komunity.

Akustická komunita se eventuálně může dostat do kolize s prostorovou komunitou, jak dosvědčují mnohé zákony pro snižování hluku. Tento konflikt zaznamenává i úpadek křesťanství, když se v důsledku bombardování dopravním hlukem smrskla farnost, stejně jako upadal islám, když se na minarety začaly věšet reproduktory. A epocha Goethova humanismu pominula, když už hlas hlídače nedoléhal ke všem obyvatelům městského státu Výmar. (Dalším znakem umlčení výmarského humanismu byl zákon z 19. století, který zakazoval hrát hudbu v místnostech s otevřenými okny.)

Moderní člověk ustupuje dál dovnitř, aby unikal před zrušenými prostředními vnějším světa. V lo-fi zvukové krajině současného velkoměsta lze obtížněji vnímat akustické definice. Zvukový výstup policejní sirény (100+ dBA) může přehlušit slábnoucí zvuk kostelního zvonu (80+ dBA), avšak pokusy vytvořit nový řád mocensky se dnes ukazují jako anachronismus, což dokazuje nárůst anomie a sociální dezintegrace. Dnes, když špína a podhoubí velkoměsta vyvolávají zmnožení sonického brebtání, je úloha akustického designera při třídění nepořádku a opětovném zařazení společnosti do humanistického rámce stejně obtížná jako úlohy urbanisty a plánovače; je však stejně nevyhnutelná. Součástí problému předefinování akustické komunity by mělo být i ustanovení zónových regulací, nelze ji však zredukovat pouze na ně, jak se to dnes běžně dělá; zaměňovat trajektorie zvukové krajiny s vlastnickými hranicemi v krajině je chyba. Akustické zónování získá úroveň inteligentního podniku jenom tehdy, když budou vnější dosahy a vzájemné průniky sonických profilů známé a akceptované jako operativní skutečnost.

Vnější zvuky versus vnitřní zvuky

Prostor ovlivňuje zvuk nejenom tím, že modifikuje jeho vnímanou strukturu prostřednictvím reflexe, absorpce, refrakce a difrakce, ale ovlivňuje též vlastnosti produkce zvuku. Přirozená akustika rozdílných geografických oblastí Země může mít podstatný účinek na životy lidí. Thomas Nuttall* si například všimnul, že na arkansaských prériích „hlas nemá ozvěnu a jeho tóny zanikají v neohraničených a zesláblých vlnách“ (1819). Husté lesy Britské Kolumbie naopak mají hlučnou ozvěnu. „Hustý les všude kolem jako kdyby napodoboval varovné tóny řečnickova hlasu a když se hlasy spojily v chvalozpěvné shromáždění, zdálo se, že samotné stromy propůjčovaly melodii svou kadenci.“

Vnější zvuky jsou odlišné od vnitřních. Dokonce i ten samý zvuk se změnou prostoru změní. Venku se lidský hlas pokaždé zvýší. Když vynesete přenosný magnetofon se zapnutým nahráváním z interiéru ven a budete u toho nepřetržitě mluvit ve stejné vzdálenosti od

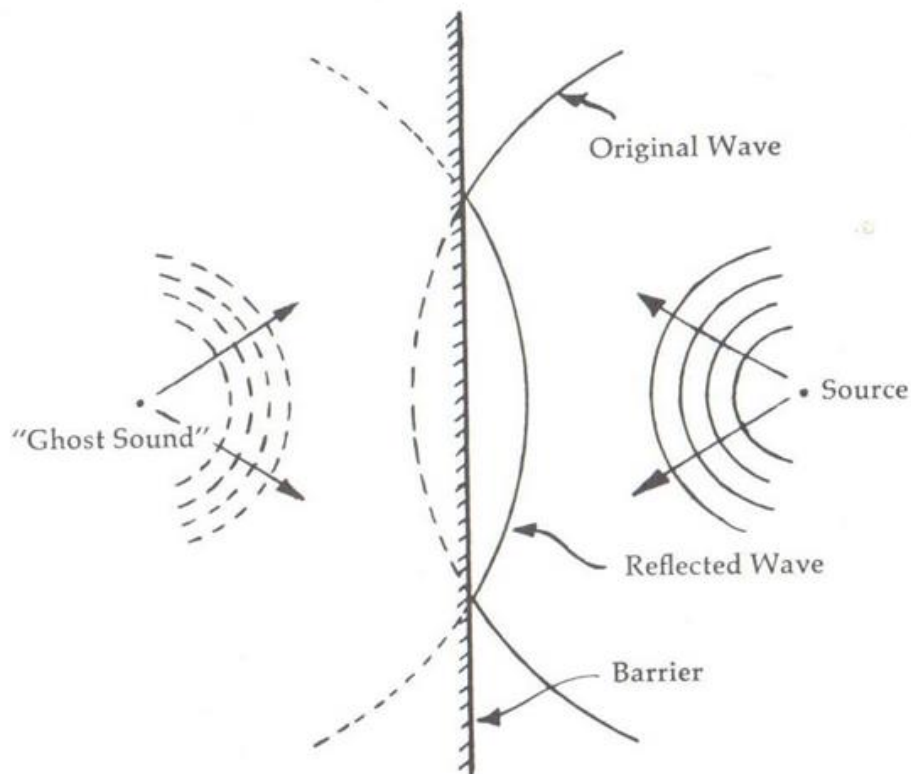
mikrofonu, nahrávka zaznamenaná zvýšenou hlasitostí vašeho hlasu. Je to způsobeno zvýšeným ambientním hlukem i skutečností, že při snížené reverberaci je nutné vynaložit více hlasové energie na stejnou zjevnou hlasitost zvuku. Veřejný prostor však nahradil soukromý též psychologicky a lidé mají často instinktivně sklon být ve veřejném prostoru demonstrativnější. Při jisté příležitosti jsme pozorovali, že lidé, kteří žijí v horkém klimatu venku, mají sklon mluvit hlasitěji než lidé žijící uvnitř. Je též charakteristické, že severany jako kdyby víc rušil hluk než jižany.

Jakýkoli zvuk vyřčený na oploceném majetku je více či méně soukromý, více či méně spojený s kultem – ať už je to kult milenecké postele, rodiny, náboženské slavnosti nebo tajného politického spiknutí. Primitivní člověk byl fascinován speciálními akustickými vlastnostmi jeskyň, v nichž bydlel. V jeskyních Trois Frères a Tuc d'Audobert v Ariège se nacházejí kresby zobrazující maskované muže zařikávající zvířata s pomocí primitivních hudebních nástrojů. Lze si představit, jak se v těchto temných prostorách s ozvěnou provádějí posvátné rituály jako příprava na lov.

Místnost v neolitickém jeskynním hypogeu na Maltě (asi 2400 let př. n. l.) připomínající nějakou svatyni či komoru orákula má pozoruhodné akustické vlastnosti. V jedné stěně je dost velká dutina v úrovni očí, která je tvarována jako Helmholtzův rezonátor,³ s rezonanční frekvencí kolem 90 Hz. Když tam muž s hlubokým hlasem pomalu mluví, nízkofrekvenční složky jeho mluvy značně zesílí a hluboký zvonivý zvuk zaplní komoru orákula i přilehlé místnosti hrůzostrašným zvukem. (Dítě nebo žena by nebyly schopné vytvořit tento efekt, jelikož základní výška jejich hlasů by byla příliš vysoká na to, aby aktivovala rezonátor.)

V dávných dobách se zvukoví inženýři snažili přenést podobné specifické akustické vlastnosti do babylonských zikkuratů a křesťanských katedrál a krypt. Ozvěna a reverberace jsou proto silně zatížené náboženskou symbolikou. Neimplikují však stejný typ ohraničení, protože zatímco reverberace předpokládá jednu obrovskou místnost, ozvěna (při níž lze odraz rozeznat jako opakování nebo částečné opakování původního zvuku) připomíná odraz zvuku od nespočtu vzdálených povrchů. Je to tudíž situace mnohopokojového paláce a labyrintu.

³ Helmholtzův rezonátor je rezonátor dutinového typu, který je sestaven tak, aby vibroval pouze na určité frekvenci. Vynalezl jej v 19. století německý fyzik Hermann Helmholtz pro analýzu harmonických složek složitých zvuků.



Ozvěna však skýtá ještě tajemnější záhadu. Akustici vysvětlují, že odraz zvuku od vzdáleného povrchu je jednoduše případ zpětného odrazu původní vlny, přičemž úhly nárazu a odrazu jsou stejné. Abychom pochopili tento efekt, můžeme projektovat zrcadlový obraz původního zvuku hluboko za povrchem, přesně v té samé vzdálenosti a v tom samém úhlu od povrchu, jako je ten původní. Jinými slovy totiž každý odraz implikuje zdvojení zvuku svým vlastním fantómem, ukrytým na druhé straně povrchu, od něhož se zvuk odráží. Je to svět mnoha alter eg, která sledují reálný svět a pohybují se v něm o okamžik později, napodobujícíce posměšně jeho bláznovství. Proto je obraz Narcisova alter ega, posměšně napodobujícího jeho hlas z neviditelných míst za skalami, mnohem účinnější než jeho odraz ve vodě. Lucretius, jehož filozofie je chytrou směsicí vědy a poezie, zachytává cosi z této magické vlastnosti ve svém opisu ozvěny:

„Tudíž se jediný hlas ještě ve mnoho hlasů najednou štěpí. ... Šestkrát i sedmkrát skála mi vrátila slovo zvolané jednou; sráz je podával srázu, takže znovu a znovu se vracely zvuky. V takových místech prý bydlí faunové, nymfy a satyři kozonozí; tak bájí a tvrdí tamější lid ... a selský lid i z dálky rozpozná Pana, když třepaje chvojovým věncem své zvířecí hlavy našpulí pysky a fouká v otvory třtiny, bez konce loudě z té lesní písťaly píseň. ... Proto i odlehlé kouty se hlaholem plní, všeko se dokola zvlíná a rozlehne zvukem.“**

Reverberace a ozvěna dávají zvukům iluzi permanence i dojem akustické autority. Proměňují tak následné tóny melodie na simultánně slyšené akordy harmonie. Jelikož reverberace měla v otevřených řeckých amfiteátrech zanedbatelný význam („nikdy víc než

několik desetin vteřiny“), v hudebním systému absentovala harmonie. Pomalý vývoj západní teorie harmonie byl zřejmě důsledkem způsobu, jakým papež Řehoř a středověcí teoretici převzali řeckou hudební teorii. Je to příklad toho, jak kulturní dědictví brání přirozenému rozvoji, tj. polyfonickému potenciálu uzavřených románských forem a gotických katedrál. Reverberace gotického kostela (do 6 až 8 vteřin) zpomalovala též mluvu, měnila ji na monumentální rétoriku. Zavedení reproduktorů do těchto kostelů, k němuž došlo nedávno, nedokazuje akustické nedostatky kostelů, spíš svědčí o tom, jak postupně ztrácíme při poslouchání trpělivost.

Velikost a tvar interiérového prostoru bude vždycky ovlivňovat tempo aktivit v něm. Znovu to lze ilustrovat odkazem na hudbu. Modulační rychlost gotického nebo renesančního kostela byla pomalá; v 19. a 20. století byla mnohem rychlejší, protože byla vytvořena pro menší místnosti nebo rozhlasová studia. Tento vývoj vyvrcholil vysoce koncentrovanou, informačně nasycenou hudbou dvanáctitónových skladatelů. Administrativní budova dneška, kterou též tvoří malé, suché prostory, je podobně vhodná pro rušný moderní provoz, a tudíž živě kontrastuje s pomalým tempem mše nebo jakéhokoliv rituálu, jež se provozoval v jeskyni nebo kryptě. I utlumující účinky nejnovější hudby jako kdyby povzbuzovaly současnou touhu zpomalit životní tempo, tak jako byla kdysi hudba Stravinského nebo Weberna předzvěstí praktik moderního provozu.

Architekt jako akustický inženýr starověku

Za chvíli řeknu několik drsných věcí o schopnostech moderních architektů v oblasti akustického designu. Ještě předtím však bude nutné porovnat je se starověkými kolegy. Architekti minulosti věděli mnoho o účincích zvuku a pozitivně s nimi pracovali, na rozdíl od jejich moderních následníků, kteří o nich vědí málo, a tudíž se s nimi potýkají negativně. Staří stavitelé stavěli ušima i očima. Výjimečné akustiky řeckých amfiteátrů, z nichž je asi nejlepším příkladem Asklépiovo divadlo v Epidauru, sice nedokazují, že by ve starověkém Řecku byla akustika na nejvyšší úrovni, nicméně ukazují, že existovala obecná filozofie stavitelství, v rámci které právě akustická hlediska pomáhala určovat formu a umístění struktury. V prázdném amfiteátru v Epidauru lze zřetelně slyšet upadnutí špendlíku z každého z 14000 sedadel; toto tvrzení jsem si sám otestoval. Skutečnost, že řečtí herci bývají často vyobrazeni v masce s ústním megafonem, ještě neznamená, že by akustika starověkého divadla byla špatná, ale pouze to, že řecké divadelní obecnstvo bylo pravděpodobně neukázněné.

Nejhezčí budova, s jakou jsem se kdy setkal, je mešita Šáha Abbáse v Isfahánu (dokončena v roce 1640), přepychově a elegantně zdobená zlatem a azurovými dlaždicemi, se slavnou sedminásobnou ozvěnou pod hlavní kupolí. Když člověk stojí přímo pod vrcholem kupole, dokonale slyší ozvěnu sedmkrát; jestli však stojí byť krok bokem, neslyší žádnou. Když zažíváte tuto pozoruhodnou událost, nemůžete si pomoci a napadá vás, že ozvěna nebyla pouze vedlejším produktem vizuální symetrie, ale byla záměrně navržena designéry, kteří

dobře věděli, co činí, a možná dokonce využívali princip ozvěny při určování parabolických vlastností kupolí svých staveb.

S něčím podobným se očividně setkáváme i v Chrámu nebes v Pekingu. Samotný chrám je kruhová budova, obklopená kruhovou zdí, za kterou jsou uvnitř dvě obdélníkové budovy, naznačující pravděpodobně polohu Země ve vesmíru. Když člověk stojí uprostřed tohoto místa a zatleská, dočká se série rychlých ozvěn, způsobené odrazy od vnějších zdí. Na ostatních místech poblíž středu jsou akustické podmínky dokonce ještě složitější a ozvěny se mění již při nejmenší změně postavení původce zvuku. V rámci této struktury mohou lidé přirozeně konverzovat na velkou vzdálenost, pokud zrovna stojí uvnitř kruhové zdi, protože tato plochá zeď s tvrdým povrchem odráží zvuk podél svého povrchu s minimální ztrátou přenosu.

Nemáme bohužel záznamy o tom, jak a proč byly speciální akustické vlastnosti začleňovány do podobných dávnověkých budov, ale jelikož všechny starověké kultury byly silně auditivní, jejich stavby byly pravděpodobně koncipovány se záměrem vyjádřit božská mystéria. Ať tak či tak, rozhodně v jejich případě nešlo o nepředvídatelné důsledky nastíněných nahodilých událostí. W. C. Sabine, nejlepší akustik architektury moderní doby, studoval „šeptající galerie“ v některých novějších budovách, jako jsou katedrála sv. Pavla v Londýně, Sochařský sál Kapitolu ve Washingtonu a vázy v Salle des Cariatides v pařížském Louvru, kostel sv. Jana Lateránského v Římě a Katedrála v Agrigentu. Jeho závěr zní: „Je pravděpodobné, že všechny existující šeptající galerie, a zcela jistě šest nejznámějších z nich, jsou náhody. A je též nepochybné, že všechny mohly být k tomu jevu snadno předurčené a pak, jak to už u náhod bývá, pouze vylepšené.“ Bylo to však vyjádření doby, jež vyměnila své uši za oči, doby, kdy se inženýrský výkres stával předpokladem architektonického myšlení. To ale nebyl případ Asklépiova divadla, mešity Šáha Abbáse nebo Chrámu nebes. Tyto stavby nemohly být „vylepšeny“, protože byly výsledkem synchronní interakce oka a ucha.

Ze všech klasických textů o architektuře je nejobsáhlejší a nejrespektovanější *Deset knih o architektuře* Římana Vitruvia s přibližným datováním 27 let př. n. l. Pátá kniha adekvátně demonstruje autorovu znalost významu akustiky, zejména při stavění divadel, kde po rozsáhlém výkladu principů řecké vědy pojednává o využití ozvučných nádob v divadlech, s cílem vylepšit tvorbu zvuku. Vitruvius píše:

„Na základě těchto průzkumů se pak pomocí matematiky vyhotoví v příslušném poměru k velikosti divadla bronzové nádoby a sestrojí se tak, aby při úderu mohly jednotlivě mezi sebou vydat zvuk v kvartě, v kvintě a po řadě dále až po dvojkrtávu. Potom je třeba umístit je podle hudebního uspořádání v komůrkách zřízených mezi divadelními sedadly tak, aby se nikdy nedotýkaly zdi a aby měly kolem sebe prázdný prostor. Musí se položit obráceně a na straně obrácené k jevišti podložit klíny vysokými ne méně než $\frac{1}{2}$ stopy. Proti těmto komůrkám se na čelních stranách spodních schůdků ponechají 2 stopy dlouhé a $\frac{1}{2}$ stopy vysoké otvory. ... Při tomto rozvržení bude hlas, který vyšel z jeviště jako ze středu a který rozbíhavě naráží při svém dopadu na dutiny jednotlivých nádob, vyvolávat větší zřetelnost a souzněním jemu odpovídající konsonanci.“***

To, že uvedené techniky nebyly pro Vitruvia nijak zvláštní, dokazuje jeho další tvrzení:

„Někdo snad ukáže na to, že se v Římě postavilo každoročně mnoho divadel a že v nich nikdy nic takového nebylo. V tom je však na omylu...“*****

Tyto zvukové nádoby dnes nazýváme Helmholtzovy rezonátory. Ať už pocházejí z Říma nebo ne, zdá se, že byly v pozdějších staletích hojně používány v Evropě i Asii. Byly použity i v mešitě Šáha Assába v Isfahánu a našli je zabudované ve zdech mnoha starých kostelů ve Skandinávii, Rusku a Francii. Co se týče evropských kostelů, ukazuje se, že jejich stavitelé nepochopili dostatečně princip ozvučných nádob, jelikož se v nich nevyskytují v dostatečném počtu pro to, aby vytvářely zjevný zvukový efekt. Nedávný objev velkého množství ozvučných nádob (celkem 57) v malém opatském kostele z 15. století v Pleterje mezi Lublaní a Záhřebem ale dokazuje, že tato tradice byla dostatečně známá jihoslovanským stavitelům, protože výsledkem dvojitého rezonančního systému, který byl v tomto případě použit, byla vysoká míra absorpce přesahující šíři frekvenčního pásma od 80 do 250 Hz, tedy rozsah, při němž bývá standardně v cihlových kaplích čas reverberace příliš dlouhý.

Od pozitivního k negativnímu akustickému designu

Architektura se podobně jako socha nachází na rozhraní mezi prostory vidění a zvuku. Kolem a uvnitř budovy jsou jistá místa, jež fungují jako body vizuálních i akustických akcí. Jsou to ohniska parabol a elips anebo průsečkové úhly rovin; právě z nich lze nejlépe slyšet hlas řečníka nebo hudebníka. Právě v nich, nikoli na metopě, tympanonu či portálu, naleznou metaforické hlasy vytesaných postav svoji pravou pozici.

Staré budovy byly tudíž akustickými i vizuálními výjevy. Hezká místa v dobře navržených budovách inspirovala řečníky a hudebníky k tvorbě svých nejpůsobivějších děl; tam získávali sílu, jakou jim přirozenější scény odepíraly. Když však tyto budovy přestaly být akustickými epicentry komunity a staly se z nich obyčejné funkční, tiché pracovní prostory, architektura přestala být uměním pozitivního akustického designu.

V tichém světě vzkvétala akustika budov jako umění sonické invence. V hlučném světě se z ní stává jenom řemeslo, jež má v budově utlumovat vnitřní zmatky a izolovat ruchy pronikající z turbulentního vnějšího prostředí. A tak velké výškové věže světa stojí nad městem jako na špičkách a dívají se ven na jeho žár. *Bellevue – mais mauvais son.*

Moderní architekt jako akustický designér

Jednoho dne jsem diskutoval se skupinou studentů architektury o problémech, jež nás společně zajímaly. Nakreslil jsem na tabuli obraz možného města budoucnosti a zeptal jsem se, jaké jsou dle nich význačné črty daného prostředí. Na mé kresbě bylo na obloze sedm

helikoptér, žádný student to však nepovažoval za význačné. (Rozhořčeně) jsem se zeptal: „Slyšeli jste vůbec někdy sedm helikoptér?“

Moderní architekt navrhuje pro hluché.

Uši má zacpané mazem.

Dokud nebudou vyčištěné cvičeními určenými k čištění uší, moderní architektura se bude podle všeho ubírat stejně zkaženým směrem. Studium zvuku existuje v moderní škole architektury pouze jako redukce, izolace a absorpce zvuku.

Naslouchejte, jaké zvuky vydává budova, když v ní nikdo není. Dýchá vlastním životem. Podlahy vržou, trámy praskají, radiátory rachotí, kotle sténají. I budovy minulosti vydávaly charakteristické zvuky, avšak v síle a délce vydávaného zvuku nemohou soutěžit s moderními budovami. Moderní systémy ventilace, osvětlení, výtahů a topení produkují silné vnitřní zvuky; ventilátory a odsávací systémy navíc uvolňují ohromné množství hluku do ulic a na chodníky kolem samotných budov.

Architekti a akustičtí inženýři se nejednou spiknuli, jenom aby udělali moderní budovy hlučnými. Přidat muzak nebo bílý šum (jeho zastánci ho raději nazývají „bílým zvukem“ či „akustickým parfémem“) je dnes dobře známá praktika. Jejím cílem je překrýt mechanické vibrace a kroky a mluvu lidí. Následující myšlenky ze současné učebnice jsou typickou ukázkou dnešního poučování absolventů architektury a rádo by architektů.

Environmentální kontrola dnes dokáže vytvořit v budovách složité umělé prostředí, jež vyhoví všem fyzikálním, fyziologickým a psychologickým požadavkům jejich obyvatel. Takovéto uměle vytvořené syntetické prostředí je v mnoha ohledech lepší než přirozené prostředí. Žádné vnější ovzduší se nevyrovná místnosti vybavené klimatizací a regulací vlhkosti. V současnosti dostupné osvětlovací tělesa nejenomže simulují denní světlo, ale vytvářejí vylepšené (bez stínů) světelné prostředí, jež je pro některé činnosti nepostrádatelné.

Autorem těchto komentářů je Leslie L. Doelle a pocházejí z knihy vydané v roce 1972. O tlumení hluku Doelle říká:

Na druhé straně je v případě nežádoucího zvuku (hluk sousedova televizoru nebo dopravní hluk) nutné zajistit pro produkci, přenos a příjem rušení nepříznivé podmínky. Abychom ztlumili intenzitu hluku ve zdroji, je třeba provést měření; měli bychom se pokusit přesunout zdroj hluku co nejdál od příjemce. Musíme zredukovat účinnost přenosové dráhy na nejnižší míru, třeba použitím bariér, jež jsou přiměřeně hlučné nebo odolné vůči vibracím, a příjemce ochránit před rušením nebo v něm alespoň probudit vyšší míru tolerance vůči rušení tím, že využijeme hluk nebo hudbu v pozadí. Všechna uvedená měření patří do oblasti kontroly hluku. ...

V environmentální kontrole hluku se vhodně využívá fenomén překrývání. Když je krycí hluk nepřerušovaný a ne příliš hlasitý a postrádá informační obsah, může se stát přijatelným *hlukem v pozadí*, který potlačí jiné nepříjemně rušivé hluky, což způsobí to, že budou

psychologicky znít tišeji. Hluky ventilace a klimatizace, nepřetržitý dopravní hluk na dálnici nebo zvuk vodní fontány jsou dobré zdroje krycího hluku.

Tolik památné „žvatláni“ Leslieho Doella.

Kdysi snad mohly být krycí techniky v designu zvukové krajiny užitečné, nikdy však nedokážou zachránit zpackanou architekturu současnosti. Žádné množství parfému nepřekryje zapáchající práci.

Profese si žádá, aby byl člověk hodně přísný. Přestože architekti a akustičtí inženýři přivedli akustický design koncertních sálů a auditorií na úroveň dokonalé vědy, Wallace Clement Sabine, objevitel prostorové akustiky, zůstává i po pětasedmdesáti letech existence této takzvané vědy její jedinou skutečně významnou osobností. * * * * Jeho Symfonický sál v Bostonu bývá ještě i dnes považován za pravděpodobně nejlepší koncertní sál v Severní Americe, a to byl otevřen už v roce 1900. Sabinovým cílem bylo dosáhnout stejné akustiky, jakou má lipský Gewandhaus, ve kterém je čas reverberace 2,3 vteřiny, když je sál prázdný. Přestože bostonský sál měl mít asi o 70 % víc sedadel než sál v Lipsku, povedlo se mu neuvěřitelně k němu přiblížit časem reverberace 2,31 vteřin (v prázdném sálu).

Problémem většiny moderních sálů je, že jsou příliš velké. I v jejich případě, jako nakonec ve všech dalších aspektech moderního života, si kvantitativní hlediska vynutila kvalitativní oběti. Srovnání některých z nejlepších evropských sálů (postavených ještě předtím, než nastoupila tzv. věda o akustice) s některými důležitými moderními budovami celkem jasně odhaluje tuto skutečnost.

Místo	Datum postavení	Celková rozloha v m ²
Vídeň: Grosser Musikvereinsaal	1870	1115
Lipsko: Neues Gewandhaus	1886	1020
Amsterdam: Concertgebouw	1887	1285
New York: Carnegie Hall	1891	1985
Boston: Symphony Hall	1900	1550
Chicago: Orchestra Hall	1905	1855
Tanglewood: Music Shed	1938	3065
Buffalo: Kleinhans Music Hall	1940	2160
Londýn: Royal Festival Hall	1951	2145
Vancouver: Queen Elisabeth Theatre	1959	1975

Jednou z nejpůsobivějších budov moderní architektury je Operní dům v Sydney. Pohled na jeho obrovská krémová motýlí křídla z malých obstarožních trajektů, jež brázdí přístav, je vskutku nezapomenutelný, přestože umístění budovy je, vzhledem k vulgárnosti panoramatu Sydney za ní a zejména k obrovskému neelegantnímu mostu po její straně, spíš výhodné než inspirující.

Krátce před otevřením Operního domu v roce 1973 mne zvukový konzultant vzal na svou prohlídku. Udělalo mi radost, když jsem zjistil, že do zdí koncertního sálu zabudovali velké

přirozené Helmholtzovy rezonátory, fungující víceméně přesně tak, jak je popsal Vitruvius před dvěma tisíciletími. Pokud vím, je to jediný sál, který se může pyšnit oživením této techniky. Ve vestibulech jsem si však všimnul nesčetného množství malých reproduktorů prozrazujících nutnost zřídit prostor pro bezcílne procházky návštěvníků. „Zdá se, že veřejnost si to žádá,“ řekl tiše můj průvodce.

V restauraci, jež se nachází ve třetí, menší, avšak převážně klenbové budově komplexu, mne informovali, že podlaha v ní musela zůstat bez koberců a ve středu umístěná kuchyň otevřená. Vzal jsem asi osm stop dlouhou desku, jež ležela po ruce, a upustil ji na podlahu. Reverberace, v kladném smyslu srovnatelná s tou v mešitě Hagia Sofia v Istanbulu, přesáhla pravděpodobně osm vteřin.

Můj průvodce si strčil prst do ucha a mrknul.

Když budete v Sydney, nezapomeňte tam vyzkoušet ozvěnu se lžící k vaší polévce.

Poznámky překladatele:

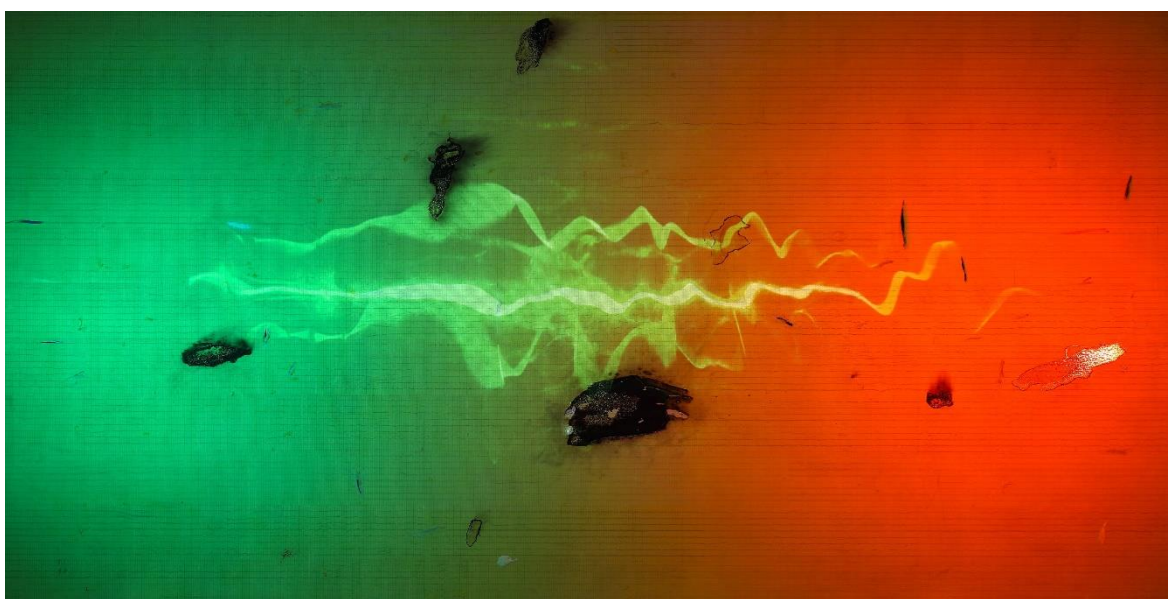
* Thomas Nuttall (1786–1859) byl britský botanik a zoolog, který v první polovině 19. století prováděl botanické výzkumy v Severní Americe.

** Převzato z Titus Lucretius Carus, *O přírodě*. Praha 1971, s. 140–141. Překlad: Julie Nováková.

*** Převzato z Vitruvius, *Deset knih o architektuře*. Praha 1979, s. 169–170. Překlad: Alois Otoupalík.

**** Ibid., s. 171–172.

***** Wallace Clement Sabine (1868–1919) byl americký fyzik, zakladatel architektonické akustiky.



Svetozár Ilavský: Koncert pre Johna Cagea (2008-2022)


Zvuková ekologie Johna Cage a Raymonda Murraye Schafera

Jozef Cseres

Není pochyb, že nejhlučnějším stoletím bylo to předcházející – dvacáté. Průmyslová revoluce, dvě světové války, nevhodné využití nukleární energie, letectví a kosmonautika nemají z hlediska zvukové intenzity, způsobené člověkem, historické paralely. Zdá se, že hluk patří k symptomatickým jevům naší antropocéní situace. Současný rozmach ekologie a environmentalismu je tudíž logickou a legitimní obranní taktikou. Následující text pojednává o svérázném příspěvku Johna Cage ke zvukové ekologii v širším humanitně-vědném kontextu, zejména ve vztahu k pozdějším příbuzným koncepcím Jacquese Attaliho a Raymonda Murraye Schafera. Úhel pohledu, metodologie a způsob argumentace, skrze něž uvedení tři myslitelé uchopili fenomén zvuku a jeho roli v kultuře a životním prostředí, jsou podle mne bezprecedentní. Jejich původní teorie představují nejurgentnější a nejvíce vizionářské výzvy v umění a humanitním vědění, jež poukazují na sociální a environmentální důsledky zvukové produkce.

Ačkoli v umění hlučně ohlásili „obrat k hluku“ italští futuristé již na začátku dvacátého století, nejradikálnější konsekvence z něj vyvodili teprve skladatelé John Cage a Pierre Schaeffer. Jejich oddané apologetiky posléze teoreticky podpořili Jacques Attali a R. Murray Schafer. První z nich pojednal hluk jako antropologickou konstantu, sociálně-politický fenomén lidského vyjádření a mezilidské komunikace, druhý ho uchopil environmentálně, jako „nežádoucí zvukový signál“. Zatímco pro Attaliho byla filozofie hluku spíše marginální záležitostí mezi jeho rozmanitými zájmy, pro Schafera se hluk stal odrazovým můstkem pro komplexnější zvukové studie a akustickou ekologii. Přestože Schafer je známý především jako skladatel, vyjadřující se spíše v tradičnějších hudebních a intermediálních formách, s respektem ke kulturním tradicím a poetickým konvencím, v oblasti teorie ho hluboký a široký zájem o zvuk přivedl k nekonvenční zvukové tvorbě a aktuálním interdisciplinárním přístupům. Od konce 60. let minulého století, poté, co založil World Soundscape Project (WSP), výzkumní a vzdělávací platformu při Univerzitě Simona Frasera ve Vancouveru, je považovaný za iniciátora moderních zvukových studií. Cage a Attali nám odhalili a vysvětlili bytostnou důležitost zvuků pro lidskou existenci a tvorbu. Schafer nás upozornil na ty fyzikální a fenomenologické vlastnosti zvuku, jež nás nejen formují, ale též deformují a často i ohrožují. Dožili jsme se totiž časů, kdy zvuk ztrácí svou přirozenou informační a estetickou funkci a stává se spolehlivou, nekontrolovatelnou zbraní hromadného ničení lidské schopnosti naslouchat. Schafer tudíž ve svých textech zohlednil přednosti i úskalí využití zvuků ve změněném kontextu, kdy je „*prevence před zvuky stejně tak důležitá jako jejich vytváření*“ (Schafer 1969: 57)

Je to ale John Cage, z něhož hluboký a upřímný zájem o ambientní a environmentální zvuky, povýšený na legitimní poetickou strategii, činí nejrespektovanějšího organizátora, nejzanícenějšího obránce a nejpozornějšího posluchače zvuků. Podle něj je každý světový zvuk hoden naší pozornosti a estetické kontempace. „Nic se neděje v tichosti“ a „žádný zvuk není nevinný“ jsou základní premisy Cageovy filozofie a estetiky, ovlivněné zenovým buddhismem a texty Henryho Davida Thoreaua, Teitara Daisetsu Suzukiho a Buckminstera Fullera. Jelikož příčinou každého zvuku je pohyb, ticho neznamená absenci zvuků, ale znamená neaktivitu. Navíc, v Cageově „hudbě náhody“, jak ji sám nazýval, zvuk nemusí být nutně následkem příčiny. Cage vysvětlil tento paradox v rozhovoru pro časopis Zero: *„Zabývám se teď i hudbou, kterou nazývám hudba náhody. ... Náhoda znamená, že máte příčinu, ale nemáte nutně následek. Takže uděláte něco, co možná vytvoří zvuk, ne však nutně. Například, když naplníte mušli vodou, otáčíte ji tak, aby probublávala, a pak to probublávání zesílíte, jak to dělám já ve skladbě Inlets. Člověk nevidí, že to probublávání produkuje komůrky uvnitř mušle, když se voda přelévá z jedné do druhé. Protože nevidím dovnitř mušle, nemusím pokaždé, když opakuji svoji akci, docílit nutně stejného zvuku, přestože mušli otáčím stejným způsobem. Mušle bublá, když je k tomu připravena. Shledal jsem tuto situaci velice zajímavou, jelikož člověk je v ní nezbytně a zároveň neovladatelně.“* (Zero 1979: 73) Narážíme zde, jako nakonec mnohokrát v Cageově filozofii, na dilema: na jedné straně se producent zvuků snaží osvobodit od záměrnosti, spoléhaje na náhodu (indeterminismus), na druhé straně by chtěl asociovat záměrně produkované zvuky s psychologicky neutrálním stavem, rád by v tvůrčím aktu potlačil svoje ego, vytvořil prázdnou formu. Ale nemít záměr je taky jenom záměr, a navíc, v oblasti kultury něco jako prázdná forma neexistuje. I ty nejabstraktnější nebo nejminimalističtější umělecká díla vzbuzují asociace a interpretace. Cageova legendární kompozice 4'33" (1952) je toho nejlepším příkladem. Lze na ni nahlížet jako na mnoha významy vibrující *milieu*, kde se americký smysl pro experimentování potkává s evropskou (kompoziční forma a institucionální prezentace) a orientální (zenová tolerance a empatie k environmentálním aspektům všech procesů a situací) tradicí. Kus 4'33" je plný paradoxů. Vlastně je to hudba bez hudby svého autora a tato absence autorské hudby je veřejně manifestována hudebním způsobem (partitura, vydavatel, hudební nástroj, renomovaný hudebník, slavný koncertní sál). Je to tudíž absence záměrných zvuků a zároveň presence nezáměrných zvuků v rámci sociálně potvrzeného rituálu (koncertu). Kus 4'33" nemanifestuje ani tak absenci zvuků, ale absenci aktivity, což totálně mění účinkujícího. Místo hudebníka zde účinkují publikum a akustické vlastnosti prostředí, v němž se koncert odehrává. Na Cageův poetický indeterminismus měl kromě zen-buddhismu značný vliv už zmiňovaný Thoreau. Svérázný myslitel a literát probudil v amerických intelektuálech a umělcích zájem o asijskou kulturu a filozofii, o pojem člověka jako organické součásti vyšších přírodních a kosmických celků. Hlavně je však naučil introspekci a empatii k přirozenému prostředí. Ve své vlivné knize *Walden aneb Život v lesích* (1854) věnoval zvukům samostatnou, čtvrtou kapitolu, když v předchozím textu vyřešil existenční problémy ekologického bydlení na samotě uprostřed odlehlých lesů. Thoreau vyzdvihl životní prostředí nedotčené civilizačními hluky, považoval ho za podstatný činitel vhodného způsobu života.

Romantickým jazykem popsal situace, kdy se přirozené atmosférické a zvířecí zvuky lesnaté krajiny míchají se zvuky železniční a cestní přepravy, která ji kolonizuje z průmyslných a obchodních důvodů. Pasáž z Thoreauova *Deníku*, z něhož Cage často citoval a jehož veškeré odkazy na zvuk a hudbu v recykloval v experimentálním textu *Mureau* (1970), nemohla nechat Cage lhostejným: „*Nejběžnější a nejlacinější zvuky, třeba štěkání psa, mají na vnímavé a zdravé uši stejný efekt jako ta nejznamenitější hudba. Závisí to od vaší chuti na zvuk. ... Je lepší, když tyto levné zvuky vnímáme jako hudbu, než abychom měli nejznamenitější uši určené pro hudbu v jakémkoli jiném smyslu. Mnohokrát jsem se v noci vzbudil a myslel na štěkání psa, jež jsem slyšel dávno předtím, utápěje své bytí v těch zvukových vlnách, stejně jako se častý návštěvník opery budí a vzpomíná na hudbu, kterou slyšel.*“ (Thoreau 1906: 227) Cage našel v *Deníku* mnoho podnětných postřehů i příbuzností s vlastním chápáním ticha. Přestože objevil Thoreaua až koncem šedesátých let, když už měl navzájem související koncepty hudby náhody a hudby ticha vymyšlené a realizované, byl to pro něho objev do té míry užitečný, že se k nim po letech vrátil, aby je promyslel v širších environmentálních souvislostech. V kompozici pro televizi *WGBH-TV* (1971), performanci *One³ = 4'33'' (0'00'')* +  (1989) a ve filmu *One¹¹* (1992) otevřel původní koncept za rámec hudební interpretace a recepce. Prehistorie skladby *4'33''* ostatně vypovídá spíš o filozoficko-estetických pohnutkách autora, jež odsunuly hudební zájem do pozadí.

V únoru 1948 se Cage v přednášce na Vassar College přiznal k touze „*zkomponovat kus nepřerušovaného ticha a prodat ho společnosti Muzak Co. Bude 3 nebo 4 a ½ minuty dlouhý, což je standardní délka hudební 'konzervy', a bude se jmenovat 'Tichá modlitba'. Začne jednoduchým nápadem a pokusím se ho udělat stejně vábivý, jako jsou vábivé barva, tvar anebo vůně květu*“. (Kostelanetz 1993: 43) Z výroku jednoznačně vyplývá, že Cage zajímala víc estetika než sémantika vlastní hudební výpovědi, kterou se snažil – nejčastěji důmyslným uplatňováním náhodných operací v kompozičním procesu – zbavit autorských záměrů, myšlenek a pocitů, anebo je alespoň maximálně zredukovat. Zároveň si však dobře uvědomoval, že „*neexistuje totiž něco jako prázdný prostor nebo prázdný čas. Vždy je tu něco k vidění, něco k slyšení. Ve skutečnosti ticho nemůžeme slyšet – ať děláš, co děláš, ticha nedocílíš.*“ (Cage 2010: 8) Přesto všechno se nevzdával a trpělivě využíval nejrozmanitější životní události a procesy, jen aby mohl realizovat vlastní poetický program indeterministického umění s nejmenšími možnými kompromisy. Začlenil do něj též ticho, o němž uvažoval v kontextu bipolární relace „*aktivita/neaktivita*“. Nebyl sice jediný ani první, kdo spojil ticho s neaktivitou, byl však první, kdo z konceptu ticha vyvodil filozofické, estetické i poetické důsledky pro uměleckou reprezentaci a komunikaci. Stal se průkopníkem „*nekochleárního*“ akustického umění, které pracuje se zvuky, slyšitelnými i neslyšitelnými, konceptuálním způsobem. Jinými slovy, zvukové umění, jež se zaobejde bez slyšených zvuků.

Cage si své „*tiché skladby*“ nesmírně vážil. „*Domnívám se, že mým nejlepším, nebo alespoň nejoblíbenějším dílem je tichý kus [4'33'', 1952],*“ nechal se slyšet v rozhovoru s Jeffem Goldbergem (1974). „*Má tři věty a ani v jedné z nich nejsou žádné zvuky. Chtěl jsem, aby bylo moje dílo oproštěno od mých vlastních sympatií a antipatií, protože si myslím, že hudba*

by měla být oproštěna od pocitů a myšlenek skladatele. Cítil jsem a doufal, že přivedu jiné lidi k pocitu, že zvuky jejich okolí vytvářejí hudbu, jež je mnohem zajímavější, než ta, jakou uslyší, když vstoupí do koncertního sálu.“ (Kostelanetz 1989: 65) V dřívějším rozhovoru s Johnem Koblerem (1968) se však rozmluvil o rozčarování z chování publika, které nenaplnilo jeho naděje: „Ale nepochopili to. Něco takové, jako ticho neexistuje. Jelikož neuměli poslouchat, bylo to, o čem si mysleli, že je ticho [v mém kusu 4'33''], plně nahodilých zvuků. Mohli jste slyšet [na premiéře], jak během první věty venku hučí vítr. Během druhé věty začaly na střeše bubnovat kapky deště a ve třetí lidi sami dělali různé zvuky, když mluvili nebo vycházeli ven.“ (Ibid.)

Nápad s *Tichou modlitbou* (*Silent Prayer*), jež se nakonec ukázal být nerealizovatelný, a praktická zkušenost s novým poslechem, jaký si jeho experimenty žádaly, donutily zaníceného experimentátora se zvuky hledat nové strategie, jak uchopit ticho. Ukázalo se, že ticho je virtualita a tudíž ji nelze realizovat, „pouze“ aktualizovat. Abstrahovaný ideál absolutního ticha bylo možné uskutečnit jenom v symbióze s doprovodným zvukem, čím se potvrdilo, že význam je vždy konstituovaný médiem, bez něhož prakticky nemůže existovat. Muzaková verze by navíc byla v rozporu s Cageovým proklamovaným nezájmem o reprodukovanou hudbu a hudební nahrávky, které odmítal, protože popírají performační, zážitkové, prostorové a částečně i sociální aspekty živé hudby. Místo původního autorského či hudebnického výkonu nabízejí posluchačům jeho technickou reinterpretaci tvůrcem nahrávky, a tudíž zabíjejí sociální funkci a potřebu hudby. Vynalézavý Cage však našel přijatelné řešení, tentokrát filozofické, a ticha se nevzdal. Začal fenomén ticha konceptualizovat, co ho přivedlo k prototypům *sound artu*, jako nového zvukového umění, pracujícího se zvuky bez ohledu na hudební tradice. Poučený studiem zenu, přestal vnímat ticho a zvuk jako nesmiřitelné polarity a začal o nich uvažovat jako o dvou navzájem podmíněných aspektech téhož procesu – šíření zvuku v prostoru. V *Přednášce o něčem* (*Lecture on Something*; 1959) k tomu napsal: „Něco a nic nestojí proti sobě, ale potřebují se k vzájemné existenci.“ (Cage 2010: 129)

Thoreauv transcendentalismus a naturalismus se v Cageově myšlení potkaly a promíchaly s asijskými podněty, které Cage nasál z textů srílanského filozofa umění Anandy K. Coomaraswamyho a přednášek japonského zenového mistra Suzukiho. Nejenže pro sebe objevil způsob indeterministického komponování (slavnou metodu nahodilých operací), ale radikálně přehodnotil funkce umění a místo a poslání umělce v globálním světě. Už nechtěl dál prostřednictvím uměleckých forem komunikovat s vnějším světem, nýbrž objevovat pro sebe i pro jiné zajímavé zvuky a hledat způsoby, jak je organizovat, aniž by utrpěla jejich přirozená existence. Chtěl se oprostít od subjektivních hodnotových a estetických soudů a nechat za sebe promlouvat apropriované a nezáměrně generované zvuky. Roland Barthes v slavném eseji *Smrt autora* (1967) zabil autora a nahradil ho kódem, komunikujícím tvořivému čtenáři autorovy intence; Cage, i když z naprosto odlišných pohnutek a v rozdílném kontextu, ohlásil smrt hudebního skladatele. Správnost nastoupené cesty k objektivnímu umění mu po letech potvrdil právě Thoreau, v jehož textech našel skvělé paralely s vlastní verzí supernaturalismu: „Thoreau, Indové a já po celou dobu říkáme, že zvuky všude kolem nás jsou totožné s hudbou. V Indii říkají, že hudba je kontinuální;

přestává, jenom když se odvrátíme a přestaneme jí věnovat pozornost. Thoreau říkal, že ticho je jako koule a každý zvuk je bublina na jejím povrchu. Nechci přerušovat ticho, které je již tady." (Kostelanetz 1989: 44)

Díky neobvyklým kompozičním metodám a intermediální a environmentální orientaci získal Cage renomé prominenta nové umělecké avantgardy. Na rozdíl od zarytých avantgardistů se však nevzdal zkompromitované krásy, naopak, objevil ji za (nebo před) hranicemi umění, kde jako bytostný anti-esencialista, podlehl přitažlivosti přirozené procesualnosti, nenásilné simultánnosti a nenápadné všednosti. Zpochybňováním zaužívaných poetických konvencí dospěl až k ontologickému realismu, když rozpustil vlastní ego v médiu – přisvojených zvucích (včetně ticha, jako jejich přirozené manifestaci), prázdných slovech, stopách prostředí atd. – které se snažil, nejčastěji s pomocí invenčně aplikovaných náhodných operací, přiblížit k přírodním procesům. Ačkoli ho přitahoval především svět přírodního indeterminismu, stranou jeho zájmu nezůstaly ani sociální vztahy. Celoživotní snažení dosáhnout filantropicko-ekologické syntézy se u něj odvíjelo od ambice depolarizovat dichotomii „přijatelné/nepřijatelné“. Léta se snažil zabezpečit pro používaná média (zvuky, slova, obrazy atd.) reprezentační imunitu, a přestože se mu to nepovedlo, vedlejší účinky jeho experimentů byly nesmírně užitečné a mnohokrát i krásné – z percepčního i konceptuálního hlediska.

Cage byl estét k pohledání; platí to stejně o východiskách, přístupech i finalizacích jeho originálních řešení. Jevů, které se rozhodl reflektovat, se nejdřív fenomenologicky zmocnil, pak se snažil empaticky s nimi sžít, až si je nakonec oblíbil. I v tomto spoléhal na zenové praktiky těžící z paradoxů a absurdit. Když prostřednictvím indeterminismu, jež si osvojil jako filozofii i poetický princip, nedokázal zbavit svoje umění pečeti autorských intencí, filistínsky prohlašoval selhání za záměr a začal jeho nečekané důsledky významňovat alespoň esteticky. Liboval si ve stochastických hrách, které mu přinášely zřejmé potěšení a přivedly ho ke svéráznému supernaturalismu. John Ruskin byl přesvědčen, že každý citlivý člověk by zcela jistě vyměnil i ten nekrásnější obraz na stěně za okno do reálného světa. Cage zřejmě taky příliš nevěřil distancovaným a stylizovaným uměleckým obrazům, ať už vizuálním nebo zvukovým, a tudíž do nich začleňoval všední realitu; nechal za sebe promlouvat náhodu, protože byl přesvědčen, že příroda a holá skutečnost „vyjadřují“ podstatu a zákonitosti světa lépe než sebedůmyslnější symbolická forma. Miloval orientální myšlení a umění, protože nepojímalo a nereprezentovalo člověka jako nejvyšší formu života, ale jako pouhou součást přírodní skutečnosti.

Cage a Schafer představují typ univerzálního intelektuála s individuální tvůrčí vizí, který ji však neváhá přizpůsobit vyššímu společenskému zájmu. Je to zřejmé i z jejich, i když rozdílných, přístupů ke zvukové skutečnosti. Schafer se snažil obhájit akutní změnu přístupu ke zvukům a hluku v práci *The New Soundscape* (1969), kde soudí, že během reprodukce a distribuce zvuků dochází k odtržení zvuku od jeho původního zdroje a vztah mezi generátorem zvuku a jeho vlastnostmi a účinky se stává nejasný. Sám tuto nejasnost nazval „schizofonií“ a připisuje ji rozmachu elektronických technologií na produkci a šíření zvuků, jež se nám vymkly z rukou do té míry, že to ohrožuje naše zdraví a přirozené poslechové schopnosti. Schafer proto do aktuálního diskurzu akustických studií zavádí

pojmy, nezbytné pro reflexi fenoménů, jaké „nová zvuková krajina“ přináší – pojmy jako „zvuková procházka“, „očista uší“, „akustická ekologie“, či „akustický design“. Nový diskurz, jež má v mnohém blízko k newspeaku a argumentaci některých poststrukturalistických myslitelů (Barthes, Deleuze a Guattari) má lépe artikulovat naléhavé problémy civilizace, která v důsledku „multisenzoriálního bombardování“, jak říká italský teoretik vizuální komunikace Giovanni Anceschi, „oslepla z přebytku vizuálního hluku a auditivního svitu“. I Schafer tvrdí, že naše informační společnost produkuje enormní nadbytek akustických informací, což vede k oslabení schopnosti lidského sluchu rozlišovat a zpracovávat subtilní parametry zvuků. Aby nedošlo k její úplné ztrátě, apeluje na elity i jednotlivce, aby věnovali zvýšenou pozornost akustické ekologii a kultivovali své poslechové schopnosti a návyky. Jako prevenci před nežádoucími účinky hluku, hlásá selektivní, trénované tvořivé naslouchání ambientním i hudebním zvukům a zároveň zdůrazňuje důležitost příjemných zvuků a ticha pro psychologický vývoj každého člověka, sociální komunikaci i rovnováhu lidí s prostředím. Svůj apel dokládá exaktními otologickými a psychiatrickými argumenty i mírou pozornosti, jakou tichu věnovaly a dodnes věnují přírodní národy a orientální kultury. Ty sice do svých mytologických systémů začlenili též tabuizované zvuky a posvátný hluk, avšak ticho v nich vždycky mělo privilegované postavení, zejména díky schopnosti aktivovat myšlení (meditaci). Podobně jako před ním Cage, i Schafer pochopil ticho v intencích aktivity a pasivity – fyziologické, kreativní i komunikační; ticho je spíš tělesný a duševní pokoj nežli stav bez zvuků. Moderní kultury Západu měly tendenci přepisovat tichu negativní významové konotace, chápali ho jako nicotu, prázdno, vakuum, přerušeni nebo zánik aktivity. Na rozdíl od orientálního myšlení, jež si ticho osvojilo a docenilo (nejednou až přecenilo) jeho meditační a kontemplační aspekty, západní myšlení ho často spojovalo s pominutelností a smrtí a obávalo se ho jako čehosi neznámého, či dokonce hrozivého. Význam ticha si opět uvědomilo až hlučné 20. století. Evropská kultura korigovala svůj negativistický přístup k tichu teprve po hrozných dějinných událostech, po vymizení tichých oáz pokoje v důsledku civilizačního rozmachu, a pod přímým vlivem východního myšlení.

Zatímco Cageovi stál jakýkoli zvuk za povšimnutí, estetické zvýznamnění a hudební užití, Schafer rozdělil zvuky na „životu prospěšné“ a „škodlivé“ a na této polarizaci postavil základy své akustické ekologie i nové hudební pedagogiky. Cageovskou sonofilii nahradila schizofonie. Podrobná klasifikace zvuků, kterou Schafer uvádí v knize *Tuning of the World* (1977), bere v úvahu zvuky reálné (tj. možné, již alespoň jednou slyšené) i virtuální (představované, přisněné, halucinované atd.), které, jelikož jde o potenciality odkazující na ideální aspekt reality, lze jenom aktualizovat. Nicméně když zvuky klasifikuje, míchá generické hledisko se sémantickým. Rozděluje je totiž do šesti základních kategorií – 1. přírodní, 2. lidské, 3. sociálního původu, 4. mechanické, 5. klid a ticho, 6. zvuky jako indikátory –, k nimž navíc přiřazuje zvuky, jenž bychom mohli označit jako virtuální (mytologické, utopické, psychogenické, apod.). Důsledná analýza a charakteristika zvukové krajiny ale vyžaduje, abychom ke zvukům, které ji formují a určují v naší percepci její ráz, přistupovali podle dalších, spíš statistických kritérií – důležitosti, rozšířenosti, dominance daných zvuků. Proto je nutná další, sémantická kategorizace, rozlišující mezi zvuky

základních tónů (*keynote sounds*), signály (*signals*), zvukovými značkami (*soundmarks*) a nakonec archetypálními zvuky (*archetypal sounds*), jimiž Schafer rozumí prastaré akustické symboly, jejichž význam je určován letitými kulturními konvencemi. Zvuky základních tónů jsou pro identifikaci a charakterizaci zvukové krajiny nesmírně důležité, jelikož právě ony poskytují lidem, často na podvědomé úrovni, základní informace o její geografických a biologických aspektech. Výtvarnickým jazykem by se dalo říct, že rýsují její kontury a kolorit. Signálům naproti tomu nasloucháme vědomě, s očekáváním známých zvuků, jež jsou často součástí vyšších kódovaných systémů (zvonění zvonů, hukot sirén atd.). Zvukové značky jsou nezaměnitelné akustické charakteristiky zvukové krajiny, podle nichž jsou její obyvatelé a návštěvníci schopni identifikovat její jedinečnost i svou příslušnost k ní. Jsou do té míry jedinečné, že by měly být podle Schafera považované za plnohodnotnou součást kulturního dědictví, stejně jako architektonické památky, literární, výtvarná a hudební díla. Navrhuje též prostředky a strategie, jak se naučit zvukové značky rozlišovat a poznávat: naslouchací a zvukové procházky (což není to samé), jasné slyšení (*clairaudience*), sonografii (vizuální reprezentaci zvuků), akustický design a akustickou ekologii.

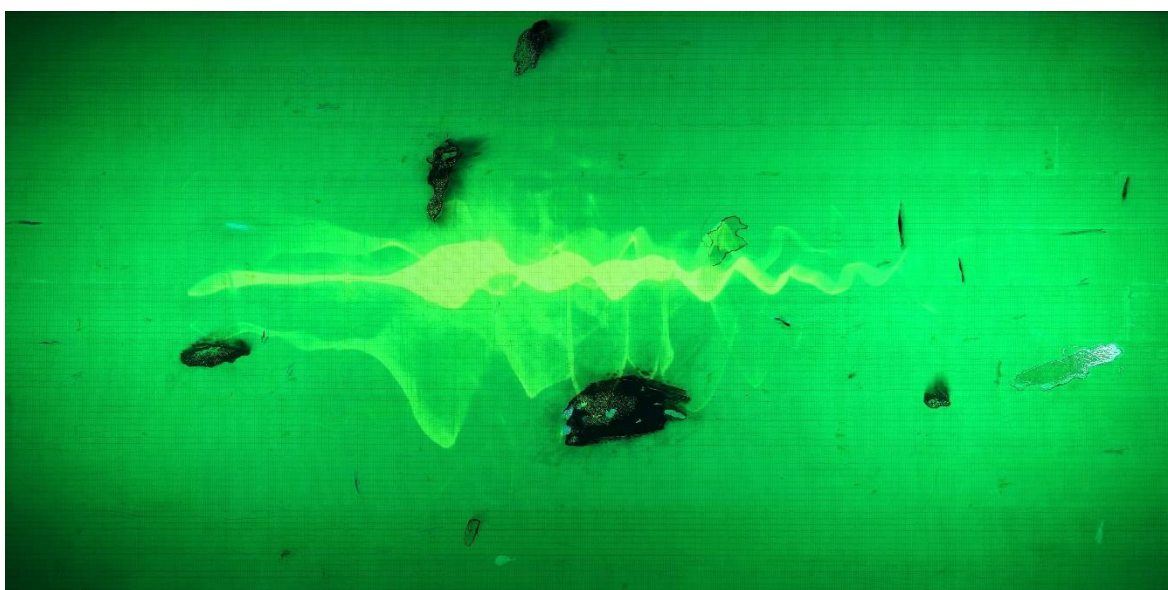
Schafer považuje hudbu za „*barometr poskytující klíč k našemu celkovému postoji k tvorbě a poslouchání zvuku*,” a tudíž navrhuje společnosti, aby odpovědností za čistotu a nezávadnost zvukového prostředí pověřila právě hudebníky, protože „*hudebníci jsou architekti zvuků; zabývají se vytvářením rovnováhy mezi zajímavými zvuky a jejich aranžováním s cílem produkovat žádoucí estetické účinky*.” (Cox – Warner 2004: 35, 37) Schafer zcela nevyklučuje hluk z hudební tvorby a výuky, naopak, je přesvědčen, že „*každý pokus o přehodnocení hudby se bude podrobně zabývat hlukem. Hluk je totiž zvuk, který jsme se naučili ignorovat*.” (Schafer 1969: 11) Na rozdíl od Cage nepřeceňuje estetickou funkci nové zvukotvorby, nicméně, podrobuje kritické reflexi její sonoristické i biopsychosociální důsledky a vyzývá angažované občany novodobé liberální zvukové demokracie, jež výrazně rozšířila poetické a estetické hranice hudby, aby nepodceňovali akustické extrémy a anomálie. A rozhodně se nehodlá smířit s faktem, že koncertním sálem budoucnosti se stane hi-fi sestava v obývacím pokoji (po novém, dokonce už smartphone či iPod), protože tento nepřirozený posun v poslouchání ochuzuje „*fascinující pestrost zvuků a dramatickost jejich společenského soužití*.” (Schafer 1969: 50)

V sedmdesátých letech se z Johna Cage umělce stal duchovní vůdce, nebo spíš poradce, jelikož odmítal systematickou, a hlavně kolektivní edukaci. Přestože ovlivnil celou generaci avantgardních umělců šedesátých let, svět umění se mu odcizil. Prostřednictvím textů a rozhovorů sděloval světu své vize, týkající se sociálních a ekologických problémů moderní civilizace, a navrhoval nekonvenční řešení, jako je odstranit nebo alespoň zmírnit. Narůstající zájem médií o svoji osobu využil k tomu, aby komunikoval převratné myšlenky svých oblíbených myslitelů, jimž média pozornost zatím nevěnovala. Kromě Thoreaua to byli zejména Buckminster Fuller a Marshall McLuhan. Cage se jejich díla zmocnil stejným způsobem, jako ve svém umění přistupoval k hudebním a zvukovým zdrojům – kolážoval a parafrázoval je, dekonstruoval jejich formu i význam.

Na rozdíl od Schaferova pojetí se Cageova ekologie neomezovala pouze na akustickou sféru člověka, ale týkala se širšího biologického prostoru. Velkorysost, s jakou Cage toleroval v

hudbě všechny zvuky, se promítla i do jeho přístupu k přírodě. Od počátku sedmdesátých let veřejně brojil proti její muzealizaci, tj. proti zřizování přírodních rezervací, kde jsou návštěvníci donucováni chovat se k přírodě jako v muzeu, a ne jako lidi, jimž druhová podstata velí přírodu umně využívat. Cage v tom viděl pokrytecký přístup, skrze nějž se člověk, poté co zdevastoval přírodní prostředí, znečistil ovzduší a narušil rovnováhu ekologických systémů planety, snaží obelhat a korumpovat přírodu nesmyslnými odpustky. Jeho ekologické názory byly ovlivněny zenovou tolerancí a mykologií, které se vášnivě věnoval teoreticky i prakticky. Velkorysé respektování a legitimizace veškerých entit vyústilo do supernaturalismu, z nějž pramení Cageův ekologický a environmentalistický světonázor.

V roce 1985 John Cage na otázku, proč je anarchismus 19. století dnes opět relevantní, stručně a trefně odpověděl: *„Protože skutečnost existence separátních vlád ohrožuje pokračování života na této planetě. Naše vlastní zájmy nejsou politické, nýbrž globální.“* (Kostelanetz 1989: 44) Jak aktuálně zní jeho slova právě dnes, když globální krize odhalila další neudržitelnost oddělených zájmů, programů, ideologií a strategií v řešení klíčové otázky přežití civilizace a ještě víc vyhrotila spory o validitu pojmů individuum, etnikum a stát v globalizovaném světě v době antropocénu. Cage byl přesvědčen, že svět je globálně propojený na přírodních i duchovních úrovních a jestliže v něm lidé chtějí pohodlně a důstojně žít, musí to respektovat. Věřil v sílu lidské inteligence, která podle něho jednou zajistí rovnováhu mezi světovými zdroji a lidskými potřebami a spravedlivé rozdělování zdrojů v zájmu zachování života na přirozeně regulované planetě. Věřil, že nám v tom pomohou technologie a umění, nikoli politika, jež se pokaždé zvrhne na boj o co největší moc a materiální bohatství. Moudrý a prozíravý mistr neurčenosti, básník všednosti a praktický filozof supernaturalismu dospěl od hudebních zvuků, s nimiž jako umělec začínal, ke zvukům jako autonomnímu akustickému médiu, které může přispět k procitnutí lidí z falešné víry v druhovou nadřazenost. Jeho dlouhá a nekompromisní cesta od hudby a uměleckých intermedií k sociální filozofii a ekologicko-environmentalistickému aktivismu patří k nejangažovanějším příspěvkům umění k snaze zlepšit svět.



Svetozár Ilavský: Koncert pre Johna Cagea (2008-2022)

Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, elektronická hudba a šachy

Lowell Cross

V roce 1999 uplynulo jednatřicet let od performance *Reunion*, v níž hra v šachy určovala formu a akustické prostředí hudební události. Koncert, jež se konal v Ryersonově divadle v Torontu v Kanadě, začal 5. března 1968 v půl deváté večer a trval asi do jedné po půlnoci. Hlavními hráči byli John Cage, který dílo navrhl (ale ve skutečnosti „nezkomponoval“), Marcel Duchamp s manželkou Alexinou (Teeny) a skladatelé David Behrman, Gordon Mumma, David Tudor a já, který jsem navíc navrhl a sestrojil elektronickou šachovnici, dokončenou teprve v noci před performancí. Až na krátkou děkovačku po představení Tanečního souboru Merce Cunninghama o měsíc později v Buffalu ve státu New York¹ bylo *Reunion* Duchampovo poslední veřejné vystoupení.

Mylné představy

Za posledních jednatřicet let se v dokumentech o Cageovi a Duchampovi objevilo o *Reunionu* víc výmyslů než faktů, dokonce od autorů s prestižní reputací. Nicolas Slonimsky ve vydání *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* z roku 1978 napsal:

“[Cage] se začal zajímat též o šachy a sehrál demonstrativní hry se slavným malířem a šachovým mistrem Marcelem Duchampsem [*sic*] na šachovnici navržené Lowellem Crossem tak, aby fungovala na aleatorních principech s pomocí počítače a soustavy laserových paprsků.“²

Cage a Duchamp sehráli pouze jedinou veřejnou „demonstrativní“ hru, *Reunion*, a do roku 1999 jsem sestrojil pouze jednu takovou šachovnici (v těchto dnech právě buduji druhou). Co se týče zmíněné šachovnice, nepoužili jsme počítač ani „laserové paprsky“. (Na vývoji své první „laserové světelné show“ jsem začal pracovat teprve příští podzim, když jsem spolupracoval na projektu se sochařem a fyzikem C. D. Jeffriesem na Kalifornské univerzitě v Berkeley, a později s Tudorem.)³

David Revill ve své biografii o Cageovi *The Roaring Silence – John Cage: A Life* napsal:

¹ Calvin Tomkins, *Duchamp* (New York: Henry Holt & Co., 1996), s. 446.

² Nicolas Slonimsky, ed., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 6. vydání (New York: Schirmer, 1978), s. 267. V 7. a 8. vydání publikace (1984, 1992) Slonimsky na mé naléhání opravil chybu v Duchampově jméně a zmínil se o jedinečné šachovnici, ponechal však chybné tvrzení o počítači a „laserových paprscích“.

³ Lowell Cross, „The Audio Control of Laser Displays“, in *Sound Engineering Magazine* 15, č. 7 (červenec 1981), s. 30–41.

„Začátkem roku 1968 Cage realizoval *Reunion*. Tudor, Mumma a David Behrman připravili několik zvukových aparatur, jež fungovaly nepřetržitě. Zvuky se měnily podle pozice figurek na speciálně upravené šachovnici, kterou sestrojil Lowell Cross z Polytechnického institutu v Torontu. Výstupy aktivované figurkami spouštěly pasáže hudby Cage, Tudora, Mummy nebo Behrmana. Jelikož zvukové systémy fungovaly nepřetržitě, dokonce i opětovný pohyb tou samou figurkou vedl k odlišnému zvuku.

Teeny Duchampová přihlížela ke hře Cage s Marcelem Duchampem. Na začátku večera bylo početné obecenstvo, když se však po několika hodinách dům vyprázdnil, Cage a Duchamp přerušili hru. Následující ráno hru dohráli: Duchamp porazil svého žáka, přestože se předem vzdal jezdce.“⁴

Revillův popis obsahuje několik zavádějících tvrzení. Systémy generující zvuky jsme vytvořili Tudor, Mumma, Behrman a já; do vstupů šachovnice nevcházela žádná Cageova hudba. Neměl jsem nic společné s [Ryersonovým] polytechnickým institutem, to jenom divadlo Ryersonova kampusu hostilo naši performanci. V tom čase jsem byl postgraduálním studentem a výzkumným pracovníkem v Elektronickém hudebním studiu při Torontské univerzitě. Můj návrh šachovnice byl založený na fotorezistorech, nikoli na hradlech či spouštěcích obvodech.

Z Revillova textu navíc sálá mylný dojem, že událost zahrnovala pouze jednu hru. Ve skutečnosti Teeny Duchampová sledovala, jak její manžel (bílé figurky) porazil Cage (černé figurky) za půl hodiny, navzdory handicapu jediného jezdce, načež Cage (bílé figurky) a Teeny (černé figurky) hráli až do jedné po půlnoci druhou hru v přítomnosti ubývajícího obecenstva v počtu méně než deset osob, z nichž jedna křičela: „Encore!“ Duchamp si zapamatoval poslední tahy a pozice figurek této nedokončené hry, kterou posléze vyhrála Teeny o několik dnů později v New Yorku. Neexistuje záznam tahů ze žádné z her *Reunionu*. Následující stručný popis od Duchampova životopisce Calvina Tomkinse se blíží pravdě, jak to jenom lze:

„Událost nazvaná *Reunion* sestávala ze šachové hry, kterou hráli Cage a Duchamp (a pak Cage a Teeny) na šachovnici vybavené kontaktními mikrofony; každý pohyb figurky vyvolal škálu zesílených elektronických hluků a osciloskopických obrazů na televizních obrazovkách, jež diváci mohli sledovat.“⁵

Funkce šachovnice byly ve skutečnosti závislé na zakrývání anebo odkrývání čtyřiašedesáti fotorezistorů (jednoho pro každé políčko), nikoli od devíti kontaktních mikrofonů instalovaných uvnitř šachovnice. Na Cageovo naléhání jsem dovnitř šachovnice umístil kontaktní mikrofony tak, aby obecenstvo mohlo slyšet fyzické pohyby figurek na ní pokaždé, když došlo k odpovídajícím náhodným spojením mezi vstupy, výstupy a pohyby

⁴ David Revill, *The Roaring Silence – John Cage: A Life* (New York: Arcade Publishing, Inc., 1992), s. 223.

⁵ Tomkins, *Ibid.*, s. 445–446.

hráče. Tyto zvuky měly v lepším případě charakter jemných „dunění“, dokonce i v případě, když byly velice zesílené. Z mnou upravených monochromních a barevných televizních obrazovek, které sloužily vizuálnímu monitorování některých zvukových událostí, jež se odehrávaly na šachovnici, vyzařovaly osciloskopické obrazy.

Předpoklady

Jednoho chladného večera na konci ledna nebo začátku února 1968 mi John Cage zatelefonoval do bytu na Spadina Road v Torontu, kde jsem tehdy žil se svojí ženou Norou. Doslechl se o výsledcích v oblasti elektronických pohybů zvuků, jež produkoval můj systém obvodů Stirrer.⁶ Cage se mne zeptal, jestli bych pro něj nesestrojil elektronickou šachovnici, která by byla schopná selektovat a prostorově distribuovat zvuky do obecnstva během hry. Jelikož jsem zrovna dokončoval svou absolventskou práci na Torontské univerzitě, nejdřív jsem jeho nabídku zdvořile odmítl. Řekl: „Možná že změníte názor, když vám prozradím, kdo bude můj šachový partner.“ Až když jsem odpověděl „OK“, Cage řekl: „Marcel Duchamp.“

Samozřejmě, že mě tím přesvědčil. Nehledě na absolventskou práci jsem se okamžitě pustil do návrhu šachovnice. (Cage byl významnou postavou mé práce, v níž jsem zkoumal historický vývoj elektronické hudby a počátky studií elektronické hudby v letech 1948 až 1953.)⁷

Cage mi řekl, že kus nazval *Reunion*, protože chtěl dát v poněkud domácké, a přece divadelní inscenaci dohromady umělce, s nimiž byl ve spojení v minulosti. Na hlavní scéně měli on a Duchamp hrát šachy, přičemž tahy jejich hry měly určovat výběr zvukových zdrojů, prostorově distribuovaných mezi diváky. Duchamp měl sedět v pohodlném lehkém křesle, zatímco Cage se spokojil s obyčejnou kuchyňskou židlí. Teeny by seděla poblíž a přihlížela by hře. Na scéně by měly fungovat moje „osciloskopické“ televizní sestavy. Na hlavní scéně by pak šachoví nadšenci popíjeli víno a kouřili (Duchamp doutníky, Teeny a Cage cigarety). Cageovi spolupracovníci – Behrman, Mumma, Tudor a já – by po celou dobu koncertního zážitku zabezpečovali elektronické a elektroakustické zvuky. *Reunion* měl být zcela jasně veřejnou oslavou Cageovy radosti ze žití všedního života jako umělecké formy. Cage přenechal další detaily mně a řekl mi, abych se zkontaktoval s kanadským skladatelem estonského původu Udem Kasemetsem, který v Torontu organizoval festival Sightsoundsystems, jehož zahajovací událostí měl být právě *Reunion*.

Celá desetiletí byly šachy součástí Duchampova každodenního života a v 60. letech se staly také součástí Cageova života. Skladatel obdivoval Duchampa od jejich prvního setkání v roce 1942, léta však svůj obdiv udržoval v uctivém odstupu. Časem našel dost odvahy k tomu, aby požádal Duchampa o lekce šachu, v podstatě s cílem poznat ho.⁸ Inscenace

⁶ Lowell Cross, „The Stirrer“, in *Source, music of the avant garde*, č. 4 (1968), s. 25–28.

⁷ Lowell Cross, „Electronic Music, 1948-1953“, in *Perspectives of New Music* 7, č. 1 (1968), s. 32–65.

⁸ Viz Tomkins, s. 410–411.

Reunionu na podiu Ryersonova divadla – s impozantním křeslem pro Duchampa, doutníky a cigaretami, vínem a šachy – byla očividná imitace scény z bytu Duchampových ve druhém poschodí městského domu v New Yorku, kam Cage chodil jednou nebo dvakrát týdně na „lekce“. „*Způsob, jakým Marcel učil, spočíval v tom, že nechal Teeny a mne hrát šachy...*“ vzpomínal Cage. „*Tu a tam k nám přistoupil, aby nám sdělil, že hrajeme velmi špatně. Bez žádných opravdových instrukcí.*“⁹ V 50. letech americký velmistr Edward Lasker považoval Duchampa za jednoho z 25 špičkových šachových mistrů v USA.¹⁰

Šachovnice

Kromě určení kontaktních mikrofonů a přání, aby šachová hra určovala výběr a distribuci zvuků mezi diváky, neměl Cage žádné jiné požadavky na fungování šachovnice. Vzhledem k tomu, že jsem poznal jeho estetický názor z konce 60. let, učinil jsem několik rozhodnutí ohledně systému obvodů šachovnice, o nichž jsem věděl, že ho potěší.

Bezprostředně před úvodním tahem převládalo „ticho“ (v cageovském smyslu). Dva šiky figurek, seřazené na obou stranách šachovnice před začátkem hry, byly v poloze „off“ (tj. neprocházel jimi signál), když bylo jejich 32 fotorezistorů zakrytých; čtyři šiky uprostřed byly v poloze „off“, když bylo zbylých 32 fotorezistorů odkrytých. Díky šestnácti vstupům (pro čtyři signály od každého ze čtyř spolupracujících skladatelů) a osmi výstupům (vedených do reproduktorové soustavy) zvukové prostředí obklopující obecenstvo nabývalo na komplexnosti vývojem úvodní části hry; postupným ubýváním figurek ze šachovnice se však komplexnost snižovala.

Propojením vnitřních komponentů šachovnice jsem nesledoval žádný konkrétní cíl. Chtěl jsem pouze dosáhnout toho, aby se každý z 16 vstupů (označených 1–16) mohl zjevit ve čtyřech z osmi rozdílných výstupů (označených A–H). Například signál ze vstupu 1 se během hry mohl zjevit ve výstupech B, E, F a/nebo G. Moje uspořádání bylo arbitrární, neplánované a kvazi nahodilé, avšak kterýkoli z 16 vstupů měl „šanci“ zjevit se až ve čtyřech z osmi reproduktorů obklopujících obecenstvo. Za předpokladu, že jeviště bylo orientováno „na sever“ od divadelních sedadel, reproduktory byly seřazené podle bodů kompasu: reproduktor A na severozápadě, B na severu, C na severovýchodě, D na východě, E na jihovýchodě, F na jihu, G na jihozápadě a H na západě.

Cageovo přání, aby se zvuk během hry pohyboval, bylo v daný večer naplněno několikanásobně. Například když Duchamp (bílé figurky) přesunul svoji královnu z pozice „královna 1“ (Q1; vstup 1; výstup F) na pozici „králův střelec 3“ (KB3; vstup 1; výstup B), zvuk přítomný ve vstupu 1 se přesunul z reproduktoru zezadu sálu (F, jih) do reproduktoru před obecenstvem pod hlavním podiem (B, sever). Vedlejší účinky výběrů a pohybů zvuku byly způsobeny stíny rukou a ramen, když hráči pohybovali figurkami; Cage měl ohromnou radost zejména z těchto dodatečných prvků.

⁹ Viz Tomkins, s. 411.

¹⁰ Viz Tomkins, s. 289.

V *Reunionu* měla být na jedné straně dodržena domácí atmosféra, na druhé straně byl však docela teatrální; s rolemi určenými víc pro hvězdy (sedícími na hlavní scéně) než pro hráče šachu. Užití fotorezistorů (jednoho v každém z 64 políček šachovnice) vyžadovalo, aby byl její povrch nepřetržitě jasně osvětlen. Šachovnice i hvězdy byly ve světle reflektorů. Cage nechtěl světelnými požadavky komplikovat situaci, nicméně mi řekl: „*Jsem nesmírně rád, že Marcel bude ve světle reflektorů.*“

Fotorezistory a pevné rezistory tvoří pasivní odporovou matici. Nebalancované vstupy a výstupy mají „liniovou úroveň“ a můžou fungovat buďto spolu s nějakým spotřebičem, případně s profesionálním audio zařízením; ať tak či tak, výstupy vyžadují zatížení vysoké impedance. Výhradně odporový obvod zeslabuje vstupní signály. Adekvátně, když je políčko v poloze „on“ (tj. prochází jím signál), je zapotřebí zesílit zvuk na 12 decibelů ve dvou párech zadních šiků a na 24 decibelů ve čtyřech šicích ve středu šachovnice.

K zeslabování signálů slouží tlumiče T (*T pad*). Dva páry zadních šiků obsahují ve vstupech fotorezistory, čtyři prostřední šiky mají fotorezistory připojené k podlaze. Když jsou v poloze „off“ (zakryté), dva páry zadních šiků (zakryté) zeslabují vstupní signály o dodatečných 62 dB, čtyři prostřední šiky (odkryté) o dodatečných 56 dB. Obvod neumožňuje absolutní polohu „off“, pro *Reunion* to však stačilo.

Výhradně odporový obvod šachovnice přidává ke zvukovým signálům jenom nepatrné množství distorzí a frekvence na ně reaguje rovnoměrně. Po sečtení jejich širokopásmových hodnot byla reakce zeslabení menší než 0,3 dB při frekvenci 20 Hz a 1,3 dB při frekvenci 20 kHz. Nevýhodou je samozřejmě požadavek silnějšího maskování po zeslabení.

Zařízení jsem vyhotovil na dvou masonitových deskách* ve velikosti turnajové šachovnice. Vrchní deska měla do středů políček zabudované fotorezistory, spodní sloužila jako podkladová báze. (Na šachovnici *Reunion* lze hrát též „neelektronické“ šachy.) Dvě masonitové desky jsou oddělené obyčejnými, černě namalovanými hranoly. Hranol na pravé straně od bílého hráče má dva otvory – jeden pro připojení k 24 RCA jackům (16 nebalancovaných vstupů, 8 nebalancovaných výstupů) a druhý pro devět kabelů pro připojení dovnitř vmontovaných kontaktních mikrofonů. Rozměry hranolů jsou 420 × 420 × 77 mm (nebo 16,5 čtverečních palců o výšce 3 palců).

Víno

Podobně jako v návrhu šachovnice, i zde nechal Cage záležitost ohledně vína úplně na mně. Vědom si toho, že Duchamp lehce porazí Cage v několika hrách asi za hodinu, rozhodl jsem se pro hvězdy večera koupit jenom jednu lahev vína. Mé rozhodnutí bylo posíleno vědomím, že za víno musím zaplatit z vlastního a, navzdory svému finančnímu postavení diplomujícího studenta se ode mne očekávalo, že dodám víno vysoké kvality. Výsledkem

bylo Château Kirwan ročník 1964,¹¹ jež jsem koupil v centrále Rady pro kontrolu lihovin (LCBO) v Ontariu se speciálním „svolením“ podávat jej publiku.

„Kolik lahví vína?“ zeptal se prodavač LCBO?

„Jednu,“ odpověděl jsem.

„Kolik lidí se zúčastní vaší akce?“

„Je to veřejný koncert, možná 500.“

„Co? A vy kupujete pouze jednu lahev vína?“

„Ano.“

Zapsal si to, ironicky pokrčil rameny a pak mi podal kopie objednávky a rychle vyexpedoval lahev Château Kirwan ročník 1964 z velkého skladu za svým pultem. Sklenice na víno na večer dodala Nora.

Poté, co Duchamp hlučně porazil (navzdory handicapu) svého žáka-protivníka v první hře, se za 25 minut vypilo víc než půl lahve vína. Pořád ještě uchováváme sklenici, ze které pil Duchamp; další dvě se ztratily spolu s prázdnou lahví. Po několika stěhováních od roku 1968 je dnes jeho sklenice naštípnutá. Jsem si jistý, že kdyby Duchamp žil, neodpustil by si poznámku, že chybějící odštěpek pouze kompletuje původní design.

První hra

Krátce po ohlášeném času 20.30 v úterý 5. března 1968 byl *Reunion* zahájen. Spoluúčinkující skladatelé začali „razantně“ produkovat zvuky vlastních, již existujících děl, v nichž používali speciálního zařízení, jež sestrojili nebo si přizpůsobili samotní umělci. Behrman přispěl kompozicí *Runthrough*, Mumma předvedl svoje kusy *Hornpipe* a *Swarmer* a Tudor, který nepřijal toto angažmá s přílišným nadšením, se spokojil s názvem *Reunion*. Díla Behrmana, Mummy a Tudora byla všechna příklady „živé elektronické“ hudby, předváděné nepřetržitě celý večer. Já jsem zvukově přispěl dvěma kusy přednahrané hudby z pásu, *Video II (B)*¹² a *Musica Instrumentalis*, které též produkovaly osciloskopické obrazy na televizních obrazovkách.

Jak už bylo zmíněno výše, Duchamp (bílé figurky) poskytl v první hře svému žákovi-protivníkovi Cageovi (černé figurky) výhodu, když sejmul ze šachovnice králova střelce a nahradil jej americkým čtvrtdolarem. Tímto činem demonstroval své chápání funkce šachovnice a vskutku i chápání celé akce. V ten večer hrál Duchamp svou roli šachového

¹¹ Původ lahve ze Château, kde vyrobili toto Margaux ročník 1964, Château Kirwan, mi potvrdil v květnu 1998 pan Wally Plahutnik, nákupčí vína pro John's Grocery, Inc. v Iowa City po pečlivém prozkoumání vinné etikety na fotografiích Šigeko Kuboty.

¹² Ze všech děl, jež zazněla na představení *Reunion*, vyšla na nahrávce pouze moje hudba pro magnetofonový pás *Video II (B)*, a to v rámci přílohy k publikaci Source Records č. (1971). „Živá elektronika“ ostatních skladatelů byla vesměs improvizovaná a efemérní a už nikdy nezazněla v podobě, jakou měla v ten večer. Nicméně celá událost byla nahraná pro případné vydání na CBS/Columbia (producent David Behrman), avšak současná lokace a stav magnetofonových páků jsou neznámé.

mistra s pokojnou, vyrovnanou důstojností, jako kdyby událost měla být pouze tím, čím vlastně měla být – součástí všedního života. Jak už bylo řečeno výše, rázně rozdrtil Cage za asi 25 minut; handicap neměl vliv na výsledek hry.

Cage dodal *Reunionu* speciální význam tím, že na něj pozval Marshalla McLuhana z Torontské univerzity, mediálního guru, v té době na vrcholu své slávy. McLuhan byl tehdy jedním ze skladatelových oblíbených myslitelů a já byl zrovna v tom školním roce 1967/68 jeho studentem v semináři „Média a společnost“. To, že McLuhan byl v publiku a odešel hned po první hře, mi později sdělil Udo Kasemets. Nikdy jsem se McLuhana nezeptal na *Reunion* a on se ani nikdy v semináři o události nezmínil.

Druhá hra

Zatímco si hvězdní performeři vyměňovali delikátní podrobnosti, přestávka mezi hrami způsobila přerušení, což byla příležitost pro exodus velké části obecenstva. Pak se asi v 21.15 scéna vrátila k obvyklé situaci šachových „lekci“, které se odehrávaly u Duchampových v městském domě č. 28 na Západní 10. ulici v New Yorku: Cage hrál s Teeny a Duchamp jim přihlížel (nebo podřimoval). Spoluúčinkující skladatelé opět svědomitě dodávali své elektronické signály do vstupů šachovnice, zatímco partie mezi Cagem a Teeny dlouho pokračovala. Jako šachisté byli dobře sehaní a hráli vážně a cílevědomě.

Konečně 6. března 1968 v 1.00 po půlnoci Duchamp oznámil, že je unavený. Cage a Teeny souhlasili s odložením hry do budoucna. Událost tak skončila bez výsledku.

Interpretace

Velká část Cageovy estetiky neurčenosti byla zaměřena na jeho touhu zbavit umění osobnosti autora. Byl schopen uskutečnit a odůvodnit svůj indeterministický „systém“, tj. přesně určený systém, což činil používáním mimohudebních prostředků při realizaci svých děl, jako byly *I-Ging*, házení mincí v zájmu dosažení náhodných operací, využívání tiskařských chyb na notovém papíru, náhodné upouštění průhledných papírů s klikyháky přes sebe atd. Použití šachy k realizaci hudebně-divadelního díla patří k jeho nejtvorivějším nápadům, jelikož v něm současně uplatnil svou neskrývanou slabost pro vysoké divadlo, intelektuální přitažlivost šachu a žití všedního života. Když už nic jiného, John Cage byl, jak to jen šlo, originální intelektuál, samouk a Američan.

Jeho hledání „záměrné nezáměrnosti neboli nezáměrné hry“¹³ bylo elegantně definováno v konceptu *Reunionu*, ovšem jako hudební performance zůstala konečná realizace díla vskutku nezavršena. Jedna hra skončila příliš rychle, než aby mohlo publikum plně zakusit zásadní myšlenky díla; druhá se vlekla tak dlouho, až bylo nutné odložit ji kvůli vyčerpanosti

¹³ John Cage, „Experimental Music“, in *Silence* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961), s. 12.

hlavních protagonistů a ubývání obecnstva. Okolnosti doprovázející *Reunion* nakonec neumožnily korelaci mezi Cageovým elegantně vyloučeným aplikováním systému neurčenosti a jeho zásadní touhou, že elegantní hra v šachy by mohla zplodit elegantní hudební struktury. Hry zjevně nebyly elegantní a asi já jediný jsem neočekával, že by mohly zplodit elegantní nebo alespoň zajímavé hudební struktury. A co vlastně zůstalo z *Reunionu* po této nezavršené události? Vysoké divadlo, Cageova volání po intelektualizmu a všední život.

Posléze

Jak vidno z odpoledního vydání novin *Star* z 6. března 1968 a dnes již zaniklého *Telegramu*, *Reunion* pobouřil kritiky z torontského tisku, kteří reagovali jednomyslně. William Littler, hudební kritik píšící pro *Star*, napsal už v titulku, že událost byla „velice nudná“. Jeho kolegovi Robertu Fulfordovi přišla „nekonečně nudná“ a shledal v ní příklad „totální nekomunikace, úhrnně vzato.“¹⁴ Kenneth Winters z *Telegramu* usoudil, že „zatuchlí, sucharší a proslulí hosté jsou téměř dostatečně zkamenělí pro pietní izolaci na nějaké univerzitě“.¹⁵ Vydavatelé konzervativního deníku *Globe and Mail* se ani neobtěžovali vyslat na *Reunion* svého redaktora.

Ještě téhož jara se uskutečnila dvě dodatečná předvedení díla: jedno v newyorském klubu *Electric Circus*, druhé na *Mills College* v kalifornském Oaklandu. Duchampovci se akce v *Electric Circus* nezúčastnili, přestože bydleli v New Yorku; Cage si místo nich našel šachového partnera v redaktorovi *The Saturday Evening Post*. Poté, co jsem připravil šachovnici, zasvětil jsem Cageovu přítelkyni Jean Riggovou do umění míchání koktejlu margarita, protože v nepřítomnosti Duchampových se nepodávalo víno. Na mixér *Waring* jsme přilepili kontaktní mikrofony a dokud nedošly ingredience, všude kolem se servírovaly margarity a všichni si to užili.

Na *Mills College* jsem byl Cageovým šachovým protivníkem já. Dodržuje Duchampův a Cageův kodex oblékání, měl jsem na sobě tmavý oblek a kravatu, Cage byl však oblečen méně formálně. Paul Hertelendy, zpravodaj pro *Oakland Tribune*, tvrdil, že Cageův protivník nevypadal jako hráč šachu, ale jako mafián nebo agent FBI. Měl jsem bílé figurky a provedl jsem velice odvážné zahájení, jakousi variaci na „mat bláznů“. Cage měl komentář k mé agresivitě poté, co jsem mu vzal několik figurek, nicméně takové zahájení je nebezpečné, když čelíte zkušenému protivníkovi, a tak můj soupeř rázně pokračoval až do vítězného konce. Nakonec přece jen v předchozích týdnech dost praktikoval šach, zatímco já jsem zápasil s dokončením svého studia.

Nezaznamenal jsem jméno redaktora *The Saturday Evening Post* ani data a časy těchto dodatečných performancí. *Reunion* se tehdy na čas stal součástí mého všedního života a byl jsem spokojen, že tomu bylo právě tak.

¹⁴ *The Toronto Star* (6. březen 1968).

¹⁵ *The Toronto Star* (6. březen 1968).

Hráči

Henri-Robert-Marcel Duchamp se narodil 28. července 1887 v Blainville ve Francii. Byla to jedna z nejvlivnějších postav avantgardního umění 20. století. Zemřel 2. října 1968 ve svém bytě v Neuilly-sur-Seine (ulice Parmentier 5) ve Francii.¹⁶

John Milton Cage ml. se narodil 5. září 1912 v Los Angeles do rodiny vynálezce.¹⁷ Byl jedním z lídrů hudební avantgardy 20. století. Cage zemřel na silnou mrtvici 12. srpna 1992 [v New Yorku].¹⁸

Alexina (Teeny) Duchampová se narodila jako Alexina Sattlerová 20. ledna 1906 v Cincinnati.¹⁹ V roce 1954 se vdala za Marcela Duchampa. Zemřela 20. prosince 1995 ve svém domě ve Villiers-sous-grez ve Francii ve věku 89 let.²⁰

David Eugene Tudor se narodil 20. ledna 1926 ve Filadelfii. Stal se jedním z nejprominentnějších avantgardních klavíristů a skladatelů elektronické hudby naší doby. Na začátku 50. let začal spolupracovat s Cagem jako člen souboru Merce Cunningham and Dance Company (MCDC). Po Cageově smrti převzal post hudebního ředitele MCDC. Tudor zemřel ve spánku 13. srpna 1996 ve svém domě v Tomkins Cove v New Yorku ve věku 70 let.²¹

Gordon Mumma se narodil 30. března 1935 ve Framinghamu v Massachusetts. V letech 1966 až 1974 byl skladatelem/hudebníkem (spolu s Cagem a Tudorem) MCDC. Patří k prvním skladatelům, kteří využili elektrické obvody vlastního návrhu při tvorbě hudby.²² V současnosti je v důchodu po skončení svého působení na Hudební fakultě Kalifornské univerzity v Santa Cruz.

¹⁶ Viz Tomkins, s. 18, 449–450.

¹⁷ Viz Slonimsky, 8. vydání (1992), s. 282.

¹⁸ Laura Kuhn, výkonná ředitelka The John Cage Trust, e-mailová korespondence se mnou (3. a 4. prosince 1998). Šachovnice z *Reunionu* je součástí sbírky The John Cage Trust.

¹⁹ Datum a místo narození Teeny Duchampové mi potvrdily její děti, Jacqueline Matissová Monnierová (faxem) a Paul Matisse (telefonicky) 2. září 1999.

²⁰ Calvin Tomkins, faxová korespondence se mnou, 20. května 1998.

²¹ Viz biografickou sekci David Tudor Pages, kterou spravuje Electronic Music Foundation na webové stránce <<http://www.emf.org/tudor/Life/biography.html>>

²² Viz stránku Gordona Mummy v on-line katalogu umělců vydavatelství Lovely Music, přístupnou na <<http://www.lovely.com/bios/mumma.html>>.

David Behrman se narodil 16. srpna 1937 v Salzburgu v Rakousku.²³ Spolu s Mummou, Robertem Ashleyem a Alvinem Lucierem založil v roce 1966 seskupení Sonic Arts Union a v letech 1970 až 1977 působil jako skladatel/hudebník v MCDC. Od té doby také vyučoval elektronickou a počítačovou hudbu na Bard College, Mills College a dalších fakultách v USA.

Lowell Merlin Cross se narodil 24. června 1938 v Kingsvillu v Texasu. Od roku 1972 vyučuje na Hudební škole při Iowaské univerzitě.

Poděkování

Děkuji Juanu Mariá Solareovi, v Německu žijícímu argentinskému skladateli, jehož početné e-mailové otázky o *Reunionu* mne podnítily napsat třicet let po události tento článek. Děkuji též velmi profesorce Elizabeth Aubreyové, muzikoložce, kolegyni a drahé přítelkyni, která trpělivě četla rukopis a měla k němu mnoho užitečných návrhů.

Poznámka překladatele

* Lisovaná dřevovláknitá deska značky Masonite™

²³ David M. Cummings, ed., *International Who's Who in Music and Musicians' Directory*, 15. vydání (Cambridge, UK: International Biographical Centre, 1996), s. 65.

Audioumění v hluchém století

Douglas Kahn

Umělecká fotografie je běžná věc, jak je to však s uměleckou fonografií? Fonografické umění je ve srovnání s fotografickým uměním zaostalé. Přispívá k tomu mnoho faktorů, zejména upřednostňování vizuality v západních společnostech, tedy to, co se nazývá „režimem vizuálního“.

Na tomto režimu se podílí technologická, institucionální a diskurzivní nadřazenost fotografie nad fonografií, a to tak chronologická, jako i konceptuální. Zatímco zaznamenávání a šíření oblasti vizuálního světa započalo již v 19. století, příslušné panorama aurálního světa – řeč, hudba a zvuk/hluk – se dostávalo do sociálního povědomí teprve díky zvukovému filmu na konci 20. let minulého století. Navíc, široké přijetí rané fotografie bylo do značné míry výsledkem výkonu jiných masově reprodukováných forem. Jinými slovy, fotografický modus gramotnosti byl připraven dávno před širokou dostupností samotné fotografie, a tudíž jeho sociální zakotvení ještě víc předběhlo fonografii. Fotografie potopila značku rukodělnosti (tím, že ji vypověděla ven z rámu, z produktu do produkce), kterou grafické techniky litografie a leptu rutinně přenášely miliónům lidí. Zcela jistě vytvořila rupturu ve způsobech reprezentace, ovšem jako rezolutní kulminace analogové formy, o což již dlouho usilovalo vizuální umění. Fonografie byla dále znevýhodněna tím, že byla přijata jako sociální všednost mechanického záznamu *per se*, co způsobila fotografie. Edison mluvil o „fonografickém zvuku“.

Vyjma reprodukce hudby, fonografii nepředcházely žádné odpovídající aurální formy; nedostalo se jí vhodného uvedení. Zatímco hlavní kandidát, telefonie, přemísťovala cizí hlas pouze prostorově, fonografie jej přemísťovala též v čase. Fonografie vracela ten samý hlas. Jak řekl Malraux, „Jiné lidi slyšíte v uších, svůj vlastní hlas v hrdle.“ Dopouštěje se duálního činu znásilnění a krádeže, fonografie vyrvala hlas přímo z hrdla jeho produkce a pak ho uložila do mechanické paměti jako nějakou ozvěnu bez krajiny. Zvuk byl ukradený pouze proto, aby se znovu a znovu navracel ke svému majiteli. Proto to Edisonovo překvapení, když uslyšel první nahrávku: „V životě jsem nebyl tak překvapený.“ Jeho hlas se přesunul z hrdla do uší.

Další faktor: zatímco omezený počet vlivných uměleckých a politických zájmů měl monopol na sociální prostory určené pro předvádění a distribuci, podřízené prostory, v nichž mohla sídlit alternativní produkce, zůstaly nerozvinuté. Masová distribuce fotografií byla zcela běžná již v druhé polovině 19. století, avšak fonografie, až na ojedinělé výjimky novinek, začala být masově šířená teprve od začátku 20. století, když ní začal disponovat obchod díky její schopnosti reprodukovat hudbu. V oblasti umění se fotografie rozšířila do mnoha míst a napříč kulturními praktikami, bojující za legitimní postavení, jež nakonec získala. Možné fonografické umění trpělo zejména v područí hudby, která byla, podobně jako

malba ve vztahu k fotografii, kulturně dominantní do té míry, aby mohla snadno deklarovat a udomácnit svoji herezi.¹

Další komplikací v souvislosti se zaostáváním fonografických umění je fakt, že nemají svoji historii; žádné fonografické umění neexistovalo. Není to však nutně nežádoucí stav, naopak, signalizuje to expanzi uměleckých možností v situaci, když jiná umění zápasí s vyčerpaností. Zatímco jinde lze opět mluvit o konci hry, zde zrovna začíná sezona.

Podstatným charakteristickým rysem fonografie je replikování celé oblasti zvuku, včetně těch zvuků, jež pocházejí z jiných uměleckých forem. Není tudíž možné rozšířit žádný esencialismus, jelikož je obsažený v samotném hluku. Zdomácněl téměř všude, v přechodu a proměně. Bez ukotvení degraduje jeho kompetence ve chvíli, kdy se otevírá idiomatickému chápání samotného chápání: naslouchat a umožnit naslouchat.

Problém byl v tom, že fonografie nemigrovala celou oblastí zvuku, nýbrž byla omezena na reprodukci existujících aurálních kulturních forem – hudby, poezie a literatury, divadla, reportáže –, ačkoli mohla reprodukovat všechny tyto formy najednou, ovládnout jejich konvence, rozbít je a otevřít obecnému aurálnímu prostředí. V audiovizuálních formách filmu a videa trpělo nahrávání zvuku tím, že bylo zařazeno do vizuální oblasti a, v rámci hierarchie samotného zvuku, byla celá škála zvuků přiřazena k řeči.

Absence rozvíjených uměleckých praktik fonografie je zřejmá též z dalšího porovnání fotografie s fonografií. Když srovnáme umělecké využití mechanického záznamu objektů dvou stěžejných smyslů, tj. zraku a sluchu (John Cage je nazývá veřejnými smysly), můžeme si všimnout značného historického rozdílu mezi oběma smysly – přibližně sto let; je to poněkud závažná mutace, jež neobsahuje ani kulturní ani fyziognomickou (míra klobouku?) rovnost. V polovině 19. století, poté co fotografie udělala posun k tvárnosti papíru, umělci se rychle chopili nože, pera a štětce v přístupech k ní. Až do období po 2. světové válce, kdy koncem 40. let vznikly v Paříži kusy *musique concrète* Pierra Schaeffera, se v oblasti fonografie nic podobného neobjevilo. Vizuální stigma přetrvávalo ještě koncem 40. let, vždyť například o magnetofonech se běžně mluvilo jako o „zvukových zrcadlech“, v shodě s výrobní značkou.

Technologie

Působnost fonografických aktivit po 2. světové válce bývá téměř vždy nesprávně přisuzována dostupnosti magnetického zvukového pásu. Třebaže zvukový pás skutečně mohl způsobit rozmach fonografie, první díla *musique concrète* byly vytvořené na zařízení pro lisování gramodesek. Pierre Schaeffer se ve skutečnosti zdráhal vyměnit toto zařízení za magnetofony. Z technologického hlediska Schaeffer mohl vytvořit svá první díla na

¹ Více o „hudebním sebevědomí“, tj. zrovnoprávnění uměleckých zvukových praktik s hudbou, viz můj příspěvek „The Sound of Music“, publikovaný v němčině i angličtině v katalogu Ars Electronica 1987, LIVA, Linec, Rakousko, s. 33–51. Celá diskuse bude zahrnuta i do mé nadcházející knihy *The Sound of the Avant Garde*.

podobném zařízení, které bylo dostupné už ve 20. letech, podobně jako bylo možné díla na magnetickém zvukovém pásu z 50. let realizovat už na začátku 30. let, kdy začínal být masově dostupný optický zvukový film. Plastičnost optického zvukového filmu, jeho souvislé lineární editování, byla velice blízká schopnostem magnetického zvukového pásu. Harry Potamkin popisuje v článku z roku 1930 setkání s ruským filmařem G. V. Alexandrovem, během kterého diskutovali o jeho krátkém experimentálním filmu *Sentimentální romance*. Film zkoumal techniky manipulování se zvukem, jaké si mnohem později osvojila *musique concrète*. Alexandrov ve zmíněném filmu udělal mnohé věci, o nichž se domnívám, že byly podstatné pro „hrátky se zvukem“, jako například zpětné přehrávání zvukové stopy, zapisování nebo navrhování zvuku (nakonec, zvuk je jenom zápis).²

Prvky běžné struktury zvuku, dejme tomu jeho atak, bylo možné odstranit odstraněním vizuální reprezentace ataku, nebo bylo možné manipulovat zvuk takovým způsobem, aby změnil specifické vlastnosti, jež jsou podstatné pro rozpoznání konkrétního hudebního nástroje nebo něčí mluvy. Mluva jako taková „může být plynulá, natažená, přerušovaná koktáním, deformována šišláním, může být součástí všemožných zvukových kombinací, či už v diskriminačním *m[e']lange* nebo v střídajících se opakovaných motivech.“³ Potamkin též zdůraznil, že společnosti byly úspěšné v katalogizování zvuků; jedna z nich měla „knihovnu s několika tisíci nahrávek a stovkami filmových kotoučů se zvuky.“ Rudolf Arnheim ve své knize *Radio*⁴ obhajoval využívání páسů se zvukovými filmy a zvukových archivů v rozhlasovém umění, či přesněji v tom, o čem doufal, že se vyvine v zvláštní rozhlasové umění. Moholy-Nagy již na konci 20. let explicitně navrhoval experimenty se zvukovým filmem a vyhlásoval, že se zvukem by se mělo experimentovat zvláště ještě před jeho integrací s vizuálními obrazy, čímž účinně koncipoval fonografické umění.⁵ Inspirován návrhy Carlose Cháveze předložené v jeho knize *Za novou hudbu: Hudba a elektřina* (1937)⁶, John Cage se na začátku 40. let pokoušel založit „centrum experimentální hudby,“ které by využívalo filmové pásy: „*Lidem nenapadlo používat magnetofony, nýbrž 'filmové fonografy'. Mysleli jsme si, že s pomocí konkrétního typu kamery dokážeme uchovat určité zvuky, budovat jejich fonotéky a komponovat na bázi těchto katalogizovaných položek.*“⁷ I přes některá dřívější inovativní využití zvuku, v dějinách filmu byly podobné výzkumy nutně pojednávány v rámci vizuality, nikoli slepého poslouchání, jak to nazval Arnheim.

² Harry Potamkin, *Playing with Sound*. In „The Compound Cinema: The Film Writings of Harry Alan Potamkin,“ New York: Teachers College Press, Columbia University, 1977, s. 86–88. Co se týče filmového zvuku, G. V. Alexandrov je možná známější jako spolusignatář slavného „Prohlášení“ z roku 1928“ spolu s Ejzenštejnem a Pudovkinem.

³ Tamtéž.

⁴ Rudolf Arnheim, *Radio*. Londýn: Faber & Faber, 1936.

⁵ László Moholy-Nagy, *Problems of the Modern Film*. In Kostelanetz, Richard (ed.), „Moholy-Nagy,“ New York: Praeger, 1970.

⁶ Carlos Chávez, *Toward a New Music: Music and Electricity*. New York: W. W. Norton & Co., 1937.

⁷ John Cage, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. Boston: Marion Boyars, 1981.

Obdobně, zatímco rané fonografické návrhy Dzigu Vertova, Guillaumea Apollinaire a Moholy-Nagye mohly výslovně vést k otevření budoucí praxe, Arnheim nařikal nad tím, že rozhlasové umění nevyužilo výhodně nové zdroje. Chávez zaznamenal podobné prázdno z hlediska hudby a Cage odkládal své experimenty tak dlouho, až s nimi přišel Schaeffer a další. Jinými slovy, existovaly návrhy a technologie pro rozvoj fonografického umění, ne však fonografické umění.

Od poloviny 20. let až do počátků fonografického umění, to znamená počínaje dostupností elektrické nahrávání, amplifikace a rozhlasové vysílání až po léta po 2. světové válce, a určitě během rozvoje optického filmového zvuku, existovalo relativně málo technologických překážek, jež zabraňovaly rozvoji zvukové umělecké formy. Do té doby byl však vztah akustické fonografické technologie k uměleckému vývoji problematictější. Cylinder fonografu a výroba desky byly na přelomu století v plném rozmachu, byla to běžná věc pro avantgardní explozi té doby, tj. kolem roku 1910. I přes nepřetržitý spor o reprodukční kvalitu vzhledem k originálu, obecná spokojenost byla dostatečná pro to, aby byl vybudován příslušný průmysl, a zároveň existovalo dostatečné odhodlání k tomu, aby citlivé uši velkých skladatelů začaly tolerovat reprodukováný zvuk. Například Ferruccio Busoni se po jednom nahrávání nestěžoval na kvalitu zvuku, ale na časovou tíseň.⁸

Ať už jsou nedokonalosti v řešení jakkoli vnímány, nemusí být vždycky na škodu. Naopak, záliba avantgardy v drsných površích a hlučných prostředích je oceňuje zejména poté, co se od druhého desetiletí 20. století začalo ze všech koutů evropského kontinentu šířit nadšení pro bruitismus. Podle Tristana Tzary, například, bylo dada schopné „*elegantně a nezaujatě přeskočit do jiné sféry bez újmy na harmonii, do dráhy slova, jež bylo vrženo jako vřeštící gramofonová deska.*“⁹

Přesto byly s nahráváním na dálku a editováním problémy, které zřejmě zadusily pokus Dzigu Vertova vytvořit audioumění montáže, o čemž bude ještě řeč. Vertovův pokus vytvořit fonografii jako technologickou bázi pro autonomní uměleckou formu byl ojedinělý a výjimečný. V tomto směru měl předpoklady *Víkend* Waltera Ruttmanna, ten však vykazoval spíš známky filmu než počátku nějakého programu pro fonografické umění. Nicméně, v některých případech se fonografie stala součástí idey nebo provedení přijatých forem, jindy byla spíš jedinečným způsobem prožívaná v rámci každodenního života té doby. Jedním z nejstarších příkladů je povídka Alfreda Jarryho *Fonograf* (1884) založená „*na technice opakujícího se motivu, jak je tomu na poškrábané gramodesce.*“¹⁰ Stroj se tak

⁸ Z dopisu své manželce. In Sam Morgenstern, ed., „Composers on Music,“ New York: Pantheon, 1956, s. 354. Jiní skladatelé samozřejmě zaníceně brojili proti „fonografii“ a později i proti rozhlasovému vysílání hudby. Debaty tohoto typu sice později ustaly, avšak dodnes přetrvávají mezi audiofily, spořícími se o vlastnostech kompaktních disků.

⁹ Tristan Tzara, *Dada Manifesto 1918*. In Robert Motherwell (ed.), „The Dada Painters and Poets,“ New York: Whittenborn, 1951, s. 81.

¹⁰ Maurice Marc LaBelle – Alfred Jarry, *Nihilism and the Theatre of Absurd*. New York: New York University Press, 1980, s. 26–27.

očividně zapsal do umění a pro Jarryho to byl krůček k používání marionet. Fonografy, nepravděpodobný zvuk, hudební stroje a zvláštní akustické jevy se přenesly do děl Raymonda Roussela *Locus Solus* a *Africké dojmy* skrze tuto tradici později pokračovaly v sonických idejích Duchampa a Artauda.¹¹ V roce 1920 Raoul Hausmann použil fonograf na Dada-Soir(é) v Drážďanech: „*Jeviště bylo oddělené velkou oponou ze zeleného sametu s výřezem, přes který jsem prostrčil troubu gramofonu a začal přehrávat nějakou úchvatnou jazzovou hudbu. Zpoza opony bylo slyšet řev davu. Občas jsem hodil na podium několik petard.*“¹² Iwan Goll, Erwin Piscator a další začlenili fonografii mezi další chytré zázraky divadelní výpravy. V polovině 20. let Darius Milhaud a později též Paul Hindemith a Ernst Toch experimentovali s proměnlivou rychlostí gramofonu. George Antheil v roce 1925 navrhl využít „*phoneygraph*“ k vytvoření fantomového orchestru, jímž nahradil skutečný orchestr v nedokončeném díle *Pan Bloom a Kykloponové* podle *Odysea* Jamese Joyce.

V roce 1889 Edward Bellamy rozvinul v díle *Se zavřenýma očima* (utopickém textu přerušovaném pouze zaznamenanými instrukcemi žen) utopii vymoženosti, v níž byly hodiny obdařeny nejen schopností mluvit ale též hádat se. Zatímco Henri Martin-Barzun obhajoval simultánní poezii pomocí fonografu,¹³ kontrolorky gramofonových výlisků zažívali simultánní kakofonii vydavatelského katalogu přímo během práce. Zvuková poezie Balla, Hausmanna, Schwitterse a mnoha dalších představovala neúmýslný precedens, když se fonografem vybavené hudební skřínky, hračky a novinky konce 19. století začaly kazit. Automatický podavač cigaret, jež se po otevření původně zeptal uživatele „*Nemáte chuť na cigaretu?*“, po opotřebenosti vydal cosi jako „*Aaahjouaaakkmenn?*“¹⁴ Zanedlouho po vynalezení fonografu kdosi dostal nápad „*vztyčit sochy v životní velikosti populárním řečníkům, například p. Henrymu Wardovi Beecherovi, reprodukovat jeho řeč na cínové fólii, vložit dovnitř sochy fonograf a postavit ji na pódium, aby opakovala novou přednášku o odpadech a břemenech společnosti.*“¹⁵

Kromě ohlasů na postřehy z knihy Jacquesa Attaliho *Hluk*¹⁶ o prvořadém poslání fonografie zmrazit řeč společenských elit nám fonografické uchovávání proslovů připomíná lysou siamskou kočku z Rousselova díla *Locus Solus*, která pomáhala Dantonově useknuté hlavě znovu promluvit po mnoha letech suspendovaného mlčení, nebo Bloomův nápad pohřebního gramofonu v *Odyseovi* Jamese Joyce: „*Kraahraark! Hellohellohello amawfullyglad kraark awfully gladasseeragain hellohello amarawk kopthsth.*“ Ve filmu Moholy-Nagye *The Sound of ABC* byly přehrávány grafické figury vyryté do optické zvukové

¹¹ Raymond Roussel, *Locus Solus*. Londýn: John Calder, 1983.

¹² Raoul Hausmann, *Dadatour*. In Mel Gordon, „Dada Performance,“ New York: PAJ Publications, 1986, s. 86–87.

¹³ Henri Martin-Barzun, *Voix, rhythms et chants simultanes*. Paříž, 1913.

¹⁴ Arthur W. J. G. Ord-Hume, *Clockwork Music*. New York: Crown Publishers, 1973, s. 281–282.

¹⁵ Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph*. New York: Appleton-Century, 1965, s. 30.

¹⁶ Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota, 1985.

stopy (písmena, čáry a profily): „*Jsem zvědavý, jak bude znít tvůj nos.*“¹⁷ Kanadský animátor Norman McLaren, proslaven svými kreslenými zvukovými filmy, uvedl v eseji z roku 1950 jako své předchůdce i mnohé výzkumníky z Institutu vědeckého experimentálního filmu v Leningradu a z Leningradské konzervatoře na začátku 30. let, přestože jejich pokusy, podobně jako lépe známé dílo Oscara Fischingera, byly v první řadě syntetickou hudbou a často dokonce pouze hraním již napsané hudby.¹⁸ „Psaní zvukem,“ jak zaznamenal Potamkin, se manifestovalo v experimentech Alexandrova a též Ejzenštejna, který to ale vehementně odmítal: „*Alexandrov mi řekl, že se hrál s designem zvuku tak, že ho zapisoval přímo do negativu, čímž umožnil světlu, aby udělalo finální zápis ... Když člověk blíže zkoumal inskripce, mohl je poznat precizněji a číst je stejně lehce jako když někdo čte a zároveň slyší hudební noty. Zápis řeči se liší od zápisu zvuku pouze v kompozici intervalů a zkoumavý badatel se naučí rozeznávat zvláštnosti různých dojmů. Ve skutečnosti se vytvoří zvuk, aniž by byl vysloven.*“¹⁹

A pak tu byla událost z roku 1924: „*Když byla planeta Mars nejblíže k Zemi, rádia na celém světě přestaly vysílat, jen aby umožnily zachytit všechny možné zprávy z vesmíru. Když se přijaté signály přepsaly na filmový pás, vytvořily hrubé obrysy lidských tváří.*“²⁰

Spojení mezi zvukem a zápisem, uvedené fonografií resp. fonoautografií, jež mu předcházela, poeticky rozvinul v roce 1919 Rainer Maria Rilke v eseji *Prvotní zvuk*.²¹ Nejdřív v ní opisuje projekt, jak ve školní třídě sestrojil primitivní fonograf, a pak asi o patnáct let později na studiích spatřil koutkem svého oka klikatou linku, přesně takovou, jakou vpisuje fonograf. Byla to linka koronárního stehu navrchu lebky určené ke kontemplaci. Kdyby bylo možné podle linky vepsané fonografem znovuzískat hlas/zvuk, jež ji vytvořil, jaký zvuk bychom vlastně získali z koronárního stehu nebo z kterékoliv linky podle jakékoli kontury z viditelného světa? Jakmile zbavíme tento nápad absurdnosti, může se stát vznešeným a naznačit způsoby, jak postupovat aurálně, prostřednictvím sonicko-semiotické animace, v zprostorování nejen vizuálního ale též konceptuálního světa.²²

Dle mých znalostí byla prvním nástrojem, která skutečně využívala mimetické schopnosti fonografie, jinými slovy prvním samplerem, fotoelektrická Zpívající klávesnice (*Singing Keyboard*) Fredericka Sammisa z roku 1936. Sestrojena v Hollywoodu pro komerční účely, využívala smyčky optického zvukového filmu. Kromě instrumentální hudby a „nových

¹⁷ Sibyl Moholy-Nagy, *Experiment in Totality*. New York: Harper & Brothers, 1950, s. 68 a 97.

¹⁸ Norman McLaren, *Animated Sound on Film* (1950). In Robert Russett a Cecil Starr, „Experimental Animation: An Illustrated Anthology,“ New York: Van Nostrand Reinhold Co., 1976, s. 166–168.

¹⁹ Potamkin, s. 87.

²⁰ William Levy – William de Ridder, *Radio Art*. Amsterdam: Gallery “A”, katalog k výstavě, cca 1982.

²¹ Rainer Maria Rilke, *Primal Sound*. In „Rodin and Other Prose Pieces,“ New York: Quartet Books, 1986.

²² Ve spojení s Rilkeho stopovacími fonografickými fantaziemi mi přijdou užitečné myšlenky Michela de Certeau o „prostorových přiběžích“. Viz de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984.

hlasových vlastností a sborových efektů“ měl Sammis, pracující v provoznách zvukového filmu společnosti RCA, následovní představy o svém nástroji:

„Představme si, že bychom měli použít tento stroj jako nástroj se speciálním záměrem vytvářet ‘mluvící’ kreslené filmy. Najednou by bylo zřejmé, že máme dočinění se strojem, s nímž může skladatel zkoušet rozličné kombinace slov a hudby a zároveň se učit, jak budou znít v dokončeném díle. Nástroj by měl pravděpodobně deset nebo víc zvukových stop nahraných na filmovém pásu vedle obrazových políček a obsahoval bych slova jako ‘kvák’ pro kachnu, ‘mňau’ pro kočku, ‘mú’ pro krávu apod. Mohl by to být též štěkot psa, mumlání lidského hlasu určité výšky nebo tlachání, jakému se oddávali autoři písní z okruhu Tin Pan Alley.“^{23*}

Není zřejmě náhoda, že dnešní dodavatelé pastišů byli inspirováni hudbami ke kresleným filmům ze 40. let, jež doprovázely obraz naživo – jako by Spike Jones účinkoval na nějakém *foley* jevišti. ** Bylo by zajímavé zjistit, jestli se vůbec kdy dělali předváděcí koncerty na Zpívající klávesnici nebo, co se toho týče, na varhanách zvukových efektů a strojích používaných v divadle, němém filmu a rozhlasových hrách. Příímými předchůdci Sammisova nástroje byly: hlukograf, dramagraf, kinematofon, zvukograf či kabinet zvukových efektů Excelsior, atd., jejichž klaviatury vyluzovaly zvuky cválajících koní, železničních sirén a zvonů, kokrhání kohoutů, bučení krav, švitoření kanárů, volání drozda mnohohlasého, píšťal remorkéru, klaksonů aut, kravských zvonců, úderů na kovadlinu, pochodových kroků, výstřelů z pušek, tamtamů, hromobití, kostelních zvonů, kastanět, kvákání žab, klouzavých hvizdů, tamburín, vyzvánění telefonu, rozbíjení skla, vrčení automobilového motoru, šplíchání vody, či foukání nosů.²⁴

Umění mimetického zvuku

Podobně jako neexistovalo mimetické zvukové umění, neexistovalo ani umělecké využití fonografie v období jejího vynalezení a raných avantgard. Nakonec, právě schopnost zjevného napodobování spojuje fonografii s fotografií a odlišuje ji od hudby. Teprve mimetické umění mohlo položit základy fonografického umění. Známý výrok Waltera Benjamina o varovném umění – „dadaismu oplývajícím barbarismy“ jako latentním filmu – lze aplikovat též na diskutovanou aurální umění:

²³ Tom Rhea, *Photo-electric instruments*. In Greg Armbruster (ed.), „The Art of Electronic Music,“ New York: Quill, 1984, s. 15.

²⁴ Raymond Fielding, *The Technological Antecedents of the Coming of Sound: An Introduction*. In Even William Cameron (ed.), „Sound and the Cinema: The Coming of Sound to American Film,“ Pleasantville: Redgrave Publishing Co., 1980.

„Dějiny všech uměleckých forem mají kritická období, v nichž se usiluje o efekty nenásilně dosažitelné pouze za změněného technického standardu, to jest tehdy, vznikne-li nějaká nová umělecká forma. Umělecké extravagance a barbarismy, vznikající v takzvaně úpadkových dobách, vzcházejí ve skutečnosti z ohniska umění, jež je bohaté na tvůrčí síly.“²⁵

Rozdíl je v tom, že když Benjamin mluví o formě, která je vnímána jako degradovaná, je nutné mluvit o degradaci ve smyslu absence, odmítnutí, potlačení nějaké umělecké formy, tj. totální degradaci, jež vede k pozoruhodné absenci aktivity, kdy má být „za změněného technického standardu“ koncipovaná „nová umělecká forma“, obzvláště ve chvíli, kdy ji umožnil právě ten změněný technologický standard.

Postřeh o absentující praxi se může zdát poněkud neobvyklý. Charakterem se však neliší od Attaliho naprosto věrohodného opisu hudbou vynuceného ticha. Ve skutečnosti byly umění mimetického zvuku a fonografické umění umlčeny především sebevědomím hudebního diskurzu. Podle Attaliho právě masové fonografické reprodukování hudby sloužilo, prakticky i emblematicky, k umlčení hudby a utlumení sociální transformace. Na druhé straně to však byly obecně přijímané hudební pojmy, oddělené od faktorů repeticce, jež umlčely fonografické umění schopné strategicky operovat v nových prostředích masové reprodukce.²⁶

Ticho může být intenzivně přítomné v čemkoli. Lze naň vztahovat všechny adjektiva: může být ohlušující, poddajné; pauzy mohou být plodné. Příklady hudebního umlčení zvuku lze najít v samém jádře moderního umění. Explicitním příkladem je italský futurismus, který díky „umění hluku“ Luigiho Russola nejnaléhavěji uvedl do avantgardy rozšířené chápání zvuku. Přestože v rámci rané avantgardy existovaly též další bruitistické aktivity, ta Russolova byla první a nejsystematičtější, díky čemu se stala zdrojem inspirací nebo dokonce rivalit pro to, co přišlo po ní. Byla též méně marginální, slyšeli ji tisíce lidí v celé Evropě a dostalo se jí kritické i praktické odezvy od klíčových postav umění 20. století, jako byli Marinetti, Ďagilev, Majakovskij, Stravinskij, Vertov, Mondrian, Prokofiev, Varèse a další. Russolo postupně přesvědčivě vyložil své myšlenky v několika manifestech, navrhl celou skupinu nástrojů na „intonaci hluku“, tzv. *intonarumori*, a dokonce vytvořil nový

²⁵ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In „Illuminations,“ New York: Schocken Books, 1969, s. 237. [Zde citováno podle českého překladu Věry Saudíkové. In, Walter Benjamin, „Dílo a jeho zdroj,“ Praha: Odeon, 1979, s. 36.] Esej o Benjaminově vlastním krátkozrakém opomenutí aurovosti dosud nebyla napsaná.

²⁶ Attaliho vlastní pojem hudby jako umělecké oblasti zvuku, jež nepřipouští svobodnou hru mezi mimetickými a nemimetickými entitami, dnes začíná sloužit k umlčení radikálních uměleckých praktik zvuku a „hluku“ a neméně též k umlčení strategií negativního rozšíření fonografie. Jako nějaký posmrtný luddista, nedůvěřující hi-fi technice, fonografie je škodlivý parní stroj současné nežádoucí epochy „repetice“ a nikterak nepřeznamenává varovní aktivity příští očekávané epochy „kompozice“, jejíž průvodní aurální uměleckou technologií je podle Attaliho právě hudební nástroj.

notační systém. V celé jeho praxi, počínaje způsobem, jakým koncipoval syrový materiál svého umění na molekulární úrovni, až po recepci svých děl jinými, bylo však radikální umění zvuku vskutku potlačované zaužívanými pojmy hudby.

Russolova praktika umění hluku, jak ji v roce 1913 navrhl v manifestu *Umění hluku*,²⁷ byla výslovně zformulována v pojmech hudby. Chápal ji především jako „velkou renovaci hudby“. Přesto je v jeho manifestu přítomné hluboce zakořeněné napětí, zdali má být umění hluku nezávislým uměním nebo má být závislé na hudbě. Jelikož je tato otázka bez problémů vyřešena v prospěch hudby, Russolo vnímá v konceptualizaci svého projektu zmíněné napětí jako nějaké schizma a nepřetržitý zdroj rozporů a váhání.

Ještě zjevnější je kontradikce v historickém scénáři manifestu. Russolo situoval umění hluku do kulminačního bodu historické trajektorie hudby. Hudba se podle něj zrodila oddělením od světa zvuku, od samotného světa, oddělením, jež se nakonec stalo zdrojem pošetilé transcendentální síly, celé věky odloučené od konstitučního momentu života, a překážkou kulturního rozvoje. Hudba se v podstatě provinila tím, že dodává „fantazii, jež je nadřazená skutečnosti“. Historicky nedávný hluk „narůstajícího počtu strojů“ již dál nedovoloval takovou superimpozici. Místo toho se sám vnutil do chráněné oblasti hudby, kde narazil na hranici mezi životem a uměním. Jinými slovy, mechanické zvuky modernismu, města a války udělily plnou moc umění hluku. Jakmile však Russolo vstřícně přijal tyto zvuky, okamžitě odmítl jejich základní mediační vlastnost – imitaci. Všechno, co neodpovídá vazbě na fenomenální svět zvuků, muselo být vyloučené; signatura hluku měla být jako tamburína, tj. sonická a ne plně sémantická. Vyvrcholení trajektorie hudby mělo zjevně zůstat hudební.

Russolo podřídil nereferenčnosti hudby dokonce i vlastní ideji umění ve všeobecnosti: umění je o emocích a mimésis nemá nic společné s emocionálními hloubkami duše. Navíc chtěl, aby sám umělec ovládal materiál do té míry, jež se v naší pocageovské době zdá být až donucovací. Tato touha se ubírá proti imitování, které, jak sám říká, příliš připomíná lidem jejich vlastní zápasy se světem, a takovéto mnemonické aktivity jsou mimo skladatelova dosahu.

Hodně rozporuplné byly též nástroje. Jelikož *intonarumori* byly zdánlivě výsledkem umělecké odpovědi na hluk mechanizovaného modernismu, jejich design nečerpal ze soudobé technologie, nýbrž z technologie tradičních hudebních nástrojů – bubnu, niněry, lvího řvu, * * varhan, atd. Jak ve skutečnosti ve své době zněly, je předmětem spekulací, protože se nezachoval žádný z původních *intonarumori*. A je těžké poznat to i z popisů koncertů a demonstrací *intonarumori*. Na těchto popisech je ovšem zajímavé, že byly stejně rozporuplné, pokud jde o otázky imitace a hudby. Russolo přiznával, že *intonarumori* měly dobrou schopnost mást, sám se však na tom nechtěl podílet. Většina z těch, kteří se

²⁷ Uvedený manifest je publikován v překladech v těchto pracích: Nicolas Slonimsky, *Music Since 1900* (New York: Coleman Ross Co., 1946); Michael Kirby a Victoria Nes Kirby, *Futurist Performance* (New York: E. P. Dutton, 1971); Umbro Apollonio, ed., *Futurist Manifestos* (New York: Viking Press, 1973); Pontus Hulten (komisař), *Futurismo & Futurismi* (Miláno: Bompiani, 1986). Hlavním zdrojem k Russolovi je: G. F. Maffina, *Luigi Russolo e L'Arte dei Rumori* (Turín: Martano Editore, 1978).

jakýmkoliv způsobem chopili jeho myšlenek, hájila nepoddajnost imitace, a tudíž jim umění hluku připadalo nesrovnatelné s hudbou; a jelikož hudbu chápali jako výhradní zvukové umění, bylo nesrovnatelné s uměním jako takovým. Tam, kde bylo cítit vliv umění hluku na hudbu, třeba v hudbě Varèse, dokonce zdomácněly sonické průlomy jako potvrzení renovace západní klasické hudby. Samotné umění hluku však bylo buďto odmítáno jako vulgární případ zvukových efektů nebo přímo používané jako zvukové efekty.

Russolo bránil své umění hluku před útoky kritiky i před zneužíváním *intonarumori* na zvukové efekty. Přesto si po mnoha letech osvojil názor, že jeho umění má v podstatě imitační charakter. V 20. letech 20. století začal navrhopvat nástroje v imitačním trendu, což kulminovalo russolofonem, klávesovým nástrojem, jež byl do té míry schopný imitování, že byl používán k doprovodu němých filmů. Z tohoto hlediska dospěl k nástroji s funkcí, jakou celá léta plnily varhany zvukových efektů. Po nástupu zvukového filmu byl však spolu s varhany zvukových efektů shledán jako zastaralý.

Kdyby bylo Russolovo umění hluku koncipováno a realizováno s ohledem na mimetický aspekt světského zvuku, a ne vtěsnané do redukcující formy hudby, návrat potlačovaného mimetického by nenabyl trivializovanou formu zvukových efektů a jeho umění by nebylo tak lehce vymazáno novými technologiemi zvukového filmu. Kdyby Russolo integroval mimésis do samotného materiálu svého umění a nepřemýšlel o zvuku jako o fyzikálním jevu a o hluku jako o jeho komplexní (dez)organizaci, identifikace s hudbou by byla těžko udržitelná. Hybný moment trajektorie hudby by se překlenul do něčeho jiného.

S podobnou příležitostí se utkal též kubismus a též ji potlačil. Analytický kubismus zrušil reprezentaci pod znamením hudby. Hudba poskytla model pro pohyb směrem k nereferenčnosti a pro konstrukci relačního systému *per se* – prostřednictvím polyfonických figur, rytmu, kontrapunktu, harmonie, melodie atd. Simultánnost, například, byla pro hudbu dětskou hrou. Tudíž, kdyby existovala nějaká zvuková praktika založená na principech analytického kubismu, byla by na nerozeznání od hudby. Syntetický kubismus byl zcela jiný příběh; začlenění skutečných předmětů, jaké používal, by vedlo k podstatně odlišné zvukové praktice. Při každém příkladu malířské, sochařské, fotografické a literární koláže z období raných avantgard bychom se vlastně mohli zeptat, jaká zvuková praktika by jí odpovídala. Je ale nutné mít na paměti, že to, co bylo, a ještě stále je považované za hudební koláž, se omezuje na nesourodý, všehochuťový způsob organizace rozdílných sfér hudební kultury.

V rámci kubismu skutečně existoval pokus uvádět zvuky na označovací úrovni. Došlo k němu během produkce *Parády*, představení Ruského baletu Sergeje Ďagileva, na kterém vzájemně spolupracovali Jean Cocteau, Léonide Massine, Erik Satie a Pablo Picasso. *Paráda*, jeden z klíčových momentů v umění 20. století, byla koncipována jako vykročení kubismu za jeho malířské a literární hranice, do divadla a tance. Táto extenze však zůstala omezená na uvedené oblasti. Cocteau dvakrát navrhl neortodoxní, nehudební užití zvuku, jež mohlo být, díky apropriačnímu charakteru, klidně oslavováno jako kubistické. První návrh byl zamítnut a druhý zredukován k nepoznání. Byl to zřejmě Picasso, kdo přesvědčil Cocteaua, aby opustil své představy. Picassův názor sdílel též Satie, neměl však nad Cocteauom stejnou moc. Ďagilev, naopak, pokládal Russolovo umění hluku za „nápad

génia“ poté co se s ním obeznámil, když pobýval v Itálii. Naneštěstí však nesehrával klíčovou roli v umělecké stránce společného projektu.

Apollinaire, nejvýšečnejší reprezentant kubismu, napsal o *Parádě* článek, v němž zkritizoval Cocteauův příspěvek. Zřejmě nevěděl o Cocteauových frustrovaných pokusech, protože tyto pokusy byly v zacházení se zvukem výrazově podobné Apollinairovu vlastnímu návrhu fonografické poezie v přednášce *Nový duch a básníci* z listopadu 1917. Anebo možná o Cocteauových pokusech věděl, no pokládal je za špatně koncipované, příliš vzdálené jejich asociativním významům, či přizpůsobené potřebám fonografické realizace, jelikož ve své eseji napsal:

„Bylo by absurdní ne-li nebezpečné ... omezit poezii na jakousi imitující harmonii, jež by dokonce neměla žádnou omluvu pro exaktnost. Pomyslně by mohla imitující harmonie sehrávat nějakou roli, no může být základem pouze takového umění, jež používá stroje. Třeba v básni nebo symfonii, v nichž fonograf přehrává nějaký part, se můžou vyskytovat umělecky vybrané a lyricky kombinované či vzájemně srovnané hluky; já sám si však nedovedu představit báseň, vytvořenou pouze z imitací hluku, který nelze asociovat se žádným lyrickým, tragickým nebo emočním smyslem.“²⁸

Lze se též zeptat, jak byla na tom auralita v surrealismu, což je ovšem otázka, s jakou se v této eseji nemůžeme přiměřeně zabývat; nicméně, několik příkladů se nabízí. O absenci hudby u surrealistů, či dokonce jejich odporu k ní, se často mluvilo, nikdo se tím však uspokojivě nezabýval. Jednu anekdotu na téma nabízí Man Ray ve své autobiografii:

„Ve svém ateliéru jsem měl rádio, jež hrálo pokaždé, když jsem pracoval, s výjimkou návštěv mých surrealistických přátel. Surrealisté odmítali hudbu, v jejich skupině nebyl ani jeden hudebník, protože považovali hudebníky za podřadné mentality ... Později, když jsem dostal od přítele další rádio, to staré jsem daroval jednomu surrealistickému básníku, který se naň hodně navázal, nicméně předstíral, že poslouchá pouze zprávy; když jsem byl nablízku, pokaždé ho náhle vypnul. Když se porouchalo, prosil mně, abych našel nějakého opraváře, který by rádio spravil.“²⁹

Dvě nedávno publikované eseje o surrealismu a hudbě obešly historický problém tak, že hledaly surrealistický „poetický duch“ v blues a kreativní černé hudbě současnosti; kategorické zařazení hudeb, jež nevznikly v rámci užšího surrealistického hnutí, se z jakéhosi zvláštního důvodu vnímá jako věc, jež je nutné udělat.³⁰ Místo toho, abychom

²⁸ Guillaume Apollinaire, *The New Spirit and The Poets*. In Francis Steegmuller, „Apollinaire: Poet Among the Painter,“ Freeport: Books for Libraries Press, 1978.

²⁹ Man Ray, *Self Portrait*. New York: McGraw-Hill Book, 1963, s. 175.

³⁰ Paul Garon, *Blues and the Poetic Spirit*. Londýn: Eddison Press, 1975. Franklin Rosemont, *Black Music and the Surrealist Revolution*. In „Arsenal: Surrealist Revolution, č. 3, jaro 1976.“ Podobně i J. H. Matthews,

retrospektivně hledali samotnou hudbu, je asi důležitější vysvětlit, proč surrealismus hudbu neuznával. Hudba samozřejmě nikdy úplně nechyběla v každodenním životě surrealistů, na druhé straně ale nikdy nezvali interprety západní klasické hudby do svých řad.³¹ Sociální struktura umění té doby věci neusnadňovala. Jen málo skladatelů mělo blízký vztah k surrealistům. Mezi hudební modernou a umělecko-literární avantgardou existovala propast. Prostředí, jež díky industriální váze mohlo podporovat technologie orchestru, se sotva překrývalo s méně zúženými obzory avantgardy, kde byly příslušné technologie – pero a papír, barva a plátno apod. – kapitálově méně náročné. Káva a kapitál přitahovaly dvě rozdílné skupiny lidí. Dusivý vliv na hudbu vyjádřil Edgard Varèse, jeden z nemnoha skladatelů, kteří patřili k bohémštějším skupinám, když v roce 1924 řekl:

„Buržoazie má pouze malou naději. Vzdělání této třídy je téměř úplně záležitostí paměti; ve věku pětadvaceti let se přestávají vzdělávat a zbytek svého života žijí s omezenou představivostí, minimálně jednu generaci pozadu.“³²

Zde bychom se místo toho, proč neexistovala žádná surrealistická hudba, mohli obecněji zeptat, proč neexistovala surrealistická zvuková praktika jakéhokoli typu. Mohlo to být tím, že požadovaný pohyb byl také bezprecedentní. Surrealisté nebyli z vážných důvodů naklonění pobytu v něčem neobvyklém. Jejich pohyb směrem k mimetizaci (nevědomí) byl vlastně nasměrován proti celkové tendenci avantgardy. Jaké by vlastně mělo být automatické psaní zvukem? André Breton, Phillipe Soupault, René Crevel, Louis Aragon, Robert Desnos a další, obeznámení s francouzskou dynamickou psychiatrií, hypnózou a praktikami spiritualistických medií, byli zaměstnáni kvazi-vědeckou transkripcí hlasu/těla nevědomí, zatímco při automatické kresbě, jakou dělal třeba André Masson, bylo nevědomí naléhavě vepsané prostřednictvím těla ruky. Podle Bretonova *Manifestu surrealismu* z r. 1924 takové automatické činnosti učinily ze zúčastněných jedinců „prosté nahrávací nástroje“, což byla varianta pojmu „jednoduchý nahrávací nástroj“ odvozená

jinak nejhorlivější anglický píší komentátor surrealismu, hledá rozhlasový surrealismus v [britském rozhlasovém komediálním seriálu] *The Goon Show*^{***} a Nicolas Slonimsky, autor se zaslouženě velikou reputací, píše katastrofální článek, v němž připisuje surrealistické črty téměř každému „zatracenému“ hudebnímu kusu v 20. století. J. H. Matthews, *Toward the Poetics of Surrealism*. Syracuse: Syracuse University Press, 1976. Nicolas Slonimsky, *Surrealism and Music*. In „Artforum, září 1966“. Jsem velice vděčný (stejně jako dotyčná telefonická společnost) za to, že jsem mohl dlouho telefonovat s Chrisem Schiffem o surrealismu a hudbě a zvuku.

³¹ Důležitou výjimku ze zábavního radikálního využití hudby a zvuku v surrealismu nacházíme u Antonina Artauda, samozřejmě do té míry, do jaké jej lze oprávněně spojovat se surrealistickými kruhy. Zpracování jeho příspěvku se objeví v mé nadcházející knize. ****

³² Edgard Varèse, *The Music of To-morrow*. In „The Evening News (New York), 14. června 1924“; znovu publikováno v Timothy Day, „The Organized Sound of Edgard Varèse“, in „Recorded Sound (The Journal of the British Library National Archive), č. 85, leden 1984“.

z psychiatrického popisu individuální volné asociace neboli „autoanalýzy“.³³ Jak by tedy automatické psaní zvukem znělo při nahrávání a mimésis, jež byly v surrealistickém projektu klíčové? Jaký by byl aurální ekvivalent Bretonova a Soupaultova troufalého podniku automatického psaní, *Magnetických polí*, dnes, když máme nauku o magnetismu?

Vytoužená audioumění

Pravda je, že v avantgardě před 2. světovou válkou se mimetické zvukové nebo fonograficky založené umění nerozvíjelo. Neznamená to však, že by se v tomto směru nepodnikl žádný pokus. Můžeme ho najít u Rusa Dzigu Vertova, známého zejména jako revolučního filmaře, souputníka Ejzenštejna, Šubu, Pudovkina, Kulešova a Alexandrova. Vertov se vlastně nechystal stát filmařem, místo toho se, poté co už měl background v literatuře a hudbě, pokoušel o to, co se dnes nazývalo audiouměním. Ještě jako kluk intenzivně psal texty v mnoha žánrech a když dovršil šestnáct, nastoupil na tři roky na konzervatoř, aby tam studoval housle, klavír a hudební teorii. V roce 1916, ještě jako posluchače Psychoneurologického institutu v Petrohradě, představili jej některým z největších hráčů ruské avantgardy, včetně Brika, Rodčenka a Majakovského. Kombinace literárního a hudebního backgroundu uprostřed dobrodružných imoerativů avantgardy

„vyústila v nadšení vydávat stenografické záznamy a gramofonové nahrávky, do speciálního zájmu o možnosti dokumentárního zvukového nahrávání. Do experimentů s nahráváním, slovy a písmeny, hlukem vodopádu, zvuky pily atd.“³⁴

Koncem roku 1916 se Vertov pokoušel realizovat „Laboratoř sluchu“, jak svůj projekt sám nazýval, využívaje nahrávač voskových disků zn. Pathephone, model z r. 1900 nebo 1910:

„Můj původní nápad spočíval v potřebě rozšířit naši schopnost organizovat zvuk, poslouchat nejenom zpěv nebo housle, tedy obvyklý repertoár gramofonových desek, nýbrž překročit hranice běžné hudby. Usoudil jsem, že pojem zvuku bude zahrnovat celý slyšitelný svět. Jako součást svých experimentů jsem se odhodlal pořídit nahrávku pily.“³⁵

³³ Jennifer Gibson, *Surrealism Before Freud: Dynamic Psychiatry's Simple Recording Instrument*. In „Art Journal, roč. 1, jaro 1987“.

³⁴ Dziga Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Annette Michelson (ed.). Berkeley: University of California, 1984, s. 40.

³⁵ Dziga Vertov, *Speech of 5 April 1935*. Citováno v Seth Feldman, „Evolution of Style in the Early Work of Dziga Vertov,“ New York: Arno Press, 1977, s. 13. Odkazuju na Feldmanovy komentáře na s. 12–15, v nichž bystře srovnává s Russolovým dílem, jež ovlivnilo Vertova.

Lze se domnívat, že Vertov byl zklamaný nízkou kvalitou zvuku. Skutečně mluvil o svém přechodu k filmu kvůli nevhodnosti fonografické technologie:

„Vracejíte se z nádraží, v uších mi pořád zněly signály a dunění odjíždějícího vlaku ... čísi klení ... polibek ... čísi výkřik ... smích, hvizd, hlasy, zvonění nádražního zvonu, odfukování lokomotivy ... šeptání, pláč, loučení. ... Kráčejí mi napadaly myšlenky: Musím získat nějaký přístroj, který nebude opisovat nýbrž nahrávat, *fotografovat tyto zvuky* [kurziva D. K.]. Jinak je nebude možné organizovat a editovat. Ženu se do minulosti jako čas. Filmovou kameru, snad? Nahrávat viditelné ... organizovat nikoli slyšitelný, nýbrž viditelný svět. Možná právě tohle je východisko.“³⁶

V tomto smyslu se proslavené *Kino-Oko*, fetiš mnohých avantgardních filmů po 2. světové válce, jeví jako důsledek frustrovaného ucha. Neschopnost „fonografovat tyto zvuky“ vyústila, dle Edisonových slov, v touhu „fotografovat tyto zvuky“. Jak bylo zmíněno dřív, tuto neschopnost nelze hned srovnávat s absencí zvukové kvality. Je mnohem pravděpodobnější, že uvedený nedostatek spíš vyšel najevo v souvislosti s Vertovovou vytouženou montážní organizací akusticky zaznamenaného materiálu. Bez elektronického nahrávání a zesilování, jež začaly být dostupné ve dvacátých letech, by nebyl schopný opětovně nahrávat, aniž by neoslabil generační ztrátu.

Jakmile Vertov nastoupil filmovou kariéru, navzdory svým zmařeným raným podnikům v oblasti zvuku, nečekal na vhodnou technologii zvukového filmu, aby mohl začít realizovat vlastní představy o zvuku. Od chvíle kdy začal dělat filmy až do svého prvního zvukového filmu *Entusiasmus* (1931) zabýval se virtuálním zvukem, aby byl připraven na neodvratný nástup zvuku v ruském filmu. Mimochodem, došlo k němu před nástupem zvuku v americkém filmu. Vertov uvedl tento „implikovaný zvuk“ ve svých filmech, teoreticky diskutoval o zvuku, obhajoval rozšířený koncept rádia a argumentoval proti dogmatu asynchronnosti mezi zvukem a obrazem, jež hlásali Ejzenštejn, Alexandrov a Pudovkin v manifestu *Prohlášení o zvuku* (1928). Měl námítky též vůči „teorii vřesků“. V roce 1929, v období, kdy Vertov začal pracovat na *Entusiasmu*, filmový kritik Ippolit Sokolov v textu *O možnostech zvukového filmu* napsal, že přirozený svět zvuku neprospívá nahrávání.³⁷ Vnější a vzdálené zvuky, zvuky práce, průmyslu, oslav, veřejných shromáždění, tj. velká část oblasti pro dokumenty, nebyly „audiogenické“.

„Agitační a vědecké filmy se nebudou vytvářet v lůnu přírody, ani v hluku ulic, nýbrž za zvukotěsnými zdmi filmového studia, kam nemůže proniknout žádný vnější zvuk. Kamera zvukového filmu alespoň promění každý film na „nevědomky zachycený život“. Neorganizované a nahodilé zvuky našich ulic a budov se stanou ryzí kakofonií, doslova koncertem vřesků.“³⁸

³⁶ Feldman, s. 40.

³⁷ Vertov, poznámka na s. 112.

³⁸ Citováno v Herbert Marshall, *Masters of Soviet Cinema*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1983, s. 81.

Vertov pochopil Sokolovovu „teorii vřesků“ jako „anti-žurnálovou“, tj. naprosto v duchu formalistických kritiků, kteří preferovali pouze herce a hraní pro filmové plátno, v žargonu „hrané filmy“. Navíc byla podle něj příznačná pro exkluzivistickou ješitnost odvozenou z hudby:

„... všechno, co není ‚ostré‘ nebo ‚ploché‘, slovem všechno, co ‚nedoremifasolizuje‘, bylo bezpodmínečně označeno jako ‚kakofonie‘.“³⁹

Měl za to, že skutečným popřením Sokolovovy „teorie vřesků“ bude sám *Entusiasmus*. V „scéně rachotu a řinčení, uprostřed ohně a železa, mezi továrenskými dílnami, vibrujícím zvukem, není žádné do-re-mi.“⁴⁰ Vertov „pronikl do dolů hluboce pod zem,“ zcela jako Nadar do katakomb, a jezdil na „střechách uhánějících vlaků,“ vláčice dva tisíce sedm set liber těžké nahrávací zařízení, vyvinuté speciálně pro film.

„Poprvé v dějinách nahrál, dokumentárním stylem, základní zvuky průmyslové oblasti (zvuky dolů, továren, vlaků atd.).“⁴¹

Vertov možná odmítal Sokolovovu rádobu hudební výlučnost, avšak neodmítal – a díky svému backgroundu a přístupu ani odmítat nemohl – samotnou hudbu. O vlastní roli filmaře mluvil spíše jako o skladatelské nežli režisérské profesi.⁴² *Entusiasmus* nazval „symfonií hluků“ a podtitul filmu, pod nímž je známý v Rusku, je „Symfonie Donbasu“. „Symfonie“ jako figura je v jednom z mnoha sluchově reflexivních momentů filmu rozšířena tak, aby signalizovala „harmonickou“ organizaci aktivit pětiletého plánu v donbaském regionu i její paralelu v struktuře a procesu samotného filmu. Charlie Chaplin v poznámce, kterou poslal Vertovovi z Londýna (v listopadu 1931), napsal:

„Vůbec jsem nevěděl, že tyto mechanické zvuky lze organizovat tak, aby zněly nádherně. Pokládám ji za jednu z nejradostnějších symfonií, jaké jsem kdy slyšel. Pan Dziga Vertov je hudebník.“⁴³

Vertov apeloval, že hudební metafora se má obecně uplatňovat v rámci kulturního diskurzu bez toho, aby byla zredukována, regulována nebo estetizovaná, protože musí interagovat s dokumentárním kontextem. Vertov tento kontext nazýval „entusiasmem faktů“ a

³⁹ Vertov, *First Steps*, s. 114.

⁴⁰ Vertov, *Let's Discuss Ukrainfilm's First Sound Film: Symphony of the Donbas*, s. 109.

⁴¹ Vertov, s. 109, původní zvýraznění.

⁴² Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. New York: Collier Books, 1960, s. 177.

⁴³ Vertov, *From Notebooks, Diaries*, s. 170.

literárním procesem, do něhož byly zapisované samotné zvuky; v *Entusiasmu* byl zvuk opatřen scénářem, jež byl nadřazený vizuálu.⁴⁴

Jelikož jeho umění zvuku mělo být zachyceno ve vztazích k vizuálním obrazům, můžeme pouze chabě spekulovat, jako by znělo jako autonomní praktika nahrávání zvuku. Filmový historik Seth Feldman říká, že to, jak mohla znít produkce Radiopravdy, lze usoudit podle sonické animace titulků a začleněných zvuků v Kinopravdě č. 23. Ale co si počít s předrevolučním dílem dvacetiletého mladíka v Petrohradu, jež bylo ještě pořád v zajetí kubofuturistického rozmachu? Jak by se asi vyvíjelo po Říjnu 1917, v dvacátých letech, nebo v časech stalinistického anti-formalismu 30. let? Dědictví, jež jsme po Vertovovi získali, spočívá v nedogmatickém, „pandisciplinárním“ způsobu, jakým přistupoval k novým uměleckým možnostem zvuku, podél „hranice maximální rezistence“, jak to sám nazýval. V druhé polovině 20. let nastal ve Výmarské republice bleskový vzestup rádia, který popsal v roce 1926 Kurt Weill: „Z rádia se za pozoruhodně krátkou dobu stal jeden z nejzákladnějších prvků veřejného života. Dnes je to jedno z nejdiskutovanějších témat u všech vrstev obyvatelstva a ve všech orgánech veřejného mínění.“ Ačkoli podle Weilla bylo ještě příliš brzo „předvídat, jaké nové typy nástrojů a zařízení pro produkci zvuků se mohou vyvinout,“ nelze vůbec „pochybovat o tom, že předpoklady pro rozvoj nějakého nezávislého uměleckého žánru na rovnocenní úrovni (s dalšími uměními) existují již teď.“ Stejně, jako radikální zastánci zvukového filmu varovali před jeho využíváním pouze pro jednoduchou reprodukci divadla, Weill též argumentoval, že rádio musí odolat „reprodukování dřívějších uměleckých vymožeností“ a místo toho pracovat na rozvoji autonomního „rozhlasového umění“.⁴⁵

Jednou z hlavních překážek tohoto rozvoje ve Výmaru bylo politické právo kontrolovat rozhlasové vlny, které téměř úplně vylučovalo dělnické organizace a radikální umělecké pokusy. Pravidelně se vysílaly nacionalistické, militaristické a antisemitské programy, avšak programy, v nichž se mluvilo o zkušenostech dělnické třídy jenom zřídka, zejména když je srovnáme s impozantní škálou dělnické kultury obecně. Deutsche Welle (Německá rozhlasová služba) se snažila zmírnit situaci vysláním „Služby dělníkům“, jež nabízela pořady jako „Německá idea státu od Bedřicha Velikého po současnost“, „Lid, stát a národ“, „Povinnosti občana vůči státu“ a „Základy politiky“.⁴⁶

V roce 1927 Bertolt Brecht v otevřeném dopisu řediteli berlínské rozhlasové stanice navrhl použít rádio pro vysílání důležitých zasedání Reichstagu, posléze však dostal jiný nápad:

⁴⁴ Porovnej Vertov, *Sound March*, s. 289–293 a Michelsonovy komentáře na s. 327.

⁴⁵ Kurt Weill, *Radio and Restructuring of Music Life* (1926). In Jost Hermand a James Stealkley (eds.), „Writings of German Composers,“ New York: Continuum, 1984.

⁴⁶ Friedrich Knilli, *The Radio Culture of the German Working Class in the Weimar Republic*. In Frank D. Hirschback a další (eds.), „Germany in the Twenties: The Artist as Social Critique,“ New York: Holmes & Meier Publishers, 1980.

„Jelikož by to představovalo pokrok, je třeba to omezit řadou zákonů.“⁴⁷ V „pozdějším komentáři z roku 1930 o obecném stavu německého rozhlasu napsal:

„Moc bych si přál, aby buržoazie přidala ke svému vynálezu rádia další vynález – takový, co by umožnil celou dobu nahrávat všechno, co lze komunikovat skrze rádio. Další generace by tak měly šanci v úžasu vidět, jak nějaká kasta díky možnosti sdělit něco důležité celému světu, sděluje mu, že mu vlastně nemá co říct.“ ... „Člověk, který má co říct a nenachází své posluchače, je na tom špatně. Ale posluchačstvo, které nemůže najít nikoho, kdo by mu měl co říct, je na tom ještě hůř.“⁴⁸

Brecht hledal, samozřejmě rétoricky, sofistickované fonografické zařízení (možná jedno z Weillových „nových zařízení na produkci zvuků“), jež by umožnilo německé buržoazii používat rádio pro stejné účely, pro jaké byly v Bílém domě nahrávány Nixonovy rozhovory na pás. Podobný názor zastával též Rudolf Arnheim, připouštěl však naivní představu, že by to mohlo vést ke stavu, kdy „promluví historie, ale alespoň bude obtížněji falšovatelná.“⁴⁹ Jakkoli, kdyby takové zařízení existovalo, buržoazie by se mohla okamžitě sama parodovat; nebylo by nutné čekat, až kým časem její banalita poklesne na odhalený stav kriminality. Takové zařízení by bylo možné použít k břichomluveckému obrácení skutečných hlasů proti nim samotným, přesně tak, jako John Heartfield používal obrazy fotožurnalistu ve svých parodických fotomontážích anebo jako polská Solidarita použila hlas generála Jaruzelského, či anarchistická punková skupina Crass hlasy Thatcherové a Reagana.⁵⁰ Když

⁴⁷ Bertolt Brecht, *Radio as a Means of Communication: A Talk on the Function of Radio* a úvodní text Stuarta Hooda *Brecht on Radio*, in „Screen, roč. 20, č. 3/4, zima 1979/80.“

⁴⁸ Ibid

⁴⁹ Rudolf Arnheim, *Radio*. Londýn: Faber & Faber, 1936, s. 119.

⁵⁰ Douglas Kahn, *John Heartfield: Art & Mass Media*. New York: Tanam Press, 1985, s. 131–132. V Polsku na podzim 1983 se Solidarita ohradila vůči magnetofonové nahrávce, kterou vláda sestříhala z falešné konverzace mezi Lechem Wałęsą a jeho bratrem, tak, že nabídla svoji vlastní nahrávku, aniž by se pokoušela podvádět. Nahrávka byla pořízena ze smutně známého rozhlasového vysílání generála Wojciecha Jaruzelského z roku 1981, v němž vyhlásoval stanné právo. Generál na nahrávce v neobyčejně upřímné chvíli břichomluvou říká: „Občané, muži a ženy, následuje v stručnosti pravda o stanném právu. Zakrátko vejdou v platnost zákony o zesměšňování principů morálky a spravedlnosti.“

Andy Palmer, člen skupiny Crass, vysvětlil akci těmito slovy: „Vzali jsme úryvky z Thatcherové a Reaganových projevů, zmixovali je s nějakými telefonními hluky a anonymně distribuovali v Evropě. Někaj holandský novinář vzal nahrávku do USA, kde skončila až na ministerstvu ve Washingtonu, které promptně vydalo vyhlášení v tom duchu, že mají dojem, že jde o součást „sovětské dezinformační kampaně“. Nahrávky se následně zmocnily (londýnský) Sunday Times a, počínaje si jako nějaká hlásná trouba ministerstva, uveřejnily článek s názvem „Jak se KGB snaží balamutit západní tisk.“

Reagan a Thatcherová na nahrávce litují invazi na Falklandské ostrovy a nukleární zbrojení. O osm měsíců později Crass vyhlásili, že to oni, nikoli KGB, vyrobili nahrávku, čím způsobili velké rozpaky vlád a tisku.

Možná bylo unáhlené obvinít ministerstvo, jelikož vyšly najevo informace o pozadí CIA na podvodu.

„S cílem šířit nespokojenost s exilovým politikem princem Sihanukem mezi kambodžskými rolníky, kteří jej uctívali, zvukový inženýr CIA za použití sofistickované elektroniky vytvořil vynikající

členové Německé komunistické strany přerušili rozhlasové vysílání Hindenbergova novoročního projevu měsíc před Hitlerovým uchopením moci, dokázali nahradit jeho odkaz skutečným hlasem řečníka, kterým vypočítávali jeho zločiny, místo toho, aby jednoduše vysílali své vlastní opoziční vyhlášení.

Snad nejucelenějšími avantgardním návrhem, jež se měl zakládat na nových technologických možnostech elektronických médií, nebo dokonce na samotné fonografii, byl italský futuristický manifest *La Radia*. V roce 1933 jej napsali Pino Masnata a F. T. Marinetti v rámci polemické platformy, jež zplodila rozhlasové *sintesi* (krátká představení), psané a realizované v Itálii v 30. letech minulého století. Tyhle aktivity byly nepochybně umožněné skutečností, že Marinetti a třetí generace futuristů sympatizovali s fašistickou vládou.⁵¹ Jenom pro případ, že by o tom někdo pochyboval, zmíněné sympatie se objevily již v první části *La radia*, v mnoha vyhlášeních včetně jedovatě antisemitské, genocidní poznámky. Tato část obsahovala také soupis domnělých úspěchů italského futurismu od jeho vzniku. Druhá část dále rozvíjí návrh přehnaného programu nového anti-realistického radiofonického umění, „které začíná tam, kde končí divadlo, film a narace.“ Poslední část manifestu obsahuje nejpozoruhodnější umělecké nápady jako:

„detekce, amplifikace a transfigurace vibrací, jaké vydávají živé i mrtvé lidské bytosti a materiály jako jsou ‚démant či květina‘; ‚gastronomická hudba‘; orchestrace zvuků a ticha, jež bude působit jako ‚zvláštní štětec‘ určený ke zprostornění nekonečné temnoty rádia; využití interferencí mezi stanicemi a vznikání a zanikání zvuků; geometrické omezení a budování ticha; atd.“⁵²

Digitální fonografie

Abych alespoň zdánlivě dodržel volně určenou chronologii, měl bych přejít k aktivitám po 2. světové válce, když Pierre Schaeffer a Pierre Henry uvedli *musique concrète*, když Cage a druzí vytvořili fonografické kusy jako součást projektu Hudba pro magnetický pás [Music

napodobeninu princova charakteristického hlasu a způsobu řeči – udýchaného, pronikavého a hihňavého. Tento hlas, vysílaný tajnou rozhlasovou stanicí v Laosu, sděloval poselství, obratně zesnované tak, aby urazily každého dobrého Khmera. V jednom vysílání Sihanuk nabádal mladé ženy, aby v zájmu věci spaly s udatnými příslušníky Vietkongu.“ Bill Blum, *The CIA: A Forgotten History*. Londýn: Zed Books, Ltd., 1986, s. 154.

⁵¹ Nedávné kritické úvahy o náklonnosti Marinettiho a futurismu k fašismu se pokoušejí bagatelizovat sílu ideologické aliance tvrzením, že když ústředí státu zbavilo futuristy práv, byl to zároveň „rozkol“. Chtějí dosáhnout, abychom tomu uvěřili jen proto, že futuristé neměli oficiální potvrzení od vlády o tom, že se distancovali od fašismu.

⁵² F. T. Marinetti a Pino Masnata, *La Radia*. In F. T. Marinetti, „Teoria e Invenzione Futurista,“ Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1968, s. 176–180. Překlad: Barbara Poggi a Douglas Kahn.

for Magnetic Tape], když William Burroughs použil svůj Wollensack,***** aby aplikoval na zvuk vlastní a Gysinovu „střihací metodu“, když experimentální *Hörspiel* rozsvítil rádia v Západním Německu. Nebudu však komentovat toto období, ani aktivity zasahující od něj do současnosti. Magnetický pás způsobil proliferaci díla, to se však většinou přizpůsobuje stejným omezením, jakým podléhalo na počátku minulého století. Existuje množství výjimek, ty však posoudím při jiné příležitosti. Místo toho přeskočím toto období a svoji esej uzavřu návrhem jednoho způsobu, díky kterému se vyjeví trendy v uměleckém (ne)využití fonografie (a mimetického zvuku).

Současná digitální zvuková technologie nevyhnutně rozšířila pojem nástroje. Nemám na mysli ani tak nové nástroje, ale spíš odlišný způsob přemýšlení o podstatě a funkci nástroje. Týká se to zejména samplingu; samozřejmě, sampling byl již prohlášený za zdroj celé nové skupiny hudebních nástrojů založených na nahrávání, které byly navíc vybavené procesy syntézy. Ale v širší perspektivě vývoj nástrojů nesignalizuje v tomto směru kvalitativní změnu; jakoby ani nebyl podstatný rozdíl mezi nahrávkou a syntézou. Zjišťujeme, že klávesové samplery a jiné interaktivní konfigurace jsou úplně přizpůsobeny replikaci existujících hudebních nástrojů a akceptovaným hudebním slovníkům. Jsou schopné zhustit množství nástrojů do jedné pozice, expedovat vyjádření určitých zvuků nebo rozvinout celé skupiny zvuků, jaké předtím hudební interakce neměla k dispozici. Jako takové slibují úžasné věci, například sentimentální písně založené na přesunutých bolestivých událostech, opravdivou krajinu v country hudbě apod. Obvykle ale za nimi nejsou houževnatější hudební posláni, tj. ovládnutí a vyloučení referenčního zvuku.

Délka samplu, jakou většina samplerů dokáže, jednotlivě nebo v sekvencích, dosáhnout, postačuje k vyvolání zvukových fragmentů, jež zachovávají aspekty světového významu z kontextů, jimž vděčí za svůj zrod. Samozřejmě, čím větší je samplovací kapacita, tím větší jsou též možnosti. Je to minimální požadavek pro vyvolávání takových druhů významu, s jakými se „kšeftuje“ v poezii, literatuře, filmu, divadle atd., tzn., jakým způsobem dochází k významům v percepčním modu „slepého slyšení“. Byl by to navíc potenciál pro volné migrování mezi všemi významy i mezi všemi dalšími zvuky, včetně hudebních.

To, že se dnes samplery srovnávají s fragmenty, jež byly zbaveny znaků svých předchozích existencí, je jisté důsledkem požadavků hudby, no jsou v tom i mnohé další faktory. Každý faktor je příčinou překážky, zabraňující radikálně rekonceptualizovat pojetí nástroje. Je však naděje, že tyto překážky zůstanou, protože podporují transformace fenoménů zvukového světa na umělecké artefakty, co lze provádět s relativní lehkostí a jistotou.

Nedávno demonstroval tuto sensibilitu zakladatel *musique concrète* Pierre Schaeffer, když pro časopis Elektronický hudebník (Electronic Musician; prosinec 1986), komerční plátek pro studiové hudebníky, řekl: „Od chvíle, kdy začínáte akumulovat zvuky a hluky, zbavené jejich dramatických konotací, nepomůžete si, ale již děláte hudbu.“⁵³ Na obálce čísla byl rozhovor se skladateli Pierrem Schaefferem a Pierrem Henrym ohlášen sloganem „Schaeffer & Henry: V 40. letech vynalezli sampling ... a hudba již víc nebyla jako předtím.“

⁵³ John Diliberto, *Pierre Schaeffer and Pierre Henry: Pioneers in Sampling*. In „Electronic Musician, December 1986.“

Historie je zde zrestaurována v industriálních podmínkách. Nejednoznačnosti a promrhané příležitosti *musique concrète* jsou potopené, Schaeffer však poskytuje záruku, že alespoň zvěstoval technologický ne-li umělecký řád.

Na jiném místě, věrný Helmholtzově vědecké obecní kategorizace zvuků, Schaeffer opakuje:

„Máte dva zdroje zvuku: hluky, jež vám vždy něco říkají – vrzání dveří, štěkání psa, hrom, bouře; a pak máte nástroje. Nástroj vám říká „la-la-la“ (zpívá stupnici). Hudba musí najít nějaký průchod mezi hluky a nástroji. Musí unikát. Musí najít kompromis a zároveň únik, cosi, co nebude dramatické, protože to nás nezajímá, něco, co bude zajímavější než zvuky jako „do-re-mi-fa.“⁵⁴

Schaeffer kauzálně odmítá referenční schopnost nahraného zvuku; „nezajímá nás“ a je „dramatický“ jelikož je zkarikovaný. Když odmítá „dramatické“, odmítá všechno, co je literární, ne však vzhledem k celistvosti kompozice, protože tu mohou zabezpečit slova a libreta, nýbrž vzhledem k samotnému zvukovému materiálu. Hudební kultura 20. století odmítla referenční zvuk prostřednictvím metafor fotografie. Literatura a fotografie byly vnímány buďto jako schopné invokovat příliš mnoho aspektů světa, nebo klást přílišný důraz.

Z historického hlediska fonografie, jejíž součástí je sampling, de facto nese v sobě napětí mezi psaním a hudbou, napětí, jaké digitální zvuková nahrávka dokáže rozptýlit. Po komerčním ústupu na konci 19. století měla fonografie zejména stenografické využití. Edison o ní původně neuvažoval jako o prostředku masové reprodukce hudby; později se musel vyrovnávat s faktem, že právě toto byl hlavní způsob sociálního uplatnění fonografu. V roce 1913 neuváženě slíbil vylepšit svůj fonograf a udělat z něj „nejúžasnější hudební nástroj na světě.“ Přemýšlet o fonografu jako o hudebním nástroji je nevhodné, protože to přisuzuje aktivní povahu v podstatě pasivnímu nahrávacímu zařízení. Můžete na svém stereu přehrávat, no nemůžete na něm hrát jako na saxofonu. Dokonce aj skreč pouze skrečuje povrch. Aktivní prvek v Edisonově formulaci pochází ze stenografické minulosti fonografu; je to aktivita zápisu zapojena do psaní. Obchodní značkou Gramofonové společnosti (The Gramophone Co. Ltd.) byl anděl s psacím brkem v ruce a fotografie byla podobně nazývána „tužkou přírody“. Dnes už na stejném počítačovém monitoru můžete zobrazit digitální editaci zvuku, fotografickou manipulaci a zpracování textu. Digitál neudělal z Edisonova fonografu pouhý hudební nástroj, udělal z něj nástroj pro jakékoli kulturní zpracování zvuku.

⁵⁴ Ibid. V této souvislosti se mi vybavuje Schaefferova smutná logika z nedávného rozhovoru pro britský časopis, v němž zavrhl celou vlastní kariéru jako bezvýznamní. „Trvalo mi čtyřicet let, než jsem dospěl k závěru, že bez solmizace není nic možné.“ Rozhovor s Timem Hodgkinsonem, in „R&R Records Quarterly, roč. 2, č. 1, březen 1987“. Reakce na Schaefferův rozhovor v celém časopisu jsou podobně zpátečnické v hudební problematice.

V nesmírných uměleckých možnostech, jaké jsou v současnosti dostupné, vězí hrozba hlubokého rozvratu, což vytváří situaci, které by se měli vyvarovat zejména ti, jež jsou fascinováni digitálními technologiemi (matematická hudba, psychoakustika), jinými slovy, všichni, kdo ovládají, institucionálně i diskurzívně, technická zařízení. Spolu s aurální kulturní praxí byla ignorovaná též rozsáhlejší škála významovosti: přetrvávající neskrývaná mimésis, pokud možno, co nejvíc asémantické tóny, a všechno mezi tím – všechno polyfonické a polysémické. Umělecká praxe tohoto charakteru je především sociální, politická, kulturní a komunikační. Měla by být otevřená všem, kdo píšou, například, a nejenom těm, kteří něco spojují. Mohla by snad rozptýlit atmosféru „pánských hraček“, kterou jsme ještě pořád zamořeni, a začít, alespoň částečně, demokratizovat technologii. Zatímco většina věcí klade překážky, způsob, jakým fonografie replikuje celou oblast zvuku, včetně zvuků pocházejících z jiných uměleckých forem a jiných médií, nabízí nesmírně plodnou výzvu. Je to tím, že klade jednoduchou otázku: kde je a co je nástroj? Ovšem není to jednoduchá otázka. Zvuk hudebního nástroje je obsažen v samém nástroji; zvukový materiál houslí lze přímo zjistit z fyzických materiálů a mechaniky houslí. To lokalizuje a omezuje zvuk, dává mu prezenci a poskytuje metafyzické pohodlí kauzality. Ale zvuk samplera spočívá někde jinde, kdekoliv.

Typy zvuku, nehledě, kde a jak byly vyvolané, zdali existující anebo vynalezené, determinují diskrétní základ nástroje; nástroj může být pojmenovaný podle oblasti zvuků, kterou invokes. V tomto smyslu již nástroj není dál fonografický. Sampler, v jakékoli performativní konfiguraci, není nástrojem, nýbrž nástroj je třídou zvuků, které sampler organizuje, a zároveň způsobem, jakým je organizuje. Na tomto místě se nemůžeme zabývat otázkami jako jsou klasifikace zvuků, povaha materiálu určeného k organizaci, způsoby organizace, typy požadovaných zručností, ani otázkami kompozice a zvukového předvedení. Na závěr stačí říct, že digitální sampling nevytvořil novou třídu nástrojů, vytvořil možnost pro nekonečné množství nástrojů.

Poznámky překladatele:

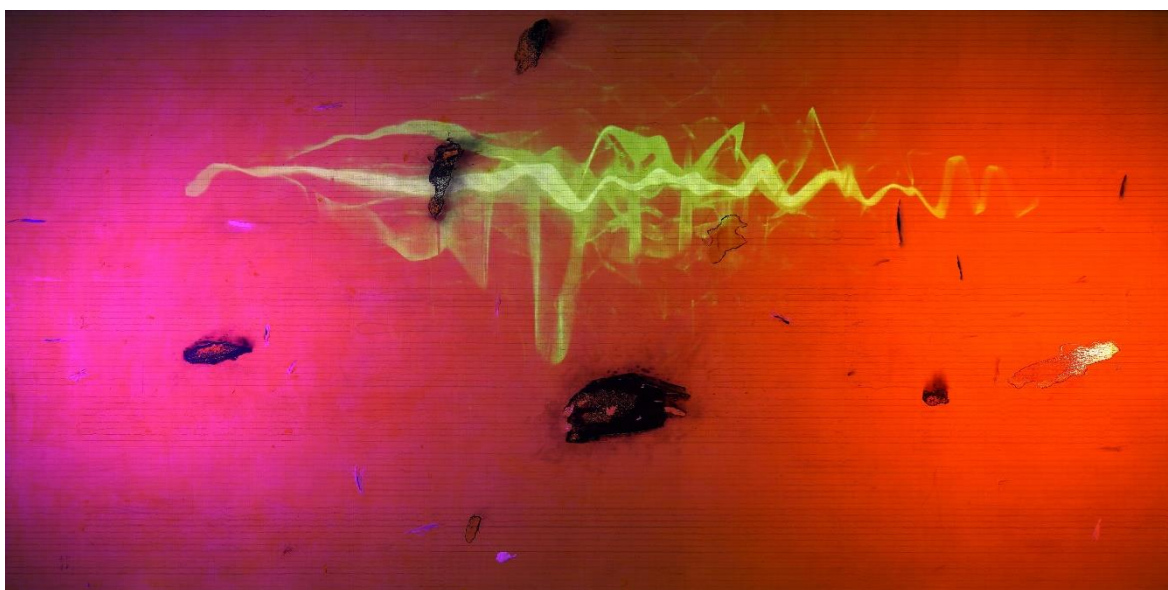
* Tin Pan Alley je označení pro okruh hudebních skladatelů a textařů, soustředěných na přelomu 19. a 20. století v New Yorku kolem stejnojmenného obchůdku s hudebninami na dolním Manhattanu, jež významně ovlivnil dějiny populární hudby. K autorům TPA patřili např. bratři Ira a George Gershwinové, Irving Berlin nebo Scott Joplin.

** Lví řev (angl. lion's roar) je hudební nástroj, sestávající z bubnu se šnúrou nebo strunou šnúrou provlečenou skrz jeho membránu.

**** V hranatých závorkách je poznámka překladatele.

***** Douglas Kahn: *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Massachusetts / Londýn: The MIT Press, 1999.

***** Wollensack byla populární americká výrobní značka přenosných nahrávacích zařízení – kamer i magnetofonů.



Svetozár Ilavský: Koncert pre Johna Cagea (2008-2022)

Uspořádávání zvuků: Homogenizace poslouchání ve věku globalizovaných zvukových krajin

Sabine Breitsameter

Úvod

V roce 1977 vytvořil kanadský klavírista Glenn Gould pro rozhlasové vysílání CBS *Ticho v krajině* (*The Quiet in the Land*), hodinový dokument o životě mennonitů ve městech Kitchener a Waterloo (Ontario) a Winnipeg (Manitoba). Tvořily jej zvukové krajiny z rozhovorů a hlasů. Uplatnil v něm vlastní polyfonní audioestetiku „kontrapunktního rádia“, míchaje materiály způsobem, jaký se v profesionálním rozhlasovém vysílání vůbec nepoužíval: mluvené slovo smíchané s mluveným slovem. Pro posluchače to byla zcela nová zkušenost; ztráceli se ve směsi neidentifikovatelných slov, jež se rozplývala v bezvýznamném zvuku, což bylo v rozporu s jejími dlouho vytvářenými návyky, jak poslouchat rádio. Gould podřídil materiál nahraných rozhovorů kompozičním principům fugy, které fungují podle sonických, nikoli sémantických vzorců. Charakteristické hlasy mluvících osob v nich lze sledovat podle jejich výšky, intonace nebo melodie věty, ale stěží podle obsahu. Dokonce i dnes je *Ticho v krajině* vnímáno jako odvážná produkce, poučně rámcující téma celosvětové homogenizace v urbánních zvukových krajinách a způsobů poslouchání. A právě tuto homogenizaci budu zkoumat ve svém příspěvku.

Smysly a společnost

„*Utváření* pěti smyslů je práce celých dosavadních světových dějin,“ napsal Karl Marx v roce 1844. „[Lidský] smysl, který je zajatý hrubou praktickou potřebou, má jen *omezený* smysl.“¹ Marx zde naznačuje, že jelikož ekonomické a sociální formy organizace ve společnosti určují smysly lidí, formují tudíž i jejich zájmy, objekty a způsoby vnímání. Tyto zájmy a vjemy se přizpůsobují klíčovým hodnotám vládnoucího společenského systému, a proto jsou v kapitalistické společnosti formovány zejména hodnotami majetku a vlastnictví. „Místo *všech* fyzických a duchovních smyslů nastoupil tedy ... smysl *mít*,“ dodává.²

Karl Marx a Friedrich Engels ve svých spisech rozsáhle popisují, jaká strádání smyslů musí příslušníci dělnické třídy snášet, aby fungovali ve výrobním procesu. Jsou to horko, prach, oslepující světlo, bolestivé tělesné pozice a opakovaná gesta, špína, zápach, špatná strava

¹ Marx, Karl, *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*, přel. Martin Milligan (Mineola, New York: Dover, 2007), s. 108–109.

² *Ibid.*, s. 106.

a v neposlední řadě též hluk. Tyto ponižující podmínky drtily, ochromovaly, zdrsňovaly a mrzачily jejich smysly a smyslové orgány, což znamená, že dělnickým masám byl zřídka kdy, pokud vůbec, umožněn volný přístup k rozsahu možností, jež byly jejich smysly a myslí schopny zakusit. Vycházejíce z Marxe bychom mohli říct, že různé společenské podmínky formují též sluchové skutečnosti a vytvářejí specifická zvuková prostředí. Dnes, v období konzumního kapitalismu, již zvukové krajiny neobsahují stejné mohutné hluky, jaké produkovalo gigantické strojírenství v 19. a na začátku 20. století. Ať tak či tak, zvukové krajiny kapitalistické konzumní společnosti obvykle nedokážou držet krok s estetickou rafinovaností příslušných vizuálních prostředí. Produktový a grafický design, architektura a móda, které zapříčinila komodifikace, stvořily nadměrně estetizované vizuální prostředí, avšak jejich zvukové krajiny zůstávají beztvaré, bezvýznamné a dost často i škaredé z hlediska designu.

Konformace a ekvalizace urbánních zvukových krajin

Poslední dva roky jsem na různých sympoziích prezentovala zvukové krajiny, které jsem nahrávala v dopravní špičce tak odlišných velkoměst, jako jsou Riga, Frankfurt, Chicago, Singapur a Sao Paulo. Všechny tyto zvukové krajiny byly nahrány stejným způsobem – z perspektivy chodce stojícího u rušné ulice přesně tak, jak to neustále zažívá většina obyvatel měst v prostředí, v němž žijí. Je důležité poznamenat, že moje téma není propracovanou naslouchací praktikou esteticky nebo umělecky zaměřené osoby, nýbrž obvyklou zkušeností každodenní rutiny.

Ani jeden člověk z publika nebyl schopen z poslechu identifikovat žádné z nahraných měst ani geografickou či kulturní oblast. Nahrávky jednoduše neobsahovaly signifikantní, rozpoznatelné zvuky. Každá z nahrávek obsahovala podobné zvuky strojů, jaké produkují obecně oblíbené značky aut, přehlušující většinu zvuků prostředí, jež jsou pro oblast jedinečné. Zvuky větru a ptáků, zvuky obuvi místních obyvatel a zvuky jiných lidských činností a konverzací byly potlačeny, v důsledku čehož zůstaly charakteristické jazykové stopy nezjištěné.

Sesbírala jsem rovněž množství nahrávek zvukových krajin v nákupních centrech v Londýně, Buenos Aires, Varšavě a Bangkoku. Pokaždé to byly stejné druhy populárních písní, jež řvaly z módních butiků a supermarketů. Pípání čteček registračních pokladen, rachocení kovových nákupních košíků, bzučení klimatizačních větráků, hučení výtahů, vyzváněcí tóny mobilních telefonů a hlasy nespočtu lidí se spolu nerozlišitelně míchaly v rezonující akustice nákupních center na celé planetě, které vypadají a znějí vesměs podobně. Díky těmto sluchovým dojmům se odpověď na otázku „Kde to vlastně jsem?“ stává nemožnou.

Kdo z nás si dokáže vybavit, jak znělo hlavní město Vietnamu Hanoj v polovině devadesátých let minulého století, když zvukové krajině dominovalo jemné bzučení tisíců jízdnicí kol? A kdo si pamatuje zvukovou krajinu jihoindického průmyslového centra Bangalore z poloviny osmdesátých let, na jeho široké bulváry s kiny a alejemi stromů, kde

davy lidí velmi živě vyjadřovaly vášeň chodit do kina. Jsou to jenom dva příklady a neuvádím je zde z nostalgie. Tak či tak, bývalé zvukové krajiny těchto dvou měst nápadně ilustrují akustickou identitu, z níž dnes nezůstalo téměř nic.

Akustická identita a kvalita života

Zkušenost mnoha lidí se zvukovou krajinou každodenního života je specifická a nezaměnitelná do té míry, že když ji slyší, intenzivněji pociťují „tady a teď“. Mají dobrý důvod k tomu, aby například mluvili o svém oblíbeném místě na pobřeží, kde charakteristické zvuky mořských vln, větru a vody vytvářejí výjimečnou atmosféru. A naopak absence akustické identity znamená, že pokud necítíme důvěrnou atmosféru nebo nás nefascinují jedinečné zvuky nějaké lokality, jsme s nějakým místem méně srostlí. Když lze městské zvukové krajiny zaměnit, protože značky aut, populární hudba a *Arbeitsrhythmen* (pracovní rytmy)³ jsou podobné nebo stejné, specifičnost místa se nevryje tak intenzivně do mysli a paměti jeho obyvatel. To, že jsme schopni identifikovat jedinečné a specifické akustické uspořádání, tudíž úzce souvisí s naší schopností zbavit se odcizení.

Globální přizpůsobování zvukových krajin: estetické důsledky

Když se výroba, řízení a spotřeba řídí podobnými principy, metodami a infrastrukturou a sledují stejné ekonomické cíle, výsledkem budou identické strojové hluky, komunikační prostředky a dopravní proudy, které ústí do podobných zvukových prostředí. Takovou asimilaci zvukových krajin lze chápat jako nehmotnou manifestaci nespoutané ekonomické asimilace, která se obvykle označuje pojmem „globalizace“. Estetické „vyrovnávání“⁴ a jeho důsledky, způsobené mohutným, všeobsáhlým, technologicky a ekonomicky poháněným celosvětovým pohybem, se v minulém století staly pro některé myslitele prominentním tématem. Například psychiatr a filozof Karl Jaspers na začátku třicátých let kritizoval „planetarizaci“, jak to sám nazýval, která homogenizuje všechny aspekty života, zejména proto, že minimalizuje rozmanitost postojů a vjemů a proměňuje lidské bytosti na pouhé funkcionáře v rámci ekonomicky a technicky hnané výroby a spotřeby.

Mnohem později, v roce 2003, vysvětlil kanadský vědec David Howes estetické důsledky globalizace, když popsal změny ve zvukovém prostředí, jež vedly ke smyslovému zjednodušení a audio-estetickému ochuzení.⁵ Howes v pojednání cituje antropologa

³ Německý pojem *Arbeitsrhythmen* odkazuje na rytmy pracovního rozvrhu člověka – začátek a konec pracovního dne nebo pracovního týdne a rytmus, v jakém se střídají napětí a uvolnění.

⁴ Srovnej Jaspers, Karl, *Die geistige Situation der Zeit [Duchovní situace doby]* (Berlín: W de Gruyter, 1931), s. 74. Jaspers používá německý pojem *Nivellierung* (nivelizace).

⁵ Howes, David, *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory* (Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2003), s. 217.

Stevena Felda, který v osmdesátých letech 20. století prováděl v Papui Nové Guineji výzkum vztahů mezi zvukovou krajinou přirozeného dešťového pralesa a zpěvem a zvukovou tvorbou kmene Kaluli. Jejich původně akusticky bohaté prostředí bylo později odlesněno a využito pro komerční účely. Howes tvrdí, že tyto změny donutily příslušníky kmene Kaluli migrovat do městských center, ve kterých se stali pracovní silou. Poté, co byli vystaveni smyslovým dojmům městského života, se mnozí z těchto dělníků snažili sít s novou zvukovou krajinou tak, že se vzdali složitých tradičních vokalizací a nahradili je vlažnými, rádoby lidovými imitacemi dobové australské smyčcové hudby.⁶ Stali se součástí komercí poháněného globalizačního procesu, což zásadně ovlivnilo tento dramatický zlom v jejich auditivní kultuře.

Někteří z kmene Kaluli podstoupili adaptační proces, aby mohli fungovat v expandujícím světě průmyslové mašinerie, konzumerismu a kapitalistické ekonomiky. Tato změna estetiky úzce souvisí se změnami v etice a má významné společenské důsledky. Stěží, pokud vůbec, lze znovu získat pocity, které, jako v tomto případě, jedinec nadobro ztratil. Celková atrofie zvukové diverzity ústí ve zjednodušení nejen městských zvukových krajin, ale též sluchového vnímání a produkce.

Nehledě na Marxovy politicko-ekonomické ideály je pro nás struktura jeho argumentace zajímavá. Jeho myšlenky byly ovlivněny Montesquieuovou teorií prostředí [*milieu*] a Kantovým odmítnutím „čisté intuice“, později je dále rozpracovali myslitelé jako Freud, Walter Benjamin, Jaspers, Martin Heidegger, Marshall McLuhan, Félix Guattari a Gene Youngblood, čímž vytvořili přímou linii k praktikům, jako jsou fyzioterapeut Moshé Feldenkrais a zvukový výzkumník, skladatel a pedagog R. Murray Schafer.

Schafer ve svém *Ladění světa* rozpracovává estetické důsledky mizení akustické identity.⁷ Rekonstruuje a popisuje změny ve zvukových krajinách – počínaje venkovským prostředím antického Řecka až po průmyslovou a elektrickou revoluci – a vztahuje je ke změnám poslechových metod a praktik i k roli poslouchání v příslušných společnostech. Schafer zkoumá, jestli má ve společnosti absence schopnosti a ochoty naslouchat původ v mnoha nediferencovaných, nezáměrných a neatraktivních zvukových krajinách, jimž jsou lidé stále víc vystavováni a které oslabily důležitost naslouchání v každodenním přecvičování percepce.⁸ Zvuková krajina podle Schafera nejenom reprezentuje přírodní, kulturní a technologické objekty a jevy, ale též nám umožňuje udělat si představu o prioritách, nedostacích a mocenských strukturách společnosti. Důsledkem je hierarchizace společenských hodnot, jež klade na jedince sluchové požadavky. Tyto hodnoty formují sluchový rozsah našich uší i způsob, jak vnímáme zvuky. Globálně vyhovující ekonomické a průmyslové struktury generují a šíří specifické hodnotové systémy, jež jsou příčinou toho, že zvukové krajiny na celém světě jsou relativně vyrovnané.

⁶ Ibid.

⁷ Murray, R. Schafer, *The Tuning of the World* (McClelland and Stewart, Toronto, 1974).

⁸ Ibid., s. 4.

Uspořádání zvuků a role zvukových médií

Takto uzpůsobené zvukové krajiny nejenže určují objekty poslouchání, ale též metody, jak posloucháme svět kolem nás. Schaferův přístup implikuje, že existující struktury a formy sonického prostředí, jimž jsou členové té které společnosti neustále vystaveni, se samy vrývají do vědomí jako individuální a sociální poslechové postoje a vzorce. Cizelují a ustanovují způsoby poslechu a vytvářejí poslechové návyky. Schafer v tomto kontextu připisuje důležitou roli prostorovému sluchovému povědomí, které spojuje s pojmy „lo-fi“ a „hi-fi“ zvukové krajiny.⁹ Hi-fi prostředí je zvuková krajina, v níž ucho jasně slyší všechny zvuky, vzdálené i jemné, a dokáže je specifikovat z hlediska směru i prostoru. Lo-fi zvuková krajina je charakterizována širokopásmovou stěnou hluku, jež dovoluje člověku vnímat pouze zvuky v omezeném dosahu. Díky zúženému horizontu slyšitelnosti zakrývá širokopásmový hluk všechny vzdálené a jemné zvuky.

Lo-fi prostředí jsou příznačná pro urbánní zvukové krajiny, jež sestávají z nepřetržitých automobilových zvuků, rachotu klimatizačních zařízení či vibrujících stavebních zařízení. Typický design městské zástavby navíc umožňuje, aby byly podél ulic stavěny obytné bloky, které znemožňují slyšet jakékoliv pouliční a městské zvuky. Výsledkem jsou rozšířené poslechové návyky, jež se soustřeďují na silné zvuky popředí, a opomíjejí vzdálené nebo nízké zvuky. Odpovídající typologie urbánních zvuků a následné poslechové návyky sugerují, že lidské poslechové vzory jsou sociálně konfigurované tak, aby blokovaly některé zvuky.

Tyto poslechové vzorce jsou zachované díky globálně rozšířené estetice audio-mediální produkce, s jakou se setkáváme zejména ve zpravodajských nebo zábavních rozhlasových či televizních programech, filmových soundtrackech a počítačových hrách. Je to estetika, jež reprodukuje zkušenosti urbánního poslouchání do té míry, do níž je sled zvuků silně zhuštěn, a pauzy nebo ticha lze zřídka slyšet; zvuky jsou nahrány jenom v krátké vzdálenosti od mikrofonu, tudíž se uchu jeví jako blízké; vzdálené nebo nízké zvuky jsou zcela výjimečné; a prostor jakožto variabilní parametr zvukového designu sehrává jenom nepatrnou roli. Naše zkušenost koncipovat se promítá do naší zkušenosti poslouchat, a naopak.

Popsaná produkční estetika též odpovídá komprimačním principům datového formátu MP3, který je založený na předpokladu, že zvuková data lze redukovat eliminováním sluchových hodnot, jež audioprůmysl považuje za neslyšitelné. O těchto méně nápadných zvucích se soudí, že jsou překrývané jinými současně znějícími zvuky. Redukce a překrývání souvisí s typologií globalizovaných urbánních zvukových krajin, s formátem MP3, který umožňuje větší dostupnost zvuku, který lze snadněji ukládat, rozmnožovat a šířit. Tento formát tudíž vedl k dalšímu zjednodušení a komodifikaci zvuku. Lo-fi zvuková krajina zároveň uspořádává zvuky takovým způsobem, že vnucuje slyšitelnému světu redukce, pomáhajíc tak posluchačům filtrovat vzdálenější nebo tišší zvuky a jasněji rozeznávat rozdíl mezi „signálem“ a „hlukem“.

⁹ Ibid., s. 8.

Ticho v krajině Glenna Goulda činí pravý opak, když navzájem míchá mluvená slova a vybízí posluchače, aby ocenili všechny zvuky a neignorovali „hluk“. Je to odlišný přístup od toho, v němž se formuje, redukuje a zhušťuje posloupnost signálů, jimž je připisován domnělý význam, s cílem přimět posluchače rozpoznávat určité zvuky. Gouldovým záměrem bylo reflektovat víru a praktiky mennonitů, kteří se alespoň částečně pokoušejí zříct světa, jemuž dominují stroje, komercializace a utilitarismus. Gouldovu produkční estetiku lze chápat jako rezistenci vůči homogenizaci poslouchání a asimilaci všudypřítomných mainstreamových priorit a hodnot. *Ticho v krajině* místo toho oslavuje autonomii lidského sluchu, aniž by byl usměřňován a „vytvořen k poslouchání“.

Je pozoruhodné, že Gouldův typ produkční estetiky lze vytvářet a vysílat jedině v některých programech veřejného rádia, zejména v Evropě, v rámci různých dokumentů a forem experimentální hudby, jež odporují konvenčnější produkční estetice a uspořádávání zvuků. Většina sítí vysílajících tyto druhy programů neprodávají svůj vysílací čas a dosud ještě úplně nepodlehly komerční hierarchii hodnot. Rozhlasové společnosti, které vysílají programy s nekomerčními formáty hudby, dokumentů nebo rozhlasového umění, ve skutečnosti odolávají komodifikaci, a tudíž neslouží „vlastnickému smyslu“, který Marx formuloval jako nejdůležitější motivátor smyslového přivlastnění.

Závěr

Někteří lidé jsou přesvědčeni, že neexistuje globální shoda v akustické identitě. Pro ně se i to nejstylizovanější nákupní středisko nebo nejhustší městská dopravní situace vyznačují specifickými, esteticky zajímavými zvuky, jež jsou jedinečně identifikovatelné. Vskutku existují umělci, kteří vytěžili jemné poslechové hodnoty z urbánních poslechových zážitků, jako jsou Pierre Henry v radiogenní kompozici *La Ville*, Peter Cusack ve zvukových krajinách vytvořených z materiálů z Londýna, Berlína a Pekingu nebo pozdní Steven Miller, který provozuje audioblog „Sights Sounds Words“.¹⁰ Miller téměř denně složitými a poetickými terénními nahrávkami dokumentoval zvukové krajiny velkých měst, v nichž žil. Tyto nahrávky nereprodukuje obvyklé urbánní zvukové vzorce, jaké jsem popsala výše. Naopak se díky nim rodí odlišný způsob poslouchání, který bychom mohli nazvat *gestaltendes Hören* anebo „tvarující poslech“ a který funguje jako nějaký protipohyb.

Poslouchat dokonce i tehdy, když neočekáváme nic, co by stálo za to, znamená překonávat omezení kolektivně praktikované rutiny a ortodoxnosti a zkoumat způsoby a perspektivy alternativního poslechu. Lze toho dosáhnout úpravami mikrofonu, prozkoumáváním nových fází a zřídka momentů sonické aktivity a posloucháním sluchových tvarů a forem, jež proudí mimo zdánlivě stabilní a očekávaná uspořádávání zvuků. Tento způsob poslouchání umožňuje člověku pochopit, že existují koncepty, jež dokážou svrhnout obvyklé, homogenizované poslechové vzorce a umožnit rozšířenou akustickou realitu.

¹⁰ <https://stghtssoundswords.wordpress.com/about>; zpřístupněno 15. ledna 2015.

Podpora vývoje tvořivých a inovativních forem zvukového umění nás vede k otázce, jak by se nové způsoby poslouchání mohly stát důležitějšími pro širší společnost, v níž žijeme. Pokud nás vedou k hlubšímu porozumění a poznávání světa kolem nás, není důležité, abychom je poznali? Jak si můžeme být jisti, že poslouchání zůstane svobodným aktem, umožňujícím každému posluchači získávat nové způsoby vnímání, a nejenom se podřídit společenské shodě?

Důležitým cílem je přimět každého člověka, aby ocenil svůj sluch ve *všech* situacích a neomezoval ho pouze na hudbu, to znamená neoddělovat poslouchání od každodenního vnímání a nevztahovat poslouchání pouze ke kulturním nebo uměleckým aktivitám. Lze toho úspěšně dosáhnout jenom tehdy, když bude zvukové prostředí považováno za hodno poslechu posilněním své vlastní akustické identity. Ať tak či tak, tato měřítka lze rozvíjet jenom tehdy, pokud budou posluchači zkoumat možnosti diferenciovaného zvukového vnímání. Výchova k estetickému poslouchání je klíčová; je svobodná, co se týče zpochybňování poslechových návyků a ekonomického utilitarismu. Integruje různé kategorie naučeného hudebního umění s každodenním zvukovým vnímáním.¹¹

Stejně důležité je iniciování a podpora diskursu, který oceňuje společenské priority zohledňující kvality života, komunikačních vzorců, autonomie a zdraví. Jakmile budeme schopni založit nové uspořádávání zvuků na novém chápání a naučíme se, jak rozumět kořenům sonických problémů, jasněji pochopíme, že zvuk má politickou dimenzi a není pouze estetickou zkušeností.

¹¹ Podle mých znalostí to neodpovídá osnovám dnešní hudební výchovy. Německé školy se například převážně drží tradičních pojmů hudebního uspořádávání zvuků.

Informace o autorech

Sabine Breitsameter (1960) je teoretička a kurátorka experimentálního a zvukového umění. Pedagogicky působí na Katedře zvuku a mediální kultury Darmstadtské univerzity aplikovaných věd, Německo.

Lowell Merlin Cross (1938) je skladatel a teoretik elektronické hudby. Pedagogicky působil na Hudební škole při Iowaské univerzitě, USA.

Jozef Cseres (1961) je estetik a filozof umění. Pedagogicky působí na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Česká republika.

Douglas Kahn (1951) je historik a teoretik zvukového a experimentálního umění. Pedagogicky působí na Univerzitě Nového Jižního Walesu v Sydney, Austrálie a Kalifornské univerzitě v Davisu, USA.

R. Murray Schafer (1933–2021) byl hudební skladatel, muzikolog a zvukový ekolog a environmentalista. V letech 1965–1975 působil pedagogicky na Univerzitě Simona Frasera v Burnaby, Kanada.

Bibliografické informace

ATTALI, Jacques: *Noise. The Political Economy of Music*. The University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002. Anglický překlad: Brian Massumi.

BREITSAMETER, Sabine: *Ordering of Sounds: The Homogenization of Listening in the Age of Globalized Soundscapes*. In: Klassen, D.H. – Klassen, J. – Weaver, C.A. (eds.): „*Sound in the Land. Music and the Environment*,“ Waterloo, Kanada, 2015, s. 40–49.

CAGE, John: *Silence*. Tranzit, Praha, 2010.

COX, Christoph – WARNER, Daniel (eds.): *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Continuum, New York/Londýn, 2004.

CROSS, Lowell: *Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess*. In: *Leonardo Music Journal*, Vol. 9, 1999, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994, s. 35–42.

CSERES, Jozef: *Zvuková ekologie Johna Cage a Raymonda Murraye Schafera*. Text byl publikován též v: Krtička, Jan – Mrkus, Pavel (eds.): „*Sound and Environment/Zvuk a prostředí*.“ Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem, 2020, s. 134–143.

KAHN, Douglas: *Audio Art in the Deaf Century*. In: Lander, Dan – Lexier, Micah (eds.), „*Sound by Artists*,“ Art Metropole/Walter Phillips Gallery, Toronto/Banff, 1990.

KOSTELANETZ, Richard (ed): *Conversing With Cage*. Omnibus Press, Londýn/New York/Sydney, 1989.

KOSTELANETZ, Richard (ed.): *John Cage Writer: Previously Uncollected Pieces*. Limelight Editions, New York, 1993.

SCHAFER, R. Murray: *The New Soundscape*. Berandol Music Limited, Ontario, 1969.

SCHAFER, R. Murray: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, Rochester, Vermont, 1994. s. 205–225.

THOREAU, David Henry: *The Writings of David Henry: Journal*. Houghton Mifflin and Company, Boston/New York, 1906.

THOREAU, David Henry: *Walden; or, Life in the Woods*. Dover Publications, Inc., New York, 1995.

Zero: *Contemporary Buddhist Life and Thought*, vol. III, Zero Press, Los Angeles, 1979.

SCHAFER, R. Murray: *Toward Acoustic Design*.