



JOZEF CSERES

ZVUKOVÁ EKOLOGIE JOHNA GAGE A RAYMONDA MURRAYHO SCHAFERA

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 antropocénní situace. Současný rozmach ekologie a environmentalismu je tudíž logickou a legitimní obrannou 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 Murrayho 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 hřmotně ohlásili „obrat k hluku“ italští futuristé již na začátku 20. 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 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 považován 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 „eliminace zvuků stejně tak důležitá jako jejich vytváření“¹

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 světský zvuk hoděn naší pozornosti a estetické kontemplace. „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, jako 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.“² 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 ta nejabstraktnější nebo nejminimalističtější

¹ [Překlad Jozef Cseres]. SCHAFFER, Raymond Murray. *The New Soundscape*. Ontario: Berandol Music Limited, 1969, s. 57.

² [Překlad Jozef Cseres]. LERNER, Erik, ed. *Zero: Contemporary Buddhist Life and Thought*, vol. III. Los Angeles: Zero Press, 1979, 3, s. 73.

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 setkává 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. Svěrázný 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 silniční přepravy, která ji kolonizuje z průmyslových a obchodních důvodů. Pasáž z Thoreauova *Deníku*, z něhož Cage často citoval a jehož veškeré odkazy na zvuk a hudbu recykloval v experimentálním textu *Mureau* (1970), nemohla nechat Cage lhostejným: „Nejběžnější a nejlacinější zvuky, jako třeba štěkání psa, mají na vnímavé a zdravé uším 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.“³ Cage našel v *Deníku* mnoho podnětných postřehů i příbuzností s vlastním chápáním ticha. Přestože objevil Thoreaua až koncem 60. 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 *One*³ = 4'33" (0'00") + ♪ (1989) a ve filmu *One*¹¹ (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.

³ [Překlad Jozef Caeres]. THOREAU, David Henry. *The Writings of David Henry: Journal*. Boston / New York: Houghton Mifflin and Company, 1906, s. 227.

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 1/2 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.“⁴ 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.“⁵ Přes to 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 „nekocheárního“ akustického umění, které pracuje se zvuky, slyšitelnými i neslyšitelnými, konceptuálním způsobem. Jinými slovy, zvukové umění, jež se obejde 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.“⁶ V dřívějším rozhovoru s Johnem Koblerem (1968) se však rozmluvil o rozčarování z chování publika, které nenaplnilo jeho naději: „Ale nepochopili to. Něco takového jako ticho neexistuje. Jelikož neuměli poslouchat, bylo to, o čem si mysleli, že je ticho [v mém kusu 4'33"], plné 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 lidé sami dělali různé zvuky, když mluvili nebo vycházeli ven.“⁷

Nápad s *Tichou modlitbou* (*Silent Prayer*), jenž 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, ale „pouze“ aktualizovat. Abstrahovaný ideál absolutního ticha bylo možné uskutečnit jenom v symbióze

⁴ [Překlad Jozef Cseres]. KOSTELANETZ, Richard. *John Cage Writer: Previously Uncollected Pieces*. New York: Limelight Editions, 1993, s. 43.

⁵ CAGE, John. *Silence: Přednášky a texty*. Přel. Jaroslav Štastný, Radoslav Tejkal and Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit, 2010.

⁶ [Překlad Jozef Cseres]. KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. London / New York / Sydney: Omnibus Press, 1989, s. 65.

⁷ [Překlad Jozef Cseres]. Tamtéž.

s doprovodným zvukem, čím se potvrdilo, že význam je vždy konstituovaný médiem, bez něhož prakticky nemůže existovat. Muziková 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.“⁸

Thoreaův 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.“⁹

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 procesuálnosti, 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

⁸ CAGE, John. *Silence*. Přel. Jaroslav Štastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit, 2010, s. 129.

⁹ [Překlad Jozef Cseres]. KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. London / New York / Sydney: Omnibus Press, 1989, s. 44.

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, filištínsky prohlašoval selhání za záměr a začal jeho nečekané důsledky zvýznamňovat 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 (Nová zvuková krajina, 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, jenž 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

svitu¹⁰. 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 a 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 ontologickými a psychiatrickými argumenty i mírou pozornosti, jakou tichu věnovaly a dodnes věnují přírodní národy a orientální kultury. Ty sice do svých mytologických systémů začlenily 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 připisovat 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 kontemplativní aspekty, západní myšlení ho často spojovalo s pomíjivostí 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 k 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 doplňuje zvuky, jež 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

¹⁰ [Překlad Jozef Csereš]. ANCESCHI, Giovanni. Visibility in Progress. *Linea Grafica*, 1993, 2, s. 18.

identifikaci a charakterizaci zvukové krajiny nesmírně důležité, jelikož právě ony poskytnou lidem, často na podvědomé úrovni, základní informace o jejich 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,¹¹ a tudíž navrhuje společnosti, aby odpovědnost 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.“¹² 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.“¹³ 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 extrémní a anomálie. A rozhodně se nehodlá smířit s faktem, že koncertním sálem budoucnosti se stane hi-fi sestava v obývacím pokoji (nově dokonce už smartphone či iPod), protože tento nepřirozený posun v poslouchání ochuzuje „fascinující pestrost zvuků a dramatickosti jejich společenského soužití.“¹⁴

V 70. 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 60. 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, jak 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

¹¹ [Překlad Jozef Cseres]. COX, Christoph, Daniel WARNER. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York / London: Omnibus Press, 2004, s. 35.

¹² [Překlad Jozef Cseres]. Tamtéž, s. 37.

¹³ [Překlad Jozef Cseres]. SCHAFFER, Raymond Murray. *The New Soundscape*. Ontario: Berandol Music Ltd., 1969, s. 11.

¹⁴ [Překlad Jozef Cseres]. Tamtéž, s. 50.

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 70. 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 lidé, 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.“¹⁵ 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 intermedii k sociální filozofii a ekologicko-environmentalistickému aktivismu patří k nejangažovanějším příspěvkům umění k snaze zlepšit svět.

¹⁵ [Překlad Jozef Cseres]. KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. London / New York / Sydney: Omnibus Press, 1989, s. 44.