

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Skladba a teorie skladby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**TĚLESNÁ ZKUŠENOST A LIDSKÉ TĚLO**

**JAKO VZTAH HUDBY A OBJEKTU**

**MgA. Michaela Pálka Plachká**

Vedoucí práce: Mgr. MgA. Michal Rataj, Ph.D.

Oponenti práce: MgA. Jan Trojan, Ph.D., MgA. Jiří Suchánek

Datum obhajoby: 13. 9. 2018

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Composition and theory of composition

**DOCTORAL THESIS**

**BODY EXPERIENCE AND HUMAN BODY  
AS A RELATIONSHIP OF MUSIC AND OBJECT**

**MgA. Michaela Pálka Plachká**

Thesis advisor: Mgr. MgA. Michal Rataj, Ph.D.

Thesis Opponents: MgA. Jan Trojan, MgA. Jiří Suchánek

Date of thesis defense: 13. 9. 2018

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Tělesná zkušenost a lidské tělo jako vztah hudby a objektu

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU.



## ABSTRAKT

Tato práce se věnuje hraniční oblasti umění, ve které dochází k organickému propojování hudby/zvukové struktury a jiného druhu umění. Snaží se přiblížit tyto specifické umělecké formy v kontextu oblasti *Klangkunst* a vidět je v návaznosti na širší historickou tradici. Snaží se zodpovědět, jakým způsobem docházelo k propojování hudby/zvuku s ostatními druhy a jak šel tento vývoj v 19. století až k intermediálnímu umění. Osvětluje základní pojmy *Klangkunst*, zejména v jejich německém kontextu a snaží se je začlenit do českého rámce.

Významnou rovinu tématu tvoří tělesná zkušenost a smyslové vnímání. Práce se snaží zodpovědět, jaká jsou specifika sluchového a zrakového vnímání, součinnosti obou smyslů, jak je v tvorbě vybraných autorů využíván fenomén celotělové vnímání a vnímání uměleckého díla skrze vlastní pohyb. Rozmanitými filozofickými a hudebními náhledy jsou pojednány kategorie prostoru, času a ticha a tyto kategorie jsou zkoumány v tvorbě vybraných autorů – Heinerja Goebbelse, Christiny Kubisch a Bernharda Leitnera. Cílem analýz je ukázat, jak se posouvá vnímání těchto kategorií v kontextu s tradicí klasické kompozice. Dále je práce vedena ve vztahu k vlastní tvorbě, ve které se promítly mnohé zkoumané aspekty. *Hmaty... doteky* vznikly propojením elektroakustické kompozice se vstupy živého interpreta v koexistenci s výtvarnou a pohybovou akcí a je společným dílem několika autorů.

## ABSTRACT

This thesis is focused on the field of art in which there is an organic connection of music/ /sound structure and another types of art. It tries to bring these specific art forms in the context of the area *Klangkunst* and see them in relation to the broader historical tradition. It tries to answer how the music/sound was interconnected with other types of art, and how this development took place in the 19th century to intermediate art. It explains the key concepts of *Klangkunst*, especially in their German context, and tries to incorporate them into the Czech context.

An important level of the subject is body experience and sensory perception. The work tries to answer the specifics of hearing and visual perception, the synergy of both senses, as in the creation of selected authors the phenomenon of whole-body perception and perception of the work of art through its own movement. Various philosophical and musical insights are divided into categories of space, time and silence, and these categories are explored in the work of selected authors – Heiner Goebbels, Christina Kubisch and Bernhard Leitner. The aim of the analyzes is to show how the perception of these categories is shifting in the context of the traditional composition tradition. In the next part I analyze my own work *Hmaty... doteky*, which was created by connecting the electroacoustic composition with the inputs of a living artist in coexistence with the artistic and movement action and is a common work of several authors.

## **PODĚKOVÁNÍ**

Za trpělivé vedení této práce děkuji Mgr. MgA. Michalu Ratajovi, Ph.D. Za mnoho podnětných diskuzí a námětů děkuji Dipl. Ing. Antonu Zellerovi. V neposlední řadě patří poděkování mé rodině a všem, kteří alespoň na krátkou dobu převzali péči o mé děti a tím umožnili vznik této práce.

# OBSAH

<b>Ještě před úvodem. Oázy</b>	<b>1</b>
<b>1 Poznámky k diskurzu Klangkunst</b>	<b>9</b>
1.1 K pojmu „Klangkunst“	9
1.2 Kam zmizely hranice?	13
1.3 Mezi hudbou a výtvarným uměním	15
1.4 Prostorový čas a časový prostor	18
1.5 Slyšet a vidět jinak. Akustický – akusmatický – audiovizuální	28
<b>2 Heiner Goebbels</b>	<b>33</b>
2.1 Autorská cesta Heinerja Goebbelse	33
2.2 Tvorba jako experiment	34
2.3 Fenomén nepřítomnosti	36
2.4 Stifters Dinge – performativní instalace	38
2.4.1 V hlavní roli věci	38
2.4.2 Inspirace, počáteční ideje a způsob práce	38
2.4.3 Choreografické objekty instalace	40
2.5 Stifters Dinge – zvuková kompozice	43
2.5.1 Analýza zvukové kompozice	43
2.5.2 Charakteristika jednotlivých částí a sonogramy	44
2.5.3 Celková forma	50
2.6 Shrnutí	52
<b>3 Christina Kubisch</b>	<b>54</b>
3.1 Autorská cesta Christiny Kubisch	54
3.2 O tichu	55
3.3 Silent Exercises	57
3.4 Investigativní procházky	60
3.5 Ticho v duši	63



<b>4</b>	<b>Bernhard Leitner</b>	<b>65</b>
4.1	Autorská cesta Bernharda Leitnera	65
4.2	Slyšet celým tělem	66
4.3	Raumgestik	68
4.4	Soundcube – zkoumání zvukového prostoru	69
4.5	Manifest	71
4.6	Zvuk, příroda a tvorba ve venkovním prostoru	74
4.7	Zvukové studie na papíře	75
4.8	Slyšet v hlavě	77
4.9	Na závěr	78
<b>5</b>	<b>Vlastní tvorba</b>	<b>80</b>
	<b>Závěrem</b>	<b>86</b>
	Přílohy	90
	Literatura	98

## SEZNAM PŘÍLOH

PŘÍLOHA 1: Stifters Dinge: zvukové objekty v čase	90
PŘÍLOHA 2: Hmaty... doteky: rámcový scénář	96
PŘÍLOHA 3: DVD	97

## JEŠTĚ PŘED ÚVODEM. OÁZY

Praha. Procházím rušnou ulicí. Kolemjedoucí auta víří prach, který se mísí s opadaným listím. Lehce až neskutečně spolu vytváří odvážné taneční kreace. Těch si ale nikdo nevšímá. Paní se choulí do tmavého kabátu ozdobeného drahou šálou, oči pevně zapíchnuté do trajektorie, již sama následuje. Hlučný Ital naproti přes ulici cosi vytýká své družce. Není ho ale slyšet. Na křižovatce se totiž málem srazil netrpělivý taxík s tramvají a ta se dala do vytrvalého řinčení. Jako by mu chtěla vyčinit za jeho troufalost. Ten hluk mi úplně přetrhl myšlenky.

V rytmu odpolední špičky chvátám k vytouženému místu. Procházím brankou, nadechnu se a hluboko ve mně se něco usměje. Krok i srdeční tep můžou konečně zpomalit a zapomenout na svůj závod s časoprostorem. Ani se neohlédnu. Chaos hlavního města zvolna odplouvá. Oáza...

Takové oázy vnímám i v kontextu současného umění, se kterým se můžeme setkat v ulicích, parcích, na nádražích. Zkrátka všude jinde, než bychom očekávali. Poskytují možnost zastavení a inspirace, přenášejí kousek umění do běžného života a obohacují ho. Neschovávají se za bílými, potažmo černými zdmi galerií a sálů. Ponoukají kolemjdoucího k aktivitě, už to není pasivní divák, ale spolutvůrce, který vytváří i objevuje. Mizí zaběhnutá schémata, otvírají se nové obzory. A ty dávají tušit, že za nimi existuje další prostor, který se vyjevuje postupně, nechává se objevovat a pozvolna k nám přichází.

Vždycky jsem vnímala onu přitažlivost směrem k tvorbě, která propojuje, zkoumá, nebojí se odejít od zaběhnutých definic, tvorbě, po níž zůstávají otázky a která také na určité otázky odpovídá. Divadlo, hudební večery komponované se slovem, výstavy a později performance dokázaly nakrmit moji vnitřní touhu nejen slyšet něco estetického, ale i vidět, procítit a zažít.

Ne jinak tomu bylo ve vlastní tvorbě. Zpočátku jsem se věnovala – poněkud odděleně – buď hudbě, nebo nějaké z výtvarných aktivit, případně tanci. Bohužel už za mého studia na základní umělecké škole se oba obory striktně oddělovaly a vznikaly skupiny

hudebníků a skupiny výtvarníků. Jen málokdo navštěvoval zároveň hudební i výtvarný obor. Tento trend pokračoval i v rámci středoškolského vzdělávání. Byť na hudebních konzervatořích či středních výtvarných uměleckých školách najdeme předměty zabývající se například novými médii (což je spíše technická průprava a položení základů práce s počítačem, technickým vybavením a počítačovými programy), předměty slouží zaměření školy – tedy na výtvarné škole se vyučuje počítačová grafika, na hudební pak počítačová notace. Pro sebe jsem našla východisko tak, že při studiu skladby na hudební konzervatoři v Ostravě jsem docházela na večerní studium výtvarného oboru na Lidové konzervatoři.

Užší propojení jsem našla až Praze, v ateliéru Milady Dopitové, která kromě výtvarné činnosti podporovala i intermediální koncepty. Současně se na půdě katedry skladby na HAMU začal rozvíjet obor elektroakustické hudby, který z mého pohledu nastavil zrcadlo obvyklé studentské instrumentální tvorbě a nasměroval myšlenkové okruhy i směrem k dalším oblastem umění. Interdisciplinární obory najdeme většinou až na akademické půdě. Akademie výtvarných umění nabízí několik ateliérů intermediální tvorby a nových médií, ve kterých působil Miloš Šejn, Milan Knížák, Michael Bielický a aktuálně jsou to Milena Dopitová, Dušan Zahoranský, Tomáš Vaněk či Tomáš Svoboda. Od roku 2003 funguje Institut intermedii – sdílené pracoviště ČVUT a AMU vytvářející platformu pro společné projekty vědeckých a uměleckých oborů. Dále funguje ateliér intermedii na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně. Obor intermediální umění nabízí také Ostravská univerzita nebo soukromá vysoká škola Art & Design Institut. Audiovizuální tvorbu a digitální zpracování videa a zvuku je možné studovat v ateliéru Time-based Media na Univerzitě J. E. Purkyně.

Jako téma své bakalářské práce jsem si vybrala *Intermediální prvky v české tvorbě na přelomu 20. a 21. století na vybraných příkladech* a byla to moje první teoretická sonda do širokého pole intermediálního umění. Postupem jsem si uvědomila, že mě zajímá zejména určitý výsek této oblasti. Hledala jsem autory, kteří jsou skladateli a zároveň jsou činní v jiném druhu umění a tento svůj mnohostranný talent proměňují ve specifických formách svého díla. Je nasnadě, že taková tvorba se vzpouzí jasné kategorizaci a můžeme ji spíše zkoumat a chápat v blízkosti relevantních diskurzů. Jak se později ukázalo, těchto diskurzů je hned několik a vzájemně se prolínají.

Název této práce, *Tělesná zkušenost a lidské tělo jako vztah hudby a objektu*, prozrazuje hned několik zájmových poloh. Na prvním místě stojí tělesná zkušenost neboli vnímání skrze lidské tělo. Vzhledem k tomu, že se nepohybujeme na území „čisté“ hudby, že jsme vyšli z kukátkových sálů ven, že toto umění oslovuje více smyslů najednou, že nás může překvapit na cestě do práce, kdy nejsme primárně nastaveni na jeho „přijetí“, dostáváme se do nových konstelací, které pozměňují naše zažité mody vnímání. Podíváme se podrobněji, jaké tyto mody mohou být a zda je s nimi z hlediska tvůrců vědomě pracováno. Zajímá mě, jak spolu korelují zrakové a sluchové vjemy – zda se doplňují, zesilují, zeslabují či podmiňují. Ptám se, co dále nám může zprostředkovat naše tělesnost ve vztahu k umění. Co nabízí možnost vstoupit do vnitřního prostoru díla nebo jej prozkoumávat v různých tělesných polohách? Jakým způsobem zakoušíme prostor pohybem vlastního těla?

Další rovinu tohoto tématu tvoří vztah hudby a objektu, přičemž objektem může být výtvarná realizace, ale i výtvarně/zvukově definovaný prostor, v jehož rámci se na obecné úrovni odehrává tvůrčí proces. Jedná se o vztah, kdy se zvuková struktura organicky propojuje se svým protějškem z jiného druhu umění.

Pokud si tento prostor spojující více druhů umění představíme jako prostor definovaný vektory, jehož póly by mohly být duality typu statický – dynamický, lineární – nelineární, zvukový – vizuální, technologicky podmíněný – nepodmíněný, tak konečný výběr osobností, do jejichž tvorby detailněji nahlédneme, tvoří mozaiku, jejíž každý díl odkrývá jinou oblast v tomto pomyslném prostoru. Zároveň ale nalezneme styčné body – témata, která jsou autorům společná, přičemž na konkrétních příkladech můžeme sledovat posouvání akcentů po zmíněných vektorech. Těmito autory jsou Heiner Goebbels, Christina Kubisch a Bernhard Leitner. Zatímco Goebbels a Kubisch jsou vystudovaní skladatelé s přesahy do jiných oblastí – u Goebbelse je to především divadlo a rozhlasové umění, u Kubisch výtvarné umění a nová média, Leitner je architektem s celoživotní zálibou v soudobé hudbě, který přenesl své architektonické myšlení do zvukového světa. I když se Leitner snaží o jasné vymezení vůči hudebnímu světu, i v jeho případě stále můžeme mluvit o esteticky formovaných zvukových strukturách propojujících se s vizuální realizací na základě určitého konceptuálního rámce.

V dalším textu rovněž nahlédneme do historických souvislostí, které nám pomohou pochopit, co vše přispělo k formování a posílení tohoto specifického proudu v současném umění. Jako referenční bod jsem si stanovila oblast německy nazývanou pojmem *Klangkunst*, přičemž je ale zřejmé, že ne všechny formy spojující více druhů umění do tohoto okruhu přesně spadají, ale spíše se jedná o aktivity určitého okruhu tvůrců. Co však rámeček diskurzu spojeného s touto oblastí nabízí, je přezkoumávání několika základních kategorií umění, které pro nás budou užitečné. Těmito kategoriemi myslím čas, prostor a dále fenomény, jako jsou slyšení, ticho nebo dynamika prostoru. V neposlední řadě sledujeme také proces emancipace zvuku z historické nadvlády hudby, který by se dal shrnout výrokiem Caleba Kellyho: „Sound does not belong to any one arts discipline, it turns up in music, theatre, literature, dance, film, architecture and art.“<sup>1</sup>

Byť „netrpím“ synestezií, výtvarné studium ve mně zanechalo významnou stopu. Hudební i výtvarné přístupy totiž formují pohled na okolní svět i vnímání skutečností, které nás obklopují a se kterými přicházíme do interakce. Výtvarné studium kultivuje nejen smysl pro estetiku v obecném smyslu, ale také jemnější porozumění tvarosloví, myšlenkových forem přetavených v materiál, tvar a barvu. Vývojovou psychologií byl již mnohokrát potvrzen pozitivní vliv umění a zejména aktivního provozování umění na psychiku a vývoj osobnosti. Zajímavé by jistě bylo prozkoumat, jak se tento vliv mění, když se dítě věnuje hudebnímu či výtvarnému zaměření, oproti situaci, kdy se věnuje od počátku oběma oborům.

Pokud nahlédnu na bohatou škálu intermediálního umění, vidím živoucí mozaiku, která odkazuje na zachycení podstaty světa, na fakt, že i v běžném životě jsou jevy kolem nás daleko více propojené, než si uvědomujeme. To, co je viditelné a slyšitelné, je vnějším odrazem skrytých principů, tajemství univerza nebo božského záměru. A díky tomu, že máme pět smyslů, máme šanci alespoň částečně kousek našeho univerza zachytit.

---

1 Caleb Kelly. „Introduction. Sound in Art“. In: Caleb Kelly (ed.). *Documents of Contemporary Art*. London – Cambridge: Whitechapel Gallery – MITT, 2011, s. 18.

## Dobrodružná cesta zvuku

Patrně se nedají opominout staletí, kdy zvuk a hudební projevy měly funkci především magickou, rituální, léčivou. Ta staletí totiž utvářela něco základního v nás, genetický kód, který nás přinejmenším na podvědomé úrovni stále ovlivňuje. Od té doby se ale zvuk – syrový, plný alikvótů, nekultivovaný – stále více estetizoval, harmonicky oklešťoval a postupně se dostával do zajetí „hudebních názorů“, hudebních slohů, které se napříč kulturními epochami proměňovaly. Ze zvukového univerza byla upřednostněna dílčí výseč, která byla selektivně kultivována a stala se součástí propracované hudební systematiky.

Na počátku 20. století poukázali futuristé na nerovnoprávnost až kastovní systém v hudbě a bili na poplach za uznání hluku. Byla to kacířská myšlenka, nutkání zobrazit v hudbě dobové trendy, nebo se jednalo o volání naší staré duše po zvukové plnosti? Russolo vytváří svůj vibrující, ječící a pištící orchestr, o deset let později nechává „rozjet“ svůj *Pacifik 231* Arthur Honegger a Američan George Antheil komponuje *Ballet mécanique*, v němž už nechce pouze prvoplánově napodobovat industriální zvuky.

Vývoj navazující na fenomén emancipace hluku osobně vnímám jako návrat ke zvukové plnosti, podvědomé hledání zvukových frekvencí ovlivňujících naši psychiku, odkrývání tajemství pomocí zvuku, které je zasazené do uměleckého rámce, podložené filozofickou myšlenkou a je mu vtisknuta osobní a originální tvář.

John Cage ovlivněný myšlenkami zenového buddhismu i středověkým mysticismem (Mistra Eckharta), se rozešel s do té doby běžným vnímáním umění a došel k osobitému přístupu usilujícímu především o překlenutí propasti mezi uměním a životem. Otevřenost „ke všemu, co se stane“, to byla emancipace ticha, ne jako absence zvuku, ale jako rámce, ve kterém žijí nikdy neutichající zvukové frekvence.

Na linii zvuku jako samostatné tvůrčí kategorie logicky navazujeme rozmanitými vztahy k dalším vybraným kategoriím, přičemž v centru našeho zájmu je především:

- jakým způsobem se hudba (zvuk) spojovala s výtvarným uměním a vzájemně se ovlivňovala,

- jak šel tento nesmírně rozvětvený vývoj v 19. století od muzikalizace malířství k jeho abstraktním formám, k hudbě pro oči a symfonii o jednom akordu přes happeningy a performance až k intermediálnímu umění.

Propojování různých uměleckých oborů v jeden celek existuje od pradávna. Okamžiky transgrese hudebního umění směrem k výtvarnému, slovesnému či scénickému sledujeme od šamanských rituálních tanců přes Wagnerův Gesamtkunstwerk až k happeningům Allana Kaprowa – v posledních desetiletích také s výraznými přesahy k novým médiím a využití potenciálu technologie, internetu, éteru. Nutno dodat, že hudební či zvukové umění se s dalšími uměleckými obory překrývá, vzájemně se překračují a vytvářejí spolu nové druhy umění, pro něž hledáme nové pojmy.

V souvislosti oborového překračování hudby a zvuku v rámci intermediální tvorby se můžeme opřít o diskurz probíhající již poměrně kontinuálně padesát let v sousedních německy mluvících zemích. Publikačně aktivně činnou autorkou je německá muzikoložka Helga de la Motte, a to zejména směrem k oblasti nazývané *Klangkunst*. V této souvislosti je třeba říct, že se nevyhneme těžkostem, které pramení z převoditelnosti jednotlivých základních pojmů do českého kontextu, proto pojmy uvádím také v jejich originálním jazyce. Rozhodla jsem se také nepřechylovat cizojazyčná jména.

### **Otevřené či uzavřené dílo?**

V rámci problematiky intermédií se nemůžeme vyhnout obecnější tematice otevřeného díla. Z tohoto pohledu mě zajímá především linie proměny vztahu aktivního tvůrce/autora a pasivního konzumenta/publika ve vztah rámcového tvůrce a aktivního interpreta a posléze příjemce umění, který spoluvytváří, aktivuje, podílí se, ovlivňuje a je mu k tomu ponechán dostatečný prostor. Umberto Eco si všímá této proměny, když píše, že se objevuje „... poetika uměleckého díla neznající žádný nutný a předvídatelný výsledek, v níž svoboda interpreta vystupuje jako prvek oné diskontinuity, kterou moderní fyzika již neposuzuje jako nedostatečné vědění, nýbrž uznává co nevymýtitelný aspekt každé vědecké verifikace i verifikovatelné a nesporné chování subatomárního světa.“<sup>2</sup>

---

2 Umberto Eco. „Poetika otevřeného uměleckého díla.“ Přeložila Magdalena Havlová. In: *Opus*



Tato práce je strukturovaná principem od obecného ke konkrétnímu. V první kapitole *Poznámky k diskurzu Klangkunst* se nejprve věnuji ohraničení terénu našeho zkoumání. Po osvětlení geneze pojmu Klangkunst se snažím zachytit jeho základní aspekty a jeho vztah k ostatním uměleckým druhům. Zastavím se u vhledu do filozofických úvah na téma času a prostoru a zkoumám, co přináší tyto různé pohledy směrem k umělecké tvorbě. Na konci kapitoly se zaměřuji na různé módy sluchového a vizuálního vnímání. Z takto rozehraného herního prostoru vyplývají tři kapitoly věnované autorským světům vybraných osobností – Heinerja Goebbelse, Christiny Kubisch a Bernharda Leitnera. Typické rysy Goebbelsovy tvorby – fenomén nepřítomnosti, změny modů vnímání či remix vlastní práce – sleduji pak podrobněji v analytické části věnované jeho performativní instalaci *Stifters Dinge*. U Christiny Kubisch se zaměřuji především na dvě linie, z nichž ta první je tvořena dialogickou prací s konceptem ticha ústící do cyklu instalací *Silent Exercises*, ve druhé pak na odkrývání zvukového světa elektromagnetických impulzů přetavených do uměleckého kontextu. U Bernharda Leitnera sleduji rozvíjení představy o chápání zvuku jako stavebního materiálu a jeho fyzického až celostního působení. Výrazné aspekty tvorby těchto tří osobností reflektuji ve vlastní tvorbě v navazující kapitole věnované projektu *Hmaty... doteky*, který vznikl průnikem hudebního, výtvarného a pohybového světa několika autorů. V závěrečné kapitole shrnuji v koncentrovaných souvislostech hlavní myšlenky, koncepty a řešení, díky jimž jsem mohla obohatit, změnit či rozšířit dosavadní chápání fenoménu organického propojení hudební/zvukové struktury a jejího vizuálního protějšku, prostorové a časové součinnosti, klíčového významu lidského těla jako jedinečného média se všemi svými (mnohdy ještě neprozkoumanými) zákonitostmi.

Celý příběh mé dizertační práce vidím především jako příběh hledání, redefinování, znovunalézání a potvrzování jistého intuitivního vědění (či spíše tušení), které se díky objevenému materiálu může pregnanterněji zformulovat, přejít do vědomé a tím i lépe uchopitelné polohy pro vlastní tvůrčí práci. Byť jsem si vědoma, že každý odkrytý díl tajemství zakládá podnět pro nové otázky, budu se v následujícím textu snažit osvětlit ty aspekty, u kterých vidím klíčovou důležitost pro své další umělecké směřování.

... Oáza se přede mnou pomalu otvírá. Oči brouzdají po krajině a s každým novým

pohybem se vyjevuje kus nového prostoru, symfonie přírodních zvuků plyne nevtíravě kolem mých uší a svěží vánek přináší lehkou vůni jako příslib osvěžení. Sedám si na trávu a dlaněmi se snažím objevit ten skrytý jazyk zdánlivě náhodně rozmístěných kamínků. Zvedá se vítr a kamínky začínají tančit. Převalují se z jedné strany na druhou, honí se, kreslí ve vzduchu divoké obrazce a pak zase svorně padají k zemi. Zavírám oči a na chvíli se stávám jedním z nich. Nechávám božský dech dech, aby si se mnou pohrával a vedl mě...

# 1 POZNÁMKY K DISKURZU KLANKUNST

„Talking about music is like dancing about architecture.“

## 1.1 K pojmu „Klangkunst“

„KLANKUNST (auch Audiokunst, oder aus dem Englische entlehnt, sound art) bezeichnet die intermedialen Kunstformen, in denen Klänge mit anderen Künsten und Medien zu einem Kunstwerk verschmelzen. Der Klangkunst können aufgrund des unterschiedlichen Zusammenspiels von Klang, Raum, Zeit, Bewegung und Form künstlerische Arbeiten wie Klangskulpturen, Klanginstallationen, Musikperformances sowie medienkünstlerische Arbeiten mit Hörspiel, Feature, Video oder Computernetzen zugeordnet werden. Während mit dem deutschen Begriff *Klang* im Allgemeinen das Ergebnis musikalischer Komposition verbunden wird, schließt der englische Begriff *Sound* auch das (Alltags-) Geräusch mit ein, welchem in der Klangkunst eine besondere Bedeutung zukommt. (Alltags-) Geräusche finden dort eine ebenso häufige Verwendung wie instrumental erzeugte Klänge oder Töne.“<sup>3</sup>

„Begriff Klangkunst wesentlich pragmatischer gebraucht, in der Kombination von Klang und Kunst bezeichnet er audiovisuelle Phänomene im Grenzbereich von Musik und bildender Kunst.“<sup>4</sup>

„Das Wort Klangkunst ist nicht nur ein Kompositum, sondern auch eine Klangfigur, die die Kombination zweier Künste durch den Wortlaut besonders betonen will – die Verbindung von Musik auf der einen und der Bildenden Kunst auf der anderen Seite.“<sup>5</sup>

Přesné definice pojmů z oblasti umění odpovídají spíše potřebám kategorizace nežli praxi, ve které by měly být naplňovány. Ukažme si to na příkladu symfonie – formálně vzato existují kompozice daleko za mantinely pojmu symfonie, jak jej známe z klasických encyklopedických hesel. V tvorbě Josepha Haydna se symfonie ustálila

---

3 *Wikipedia* [online]. 2018 [cit. 28. 4. 2018]. Dostupné z: [https://de.wikipedia.org/wiki/Klangkunst#cite\\_note-1](https://de.wikipedia.org/wiki/Klangkunst#cite_note-1).

4 Ulrich Tadday. „Vorwort“. In: Ulrich Tadday. *Musik-Konzepte Sonderband. Klangkunst*. München: Richard Boorgerg, 2008, s. 3.

5 Tamtéž.

ve své čtyřvěté instrumentální podobě. Například v Beethovenově 9. symfonii se objevuje poprvé a zcela nezvykle sborový zpěv a symfonie tak hraničí s kantátou, 6. symfonie je svým typem „programní“. Linií programních symfonií pak sledujeme v díle Hectora Berlioze a Ferenze Liszta. Netradičně mezi klasiky má Schumannova 3. symfonie pět vět, místo finálního vivace vkládá pomalou část. Mahlerova 3. symfonie je šestivětá pro altové sólo, ženský a chlapecký sbor a velký orchestr, 4. symfonie pro velký orchestr a sopránové sólo. Osmá symfonie (Symfonie tisíců) má dokonce pouze dvě věty a na premiéře v roce 1910 se podílelo 180 instrumentalistů a 858 vokalistů. Mahler vkládá do svých symfonií písně, a to buďto jako samostatné části, nebo z nich používá motivický materiál. V Mahlerově tvorbě doznává klasicko-romantická forma symfonie uvolněné širokodeché rysy. Ivesova 2. symfonie se odklání od klasického čtyřvětého schématu a také přidává pátou část, 4. symfonie je pozoruhodná díky své vícevrstevnatosti a vyžaduje pro provedení dva dirigenty. Tato díla a mnohá další mohou sloužit jako příklady toho, že každý pojem ve skutečnosti zahrnuje široké významové spektrum, a to i přesto, že se hudební teoretikové stále snaží o jejich přesné vymezení.

Podobně je tomu s pojmem Klangkunst, který se – nutno říci – netěší přílišné oblibě. Teoretikům vadí jeho pojmová nevyhraněnost a umělcům akademický korzet, který nespňuje nároky umění, od něhož se očekává, že bude překračovat hranice. Celistvost ve vnímání a nové porozumění prostoru a času tvoří základy pro uměleckou formu, která nabízí jiné než obvyklé formy prezentace. Ve své všeobecnosti zastřešuje jak díla, která jsou technicky náročná a zvukově reprodukovatelná prakticky kdekoliv, tak i ty nejjednodušší koncepty a formy, které se ani nemusí realizovat akusticky. Zvuk může být pouze imaginativně evokován jako například u hudebních grafik Anestise Logothetise, v optických básních Josefa Antona Riedla (*Lautgedichten*), zvukové poezii Gerharda Rühma či v klavírních kusech Dicka Higginse<sup>6</sup>, které se pohybují na pomezí klasické notace a výtvarného díla.

Samotný pojem Klangkunst se častěji objevuje až od 80. let 20. století. Současně s ním se užívá pojem Sound Art (dnes také Audio Art či Akustische Kunst), který se však původně začal používat v oblasti výtvarného umění a byl míněn jako protipól k *Visible Art*.<sup>7</sup> Sound art se vynořil na konci 70. let v prostředí performance, happeningů a fluxu,

---

6 V českém prostředí např. Ian Mikyska *Partitury pro čtenáře* (2016) – drobné partitury pro hlas, který zní v mysli.

7 Helga de la Motte. „Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen“. In: Ulrich Tadday. *Klangkunst*.

tedy v hraniční oblasti hudby a výtvarného umění. Při vzniku tohoto proudu hrály významnou roli myšlenky Johna Cage. Někteří z pozdějších zakladatelů skupiny Fluxus navštěvovali v 50. letech Cageovy kompoziční kurzy na New York School for Social Research.

„Von Cage für die Aufführungssituation und den zeitgebundenen Charakter des ästhetischen Geschehens sensibilisiert, entwarfen sie Konzepte einer **Prozessualisierung der Bildenden Kunst**.“<sup>8</sup> Přesto byli brzy někteří umělci nespokojeni se svou rolí performerů. Například Terry Fox, Christina Kubisch a Akio Suzuki místo vlastního vystupování začali používat kazetový nahrávač.

Od poloviny 90. let byla v německém kontextu vedena intenzivní diskuze nad statusem Klangkunst jako novým uměleckým druhem. V této souvislosti hrála důležitou roli debata ohledně hranic tradiční koncertní hudby. Teoretička Sabine Sanio poukazuje na to, že znaky Klangkunst se dotýkají transformace hudební recepce – s uměle generovanými zvuky, koncerty z nahrávek a Live--Elektronik přišla nezávislost hudby na interpretech.<sup>9</sup> „Eine zentrale Dimension der Klangkunst, die auch die Rezeptionssituation von Grund auf verändert hat, ist damit bereits benannt: die Audiotechnik.“ Audiotechnika se tak stala významným aspektem Klangkunst. Můžeme říci, že od té doby je Klangkunst současně jakousi zvukovou laboratoří. Podle Sanio se Klangkunst ve velké míře dotýká estetického průzkumu a přivlastnění si různých možností produkce zvuku.<sup>10</sup>

Zvuk se zároveň stává *zvukovým objektem*, který lze umístit v prostoru a který lze také jaksi „intimně“ prozkoumávat, bez početného publika, v klidu galerijních prostorů, náměstí, ulic či parků. V této souvislosti můžeme připomenout Pierra Schaeffera, který ve svém textu *Traité des Objets Musicaux* (1966) popisuje nejen časové vlastnosti zvuku, ale také jeho manifestaci ve třírozměrném prostoru – velikost, sílu, hustotu, polohu v hudebním prostoru a mnoho dalších charakteristik. Michel Chion napsal průvodce k tomuto Schaefferovu dílu, v němž definuje například *váhu* zvukového objektu: „Weight is the relative intensity of a given sound (or component of a sound)

---

*Musik-Konzepte Sonderband*. München: Richard Boorgerg, 2008, s. 6.

8 Helga de la Motte-Haber. „Zwischen Performance und Installation“. In: *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*. Laaber, 1999, s. 231-279.

9 Sabine Sanio. „Ästhetische Erfahrung als Wahrnehmungsübung?“ In: Ulrich Tadday. *Klangkunst. Musik-Konzepte Sonderband*. München: Richard Boorgerg, 2008, s. 47.

10 Tamtéž, s. 51.

in relation to one or several other sounds (or the other components of the same sound). The evaluation of a particular weight depends on the specific context, and cannot really be reduced to a limited number of simple examples [...]“ Zvukový objekt v kontextu Klangkunst má nejen svůj časový průběh, realizuje se v konkrétním prostoru, ale také se tímto prostorem pohybuje, může být vizualizován a tvoří další kontexty s vizuální dimenzí.

Douglas Kahn, hudební teoretik zabývající se dlouhodobě tématem zvuku v experimentálním umění a dějinami a teorií mediálního umění, upozorňuje na problematiku terminologie také v anglosaském prostředí. On sám nemá označení *sound art* rád, a to zejména kvůli jeho mnohdy zavádějícímu neostrému používání.

„In my experience, artists started to use *sound art* in this way during the 1980s, although there were plenty of artists doing similar things with sound earlier and not necessarily calling what they did *sound art*.“<sup>11</sup>

U označení *sound art* je akcentována primárně zvuková složka (*sound*), a to i v případech, kdy byly současně užity výtvarné materiály, jiné fenomény či koncepty. Kahn dodává, že pak bychom logicky museli umění, které zvukovou složku neobsahuje, označovat jako „deaf art, silent art, mute or worst of all, mime art.“<sup>12</sup> I přes všechny nepřesnosti však zůstává *sound art* mezi většinou umělecké a kurátorské obce akceptován. Kahn vyjadřuje svou domněnku, že pojem *sound art* byl vyzvednut v momentě, kdy metropolitní umělecká centra (a jejich marketing) toto umění „objevila“. Naráží tím na výstavu v galerii Hayward Gallery v New York City s názvem *Sonic Boom* uskutečněnou v roce 2000, která svým názvem a prezentací poněkud budila rozpaky ve všech místech, kde už dvě desetiletí probíhaly podobné výstavy a bylo tam možné vysledovat kontinuální práci mnoha umělců z soundartové scény. Jako příklad takových výstav uvádí *Sound* v Los Angeles (Institute of Contemporary Art, 1979) a *Für Augen und Ohren* v Berlíně (Akademie der Künste, 1980), z umělců zmiňuje Reneho a Ursulu Block (Německo), Heidi Grundmann (Rakousko), Andrew McLennan a Roz Cheney (Austrálie) či Dana Landera (Kanada). Dodejme ještě výstavu *Sonambiente* konanou v Berlíně v roce 1996, jakožto prakticky největší výstavu Klangkunst.

---

11 „Douglas Kahn: The Arts of Sound Art and Music“ [online]. 2018 [cit. 19. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.douglaskahn.com/>.

12 Tamtéž.

Kahn pokračuje analýzou pojmu sound art. Během osmdesátých let se mezi umělci pracujícími se zvukem (myšleno v Austrálii, Spojených státech a Kanadě) používaly pojmy odkazující k anglickému *art* – radio art, audio art, sound art, přičemž každý z těchto pojmů měl svou vlastní genezi. Výraz *art* se etablovat z výtvarného světa, ale díky variabilitě tvarování tohoto slova (art, the arts, artists, artistic) se začal používat k zobecňování i mimo svět výtvarného či vizuálního umění. Pojem *art* byl více prostornější jak diskurzivně, tak institucionálně a schopný lépe přemodelovat své myšlenkové koncepty směrem k soudobým aktivitám nežli pojem *music*.

„Music, of all the arts, fancied itself as having an artistic monopoly on sound, but during 1980s it was only able to muster up the ideas of two old warriors – *musique concrète* and John Cage – to lay aesthetic claim to the new activity.“

Kahn ve svém textu dodává, že ještě před dvěma dekádami se lidé pracující se zvukem potýkali s reakcemi typu „oh, that's a *concrète* piece“ nebo „it's like Cage...“, s čímž se setkávali jak v osobních rozhovorech, tak i v odezvách oficiálních institucí. Když se vrátíme zpátky do osmdesátých let, kdy se začal objevovat pojem sound art, byly myšlenky *musique concrète* či Johna Cage už přes třicet let staré.

## 1.2 Kam zmizely hranice?

Od konce 19. století může být historie hudby sotva psána lineárním způsobem. Spíše připomíná bujné pletivo, jehož uzly jako referenční body zpevňují různé vývojové linie. Berlínská muzikoložka Helga de la Motte-Haber se snaží definovat a specifikovat diskurzy, které probíhají mezi „tradiční kategorií hudby/zvuku a ostatními médii/uměními s významovým akcentem na přechodové formy zvuku a výtvarných (vizuálních) umění.“<sup>13</sup> V publikaci věnované Klangkunst z roku 1996<sup>14</sup> se de la Motte-Haber ptá: „Klangkunst – eine neue Gattung?“ V odpovědi se nejprve vrací k přednášce Theodora W. Adorna (1966) „Die Kunst und die Künste“, ve které ostře kritizoval rozplývání hranic mezi jednotlivými druhy umění (jak to sám nazýval – *Verfransung*<sup>15</sup> der Künste). Autenticitu umění viděl pouze v materiálově oddělených

---

13 Michal Rataj. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. Praha: AMU – KANT, 2007, s. 69.

14 *Klangkunst*. Akademie der Künste. Berlin: Prestel, 1996.

15 Odvozeno z něm. *die Franse* – třáseň, třepení.

druzích. De la Motte-Haber dodává, že tím formuloval opozici, námitku k důležité estetické maximě 20. století, a sice k uvolňování, rozpouštění hranic mezi uměleckými druhy (*Entgrenzung der Kunstgattungen*).

V rámci tohoto diskurzu poukazuje de la Motte-Haber na myšlenkové koncepty, které měly za cíl najít vše spojující syntézu, a to i v období, kdy se ještě zdálo „povinné“ oddělování materiálů různých uměleckých druhů (*medienspezifische Trennung*). Philipp Otto Runge (1802) mluvil o „*Universalkunst*“, když chtěl své malby představovat v kontextu s architekturou a hudbou, zejména v jeho cyklu *Zeiten*. Julius Becher se z teoretické perspektivy zabýval otázkou vyšší jednoty hudby a malířství (1840). Zhruba ve stejné době zhudebňuje obrazy fenomenální klavírista a skladatel Franz Liszt. Leonid Sabajev viděl ve Skrjabinově *Prométheu* zrealizovanou myšlenku „znovuspojení rozdrobených umění“, což v roce 1910 pak M. Čurlionis nazval uměleckou syntézou.<sup>16</sup> Samozřejmě důležitým konceptem je totální umělecké dílo (*Gesamtkunstwerk*) Richarda Wagnera, který ve své době probouzel kritický diskurz se zastánci hudebního formalismu, respektive odpůrci opery a programní hudby jakožto „významové hudby“. Na tomto místě bych chtěla zdůraznit, že byť se zabýváme hraničními či přechodovými oblastmi hudby, linie opery jako totálního uměleckého díla není v této práci předmětem zájmu.

*„Obraz musí znít... musí být prostoupen niterným žárem.“ (V. Kandinskij)*

Uměleckou syntézou se ve svých teoretických úvahách zabýval také Vasilij Kandinskij, významná postava začátku abstraktní malby a zakládající člen mnichovské výtvarné skupiny *Der Blaue Reiter*. Vznik moderního umění měl současně výrazně duchovní rozměr a pod povrchem různých forem viděli umělci jednotící princip: „Pronikání hmoty a všech viditelných dojmů skrze duchovní abstrahované hodnoty, jež se skrývají pod povrchem, syntéza okolního světa a prožitku (vnitřní rezonance), subtilně jakoby hudebně laděné utváření linií a barev, včlenění předmětu do kosmické souvztažnosti – to byly principy, z nichž vycházela skupina *Der Blaue Reiter* a které se staly základnou pro veškeré moderní umění.“<sup>17</sup>

V německy mluvícím kontextu se běžně používaly také pojmy *Grenzüberschreitung*

---

<sup>16</sup> Kunstsynthese nebo také syntetische Kunst.

<sup>17</sup> Gottlieb Leinz. *Malířství 20. století*. Přeložila Hana Válková. Praha: REBO Production, 1996.



(překročení hranic) či *Entgrenzung* (odstranění hranic)<sup>18</sup>. Pojem „překročení hranic“ vede podle de la Motte-Haber na jedné straně k určitému uměleckému programu a na druhé straně k jeho ztroskotání. Vždyť myšlenka Kandinského – všechna umění spojující syntéza – se nerealizovala. Sice se vyvinuly nové formy, ty se ale zařadily vedle forem tradičních. A můžeme dodat, že dodnes lze vedle plejády nových syntetizujících forem (které nemají přílišnou podporu institucionálního zázemí) vnímat všechny tradiční formy, které tíhnou s podporou tradičních institucí k tomu, aby se zaživa stávaly muzejními exponáty.

Co platí v případě Klangkunst, které zahrnuje jak hudební, tak výtvarné formy, performance i kreativně využitý technický pokrok? Jedná se o zcela nový druh umění, syntézu uměleckých druhů nebo přirozený vývoj v rámci celého uměleckého systému? De la Motte-Haber je přesvědčena, že „...Klangkunst ist zwischen den im 18. Jahrhundert von einander abgegrenzten Kunstgattungen angesiedelt.“<sup>19</sup> A dále „[...] es sich dabei um eine immanent im System der Kunst angelegte Entwicklung handelt. Erst viel später forderten dann auch die technologischen Innovationen die künstlerische Kreativität heraus.“<sup>20</sup> Primárně se tedy nejedná o technologicky/mediálně podmíněné aktivity, ale o vývoj v rámci uměleckého systému, jehož kořeny sahají velmi hluboko.

### 1.3 Mezi hudbou a výtvarným uměním

Systém umění, jak je v dnes v tradičním institucionálním zázemí pevně zakotven, se upevnil teprve v 18. století. Pokud tedy mluvíme o Klangkunst jako o diskurzivním prostoru mezi zvukovými a vizuálními uměními, není od věci přiblížit si kontext s historickou tradicí *Paragone delle Arti*. Tímto pojmem se označovala „soutěž umění“ (*Wettstreit der Künste*) především v období renesance a raného baroka. Šlo o to, který umělecký druh je hierarchicky nadřazen nad ostatními. Původně se sice jednalo o boj mezi výtvarnými uměními (malířství, sochařství), později se toto označení přeneslo i na další druhy umění (literaturu, hudbu).

---

18 Více Otto Kolleritsch. *Entgrenzung der Musik*. Wien-Gratz, 1987.

19 Helga de la Motte. „Klangkunst. Jenseits der Kunstgattungen“. In: Ulrich Tadday. *Klangkunst. Musik-Konzepte Sonderband*. München: Richard Boorgerg, 2008, s. 6.

20 Tamtéž, s. 7.

V návaznosti na filozofii Arthura Schopenhauera byla hudba – navzdory dřívějším názorům – umístěna nejvýše nad ostatní umění. A mnoho umělců vnímá hudbu jako „propustku do jiných světů“. Například Caspar David Friedrich mínil, že díky hudbě se ústředním aspektem jeho obrazů stanou imateriální kvality. Z tohoto důvodu měly být jeho transparentní obrazy pozorovány v mlhovém oparu a za doprovodu hudby. „Klang um Klang“ zní jedna báseň Josepha von Eichendorffa. Clemens Bretano vytvořil opakováním a permutacemi „Wortmusik“.

Kolem roku 1900 s příchodem symbolizmu byly všechny jevy považovány za pouhý povrch, za kterým se skrývá vše sjednocující duch. Příkladem tohoto myšlenkového proudu je i *Prometheus* Alexandra Skrjabina, který měl být prováděn s barevnou projekcí. Celým 20. stoletím prochází na jedné straně myšlenka **míšení různých médií** a na druhé straně myšlenka **strukturální ekvivalence** (*Strukturäquivalenz*) – zejména na začátku 20. století fascinovala malíře fuga. František Kupka maluje 1912 svůj obraz *Amorfa – Dvoubarevná fuga*, o dva roky na to maluje obraz s názvem *Fuga* V. Kandinskij, také Paul Klee maluje *Fugu v červené* (1921). A de la Motte se ptá, jestli také technika montáže z oblasti fotografie a filmu, nenabízela možnost podrobit si všechna umění sjednocující technikou?

Z historických souvislostí můžeme spatřit poměrně dlouhou linii propojování materiálově odlišných druhů umění, která ústí do oblasti Klangkunst. Nejzřetelnější je propojování mezi hudbou a výtvarným uměním. „Es gibt Übergangsfelder zwischen alle Kunstformen. Aber die wechselseitige Intergration von zeitlichen und räumlichen Gestaltungen zeigt sich offensichtlich am stärksten in Zwischenbereich zwischen Musik und Bildender Kunst.“<sup>21</sup>

Začátek **abstraktního malířství** našel svůj předobraz právě v hudbě. Malíři převzali některé kompoziční principy – kontrapunkt, polyfonii, rytmus a zvuk chtěli evokovat také názvy obrazů. Vztah k recipientovi byl tímto nově definován.

„Da seine Position nicht mehr durch die Zentralperspektive festgelegt ist, muss er ähnlich aktiv syntetisierende Leistungen erbringen wie beim Musikhören.“<sup>22</sup>

---

21 Helga de la Motte-Haber. „Klangkunst: Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen.“  
In: Táž (ed.) *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*. Laaber 1999, s. 15.  
22 Tamtéž, s. 24.

Co je myšleno tímto syntetizujícím výkonem? Pohledy z různých úhlů postupně shrnout a spojit do jednoho simultánního vjemu. Úkon integrující čas má být zažíván jako pohyb. Někteří malíři chtějí své obrazy přímo rozpohybovat. Piet Mondrian po příjezdu z New Yorku maluje *Broadwayské Boogie-Woogie* (1942–43).

„Z plátna tryská proud jásavých barev. Dominuje mezi nimi žlutá, do které se mísí pulzující modré a červené skvrny. V tomto zářivém obraze jako by bylo vše spojeno rytmem a kadencí.“<sup>23</sup>

Malíř Carlo Carrí, který se seznámil s futuristy Boccionim a Russolem, vydává v roce 1913 manifest „Malířství zvuků, vůní a šelestů“, ve kterém odmítne impresionistické dědictví a dožaduje se, aby malířské umění bralo v úvahu zvukové a čichové vjemy, které poskytuje moderní město.<sup>24</sup> Podobně Gino Severini vyjadřuje ve svých malbách rychlost a prostor (např. obrazy *Španělská tanečnice*, *Tanec medvěda v Moulin Rouge*), Giacomo Balla zachycuje dynamiku běžících postav (*Dynamika psa na vodítku*, *Děvčátko běžící po balkoně*).

Vedle abstraktního malířství, které v sobě chtělo integrovat hudební principy, se na druhé straně rozvíjí **hudební grafika** (a také **grafická hudba**), která přebírá některé výrazové prostředky kresby či malby. Americký skladatel Earle Brown navrhnul obrazovou partituru, která měla stimulovat novou formu improvizace. Byl inspirován akční malbou Jacksona Pollocka. Brownova partitura *December 1952* obsahuje pouze vertikální a horizontální linie různé tloušťky a na první pohled působí jako abstraktní obraz. Časový průběh „skladby“ už není v tomto hudebním myšlení integrován. Podobné tvoří Roman Haubenstock-Ramati či Anestis Logothetis. Hudbu pouze pro oči (a vnitřní představivost) známe od Josefa Antona Riedla, Dietera Schnebela či Gerharda Rühma.

„Rozdíl mezi hudební grafikou a grafickou hudbou spočívá v zaměření. Hudební grafika je zaměřena spíše ke grafice a zahrnuje vše, co by se dalo nazvat hudbou

---

23 Piet Mondrian. *Největší malíři. Život, inspirace a dílo*. Eaglemoss International, 2000. ISSN: 1212-8872, s. 27.

24 Futurismus. *Největší malíři. Život, inspirace a dílo*. Eaglemoss International, 2000. ISSN: 1212-8872, s. 10.

na čtení.“ Na rozdíl od hudební grafiky „grafická hudba je směřována spíše k hudbě a zastřešuje různé typy partitur, jejichž grafická podoba odkazuje na hudební význam“<sup>25</sup>, vysvětluje pojmovou dualitu ve své bakalářské práci Eva Krčmářová. Skladatel je tak zároveň hudební i výtvarný autor, grafická hudba pak oborem intermediálním, protože se primárně neřadí ani k výtvarnému, ani k hudebnímu umění.

Pokud může obraz evokovat hudbu, proč by nemohl zvuk evokovat obraz? Zvuk se pro výtvarníky začíná stávat stavebním prvkem, jak to vidíme u Marcela Duchampa (*Erratum musical*), Yvese Kleina (*Symphonie Monoton-Silence*) či Roberta Rauschenberga (*Soundings*).

#### 1.4 Prostorový čas a časový prostor

Čas a prostor hraje v souvislosti s Klangkunst obzvláště významnou roli. V dílech konkrétních autorů můžeme sledovat snahu o redefinování těchto kategorií především ve vztahu k prožívání uměleckého díla. Podívejme se nejprve na čas z filozofického hlediska. Aurelius Augustinus celou problematiku pokorně vyjádřil slovy: „Co jest tedy čas? Vím to, když se mne naň nikdo netáže, mám-li to však někomu vysvětlit, nevím.“<sup>26</sup>

Otázku *Co je čas?* otevřeli v celé její šířce antičtí myslitelé. Platón spojoval čas s pohybem nebeských těles, s každodenním uplíváním ve střídajícím se rytmu dne a noci, popřípadě ročních dob. Tento kruhový pohyb vnímal jako jedinou formu věčnosti ve světě, ve kterém netrvá nic věčně, ale opakuje se a navrací.<sup>27</sup> V díle jeho nejvýznamnějšího žáka Aristotela se otázka času objevuje na více místech. Aristoteles ve 4. knize Fyziky píše, že samotná existence času je nejasná. Je sice dělitelný, ale žádná část jeho neexistuje – minulé již uplynulo, budoucí ještě nenastalo a přítomný okamžik není žádná část času, podobně jako se přímka neskládá z bodů.<sup>28</sup> Čas také vnímá jako příčinu úpadku věcí, protože působením času chátrají a stárnou. Pohyb se měří časem a čas pohybem.<sup>29</sup>

---

25 Eva Krčmářová. *Grafická hudba – vývojový trend nebo pouhý meandr?*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2014, s. 15.

26 Aurelius Augustinus. *Vyznání*. Přeložil Ladislav Kuncíř. Praha: Kalich, 2012 [1. vyd. 1926], s. 391.

27 Pavel Novák. *Několik pohledů na čas v hudbě*. Dizertační práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta, 1999.

28 Tamtéž, s. 9.

29 Jan Sokol. *Rytmus a čas*. Praha: Oikoymenth, 1996, s. 46–47.

Jiný pohled na stvoření času a jeho význam přinesl Plótinus. Ten popírá tvrzení, že čas je pohyb, protože pohyb se může zastavit či přerušit, kdežto čas plyne stále dál. Jeho metafora o *Duši*, tedy aktivním principu, který se prvotním pohybem vymanil z klidu, naznačuje, že se čas stal průvodcem činů *Duše*, a začal jejím sestupem z věčnosti. „Geniální metafora o Duši, která se probudila ze svého uzavření do sebe a ‚rozhodla‘ se chtít něco víc, než je přítomné, bude pak provázet evropské myšlení až dodnes.“<sup>30</sup> Tuto mystickou koncepci dále rozvinul Aurelius Augustinus, který míní, že čas vznikl v momentě stvoření světa, a tudíž nemá žádné „před“. Je přesvědčen, že čas neexistuje bez člověka, a nastiňuje svou vizi tří časů: *přítomnost minulého*, tedy to, co se stalo, zpřítomněné ve vzpomínkách člověka, *přítomnost přítomného* a očekávání toho, co se stane, jako *přítomnost budoucího*. Augustinus jako první zkoumá otázky času z pohledu člověka, který v každodenním životě povaze času rozumí, umí s ním zacházet a měřit ho, i když není s to říci, co čas je, jak a kde. Augustin dochází k náhledu, že čas je lidský život. „Jedním z nejdůležitějších výsledků a zároveň klíčem k řešení paradoxu časového vědomí je náhled, že časovost už předpokládá schopnost rozšířit či ‚rozepnout‘ (distendere) pole pozornosti tak, že se tu vedle bezprostředně přítomného a vnímaného objeví i minulé a poněkud odlišným způsobem i očekávané, budoucí. Teprve v bezešvém spojení těchto tří tváří času vzniká specificky lidská časovost.“<sup>31</sup>

I přes mnohasetleté hledání filozofů, umělců a vědců neznáme přesnou odpověď na otázku, co je čas. Co nám pomáhá čas alespoň částečně uchopit, jsou určité způsoby nazírání na něj. Čas je pro nás v každodenním životě odečitatelný díky cyklické povaze vnějšího světa, je pro nás měřitelný v uplývajícímu toku událostí. Mluvíme o času fyzikálním (astronomickém, měřitelném v časových jednotkách), ale také psychologickém (subjektivním, závislém na vnímání), času hudebním, a dále ekologickém, biologickém, geologickém, sociálním, historickém aj. Filozof Jan Sokol je přesvědčen, že „východiskem k pochopení fenoménu času musí být existenciální lidská zkušenost, zkušenost času jako obzoru lidských možností“<sup>32</sup>. Ve své knize *Rytmus a čas* upozorňuje, že nejen filozofové, ale také pozorovatelé oblohy, tvůrci kalendářů či mechanických hodin mají zásluhu na dnešním pojetí času. Ve svém textu

---

30 Jan Sokol. *Rytmus a čas*. Praha: Oikoymenh, 1996, s. 52.

31 Tamtéž, s. 59.

32 Tamtéž, s. 15.

mimo jiné odrývá, jak pochopení času obohatily mnohé přírodní a sociální vědy.

„Co však jest v našich rozmluvách běžnější a známější než čas? A mluvíme-li o čase, rozumíme mu, rozumíme, i když jiný o něm mluví.“<sup>33</sup>

V každodenním životě nakládáme s časem ponejvíce utilitárním způsobem – hodinky nám ukazují, jestli jsme v souladu s naším časovým plánem, naplánovaným povinnostmi. Jsme z toho často ve stresu, protože „nestíháme“. Je zajímavé, že povětšinou s časem vedeme jakýsi boj, kdo s koho a pocit, zdali máme či nemáme dostatek času, je dán množstvím položek v diáři, které musíme zvládnout. Mnohdy i nelibost či nevhodnost vyjadřujeme přeneseně lakonickým „nemám čas“. I toto nasměrování na události budoucí, má v lidské historii svou genezi. Už paleolitický člověk se svým sběračským a loveckým způsobem obživy musel projektovat své záměry do budoucnosti, časový horizont byl však z pochopitelných důvodů značně omezený. Hlubokou proměnu přinesla zemědělská civilizace, která rozšířila časový horizont na nejmenší jednotku – jeden rok a umožnila prožitek principu, kdy *dnes* vynaložená práce přinese užitek v budoucnu (za několik měsíců).

Když se vrátíme k filozofickému zkoumání času, již u antických textů jsme narazili na vztah času a lidského života, v širším pohledu vztah bytí a času. To je i tématem nejznámějšího díla Martina Heideggera, německého fenomenologického filozofa a žáka Edmunda Husserla. Vlastní zkušenost člověka nazývá novověká filozofie „subjektem“, tomuto pojmu se Heidegger vyhýbá a důsledně hovoří o „pobytu“ (*Dasein*). „Má odlišit bytí ve smyslu existování, existence, od bytí ve smyslu věčné reality. Zdůrazňuje předně, že lidské bytí není žádná věc, ale ani stav, nýbrž že se vždycky děje [...] nikdy není lhostejným předmětem zkoumání, nýbrž tím, oč nám v našem bytí především jde, že klade na člověka jisté nároky a vyžaduje jeho úsilí. Že se děje zde, to jest na světě, který k němu neodmyslitelně patří, a že je časové, to jest omezené a konečné.“<sup>34</sup> Čas není přitom nic odtrženého, není to žádná vnější „věc“, „nýbrž sama tkáň a základní struktura našeho bytí ve světě, jeho vlastní smysl“.<sup>35</sup> Jan Patočka pak svoji vlastní koncepci formuje v podobě tří pohybů existence: pohyb přijetí do světa, pohyb sebezprodloužení a průlomu či sebezpochopení, jímž se člověk stává sám sebou – dodává tak další rozměr Heideggerovu schématu o stupních lidského

---

33 Aurelius Augustinus. *Vyznání*. Přeložil Ladislav Kuncíř. Praha: Kalich, 2012, s. 391.

34 Jan Sokol. *Rytmus a čas*. Praha: Oikoymenh, 1996, s. 157.

35 Tamtéž, s. 163.

dospívání a zrání.

Pro rámeček naší práce je významný především čas hudební a jeho vnímání. Bytostná časovost hudby byla umělci obdivována i kritizována. Leonardo da Vinci ji považoval za slabou stránku hudby:

„Malba vyniká a vládne nad hudbou, protože neumírá ihned po svém vytvoření jako nešťastná hudba, naopak zůstává ve svém bytí a Tobě se jeví jako živoucí to, co je ve skutečnosti jen pouhou plochou.“<sup>36</sup> Pavel Novák dodává, že z jiného pohledu hudba díky své téměř nehmotné povaze může sdělovat obsahy, které velmi konkrétní výtvarné umění je schopno pouze naznačit. Vidí také přednost hudby v tom, že hudební dílo ožívá vždy v rozdílném interpretačním čase, kdežto konečný tvar výtvarného díla je neměnný.

Úzkého propojení vnímání časovosti a dějů rytmicky se opakujících si všimla již řada badatelů. Byť se do empirické vědy dostávají poznatky velmi obtížně, věda si zkoumá především rytmy cirkadiánní a organické, které mají praktické využití například ve farmacii. Je paradoxní, jak složité a komplexní je pro vědu zkoumání těchto fenoménů a přitom tak přirozených a hluboce zakořeněných v každém z nás. Rakouský spisovatel Stefan Zweig si všimá nepřímé úměry vnímání rytmu a intelektu, když říká že „rytmická energie není nikdy intelektuální; není ani ve slovech, ani v hudbě, nýbrž uplatňuje se ryze emotivně a takřka tělesně.“<sup>37</sup> Děti ve věku okolo dvou let při hudbě vždy tančí, naprosto přirozeně a spontánně, což také dokládá, že hudební rytmy se opírají o senzomotorickou zkušenost – pohyb, tanec, práci – jak napovídají i názvy lehkých a těžkých dob v řečtině (zdvížení a položení).

*„Architektur ist gefrorene Musik.“ (A. Schopenhauer)*

Prostor je v kontextu umění a filozofie velké téma. Relativně můžeme prostor popisovat – máme výšku nad mořem, nad zemí, geometrii. Prostorové vzdálenosti mohou být jednoduše převedeny na časové údaje (např. z Prahy do Ruppoldingu je to autem pět hodin). Prostorové a časové je v našem vnímání úzce spjaté díky součinnosti oka a ucha. A navíc, ucho je dobrý prostorový analyzátor, protože na rozdíl od oka umí

---

<sup>36</sup> Pavel Novák. *Několik pohledů na čas v hudbě*. Dizertační práce. Brno: Janáčková akademie múzických umění, Hudební fakulta, 1999, s. 21.

<sup>37</sup> Jan Sokol. *Rythmus a čas*. Praha: Oikoymenth, 1996, s. 246.

abstrahovat objemové dojmy (ozvěnu, hlasitost, rezonanci). Oko určuje vzdálenost na základě odhadu.

„Každý viděný předmět se člověku jeví ‚v prostoru‘, i když obraz vnímané scény je na sítnici dvourozměrný. Schopnost interpretovat dvojici obrazů binokulárního vidění, jako prostor je nezbytným předpokladem zrakového vnímání, ale i sluchové vjemy se člověku jeví jako prostorové. Podle Kanta tedy pojem prostoru nemůže pocházet ze smyslového vnímání, nýbrž musí být dán už předem jako a priori, apriorní forma smyslového názoru podobně jako čas.“<sup>38</sup>

Na přelomu 20. století zanechala nejen na umělcích, ale i v uměnovědných diskuzích hluboký dojem teorie relativity. Také z ní se později vyvinul pojem časoprostor, který se však používá zejména v kontextu kosmických rozměrů.

Na hudbu jsme zvyklí pohlížet jako na časové umění, ale byla někdy napsána hudba, která by byla zcela oddělená od prostoru? Akustika přímo souvisí s prostorovými danostmi a kořeny znalostí dnešní akustiky najdeme již v antických divadlech a amfiteátrech. Simon Emmerson analyzuje ve svém textu různá prostorová uspořádání akustického prostoru, přičemž upozorňuje na fakt, že člověk je nastaven na vnímání směrem dopředu.

„Humans are built with a perceptual sense of ‚forward‘. Vision clearly has limited angular range with increasing detail towards a central area of focused attention; hearing (most specifically of location) is more acute in the ca. 120 degrees, straight ahead‘. We automatically turn to face a threat, an opportunity or an invitation, and non-technological communication (including performance) is usually ‚face to face‘.“<sup>39</sup>

Emmerson dále podotýká, že uspořádání divadelního prostoru (což platí i pro klasické hudební sály a operní domy) se příliš nezměnilo od doby antického Řecka, změna pak nastala až s rozvojem elektroakustických médií a rozhlasu. Došlo nejenom na *akuzmatickou* situaci, ale také na časové a prostorové rozpojení od zvukového

---

<sup>38</sup> *Wikipedia* [online]. 2015 [cit. 31. 5. 2018]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Prostor\\_\(filosofie\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Prostor_(filosofie)).

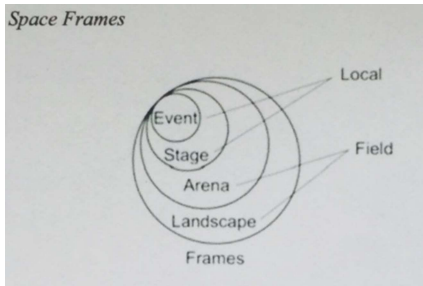
<sup>39</sup> Simon Emmerson. „Local/Field and Beyond“. In: Martha Brech – Ralph Paland (eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische musik und ihre Kontexte*. Bielefeld: transcript, 2015, s. 15.



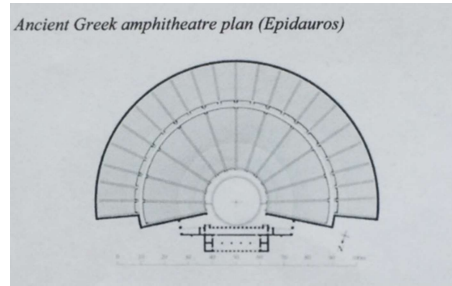
zdroje.

„[...] the ‚acousmatic dislocations‘ are the consequences of the development of the new technologies of sound in the last part of the 19th century. Telephone (1876) and radio (1890s, transatlantic 1901) allow us to displace sound in space, while recording (1877) allows displacement in time.“<sup>40</sup>

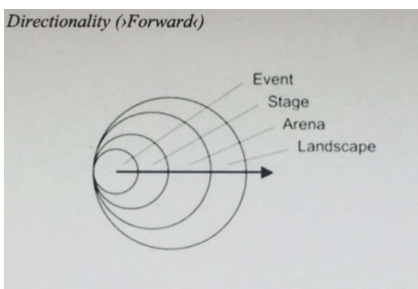
Emmerson osmi diagramy zřetelně znázorňuje možná prostorová uspořádání:



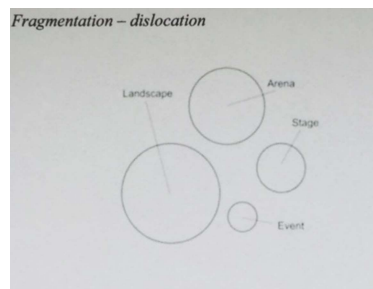
Space Frames



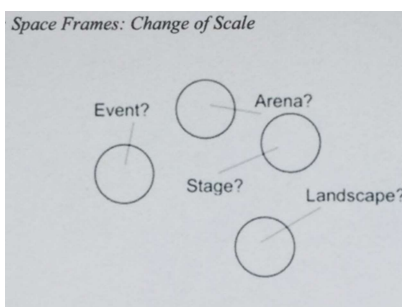
Ancient Greek amphitheatre plan



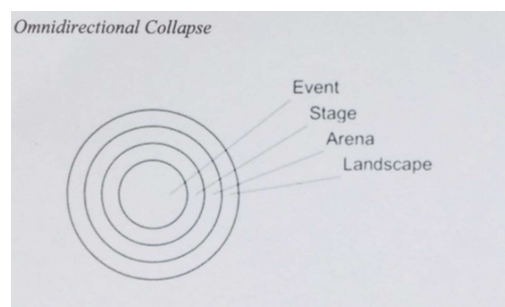
Directionality



Fragmentation – dislocation

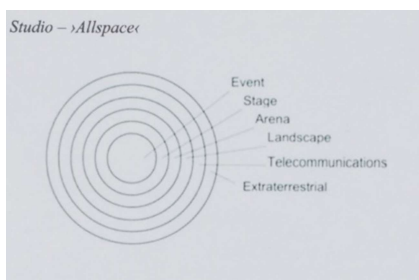


Space Frames: Change of Scale

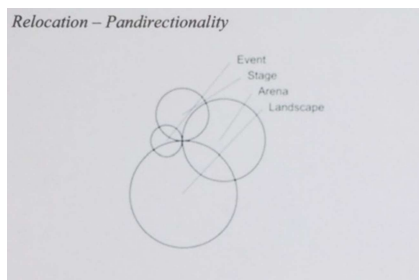


Omnidirectional Collapse

<sup>40</sup> Simon Emmerson. „Local/Field and Beyond“. In: Martha Brech – Ralph Paland (eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische musik und ihre Kontexte*. Bielefeld: transcript, 2015, s. 16 – 26.



Studio – „Allspace“



Relocation – Pandirectionality

Simon Emmerson. „Local/Field and Beyond“. In: Martha Brech – Ralph Paland (eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische musik und ihre Kontexte*.

Z hlediska našeho zájmu je zajímavý čtvrtý a pátý diagram. U čtvrtého je narušena ona orientace vpřed, jednotlivé prostory jsou od sebe odděleny, čímž je umožněn také volný pohyb mezi jednotlivými segmenty, které jsou, ale ještě stále funkčně definovány.

„Recent installation and other open-work formats challenge this fundamental exclusion: an audience member may be free, after all, to ‚wander into‘ the work!“<sup>41</sup>

Páté schéma zachycuje přehodnocování jednotlivých segmentů na soubor čtyř relativně rovných entit. Mizí „jistota“, kde se zrovna nacházíme, kterému segmentu čelíme. Jako příklad tohoto typu prostorové situace uvádí Emmerson Cagovu *Inlets*.

„In John Cage’s *Inlets*, for example, the sound of water gurgling inside beautiful large conch shells as they are rotated is highly amplified – a small ‚inside sound‘ becomes a surrounding landscape.“<sup>42</sup>

Můžeme mluvit nejen o vnějším prostoru, ve kterém se hudební dění odehrává, ale také o budování prostoru „uvnitř“ kompozice (dvoj- a vícesborové techniky, jasnost a barva výsledného zvuku, dozvuk, prostorovost, konfrontace paralelních prostor). Zejména v hudbě 20. století pak vznikaly skladby, které jsou bytostně spjaty se zamýšleným prostorem a uvedení jinde by bylo více než obtížné (například skladba Mareka Kopelenta *Lux Mirandae Sanctitatis*).<sup>43</sup> Za pionýra prostorové hudby ve 20. století je považován Charles Ives.

41 Simon Emmerson. „Local/Field and Beyond“. In: Martha Brech – Ralph Paland (eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische musik und ihre Kontexte*. Bielefeld: transcript, 2015, s. 18.

42 Tamtéž, s. 19.

43 Tomáš Pálka: *Prostor a tektonika v hudební kompozici*. Dizertační práce, Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2008, s. 9–23.

„[...] sei es in Bezug auf Kompositionen mit der Anlage von musikalischen Schichten, die unabhängig voneinander gespielt werden, sei es in Bezug auf Aufführungen mit einer Verteilung von (beweglichen) Klangquellen im Raum.“<sup>44</sup> Ve své skladbě *The Unanswered question* z roku 1906 pracuje na svou dobu s prostorem velmi netradičně. Skladba má tři instrumentální vrstvy (smyčcové kvarteto, dechové kvarteto a trubka), z nichž každá prezentuje vlastní výrazový a významový svět, vrstvy mají vlastní tempo a tónový systém. Skladatel umísťuje smyčcové kvarteto za scénu (ve verzi se smyčcovým kvartetem), v novější verzi se smyčcovým orchestrem je za scénou umístěna trubka. Bohuslav Martinů ve svém *Dvojkonzertu* z roku 1938 vytváří stereofonní efekt pomocí dvou rovnocenných instrumentálních skupin smyčcových nástrojů. Karlheinz Stockhausen pak přichází s myšlenkou „obklopit“ posluchače masou hudby v svých *Gruppen für drei Orchester* (1958). Tři orchestry jsou rozmístěny před publikem a po obou stranách. Každý z orchestrů má vlastního dirigenta. Podobný přístup zvolil také Luboš Fišer ve své skladbě *Caprichos* pro komorní a smíšený sbor (1966). Filozofickou rovinu díla *Vox clamantis* Petra Ebena (1969) psaného bezprostředně po okupaci Československa podtrhuje prostorové rozmístění trubek a symbolizují prostor jako otevřený prostor, svobodu a vidinu dále.<sup>45</sup>

Fenoménem prostoru, prostorovými koncepty v hudbě a specializací se podrobně věnuje ve své dizertační práci Anna Maria Harley<sup>46</sup>. Na příkladech práce Henryho Branta (1913–2008), Iannise Xenakise (1922–2001) a Raymonda Murraye Schafera ukazuje osobité přístupy ke specializaci v hudbě ve 20. století. Kanadský skladatel Henry Brant založil svou práci na hesle „all music is space music“<sup>47</sup>, čímž formuloval protiklad k dlouhé tradici pojetí hudby jako čistě časového umění.

Schafer se ve svém hudebně divadelním díle *The Princess of the Stars* dostává až na hranici rituálu, diváci jsou umístěni na břehu jezera, hudebníci okolo jezera, kde je

---

44 Christa Brüstle. „Henry Brants Spatial Music. Kompositionen mit Aufführungsräumen.“ In: Martha Brech – Ralph Paland (eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische musik und ihre Kontexte*. Bielefeld: transcript, 2015, s. 90.

45 Tomáš Pálka. *Prostor a tektonika v hudební kompozici*. Dizertační práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2008, s. 42.

46 Anna Maria Harley. *Space and Spatialization in contemporary music: history and analysis. Ideas and implementation*. Dizertační práce. Montreal Quebec: McGill University, School of Music, 1994.

47 Christa Brüstle. „Henry Brants Spatial Music. Kompositionen mit Aufführungsräumen.“ In: Martha Brech – Ralph Paland (eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische musik und ihre Kontexte*. Bielefeld: transcript, 2015, s. 90.

mezi nimi i kilometrová vzdálenost, další protagonisté pádlují na jezeře po předepsaných drahách. Schafer určuje také časové a místní podmínky, kdy se má dílo provádět – za podzimního rána při úsvitu, u jezera asi kilometr a půl širokého a kilometr dlouhého „[...] to allow the principal characters to enter in their canoes from ‚off-stage‘.“<sup>48</sup> Součástí díla je tak velkolepé přírodní divadlo, voda, úsvit, ptačí zpěv. Harley shrnuje Schaferovu poetiku bytostně propojenou s přírodou v závěru:

„The mystique of the Canadia North, of the purity of natural soundscape, filled with birdsong, sounds of wind and water, but not the noise of the airplanes, is as utopian as any other form of belief. Schafer's music, whether integrated with wildlife sounds, dispersed through an urban park, or found within the concert hall, as all art transcends everyday reality. It creates its own realm and changes the pre-existing human world in the process.“<sup>49</sup>

Hudba je tradičně chápána jako časové umění, protože se odvíjí v čase. Oproti tomu je například architektura tradičně chápána jako umění statické. Zdá se být na čas nezávislá, a přesto prostor krásného chrámu zažíváme také postupně. Vstoupíme a naskytne se nám první pohled, pak otočíme hlavu a díváme se z jiného úhlu, pokročíme a tak dále. Tak postupně zažíváme a „čteme“ prostor v čase. „Architektur definiert die Bewegung im Raum und wird durch sie lesbar.“<sup>50</sup> Právě díky propojenému vnímání času a prostoru přicházíme na společnou vlastnost, která ke klasickému vnímání univerzální harmonie mezi hudbou a architekturou v tradičním evropském myšlení přidává další dimenzi – pohyb v prostoru. Příkladem syntézy prostoru, zvuku a světla byl Pavilon Philips a *Poème Electronique* – společný projekt Le Corbusiera, Iannis Xenakise a Edgara Varèse (1958). Právě Varèse je považován za vizionáře prostorové zvukové projekce, který jako jeden z prvních skladatelů vzal v úvahu možnosti elektroakustické hudby.

Na časovou dimenzi architektury poukazuje i francouzský architekt a teoretik architektury Bernard Tschumi ve svém spisu *The Manhattan Transcripts* (1978): „Der architektonische Raum ist kein passiver Raum, sondern ein Raum in Erwartung.“ Tento

---

48 Anna Maria Harley. *Space and Spatialization in contemporary music: history and analysis. Ideas and implementation*. Dizertační práce. Montreal Quebec: McGill University, School of Music, 1994, s. 319.

49 Tamtéž, s. 324.

50 *Klangkunst*. Akademie der Künste Berlin. München, New York: Prestel, 1996, s. 226.

„prostor v očekávání“ se stal východiskem jeho práce. Architektura pro něj neznámá pouze prostor a formu, ale také akce, události, to, co se stane v rámci jejího prostoru. Tschumi například stojí za realizací pařížského parku La Villette. Myšlenka aktivace prostoru (*die aktivierung des raumes*) se objevuje od osmdesátých let v tvorbě více evropských a severoamerických architektů (Tschumi, Libeskind, Koolhaas, Lynn, Hecker, Bates). Na různých formálních úrovních se snažili integrovat dynamiku prostorového prožitku.

Specifickým příkladem propojení architektonického a zvukového myšlení je tvorba Bernharda Leitnera, který se však částečně vzdává klasické matérie a za stavební materiál považuje samotný zvuk. Projektuje a systematicky prozkoumává nové zvukové prostory a jejich působení na lidské tělo a vnímání.

V oblasti Klangkunst zaujímají ústřední místo integrativní koncepty, které chtějí oslovit, když ne rovnou všechny smysly, pak přinejmenším oko a ucho (audiovizuální koncepty). Právě díky kategoriím prostoru a času je pak umožněn celkový vjem a zážitek. Tato tematika je zřetelná v díle Christiny Kubisch, Rolfa Juliuse, Tilmana Küntzela nebo Carstena Nicolaie. Kubisch kombinuje audiotechniku často s UV nebo černým světlem. Vytváří takřka umělou, ireálnou atmosféru, jakoby prostorový obraz, do kterého se může vstoupit. Instalace Rolfa Juliuse jsou ovlivněné silným příklonem k tradicím malby 20. století. Používá barvy a pigmenty nalité například do čajových šálek. Barvu pak míchá se zvukem tak, že pigmenty pokládá na membránu reproduktoru, aby barva díky vibracím vystřikovala. Küntzel operuje často s nárazovým sepínáním zvuku a světla tak, aby byly smysly stimulované zároveň. A i přes toto paralelní zapojení ucha a oka zažívá recipient akustické a vizuální procesy nezávisle na sobě.<sup>51</sup>

„Auge und Ohr arbeiten zwar gleichsinnig aber nicht gleichzeitig: Der Hörsinn reagiert erheblich schneller.“<sup>52</sup>

V našem prostředí můžeme vzpomenout tvorbu Milana Grygara (Akustické kresby,

---

51 Sabine Sanio. „Ästhetische Erfahrung als Wahrnehmungsübung?“ In: Ulrich Tadday. *Musik-Konzepte. Sonderband. Klangkunst*. München: Richard Boorgerg, 2008, s. 58.

52 Helga de la Motte. „Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen“. In: Ulrich Tadday. *Musik-Konzepte. Sonderband. Klangkunst*. München: Richard Boorgerg, 2008, s. 5.

Púdorysné partitury). Grygar začal od 60. let propojovat kresbu se zvukem, které tak dal prostorový a časový rozměr. První jeho akustická kresba vznikla jednoduše tím, že na magnetofon nahrával proces kresby – zvuk bambusového dřívka zadržávajícího se o papír. Losangeleská intermediální umělkyně Morgan O'Hara vytváří naopak akční kresbu.

„The *Live transmission* drawings are a record, performed in real time, of the vital movement of living beings. They transcend both figuration and abstraction. I draw methodically with multiple razor-sharp pencils and both hands, as time-based performance, executing a direct neural transmission from one human action into another. I condense movement into accumulations of graphite line, which combine the controlled refinement of classical drawing with the unbound sensuality of spontaneous gesture. Time-space coordinates for each drawing are described with precision in the titles.“<sup>53</sup>

Její archiv obsahuje již přes tři tisíce kreseb přenášejících živou akci, pohyb na dvojrozměrnou plochu papíru. Ze slovenského prostředí vzpomeňme tvorbu skladatele, konceptuálního umělce a muzikologa Milana Adamčiaka (1946–2017), který propojoval v rámci intermediálního prostředí slovo, zvuk, kresbu i meditaci.

### 1.5 Slyšet a vidět jinak. Akustický – akusmatický – audiovizuální.

Zastavme se nejprve u slyšení a jeho různých úrovní (modech). Pierre Schaeffer v souvislosti s akusmatickou situací mluví o redukovaném slyšení (*écoute réduite*) a čtyřech modech slyšení (*les quatres écoutes*).

„Reduziertes Hören ist eine besondere Form gerichteter Wahrnehmung. Der Klang wird als Objekt der Wahrnehmung selbst gehört – daher der Begriff ‚Klangobjekt‘. Aufmerksamkeit gilt allen seinen Wesensmerkmalen, und jegliche Spekulation über seine Ursachen wird ausgesetzt [...]. Reduziertes Hören ist intentional und in einem gewissen Sinne unnatürlich.“<sup>54</sup>

---

53 „Morgan O’Hara. Statement“ [online]. 2012 [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.morganohara.com/statement.html>.

54 John Dack. „Instrument und Pseudoinstrument: Akusmatische Konzeptionen.“ In: Elena Ungeheuer. *Elektroakustische Musik*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Laaber, 2002, s. 247.

Redukované slyšení je tedy forma specificky zaměřeného vnímání. Pro detailní prozkoumávání *zvukového objektu* je zásadní možnost jeho opakování. Zvukový objekt – klíčový pojem konkrétní hudby – zavedl také Pierre Schaeffer. Označuje jím akustický objekt, nejmenší samostatný zvukový útvar, jež je vyjmut ze svého původního kontextu a je na něj nahlíženo fenomenologicky jako na objekt „an sich“.

Schaeffer označuje čtyři úrovně slyšení: *écouter / listening – ouïr / perceiving – entendre / hearing – comprendre / comprehending*. V praxi však neexistují jednotlivé úrovně odděleně a každý modus může vplývat do jiného. Sluchové aktivity jsou rozděleny do dvou kategorií vymezených opačnými póly (abstraktní/konkrétní a objektivní/subjektivní). *Écouter* je běžné naslouchání někomu či něčemu, znak jisté situace (jede vlak). *Ouïr* je konkrétní, avšak neanalyzující a pasivní sluchové vnímání – základní až primitivní modus slyšení. Zvuk je vnímán jako soubor konkrétních aspektů zvuku. Slyšíme, co přichází, ale nesnažíme se poslouchat či porozumět slyšenému. *Entendre* znamená doslova „vposlouchávat se“. Zaměřujeme pozornost na slyšené, vybíráme si část slyšeného, která nás zajímá, abychom ji mohli „popsat“. *Comprendre* označuje chápání významu slyšeného v rámci intersubjektivního prostoru, odvození smyslu na základě kódu.

Je zajímavé srovnat, jak sémantické úrovně slyšení a naslouchání formuluje později francouzský filozof a sémiotik Roland Barthes (1915–1980). *Hören* je fyziologický fenomén, kdežto *Zuhören* psychologický akt. Barthes popisuje tři úrovně *Zuhören*. První je základní slyšení orientované na *indicie*, slyšení, které nás nijak neodlišuje od světa zvířat. „Dieses erste Zuhören ist sozusagen ein Alarm.“<sup>55</sup> Druhou úroveň *zuhören* nazývá jako *Entziffern* a označuje jím ono typicky lidské slyšení – slyším tak, jako čtu, tedy podle určitých kódů. Třetí typ slyšení je orientovaný na toho, kdo mluví, a nikoliv primárně na to, co se říká. „Es soll sich im einem intersubjektiven Raum entfalten, in dem ‚ich höre zu‘ auch heißt ‚höre mir zu‘...“<sup>56</sup> *Hinhören* pak znamená „vposlouchání se“.

Rudolf Frisius mluví o paradoxech ve vývoji hudby ve 20. století, které se zrcadlí

---

55 Michal Rataj. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. Praha: AMU – KANT, 2007, s. 92.

56 Tamtéž.

v programových pojmech akcentujících buď to slyšitelné, či to viditelné. V souvislosti s rozvojem elektroakustické hudby, se začalo mluvit o neviditelné či akusmatické hudbě (*unsichtbare, akusmatische Musik*). Pojem *akusmatický* však sahá už k Pythagorovi, který vyučoval za závěsem a jako akusmatickou označoval situaci, kdy posluchač nevidí zdroj zvuku. Už Pythagoras tak poukázal na latentní souvislost mezi viděným a slyšeným, byť jeho motivací bylo, aby se studenti nenechávali rozptylovat pohledem na jeho osobu. To, co je v pojmu *unsichtbare Musik* negativně vymezeno, je v dalším široce užívaném pojmu – *akustische Kunst* – pozitivně akcentováno. Pojem zdůrazňuje především estetickou nezávislost sluchového vnímání (oproti zrakovému).<sup>57</sup>

Myšlenkové okruhy spojené s akustickými uměními shrnuje ve své dizertační práci Michal Rataj, přičemž v centru jeho zájmu stojí *radioart*. V pojmové oblasti související s akustickými uměními podtrhává impulzy snažící se jasněji definovat onu nepřehlednou situaci ve stále pokulhávající teoretické reflexi. Rudolf Frisius mluví o herních prostorech (*Spielräume*), které mohou akustická umění nabídnout: „für den Versuch, der Hörefahrung wieder zu ihrem Recht zu verhelfen, indem Gehörtes das Sichtbare entweder ersetzt oder gleichwertig kontrapunktiert...“<sup>58</sup>. Rataj pak dále pokračuje:

„Je zřejmé, že specifická podoba takovýchto herních prostorů (*Spielräume*) je v první řadě odvislá od druhového, žánrového či jakkoliv konceptuálně vymezeného pólu, právě jehož existence (reálná či virtuální, objektivně či intersubjektivně vnímatelná) možnost vzniku takových diskurzivních herních prostorů zakládá.“<sup>59</sup>

K problematice audiovizuálního vnímání (tedy vnímání zacíleného paralelně na zrakový a sluchový vjem) se dostává Helga de la Motte-Haber, když upozorňuje na fyziologicky rozdílné časové vnímání zrakového a sluchového smyslu: „das Auge eine Differenz von 17 ms braucht, um ein zweites Ereignis als verschieden von einem ersten zu empfinden, das Ohr hingegen nur 2 ms, was dem Dirigenten eines

---

57 Rudolf Frisius. „Das andere Hören. Unsichtbare Musik oder akustische Kunst?“. In: Elena Ungeheuer. *Elektroakustische Musik*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Laaber, 2002.

58 Michal Rataj. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. Praha: AMU – KANT, 2007, s. 35.

59 Tamtéž, s. 34–35.



Orchesters erlaubt, ein maximales Synchronspiel der Musiker zu erzielen.“<sup>60</sup> Sluchový vjem je tedy jemněji diferencovaný než zrakový. De la Motte-Haber mluví také o takzvaném *visual-capture* efektu. Pojem pochází z psychologie a označuje situaci, kdy vizuální vjem převládá nad ostatními a ovlivňuje další části somatosenzorického systému, což vede k vnímání situace, které neodpovídá skutečným podnětům. Typickým příkladem je břichomluvec s loutkou, který vyvolává dojem, že mluví samotná loutka. Jiný příklad – pokud se zvuk pohybuje zleva doprava, ale vizuální prvek (osoba, věc) zprava doleva, směr zvuku je vnímán také jako pohyb zprava doleva. De la Motte-Haber dále píše, že můžeme uvažovat i o určitém druhu *auditory capture*, kdy naopak sluchový vjem ovlivňuje ty ostatní. Tento efekt je využíván ve filmové hudbě při scénách pronásledování, kdy se díky zhuštěným akustickým impulzům dosahuje dojmu zvýšené obrazové rychlosti. De la Motte-Haber dochází k určitému zobecnění: „Eine grobe Verallgemeinerung würde besagen, dass bei räumlichen Entfernungen die visuelle Information stärker gewichtet wird, bei zeitlichen hingegen die akustische.“<sup>61</sup>

Než se přesuneme k detailním vhledům do prací tří vybraných osobností – Heinerja Goebbelse, Christiny Kubisch a Bernharda Leitnera, pojďme si v závěru zrekapitulovat hlavní akcenty, které z výše zmíněného vyplynuly.

Hluboko do minulosti můžeme sledovat tradici propojování odlišných druhů umění. Vedle klasických forem, které sice také integrují více uměleckých druhů do jednoho komplexního díla jako například opera, divadelní představení či balet a které ale nestojí v oblasti našeho zájmu, se formuje proud, jehož zesilující tendence jsou patrné v průběhu celého 20. století. Vznikají přechodové oblasti s různou mírou akcentace toho či onoho uměleckého druhu a zároveň různé optiky jejich kategorizace. Nejvýrazněji se tyto tendence ukazují mezi hudbou a výtvarným uměním.

Ze širokého pole intermediálního umění se zaměřujeme na oblast, v níž se zvuková struktura organicky propojuje s výtvarnou složkou. Okruh uměleckých aktivit určených pro uši i oči se v německé jazykové oblasti označuje jako Klangkunst a souvisí s ním široký teoretický diskurz.

---

60 Helga de la Motte-Haber. „Audiovisuelle Wahrnehmung“. In: *Sonambiente Berlin 2006. Klang, Kunst, Sound Art*. Heidelberg: Kehrer, 2006, s. 204.

61 Tamtéž, s. 205.

Základní kameny oblasti Klangkunst se ukazují ve změně v poslechovém vnímání, nově interpretované kategorie času a prostoru a jejich společný jmenovatel – pohyb v prostoru. Nová interpretace kategorií času a prostoru prosakuje také z malby a architektury. Z německé diskuze dále vyplynulo, že byť byl rozvoj audiotechniky pro Klangkunst velmi významný, systémově se jedná o dlouhodobý proces vývoje druhů umění, nikoli nutně podmíněný technickým rozvojem.

## 2 HEINER GOEBBELS

### 2.1 Autorská cesta Heinera Goebbelse

Heiner Goebbels (narozen 1952) svou tvorbou významně zasáhl do různých oblastí hudebního, divadelního a rozhlasového umění. Na počátku jeho cesty bylo studium sociologie a hudby, které ho přivedlo do Frankfurtu – známého ohniska levicově smýšlejících kruhů. Studium sociologie zakončil diplomovou prací o skladateli Hannsi Eislerovi, s jehož dílem vede ve své vlastní kompoziční práci neustálý dialog. Na rozdíl od Eislera se však Goebbels ve své tvorbě vyhýbá přímé reflexi politické tematiky. Skladatelsky a interpretačně byl od počátku aktivní nejen na poli klasické hudby. Účinkoval v avant-rockových seskupeních (Duck and Cover, Cassix, Cassiber), spoluzaložil Sogenanntes Linksradikales Blasorchester (Takzvaně levicově radikální dechový orchestr), který existoval mezi léty 1976–1981, účinkoval v duu Duo Heiner Goebbels / Alfred Harth.

Od sedmdesátých let se prosazuje na poli scénické hudby. Psal hudbu k inscenacím Hanse Neufelse, Clause Peymanna, Matthiase Langhoffa, Rutha Berghause a dalších. Tuto scénickou hudbu však dnešním pohledem hodnotí jako „podřízenou součást činoherní morfologie, která mu v negativním smyslu sama pomohla najít jiný klíč k fungování hudebního divadla.“<sup>62</sup>

V polovině osmdesátých let začal psát rozhlasové hry Hörspiel, zejména na texty dramatika Heinera Müllera (1929–1995) – *Herakles 2 aneb Hydra*, *Muž ve výtahu*, *Silnice na Volokolamsk I–IV*. Ve své práci ukázal, že do světa svých zvukových kompozic lze zahrnout široké spektrum hudebního a zvukového materiálu různého původu, od vážné hudby k punku a noise, od terénních nahrávek k inscenovanému projevu herců.

V roce 1984 „inscenoval“ *Zpustlý břeh (Verkommenes Ufer)* a *Prométheovo osvobození* opět na Müllerovy texty. Jednalo se o drobnější performativní formy, plně

---

62 Lukáš Jiříčka. *Dobyvatelé akustických scén. Od radioartu k hudebnímu divadlu (Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring)*. Praha: NAMU, 2015, s. 91.

scénicky prokomponované. Po těchto prvních „scénických koncertech“ se věnuje vlastním divadelním projektům. Umělecké útočiště našel ve švýcarském divadle Théâtre de Vidy v Lausanne, kde, jak říká vlastními slovy, „existuje malý, otevřený a vysoce motivovaný tým lidí“<sup>63</sup>, se kterým může realizovat své novátorské umělecké záměry, na rozdíl od zkonstatěného divadelního systému v Německu, které je v pozitivním smyslu slova dobrým muzeem pro díla 18. a 19. století, ale systematicky naprosto nevyhovující pro nově vznikající díla Goebbelsova typu.

Jeho práce je pravidelně uváděna na největších a nejvýznamnějších divadelních a hudebních festivalech po celém světě. Mnoho jeho skladeb je také vydáno na CD. Věnuje se také soudobé hudbě. V roce 2003 byla Berlínskou filharmonií pod taktovkou Sira Simona Rattle uvedena jeho orchestrální skladba *Aus einem Tagebuch*. Od dubna 1999 pedagogicky působí na Institutu pro aplikovanou divadelní vědu v Giessenu. V roce 2006 byl zvolen prezidentem Divadelní akademie ve Frankfurtu (Hessische Theaterakademie). Mezi roky 2012–2014 vykonával funkci uměleckého ředitele jednoho z největších německých festivalů – Ruhrtriennale.

## 2.2 Tvorba jako experiment

At' už je Goebbelsova práce nazývána hudebním divadlem, scénickým koncertem či performativní instalací, vždy se snaží jednotlivé prostředky oddělovat a dát jim vlastní prostor tak, aby mohly být vnímány, slyšeny, viděny. Bylo by proto zavádějící vztahovat Goebbelsovu práci k myšlenkám totálního uměleckého díla. Umění mají spíše koexistovat ve stejném prostoru, vzájemně se potkávat a odpovídat si.

Výrazným rysem Goebbelsovy práce je velká otevřenost k použitému materiálu, která byla formována několika faktory – reflexí teoretických textů Bertolda Brechta, prozkoumáváním hudebního potenciálu dramatických textů, inspirací v tvorbě Hannse Eislera a jeho důraz kladený na „funkční ráz hudby a jeho schopnost dotýkat se srozumitelné a úderné muzikálnosti.“<sup>64</sup> Goebbels často eklekticky kombinuje různé

---

63 „Talk: Stifter's Dinge – Michael Morris in conversation with Heiner Goebbels“ [online]. *Soundcloud.com*. 2016 [cit. 1. 6. 2018]. Dostupné z: <https://soundcloud.com/artangel-2/talk-stifters-dinge>.

64 Lukáš Jiříčka. *Dobyvatelé akustických scén. Od radioartu k hudebnímu divadlu (Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring)*. Praha: NAMU, 2015, s. 95.

zdroje. Pracuje se samplerovými zvuky přírodního či industriálního původu, mixuje již hotovou hudbu jiných tvůrců, využívá výňatky z krásné literatury či antropologických textů. V performativní instalaci *Stifters Dinge* jde ještě dál a věci ožívají svým vlastním fascinujícím životem. Stoupající mlhový oblak, hypnotizující zvuk rozměrné trubice nafukované ventilátorem, explozivní poryvy pěti hrajících klavírů – choreografie vizuálních a akustických objektů je evidentně výsledkem vědomého posouvání náhledu na divadelní tradici.

Goebbels netrvá na tom, aby byl jediným autorem hudby – ve *Stifters Dinge* se objeví Italský koncert J. S. Bacha, v inscenaci *Eraritjaritjaka* zazní hudba Ravela, Crumba, Scelsiho a Šostakoviče. Pro hudební divadlo *Hashirigaki* z roku 2000 zinstrumentoval hudbu skupiny Beach Boys. Goebbels zpracovává nejen fragmenty již existujících hudebních děl, rozhlasových záznamů, nahraných rozhovorů, ale také části své vlastní práce. S materiálem nakládá dramaturgickým způsobem a zasazuje jej do nových kontextů – jednou jako součást instalace, jindy v rámci divadelní inscenace či hudební kompozice, přičemž se nebrání proškrtávat, revidovat a přepisovat. V duchu „stále otevřeného díla“ zkoumá únosnost materiálu a nechává ho znovu ožít v jiných konstelacích. Byť je tento způsob práce obecně považován mnohými skladateli za „vykrádání sebe sama“, osobně ho považují za naprosto legitimní, ne odlišný od práce výtvarníků, kteří vytváří celé cykly obrazů či instalací věnovaných jednomu tématu.

Významnou roli v Goebbelsově tvorbě představuje lidská řeč ve svých nejrozmanitějších projevech. Není to však sdělení či poselství, které by stálo v první linii. Spíše než smysl řečeného zajímá Goebbelse způsob mluvy, rytmus, frázování, zvuk a hudebnost hlasu. Nechává herce pracovat se slepým textem, aby tak získali svobodu se v textu volně pohybovat.

Znaky otevřeného díla najdeme také v procesu jeho tvorby. Goebbels nevychází z předem daného scénáře či fixní představy celku. Ideje vznikající v průběhu přípravy a zkoušení se snaží do posledního momentu integrovat. Goebbels se také pokouší vymanit své okolí ze zaběhnutých rolí, s herci pracuje jako s hudebníky a naopak. V tomto experimentálním rámci si ověřuje posouvání hranic ve vnímání umění.

## 2.3 Fenomén nepřítomnosti

Goebbels začal postupně ve své tvorbě objevovat a ověřovat zajímavý fenomén – *nepřítomnost (Abwesenheit)*. „Ausgangspunkt dieser Experimente war zunächst ein Versuch über die Abwesenheit von Darstellern auf der Bühne nach wiederholten Erfahrungen mit einer gesteigerten Aufmerksamkeit der Zuschauer insbesondere dann, wenn etwas nicht gezeigt, sondern verweigert wird.“<sup>65</sup> Ať se tato nepřítomnost týkala působení netělesného hlasu (*Schwarz auf Weiß*), konsekvetně prázdného středu jeviště (*Eislermaterial*), decentralizace dění (*Landschaft mit entfernten Verwandten*), či nepřítomností protagonistů (*Eraritjaritjaka*), pozornost a angažovanost vnitřního světa diváka vzrostla. „Mit der Abwesenheit von Darstellern werden die Dinge, die Theatermittel und Bühnenelemente selbst zu Protagonisten der Szene.“<sup>66</sup> Věci se stávají hlavními protagonisty scény, a to je i premisa pro *Stifters Dinge*.

Fenomén *nepřítomnosti* se stal pro Goebbelse klíčovým uměleckým postojem.

Touto nepřítomností může být rozuměno:

1. zmizení herců/performerů z centra pozornosti
2. rozštěpení přítomnosti na všechny zúčastněné elementy
3. polyfonie elementů, například nezávislé hlasy světla, prostoru, textu, zvuku jako ve fuze J. S. Bacha
4. rozdělení pozornosti diváků na „kolektivní protagonisty“ s mnoha performery, kteří částečně ukrývají svou individualitu, například tím, že se k publiku točí zády
5. oddělení hlasu od těla herce a oddělení zvuku hudebníka od jeho nástroje
6. desynchronizace zraku a sluchu, oddělení vizuálního a akustického jeviště
7. vznik meziprostor / prostor k objevování / prostor, ve kterých se mohou odehrávat emoce, představivost, reflexe
8. opuštění expresivity (podle hesla Heinerja Müllera „Drama se nekoná na jevišti“)
9. prázdné centrum: v pravém smyslu slova jako prázdné jeviště, nepřítomnost centrálního ohniska, ale také nepřítomnost toho, co nazýváme „tématem“ nebo „poselstvím“ díla
10. nepřítomnost příběhu

---

65 Heiner Goebbels. *Ästhetik der Abwesenheit*. Berlin: Theater der Zeit, 2012, s. 63.

66 Tamtéž.

## 11. nepřítomnost věcí, které známe z obvyklých scén a očekávali bychom je<sup>67</sup>

Pro detailnější vhled do práce a myšlení Heinerja Goebbelse jsem si vybrala performativní instalaci *Stifters Dinge*, ve které můžeme pozorovat velmi zajímavé propojení světa hudebního, divadelního i výtvarného. Je to přesně ona fascinující, ale těžko zařaditelná forma probouzející nejistotu, jež dovoluje se otevřít, nastavit se tomu, co přijde, bez předchozích úsudků a kategorizací.

V následující analýze se zaměřím na zkoumání vztahů uprostřed nově vzniklého prostoru, tedy ve spojení hudebního/akustického a vizuálního jeviště, na hranici divadelní inscenace a výtvarné instalace. V analýze budu sledovat především tyto myšlenkové akcenty:

- Jak koexistují jednotlivé složky ve sdíleném prostoru a jak pevně jsou k sobě svázané.
- Jakým způsobem je rozvržen prostor instalace a jak pracuje autor s jeho dynamikou.
- Jakou míru aktivity autor očekává od diváka, zda má divák spíše aktivní či pasivní roli, zda umožňuje divákovi vstoupit do vnitřního prostoru díla.
- Jaký poměr je mezi použitím harmonického a neharmonického zvukového materiálu, význam řečeného slova, míra remixovaného materiálu.
- Jakým způsobem pracuje se zrakovým a sluchovým vnímáním, zda je chce autor desynchronizovat.
- Jak konkrétně se v tomto díle projevuje fenomén nepřítomnosti popsany výše.
- Z hlediska časového, zda je dílo spíše lineární či nikoli.
- Zda autor vizuálním způsobem pracuje se zvukovým zdrojem.

---

67 Heiner Goebbels. *Ästhetik der Abwesenheit*. Berlin: Theater der Zeit, 2012, s. 18.

## 2.4 Stiffers Dinge – performativní instalace

### 2.4.1 V hlavní roli věci

Koncept, hudba a režie: Heiner Goebbels

Set design, světlo a video: Klaus Grünberg

Hudební spolupráce, programování: Hubert Machnik

Zvukový design: Matthias Mohr

Vydavatel: G. Ricordi & Co.

Performativní instalace *Stiffers Dinge* byla poprvé prezentována v divadle Théâtre Vidy-Lausanne v září 2007. Poté byla zrealizována na mnoha dalších místech – v Berlíně, Lucembursku, Londýně, Frankfurtu, Mnichově, New Yorku. Instalace byla dvakrát představena v podzemní galerii Ambika P3 v Londýně – poprvé v roce 2008 jako neobvyklé představení zahrnující přírodní jevy, mechanické objekty, projekci a hudbu. V roce 2012 se instalace vrátila na stejné místo v nové verzi – *Stiffers Dinge: The Unguided Tour*. Byla uzpůsobena speciálně pro tento prostor, umožňovala divákům volný pohyb a možnost objevovat prostředí, zažívat dílo z vícerých perspektiv jako kontinuálně se vyvíjející instalaci. Sám autor ji komentoval následovně:

„...it sets the human body to a relations to a non-human machinery. In a performance you are a group out side of it, now you are inside of it.“<sup>68</sup>

Poukazuje tím na změnu prostorového řešení, zejména na novou roli posluchačů, kterým tak byl umožněn pohyb v rámci vnitřního prostoru díla. Dle mého názoru se také jedná o záměrný posun v modu vnímání. Zatímco první realizace evokovala divadelní představení se statickou pozicí posluchačů, druhá se přiblížila spíše situaci v galerii, kdy sám divák rozhodne, ze kterého úhlu bude dění sledovat.

### 2.4.2 Inspirace, počáteční ideje a způsob práce

Provoz instalace vyžaduje dva scénické pracovníky, ale mimo ně nevystupují žádní performeři či instrumentalisté a dalo by se říci, že instalace *performuje sama sebe*. Jak

---

68 „Interview: Heiner Goebbels and Klaus Grünberg, Stifter's Dinge (2012)“ [online]. 2012 [cit. 20. 1. 2017]. Dostupné z: <https://vimeo.com/52997063>.



zmiňuje Johannes Birringer ve svém textu, můžeme v této souvislosti vzpomenout na film, jehož ústředním motivem je instalace odvíjející se řetězovou reakcí *Der Lauf der Dinge*<sup>69</sup>, kterou vytvořil Peter Fischli a David Weiss v roce 1987. V hlavní roli se rovněž představují věci. Koncept odkazuje ke kinetickému umění z počátku 20. století, vzpomeňme na Russolovy nástroje hluku, Duchampovy Objets trouvés, Christiana Marclay a jeho LP přehrávače či tvorbu Johna Cage.<sup>70</sup>

V rozhovoru s Michaellem Morrisem<sup>71</sup> se Goebbels dostává k tématu přepínání různých modů vnímání. Prozrazuje, že záměrně vytváří ve svých dílech nejistotu – kompozice začne jako koncert, postupně se rozvíjí do podoby inscenovaného představení a podobně.

Jednou z prvních myšlenek *Stifters Dinge* byla myšlenka vytvořit performanci bez performerů. Goebbels měl brzy jasno v tom, že bude pracovat s mnoha klavíry – v konečné instalaci je jich použito pět. Zpočátku však nebylo myšleno například na práci s vodou. Tímto elementem obohatil celý koncept Klaus Grünberg – realizátor mobilní scény, čímž do procesu díla přidal také ekologickou tematiku.

Jeden z posluchačů rozhovoru Michaela Morrise s Heinerem Goebbelsem se zeptal, zda se jedná o „prázdný humanistický kus“ (empty humanistic piece). Goebbels zdůraznil, že centrem dění jsou diváci, protože je to diváková představivost, která dotváří performanci. Poukázal na to, že mezi instalovanými objekty, čtením textů a dalšími objekty, které tvoří celkovou choreografii, existuje pouze slabá spojitost a je to právě diváková mysl, jehož fantazie dělá představení celistvým a dává jednotlivosti do souvislostí.<sup>72</sup>

Na otázku Jiřího Jiříčky, kam bude jeho tvorba dále směřovat vzhledem k tomu, že zvukově prostorová instalace bez herců *Stifters Dinge* se blíží spíše galerijní instalaci než performativnímu umění, Goebbels odpovídá:

---

69 „O percurso das coisas (Der Lauf der Dinge, Peter Fischli and David Weiss, 1987)“ [online]. 2012 [cit. 20. 1. 2017]. Dostupné z: <https://vimeo.com/41630032>.

70 Johannes Birringer. „Choreographic Object: Stifters Dinge“ [online]. 2012 [cit. 20. 1. 2017]. Dostupné z: <http://people.brunel.ac.uk/dap/Stifters%20Dinge.pdf>.

71 Michael Morris působí ve vedení galerie Artangel, kde bylo představení *Stifters Dinge* dvakrát realizováno.

72 „Talk: Stifter's Dinge – Michael Morris in conversation with Heiner Goebbels“ [online]. *Soundcloud.com*. 2016 [cit. 1. 6. 2018]. Dostupné z: <https://soundcloud.com/artangel-2/talk-stifters-dinge>.

„Podle mne se jedná jak o divadlo, tak zároveň o instalaci. Stifiers Dinge sleduje sto padesát osob na divadelních sedadlech, trvá osmdesát minut a na scéně je přítomna voda, klavíry, mlha a déšť, tedy elementy, které v běžném divadle mají pouze ilustrativní roli. I jednání je přítomno, akorát poněkud neobvyklé. Můžeme sledovat dialog mezi klavíry a kovy, kameny, výjevy a diváky, mlhou a světlem. Je zde mnoho dialogických situací, ovšem jiného řádu. Nemám problém to za divadlo považovat.“<sup>73</sup> Lukáš Jiříčka ve své knize předkládá vlastní pojetí: „V mnoha ohledech lze tuto inscenaci / dramatickou instalaci považovat za vizualizovaný Hörspiel, abstraktní a imaginární divadelní krajinu s jiným modelem jednání a dialogem strojů, předmětů, zvukové a hudební materie.“<sup>74</sup> Sledujeme tedy posun významu jednotlivých složek díla – co bývá druhotné, se stává důležitým, co je okrajové, začíná hrát hlavní roli.

### 2.4.3 Choreografické objekty instalace

Celá mobilní scéna je vytvořena z mnoha na první pohled nesourodých objektů. V popředí jsou umístěné tři za sebou ležící bazény, podél nich tři nasvícené nádrže s vodou, bazény lemují soustava reproduktorů. Zadní horizont scény je umístěn na rampě. Tvoří jej konstrukce trubek a rour různých velikostí, kovový plát a motor, které jsou využity k produkci akustického materiálu. Zásadním vizuálním i akustickým prvkem jsou nainstalované klavíry bez krycích vík, na kterých jsou připevněné pohyblivé mechanismy produkující různé zvuky (hra ve strunách, klepání o korpus, hra kladívky na struny a podobně).

Celý mechanismus ovládá sestava pěti počítačů. Podle slov autora je programování uskutečněno v programech MAX a Logic. Scéna je protkaná holými stromy bez listů a kůry, což umocňuje neživý charakter celé scény. Z provaziště visí čtyři polopropustné opony. Po stranách jsou umístěné reproduktory. Zadní horizont, který tvoří statické pozadí podobné obrazu, se může pomocí rampy posunout až k divákům. Tohoto efektu je využito na konci představení, kdy se dojede „poklonit“.

---

73 Lukáš Jiříčka. „Chci nechat střed otevřený“ [online]. 2009 [cit. 1. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/776>.

74 Lukáš Jiříčka. *Dobyvatelé akustických scén. Od radioartu k hudebnímu divadlu (Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring)*. Praha: NAMU, 2015, s. 94.

Jak jsem již zmínila výše, Goebbels nevidí svá představení jako propojování uměleckých druhů ve smyslu totálního uměleckého díla (Gesamtkunstwerk). Vytváří dvě vzájemně korespondující, avšak oddělené scény – akustickou a vizuální, čímž dosahuje částečného „rozpojení“ zrakového a sluchového vnímání. Jak sám komentuje *Stifters Dinge*, jednotlivé objekty tvořící celkovou choreografii mají pouze lehkou spojitost, výsledný kontext leží na divákovi a jeho vlastní imaginaci a stanoviscích.

Pro vytvoření nálady uvádím vlastní popis autora ve třech momentech, ze kterého lze již jasně odečíst „kontrapunkt“ mezi jednotlivými vrstvami:

## 1

„Před diváky se nachází tři za sebou umístěné bazény. Nad nimi visí několik gázových závěsů, které se na způsob jakéhosi ‚baletu‘ posouvají nahoru a dolů, individuálně a nepředvídatelně. K tomu se spouští nahrávka původních obyvatel Papuy Nové Guiney. Na té Papuánci zaklíná jihozápadní větry, které jsou důležité pro námořní plavby domorodců. Nahrávka byla pořízena rakouským etnografem Rudolfem Pöchem 25. prosince 1905 na voskové role. Asi tři až čtyři metry dlouhá trubice namontovaná vertikálně je nafukována ventilátorem a tvoří tak zvukovou prodlevu, nad kterou se pohybují hlasy domorodců. Za závěsy je upevněn reflektor, jehož elektronicky zesílený zvuk clony opakovaně přichází a odchází, čímž akusticky i vizuálně člení scénu. Na závěsech se zviditelňují odrazy pohybující se vodní hladiny a stíny pohybujících se závěsů.

## 2

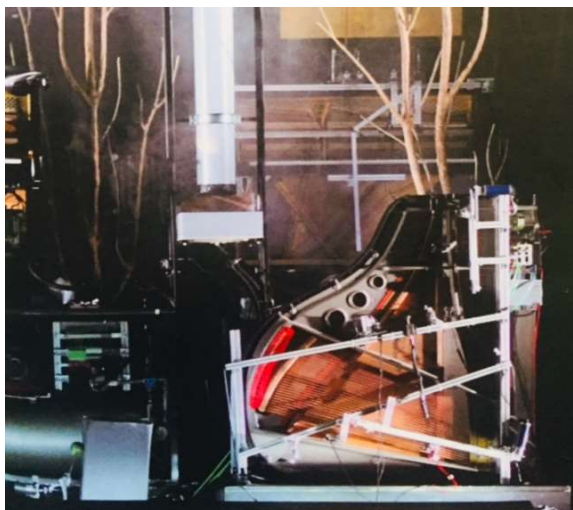
Přední závěsy mizí v jevištním stropu. Na čtvrtém a posledním závěsu v pozadí je vidět projekce olejomalby. Na malbě Jacoba van Ruisdaela s názvem *Sumpf (Bažina)* z roku 1660 vidíme propletené stromy kolem vodní plochy vystupující na pozadí těžkých mraků. Tato projekce po dobu asi 10 minut plynule, ale velmi pomalu mění své barvy. K tomu je slyšet mužský hlas, který čte pasáž z knihy A. Stiftera *Die Mappe meines Urgroßvaters*. ‚Ich hatte dieses Ding nie so gesehen wie heute‘: detailní popis náhle se objevivšího ledopádu, který vyvolává všechny ty neznámé zvuky a jevy a který činí plánovanou jízdu zimním lesem nemožnou. ‚Wir harreten und schauten hin – man weiß

nicht, war es Bewunderung oder war es Furcht, in das Ding hineinzufahren.'

### 3

Poslední závěs se dal do pohybu a umožňuje volný pohled na křídlo a čtyři pianina, vzpřímené v zadní části jeviště, umístěné vedle a nad sebou, mezi nimi bezlistý strom, již zmíněná trubice, několik plechů. Klavíry hlučně koncertují, mezitím to syčí a píská, oblaka mlhy stoupají, zvuky pomalu odeznívají. Začíná pršet.<sup>75</sup>

V následujícím textu se blíže podíváme na zvukovou část tohoto díla – na ono zvukové jeviště – a budeme se snažit odečíst, zda autor pracuje s materiálem také v duchu tradiční kompozice (výstavba celku, lineární odvíjení skladby, hierarchie materiálu, znaky mikro- a makrostruktury).



### Heiner Goebbels – Stifters Dinge

In: Lukáš Jiříčka. *Dobyvatelé akustických scén. Od radioartu k hudebnímu divadlu* (Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring). Foto Mario del Curto.

---

<sup>75</sup> Heiner Goebbels. *Ästhetik der Abwesenheit*. Berlin: Theater der Zeit, 2012, s. 63-64, překl. M. Pálka Plachká.

## 2.5 Stifters Dinge – zvuková kompozice

### 2.5.1. Analýza zvukové kompozice

Zvuková část původní instalace byla v roce 2012 vydaná samostatně na CD, což Goebbels v rozhovoru s Lukášem Jiříčkou komentoval takto: „Nepracuji hierarchicky – zvuk, slovo a hluk jsou pro mne rovnocenné elementy. Práce v divadle je však složitější, neboť se přidává světlo, hudba, scéna a kostým. Déle v něm hledám rovnováhu a intenzitu složek, ale hudbu se rozhodně nepokouším ilustrovat a snažím se oddělit scénu od hudby, neboť chci mít scény dvě: vizuální a auditivní. A tak pro mě není problém později vydat hudbu z inscenací na CD.“<sup>76</sup> Tuto akustickou složku tedy vnímám jako samostatnou zvukovou kompozici, ke které vztahuji kompoziční práci v klasickém smyslu slova.

Pro analýzu jsem si nejprve vytvořila soupis zvukových událostí v čase (viz Příloha č. 1), poté charakteristiku jednotlivých částí z hlediska použitého materiálu. Optikou tradičních kompozičních postupů se dívám, jak je tento materiál zpracovaný a prokomponovaný. Ve vztahu k vlastnímu způsobu komponování mě zajímají především následující parametry – jak se manifestují zvukové objekty v čase, práce s motivem/rytmem/hustotou, tektonika dílčích částí, jakož i celku, kontrast různých vrstev. Dále význam zhušťování a zředňování faktury ve vztahu k textu.

Při analýze zvukových objektů<sup>77</sup> vycházím z těchto zdrojů:

1. Z poslechu CD Heiner Goebbels *Stifters Dinge*. V bookletu tohoto CD jsou přetištěny použité texty a popsané prameny nahrávek. Předkládám tedy analýzu na základě vlastního opakovaného asociativního poslechu.
2. Z nasbíraného materiálu, ve kterém autor sám komentuje své postupy a přístup k tvorbě toho díla (rozhovory, články, komentáře).
3. Z knihy esejů H. Goebbelse *Ästhetik der Abwesenheit (Estetika nepřítomnosti)*.

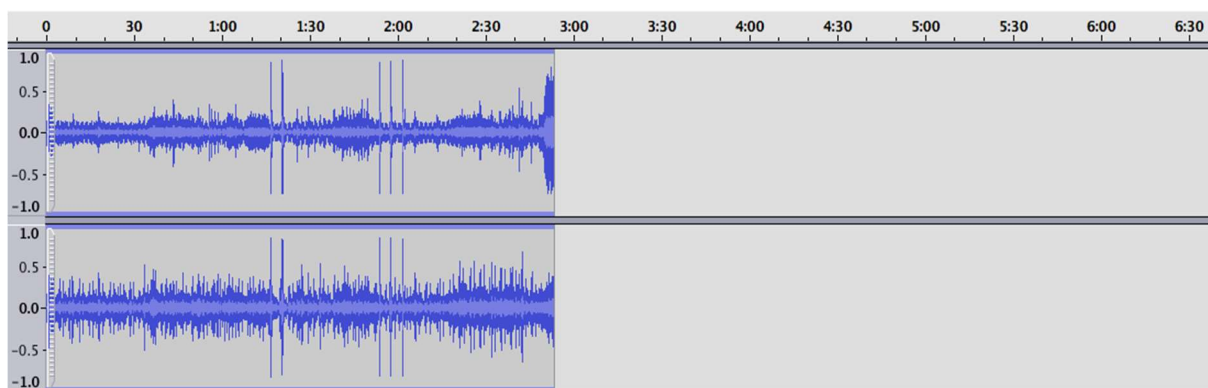
---

<sup>76</sup> Lukáš Jiříčka. *Dobyvatelé akustických scén. Od radioartu k hudebnímu divadlu (Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring)*. Praha: NAMU, 2015, s. 319.

<sup>77</sup> *Zvukový objekt* je termín používaný v kontextu akustické ekologie a soundscape, poprvé použit Pierrem Schaefferem (*l'objet sonore*), který ho popisuje jako akustický objekt pro lidskou percepci, a nikoli jako matematický či elektro-akustický objekt pro syntézu. (in: Jan Trojan. *Akustická ekologie a soundscape v kontextu multimédií*. AMU, Praha 2011).

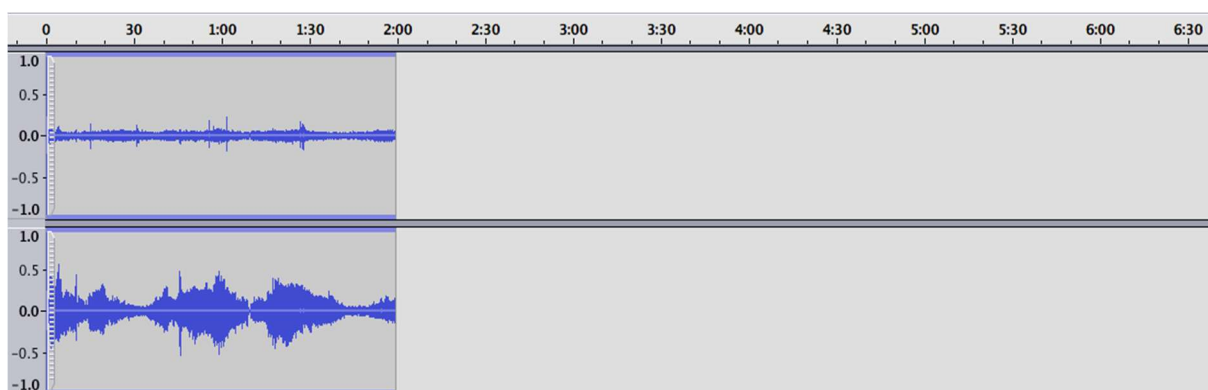
## 2.5.2 Charakteristika jednotlivých částí a sonogramy

### 1. The Fog



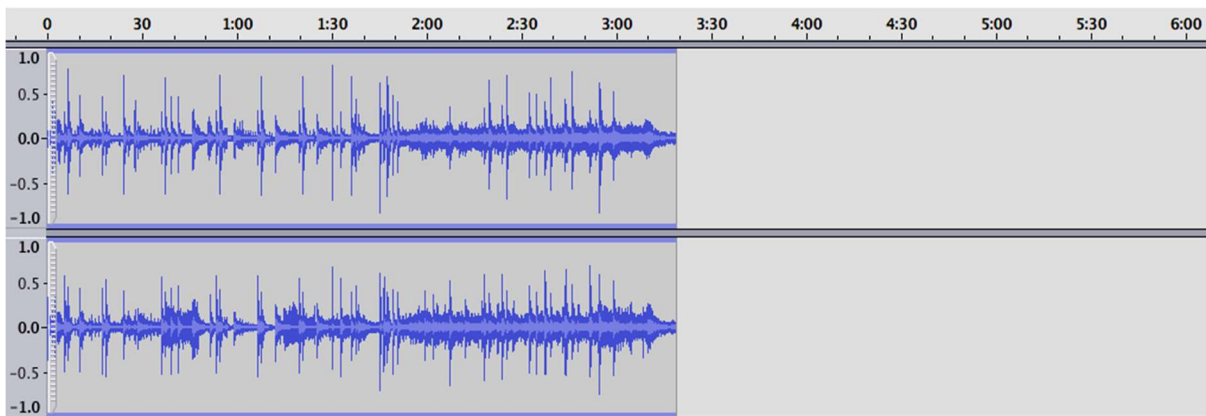
První část je vysoce komplexní koláží jednotlivých elementů, které se vracejí a vynořují. Jako celek vytváří až trochu nervózní atmosféru, neustálé tepání evokuje zrychlený srdeční tep. Slyšíme kontrapunkt krátkých a delších objektů. Objevuje se nahrávka hlasu W. S. Burroughse, která se plně objeví v osmé části *The Thunder*, zde se vynořuje na třech místech jako jakási předjímka. Má spíš zvukomalebný charakter, textu není dobře rozumět, je zvukově potlačen a překryt ostatním materiálem, přichází jakoby z dálky.

### 2. The Salt



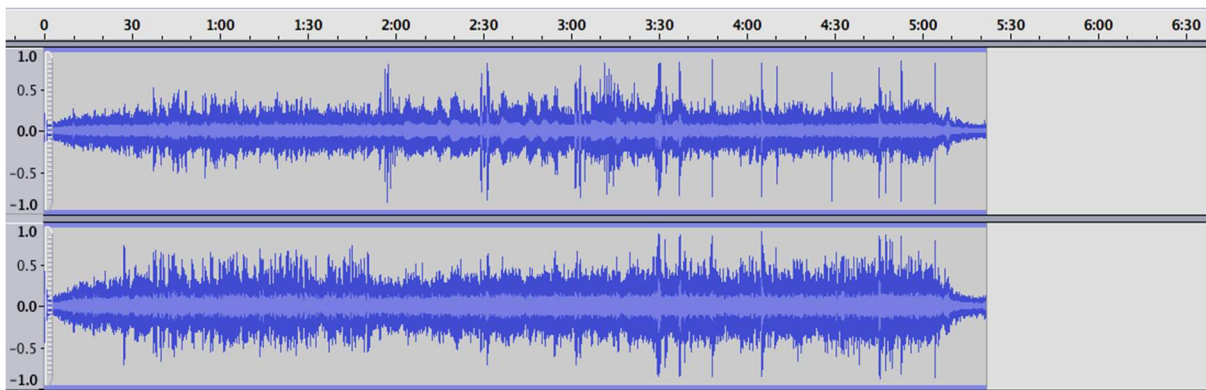
Druhý objekt není zvukově oddělen, ale plynule navazuje na objekt první. Evokuje práci v dole nebo v továrně, dobývání nějaké suroviny a její zpracování. Zajímavé je rytmické oscilování (tepání) mezi levým a pravým kanálem, kdy se dvě stopy tepání k sobě rytmicky přibližují, až splynou, a zase rozdělují. Tento objekt „tepání“ tvoří prodlevu celé části, dynamicky dominuje. Ostatní ruchy a šumy, syčení se objevují v nižší dynamice.

### 3. The Water



V první polovině této části tvoří prodleva zvuk tekoucí vody, do kterého punktuálně zasahují další zvukové objekty, zejména ruchy, údery, klepání. Faktura je ale řídká, tak aby byl dán dostatečný prostor vodě. V 1:50 vystřídá prodlevu vody vrčivý zvuk, který skončí až několik málo sekund před koncem části, kdy je ponechán opět prostor vodě. Druhá polovina je více industriálně laděna.

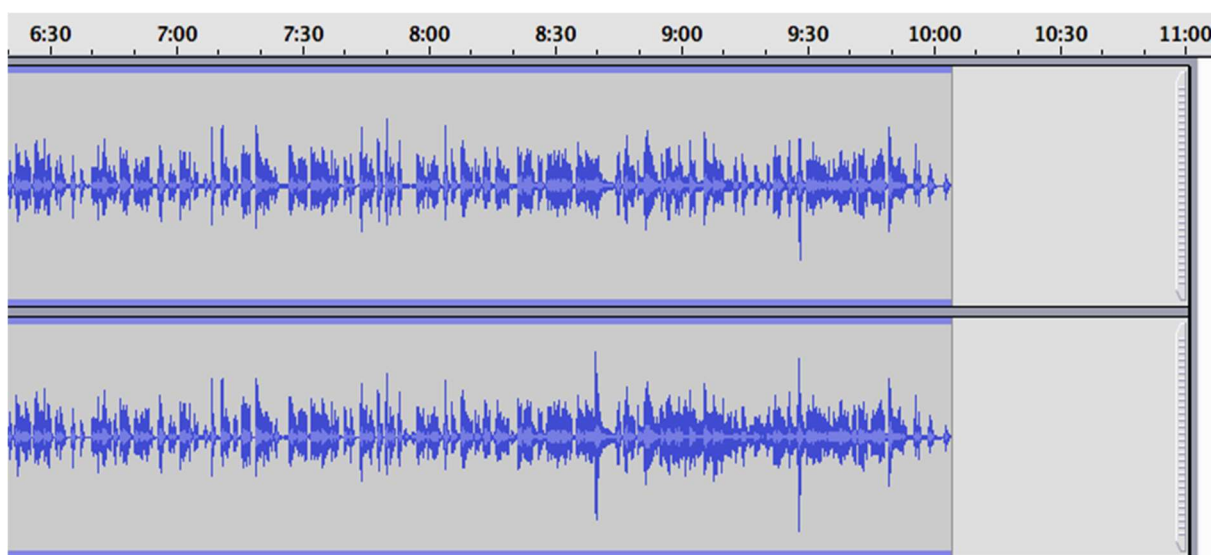
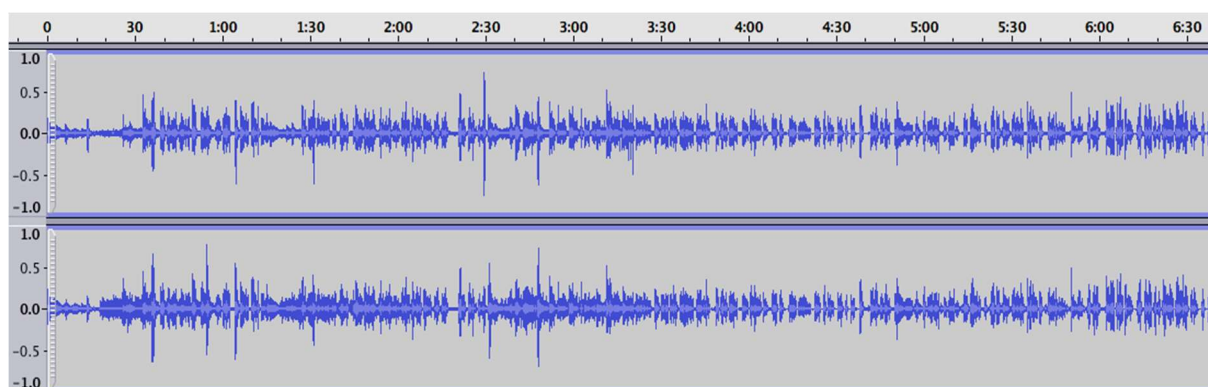
### 4. The Wind



Zvuk vody a táhlý zvuk podobný větru tvoří z počátku dominantu, aby se ve chvíli spuštění nahrávky stáhly do pozadí. Slyšíme inkantaci papuánského domorodce, který zaklíná počasí, aby přálo námořním plavbám. Zpěv přerušují dynamicky silné zvuky clony („cvak“), později hra ve strunách a údery. Patrný je jakýsi dialog mezi tímto akustickým členěním z výrazných zvuků a tím, co se děje na nahrávce. Například clona se ozývá v reakci na určité zvuky domorodce (vysoké „troubení“). Výrazné zvuky na sebe strhávají pozornost, až přerušují poslech nahrávky (jistě záměrně), jsou akusticky v popředí, přítomné u nás. Vnímáme také rozdíl ve zvukové jasnosti/zřetelnosti –

nahrávka je poněkud omšelá, plná šumu, zvuky clony či hry ve strunách jsou naopak velmi ostré, přítomné.

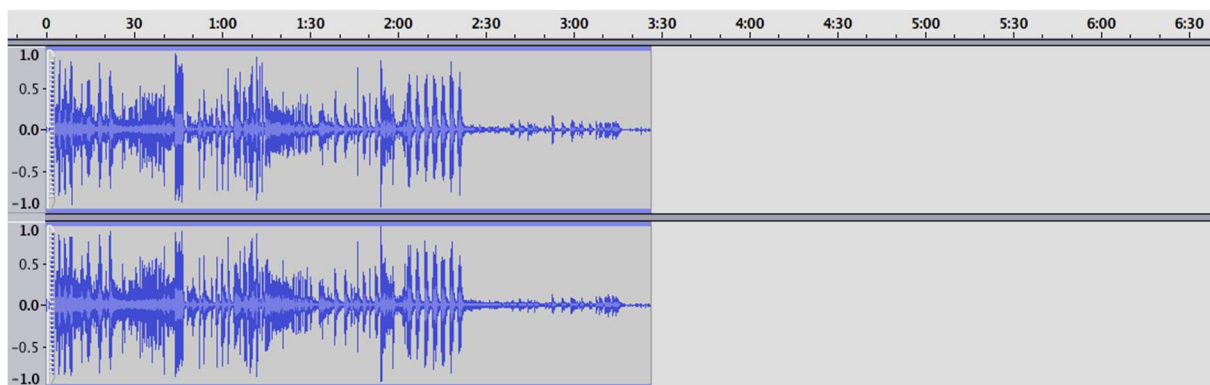
## 5. The Trees



Kromě uvedení nového zvukového objektu – třepotavého kovového zvuku, slyšíme kousky klavírní melodie / clusterů (označuji je jednoduše slovem „klavír“), opět se vrací rytmicky oscilující tepání z části *The Salt*. V 0:32 začíná nahrávka hlasu Billa Patersona, který čte výtažek z knihy A. Stiftera *Die Mappe meines Urgroßvaters* v anglickém překladu. Paralelní pásmo klavíru umocňuje dramatické napětí. Třetí pásmo tvoří šumy, ruchy a další „noisový“ materiál. Na mnoha místech je textura pročištěna pouze na kovový zvuk a text, samotný text je použitý na čtyřech místech (4:12–4:38, 6:02–6:12, 7:36–7:53, 9:50–10:04).

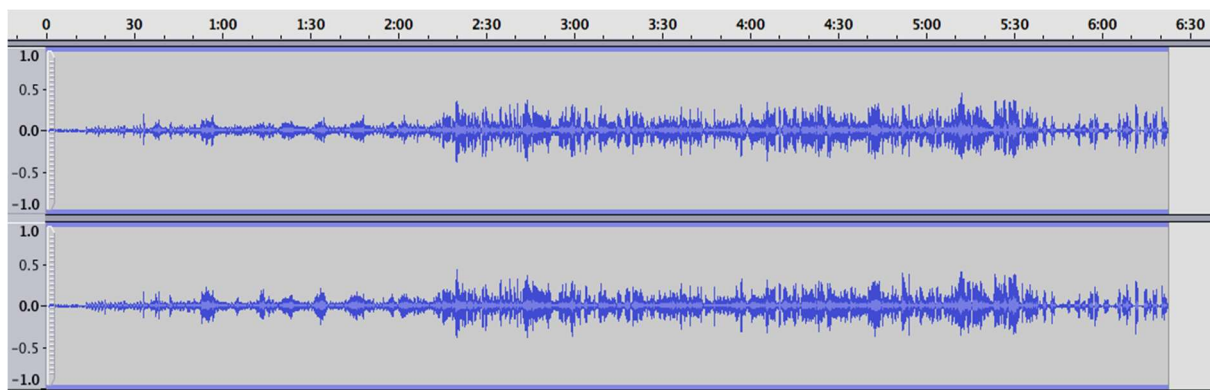


## 6. The Thing



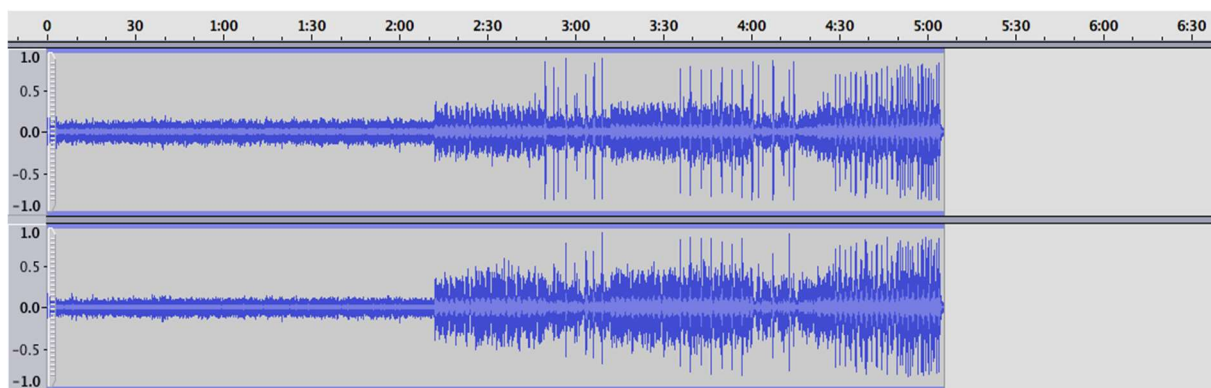
Impulzivní jednolitý začátek – koncert mechanické mašinerie – se uklidňuje (0:49) a rozmělnjuje na jednotlivé zvuky, ruchy, skřípání. Mechanicky působí i „hudební“ materiál: hra na klavír (i rozladěný), rozklady akordů, kousky melodií. Najednou se v závěru (3:18) objevuje voda, která nemá zdánlivě s předchozím materiálem nic společného. Celá část působí jako hold nějaké mechanické hračky.

## 7. The Rain



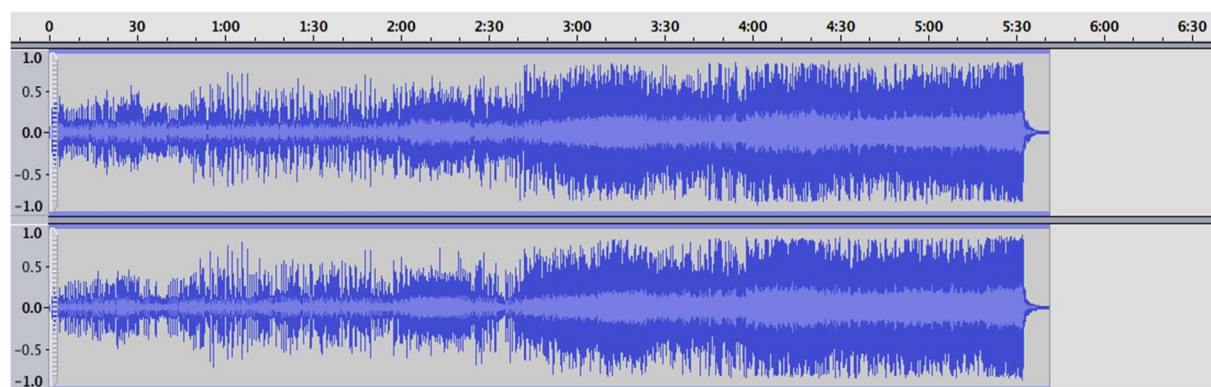
Nostalgická atmosféra Adagia Italského koncertu J. S. Bacha podkresluje rozhovor s C. Lévi-Straussem, kdy se ho J. Chancel ptá, zda si myslí, že ještě existuje člověkem neobjevené místo neovlivněné civilizací. Lévi-Strauss vyjadřuje svou skepsi. Prozrazuje také, že on sám má velmi málo přátel a je svým naturelem samotář.

## 8. The Thunder



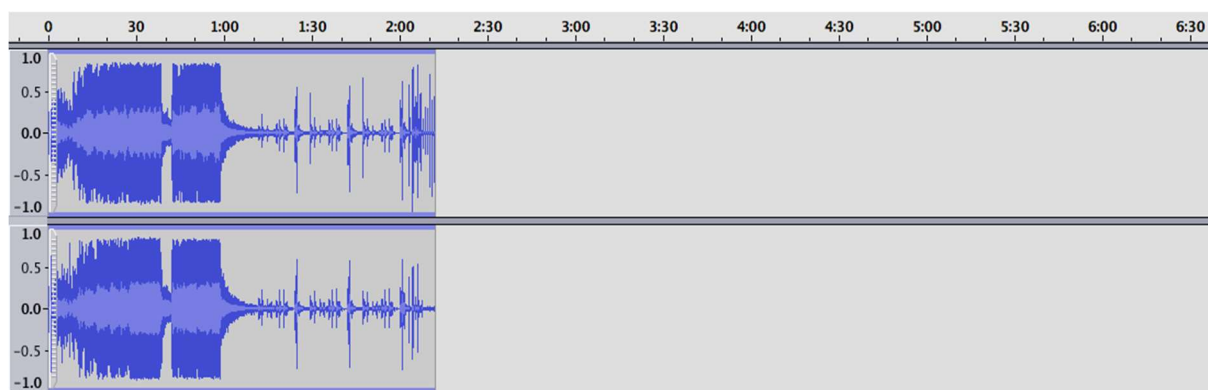
Část podkreslují rytmické prodlevy. V první polovině zazní nahrávka Burroughse, jehož hlas působí až magicky temně, zpočátku je velmi špatně srozumitelný. Jednotlivé zvuky jsou naaranžovány do opakujících se vzorců. Od 2:25 slyšíme část televizního rozhovoru s Malcolmem X, do kterého jsou namixované různé zvukové objekty (tikavý zvuk, zvuk preparovaného klavíru, bassový tón). Nahrávka končí půl minuty před koncem části. Následuje plocha již použitého materiálu (pokračuje tikavý zvuk, preparovaný klavír).

## 9. El Sonido



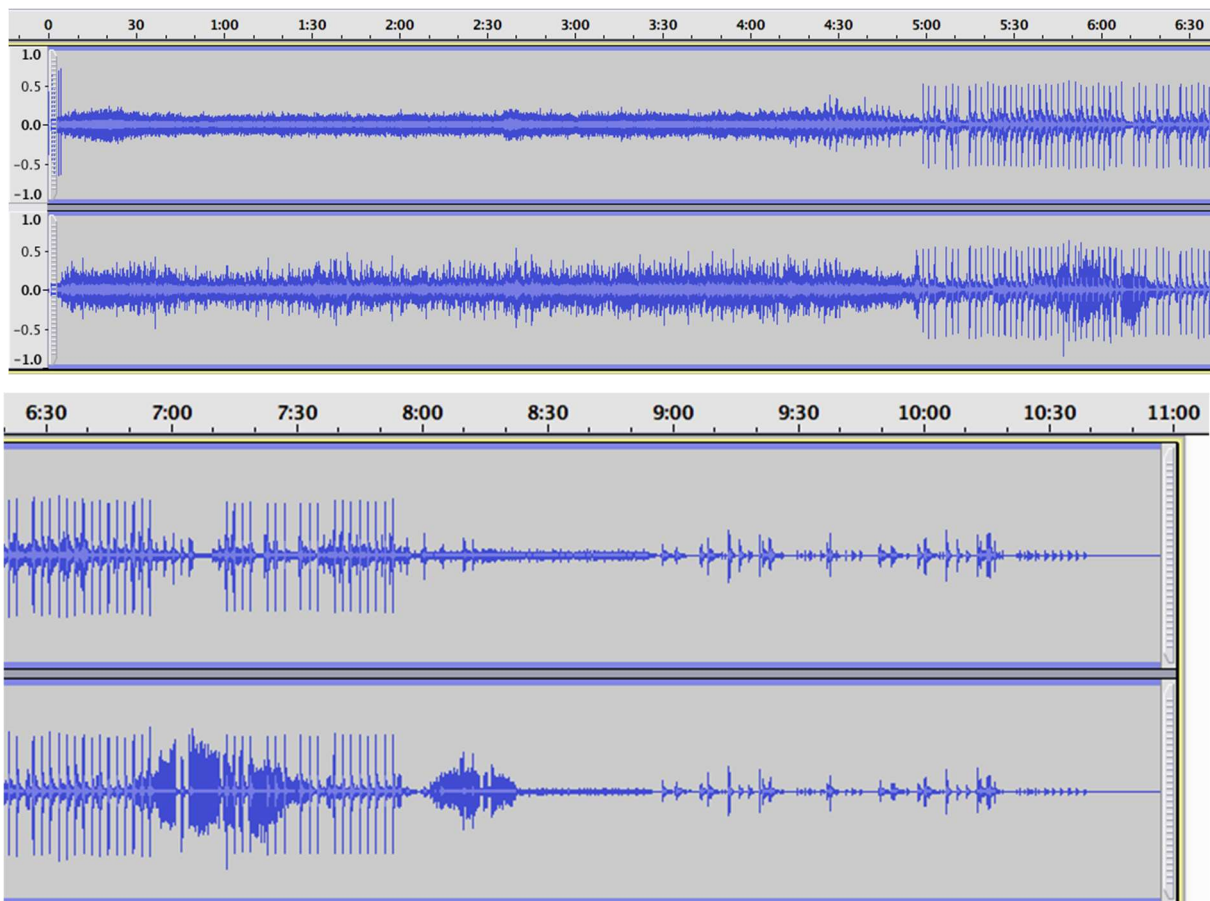
Devátá část začíná antifonním zpěvem kolumbijských Indiánů, který je přerušován krátkým rozhlasovým komentářem ve španělštině. Od 0:48 se přidává preparovaný klavír, který tvoří třetí hlas k antifonnímu zpěvu. Klavír postupně graduje (kolem 3. minuty), převládá, až hraje freneticky (3:53–5:32). Následuje plocha osmi vteřin ticha.

## 10. The Storm



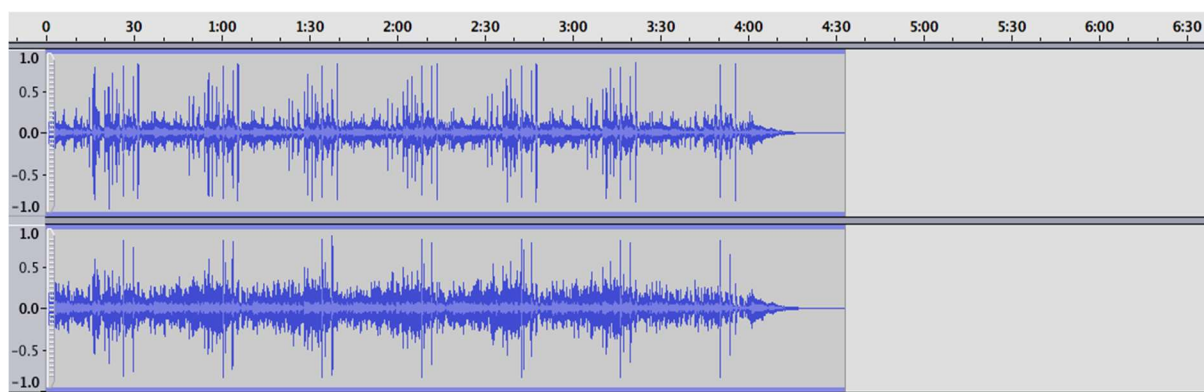
Začátek po krátkém tichu hudebně navazuje na předchozí část, postupně se zrychlující stupnicové běhy se kumulují a gradují, až dosáhnou efektu zvukové bouřky. Ta je přerušena dvakrát dozvukem/echem (0:39–0:41, 0:59–1:10). Od 1:11 přichází charakterově naprosto jiná část, připomínající „punktuální materiál“ z předchozích částí, což trvá přibližně jednu minutu a navazuje poslední ploška tvořená zvukem trsátka jdoucího přes vysoké struny klavíru, attacca přechází do další části.

## 11. The Coast



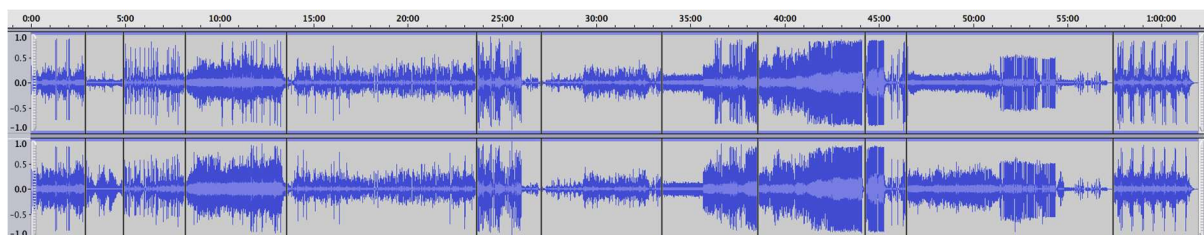
Tato část má výrazně odlišné bloky. První plochu tvoří prodleva nafukované trubice, do které se po dvou a půl minutách přidává ženský zpěv tradiční řecké písně *Kalimérisma*. V 3:50 dotváří nostalgickou atmosféru klavír hrající rozklady akordů. Harmonická hra klavíru zajímavě kontrastuje s řeckým zpěvem plným mikrintervalů. V šesté minutě zpěv končí. Plochu od 6:53 do 8:23 tvoří známé zvuky (syčení, tikání, ruchy) použité opět punktuálním způsobem. Od 8:23 přichází nová plocha, ve které se střídají opakované tóny fis 2 a intervaly pomalu hrané na rozladěném klavíru. Část končí šesti sekundami ticha.

## 12. Exhibition of Objects



Znamé objekty se vynořují ve vlastním rytmu, dohromady tvoří komplexní mix, prodlevu tvoří třepotavý kovový zvuk a poté tikání/tepání. Do nich jsou punktuálně zasazené objekty z již známého materiálu. Část je bez gradace, v podstatě působí staticky, vzhledem k stále se opakujícímu vzorci použitého materiálu, a to i přesto, že se objekty poměrně rychle mění. Od třetí minuty zvuk postupně slábne, končí prodleva. Od 4:15 přichází konečné ticho.

### 2.5.3 Celková forma



Trvání celé zvukové kompozice je 61 minut 49 sekund. Z celkové formy vidíme

dynamický vrchol zhruba ve zlatém středu, tedy v částech *El Sonido* a *The Storm*. První menší vrchol vnímám v první ploše šesté části (*The Thing*), která se pak opět uklidní a narůstá v osmé a deváté části. Autor dramaturgicky pracuje s kumulováním a uvolňováním energie. Posluchačsky velmi uklidňující je část *The Rain*, kdy zaznívá Bachovo Adagio z Italského koncertu doprovázené zvukem deště.

Plochy, které jsou tvořeny čistě zvukovým materiálem, tedy bez mluveného či zpívaného textu: 2, 3, 6, 10, 12. Části s použitými nahrávkami: 4, 5, 7, 8, 9, 11. V první části se třikrát objevuje nahrávka hlasu W. S. Burroughse, ale pochybuji, že by šlo autorovi o smysl textu, neboť je mu velmi špatně rozumět a působí spíš svým laděním. Pod mluveným/zpívaným textem je faktura vždy řidší. V celkové dramaturgii je vyrovnaný poměr použitých ploch bez slova (18:34), se slovem (21:31) a se zpěvem/inkantací (21:49).

Zvukový materiál pochází z velmi různých zdrojů, přičemž se mnohdy původ pouhým poslechem nedá jasně určit, proto se řídím jeho zvukovou kvalitou či charakterem, jak na mě jako posluchače působí a jaké asociace vzbuzuje. Rozdělují je na tyto skupiny:

- přírodní zvuky: kapání vody, proud vody, praskání, zvuk kamenů
- instrumentální: zvuky klavíru (hrané na klaviatuře, zvuky strun, zatlumené struny apod.), hra o korpus nástroje
- industriální: tepání kovového předmětu, údery, syčení, ruchy jako při práci v továrně, nafukování plastové roury ventilátorem
- elektronicky zpracované zvuky: klavírů, strun, dozvuky/echa
- nahrávky s textem: čtení z knihy A. Stiftera, rozhovor s C. Lévi-Straussem, hlasy Williama S. Burroughse, Malcolma X
- nahrávky z fonografu: zaklínání Papuánců, antifonní zpěv jihoamerických Indiánů, zpěv řecké písně

## 2.6 Shrnutí

Performance, instalace nebo divadlo? Goebbelsovo dílo *Stifters Dinge* se pohybuje mezi těmito kategoriemi. Z hlediska hudebního zpracování o něm můžeme přemýšlet také v kontextu zvukových kompozic a tradicí Hörspielu. Předchozí autorova zkušenost s rozhlasovou tvorbou je dobře patrná v části *The Rain*, již tvoří tři samostatná pásma – déšť, *Adaggio* a rozhovor s Lévi-Straussem. Na podiu vzniká akuzmatická situace – hlasy, rozhovory a reprodukováná hudba zaznívá, aniž bychom viděli jejich reálný zdroj. Prokomponovaná zvuková část má navíc silný imaginativní potenciál.

Zvuková kompozice pracuje s poměrně nesourodým zvukovým materiálem. Jednotlivé zvukové objekty mají poměrně komplexní zvukový tvar, ve kterém je zřetelný kompoziční záměr. Celkový vývoj této zvukové kompozice má svou tektoniku, ve které hraje svou roli jak nahuštění zvukových objektů, tak i jejich řídká sazba. Z hlediska hustoty pásem je jasný rozdíl mezi částmi, které jsou složené pouze ze zvukových objektů (větší hustota) a částmi zahrnujícími texty či historické nahrávky (nižší hustota).

Tektonicky postupuje kompozice od nervózní první části *The Fog*, která připravuje napětí a očekávání. Napětí se zvolňuje a opět zintenzivňuje během dalších dvou částí *The Salt* a *The Water*. Industriální ladění vybraných elementů v těchto prvních třech částech střídá v části čtvrté mysticky laděná prodleva, která navozuje atmosféru zařikávání Papuánců v části *The Wind*. Klimax je rozložen mezi částmi *El Sonido* a *The Storm*. První a poslední část jsou si materiálově velmi podobné a rámuji celou kompozici. Skladba svou výstavbou odkazuje k lineárnímu způsobu kompozičního myšlení, k časovému plánu, který má své vrcholy a zklidnění.

Výrazným prvkem kompozice jsou především stále znova a znova se objevující ruchy, tepání a další zvuky připomínající práci v továrně. Použití tohoto noisového materiálu, který se neustále navrácí, má podle mého názoru funkci formotvornou.

Zajímavý kontrapunkt můžeme sledovat v části *El Sonido*: antifonní zpěv Indiánů doprovází samostatné pásmo z tónů preparovaných strun klavíru, které rytmicky napodobuje antifonní princip. Poté se toto pásmo vyvíjí směrem ke kumulujícímu

se pohybu a gradaci celé zvukové kompozice. V této jediné části není vůbec použit noisový materiál (industriální zvuky, syčení, tepání a další), vše se skládá pouze ze zvuků klavíru. Na mnoha místech se nelze ubránit pocitu, že slyšíme jakýsi mechanický orchestrion, což také odkazuje na utopický potenciál celého díla.

V kontextu s vizuální stránkou autor zjevně vědomě pracuje s posouváním náhledu na to, co je či není instalace/performance/představení. Snaží se plně oslovit divákovu imaginaci a pracuje s decentralizací zrakového a sluchového vnímání. Nepřítomnost konkrétních osob na vizuálním jevišti, které by na sebe strhávaly pozornost, umožňuje divákovi určitou volnost v přesouvání pozornosti. V případě mechanické hry upoutávají tuto pozornost klavíry či trubice nafukující se vzduchem, v případech převažujícího akusmatického dění je tato aktivita přenechána na posluchači.

### 3 CHRISTINA KUBISCH

*Die stille Geister begreifen besser das Wahre, weil ein See besser die Sterne zurückstrahlt als ein Fluss.*

*(Théodor Jouffroy, Das grüne Heft)*

#### 3.1 Autorská cesta Christiny Kubisch

Christina Kubisch se narodila roku 1948 v Brémách. Po studiu malířství, hudby, skladby a elektroniky (Hamburk, Grac, Curych) se v sedmdesátých letech intenzivně věnovala performativnímu umění. Mezi roky 1974 a 1987 žila v Miláně, poté se přemístila do Berlína. Po prvotní performativní fázi se postupně profilovala jako skladatelka a mediální umělkyně. Od osmdesátých let tvoří převážně zvukové instalace, zvukové sochy, světelné instalace ve vnitřních i venkovních prostorech a současně elektroakustické skladby. Od roku 2003 se znova objevuje i na živých vystoupeních. Obdržela mnoho mezinárodních ocenění a stipendií, mezi nimi i Karl-Sczuka-Preis 2016 za Hörspiel *Desert Bloom* (ve spolupráci s Peterem Kutinem a Florianem Kindlingerem), který mapuje zvuková pole pouštního města Las Vegas. Jako hostující profesorka působila na vysokých školách v Maastrichtu, Paříži a Berlíně. V období let 1994–2013 vyučovala obor audiovizuální umění na Vysoké škole výtvarného umění v Saarbrückenu.

Veškerá její tvorba se vyznačuje spojováním vizuálních a akustických fenoménů. Už v performancích v sedmdesátých letech, které často vznikaly ve spolupráci s umělcem Fabrizioem Plessim (Videokunst), byly pro ni důležité prostorové aspekty či pohyb publika v prostoru stejně jako neobvyklá zvuková realizace. Kubisch byla v této době často interpretkou svých děl. Od počátku osmdesátých let se Kubisch orientuje na tvorbu zvukových instalací (*Ohne Titel*, 1981). Jako aktivní aktérka se stahuje do pozadí a aktivní roli přenechává publiku. Ústředním tématem se stává mnohotvárnost prostoru. Vznikají prostory a krajiny, které se díky kabelovému propojení mění ve zvukové cesty, prostory či sochy (*Magnetischer Wald*, 1983). Zvukové pole elektromagnetické indukce převádí Kubisch díky dvěma přenosným krychlovým přijímačům do slyšitelného spektra. Odtud už byl jen krok ke speciálním sluchátkům (od roku 1984), které používá při svých zvukových procházkách dodnes (*Electrical walks*).



Pozornost Kubisch upoutávají stále více neobvyklé prostory, ať už se jedná o bývalé industriální prostory, či podzemní bunkr pod metrem. V takových místech pracuje pak s „černým světlem“ (ultrafialové záření UVA) a fosforeskující barvou či materiálem. Tajemné osvětlení, které tak vzniká, umocňuje dojem fantaskního prostoru, ve kterém se mohou mísit stejně tak fantaskní zvukové zdroje jako ty reálné. Důležitou roli hraje v její tvorbě nejenom vytváření fiktivních či imaginárních prostorů, ale také fiktivní přírody. To platí nejen místně, tedy při instalacích v lesích, parcích a zahradách, ale také v případě práce se sonickým materiálem. Používáním opakujících se zvukových struktur (*patterns*) odkazuje k přírodnímu akustickému materiálu nebo takový přímo zpracovává. V instalaci *Konferenz der Bäume* (1989) je přechod mezi uměleckým (či také umělým) a přírodním velmi neostrý. Na jeden stůl je nainstalováno pět bonsají. Návštěvník se pomocí sluchátek stává také účastníkem konference, je tedy jednou nohou ve světě reálném a druhou vstupuje do imaginativního světa „rozpravy bonsají“.<sup>78</sup>

Od osmdesátých let načala Kubisch ve svých instalacích mnoho různých témat. Příroda versus technika, vztah vnitřního a vnějšího, vzdálená blízkost a blízká vzdálenost. V mnoha pracích znovu a znovu vyvstává tematika ticha.<sup>79</sup>

### 3.2 O tichu

*„Dokud žiji, budou zde zvuky. A zvuky zde budou i po mé smrti. Není třeba strachovat se o budoucnost hudby.“<sup>80</sup> (John Cage)*

Kubisch se dlouhodobě zabývá tématem ticha mimo jiné také v návaznosti na zenem ovlivněnou filozofii Johna Cage, se kterým se osobně znala a byla s ním v sedmdesátých letech v kontaktu během svého pobytu v New Yorku. Kubisch vnímá rozdíl mezi výrazy, které jsou si v němčině podobné – *Ruhe* a *Stille*.

*„Stille ist etwas ganz Komplexes, finde ich. Es gibt Stille, die man innerlich spürt, es*

---

78 Helga de la Motte-Haber. „Christina Kubisch“. In: Táž (ed.) *Klangkunst*. München, New York: Prestel, 1996, s. 82.

79 Helga de la Motte-Haber. „Christina Kubisch“. In: Sonambiente Berlin 2006. Klang, Kunst, Sound Art. Heidelberg: Kehrer, 2006, s. 88.

80 John Cage. *Silence*. Přeložil Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal, Matěj Kratochvíl. [1. vydání] Praha: tranzit, 2010.

gibt Stille, die ganz peinlich sein kann. [...] Stille hat auf jeden Fall einen ganz starken emotionalen Wert. [...] Lärm ist für viele Menschen besser zu ertragen als Stille.“<sup>81</sup> Fenomén *ticha* tedy nevnímá pouze v akustickém smyslu, ale především jako vnitřní stav (*Zustand*).

V této souvislosti můžeme připomenout knihu *Silence* Johna Cage, ve které naráží na neexistenci ticha jako takového a redefinuje tento pojem. Vysvětluje, proč nemůžeme slyšet ticho, pokud bychom ho chápali pouze jako nepřítomnost zvuku. Nelze poslouchat absenci, vždy lze poslouchat pouze něco. Ani tam, kde bychom mohli objektivně mít naprosté ticho – ve zvukotěsné komoře, se ukazuje, že ticho narušují zvuky posluchačova těla. Cage tedy předestírá, že ticho neexistuje, není slyšitelné, lze ho však vnímat jako *trvání* nezáměrných zvuků. Popisuje vlastní zkušenost ze zvukotěsné komory na Harvardské univerzitě.

„Dříve jsem se z neznalosti domníval, že ticho je protikladem zvuku – a jejich jedinou společnou vlastností je trvání. Pokládal jsem za jediný správný základ hudební struktury právě čas, a nikoliv (jak je běžné v tradici západní hudby) tónové výšky. Ale po zážitku ze zvukotěsné komory – tak odhlučněné, jak dovozovala technologie roku 1951 – kde jsem uslyšel dva zvuky vydávané mým organismem (šum nervového systému a hukot krevního oběhu), se situace už nejeví jako objektivní (zvuk-ticho), ale jako subjektivní (pouze zvuky). Zvuky jsou buď záměrné, nebo nezáměrné (těm říkáme ticho).“<sup>82</sup>

Problematiku tedy směřuje ke zkoumání vnímajícího – zkoumání pozornosti, zaměření, chtění a očekávání ticha. Cageova pozornost se místo ticha zaměřuje na pozorné vnímání nezáměrných zvuků a dalších událostí. V období let 1996–2007 pracuje Kubisch na cyklu *Über die Stille*. Zaobírá se použitím slova *ticho* a jeho vztahem ke zvuku. Vznikají instalace s použitím textů romantické i současné literatury. Není náhoda, že právě v romantické literatuře, tedy v období industriálního rozvoje se hojněji objevuje hledání ticha a obecně samotné slovo ticho, které bylo v předchozích obdobích zřídka používáno. Romantikové začali hledat to, co se zdálo být čím dál tím ohroženější.

---

81 Christina Kubisch. *Über die Stille*. Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern, 2008, s. 43.

82 John Cage. *Silence*. Přeložil Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal, Matěj Kratochvíl. [1. vydání] Praha: tranzit, 2010. s. 13–14.

„Die Romaniker waren nicht romantisch im Sinne, dass sie alles durch rosa Brille gesehen haben, sondern im Gegenteil. Sie haben gemerkt, dass Dinge, die vorher selbstverständlich waren und daher auch keine besondere Aufmerksamkeit auf sich zogen, plötzlich gefährdet waren.“<sup>83</sup> Ticho však není pouhým útekem z reality plné hluku. „Stille ist für mich ein Zustand der Klarheit, auch des normalen Seins, der uns verloren gegangen ist.“<sup>84</sup>

V devadesátých letech uchopila Kubisch tematiku ticha následovně: Prostorná tmavá místnost. V pečlivě zarovnané řadě visí podélné tabule, nad každou je malá lampička. Jakoby ze tmy se objevující texty odrážející jemné fialové světlo. Všechny texty korespondují s myšlenkami o tichu. „Ich verstand die Stille des Aethers. Der Menschen Worte verstand ich nie.“ (*Über die Stille*, 1996, Stadtgalerie Saarbrücken). Kubisch pro tuto instalaci použila tabule z plexiskla, nad nimiž byly umístěny lampy, které se používají k odhalování padělaných bankovek. Na tabulích byl fosforeskující barvou vytištěný text. Dva mikrofony, které byly umístěny na venkovních oknech galerie, přenášely do místnosti zvuky z venkovního staveniště na Potsdamer Platz. V pravidelných intervalech byl tento zvukový přenos přerušován. Přemítání o tichu je tak přerušováno neustálými vpády zvukové reality, která se odehrává hned za zdí budovy. Usebrání v tichu se nekoná a spíš je poukazováno na nemožnost vymanit se z této reality.

### 3.3 Silent Exercises

O patnáct let později v cyklu instalací *Silent Exercises* uchopuje Kubisch tematiku ticha jiným způsobem. Zatímco ve výše popsané instalaci *Über die Stille* byly stavebními kameny fosforeskující tabule s tematicky propojeným textem a zvuk přenášený v určitých intervalech z ulice, tentokrát je základním stavebním materiálem zvuková kompozice, jejíž materiál tvoří slovo *Stille*.

V roce 2011 byla provedena první instalace z řady *Silent exercises* v galerii Aubette Strasbourg jako 24kanálová zvuková instalace. V témže roce proběhla tato instalace také v rámci festivalu Donaueschinger Tage 2011, kde však dostala i svou vizuální

---

83 Christina Kubisch. *Über die Stille*. Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern, 2008, s. 44–45.

84 Tamtéž, s. 45.

podobu. Místem činu se stal kostel Christuskirche. Instalace byla rozdělena do dvou částí, v lodi kostela bylo možno slyšet zvukovou kompozici, v prostorách podkroví byla promítána videoprojekce.

„Zvuk můžeme nerušeně poslouchat pouze v rámci ticha, což přirozeně očekáváme v prostředí kostela. V pařížském chrámu Notre Dame má jeden zaměstnanec na starosti jen to, aby každých pár minut do mikrofonu při plné hlasitosti volal ‚šššššššš – ticho!‘, zatímco se z reproduktorů snáší na hlavy návštěvníků posvátné zpěvy. Ticho střídá kýčovitě prozpěvování. *Silent exercises* jsou stejně takovým vyrušováním v tichu a zároveň způsob zkoumání pojmu *per se*.“<sup>85</sup>

Akustickou část zprostředkovávaly skupiny reproduktorů nainstalované v několika úrovních – ve velkém oválném středu, v postranních výklencích, na empoře, u varhan. Podle komentáře autorky měly tvořit vlastní systém „ostrovů v souostroví“: ostrov hejn, ostrov mraků, ostrov řad. Sémantický obsah použitého zvukového materiálu byl pak zásadním spojovacím prvkem: Slovo *ticho* vyslovené a opakované ve zhruba sedmdesáti různých jazycích Kubisch již dlouhodobě sbírala a nahrávala.

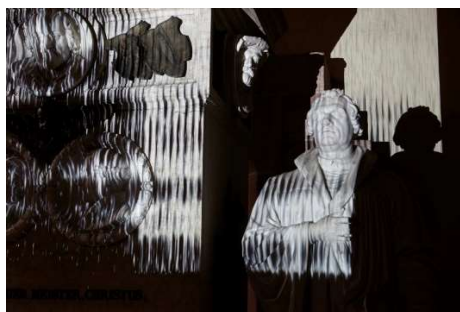
Ve zvukové realizaci můžeme vychutnávat melodicko-rytmické proměny jazyků evropských, asijských, ale i afrických, jejichž bezpísemné varianty dodnes některé z afrických kmenů používají. Zvukomalebné proměny a rytmické patterny jsou základním kompozičním výrazivem zvukové kompozice. Nakumulované linky vytvářející dojem ostrovů (či mraků) se pročišťují sólovými vstupy. Zhruba minutové až třiminutové zvukové ostrovy jsou pravidelně oddělovány zvukem zvonů či úplným tichem. Evropskému uchu exoticky znějící asijské a africké jazyky mají zvukomalebnou kvalitu působící místy až magicky.

„V instalaci tvoří tento slovní materiál rytmické překryvy, husté pole zvukových barev, vzájemně komunikující hlasové skupiny nebo také sóla – jazykovou změť, která má společné jen jedno – výraz *ticho*. Návštěvník se může pohybovat po prostoru a sledovat tyto jazykové ostrovy tu zblízka, tu zdálky. Instalace (obrazová) je umístěna v horní části kostela, jež normálně není přístupná. Tam se setkají návštěvníci

---

85 *Südwestrundfunk* [online]. 2018 [cit. 25. 4. 2012]. Dostupné z: <https://www.swr.de/swr-classic/donaueschinger-musiktage/programme/2011/werke/kubisch-christina-silent-exercises/-/id=8023656/did=8594410/nid=8023656/fuyhbo/index.html>.

s prostorovou strukturou, která se diametrálně liší od jasné a přísné symetrie kostela. Nejsou tu žádné jasné formy a linie, nýbrž matoucí úhly, rohy, úžiny. Lze se pohybovat pouze pomalu. A je tu ticho. Jediný zdroj světla je videoprojekce, která byla přizpůsobena této střešní architektuře. Promítá sekvence sonogramů slov, které jsou vyslovovány ve spodním prostoru. Obrazy v pouze šedých tónech jdou pomalu přes sebe a tvoří poklidnou změnou tok abstraktních linií a ploch. Můžou být vnímány pouze čistě jako obrazový materiál, nebo s pokusem znovu rozpoznat jednotlivé jazyky. Tu a tam mohou být možná díky mřížovému stropu hlasy slyšeny. Nebo také ne. Po návratu z bezhlučného a tmavého podkroví bude člověk možná vnímat ticho jinak než předtím.“<sup>86</sup>



Christina Kubisch – Silent Exercises (Sonogramy, Kaiserslautern)

Foto Christina Kubisch

Uvedení této instalace proběhlo vícekrát na různých místech, přičemž byla vždy přizpůsobena daným podmínkám. Poprvé byla uvedena v čistě akustické verzi jako 24kanálová zvuková instalace v Aubette Strasbourg (2011), v témže roce v rámci festivalu Donaueschinger Musiktage už jako zvuková instalace s projekcí v podkroví kostela Christuskirche a v berlínské galerii Mazzoli jako filmová projekce. O rok později byla provedena v Salzburku v Muzeu moderního umění, při příležitosti festivalu k výročí stého narození Johna Cage. Dále v Stiftskirche v Kaiserslauternu (2012) a posledně v rámci festivalu Kortrijk v podkroví staré věže (2016).

Z mého pohledu akcentuje instalace zvukovou složku s jasnými kořeny v hudební kompozici. Zvukové pásmo, které mi Christina Kubisch poskytla a které tvoří zvukový

---

86 *Südwestrundfunk* [online]. 2018 [cit. 25. 4. 2012]. Dostupné z: <https://www.swr.de/swr-classic/donaueschinger-musiktage/programme/2011/werke/kubisch-christina-silent-exercices/-/id=8023656/did=8594410/nid=8023656/fuyhbo/index.html>.

základ instalace, je dlouhé 42 minut a 14 sekund. Je rozděleno na několik částí oddělených zvoněním kostelních zvonů nebo tichem. Uprostřed každé části se odehrává rytmický tok navrstvených hlasů opakujících v různých jazycích slovo *ticho*. Vždy je patrný rytmicky se opakující tvar (pattern), jehož melodie je dána charakteristikou toho kterého jazyka. Autorka spojuje v jednotlivých částech příbuzné jazyky, což v přeneseném významu tvoří jakési ostrovy, jak je popisuje výše. Se svou výtvarnou částí, která je však více či méně nezávislá, tvoří zajímavý celek, není však touto výtvarnou částí podmíněná. Spojitost je viditelná až při bližším pohledu, materiál obrazové části, ze které bylo pak zhotoveno finální video, tvoří zvětšené sonogramy jazykových mutací slova *ticho*.

### 3.4 Investigativní procházky

Kubisch začala v roce 2003 novou sérii prací ve veřejném prostoru, ve kterých stopuje elektromagnetická pole v městském prostředí formou procházek (*City walks*). První *Electrical Walks* se uskutečnila v Kolíně nad Rýnem (2004). Tuto aktivitu můžeme sledovat až do současnosti a chápat ji jako jakýsi *work in progress*. Během posledních patnácti let navštívila Kubisch řadu měst po celém světě (Oxford, Berlin, Londnon, Haarlem, New York, Krakau, Mexiko City, Darmstadt, Linz, Porto, Košice a řadu dalších), kde nabídla zájemcům tento zcela zvláštní druh městské prohlídky či urbanistického zkoumání. Zvuky elektromagnetického pole, jejich hluk a odlišné barvy se místo od místa, město od města liší. Jediné, co je spojuje, je jejich všudypřítomnost a přítomnost i tam, kde by je člověk neočekával. Myšlenky elektrických procházek zpracovala v hōrspielu *Desert Bloom*, který získal vůbec nejvýznamnější cenu v oblasti radioartu Karl-Sczuka-Preis za rok 2016. Základem se staly zvuky elektromagnetických polí pouštního města Las Vegas.<sup>87</sup>

Kubisch prostřednictvím sluchátek zprostředkovává zvukové události, které kvůli jejich povaze neslyšíme, a zároveň mění podmínky poslouchání. Běžně neslyšitelné zvuky<sup>88</sup> zpřítomňuje, zhmatalňuje a ty se tak stávají dalším kamínkem v mozaice vnímání reality. Cagovo tvrzení, že ticho neexistuje, tak dostává další rovinu. Rozšířený dosah lidského ucha se jako prodloužená ruka dotýká nových zvukových krajín, přičemž

---

87 Hörspiel *Desert Bloom* vznikl ve spolupráci tří autorů: Christiny Kubisch, Petera Kutina a Floriana Kindlingera.

88 Zvuky radarových a bezpečnostních systémů, navigací, bezdrátového internetu a podobně.

dělítko mezi uměním a životem (jak o něm mluví Cage) je obtížně definovatelné, pokud už vůbec nezmizelo.

Autorka se touto aktivitou dotýká zcela jasně také oblasti akustické ekologie (*acoustic ecology*). Tento původně multidisciplinární obor se začal utvářet na konci 60. let minulého století a je spjat s osobou kanadského skladatele, spisovatele a výzkumníka Raymonda Murraye Schafera a činností jím založené skupiny World Soundscape Project (dále jen WSP) ve Vancouveru. Zde vznikl nový pohled na úlohu a funkci zvuku v rámci životního prostředí. Schafer je také autorem základního díla tohoto oboru – *The Tuning of the World*. Skupina WSP provedla několik terénních studií, ve kterých se snažila zachytit historické proměny zvukového prostředí na různých místech (*The Vancouver Soundscape* – studie provedena ve Vancouveru, *Soundscapes of Canada* – celostátní nahrávací turné v Kanadě v roce 1973 a *Five Village Soundscape*, provedená v pěti evropských městech v roce 1975). Právě přeorientování se na místo a práci v terénu odlišoval přístup WSP od tehdy používaných přístupů – výzkum zvuku v laboratorních podmínkách. Schaferovým cílem bylo probudit pozitivní konstruktivní zájem o sonické prostředí a jeho vědomé vnímání.<sup>89</sup> Schafer zavedl pojem sonosféra – anglickém originále *soundscape*, což je slovní hříčka odvozená ze slov *sound* a *landscape*. Jeho „zvuková krajina“ je tedy zvukovou složkou místa zahrnující všechny zvuky, jejich významy, asociace a emoční náboj, který mohou mít. Tento přístup je pozitivní formulací funkce zvukového prostředí ve městech. Oproti tradičnímu hlukovému modelu redukcujícímu zvukové prostředí na výpočet hladiny hluku, která se od určitého limitu stává nežádoucí, hledá kontexty, významy a specifika zvuků v daných lokalitách. Sonosféru specifickou pro každé město vnímá jako bohatství a součást jakési zvukové tradice daného místa. Uvedme jeden příklad za všechny – odbíjení kostelních zvonů může v bezprostřední blízkosti také překračovat limity žádoucích decibelů, a přesto je tento zvuk charakteristický, neodmyslitelně spjatý s daným místem a je obyvateli vnímán pozitivně.<sup>90</sup>

Při pohledu na skupinu lidí se sluchátky na uších sklánějících se na rohu ulice u bankomatu nebo poslouchajících němou sochu si nejde nevybavit souvislost s dalším

---

89 Ján Griger. *Akustická ekologie – případová studie zvukového prostředí lokality Loretánského náměstí v Praze*. Diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2007.

90 Tomáš Řiháček. „Jak zní město? Zvukové prostředí města z hlediska konceptu sonosféry“. *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity, 2006, č. 2, s. 155-171. Dostupné také z: [https://journals.muni.cz/socialni\\_studia/article/viewFile/5541/4639](https://journals.muni.cz/socialni_studia/article/viewFile/5541/4639).

aspektem. Speciální sluchátka na jedné straně umožňují slyšet neslyšitelné, ale na druhé straně tvoří vlastně určitou zvukovou bariéru. Můžeme tedy poukázat i na sociologický aspekt tématu, kdy výběrem akustického prostředí definuje člověk (zejména to vidíme u dospívajících) sám sebe, své názory, příslušnost k určité skupině nebo subkultuře.<sup>91</sup> Psycholog Tomáš Řiháček poukazuje na fenomén výskytu zvuků nepatřičných vzhledem ke kontextu situace. „Vzhledem k tomu, že reprodukováný zvuk není jednoduše oproštěn od kontextu, ale je vždy zasazen do kontextu nového, bylo by na místě mluvit spíše o rekontextualizaci.“<sup>92</sup> A na adresu uživatelů walkmanů, mp3 přehrávačů a podobných přenosných zařízení dodává: „Tato nenápadná technická zařízení jim dovolují vybrat si vlastní zvukovou stopu k ‚filmu každodenního života‘, určovat si svůj rytmus a řídit svou náladu; pohybovat se prostředím a přitom být mimo dosah jeho zvuků (tedy alespoň těch méně intenzivních). Podle Bulla (2001) umožňují tyto technologie přetvářet sféru veřejného a soukromého – z veřejné sféry činí pro uživatele sféru soukromou a jeho soukromí je naopak vystaveno pohledu veřejnosti.“<sup>93</sup> Člověk, který si tedy vybere takový způsob poslouchání, se vyčleňuje z akustické komunity, která ho obklopuje.

„Dříve byla akustická komunita totožná s komunitou obývající určité místo, například vesnici. [...] Dnes získává tento pojem jiný, abstraktnější obsah. Akustickou komunitu tvoří lidé spojení určitým akustickým komunikačním systémem – lidé momentálně sdílející jednu místnost, přátelé, kteří jsou v kontaktu po telefonu apod.“<sup>94</sup> Řiháček dále shrnuje, že zvuk definuje akustickou komunitu prostorově, časově a sociokulturně.

*Electrical walks* – zvuková zkoumání měst – Christiny Kubisch je aktivita, při níž vzniká specifická akustická komunita, která se navíc společně pohybuje prostorem. Zvukové instalace se šířeji pojato stávají zvukovými oázami, v jejichž rámci také vzniká, byť krátkodobě, jistá akustická komunita.

---

91 Tomáš Řiháček. „Jak zní město? Zvukové prostředí města z hlediska konceptu sonosféry“. *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity, 2006, č. 2, s. 155-171. Dostupné také z: [https://journals.muni.cz/socialni\\_studia/article/viewFile/5541/4639](https://journals.muni.cz/socialni_studia/article/viewFile/5541/4639).

92 Tamtéž.

93 Tamtéž.

94 Tamtéž.



### 3.5 Ticho v duši

Není divu, že ticho díky své fyzické a zároveň metafyzické povaze je tématem velice širokým, subjektivním a blíže definovatelným nejlépe v konkrétních situacích. Elementární definice ticha jako absence zvuku se zdá být překonaná a o jeho vymezení se můžeme snažit z perspektiv mnoha oborů – lingvistiky, sociologie, psychologie, umění a kultury, fyziky, filozofie... Pokud bychom chtěli ticho definovat jaksi explicitně, narazíme na jeho paradoxní povahu. Max Picard ve své knize *The World of Silence* představuje svůj pozitivní postoj k tichu, které nechápe jako absenci, ale autonomní sílu přirozeného stavu všech věcí.<sup>95</sup> Irena Vaňková<sup>96</sup> poukazuje na to, že ticho může znamenat všechno i nic, může vyjadřovat souhlas i nesouhlas, být projevem radosti i bolesti, ignorace i soucitu. Ticho a mlčení může vykazovat také intenzitu podobně jako při mluvním procesu či křiku. Zuzana Lášková rozděluje ve své diplomové práci ticho na vnější a vnitřní. Vnější ticho, to které vnímáme sluchovým aparátem, lze chápat jako víceméně objektivní a měřitelné. Vnitřní ticho našeho mentálního světa je naopak velice subjektivní a obtížně zkoumatelné. Americká psycholožka Elsa Ronningstam rozlišuje ticho podle jeho významu na zkoumavé, šedé (při nedostatku slovní zásoby jedince), vášnivé (při silných pohnutích), hloubavé, kreativní (ticho při tvořivém procesu), hroživé (tvrdohlavost, protest) a černé (smrt, odmítnutí, sebezničení).<sup>97</sup>

Ticho je fenoménem, který se zdaleka neomezuje na akustickou rovinu věci. Jeho funkce a význam zaslouží být analyzovány v interdisciplinárních souvislostech. Zvláště v dnešní době, kdy jsme svědky rapidního nárůstu technologií pronikajících do nejintimnějších rovin našich životů, vnímám hledání ticha a ztišení v rovině akustické, psychologické, filozofické a samozřejmě náboženské. Úlohu ticha vnímám stále silněji ve vlastní kompoziční práci. Ticho jako vědomý prostor, který otvírá a oslovuje vnitřní svět posluchačů, který díky kontextu s okolím (ať už vykomponované hudby, kontextu pohybu či světla/scény, nebo se zcela náhodnými událostmi) nabývá různých souvislostí. Pro mě osobně má ticho silnou duchovní polohu, která odkazuje k morálním kvalitám, zdrženlivosti, umírněnosti a vnitřní disciplíně. Vykazuje právě ty

---

95 Zuzana Lášková. *Ticho jako ohrožený fenomén současnosti*. Diplomová práce, Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2014.

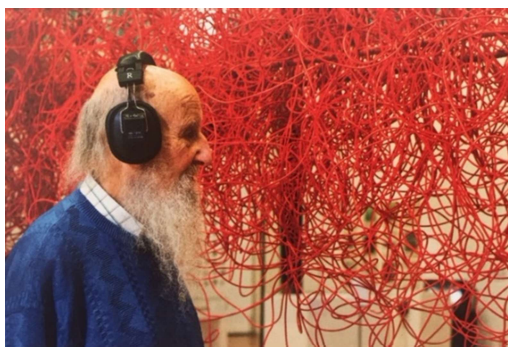
96 Irena Vaňková. *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*. Praha: Institut sociálních vztahů, 1996.

97 Zuzana Lášková. *Ticho jako ohrožený fenomén současnosti*. Diplomová práce, Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2014.

kvality, které jsou tolik v kontrastu s rychlým tempem dnešního městského života plného akce, důrazu na výkon, neustálé aktivity, připojení a propojení. Zaneprázdněnost a hektika, která nás v běžném životě provází, nás nenechá odpočinout v tichu a spočinout *doma* – v tichém chrámu naší duše.

Ticho vidím jako silný umělecký prostředek, díky kterému lze komunikovat se světem, a nikoli jako nutnost se od tohoto světa odříznout. Přikláním se k pozitivně definované dichotomii zvuk-ticho, přičemž množina zvuku zahrnuje veškerou akustickou škálu (i hluk, zvuky elektromagnetických polí apod.) a ticho je kontextuálním prostorem s minimem zvukových událostí, které však nabízí odstup a psychoakustickou artikulaci zvukového či hudebního dění.

Na základě práce Christiny Kubisch vnímám ticho jako široký dialogický prostor. Rozšíření akustické perspektivy o běžně neslyšitelnou oblast nastavuje jakési zrcadlo našemu konzumnímu chování. Můj pohled na ticho se vyvíjel – od *ticho je součástí hudby* přes *hudba (či zvuk) je součástí ticha* (ovlivněno Cage) až k poloze *zvuk a ticho se prolínají a tvoří neustálý proměnlivý dialog*, stejně jako je tomu ve znaku jin-jang.



Christina Kubisch – Wolken (ZKM Karlsruhe, 2012)

In: Soundart. Klang als Medium der Kunst. Karlsruhe: ZKM, 2012

Foto Felix Grünschloss

## 4 BERNHARD LEITNER

### 4.1 Autorská cesta Bernharda Leitnera

Bernhard Leitner pochází z rakouského města Feldkirch, mládí strávil v Innsbrucku. Na Technische Hochschule ve Vídni vystudoval architekturu. Z Vídně se pak na čtyři roky přesouvá do Paříže. V roce 1968 přichází rozhodnutí a Leitner se stěhuje do New Yorku, v té době zásadního centra avantgardy. Brzy se seznámil s místními avantgardními kruhy, i když se podle jeho slov nejednalo o cíl jeho cesty jako spíš výsledek zájmu o tamní dění. Leitner pracoval jako designér na úřadě městského plánování a také pedagogicky působil na New York University (1972–1981).

Opustit na nějaký čas Evropu dnes vnímá jako to nejzásadnější i nejvíce osvobozující rozhodnutí. Nicméně v osmdesátých letech, kdy se za vlády Ronalda Regana začala umělecká atmosféra v USA i trh s uměním měnit – od tvůrčí svobody a experimentu – směrem ke konvenčním médiím v malířství i sochařství, se Leitner znovu vrací do Evropy. Nejprve na čtyři roky do Berlína, pak do Vídně, kde tvoří a vyučuje na několika institucích (1987–2005).

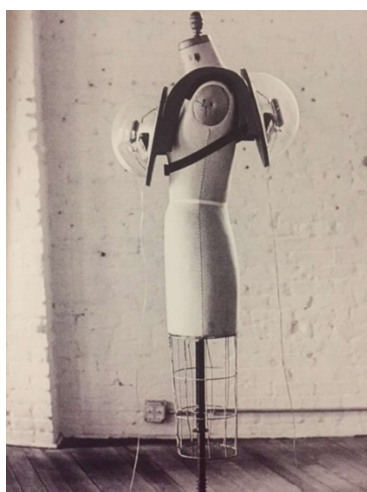
Již během studií navštěvoval pravidelně výstavy, koncerty klasické hudby stejně jako aktivity na poli nové hudby, které byly v padesátých a šedesátých letech ve vídeňském kulturním životě velmi živé. Tam a později i v Paříži (1963–1966) se seznámil s mnoha avantgardními díly (Mauricio Kagel, Luciano Berio, György Ligeti, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Bruno Maderna).

Velkou inspirací byl pro Leitnera Iannis Xenakis, také architekt a zároveň skladatel, dlouhodobý spolupracovník proslulého architekta Le Corbusiera. Leitnera obzvláště silně oslovil zážitek z Xenakisova koncertu, kde byla provedena jeho orchestrální skladba *Terretektorh* (1965/66) pro osmdesát osm instrumentalistů rozmístěných v prostoru. V šedesátých letech hrálo prostorové rozmístění vůbec důležitou roli při mnoha koncertních provedeních, zejména také díky novým možnostem rozvíjející se elektroakustické hudby.

Ve vídeňském magazínu *Die Reihe* se mezi roky 1955 a 1962 objevovaly také teoretické reflexe avantgardních počinů na poli současné hudby. Někdy velmi komplexní grafiky, kterými autoři své texty ilustrovali, působily na Leitnera jako „prostorová architektura“. Leitner postupně nachází své životní téma – akustika, její význam v prostoru a prostorové sebeurčení člověka.

## 4.2 Slyšet celým tělem

Leitner platí za mezinárodního pionýra a systematického výzkumníka vztahů mezi prostorem, zvukem a lidským tělem. V sedmdesátých letech experimentoval se svými objekty *Ton-Anzug* či *Trag-Raum*, které přenášely zvukové vibrace přímo na tělo. *Ton-Anzug* (Zvukový oblek, 1975) tvoří černý overal s bílou sítí našitou z vnější strany a čtyřmi zavěšenými reproduktory, kterými prochází čtyřkanálová kompozice. *Trag-Raum* (1976) se spojovacím dílem usazuje na ramena tak, aby dva integrované reproduktory doléhaly na hrudník a záda. Dvoukanálová kompozice tak prochází nejen ušima, ale i skrze hrudník posluchače.



Bernhard Leitner – *Trag-Raum*, *Ton-Anzug*

In: Bernhard Leitner. *Ton-Raum-Skulptur*.

Tyto instalace, jejichž integrální součástí tvoří lidské tělo, umožňuje vědomě prožít novou poslechovou zkušenost – poslech celým tělem. Člověk oblečený do zvukového obleku cítí, jak jeho tělem prochází zvukové linie. Zvuk tedy nejen člověka obklopuje a prochází kolem něj, ale i jím přímo. Perkusivní základ kompozice je založen na redukovaném zvukovém materiálu tak, aby nebyl příliš komplexní a mozek se mohl soustředit na prostorový pohyb zvuku. Ať už se jedná o *Ton-Anzug*, *Trag-Raum* nebo

*Ton-Liege*, tvoří lidské tělo součástí celku, bez něhož by zamýšlené dílo nebylo úplné. Člověka však nevnímá jako pouhou rezonanční skříň, ve které se odehrávají akustické jevy, ale počítá s vědomým prožitkem a aktivní, možná i emocionální účastí.

„Töne dringen tief in unsere Seelenwelten ein – sehr subjektiv mit Erinnerung und Vorstellung verbunden,“<sup>98</sup> shrnuje Leitner v rozhorovu s Florianem Steiningerem.

Od roku 1977 Leitner experimentuje a zaznamenává zvukové prostory, které vznikají mezi více osobami se zvukovými obleky. Jde v podstatě o choreograficky řešené performance, při nichž vznikají elastické zvukové prostory, které mění svůj tvar na základě pohybů čtyř zúčastněných performerů.

O třicet let později navazuje na tuto linii a vytváří instalaci *Pulsierende Stille* (2007). Záměrem je přenos hlubokých vibrací na posluchače uzavřeného koridorem z velkoformátových železných tabulí. Dva reproduktory vydávají zvukové frekvence 74 Hz a 85 Hz a rozvibrovávají železné pláty a prostor mezi nimi v nízké dynamice. Vzniká lehce pulzující pianissimový prostor, který extrémně kontrastuje s vizuálním vjemem těžkých železných tabulí. Tato Leitnerova práce je příkladem toho, kdy se oko a ucho vzájemně nedoplňují, ale protikladným až paradoxním vjemem vzájemně umocňují různé způsoby vnímání.



Bernhard Leitner – *Pulsierende Stille*

In: Bernhard Leitner. *Ton-Raum-Skulptur*.

„Poslech“ celým tělem je z fyziologického hlediska možný díky hmatovým receptorům uloženým ve vrstvě kůže nazývané škára, jež je tvořena pojivovou tkání. Vibrace uvnitř

---

<sup>98</sup> Bernhard Leitner. *Ton-Raum-Skulptur*. St. Pölten: Kerber, 2016, s. 19.

těla umožňují vnímat také proprioreceptory uvnitř kosterního svalstva zajišťující správný svalový tonus.

U pozdějších zvukově-prostorových instalací hraje významnou roli také vlastní pohyb poslouchajícího. Ten se musí pohybovat, jít prostorem, aby dílo dávalo smysl. Sluch hraje úlohu nejen jako příjemce zvukových událostí, ale celistvě se uplatňuje v prostorové orientaci – schopnost odhadovat prostor, sebeurčení v prostoru, lokalizace směru a intenzity příchozího zvuku.

V tomto duchu vytvořil Leitner průchozí instalaci *Serpentinata* (první verze z roku 2006, druhá verze z roku 2014) a její skromnější verzi *Verschlingungen* (z roku 2015). Zvukovou instalaci tvoří dvě trubice z PVC (každá měří 25 metrů), na kterých je připevněno čtyřicet osm reproduktorů. Průhledný plastový materiál prozrazuje kabelové propojení schované v jejich útrokách. Celá skulptura díky svému tvaru působí velmi organicky a je na ní čitelná Leitnerova láska k tanci. Elektronická střeva zavěšená a tvarovaná pomocí ukotvení ze stropu vybízejí k pohybu mezi svými zákruty a prozkoumávání nabízeného zvukového prostoru. Modifikací tohoto díla je další instalace s názvem *Verschlingungen*, kterou tvoří jedna plastová trubice o délce dvaceti pěti metrů a dvacet čtyři zavěšených reproduktorů.



Bernhard Leitner – *Serpentinata*

In: Bernhard Leitner. *Ton-Raum-Skulptur*.

### 4.3 Raumgestik

Leitner přemýšlí o pohybu zvuku prostorem, o jeho odrazech v prostoru (*Klang-Spiegelungen*) v paralele k tanci.

„Es ist eine Art Raumgestik. Man will den Klang an der Wand, den man förmlich sieht, auf der Fläche auch haptisch ergreifen, man will ihn ertasten [...] Mich hat immer fasziniert, wie Körper im Tanz Raum in Bewegung, Raum durch Bewegung schaffen, Raum öffnen, schließen – ob George Balanché im klassischen Tanz oder Merce Cunningham im modernen Tanz.“<sup>99</sup>

Pohyb je tedy prostředkem, který prostor rozpohybovává, ale také pohybem prostor vytváří, otevírá ho či zavírá. U svých velkých prostorových instalací, v rámci kterých se člověk má pohybovat, tím dosahuje lepšího uchopení trojrozměrného prostoru. „[...] durch die eigene Bewegung wird die Dreidimensionalität des Raumes mit unserem auditiven Sinnesorgan genauer, besser abgetastet“ a dodává, že můžeme mluvit o „otevřeném díle“. Oproti tomu je například instalace *Ton-Liege* jakýmsi akustickým stavem (*akustische Zustand*) pro jednu osobu „ein pendelnder Raum im Körper, eine geschlossene Skulptur“<sup>100</sup> a tím i dílo uzavřené (geschlossene Skulptur).

#### 4.4 Soundcube – zkoumání zvukového prostoru

Pro Leitnera – graduovaného architekta – hraje přirozeně zásadní roli koncept prostoru, potažmo zvukového prostoru a jeho ideové pojetí skrze filtr své technické průpravy. Od konce šedesátých let chápe Leitner prostor především jako nástroj, který svou viditelnou formu vyjadřuje také slyšitelně. Vytváří architektonické skic s textovými poznámkami souborně nazývanými *Soundcube* (*Tonwürfel*, 1969). V komentáři pod obrázkem píše:

„Pohyb zvuku jako prostředek k formování a definování prostoru. Zvuková krychle je proto vybavena šedesáti čtyřmi reproduktory na každé ze svých šesti ploch. Zvuk putuje od reproduktoru k reproduktoru podle zvukově prostorového programu.“ Následně vytváří řadu návrhů a skic, jakým způsobem může zvuk v této krychli putovat.

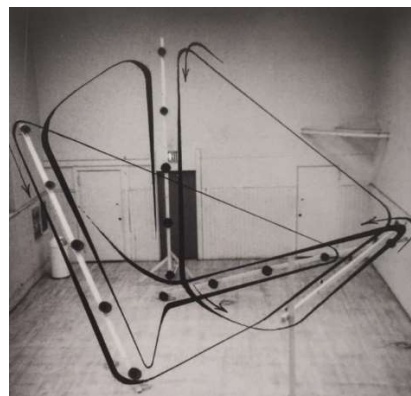
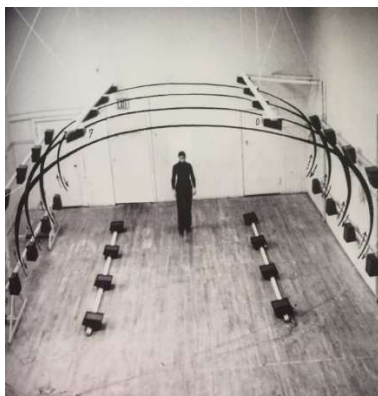
V podobné logice následují další experimenty a zkoumání. Leitner používá rovné tyče s namontovanými reproduktory, které instaluje v různých konstelacích. Zvuk nechává proudit různými směry, vertikálně, horizontálně, zešikma a podobně (viz obr. Ton-Feld,

---

<sup>99</sup> Bernhard Leitner. *Ton-Raum-Skulptur*. St. Pölten: Kerber, 2016, s. 16.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 17.

Geneigte Ton-Fläche). V *Ton-Röhre. Wiegender Raum* (1973) tvoří zvuk jakýsi tunel, kterým se prochází.



Bernhard Leitner – Ton-Fläche, Ton-Röhre, Ton-Linien-Skulptur

In: Bernhard Leitner. *Ton-Raum-Skulptur*.

Postupně rozpracovává na papíru různé varianty pohybu zvuku uprostřed krychlového prostoru. Z jednoduchých variant formuje stále komplexnější představy o zvukovém naplnění prostoru.

V reálném prostoru pak pracuje s plošným rozmístěním reproduktorů, ukotvených na latích v různých polohách a konstelacích (*Ton-Linien-Skulptur*, *Ton-Schleuse*, *Führender Weg*). Vytváří 3D modely prostorů z akrylového skla, s postavou a naznačeným pohybem zvuku. V druhé polovině sedmdesátých let přenáší princip pohybujícího se zvuku do rámce tunelového či spirálového prostoru (*Spiral-Raum*, 1976, *Ton-Röhre*, 1974).

Zpočátku chápe zvuk jako imateriální zvukově-prostorový stavební materiál. Přesně vypočítané rozložení a umístění reproduktorů je svým způsobem druh lešení, které podpírá zvukově-architektonický záměr. „Zvuk sám o sobě by měl být chápán jako architektonický, skulpturální a tvarující materiál – jako kámen, sádra, dřevo.“<sup>101</sup> A dále ho vnímá jako materiální jev pohybující se v imateriálním prostoru: „Was die Dehnung des Materials betrifft: Der Ton ist materiell, seine dreidimensionale Bewegung der immaterielle Raum.“<sup>102</sup>

101 Bernhard Leitner. *Sound: space*. Ostfildern: Cantz, 1998, s. 23.

102 Bernhard Leitner. *Ton-Raum-Skulptur*. St. Pölten: Kerber, 2016, s. 35.



## 4.5 Manifest

V sedmdesátých letech zveřejnil Bernhard Leitner svůj zvukově prostorový manifest, sepsaný v New Yorku (1977).<sup>103</sup> V tomto manifestu předkládá nutnost nově definovat prostor a tento pojem dále rozšířit.

„Raum ist hier eine Folge von räumlichen Ereignissen – wesentlich ein Ereignis der Zeit. Raum wird in der Zeit entwickelt, wiederholt und verändert.“ Prostor tedy chápe jako řadu prostorových událostí v čase. Prostor se v čase vyvíjí, opakuje a mění.

Jako těžiště své práce vyzdvihuje sluchově-tělesnou zkušenost (*die audio-körperliche Erfahrung*), zažití prostorů a objektů, jejichž forma a obsah jsou determinovány pohybem zvuku. To platí jak v případě malých objektů, tak i velkých architektonických prostor. Akustické podněty a informace jsou vnímány a přijímány nejen sluchovým aparátem, nýbrž celým tělem, podobně jako jsme o tom hovořili výše.

Zvukový materiál, který při svých dílech používá, tvoří velmi jednoduché zvuky tak, aby se minimalizovala jakákoli spojitost s tradiční hudební zkušeností – zvuky perkusivních nástrojů, rychlé hluboké údery produkované syntetizátorem, držené tóny violoncella, popř. sirény. Pro základní zvukový výzkum mu posloužily dřevěné latě s namontovanými reproduktory, které se daly bez větší námahy nainstalovat do různých konfigurací. Tyto konfigurace pak byly zakresleny a pohyb zvuku empiricky změřen a ohodnocen a výsledky byly zaznamenány. Leitner nechal zhotovit speciální mixážní pult, který mu umožňoval ovládat pořadí dvou až čtyřiceti reproduktorů. Podle jeho instrukcí byl vyvinut také počítačový program.

Leitner důsledně rozlišuje mezi německými pojmy *Klang* a *Ton* označujícími zvuk. Zatímco *Klang* má kontextově blíže k hudbě, *Ton* je více univerzální a otevřený (podobně jako anglický výraz *sound*).<sup>104</sup> Na druhou stranu ale dodává, že každý *Ton* je zároveň i *Klang*.

---

103 První vydání manifestu: *Bernhard Leitner. TON: RAUM*, Köln: DuMont, 1978, s. 9–12.

104 „Eugen Blume im Gespräch mit Bernhard Leitner: Klang als Bau-material“ [online]. Dostupné z: [www.bernhardleitner.at/texts](http://www.bernhardleitner.at/texts).

„Wenn ich besonders zu Beginn meiner Arbeiten von ‚Ton‘ sprach, dann war das vor allem ein begriffliches Abgrenzen von musikalisch-komponiertem Klang. Aber natürlich ist jeder Ton, auch jedes Geräusch ein Klang, und deshalb, [...] umfasst dieser Aspekt meiner Ton-Raum-Skulpturen die breite Palette von Emotion und Assoziation.“<sup>105</sup> Leitner se tedy důsledně distancuje od hudební tradice a nechce, aby jeho práce byla vnímána primárně v hudebních souvislostech.

K základním stavebním elementům, které určují prostorovou výpověď, patří rozvržení pořadí reproduktorů, rychlost a směr pohybu zvuku stejně jako jeho síla, výška a barva. Jako časové události mají zvukové prostory (*Ton-Räume*) dle charakteru zvukového pohybu také psycho-fyziologickou dimenzi (člověk ji může vnímat jako natahování, táhnutí, vedení, pružení). Leitner zdůrazňuje, že nejde pouze o variace směru slyšení či poslouchání, ale o tělesný prožitek vedení, posunování a řízení skrze zvuk. Význam při vnímání prostoru má také držení těla a jeho poloha. Instalace *Ton-Liege* (zvukové lehátko) vyzývá k zaujetí pohodlné uvolněné polohy. Oproti tomu smysl instalace *Spiral-Raum* (1976) je možné zachytit jen při chůzi (prochází se zvukovým tunelem). Vlastnosti prostorů vzniklých a definovaných zvukovým pohybem charakterizuje Leitner následovně: pružení, tlak, chvění, ohýbání, klesání, vedení, otevírání, zavírání, otáčení, zužování, natahování, posouvání... Podobně škála působení prostoru může být podle autora uklidňující, rozechvívající, vzrušující, stimulující, rozšiřující, uvolňující, odpočinkový...<sup>106</sup>

V roce 1984 vznikla na schodišti Technické univerzity v Berlíně instalace *Ton-Raum*. V krychlovém prostoru s perforovanými kovovými zdmi bylo instalováno dvaadvacet reproduktorů. Zvuky překlenovaly prostor, zvukové linie ho přeřezávaly či obkružovaly. Vznikly prostory, které dýchaly, proplétaly se, chvěly se, a přece mohly vyzařovat klid. V mnoha pracích si Leitner hraje s druhým, tentokrát zvukovým stropem klenoucím se nad hlavami posluchačů.

Leitner přešel také k práci s vizuální složkou zvukového zdroje – reproduktory nechal viditelně upevnit magnety na kovové předměty. Zde se dostáváme ke kontextu s německým diskurzem týkajícím se tématu *(un)sichtbare Musik*. Jedná se vlastně o přesně inverzní snahu proti tomu, kdy autoři akusmatické hudby zvukové zdroje

---

105 Bernhard Leitner. *Ton-Raum-Skulptur*. St. Pölten: Kerber, 2016, s. 34.

106 Tamtéž, s. 59–64.

systematicky schovávají. Jak poznamenává muzikoložka Helga de la Motte-Haber:

„In Unterschied zu den früheren Arbeiten, die dem Raum eine rhetorisch-gestische Bedeutung geben, wirkt das Sichtbarmachen der Schallquelle so, als würde die Zeitachse des Klangs gekrümmt.“<sup>107</sup>

Zviditelnění zvukového zdroje tedy působí, jako by byla časová osa ohnutá. Vizuální prvek tak napomáhá k definování nově vzniklého zvukového prostoru, přesněji řečeno zvukové struktury vibrující, rytmizující a pohybující se v prostoru. Výchozím materiálem pro tyto zvukové mustry byly především hudební zvuky, do kterých se pak následným zpracováním vetkly prostorově-plastické vlastnosti. Leitner vytvářel partitury, které díky počítačovému ovládní velmi přesně řídí časové a dynamické spolupůsobení reproduktorů. Zvuky se pohybují prostorem a díky dynamickým změnám (crescendo/decrescendo) se přelévá jejich posun do jednotného pohybového průběhu vytvářejícího dojem linie, klenby, kolébky a další. (*Firmament*, 1996, křeslo a nad ním je umístěna lať s šesti reproduktory, ohnutá do půlkruhu).

Slyšíme, nasloucháme, vposloucháváme se; vidíme, poměřujeme, nacházíme se, určujeme – stále a nepřetržitě vyhodnocujeme údaje z našeho okolí i údaje ohledně nás samotných. Děje se tak prostřednictvím našich smyslových orgánů, které vždy pracují společně, i když dodnes nevíme, jak přesně se to děje. A tak při pozorování zároveň posloucháme a při naslouchání zároveň pozorujeme. I samotný sluch a kvalita slyšení jsou závislé na mnoha faktorech – nejen na akustických komponentech a prostoru, ve kterém se zrovna nacházíme, ale také na momentálním psychickém rozpoložení jednotlivce a jeho fyzických vlastnostech (stavba těla, váha, výška, věk). Leitner si stále více uvědomuje toto propojení „... das Ohr sieht, wenn das Auge hört“<sup>108</sup> a promítá jej do své tvorby. Roviny vizuálního a zvukového vnímání se stále více propojují, klade význam jak na zvukovou, tak i vizuální složku díla. Pečlivě vybírá materiál svých instalací a jeho barvu. Moderní materiály usnadňují vytváření klenutých a zakřivených forem.

---

107 Helga de la Motte-Haber. „Bernhard Leitner“. In: Táž (ed.) *Klangkunst*. München, New York: Prestel, 1996, s. 88–89.

108 Bernhard Leitner. *Ton-Raum-Skulptur*. St. Pölten: Kerber, 2016, s. 140.

## 4.6 Zvuk, příroda a tvorba ve venkovním prostoru

Leitner v rozhovoru s Florianem Steiningerem mluví o své fascinaci zvukem v přírodě.<sup>109</sup> Zvuk, který má v přírodě bezpočet podob, se navíc neustále proměňuje vlivem počasí – větru, teploty, denní či roční doby. V průběhu jednoho roku pořizoval nahrávky kukuřičného pole, které leží na dohled od jeho ateliéru. Šťavnaté měkké listy, které se sotva dotýkají, znějí v červnu jemně a šepotavě, načež dozrávají a vysychají a zvuk se tím stává tvrdším, syrovějším. A když je na konci podzimu pole úplně suché, vytváří vítr rachotivý, drncivý, perkusivní zvuk.

Část své tvorby věnuje Leitner instalacím ve venkovním prostoru. Nejen přírodní zvuky stromů domalovávají jeho počin v pařížském parku Parc de la Villette, kde byla v roce 1987 umístěna trvalá instalace *Le Cylindre Sonore*. V dvojitém betonovém cylindru bylo za perforovanými elementy namontováno 24 reproduktorů, mezi kterými vznikají akusticko-gestické prostory. Právě tato zkušenost byla pro Leitnera zvláště zajímavá a tolik odlišná od práce v galerijním či uzavřeném prostoru:

„Die Luft, die Feuchtigkeit, die Kälte, die Wärme, die Temperatur, auch die eigene Hauttemperatur haben mit unserer akustischen Wahrnehmung im Außenraum direkt zu tun. Natürlich auch das Licht. Wir hören in der Früh anders als am Abend. Eine Ton-Raum-Arbeit, die in White Cube unveränderbar eingestellt werden kann, ändert sich im Außenraum permanent, sie wird in sich vielschichtiger und somit auch offener in der Rezeption.“<sup>110</sup>

Jiným příkladem práce ve venkovním prostoru je instalace *Ton-Feld 1020* ve Vídni. Reproduktory pro tvarované zvukové prostory jsou rozmístěny na třinácti stanovištích v rámci rozsáhlého prostoru bývalé budovy IBM. Když tuto plochu pokryje v zimě sníh, zvukové pole ztichne.

Od roku 2003 je nainstalován ve venkovním prostoru Landesmusea v St. Pöltnu Leitnerův *Klangstein*. Instalaci tvoří lesklý žulový obelisk volně stojící mezi stromy v javorovém parčíku a nedaleko od něj je pětimetrový ocelový sloup s parabolickým talířem, v jehož ohnisku je umístěný počítačem řízený reproduktor. Ten promítá

---

109 Tamtéž.

110 Tamtéž, s. 8.

zvukový paprsek (tekoucí vody) na obelisk tak, že má pozorovatel a posluchač pocit, že zvuk vydává samotný obelisk. Na internetové stránce publikart.at napsal Carl Aigner trefný komentář:

„Es entsteht in einem begrenzten Raumsegment des Ahornwäldchens das akustische Bild eines fließenden Wassers. Mit der Installation Klangstein gelang Bernhard Leitner die Transgression von Raum, Körper, Sehen und Hören zu einem neuen sinnlichen Phänomen. Allerdings geht es dabei erstmals um den Ton als Strahl, der, weil gebündelt, eine neue verdichtete und projektive Naturerfahrung imaginiert.“<sup>111</sup>



Bernhard Leitner – Klangstein

In: Bernhard Leitner. *Ton-Raum-Skulptur*.

V Leitnerových pracích lze tedy vysledovat sílící tendenci k stále intenzivnějšímu a těsnějšímu propojení mezi okem, uchem, prostorem a zvukem.

„[...] grundsätzlich ist mir die ästhetische Erscheinung meiner Arbeiten wichtig, weil das Auge mithört und das Ohr mitsieht; das heißt, wenn eine Ton-Raum-Arbeit hörbar ist, dann ist das Auge trotzdem sehr neugierig.“<sup>112</sup>

#### 4.7 Zvukové studie na papíře

Součástí jeho tvorby je také značné množství skic, kreseb a studií, které z mnohých úhlu pohledu zkoumají prostorové a akustické fenomény. Nejedná o klasickou notaci či pouze grafické vyobrazení zvukových soch a prostorů. Spíše můžeme mluvit

---

111 „Bernhard Leitner. Ton-Raum-installation im regierungsviertel st. Pölten“ [online]. *Publicart.at* [cit. 5. 6. 2018]. Dostupné z: <http://publicart.at/propic/projekte/alle/?pnr=436&weiter=1>.

112 Bernhard Leitner. *Ton-Raum-Skulptur*. St. Pölten: Kerber, 2016, s. 12.

o rozšířené formě myšlení, o prvotním zhmotnění myšlenky, které teprve k realizaci vede a nikoliv pouze zaznamenává či notuje výsledek.

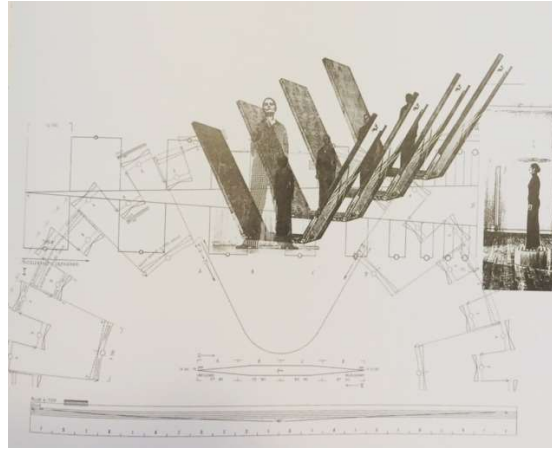
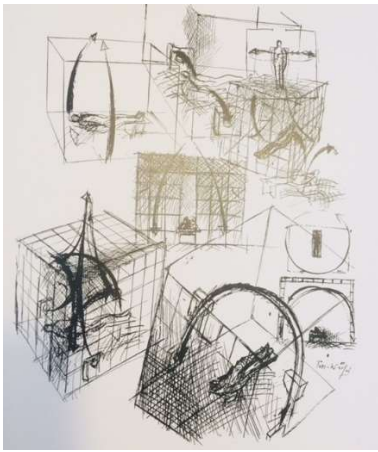
Eugen Blume se v souvislosti s touto Leitnerovu aktivitou zamýšlí nad dlouhou tradicí výtvarných studií (*Entwurfszeichnungen*), jejichž mistrem byl Leonardo da Vinci. Tehdy se nejednalo o čistě umělecký koncept, protože renesanční doba ještě neoddělovala umění od vědy. Takzvané *concetto* sloužilo da Vincimu jako předkres pro malby, ale také pro mechanické stroje, vynálezy, přírodní jevy či anatomické studie vnitřních orgánů. Blume si na tomto místě klade řečnickou otázku, zda se pokusil da Vinci přenést na papír také akustické fenomény, jelikož hudba byla pro da Vinciho extrémně důležitá. Otázka však zůstává bez odpovědi, patrně z důvodu nedostatku pramenného materiálu.

U Leitnera prozrazuje jeho kresebný projev nejen dávku umu a talentu. „Man könnte sagen, als Zeichner ist er an der *Klangwelten* frei geworden,“<sup>113</sup> konstatuje Eugen Blume v úvodní kapitole vydané publikace ukázek z Leitnerových skicářů. Byť z oněch kreseb neslyšíme výslednou podobu díla, lze z určitého pohledu říci, že se jedná o svébytné umělecké dílo. Kresba jako médium je jedna z nejsenzitivnějších metod zhmotňování myšlenek. Autor se sice nevyhne určitému omezení či zkratce, ale zato má k dispozici pradávny nástroj – nejkratší a nejpřímější dráhu z našeho kreativního vnitřního světa.

V této souvislosti je zajímavé si připomenout, že obraz byl výchozím bodem pro vývoj písma, které se z něj později zformovalo. Písmo se postupem svého vývoje oddělilo a abstrahovalo. V moderní notaci jsme svědky opětovného propojení – noty, písmena a čísla, nákresy, slovní popis jsou použity současně naprosto přirozeně a samozřejmě. Když nahlédneme do Leitnerových skicářů, najdeme působivý výtvarný projev, který na první pohled nezapře studia architektury. Definování prostoru nastíněného hned z několika možných úhlů pohledu kombinuje s naznačením pohybu zvuku a jeho vztahu k lidské postavě. Nechybí slovní komentáře a číselné údaje, hudební symboly. Své studie mnohdy kombinuje s reálnou fotografií prostoru či postavy.

---

113 Eugen Blume: „Gedankenbilderschrift“. In: Gerald Bast (ed). *Skizzenbuch, Notation, Ton-Räume, Bernhard Leitner*. Wien: Universität für angewandte Kunst Wien – Hatje Cantz, 2015, s. 5.



Bernhard Leitner – Ton-Würfel, Notationsskulptur

In: Gerald Bast (ed). *Skizzenbuch, Notation, Ton-Räume, Bernhard Leitner*.

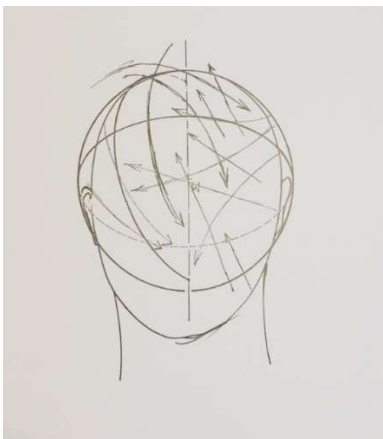
Z vlastní perspektivy skladatelky vnímám pohled do Leitnerových skicářů jako nesmírně zajímavý a obohacující a nemůžu se přirozeně ubránit jistému srovnávání se zachycením hudební struktury více či méně klasickou partiturou. Myšlenkové pochody zachycené v Leitnerových studiích vytváří totiž další rozměr, který už sám o sobě má estetické kvality a můžeme ho vnímat v souvislosti s tradicí hudební grafiky.

#### 4.8 Slyšet v hlavě

Leitner rozpracovává myšlenku vnitřního sluchu v rámci svých *Kopfräume* (Prostory v hlavě, 2003). Vychází z představy, že lze využít vnitřního zraku, který se na rozdíl od fyzických očí může otočit i o 180°, a jím sledovat pohyb zvuku, který svou dráhou formuje vnitřní prostor.

„Der Kopf ist dabei als Klangraum gedacht, als Ort, wo durch Bewegungen von Ton-Linien und von Klang-Masse Raum geformt wird. Die Klänge wandern, winden und wölben sich durch das Gehirn, als hätte es keine Masse. Akustisch-geometrische Räume im Kopf.“<sup>114</sup> Vnitřní prostor hlavy je zde viděn jako prázdný kulový prostor, jako otevřená nádoba či krajina. V roce 2003 vydal ZKM spolu s Hajte Cantz audio CD *Kopfräume* pro tento vědomý poslech uvnitř vlastní hlavy.

114 „Bernhard Leitner. Kopfräume“ [online]. Swr.de [cit. 6. 11. 2003]. Dostupné z: <https://www.swr.de/swr-classic/donaueschinger-musiktage/programme/2003/werke/leitner-bernhard-kopfraeume/-/id=2136770/did=3330192/nid=2136770/11emuuz/index.html>.



### Bernhard Leitner – Kopfräume

In: Gerald Bast (ed). *Skizzenbuch, Notation, Ton-Räume, Bernhard Leitner*.

#### 4.9 Na závěr

Na jedné straně je sluch jako smysl nejméně selektivní a těžko ho jde uchránit před přijímáním zvukových informací. Nelze ho jednoduše zavřít jako v případě zraku. Jak říká R. Murray Schafer: „The ear's only protection is an elaborate psychological mechanism for filtering out undesirable sound in order to concentrate on what it is desirable.“<sup>115</sup> Filtraci nežádoucích či pro situaci nepotřebných zvuků zajišťuje složitý psychologický mechanismus.

Slyšíme, když bdíme, slyšíme, i když spíme, sluch je neustále připraven nás upozornit na nenadálé impulzy. Na straně druhé může díky vědomým přesunům pozornosti aktivně „ohmatávat“ akustický terén ve svém dosahu. „Není pochyb, že sluch je ‚nejinteligentnější‘ smysl. Z hlediska lidské percepce je zvuk pronikavější než světlo.“<sup>116</sup>

Leitner propůjčuje uchu úlohu vedoucího nabádajícího subjektu. Nechá-li se člověk svým sluchem vést, ocitá se ve světě s novými pravidly. Nutno dodat, že člověk musí na tato pravidla hry přistoupit. Musí se umět otevřít a dovolit zvuku, aby ho vedl, směřoval, aby na něj působil. Zároveň musí alespoň trochu „sluchově myslet“, přesouvat vědomě svou pozornost, zkoumat akustický prostor s jeho novou definicí.

---

115 Jozef Cseres. *Hermes'ear. The Rosenberg Museum*, Brno: Dům umění města Brna, 2009, s. 18.

116 Tamtéž, s. 4.



Leitner po desetiletí rozvíjí svou představu o zvuku, který však pro něj není ani hudbou, ani tím vším, co nás obklopuje, ve smyslu, jak o zvuku přemýšlí John Cage. Vnímá zvuk jako výchozí formovatelný materiál, který má analogickou podobnost s výtvarnými či sochařskými materiály. Jako materiál, který má potenciál vytvářet nové prostory, nové artefakty, který komunikuje a pobízí posluchače k aktivitě.

V začátku své tvorby experimentuje Leitner s přenášením zvukových vibrací na statické tělo. Poté posluchače rozpojuje a aktivuje ho za účelem zkoumání nově vytvořeného zvukového prostoru skrze vlastní pohyb. Zatímco na počátku určuje posluchači směr pohybu (při procházení kolem zvukovým latí), u pozdějších děl (*Serpentinata*) jde spíše o volný pohyb v rámci instalace, tedy o jakýsi pohybový dialog či tanec mezi instalací, sluchem a prostorovým vnímáním a určením posluchače. Spíše haptický než sluchový vjem vnímá posluchač procházející Leitnerovou tubovou architekturou (*Tuba-Architektur*). V instalacích s parabolickými talíři, které mohou projektovat zvuk vzdáleně od svého původního směru, například na zeď stojící opodál, může vzniknout iritující vjem zvuku, který na projektovaném místě zároveň je i není. Lehké zmatení sluchu a/nebo zraku osvětluje a rozšiřuje komplexní psychoakustickou zkušenost v rámci fyzického prostoru.

Zvukově prostorové umění Bernharda Leitnera zkoumá sluch a lidské smysly z mnoha různých perspektiv a jeho výsledky otvírají nové myšlenkové prostory. Ať už se jedná o tvorbu, při které se sedí, leží, stojí či se přenáší (*Sitz-, Liege-, Steh-, Trageobjekte*) a jsou v bezprostřední tělesné blízkosti jediného posluchače, nebo jde o průchozí instalace pro více návštěvníků až po zvukové instalace ve veřejném prostoru či naopak navigační pokyny pro vnitřní slyšení. Leitner shrnul svůj postoj do výstižné formulace: „Der Raum bin ich.“<sup>117</sup> („Prostor jsem já.“) Přičemž za slovíčko *ich*, můžeme dosadit každého z nás.

---

117 Bernhard Leitner. *Ton-Raum-Skulptur*. St. Pölten: Kerber, 2016, s. 142.

## 5 VLASTNÍ TVORBA

***Hmaty... doteky aneb Cestou životem během pěti let prožitých v německém Ruhpoldingu.***

Na realizaci se podíleli:

hudba – Michaela Pálka Plachká, Tomáš Pálka

klarinet – Jiří Mráz

pohyb – Michaela Doláková, Karolína Kalinová

malby na hedvábí – Věra Pelešková

Provedeno 15. června 2017, v prostoru bývalého kostela sv. Vavřince v Praze, v rámci koncertu sdružení Konvergence.

Dotek... už samotný pojem vytváří představu něčeho příjemného, teplého. Mezi neosobním hmatem a přívětivým dotekem je poměrně velká vzdálenost a přitom hranice mezi nimi může být docela tenká. Setkávám se s nimi každý den ve své praxi – přes deset let se věnuji masérské a terapeutické činnosti. Často přicházejí lidi s různými bolestmi, jiní se stresy a někdo přichází jen tak odpočinout si a nechat se opečovávat.

Jednou večer jsem si všimla svého odrazu ve skle balkonových dveří. Odrazu vlastních rukou kreslících na zádech ležícího člověka obrazce, které se zrodí a hned zase umírají. Obrazce, které žijí jen v momentě dotyku. Co se za nimi všechno skrývá? Co vypovídají ty tvarové formy o místě, odkud přicházejí? Začala jsem si pohrávat s myšlenkou, jak je zachytit, zhmotnit. Chtělo se mi najednou spojit vše v jedno – svoji oblíbenou hudbu s lehkostí dotyku, déšť zamíchat s krouživým zvukem tibetských mís, k tomu vtisknout esenci hor, zavzpomínat si... Od začátku bylo jasné, že nepůjde o klasickou skladbu pro kukátkový sál, jehož samojediný tvůrce bude na konci postaven na piedestal. Představa komponování o samotě se mi čím dál více vzdaluje. Oslovila jsem tedy ke spolupráci lidi, se kterými mám dobrou zkušenost. V první řadě to byl můj muž Tomáš Pálka. Spolu s ním jsme zrealizovali elektroakustickou skladbu, která tvořila nosnou oporu pro ostatní složky. Měla také svou vlastní dílčí genezi. Postupně vznikaly na sebe navazující vrstvy.

V listopadu 2013 jsme v prostorách wellness Vita Alpina v Ruhpoldingu, kde pracuji,

vytvořili zvukovou instalaci *5-Elemente-Weg*. Jednalo se o pět samostatných stanovišť, každé bylo věnované jednomu z pěti elementů podle tradiční čínské medicíny (oheň–kov–voda–dřevo–země). Pro tuto příležitost jsme nahrávali různé *zvukové objekty* spojené s daným místem: Vyzvánění kostelních zvonů, šumění řeky tekoucí za naším domem, cvrkání cvrčků na Rauschbergu, déšť, který v horském prostředí nabývá takové intenzity, až mě to zpočátku udivovalo, oheň, který vždy v létě plápolá před oblíbeným barem, útržky rozhovorů v kavárně, kam si chodíme odpočinout. Databázi těchto nahrávek jsme pak využili i pro představení *Hmaty... doteky*. K tomuto výchozímu materiálu jsme pak nahráli zvuky z prostředí našeho wellness – tibetské mísy, frekvence speciálních ladiček (*Stimmgabel*) určených pro terapie zvukem (*Klangtherapie*) a glissanda našich domácích chimes, které hrály již v mnoha našich projektech. Zcela jasný význam má pak zvukový objekt, který nazývám *Kroky*. Nahrávka pomalých kroků se pravidelně objevuje během kompozice a evokuje posouvání vpřed, pouť životem, běh veškerých věcí.

Pětadvacetiminutová stopa je vnitřně členěna do tří částí zhruba po osmi minutách. V jednotlivých částech se vynořují kousky našich dříve zkomponovaných skladeb. V první je to Tomášova skladba *XI* pro sólový klarinet, ve střední části je to moje první skladba zkomponovaná v Alpách *Hory, louky, krávy*, ve které se významně odráží nový životní pocit. V třetí části se pak objevuje moje skladba *Zátíší*. Tato bakalářská kompozice pro komorní orchestr byla provedena zároveň s projekcí pěti obrazů Vojtěcha Pálky, které vznikaly současně k této hudbě.

Drobnějším pohledem lze vysledovat ještě sedmnáct menších jednotek uvnitř těchto tří částí (které však nejsou odděleny, ale vplývají do sebe). Každá z nich je charakteristická svým převládajícím zvukovým materiálem. Pracovala jsem s různou měrou hustoty uvnitř těchto jednotek. Klíčovými prostředky formování hudebního tvaru byla barva, význam zvukových objektů, jejich hustota (od prostého ticha až k nakumulování několika vrstev přes sebe) a vzájemná harmonie. Výsledkem byl překvapivě velice harmonický celek i přes různorodost a množství použitého materiálu.

Na tuto základní zvukovou mapu navazuje vrstva „pěti zastavení“ hráče na klarinet. V rámci prostoru sálu sv. Vavřince se pohybuje po půlkruhu zleva doprava, každé zastavení je na jiném místě. Jeho part je částečně improvizáční a vychází z již použitého materiálu. Intervalové vztahy v prvním zastavení vychází ze skladby *IX*, jejíž

charakteristické motivy rozpozná posluchač v elektroakustické stopě reprodukované v sále. *Druhé zastavení* má dvě části a zpracovává motivický materiál skladby *Hory, louky, krávy*. V druhé části tohoto zastavení přejde klarinetista na pódium, hraje do korpusu klavíru při sešlápnutém pedálu a rozeznívá tak přirozenou cestou klavírní struny. V *Třetím zastavení* je dán pouze tónový výběr vycházející také ze skladby *Hory, louky, krávy*. Způsob práce s jednotlivými tóny a intonací (popsaných slovními instrukcemi) ale odkazuje na Pálkovu skladbu *IX*. Způsob práce s tóny je podobný i ve *Čtvrtém zastavení*, motivický materiál se už ale váže ke skladbě *Zátiší*. *Zastavení páté* je i symbolickým ukončením cesty a integruje v sobě materiál ze všech zmíněných skladeb.

Klarinetista Jiří Mráz přistupoval ke své roli opravdu citlivě. V prostoru se pohyboval velmi decentně, aby na sebe nestrhával přílišnou pozornost, a tak, aby se pozornost diváka přesouvala plynule z jednoho místa na druhé. Nebyl totiž sám, kdo stál v našem představení za pozornost.

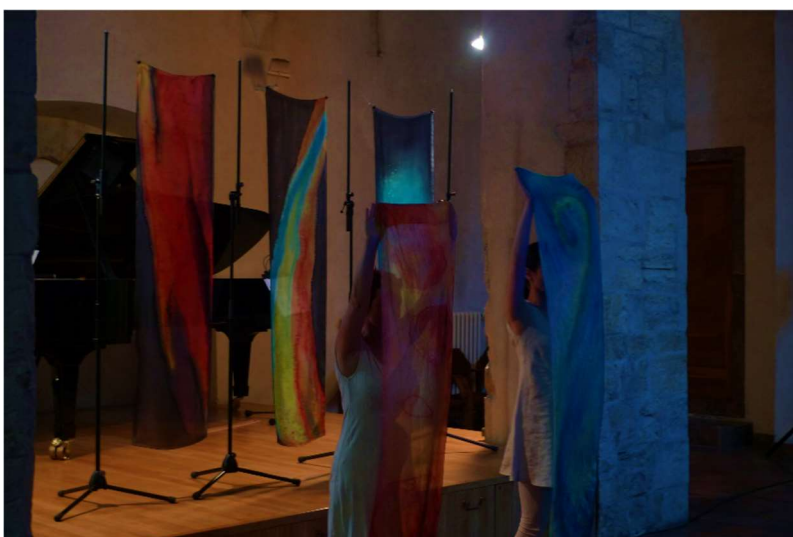
A na tomto místě se vracím ke své původní inspiraci obrazců vytvořených masírující rukou, k těmto (ne)existujícím formám, těžko zachytitelným, a přesto tak působivým a mnohdy nezapomenutelným. Jeden můj klient často označuje naše terapie jako *symfonii tančících rukou*. Něco na tomto označení bude. Rituál masáže má také svůj začátek, průběh a závěr, také rozpracovává určitá témata, která masírovaný, ale i masírující vnímají celým tělem. Uklidňující hudba na pozadí zesiluje pocit plynutí, stav, kdy čas ztrácí svoji iluzi lineárního odsýpání. Lidem se zpomalují mozkové frekvence až na úroveň alfa, dostávají se do oblasti mezi bděním a sněním, do oblasti, z níž mimo jiné tryská lidská kreativita.

Delší dobu jsem zvažovala, jak přenést tuto esenci do uměleckého kontextu. Nakonec jsem se rozhodla přidat k našemu představení další vrstvu – pohyb. Ke spolupráci jsem oslovila Michaelu Dolákovou, tanečnici, mimku a choreografku, se kterou máme za sebou již několik spoluprací (na půdě HAMU to byl například projekt *Hudba poezí*, kombinovaný večer s živou i elektroakustickou hudbou, poezií a tancem). S Michaelou jsme se několikrát sešly jen proto, abych na ni přenesla svoji představu. Ona se jí inspirovala a vytvořila choreografii, pohybový příběh pro dvě tanečnice/performerky. Jako rámec jsem jim vytvořila časový scénář, který korespondoval s elektroakustickou stopou a partem klarinetisty (viz PŘÍLOHA 2).

Zhmotnění jemnosti, lehkosti (až něhy) jsem našla ještě na jiném místě, které jsem se jako poslední vrstvu rozhodla integrovat do našeho celku. Byly to hedvábné šátky pomalované barvami. Když jsem je objevila, původně jsem měla chuť vyrobit si tyto obrazy sama s využitím tvarových forem několika mých oblíbených hmatů z masáží. Nakonec jsem se ale seznámila s výtvarnicí Věrou Peleškovou, která se tomuto oboru věnuje, a oslovila ji ke spolupráci. Věra vytvořila pět podélných hedvábných šátků podle mého návrhu, které jsme využili v představení. Tři jsme nainstalovali do přední části pódia (jako triptych) a dva zakomponovaly tanečnice do pohybové části. Triptych částečně zahaloval dění na pódium, ale ne zcela vzhledem ke své transparentnosti. V prostoru působil velmi jemně, krásně korespondoval se zbytkem nástěnných fresek v sále.

Přála jsem si, aby se jednotlivé složky inspirovaly mou ideou, ale zároveň jsem chtěla nechat dostatek volného prostoru pro vlastní kreativitu. To stejné platilo o partu klarinetu. Vzhledem k tomu, že se klarinetového partu ujal Jiří Mráz, můj dlouholetý kolega ze sdružení Konvergence a častý interpret mých skladeb, bylo při přípravě představení na co navazovat. V tomto ohledu jsou *Hmaty... doteky* autorským setkáváním a vzájemným dotýkáním se.

Je až zvláštní, jak významnou se ukázala být symbolika čísla pět. Pět let v Ruppoldingu a zvuky pěti elementů nahraných v ruppoldingském okolí jsou přetaveny do pěti zastavení na symbolické cestě, kterou prochází hráč na klarinet. Je to jako by šel životem, každé místo přináší něco nového a zároveň vyvolává vzpomínky na to uplynulé. Minulé a budoucí se věčně dotýkají v neustále probíhajícím *teď*. Pět maleb na hedvábí, každá v barvě jednoho z pěti elementů, pět různých pohybových struktur integrovaných do dynamiky malby.



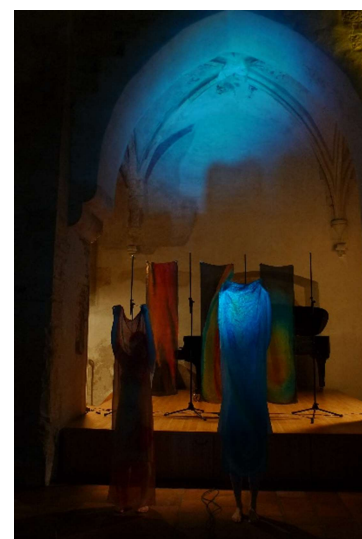
Michaela Pálka Plachká – Hmaty... doteky

Práce na tomto projektu mi přinesla obrovskou radost. Představy se formovaly již dlouho a nakonec našly svou podobu v těsně propojeném celku, jehož každá část by s určitým lehkým zásahem mohla existovat i samostatně. K výslednému tvaru mě velmi inspiroval přístup Heinerja Goebbelse. Představa, která na začátku ani v nejmenším není definitivní, se postupně rýsuje a za přispění všech zúčastněných nabývá své podoby. Ani nemůžu napsat konečné podoby, protože konečné není nic, pouze naše tělesná existence na tomto světě. Při analýze Goebbelsova díla *Stifters Dinge* jsem si naplno uvědomila, jak osvobozující a tvořivý je tento přístup stejně jako svobodné nakládání se zvukovými objekty, které by možná samostatně nedávaly žádný smysl, ale v kontextu díla, v kontrapunktu s ostatními složkami nabývají svého kompozičního smyslu a stávají se tak hudebním materiálem.

V první vrstvě – elektroakustické stopě – jsme vědomě nechávali prostor pro ticho. Ticho odděluje některé části a dává také prostor pro part klarinetu. Není to však ticho jakkoli dramatické. Spíš jsem chtěla vnést do skladby ono ticho přírodní, ticho klidné, ticho těhotné zvukem podobné tichu v lese, díky němuž mohou jeho obyvatelé vzájemně komunikovat. Tato vrstva vlastně vytváří jakousi zvukovou krajinu, do které vstupují ostatní protagonisté se svým vlastním vhladem (hudba klarinetu, taneční příběh, tvary a barvy maleb).

Věřím, že takřka půlhodinový rámeček je dostatečně dlouhý pro uvědomění si těchto propojení, na vnímání kontextů, na sžití se s vnitřním světem představení. Jak vyjádřila

jedna posluchačka po koncertě: „Vůbec se mi nechtělo z toho představení fyzicky odejít,“ čímž se vlastně trefila do zadního plánu celé koncepce – celostní vnímání, přesouvání pozornosti, kombinace modů vnímání a jakési až fyzické ukotvení ve středu dění. Myslím, že se nám povedlo vytvořit takový „svět sám pro sebe“, podobně jako Christina Kubisch vytváří ve svých dílech mikrosvěty s vlastními pravidly a zákonitostmi.



Michaela Pálka Plachká – Hmaty... doteky

## ZÁVĚREM

Pátrání v živoucí oblasti současného umění mi připomínalo cestu poutníka, který prozkoumává různé cesty a možnosti, aby se dostal ke svému vytouženému cíli – ke své „oáze“. Nyní už můžeme tohoto poutníka postavit na vrcholek kopce, abychom lépe viděli, co přineslo jeho snažení a odkud kam vedla jeho pouť. V našem závěrečném shrnutí se tedy vydáme po stopách nejdůležitějších myšlenek, konceptů a autorských řešení, které jsme našli v předem vytyčené oblasti zkoumání.

Na začátku jsme se zamysleli nad formujícími aspekty hraniční oblasti umění, ve které se propojuje více uměleckých druhů. Nahlédli jsme do historických souvislostí a osvětlili jsme základní pojmy, zejména v jejich německém kontextu (Klangkunst, Sound art, Grenzüberschreitung, Entgrenzung). Tendenci propojování umění jsme sledovali na mnoha příkladech v hudebním i výtvarném umění. Zaměřili jsme se na specifika zrakového a sluchového vnímání a součinnosti obou smyslů. Objevili jsme také fenomén celotělového vnímání a vnímání uměleckého díla skrze vlastní pohyb. Rozmanitými filozofickými a hudebními náhledy jsme si přiblížili kategorie prostoru, času a ticha. V takto rozvrženém rámci jsme analyzovali tvorbu Heinera Goebbelse, Christiny Kubisch a Bernharda Leitnera. Každá z těchto osobností stojí svým vlastním způsobem rozkročená mezi několika oblastmi umění, přičemž v každé dosahuje vysoké umělecké úrovně. Autorskou část uzavírá kapitola věnovaná vlastní tvorbě.

Oblast našeho zkoumání jsme definovali několika základními aspekty. Prvním bylo organické propojení hudební/zvukové struktury se svým vizuálním protějškem, ať už se jednalo o výtvarnou scénu v případě Goebbelsova *Stifters Dinge*, výtvarně pojaté instalace Christiny Kubisch či zvukově/výtvarně definovaný prostor Bernharda Leitnera. Druhým významným zájmem bylo zkoumání úlohy a významu lidského těla, jeho smyslů a různých modů vnímání. Zavítali jsme tak do krajin výtvarných a performativních instalací, rozhlasového umění, architektury, našli kontextuální souvislosti s oblastí soundscape a zvukové ekologie a s mnohými formami stojícími na rozhraní hudby a výtvarného umění.

Teoretický diskurz reflektující aktivity v oblasti *Klangkunst* ukázal, že tradici



propojování hudebního a výtvarného světa lze sledovat hluboko do minulosti. O *Klangkunst* můžeme uvažovat jako o novém uměleckém druhu, který se usadil mezi již existujícími druhy. Jeho vývoj ovlivnilo mnoho faktorů: transformace hudební recepce, celistvost ve vnímání, rozvoj audiotechniky a nové porozumění prostoru.

Na fenomén prostoru můžeme nahlížet z nejrůznějších hledisek. Můžeme mluvit o vnitřním a vnějším prostoru. Vnitřním prostorem rozumím záměrnou snahu vytvořit ve skladbě dojem prostoru kompozičními prostředky (vícesborové techniky, práce s paralelními vrstvami, obklopení posluchače masou zvuku, rozmístění hráčů v prostoru). Vnější – fyzický – prostor přímo související s akustickými danostmi místa tvoří obecný rámec, ve kterém se odvíjí umělecké dění. Tento prostor můžeme rozdělit na několik funkčních částí, jejichž klasické uspořádání vychází z prostorových dispozic antických amfiteátrů (Emmerson). V rámci experimentálního umění dochází k novému uchopení a uspořádání těchto částí (vzpomeňme na diagram *Fragmentation a Change of Scale*), čímž se dílo může otevřít a umožnit divákovi vstup do jeho vnitřního prostoru. V oblasti architektury se objevil nový pohled na prostor, který zohledňuje časovost vnímání, pohyb i dění v prostoru. Vidí prostor jako dynamický, nikoli statický fenomén. Bernhard Leitner ve své tvorbě ukázal, že prostor lze vystavět nejen z pevné materie, ale také immateriálním zvukem (studie na papíře, *Kopfräume*). Heiner Goebbels rozděluje prostor díla na akustickou a vizuální část (jeviště) a pracuje s jejich rozpojováním a opětovným propojením. U Kubisch vidíme silnou tendenci vytvářet prostory imaginární a fantaskní, a zároveň s ní objevujeme zvukové prostory skryté.

Vzhledem k tomu, že se pohybujeme v oblasti umění oslovující současně sluchové a zrakové vnímání, prozkoumali jsme součinnost těchto smyslů. Jednotlivé mody slyšení, jak byly popsány Pierrem Schaefferem a později Rolandem Barthesem, reflektují různé psychoakustické situace: od pouhé fyziologické schopnosti slyšet přes slyšení podle kódů až ke komunikativnímu naslouchání (*höre mir zu*). Zjistili jsme, že sluch reaguje rychleji než zrak. Zatímco sluch potřebuje pouhé 2 ms k rozpoznání další zvukové události, u zraku je to 17 ms. Jeden smysl může navíc převládat nad druhým a vnutit mu vjem, který neodpovídá reálnému podnětu. V případě *visual-capture* efektu převládá zrakový vjem, u *auditory-capture* je to sluch. Leitner využívá v některých instalacích také paradoxního vjemu – zatímco vidíme velký těžký objekt, akustické podněty jsou jemné a v nízké dynamice (*Pulsierende Stille*).

V další části této práce jsem podrobněji nahlédla do tvorby vybraných osobností. Na základě těchto tří autorských světů jsem si uvědomila zajímavé posuny ve vnímání klasických kategorií z tradičního kompozičního hlediska. Vidíme, jakým způsobem se posouvá přemýšlení o hudbě ve vztahu k obecné kategorii zvuku – kdy se zvuk stává hudbou, jak se osvobozuje z područí hudby, a v neposlední řadě, jak může být chápán jako stavební materiál nového prostoru. Goebbels zasazuje tovární zvuky, hluk či zvuky přírodních jevů do prokomponovaných hudebních souvislostí a lineárně časového rámce. Rozšiřuje tím paletu výrazových prostředků, ale jejich použití vychází z klasické kompozice. Christina Kubisch přenáší zvuky z ulice do galerijního prostředí, čímž je konfrontuje s tímto „umělým světem“. Objevuje skryté zvuky elektromagnetických impulzů a přetavuje je ve zvukovou kompozici jako v případě Hörspieli *Desert Bloom*. V *Silent Exercices* se nahraný materiál různých jazykových mutací slova *ticho* stal základem pro promyšlenou zvukovou část instalace umístěné ve vnitřním prostoru. Její práci tak vnímám ve dvou polohách. Ta první je objevující (jako v případě *Electrical walks*), druhá je experimentálně umělecká – zpracování nasbíraného materiálu, jeho zasazení do uměleckého kontextu, velmi často v propojení s výtvarnou realizací. Bernhard Leitner se snaží o vyvázání zvuku z hudebních souvislostí. Na zvuk pohlíží architektonickým způsobem jako na stavební materiál, kterým lze vytvářet nové prostory, umělecká díla, která až hapticky působí na posluchače, komunikuje s ním a vybízí k aktivitě. Zkoumání zvukových fenoménů se mu stalo inspirací pro rozsáhlou tvorbu skic, kreseb a studií, které jsou už samy o sobě výtvarným dílem.

V konkrétních dílech jsme si ukázali, na kolik aktivní úlohu má posluchač a co vše může přinést lidská tělesnost ve vztahu k umění. Goebbels pracuje zejména se změnami modů vnímání (hudební, divadelní, výtvarný). V případě druhé londýnské realizace *Stifters Dinge* otevírá dílo posluchači a umožňuje mu ho zažívat z měnící se perspektivy. Kubisch přenechává aktivní roli publiku. Zvukové instalace plynoucí v nelineárním časovém rámci mohou být objevovány postupně podle individuálního přístupu. Zcela aktivní přístup vyžadují její zvukové výlety se speciálními sluchátky na uších, které mají zároveň jistě mnoho společného s tematikou zvukové ekologie. Leitner nechává působit fyzické účinky zvuku přímo na těle posluchače. Experimentuje s přenášením zvukových vibrací, chce vést posluchače po zvukových drahách daných zvukovou strukturou putující mezi nainstalovanými reproduktory. V instalaci *Serpentinata* vyzývá pozorovatele až k jakémusi tanci mezi organickými záhyby

elektronických střev. Leitner vnímá pohyb jako prostředek, který rozpohybuje a vytváří prostor, může jej otevírat či zavírat. U všech tří autorů vnímám snahu vymanit se z tradiční poslechové zkušenosti. Už to není posluchač či divák ukotvený na jednom místě, ale aktivní příjemce, který díky pohybu vlastního těla spoluvytváří a dotváří zážitek.

Nahlédli jsme do různých konceptů vnímání ticha, nejen v jeho hudebních, ale i širěji filozofických a konceptuálních souvislostech. Tvorba Christiny Kubisch je protnuta dialogickým vztahem k tomuto tématu (*Silent exercises, Über die Stille*). Vidím také paralely v tvorbě Heinerja Goebbelse, který pracuje s tichem v kompoziční rovině, ale také v přeneseném smyslu díky fenoménu nepřítomnosti, jakožto vědomým zkoumáním pozornosti, zaměření a očekávání. Tak jako Cageovo pojetí ticha vysunuje do popředí zvuky nezáměrné, Goebbelsova estetika nepřítomnosti přesunuje pozornost na jindy okrajové děje.

Různé aspekty našeho zkoumání se promítly také v mé vlastní tvorbě, které se věnuji v samostatné kapitole. V rámci půlhodinového představení, ve kterém se propojuje elektroakustická kompozice se vstupy živého interpreta, výtvarná a pohybová akce, jsem si ověřila mnoho inspirací pocházejících z výše uvedeného: koexistenci několika vrstev různých druhů umění, autorská setkávání, práci s posouváním pozornosti, otevřený přístup v procesu přípravy či integraci ideí zúčastněných aktérů.

Věřím, že moje práce pomůže podnítit další bádání v této široké a velice individuální oblasti tvorby. Ve vztahu součinnosti audiovizuálního vnímání zůstává jistě mnoho prostoru k objevování a experimentálnímu ověřování nejen na vědecké, ale především na umělecké úrovni. Propojování zvukových a výtvarných krajín pak vidím jako fascinující uměleckou oblast, jejíž rozmanitost rozšiřuje vnímání našeho světa.

... Božský dech utichá. V oáze se rozhostilo ticho. Ohlédnu se a vidím, že moje kroky už dávno překryl prach a písek. Nelituji vynaloženého úsilí, protože, jak říká moudrost: „Cesta je cílem“.

# PŘÍLOHY

## PŘÍLOHA 1

### Heiner Goebbles Stifters Dinge

#### Zvukové události v čase

##### 1. The Fog 2:53 (trvání celé části)

0:00 syčení

0:01 úder

0:02 rytmické tepání + rychlá skupinka tónů v klavíru

pokračuje tepání + stálý třepotavý kovový zvuk

0:08 rychlá skupinka tónů v klavíru

pokračuje tepání + stálý třepotavý kovový zvuk

0:17 zasyčení + rychlá skupinka tónů v klavíru

pokračuje tepání + stálý třepotavý kovový zvuk

0:24 rychlá skupinka tónů v klavíru

pokračuje tepání + stálý třepotavý kovový zvuk

0:31 zvuk zatlumené struny v klavíru, pokračuje tepání + stálý třepotavý kovový zvuk

kovový úder, ruchy, syčení

0:34 začíná prodleva vrčivého zvuku do 0:53 (fade out) + pokračuje tepání, údery

0:51 rychlá skupinka tónů v klavíru

od 0:55 5x zasyčení v pravidelném rytmu co ca. 1s

1:00 drnčení struny

1:07 se k drnčení přidává stálý třepotavý kovový zvuk

1:08 se přidává méně srozumitelný mužský hlas + drnčení + třepotavý kovový zvuk

1:16 kovový úder

třepotavý kovový zvuk

1:21 kovový úder

třepotavý kovový zvuk

1:25 rychlá skupinka tónů v klavíru

1:27 syčivý ruch

třepotavý kovový zvuk

1:29 2x kovový úder, pokračuje třepotavý kovový zvuk

1:31 zvuk zatlumené struny v klavíru

1:33 kovový úder

1:34 drnčení struny opakované, 1:38 přidává se mužský hlas, 1:42 úder – do 1:55

1:55 pouze třepotavý kovový zvuk do toho 1:57 kovový úder

1:59 zasyčení

pouze třepotavý kovový zvuk do toho 2:02 kovový úder  
2:06 rychlá skupinka tónů v klavíru  
pouze třepotavý kovový zvuk do toho 2:13 rychlá skupinka tónů v klavíru  
2:17 začíná vrčivý zvuk + třepotavý kovový zvuk  
2:21 kovový úder + skupinka tónů v klavíru  
pokračuje vrčivý zvuk  
2:28 vyšší kovový zvuk 2x  
pokračuje vrčivý zvuk  
2:31 zadrnčení struny 2:34, pokračuje v drnčení + 2:38 přidává se mužský hlas + 2:44 se přidává třepotavý kovový zvuk  
2:51 se přidává industriální hluk, který tvoří přemostění do další části

## **2. The Salt 2:11**

0:00 pokračuje industriální zvuk se syčením z předchozí části, klavírní dozvuk  
0:03 rytmické klepání probíhá celým objektem, jeho výška se postupně ale velmi nepatrně snižuje, rytmus kolísá mezi L a P kanálem  
0:32 dva údery  
0:42–0:51 syčení, pak fade out  
1:02 jemné údery  
(stále pokračuje klepání)  
1:11 jemné údery  
1:18–1:28 přesýpání/šum  
1:34 jemné údery  
1:48 šum  
2:10 glissando po struně klavíru tvoří přemostění do dalšího tracku

## **3. The Water 3:19**

0:00 plynule navazuje na předchozí objekt, v úvodu zvuk glissanda na hluboké struně klavíru  
0:01 údery, ruchy, hlubší tóny jakoby na „bass kytáře“  
klepání  
0:20 rytmické tepání jako v předchozím objektu + voda, syčení + bass kytara  
klepání o korpus klavíru  
0:25 skupinka tří tónů na preparovaných strunách + syčení + klepání + zvuk vody  
0:43 zvuk rozladěného klavíru + pokračuje tepání  
0:59–1:12 hra ve vysokých strunách klavíru + bass kytara  
1:14 tepání + voda + 1:19 bass kytara  
tepání + bass kytara + glissanda po hlubokých strunách klavíru + zvuky korpusu klavíru  
1:50 vrčivý zvuk + tepání + ruchy + bass kyt. + klepnutí  
3:10 dozvuk bassového tónu, voda

#### 4. The Wind 5:22

0:00 zvuk vody + táhlý hluboký mystický zvuk, tvořící prodlevu – trubice nafukovaná ventilátorem

0:23 se přidává šum

0:27 gliss po struně + úder na zatlumenou strunu

0:30 stále pokračuje prodleva + začíná nahrávka: inkantace (zaklínání) jihozápadních větrů důležitých pro námořníky („Karuabu“) na Papui Nové Guinei, nahraném 26. 12. 1905 rakouským etnografem Rudolfem Pöchem (1870–1921). Pöch byl renomovaným pionýrem dokumentárního filmu a zvukových nahrávek. Díky použití svého nahrávacího přístroje (tzv. Archivphonographu) byl schopen pořídit unikátní nahrávky domorodých písní a příběhů prováděných v papuánském jazyce původními obyvateli. Nahrávka je smixovaná spolu s industriálními ruchy, mystickou prodlevou, zvuky přesýpání.

0:45 pokračuje nahrávka + zesílený zvuk clony reflektoru „cvak“

0:48 cvak

0:54 cvak

0:58 cvak + spouští se voda do 1:02

1:03 pokračuje nahrávka + prodleva + 1:05 cvak

1:17 se spouští voda + 1:19 cvak

1:34 voda 2 sec

1:53 gliss po struně s ruchem

1:56 – 2:09 glissanda po nejvyšších strunách, do toho 2:06 zvuky rozladěného klavíru „tyn-dong“

2:13 kovové zvuky klepání s ozvěnou

2:30 zvuk clony cvak, údery

2:38 tyn-dong

2:52 tyn-dong

2:55 pád předmětů na zem

3:02 2x cvak

3:09 gliss po struně klavíru

3:11–3:15 hra ve vyšších strunách klavíru, ukončené glissem

3:21 ruch + gliss po struně

3:23 tyn-dong

3:27 tyn-dong

3:29, 3:32 gliss na struně

3:48 kovový úder

3:57 gliss, poté silnější glissy

4:13 – 4:18 rychlé klepání

4:30 gliss + tyn-dong + hra ve vyšších strunách klavíru

4:42–4:44 rychlé klepání

4:47 2x gliss

4:52–5:03 rychlé klepání

5:04 končí nahrávka

od 5:08 pouze táhlý zvuk nafukované trubice + jemné ruchy v pozadí, doznívá

## 5. The Trees 10:04

0:00 třepotavý kovový zvuk tvoří prodlevu

0:07, 0:11 klavír

0:17 začíná opět rytmické klepání (další prodleva)

0:27 bassový tón, klavír

0:32 tř. kov. zvuk + klepání + nahrávka: výtah z knihy Adalberta Stiftera (1805-1868) *Die Mappe meines Urgroßvaters*, třetí edice z 1864, s. 148–149, čtené Billem Pattersonem v anglickém překladu (překlad: Miriam Heard).

- 0:55 gliss po struně, 1:05 zasyčení, 1:17 bass. struna + klavír,

- 1:20 rytmické tepání + klavír + 1:30 zasyčení + 1:44 bass struna

2:10–2:28 pouze text + třepotavý kovový zvuk

2:29 glissy, klavír, bass struna, tepání + 2:47 zasyčení

2:50 text + tepání + třepotavý kovový zvuk

3:10 text + tepání + hraní ve strunách

4:12–4:38 pouze text

4:39–5:57 text + přejíždění přes struny rytmicky se opakující

5:58 text + klavír + úder podobný bicím

6:02–6:12 pouze text

6:13–7:35 text + třepotavý kovový zvuk + 6:19, 6:46, 7:24 údery podobné bicím

7:36–7:53 pouze text

7:54–8:34 text + přejíždění přes struny rytmicky se opakující

text

8:39 hrubý gliss přes strunu bez textu a jeho dozvuk bez textu

text

8:50 text + klavír + tepání

8:53 text + tepání + 8:58 klavír

8:59 klavír + tepání + 9:28 zasyčení

9:40 text + klavír (tepání skončilo)

9:50–10:04 pouze text

## 6. The Thing 3:26

0:00–0:43 mechanické zvuky klavíru, ve strunách, na klaviatuře ve forte

0:44 syčení + hluk

0:47 dozvuk + zatlumený zvuk strun

0:55 gliss + bass kytara + přejíždění po vysokých strunách klavíru

1:14–1:27 hrají svižně zatlumené struny

1:28 zasyčení

1:30 skřípavé zvuky + struny klavíru

1:39 zvuk rozladěného klavíru + ruchy /struny + 1:54 zasyčení

2:03–2:25 rychlé rozložené akordy v klavíru (lehce modulují) + různé ruchy

2:26–3:19 třepotavý kovový zvuk + hra na rozladěný klavír + ruchy + zatlumené struny

3:18 pouze voda + slabý úder na klavír

## **7. The Rain 6:22**

0:00 tekoucí voda

0:14 voda + nahrávka J. S. Bach Italský koncert, 2. věta, BWV 971 (adagio)

2:14 voda + adagio + rozhovor s Claudem Lévi-Straussem pro Radio France, Radioscopie (France Inter), moderuje Jacques Chancel, 1988

5:35 na „C'est triste“ („To je smutné“) dohrává Bach

5:36 rozhovor + voda

## **8. The Thunder 5:05**

0:00 zvuk pracujících strojů (podobné jako při těžbě ropy)

0:30 stroje + mužský hlas - William S. Burroughs (1914–1997) čte úryvek z jeho textu Nova Express – Tower Open Fire.

2:13 stroje + mužský hlas + preparovaný zvuk rozklady, syčení, ruchy

2:25 k předchozímu se přidává nahrávka Malcolma X (1925–1965) – část z TV rozhovoru ze začátku 60. let 20. století

2:50 Malcolm X + bass tón + korpus klavíru + ruchy (střídají se) + 3:11 preparované rozklady

4:01 Malcolm X + tikavý zvuk + ruchy

4:21 Malcolm X + tikavý zvuk + preparovaný zvuk rozklady

4:24 končí nahrávka, pokračuje tikavý zvuk + preparovaný zvuk rozklady + ruchy + zvuky z korpusu klavíru

## **9. El Sonido 5:41**

0:00 nahrávka – Antifonní zpěv kolumbijských Indiánů

0:16–0:33 Indiáni + výtažek z kasetové nahrávky rozhlasové zprávy ve španělštině, přidané do archivního materiálu H. Goebbelse během cesty po Jižní Americe v roce 1985

0:34 pouze Indiáni

0:48 Indiáni + hra na preparovaném klavíru, tvoří třetí hlas k antifonnímu zpěvu Indiánů

2:39 Indiáni + perkusivní zvuky z korpusu klavíru + hra na preparovaném klavíru s postupně zrychluje/graduje

3:23 + akordy ve staccatu, Indiáni jsou zvukově zatlačeni do pozadí

3:53–5:32 frenetická hra stále gradující až k závěru (zvuková bouřka) do toho různé údery, ruchy

5:33–5:41 ticho

## **10. The Storm 2:12**

0:00 od prvních tónů (stupnicovitě směrem nahoru) graduje opět zvuková bouřka, navrstvené zvuky klavíru, glissy po celém rozsahu

0:30 navrstvené stupnicovité běhy nahoru a dolů + ruchy



0:39 – 0:41 dozvuk

0:42 opět navrstvené stupnicovité běhy nahoru a dolů + ruchy

0:59–1:10 zadrnčení a dozvuk

1:11 jednotlivé zvuky již známé – bass kytara, úder na zatlumené struně + ruchy – postupně mizí

2:03 trsátkem po vysokých strunách (vysoký zvonivý zvuk)

attacca

## **11. The Coast 10:46**

0:00–0:05 struny klavíru + mystický hluboký tón – prodleva + jemné ruchy, úder

0:06 pouze prodleva, jemně pulzující, patrně pohybem ventilátoru

2:36 prodleva + tradiční řecká píseň *Kalimérisma*, zpívá Ekateríni Mangoúlia, nahraná pionýrem muzikologie Samuelem Baud-Bovy (1906-1986) v roce 1930 + jemné ruchy

3:50 přidává se klavír s harmonickými rozloženými akordy, zajímavý kontrast s řeckým zpěvem plným mikrintervalů + ruchy a úder, které zesilují kolem 5:40, vytváří až dojem bicí soupravy

6:07 se přidává tikání, zpěv končí, pokračuje harmonický klavír, prosazují se různé ruchy a úder  
zvuky různých předmětů rozeznávajících struny klavíru

6:53 harmonický klavír končí, syčení + tikání + ruchy

8:23–8:56 opakovaný tón (18x) klavíru fis2 + jemný ruch z korpusu klavíru

8:57 rozladěný klavír v pomalém tempu intervaly + úder na korpus

9:29–9:48 se vrací opakovaný tón fis2 (9x)

9:49–10:20 rozladěný klavír v pomalém tempu intervaly

10:23–10:39 opakovaný tón fis2 (9x)

10:40–10:46 ticho

## **12. Exhibition of Objects 4:33**

0:00–4:14 třepotavý kovový zvuk + hra rozladěného klavíru + praskání víka nebo korpusu + tikání + řezavý zvuk + opakující se tón fis 2 + rychlé rozklady

4:15–4:33 ticho

## PŘÍLOHA 2

### HMATY... DOTEKY

#### Rámcový scénář pro provedení v bývalém kostele sv. Vavřince

*Hmaty... doteky* – symbolická cesta zvukovou krajinou, která odráží pět let života v Ruhpoldingu. V elektroakustické stopě se propojují zvukové objekty nahrané v okolí Ruhpoldingu (zvuky pěti elementů – oheň, země, kov, voda, dřevo) a také části skladeb, které měly pro mě zvláštní význam (Hory, louky, krávy, Zátíší, Tomášova XI a Oasis). Cestu znázorňuje v symbolické rovině pohyb klarinetisty po půlkruhu a jeho pět zastavení. Hudební materiál těchto pěti zastavení integruje materiál použitý v elektroakustické stopě (dále jen EA). Délka EA je 25 minut.

Klarinetista (Jirka Mráz) se během pěti zastavení pohybuje se od dveří (1.) k pravému sloupu a za něj ke klavíru (2.), na pódium (3.), kde je umístěný basový klarinet, pak k levému sloupu (4.) a dozadu k varhanám (5). V hranatých závorkách je poznámka, co se děje v EA.

0.00		Jirka začíná hrát <b>Z.1</b> , po jedné minutě se pustí EA
0.40	[tib. mísa]	
1.15	[voda]	
2.02	[klarinet]	Jirka se otočí
3.30	[oheň]	Jirka přechází na stanoviště 2 Míša – tib. mísa
4.00 – 4.40		Jirka hraje <b>Z.2</b>
4.41	[chimes]	
5.00	[cvrček]	Jirka hraje druhý díl <b>Z.2</b> do korpusu klavíru – extrémní dynamika
5.18	[oheň]	
6.00		Míša – tib. mísa
7.10	[cvrček]	Jirka přechází na pódium
8.02	[kl. multifoniky]	tanec bez tib. mís
10.00	[klarinet drží tón „a“]	Jirka hraje na Bcl. <b>Z.3</b>
11.10	[oheň]	Míša – tib. mísa
12.10	[voda]	
13.55	[kroky]	Jirka se přesouvá na st. 4
15.00	[dřevo]	nechej pouze dřevo
15.26	[krav. zvonec]	
15.40	[dřevo]	Jirka hraje <b>Z.4</b>
16.48	[oheň]	Míša – tib. mísa
17.42	[skl. Zátíší]	tanec
19.15	[oheň]	Jirka hraje <b>Z.5</b>
21.10	[skl. Zátíší]	tanec
23.30	[ladičky, hlasy]	závěr tance, poslední minuty nechat bez tance

## PŘÍLOHA 3

### DVD

**1. *Hmaty... doteky*** (zkrácená verze)

videozáznam z provedení 15. 6. 2017, v bývalém kostele sv. Vavřince v Praze v rámci koncertu sdružení Konvergence

video: Sebastian Tóth

**2. *Hmaty... doteky*** (úplná verze)

videozáznam z provedení 15. 6. 2017, v bývalém kostele sv. Vavřince v Praze v rámci koncertu sdružení Konvergence

video: Sebastian Tóth

hudba: Michaela Pálka Plachká, Tomáš Pálka

klarinet: Jiří Mráz

pohyb: Michaela Doláková, Karolína Kalinová

malyb na hedvábí: Věra Pelešková

## LITERATURA

Augustinus, Aurelius. *Vyznání*. Přeložil Ladislav Kuncíř. Praha: Kalich, 2012 [1.vyd. 1926].

Bast, Gerald (ed.). *Skizzenbuch, Notation, Ton-Räume. Bernhard Leitner*. Wien: Universität für angewandte Kunst Wien, 2015.

Blume, Eugen: „Gedankenbilderschrift“. In: Gerald Bast (ed). *Skizzenbuch, Notation, Ton-Räume, Bernhard Leitner*. Wien: Universität für angewandte Kunst Wien – Hatje Cantz, 2015.

Brüstle, Christa. „Henry Brants Spatial Music. Kompositionen mit Aufführungsräumen.“ In: Martha Brech – Ralph Paland (eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische musik und ihre Kontexte*. Bielefeld: transcript, 2015.

Cage, John. *Silence*. Přeložil Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal, Matěj Kratochvíl. [1. vydání]. Praha: tranzit, 2010.

Cseres, Jozef. *Hermes'ear. The Rosenberg Museum*. Brno: Dům umění města Brna, 2009.

Dack, John. „Instrument und Pseudoinstrument: Akusmatische Konzeptionen.“ In: Elena Ungeheuer. *Elektroakustische Musik*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Laaber, 2002.

de la Motte-Haber, Helga. „Audiovisuelle Wahrnehmung“. In: *Sonambiente Berlin 2006. Klang, Kunst, Sound Art*. Heidelberg: Kehrer, 2006.

de la Motte-Haber, Helga. „Bernhard Leitner“. In: Táž (ed.) *Klangkunst*. München, New York: Prestel, 1996.

de la Motte-Haber, Helga. „Christina Kubisch“. In: *Sonambiente Berlin 2006. Klang, Kunst, Sound Art*. Heidelberg: Kehrer, 2006.

de la Motte-Haber, Helga. „Christina Kubisch“. In: Táž (ed.) *Klangkunst*. Akademie der Künste Berlin. München, New York: Prestel, 1996.

de la Motte, Helga. „Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen“. In: Ulrich Tadday. *Musik-Konzepte. Sonderband. Klangkunst*. München: Richard Boorgerg, 2008.

de la Motte-Haber, Helga. „Klangkunst: Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen.“ In: Táž (ed.) *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*. Laaber 1999.

de la Motte-Haber, Helga. „Zwischen Performance und Installation“. In: Táž (ed.) *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*. Laaber, 1999.

Eco, Umberto. „Poetika otevřeného uměleckého díla.“ Přeložila Magdalena Havlová. In: *Opus Musicum*, č. 5, 1990.

Emmerson, Simon. „Local/Field and Beyond“. In: Martha Brech – Ralph Paland (eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische musik und ihre Kontexte*. Bielefeld: transcript, 2015.

Frisius, Rudolf. „Das andere Hören. Unsichtbare Musik oder akustische Kunst?“. In: Elena Ungeheuer. *Elektroakustische Musik*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Laaber, 2002.

Futurismus. *Největší malíři. Život, inspirace a dílo*. Eglemoss International, 2000. ISSN: 1212-8872.

Goebbels, Heiner. *Ästhetik der Abwesenheit*. Berlin: Theater der Zeit, 2012.

Griger, Ján. *Akustická ekologie – případová studie zvukového prostředí lokality Loretánského náměstí v Praze*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2007.

Harley, Anna Maria. *Space and Spatialization in contemporary music: history and analysis. Ideas and implementation*. Dizertační práce. Montreal Quebec: McGill

University, School of Music, 1994.

Jiříčka, Lukáš. *Dobyvatelé akustických scén. Od radioartu k hudebnímu divadlu (Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring)*. Praha: NAMU, 2015.

Kelly, Caleb. „Introduction. Sound in Art“. In: Caleb Kelly (ed.). *Documents of Contemporary Art*. London – Cambridge: Whitechapel Gallery – MITT, 2011.

*Klangkunst*. Akademie der Künste Berlin. München, New York: Prestel, 1996.

Krčmářová, Eva. *Grafická hudba – vývojový trend nebo pouhý meandr?* Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2014.

Kubisch, Christina. *Über die Stille*. Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern, 2008.

Lašková, Zuzana. *Ticho jako ohrožený fenomén současnosti*. Diplomová práce. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, 2014.

Leinz, Gottlieb. *Malířství 20. století*. Přeložila Hana Válková. Praha: Rebo Production, 1996.

Leitner, Bernhard. *Sound: space*. Ostfildern: Cantz, 1998.

Leitner, Bernhard. *Ton-Raum-Skulptur*. St. Pölten: Kerber, 2016.

Novák, Pavel. *Několik pohledů na čas v hudbě*. Dizertační práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Hudební fakulta, 1999.

Pálka, Tomáš. *Prostor a tektonika v hudební kompozici*. Dizertační práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2008.

Piet Mondrian. *Největší malíři. Život, inspirace a dílo*. Eaglemoss International, 2000. ISSN: 1212-8872.

Rataj, Michal. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. Praha: AMU – KANT, 2007.

Řiháček, Tomáš. „Jak zní město? Zvukové prostředí města z hlediska konceptu sonosféry“. *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity, 2006, č. 2, s. 163. Dostupné také z:

[https://journals.muni.cz/socialni\\_studia/article/viewFile/5541/4639](https://journals.muni.cz/socialni_studia/article/viewFile/5541/4639).

Sanio, Sabine. „Ästhetische Erfahrung als Wahrnehmungsübung?“ In: Ulrich Tadday. *Musik-Konzepte. Sonderband. Klangkunst*. München: Richard Boorgerg, 2008.

Sokol, Jan. *Rytmus a čas*. Praha: Oikoymenh, 1996.

Tadday, Ulrich. „Vorwort“. In: Ulrich Tadday. *Musik-Konzepte Sonderband. Klangkunst*. München: Richard Boorgerg, 2008.

Vaňková, Irena. *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*. Praha: Institut sociálních vztahů, 1996.

## **PRAMENY**

*Heiner Goebbels. Stifters Dinge* [CD]. München: ECM, 2012.

*Heiner Goebbels. Stifters Dinge* [video záznam]. Duisburg: Ruhrtriennale, 2013.

Dostupné také z: <https://www.youtube.com/watch?v=zazAuUhQrSk>.

*Christina Kubisch. Silent Exercises 2011* [video záznam]. [Archiv Ch. Kubisch, 2012].

## CITOVANÉ INTERNETOVÉ ODKAZY

„Bernhard Leitner. Kopfräume“ [online]. *Swr.de*. 2003 [cit. 6. 11. 2017]. Dostupné z: <https://www.swr.de/swrclassic/donaueschingermusikstage/programme/2003/werke/leitner-bernhard-/-/id=2136770/did=3330192/nid=2136770/11emuuz/index.html>.

„Bernhard Leitner. Ton-Raum-installation im regierungsviertel st. Pölten“ [online]. *Publicart.at* [cit. 5. 6. 2018]. Dostupné z: <http://publicart.at/propic/projekte/alle/?pnr=436&weiter=1>.

„Douglas Kahn: The Arts of Sound Art and Music“ [online]. 2018 [cit. 19. 5. 2018]. Dostupné z: <http://www.douglaskahn.com/>.

„Eugen Blume im Gespräch mit Bernhard Leitner: Klang als Bau-material“ [online]. Dostupné z: [www.bernhardleitner.at/texts](http://www.bernhardleitner.at/texts).

„Interview: Heiner Goebbels and Klaus Grünberg, Stifter's Dinge (2012)“ [online]. 2012 [cit. 20. 1. 2017]. Dostupné z: <https://vimeo.com/52997063>.

Johannes Birringer. „Choreographic Object: Stifiers Dinge“ [online]. 2012 [cit. 20. 1. 2017]. Dostupné z: <http://people.brunel.ac.uk/dap/Stifiers%20Dinge.pdf>.

Lukáš Jiříčka. „Chci nechat střed otevřený“ [online]. 2009 [cit. 1. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/776>.

„Morgan O'Hara. Statement“ [online]. 2012 [cit. 1. 5. 2018]. Dostupné z: <https://www.morganohara.com/statement.html>.

„O percurso das coisas (Der Lauf der Dinge, Peter Fischli and David Weiss, 1987)“ [online]. 2012 [cit. 20. 1. 2017]. Dostupné z: <https://vimeo.com/41630032>.

*Südwestrundfunk* [online]. 2018 [cit. 25. 4. 2012]. Dostupné z: <https://www.swr.de/swr-classic/donaueschinger-musikstage/programme/2011/werke/kubisch-christina-silent-exercices/-/id=8023656/did=8594410/nid=8023656/fuyhbo/index.html>.



„Talk: Stifter's Dinge – Michael Morris in conversation with Heiner Goebbels“ [online]. *Soundcloud.com*. 2016 [cit. 1. 6. 2018]. Dostupné z: <https://soundcloud.com/artangel-2/talk-stifters-dinge>.

*Wikipedia* [online]. 2015 [cit. 31. 5. 2018]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Prostor\\_\(filosofie\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Prostor_(filosofie)).

*Wikipedia* [online]. 2018 [cit. 28. 4. 2018]. Dostupné z: [https://de.wikipedia.org/wiki/Klangkunst#cite\\_note-1](https://de.wikipedia.org/wiki/Klangkunst#cite_note-1)

## **OSOBNÍ STRÁNKY**

Heiner Goebbles: [www.heinergoebbels.com](http://www.heinergoebbels.com)

Douglas Kahn: [www.douhlaskahn.com](http://www.douhlaskahn.com)

Christina Kubisch: [www.christinakubisch.de](http://www.christinakubisch.de)

Bernad Leinter: [www.bernhardleitner.at](http://www.bernhardleitner.at)

Morgan O'Hara: [www.morganohara.com](http://www.morganohara.com)