

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

DRAMATICKÁ UMĚNÍ

Alternativní a loutková tvorba a její teorie

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**OD RADIOARTU K HUDEBNÍMU DIVADLU**

**Lukáš Jiříčka**

Vedoucí práce: Prof. Mgr. Miloslav Klíma

Školitel specialista: Mgr. MgA. Michal Rataj Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2014

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

OD RADIOARTU K HUDEBNÍMU DIVADLU

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

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## **Anotace**

Disertační práce s názvem *Od radioartu k hudebnímu divadlu* si klade za cíl ukázat spojnici mezi zdánlivě disparátními oblastmi, a to převážně zvukově-dramatickým rozhlasovým uměním, pro něž se v německojazyčné oblasti ustavil příhodný termín Hörspiel a hudebním divadlem. Ve své disertaci se pokouším definovat, čím se vyznačují a jaké jsou principy fungování specifik textu, prostoru, zvuku, hlasu, herectví, hudby a těla v těchto transdisciplinárních formách a žánrech, které se od svých počátků nevykazují žádnou stylovou čistotou v tradičním slova smyslu. V rámci své doktorské práce jsem v rámci analytické a historické úvodní studie představil a rozvíjel reflexi zdánlivě nespojitých oblastí, a to: hudebního nebo zvukového divadla v jeho obecné i konkrétní rovině a jeho vzájemnou provázanost se zvukovou instalací, performance, radioartem v podobě Hörspielu, hudební kompozicí a zvukovým uměním, abych v dalších kapitolách na příkladu několika určujících osobností z německojazyčného okruhu věnujících se jak hudební kompozici, tak i dramaturgii a režii demonstroval např. vliv hudební struktury na skladbu a ráz dalších performativních činností anebo vztah dramatické či prozaické předlohy ke scénografickému řešení. Celou problematiku vztahu vzdálených uměleckých forem demonstрую na příkladu několika tvůrců – režisérských skladatelů, kteří tyto spoje vytvářejí díky svému působení v několika oblastech najednou s tím, že strukturně, motivicky a dramaturgicky propojují hudební a performativní světy. Tvůrci těchto heterogenních uměleckých děl využívají strategie tzv. negativní dramaturgie jsou bytostně dvojdomé osoby - Heiner Goebbels, Helmut Oehring, Olga Neuwirth a Andreas Ammer. Jak Goebbels, tak i Oehring, Neuwirth a Ammer dokáží zúročit své zkušenosti s hudební kompozicí, prací v rozhlase také při tvorbě hudebních inscenací s tím, že nechávají simultánně ovlivňovat jednotlivé kompoziční a inscenační postupy zkušenostmi z jiných oblastí. Kromě zmíněné čtveřice jsou zde uvedeni další podstatní tvůrci 20. a 21. století, kteří se dotkli rozhlasové umění, hudební kompozice, metod koláže a montáže, performance a hudebního divadla – Bertolt Brecht, Dziga Vertov, Emil František Burian, Walter Ruttmann, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Dieter Schnebel, Georg Katzer, Friedrich Schenker, FM Einheit či Laurie Anderson a Georges Aperghis. Bez vlivu radioartu posledních padesáti let by oblast hudebního divadla jistě nebyla natolik výraznou odnoží alternativního divadelnictví a performativních umění vůbec, a to hlavně v současnosti, kdy díky emancipaci a zdůraznění zvukové složky na úkor herecké buduje hudební divadlo nový divadelní jazyk a vstupuje do málo probádané oblasti tzv. postspektakulárního či mechanického divadla bez herců.

**Klíčová slova:** radioart, Hörspiel, hudební divadlo, soudobá vážná hudba, instalace, performance, umělecká koláž a montáž, multimédia, postspektakulární divadlo, negativní dramaturgie, inscenace

## **Resumé**

This dissertation *From Radioart to Musical Theatre* aims at showing connections between seemingly different fields – mainly sound-drama radioart, which in German is called Hörspiel, and musical theatre. In my dissertation, I try to define the characteristics as well as structural principles of text, space, sound, voice, acting, music and body in these transdisciplinary forms and genres, which have never retained any kind of purity in the traditional sense.

In the analytical and introductory historical part of my dissertation, various seemingly different areas were introduced and discussed. These areas were musical or sound theatre in its general as well as specific form and its interrelation with sound installations, performance, radioart in form of Hörspiel, musical composition and sound art. In the following chapters, I used examples of several pivotal personalities from the German speaking area skilled in musical composition as well as directing and dramatics to present for instance the influence of musical structure on composition and other performing activities or the relationship of dramatic or literary model to its scenographic adaptation. The whole issue of relationships of disparate art forms is being showed on the examples of several artists – directing composers who create these links thanks to their activity in various fields, as they intertwine musical and performing worlds on the level of structure, motifs and dramatics. The creators of such heterogeneous artworks using the strategy of the so-called negative dramatics are inherently split personalities - Heiner Goebbels, Helmut Oehring, Olga Neuwirth and Andreas Ammer.

Goebbels as well as Oehring, Neuwirth and Ammer are able to make use of their experience with musical composition and/or work for the radio in the creation of musical performances in the way that they let particular composition techniques and staging be freely influenced by the knowledge of other media. Besides the above mentioned group of artists, I mention also other significant authors from the 20th and 21st century, who dealt with radioart, musical composition, collage and montage, performance and musical theatre - Bertolt Brecht, Dziga Vertov, Emil František Burian, Walter Ruttmann, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Dieter Schnebel, Georg Katzer, Friedrich Schenker, FM Einheit či Laurie Anderson and Georges Aperghis. Without the influence of the last fifty year-history of radioart, musical theatre would certainly not be such an important form of alternative theatre and performing art as such. Especially nowadays, when thanks to the emancipation and stressing of sound at the expense of acting a new stage language is being created within musical theatre, and the form itself transforms into yet little analysed field of the so-called postspectacular or mechanical theatre without actors.

**Keywords:** radioart, Hörspiel, musical theatre, contemporary classical music, installation, performance, art collage and montage, multimedia, postspectacular theatre, negative dramatics, staging

## Poděkování

Lorenz Aggermann /Institut für Angewandte Theaterwissenschaft/, Andreas Ammer, Nikolai Anke /Boosey & Hawkes/, Jozef Cseres, Angelika Eder /Goethe Institut/, FM Einheit, Ralph Fischer /Institut für Angewandte Theaterwissenschaft/, Heiner Goebbels, Martin Hudec /Česko-německý fond budoucnosti/, Mechthild Kersken, Miloslav Klíma, Klára Konečná /Goethe Institut/, Bojana Kunst /Institut für Angewandte Theaterwissenschaft/, Monika Loderová /Goethe Institut/, Daniel Muzyczuk, Olga Neuwirth, Pavel Novotný, Helmut Oehring, Gerald Siegmund /Institut für Angewandte Theaterwissenschaft/, Jaromír Typlt, Michal Rataj, Štěpán Ripka, Eliška Ripková, Hans Burkhard Schlichting /Südwestrundfunk/, Tereza Vohryzková, Petr Vrba

Zvláštní poděkování patří mé ženě Magdě, Štěpánovi, Johanovi, Egonovi, rodičům a babičce za veškerou podporu, trpělivost a čas.

## Obsah

<b>1. Úvodem</b>	9
<b>2. Stavba na jiném poli</b>	23
<b>3. Hörspiel</b>	51
3.1 Rozhlasový Prométheus /O Hörspielech Heinerja Goebbelse/	52
3.2 Dobyvatelé akustických jevišť /Hörspiely Andrease Ammera a FM Einheita/	71
3.3 Špatně artikulovaný útok /Dokumentaroper Helmuta Oehringa/	76
3.4 Amnézie v rozhlasových přijímačích /O Hörspielech Olgy Neuwirth/	85
<b>4. Instalace</b>	93
4.1 Klášter-panelák, klášter-podzemí /Instalace Genko-An 12353 a Genko-An 64287 Heinerja Goebbelse/	94
4.2 Digitální palimpsest /O instalace Miramondo Multiplo Olgy Neuwirth/	99
<b>5. Scénický koncert</b>	103
5.1 Otevřené rány /Od Brechtovy teorie k současné praxi čili nad Offene Wunden Helmuta Oehringa	104
5.2 Apokalypsa a ztracený ráj /O scénických koncertech Andrease Ammera a FM Einheita/	116
<b>6. Hudební divadlo</b>	120
6.1 Proti Gesamtkunstwerku /Hudební inscenace Heinerja Goebbelse/	121
6.2 Ztracená dálnice, z níž zůstal jen zvuk /O Lost Highway Olgy Neuwirth/	134
<b>7. Opera</b>	139
7.1 Politika viditelného /Opery Heinerja Goebbelse/	140
<b>8. Postspektakulární inscenace</b>	148
8.1 Tušíme, kdo je Tom, ale kdo je Jerry? /K inscenaci Kloing! skladatelky Olgy Neuwirth/	149
<b>9. Závěrem</b>	156
<b>Přílohy</b>	157
1. Chci nechat střed otevřený /Rozhovor s Heinerem Goebbelsem/	158
2. Jak uvést do chodu peklo /Rozhovor s Andreasem Ammerem/	168
3. Úspěšně se bráním /Rozhovor s Frankem-Martinem Straussem alias FM Einheimem	177
4. Utopie přivedená k životu /Rozhovor s Helmutem Oehringem/	180
5. Ráda vytvářím zvuková monstra /Rozhovor s Olgou Neuwirth/	185
6. Horizontalita v komponování oslabuje /Rozhovor s Hansem Burkhardem Schlichtingem/	195
7. Globální problém batolete /Rozhovor s Michalem Ratajem/	200
8. Každá nota musí být schválená /Rozhovor s Jaroslavem Krčkem/	205
<b>Seznam použité literatury</b>	214





## 1. Úvodem

Disertační práce s názvem *Od radioartu k hudebnímu divadlu* je sondou do dvou zdánlivě odlehklých oblastí – teritoria rozhlasového umění, konkrétně v podobě tzv. Hörspielu a soudobé kompozice obvykle z rodu soudobé vážné hudby s dramatickým rámcem a teritoria hudebního divadla, opery či multimediálních instalací či performance. Ačkoliv se v případě tvůrců Heinera Goebbelse, Olgy Neuwirth, Andrease Ammera a Helmuta Oehringa, jejichž dílo je zde podrobně analyzováno, jedná o přirozenou dvojdomost, která vykazuje jejich schopnost s úspěchem zabydlet několik uměleckých oblastí, které se i přes mnohé příbuznosti řídí odlišnými pravidly a jsou tvořeny s pomocí rozdílných strategií, dramaturgických rozhodnutí a pestrých stylistik či žánrových polí, málokdy bývá jejich tvůrčí svět vnímán jako prostor permanentní výměny či dialogu forem. Dílo této čtveřice, která je spojována převážně se světem hudby anebo z něj evidentně vyrostla, bývá obvykle zkoumáno jen v omezeném řezu, ať už muzikologickém či teatrologickém, což limituje jisté povědomí o komplexitě jejich uměleckého alembiku, v němž neustále cirkulují vlivy z divadelní a performativní oblasti do oblasti zvukové a kompoziční a naopak. Ve své disertaci jsem se rozhodl věnovat tvůrcům převážně z oblasti německojazyčného divadla a hudby, kteří jsou bytostně dvojdomí a mají schopnost sedět na několika židlích zároveň. V jejich díle se neustále prolínají kompoziční dovednosti s režijním a dramaturgickým gestem stejně jako schopnost aplikovat schopnosti získané například při práci s literárním materiálem na hudební strukturu či eliminovat původní text a nahradit text dramatu či prózy například pohybovými či vizuálními prostředky. Goebbelse, Neuwirth, Ammera a Oehringa jsem vybral jako čtyři reprezentanty specifických poetik, ale i tradic a kulturních kontextů, kteří do určité míry pokrývají značnou a charakteristickou část hudebně-divadelního a hudebně-dramatického univerza v jeho sofistikované podobě. Všichni však jsou i reprezentanty pokračovatelů tradic, z nichž se hudební divadlo a Hörspiel etablovaly, tedy brechtovského divadla, schönbergovského Sprechgesangu, výbojů filmové avantgardy, objevu koláže a montáže a světa performance a happeningů. Záměrně jsem nevybral umělce, jejichž dílo se vykazuje značnou příbuzností, ale osobnosti hudebního a divadelního světa, jejichž jazyk je autonomní, ale hlavně může v mnoha fungovat jako exemplární pro čtyři různé směry v soudobé kompoziční, rozhlasové a divadelní praxi.

Přestože je svět současného hudebního divadla a experimentálního rozhlasového umění velmi bohatý a není jen doménou Německa, Rakouska, Švýcarska, ale také Francie, USA či Kanady, rozhodl jsem na příkladu čtveřice režírujících skladatelů ukázat jeho aktuální tendence i s vědomím redukce a omezenosti, která je dána i jejich čerpáním hlavně z evropských hudebních, literárních a divadelních tradic. Například americké a kanadské projevy těchto dvou zastřešujících disciplín (dílo Meredith Monk, Laurie Anderson, Steva Reicha, Roberta Wilsona, Roberta LePage, Johna Cage nebo Roberta Ashleyho) jsou odlišné a daleko více čerpají z projevu multimédií a popkultury, přesto se jejich tvorbou ve své práci zabývám a srovnávám ji s projevem klíčových tvůrců, ale i dalších stěžejních hudebníků a režisérů – Mauricio Kagela, Karlheinz Stockhausena nebo Georgese Aperghise.

Z důvodu omezeného množství dostupných materiálů k tématu mé práce v češtině, ale i z pocitu nutnosti představit dílo umělců ve vztahu k historickému kontextu, otcům-zakladatelům a vývoji žánrů a forem, ukazuji v první kapitole pozadí vývoje těchto dvou svébytných disciplín od desátých a dvacátých let 20. století, kdy se začaly ustavovat, definovat a hledat své nové výrazové prostředky.

Vzhledem k tomu, že všichni klíčoví představitelé oblastí, jimiž se zabývám, byli nejprve spojeni se světem čistě hudebním či rozhlasovým a tuto zkušenost přenášeli dále k čím dál opulentnější či exkluzivnější performativní či divadelní formě, pojmám příběh jejich vývoje jako jistý narativ, který však není lineární, neboť se nejedná o postupné přesedlávání z jedné oblasti do druhé s definitivní chutí předchozí oblast opustit anebo mezi nimi vystavět jasnou hranici. Daleko více jejich přesun mezi jednotlivými oblastmi připomíná svobodné skákání z jednoho do druhého se schopností návratu, opakování či skoku do příbuzného vedlejšího řečiště. Rozhodl jsem se, že nepředstavím čtyři monolitické monografie, ale sondy do vývoje (nikoliv ve smyslu zdokonalení či viditelné sukcesivity) forem a jejich propojování či překračování, jichž se zmínění skladatelé a režiséři v konkrétních dílech dotkli. I onen možný či zřejmý vliv, například vliv zkušenosti s rozhlasovým formátem na strukturaci dramatického rámce v divadle, zde není záležitostí překladu, ale čehosi odlišného. Obě sféry – auditivní i divadelní (potažmo audiovizuální) si nárokují vždy jinou strategii, jinou hru vlastní svému médiu; nejedná se tedy o překlad jedné identity, rukopisu a podpisu do druhé formy, která by totožnost vlastní příbuznému médiu bezezbytku pohltila. Situace je složitější. Posun zmíněných skladatelů od čistě hudební nebo rozhlasové kompozice k divadelnímu tvaru nebo komplexním multimediálním instalacím lze považovat za příběh, velkou naraci o cestě napříč formami a žánry, z nichž se pokusím skrze analýzy několika konkrétních děl tento oblouk a pohyb uchopit.

Každé médium vždy zcela odlišně pracuje se svým vnitřním uspořádáním, svým omezením. Vliv, který se snažím v disertační práci zachytit a definovat není tedy záležitostí překladu či v jistém smyslu popisem podoby dvojníka vtěleného do jiné formy či jen doplněného o chybějící element (například i kdyby byla vizuální či scénická složka doplněna k rozhlasové kompozici, razantně by se proměnila nejen percepce původní rozhlasové hry, ale vztah jednotlivých stavebních prvků či struktur by získal jinou dynamiku a proporci. Došlo by k asymetrickému přestrukturování celého univerza díla díky vzniku nových vazeb a spojů anebo trhlin na místech, které se zdály být v jednom médiu hladké a plné. Přidáním dalších složek vždy dochází k nečekaným konstelacím, a to i za předpokladu, že nedojde k dramaturgickým zásahům do původní např. zvukové kompozice.), ale vliv zkušenosti z jednoho média, který obvykle naruší či přeskupí uspořádání ve světě média druhého. Například Heiner Goebbels, ale i další tvůrci rozkročení mezi režii a komponováním, uvažují o hudební složce scénických děl tak, aby dokázala fungovat i jako zcela autonomní kompozice, jejíž logika a síla nebude ztrátou divadelní části pohřbena, ačkoliv vždy dozná změn, neboť ne všechny části hudební složky scénického díla mohou bez vazby k jevištní akci být silné samy o sobě. I zde je vždy přítomný dramaturgický aspekt ve smyslu selekce a editace, respektu k síle jiného média než je tvar hudební inscenace. V případě Heinerja Goebbelse se ovšem jedná o jeho vlastní pozdější zkušenost – jak bude poukázáno dále, sám zvolil při rozhlasové a scénické realizaci textu *Die Befreiung des Prometheus* odlišné strategie, přestože část hudební kompozice je totožná. Ovšem sám Goebbels programově staví své kompozice tak, aby byly schopná obstát v divadelní podobě i rozhlasovém formátu či na hudebním nosiči. (Mauricio Kagel, režisér a skladatel, tvůrce rozhlasových projektů, však tuto schopnost neměl v případě svých scénických děl, která vydával na nosičích – zde je pocit ztráty určité srozumitelnosti a pocit nedostatku mnohdy značný.) Je ovšem nutné podotknout, že práce skladatele v rozhlasovém prostředí a jeho komponování zvukových hudebních a dramatických elementů lze považovat za výsostné režijní gesto, které se svým charakterem oddělilo od světa soudobé

hudební kompozice svým příklonem k performativitě. Veškerý zvukový a hlasový materiál a jeho synergické vyústění v podobě Hörspielu totiž není pouhou hudební skladbou s hlasy, ale svého druhu performativním počinem řídicím se logikou svého média. Je lhostejné, zda v tomto případě skladatel a režisér v jedné osobě užívá tzv. found footage, tedy již existující materiál, který užívá ve svém novém díle.

Rozhlasová kompozice totiž není pouze napsána a provedena, ale je režírována a její různé elementy jsou k sobě řazeny nejen pouhou hudební logikou, ale také podle dramatického či narativního záměru, rámce, schématu či impulsu. Rozhlasové kompozice v podobě Hörspielu<sup>1</sup> zrovnoprávňují veškeré své složky, nenadřazují například dramatickou či slovní tkáň nad hudební strukturu a naopak. Hudební divadlo právě snahou o demokratizaci všech elementů a jednoznačným posílením aurální vrstvy oslabuje nadvládu vizuální složky a někdy dává veškerou viditelnou atraktivitu všanc čistě hudebnímu nebo slovnímu toku bez herecké či scénografické akce<sup>2</sup>.

Tato schopnost plně zabydlet několik forem s užitím jistých principů však ukazuje jediné – nejedná se o překlad či pouhé užití stejných složek nebo kompozičních postupů v rozdílných podmínkách, ale princip, jak kreativně myslet dvojdomě s otevřeností k výměně mezi jednotlivými formami, jak například vytvořit kompozice schopné se zrcadlit ve dvou zcela odlišných plochách anebo krajinách. Přesto však i v případě samotné kompozice, jež dokáže snést i nepřítomnost divadelních pater, jež k ní neodmyslitelně patří, lze hovořit společně s filosofem Miroslavem Petříčkem o ztrátě. Petříček píše, že s překladem je spojen: „určitý, zcela specifický způsob ukazování: to, co je pro určité médium specifické, a tedy vlastní pouze jemu, je právě to, co vidíme pouze tehdy, když se cosi při překladu do jiného média ztratí, takže tehdy máme možnost si specifické vlastnosti média uvědomit. Většinou jde o případy naprosto zjevné, téměř banální: iluzivní trojrozměrnost se ztratí při překladu do textu, „červená růže“ v textu je zcela jistě jiná než červená růže na obrazovce (nemluvě o odlišnostech emocionálního působení) a podobně.“<sup>3</sup> Petříček v knize Myšlení obrazem velmi příhodně přivolává figuru „ztráty aury“ německého filosofa Waltera Benjamina a pokračuje rozvíjením McLuhanova pojetí média jako message. Petříčkovy pochybnosti jsou aplikovatelné i na nejisté hranice různých uměleckých disciplín, mezi nimiž je neustálá oboustranná výměna a tenze, když říká: „Po McLuhanovi víme, že medium je message, a tato stručná teze říká: to, k čemu došlo a k čemu pojem média vždy znovu odkazuje, je problematizace určitého základního referenčního rámce klasického novověkého myšlení, jehož snahou bylo redukovat na minimum všechny „nepodstatné“ zprostředkovatele, tedy definovat médium právě jako „střední“, tj. pouze prostředkující moment.“<sup>4</sup> A právě nejen do jisté míry definovatelné žánry (opera, hudební divadlo, radioart v podobě Hörspielu) jsou zde signifikantní, neboť ty, které lze nazvat jako „nepodstatné“ či „přechodné“, tedy neukotvené, zde také mají plnohodnotné místo, ačkoliv právě ony stanovují nezvykle

<sup>1</sup> Detailní vysvětlení pojmu viz níže.

<sup>2</sup> Tento princip negace scénické akce využil například v roce 2009 německý režisér Nicolas Stemann v inscenaci Nathan der Weise (Moudrý Nathan) v hamburském Thalia Theater, když ponechal více než patnáct minut zet scénu prázdnou. Jediné, co bylo vidět, byl megafon před oponou, z něhož byla slyšet recitace divadelní hry v podání čtveřice herců. To, co se však jevílo jako zvukový záznam a reprodukováné mluvené slovo, však bylo živě vykonáváno za oponou, kde herci zcela přesně recitovali Lessingův text a byli při této činnosti odhaleni až na samotném konci dlouhého jednání. Všichni stáli u pultů, na nichž měli připravený text, tak jako v koncertní praxi. Stemann tímto popřením klasické scénické akce vytvořil v podstatě situaci blízkou poslechu rozhlasové hry.

<sup>3</sup> Miroslav Petříček: Myšlení obrazem, Herrmann & synové, 2009, Praha, str. 11

<sup>4</sup> ibid., str. 12

problematické oblasti – lze zmínit scénické koncerty či postspektakulární inscenace problematizují a redefinují samu podstatu divadelní a koncertní, ale i institucionální praxe.

Nejedná se tedy o zprostředkování ve smyslu překladu jistých principů a formálních kroků, ale o bezprostřední výměnu vědění v rámci díla, které je vždy formou, médiem a snahou o nové nalezení těžiště – středu média a pokusu o nová vyznačení aspoň dočasných kvót a hranic umělecké síly / moci i s vědomím nedourčenosti, ale i utopičnosti limitované dočasností celého projektu. Je vždy redefinicí celého uměleckého universa i pořádků formy, žánru, disciplíny, stylu, obecně řečeno jazyka podřízeného určitému (dynamickému a neukotvenému) médiu. Hranice mezi jednotlivými médii a uměleckými jazyky není ničím pevným a jasně daným. Zcela naopak, je vlastně územím vlastním oběma stranám, prostorem výměny, průchodnou zónou, která je schopna posunout těžiště díla, rozhlasového či divadelníka jazyka do netušených anebo neprobádaných oblastí. Vlastně není ani linkou nebo řezem, ale prostorem mezi a poněkud nadsazeně řečeno – i novým středem, kde se střetávají dvě periférie historicky zakotvenějších druhů.

Klíčová čtveřice tvůrců, jejíž dílo se v disertační práci pokouším naměřit a do možné míry i klasifikovat, celým svým dílem překračuje hranice z jedné oblasti do druhé. Těžko určit, kdy v jejich případě lze hovořit například o scénickém koncertu či hudebním divadle, hudebním divadle nebo opeře, scénické instalaci nebo inscenaci s výraznou prokomponovaností. Zmíněná výměna a přesun přes hranice jsou o to zajímavější, když se paradoxně ukazuje, nakolik je technologicky a morfologicky rozhlas spjat s hudební kompozicí a hudebním divadlem a každá z těchto oblastí je v jistém smyslu rezonanční deskou rozvoje a nových impulsů v oblasti druhé. To vše je patrné již od dadaistů, Brechta se Schönbergem, Ejzenštejna s Avraamovem či Vertovem, úhelných kamenů či ikon tohoto přechodu z jedné oblasti umění k druhé. Sem by bezesporu náležel i Emil František Burian, jehož dílo však v mezinárodním kontextu nezanechalo výraznější stopu, přestože se na teoretické i praktické úrovni jednalo o divadelníka světového formátu. Právě E.F. Burian byl také osobou, která by si zasloužila samostatnou studii pro svoji schopnost pevně stát v mnoha oblastech – režii, kompozici, poezii, rozhlase, publicistice, ale zároveň je celou dobu podvracet, pokoušet a přeskupovat. Bohužel krom zřetelné, ale vzdálené příbuznosti na formální a teoretické úrovni s Brechtem, neměl Burian tak zásadní vliv na evropské divadlo či rozhlasové umění (i přes veškerý tehdejší úspěch), ačkoliv mnoho z jeho postulátů i realizací předběhlo samotného Brechta a v daleko větší míře akcentovalo právě hudebnost a schopnost nakládat se všemi složkami inscenace jako s hudební kompozicí. Ačkoliv později než ve 20. letech existovalo mezi oběma tvůrci spojení a přátelství, nelze hovořit v momentech definování jejich zásadních postulátů o přímém vlivu. To samo umění se proměnilo a opět, dávno po původní romantické zálibě ve fragmentu a neúplnosti, odmítlo postromantické či symbolistní snahy o vytvoření totálního díla tak, jak je definoval Wagner, završitel epochy.

Tento obrat, který německý teatrolog Hans-Thies Lehmann ve své knize *Postdramatické divadlo* nazývá ‚Musikalisierung des Theaters‘<sup>5</sup> čili ‚zhudebnění divadla‘ koresponduje s postoji Burianovými, Brechtovými a ještě výrazněji s praxí následovníků těchto dvou režijních reformátorů. Lehmann poukazuje na fakt, že se hudba stala formující a autonomní strukturou divadla, což znamená, že byla vyvázána ze své podřadné, ilustrativní a služební funkce. Vznik auditivní sémiotiky

---

<sup>5</sup> Hans-Thies Lehmann však pojem zhudebnění divadla přejímá od řecké teatroložky Helene Varoupolou a rozvíjí jej.

v tomto případě znamená, že režiséři / tvůrci soudobého divadla v daleko větší míře akceptují všechny zvukové prvky jako součást hudební a rytmické tkáně v postdramatickém divadelním tvaru, v němž navíc mohou jednotlivé složky zastupovat složky jiné (hudba může nahradit text, světlo hereckou akci atp.). Divadelní sál jako prostor (v omezenějším smyslu i rozhlasové vysílání), lze cele zabydlet zvukem, rozšířit zvukový a hlavně hudební rádius prakticky na celý sál, což například dokázali Heiner Goebbels, John Cage anebo Mauricio Kagel využít ve svůj prospěch. Zcela v intencích idejí Emila Františka Buriana byly schopny prakticky veškeré akce produkující hudbu, zvuk či hlasový projev vzít jako hudební materiál, stejně jako pracovat i s dalšími divadelními prostředky pracovat velmi rytmicky. Zatímco se opera snaží obvykle nechat znít pouze samu hudební a vokální materiál a všechny ostatní zvuky prakticky utlumit či se jich zcela vyvarovat, hudební divadlo otevírá prostor simultánnímu řazení zvukových událostí vedle sebe, paralelnímu užívání různých jazyků (Roaratorio Johna Cage a Merce Cunninghama, které bylo předvedeno v roce 1979 v Avignonu či Stifters Dinge Heinerja Goebbelse) a navíc – je schopno přenášet těžiště z jedné složky do druhé, což je patrné například ve fascinacích scénickými objekty – svého druhu loutkami Mauricio Kagela či Goebbelsovo přiznání důležitosti scénografie, která nabývá své dramatické autonomie nejen ve Stifters Dinge, ale i v starší inscenaci Ou Bien Le Débarquement Désastreux.

Ačkoliv německá teatroložka Erika Fischer-Lichte ve své knize Estetika performativity<sup>6</sup> označuje za období hlavního obratu divadelní performativity ve vztahu k hudbě padesátá léta a popisuje akce Johna Cage, Dietera Schnebela<sup>7</sup> či Karlheinz Stockhausena (vylučuje tím tvůrce o generaci starší), kteří dokonce pro své akce změnili terminologický rámec označování svých parahudebních aktivit, není zcela přesná, neboť nezmiňuje performativní aspekt dadaistických a futuristických akcí se vztahem k organizaci hudebního či slovního a poetického materiálu. Přesto však její definice performativity vytváří pole, v němž mohou existovat nejen aktivity přímo divadelní, vizuální, ale i aurální, v nichž je tělesná totožnost přítomna skrze hlasové gesto, singulární identitu aktérů, herců nebo zpěváků v kompozicích či rozhlasových hudebně-dramatických dílech nebo jakýchkoliv formách rádiové transmise promluv či rozhovorů. Bezesporu na tomto poli byl jedním, pomineme-li recitaci ruských futuristů či francouzských a německých dadaistů, ze skutečných průkopníků Bertolt Brecht, který aplikoval některé z divadelních postupů do rozhlasové praxe a rozhlasových či filmových postupů stříhu a koláže do divadelních praktik.

Od dob Brechta (a tím i celého modernismu a avantgardy) lze jen těžko hovořit o čistých formách, neboť většina umělců se věnovala vícero oblastem, a to mnohdy na úrovni jednoho díla, singulárního ohniska. Zcela v logice modernistických výbojů byla schopna dramaturgicky pojmut podněty různých kvalit a různých světů ke vzniku

---

<sup>6</sup> Erika Fischer-Lichte: Estetika performativity, Na konáři, Praha, 2011

<sup>7</sup> Dieter Schnebel (\*1930) je společně s Mauricio Kagelem předním tvůrcem instrumentálního divadla, v němž jsou například všechny scénické akce nezávislé od hudebního toku. Hudební složka tak není podřízena jevištnímu tvaru, ale tvoří jeho zcela rovnoprávnou složku, která ani nemá privilegium rozhodovat o temporytmickém průběhu jednotlivých scén, čísel či situací. Tyto hudební akce a situace jsou popsány v knize Anschläge-Ausschläge. Schnebelovo ještě významnějším hudebně-divadelním dílem je cyklus kompozic Maulwerke, které zahrnuje kompozice Atemzüge (1970-1971) a Choralvorspiele I/II z let 1966, 1968-69, v nichž pracuje s rozšířenými vokálními technikami, ale i čistě zvuky úst či jazyka bez užití hlasu. Schnebel, jeden z nejdůležitějších poválečných německých skladatelů, se hudbou zabýval i teoreticky. Je například autorem kagelovské monografie či editorem některých textů Karlheinz Stockhausena.

nových děl; poprvé zde však také vyvstala otázka legitimacy a copyrightu při užití děl cizích, neboť rozmach citací, koláží a montáží, který byl urychlený rozvojem médií a, benjaminovsky řečeno, souběžným a logickým úpadkem aury díla jako singularity a nekopírovatelného originálu. Autenticita se přenesla do jiných oblastí a je otázka, zda je vůbec opodstatněným kritériem ve věku přiznané intertextuality a podmíněnosti kontextem a konceptuálním plánem. Navíc od dob Brechta, Buriana, Cage nebo ruských avantgardních umělců lze hovořit o nové syntéze zvuku, gesta a obrazu, která navíc vpádem nových technologií zcela proměnila hudební i divadelní tvarosloví a celou dramaturgickou stavbu bytostně heterogenních děl. Tento zlom v dramaturgii nazývá Theodor W. Adorno v knize *Estetická teorie negací syntézy*. Tato negace syntézy představuje patrně nejzásadnější obrat v umění 20. století, které začalo svobodně mísit formy, styly a žánry a dalo díla všanc neuzavřenosti. Tato negativní dramaturgie rezignující na ‚hladkou‘ vzájemnou podporu jednotlivých složek je i pro mnou sledované umělce klíčová.

Jak píše Pavel Novotný: „Snad nejvýraznějším znakem moderních směrů, resp. avantgardy, je známá adornovská negace syntézy; jde zhruba o to, že dílo záměrně boří jednotu, postupuje proti přímé vyprávěcí linii, má výraznou tendenci k mozaikovitosti. Adorno těmto moderním postupům vytýká především prvoplánovou tendenci k vytváření šoku (jevu, kterého si mnohem více cení autoři jako například fonický a konkrétní básník Franz Mon, který jej nazývá „poetickým zážehem“). (...) Moderní dílo se též vyznačuje značnou tendencí k univerzálnosti, tedy všežravému pojmání veškerého dostupného materiálu, jenž je následně v díle recyklován a využit v novém kontextu. Tato univerzalita s sebou nese i to, že dílo se logicky snaží přesáhnout hranice média, ve kterém se pohybuje, stává se tedy multimediálním. Více či méně stírá hranice mezi jazykem a hudbou, mezi hlukem a hudbou, mezi slovem a notou, obrazem a jazykem, mezi filmem a jazykem apod. (...) Dalším projevem univerzality je i častá tendence k multiperspektivnímu a simultánnímu tvůrčímu postupu, tedy střídání pohledů, technik, perspektiv a jejich prolínání – namátkou zde můžeme uvést dadaistické *Simultangedicht*, Döblinův mozaikovitý *Berlin Alexanderplatz*, ale také třeba rozhlasovou hru Ernsta Jandla a Friederike Mayröckerové *Fünf Mann Menschen*, která simultaneitu buduje stereofonicky<sup>8</sup>.“

Figuru negativní dramaturgie dává do vztahu s hudebním divadlem a soudobou vážnou hudbu i polský teatrolog Łukasz Grabuś v knize *Smrtonosné formy*<sup>9</sup> (*Formy śmiercionośne*) s podtitulem *Několik dramaturgických strategií v současné opeře* věnuje problematice dramaturgie v této disciplíně. Grabuś se sice dopouští zásadní chyby, označuje-li díla trojice analyzovaných tvůrců nálepkou opery, neboť se jedná o tři klíčové představitelky hudebního divadla, tedy formy, která se opeře brání tím, že i libreto a kompozice vznikají mnohdy přímo během zkoušek na scéně či dozrávají radikální proměny, čerpají z improvizace a brání se i institucionální operní mašinérii značnou nezávislostí na světě této bohatě subvencované a opulentní formy. Přesto je kniha o smrtonosných formách podnětná v analýze děl režisérských skladatelů Georgese Aperghise, Heinera Goebbelse a Salvatore Sciarrina a jejich osobité dramaturgii, která neuznává (právě na rozdíl od opery) nadvládu hudby nad celým tvarem inscenace, přestože společně s textem je jednou ze strukturujících linií inscenací. Grabuś zde přímo pracuje s adornovskou koncepcí tzv. negativní dramaturgie, tedy dramaturgie, která ukazuje švy děl, pracuje s nedořečeností,

<sup>8</sup> Pavel Novotný: *Rádiové umění v problémově historických souvislostech*; in: *Zvukem do hlavy (Sondy do současné audiokultury)*, NAMU a Český rozhlas, Praha, 2012, str. 32-33

<sup>9</sup> Łukasz Grabuś: *Formy śmiercionośne*, Księgarnia Akademicka, Kraków, 2013

chaotickými strukturami a rozvrací hierarchický řád nadvlády některé z divadelních složek nad jinými. Tato neexplikativní strategie odmítající pokus o scelující a interpretativní režijní gesto přiznává hudbě jiný charakter, než je tomu v mnohých operách, kde má hudba funkci ilustrativní. Tento pohled na dramaturgii jako strategické odmítnutí jednoduté struktury (a tedy i snadné recepce), který je podepřen analýzou konkrétních inscenací, je v současném divadle více než důležitý.

A právě dramaturgie je tím klíčovým strukturujícím principem, stavební strategií, která nemusí být vlastní jen divadelnímu či filmovému umění, ale je přítomna ve všech uměleckých žánrech a oblastech pracujících s narativními postupy či kompozičním vkladem, kompozičním ve smyslu skladby několika autonomních složek. Dramaturgie jako tvůrčí akt, nehmotné gesto určující kombinace scénických, jazykových, hudebních, hereckých, světelných, prostorových či filmových komponentů v temporálním rámci je centrem zájmu této disertační práce. Dramaturgii jsem se rozhodl v jednotlivých částech své práce představit jako určující ohnisko pestrých aktivit, formujících strategií, skrze něž lze odhalit rozdíly, posuny i spojitosti v různých počinech zmíněných tvůrců. Přestože v mnohých rozhlasových či hudebně divadelních a operních dílech nebývá role dramaturga přímo uváděna, neznamená to, že by dramaturgická (tedy strukturující, kombinující, podvratná nebo kritická) práce nebyla v konkrétních dílech přítomna.

Negativní dramaturgie je zde vnitřní linkou jednotlivých profilů, interpretací a analýz, společným principem pro všechny zmíněné režiséry a skladatele v jedné osobě.

Negativní zde má dvojznačný význam, a to jak v destruktivní, tak i v kreativní podobě, rozhodně však neoznačuje přímou negaci, zavrnutí a odmítnutí. Samo umění a jedna z jeho podstatných disciplín – dramaturgie (a potažmo stejně brutální režie, která se k výchozí matérii – materiálu chová nepietně) exemplárně ukazuje, nakolik je násilí nezbytným elementem při práci a představuje tak samo násilí v dosti ambivalentním a problematičtém světle. V disciplínách jako je dramaturgie, která je v jistém smyslu vždy spojující, tak i rozdělující, stojí násilí v exemplárně chiasmatické pozici, která jí je od počátku přisouzena a je součástí její organické identity. Nutno dodat, že dramaturgie, možná i častěji než jiné divadelní disciplíny, bývá mnohdy nařknuta z neúcty k autorovi dramatu či původního textu, biografiím postav či dramatiků atp., což však vychází ze základního nedorozumění a neporozumění tomu, čím je divadlo a případně rozhlasová hra nebo opera, z čeho tyto disciplíny čerpají a nakolik musejí být svébytné, pokud se chtějí vyjadřovat skrze díla jiných autorů než v případě čistě divadla plně autorského, pietního a ilustrativně činoherního anebo například nonverbálního, tanečního.

Násilí vždy narušuje geometrii světa, bortí vztahy a silou zpracovává tvar věcí či rozpouští panující hierarchii a stávající situaci. Tento aspekt násilí zakládá jeho dvojznačnost, neboť kromě ryze negativní a destruktivní potence (za účelem vzniku nové kvality a singularity) umožňuje na ruinách vazeb a struktur vytvořit něco nového, anebo rozvaliny dřívějších ustálených spojení a materiálu přeskupit dle zcela nových pravidel. Stručně řečeno – přestože násilí vždy reprezentuje extrémní polohu možného jednání či myšlení, není vždy činem nebo zhmotněnou vizí, která vede k čistému ničení, pokud má za účelem vznik nového díla. To potvrzuje, samozřejmě nikoliv osaměle a výlučně, divadelní dramaturgie a režie, kterou by málokdo mohl obvinít z destruktivní touhy pouze likvidovat materiál. Negativní dramaturgie nevede k anihilaci, jen k rozboření celistvosti mýtu jednoty díla, a plné autonomie autorského rukopisu. I v momentě, kdy byl primární materiál usazen například v podobě dramatu anebo prózy, který nového - sekundárního tvůrce či inscenátora inspiroval k tvorbě

díla či divadelní inscenace, byl celkově zavrhnut, vymazán, lze těžko samo zavrnutí považovat za plod ignorance.

Násilí je vždy aktivitou, nikdy není pasivní, nespí a ani nedřímá. Je pohybem směřujícím k budoucnosti. Je vždy plné a vždy má touhu změnit stávající statut quo, konfiguraci. Nikdy není vně fenoménů a událostí, je celistvě přítomné. Vyznačuje pole mezi fakty, předměty a činnostmi, ukazuje jejich vzájemné vzdálenosti, a to do momentu, kdy je svou silou nezačne krátit, probourávat či opačně – prodlužovat, vzdalovat od sebe a stavět mezi ně nové bariery. Nese v sobě naději (lhostejno zda ryze subjektivní), že se situace či tvar změní a tato změna bude k lepšímu anebo posílí jiné umělecké dílo, ať už kompozici, inscenaci nebo instalaci. I negativní dramaturgie počítá s koncem své činnosti, není absolutním, totálním aktem zde představených tvůrců Andreamma Ammera, Olgy Neuwirth, Heinerja Goebbelse a Helmuta Oehringa, protože je vždy aktivitou napomáhající vzniku a strukturaci nových těles a tvarů. Tato naděje je paradoxně ukryta i v aktu největší nenávisti či anihilace stávajícího. Násilí takřka vždy odděluje od subjektu objekt, na nějž vede svůj útok. Ruší úctu k objektu, domáhá se penetrace jeho autonomního statutu možného právě jen díky jeho autonomizaci. A to vše se děje i v případě, kdy se jedná o násilí vůči sobě samému (například Heiner Goebbels často svá již hotová díla přeskupuje, fragmentarizuje a uvádí do nových souvislostí). Toto oddělení, které teprve umožňuje zhmotnění nepřítele, soka, materiálu či procesu vystaveného nenávisti či radikální proměně, není myslitelné bez vnitřního odloučení se od něj, vnímání sebe samého jako kohosi jiného. Toto citové rozloučení se s sebou či vlastním výtvořem může být pouze dočasné a nutné, leckdy jen aby bylo možné vidět kontury, kvalitu či potenciál změny.

V divadelní praxi lze na tento jev nahlížet jednodušeji a konkrétně: vnímá-li dramaturg či režisér dramatický text či divadelní materiál jakéhokoliv druhu jako autonomní dílo, tedy je-li schopen odstupů a relativizace, teprve v tomto okamžiku si jej může násilným aktem přivlastnit a přepracovat s tím, že naruší jeho stávající totalitu a identitu. Dramaturgie je nenasytně požiravá a vždy se snaží vnutit dílu svou vlastní vizi uspořádání či nutného setkání s dalším materiálem. Dramaturgická práce je nemyslitelná bez výkonu moci, demonstrace nadvlády a přesily nad materiálem, který je podroben nové vizi. Násilí se vždy, stejně jako dramaturgie, staví proti abstrakci, vymáhá konkrétní tvary, do nichž udeří a které si přivlastní. Zde není místo pro neurčitost či pravděpodobnost, což celé umění od nástupu moderny a avantgard zcela chápe a bere si za svůj modus vivendi. V případě dramaturgie je násilí majestátní a ve své síle nezpochybnitelné, neboť je svrchované, avšak je samozřejmě zpochybnitelné v jiných svých aspektech - nejčastěji esteticky či koncepčně, někdy i eticky (příliš vytržené fragmenty z kontextu, manipulativní zneužití textu proti němu samému či autorovi atp.).

A přesto je násilí na materiálu většinou nevinné, a to nejen proto, že se nalézá v chiasmatické pozici mezi tvorbou a destrukcí a propojuje dvě časové roviny – akt usmrcení autonomie původního materiálu jako zbavení se bývalé identity a projekt budoucího scénického díla, nové kvality. Násilí je rozdílné od obou zmíněných tvarů procesem, dějící se změnou, kterou nemá zdánlivě smysl fixovat či ji v jejím toku nadřídít nad intenci a výsledek, k němuž se tímto brutálním zásahem tvůrci dobírají. V případě autorského dramaturgického a režijního gesta lze však často nabýt oprávněného dojmu, jakoby ono požírání, přežvýkání, vymazání, rozdrčení, dochucení, přepsání, zhnětení, promísení, vlámání, proděravění, dokončení, přeskupení, dopuštění k hnilobě, přetavení, krystalizování pestrého ať už historického či ryze současného materiálu mělo smysl samo v sobě, hermeneuticky



se zapletlo do sebe a nevedlo k „message“ – sdělení nebo poselství, ale navádělo, poukazovalo anebo odkazovalo čistě k sobě. To vše samozřejmě platí v případě, kdy samu formu nepovažujeme za onu „message“, ale jak se ukazuje, tyto dvě složky jsou v neustálé interakci. Důvodem vraždy originálních děl (textů, obrazů, kompozic atd.) není iritace jejich uměleckou nedokonalostí, ale také vražda sama.

Dramaturgie legitimizuje svoji radikalitu a zacházení s materiálem tím, že jeden autonomní podpis (jméno autora textu atp.) rozmělnuje a přebíjí podpisem svým či jej v podstatě cele nahrazuje. Obvyklé útoky na „neuctivé“ zacházení se vstupním materiálem – mnohdy textem nebo skladbou bývají ve světle autority dramaturgické životnosti nepatřičné, pokud aktualizace ve smyslu realizace nezíská přesvědčivou jevištní podobu.

Zde má smysl parafrázovat knihu Majestát zákona filosofa Miroslava Petříčka, jehož jednu z jeho tezí o odškodnění a zločinu lze aplikovat i na divadelní dramaturgii ve smyslu razantní práce s dramatickým materiálem. I v případě dramaturgie nastupuje spravedlnost – „nevinný“ autor vstupního materiálu anebo snad ještě přesněji – „nevinný“ (celistvé, původní a nenarušené drama či text) materiál, je „vinen“ tím, že neodpovídá režijní a dramaturgické koncepci či při jevištní realizaci selhává a sklouzává mimo mantinely nově budované umělecké skutečnosti, a to svým například archaickým či jinak vybočujícím jazykem, reprezentací již neplatných diskursů či již neplatnou hierarchií společenských vztahů. Proto si zasluhuje být změněn a silou jinak důrazné a zformulované koncepce proměněn. Jednání (dramaturgie), které si nebere servítky a se vší razancí a bezohledně zasahuje do již hotového a uzavřeného systému uměleckého textu, je měřeno imanentním principem nově strukturovaného či přeformulovaného řádu.

O spravedlnosti a trestu (na úrovni čistě umělecké se jedná spíše o sebevraždu či sebetřýzeň) lze vždy hovořit již pouze v mezích nového řádu, neboť dramaturgický a režijní posun vytváří novou totalitu a identitu díla, v němž všechny složky jsou podřízeny jinému rukopisu a podpisu. Text či materiál se nemá jak bránit, ovšem sami jeho autoři by již od jeho vzniku měli počítat s možnými zásahy. Bezbrannost realizovaného díla, tedy za předpokladu, že se nejedná například o dílo žijícího či autorským zákonem chráněného autora, které je natolik právně ošetřeno, že je dovoleno vyškrtnout z něj třeba pouhých deset procent textu, svádí k zneužití za jiným účelem, svádí k podrobení a zhmotnění dle pravidel inscenátorových vizí. S tímto aktem uměleckého užití však musí být dramatik či hudebník smířen, stejně jako i kritika či diváci. Ovšem i zde násilí funguje odlišně – jeden celistvý tvar je včleněn do nové hierarchie. Doby tzv. interpretativního divadla, kdy text dominoval scéně, jsou již v nenávratnu.

Současné divadlo, rozhlas, scénické koncerty a instalace jsou toho důkazem; zde již nikoliv text je hybnou silou díla, ale svrchované gesto inscenačního týmu rozhoduje o proměnách těžiště jednotlivých materiálů (použité fragmenty dramatických textů od antiky po současnost, stylově pestré herectví, dynamicky odhalovaný potenciál scénografie a hudby atd.). Inscenátoři představují jak rozmanité podoby narace - formální, psychologické, komentující, parodické, simulující atp., tak i dávají vyniknout hudebním, obrazovým a literárním specifikům původních materiálů s tím, že jejich universum rozšiřují o své komentáře a leckdy až bulvární způsoby převyprávění či záměrného zjednodušení.

Tento prostor nejistoty může v divákovi vyvolat podobný efekt, jakým pracuje dramaturg – musí zkrátka inscenaci nějaké těžiště nebo rámec vnutit, snažit se v ní nalézt jakousi koherenci či stěžejní téma, pojmenovat tekutou a měňavou strukturu.

Tento akt divácké recepce a interpretace musí být také v podstatě výsostně násilný a suverénní.

Disertační práce má však kromě dramaturgie jako svůj důležitý svorník hudbu a vztah skladatelů ke zvukové a kompoziční stavbě. Právě hudebnost, zvuková kompozice v performativním rámci je zde pojičkem celého narativu disertační práce, ale mým záměrem zde není vytvořit kompendium muzikologických studií, ale ukázat, že lze o hudebně divadelních či rozhlasových dílech hovořit i z performativní, teatrologické anebo přesněji – dramaturgické pozice. Ona vzdálenost ostatně není tak markantní – i dramaturgie je kompoziční operací, jelikož horizontálně i vertikálně řadí a vrství elementy různého řádu, původu a jazyka a právě z pozice dramaturgie lze snáze definovat i základní rozdíly mezi operou a hudebním divadlem, rozdílností v proporcích elementů těchto žánrů, specifikách geneze jednotlivých děl anebo dominance určitých složek nad jinými, což je případ opery, která stále staví na klasickém hierarchickém modelu nadvlády hudby a libreta nad možným scénickým tvarem. Dramaturgie také panuje nad diskursivní vrstvou umění, neomezuje se pouze na možné kombinace jednotlivých elementů. Skrze svůj tlak na zřetelnost uměleckého jazyka, transparenci užitých složek a jasný požadavek zřejmosti všech diskursivních a narativních elementů (což se nerovná požadavku na sukcesivitu, jasné zřetězení literárních, scénických, verbálních, hudebních či scénických akcí a logiku jednání, spojitost příběhu) je osou, na níž se organizují všechny přítomné umělecké komponenty. Tato disciplína operuje jak s režijním gestem, tak i hudební skladbou, projevem herců, hudebníků či zpěváků a dotýká se i scénografie, volby prostoru, a také, jak již bylo zmíněno, definuje a ustavuje časový rámec zde zmiňovaných a analyzovaných děl, které všechny mají jasný performativní a časový rámec.

Výše zmínění tvůrci navíc skrze užití filmových či hudebních záznamů, střih, přiznané citace cizích děl vymáhali proměnu nejen recepce, ale samotné percepce svých počinů. Zatímco někteří (Cage, Schnebel, hnutí Fluxus) se nebránili konceptualizaci některých svých děl a rozhodně rezignovali na tradiční kategorie estetiky, jež se po prvotních otřesech dadaistickými intervencemi, futurismem, radikálním modernismem a Duchampovým dílem zcela rozmělnily. Jejich díla, jež lze považovat za jedny z prvních projevů multimediálního a syntetického umění, již mnohdy skrze otevřenou intertextovost či ostentativní rezignaci na staré řemeslné schopnosti a dovednosti, které v době cirkulace či „komunismu“ forem ztrácejí smysl a jsou nahrazeny novými strategiemi tvorby (namátkou připomeňme metodu losování či věštění pro vznik hudebních kompozic Johna Cage, Brechtovo přepisování klasických děl velmi vzdálené pietním adaptacím nebo Goebbelsovu přiznanou zálibu v samplování hudebních děl či přímou citaci výtvarných objektů anebo dekonstrukci hudebního odkazu Hannse Eislera, který podepisuje jako vlastní kompozici – koláž, byť se jménem modernistického skladatele vetkaného do názvu Eislermaterial).

I přes veškerou morfologickou a stylovou příbuznost mezi zvukovými kompozicemi a performativními akcemi všeho druhu je zde stále patrný jeden výrazný kontrast, který zakládá přítomnost živého těla v divadelních událostech či „imaginárních krajinách“, performance, hudebních koncertech či zvukových eventech s živými hudebníky. Tělo a materiálnost v obecném smyslu je v tomto smyslu elementem vytvářející nejen jisté prostorové, ale i časové ohnisko a temporální rámec. Neopakovatelnost jeho akce nebo samotné přítomnosti se liší od reprodukovatelné a imateriální elektronické - aurální a vizuální kultury a generuje také jistou cézuru v jednotlivých kapitolách této disertační práce. Ačkoliv o hudebním divadle nebo radioartu vzniklo mnoho podstatných knih, málokterá z nich zohledňuje přístup k dalším aspektům tvorby

klíčových umělců a například analýzy rozhlasových kompozic, tzv. Hörspielů (například Douglas Kahn či Klaus Schöning píše-li o rozhlasovém umění, méně zdůrazňují jeho příbuznost s divadlem či v plné míře akceptují performativní náboj kompozic) anebo mylně řadí, tak jako Grabuš, hudební divadlo k opeře. Této chyby se dopouští i dvojice autorů Monika Pasiecznik a Tomasz Biernacki v knize *Po soumraku*<sup>10</sup>. Kniha *Po zmierzchu (Po soumraku)* Moniky Pasiecznik a Tomasz Biernackého je věnovaná tvůrcům současné opery a hudebního divadla a je na polském poli téměř průkopnickou prací. Kniha pokrývající na dvacet skladatelů věnujících se divadelní tvorbě, performance a operám a má ambici zachytit většinu kanonických děl druhé poloviny 20. století, je v mnoha ohledech matoucí a problematická.

Kniha muzikoložky Moniky Pasiecznik a skladatele Tomasz Biernackého *Po zmierzchu, Eseje o operach współczesnych (Po soumraku, Eseje o současných operách)* nabízí solidní přehled tzv. soudobých oper skladatelů z avantgardní líhně, která však s tradiční podobou operního umění nemá téměř nic společného kromě banálního konstatování, že propojují progresivní hudbu a divadlo. Ač se autoři snaží čtenáře přesvědčit, že každá umělecká radikalita je a priori politickým aktem, mnohé z děl tento postoj přinejmenším zpochybňuje, neboť se věnují čistě abstraktním anebo teleologickým technologickým projektům bez jasně vymezeného vztahu k tradici ve smyslu jasné revize anebo aktuálních otázkám. V případě některých hudebníků se navíc jedná zároveň o významné režiséry – např. Johna Cage, Mauricio Kagela, Georgese Aperghise či Heinerja Goebbelse, což vlastně zdůrazňuje malou odlišnost od opery jako již etablovaného žánru, která sice obvykle vzniká na objednávky divadel, ale je většinou zadávána slavným režisérům a nikoliv skladatelům. Blízké sepětí kompoziční a režijní práce je tak bližší tvůrcům, kteří jsou zvyklí pracovat mimo velké operní domy (Olga Neuwirth, Bernhard Lang) a vzešly z kruhů nezávislých na velkých institucích se zkušeností či příbuzností s radikálními uměleckými kruhy formátu Fluxus (Cage, Kagel, Ashley), undergroundem (Goebbels) a v některých případech naprostých outsiderů (Harry Partch), jejichž umění bylo doceněno až se značným odstupem nebo pozapomenutých géniů jako byl Claude Vivier. Existují však i případy skladatelů, jejichž vlastní kompoziční práce je v částečném stínu jejich dalších aktivit, zde je třeba zmínit maďarského skladatele a věhlasného dirigenta Petera Eötvöse, autora hudebního divadla a průkopnických vokálních kompozic (Harakiri, Two Monologues etc.)

Důležité je poměrně tolerantní a široké uchopení pole, které autoři definují jako současné opery, i když se tomu mnoho tvůrců a děl očividně vzpírá. Autorům knihy navíc bohužel schází i odvaha analyzovat hudební či operní inscenace z čistě divadelního hlediska, místo aby vykročili mimo literární či hudební diskurs k divadelní terminologii, raději se ukrývají za opis fabule anebo biografické údaje o skladateli. Biernacki s Pasiecznik definují poválečný pohyb v opeře jako znovuzrození žánru, který přežil vlastní smrt či, možná přesněji, svůj úpadek. Touto tezí samozřejmě navazují na provokativní text Slavoj Žižeka, který v knize *Druhá smrt opery*<sup>11</sup> společně s Mladem Dolarem představuje Richarda Wagnera jako největšího skladatele oper, který, stejně jako Mozart, tento hudebně-divadelní žánr pozvedl, ale i zároveň završil a pohřbil. V tomto smyslu mají polští muzikologové nejspíš pravdu. Bohužel však za operu považují vše, co – zjednodušeně řečeno – splétá hudbu

---

<sup>10</sup> Biernacki Tomasz, Pasiecznik Monika: *Po zmierzchu, Eseje o operach współczesnych*, Krytyka Polityczna, Warszawa, 2012

<sup>11</sup> Slavoj Žižek, Mladen Dolar: *Opera's Second Death*, Routledge, London, 2001

s divadlem, a proto si mnohé ze svých model berou spíše jako rukojmí, než aby se věnovali bud liberálnějšímu světu hudebního divadla či opeře jako takové. Například Georges Aperghis se se svými multimediálními *Machinations* nebo hudebně-tanečními projekty se opeře evidentně vymyká beze zbytku.

Ačkoliv je možné v případě hudebního divadla hovořit o emancipačním procesu, respektive o nalezení zcela nových modů tvorby hudebně-dramatických či performativních tvarů, neznámá to, že by se jednalo o naprostý rozkol s příbuznou tradicí a praxí opery. Nejen že se dodnes jedná o obousměrný pohyb či výměnu mezi těmito dvěma disciplínami s mnoha díly na velmi nejistých a leckdy až zcela nezřetelných hranicích, ale také mnoho předních představitelů hudebního divadla s operou přinejmenším koketovalo, ne-li přímo nepracovalo – i největší hudební reformátor 20. století John Cage připravil svůj eklektický cyklus *Europeras*, který později přesně dle Cageových instrukcí režíroval Heiner Goebbels, sám tvůrce volného operního opusu *Landschaft mit entfernten Verwandten*. Opery se dotkla Olga Neuwirth svými díly *Bählamms fest* či *Lost Highway* a jako přímo operní díla napsala *American Lulu* a *The Outcast*, Helmut Oehring se operní tvorbou zabývá i jako tvůrce pracující s díly jiných skladatelů, které konfrontuje s vlastní kompozicí, Aperghisovo opus magnum *Avis de tempête* či *Prometeo* a *Intolleranza 1960* Luigiho Nona lze považovat za jasně operní díla, komponovaná a scénicky poměrně náročná, která pracují s celou operní mašinérií, již německý skladatel argentinského původu Mauricio Kagel demaskoval ve svém náročném kusu s příznačným názvem *Staatstheater*, v němž se ironicky vyrovnává s hudební, operní a divadelní praxí na mnoha úrovních.

Přestože Pasiiecznik s Biernackim sugerují, že opera jako taková je žánrem stále živým, nevybrali si bohužel pouze její nejreprezentativnější představitele, které však by mohli zastoupit v plné míře například i američtí minimalisté Steve Reich, John Adams nebo v knize uvedený Phil Glass, kteří, rozdílně od většiny analyzovaných tvůrců, mají s operou jako takovou více společného než většina evropských skladatelů až na jisté výjimky – Iannis Xenakis či Luigiho Nona. Neznámá to, že opera nyní neexistuje, ale většina tvůrců, jímž se polští esejisté věnují, jsou spíše představiteli hudebního divadla jako oblasti na opeře zcela nezávislé, která vyrůstá spíše z mixu jazzu, elektroniky, avantgardního rocku, soudobé hudby (Helmut Lachenmann, Enno Poppe), kabaretu, písňové tvorby nebo performance a multimédií. Zakladatelem hudebního divadla je bezesporu Bertold Brecht společně se skladateli Kurtem Weilem a Hannsem Eislerem. Sám Brecht v provokativní eseji s názvem *Poznámky k opeře vzestup a pád města Mahagonny* z konce 20. let přesně definuje rozdíl mezi hudebním divadlem, které je epické, má narušenou sukcesivitu scénických a hudebních akcí a preferuje rozpojenost jednotlivých scénických elementů, a operou, již ve svém *Gesamtkunstwerk* definoval a naplňoval Wagner jistou nivelizací všech složek. Sám Wagner, hrobník opery a naprostý opak brechtovského hudebního divadla, které i hudebně čerpá z populární kultury a nebojí se odpoutat i od mytologických či „vznešených“ historických předloh a témat, je protivníkem avantgardního divadelního reformátora a jeho dvorních skladatelů.

Brecht, ačkoliv rozdíl definoval více než přesně, není jediným, kdo nastínil možnou, byť velmi fluidní dělící čáru mezi operou a hudebním divadlem. Například muzikologové Eric Salzman a Thomas Desi se ve své knize *Nové hudební divadlo*<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Eric Salzman, Thomas Desi: *The New Music Theatre (Seeing the Voice, Hearing the Body)*, Oxford University Press, New York, 2008

tyto dvě oblasti také rozlišují a jejich historický zrod a zákonitosti jasně definují, ale samozřejmě s přiznáním značné příbuznosti. Zcela zjednodušeně řečeno – zatímco opera vyrůstá nejprve z ducha hudby a následně připojuje potřebné divadlo, díla hudebního divadla od samého počátku operují s oběma disciplínami, což ovšem kniha *Po soumraku* zcela přehlíží, a proto pod operní střechem zahrnuje i Cageovy provokace nebo Kagelovo sarkastické a cílené antioperní dílo *Staatstheater*. Čtveřice režisérských skladatelů, jimiž se budu v disertační práci zabývat, se pohybuje po více trajektoriích a nikoliv jen na poli hudebního divadla či hudebně-dramatického radioartu v té podobě, jak ji definuje německý pojem *Hörspiel*. Jak již bylo řečeno - dynamický pohyb tam a zpět, svoboda ve výběru uměleckých žánrů a forem, volné míšení stylů, žánrů a médií, to vše je vlastní všem skladatelům, kteří nechávají hudbou vázat, strukturovat a tvarovat svá díla v různých podobách – rozhlasových kompozicích, galerijních instalacích, filmech, hudebním divadle, performance, multimediálních instalacích, operách nebo scénických koncertech. Obvykle se paralelně věnují zároveň několika oblastem a jsou, což je nejpodstatnější, schopni adaptovat výboje z oblasti jedné do oblasti druhé. Záměrně jsem se soustředil na skladatele a v jedné osobě režiséry, kteří se pohybují napříč různými disciplínami, a proto ve značné míře opomím mnohé z tvůrců hudebního divadla věnujících se například pouhé kompozici (Claude Vivier), režii a scénáři (Robert Wilson) nebo oblastem kompozice a opery, která však scénicky není tak inovativní jako jejich hudba (Bernhard Lang, John Adams, Phil Glass). Zaměřil jsem se hlavně na čtveřici čelních představitelů německojazyčného hudebního divadla, kompozice a rozhlasového, která takřka cele vyznačuje aspoň obrysy všech hudbou spojených disciplín. Ke čtyřem zástupným reprezentantů pohybu v současném hudebním divadle však neodmyslitelně patří celá řada dalších tvůrců hudebního divadla (režiséři-skladatelé Bernd Alois Zimmermann, Hans Werner Henze, Christoph Marthaler, Georges Aperghis, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Robert LePage, Meredith Monk, Robert Ashley<sup>13</sup>), tvůrců radioartu s performativními sklony (Ernst Jandl), skladatelů s divadelními sklony (Luigi Nono) nebo hudebníků se zálibou v divadelních a performativních akcích a osobité verzi hudebního divadla s prvky popu a show (Laurie Anderson) či divadelníků pracujících s výraznou zvukovou strukturou (The Wooster Group, Heiner Müller). Na tvorbě Ammera, Goebbelse, Neuwirth i Oehringa je výrazná její dvojdomost, schopnost zapracovávat zkušenosti z oblasti čistě kompoziční či zvukové do řádu divadelního či vizuálního (a naopak), odhalovat, nakolik výrazné tendování k zvukovému světu dokáže radikalizovat a proměňovat i podobu herectví, osvobozovat scénografii či filmovou stopu. Rozhodl jsem se pracovat s německojazyčnými tvůrci, na jejichž díle však lze demonstrovat signifikantní a inspirativní vývoj forem, které značná část tvůrců následuje. Vybral jsem tuto základní čtveřici jako zástupce pokrývající různé odstíny soudobé hudby posledních třiceti let, performativního a multimediálního umění či divadla, jimž

---

<sup>13</sup> Robert Ashley (1930-2014), inovativní americký skladatel a performer, je objevitelem pozoruhodné podoby skromných avantgardních a bytostně multimediálních televizních oper s počítačovou animací, která však plně náleží k hudebnímu divadlu stejně jako jeho scénická díla s důležitou technologickou složkou a performance. Jeho slavné a relativně dobře přístupné dílo *Perfect Lives* je nasytено jak odkazy k americké popkultuře, tak i minimalismu, performance, zatímco jeho jiné skladby mají charakterem blízko k noise a rozšířeným hlasovým technikám (například brutální hlasová kreaace *The Wolfman* z roku 1964). Ačkoliv se v jeho trilogii *Perfect Lives* užívají zdánlivě skromné a prosté způsoby narace v krátkých situacích, celá televizní trilogie je neskutečně složitým labyrintem referencí, hudebních jazyků, metanarativů, průlomů fikce a zdánlivě reálného, hmatatelného, což vše takřka celou dobu rozšiřuje a znejišťuje televizní médium. Tento televizní cyklus z roku 1984 se dočkal dokonce své scénické (a stejně tak úspěšné) podoby a dokázal Ashleyho důležité místo v panteonu amerických skladatelů a multimediálních a divadelních tvůrců.

je však vlastní tíhnutí k jistému dramatickému, či přesněji: postdramatickému a postspektakulárnímu rámci, což však neznamená, že se bude možné vyhnout i dalším umělcům, které jako satelity krouží okolo a mohli by být dalšími hlavními cíli předkládaných analýz. Po těchto matoucích interpretacích je nutné nejen vše terminologicky rozlišovat, ale důsledně také hledat kořeny oblastí, na něž jsem se v disertaci zaměřil, které odhalí zrod hudebního divadla a radioartu jako dvou disciplín s odlišnými zákonitostmi než žánry, které do té doby existovaly. Zároveň je nutné zdůraznit, že bez vlivu hudební kompozice jako takové a zkušenosti s tvorbou rozhlasových kompozic by divadelní tvorba, zvláště v hudebním divadle, nezískala svoji aktuální podobu. Nejedná se samozřejmě o jednosměrný vliv, ale opomíjet zkušenost s hudební strukturou a čistě muzikálními principy jako zásadní impuls pro proměnu celého divadelního paradigmatu by bylo povážlivé. O některých z režisérů – Heiner Goebbels, Mauricio Kagel, Gergoes Aperghis, ale i Robert Wilson lze spíše říct, že svá díla spíše komponují, než režírují, že sestavují jednotlivé elementy místo toho, aby pouze vedli herce v již vytvořených kulisách s něčí anebo vlastní hudbou. Tento důraz na součinnost všech scénických elementů, akcent na jejich rovnoprávnost je pro hudební divadlo symptomatický a charakterově bližší spíše světu hudby než např. činoherní režie.

I přes pokus na příkladu čtveřice umělců obsáhnout jistou část spektra soudobého hudebního divadla, ale i rozhlasové a kompoziční tvorby, nezastírám, že se jedná o ryze subjektivní výběr umělců a především, že nebylo mým cílem napsat vyčerpávající monografické studie zahrnující celé dílo. Ve větší míře se jedná o pokus na několika exemplárních kompozicích, instalacích, performance, scénických koncertech a instalacích odhalit vývoj rukopisu od hudební a rozhlasové kompozice ke komplexním scénickým výtvorům, vývoj, který zahrnuje nejen zapojení dalších a dalších složek, ale hlavně – samu transformaci jazyka, dynamickou schopnost proměny dramaturgického instrumentáře a narativní konstelace.

## 2. Stavba na jiném poli

Hudební divadlo, které se jako žánr začalo emancipovat od opery, operety a kabaretu v desátých letech 20. století a v mnoha ohledech začalo i dobově korespondovat s vývojem tehdy mladého rozhlasového média a počátků veřejného vysílání, se stalo už během svých počátků prostorem pro hudební objevy a scénické experimenty hledající novou rovnováhu či záměrnou asymetrii ve vztahu a kombinaci jednotlivých divadelních složek. Jednou z odnoží hudebního divadla se stala tzv. Zeitoper, realistická a aktuální opera vztahující se k tehdejší operní morfologii a stylistice, ale i rychle absorbující tehdejší proměny hudebního světa, ať už se jedná o vliv jazzu, tak i díla Stravinského, Janáčka, Honeggera či Schönberga. Právzorem aktuální opery bylo revuální divadlo Erwina Piscatora (1893-1966) silně ovlivněné ruským agitačním a propagandistickým uměním (zmiňme Revue Roter Rummel z roku 1926) v podobě politické verze rychle tvořeného Gesamtkunstwerku ve smyslu podřízenosti veškerých scénických komponentů politickému poslání díla, přestože jejich výraz byl již mnohem bližší Brechtovu epickému divadlu než Wagnerově tíhnutí k mytologii a historii. Ačkoliv můžeme hovořit o Gesamtkunstwerku na úrovni syžetu a tématu, divadelní jazyk se od druhé poloviny a konce 19. století výrazně otrásl a proměnil. Sám Piscator přinesl zásadní proměnu užitím filmových dotáček, diapozitivů a epickými – anti-iluzivními prvky na scéně např. komentáři. Svým režijním gestem roztříštil do té doby panující symbolistní a postromantický projekt jednoty na scéně, který byl už beztak narušen expresionistickými a avantgardními výboji. Erwin Piscator používal populární hudbu, srozumitelné texty a projekce filmů. V adaptaci Haškova Švejka z roku 1928 použil na scéně trikový film. Piscator se však neomezil na tyto zcizovací elementy, které rozšiřovaly rádius tehdejšího divadelnictví, ale také na další technické inovace zamezující možné iluzivnosti – lze uvést například herce stojící na dřevěné desce, která byl tažená přes jeviště anebo pohyblivé pásy, které přesouvaly nejen herce, ale i dekorace. Režisér se nebránil ani využití Mejercholdovy biomechaniky.

Slavným dílem této aktuální opery byla i jazzová opera Ernsta Křenka (1900-1991) z roku 1927 s názvem Hraje Jonny (Jonny spielt auf) nahrazující veškerou operní metafyziku všedními obrazy ze života černošského hudebníka vyhrávajícího svůj hudební boj nad Evropou. Jonny je v jistém smyslu symbolickým hrdinou nově vyznačujícím kulturní, politickou a sociální linii mezi světem předválečným a světem moderním. Rozhodně k Zeitoper náleží i revuální a jazzem nasáklá Bubu z Montparnassu Emila Františka Buriana (1904-1959) ze stejného roku<sup>14</sup> a Schönbergovo dílo z roku 1928 Z dneška na zítřek (Von heute auf morgen) či pozdější Brechtova a Weillova Mahagonny. Všechny tyto opery odhalují průnik moderní civilizace do privátní sféry, leckdy mají i lehké a až komické rysy – tak ostatně definoval Schönberg svou operu relativně přístupně a tradičně dramaturgicky vystavěnou, v níž jednotlivá čísla spojoval recitativy. Ovšem i sám Schönberg zde konfrontuje relativně banální zápletku s temnou hudbou, jež podvrací celý charakter navenek banálního libreta a činí z opery politické a nejednoznačné dílo.

Brechtovy principy můžeme pro emancipaci a ustavení hudebního divadla považovat za stejně novátorské jako atonální melodram, který byl spíše určen pro hlasově disponované herce než operní zpěváky, kteří toto dílo mnohdy interpretují v současnosti, Pierot Lunaire Arnolda Schönberga (1874-1951) na básně Alberta

---

<sup>14</sup> Bubu z Montparnassu byla však poprvé uvedena až v roce 1999 v režii Jiřího Nekvasila ve Státní opeře v Praze.

Girauda z roku 1912. Toto Schönbergovo scénicky skromné dílo, přinejmenším dle dobových popisů, nebylo novátorské natolik divadelně jako hudebně, vezmeme-li v potaz jeho okázalé postavení se zády k celé operní tradici a značnou dávku hudební agresivity, která si v ničem nezadá s přelomovým baletem Svěcení jara z roku 1913 Igora Stravinského (1882-1971) s podobně skandálním nádechem, jaký si vysloužil i Schönbergův melodram.

Třetím a bezesporu neméně významným objevitelem současné podoby hudebního divadla a rozhlasového umění je mladší skladatel a skutečný vynálezce na poli kompozičních a zvukových technik John Cage (1912-1992), mnohdy pracující mimo rámec dramatické složky ve prospěch otevřených hudebně performativních akcí, aleatorních hudebních struktur, zvukových happeningů či instalací nebo operních a rozhlasových dekonstrukcí a rekonpozic.

Čtvrtým sloupem, bez nějž by nebylo možné si rozvoj hudebního divadla představit, je rozvoj nových médií, technologií, vliv rozhlasu, filmu či výtvarného umění, zde je třeba zmínit nezanedbatelný vliv sovětské avantgardy, která měla na techniku montáže i technologických a kompozičních objevů nezanedbatelný vliv. Ani německojazyčné hudební divadlo si nelze, i přes jeho vlastní silné tradice a zdroje, představit bez zcela zřejmého vlivu filmového režiséra, inovátora na poli střihu a kontrapunktické práce se zvukovou stopou a esejisty Sergeje Ejzenštejna (1898-1948), experimentálního filmaře Dziga Vertova<sup>15</sup> (1896-1954), divadelního režiséra a Ejzenštejnova učitele Vsevoloda Mejercholda (1874-1940) a vynálezce hudebních nástrojů a nahrávacích zařízení Leona Thermena (1896-1993), skladatele Arsenije Avraamova<sup>16</sup> (1886-1944) či tvůrců zvukové poezie<sup>17</sup> – ruských a italských futuristů,

---

<sup>15</sup> Dziga Vertov, vlastním jménem Denis Abramovič Kaufman, byl společně se Sergejem Ejzenštejnem nejdůležitějším filmovým revolucionářem Ruska ve 20. a 30. letech, který experimentoval na poli filmového střihu, ale i vertikální montáže asynchronizace zvukové a filmové stopy. Autor filmů Muž s kamerou (Chelovek s kinoapparatom) z roku 1929 či Entuziasmus: Symfonie Donbasu (Entuziazm: Symfonia Donbassa) z roku 1930, kde již vytvořil rafinovanou zvukovou koláž složenou z výkřiku horníků, zachycené hudby, zvuků strojů, která bývá považována jako jedno z pionýrských děl konkrétní hudby. Vertovův rukopis, který ovlivnil řadu filmařů, ale i hudebníků, se vyznačuje prudkým střihem, kontrapunktickým střetem filmu a zvukové stopy, asymetrií v tempu obrazu a zvukové stopy, sklony k estetizaci a formální rytimizaci vizuálních fragmentů, rezignací na fabulární aspekt filmu, příklonem k abstrahování obrazu tolik vzdáleným pozdějším požadavkům sorealismu. Vertov učinil stejné objevy ve zvukové stopě nahrávané na filmový pás jako německý režisér Walter Ruttmann, o němž bude pojednáno dále. V roce 1929 mohl nahrávat urbánní zvuky, ruchy a hluk na filmovém zařízení, které pro Vertovovy účely sestrojil Alexander Shorin. Ve filmu Entuziasmus: Symfonie Donbasu Dziga Vertov vytvořil hudební strukturu v samotném obrazovém materiálu repeticí motivů, jejich rytimizací a posunem, jasným strukturováním tempa obrazů a střihu či záběry na monotónnost jistých lidských činností – kopání uhlí, vršení kup sena, otáčením vlakových kol či kol strojů, hypnotickým mácháním pěstí řečníka, pochodujícími hudebníky. Důležitým komparativem je zde jistá funkcionalizace lidských úkonů, která je ve své repetici a užitelnosti příbuzná adoranému pohybu strojů. Podobné zrušení nadřazenosti člověka nad strojem je patrné právě i v zvukovém plánu, kde se bez jakýchkoliv náznaků hierarchie prolíná „bílý šum“ s lidskými hlasy a jejich masovým projevem.

<sup>16</sup> Skladatel, novinář, hudební teoretik Arsenij Avraamov, vlastním jménem Arsenij Michajlovič Krasnokutskij, také známý jako Revarsavr, Ars, Arslan-Ibrahim-ogli-Adamov, byl jedním z největších hudebních vynálezců a inovátorů své doby. Z počátku byl Avraamov pod vlivem Nikolaje Kulbina (1868-1917) – lékaře, malíře, hudebního teoretika a skladatele, který deklaroval spojení harmonie a disonance jako jeden z určujících principů umění a zajímal se mimo jiné o zvuky přírody, ale později dokázal rozvíjet nejen imponující skladebné principy integrující hluky do komplexní hudební struktury, ale také stát za mnohými technickými objevy a inovacemi – kromě aktivit na poli vývoje elektronických nástrojů se zajímal o vznik tzv. grafické hudby přímo psané na filmový pás.

Avraamov byl kritikem klasického dvanáctitónového hudebního systému, navíc také navrhoval spálit všechny klavíry jako symbol tohoto systému, který zle ovlivňuje lidský sluch a vnímání hudby. Snažil se do hudební matérie integrovat „konkrétní“ zvuky a hluky, obvykle industriálního, technického či vojenského původu, ale



německých a francouzských dadaistů nejen ve smyslu objevitelů fónické poezie, ale také experimentálního filmu, performance a zdánlivě banální repetitivní hudbu plnou humoru Erika Satieho<sup>18</sup> (1866-1925) anebo vytvořenou za pomoci náhodných operací, v níž Marcel Duchamp (1887-1968) předběhl aleatorní počiny Johna Cage. Vliv umění porevolučního Sovětského svazu, které až do nástupu Stalina k moci zažívalo ohromný technologický a umělecký rozkvět, a to na poli průmyslu i umění, na evropské umění byl značný. Sovětský svaz reprezentovaný hlavně Ruskem tehdy představoval laboratoř nových forem, přístrojů, ale i idejí převážně na poli avantgardy – futurismu, konstruktivismu, montáže a technologicky orientovaného umění. Všechny dobově možné a dostupné impulsy v tomto směru absorboval Bertolt Brecht (1898-1956) a přetavil je do divadelního jazyka, kde zúročil své filmové, rozhlasové a básnické zkušenosti, byl ovlivněn filmovou montáží, střihem, prací s dokumenty i výtvarnou koláží, tedy montáží ve statickém médiu. Tam, kde Brecht formálně experimentoval s kombinací či konfrontací jevištních elementů<sup>19</sup> a provedl razantní proměny hereckého jazyka, Schönberg přinesl jinou kvalitu včlenění nových elementů do hudebního materiálu, a to nejen užitím atonálních postupů, ale i aktualizací formy recitativu. Tato forma však v expresionistickém podání není jen jednou z částí vokálního celku skladby, ale jejím absolutním naplněním. Tzv. „Sprechgesang“ a „Sprechstimme“ jsou vokální techniky, které, zjednodušeně řečeno, míchají mluvu se zpěvem a nabízejí radikalizaci recitativu. Sám Schönberg se přikláněl spíše k označení Sprechstimme, neboť se jeho tvorba spíše blíží mluvě, silně expresivní a emotivní mluvní interpretaci než zpěvnímu projevu a neklade takový důraz na užití tónových výšek. Jedná se v značné míře o Schönbergův<sup>20</sup>

---

také již existující díla. Jeho nejznámějším dílem je spektakulární opus Symfonie sirén (Simfoniya gudkov) z roku 1922, který vznikl u příležitosti pátého výročí Velké říjnové revoluce a byl v roce 1922 uváděn v Baku a o rok později v Moskvě v méně vydařené verzi kvůli skromnějším podmínkám a jiným proporcím města s jeho vzdálenějšími továrními sirénami. Symfonie sirén velmi konkrétně propojuje několik disciplín – velkou masovou performance v otevřeném městském prostoru s moderní hudbou, která však nebyla přesně notována z důvodu organičnosti a imponujícímu rozsahu samotného spektaklu. Tato Avraamova kompozice zahrnuje jak pěvecké sbory, sirény lodní flotily, městské sirény, hluk vojenské artilérie, výstřely z děl, zvuk přelétajících letadel. Dirigování se ujal sám Arsenij Avraamov, který stál na věži vybaven barevnými vlajkami a polním telefonem, jimiž celý městský v mnoha ohledech postfuturistický happening řídil. Tak jej ostatně v akci zachycuje jedna z nemnoha fotografií, na níž je zachycen při mávání vlajkami.

Sama kompozice má velmi volný charakter, kdy jsou za sebou řazeny různé zvukové elementy či události – jakot sirén přehlušují výstřely z děl, do nichž například vstupuje houkání lodních sirén a sborový výkřik mužů a fragmenty Marseillaisy a Internacionály. V jistém smyslu se jedná o kompoziční koláž s převahou reálných zvuků, velmi energickou až násilnou, která však oslavuje vzmach sovětského průmyslu a je nasycena budovatelským nadšením a technooptimismem. Rekonstrukci původní verze přinesla nahrávka zvukových záznamů ruské avantgardy Baku: *Symphony of Sirens* (Sub Rosa, 2009).

<sup>17</sup> Zde je nezbytné doporučit diplomovou práci Petra Januše s názvem *Zvuková poezie (Sound poetry)*, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha, 2009, která se fenoménem zvukové poezie zabývá v celé její historii.

<sup>18</sup> Za zmínku stojí třeba Satieho až dadaisticky komická opera *Medúzina past (La Piège de Méduse)* z roku 1913, která byla provedena v roce 1921.

<sup>19</sup> viz níže

<sup>20</sup> „První použití Sprechstimme je přisuzováno již Engelbertu Humperdinckovi v jeho opeře *Königskinder* z roku 1897. Největší slávu však této technice přinesla právě tvorba Arnolda Schönberga a II. vídeňské školy. Schönberg sám proslavil Sprechstimme nejvýrazněji svým cyklem *jednadvaceti básní Pierrot lunaire*, op. 21 z roku 1912, avšak ještě předtím jej použil v partu *Vypravěče* v kantátě *Gurre-lieder* (1900-1911), v opeře *Die glückliche Hand*, op. 18 (1910-13) a charakterem melodické linky anticipoval melodiku Pierrota v monodramatu *Erwartung*, op. 17 (1909). Po Pierrotovi se vrací k využití Sprechstimme na koncertním pódiu až v roce 1942 v *Ode to Napoleon Buonaparte*, op. 41 a roku 1947 v kantátě *A Survivor from Warsaw*, op. 46.“ Více in: Terezie

objev, jej rozvíjel i Alban Berg ve svých operách *Wozzeck* z roku 1925 a nedokončená *Lulu*, jejíž hlavní část byla napsána v roce 1934, rok před Bergovou smrtí. Později *Sprechgesang* v podobě deklamačního zpěvu (na pomezí zpěvního a mluvního tónu) použil Kurt Weill právě v Brechtově inscenaci *Třigrošová* opera pro postavy Jenny a Macheatha. Když Schönberg srovnává „*Sprechstimme*“ s klasickým zpěvem, ukazuje, že rozdílně od klasické melodické linky ve zpěvu, se „*Sprechstimme*“ vykazuje neustálými zvraty a poklesy v dynamice<sup>21</sup>. „Cílem rozhodně není realistická, přirozená řeč, neboť rozdíl mezi běžnou řečí a tou, která je vázaná hudební formou, musí být zřejmý. Ale nemusí ani připomínat zpěv.“<sup>22</sup>

### **Dodekafonní rezonance**

Není pochyb, že vliv tzv. Druhé vídeňské školy (Alban Berg, Arnold Schönberg a Anton Webern) byl na hudbu 20. století zásadní; celá poválečná generace se s odkazem dodekafonie a serialismu vypořádávala (například v počátcích své tvorby i Schönbergův žák John Cage, později Pierre Boulez (\*1925), ale i další účastníci Darmstadtských letních kurzů<sup>23</sup> – Karlheinz Stockhausen (1928-2007) či Bruno Maderna (1920-1973). V současnosti je již tento vliv méně patrný, ovšem odkaz schönbergovského *sprechgesangu* lze vystopovat v díle mnoha tvůrců hudebního divadla záměrně ignorujících ‚libozvučný‘ zpěv, ať už se jedná o skladatelku Olgu Neuwirth s evidentní zálibou v expresivním projevu, který lze slyšet například v scénické hudební adaptaci Lynchova filmu *Lost Highway* či díle Bählamms Fest, nebo Helmuta Lachenmanna (\*1935), zvláště jeho kompozice pro hudební inscenaci *Das Mädchen mit Schwefelhölzern*, Wolfganga Rihma (\*1952) s operou *Die Hamletmaschine* z let 1983-1986 nebo *Die Eroberung von Mexico*<sup>24</sup> z let 1987-1991 či Karlheinze Stockhausena s jeho velmi pestrými způsoby práce s vokální složkou kompozic.

Zatímco Rihmův poměrně chladný, byť expresivní jazyk hudebního divadla byl významný spíše v 80. letech, Lachenmannovo dílo si zachovává svoji aktuálnost. Jeho stěžejní opus určený pro divadelní realizaci je skladba *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (*Dívka se zápalkami*, 1990-1996), která se dočkala několika scénických uvedení mj. naposledy v roce 2013 v rámci mezinárodního festivalu *Ruhrtriennale 2013* byla režírována Robertem Wilsonem s poněkud rozpačitým výsledkem. Lachenmann zde propojuje Andersonovu pohádku o dívce se zápalkami s příběhem Gudrun Ensslin, jedné z teroristek RAF, která byla, stejně jako samotný skladatel, dcerou stuttgartského evangelického pastora. Oba příběhy doplňuje metaforickým textem Leonarda da Vinci o sopečných erupcích jako obrazu touhy. Tato skladba mísí dvě zdánlivě mimoběžné události a emoce – soucit nad opuštěnou dívkou prodávající zápalky z pohádky, která si vzpomíná na krutost svých rodičů a zapaluje sirky, aby se zahřála, s reálným příběhem ženy, která stála za několika atentáty a násilnými akcemi. Ensslin stála například za výbuchy v obchodním domě

---

Švarcová: *Lidský hlas v tvorbě Arnolda Schönberga ve vybraných příkladech*, Diplomová práce, Akademie múzických umění, Hudební fakulta, Praha, 2014, s. 8

<sup>21</sup> Mezi těmi, kdo přeformulovali užití operního zpěvu, je i velký reformátor opery Leoš Janáček (1854-1928).

<sup>22</sup> Arnold Schönberg: *Verklärte Nacht and Pierrot Lunaire*, Dover Publications, New York, 1994, s. 54

<sup>23</sup> Letní kurzy Nové hudby vznikly v Darmstadtu v roce 1946 jako nástroj propagace americké kultury, ale také jako nové formy hudební edukace, která měla vytyčit nové hudební směřování poválečného Německa. Celá poválečná generace skladatelů měla dojem (Maderna, Nono, Henze), že skrze hudbu a kulturu lze docílit komplexní transformace duchovně zdevastované společnosti.

<sup>24</sup> Tato kompozice není jediným Rihmovým dílem vztahujícím se k Antoninu Artaudovi, patří sem například ještě balet *Tutuguri* z let 1980-1983 a soubor skladeb *Séraphin* zakončený v roce 1994.

v roce 1968 a jednalo se o její protest proti buržoazní a kapitalistické společnosti násilnou akcí. Lachenmann zde nastiňuje její postoj, že explozí v nákupním centru lze upozornit na skutečné násilí ve světě – bombardování Vietnamu napalmem, vykořisťování etc. a snaží se poukázat na to, že rozdílně od Andersenovy opuštěné hrdinky neusilovala Ensslin o svůj osobní prospěch, ale naopak – vydala se vstříc individuální zkáze. Ačkoliv se jejich osudy, motivace a touhy zcela rozcházejí, jedno je oběma hrdinkám společné – stojí na prahu smrti a jsou zcela opuštěny.

Sám Lachenmann se ve větší míře soustřeďuje na instrumentální skladby, pro hlas komponuje vzácněji, přesto je jeho *Dívka se zápalkami* imponujícím dílem pracujícím s velmi expresivními vokálními technikami, v nichž mají své místo výkřiky, lapání po dechu, mručení, jekot. Dívky jsou zde představeny skrze dvě sopranistky a samy se vyjadřují pouze v monolozích, dialog je jim upřen. Nikdo nehovoří s nimi, ony nehovoří s nikým. Helmut Lachenmann se rozhodl svoji hudbou vyvolat dojem chladu, fičícího větru, okolní hluku, řevu a strachu, aniž by se uchýlil k imitaci nebo ilustraci. Touto až absolutní kompozicí útočí na posluchačovo (divákovo) vnímání tím, že je schopen přiblížit jak psychiku postav skrze hudební kompozici, tak celou naraci, aniž by potřeboval jasnou oporu v textu. Hutností, napětím a agresivitou se toto dílo blíží skladbám Olgy Neuwirth, neboť čerpá z podobných vokálních technik, jež však jsou ve značné míře příbuzné rozšířeným hlasovým technikám fónické poezie (syčení, brumlání, jektání, mlaskání) i sonoristice a scéně volné improvizace. Zde se Lachenmann soustředí hlavně na propojení vokálů s širokou paletou perkusí, jež jsou užívány velmi dynamicky a agresivně bez dlouhých rytmických vzorců, ale prudkých ataků, jimž sekunduje užití dechů nebo elektrické kytary. To vše doprovází konkrétní zvuky a hluky, krátké fragmenty rozhlasových přenosů.

V poválečné hudbě seriální techniky, které navazovaly na Webernův skladatelský odkaz, působily jako jediný možný jazyk, který nebyl v žádné míře nacismem kontaminován či zneužit, neboť samy se ocitly jako formalistické na černé listině. Přihlášení se k nim nebylo tedy pouhým přitakáním precizní technice a metodě práce, ale taktéž politickým aktem par excellence. Schönbergova, Webernova a Bergova hudba působila jako příslib nových hudebních objevů a technik, skutečný objev modernismu bez nánosu minulosti. Stockhausen coby katolík se sklony k mystice a astrálním naukám považující hudbu za projev metafyziky navíc považoval serialismus za projev božské dokonalosti, absolutní řád vtělený do hudebního jazyka – čím přesnější a plný pravidel, tím dokonalejší a božštější<sup>25</sup>.

Dokladem tohoto spojení náboženského poslání a kompoziční praxe v elektronickém hávu může být jedna z jeho nejslavnějších raných kompozic *Gesand der Jünglinge*<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Stockhausenovo první zásadní dílo *Kontra-Punkte* (1953) bylo komponované za užití dodekafonních technik určujících tónové řady – Stockhausen definoval výšky tónů, barvy, hlasitosti, času trvání a hutnost hudební materie. Sám skladatel v druhé polovině 50. let zasvětil značnou část své tvorby práci s prvními analogovými elektronickými nástroji – tónovými generátory, modulátory atp., jež mu umožnily přesnou kontrolu barvy zvuku, což dokládá i jeho přelomové dílo *Gesang der Jünglinge* (1955/1956) kombinující samplý chlapeckého sopránů s elektronickými nástroji v náročné střihové skladbě. V pozdějších dílech – rozhlasových kompozicích, vokálních skladbách, monstrózním a hermetickém operním cyklu *Licht* již pracoval s živými hlasy bez veškeré elektronické manipulace a střihu. Například skladba *Stimmung* (1968) je relativně volnou seriální a tonální kompozicí pro šest zpěváků a šest mikrofonů.

<sup>26</sup> Další významné Stockhausenovy skladby *Studie I* (1953), *Studie II* (1954), *Kontakte* (1956-1960), *Mikrophonie I* (1964) patří mezi průkopnická díla, která vznikla v prostředí kolínského rozhlasového studia, kde skladatel pracoval. Sám Stockhausen propagoval cyklus elektronických rozhlasových kompozic v roce 1963 manifestační větou: „Znáte hudbu, již je možné slyšet pouze z reproduktoru?“, již lze považovat za přelomový znak nové hudební kultury i proměny kompozičních a interpretačních strategií. Tato proměna nejvýrazněji zasáhla obvyklé rozdělení skladatele a interpreta a ukázala, že díky elektronickému studiu i nástrojům může být skladatel

z roku 1956, v níž se snoubí skutečně přelomová zvuková inovativnost s transcendentním obsahem a v níž se proplétá navrstvený a elektronicky transformovaný hlas dvanáctiletého jinocha s elektronickou hudbou. Ač se jedná o pouhou nahrávku, jež byla také určena k vícekanálové instalaci, lze hovořit o jejím vizuálním potenciálu v aktivaci posluchačovy imaginace. S divadlem jako takovým či divadelními prvky Stockhausen pracoval ve svých skladbách ve větší míře od šedesátých let (Stimmung, Inori, Aus den sieben Tagen), aby všechny své síly od 70. let soustředil do svého nedokončeného cyklu Licht (Světlo), který psal od roku 1977 až do své smrti v roce 2007. Pokud existuje odpověď na Wagnerův cyklus Prsten Niebelungů, jen jím právě tento jednadvacet hodin dlouhý cyklus o sedmi částech pojmenovaných podle dnů v týdnu<sup>27</sup>. Ovšem jedná se o odpověď s vědomím jiné konfigurace díla, možnou příbuznost lze vysledovat spíše na úrovni ambice o vytvoření nové mytologie v rámci impozantního cyklu. Přímé vazbě ke Gesamtkunstwerku se Karlheinz Stockhausen však brání<sup>28</sup>.  
Obecně lze deklarovat, že druhá polovina 20. století tuto schönbergovskou prasklinu v užívání zpěvu v hudebním divadle a potažmo i novátorských odnožích opery rozšířila tím, že začala protěžovat mluvené slovo, byť v zřetelně strukturované podobě, která je podřízena hudebním kvalitám či řádu kompozice (zde můžeme zmínit režisující skladatele Heinera Goebbelse (\*1952), Georgese Aperghise (\*1945) a Helmuta Oehringa (\*1961) nebo Christopa Marthalera (\*1951). Dalšími následovníky na poli objevů rozšířených vokálních technik mohou být například Luciano Berio (1925-2003) s jeho hlasově náročnou kompozicí s prvky jazzu Laborintus II<sup>29</sup> z roku 1965, která v mnoha ohledech následuje a imituje přirozenou cestou elektronické efekty a manipulace nebo americká minimalistická skladatelka, tvůrkyně hudebního divadla a performerka Meredith Monk (\*1942).

### **Svatá trojice Brecht – Weill - Eisler**

Pokud by bylo možné hledat možné zdroje hudebního divadla, bezesporu by jeho fundamentálními tvůrci byli právě Schönberg a ještě více Brecht se svými skladateli – Kurtem Weilem (1900-1950), Paulem Hindemithem (1895-1963) a Hannsem Eislerem (1868-1962), kteří dokázali čerpat i z jiných než čistě klasických hudebních kořenů – jazzu, písní, lidové hudby atd. Tito dva skladatelé byli těmi, které můžeme považovat za objevitele nových kontinentů poté, co Wagner svým perfekcionismem završil ve značné míře celý jeden hudebně-divadelní druh, a to druh operní. Sám Brecht na všech frontách důsledně válčí s wagnerovským Gesamtkunstwerkem<sup>30</sup>, neboť ten mu představuje esenci iluzionismu v divadle. Oproti Wagnerově opeře, která měla vyvolat dojem hypertrofované iluze a jejíž složky se měly v ideálním

---

zároveň interpretem užívajícím i jinou formu partitur než předchozí epochy odkázané na notový materiál, že se nahrávka stává jediným záznamem amalgámu kompozice a interpretace provozované jednou a tou samou osobou.

<sup>27</sup> Kniha Rytuał superformuły Moniky Pasiecznik je celá věnovaná tomuto hudebně-divadelnímu cyklu. Více in: Monika Pasiecznik: Rytuał Superformuły (Stockhausen Licht), Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, 2011

<sup>28</sup> Více v knize Moniky Pasiecznik, ale i v rozhovoru kurátora Hanse Ulricha Obrista s Karlheinzem Stockhausenem, in: Hans Ulrich Obrist: A Brief History of New Music, JRP Ringier, Zurich, 2013, s. 34-35

<sup>29</sup> Tato kompozice, jíž Berio vytvořil společně se spisovatelem Edouardo Sanguinetim byla vytvořena pro rozhlasové vysílání, představuje pestrou paletu mluveného slova v různých expresivních polohách. Její první verze navíc hlasový projev zpěváka připodobňuje rozhlasovým komentátorům.

<sup>30</sup> Bertold Brecht jako jeden z prvních jasně formuloval rozkol s wagnerovskou estetikou, na níž navázala většina tvůrců hudebního divadla např. Heiner Goebbels či Mauricio Kagel nebo Robert Wilson jasnou separací jevištních elementů.

případě spojit či prolnout a vzájemně umocnit, Bertolt Brecht nabízí rozdělení jevištních složek, surovou scénografií, přiznanou divadelnost se svoji odhalenou mašinerií. Jeho jazyk, který však dokázal být jak zábavný, tak i symbolický, odmítal přežitě postimpresionistické divadelní nálady, tíhnutí k psychologismu, atmosférám, ale i bezpohlavní naturalismus. Ve stati Autor jako producent poznamenává Walter Benjamin, a to zcela přesně, že Brecht staví proti Gesamtkunstwerku dramatickou laboratoř s tím, že upřednostňuje analytický a kritický postoj před psychologii a prožíváním. Humoru a emocím se však nebrání, přestože se snaží publikum myšlením odcizovat stavům, v nichž žije.<sup>31</sup> Co je však ještě důležité, v Brechtově případě se nejednalo pouze o způsob režijní a inscenační, jímž za pomoci izolovaných scénických složek zmnožoval anebo rozbíjel ustálený či jednotný pohled na jasnou funkci dialogu, události, fenomény nebo vztahy, ale že tuto dialektickou tenzi, konfrontaci, nedořečenost a různoběžnost vpisoval již do svých dramát, próz, skic, básní či adaptací a ještě více je navzájem zcizoval scénickou realizací. Německý sociolog, filosof a skladatel T.W. Adorno píše: „Schönbergova dvanáctitónová technika zpochybňuje princip provedení, z něhož vzešla, a Brechtovo epické divadlo se právě ve službě kritiky společnosti vzdalo konstrukce konfliktu a z lásky k materialistické dialektice ruší dialektiku dramatickou: nejzjevnějším výrazem toho je idiosynkratická citlivost na pojem „růstu“. Montáž, kterou Brecht zavedl do dramatu, virtuálně znamená zaměnitelnost v čase a průvodní text, odkaz na „život“ a „rozvoj“, dramatické osoby téměř zbavuje akce a činí je pokusnými objekty předem stanovené teze. Tím se tento postup, navzdory všemu technickému přerušování, podobá absenci odporu ve filmu, stejně jako lze veškeré Brechtovy novoty chápat jako pokus zachránit divadlo v epoše filmu a po rozpadu psychologie. U diváka, který se představuje s cigaretou v ruce a nemá být dotčen „centrálně“, se jako politikum předpokládá již ona myšlenková a paměťová slabost, kterou masové umění vyprodukovalo: epické divadlo je replikou masového umění, jeho obskakujícím vědomím sebe sama. /.../ Brechtova dramatika nakonec již předpokládá jak rozpad individua, tak i času. Epický prvek má proříznout intenzivní jednotu dramatického uzlu jako iluzivní a ideologickou, vůbec ji však nemá nahradit jednotou časového kontinua. V Brechtových dramatech vládne temps espace, experimentální čas, čas opakovatelného „pokusu“ spíše než čas historie. Tento experimentální čas je však průnikem času empirického zabezpečen stejně málo jako jeho protějšek, čas dramaticky nahromaděný.“<sup>32</sup>

V eseji O použití hudby v epickém divadle zmiňuje Brecht nový přístup ke zvukové složce ve svých raných inscenacích: „Tento výklad, připojený k rozboru několika malých songů, mohl by vypadat poněkud rozmáchně, kdyby tyto songy nebyly začátkem (jistě ještě nepatrným) jiného, novodobého divadla, nebo podílem hudby na tomto divadle. Charakter těchto songů jako tak říkajíc gestické hudby dá se sotva vysvětlit jinak nežli takovými výklady, které vyvozují společenský smysl novot. Prakticky řečeno, je gestická hudba hudbou, která herci umožňuje předvést jistá základní gesta. Tak zvaná laciná hudba je zvláště v kabaretu a v operetě už značnou dobu druhem gestické hudby. „Vážná“ hudba naproti tomu stále ještě lpí na lyrismu a pěstuje individuální výraz.

Opera Vzestup a pád města Mahagonny ukázala užití nových principů zevrubněji. Nechtěl bych pomlčet o tom, že podle mého názoru Weillova hudba k této opeře není čistě gestická, obsahuje však mnohé gestické partie, v každém případě dost, aby

<sup>31</sup> více in: Walter Benjamin: Autor jako producent, in: Walter Benjamin: Agesilaus Santander, Herrmann & synové, Praha, 1998

<sup>32</sup> Theodor Wiesengrund Adorno: Schéma masové kultury, OIKOYMENH, Praha, 2009, s.25-28

mohlo dojít k vážnému ohrožení běžného operního typu, který můžeme v jeho dnešním vydání označit jako operu čistě kulinární.<sup>33</sup> Tento přístup, který směřuje k rozluce (či oddělení) jednotlivých jevištních složek, Brecht rozvíjel i před prvním uvedením své v mnoha ohledech novátorské a provokativní zpěvohry též nazývané operou Vzestup a pád města Mahagonny nebo v inscenacích Třígrošová opera a Muž jako muž.

Roland Barthes ve své studii Diderot, Brecht, Eisenstein<sup>34</sup> například nastiňuje, že Brechtovy hry neprocházejí žádným vývojem nebo zráním a neobsahují žádnou centrální scelující myšlenku či tezi. Jejich jednotlivé segmenty jsou demonstrativní povahy, představují ideu, ale samy fungují jako střepy vyprávění bez konečného rozřešení idey dialektické povahy či situace. Podobně pracuje, dle Barthese, i Ejzenštejn – všechny jeho záběry a situace jsou perfektní, ale také samostatné a v jistém smyslu i bez přímých spojů a vazeb k dalším událostem. Oběma tvůrcům je vlastní řazení a kombinování jednotlivých „gest“, ale je lze těžko hovořit o jednom gestu zastřešujícím.<sup>35</sup>

Principy, které si Brecht společně se skladateli Kurtem Weilem, Hannsem Eislerem<sup>36</sup> či Paulem Hindemithem vyzkoušel, nazývá epickými zásadami nového divadla<sup>37</sup>, v nichž například orchestr umístil přímo na jeviště a učinil z něj součást scénického světa s tím, že jej propojil s projekcí, nápisy s tituly písní a mezititulky. Přesto však bylo jeho divadlo, a to ve srovnání s monumentálním, ale v mnoha ohledech příbuzným technologickým stylem Erwina Piscatora strohé a uměřené. Jak ostatně sám Brecht v klíčovém textu pro pochopení jeho estetiky, jímž je Malé organon pro divadlo, píše: „Hudba sama se musí rozhodně bránit usměrnění, které se od ní obyčejně požaduje a které ji snižuje do úlohy bezmyšlenkovité služby. Nemá

<sup>33</sup> Bertolt Brecht: O použití hudby v epickém divadle, in: Bertolt Brecht: Myšlenky, Československý spisovatel, 1958, str. 71-72

<sup>34</sup> Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein, in: Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, s. 94-102

<sup>35</sup> V tomto bodě svých úvah Barthes možná i nepřímo anticipuje postoj dekonstrukce odmítající střed díla či jednotící ideu, která je nadřazena a organizuje všechny složky uměleckého tvaru.

<sup>36</sup> Hanns Eisler (1898-1962), rakouský skladatel, ale lipský rodák, studoval ve Vídni u Arnolda Schönberga, aby se po návratu do Německa v roce 1925 spřátelil s Bertoltem Brechtem a navázal s ním celoživotní umělecký dialog. Kromě politických písní psal i scénickou a filmovou hudbu ovlivněnou jazzem anebo jazzovou instrumentací s dominantními dechy<sup>36</sup>, hudbu symfonickou stejně jako dodekafonní variace Vierzehn Arten, lyrické písňové cykly na texty Hölderlina nebo Mörikeho. Z jeho významných prací pro film je třeba vyzdvihnout například hudbu k filmu Slatana Dudowa Kuhle Wampe (Studený kabát) podle Brechtova scénáře s velmi dynamickou hudební a zvukovou stopou, která ne vždy koresponduje s filmovou akcí, ale je jejím kontrapunktem či překvapivým komentářem z nečekaných pozic. Tento film se v prvotní části vykazuje čistě rytmickou filmovou sekvencí zaznamenávající jízdy nezaměstnaných Berlínem, jež je ve své obraznosti a stříhové skladbě příbuzná s Ruttmanovým opusem Berlín – Symfonie velkoměsta.

Stejně jako Brecht musel Eisler v roce 1933 opustit Německo a přesunul se do USA, kde žil až do McCarthyovy kampaně proti komunistickým politikům a umělcům. V roce 1948 se přes Vídeň a Prahu navrátil do Německa, konkrétně do Východního Berlína. Eisler, stejně jako Brecht, ze svých ideálů částečně vystřízlivěl v 50. letech. Chtěl například vytyčit směr nové německé národní opery zamýšlený dílem Faustus, ale sám narazil na odpor stalinistů, kteří Eislerovi vyčítali nedostatečně ideologické libreto.

<sup>37</sup> Samozřejmě, že tyto epické principy, aspoň v dramatické tvorbě, nejsou Brechtovým objevem. Z autorů 20. století lze k Brechtovým předchůdcům na poli užití zcizujícího efektu bezesporu řadit Luigiho Pirandella s dramatem Šest postav hledá autora z roku 1921 anebo dadaistického básníka a dramatika Tristana Tzaru s Šátečkem z mlh z roku 1924.

„doprovázet“, byť je to běžnou zvyklostí. Nemá se spokojovat tím, že se „vyjadřuje“, zbavujíc se prostě nálady, která se jí při dějích zmocnila. (...) Tak jako se hudebníkovi vrací jeho svoboda tím, že už nemusí vytvářet nálady, které publiku usnadňují oddat se zcela dějům na jevišti, dostává se značné svobody i jevištnímu výtvarníkovi, nemusí-li už při výstavbě scény usilovat o ilusi prostoru nebo krajiny. Postačí náznaky, musí však historicky nebo společensky vypovídat zajímavěji nežli běžné okolí.“<sup>38</sup> Rozhlasová kantáta Lindberghův let, Brechtova naučná hra, se po svém prvním scénickém a rozhlasovém uvedení v rámci Donaueschingen Musiktage dočkala ještě jedné verze s hudbou samotného Weilla, neboť Brecht se s Hindemithem nepohodl. V Baden-Baden se také konalo vůbec první uvedení jejich přelomové zpěvohry Mahagonny již v roce 1927, jíž se detailněji zabývám v kapitole o díle *Offene Wunden* Helmuta Oehringa.

Při čtení děl nepřímého Brechtova žáka a ctitele Heinerja Müllera, stálého spolupracovníka Heinerja Goebbelse, ale i dalších pro hudební divadlo klíčových režisérů a skladatelů (Georges Aperghis, Dimiter Gotscheff, Wolfgang Rihm, Robert Wilson ad.), jehož dílem se budeme zabývat později, je zřejmé, že svoji rafinovanou literární konstrukci převzal právě od Brechta. Otevřenost, volná cirkulace forem a citací či inspirací, nejednoznačnost jejich dramatické a prozaické tvorby je dodnes pro hudební divadlo i radioart výraznou inspirací či zdrojem ke vzniku nových projektů. Oba režisérští dramatici – Müller a Brecht ctili principy montáže i dramata akceptovali a rozvíjeli v podobě velkých kulturních a politických palimpsestů, vrstvených i proškrabovaných, přepisovaných i promazávaných. Hovoří-li v zde užitě citaci Adorno o Brechtově tezovitosti, nemá zcela pravdu, protože nezohledňuje kontrapunktický charakter tohoto typu dramatické tvorby. Jeho postřeh o masové potenci této tvorby je však v dobrém slova smyslu provokativní a podvrtný. Brecht se společně se svými spolupracovníky samozřejmě snažil působit na masy, kriticky ovlivnit chod společnosti, ale jistě nepovažoval morfologii svého díla za masovou tak, jak na ni legitimně poukazuje Adorno.

Tvůrčí vztah Bertolta Brechta a Hannse Eislera, pozdějšího tandemu po rozpadu spolupráce s Weillem, Hindemithem a Dessauem, neměl jen značný vliv na německé a světové divadlo, ale i na rozvoj písňové kultury. Do jisté míry lze část z jejich politické písňové tvorby s Brechtovými texty a básněmi považovat za svého druhu agitačně-propagandistický způsob jak si přivlastnit oblast populární kultury, jak domestikovat sféru, jíž mohli provozovat i hudební amatérské dělnické spolky atp. Přestože se v mnoha ohledech jedná o utilitární a až funkcionalistický, tedy účelný, přehledný a praktický rámec tvorby, společné dílo Brechta a Eislera, které patří k žánru dělnické písně pro sbory i sólisty (mistrným interpretem zde byl herec Ernst Busch), může být stejně dobře předváděn v divadle jako i na ulici či v továrně. Nejedná se však o primitivní hudbu s plakátově jednoduchými texty, i ty z nejprostších a nejbojovnějších Brechtových textů lze považovat za výsostné počiny básníka na místě prvním a až na druhém za projevy politicky angažovaného spisovatele. Eisler vždy disponoval imponujícím hudebním talentem a hudební kulturou, což je patrné i z jeho komorní tvorby, do níž se řadí i schumannovsky melancholické písňové cykly, a orchestrálních skladeb. Ovšem, na levicové umění měl Brecht s Eislerem mimořádný vliv, o čemž je možné se přesvědčit v díle skladatele a režiséra Heinerja Goebbelse, který pracoval s dílem této dvojice přímo, a to od začátku své umělecké dráhy nejprve v dechovém orchestru Sogenanntes Linksradikales Blassorchester,

---

<sup>38</sup> Bertolt Brecht: Malé organon pro divadlo, in: Bertolt Brecht: Myšlenky, Československý spisovatel, 1958, str. 118-119

dále v duu se saxofonistou a trumpetistou Alfredem Harthem, se skupinou Cassiber, ale i v jeho sólové a scénické tvorbě, ale o jejich díle podrobněji až v dalších kapitolách.

### **Nedoceněný polydynamik**

Emil František Burian – režisér, skladatel, tvůrce voicebandu, básník, dramatik, publicista a organizátor meziválečného a poválečného kulturního života je v českém prostředí sice ctěn jako velký režisér, ale přesto však nikdy nebyl plně nedoceněn, neboť se příliš zdůrazňuje jeho poválečné politické angažmá plně zastíňující veškeré Burianovy objevy na poli modernistické hudby, avantgardního divadla a voicebandu, které v mnoha ohledech předběhly i jeho starší generační souputníky, jímž jsou však ve světovém kontextu přiznávány zásluhy za prvenství. I když byl Burian, a to hlavně na sklonku dvacátých let a v letech třicátých bytostně avantgardním umělcem, divadelníkem a skladatelem schopným teoretické a programní reflexe svých objevů a vizí, vždy se dobovému úzu vymykal, nebo – přesněji – se do něj se svými zájmy zcela nevměstnal. Burian sice náležel ke generaci Devětsilu a byl po jisté kratší období i členem Surrealistické skupiny, ovšem jeho zájem o lidovou slovesnost a hudbu plně nekorespondoval s tehdejší orientací na moderní umění, ačkoliv byl poučeným znalcem převážně ruské a německojazyčné hudební a divadelní avantgardy. Fakt, že ve své Polydynamice definoval principy hudebního divadla s předstihem před Brechtem anebo se snažil otevřít vnímání na všechny zvuky světa jako hudební události svého druhu, hovoří pro jeho prospěch, přesto však jako vynálezce a objevitel nových forem nebo jiným modů recepce a percepce nebyl doceněn, a to zvláště ve světovém kontextu. Burianovo umění však nevyrostalo pouze z lidové kultury, neboť tento výjimečný tvůrce a patrně neoriginálnější český divadelník své generace vědomě navazoval na Ejzenštejna, Mejercholda, později i Piscatora a Brechta, Stravinského i Skrjabinu či Ernsta Křenka.

Muzikolog Jaromír Paclt se v předmluvě k výboru z textů E.F. Buriana mýlí či přesněji – si protiřečí, považuje-li Buriana nikoliv za zakladatele nové tradice, ale naopak za Wagnerova následovníka<sup>39</sup>. Byl-li Richard Wagner tím, kdo ve své koncepci definoval pokus o totalitu jednoho díla bez vnitřních protikladů, tenzí a heterogenního charakteru svých složek, znamená to, že právě jeho teorie i praxe stojí v opozici k Burianovým (a Brechtovým) dílům. Dále je však Paclt přesný. „Než zdomácněl na avantgardní scéně, Burian dokončil a vydal (...) Polydynamiku. Zprvu estetiku hudby, estetiku v pokračování, potom náhle – proč ne? – polydynamiku. Proto však termín význačný a autorem také osvětlovaný v několika významových rovinách.

Polydynamika čili více pohybovost, protipohybovost, ale rovněž nesouměrnost a nepravidelnost měla být – podle předmluvy – spíše rozbořením dění než závaznou osobnostní teorií hudby. A „děním“ rozuměl Burian kritické přezření a iniciativní průhled do různotvárného makrokosmu lidského bytí a činností, kde se vyskytují zvukové jevy v podobě syrového materiálu konkrétních zvuků, hluků a alikvotních tónů nebo jako zvukový materiál skladatelem již zorganizovaný a ztvárněný v hudebním díle. Tedy vše znějící v prostoru mezi „hudbou ulice“ a „nedefinovatelnou Operou“. (...) Burianova polydynamická koncepce umění představuje nový model

---

<sup>39</sup> Pacltovu tezi o Gesamtkunstwerku vyvrací Burian například ve svém textu Sborová recitace a scénická hudba, když říká „Není bezpředmětná recitace. Všechna umění musí operovati pouze vizuálností nebo zvukovostí. Není umění, které by mohlo apelovati na něco jiného než na zrak nebo sluch. A směřování zrakových nebo sluchových účinků v jednu uměleckou jednotu je nemožným artistním výmyslem, dekadentním zbytkem Gesamtkunstwerku.“ in: Burian Emil František: Sborová recitace a scénická hudba, in: E.F. Burian: Nejen o hudbě, Editio Supraphon, Praha, 1981, str. 102-3



komplexního estetického objektu, uměleckého díla, v jehož výstavbě se spolu setkávají a spojují různá umění, hudba s básnictvím, divadelní scénou, filmovým obrazem, s tělesností tanečnickova pohybu atd. Burianova polydynamická koncepce umění oživovala v podstatě Wagnerovu ideu souborného uměleckého díla (Gesamtkunstwerku), ne však proto, aby ji přijal nebo napodobil, ale aby ji v podmínkách poválečného vývoje moderního umění modifikoval a nahradil. Na rozdíl od Wagnerova pojmání, založeného na polyfonní součinnosti různých umění, jejich heterogenních materiálů, vyjadřovacích způsobů a prostředků přizpůsobujících se nové estetické a významové syntéze, Burian převádí tuto součinnost na vzájemnou nezávislost a protikladnost různých umění. Polydynamický model uměleckého díla „ponechává jednotlivým složkám jejich výrazové schopnosti, naprosto neodvislé, aby se navzájem doplňovaly v jednotný organický celek. Text ani hudba ani scéna nedominuje, třebas střídavě. Není zde vrcholných bodů jednotlivých umění. Prosté dílo graduje.“

Dramatické napětí vznikající tímto „souladem rozličností“ nepůsobí lineárně polyfonickou hustotou vněmů, nýbrž intenzifikuje estetické zážitky vnímatelů právě kontrastností užitého uměleckého materiálu a rozporností forem a funkcí integrovaných umění.“<sup>40</sup>

Sám Burian tak definoval nejen základ své divadelní, ale i kompoziční praxe, jež se vztahuje i k organizaci hudebního materiálu. Ve svých kompozicích nejen, že absorboval prvky tehdy módního jazzu a swingu, což radikálně proměnilo nejen instrumentaci jeho orchestru (srovnáme-li ji například s předválečnými divadelními či operními orchestry), ale byl otevřený i novým technologickým objevům v tom smyslu, že sám snil o vynálezech hudebních nástrojů či byl fascinován tehdejšími hudebními vynálezy i ruchy velkoměsta. V tomto smyslu nejen, že navazoval na Marinettiho a Russolův futuristický program adorující průmyslové zvuky, hluk či kompozice-koláže užívající reálné zvuky či hřmoty<sup>41</sup>.

Emil František Burian ve své Polydynamicice (1926) s mírným předstihem před Brechtem teoreticky definoval princip separace scénických, ale i kompozičních elementů. Ty zase Brecht s předstihem před Burianem úspěšně prověřil ve svých konkrétních a komplexnějších realizacích, neboť tehdy byla podoba Voicebandu divadelně skromná a spíše definovatelná jako scénický koncert či hudební performance. Paralelně s těmito postuláty si v praxi totožné principy ověřovali Walter Ruttmann, Dziga Vertov a Sergej Ejzenštejn, později a možná ještě důsledněji např. Robert Wilson. Jak dokládají vybrané fragmenty z Ejzenštejnova textu, tehdejší vpád jazzu byl pro umění přelomovou událostí: „Pozoruhodně o tom – co se týče „epochy džezu“ – píše zesnulý René Guilleré ve stati „Není již žádná perspektiva“: „... dřívější estetika se opírala o splývání prvků. V hudbě – o linii nepřetržité melodie, jež prostupovala akordy harmonie. V literatuře – o spojení větných prvků spojkami a slovními tvary. V malířství – o nepřetržitost modelace, která vytvářela spojitost. /.../ Soudobá estetika se opírá o rozčlenění prvků, o jejich kontrast. Smyslem opakování téhož prvku je jen zesílení, aby kontrast získal na intenzitě...“ /.../ V džezu je všechno posunuto do popředí. Důležitý zákon. Platí stejně pro obraz, pro divadelní dekoraci, pro film i pro báseň. Naprosté popření konvenční perspektivy s jejím nehybným průsečíkem, s jejími sbíhavými liniemi. /.../ Krátce řečeno, v naší nové perspektivě není již žádná perspektiva. Objem věcí se již nevytváří prostředky perspektivy... Různost intenzity, sytost barvy vytváří objem. Objem v hudbě se už nevytváří

<sup>40</sup> Paclt Jaromír: Úvodem, in: E.F. Burian: Nejen o hudbě, Editio Supraphon, Praha, 1981, str. 28-29

<sup>41</sup> více in: E.F. Burian: Mechanické nástroje, in: E.F. Burian: Nejen o hudbě, Editio Supraphon, Praha, 1981, str. 70

vzdalujícími se polohami: nejbližší polohou znění a vzdálenostmi. Objem se vytváří plností znění. Není již velkých pláten zvuku, držících celek na způsob divadelních pozadí. V džezu je vše v objemu. Není již doprovodu a hlasu jako postavy na pozadí. Všechno pracuje. Není již sólového nástroje na pozadí orchestru.<sup>42</sup> Toto volání po rozbití tradiční hierarchie provází většinu Ejzenštejnových úvah o umění, což dokládají například texty Barvitý film z roku 1948 nebo Režisér a herec z roku 1935. Jedná se do jisté míry i o postoj politický – tradiční hierarchie v umění je nahrazena jistým komunismem forem, které mohou, tak jak je definuje francouzský kunsthistorik Nicolas Bourriaud ve své knize Postprodukce<sup>43</sup>, volně cirkulovat a proměňovat. Akt rozrušení hierarchie ve filmu či divadle nevede v žádném případě k nivelizaci elementů, jen k jejich plné rovnoprávnosti a leckdy i zastupitelnosti, tak jak se tomu děje ve zmíněném jazzovém orchestru.

Emil František Burian ve svých textech volal po osvobození scénických složek od nadvlády dramatu, po kontrastním a mimoběžném užití scénických elementů, jejichž dominantní role bude proměnlivá. Společně s Brechtem odmítli služebnou nebo ilustrativní funkci hudby, neboť jejich koncepce nepočítala s hierarchií na scéně anebo iluzivností. Celá divadelní mašinérie byla plně přiznaná – orchestry se přestaly skrývat v orchestřišti či v zákulisí, hercovo jednání netendovalo k iluzivnímu realismu či psychologismu, ale formálnímu gestu se schopností komentáře a proměny (zcizující efekt). Burian herce, nikoliv náhodně, přirovnává v textu Sborová recitace a scénická hudba k hudebnímu nástroji: „/.../ není ničím jiným než standardem jako fagot, housle nebo saxofon, a /.../ jde především o funkci standardu v jevištním prostoru.“<sup>44</sup>

To, že se orchestr stal viditelnou součástí inscenace a nebyl skrýván buď v orchestřišti jako v opeře anebo téměř neviditelný jako u Richarda Wagnera, lze považovat za jeden z průkopnických znaků hudebního divadla, v němž se pracuje s přiznanou divadelností.

Tento průlom Naučná hra ve své scénické podobě, která však byla také rozhlasově přenášena a pro rozhlas od začátku tvarována, s názvem Lindberghsflug – Lindberghův let Bertolda Brechta, byl dle dobové fotografie orchestr přímo na scéně. Odhalení švů a líce divadelní mašinérie, rozbití scénické iluze se tehdy stalo nezbytným.

Bez ohledu na prvenství v té či oné oblasti lze jejich aktivity považovat za svého druhu synchronní teoreticko-praktický svazek. Zatímco Brecht svůj objev nazývá epickým divadlem, Burian užívá pojmu polydynamika pro více než příbuzný stavební princip svého divadelního i hudebního jazyka. Zatímco Brechtovou esencí je bezesporu dialektický princip kritické konfrontace dvou a více úhlů pohledu, tedy ztělesnění modelové analytické metody, který je ovlivněný montáží a principem koláže či rekontextualizace známého, Burian se k obdobným závěrům propracoval spíše skrze hudební praxi, analýzu jazzu, poetickou zálibu ve futurismu a filmové narace. Jeho obdiv k jazzu a filmu, barům, tančárnám a cirkusu plně korespondující s poetickým programem však nebyl pouhým obdivem kohosi, kdo přihlíží, ale zálibným přístupem toho, kdo se nechá inspirovat. Jak je zřejmé například z díla Bubu z Montparnassu, jazzová morfologie zásadně proměnila nejen instrumentaci díla, ale i jeho temporytmus a téma. Sám také napsal, když vysoce hodnotil dílo

<sup>42</sup> Sergej Ejzenštejn: Vertikální montáž (kapitola: Hudba a malba), in: Sergej Ejzenštejn: O stavbě uměleckého díla, Československý spisovatel, Praha, 1963, s. 47-50

<sup>43</sup> Nicolas Bourriaud: Postprodukce, Tranzit, Praha, 2004

<sup>44</sup> Burian Emil František: Sborová recitace a scénická hudba, in: E.F. Burian: Nejen o hudbě, Editio Supraphon, Praha, 1981, str. 108

Ernsta Křenka Jonny spielt auf: „Jazz a film naučí operu žít, jako sport a ulice nás učí dramatu.“<sup>45</sup>

Emila Františka Buriana také kromě opery zajímala nová podoba tzv. zhudebněné činohry, tedy směru, jemuž spíše náleží označení hudební divadlo. Zde přiznává důležitost jak Stravinského přelomového díla Svěcení jara, ale i vliv pařížské Šestky.<sup>46</sup> Bořivoj Srba ve svém textu Emil František Burian a jeho program poetického divadla zdůrazňuje Burianův specifický pohled na temporytmus a polydynamičnost divadelních děl<sup>47</sup>, které se tak jako činohra obejdou i bez hudební složky, ale vyznačují se hudebně-dramatickou kompozicí. Pro režiséra-skladatele v jedné osobě jsou všechny jevištní zvuky, hlasové projevy, zvučné pohyby součástí akustického plánu. V tomto ohledu se ukazuje jedinečný a původní Burianův postoj k celkové zvukové krajině inscenace, který nemusí být záměrné povahy ve smyslu šokujícího obratu, jako radikální, neboť odhaluje, jaké složky lze považovat za součást představení. Tento postoj hlavně otevírá dveře náhodným procesům, spontaneitě a tomu, co obvykle bývá z nuklea scénického díla vytěšňováno či ignorováno jako nezbytný, ale trpěný abjekt.

Již sám Burian nejvíce pohrdal ilustrativním a pouze doprovodným charakterem scénické hudby, která pouze dokresluje konkrétní scénu, aniž by ji významově rozšířila nebo stála v jejím protikladu. Jeho bojovná, byť delší programová formulace z klíčového textu Polydynamika z roku 1926 pravděpodobně ve své objektivitě neměla nikde obdoby a ani srovnání jiné, než pozdější Brechtův manifestační text Poznámky k opeře vzestup a pád města Mahagonny. Buriana má smysl citovat téměř v plnosti, aby bylo patrné, jak radikálně definoval věci a naznačil vývoj, který sám inscenačně plně rozvinul až ve 30. letech ve svých nejslavnějších inscenacích Máj či Probuzení jara:

„SCÉNICKÁ HUDBA?

Největší nešvar a hnusnost, pseudoumění.

byli jsme v rozkošné náladě, že ano, heroové nafouklých scén. – „Je večer“ a sentimentálně hrají housličky „do ouška“ našim rozplzlým náladám. Pár bezvýznamných kroků musíme podepřít několika akordy „připravujícími“ (!) určitou náladu. Má úcta. Těšte se, páni korepetitoři. Budete statečně „podepírat“ impotenci režisérů, kteří si s hudbou nevědí rady, třebaže cítí její velkou uzpůsobenost.

„Do každé činohry se hodí hudba, ale ne do každé hudby činohra.“

Sebelépe vystavěná scéna kotrmelcuje v náhodném vztahu k hudbě. Rušivě zapůsobí nepoměrností hudební dynamiky. Protiváha mluveného děje je příliš velká proti trpasličí (ale přece jenom „líbezná“) hudbě, zastrčené někde v koutě mezi divadelním harampádím. Hudba smrti, rána, svítání, večerů, lásek a stesku, všechny ty „hudby“ strašidel a vynucených přízraků nebo zvěstování nebes, lezou z krku sentimentalitami a romantismem. /.../

„No a co tedy?!“

„Dejte hudbu do orchestru zpátky!“

„Nechte zaznívat hudbu z provaziště, z propadel, z kulis.“

„Dejte kulisám znít.“

„Užijte hudby jako světla, pohybu.“

Jenom proboha nebarvičkejte. Žádných mysterií.

<sup>45</sup> Burian Emil František: O novou operu, in: Srba Bořivoj (ed.): E.F. Burian a jeho program poetického divadla, Divadelní ústav, Praha, 1981, str. 38

<sup>46</sup> Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Louis Durey, Germanie Tailleferre

<sup>47</sup> více in: Srba Bořivoj (ed.): E.F. Burian a jeho program poetického divadla, Divadelní ústav, Praha, 1981, str. 160-238

„Snad ne melodram?“

Proč? Spojte kontrastující dynamiku scénického celku s výrazem a dynamikou hudby. Nechte proudit rytmus a zvuky v uhlopříčkách a rámcích. Rozviřte scénu kolotočem zvuků, rytmu, poezie, pohybu kulis a veškeré hmoty umění.

Postavte se přímo k polydynamickým silám.

Vše, co rukama, sluchem, čichem, chutí, zrakem hmatáte, může znít v rytmickém pohybu scény.

Hudební činohra, lépe:

ZVUKOHRA

Hudební film, lépe:

FILM

Ve zvukohře slučujeme pohyb věcí, tělového, slovně rytmického a hudebně zvukového materiálu v polydynamický celek.

Ve zvukohře zní slovo, pohyb, kulisa.

Herec mluví a celým tělem zní.

Herec není reprezentantem sama sebe, ale článkem v řetězu znících rozličností.

Zdivadelníme zvuky.

Ve filmu slučujeme pohyb věcí, tělového, básnicky projekčního a hudebně zvukového materiálu v polydynamický účín.

Zní nejenom ouvertury, ale i myšlenka, věci, nápisy a projekční metry.

Vše neimitováno, poněvadž na alespoň přibližnou originalitu znění např. hydroplánu musili bychom sáhnouti k mechanice, která by při natáčení zachytila současně zvuk (atomovou pohyblivost) zúčastněného dění a při představení reprodukovala.

Zajímavý pokus, jež umělecky popíráme.

Nejsme ani v nejmenším naturalisty.<sup>48</sup>

Ruchy, zvuk techniky, ale i masky, opony nebo těla herců zosobňují „znící hmotu“ nebo přesněji – samu materii díla, které nikdy neexistuje ve své ideální podobě. Jeho zkušenost skladatele se zde nezapře a v praktické i teoretické rovině zdůrazňuje, že režii lze považovat za svého druhu komponování, v němž dochází k syntéze složek, kontrapunktů, práci s rytmem a dynamikou, barvou zvuku, dialektikou prvků a motivů. „Znící hmota. Rekvizity, opona, konstrukce, maska, tělo atd. Hudba, lépe řečeno zvuková konstrukce, potvrzená pocitovými spletinami alikvotních okolků, absolutně se vyrovnává s materiálem jevištní konstrukce svým pevně vymezeným místem, které zaujímá v prostoru. Neslouží jako „scénická hudba“ příležitostnému okamžiku. Je vržena do středu dramatické práce. Samostatná složka jevištní dynamiky, pohybuje se v příkře kontrastujících intervalech v polydynamickém dění. Není zde určitě psané partitury, jež by ovládala situace. Je spíše jakýmsi improvizčním bodem, nenáladovým, a přece vrcholně působivým. Umístění jednotlivých nástrojů rovná se pohybu scény. Pak se zvuky dějstvují absolutně akusticky.“<sup>49</sup>

Burian navíc odhaluje důležitost samotné percepce, jíž otevírá novým aurálním zkušenostem, ať už přiznanou hudebností všech scénických elementů anebo s pomocí ozvláštňování. Ozvláštňování vyústilo v jeho estetizaci jevištní mluvy a zaměření se na hlasovou kompozici, což se však netýká pouze jeho voicebandů, ale všech inscenací. Stopu o tom podávají například zvukové záznamy jeho režii (např. Krysař). Sám navíc napsal, že hudba se s činohrou vyrovnává ve zvukohře. A právě

<sup>48</sup> E.F. Burian: Polydynamika, in: Srba Bořivoj (ed.): E.F. Burian a jeho program poetického divadla, Divadelní ústav, Praha, 1981, str. 17-18

<sup>49</sup> E.F. Burian: Scénická hudba, in: E.F. Burian: Nejen o hudbě, Editio Supraphon, Praha, 1981, str. 97

zvukohru v jeho pojetí lze považovat za obdobu hudebního divadla, tedy nové a na opeře pouze částečně závislé scénické kompozice všech složek. Ve svém pamfletu O novou sborovou recitaci<sup>50</sup> z roku 1927 Burian vyzdvihuje formalizovaný hlasový projev, přitakává objevům Romana Jakobsona týkajících se přízvuků v češtině a ukazuje, jak je nutné na scéně užívat jazyk umělecky, zvukomalebně, rytmicky a nikoliv pouze informativně či diskursivně. Zdůrazňuje, jak nás voiceband učí umělou reprodukcí slova, jehož význam se neztratí pod jakýmkoliv nápadem. Provokativně se ptá a útočí tak na činoherní divadlo, zda je důvod se spokojit s pouhým smyslem slov, která jsou běžně vyřčena, a tak omezena, když hudební práce se slovy rozšíří celou jejich působností. Voiceband je v tomto smyslu absolutní produkci a je vzdálený i poetickému recitování Rimbauda bez akcentace disonancí a dynamiky. Ve voicebandu, dle Buriana, není prostor pro čistou lyričnost, což je jeho zásadní premisa. I přes veškerou hudební harmonii a prokomponovanost vytváří E.F. Burian samostatnou zvukovou či hudební složku, která má k obsahu slov a jejich členění charakter spíše napjatý, dialektický a hlavně – v brechtovském smyslu oddělený, ale tím více dynamizující a oživující sám text. „Voiceband je bratrem jazzbandu. Jako on staví na jediných pravověrných elementech dneška: na rytmu a zvuku. Obě formy jsou lyrické, protože žijí v živém vztahu k dnešku, jehož jediný charakteristický znak je bezmezná lyričnost. Jako jazzband přináší nové nástroje, voiceband osvobodil lidský hlas z područí symbolů a nadlidských tragik. Je lhostejno, jsou-li básníci nebo skladatelé spokojeni těmito útvary. Stačí, že existují a jejich libretem mohou být po případě největší básně tohoto století: Hluky strojů, bulvárů, tančiren jako tep srdce a pláč dítěte. Jejich technika se slučuje v metodě, kterou určuje zvrát, synkopa. Voiceband je hlasový chór bez omezení slovně i hudebně rytmických prostředků, jakož i hlasových rozsahů.“<sup>51</sup>

Z původních nahrávek také prosvítá Burianovo okouzlení a inspirace lidovou slovesností, ale patrné jsou i stopy dadaismu s tím vším, co dadaismus vnesl do performativního a fónického světa – mumlání, smích, křik. Voiceband akcentuje rytmus a zvuk, funguje jako jazzband (proto také často slyšíme Burianovu zálibu v synkopách), ale je v přímém protikladu k recitačním sborům nebo sborovému zpěvu, ale ještě více k operní vyumělkovanosti a náročným hlasovým technikám. Podstatné je, že Burian voicebandovou produkci určil hercům a nikoli školeným zpěvákům. I přes veškerou formálnost, aspoň dle dochovaných nahrávek, skladatel akcentoval dramatické napětí, hereckou plastičnost výrazu a schopnost fungovat kolektivně, ne sólově. To jsou, kromě srozumitelnosti, kvality vzdálené leckdy až abstraktně znějícímu opernímu zpěvu. Režisér-skladatel věřil srozumitelnosti ve spojení s formálním ozvláštňením, dynamice v kompozičním gestu. Nebýt jeho takřka celoživotní zkušenosti s touto formou fónické poezie, která však je postavena na textech jiných autorů (Karel Hynek Mácha, Karel Jaromír Erben, Karel Havlíček Borovský, Jan Neruda, Karel Schulz, Jaroslav Seifert, Antonín Sova, Edgar Allan Poe<sup>52</sup>) a byla již velmi záhy uváděna v rozhlasě<sup>53</sup>, jistě by i jeho pozdější slavné

<sup>50</sup> E.F. Burian: O novou sborovou recitaci (Voiceband), in: E.F. Burian: Nejen o hudbě, Editio Supraphon, Praha, 1981, str. 25-26

<sup>51</sup> E.F. Burian: Sborová recitace a scénická hudba, in: E.F. Burian: Nejen o hudbě, Editio Supraphon, Praha, 1981, str. 107

<sup>52</sup> Sama Burianova dramaturgie je pozoruhodná, neboť v mnoha ohledech neodpovídá tehdejšímu modernistickému kánonu tvůrců sdružených okolo Devětsilu, přestože na samotném počátku těchto fónických aktivit Burian zpracovával převážně poesii svých vrstevníků – Karla Schulze, Jaroslava Seiferta, Adolfa Hoffmeistera nebo Konstantina Biebla. Burian tehdy také úzce spolupracoval s Jiřím Frejkou v divadle Dada, kde například spolupracoval na přípravě chórů v Králi Oidipovi. Později překročil poměrně jasně formulovanou

inscenace Máj z roku 1935, Vojna (1935) nebo o rok pozdější Wedekindovo Procitnutí jara nebyly natolik rafinované a řízené hudebností.

V rozhlasovém pořadu Východiska z voicebandů z roku 1969, který byl natočen především s třemi ikonami české experimentální a konkrétní poezie - Josefem Hiršalem, Bohumilou Grögerovou a Ladislavem Novákem, Novák přesně poznamenává<sup>54</sup>, že Burianovy voicebandy nebyly primárně určeny pro rozhlasové médium, zatímco díla fónické poezie s tímto formátem počítají od začátku. Ačkoliv se v případě voicebandů jednalo i divadelní událost – aktéři měli kostýmy, masky, jejich pohyb po scéně měl jasnou choreografii a řád, zvuková kompozice byla určující a snadno adaptovatelná do čistě zvukové média i za cenu ztráty divadelních vrstev děl. Novák si také všímá vlivu dadaismu, Leoše Janáčka a hlavně techniky na některé hlasové kreace ve voicebandech, například imitaci zvuku zpomalující se gramofonové desky. Na konci pořadu hovořil dr. Karel Reiner, Burianův spolupracovník, který poukázal na voiceband jako alternativu k tradiční deklamaci poezie s ‚pseudohudbou‘ a běžnými výrazovými prostředky. Reiner srovnává voiceband s výboji Nové hudby, jež v mnohém předznamenal. Voiceband se také vykazuje volnou strukturou, neurčitou výškou tónů, volnou kombinací hlasů a nástrojů, rozbíjení slov na slabiky, jednotlivé hlásky, brumendo, glissando, šepot a výkřiky. Ukazuje, bohužel bez příkladů a detailní analýzy, jak pozdější dílo například Zbyňka Vostřáka, Luigiho Nona či Witolda Lutosławského koresponduje s Burianovými objevy.

Samozřejmě, tato přirovnání jsou opodstatněná, a to převážně v novém přístupu k lidskému hlasu a rozšíření jeho tehdejšího idiomatického záběru, v práci s detailem, rafinovaným kontrapunktem či akustickým a velmi plastickým pocitem stereofonie, jíž například v 60. letech v rozhlasovém prostředí rozvíjel cíleně Ernst Jandl. Ovšem – oproti strohosti a přesnosti Nové hudby je dílo Emila Františka Buriana bytostně poetické a i přes veškerou prokomponovanost živelné a spontánní.

Jedno Burianovi upřít nelze, ač byl ovlivněn stejnými autory, skladateli či tvůrci jako Brecht – byl skladatelským a režijním vizionářem přesně definujícím to, co praktická náplň ztvárnila až s jistým odstupem. V tomto smyslu lze považovat jeho text Hudba ulice za svého druhu možnou partituru hudební kompozice složené z městských sonických ready made i manifest rozšíření do té doby kodifikovaného zvukového a hudebního pole. Burianův hudební nedogmatismus zde ukazuje městské zvuky jako prvky symfonie všedního dne, které může vnímat a kombinovat do jedinečného díla otevřený posluchač-chodec. Nejen, že tímto radikálním posunem percepce i recepce primárně nehudebního materiálu překročil hranice hudebního světa, ale předběhl invenční objevy Johna Cage na poli odhalení hudební matérie ve všech zvucích světa. Burian tak předznamenal slavnou samostatnou zvukovou koláž Weekend německého filmaře Waltera Ruttmanna, jíž lze považovat za jeden z prvotních projevů radioartové emancipace<sup>55</sup>, ale i konkrétní hudby v podobě, jak ji od konce čtyřicátých let rozvíjeli například Pierre Schaffer a Pierre Henry. „Teorie mechanické hudby bude vždy vycházet z funkce zvukovosti, a nikoliv z čistých hudebních pravidel. Nezapomínejme, že se nejedná zde o podmalování obrazu, nýbrž přímo o

---

avantgardní poetiku, nikoliv ovšem na úrovni formální, užitím lidových autorů nebo lyrických tvůrců 19. století, což bylo gesto o to cennější, neboť ukázalo velký zvukový potenciál a aktualitu starší české poezie.

<sup>53</sup> První vysílání se odehrálo již rok po založení Voicebandu, tedy 10. srpna 1928 a ukázalo funkčnost fónických kompozic v rozhlasovém médiu. První veřejné vystoupení bylo 22. dubna 1927.

<sup>54</sup> Východiska z voicebandů, Československý rozhlas, in: Eva Krátká (ed.): Česká vizuální poezie, Host, Brno, 2013, str. 202-216

<sup>55</sup> o radioartu viz níže

obraz sám. Hudbu ve zvukovém filmu nejen slyšíme, ale v první řadě vidíme. To je teoretická základna, která převrací akustickou stránku věci na vizuální. Vizuálnost zvuku je podmíněna montáží stejně jako obrazové písmo a některá kompozice, tj. ryzí hudební skladba ve smyslu koncertním je vyloučena. /.../ Vycházíme-li z předpokladu, že film je v první řadě řízen zákonem montáže, nemůžeme jeho hudbu z tohoto zákona vyjmout a postavit ji na nějaké zvláštní mimofilmové hudebně historické stanovisko. Ba naopak, přejdeme-li ve zvukovém filmu z výlučně akustické hudby do výlučně vizuálních metrů, poznáme, že jedině v montáži nacházíme pravou skladbu hudby, tu skladbu, kterou by chtěli dosavadní skladatelé nahradit komponováním nálad.<sup>56</sup>

### Úhelné kameny radioartu

Zde se dostáváme již k paralelní oblasti čistě zvukové umění – hudebních kompozic, radioartových (ve smyslu zastřešujícího pojmu) počínů nebo přímo tzv. Hörspielů. Raději než český zdlouhavý opis ‚rozhlásová hudebně-dramatická kompozice‘ jsem se rozhodl pracovat s termínem Hörspiel, který však v německojazyčném kontextu pro tento text stěžejním plní odlišnou roli než například rozhlasové drama či rozhlasová hra. Ačkoliv je rozhlasové hře velmi blízký, spíše vymezuje experimentálnější rozhlasovou produkci, v níž verbální (případně dramatická) složka nedominovala nad tu hudební. Zatímco tradiční rozhlasové drama, které má i podobu tzv. audioknih, dává moc slovu nad hudbou, Hörspiel si klade za cíl prozkoumávat nové akustické, hudební režijní postupy, spoje slova a hudby, dramaturgické koncepty a dramatické formy. Například německá teoretička médií Sabine Breitsameter tvrdí, že Hörspiel není ukotveným rozhlasovým formátem, ale způsobem či prostorem pro vývoj samotného hudebně-dramatického žánru v rozhlasovém médiu<sup>57</sup>.

Breitsameter upozorňuje, že radioart jakožto blízký příbuzný hörspielu je nejen zastřešujícím pojmem, který zahrnuje i Hörspiel, ale rozhlasový formát zahrnující jak dramatické podoby, tak i čistě hudební kompozice, konkrétní hudbu, field recordings, nebo rozhlasové opery, tzv. Funkoper<sup>58</sup>. Jako etablovaná oblast náleží do sféry akustických umění. Akustická umění jsou zde myšlena relativně široký pojem, který zahrnuje všechny estetické zvukové události a kompozice šířené za pomoci médií a skrze technickou reprodukci. Radioart nadřazuje akustickou složku nad všechny ostatní, ukazuje skutečně emancipační přístup k rozhlasu jako jedinečnému médiu a neustále hledá nové podoby zvukového universa. Jako pojem je spojen s umělecky profilovanou produkcí, jež je vzdálená komerčním či utilitárním projektům.

Na rozdíl od živých koncertů či divadelních zvukově podnětných událostí je rozhlas založen na jisté asymetrii ve vztahu tvůrce, jehož dílo je přenášeno, a posluchače. Posluchač je zde zbaven možnosti přímé interakce, stejně jako zbaven možnosti

<sup>56</sup> E.F. Burian: Hudba ve zvukovém filmu, in: E.F. Burian: Nejen o hudbě, Editio Supraphon, Praha, 1981, s. 134 - 135

<sup>57</sup> Sabine Breitsamer: Audiohyperspace. From Hoerspiel to interactive radio art in the digital networks, přednáška na konferenci Cast01, Fraunhofer Institut, Bonn-St. Augustin 11/2001, in: Michal Rataj: Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu, KANT / NAMU, Praha, 2007, str. 71-111

<sup>58</sup> Německý pojem Funkoper, jehož ekvivalentem je český pojem rozhlasová opera, vznikl v rozhlasovém médiu poměrně záhy. K typickým reprezentativním dílům patří zde mnohokrát zmiňovaný Der Lindberghflug Weila, Hindemitha a Brechta (1929), Orpheus Paula Dessau (1930/1931), Ein Landarzt autorství Hanse Wernera Henze (1951), Des Menschen Unterhaltsprozeß gegen Gott od Bernda Aloise Zimmermanna (1952), Die Verlobung in St. Domingo skladatele Winfrieda Zilliga (1957) nebo Majakowski-Kantate Friedricha Schenkera (1967). Z českých rozhlasových oper je třeba připomenout Hlas lesa Bohuslava Martinů z roku 1935 a Nevěstka Raab Jaroslava Krčka z roku 1970.

vidět původce zvuku či hudby. Je odsouzen k recepci akusmatických děl, děl, v nichž je hudebník, herec, moderátor, vypravěč nebo tvůrce zvuku zcela neviditelný a vzdálený, což ovšem neznamená, že někteří tvůrci záměrně nepracují s imaginárním, ale přeci jen vizuálním potenciálem kompozic, což je případ i Heinera Goebbelse. Radiofonie a objev reprodukčních a záznamových technik přinesl na počátku 20. století zásadní otřes nejen v samotném provozování hudby, ale i ve spojení skladatele a interpreta. Záznam proměnil i roli a důležitost partitury, neboť sám záznam byl jediným výsledkem živého či studiového procesu, stal se novou totalitou. Německý muzikolog a kontrabasista Peter Niklas Wilson ve své knize *Hear and Now* (Úvahy o improvizované hudbě) popisuje odklon od tradičního hudebního zápisu. Zmíněný odklon byl způsoben dvěma fenomény – jedním z nich je rozšíření možnosti užívání nástrojů, a to nejen striktně neidiomatickým způsobem, v poli, které začali prozkoumávat převážně hudebníci spojení se světem soudobé vážné hudby, Nové hudby, volné improvizace, free jazzu, ale i elektroniky a které se svým charakterem vzpírá možnostem přesného zachycení v tradiční, ale i netradiční podobě notace; druhým je využití přímého záznamu nahrávací technikou, díky níž se notace stává nepotřebnou záležitostí. „Ak zavedenie hudobného písma znamenalo negáciu folkloristického modu, tak elektronický zvukový záznam je negáciou negácie: je to atak na autoritu písma a tým, ako to opísal Chris Cutler, ohrozenie základov paradigmy umeleckej hudby. Tak ako pri trojitom kroku hegelovskej dialektiky, na treťom stupni sa však aj tu rušia prvky oboch antitetických pozícií, pretože nová hudobná prax, ktorá ze zvukového záznamu spravila svoje médium, spája fixáciu notového písma s primátom počúvania tak, ako je to vlastné folkloristickému modu. Elektronická pamäť má zaväznosť a precíznosť, ktorú heterofónia kolektívneho spomínania v orálnej tradícii nepozná, a predsa je kompozičná práca s elektroakusticky zaznamenaným materiálom ovplyvnená onou bezprostredne akustickou empiriou, aká sa takmer stratila v dominantnej vizuálnej empirii, ku ktorej viedlo „spísomnenie“ komponovania.“<sup>59</sup> Peter Niklas Wilson ve své knize nehovoří čistě o problematice notace, ale poukazuje na důležitý aspekt, že samo studio se stává nástrojem, což ostatně precízně také v sedmdesátých letech popsal Brian Eno<sup>60</sup>, a umožňuje kreativní akt přímo zaznamenaný a v případě rozhlasu i okamžitě vysílatelný a dále reprodukovatelný. Připomíná úvahu filosofa a teoretika médií Viléma Flussera o psaní v elektromagnetickém poli jako psaní bez papíru, která, je-li užita v kontextu rozhlasové tvorby, bere práci tvůrce (hudebníka, režiséra, herce atd.) jako celostní akt výroby. Improvizace a okamžité nápady se tak mohou spojovat s komponováním, výsledky improvizace lze rychle strukturovat podle kompozičního klíče či umělci mohou postupovat zcela opačně – již hotový materiál mohou podrobit násilí a dekonstrukci za pomoci výtvarných technik – stříhu, užití efektů a filtrů apod. Ovšem tyto metody montáže vznikly nejen v literatuře, výtvarném umění a divadelní tvorbě, ale staly se přímo charakteristickými vlastnostmi filmového a rozhlasového média, které se montáží začaly zabývat již od samotného počátku svého ustavení a dokonce se již od svého počátku začaly samy stávat námětem práce v tomto médiu, tématem umělecké extenze a exploatace. V rozhovoru filosofa Michela Foucaulta se skladatelem a dirigentem Pierrem Boulezem s názvem *Současná hudba a publikum* je také nastolena otázka proměny samotného zápisu hudby, jejího provozování a recepce i percepce. Foucault upozorňuje, což lze ostatně vztáhnout i na oblast rozhlasovou a hudebně divadelní,

<sup>59</sup> Peter Niklas Wilson: *Hear and now. Úvahy o improvizované hudbě*, Hudobné centrum, Bratislava, 2000, str. 70

<sup>60</sup> Více in: Petr Dorůžka (ed.): *Hudba na pomezí*, Panton, Praha, 1991



na vztah zápisu a poslechu a problematiku absence hierarchie prvků v soudobé hudbě: „V klasické hudbě je jistý transparentní vztah mezi rukopisem a poslechem. Ačkoliv mnoho Bachových a Beethovenových hudebních věcí většina posluchačů nepoznává, jsou zde stále ještě ty další a důležité, které jsou jim dostupné. Tak má soudobá hudba svým úsilím udělat z každého svého prvku jedinečnou událost, což ztěžuje posluchači každé rozeznávání. /.../ Naproti tomu současná hudba nabízí poslechu pouze vnější tvář svého rukopisu. Tam pramení náročnost, jakási panovačnost této hudby. Tam pramení fakt, že každý poslech se nabízí jako událost, jíž se posluchač zúčastňuje a kterou musí přijmout. Nemá orientační body, které by mu pomohly poslouchat a umožnily rozlišovat. Poslouchá, jak se tvoří. A to je velice náročný způsob pozornosti, jenž je v protikladu k důvěrné obeznámenosti, jež se vytváří při opakovaném poslechu klasické hudby.“<sup>61</sup>

Andreas Hagelüken, teoretik a historik rozhlasového média, ale i rozhlasový producent se ve svém textu *Akustické (mediální) umění: Ars acustica a myšlenka původního umění pro rozhlas – průzkum historických rámcových podmínek v Německu* věnuje historickému vývoji rozhlasového umění, kde definuje pro oblast, jíž se zabýváme patrně nejdůležitější oblast z pole tzv. ars acustica, tedy Hörspiel<sup>62</sup>. Tento žánr se odlišuje od tradičních literárních adaptací určených pro rozhlasové médium, v nichž hudba plní pouze ilustrativní funkci a není rovnoprávným elementem či se odlišuje i od rozhlasových dramát či rozhlasového divadla – apolitického divadla pro slepé, které dominovalo vysílání cca do roku 1926 či 1927. Tuto formu nahradila: „hudebně poslechová hra“, která se snažila využít všech stávajících možností radiofonního zvukového umění a rozvíjela se pod střechou hudebních redakcí při experimentech s vyváženými kombinacemi slova, hudby a hluků. Prvky hry jsou v tomto případě pojímány primárně jako zvukový materiál.

Právě tento přístup zohledňuje nové možnosti rozhlasu, které čekaly na své umělecké uplatnění. V otázce po vlastnostech specificky rozhlasového umění se totiž do popředí dostává jejich akustická povaha: hör-spiel, poslechová hra, tento dvojitý imperativ, odkazuje nejen k požadavku tak či onak ustrojené hry, ale také k sluchovému vnímání média. Hörspiel tak již není chápán pouze jako hra s čistě pojmově uchopitelným světem využívajícím sémantického významu slov, nýbrž také jako zvukový fenomén, v němž mohou být uspořádány rozmanité výrazové formy z hlediska jejich zvukových vlastností... Hledání výrazových forem, které by tomuto novému médiu odpovídaly, v sobě skrývalo – bylo-li myšleno vážně jako hledání – nutnost experimentovat, neboť žádné běžné formy či metody pro uskutečnění tvůrčích nápadů ještě nebyly k dispozici. Je dobře, že po počátečních adaptacích již existujících výrazových forem začal růst zájem o rozvoj forem „vhodnějších“, které by lépe využily a otestovaly možnosti rozhlasového média. Nabízela se možnost nechápat nadále prvky hörspieleru jako „pouhé nositele děje či jako prvky podpůrné, nýbrž znovu promyslet jejich materialitu a (zvukovou) hodnotu v rámci komplexního poslechově-dramatického dění. Tak byl poprvé rozšířen význam těchto prvků pro Hörspiel.“<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Michel Foucault: *Moc, subjekt a subjektivita, Články a rozhovory*, Kalligram, Bratislava, 2000, str. 77-79

<sup>62</sup> Mezi důležitá díla tzv. Hörspieleru lze zařadit kompozice Bertolta Brechta, Waltera Ruttmanna, Güntera Eichera, Ernsta Jandla, Gerharda Rühma, Franze Mona, Georga Katzera, Heinera Goebbelse, Olgy Neuwirth, Andrease Ammera, Ferdinanda Kriweta nebo Eugeniusze Rudnika.

<sup>63</sup> Andreas Hagelüken: *Akustické (mediální) umění: Ars acustica a myšlenka původního umění pro rozhlas – průzkum historických rámcových podmínek v Německu*, in: *Souvislosti 1/2009, Souvislosti, Praha, 2009, str. 160-162*

Lze říct, že z hlediska vývoje oblasti radioartu lze hovořit o třech etapách rozvoje, které jsou provázány s vývojem technologií. Po prvním období, kdy aktéři, herci, vypravěči, hudebníci a režiséři svá díla či projevy zaznamenávali buď na voskové válečky, gramofonové desky či filmový magnetický pás, což je případ Waltera Ruttmanna, doznalo v padesátých letech rozhlasové umění značnou proměnu díky nové analogové elektronice (modulární syntezátory, filtry atp.), ale hlavně dostupnému magnetofonovému pásku a lepšímu vybavení studií, které umožňovalo stereofonní rozmístění zvuků, modulaci, práci s filtry atd. Značný vliv na tehdejší produkci mělo bezesporu tehdejší zvukové umění (Karlheinz Stockhausen, Pierre Henry, Pierre Schaffer, Tomasz Sikorski, Bohdan Mazurek, Miron Białoszewski<sup>64</sup>, Ivo Malec, Mauricio Kagel, Alvin Lucier, John Cage, členové hnutí Fluxus, Dieter Schnebel, Luigi Nono atp.), ale i například práce konkrétních a fónických básníků, kteří sami s radioartovým<sup>65</sup> formátem pracovali. Za zmínku stojí Haroldo de Campos, Ernst Jandl, Gerhard Rühm, Günter Eich, Henri Chopin, které lze společně s například českými tvůrci Josefem Hiršalem, Bohumilou Grögerovou a Ladislavem Novákem a Američany Brionem Gysinem<sup>66</sup>, Williamem S. Burroughsem či Johnem Giorno za pokračovatele prvotních snah dadaistů a futuristů z desátých let 20. století, přestože již daleko sofistikovaněji nakládají s možnostmi studia, editace, práce s kanály a vrstvením zvuků. Rozhlasové tvorbě se věnoval i odpadlík od surrealismu a jeden z posledních prokletých básníků Antonin Artaud (1896-1948), a to na sklonku života, kdy mu bylo povoleno natočit expresivní a velmi hlasově agresivní kompozici Skoncovat s Božím soudem (Pour en Finir avec le Jugement de Dieu), již však bylo znemožněno v roce 1947, kdy byla natočena, vysílat. Artaudův přepjatý projev užívající jak vysoký pisklavý anebo velmi hrubý a agresivně znějící hlas, tak i velmi expresivní protahování hlásek nebo nepřírozené dělení, děravění slov představuje ve srovnání i se samotnými futuristy či dadaisty hraniční podobu zaníceného projevu na hraně sarkasmu, sžiravé ironie bez nadhledu a odstupu. Artaudův herecký přednes

---

<sup>64</sup> Pozoruhodný polský básník, který žil v letech 1922-1983, od 50. let nahrával doma na magnetofon záznamy svého bytového divadla, ale také osobité experimenty na poli fónické poesie či inovativního přednesu např. klasických textů autorů formátu Adama Mickiewicza, jehož *Dziady*, kanonické dílo polského romantismu, interpretoval způsobem velmi blízkým Burianově Voicebandu. I s relativně primitivním způsobem záznamu byl schopen docílit zajímavých efektů a hlavně ukázat nové cesty v práci s hlasem i poezií. Podobně jako Burian mnohdy ignoroval diskursivní rovinu poetického materiálu a překryl ji ozvláštěným hlasovým projevem. I Białoszewski sledoval paralelně dvě avantgardní strategie – ryze divadelní a zvukovou či přímo rozhlasovou, což je případ rozhlasové verze hry *Wyprawy krzyżowe* z roku 1956 a záznamu inscenace *Osmędeusze* z počátku 80. let, již připravil s Ludwikiem Heringem.

<sup>65</sup> Zde je třeba zmínit plodnou spolupráci pozapomenutého experimentálního literáta, tvůrce konkrétní poesie Zdeňka Barborky (1938-1994) a skladatele Jaroslava Krčka (\*1939) na díle *Nevěstka Raab*, které je jedním z největších a nejslavnějších projevů českého rozhlasového umění. Téměř dva roky vznikající *Nevěstka Raab* z roku 1971 měla podobu i čtyřkanálové prostorové instalace a později získala i tvar hudebního divadla. Barborka pro potřeby náročné kompozice, která vznikala v letech 1970-1971, napsal libreto, v němž užil jak biblický příběh, tak stvořil i nový, hebrejštině a aramejštině podobný jazyk. Tato dramatická kompozice vznikla editací několika set hodin nahraného hudebního a zvukového (plynový hořák atp.) materiálu a jeho elektronickou úpravou.

<sup>66</sup> Brion Gysin (1916-1984) je objevitelem radikální metody zvané *cut-up*, již později společně s Williamem S. Burroughsem přenesli z literatury na pole zvukových experimentů. Jedná se o náhodné losování fragmentů z rozstříhaných textů, které jsou metodou aleatorní rekompozice skládány v nové literární celky. Samozřejmě, že obdobný princip není zcela nový – například dadaisté náhodně tahali texty z klobouku, ale nikdy tento princip cíleně nerozvíjeli jako velmi produktivní a radikální metodu tvorby jako například avantgardní tvůrci koláží a asambláží. Gysin s Burroughsem nejprve pracovali s novinovými články, později ale touto metodou rekonponovali a dekonstruovali vlastní prozaické texty, Burroughs tam například vytvořil svůj román *Nahý oběd* (*Naked Lunch*), otištěného v roce 1959.

vlastního apokalyptického textu ukazuje neuhlazený a vlastně i bezohledný projev, v němž dech a nasazení leckdy přebíjejí srozumitelnost slov a jejich hladkou rytmizaci. Specifická recitace textu je navíc předělována jekotem, hypnotickým odříkáváním slov a imitací rituální hudby – zde se Artaud patrně snažil přiblížit zkušenostem ze svého iniciačního pobytu v Mexiku. Ačkoliv celá relace byla odvysílána až v 70. letech, nic to nemění na faktu, že rozhlasu nabídl básník, zakladatel ‚Divadla krutosti‘ a herec Antonin Artaud zcela novou kvalitu, která byla i na úrovni osobního nasazení a subjektivního skeptického postoje zcela odlišná od dadaistických provokací a jejich touhy zničit kulturu.

Tam, kde se prvotní záznamy fónických básníků soustředí na ozvláštněnou recitaci jejich poezie (zde připomeňme Velemira Chlebnikova, Kurta Schwitterse<sup>67</sup> nebo Hugo Balla), které – pokud využívají stříh, tak ve velmi omezeně v podobě řazení záznamů po sobě, tak jak se navlékají korále, a nikoliv v jejich vrstvení, překopírování či v další manipulaci.

### **Obrat k náhodě**

Dadaisty a futuristy je třeba zmínit ještě z dalšího důvodu, jímž je performativní obrat, který je spojen s jejich básnickými, koncertními a paradivadelními performance výrazně se lišícími od tehdejší divadelní a kabaretní produkce svou spontaneitou, provokativností<sup>68</sup>, přeznačením původních anebo idiomatických funkcí předmětů a nástrojů atp. Chuť futuristů rozbít syntax, vymazat interpunkci, což byl případ F.T. Marinettiho anebo zaměřit se na zvukový aspekt osvobozených slov (Velemir Chlebnikov, Giacomo Balla) osvobozením a zdůrazněním zvukového potenciálu slov bez ohledu na jejich sémantický význam, rozkladem slov na slabiky a hlásky či kreací nových zcela uměle vytvořených slovních konstelací, což je případ Schwittersovy Ursonate. Na dadaistické akce a intervence navázalo i hnutí Fluxus, které převážně v 60. letech operovalo i na čistě performativně hudebním a sonoristickém poli. Vzhledem k dostupnosti záznamové techniky i amplifikace sálů a galerií, vybavenosti rozhlasových a nahrávacích studií bylo snazší zaměřit se na intenzifikaci a rozšíření reálných zvuků. Do této oblasti sahají zvukové a hudební výboje Johna Cage, Yoko Ono, LaMonte Younga, Josepha Beyuse či Dietera Schnebela, které vždy mají silně performativní rozměr, ale ve srovnání s tvůrci konkrétní hudby i důležitý aspekt provokace, impulzivnosti, spontaneity a leckdy i rezignace na kompozici jako takovou. I Karlheinz Stockhausen se k těmto aktivitám přiklonil, když ve svém díle Originale (německé uvedení v Kolíně nad Rýnem 1961, newyorské 1964), které se vylouplo z principů happeningu, integroval reálné zvuky do reprodukováných a hraných kompozic Carré, Gruppen, Zyklus, Gesang der Jünglinge a např. Kontakte a schémata chování a činností. Sám Stockhausen, podpořen prominentními tvůrci (Nam June Paik, David Tudor a později například Alvin Lucier, Allen Ginsberg, James Tenney), kteří se na hudebně divadelním eventu podíleli, zde konfrontoval pevný a seriální či čistě elektronický hudební tvar se spontánní performativní akcí s jasně zdůrazněným a využitým zvukovým rámcem. Sama partitura počítá se

---

<sup>67</sup> Kurt Schwitters (1887-1948) byl dadaistickým básníkem, tvůrcem jedné z klíčových kompozic zvukové poezie Ursonate, která získala finální podobu až v roce 1932, ale byla komponována v letech 1922-1927.

<sup>68</sup> Například Richard Huelsenbeck (1892-1974) se věnoval tvorbě tzv. poème bruitiste, tedy hlukové básni – útržkovité kombinaci slov a hlásek, s hlasovou imitací hluku atp. Tyto básně byly primárně určeny k hlasité recitaci, nikoliv ke čtení. Básník zde v osobě recitátora spojuje imitátora zvuků a hluků okolního světa a Huelsenbeck tím vědomě navazuje na slavný manifest italského futuristy Luigi Russola (1883-1947), autora manifestu z roku 1913 L'arte dei rumori (Umění hluku), dodnes inspirativního textu nejen pro muzikology, ale i aktivní hudebníky.

scénickými akcemi hudebníků, malíře, modelky, dětí hrajících si s kostkami, zvířat a pěti osob čtoucích nespojitě texty.

V dalších akci hnutí Fluxus blízkých hudebnímu divadlu je třeba zmínit převážně cyklus 9 Evenings: Theatre and Engineering, který měl jednotlivé části s názvem Variations Johna Cage, na němž spolupracoval se špičkou tehdejší technologicky, kompozičně a performativně progresivní scény. Například Variations V (1965), na níž spolupracoval se svým partnerem – choreografem Merce Cunninghamem a jedním z výsadních interpretů své hudby, klavíristou Davidem Tudorem a jedním z prvních multimediálních umělců Nam June Paikem<sup>69</sup>, který připravil projekce pro několik ekranů volně rozmístěných v prostoru, mezi nimiž soubor Merce Cunninghama tančil moderní a mnohdy asynchronní balet. Hudební tkáň tvořil Tudor společně s elektronickou atonální hudbou na pomezí noise, Nam June Paik se zase neomezoval formátem ekranu a částí projekce volně a dynamicky pohyboval po stěnách sálu. Skutečná inovativnost těchto performativních akcí nespočívala jen v nové a programově náhodné alianci pohybu, hudby a obrazu, ale i v jejich zřejmé asymetrii a autonomii na dalších scénických elementech. Cage celek Variations V komponoval vrhem mincí, jímž kombinoval vybrané scénické elementy k sobě – díky vrhu mincí také určoval metodu kreaace, jednotlivé hudební, filmové a pohybové elementy s tím, že pohyb tanečníků byl zachycován pěticí antén navržených Robertem Moogem na scéně, které se staly prostředníkem pro generování amplifikovaného elektronického signálu. Cage s Tudorem a Gordonem Mummou zvuk upravovali do finální podoby. Ačkoliv lze hovořit o zřejmé asymetrii elementů v určitých sekvencích technologicky náročné performance, celková rovnováha vizuální a auditivní složky je imponující. Záznam této akce z Hamburku však ukazuje, že princip náhody lze rozvinout i v akci bez účasti tanečníků, Variations VII, které představují závěrečnou část cyklu.

Variations VII představují chaotický elektronický tyglík, jehož zvuková agresivita si nezadá s o dvě dekády mladší nastupující generací tvůrců noise. John Cage zde navíc záměrně teatralizoval celou událost, donutil i část diváků záměrným omezením míst k sezení k neustálému pohybu po uspořádaném prostoru do podoby arény, která je z jedné strany navíc zacloněna průhlednou fólií a kolem níž je postaveno či zavěšeno několik ekranů, které zachytávají stíny hudebníků i diváků. Cage v každé ze sedmi částí Variations zkoumal různé aspekty technologií, elektronických nástrojů a nových zdrojů zvuku v divadelním formátu. Poslední část, která je celá zaznamenaná ve dvou podobách (41 minut videozáznamu a 85 minut audiostopy) je celá věnovaná zvukům, které jsou během představení v éteru či drátech. Na impozantním scénickém tvaru participovalo deset umělců a třicet inženýrů z laboratoří firmy Bell. Dvě dlouhé řady stolů, mezi nimiž vedla úzká ulička pro hudebníky, byly plně zavaleny rozhlasovými přijímači, větráky a mixéry s připevněnými kontaktními mikrofony, telefony, kabely, měřiče radioaktivity a dva televizory. Celkový zvuk doplňovaly generátory a oscilátory. Stoly byly navíc vybaveny třiceti fotobuňkami, které snímaly pohyb Cage a jeho spolupracovníků a šířily zvuk, neboť byly propojeny s kontaktními mikrofony.

Celá pětice hudebníků v košilích s kravatami budí ve spleti přístrojů spíše dojem skutečných vědců, inženýrů nebo experimentátorů na poli fyziky i způsob jejich koncentrace je bližší vědeckému experimentu než divoké nebo impulsivní pódiové

---

<sup>69</sup> O tomto cyklu performance, ale o celé genezi videoartu a performance využívající video zasvěceně píše Lenka Dolanová ve své knize Dialog s démony nástrojů. Steina a Woody Vasulkovi, NAMU, Praha, 2011.

show vlastní scéně hlukového umění. Tento dojem navíc umocňují elektrody na hlavách spolupracovníků, které snímají činnost jejich mozku a převádějí ji do podoby zvukových sinusových vln. Stejně tak kontaktními mikrofony amplifikoval i prostor určený pro performance a všechen zvuk distribuoval do dvanácti prostorově rozmístěných reproduktorů. Volnou hudební strukturu naplňují nejen masy hluku, bzukotu strojů, ale i úryvky rozhlasového vysílání, telefonních hovorů a jekot sinusových vln. Zatímco většina hlukové hudební scény cíleně odhaluje hluk jako civilizační produkt a abjekt v jednom a skrze sluchově bolestivou zkušenost podrobuje svět extrémní situaci, Cageův postoj není vůči těmto civilizačním ruchům primárně kritický, ale objevitelský a nadšený jejich hudebním potenciálem. Neopakovatelnost této performance vycházela i z cíleného využití toho, co se náhodou v dané chvíli nacházelo v éteru nebo hlavách hudebníků. Ačkoliv byla celá spontánní a improvizovaná divadelní událost i velmi atraktivní podívanou s jasně divadelním rámcem, překvapivá byla především hudební tkáň, jíž se podařilo během večera v roce 1966 v New Yorku vytvořit. Cage například užíval telefony jako zdroj náhodně zachycených ambientních zvuků z různých míst v New Yorku, rozhlasové přijímače na malém prostoru vzájemně interferovaly, sinusové vlny produkované mozky hudebníků byly produktem okamžité situace s rafinovaným sonickým plánem. Akce Variations VII nabídla nový potenciál performativního umění tím, že vykročila za diskurzivní a historické hranice. Zároveň dala prostor divákově a posluchačově participaci, jeho aktivnímu pohybu v prostoru a koexistenci s hudebníky na jedné ploše. Cage v mnohých ze svých děl pracoval s principem náhody obsažené v momentálním okamžiku, v němž se synergicky setkávají různé zvukové nesémantické události, aby zrušily v rámci uměleckého díla náhodu.

### **Milníky Hörspielu**

Významné období technologické emancipace Hörspielu lze vymezit šedesátými a sedmdesátými lety, vžilo se pro něj označení Das Neue Hörspiel, jehož autorem je producent a dramaturg z Kolína nad Rýnem Klaus Schöning, jedna z nejdůležitějších postav, společně s Hansem Burkhardem Schlichtingem, akustických a dramatických počínů rozhlasového média ve světovém měřítku. Právě sám Schlichting uvedl značnou část tvůrců do rozhlasového média či jim dal příležitost vyniknout v progresivním kompozičním formátu – stačí zmínit Mauricio Kagela, Johna Cage či Günthera Eicha nebo Ernsta Jandla. Důležitými pionýry Hörspielu jsou však i Friederike Mayröcker, Helmut Heissenbüttel, Max Bense, Peter Handke, Franz Mon či Ferdinand Kriwet<sup>70</sup>, z nichž někteří z žijících pracují od šedesátých let dodnes. Dnes již kanonická díla, která můžeme považovat za první mílové kameny<sup>71</sup> radioartu a v případě Brechtově i hörspielu, jsou Ruttmannova kompozice Weekend objevující principy konkrétní hudby (musique concrete), z dnešního úhlu pohledu zvukově méně poutavé Hallo! Hier Welle Erdball!<sup>72</sup> (Haló! Zde rozhlasové vlny Země!) Fritze

<sup>70</sup> Více informací o Kriwetově tvorbě lze nalézt v tematickém bloku Revue Souvislosti. in: Souvislosti č. 4/2013, Praha, s. 179-210

<sup>71</sup> Vítězslav Nezval je autorem dodnes nedoceneného a historiky radioartu nepříliš reflektovaného scénáře / rozhlasové hry Mobilizace z roku 1926, který se sestává z popisu zvukového plánu a krátkých replik. Zásadní je zde důraz na zvuk slov, formální strohost, ale hlavně děj reprezentovaný konkrétními naturalistickými zvuky (šramot židle, kroky, skřípnutí dveří, hlas kanára, pád sklenice, crčení vody, výkřiky: „Mobilizace“). V mnoha ohledech se zde Nezval přiblížil, stejně jako Burian, aspoň v literární podobě na úrovni libreta morfologii konkrétní hudby. Rozhlasová realizace však vznikla mnohem později v roce 1967 na vícestopý magnetofon.

<sup>72</sup> Bischoffovo rozhlasové drama bylo poprvé vysíláno ve Slezském rozhlasu ve Vratislavi (Schlesischen Funkstunde in Breslau) a je zřejmé, že jeho autor, přestože pracoval poměrně skromně se stříhem a hudební složkou, akcentoval zvukový potenciál slovního a básnického materiálu jasnou rytmizací projevu, užitím

Waltera Bischoffa z roku 1928 a Brechtova jednorázová scénická performance ve službách bádenského rozhlasového přenosu *Der Lindberghflug*, jíž vytvořil na svůj text dohromady se skladateli Kurtem Weillem a Paulem Hindemithem.

Brechtova rozhlasová naučná hra *Lindberghův let* (*Der Lindberghflug*) byla poprvé uvedena v roce 1927 v Baden Baden. Brecht společně se skladateli vytvořil osobitou verzi rozhlasové opery s komentáři, vypravěčem a důrazem na srozumitelnost vymykající se téměř nesrozumitelnému a artistnímu opernímu zpěvu. Dále německé drama o prvním přeletu oceánu rozšířil o další jazyky – angličtinu a francouzštinu, v nichž jsou všechny komentáře v podobě scénických poznámek o bouři a mlze rozbíjející hudební tok. Jak dokazuje dobová fotografie ze scénického uvedení *Lindberghova letu*, Brecht se skladateli umístili hudební těleso na scénu, jíž rozdělili na dvě poloviny. Na levé straně se nacházel ansámbel, zpěváci a vypravěči s dirigentem, před nimiž se vyjímalá cedule s nápisem *Das Radio*, po pravé před paravánem a zadním horizontem, na němž byl umístěn nápis *Der Hörer* – posluchač a kde také seděl u stolku před mikrofonom skutečný posluchač ansámblu a zároveň zpěvák Josef Witt. Za ním postává režisér a autor textu. Samotným pojmenováním posluchače a rádia se zde Brecht dopouští nejen epizujícího komentáře scénické akce a rolí jednotlivých interpretů a aktérů, ale zároveň vše znejišťuje tím, že ansámbel není rozhlasem a zpěvák není posluchačem. Rozehrává svou paradoxní a leckdy až hádankovitou dialektickou hru se samotným základem – samozřejmě, že všechen zvuk zachycený na scéně je lze přenášet rozhlasem, a také Witt může být posluchačem celého akustického a hudebního plánu, který se na scéně odehrává. Brecht, poučen *Piscatorem*, zde důsledně přiznává veškeré scénické elementy jako prvotně divadelní a ani se nesnaží budovat jakoukoliv scénickou iluzi, možná i praktických, tedy rozhlasových důvodů. Ansámbel je přiznaně na scéně, vše je obnažené a prosté efektů, stejně jako sama hudba.

Weillova a Hindemithova hudba je nasycena jak důrazem na expresivní projev zpěváka, tak i vlivy jazzu a modernismu. Ke klasické opeře se demonstrativně staví zády. Brecht dokázal v případě *Lindberghova letu* najít klíč k propojení naučné, emblematicky dialektické hry s hudebním materiálem a představit je ve vzácné rovnováze bez jasné preference či nadřazenosti jedné ze složek.

Zatímco Bertolt Brecht se svým divadelně-rozhlasovým počinem *Lindberghův let* (*Der Lindberghflug* z roku 1929) pracoval zároveň v dramatickém rámci, ale i s hudební kompozicí, čím založil tradici hudebně-dramatické skladby, tedy *Hörspielu*, německý režisér, editor a mistr střihu Walter Ruttmann (1887-1941) nabídl v jistém smyslu daleko radikálnější, protože abstraktní skladbu *Weekend* určenou pro rozhlas. V ní použil zvukové *ready-mades*, jakousi velmi syrovou, přesto však imponující prvotní verzi zvukových fragmentů, tzv. *samplů*, které pravděpodobně byly vůbec poprvé užity v hudební skladbě bez dalších čistě hudebních elementů. Proto je jedním ze skutečně přelomových radioartových výtvorů kompozice *Weekend* Ruttmanna z roku 1930, a také jedním z prvních akusmatických počínů<sup>73</sup>, které v definici tohoto typu hudebního díla naplňuje beze zbytku.

---

expresivně laděných dialogů, zrychlováním a zpomalováním řeči. Údery do bubnu a fragmenty hudebního toku zde fungují nikoliv jako ilustrativní doprovod, ale relativně násilné předěly či akcenty vysílání. *Hallo! Hier Welle Erdball!* tematizuje samo rozhlasové vysílání, pracuje zcela vědomě s rozhlasovostí a formátem zpráv jako impulsem pro kreaci nové kvality a ukazuje jedinečnost rozhlasového tady a teď, rychlost šíření jeho vln po celém světě. O rok později Bischoff realizoval rozhlasovou revue *Song*.

<sup>73</sup> Akusmatická hudba je hudba, v níž nevidíme původce zvuku. Je spojena buď s technikou přenosu (rozhlas) anebo záznamem na nosičích. Představuje opozitum performance nebo živému koncertnímu provedení. Vychází z oblasti konkrétní hudby, ostatně sám pojem akusmatická hudba použil jako první skladatel Pierre

Tato relativně krátká, jedenáctiminutová skladba představuje zvukovou koláž z velkoměstských, berlínských ruchů a zvuků během jednoho víkendu, v níž probleskují útržky vět, zvuky motorů, strojů, vlaků, startování aut, cinkání kas, pískot píšťalek, proslovů na ulicích, řezání či pilování, klavíru, křiku, kukačkových hodin atp. Přestože jsou za sebou jednotlivé zvuky řazeny v rychlém a až hektickém tempu, neboť tehdejší technika ještě neumožňovala vrstvení hudebních a zvukových fragmentů přes sebe, neznamená to, že by Ruttman některé fragmenty buď cyklicky a rytmicky neopakoval či dále neproplétal s novými zvuky v rámci struktury. Pozoruhodné je, nakolik samotnou realizací této zvukové procházky výrazně pracující s jejím vizuálním potenciálem předběhl Ruttman výboje tvůrců konkrétní hudby Pierra Henryho a Pierra Schaeffera<sup>74</sup>, přestože ještě nepodrobil zvukový materiál elektronickému zpracování. Společně s Burianem, který také považoval všechny slyšitelné zvuky za hudební materiál, dokázal, že je díky technice montáže i z dnešní perspektivy relativně prostou metodou schopný vytvořit velmi hutný a leckdy až konkrétní tvar kompozice. Část arzenálu, který je ve skladbě Weekend použit, se propadá do abstrakce, neboť ne všechny zvuky jsou identifikovatelné a některé, pravděpodobně mechanického industriálního původu, jsou relativně abstraktní, jejich původce nám zůstává skryt.

Podstatné je, že Ruttman svůj opus nezaznamenal na gramofonovou desku, na níž by ostatně nemohl provádět střih, ale zcela revolučně na optickou zvukovou stopu filmového pásu, který mu tuto operaci umožnil. Weekend v mnoha ohledech navazuje na Ruttmannův přelomový a dodnes co se týče skladby a rytmu velmi ceněný film Berlin – Die Symphonie der Grossstadt (Berlin – Symfonie velkoměsta) z roku 1927<sup>75</sup>. Není bez zajímavosti, že byl silně ovlivněn dílem Dzigy Vertova, jeho způsobem práce, který se nazýval kino-oko a stejně jako on zrušil dramatickou linii filmu i rozhlasového díla, čímž otevřel dveře naraci jiného typu fabule, zato s výraznou rytmickou strukturou, tíhnutím k abstrakci a opulentnímu dokumentu. To, co dříve rytmizoval montáží v čistě vizuálně podobě ve své poctě Berlínu, nyní transformoval do aurálního počínu, stejně dynamického jako dramatického, stejně dobrodružného jako agresivního. Nejen, že jej tímto činem můžeme považovat za pionýra experimentálního rozhlasového umění, dobyvatele performativity skryté ve všednosti, ale hlavně – objevitele hudby, která má dodnes své místo v kultuře v oblastech terénních nahrávek - field recordings, noise či konkrétní hudby. Svým zvukovým filmem bez obrazu, horečnatou audio procházkou po městě, střihem reálných zvuků, novou strukturací všedních událostí či existujících struktur položil základní kámen na cestu, po níž se vydali jak francouzští tvůrci konkrétní hudby, tak i John Cage<sup>76</sup> v Rozart Mixu, Karlheinz Stockhausen v Hymnen, Heiner Goebbels

---

Schaeffer a souvisí s organizací zvuku, jehož zdroj nemusí být nutně akustický. Tento typ hudby pracuje se zvukem či nahrávkami, které nejsou omezeny užitím hlasu či hudebních nástrojů, ale jsou schopny obsáhnout všechny myslitelné, užitelné a zaznamatelné zvuky světa, které jsou organizovány a leckdy i přetvářeny do nové hudební struktury.

<sup>74</sup> Henry se Schaefferem pracovali s magnetofonovým pásem od roku 1951, což umožňovalo daleko větší manipulaci materiálu než gramofonové desky (snazší vytvoření smyček, střihu, delay, echo, zpětné převíjení), s nimiž pracovali do té doby a snažili se s nimi experimentovat.

<sup>75</sup> Skladatel Helmut Oehring je autorem hudby k filmovému a současnému remaku tohoto filmu z roku 2002.

<sup>76</sup> Další přelomovou Cageovou kompozicí je Hörspiel Roaratorio z roku 1979, který vznikl ve studiu WDR v Kolíně nad Rýnem. Cage za kompozici také obdržel Karl Sczuka Preis, nejdůležitější ocenění pro radioartovou skladbu na světě. Zde Cage namíchal části díla Plačky nad Finneganem svého oblíbeného autora Jamese Joyce, konkrétních zvuků, irské lidové hudby, elektronických šumů a prudkých střihů. Ve valivé struktuře jsou za sebou řazeny různé zvukové události bez hierarchie – jednotlivé zvuky zvířat, šumy, hluky, úder do klavíru, kolovrátková hudba, výkřiky jsou si rovny s mantrickým přednesem Joyce. Je pozoruhodné, že tato útržkovitá

v rozhlasové kompozici out of – zvukové projížděče taxíkem po Hong Kongu nebo sběratel zvuků Chris Watson. Ruttmann osvobodil utilitární či každodenní zvuky, poodhalil jejich silný sonický potenciál tím, že je vytrhl z jejich přirozeného prostředí a sociálních kontextů.

Po druhé světové válce a novému rozdělení Německa došlo také k vytvoření dvou autonomních okruhů, které se sobě postupně vzdalovaly a vytvářely své vlastní kulturní vzorce. Zatímco na západní straně nastupovala generace vychovaná na letních kursech soudobé hudby v Darmstadtu, pro níž byl samozřejmý kontakt se skladateli z celého světa, skladatelé a tvůrci NDR do 60. let ještě čerpali z hudební kultury Západního Berlína a možné návštěvy Darmstadtu, ale od roku 1961, kdy symbolická hranice získala svoji hmotnou podobu v Berlínské zdi, k většímu kontaktu nedocházelo. Jak se však ukázalo, klíčovými skladateli pro nastupující pokolení byli Hanns Eisler a Paul Dessau, přední tvůrci NDR. Od této historické chvíle, kdy byl svět hmatatelně rozdělen, se hudební svět NDR uzavřel sám do sebe, což však neznamená, že byl i přes veškerá režimní omezení chudý a plně služebný. To dokládají dva skladatelé – Georg Katzer (\*1935) a Friedrich Schenker (1942-2013), kteří kromě četných děl komorní hudby také vytvářeli hudbu pro osobité hudební divadlo či rozhlasové kompozice. Tito avantgardisté z NDR měli na tamní hudební svět klíčový vliv, Katzer navíc jako hudební inženýr produkoval album Goebbelsovy skupiny Cassiber nahrané v roce 1989 ve Východním Berlíně či byl učitelem skladatele Helmuta Oehringa (\*1961), pravděpodobně nejtalentovanějšího představitele poslední a nejmladší generace NDR.

Stačí připomenout agresivní rozhlasovou koláž se záznamy zvuků války, výstřelů, náletů, řinčícího skla, dupotu vojáků, (i všelijak deformovaných) hlasů historických postav mj. i Adolfa Hitlera či politiků odsuzujících nacismus od Georga Katzera o německých dějinách z roku 1983 s názvem Aide memoire - Sieben Alpträume aus der tausendjährigen Nacht<sup>77</sup> (Aide Memoire – Sedm nočních můr z tisícileté noci), aby bylo jasné, jak radikální hudba mohla tenkrát v tuším režimu i přes veškeré ústrky vznikat. Aide Memoire je kolážovitým tvarem s velmi proměnlivou tektonikou a dynamikou, Katzer v něm využívá jak repetitivní puls, tak i elektronicky manipulované found footage<sup>78</sup> – tedy původní historické nahrávky z období nacismu, jež jsou přerývány elektronickými zvuky připomínající třítící se sklo v podobě brutálního předělu. Katzer například líbezný dívčí chór přebíjí bílým šumem, plamenné

---

struktura se zvuky zvířat a dětského pláče v mnoha ohledech anticipuje Die Befreiung der Prometheus Heiner Goebbels s podobným odstupem k textu a jeho možné uctivé interpretaci. Přesto je zde jen zásadní rozdíl – zatímco Goebbels své dílo pečlivě komponoval a balancoval proporce jednotlivých složek, Cage souběžně přehrál čtyři na sobě nezávislé zvukové vrstvy na 16ti-stopém magnetofonu, které připravoval odděleně i za užití náhodných operací. Přesto však Roaratorio zní velmi kompaktně, prokomponovaně a rafinovaně, ač se jedná o typický znak Cageova dadaistického přístupu a jisté ignorance výsledku jako evidentní intelektuální práce.

<sup>77</sup> Není bez zajímavosti, že Katzerova rozhlasová kompozice Aide Memoire se setkala na jednom albu v roce 1985 se skladbou Folk Music polského tvůrce Zygmunta Krauseho a Hörspiel Jaroslava Krčka Sonáta Slavíčkové (1970) využívající kombinaci nahrávek hlasů s texty barokního spisovatele Jana Kořínka a konkrétní hudby. Toto setkání je tím zajímavější, že vydavatelem byl Chris Cutler, člen skupiny Cassiber, který na svém labelu Recommended Records kromě Krčka, Katzera a projektu Cassiber vydával také avant rockové projekty Henry Cow či Art Bears, které také měly k Eislerově tvorbě vztah.

<sup>78</sup> Hörspiel s používanými dokumentárními záznamy, autentickými zvuky je v německém prostředí nazýván Originalton Hörspiel (O-Ton Hörspiel) a je jakousi dramatickou, kolážovitou variantou konkrétní hudby. Jeho průkopníkem je bezesporu Ruttmann. S autentickými zvuky pracuje jak Heiner Goebbels například v Die Befreiung der Prometheus či ve skladbě Out of anebo Andreas Ammer v Crashing Areoplanes, Deutsche Krieger či The Official Olympic Bootleg a On the Tracks.



antisemitské projevy („Die Juden sind schuld“) podkládá nepříjemnou elektronickou stopou, swingový fragment prudce rozrušuje noisovým poryvem atp. Mnohdy nesnesitelné zvukové zdroje hypertrofovaně vrství přes sebe, neustále přerušuje rozvíjející se hudební fragmenty a násilně za ně řadí zvukové útržky jiného charakteru - po filmové pompézní znělce následuje například vesnická pohřební dechová hudba, jíž prudce přerývají výstřely a řev, jindy je dialekticky a či kontrapunkticky staví proti sobě. Tento sonický obraz fanatismu a násilí či demagogie, jenž vznikl jako temné memento k padesátému výročí Hitlerova převzetí moci, však působí ještě silněji, srovnáme-li jej s kompozicemi *Mon 1789* a *Mein 1989*, v níž se částečně zrcadlí.

Katzer také s přelomovým rokem 1989 zúčtoval ve velmi ironické kompozici *Mein 1989* (*Můj rok 1989*, 1990) využívající dokumentární nahrávky projevů doplněné říčením davů, zapálenými proslovky, hlasem Ericha Honeckera, zvuky sirén či pádu zdi, hymny, ale i fragmenty právě z *Aide Memoire*. Zcela záměrně tak dává do blízkého sousedství nadšení davů z projevu Hitlera s nadšenými davy v období pádu Berlínské zdi, které doplňují exaltované projevy mluvčích a politiků, ale třeba i krákání havranů, údery, konkrétní zvuky a elektroakustická hudba. Tento osobitý kolážovitý a velmi chaotický deník, který využívá záznamy hlasů z médií, ukazuje Katzera jako mistra odstupu a analýzy. Řekněme, že i tvůrce navazujícího na nejednoznačnost brechtovské dramatiky ve smyslu užití dialektických střetů leckdy až protichůdných informací, textů, ale i a zvuků nebo fragmentů písní a kompozic. Nadšení východních Němců Katzer relativizuje a skepticky posuzuje optikou dávných událostí.

Tento hörspiel navazuje na i svým názvem na skladbu *Mon 1789* z roku 1989 o Francouzské revoluci, přestože je o poznání brutálnější a méně cyklický. *Mon 1789* – zvuková koláž z revolučních hesel a písní v němčině, francouzštině a angličtině o svobodě a rovnosti, má poněkud hořký a skeptický konec, ačkoliv celou dobu ve své hudební mase pracuje s figurami a ideami, jež právě revoluce uvedla do chodu – volnost, rovnost, bratrství. Katzer zde do nadšených projevů vplétá zvuky gilotin a zbraní jako nástrojů na vymáhání rovnosti, předmětů stavějících emancipační touhy do zcela jiného světla, jimiž proplétá osamělé výkřiky „Vive le roi“ nebo echem postupně rozmývaná Beethovenova Óda na radost. Skladba *Mon 1789*, která jako by předjímal revoluční proměnu roku 1989, stejně jako všechny části této trilogie, důsledně pracuje se stereofonním rozdělením kanálů, paralelismem dvou nezávislých stop, zpožděním zvuku mezi kanály asociujícím například ozvěny projevů na velkých náměstích, ale i oddané opakováním hesel mluvčích davem. Katzer se ukazuje být tvůrcem bez iluzí, konsekventním analytikem historických přeměn odhalujícím hořké konce každé z revolucí, ale hlavně je skladatelem důsledně propojujícím motivy všech tří děl, tří přelomových let (1789, 1933, 1989). Přestože se v případě většiny autorů z NDR nejednalo o členy podzemních hnutí či o zakázané skladatele soudobé vážné hudby, jejich kritické stanovisko obvykle bylo dvojího řádu. Ač většina z nich navazovala (Friedrich Schenker, Georg Katzer, Reiner Bredemeyer) na výboje avantgardy a angažovaného levicového umění a se socialistickým zřízením nevedla žádný přímý boj, mnozí zcela ve shodě s oficiální kulturní linií odmítali některé z kompozičních technik jako chaotické a destruktivní – například John Cage byl, stejně jako aleatorika nechtěných zdrojem inspirace. Ohniskem charakteru tehdejší produkce soudobé hudby v NDR tak byla hudba Eislera, Dessaua a tzv. Nová hudba či serialismus. Někteří ze skladatelů, kteří neemigrovali na západ, kritizovali režim přímo z levicových pozic tím, že jej usvědčovali ze ztráty ideálů a zrady odkazu levicového umění, ovšem ti samí zůstali i

po sjednocení Německa kritičtí, tak jako dramatik Heiner Müller, k přicházejícímu kapitalismu a kulturnímu obratu. Sám Katzer nazval tyto umělce emigranty ve své zemi, neboť v jistém smyslu byli ze všech institucí vytlačeni tvůrci či úředníci ze Západního Německa. Až s jistým odstupem je nyní hudební odkaz NDR vnímán jako subversivní, autonomní a pozoruhodný. Přiznáním se k socialismu stáli proti programní a tradicionalistické oficiálně kultuře a dokázali rozvíjet osobitý a komplexní hudební jazyk i v 70. a 80. letech v rámci oficiálních struktur. Mimo jiné se mohli opřít i o interpretačně silné soubory Gruppe Neue Musik Hanns Eisler z Lipska či Musica Viva Ensemble z Drážďan nebo Ensemble Neue Musik Berlin či Ensemble Avantgarde z Lipska, které nevznikly z popudu či příkazu stranického aparátu, ale díky aktivitě zapálených skladatelů a hudebníků. Například Georg Katzer k tomu v roce 1992 poznamenal: „Právě mezi umělci bylo mnoho opozičníků, ale nikoliv v opozici k samotné ideji, ale spíše ke skutečné podobě socialismu. Stejně tak v institucích, které se zabývaly uměním, se nacházeli tolerantní, a také odvážní lidé, kteří mohli být i členy strany, kteří si dovolili mít vlastní názor a bránit jej, pokud to nebylo příliš nebezpečné.“<sup>79</sup> Skladatel Friedrich Goldmann tuto hudbu definoval jako kontroverzní a politickou ze své podstaty, neboť všechno směřování k avantgardnímu umění bylo bráno za podezřelé a reakční, aniž by sama o svoji politickou definici jakkoliv leckdy usilovala, což je případ například kompozic komorní hudby.

Zde jsme došli k bodu, od něhož se budou odvíjet jednotlivé analýzy čtveřice tvůrců s komparativním přesahem k dalším dílům, divadelním režisérům, multimediálním tvůrcům a skladatelům.

---

<sup>79</sup> Georg Katzer: Komponieren unter Hammer und Zirkel, s. 41, in: Positionen. Beiträge zur neuen Musik, 1992, citováno dle: Daniel Cichy (ed.): Nowa muzyka niemiecka, Krakowskie Biuro festiwalowe / Ha!art, Kraków, 2010, s. 55

### **3.0 Hörspiel**

### 3.1 Rozhlasový Prométheus O Hörspielen Heintera Goebbelse

Cesta německého skladatele Heintera Goebbelse (\*1952) k rozhlasové tvorbě v podobě Hörspielů a později i k hudebnímu divadlu, instalacím a postspektakulární inscenaci vedla přes studium sociologie a hudby ve Frankfurtu, známém ohnisku německého finančnictví, ale i levicového myšlení, hnutí aktivistů a neparlamentní levicové opozice s názvem Sponti, do jejichž kruhů Goebbels v 70. a 80. letech patřil. Studium sociologie navíc završil diplomovou prací o hudebním pojetí materiálu u Hannse Eislera, skladatele, jehož dílo po celou svou kariéru následuje, rozvíjí a je s ním v neustálém dialogu. Formující zkušeností také byla skladatelská i aktivní účast v avantrockových seskupeních (Duck and Cover, Cassix, Cassiber), a v radikálním jazzovém orchestru s částečně brechtovsko-eislerovským politickým repertoárem. Přesto se Heiner Goebbels přímému politickému zobrazení a konkrétní reflexi politiky na všech úrovních ve svém díle cíleně vyhýbal se slovy, že politika na pódium nepatří, což ovšem neznamená, že by ironicky pojmenovaný Sogenanntes Linksradikales Blassorchester (Takzvaně levicově radikální dechový orchestr) nevystupoval na politických akcích a manifestacích a Goebbels se dílům reflektujícím politiku a historii vyhýbal obloukem. Odmítal však přímý komentář politiky ve svém díle. Podobně jako Brecht – nabízí spíše podobu děl, která angažují, vytvářejí prostor pro stanovisko a imaginaci než aby byla přímo angažovaná.

Zde jako příklad může posloužit důkladně prokomponovaná historická a velmi nejednoznačná i dialektická freska nejen o druhé světové válce, ale i Kubě, Kambodži a hořkém konci Pražského jara Silnice na Volokolamsk I-V /Volokolamsker Chaussee I-V/ dramatika Heintera Müllera (1929-1995), již Goebbels v roce zkomponoval jako stylisticky pestrou a provokativní rozhlasovou kompozici v přelomovém roce 1989. Podstatné však je, že si Goebbels k inscenování prvotně nevybíral Müllerova slavná dramata (Hamlet-stroj, Titus Andronicus, Berlín: Smrt Germánie, Kvartet), ale spíše jeho prozaické texty anebo prozaické předěly v dramatech (zmíněný fragment z Cementu, Herakles 2 aneb Hydra či Muž ve výtahu z textu Pověření) či dramaticko-prozaickou jazykovou skulpturu (Silnice na Volokolamsk I-V), stejně jako spíše fragmenty próz či deníků rozmanitých autorů – Gertrudy Stein, Samuela Becketta, Eliase Canettiho, Maurice Blanchota či Alaina Robbe-Grilleta.

Všechny tyto texty provokují režiséry i skladatele (s texty Gertrudy Stein pracovali také The Wooster Group a Robert Wilson) k novým přístupům k dramaturgické organizaci materiálu i hudby, neboť vymáhají vznik nového vztahu mezi hudebním a zvukovým materiálem, zpěvem, mluveným slovem a hereckou akcí, zpracováním literární předlohy, neboť úspěšně rozrušují interpretativní a ilustrativní přístup k jednotlivým vztahům a proporcím scénických a rozhlasových prostředků. Tyto dramatické či prozaické předlohy jsou obtížnými protivníky, nikoliv přístupnými partnery pro další tvůrce, vyžadují od režiséru jistou dávku bezohlednosti a akcentování rozmanitých ‚negativně-dramaturgických‘ strategií, rozkmitření s tradicí operní praxe, přístupnější podoby hudebního divadla anebo klasické, interpretační verze rozhlasové tvorby. Jak však ukazuje praxe, ani tyto předlohy nejsou tím organizujícím prvkem předcházejícím samotnou hudební a hereckou práci, neboť jsou během procesu transformovány, dramaturgicky přeskupeny a nemají společně s hudbou v hierarchii díla navrch. Spíše naopak, často jsou pouze použity jako jedna z přísad a celá dramaturgická logika díla se odráží spíše od strukturace a inscenování všech komponent, které jsou v cirkulaci forem a prostředků použity. Text

často přichází nebo je užit až v pozdějším procesu práce po rozvaze aplikace formálních a formujících prostředků. V tomto smyslu se hudební divadlo i Hörspiel zcela rozchází se stávající operní praxí a nadvládou textu a hudby nad scénografií, herectvím, světlem a případnou projekcí či interakcí s publikem.

Heiner Goebbels výrazně zasáhl a ovlivnil všechny oblasti performativní tvorby a hudby, jak soudobé, tak i rockové, jichž se dotkl. Bezesporu je od 80. let jedním z největších reformátorů hudebního divadla a Hörspielu, a to nejen z důvodu, že každým dílem chce rozšiřovat možné morfologické pole těchto oblastí, ale také díky absolutní otevřenosti ke střetu různých stylistik, kompozičních technik a oddělování elementů v brechtovských intencích. Jeho podstatná práce pro rozhlas, která se datuje od poloviny 80. let, ukázala, že do rozhlasové hudebně-dramatické kompozice lze zahrnout prakticky celé myslitelné zvukové universum od terénních nahrávek, zvukového dokumentu, inscenovaných projevů herců (s nimiž Goebbels vědomě pracuje více než se školenými zpěváky), mluveného slova, rocku, popu, noise, metalu, jazzu a free jazzu.

V roce 1984 v rozhlasu ‚inscenoval‘ Zpustlý břeh /Verkommenes Ufer/ Heinerja Müllera, dramatika a svého blízkého spolupracovníka, s jehož dílem se v mnohých svých produkcích vyrovnává až do dnešních dnů, o rok později představil Hörspiel Osvobození Prométhea /Die Befreiung des Prometheus/ opět na Müllerův text - prozaické intermezzo, které působí jako mytologická cézura v sociálně realistickém dramatu Cement /Zement/, aby navázal Silnicí na Volokolamsk I-V. Samotné Goebbelsově postupné emancipaci na divadelním poli ve smyslu adaptace, rozhodnutého zapojení dalších a dalších složek a komplikovaných divadelních prostředků, v níž by však bylo mylné považovat scénické koncerty za určitý mezistupeň, neboť se jedná o suverénní realizace skromnější performativní formy, plně prokomponované tvary, předcházela tedy jak rozhlasová ‚inscenační‘ zkušenost, ale i letitá práce v divadelním a tanečním prostředí. Již od 70. let Goebbels působil jako etablovaný autor filmové, baletní, ale hlavně scénické hudby. Spolupracoval s režiséry Hansem Neuenfelsem, Clausem Peymannem či Matthiasem Langhoffem. Z dnešní perspektivy ale považuje svoji tehdejší hudbu pro divadlo za neorganickou, ilustrativní a podřízenou součástí činoherní mašinerie, která mu v negativním smyslu sama pomohla najít jiný klíč k fungování hudebního divadla. Jak je zřejmé, právě zkušenost s inscenováním a komponováním v rozhlasovém médiu mu napomohla změnit konfiguraci hierarchie komponent na divadelních scénách, kde například celý temporytmus inscenací, řazení scén, jejich charakter i hereckou práci ovlivňuje hudební kompozice schopná zahrnout takřka veškerý scénický pohyb a dění. Nejpatrněji je jisté mezní a provokativní vyústění tohoto vědomého posouvání hranic divadelního jazyka vidět v inscenaci Stifterovy věci /Stifters Dinge, 2007/, v níž nevystupují herci, ale přiznaná divadelní technika, mechanické klavíry a složitá mobilní scénografie. V mnoha ohledech lze tuto inscenaci /dramatickou instalaci považovat za vizualizovaný Hörspiel, abstraktní a imaginární divadelní krajinu s jiným modem jednání a dialogem strojů, předmětů, zvukové a hudební matérie. Skladatelovu a režisérovu otevřenost heterogennímu materiálu však od počátku jeho aktivit na hudebním území výrazně obohatilo několik paralelních zkušeností, k nimž patří jak důsledná reflexe Brechtových teoretických textů, pečlivé ohledání hudebního potenciálu textů zmíněných autorů, Eislerův důraz na funkční ráz hudby a jeho schopnost dotýkat se jak srozumitelné a úderné muzikálnosti, která se projevila v Eislerových písních, tak i Eislerův neustálý kontakt s hudební modernou a avantgardou, i všežravý a nehierarchický vztah k hudbě jako celku, což posunulo

Goebbelsovo klasické hudební vzdělání a zálibu ve vážné hudbě do odlišných popkulturních či avantgardních kontextů.

Jeho dílo je charakteristické tím, že se ve značné míře skládá z již vytvořeného hudebního materiálu, ve svých inscenacích dokonce často nelpí na tom, aby byl autorem veškeré scénické hudby, proto také v Eraritjaritjaka sledujeme kvartet hrající Dimitrije Šostakoviče (1906-1975), Giacinta Scelsiho (1805-1988), Maurice Ravela (1875-1937) nebo Roberta Crumba (\*1943). Mnohdy se chová podobně jako DJ samplující fragmenty cizích kompozic, aby je uvedl do nového kulturního a hudebního kontextu, vtáhl je do kolážovitě sestavené pluralitní konstelace. To se však netýká pouhých hudebních fragmentů, ale celé kulturní oblasti – cituje například renesanční malby, útržky z literárních a filosofických děl, navazuje na architektonické principy japonského kláštera atp. Sám ovšem podobným způsobem přistupuje k vlastnímu dílu, které neustále rekonfiguruje a uvádí své skladby či jejich části do nových souvislostí jednou v instalaci jindy například v další kompozici anebo v divadelním pojetí. Tento akt nelze považovat za vykrádání sebe sama, ale za rozhodný kreativní čin zkoumání únosnosti materiálu v jiných podmínkách s pokusem prozkoumat, jaké nové významy a spojení tento aktualizovaný střet v rámci nových souvislostí přinese. Ze svého vlastního díla dělá palimpsest, přepisuje jej, proškrtává, maže jeho kusy, stále jej považuje za otevřený tvar změnám, vlivům a razantním zásahům. Není divu, že podobným způsobem mohl nabídnout svou hudbu francouzské choreografce Mathilde Monnier (\*1959) anebo japonskému mistru hudební dekonstrukce a destrukce Otomo Yoshihide (\*1959).

Sám skladatel a režisér v jedné osobě má ke svému vlastnímu dílu a odkazu přístup do určité míry dramaturgický – je schopen prověřovat jeho jiné fungování, vymýšlet nové kombinace jeho existujících elementů. Podrobuje vlastní dílo násilnému gestu dramaturgie, která vždy hledá způsob jak aktualizovat stávající, vyrvat je z původních vazeb a přeznačit, překolíkovat jeho zdánlivě již dané a vyznačené území. Proto se původně ryze orchestrální skladba může stát tkání nové instalace s doplňkem hlasů herců anebo archivních etnografických nahrávek. Proto také může své původně rozhlasové hry (Die Befreiung des Prometheus z roku 1985) transformovat o osm let později do podoby scénického koncertu anebo zvukovou složku se vším, co k ní náleží, přeeditovat do podoby rozhlasové hry (Schwarz auf Weiss z roku 1996). Po Johnu Cageovi a Mauricio Kagelovi je Heiner Goebbels bezesporu jedním z největších průkopníků v prolamování bariér mezi do té doby nespojitými hudebními oblastmi a texty, které náhle postavil na stejnou úroveň a ukázal, že jejich blízké sousedství je možné a funkční. Funkového skladatele Prince se v inscenaci Newtons Casino (1990) neostýchal propojit s texty představitelé tzv. Nového románu Alaina Robbe-Grilleta, Heinerja Müllera zase konfrontoval s hip hopem a metalem. Ve svém přístupu ke koláži a montáži je Goebbels právoplatným dědicem modernismu a avantgardy, vše je pro něj možným materiálem, což dokládá inscenace a nahrávka s názvem Eislermaterial (scénický koncert vznikl v roce 1998, nahrávka na labelu ECM 2002) podepsaná Goebbelsovým jménem. Jejím zřídlem je však, jak ostatně napovídá sám titul, dílo Hannse Eislera, historické rozhlasové nahrávky Eislerova hlasu a rozhovorů s ním. Heiner Goebbels zde s plnou vehemencí vstoupil na pole svého mistra jako komentátor a autor; původní skladby tak lze slyšet částečně v nových Goebbelsových aranžmá anebo kompozičních remixech v přesvědčivém podání Ensemble Modern a záměrně vybraného neškoleného zpěváka – herce Josefa Bierbichlera zpívajícího vysokým falsetem. S herci pracuje jako s hudebníky a naopak, vychyluje své spolupracovníky ze zavedených rolí, činí z nich spoluautory

celku. Nezajímají jej koncepty, ale skuteční performující lidé na scéně. Výsledek se nepohybuje v kategoriích piety, byť jí v jistém smyslu je, anebo rabování, byť materiál přizpůsobuje svému rukopisu, tímto materiálem je navíc celý hudební a nejednotný modernistův odkaz.

Sám Eislerův učeň se zde staví zády k tradici skladatele jako génia, na to je si příliš vědom tradice, jejímž je dědicem a s ním je v neustálém a leckdy konfrontačním, dialogu. Listuje si jeho dílem, někdy rychle, jindy pomaleji, pracuje s ním jako s katalogem nebo mapou, po níž sám kreslí vlastní trasu. Všechny citované elementy v Goebbelsově díle jsou však čisté a přiznané, v tomto smyslu navazuje na Brechta i Müllera, jejichž literární a dramatická tvorba měla často již existující předobraz anebo se stala aktivním zabydlením již zkonstruovaného textu jiných spisovatelů – Gaye, Haška, Shakespeara anebo v Müllerově případě Brechta.

Jak je patrné z jeho aktivit na poli levicového orchestru čítajícího až dvacet osob, kde se střetnul jak se skladatelem Rolfem Riehem (\*1937), tak i se svými pozdějšími dlouholetými spolupracovníky nejen ze skupiny Cassiber - saxofonistou Alfredem Harthem, kytaristou, zpěvákem a saxofonistou Christopherem Andersem, ale i hercem Ernstem Stötznerem, s nímž rozvíjel svoji podobu hudebního divadla i rozhlasových projektů, byl již od mládí schopen propojovat písňovou formu s jazzovými úderkami, pochodovou hudbou, tradicionály, free jazzovými výboji, ale také přesahy k tvorbě Franka Zappy (1940-1993) nebo překvapivě Johanna Sebastian Bacha (1685-1750). Tento orchestr spojovalo nadšenecké a až lidové muzicírování, angažovaný politický přístup, neustálá oscilace mezi kolektivní a individuální tvorbou anebo propojení ‚vysokého a nízkého‘ v hudbě. Podobně eklektická je i celá jeho další tvorba. Oproti puristicky jazzovému obsazení Sogennantes Linksradikales Blassorchestra<sup>80</sup> však skupina Cassiber<sup>81</sup> (1982-1992) jako jedna z prvních začala za pomoci elektroniky a prvních výbojů na poli samplingu vytvářet eklektické hudební koláže nejkontrastnějšího hudebního rodu.

### **Roztrhaný moták**

Německo-anglická skupina Cassiber, jíž lze bezesporu považovat za jednu z nejdůležitějších a nevlivnějších skupin avantgardního rocku a zároveň jeden z emblémů hnutí „Rock v opozici“, skrze svůj neortodoxní přístup ke kompozici a rozbití ustálených písňových forem tolik vlastní rockové hudbě, nabídla nový model fungování rockové skupiny. Bez nadsázky lze říct, že ačkoliv Cassiber v mnohém navazovali na předchozí aktivity svých členů Chrise Cutlera, Heinerja Goebbelse, Alfreda Hartha či Christopa Anderse z pomezí jazzu a rocku (Art Bears, Henry Cow či News From Babel v případě anglického bubeníka Chrise Cutlera), tak i úderné levicové dechovky Sogennantes Linksradikales Blassorchestra, v níž vystupovali všichni tři němečtí hudebníci, nebo sofistikovanějšího projektu Goebbels & Harth s přesahy k soudobé hudbě, free jazzu a koláži vytvářené na magnetofonový pás, teprve jejich propojení přineslo novou energii a podobu dříve spíše latentních prvků. Zatímco těžištěm předchozích projektů byl jazz a rock a angažované brechtovské písně, skupina Cassiber, která pracovala v průběhu desetiletí své existence v kumulativních obdobích s dlouhými přestávkami, rozšířila svůj hudební svět ještě o další teritoria. Soubor Sogennantes Linksradikales Brassorchestra dostředivě uzpůsoboval všechny rozmanité vlivy obsazení a charakteru jazzového orchestru, projekt Cassiber zvolil opačnou taktiku – zcela divergentní odstup od rockového

<sup>80</sup> Orchester, který hrál v letech 1976-1981, nahrál dvě alba Hörst, hörst! (Trikont, 1997) a Mit Gelben Birner (Trikont, 1980).

<sup>81</sup> Cassiber znamená moták.

kánonu či šablonovité struktury směrem k rodově zcela nejednotným kolážím a možná až agresivním skrumážím nastříhaných fragmentů pestrého původu. Po skupině zbyla čtveřice studiových alb<sup>82</sup> *Man Or Monkey*, *Beauty And The Beast*, *Perfect Worlds* a *A Face We All Know*, záznam z koncertu v Tokiu s doplňkem velmi kreativního remixu posledního tokijského koncertu z dílny japonského noisového projektu *Ground Zero*<sup>83</sup>. Leader skupiny *Ground Zero*, skladatel a multinstrumentalista Otomo Yoshihide, ostatně s díly Heinera Goebbelse a Alfreda Hartha pracoval již dříve, když překomponoval jejich skladbu *Peking-Oper*. Ta je však sama o sobě přesamplovanou a dekonstruovanou podobou záznamu pekingské opery. Hudební palimpsest je tak v rukách několika na sobě závislých tvůrců se zcela rozdílnými přístupy. Copyright platí jen do chvíle, než nastoupí další tvůrce, který si původní záznam kreativně nepřivlastní s vědomím, že se sám může stát součástí řetězce. Jak ostatně podotýkal Chris Cutler – hudba je pole a copyright je jeho oplocení. V případě *Cassiber* lze beze zbytku hovořit o komunismu či cirkulaci forem tak, jak je definoval Nicolas Bourriaud v knize *Postprodukce*. Sama teorie intertextuality a v jisté doslovnosti i koncept smrti autora, popsany Rolandem Barthesem, jsou zde zhmotněny přímo v plunderphonickém záznamu, který pracuje s materiálem nevyvěrajícím ze skladatelova ‚nitra‘ či tvůrčího génia. Jak ukazují dva dochované video záznamy koncertů *Cassiber*, schopnost skupiny přesně míchat živé nástroje v labyrintických a stylově velmi heterogenních kompozicích s důležitou elektronickou složkou, jíž představují jak klávesy, tak i samplý ještě v analogovém formátu, jejichž původní zvuk a identifikovatelný charakter je často rozpoznatelný i přes manipulaci s nimi či minimální stopáž, byla i v ještě analogových 80. letech obdivuhodná. Nedávno vydaný disk s názvem *The Way It Was*<sup>84</sup> přináší odlišné (studiové či rozhlasové) verze již známých skladeb v poměrně surových anebo živě hraných podobách, které se vykazují půvabem rozpracovaných verzí, okleštěnějších ve smyslu chudších, ale o to extrémnějších koncertních variant sloužících jako důkaz nebývalého potenciálu skupiny. Pokud *Cassiber* fungovali jako velmi dynamické hudební těleso, nevyhnuli se i bočním projektům a spolupracím, jejichž dávnější a neúplná první vydání dnes patří ke sběratelským raritám – jedná se o projekty *Cassix* a *Duck and Cover*<sup>85</sup>, v nichž citelně chybí přítomnost zpěváka a kytaristy Christopa Anderse, jehož nahrazují další hudebníci. *Duck and Cover* lze považovat za jednorázový avant rockový a jazzový all stars band, v němž kromě trojice z *Cassiber* vystupovali představitelé hudební alternativy anebo newyorského downtownu z okolí skladatele a saxofonisty Johna Zorna, jmenovitě Fred Frith, Dagmar Krause, Tom Cora, George Lewis, aby dali vzniknout projektu bližšímu předchozí skupině *Art Bears*, tentokrát však povětšinou s repertoárem tandemu Bertold Brecht a Hanns Eisler. *Cassix* zase nabízí hudbu rámcově bližší tvorbě *Cassiber*, kde ovšem funkový groove a jazzrocková údernost nahrazují plunderphonické koláže a ostré zlomy ve stavbě skladeb ústředního projektu.

---

<sup>82</sup> *Man or Monkey* (Riskant, 1982), *Beauty and the Beast* (Ré Records, 1984), *Perfect Worlds* (Riskant, 1986) *A Face We All Know* (Rer Megacorp, 1990). Není bez zajímavosti, že zvukovým inženýrem a editorem nahrávky *A Face We All Know* byl skladatel Georg Katzer a album bylo nahráno těsně před pádem Berlínské zdi ve Východním Berlíně.

<sup>83</sup> *Cassiber with Shinoda Masami: Live in Tokyo* (Off Note, 1997).

<sup>84</sup> *The Way It Was* (Rer Megacorp, 2012).

<sup>85</sup> Obě nahrávky byly vydány se všemi studiovými alby a záznamy koncertů v *The Cassiber Box 1982-1992* (Rer Megacorp, 2012)



Hudební gesto Cassiber ukazuje všechny elementy ve struktuře jako rovnoprávné – fragment nahrávky Arnolda Schönberga, Marie Callas, africké lidové hudby nebo hip hopových beatů je zde v rámci kompozice stejně podstatný jako organická a neustále se variující Cutlerova hra na perkuse, Andersovo skandování či deklamativní projev nahrazující melodický zpěv či jeho punkem, noise rockem a no wave ovlivněná hra na kytaru, Goebbelsova hra na klávesové nástroje a syntezátory nebo Harthova uvolněná hra na trubku a saxofon. Ovšem tyto nasamplované, plunderphonické útržky cizích děl zde nefungují jako jasné referenční, intertextuální odkazy s konkrétní vazbou k textům, které mají kromě svého výrazu jiný kulturní či politický význam než čistě zvukový. Ostatně sám Chris Cutler, perkusista skupiny píše ve svém přelomovém eseji Plundrofonie o metodách práce: „Jiné oblasti používají vykradené části primárně jako zvukové prvky, které se vztahují buď harmonickým, nebo zcizujícím způsobem k syntaxi skladby. Zda budou či nebudou zřetelně odkazovat ke svému původu, je jedním z mnoha aspektů, s nimiž mohou autoři pracovat. Anglo-německá skupina Cassiber (Chris Cutler, Heiner Goebbels, Christoph Anders) používá metodu, v níž jsou samplý zároveň strukturními prvky i fragmenty kulturního odpadu. Cassiber vytváří komplexní díla: žádné z nich nelze redukovat na partituru, na soubor instrukcí či nějaký vzorec. Typickým rysem skladeb skupiny je simultaneita a překrývání úhlů pohledu, stejně jako napětí mezi invencí a vášní na straně jedné a „mrtvými“ materiály na straně druhé, Když se skupina dávala dohromady, pracoval zpěvák Christoph Anders se stolem plným předpřipravených kazet obsahujících smyčky či surové výňatky ze všech hudebních žánrů (na jedné cassiberovské skladbě lze kupříkladu nalézt fragmenty Schuberta, Schönberga, Marii Callas či skupin Shangri-La's a Them). Díky sampleru získal nástroj, s nímž mohl zacházet obdobně, ovšem s mnohem rozsáhlejší materiálem a s lepšími možnostmi manipulace zvuku, přístupnými prostřednictvím běžné klávesnice. V tomto smyslu to, co si dříve přál a co však bylo nemožné, se nyní stává realizovatelným. Představení přitom může být stejně proměnlivé a diskontinuitní jako jakékoliv jiné. Cassiber klade důraz především na hudební funkci fragmentů v díle; přesto však používá často samplý snadno rozpoznatelné – na jejich odkazování však primárně nezáleží, je vnímáno jen jako možný aspekt díla. Zatímco house nebo rap používají samplý k posílení známého, Goebbels a Anders je používají k tomu, aby známé učinili cizím, aby je narušili a vyšinuli. Používají je trochu jako odpad, ovšem jako odpad nikoli dekorativní, nýbrž strukturní. Takového účinku lze dosáhnout pouze díky plundrovanému materiálu.“<sup>86</sup>

Stylová proměnlivost zahrnující výboje k jazzu, free jazzu, soudobé kompozici, punku, popu i funku, krautrocku, lidovým písním, ale i mash-upu či rozhlasovým kolážím (anebo kolážovitým počínům Johna Cage a Karlheinz Stockhausena) a neustálé sklony ke zvrátům v tempu, či pouhým náznakům melodií, které i ve své spíše skicovitě podobě mají rozhodně písňový a hitový potenciál, je hlavním znakem projektu Cassiber. Těžko však o většině skladeb lze hovořit jako o písních, ač mnohdy paradoxně naplňují písňovou formu takřka bezezbytku, tedy nahlížíme-li na skladby z ptáčích perspektivy. Na to je jejich kaskádovitá a pobořená struktura plná odboček, propadů, bludných stezek s množstvím navrstvených elementů patrně bližší komplexní soudobé kompozici než jasně čitelné rockové písni. Ovšem i přes jisté sklony k intelektuální sofistikovanosti a zálibě v citacích plejády hudebních děl různého původu i tendování ke kontrolovanému tvaru (což se týkalo i poměrně

---

<sup>86</sup> Chris Cutler: Plundrofonie, in: Tomáš Dvořák (ed.): Kapitoly z dějin a teorie médií, VVP AVU, Praha, 2010, s. 188-189

divokých koncertů) má hudba této levicové úderky značný náboj, dravost a nekompromisní energii. Nic zde však neplatí úplně – ač jsou jednotlivé opusy ohnisky mnoha stylů a průměty velké hudební kultury všech hudebníků, mají punkovou razanci; ač mají leckteré tracky chytlavý potenciál, veškeré melodie jsou spíše metonymické povahy a kapela je raději opouští v zárodku či je při repetici rozmělnuje, než aby podlehla možné líbezosti nebo přímočarosti. Ačkoliv byla skupina hudebníků politicky profilovaná a patřila k tzv. spontánnímu hnutí, vytvářela hudbu spíše pro intelektuály než běžné účastníky koncertů protestních rockových skupin, neřkuli levicové proletáře.

Čtveřice (v případě posledních dvou studiových alb trojice bez Alfreda Hartha) sice působila v desetiletí 1982-1992, otisky její hudby lze vystopovat i v dalších aktivitách jejích členů, a to zvláště v případě perkusisty Chrise Cutlera nebo multiinstrumentalisty Heinera Goebbelse, který mnohé z kolážovitých postupů, přímých samplů či citací převedl i do své režijní praxe v divadle anebo je rozvíjel při práci nad svými tehdejšími hudebně-dramatickými rozhlasovými kompozicemi, tak i v projektech jiných hudebníků – japonské skupiny Ground Zero či polské a možná od Cassiber příliš odvozené skupiny Reportaž. Mocný vliv Cassiber lze však vystopovat v hudbě dodnes, byť se nemusí jednat o vazbu přímou. Právě Cassiber společně například s The Residents, Sun City Girls, Christianem Marclayem, The Tape-Beatles nebo Johnem Oswaldem začali rozvíjet metody samplingu v podobě, která je dodnes aktuální, byť technologicky odlišná. Sice nebyli průkopníky této kompoziční metody v kolážovitém řazení a vrstvení zvukových fragmentů, ale v 80. letech nabídli jiný přístup k samplingu než například etabloující se hip hopová kultura anebo pozdější techno scéna. Pozoruhodným jevem všech nahrávek této anglicko-německé encyklopedické úderky je, že ačkoliv byly tvořeny velmi rukodělně bez digitálního procesingu a všech složitých efektů, nepůsobí jejich práce s magnetofonovým páskem nikterak archaicky, a to ani na úrovni kompozice nebo samotného zvuku alb. Heiner Goebbels tyto zkušenosti bohatě zúročil prakticky ve všech svých rozhlasových projektech, ale i v divadelní práci, v níž však s nasamplovanými fragmenty pracuje již v daleko větší míře jako s jasnými referenčními kulturními body a nikoliv jen působivou hudební tkání. Samo užití těchto samplů je však paradoxního či dialektického řádu, neboť na jedné straně slouží budování nového tvaru, možná je i prvotním impulsem pro vznik díla, na straně druhé představuje akt násilí na celistvém tvaru cizího umělce, boření jeho vlastního rukopisu, stylistiky a v neposlední řadě i, z hlediska poststrukturální teorie ne zcela podstatného, autorství. Tento chiasmus tak nelze zužovat na pouhé destruktivní gesto ignorující čísi autorství ve chvíli, kdy je jedno autorské gesto překryto, ale nikoliv zcela vymazáno, gestem dalšího tvůrce. Goebbels sám svým dílem tak riskuje nařčení, že zvolené citace nepřilíží korespondují s jeho vlastním rukopisem či dramaturgickou stavbou díla, oslabují jeho účín a strukturu.

### **Akustické jeviště**

Jak je patrné, to, co jako kompoziční, režijní a dramaturgický princip platí pro Goebbelsovy rozhlasové projekty, platí i pro pozdější scénické koncerty, inscenace hudebního divadla a opery. Ne nadarmo sám německý tvůrce hovoří o svých Hörspielech jako o inscenovaných tvarech náležejících svým charakterem do oblasti performativního umění, které se ve své stavbě příliš neliší od čistě divadelních počinů. Ačkoliv jsou Hörspiely určeny pouze pro poslech, Goebbels do nich nejen užitím reálných zvuků, ale i metaforickou nebo čistě zvukovou simulací určitých prostředí (přetvořené nebo surové nahrávky ze stanice Zoo v Berlíně v kompozici

Verkommenes Ufer anebo záznamy rozhovorů s více jak sto lidmi na ulicích Bostonu v kompozici Krajina s Argonauty /Landscape with Argonauts/ z roku 1992) vnáší jasný vizuální a až scénografický rozměr. Vkládá tyto reálné fragmenty do textury kompozice podobně jako tvůrci konkrétní hudby a postupně je rozpouští, rozstřihává, pouští pozpátku a proměňuje za pomoci elektroniky - efektů a filtrů, jindy je zase nechává v čisté a velmi naléhavé podobě.

Jeho celé performativní universum lze považovat za dědictví objevů Bertolda Brechta a jejich rozvíjení (například oddělení elementů, epické narativní postupy, zcizující efekt). Pokud se Goebbels něčemu vzpírá a brání, tak abstraktní autonomii formálních prostředků. Tak jako Eisler i Brecht preferuje funkčnost a působivost spojenou stržením umění z piedestalu vysokého umění. Neznamená to, že by jeho rozhlasové a divadelní projekty byly podbíživé a snadno dešifrovatelné, ale mají vždy, byť nepřímý vztah k realitě. Pokud je něco tomuto světu cizí, tak právě vztah k čisté abstrakci bez sociálního a politického rozměru. Jeho realizace sekularizují umění i tím, že ruší vztah mezi vysokým a nízkým, odhalují své švy, přiznávají principy své stavby, jsou otevřenou součástí historie, invokací historické a umělecké paměti a tím, co skrze různé podoby zvukových nahrávek také přivolává auru médií ukrytou v charakteristickém zvuku nosičů – voskových válečků, gramofonových desek, magnetofonových pásek a filmového pásu. Pokud citují nebo transformují již existující materiál dalších původců, tak téměř bezvýhradně přiznaně. Veškeré principy montáže, koláže, řetězení a nového spojování disparátních děl, postupů a souvislostí umožňují i rozhlasové projekty vnímat jako svého druhu dokumentární práce, neboť užívají existující postupy, hudební a zvukové nahrávky i v podobě field recordings, texty nebo výtvarná díla jako kameny či střepy nových mozaik podepsaných Heinerem Goebbelsem.

Autor knihy Oko historie 1, francouzský kunsthistorik a filosof Georges Didi-Huberman, analyzuje dvě opomíjené knihy Bertolta Brechta – Válečný slabikář (Kriegsfibel) a Pracovní deník (Arbeitsjournal) a na jejich příkladu odhaluje, co znamená koláž a montáž nejen v ryze uměleckém, ale i politickém světě. Podrobná analýza Brechtovy tvorby ukazuje, nakolik byl pro tvůrce formátu Heinera Müllera, Roberta Wilsona nebo Heinera Goebbelse směrodatným tvůrcem. Tak, jako Bertolt Brecht do své knihy Válečný slabikář vkomponoval výstřižky z novin a fotografií různého řádu a původu, které doplňoval čtyřveršími v podobě paradoxních, poetických a volných komentářů pod každým snímkem z války a tím dekonstruoval viditelnou jednoznačnost anebo stereotypnost zfotoграфovaného materiálu, i Goebbels vkládá tyto umělecké ‚dokumenty‘ do svých vlastních děl. Didi-Huberman upozorňuje, že není možné například pochopit Brechtův vztah k válce, nebudeme-li analyzovat metody montáže a formální rekompozice dokumentárních materiálů a nezohledníme-li složité a nejednotné nahlížení na svět. Proto také ukazuje, že například celá generace filmařů pracující s filmovým střihem historického materiálu je generací dědiců Brechtových objevů. Jedná se o Jeana-Luca Godarda a Haruna Farockého, ale slušelo by doplnit ještě například spisovatele a režiséra Alexandra Klugeho, s nímž pracoval jak Heiner Goebbels na nahrávce Wolokolamsker Chaussee I-V, tak i Andreas Ammer. Kluge je mimo jiné autorem celého cyklu rozhovorů s Heinerem Müllerem, jež jsou pro pochopení jeho tvorby, ale i vztahu k historii, socialismu, komunismu a NDR zcela zásadní.

Podobnou kompoziční (montáž, koláž) paralelu lze vidět právě v díle zde představených skladatelů, nejdůsledněji patrně Goebbelse a Ammera. Je zřejmé, že akt, který Brecht, Müller, Kluge, Ammer či Goebbels vykonávají, nesměřuje k rekonstrukci historických faktů, dějinné konstelace událostí a idejí, ale

k bezohlednému pojmenování současné pozice, situace a aktuálního vztahu i k historickým dějům, uměleckým formám nebo konkrétním dílům. Zde teprve dochází k jasné interpretační, byť velmi nelítostné, protože s distancem, analýze a interpretaci. Heiner Goebbels a podobně i Andreas Ammer se svými hudebníky, opracovává zvláště každý detail, střep historie a dramatický uzel čekající na svého dialogického partnera v dalším úlomku cizího díla či kusu původní kompozice. „A tak ukládání rozdílů v perspektivě dynamiky konfliktu ve smyslu společné přítomnosti nebo koexistence s rizikem přechází v akci, jejímž cílem je, lze-li to tak říci, rozmístění věcí, rozbití pořádku, v němž se (tyto rozdíly pozn. aut.) objevují. Způsobem, v němž každá konstelace je ukázaná jako střet heterogenních elementů. Tím je právě montáž: natolik ukazujeme, nakolik dělíme na části, nesložíme, dokud nejprve „nerozložíme“. Montujeme natolik, nakolik ukazujeme vchody, které oživují každé téma ve střetu s dalšími.“<sup>87</sup> To znamená, že se nejedná o svět ‚pravdy‘ a ‚jednoty‘, ale naopak vztahů, spojů, bariér, mezí, atrakcí, ale i průrev či prasklin. Když Didi-Huberman píše: „A tak v jistém smyslu neexistují ani naprosté metamorfózy, ani absolutní fakta. Tedy si náleží připravit „podmínky k experimentům“, aby se dala ukázat nedokonalost historie, to znamená zásadní nečistota – neúplnost, „odporující si charakter“, konfliktnost, prázdná místa – každé dějinné metamorfózy.

Obzvláště v divadle „se jednota postavy rodí způsobem, jehož různé vlastnosti si začínají odporovat“, následkem čehož každé z gest postavy se se stane projevem konfliktu, montáže, komplikovanosti vztahů.“<sup>88</sup>

Hovoří o každém uměleckém gestu, jeho ohraničení ve vztahu k historii, a to zvláště užívá-li tvůrce avantgardní metody koláže, montáže. Didi-Hubermanovu teoretickou figuru však je možné vztáhnout a rozšířit i k samotným komponentům multimediálního a eklektického díla, jímž je ze své podstaty divadlo, ale i rozhlasová tvorba v podobě Hörspielu. Stejně jako neexistují naprosté či řekněme celé, plné metamorfózy a fakta, v komplexních výše zmíněných performativních projevech nejsou v jistém smyslu ani plné či totální jednotlivé komponenty, neboť v sobě vždy zahrnují vědomí o součinnosti dalších složek, v negativním smyslu je obsahují. Každý projev – světelný či herecký je vždy redukován dalšími složkami, leckdy i je v nich přímo rozpuštěn nebo zcela zastoupen. U Heiner Goebbelse může divadelní mobilní světlo být scénickou postavou, jakousi craigovskou nadloutkou (inscenace Eraritjaritjaka), jinde zase sama rytmická choreografie (Schwarz auf Weiss) synesteticky doplňuje, byť jen v čistě vizuálním modu, skladbu. To platí i pro rozhlasové projekty – ruchy a hluky nahrazují čistě muzikální elementy, ale dokáží mít i čistě dramatické kvality, mluvené slovo se zase vykazuje jasnou hudebností. Ovšem i přes veškerou kooperaci a simultaneitu zmíněných prvků se všechna díla vykazují právě několikrát zmíněnou heterogenitou a odporem ke Gesamtkunstwerku. Namísto tendování k jednotě ukazují Goebbelsova díla rozpor, odhalují způsob, jak jsou vytvořena, odmítají jakoukoliv podobu iluze nebo naturalismu<sup>89</sup>. Skrze tuto

---

<sup>87</sup> Georges Didi-Huberman: Strategie obrazów (Oko historii 1), Nowy Teatr / Korporacja Ha!art, Warszawa / Kraków, 2012, s. 91

<sup>88</sup> ibid., s. 66-67

<sup>89</sup> Například v inscenaci i čistě rozhlasové a později na cd vydané zvukové podobě projektu Eislermaterial po sobě následují až protikladné části z Eislerova díla. Kromě zmíněných fragmentů rozhlasových rozhovorů s Eislerem, jeho zanícených projevů o dirigování atp., slyšíme i kompozici ovlivněnou východní pentatonikou v klasické ‚západní‘ orchestraci, lyrické písně, Schönbergem ovlivněné kompozice, snadno proveditelné dělnické a lidové písně, koledu. V jednom Goebbelsově aranžmá se po sobě například následuje rázná dělnická píseň, až romantizující fragment Orchestrální suity No. 3, po nichž následuje kus smyčcového kvartetu. Vše je na stejné

prasklinu, nejednotnost, otevřenost demonstruje tento Brechtův následovník krizi reprezentace skrze ukazování díla, které je nehotové, neplné a nikoliv totalitou, o níž usiluje iluzivní divadlo nebo obraz. Tomu právě slouží neustálý dramaturgický důraz na změnu perspektivy, narušování pozornosti, častou změnu jak jazyka, tak i proporce v jednotlivých médiích, složkách.

Georges Didi-Huberman zde není zmíněn náhodně, neboť ukazuje, že ani Brechtova dialektika neškodí případnému oddělení textu od obrazu a že právě simultaneita událostí a dvou uměleckých prostředků celý vztah, ale i obraz v jeho roztříštěnosti problematizuje a znejišťuje. To samé lze vysledovat i u Goebbelse a dalších skladatelů, kteří dokáží souběžně vytvářet složitou divadelní inscenaci, ale zároveň její hudebně-dramatickou složky osamostatnit, aniž by došlo ke ztrátě, neboť ta dokáže být svrchovaná a mít svůj jasný kompozičně-dramaturgický rámec. Navíc jak Brechtovi, tak i Goebbelsovi nechybí smysl pro humor a sarkasmus. Goebbels, jak již bylo zmíněno, konfrontuje například texty Ludwiga Wittgensteina se sérií explozí a chemických experimentů na scéně v inscenaci Max Black, jindy zase v Hashirigaki nabízí na scéně snoubení The Beach Boys s Gertrudou Stein.

Samozřejmě, že lze pojímat celou tvorbu německého umělce jako další z řady důkazů krize vyprávění, ale to není zcela přesné, neboť zde se jedná o nabídku alternativních způsobů výstavby narativních děl nebo situací. Každý ‚dokumentární‘ prvek zde má epický náboj, je důkazem jiného než tradičního a řekněme, že romantického autorského gesta jako otisku génia, který je tvůrcem celého díla a materiálu. Ale i příklon k citacím ‚dokumentů‘ neznamená, že samo citování má za cíl objektivizaci celku anebo částí kompozice či například scénických předmětů, neboť činí pravý opak – ještě více rozšiřují pole významů a hlavně znejišťují i funkce věcí, které se zdály samozřejmé. Budují novou síť vztahů, nečekanou konfiguraci událostí, ale také deklarují, že žádná konfigurace není trvalá a žádný stav věcí neměnný. Situace je vždy ze své podstaty provizorní a má experimentální charakter, podléhá změně. Proto také každý střet dvou stylistik, diskursů a netotožných fragmentů, samplů vždy ustavuje situaci, neboť se jedná o dialog a dialektický moment srážky. Jak již je ale patrné, ačkoliv jsou Goebbelsova díla komponována a doslova montována, je v nich stále značný prostor pro intuici a imaginaci. I když se jedná v mnoha ohledech o analytický (dramaturgický) přístup, neozřejmuje Goebbels všechny spoje mezi rozličnými fragmenty a částmi kompozice nebo inscenací.

### **Zvukový vír**

Proto například v Hörspielu MAELSTROMJIŽNÍPÓL (MAELSTROMSÜDPOL)<sup>90</sup> na text Heinera Müllera na motivy Dobrodružství Arthura Gordona Pyma spisovatele Edgara Allana Poea (1809-1848) vedle sebe v úvodní části s názvem Pym slyšíme hlukovou stěnu následovanou křikem racků, propletenou powerjazzovou hrou na saxofon Petera Brötzmana, kytarovým hlukem v podání René Lussiera. Noise se

---

úrovni, jednotlivé písně a části Goebbels nekomentuje, spíše řadí, aby nejen ukázal neskutečně plastický a široký hudební svět Eislerův, ale demonstroval právě onu neredukovatelnost jedince pod jednu shrnující nálepku.

<sup>90</sup> MAELSTROMSÜDPOL vycházející ze stejnojmenných akcí uvedených na výstavě Documenta 8 v Kasselu v roce 1987, na E-88 v Berlíně v roce 1988 a na ars electronica v Linzi v témže roce byl vydán společně s dalšími rozhlasovými kompozicemi na texty Heinera Müllera (Die Befreiung des Prometheus, Verkommenes Ufer a Wolokolamsker Chaussee) pod souhrnným a trefným titulem Hörstücke na labelu ECM Records v roce 1994. Autor skladeb zde titulem demonstruje svůj vztah k divadlu a performativním akcím, neboť na rozdíl od slova das Spiel (Hör-spiel), tedy hry nabízí das Stück, tedy inscenace ve smyslu rozhlasových inscenací, inscenací k poslechu.

postupně proměňuje do zvuku lodních sirén (část Hörspielsu s názvem Tsalal), k nimž se přidává šum mořských vln a naléhavý a netypický (ozvláštnění a rytmus je vytvářen protahováním hlásek uprostřed slov skandovaného Müllera textu) dětsky znějící projev herce Davida Bennenta. Tato úvodní sekvence, v níž jsou ještě patrné zdroje konkrétních zvuků, se postupně proměňuje do meditativní elektronické kompozice, jíž dominují melancholické plochy hrané na syntezátor Heinerem Goebbelsem, africkou hudbou ovlivněná hra na bicí a darbouku Peterem Holligerem se sporadickou Lussierovou hrou na kytaru. Nad těmito stylově disparátními plochami se klene hlas herce Davida Bennenta čistě formálně recitující Heintera Müllera, aby v pozdějších částech Hörspielsu Bennent opět rytmicky křičel, skandoval, šeptal, syčel anebo nezřetelně vyslovoval prozaický text. Ve značné části rozhlasové kompozice hlas ani rytmicky ani melodicky plně nepřiléhá k hudbě, která tak plní zcela emancipovanou roli, ale nezávisle se nad ní klene. Goebbels zde, stejně jako ve svých dalších skladbách ohledává prostor mluveného slova, rytmizovaného, formálního, ale i civilního projevu bez jakýchkoliv artistických kreací, aby vzápětí překvapil vyslovenou hudebností naplňující rytmický vzorec a sekundující například hře na kytaru. Napětí v MAELSTROMSÜDPOL je budováno permanentní oscilací mezi konvergencí, provázáním a divergencí tedy separováním všech složek. Bennentův projev je však ovlivněn i emotivním funkovým projevem rodu Jamese Browna v pasáži Keep the Dog, když volá: „That corps“. Heiner Goebbels, zodpovědný nejen za celou kompozici, která zahrnuje i evidentně improvizované a free jazzové pasáže, obsluhuje syntezátory a programování – jeho vstup do samotné hudební textury se klene od ambientu až k funku, slyšíme i automatického bubeníka. Na počátku zřetelné volání racků později v samplované podobě, nastříhané na miniaturní fragmenty řadí za sebe jako rytmus, později také ukazuje, že zvuk, který se jevil jako troubení lodních sirén je dílem Brötzmannovy hry na saxofon. Jako skladatel rád ukazuje tenkou hranici mezi hudebním a čistě konkrétním zvukem, jejich zaměnitelností či příbuzností zvláště v případě jsou-li užity rozšířené techniky hry na nástroj či v užití hlasu. Dává elektronické prostor metamorfóze charakteru zvuku. Bennentův hlas například v pasáži Tekelili mnohanásobně vrství přes sebe a přibližuje jej tak až nepřijemnému jekotu racků a tím naprosto stírá čitelnost a význam jednotlivých slov. Tomu předchází postupné zahušťování jazykové a dramatické struktury paralelními nahrávkami jednotlivých fragmentů textů, které rozprostírá do různých pozic v rámci stereofonního zvuku. Tuto až informální hlasovou změň postupně přebíjí jazzrockovou písní s důrazným basovým bubnem a skandováním slova Tekelili. Díky magnetofonové pásce a sampleru dokáže z konkrétních zvuků vydestilovat hudební materiál, tak se právě z ptačích skřeků stává jeden z rytmických vzorců skladby anebo metamorfovaná melodická linka.<sup>91</sup> Podstatný a pro Goebbelse charakteristický je částečný zrod Hörspielsu z lůna improvizace. I v MAELSTROMSÜDPOL slyšíme otisk jeho zkušenosti s free jazzem, volnou improvizací a aleatorickou hudbou, který dokáže zúročit i v komponovaném

---

<sup>91</sup> Podobnému principu práce se Heiner Goebbels věnuje dodnes, což dokládá například elektroakustická skladba s názvem out of z roku 2009 užívající jako výchozí zvuk nahrávku z hongkongského taxíku. Skladatel sice užil pro kolážovitou kompozici různé efekty (delay, komprese, distortion, filtr), ale žádné počítačové manipulace. V out of je zachycen zvuk spektakulárního velkoměsta, které je velmi hlučné a zvukově intenzivní. V pomalu se rozvíjející, z počátku téměř ambientní nahrávce slyšíme městská hlášení, dispečink taxíku, zvuky dveří auta, zachycené rádio, jež jsou postupně rozmývána v podstatě jednoduchými efekty do postupně se měnící koláže rodem příbuzné i Ruttmannově Weekendu či dalším počínům z oblasti konkrétní hudby, v níž jsou původní nahrávky užity jako vstupní materiál pro další kompoziční a elektronickou práci, například rytmizaci a smyčkování fragmentů do pulsujících perkusivních struktur.

tvaru. Ovšem tento finální tvar je dílem skladatelovy editace jednotlivých nahrávek a dramatických komponent, které teprve podle dramaturgického klíče kombinuje a sestavuje. Není také náhodou, že jeho spoluhráči na různých nahrávkách byli převážně lidé freejazzové, jazzové a avantrockové scény jako saxofonista Peter Brötzmann, Brötzmannův syn – noiserockový kytarista Caspar Brötzmann, kytarista René Lussier nebo freejazzový trumpetista Don Cherry nebo zpěvák Arto Lindsay patřící ke scéně newyorského downtownu a no wave. Z původních improvizovaných nahrávek anebo relativně volných setů řízených skladatelovými pokyny dokázal studiovou editací, střihem a střetem s hlasovým záznamem Davida Bennenta teprve vytvořit finální podobu kolážovitě hudebně-dramatické kompozice užívající němčinu a angličtinu.

Díla tak nejsou zcela dílem kompozice zapsané beze zbytku do partitury následně realizované za pomoci interpretů, protože jsou otevřeny i náhodným vlivům nebo spontánním impulsům od hudebníků či herců. Pro tento typ kompozic nemusí ani existovat partitura, vznikají spontánně ve zvukovém studiu díky důkladnému seznámení se s materiálem a ohledáním jeho možného potenciálu dialogu, výrazu. Goebbels navíc pracuje s elementy, které se tradičně chápané notaci brání – konkrétními zvuky, terénními nahrávkami, hluky, organickým projevem herců, a to s pomocí střihu anebo elektronické modifikace, tedy prvky, s nimiž lze pracovat pouze živě buď na scéně anebo právě při nahrávání a následné kompoziční editaci a dramaturgii ve studiu. Partitura zde již není podstatná, důležitý je výsledek v podobě Hörspielu.

Stejně jako jsou zvukové a hudební části a jednotlivé stavební prvky kompozice v jistém smyslu fragmentární podoby, je neúplný i hercův projev anebo samo kompoziční Goebbelsovo gesto. To platí nejen pro Hörspiel, ale i scénické koncerty a divadelní práci jako celek, neboť oddělené elementy jsou sice do značné míry autonomní, ale vždy jsou součástí architektury celku a nesou v sobě povědomí o celku, a také jej svou přítomností modelují, konfigurují a i přes jistou míru absence vždy dotvářejí. Přestože Goebbels ve svých rozhlasových projektech spíše zúročuje svoji předchozí divadelní zkušenost v jejím negativním odrazu a plody své spolupráce s Cassiber, Alfredem Harthem a dalšími tvůrci, můžeme jen v jistém smyslu považovat za pokračovatele tradice experimentálních rozhlasových her (das Neue Hörspiel), již můžeme datovat od 60. let. Tato tradice několika radikálních tvůrců zvukových koláží, tvůrců nabízejících novou symetrii hlasu a hudby nebo zvuků, ruchů a hluků anebo básníků cíleně pracujících s formátem sound poetry - Gerhard Rühm, Günter Eich, Ferdinand Kriwet, Franz Mon, Henri Chopin, Ernst Jandl, Mauricio Kagel ad. samozřejmě Goebbelsovi ukázala, jakým způsobem využít možnosti stereofonického studia, nakolik provázat mluvenou řeč s hudební tkání, ale tento skladatel se zkušeností, jak z jazzové, avantgardně rockové scény souběžně operující na poli soudobé vážné hudby, tedy oblasti, již studoval a v níž se souběžně se svými dalšími aktivitami etabloval až získal pozici jednoho z nejdůležitějších německých skladatelů soudobé hudby. Podobně jako Dieter Schnebel, Georg Katzer, Friedrech Schenker, Karlheinz Stockhausen nebo Mauricio Kagel přistoupil k rozhlasové produkci i z pozice avantgardní větve klasické hudby, což zúročil v hudebně-dramatických skladbách připravených s Ensemble Modern (Žárlivost /La Jalousie/ na text Alaina Robbe-Grilleta z roku 1991) anebo rozhlasových verzích hudebních inscenací např. Černé na bílém /Schwarz auf Weiss/, ale podstatná je i jeho další práce, která vznikla po prvotně primárně určené pro rozhlas Verkommenes Ufer, již bylo Osvobození Prométhea /Die Befreiung des Prometheus/ vytvořené v roce 1985), spojující výboje soudobé avantgardní kompozice s přesahy

k elektronické hudbě, jazzrocku a na úrovni užitý nástrojů i industriálu či naživo prováděné konkrétní hudbě.

I z jeho raných děl jako např. koláži vytvořené na magnetofonovém pásku Berlin Q-Damm (1981, která pracuje s agresivní elektronickou hudbou v podobě automatického bubeníka, prosté a opakující se basové linky, elektrickou i akustickou kytarou, smyčkami a hlavně výsostně dramatickými terénními nahrávkami z pouličních demonstrací, výpovědí moderátorů, výkřiků policistů, jekotem a výkřiky západoberlínských demonstrujících) nebo kolážovitě vrstevnaté kompozici pracující s nahrávkami ze skutečné čínské opery Peking Oper<sup>92</sup> z roku 1985 předcházejících této práci, skladatel je schopen naplnit téměř každé médium pracující se zvukem a naplnit jej vždy velmi dramatickým obsahem i bez jakéhokoliv dramatického textu. Ne náhodou sám autor své rozhlasové projekty definuje slovy jako zvukový film anebo akustický film, jsa si vědom plné dramatickosti a vizuality svých čistě aurálních počinů. I Berlin Q-Damm<sup>93</sup> s Peking Oper můžeme považovat, jak již ostatně bylo zmíněno, s celou plejádou rozhlasových projektů za svého druhu za rozhlasové, čistě akustické inscenace, rozumíme-li pod slovem inscenování, jak jej definuje teatrolog Patrice Pavis, koordinaci rozdílných materiálů a propojení všech včleněných znakových systémů s užitím dramatických textů.

K Müllerovým dramatickým textům se Heiner Goebbels staví podobě jako Robert Wilson, jenž v 80. letech s Müllerem<sup>94</sup> spolupracoval na své slavné inscenaci the CIVIL warS z roku 1984 (s hudbou Davida Byrnea, Gavina Bryarse a Philipa Glasse) a uvedl také jeho text Hamlet-stroj /Hamletmaschine/ v americké a německé verzi v roce 1986. Wilson Müllerův text nechal souběžně plynout s několikrát se opakující scénickou akcí, která je akorát vždy ukázána z jiné perspektivy a vyvolává tak prostý, ale silný efekt. Drama nechává plynout, aniž by jej interpretoval či jakkoliv vysvětloval, pouze jej simultánně konfrontuje se svým formálním, výtvarným a minimalisticky se opakujícím divadelním tvarem.

Jak Wilson, tak Goebbels zavrhuje psychologické herectví a jakoukoliv potřebu po motivaci, což platí i pro zde představené rozhlasové projekty. Oba dva režiséři neřeší subjektivní emocionalitu a psychickou kondici postav, neboť vědí, že skrze čistě formální prostředky jsou schopni stimulovat divákovu imaginaci více, než kdyby jim skrze interpretaci svět dramatu zamykali. Oba se proto přimykají k čistě rytmické práci s hlasem, asociativním střetům s dalšími scénickými, světelnými nebo zvukovými prostředky a přesným herectvím. Oproti činohře či konvenční podobě rozhlasové hry zde interpretaci a výklad nahrazuje demonstrace a formálních slupek emocí s okamžitou schopností proměny a zcizení.

Herci pracující s těmito režiséry nenapodobují žádné reálné situace, nenaplnují vzorce chování z všedního života, pokud ovšem nehovoříme o inscenaci Eraritjaritjaka<sup>95</sup> Heinerja Goebbelse, kde je francouzský herec André Wilms v druhé

<sup>92</sup> Heiner Goebbels / Alfred Harth: Frankfurt – Peking, Riskant, 1984

<sup>93</sup> Heiner Goebbels: Berlin Q-Damm, Riskant, 1981

<sup>94</sup> Heiner Müller ovlivnil svět rozhlasových Hörspielů a hudebního divadla nejen jako autor textů, ale i jako spolupracovník významných skladatelů a režisérů – Luigi Nono s Müllerem spolupracoval s Müllerem na Prometeo, tragedia dell'ascolto v letech 1985-1986, kde také v prvních uvedeních vystupoval jako recitátor. Kromě zmíněné spolupráce s Robertem Wilsonem a Heinerem Goebbelsem také Müller v 60. letech zpracovával pro Paula Dessaua drama Lancelot Jevgenije Schwarze a sám například režíroval Wagnerova Tristana a Isoldu v přelomové inscenaci na Bayreutských slavnostech v roce 1995. Kromě Heinerja Goebbelse zpracovávali Müllerovy texty přední skladatelé druhé poloviny 20. století – např. Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm a Georges Aperghis.

<sup>95</sup> Produkce Théâtre Vidy-Lausanne, schauspielFrankfurt, Berliner Festspiele, T&M-Odeon Theatre Paris, Wiener Festwochen ad. z roku 2004



polovině inscenace sledován kamerou, jak opouští divadelní sál, jede taxíkem domů, odemyká byt, kde si čte poštu, chystá vaječnou omeletu, zvoní na něj neznámý chlapec, čte si noviny. To působí jak kontrastně k první polovině inscenace, v níž hraje nejprve kvartet Šostakovičovu kompozici a Wilms poté má mj. dlouhý ‚dialog‘ se světlem na scéně, tak i kontrastně ke Canettiho deklamovaným textům během těchto až naturalistických akcí. Zde navíc Goebbels pracuje s iluzí dvojitým způsobem. První iluze je naturalistického řádu, André Wilms se navíc stává postavou v intencích tradičnějšího divadla, je stárnoucím intelektuálem, vracejícím se domů, jeho charakter se stává zřetelným, vše co činí, až na recitaci textů, je všední a je také všedně v reálném čase vykonáváno až do momentu prozrazení, v němž se ukazuje, že byt je vybudován přímo na scéně divadla v scénografické maketě domu, která po celou dobu představení působí jakou monstrózně velkou, pasivní kulisu a všechny akce se tedy dějí živě. Goebbels druhou iluzi, že vše se odehrává teď a tady v reálném bytě ve městě, v němž je hráno představení, vytváří prostým trikem s přepnutím jedné kamery na druhou ve chvíli východu tmavou chodbou z divadla a v momentě otevření dveří do bytu, kde Wilmse vítá temno na chodbě. Jednoduchý trik s filmovou dotáčkou z předchozího dne (cesta taxíkem, vchod do domu) je velmi působivý a je prozrazen, až když se ze scény line další kvartet a postupně se ukazuje, že kvarteto hraje uvnitř domu v intelektuálně obývací a je na ně vidět skrze okno i díky projekci. Částečná iluze padla a situace je opět zcela v mezích hudebního divadla s celou teatrální mašinerií. Pokud je jistá dávka realismu užita v pletivu postdramatických inscenací, působí jako další zcizující element naplňující brechtovský požadavek odstupu, nikoliv jako přitakání realismu a tendování k iluzi.

### **Osvobození Prométhea**

Die Befreiung des Prometheus<sup>96</sup> je přelomové dílo Heinera Goebbelse na text Heinera Müllera, které bylo v rozpětí sedmnácti let zpracováno rovnou třikrát. Nejprve jej Goebbels připravil jako velmi sofistikovanou, studiovou rozhlasovou kompozici v roce 1985 s hlasy Waltera Raffeinera, Angely Schanelec, Heinera Müllera, svého tehdy malého syna Jakoba Goebbelse-Rendtdorffa a herce Otto Sandera, o osm let později jej v podobě scénického koncertu inscenoval s hercem Ernstem Stötznerem a bubeníkem a hlasovým ekvilibristou Davidem Mossem, aby později nahrávku z živého uvedení, které jen z části navazuje na původní rozhlasovou verzi, opět připravil v roce 2002 pro rozhlas jako novou verzi. Zvukový plán scénického koncertu a další rozhlasové verze se od původní nahrávky značně liší, neboť v daleko větší míře upřednostňuje živou souhru Heinera Goebbelse, obsluhujícího klávesy, samplery, perkuse, amplifikované objekty a perkusisty Davida Mosse, známého také ze spolupráce s Helmutem Oehringem, Olgou Neuwirth, který sám působí i jako tvůrce a režisér hudebního divadla, ale je pro své vokální kvality a schopnost užívat rozšířené hlasové techniky často také součástí operních inscenací jako herec a zpěvák.

I v těchto podobách uvedení textu Heinera Müllera, prozaického a mytologického intermezza z dramatu Cement<sup>97</sup>, jež lze považovat za hybridní verzi socrealistické

---

<sup>96</sup> 1993, Theater am Turm, Frankfurt am Main

<sup>97</sup> Heiner Goebbels v bookletu k cd Hörstücke nazývá tento vložený text do dramatu chybným blokem, který nelze na scéně zpracovat tradičním způsobem. Dále se také vyznává z toho, co jej v textu fascinuje – dvojí charakter Prométhea jako někoho, kdo ukradl pro lidstvo oheň a zároveň privilegovaného hosta u stolu bohů, což jej samotného navedlo k začlenění do Hörspiels dalších fragmentů z tvorby východoněmeckého dramatika

hry o stavbě,<sup>98</sup> se režírující skladatel rozhodl přeznačit role svých spolupracovníků – herci pracují čisté hudebně a hudebníci musí hrát – v divadelní verzi je zpěvák David Moss zároveň výraznou dramatickou postavou, expresivním hybatelem akcí uměřeného a rytmicky přesného herce Ernsta Stötznera. V rozhlasové verzi si Heiner Goebbels ohledal možnost práce s herci na hudební textuře celé kompozice, do níž zapojil mimo jiné i rozličné nahrávky sytého a hypnoticky monotónního, a přesto zcela podmanivého, hlasu dramatika a pozdějšího režiséra Heinerja Müllera, jež však nejsou jen autorským čtením Osvobození Prométhea, ale fragmentů z dalších her – prozaických intermezz Muž ve výtahu (Der Mann im Fahrstuhl) ze hry Pověření (Der Auftrag), kusů dramatu Traktor.

Osvobození Prométhea je rozděleno do devíti částí, obrazů sestávajících se z impozantní řady samplů, krátkých hudebních úryvků, pestrých nahrávek hlasů, hluků a terénních původních nahrávek. Rysem tvorby Heinerja Goebbelse je, že vše je důkladně prokomponováno. Kompozice má jako celek silnou hudební a dramaturgickou strukturu, ale jednotlivé prostředky a kombinace prvků nejsou záměrně plně dramaturgicky osvětleny. Ozřejnění vazeb mezi nimi, interpretace kontextů, relací a možných významů je plně na straně posluchače. Nejedná se však o svévolný akt, ale jasné režijní a kompoziční rozhodnutí, které nechá posluchače pohybovat se zákrutami skladby a hledat možné další cesty nejen po textu-krajině, ale i hudební mozaice. Jak trefně poznamenává Barbara Kordes<sup>99</sup>, autorka knihy o společné tvorbě Heinerja Goebbelse a Heinerja Müllera, i když celá kompozice trvá takřka 45 minut, hlas se rozprostírá na ploše pouhých minut deseti, což je ve srovnání s běžnou rozhlasovou hrou zcela jiný typ proporce mluveného slova a hudby.

„Suché“ čtení textu Osvobození Prométhea hercem Otto Sanderem zde kontrastuje se záznamem hlasu Heinerja Müllera, který je i svým barevným laděním, tempem, akcenty, ale i charakterem nahrávky velmi odlišný od vedeného hereckého pojetí, ale také expresivním zpěvem Raffainera či projevem mladé herečky Angely Schanelec. Goebbels očividně nejprve nahrál čtení textu na několik způsobů na magnetofonový pás a poté je s pomocí nůžek začal zpracovávat a přeskupovat, kombinovat – syčivé a mnohokrát se opakující „aß“ /jedl/ společně s „ah“ tvoří rytmickou a citově velmi zabarvenou tkáň počátku skladby. Obě slova nejsou jen zcela zřejmým obrazem Prométheovy bolesti, když mu orel s psí hlavou vyrývá z těla každým dnem játra. Tyto nastříhané citoslovce a slovesa však Goebbels ne vždy používá ze stejných nahrávek, obměňuje, je, leckdy si vybírá jejich delší a jinak herecky zanícené verze. Podobně jako nakládá díky stříhové metodě s těmito drobnými fragmenty, překomponovává dle svých vlastních zásad Müllerův text a nahrazuje běžné, lineární věty, útvary dle nových pravidel s jejichž pomocí se pomalu posouvá strukturou : „Wo ein Hund / wo ein Hundskopf / wo ein Adler / wo ein hundsköpfiger Adler / von seiner Leber / wo ein hundsköpfiger Adler / täglich von seiner Leber / wo ein hundsköpfiger Adler täglich von seiner immerwachsenden Leber aß aß aß aß aß aß aß aß aß ...“ namísto prosté věty v původním textu bez opakování a posunů: „kde orel se psí hlavou užíral jeho stále dorůstající játra.“<sup>100</sup> Tak jako Heiner Goebbels stále rozvrací, penetruje původní text cizorodým materiálem, například vřískáním svého syna nebo

---

a propojení postavy muže ve výtahu s Prométheem. Je jasné, že tato dvojí perspektiva se zároveň vztahuje k politickému vyznění celého rozhlasového opusu.

<sup>98</sup> Heiner Müller: Cement, Dilia, Praha, 1975

<sup>99</sup> Barbara Kordes: Musikalische Lesarten (Heiner Goebbels und Heiner Müller), V&R unipress, Göttingen, 2009, s. 160

<sup>100</sup> in: Heiner Müller: Cement, Dilia, Praha, 1975, s. 41

jeho dětským povídkám, jehož vztah k dramatické předloze je velmi volný anebo dává značný prostor hudbě a ruchům různého původu (zvuky zvířat, šustění, údery na kov), tak hledá v textu i vlastní, čistě zvukovou logiku (akcentování slabik, expresivní důrazy). Revolucionář na poli Hörspiels stejně razantně přeskupuje i vnitřní vazbu prózy. Vybírá si například spojky a řadí je enumerativně za sebou ve velmi dramatickém podání: so dass, als nach, zwar schon, aber, immer wieder, so dass.

Skladatel si libuje ve velkých zvratech v rytmu – tam, kde se puls stává pravidelný a vytváří horizont očekávání, že bude pokračovat ve stejné struktuře a tempu, vždy přichází náhlý zvrát, zlom, prasklina. Hudební texturu zde tvoří hlavně Goebbelsova hra na klávesy, elektronicky zkreslené hlasy někdy do zvířecí jindy zase do expresivní podoby trpícího Prométhea, jehož však v prvním zvukovém ‚obrazu‘ s názvem Ein Diagram představuje herečka čtoucí text z počátku bez většího zaujetí, jež však později narůstá, když orel klove Prométheovi játra. V další části Osvobození Prométhea zase překvapuje změnou charakteru hudby – po elektronicky zdeformovaném fragmentu filmové hollywoodské znělky slyšíme dechovku hrající pohřební marš, nad níž se klene hlas Heinera Müllera přednášejícího vlastní text Prométhea. Müller recituje, jak orel vyrývá na skálu přikovanému a v okovech spoutanému Prométheovi játra, Prométheovi, který se krmí jen orlím trusem. Rytmicky se navrácí mechanický hluk, který pak přeruší vytí zpěváka, původní záznamy troubení slonů, zvuku vlaku, dětského pláče, pískání hračky, psího štěkotu a úpění (možná se jedná o štěkot psí hlavy orla), vřiskání opic, naléhavé bicí a nervní elektronické ruchy. To vše se potom postupně vetkává do ponuré elektronické skladby s pomalým, ale důrazným bicím rytmem. Kulminace samplů zde tvoří rytmické ostinato doplněné kytarou a zmíněnými bicími. Následuje jemná, melancholická klávesová melodie, jíž překrývá dětské žvatlání skladatelova syna o koupání. Malý Jakob ale také vlastními slovy hovoří o Prométheovi v okovech, jenž nemůže odejít. Následuje Goebbelsova hra na klávesy protkaná ruchy a samplů s doprovodem dětského podání Müllera textu.

Mnohem dramatičtější je např. obraz třetí nazvaný Herakles singt vom Massiv /Heraklés zpívá z masivu/ plný znepokojivých klavírních klastrů, samplů a několika hlasů – vnitřní tempo je pokřivené, kulhavé, neplatí zde pevný puls a pravidelnost, jen znejišťující pocit, že není jasné, odkud jaký zvuk přijde, co opět vychýlí řád struktury. Zpěvákův projev nabývá na patosu, herec Sander však dále přednáší text bez většího zaujetí. Je užit fragment textu Müllera ze hry Traktor, v němž autor parafrázuje hru kámen nůžky papír jako permanentní bojové schéma, v němž vždy jeden vítězí a druhý je poražený.

Hudba se stává čím dál více dramatickou a intenzivní, aby ji pak přerušil obraz čtvrtý s názvem Konečně déšť /Endlich, der Regen/ s čistě minimalistickým doprovodem na klávesy, který možná vzdáleně připomíná déšť, následuje změť hlasů debatujících o Prométheovi v části zvané Stunde Null<sup>101</sup> - Heimweh nach dem Fahrstuhl /Hodina nula – Cesta domů výtahem/. Přidává se hlas Heinera Müllera čtoucího svůj podrobný deskriptivní nedramatický text Muž ve výtahu o pracovníkovi, který včas jede na setkání s šéfem výtahem, aby poté čekal na audienci.<sup>102</sup> Vrací se dechovka. Text se opět vrací k původní předloze o Prométheovi, vzniká tak volná konfrontace.

<sup>101</sup> Stunde Null – označuje v německé historii období po druhé světové válce, v němž muselo zničené Německo nalézt nový modus vivendi.

<sup>102</sup> Tento částečně autobiografický text byl později použit ve scénickém koncertu z roku 1987 Der Mann im Fahrstuhl, v němž Heiner Müller sám účinkoval. Režie a hudba: Heiner Goebbels, hudbu zde nahráli prominentní hudebníci avantgardní a freejazzové scény: Arto Lindsay, Fred Frith, Don Cherry, George Lewis ad.

Prométheus i pracovník čekají na vyšší moc, která rozhodne o jejich osudu (V případě Muže ve výtahu se jedná o transformovaný popis skutečné události. Müller, sám ještě v 60. letech relativně prominentní autor NDR, musel jet výtahem za vysokým stranickým hodnostářem, aby získal povolení vzít si svoji bulharskou přítelkyni, což mu dlouho nebylo povoleno. To ovšem z textu není patrné). Pracovník i Prométheus jsou odkázáni na zásah či rozhodnutí někoho dalšího, jsou spoutáni v okovech, každý se něčím provinil – jeden krádeží ohně, druhý musí řešit situaci, která však není v textu přímo popsána. Oba chtějí být svobodní, ale mají ke svým tyranům již určité sympatie, vybudovali si k nim vztah toxické závislosti<sup>103</sup>. Oba tuší, že jejich tyran je prostředníkem k božstvu – jak orel, tak i stranický pracovník. Přestože je Prométheus osvobozen Héraklem z okovů a orel zabit, celý příběh má nejednoznačný konec, neboť bozi páchají sebevraždu<sup>104</sup>.

Sander náhle čte text jako atraktivní novinovou zprávu, přehnaně jako by se snažil strhnout své posluchače. Objevuje se mnoho hlasů debatujících o Prométheovi, pod nimi duní až metalová kytara. Mezi tím opět slyšíme dechovku, která možná až ironicky zastupuje lid, k němuž se Prométheus navrácí, zvuky oslavy – cinkání příborů. Následuje dramatická i dramaturgická kulminace, coda završená honosným zpěvem, radostnou dechovkou a později smyčcovou hudbou. Ta se posléze ukazuje ještě výrazněji jako romantická a hrdinská znělka k filmu hollywoodské produkce společnosti 20th Century Fox (zde je možná návodné ono 20. století v názvu produkční společnosti) – hudební emblém opulentního filmového opojení a bezpodmínečné potřeby dobrého konce, což však brzdí a kontrapunkticky komentuje protest malého Jakoba: „Ne, ne, ne, ne, ne! Toto je naše jeviště.“. Samo osvobození zde tedy má poměrně hořké vyústění, tušíme, že je zneužito, slyšíme navíc fragment nacionálně socialistické písně. Sama svoboda je zde velmi nejistým terénem okamžitě obsazeným dalšími ideami, ale i potřebou vytvořit novou hierarchii, nadvládu. Z osvobození je udělán standardní příběh hollywoodské produkce s dobrým koncem, který znemožnil snahu o reálnou emancipaci lidstva, jež však již má jiné potřeby, což nejspíš dokazuje dechovka. Když se ozve, že před třemi tisíci lety zde nastal úpadek lidstva, zní pompézní filmová hudba. Ovšem rozkrytí možného ironického, juxtapozičního vztahu mezi těmito dvěma prvky je ponechán na posluchačích.

---

<sup>103</sup> „Hérakles kroužil další tři tisíce let kolem masívu a orel se psí hlavou kloval dále játra spoutaného a živil ho svým trusem, takže zápach sílil stejnou měrou, jakou si osvoboditel na něj přivykal. Hérakles posléze využil deště, který trval pět set let, a přiblížil se na dostřel. Přitom si ucpával jednou rukou nos. Třikrát orla chybil, neboť ho omráčila vlna zápachu, která ho zavalila, když sundal ruku z nosu, aby napjal luk, takže bezděčně zavřel oči. Třetí šíp zranil spoutaného lehce na levé noze, čtvrtý orla usmrtil. Prométheus, jak se vypráví, hlasitě oplakával ptáka, svého jediného druha po dobu tří tisíc let a svého živitele dvakrát tři tisíce let. Mám jíst tvé šípy, křičel, a – zapomínaje, že znal i jinou potravu: Dokážeš vzlétnout, sedláku, svýma zahnojenýma nohama. A pozvracel se zápachem stáje, který Hérakla doprovázel od doby, kdy vyčistil Augiášův chlév, neboť hnůj smrděl až do nebe. Jez orla, řekl Hérakles. Ale Prométheus nedokázal pochopit smysl jeho slov. A věděl taky, že orel byl jeho posledním spojením s bohy, neboť každodenní klovanice jeho zobáku dokazovaly, že bohové na něj nezapomněli. Pohyblivější než býval ve svých okovech, spílal svému osvoboditeli do vrahů a pokoušel se mu naplít do obličej.“ in: Heiner Müller: Cement, Dilia, Praha, 1975, s. 42-43

<sup>104</sup> „Hérakles ho musel snést z pohoří na ramenou. Další tři tisíce let trval sestup k lidem. Bohové rvali pohoří ze základů, takže sestup se v tomto víření kamenů podobal spíše pádu, a Hérakles nesl svou drahocennou kořist na své hrudi jako dítě, aby se nepoškodila. Přitisknut na krk svého osvoboditele, udával mu Prométheus směr střel, takže se většinou dokázali vyhnout. Mezitím křičel hlasitě k nebi, které bylo zatemněno vířícím kamením, a ujišťoval, že nenese vinu na tomto osvobození. Pak došlo k sebevraždě bohů. Jeden po druhém se ze svého nebe vrhali na Héraklova záda a roztříštili se v sutinách skal. Prométheus se s námahou vyšplhal zpět na ramena svého osvoboditele a zaujal pózu vítěze, který jede na zpěněném koni vstříc jáсотu obyvatelstva.“ in: Heiner Müller: Cement, Dilia, Praha, 1975, s. 43-44

V dalších částech se některé elementy navracejí – nejen zvuky exotické zvěře, štěkot psa a bolestivý křik, ale i později čistě oslavné dechovky. Přidávají se zvuky Héraklova zvracení vyvolaného pachem exkrementů Prométhea a orla, slyšíme scratchování vinyly, ale i údery na kovové předměty (Hefaistova dílna) prolutá se zvuky vlaků, ale i hudební motivy, jiné se zase postupně rozvíjejí a vysvětlují – například sestup Hérakla s Prométheem z masívu, sestup ve znamení osvobození a vítězství, je korunován zvuky zmíněné dechové hudby. Zda dechová hudba reprezentuje lid a nevděčné lidstvo však není zcela jasné.

Příběh není lineární, vrací se tam a zpět po časové ose, jeho jednotlivé části se přeskupují a jsou narušovány erratickými bloky podobným způsobem, jaký Müller narušoval konstrukci svých dramát. Goebbels operuje prostředky, které literární teoretik Michail Michajlovič Bachtin nazývá různověčím – heterogenním charakterem materiálu, nejednoznačností, fragmentárností.

Jak je patrné ze stručného nástinu částí dlouhé kompozice, je zde silné napětí mezi textem, jeho přednesem či recitací anebo zpěvem a dalšími zvukovými a hudebními prvky. I sám text je brán jako propozice, s níž lze dále svobodně nakládat – vynechávat jeho kusy, stříhat jej na kusy a opět slepovat dle jiných pravidel, klást v jejich přednesu akcenty na určité slabiky, jeho hudební a nikoliv diskursivní povahu. Goebbels se rozhodl jisté fragmenty opakovat anebo doplnit o komentáře nebo fragmenty z děl jiných autorů či dalších Müllerových textů. V případě *Die Befreiung des Prometheus* také dochází k oddělení elementů – hudební vrstva, nasamplované ruchy, hluky, zvuky zvířat, křiku Goebbelsova syna jsou mnohdy od textu zcela nezávislé, spíše působí jako komentář anebo nezávislý projev, na základě asociace přiřazený prvek k různým částem Müllerova textu v pestrém ale formálním hereckém a pěveckém provedení. Toto oddělení lze také nazvat prokomponovanou simultaneitou, kde však hudba v celé šíři svého významu neilustruje ani neakcentuje drama. Tento moment, v němž všechny elementy spolu plně nekorespondují a jsou na sobě do značné míry nezávislé, je nazýván parataxí složek.

Heiner Goebbels považuje Müllerovy texty za krajinu, kterou se lze prodírat jak hustým lesem. Jeho umělecký svět tak plný náleží do oblasti postdramatického divadla, a to nejen z důvodu užití nesourodých prostředků a prvků, neustálého odstupu od materiálu a jeho tematizace, ale i z důvodu, že rozlámané kusy nahrávek, textů plně korespondují s narušeným a děravým, leckdy až nelogickým časem – hlavním činitelem. Zde není místo pro linearitu, hladkou návaznost a dramaturgicky čitelnou stavbu, svět Heinerja Goebbelse, ač se to pod působivou formou jeho děl možná nezdá, je velice hořký a skeptický. Goebbels, i přes svoji politickou angažovanost, přiznává nedůvěru ke všem utopickým pokusům a idejím, ačkoliv mu levicové ideály jsou velmi vlastní.

U režírujícího skladatele je textem vše, každý zvuk, hluk, ruch i záznam hlasu hrají, navzájem se ozřejmují anebo zpochybňují, rozhodně však nejsou pouze ilustrativní nebo pasivní. Na to jsou příliš teatrální, protikladné a nesourodé. Stejnomená podoba scénického koncertu však nabízí jinou strategii, strukturu i hudební výraz. Nekončí údery do kovu, pompézní dramatickou hudbou, agresivní kulminací prvků, abstraktněním celého materiálu a potleskem publika a skandováním / obdivovatelů Prométhea, dramatem kulturního řádu, ale možná i ironicky užitou písní *At last I am free*. Goebbels vždy tendující k levicovému umění zde ukazuje porážku a limity levicových idejí skrze lhostejnost a malou angažovanost společenství. Zde můžeme sledovat počátek této skepse v performativní podobě.

Osvobození Prométhea nabídlo nový pohled na to, čím může být Hörspiel, neboť propojil oblasti, které do té doby nebyly ve vzájemném sousedství příliš

prozkoumány. Jeho nové radikální gesto ukázalo trajektorii, na níž vedle sebe sousedí jak soudobá vážná hudba s inscenovaným tvarem, hudební koláží, konkrétní hudba, noise, jazz i eklektický plundrofonický pastiš. Do té doby byly tyto okruhy vždy ohledávány ve skromnější, méně košaté podobě – například Ferdinand Kriwet důsledně pracoval se zvukovou performativní koláží, stejně tak Franz Mon, Ernst Jandl ohledával básnický a dramatický rámec v prostředí stříhu a stereofonie, Mauricio Kagel propojoval svět plně komponované soudobé vážné hudby s hudebně-dramatickým elementem atp. Goebbels, podobně jako John Cage, nabídl velmi pluralitní, otevřený tvar mezi vysokým a nízkým, mezi autorským počinem a koláží sestavenou z existujících děl a prošlapal tak cestu pozdějším dílům Andream Ammera nebo Georga Katzera.

### **3.2 Dobyvatelé akustických jevišť Andreas Ammer a FM Einheit**

Pokud lze nějakou oblast označit za „encyklopedickou hudbu“, platí to často pro díla rozhlasových tvůrců, kteří volně proploouvají mezi styly, žánry, autory a epochami a obejdou se bez primárně dramatických textů, ačkoliv jsou jejich výtvoary dramatické víc než dost. Německý režisér a libretista Andreas Ammer dokázal ve spojení s hudebníkem FM Einheimem za dvacet let své spolupráce získat nejen mnoho ocenění za svou práci, ale hlavně nabídnul nový pohled na to, jak mohou rozhlasová dramata znít.

Rozhlasové drama, v němž má leckdy hudba pouze dekorativní a ilustrativní charakter, zažilo ve druhé polovině 20. století několik velkých otřesů. Jeden z takových zlomů byl spojen s nástupem nové techniky a s daleko větší dostupností elektronických nástrojů, efektů a samplerů, dalším byl inovativní přístup hudebních skladatelů a literátů, kteří pochopili, že jednotlivé elementy, z nichž se rozhlasová hra skládá (hlasy, ruchy, hudba, archivní záznamy, komentáře hlasatelů atd.), by měly být zrovnoprávněny, a do té doby nadřazený text, který obvykle dominuje tradičněji chápané rozhlasové hře, by měl být sražen ze svého piedestalu. Pohyb, který nastal v divadelnictví a bývá obvykle označován pojmem postdramatický (či jeho nová a velmi mezní forma má již dokonce podobu tzv. postspektakulárního divadla) tak paralelně nastal i v rozhlasovém umění. Bez přehánění tak můžeme tvrdit, že možnosti, které rádio jako médium poskytlo rozvoji uměleckého jazyka, v mnohém ovlivnily i další disciplíny a radikalizovaly je či osvobodily některé složky. Proto také mnozí ze spisovatelů začali rozhlasu nabízet cosi jiného než celistvá dramata, neboť pochopili, že rozhlasová hra poskytuje jejich práci daleko větší možnosti než pouhou produkci adaptací notoricky známých prozaických textů či dalších konverzačních dramát. Jejich rozhlasové hry tak představují v daleko větší míře scénáře s prázdnými poli či pouhá libreta, dávající prostor zvukovému a hudebnímu doformulování výsledného tvaru.

Přestože se jedná o útvar dávající dostatek imaginace jak hudebníkům či posluchačům, do jisté míry jej lze dodnes považovat za minoritnější část rozhlasové produkce. I v Německu, jež lze od padesátých či šedesátých let považovat za skutečný ráj rozhlasového umění, však tento typ tzv. Hörspielů představuje sice tvar umělecky progresivní a ceněný, který i tak oproti klasickým rozhlasovým hrám a čtení próz mnohdy v podání slavných herců představuje spíše vedlejší proud.

#### **Ctitel rozhlasových vln**

Německý tvůrce rozhlasových a divadelních kompozic, filmový i zvukový dokumentarista a autor scénářů Andreas Ammer (\*1960) se v posledních dvaceti letech věnuje rozvoji emancipovaného jazyka rozhlasového formátu s tím, že používá, zdůrazňuje a tematizuje jeho primární kvality a žánrová schémata jako například exaltovaný a přesvědčující hlas moderátorů, krátké hudební předěly atp. Přestože jako literární základ pro svou práci používá rozhlasové dokumenty, profily významných intelektuálů (např. podivínského rakouského psychoanalytika a objevitele teorie orgonu Wilhelma Reicha či německé filosofy Martina Heideggera a Waltera Benjamina) či radikální adaptace příběhů nebo motivů z děl klasické literatury anebo historických událostí a je patrné, že literatura či mluvené slovo jsou do značné míry středem jeho zájmu, dokáže velice důsledně spolupracovat s velmi rozmanitými hudebníky na svých často dosti nákladných zvukových produkcích. Ve své novátorské práci s textem zúročuje Andreas Ammer své bohaté vzdělání –

absolvoval studia germanistiky, filosofie a historie přírodních věd v Mnichově. Je patrné, že je navyklý svobodně se pohybovat mezi velmi rozdílnými oblastmi a kontexty, proplovat mezi filosofickými, literárněvědnými i popkulturními odkazy, styly a žánry.

Ammer není neznámým tvůrcem okrajového žánru určeného pouze pro jedno médium, tedy pro rozhlas rozhlas. Mnohá z jeho významných děl jsou známá i v Česku. Spolupracoval na nich nejčastěji s bývalým členem Einstürzende Neubauten FM Einheitem (\*1958), ale také s cellistou Sebastianem Hessem, pianistkou Ulrike Haage a elektronikem Martinem Gretschmannem ukrývající se pod názvem Console či finskou dvojicí hlukových minimalistů Pan Sonic. Kompozice jako Radio Inferno, Apocalypse Live, Deutsche Krieger či Crashing Aeroplanes nejenže patří mezi novodobý kánon rozhlasových her, ale také se téměř všechny dočkaly vydání na CD, což se v případě žánru s nálepkou rozhlasového umění nestává příliš často. Ammerova funkce je specifická, neboť kromě literární přípravy zahrnující jak upravování, někdy spíše rozbíjení původních textových předloh (např. Dantovy Božské komedie, Apokalypsy sv. Jana, Odyssey), psaní vlastních scénářů proložených úryvky již existujících zvukových záznamů, přímo nezahrnuje hudební práci. Ammer se věnuje režii herců či hrajících hudebníků a zpěváků nebo komentátorů, dramaturgii spojující různé styly a odkazy bohaté výsledné kompozice. To obnáší skladbu všech nejen čistě hudebních složek, ale i zvukových citací či parafrází a travestií, které víří v intertextuální a interhudební stylově zdánlivě nesourodé koláži. Ačkoliv nepracuje přímo jako autor hudby, zachovává si coby režisér a „libretista“ jasný rukopis patrný i v dílech, která vznikala ve spolupráci s tak rozdílnými hudebníky, jako je zmíněný průkopník inteligentního techna Console, hlasový akrobat Phil Minton či zpěvák Blixa Bargeld. I když se jeho díla stylově pohybují na mnoha rovinách a sám Ammer mění způsoby práce s hereckým hlasovým projevem, dokáže mít v jistém slova smyslu čitelný rukopis. Tento rukopis je daný jak opakovanou spoluprací s důležitými osobnostmi současné hudby, které zde neplní pouze své tradiční role hudebníků, ale stávají se herci, tak permanentním otáčením kaleidoskopu plného útržků, rozbíjením zvukových tvarů v momentě, kdy se stávají příliš průzračnými a čitelnými. I přes tuto neustálou destrukci tvaru, který začíná mít výrazné hranice a styl, rozvíjí jeden zdánlivě čím dál konkrétněji se zhmotňující jazyk s relativně přehlednou gramatikou, je možné tvrdit, že Ammer je v jistém makropohledu stylově tvorný a hlavně – i když je jeho vlastní vklad jakoby rozpuštěn v práci ostatních tvůrců – má nezaměnitelný jazyk prosakující i napříč spolupracemi s různými hudebníky. Bezesporu patří společně se skladatelem a režisérem Heinerem Goebbelsem či básníkem Ernstem Jandlem k velkým reformátorům mluveného slova v hörspielovém prostředí. Ammer však na rozdíl od Goebbelse, který je v daleko větší míře spojen se zvukovou složkou a vychází z rockové i soudobé hudby, či Ernsta Jandla, sledujícího převážně rytmickou či melodickou stránku izolovaných slov, zdůrazňuje spojitost s rozhlasem a jeho charakteristickými prvky – jingly, moderátory, znělkami či možností přeladování jednotlivých stanic. Příznačné je také jeho spojení s legendárním hudebním redaktorem Johnem Peelem, který v kompozici Radio Inferno představuje rozhlasového moderátora čili jakéhosi průvodce Dantovým Peklem a zároveň dvojníka průvodce skutečného, jímž je Vergilius v podání Phila Mintona. John Peel tak zosobňuje onen rozhlasový kontext. „Při poslechu má člověk vždy problém, že nic nevidí. Jen velmi málo uměleckých forem je přímo určených k poslouchání. Uvedu příklad. Rádio vytvořilo pouze dvě umělecké formy, které skutečně fungují: První formou je komentování fotbalového utkání, které je určeno k poslechu, je živě



přenášeno a člověk jej musí poslouchat. Přesto si není možné zcela představit, jak hráč zakopl a doopravdy upadl. Druhou formou je hitparáda, která se snadno přizpůsobuje posluchačské estetice. Ovšem hitparáda není přímo objevem rozhlasu. V jistém smyslu je hitparáda čímsi, co funguje jako Mozartova opera: árie, recitativ nebo hudba a mezi tím moderátor...<sup>105</sup> říká o specifikách rozhlasu jako možného uměleckého média sám Ammer.

### **Klasika jako palimpsest**

Ammerova záliba v literatuře, zvláště v té klasické, která je považována za kánon, se projevila především ve čtyřech dílech, o kterých zde bude řeč – Radio Inferno (1993), Apocalypse Live (1995), Odysseus 7 (1998) a Lost & Found: Das Paradies (2009). I přes všechna specifika mají tyto kompozice mnoho společného. Kromě toho, že se na nich podílel někdejší představitel industriálního rocku FM Einheit, v mnoha rolích hlasový experimentátor Phil Minton či další člen „zbořených novostaveb“ Alexander Hacke, který například mistrně ztvárnil roli Telemacha, či klavíristka a perkusistka Ulrike Haage, jsou osobitým mixem původních textů a nově interpretovaných pasáží a přepsaných částí, citací z jiných děl či původních režisérových textů. Leckdy se zdá, že originální texty jsou zde proto, aby byly setřeny a zamazány. Ačkoliv některá díla byla provedena živě v podobě scénického koncertu či divadelní inscenace a nahrávka představuje pouhý zvukový záznam hudebně-divadelního díla, je zřejmé, že Andreas Ammer primárně přemýšlí zvukem, což dokládá také převaha jeho spolupracovníků i vystupujících „herců“, kteří obvykle přicházejí z hudebních sfér. Apokalypse Live, jak již název napovídá, je záznamem ze scénicky pojatého koncertu a například album Unser Oskar, jehož spoluautorem je Sebastian Hess, vychází ze stejnojmenné inscenace až po okraj naplněné říznou bavorskou dechovkou. V současnosti Ammer jako by poodstoupil od tvorby spojené s divadlem a začal se daleko více zaměřovat na multimediální díla a film, vždy však ve spojení s rozhlasovými projekty.

Ono zmíněné zacílení na literaturu zde nabývá podoby až režijně-dramaturgické obsese v uzpůsobování si textů vlastním a novým vizím či potřebám. Původní literární díla, kolem nichž rotují všechny zvukové a dramatické fragmenty, jsou mnohdy zredukována na pouhou tříšť citací, útržků anebo je z nich použita původní struktura ve smyslu jakési páteře nového radioartového díla. Slova a charakteristický styl originálních písemností – Dantovy Božské komedie, Apokalypsy sv. Jana, Homérový Odysseus a Miltonova Ztraceného ráje jsou tak zamazána a překryta jak novou hudební složkou, která mnohdy čítá značné množství jednotlivých částí (Radio Inferno je například rozděleno do čtyřiatřiceti „zpěvů“, což odpovídá Dantově struktuře Pekla), tak hudebními díly cizích autorů. Přístup k nim je exemplárně dekonstruktivní a analytický.

### **Demiurgové násilí**

V radioartové praxi lze jev násilí, ve smyslu nepietního nakládání s původním zvukovým či textovým materiálem, na již vytvořeném díle nahlížet velmi konkrétně: vnímá-li Ammer coby dramaturg či režisér cizí hudební skladbu, dramatický text či prozaický materiál jakéhokoliv druhu jako autonomní dílo, tedy je-li schopen odstupů a relativizace, teprve v tomto okamžiku si jej může násilným aktem přivlastnit a zpracovat s tím, že naruší jeho stávající totalitu a identitu.

---

<sup>105</sup> Gespräche mit Andreas Ammer, in: Karl-Heinz Blomman, Frank Sielecki (ed.): Hören – Eine vernachlässigte Kunst?, nakl. Wolke, Hofheim, 1997, s. 179

To vše samozřejmě platí v případě, kdy samu formu nepovažujeme za samo „poselství“, ale jak se ukazuje, tyto dvě složky jsou v neustálé interakci. Důvodem vraždy originálních textů, způsobů chování či hlasových návyků (negativní postavy hovoří hlubokým hlasem atp.) nebo původních skladeb či hudebních stylů zde není obvykle jakási iritace jejich uměleckou nedokonalostí, ale vražda sama, ale také touha nastínit různé podoby a potenciál narace jednoho příběhu. Ammer s FM Einheimem se přímo vyžívají v rozlámané formě vyprávění, přeskakují důležitá fakta a celé pasáže, a to i z důvodu, že předpokládají posluchačovu jistou obeznámenost s literárními díly, která teprve umožňuje se nad novou verzí skutečně bavit, což ale neznamená, že jejich díla nejsou primárně zábavná sama o sobě.

Ammer se svými spolupracovníky navrhuje na původní slova mnoho rozmanitých dalších textů a perspektiv, z nichž se na kanonické texty hledí – promítají se zde jak komentáře rozhlasových moderátorů, imitace reklam tematicky vztažených k původnímu tématu – například k apokalypse, a role jsou velice pestře rozvržené rolí mezi hudebníky či zpěváky v dramatických rolích. Jeden herec často obsáhne více dramatických postav či pěveckých partů. Neschází zde ani sofistikovaný humor prošpikovaný intelektuálním odstupem – Ammer s oblibou jako určitý zcizující a ironický prvek používá popové hity, ale i dílo Johanna Sebastiana Bacha či country legendy Hanka Williamse seniora. Jedním z jeho nejzdařilejších špílčů je konfrontace hitu I Will Survive Glorie Gaynor s ohlašováním příchodu apokalypsy exaltovaným hlasem Phila Mintona, který se ukazuje jako jeden z nejlépe disponovaných radioartových herců. Minton se svou charakteristickou hlasovou ekvilibristikou a schopností s nadhledem přehánět a postavy abstrahovat do jakýchsi zvukových jasně čitelných soch, typizovaných postav démonů, prodavačů, Vergilia či Odyssea, je bezesporu středovou postavou, která kompozicím přidává něco více, než jen dobře naplněnou roli. Mintonova potouchlost, velké obeznámení s hudbou a intelektuální zázemí koresponduje s Ammerovým dekonstruktivním přístupem opeřeným humorem a touhou skrze rozbíjení jednoho budovat druhé a nové.

### **Kolik hlasů umíš...**

Celkový velmi pluralitní a heterogenní ráz vyjmenovaných děl je navíc umocněn až babylonským zmatením jazyků. Ve většině děl se prolíná němčina s angličtinou, ale třeba i italštinou. Nikdo nemá potřebu vše sjednocovat a vysvětlovat. Navíc Ammer s FM Einheimem při volbě jednotlivých akustických prostředí, jakýchsi zvukových kulís lehce evokují nejen různé epochy a sociální kontexty, ale také možné vizuální kulisy pro dramatické hlasy. Dávají značný prostor posluchačově představivosti, žádný zvuk neužívají ilustrativně, a pokud ano, tak čistě ironicky, za účelem jeho demaskování v jisté bezpohlavnosti anebo jako doslovnou simulaci konkrétního zvukového prostředí. Stejně jako mísí jazyky, navzájem a mnohdy brutálně konfrontují mluvenou řeč, stylizovaný a hypertrofovaný herecký projev se zpěvem. Ačkoliv posluchačům a divákům nemusí být zcela jasný důvod jednotlivých dramaturgických a režijních rozhodnutí pro volbu toho kterého jazyka, či užitého hudebního stylu (promítá se zde takřka celá encyklopedie populární i vážné hudby – tedy nejen pop, ale i rock, metal, industriální rytmy, opera, komorní hudba, kytarový noise s dechovkou, lacinými šlágry či rozhlasovými elementy, hlasovými experimenty a improvizací), ze samotné kompozice je jasné, že zde není nic nahodilé či dramaturgicky neopodstatněné. Vše se vzájemně provazuje.

FM Einheit jako hudebník kompozičně zcela evidentně buduje sice velmi pestrou, přesto však v celé polystylové rozporuplnosti koherentní strukturu, kde každý element podléhá analýze a pečlivému zvážení. Jako autor či spoluautor zvukové

složky Einheit výrazně překvapil a stále překvapuje. Zatímco se v Einstürzende Neubauten i svých sólových počinech profiloval jako tvůrce rytmicky úderné industriální rytmiky se zálibou ve velkých patetických gestech, v radioartových kompozicích ukazuje, kolika hlasy umí zpívat a nakolik trefně umí volit pro tu kterou pasáž odpovídající styl, citaci či vlastní hudbu. Pravda, i v Ammerových dílech leckdy používá své ozvučené pružiny a další průmyslové harampádí, ovšem právě dunivý zvuk dodává celku na působivé dramatičnosti tím, že akcentuje některé pasáže. Navíc FM Einheit má talent hudbou vytvářet rytmicky přesnou, v jednoduchosti údernou, ale významově poněkud znejistňující hudbu. Ta navíc záměrně ne vždy zcela přiléhá k hereckým projevům, což má za výsledek rozpojení jednotlivých zvukových složek, jejich vzájemné komentování se či podvracení a hlavně tímto až surrealisticky disparátním přístupem vzniká průrva a otevírají se dveře posluchačově představivosti. Někdy sáhne po dřevním blues, jindy mu stejně dobře poslouží disco nebo metal. Na rozdíl od „klasických“ rozhlasových her je zde daleko větší důraz kladen na spolupráci a vlastní aktivitu příjemce tím, že ne vše je vysvětleno, ba spíše naopak. Vysvětleno není nic, alba působí jako labyrinty textů a zvuků, které se někdy vzájemně zrcadlí, jindy se jejich stopy nenávratně ztrácí.

### 3.3 Špatně artikulovaný útok Dokumentaroper Helmuta Oehringa

Dílo německého skladatele Helmuta Oehringa (\*1961), jenž se narodil měsíc před stavbou Berlínské zdi, je nasyceno výlučnou zkušeností, kterou jako skladatel má. Tato v mnohých jeho kompozicích nebo hudebně divadelních inscenacích transformovaná zkušenost do podoby mezního zvukového a parahudebního světa má často zdánlivě agresivní charakter, což se však při detailnějším poslechu jeví jako mylné porozumění jeho hudbě. Ta je spíše nasycena bolestivou jinakostí a snahou dát prostor tomu, co je vyloučené a nemá prakticky žádný hlas v umělecké, natož pak zvukové sféře. Oehring se narodil jako dítě hluchoněmých rodičů a tuto zkušenost ve velkém segmentu své tvorby zpracovává a radikalizuje (i na politické úrovni) s její pomocí nejen svůj hudební jazyk, ale také obsazení a charakter inscenací.

#### Předchůdci z druhé strany zdi

Jedněmi ze skladatelů, kteří mohou být považováni za předchůdce Oehringova úsilí, je německý představitel poválečné avantgardy Dieter Schnebel (\*1930) a v Paříži trvale usazený Řek Georges Aperghis (\*1945) pohybujiící se mezi čistě orchestrální nebo komorní hudbou, scénickými koncerty, ale i technologicky sofistikovaným hudebním divadlem (*Machinations* z roku 2000) anebo operou (*Avis de tempête* z roku 2005).

Georges Aperghis<sup>106</sup> provádí od sedmdesátých let hloubkové sondy do různých podob neartikulovaného projevu. Jeho slavný cyklus krátkých skladeb s názvem *Récitations* (*Recitace*, 1997-1978) nabízí široký vějíř různých hlasových technik, leckdy napodobující mluvní akty, ale bez konkrétní diskursivní povahy. Slyšíme prskání, polykání hlásek, výbuchy smíchu, vrčení, ovšem v působivém a až poetickém ladění. Aperghis, který podobným způsobem komponuje i pro nástroje a dovádí interprety k samotným mezím operace s nástroji, vytvořil také velmi hraniční a pro barytonistu fyzicky velmi náročné dílo *Jactation* (*Žvanění*, 2001) na pomezí performance a hudební kompozice. Samo vysilující provedení vymáhá od sólisty pohyb po scéně, měnění poloh těla nebo různé typy grimas. Aperghis, který často píše své skladby přímo na tělo konkrétním zpěvákům, vychází z jejich naturelu a nutí je rozšiřovat možnosti svého projevu. Je zřejmé, že je výtečným pozorovatelem, který si libuje v užití různých pro svět umění atypických řečových nebo zpěvných formulí odpozorovaných doslova na ulici nebo v kavárnách. Jeho dílo je jak zvukově extrémní, tak i komické až groteskní. Plastický a ekvilibristický výkon jím vybraných interpretů zpracovává zvuky podobné blekotání opilců, samomluvě, hysterie, notování kousků písní, výbuchům hněvu, ale zachovává si jasně muzikální kvality, přesné tempo a komponovaný tvar.

Dieter Schnebel je autorem cyklu kompozic a scénických koncertů s názvem *Maulwerke* (1968-1974), tedy kompozic pro ústa a reprodukční techniku. Například v části cyklu s názvem *Atemzüge* (1970-1971) pro tři zpěváky, vydané v letech 1976 a 1998 ve vydavatelství Wergo, ohledává možnosti hudebnosti dechu. Aniž by se uchýlil k artikulovanému projevu nebo zpěvu, buduje celou kompozici na překrývání různých podob práce s dechem a neartikulovaným blekotáním. Schnebel do jisté míry simuluje například stavy při rozrušení, narůstajícím sexuálním vzrušení nebo

<sup>106</sup> Detailněji o díle Georgese Aperghise viz Jiří Adámek: *Théâtre musical* (Divadlo poutané hudbou), NAMU, Praha, 2010

spánku, napodobuje, ovšem bez nutného mimetismu, animální zvuky, dech při práci. Nikdy ale není jeho podoba zcela věrná těmto činnostem, neboť je nadsazená a natolik zvýrazněná, že vyniká její specifická hudebnost ukrytá v rytmickém charakteru, barvě a intenzitě. Navíc, je-li některá situace až příliš definovatelná a ztotožnitelná s reálným předobrazem, je hned donucena se plynule přerodit v situaci jiného řádu.

Kompozici Atemzüge lze také považovat za jeden z průkopnických projevů minimalismu. V Atemzüge se opakující tempo dechu postupně proměňuje, jeho vzorce, které se chvíli jeví jako konstantní a pravidelné, jsou vlastně procesuální a podléhají neustálé metamorfóze.

Schnebel často pracuje vyloženě situačně, byť sám přímé ukotvení dechu neustále abstrahuje a mění. Ve chvíli, kdy se simultánně překrývají dva dechy, vzniká jasný dialog a jednání, byť velmi formální a čistě zvukové, což je také vidět na záznamech různých částí jeho cyklu (Dieter Schnebel: Choralvorspiele I+II, Maulwerke, Wergo, 2011), v němž jednotliví zpěváci nereprezentují konkrétní postavy, ale spíše jen slupky jednání a charakterů v přesném hudebním tvaru. Pokud někdo v soudobé hudbě jako první důsledně postavil své dílo čistě na rozšířených hlasových technikách a narušil tak dominanci zpěvu nebo recitace, byl to právě německý avantgardní skladatel a muzikolog Dieter Schnebel. Ten navíc pro svůj cyklus vytvořil nový způsob notace – grafické partitury, která namísto not na obrázcích ukazuje interpretům, jak mají pracovat s dechem, tvarem úst, kudy mají vést hlas ústní dutinou, jak zapojit jazyk.

Jednotlivé scénické realizace cyklu Maulwerke jsou velmi strohé a naprosto formální. Na černé scéně vidíme pouze civilně oblečené zpěváky, kteří reprezentují určité hlasové akty a proměňují své konstelace a prostorové pozice. Ve svém projevu jsou přísně neosobní, což vede k většímu zaměření na jejich hlasové a zvukové schopnosti.

Helmut Oehring, který se narodil v NDR, je svým hudebním vzděláním autodidaktem. Jako samouk se také věnoval hře na kytaru, která jako jasně rockový nástroj hraje důležitou roli v mnoha jeho orchestrálních i komorních kompozicích. Poté, co pracoval jako dělník na stavbách, se v letech 1984-1985 rozhodl věnovat hudbě. Byl oslněn rockem a soudobou vážnou hudbou, náruživě hlídal partitury a poslouchal veškerou dostupnou vážnou hudbu – Stockhausenem počínaje, Friedrichem Goldmannem (1941-2009), či Friedrichem Schenkerem (1942-2013) konče.

Navštěvoval skladatelské kurzy předního východoněmeckého skladatele Georga Katzera, jehož považuje za jednoho ze svých zásadních učitelů. Své kompozice však v osmdesátých letech konzultoval s dalšími skladateli NDR – Friedrichem Goldmannem, Andre Asrielem (\*1922) a Helmutem Zapfem (\*1956) a na počátku let devadesátých navštěvoval dva roky kurzy Georga Katzera na Akademie der Künste v Berlíně.

### **Rukopis samouka**

Žánrový rozptyl Oehringovy tvorby je značný – od skladeb pro sólové nástroje (např. FOXFIRE EINS, FOXFIRE ZWEI, FOXFIRE DREI (1993), PHILIPP z let 2001-2003), kvartety (zde má důležité místo Streichquartett No.1, který napsal jako svoji první kompozici v roce 1987, přestože neměl prakticky žádné zkušenosti s touto náročnou formou) a komorní ansámby – je nutné zmínit LOSHEIT (1992-2003), DIENEL (1996), baletní hudbu PRAE-SENS z roku 1997 až k velkým orchestrálním kompozicím. Mezi ně patří COMA 1 z roku 1991 anebo Das BLAUMEER (2003),

filmové hudbě (Berlin: Synfonie einer Grosstadt<sup>107</sup>), relativně vzácné rozhlasové tvorbě a hudebnímu divadlu (WOZZEK kehrt zurück z roku 2003, Die Wunde Heine z roku 2009) či scénicky i kompozičně impozantním operám (UNSICHTBARLAND, 2005).

Oehring se bytostně považuje za součást celé evropské hudební tradice, což je také důvodem pro jeho neustálý intertextuální (intermuzikální) vztah k různým skladatelům (Henry Purcell, Antonio Vivaldi, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert), jejichž dílo s plným přiznáním dekonstruuje, posouvá a absorbuje do svých kompozic. Tam, kde například Heiner Goebbels díla cizích autorů vysekává, sampluje nebo užívá v celku jako například v inscenaci Eraritjaritjaka a používá v původní formě, Oehring se dopouští značných posunů v ustrojení původních kompozic a otřásá jejich původní formou i aranžmá. Dále zkoumá a ohledává svůj charakteristický jazyk, snaží se jej rozvíjet i v nových oblastech a žánrech, originální objevy – například práce s hluchými zpěváky, specifický způsob notace i dirigování, užití znakové řeči jako choreografického prvku, vtažení do kulturního oběhu osob, jejichž hlas nebývá doslova slyšet v žádných médiích nebo přímo kompozičních postupů, vždy ověřuje v různých žánrech a konstelacích s tím, že mění jejich proporci, charakter, ale projektuje i společenský rámec svých děl.

Jako skladatel se Helmut Oehring hrdě hlásí jak k schönbergovské tradici, ale neopomíjí například přitakat tomu spektru světa východoněmecké hudby, které, jak ostatně bylo napsáno v úvodní kapitole, nebylo nikterak dogmatické a poplatné režimu, přestože se hlásilo k tradici angažované hudby. Ve své autobiografické knize Mit anderen Augen, v níž popisuje svůj zrod jako skladatele a snaží se pojmenovat zdroje a charakter své tvorby s tím, že se očividně ztotožňuje s osudem Arnolda Schönberga: „Hanns Eisler, narozený v roce 1898 v Lipsku, který zemřel v roce 1962 ve Východním Berlíně, byl posledním učitelem mého mentora a učitele Georga Katzera. Sám byl jedním z žáků Arnolda Schönberga. A Schönberg, podívejme, se narodil v roce 1874 ve Vídni, byl hudebním samoukem. Jako mladý se učil hrát na housle a pokoušel se komponovat na vlastní pěst.“<sup>108</sup> Se světem Schönberga jej spojuje mnohé, nejen jistá biografická paralela. Můžeme jej považovat za osobitého pokračovatele v rozvoji technik Schönbergovi připisovaných - Sprechstimme a Sprechgesang, ale s tím přídavkem, že je rozšiřuje o těžko uchopitelnou hlasovou

---

<sup>107</sup> Oehring zkomponoval společně se skladatelkou, svou tehdejší partnerkou a častou spolutvůrkyní, Iris ter Schiphorst (\*1957) hudbu k filmu Thomase Schadta, který nese stejný titul a staví na podobném principu montáže jako film Waltera Ruttmanna z roku 1927. Film následuje Ruttmannovo strukturování, také sleduje různé události během čtyřadvaceti hodin v německé metropoli. Začíná za noci novoročními oslavami a opisuje oblouk celého dne s tím, že v samotném filmu můžeme sledovat v určitých momentech přesné časové údaje na městských hodinách nebo díky proměně světla a charakteru lidských činností určit, v jaké části dne se přibližně město během filmování nacházelo bez ohledu na to, že filmové záběry byly pořizovány prakticky celý rok. Po nočních oslavách vidíme záběry na opuštěné ulice za rozbřesku, časnou práci v tiskárnách a pekárnách, pozdější práci popelářů a pošťáků a začátek dne, kdy lidé míří do práce anebo do škol. Následují události různého druhu – demonstrace skinheadů, plavbu lodí po Sprévě, večerní basketbalový zápas, baletní představení, televizní debata atp., které jsou prokládány meditativními záběry na město, jeho architekturu či stíny mraků plynoucí po budovách. Hudba Oehringa a ter Schiphorst většinou funguje autonomně – jen v několika momentech následuje stříhové tempo (např. rytmicky důrazná hudba se vynořuje jako komentář záběrů na válečné pomníky) a spíše svým temporytmem a charakterem doprovází jednotlivé úseky dne – noční pasáže jsou překryty kontemplativní orchestrální hudbou, textura kompozice se zahušťuje během denního hektického berlínského života. Tato téměř osmdesátiminutová jednolitá skladba se k sledu obrazů často chová kontrapunkticky, nahlíží na každodenní události a děje s odstupem, aniž by se bránila lehkosti anebo intenzivním výpadům. Film byl vydán na dvd - Thomas Schadt / Helmut Oehring, Iris ter Schiphorst: Berlin: Sinfonie einer Grosstadt, Art Haus Musik / Monarda, Berlin, 2002

<sup>108</sup> Helmut Oehring: Mit anderen Augen, btb Verlag, Mnichov, 2011, s. 13

kreaci hluchých zpěváků, již více než dvacet let svědomitě prozkoumává ve svém kontinuálně budovaném cyklu děl s příhodným titulem *Irrenoffensive – Útok šilenců*. Der Irre německy znamená šílenec, sloveso *irren* však označuje i mýlení se, pletení se, což má jistý vztah k nedokonalému a nepřesně ovladatelnému vokálnímu projevu lidí se ztrátou sluchu, jejichž artikulace, dynamika nebo odhad hlasitosti jsou leckdy šokující a vybočují z toho, co jsme navyklí vnímat jako normu.

Foucaultovsky řečeno – i hluší nebo hluchoněmí patří do sféry zapovězených osob, kteří sice nejsou šílení ve smyslu psychické poruchy, ale překračují většinový komunikační kód buď znakovou řečí, anebo expresivním gestickým a hlasovým projevem s vědomím jeho úzkého pole působnosti. Oehring se stal tím, kdo vrací tyto osoby vyloučené z veřejné sféry zpět do hry. V jeho případě se samozřejmě nejedná o kalkul nebo pustý akt solidarity, vezmeme-li v potaz, že jeho mateřským jazykem není němčina, ale znaková řeč, v níž myslí a sní. V mnohých z jeho kompozic a inscenací hraje neslyšící přímo klíčovou roli; kvůli nim musel navíc Oehring vynalézt nový způsob notace, ale i dirigování s novou podobou režijních a zvukových impulsů a informací, jak tvarovat a modulovat hlasový či zvukový projev. K němu se pojí choreograficky aranžované a hypertrofované užití znakové řeči<sup>109</sup>, jemuž vévodí zpomalení, izolování jednotlivých znaků, repetice, zdůrazněním expresivity tváří pěvců / hluchých nebo hluchoněmých tanečníků. Toto svrchované politické gesto je zároveň činem plně proměňujícím celé estetické univerzum jeho tvorby. Je zřejmé, že ona tělesnost znakového jazyka, pohyb a exprese, se promítly i jako performativní a z čistě divadelní perspektivy i choreografický, taneční element do Oehringova hudebního světa. Tato fyzičnost je, byť ve zvukově velmi omezené podobě zachycena i na nemnohých nahrávkách, které byly skladateli vydány. Teatralita a výlučnost hluchých či hluchoněmých zpěváků, vypravěčů a performerů, která je pro Oehringa běžnou zkušeností, ale již je schopen nahlížet i z většinové či prostě jen posluchačské pozice, se promítá i do jeho rozhlasového projektu, scénických koncertů anebo operních děl. Samo tělo je zde materiálem, mnohdy, tak jako v performance či happeningu jiných umělců. Znaky, jím přenášené dále, jsou většinou publika nebo posluchačů neslyšitelné, nečitelné a kryptogramatické.

Téměř všem skladbám německého skladatele je vlastní emotivnost a expresivní naléhavost, naprostá emoční angažovanost, jež je vlastní i dílům, v nichž účinkují pouze školení zpěváci nebo hlasoví ekvilibristé jako David Moss, Oehringův častý spolupracovník, ale prakticky pro svět hudebního divadla a radioartu nezbytný skladatel, performer, herec i interpret. Například v tanečně hudební inscenaci Bernarda Albas Haus (1999) na motivy Federica Garcii Lorcy operuje s přemrštěnou podobou operního zpěvu a rozšířenými technikami hry na smyčce, ve skladbě PHILIPP se prolíná šeptané a šelestivé čtení prozaického textu s táhlými zvuky v rafinovaně užitém rozložení zvuku v kanálech. V kompozici *Locked –in-* (1992) se o perkusivní synkopy tříští exaltovaný zpěv.

---

<sup>109</sup> Jistou paralelu k tomuto typu choreografie, ale vůbec i důvodu přítomnosti aktérů v inscenacích či scénických koncertech lze nalézt v díle amerického režiséra Roberta Wilsona (\*1941), který svůj specifický jazyk rozvíjel skrze svoji zkušenost práce terapeuta s autisty v 60. letech. Wilson později v divadle spolupracoval hluchoněmým chlapcem ve slavné dlouhé a tiché inscenaci *Deafman Glance* z roku 1970. Wilsonovou inspirací byly opakované neurotické pohyby autistů, které užil jako inspiraci pro separované - od jinak statického zbytku těla - choreografické elementy ve své náročné inscenační tvorbě, v níž jsou však separovány nejen tyto pohybové elementy, ale i jednotlivé složky (zvuk od pohybu, text od hereckého jednání atp.). Oehring však gesta, a to díky amplifikaci, užívá i jako zdroj zvuku a součást celé hudební textury, v níž mají šelesty, údery a tlesknutí zcela rovnoprávné místo.

## Útok šilenců

Cyklus Irrenoffensive zahrnuje již celou řadu skladeb různého charakteru a obsazení. Můžeme zmínit scénické koncerty s choreografií ve znakové řeči Wrong<sup>110</sup> z let 1993-1995, SELF-LIBERATOR (1994), DAS D'AMATO SYSTEM (1996) anebo scénický koncert Dokumentaroper<sup>111</sup> (Dokumentární opera), který byl proveden živě v sále WDR, tedy Západoněmeckého rozhlasu v Kolíně nad Rýnem v roce 1996. I zde však bylo, jako například u Heinera Goebbelse či Andrese Ammera, nastudování plánováno s dvojí strategií, tedy aby dokázalo obstát i v podobě rozhlasového přenosu anebo nahrávky. Premiérové uvedení v roce 1995 mělo ještě scénickou podobu režírovanou Maximem Dessau (\*1954), synem skladatele Paula Dessau, rozhlasové, jež bylo plánováno pouze pro vysílání a záznam, na vizuální složku rezignovalo a namísto toho nabídlo jiné, čistě zvukové řešení. To je však o invenčnější a překvapivější v užití stereofonních a surroundových technologií. Bohužel se však jedná o Oehringovo jediné dílo vytvořené přímo pro rozhlasový formát, pro vysílání nebo záznam i s vědomím ztráty jeho určité vizuální složky, teatrálního náboje a vizuální atraktivity. I z nahrávky je však patrné, jak velký vklad zde mají ‚zpívající‘ hluší nebo hluchoněmí performeři / zpěváci, nakolik celé dílo situačně ukotvují čistě svou zkušeností života s handicapem a problémy s komunikací.

Dokumentaroper s podtitulem BITTE SAGEN SIE MIR IHREN NAMEN NOCH EINMAL, ICH HABE IHN BEI DER VORSTELLUNG NICHT DEUTLICH VERSTANDEN (Prosím, řekněte mi ještě jednou, jak se jmenujete, plně jsem vám při představování nerozuměl) je rozhlasovou operou, která však nemá nic společného s literární či koherentní dramatickou podobou rozhlasové hry ve smyslu dělení jednotlivých zpěváků či hlasových performerů na postavy. Nabízí spíše než dialogy a konkrétní model situace či definovatelné ukotvení v čase a prostředí velmi všední texty, útržky myšlenek, otázek bez odpovědí, záznamů samomluvy. Tento střet všednosti na pomezí takřka bezobsažné banality s velmi rozmanitou, roztrhanou a košatou hudební tkání a heterogenní a polystylovou formou působí jako svého druhu šok, ale také způsob, jak se postavit zády ke všem mytologickým, vyložené politickým nebo poetickým operám. Přestože byl Oehring, jak píše v sleeve note k cd skladatelka Iris ter Shiphorst za onu textovou ‚banalitu‘ kritizován, neboť všední informace o vaření či jízdě autem se zdály být kritikům nedostačující opernímu světu, dílo lze číst naopak ještě jiným způsobem. Ony všední věty libreta: „Jsem jako otevřená kniha.“, „Líbí se vám ruční práce?“, „Mohl vše, byl zdravý.“, „Teď hodně peru.“, „Trvá to 167 minut.“, které jsou podány jak školenými, tak i hluchými deklamátory či zpěváky, ale i hluchoněmou vypravěčkou, působí na pozadí znepokojující hudby jako odlesk vnitřního světa jednotlivých aktérů. Odlesk, který má spíše charakter konejšivé jistoty ve světě, kde nepanuje harmonie, řád a čitelné struktury. Tyto dokumentární a postdramatické útržky každodenních činností či všedních problémů ztrácejí svou banalitu, spíše jsou nasyceny melancholií a touhou po jistotě, byť rezignují na poetické kvality, jimiž se však vyznačuje většina Oehringových scénářů. Představují spíše osamělé ostrovy – výpovědi, nemají dialogický charakter. Působí jako slovní tkáň snového textu (Traumtext). Paleta prostředků, jimiž se skladatel vyjadřuje, je velmi široká a pestrá – Oehringův rukopis často operuje s prudkými zvraty v kompozici, disparátností po sobě jdoucích elementů, zběsilým úprkem napříč náznaky možných stylů nebo kompozičních

<sup>110</sup> Skladba Wrong byla společně s Das Blaumeer (2003) a Verlorenwasser (2000) vydána společně s rozhovory s komponistou v roce 2006 na DVD ve vydavatelství ch B.O.A. a Wergo.

<sup>111</sup> Helmut Oehring: Dokumentaroper, Wergo / WDR, 1997



technik přiřaditelných k určité hudební tradici. Namísto digitálního či fyzického stříhu pásky tolik vlastní radioartu nabízí rychlé změny v samotné struktuře své opery, které stříh připomínají. Rozhlasová verze Dokumentaroper na ploše téměř padesáti minut představuje nehierarchickou tříšť bez výraznější kulminace nebo návratu motivů. V Dokumentární opeře tak po sobě v prudkém sledu slyšíme kytarovou noiseovou plochu, na níž navazuje až synkopový rytmus v provedení ansámbly, naléhavé perkusivní ataky, k nimž se připojují smyčcové flažolety, poté pěvecký sbor, aby se popisovaný fragment kompozice ke konci prolнул do výrazného oddychování. Lidské oddychování, jež je přerušeno hrou na saxofon a zpěvem neslyšící zpěvačky s atypicky protahovanými hláskami, což je samozřejmě dáno její dispozicí a spíše pozůstatkem paměti, jak mají slova znít a jak mají být vyslovována, vede k momentům, v nichž se nakonec překrývají hlasy profesionálních zpěváků s hlasy neslyšících. Ke konci Dokumentární opery slyšíme až popový fragment, místy se objevují rockové riffy na kytaru, pádné rockové bicí a ozvuky jazzrocku. Tomuto velkému rozptylu odpovídá i nástrojové a vokální obsazení pro hlas, tři neslyšící zpěvačky, hluchoněmou vypravěčku, hoboje, alt saxofon, trumpetu, pozoun, housle, cello, bicí, akustickou a elektrickou kytaru, sampler a live electronics. Sám skladatel bez potřeby provokace tvrdí: „Chci, aby nástroje zněly nevhodně. Chci, aby zněly nemocně a mimo všechny hranice.“<sup>112</sup> Možná i z tohoto důvodu používá v Dokumentaroper podladěné smyčce anebo zakrývá a doslova tlumí zvuk perkusí. Oehringova architektura díla je spíše horizontální, a jsou v ní za sebou řazeny rozmanité události bez zapamatovatelného středu. Oehring podobně jako autoři pikareskních románů anebo dadaisté za sebou řadí zvukové a hlasové akce rozličného charakteru a vyvolává dojem neustále se propadávajícího chodníku složeného ze střeptů a dlažek různé barvy, kvality, materiálu, výšky, tvaru a míry ošoupanosti.

V rozhlasové kompozici jsou po celou dobu kombinovány mluvené party se zpívanými, slova se v ústech hluchých deklamátorů ztrácejí a rozměňují, hlas školených zpěváků se ve své modulaci blíží schönbergovskému Sprechstimme a Sprechgesangu. Samozřejmě, že nejradikálnější je zde užití specifické muzikálnosti neslyšících zpěváků a hluchoněmé vypravěčky. Hlasy lidí s naprostou ztrátou sluchu působí jako virus, nevměstňávají se a ani ze své podstaty nemohou do precizní formy, a tak se některé fráze příliš protahují, jiné zase mají značné poklesy v dynamice, jsou explozivní nebo příliš tiché. Oehring tyto autentické interpretace nemá potřebu editovat, čistit nebo studiově upravovat. Nechává je v syrovém a surovém stavu, neboť jen díky jejich singularitě může zcela převrátit navyklost podobu toho, kdo může provozovat hudbu a být zpěvákem, ale i narušit posluchačův komfort samotné percepce.

Zapojení neslyšících je zde rozehráno v mnoha různých podobách. Někdy slyšíme pouze mlaskavé zvuky úst, sípání a zrychlený rytmizovaný dech, jindy poměrně srozumitelnou artikulaci vět a dále slova, jejichž srozumitelnost je setřena do artikulační magmy, z níž lze v některých momentech zaslechnout konkrétní hlásku či fragment slova. Někdy je navíc zpěv zkreslen za pomoci live electronics, znetvořen do až artificiálně znějící podoby. Jekot v těchto sekvencích připomíná digitální období jekotu meluzíny. Helmut Oehring se zde elektronice nebrání, kytarový noise později nahrazuje elektronický málo strukturovaný hluk z rodu power electronics či raného industriálu skupin Throbbing Gristle a Whitehouse. Je příbuzný charakteru přetvořených zvuků z dílny tvůrců konkrétní hudby.

---

<sup>112</sup> in: sleeve note k cd Helmut Oehring: Dokumentaroper, Wergo / WDR, 1997, str. 35

Dokumentaroper má místy až bolestivý charakter – v hudebním toku náhle překvapují vysoké tóny sólové trumpety, neartikulovaný, atonální jekot hluchých zpěváků, hlukově stěny. V určité nezapamatovatelnosti své hudební matérie je Oehring příbuzný Olze Neuwirth, ale možná v daleko větší míře překvapuje prudce ze zálohy a nebuduje svá díla jako opusy dlouhých přelévajících se ploch. Zatímco Helmut Lachenmann anebo Olga Neuwirth používají expresivní hlasové projevy školených pěveckých virtuózů jako schopnost představit velmi náročné rozšířené hlasové techniky, Oehring k podobně expresivnímu účinku dochází ze zcela opačné strany a chová se spíše jako tvůrce hudebního art brut. Jeho hluší zpěváci v žádném případě svůj projev neestetizují a do hudby přinášejí vklad, který bývá zvláště ve sféře vážné hudby takřka nevyužit – tento vklad je možné lokalizovat v poli nedokonalosti, omylnosti, nesrozumitelnosti, polykání slov, kolísání v dynamice, zajíkání atp. Představuje organický prvek zmíněného šílenství ve smyslu nevypočitatelného a nepřirozeného elementu podrývajícího celou hudební kulturu svoji absurditou, jež je však velmi hudebně atraktivní, působivá a svrchovaně novátorská. Spíše než o slova se v určitých případech jedná o antidiskursivní hlasová gesta, čin transgrese. Sám skladatel, jak ostatně přiznává, se v nich navrácí k hlasům a hrdelním, mlaskavým či sípavým zvukům, na něž byl navyklý ve svém raném dětství, než se sám naučil mluvit<sup>113</sup>. Konfrontuje neslyšící s kulturou pro ně nezajímavou, nepotřebnou a naprosto abstraktní. I přes veškerou míru nekontrolovatelného, jsou Oehringovy partitury velmi detailní a snaží se omezovat prostor pro náhodu.

Jeho přístup si navíc vynutil nový typ notace – texty jsou někdy součástí notového zápisu a jsou vepsány přímo do notové osnovy. Ten zahrnuje i specifické impulsy a pokyny pro neslyšící, jež jsou přímo vetknuty mezi noty společně s obrázky a slovními popisy přibližujícími zpěvákům, jak užít znakovou řeč a hlas, jak vést pohyb úst. Také dávají podnět dirigentovi pro všechny specifické nástupy a propojení všech prvků. Skladatel nejen že užívá neslyšící a hluchoněmé zpěváky a vypravěčku jako anarchistický prvek ve své kompozici, ale také rozšiřuje sám problém slyšení a naslouchání s vědomím, že jeho zpěváci svůj vlastní hlas neslyší. Přibližuje posluchači specifickou zkušenost svých hendikepovaných spolupracovníků.

---

<sup>113</sup> Těmto vokálním počínům jsou patrně nejbližší výboje hlasových experimentátorů a improvizátorů Phila Minton (\*1940), Mike Pattona (\*1968), Sidsel Endresen (\*1952), americké skladatelky a performerky Meredith Monk (\*1942) nebo představitelky japonské onkyo scény Ami Yoshidy (\*1976). Tito zpěváci rozvíjejí vokální techniky do takové míry, že mnohdy rezignují na zpěv. Nabízejí provokativní díla, které není lehké přijmout a vyžaduje jak velkou dávku koncentrace, ale i posluchačské tolerance. Přesto je více než vzrušující, neboť ukazuje možnosti „jiného“ hlasového projevu. Ten se tak ukazuje jako logické mapování terénu jak jejich uměleckých možností a mantinelů, tak i možností hudby jako takové. Přestože se jedná o návrat ke kořenům hlasu, pouť napříč ústy až za hranice zpěvu a zvuků, které jsou pro hlas v hudbě používaný typické a idiomatičké, má svoji logiku. Ukazuje nulový stav zpěvu a hlasového výrazu, nastiňuje zárodky možných cest. Zpěv jako takový zde v tradiční melodické podobě prakticky neexistuje. Tito hlasoví akrobati přecházejí například od zvuků úderů jazyka na tváře k mlaskání a zbrklému drmolání, chrčení, dýchání, syčení, prskání, vrnění až z hlubin hrudi nebo hrdla; vydávají zvuky skrze nos anebo je cedí přes zavřené rty. Endersen se například mimo jiné věnuje izolovaným zvukům rtů a jazyka i aktivní rezonancí dutin. Tento sonoristický ponor do útrob úst, hrdla a plic je naštěstí ve svém původu vždy rozeznatelný. Jediným technickým zázemím a možným dialogickým partnerem v hlasovém proudu plném zvrátů a pestrých poryvů bez vyslovení jediného zřetelného slova je aktivně využívaný mikrofon, často bez veškerých efektů, filtrů a zkreslení. Svým způsobem lze jejich vystoupení, která navíc jsou poměrně spektakulární, společně s nahrávkami považovat za unikátní hudební odpověď na abstraktní expresionismus nebo informel. Tam, kde jako posluchači lpíme na libé hudbě anebo programově přicházíme s jasně daným očekáváním toho, čím má být zpěv a co považujeme za adekvátní hlasový projev, tak nám Oehring, Lachenmann, Monk, Minton, Endresen, Yoshida a několik dalších tento obraz úspěšně rozbíjí nebo, lépe řečeno, přeskupují.

Neslyšící, pokud nemá šanci dobře odezírat z úst, prakticky z komunikace či zpěvu nic nerozumí na diskursivní úrovni. Do totožné problematické a iritující situace je v jeho dílech vržen posluchač neznající znakovou řeč či špatně rozumějící artikulaci interpretů. Část projevu těchto zpěváků je zcela potichu; handikepovaní aktéři jen simulují pohyb úst a doplňují jej gesty, což je slyšet i na záznamu v podobě amplifikovaných zvuků těla a pohybujících se úst se všemi ‚parazitními‘ zvuky, s nimiž se zde však plně počítá. „Pro mě je zrak důležitější než sluch. Vidění je pro mě neoddelitelně spojeno s jazykem, diskursem, komunikací. Myslím a sním v znakové řeči.“<sup>114</sup> říká Oehring, což možná dokládá i rychlou proměnlivost jeho kompozice, v níž jednotlivé zvukové a hudební figury mohou představovat skladatelovu představu znaků a gest. V dalším rozhovoru své úvahy doplňuje: „Poslouchání pro mne znamená velmi jemný proces. Raději bych vlastně slyšel méně, než doopravdy slyším. Poslouchání mě namáhá...“<sup>115</sup>

Je zřejmé, že v naší kultuře má slyšení hlavní roli, neboť je spojeno s jazykem a tedy, jak přesně postřehl Ludwig Wittgenstein, i s naším myšlením a hranicemi našeho světa. Jak ostatně poznamenávají vědci na poli lingvistiky<sup>116</sup> i neurologie – pro chápání světa, možnosti myšlení a schopnost pojmenování je větší ztrátou a poškozením ztráta sluchu než zraku. Slyšení je navíc přímo spojeno s naším řečovým ústrojím. Neslyšící jsou ze společnosti vyloučeni pro svoji schopnost se dorozumět ve větší míře než nevidomí. A navíc – znaková řeč funguje autonomně, neexistuje pro ni písmo nebo jiná možnost záznamu, je svébytným jazykem s odlišnou strukturou a znakovou zásobou, chudší než je zásoba lexikální. Zpěváci někdy nahlas pravidelně dýchají či sípají. Zvuk dechu je propojen se zbytkem kompozice jako konkrétní a plánovaný rytmický vzorec. Tento razantní krok (v případě inscenací nebo koncertů i viditelný krok) v kompoziční praxi v případě tichého projevu pracuje s představou možného zvuku a slov, které se skrývají za pohyby úst. Nelze tvrdit, že se však jedná o ticho v absolutním rozumnění, na to jsou gesta velmi jasná a emočně zabarvená. Velmi tvrdá a bolestná je i konfrontace neslyšících anebo hluchoněmých zpěváků se školenými pěvci, kteří se však pro koncertní uvádění musejí v některých kompozicích naučit své party ve znakové řeči, které v choreografické synchronizaci a přesnosti přikládají ke svému partu. Porozumění a neporozumění, slyšitelnost a neslyšitelnost, zpěv a jeho opak – organický a neotesaný hlasový projev jsou stavebními kameny světa skladatele. Jistá ztráta vizuální složky anebo srozumitelnosti zde není nevýhodou, ale programem, cílem.

Rozhlasovost Dokumentární opery staví na několika principech, jimž dominuje užití reproduktorů v kruhu. Každý slyšitelný element je zde inscenován, má své místo v prostoru, v němž ‚jedná‘. Oehring důmyslně pracuje s rozvržením zvuků mezi oba kanály, posouvá zvuky zleva doprava a naopak, ale také pracuje s pohybem po zvukové vertikále odshora dolů, odspoda nahoru. Tímto způsobem simuluje prostor a ponouká posluchačovu imaginaci, již neustále vystavuje změnám, přerušuje ji anebo zaskakuje nečekanými zvraty v hlasitosti. Některé vokální party školených zpěváků jsou na pokraji slyšitelnosti, zato projev hluchých zpěváků například celku dominuje. Jeho přístup je lze nazvat sonickým scénováním, ale i aranžováním imaginárního sálu, v němž se jednotlivé hlasy přibližují a vzdalují, mění své pozice a strany, na

<sup>114</sup> sleeve note k cd Helmut Oehring: Dokumentaroper, Wergo / WDR, 1997, str. 35

<sup>115</sup> Justin Winkler: Gespräch mit Helmut Oehring, in: Karl-Heinz Blomann a Frank Sielecki (ed.): Hören, Eine vernachlässigte Kunst?, Wolke Verlag, Hofheim, 1997, s. 145

<sup>116</sup> Zajímavý pohled na afatické poruchy nabízí ruský lingvista Roman Jakobson ve své studii Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch. in: Roman Jakobson: Poetická funkce, H&H, Jinočany, 1995, s. 55-74

nichž jsou umístěny. Napomáhá mu v tom precizní snímání každého zvuku, šelestu, slova i dechu. Vše je dokumentováno, nejen zvuky, ale i útržky vyprávění, vnitřního monologu, snění, všedních činností. Každá událost a každý, byť i neslyšený nebo vyloučený hlas, má právo být zaznamenán. Je součástí dokumentární opery.

### 3.4 Amnézie v rozhlasových přijímačích O Hörspielech Olgy Neuwirth

Rakouská skladatelka a režisérka rozhlasových projektů Olga Neuwirth se poprvé setkala s o generaci starší dramatičkou a prozaičkou, držitelkou Nobelovy ceny Elfriede Jelinek v roce 1985 ve Štýrsku na skladatelských kurzech organizovaných Hansem Wernerem Henze. Pro tyto kurzy napsala Jelinek krátký text Robert, der Teufel (Robert, ďábel), na nějž měli mladí skladatelé zkomponovat své dílo. Neuwirth bylo v té době 17 let, ale dodnes vzpomíná na respekt a naprostou akceptaci ze strany Jelinek, která se proměnila v pozdější tvůrčí přátelství. Od roku 1991 již začaly skutečně spolupracovat, tehdy vznikla miniopera Der Wald – ein tönendes Fastfoodgericht (Les – znějící příběh z fast foodu), později například Elfi und Andi pro vypravěče, čtveřici sólistů a cd přehrávač a dvě zásadní opery – Bählamms fest (Svátek bečících ovcí) z let 1997-1998 a Lost Highway z let 2002-2003.

Jednou z prvních z nemnoha rozhlasových kompozic rakouské skladatelky Olgy Neuwirth (\*1968) je Todesraten<sup>117</sup> (Splátky smrti či Rady smrti), kde se již naplno projevila její plodná a na obě strany podnětná spolupráce s dramatičkou a prozaičkou Elfriede Jelinek (\*1946). Tato skladba byla v roce 1997 natočena pro Bayerische Rundfunk a ačkoliv nepůsobí nikterak opulentně a provokativně, je hudebně pestrá a i přes zdánlivou všednost hereckého projevu i skladebně velmi problematická. Neuwirth se také obklopila trojicí čelních interpretů soudobé hudby (kontrabasistou Uli Fusseneggerem<sup>118</sup>, saxofonistou Pierre-Stephanem Meugé, klarinetistou Ernesto Molinarim) a představitelem volné improvizace či experimentální hudby Burkharda Stangla. Nezapřela spojitost s hudební scénou tzv. vídeňského redukcionismu<sup>119</sup>, k níž svého času patřil právě Stangl.

Každý z hudebníků do nahrávky přináší sedimenty svých zkušeností, ačkoliv se je samozřejmě snaží přizpůsobit světu Olgy Neuwirth, jež jim však nechala značnou volnost. Uli Fussenegger hraje na svůj kontrabas velmi agresivně, podobně intenzivní a invazivní pasáže kytaristy Stangla lze také připisovat prostoru, který oba hudebníci od skladatelky dostali. Již ze samotné nahrávky je patrné, jak velký vliv na některé méně prokomponované pasáže měli – Stangl hraje velmi svobodně, někdy se blíží kytarovému noise, jindy zase zabrousí do vod izolovaných trhaných ploch, aby se za chvíli se stejným zaujetím podřídili skladatelčiným instrukcím. Interpreti, lze toto slovo vůbec v případě čtveřice invenčních hráčů použít, hrají místy i velmi konvenční skromnou dechovku či pseudofolklórní hudbu příbuznou domácím muzicírování, které nejspíš v prostoru bývalého Rakousko-Uherska zní všude podobně či soudobou hudbu v skromném a neortodoxním složení kvartetu. Síla Olgy Neuwirth vždy tkvěla v rafinované a velmi složité instrumentaci a překvapivých kombinacích nástrojů či jejich těsnému spojení s live electronics do podoby, v níž se ztrácejí kontury původních idiomatických zvuků a způsobů hry. Ne náhodou byla studentkou francouzského spektralisty Tristana Muraile (\*1947) a považuje se za dědičku odkazu

<sup>117</sup> Název je zcela zřejmým odkazem / přesmyčkou na název nedokončeného cyklu literárních děl rakouské spisovatelky Ingeborg Bachmann Todesarten (Způsoby smrti).

<sup>118</sup> Kontrabasista Uli Fussenegger a klarinetista Ernesto Molinari jsou například členy souboru Klangforum Wien a předními interprety soudobé vážné hudby.

<sup>119</sup> V pozdějších projektech Olgy Neuwirth také vystupoval například neidiomatický improvizátor, trumpetista Franz Hautzinger, který patří k předním evropským zástupcům volné improvizace, dlouho řazeným k redukcionistické, tedy velmi strohé a výrazem minimální (nikoliv minimalistické) hudební scéně. Hautzinger dokáže překračovat navykklé způsoby hry na trubku aktivním použitím mikrofonu zachycujícího rezonanci těla nástroje, hrou bez nátisku např. pouze profukováním anebo poklepáváním na nástroj.

Luigiho Nona. I se čtveřicí nástrojů je schopna vytvářet velmi komplikované textury leckdy rezignující na melodičnost a přívětivost.

Neuwirth se nejen nebojí nečekaných hudebních spojení a porušuje mnohá z hórspielových schémat či zažitých regulí, aniž by se však blížila tradičnější podobě rozhlasové hry s pouze ilustrativní funkcí hudby. Přestože jsou v případě Todesraten oba hlasy jsou tradičněji vedené a text v pojetí skutečně výjimečných herců například není rozbit na jednotlivé slabiky, zcizen či estetizován svoji výraznou hudebností, hudba text v některých místech nezastupuje. Skladatelka například v kompozičním celku nespojuje rytmický a často i velmi všední průběh řeči s hudebním tokem, provokuje někdy až drastickým ztlumením hlasitosti promluv dvou představitelů dramatu Elfriede Jelinek čili Marianne Hoppe (1909-2002) a Daniela Morgenrotha (\*1964), překrývá oba hlasy na úkor srozumitelnosti a prosazuje nezávislost dvou stěžejních elementů – hudby a hlasu, aniž by dávala klíče k snazšímu pochopení svých cílů.

Zde není prostor pro iluzivnost a ilustrativnost, veškeré švy jsou odhalené, jednotlivé fragmenty vedle sebe sousedí, často jsou od sebe dost vzdáleny, ale jejich vztah se zdá být spíše nahodilý, přesněji řečeno: každá složka se někdy jeví jako zvlášť komponovaná. Jindy právě skladatelka překvapí nečekaným propojením obou složek, hudební a dramatické.

Oba monology se také postupně čím dál více prolínají, ale hlavně – čím dál tím více se odhalují ve své nedokonalosti - Olga Neuwirth nahrávky slavných herců nikterak nepřikrašluje, záměrně jsou odhaleny ve své surovosti a nedokonalosti. Slavná německá herečka Marianne Hoppe text někdy přímo chrlí nebo drmolí, a tak působí jako upovídaná důchodkyně plně setrvávající ve svém vnitřním a velmi sarkasticky napsaném monologu o své životní roli ženy a znacích toho, co je ženskost v západní kultuře, co definuje identitu ženy a její společností vnucenou roli. I Morgenroth někdy svůj projev odbývá, nesnaží se o perfektnost a vypulírovanou melodramatičnost tolik vlastní rozhlasové tvorbě, v níž bývá hlasový herecký projev obvykle doveden až do absurdní dokonalosti, jež je však spíše formální a přemrštěně estetická. Mužský part postavy Andiho je cele zasvěcen adoraci kultu těla skrze posilování, jasným vzorem je zde mytizovaný Arnie – jasný obraz rodáka ze Štýrského Hradce Arnolda Schwarzeneggera<sup>120</sup>. Andi ostatně říká: „Jeho tělo tělo tělo je jeho uniforma, obraz. Jeho vlastní vlastní obraz a ten znamená: Nic.“

Drama Elfriede Jelinek je pro její tvorbu charakteristické. Valivé, dlouhé a magmatické monology plné pokroucených frází, potlučených schémat jsou vlastní podivnému světu skladatelky, která, stejně jako dramatička, dekonstruuje ustálená schémata západní kultury. Zatímco jedna na poli dramatu činí podezřelou oblast našeho obrazu v kultuře, který zahrnuje i naše sexuální a genderové role, druhá se v hudební tkáni zaměřuje na sublimované kulturní projevy nucené a plebejské pospolitosti (domácí muzicírování, dechovka), již konfrontuje s podobně absurdním světem soudobé hudby a sofistickované kompozice.

V jednom je Neuwirth dramatičce Jelinek věrná – masu slov, onen výron bestiální imaginace, překládá z čistě literárního formátu do zvukové podoby, v níž se ikona německého divadla Marianne Hoppe cítí jako doma. Jedna masa je doplněna masou druhou – hudební.

Pro tvorbu Elfriede Jelinek je příznačné vysmívat se jistým lidovým tradicím, lhosejtno, zda se jedná o dechovku, jíž v nahrávce Todesraten slyšíme, anebo sportu, který je pro ni spojen s falešným ustavením kultu těla a devastací přírody

---

<sup>120</sup> Olga Neuwirth je také rodačkou z tohoto jihorakouského města.

(známý je její boj proti sjezdovkám – pýše Rakouska) a sportu jako období kolektivismu.

Olga Neuwirth v této rané kompozici, rozdílně od značné většiny svých hörspielových kolegů, činí vlastně velmi dadaistický krok do málo probádané oblasti střetu relativně autonomních světů a složek, které ve své izolaci sledují každou svoji strategii, a teprve na jejich hranicích začíná docházet k tenzi. Libuje si v překvapeních nebo ignorování logického řetězení událostí (v mnoha dílech navzájem lidé hovoří anglicky a německy, přestože vedou dialog, což je případ skladby Todesraten a pozdější kompozice Who am I?), jednoho z největších překvapení se však posluchač dočká až v polovině skladby – tedy přibližně po půl hodině poslechu raného, ale významného Hörspiels – náhle se po toku akustické hudby s příměsí elektrické kytary objevuje první vyloženě elektronický efekt<sup>121</sup> – pozvolný delay, efekt rozpouštěné hudební stopy. Ten se později ještě navrácí, stanovuje jeden z nemnoha leitmotivů provokativní a dlouhé rozhlasové kompozice, v níž se snoubí v jistém smyslu příliš racionální magmatický text Jelinek se samostatnou, ač ne zcela oddělenou hudbou tehdy se profilující skladatelky.

### **Trn otrávený pasivitou**

Další a zdaleka ne poslední setkání dvou výrazných rakouských umělkyň – Jelinek a o generaci mladší Neuwirth vydalo svůj plod v podobě rozhlasové hry Der Tod und das Mädchen II (Smrt a dívka II) s podtitulem Für alle Ewigkeiten Küssenmüssen, který stanovuje jeden ze slovních rytmizovaných anebo repetitivních leitmotivů celého Hörspiels.

Smrt a dívka II je součástí pětidílného cyklu „dramat princezen“ dramatičky a prozaičky Elfriede Jelinek, který je zasvěcen problematice ženské emancipace v jejích různých podobách a vždy propojen s jistým pohádkovým<sup>122</sup> (Sněhurka, Šípková Růženka) či mytologickým nebo mytologizujícím rámcem (Jackie). Všechny hry Jelinek jsou velmi příbuzné dílu jejího rakouského rodáka Petera Handkeho, neboť se také řadí k tzv. sprechstücke, tedy ‚mluveným hrám‘ jako například Handkeho rané drama Spílání publiku (Publikumsbeschimpfung) z roku 1966. Jelinek nesugeruje konkrétní situace, nenabízí jasná prostředí, kostýmy anebo mnohdy ignoruje rozdělení rolí mezi muže a ženy. Dramata této autorky jsou spíše slovními skulpturami skládajícími se z valivých, až hudebních promluv postav, které jsou i přes veškerou literární komplikovanost a formální preciznost naplněny odkazy k popkultuře a banalitě; dramatička tak produkuje sofistickou podobu literárního campu, s láskou vedle sebe anebo spolu nutí žít aktuální politická témata, angažované výpady proti politikům či kulturním představitelům s referencemi na literární kánon nebo svět klasické hudby či kulturní modely, v nichž se nacházíme. Tyto její skulptury si však každý z režisérů a herců smí přetvořit dle své vůle, dramata Jelinek snesou i razantní škrty i opozici, nikoliv absolutní akceptaci a pokus o výklad. To je i případ na první pohled až laciného dramatu Smrt a dívka II - Spící Růženka o věčné nutnosti líbat a budit tak princezny, ustálených genderových schématech a společenských rituálech. Jeho rádius a postoj je jasný od úplného začátku – Jelinek svůj kritický dráp zařala do problematiky ženské emancipace, která provází téměř celé její dílo jako obsedantní problém, který je třeba řešit. Celé krátké drama se točí

<sup>121</sup> V tomto raném díle Olga Neuwirth s elektronikou pracuje velmi skromně, důležitější roli hraje v jiných kompozicích např. Sans Soleil (1994), v komplexním a neskutečně vrstveném opusu hudebního divadla Bählamms Fest (1997/1998), či pseudoopere Lost Highway (2002/2003).

<sup>122</sup> Zajímavá komparace se zde nabízí s dílem Dívka se zápalkami Helmuta Lachenmanna, který také propojuje čistě pohádkový příběh s aktuálním politickým příběhem a rámcem.

kolem otázky ženské pasivity, již symbolizuje spící princezna po píchnutí růží. Tato princezna čeká, což je jí ostatně souzeno, na princův polibek, který ji probudí (emancipuje, ale i potvrdí v její roli) ve spánku. Její podřízená, submisivní role však ani polibkem nekončí... Dramatička však celou otázku problematizuje zpracováním tehdy aktuálního politického motivu, jímž bylo vítězství ultrapravicového politika Jörga Haidera ve volbách. Tato figura vítězství bestie, která představuje prince a spící princezny - pasivního, spokojeného a laxního národa dodnes si odmítajícího přiznat svoji spoluvinu na druhé světové válce, provokovala i v době příprav společného díla Neuwirth a Jelinek, které bylo původně určeno jako zvuková stopa k choreografii a sám choreograf odmítl s haiderovským motivem pracovat a inscenace plánována v Saarländischen Staatstheater v Saarbrückenu tak měla problematické vyústění. Olga Neuwirth je, i přese všechnu úctu k dílu dramatičky, ideálním protivníkem, který dokáže magmatickým tokům slov všech literárních děl Elfriede Jelinek čelit svoji vlastní hudebně dramatickou nebo divadelní odpovědí, která je od textu leckdy nezávislá nebo se mu staví stejně silnou hudební materií, aniž by jej zcela ignorovala. Skladatelčin postoj nelze interpretovat jako gesto konkurence nebo ignorance, ale jako akt pochopení, že kdyby nabídla pouze interpretaci, a tak by podlehla vampýrské síle děl Jelinek, její dílo by bylo dílem porážky. Každý z úspěšných inscenátorů dramát a textů rakouské dramatičky (Einar Schlee, Nicolas Stemmann, Jossi Wieler) musel vytvořit vlastní svět silou a invencí souměřitelný s dramatem, ale, a to je hlavní, v mnohém emancipovaný. Stejně tak Neuwirth. O generaci mladší komponistka nabízí vlastní zvuková monstra, která by nejspíš mohla obstát na úrovni čistě hudební. Tato monstra jsou děsivá, surreálná, bestiální i groteskní a vlastní jen jejímu rukopisu a imaginaci. Skladatelčina schopnost stát vedle ctěné autorky na vlastních nohách (podobně nezávisle vždy vedle dramatika Heinerja Müllera fungoval Heiner Goebbels) dokládá i rozhodnutí rozdělit obě role mezi ženy, tedy nejen roli spící krásy Růženky v podání švýcarské herečky Anne Bennent, ale i prince, jehož mistrně ztvárňuje Fassbinderovská ikona německého filmu Hanna Schygulla.

Olga Neuwirth klade důraz na mluvené slovo, na celý text Elfriede Jelinek, na prokládání dlouhých monologických bloků v rámci dramatu, které zdánlivě naplňuje dialogickou stavbu, přestože se spíše jedná o dva autonomní monology představitelů pohádkové dvojice, která spíše než toho druhého vždy poslouchá sebe, reprezentuje svoji historickou a mytologickou roli, dekonstruuje společenské role. Obě dvě hlavní složky – hudební a hlasová zde nejsou spojovány synergicky, ale naopak – skladatelka je namísto vzájemné ilustrativnosti od sebe divergentně izoluje, byť v menší míře než v případě Todesraten. V určitých sekvencích je navzájem však volně propojuje, aniž by šlo o jasné posílení jedné složky druhou a klade je přes sebe. Hlasy i hudba s několika reálnými zvuky deště atp. jsou zde zcela rovnoprávné, proto lze také hovořit o skutečně partnerském uměleckém počínu ve smyslu skutečné rovnováhy a respektu. Podstatné je, že se Neuwirth řídila dvojí strategií a byla schopna zvukovou stopu určenou pro taneční inscenaci adaptovat či rovnou tvarovat pro rozhlasový formát nebo vydání na CD.

Celé dílo Smrt a dívka II je koncentrováno kolem mluveného slova, které často podléhá přímému znásilnění a rozrušení elektronikou v podobě znetvoření anebo rytmizace zkrácením pauz mezi jednotlivými slovy a filtrací jistých dynamických rozsahů, čímž vznikají velmi umělé elementy jen v jistých sekvencích většiny slov. Rozhodně je však hlas v daleko větší míře integrován do hudební matérie než v kompozici Todesraten.



Hudební masa je zde tvořena kombinací akustických nástrojů – smyčců, flétny, perkusí s live electronics a metamorfózou za pomoci elektroniky, jež doplňují čistě elektronické beaty. Podstatnou roli zde mají elektronické efekty proměňující například hlas Hanny Schygully do podoby hororového monstra, které chce spící krásku spíše opanovat a zničit než osvobodit a dát jí svobodu doopravdy bdít. Dlouhé plochy, v níž se často na hranici samotné rozlišitelnosti snoubí elektronika s akustickými nástroji, jsou doplněny znetvořenými hlubokými hlasy v různých podobách patřící dominantní kreatuře, které jsou příbuzné dřívějšímu hudebně divadelnímu dílu Bählamms Fest či pozdějšímu klíčovému opusu Lost Highway. Neuwirth se zde navíc svobodně pohybuje mezi jednotlivými styly a žánry – od soudobé hudby skáče ke klubové hudbě s jazzovou rytmikou, aby se později uchýlila do hájemství abstraktní hudby bez zřetelného pulsu nebo melodie. Hraje si s distribucí zvuku mezi jednotlivé kanály, což lze přisuzovat i jejímu zaměření na radiofonický charakter díla, krátké repetice fragmentů vzápětí rozpouští v dlouhých přelévavých elektroakustických plochách. Jemné počítačové zpracování akustických zdrojů je v této nahrávce na ohromující úrovni, každý zvuk má své přesné místo, kompozice je chladná a přesná jako břit. Přesto však nelze o této skladbě hovořit jako o čistě dadaistické koláži, zde je totiž kladen důraz na postupné přelévání ploch, oslabování či zesilování akustických anebo elektronických elementů či formálně vedených hlasů hereček.

V desáté části kompozice Der Tod und das Mädchen II Olga Neuwirth velmi rytmické nasamplované pasáže smyčců zkresluje elektronikou, sám charakter této proměny zvuku je mimochodem velmi blízký způsobu zkreslení smyčců, které užívá Heiner Goebbels.

Tam, kde rakouská zvuková teroristka odhaluje jasný vztah svých radioartových počínů k modernistické tradici, hlavně dadaismu a surrealismu, v kombinaci či surreálné konfrontaci disparátních prvků a svoji zálibou v nadsázce a černém humoru se právě blíží světu surrealistických malířů a spisovatelů (například hudebně divadelní dílo Bählamms Fest je adaptací textu Leonory Carrington, inspirovala se prózou Raymonda Roussela Locus Solus, jindy zase pracovala s filmem bratří Quayů, jejichž animovaný film ozvučila atd.) anebo temné hypertrofované imaginaci gotického románu projevující se v Bählamms Fests, tam ostatní tři klíčoví tvůrci pro tuto práci nabízejí skutečně odlišné vidění světa.

Její dílo se dále vyznačuje hlavně filmovými odkazy – jednu kompozici zasvětila Alfredu Hitchcockovi, pro hudební divadlo adaptovala Lost Highway Davida Lynche, přiznává inspiraci tvorbou Jeana-Luca Godarda, ale hlavně navazuje na filmové techniky – montáž, prudké stříhy a změny nálad. Její svět je záměrně nejednotný a plný kontrastů – Neuwirth ráda svazuje násilí a krutost s ironií a banálním humorem či popkulturou. Zatímco však svá rozhlasová díla bravurně režíruje, opery a hudební inscenace bohužel bez valných výsledků nechává většinou režírovat jiné, což je případ obou verzí Lost Highway i opery The Outcast.

V rozhlasových kompozicích se od ní každý z trojice skladatelů a režisérů v jedné osobě výrazně odlišují – Andreas Ammer s oblibou pracuje se stopáží rockových písní a řazením těchto krátkých, velmi zřetelně vystavených hudebních kompozic nasycených samplů a citacemi různého druhu do komplikovaných struktur plně přiznávajících svůj vztah k rozhlasovému médiu, jež zosobňuje formát hitparády, moderátoři, rychlý sled událostí jak ve zprávách, komentáře a jingly. Helmut Oehring je sice světu Olgy Neuwirth příbuzný patrně nejvíce – upřednostňuje mluvené slovo, expresivní projev zpěváků či hluchých interpretů jeho skladeb, ale jeho kompoziční svět je méně nasycen kontrasty a zálibou v koláži s výraznými tvary. Jeho kompozice jsou chaotické, energické a výrazné svou neotesaností. Skladatel Heiner Goebbels,

který prokomponovává svá díla do nejmenších detailů, s Olgou Neuwirth sice sdílí s Olgou Neuwirth zálibu v kolážovité organizaci kompozic a navíc přiznává veškeré samplý, citace a hudební narážky, které používá, ale daleko více ukazuje svá díla jako kompozici z již existujících zdrojů, které rekontextualizuje.

### **Kdo jsem, když kolem panuje chaos?**

Mnichovské vydavatelství Neos, které má ve svém hledáčku především soudobou hudbu a jazz, se v roce 2009 rozhodlo v rámci série Composer in Dialogue protnout obě disciplíny při setkání dekonstruktivní skladatelky Olgy Neuwirth a jazzového big bandu z Mnichova s názvem ICI Ensemble (zkratka International Composers and Improvisers). Záměr vydavatelství byl svým způsobem prostý: vyprovokovat dialog dvou zcela odlišných stylistik, vyzkoušet, nakolik mohou vedle sebe koexistovat anebo se integrálně prolínat tak rozdílné pohledy na hudbu, jako je introvertní, temná a rafinovaná tvorba Neuwirth a bytostně živelná a spontánní swingující tvorba ICI Ensemble, která se v lecčems blíží například jazyku Vienna Art Orchestra, přestože je o poznání přímější a možná divočejší.

Podtitul alba je: dva audio-filmy. Oprávněně, Neuwirth se zde navrácí ke své oblíbené filmové a radioartové stylistice, v níž například používá samplý z filmů. (Na předchozím albu *Lost Highway* ve spolupráci s dramatičkou a spisovatelkou Elfriede Jelinek vytvořila vlastní zvukovou stopu k inscenaci vybudované na Lynchově filmové předloze. O tom však později.) Kromě zvukových citací zde nechává ve velmi osobité interpretaci namísto herce číst Kafkův text otci herečku, která také interpretuje skladatelčiny texty a dále části z díla Jules Michelet. Její skladatelská hudební stopa je zde velice patrná a plyne v obou skladbách (*Who am I?* a *No more*) jako jistý jednolitý spodní proud, z něhož na povrch vyplouvají nahrané afektované hlasy herců z filmů, monotónní a uměřené čtení zmíněných textů, ale hlavně zvuk amplifikovaného výpletu jízdniho kola a řetězu, který vytváří podivnou drnčící a znepokojivou složku obou skladeb. Tento zvuk kola je podobný zvuku běžícího filmového pásu v projektu, a to je možná důvodem, proč zde má své nezastupitelné místo. V tomto zvuku je cosi iritujícího stejně jako starodávně melancholického. Funguje stejně jako určitý spouštěcí mechanismus zvukové narace evokující staré pohyblivé obrazy, ale zároveň jako jistý zvukový ready made umně propletený komponovanou strukturou. Neuwirth reguluje a zpracovává tento zvuk drnčícího výpletu a užívá jej jako konstantní a tmelící texturní složku. Baví se jeho tempem, které přizpůsobuje, a to leckdy kontrapunkticky či zcela bezohledně ke zbývajícím zvukové matérii. Hlasy dramatických herců jsou narušovány výkřiky filmových hrdinů anebo stylizovanými promluvami patetických vět: „How can I be such a fool?“ anebo palčivou titulní otázkou: „Who am I?“ a pod tím vším skladatelka buduje dlouhé elektroakustické plochy s velice temným zvukem, se samplovaným klavírem i akustickými nástroji. Pokračuje v rozvoji svého hudebně dramatického jazyka, který známe z předchozích alb a který je tentokrát plný nasamplovaných úryvků z filmových i hudebních děl. Skladatelka ráda navozuje přímé asociace anebo aluzí motivuje posluchače k vlastní představivosti. Své místo zde mají útržky hudby z kreslených seriálů, romantických i dobrodružných filmů anebo rockové a popové citáty. I přes veškerý příklon k imaginárnímu hudebnímu horroru<sup>123</sup> si ponechává

---

<sup>123</sup> Sama definice audio-film je zde více než příhodná a legitimní, Olga Neuwirth pracuje s vizuálním aspektem svých rozhlasových a hudebně-dramatických kompozic zcela vědomě tím, že například samplováním konkrétních prostředí nebo simulací určitých kulturních (kreslený film) či emocionálních žánrů (horror, romantická hudba) navozuje mnohdy iluzi velmi konkrétního prostředí anebo charakteru promlouvajících. Podobně se svými Hörspiely nakládá i například Heiner Goebbels, který čistě hudebními prostředky anebo

prostor pro humor a ironii, jíž například zosobňují oblíbené citace z animovaných filmů, což je skladatelčin filmový formát, který využívá i ve svých inscenacích Kloing! či Hommage à Klaus Nomi. Tak jako ve většině dalších děl dává přednost mluvenému slovu bez estetizace.

Tam, kde Neuwirth obvykle podobného efektu dosahuje náročnou instrumentací a maximálně chaotickými strukturami svých jiných kompozic, které se úspěšně brání možnému zapamatování, zde znejistění dosahuje jistou nevypočitatelností. Nejen, že jsou obě kompozice poměrně organické a jejich řád se neukazuje jako zcela homogenní či zřetelný, ale Neuwirth klade do cesty několik matoucích kroků, které by bylo lze bachtinovsky nazvat jako různorečí. Charakter jednotlivých částí skladeb kolísá od existenciálně závažných momentů k romantickým, ale i směšným situacím, aniž by mezi nimi byly odhaleny logické vazby a podstata jejich řetězení. Výsledek však nezní náhodně a nahodile, Olga Neuwirth sice co chvíli mění styl, ale i čistě narativní prostředky – filmové samplý tvoří integrální část, a to nikoliv náhodnou, dramatického scénáře, žena a chlapec volně přecházejí z angličtiny do němčiny, hudební tok odchází od soudobé hudby k bigbandovému jazzu, konkrétní hudbě a koláží s velmi banálními hudebními strukturami, v nichž si skladatelka evidentně libuje, aby nakonec byl završen riffy funky – ale přeci jen se nevracející motivy, styly anebo samplý z určitých zdrojů, jež se ukazují jako průvodci skladbou. Neuwirth redukuje své prostředky na komponování z jasně stylově čitelných bloků, mezi nimiž však vzniká napětí a svár, neboť není leckdy ozřejmena jejich vazba. Výsledek je, stejně jako většina jejího díla, divergentní a podobné renesančním (imaginární těla exotických tvorů složená z různých zvířat či Arcimboldovým konstrukcím-portrétům z ovoce a zvíře) nebo surrealistickým monstrům (exquisite corpse či exquisite cadaver).

Obecně lze o většině jejích hudebních děl říct, že se brání zapamatování, což je také přibližuje světu soudobé vážné hudby, která se v jistém segmentu (a řekněme, že v cageovsko-feldmanovské tradici, dílech tvůrců konkrétní hudby či spektralistů) v daleko větší míře než na melodiku či rytmické vzorce spíše zaměřuje na samu sonoristiku, rozšiřování ustáleného užívání nástrojů, volné plynutí struktur. Sama Neuwirth, která má silnou afinitu ke světu volné improvizace, často vědomě rezignuje na zapamatovatelnost svých děl, jejich přístupnost a snadnou uchopitelnost. „To, co mě vždycky zajímalo, byla spíš hudba zapomnění, uplynutí, okamžiku - taková, která nevyvolává dojem, že silou vzpomínky (nebo opakování) zastavuje čas. Šlo mi o něco, co by přineslo zároveň vzpomínku i přítomnost, něco jako vzdálený zvuk. Mým elementem je spíše prchavost, je to jakási hyperenergie, která pak vždycky odplyne, postupně se vyčerpá; důstojnost okamžiků, z nichž nic nezbude. Hudba, která se dere vpřed - možná hudba amnézie? Neustále si navíc připomínám, že zvuková vzpomínka není teoreticky prokazatelná<sup>124</sup>.“

Problém paměti, fixace a mazání, rozpouštění vzpomínek, je pro ni klíčový, což dokládá její dílo *Miramondo Multiplo* analyzované v další části textu.

Nezbývá než litovat, že záměr vydavatelů propojit dva disparátní světy živelného jazzu a komplikované kompozice v mnoha momentech zcela neintegrálně zadusil zajímavé skladby Olgy Neuwirth. Obě skladby jsou vyloženě polarizovány. První je dílem Neuwirth, ICI Ensemble zde plní jen služební funkci, přesto však v kompozici s její introvertní poetikou působí rušivě. Druhá skladba je více dílem ICI Ensemble,

---

s pomocí field recordings modeluje konkrétní prostředí (Berlin Q-Damm, Landscape with Argonauts, Genko-An).

<sup>124</sup> Olga Neuwirth: Kryptoamnesie in der Musik? Arbeitsbericht einer Versuchsanordnung, in: Stefan Drees (ed.): Olga Neuwirth (Zwischen den Stuehlen), Pustet, Salzburg, 2008, s. 62

který Neuwirth doplňuje svými samplly, a to poměrně zdařile. Obohacuje jazz soudobými elektronickými kontexty a samplly filmových hrdinů a je znát, že dobře cítí vhodnost situace a přistupuje na koncept vydání i podobného work in progress, kde se vzájemně snoubí volná jazzová a místy až free jazzová struktura s kompozicí.

### **Neviditelný Peter**

Ze stejného roku, tedy roku 2009, pochází také poslední rozhlasový projekt Olgy Neuwirth s názvem Unsichtbarer Peter (Neviditelný Peter), který byl produkován stanicí Bavorského rozhlasu. Jedná se o krátkou kompozici - velice netypickou počtu rakouskému performerovi, kurátorovi, představiteli vídeňského akcionismu a spisovateli Peteru Weibelovi. Neuwirth byla, společně s mnoha dalšími umělci, teoretiky, filosofy či hudebníky (Woody a Steina Vasulkovi, Bruno Latour, Alexander Kluge, Elfriede Jelinek, Jürgen Klauke, Erwin Wurm ad.) přizvána k mohutné počtě, která byla vydána na trojdisku s výpravným bookletem.

Weibel, který také tvořil filmy například s představitelkou proudu expanded cinema a video artu Valie Export, je na nahrávce přítomný svým hlasem z filmu Unsichtbarer Gegner (Neviditelný nepřítel) ze 70. let. Tento hlas představuje období aurálního found footage, a to zvláště když je ještě doplněn dalšími fragmenty zvukového plánu filmu – rozhlasovým či televizním vysíláním s varováním: Achtung, achtung! Sám zvuk těchto samplů je pro 70. léta charakteristický a zcela nepřiléhá k charakteru skladby.

Neuwirth však jednotlivé hlasy rekonstruuje a vytrhává z původního kontextu, v případě této skladby se celý dramaturgický rámec díla stává velmi volným. Téměř desetiminutová kompozice budí dojem, jak kdyby neměla jasný začátek, spíše se do ní vstupuje jako do mocného řečiště, které je však zakončeno jasným opakujícím se mantrickým zvoláním kohosi: Peter! Peter! Ačkoliv dílu můžeme vytýkat jistou doslovnost v názvu, neboť sám Weibel je ve zvukové rozhlasové kompozici skutečně neviditelný, ale přítomný svým hlasem, Neuwirth ji podřívá vztahem k původnímu titulu filmu, z něhož jsou použity jednotlivé fragmenty.

Oproti kompozicím, na nichž Olga Neuwirth spolupracovala s Elfriede Jelinek, je toto dílo mnohem plynulejší a přes absenci konkrétní dramatické situace nabízí homogennější tvar než předchozí Hörspiely. Samu hudební tkáň zde tvoří amalgám orchestrální hudby, pravděpodobně samplované z již hotových skladeb či nahrávacích frekvencí, doplněný o live electronics s kolážovitou strukturou. Namísto ostrých stříhů a drastických konfrontací elementů (dramatických a zvukových či hudebních) zde je kladen důraz na překrývání hudebních ploch, jež v určitých sekvencích narušuje přerývaná hra na trubku, agresivní a spíše perkusivní úderky na housle nebo cyklické miniatury na klavír anebo promluvy s filmu. Dokonce se skladbou prolíná ženský chór, což je pro Neuwirth skutečně přelomový krok – namísto zpěvu vždy klade důraz na mluvené slovo, jelikož zpěv považuje za nepřirozený a upřednostňuje průzkum málo probádaných oblastí mluveného slova. Ačkoliv skladba plným právem náleží do oblasti Hörspielu bez dodaných nově natočených projevů herců či jiných aktérů, můžeme ji řadit i k linii, která je Olze Neuwirth velmi vlastní, tedy k audio-filmu, kam svým způsobem patří i čistě zvukový záznam z inscenace Lost Highway podle Lynchovy filmové předlohy v podobě cd, k níž se však dostaneme později. Dramatický účín díla je spíše budován průrvami mezi jednotlivými samplly hlasů – jsou to jen střepy původní filmové zvukové stopy a k nim skladatelka nedává klíče. Díky těmto průrvám v původní stopě je Peter Weibel skutečně méně viditelný, zachytitelný a představitelný.

## 4. Instalace

#### **4.1 Klášter-panelák, klášter-podzemí Instalace Genko-An 12353 a Genko-An 64287 Heinera Goebbelse**

V roce 2008 v rámci festivalu X-Wohnungen (X byty) pořádaného divadlem Hebbel am Ufer v berlínském panelovém sídlišti Gropiusstadt, které je součástí čtvrti Neukölln a je v současnosti obýváno především chudšími Berlíňani - Turky a dělníky, vytvořil Heiner Goebbels svoji první instalaci Genko-An 12353, a to na balkoně vysokého podlaží paneláku. O čtyři roky později navázal na tuto instalaci novým dílem Genko-An 64287, které však tentokrát umístil do podzemní vodní nádrže v Darmstadtských bývalých secesních lázních s názvem Mathildenhöhe.

Obě instalace navazují na Goebbelsův silný zážitek z japonského buddhistického chrámu Genko-An v Kjótu, kde se mimo jiné nacházejí dvě rozdílně tvarovaná okna nabízející odlišný pohled na jednu zahradu. První čtvercové okno je nazýváno „oknem utrpení“ či „oknem nejistoty“, kulaté „oknem osvětlení“.

V instalaci Genko-An 12353 Goebbels však tento princip obrátil, a to velmi jednoduchým způsobem, který však vyvolal silný efekt na příjemce. S použitím dvou identických soundtracků (nainstalované hudební kompozice, která by klidně mohla fungovat i v rozhlasovém prostřední či zcela autonomně jako vydaná nahrávka) a dvou oken směřujících totožným směrem pracoval s dvojicí pohledů na okolí paneláku skrze výřez okenního rámu na balkónu, které kdyby nedošlo k změně perspektivy, by byly takřka stejné. Stačila jen maličkost, a to za poslechu stejné hudby změnit úhel pohledu a celé sémantické hudební pole okamžitě proměnilo díky vizuálnímu kontextu svůj význam. První pohled z okna umožnil divákům výhled na vzdálené panoráma města a hlavně na betonové sídliště, které se utápí v zeleni vzrostlých stromů. Toto sídliště kdysi v podobě projektu představovalo téměř utopický prostor nového modelu bydlení, na jehož koncepci se podílel i slavný architekt Walter Gropius, vůdčí postava školy Bauhaus, který však se samotnou realizací nebyl spokojen. Z utopického sídliště je nyní téměř odcizená zóna se špatnou pověstí. Na druhém balkoně se divák měl posadit. Výřez okna mu z nízké židle nabídl pouhý pohled na nebe, ale hudba se neměnila. Zatímco první pohled namířený na město akcentoval ruch a pohyb civilizace a německé metropole, druhý balkon dal prostor pro sledování pomalého plynutí mraků, jasné oblohy a proměň počasí, letu ptáků, hmyzu a letadel. Leckdy ale pohled diváka musel zabrousit i na estetiku balkónu samotného - s graffiti a bruitisticky surovým betonovým charakterem.

Na tuto instalaci Goebbels navázal v roce 2012 instalací Genko-An 64287, kterou umístil do vodní nádrže bývalých secesních lázní Mathildenhöhe v Darmstadtu u příležitosti výstavy „A House Full of Music“ uspořádané k stému výročí narození Johna Cage. V jistém smyslu opět ukázal potenciál, jaký může mít hudební kompozice či téměř rozhlasová hra (bez svého média) v souvislostech výrazného prostoru a vizuální instalace.

Vodní nádrž městských lázní je umístěna ve sklepení impozantní secesní budovy na kopci v Darmstadtu a ve svém architektonickém purismu kontrastuje s dekorativním stylem art deco zbytku budovy. Nádrž, jež je celá postavena z nehozených cihel, představuje jednu velkou místnost uprostřed rozdělenou zdí, která však nedosahuje stropu. Obě poloviny nádrže mají samostatné vchody, schody k nádrži i kovové lávky nad dnes již mělkou vodou, vodou, která je důležitým elementem a součástí Goebbelsovy audio-vizuální instalace těžící ze specifík prostředí, pro něž byla připravena. Oba tyto vodní rezervoáry jsou zrcadlové a ve své prostorové dispozici identické.

Heiner Goebbels, společně se svými spolupracovníky René Liebertem a Matthiasem Mohrem, původní klášterní ideu dvou odlišných oken směřujících na stejnou zahradu tentokrát aplikoval odlišným způsobem než v prvním projektu a patrně v daleko větší míře se přiblížil i kontemplativnímu rázu japonského kláštera. Vzhledem k totožnému rázu obou polovin minimálně osvětlené a v šeru se topící nádrže, která sice je předělena zdí, ale vespod je nesena sloupy, mezi nimiž může proudit voda, která, jak již byla napsáno, nedosahuje plně do stropu, jejíž sufit je podpírán pravidelným sloupovým zde vzniká podobný efekt, jak při sledování zahrady dvojicí rozdílných oken. Jak píše slavný japonský spisovatel Džuničiró Tanizaki a autor působivé esejistické knihy o tradici japonské estetiky stínu s názvem Chvála stínu: „Při návštěvě proslulých kjótských a také narských chrámů se nám všem jistě občas stane, že jsme zavedeni až do nejzadnějšího křídla budovy a tam nám jako největší vzácnost chrámu ukáží svitek zavěšený v hluboké tokonomě. V podobných výklencích většinou i za bílého dne panuje stinné příšeří, a tak ani dobře nerozeznáme, co je vlastně na svitku zobrazeno. Nasloucháme tedy pouze průvodcovu výkladu, zrakem se snažíme vysledovat blednoucí stopy černé tuše a v duchu se domýšlíme, jak skvělé dílo to musí asi být. Starý zašlý obraz a šerá tokonoma však spolu dokonale ladí, a proto nám nezřetelnost tahů na kresbě ani příliš nevadí, ba naopak máme dojem, že tato míra vzájemné zastřenosti se k prostředí dokonale hodí.“<sup>125</sup> Goebbels se, možná cíleně, této estetice stinného výklenku s názvem tokonoma jasně přiblížil šesticí videoinstalací ve výklencích vodní nádrže. Ačkoliv některé z tvarů, které jsou promítány, mají jasný tvar, fungují ale jako svitky v šerém koutě výklenku tokonoma.

Levá polovina instalace Genko-An 64287 nebyla ozvučena, ale doléhal k ní tlumený zvuk z vedlejší části nádrže, a to i přes cihlovou bariéru. Levá část byla tvořena třemi animovanými videoprojekcemi, které jsou promítány na zeď anebo na téměř rovnou vodní hladinu. Celý temný prostor tyto projekce osvětlují, jiné zdroje světla jsou zde takřka potlačeny. Každá z animací se dala sledovat samostatně, sloupy vždy bránily možnosti synchronně sledovat další videoprojekci. Videoprojekce se odrážely od vodní hladiny a byly nastaveny tak, aby se jejich spodní část dotýkala linie, kde končila voda a začínala zeď. Efekt byl velmi jednoduchý – přímý zrcadlový odraz, který z promítaných obrazu tvořil téměř motýlí organismy. Prostřední obraz představoval otáčející se, zářící a částečně transparentní objekt kubického tvaru vyplněný sítí. Tichý, pravidelný, chladný a dokonalý. Navíc divákům děl Heiner Goebbelse známý, ovšem jako scénografický element z inscenace plně geometrických projekcí Hashirigaki z roku 2000. Zde se jedná o kubus zavěšený od stropu, který je zevnitř rozsvícen silným světlem a vrhá skrze síť na zdi pravidelné mřížované stíny, které ve svém uspořádání vytvářejí iluzi místnosti. Tento prvek není z hudební inscenace Hashirigaki použit náhodně.

Hashirigaki, jak už sám název ostatně napovídá, má silnou vazbu k japonské kultuře, a to nejen v hudební vrstvě díla – je zde přítomna hráčka na tradiční japonskou loutnu shamisen Yumiko Tanaka, bývala členka japonské vlivné konceptuální i improvizální noiseové skupiny Ground Zero, s níž Goebbels na počátku 90. let spolupracoval. Součástí scénografie také tvoří japonské zvony a jedna scéna simuluje obřad, který provádí právě Yumiko Tanaka.

Název Genko-An, kromě svého přímého vztahu ke jménu kláštera, připomíná strom jinan dvoulaločný čili ginkgo biloba. První a třetí počítačové animace pracovaly s obrazem listu ginkga, který se postupně proměňoval, metamorfoval ve zkratkovitě a

---

<sup>125</sup> Džuničiró Tanizaki: Chvála stínu. Tradice japonské estetiky, nakl. Knižná dielňa Timotej, Košice, 1998, s. 32

metonymické podobě do jiných organických a často až zvířecích tvarů (ptáci, motýli, šneci) anebo se pouze prolínal do abstraktních amébovitých tvarů. Proces zde byl neustálý, žádný z obrazů nebyl zastaven. Změny byly pomalé, morfing jednoho tvaru do druhého pozvolný. Jednotlivé obrazy nikdy nebyly konkrétní, spíš pouze náznakové a ani list jinanu nebyl zcela věrný. Všechny projektory byly ukryté, jejich obrazová stopa byla zachycena vodní hladinou či zdí a vždy se přesně odrážela na protilehlou stranu, aby vytvářela halucinační objekty. Odraz na vodní hladinu s sebou přináší ohromující účinek. Jemné chvění černé vodní plochy rozechvívá obraz, mění jeho proporce i plasticitu. Rozžívá simulovaný tvar, činí z něj až přízračný předmět, jehož identita je zastřena. Jak poznamenává japonský spisovatel a esejist Džuničiró Tanizaki: „Možná, že „tajemství Orientu“, o němž lidé za Západu tak rádi hovoří, souvisí právě s tajuplným tichem panujícím v takovém šerosvitu. I my jako děti jsme při pohledu do nitra tokonomy, kam nepronikal jediný sluneční paprsek, pociťovali nejasnou bázeň a mrazení. Co je klíčem k této záhadě? Rozluštění je prosté: je jím kouzlení se stíny. Kdybychom stíny z koutů výklenku vypudili, tokonoma by se rázem stala zase jen holou prázdnotou.<sup>126</sup>“ Přestože tyto obrazy znepokojovaly, neboť nebyl jasně definován jejich vztah, původ a identita, natož důvod pohybu centrálního geometrického objektu, zároveň dováděly diváka k zastavení a kontemplaci, tak jak to v chrámech má být. Znepokojení z šera však v tomto kontextu neznamena přímé nebezpečí, jen nejistotu a vlastně často i neochotu věnovat celé instalaci plnou hodinu. Veškeré soustředění na obraz a ustrnutí částečně ruší ne zcela zřetelné hluky z vedlejší poloviny vodního rezervoáru. Ty však náleží k druhé polovině celku.

Pravá část instalace nabídla cosi diametrálně odlišného, a to proměnlivou šestikanálovou zvukovou instalaci s trojicí statických projekcí, hovoříme-li o statickém obrazu bez ohledu na jeho chvějivé odrazy na vodní hladině. Zatímco první polovině prostoru dominovaly tři pohyblivé a téměř až choreografické obrazy s dozvukem audio stopy z vedlejšího sálu, zde byl zvuk hlavním elementem strhávajícím pozornost. Heiner Goebbels nechal na tři stěny opět promítat tři nejprostší obrazy, a to základní tvary – čtverec, kruh, čtverec. Tyto tvary byly vymodelovány tenkým paprskem světla, jinak se prostor, krom odrazu vodní hladiny, ocital v naprosté tmě. Jistou symetrii s vedlejším prostorem nabízelo i párově uspořádání tvaru: dva listy ginkga - dva čtverce, jeden čtvercový kubus - jeden kruh. Rezonance Goebbelsovy hudební kompozice se zde nesla po vodní hladině, ale také ji rozhýbávala. Kruh i čtverce se díky jejímu jemnému pohybu stávaly rozostřené, rozmlžené. Podléhaly změnám v hudebním toku a dynamiku tohoto toku ilustrovaly ztrácením svých pevných tvarů. Díky temnotě, pomalým vizuálním akcím a dominantnímu zvuku zde byla zesílena koncentrace na samu vizuální a zvukovou materií, na nehmotný zážitek z díla samotného. Goebbels nabídl soustředění, izolaci od vnějšího prostředí, meditaci nad audiovizuální materií. Zajímavým faktem instalace Genko-An 64287 ovšem je, že se do značné míry jedná o vlastní Goebbelsovův recyklovaný hudební i vizuální materiál z předchozích děl, což ovšem učin i smysl díla nikterak neoslabuje, neboť skladatel nabídl fragmenty svých děl ve zcela novém kontextu a nedivadelním prostoru. Jak již bylo zmíněno, ony tři pohyblivé vizuální elementy byly vzaty z inscenace hudebního divadla Hashirigaki, kde tvoří výrazný element scénografie a light designu, velká část zvukové složky této instalace v Darmstadtu je vyňata z orchestrální kompozice Walden, již v roce 1998 nastudoval dirigent Peter Eötvös s rozšířeným obsazením frankfurtského Ensemble Modern. Jak již sám titul

---

<sup>126</sup> Džuničiró Tanizaki: Chvála stínu. Tradice japonské estetiky, nakl. Knižná dielňa Timotej, Košice, 1998, s. 33



naznačuje, Walden hovoří převážně o vztahu člověka a přírody. Jedná se o orchestrální dílo věnované Thoreauově knize Walden aneb Život v lesích, v jistém smyslu jednomu z vůbec prvních ekologických manifestů.

Stejně jako se v Genko-An 64287 zrcadlí na vodní hladině šestice obrazů a tvarů, odráží se v instalaci i několik starších Goebbelsových děl, ale i historických záznamů lidských hlasů či etnografických nahrávek. Kromě zmíněné inscenace Hashirigaki, která se dočkala i podoby rozhlasové kompozice, a skladby Walden, zde můžeme vnímat jasné reference i k inscenaci bez herce Stifter's Dinge. Dílem přímo prosakují obavy z destruktivního působení člověka na přírodu, původní kultury, rozpínavosti okcidentálního kolonialismu (lhostejno v jaké podobě), ale ovšem při vědomí jistých i pozitivních stran a kořistí z těchto negativních kroků.

Neznamená to však, že by Goebbels podlehl naivnímu přístupu a prosté adoraci východního přístupu, duchovnosti a jiných technik meditace. Celé jeho morfologické universum je čistě „západní“, což je nejpatrnější v hudební stopě, která neobsahuje takřka žádnou simulaci východní chrámové či meditační hudby. Svoji stinnou hudební náplň chrámu Genko-An utkal z rozmanitých hudebních kontextů ve volné koláži, v níž často rezignoval na vlastní skladatelské ambice. Do svého hudebního a značně konceptuálního narativního přemítání použil v zvukové koláži jak vlastní orchestrální skladbu z roku 1998 s názvem Walden, již nahrál dirigent Peter Eötvös s Ensemble Modern, etnografické nahrávky z Tuvy, Řecka, Senegalu, Ghany, Konga a Kolumbie, stejně jako záznamy hlasů tak rozdílných umělců typu performerky Mariny Abramovič, skladatelů Alvina Luciera a Johna Cage, hudebníka Sainkho Namtchylaka, spisovatelů Heinerja Müllera a André Malrauxe a arménského kněze a hudebníka Komitase. Jednotlivé nahrávky a fragmenty jsou za sebou volně řazeny a ani samy o sobě se nevyjadřují k věcem přímo. Goebbels je zachoval v jejich surové podobě, akorát je v několika místech kongeniálně překryl dalším materiálem. Tak tedy po čtení vlastního textu Heinerja Müllera s litanickým opakováním pravidel hry kámen nůžky papír následuje hrdelní zpěv z Tuvy, aby byl vzápětí překryt arménským zpěvem Komitase, který je po chvíli doplněn kusem expresivní orchestrální Goebbelsovy skladby Walden<sup>127</sup>. Dílo se stalo obětí prolínání, překrývání, střetu kultur, který však je prováděn často až nepozorovaně, neboť skladatel jemně pracuje s dynamikou, zesilováním a ztišováním. Umí upoutávat i odpoutávat posluchačovu pozornost, překrývat noisem nahrávky z Afriky či orchestrální kompozicí lidové materiály z Řecka. Nic však nevystavuje další postprodukcí, vše zanechává hrubé a původní. Volná přelévající se struktura do jisté míry kontrastuje s pevnými geometrickými tvary, dynamika nové kompozice Genko-An díky vizuálnímu sice se jemně chvějícímu, ale jinak poměrně statickému vjemu, získává na větší intenzitě a radikalitě.

Jako stíny se objevují tyto hlasy a staré nahrávky, zpřítomňují minulost. V jistém smyslu jsou metonymické povahy, zastupují širší kontext mizejícího světa, upadajících či ničených kultur, devastovaných krajín a celých zvířecích druhů. Ovšem i jednotlivé hudební znaky jsou pouhými letnými otisky, střepy celých tušených světů. Za relativně krátkými záznamy jiných autorů se skrývá složitá kultura, kultura hudební, technologická, literární etc. Fenoménu stínu v této podobě se také věnují filosof Miroslav Petříček a malíř Martin Velíšek v eseji Stíny čili obrazy, kde píše: „Stín je ovšem zcela nehmotný, nepůsobí na věci, nedotýká se jich, sám je téměř průhledný, pouze se pokládá, aniž leží. Jako by nebyl, proto je vždy pouhý stín. Ale

---

<sup>127</sup> Heiner Goebbels: Walden, Ensemble Klang, 2014

tato nehmotnost stínu se ztrácí, ocitne-li se stín v metafoře: stíny předků, stíny minulosti. Minulost (nepřítomná) nějak přesahuje přes sebe a zasahuje do přítomnosti, zasahuje přítomnost: na rozdíl od pravého stínu její stín působí, tíží, minulosti se nelze zbavit. Ale nikde tu není: je viditelná jen jako stín.

Ač ale ani o pouhém stínu nelze říci, že nepůsobí: pravého stínu se lze leknout.<sup>128</sup> O to silněji možná hudební stíny působí, jsou-li u Goebbelse umocnění všeobjímajícím šerem, stíny a temnotou s nedotknutelnými projekcemi, oddělenými od diváků vodním příkopem.

Genko-An 64287 je zastavením nad stavem současného světa, požíravosti kultur, znásilňování sakrality (nikoliv pouze v náboženském smyslu) a meditace neustálými vzruchy či produkty debordovského spektaklu. V jistém smyslu se jedná o výsostně kritické dílo ve smyslu, jak jej definuje francouzský filosof Jacques Rancière v knize *Estetika jako politika*<sup>129</sup>. Rancière rozpracovává koncepci uměleckého hledání jako nástroje kritiky estetických utopií nového života, které však byly kompromitovány v totalitních projektech či takové estetizaci života, v níž se jedinec, předmět či událost stávají pouhým produktem, předmětem. Ve světle postkolonialistického vystřízlivění, ve světle bytního kapitalistického spektaklu, se i zdánlivě nepřímá kritika stává dílem vymezené radikální pozice. Goebbels za svou kariéru ustoupil od přímé politické akce (například lze zmínit aktivity levicového orchestru Sogenantes Linksradikales Blasorchester) a nahradil ji kritikou vyššího, estetického a reflexivního řádu. Přímé pojmenování nahradil brechtovsky dialektickým a nejednoznačným, velmi otevřeným přístupem bez jasných závěrů a postulátů. Jeho kritický, politický rozměr práce není ovšem reprezentován přímou apelativní funkcí jeho inscenací, skladeb či kompozic, ale způsobem, jakým z odstupů odhaluje skrze jednotlivé stylistiky, vypůjčená díla jiných autorů, otřes, který nastal v uspořádání světa. Tím, že se dotýká jistých symbolických funkcí /chrám, meditace, konflikt civilizací/ a jejich vztahu k materialitě, dotýká se právě i sféry politiky, byť sama instalace působí na první dojem jako čistě umělecké dílo vedoucí k harmonii a oddělení se od vnějšího světa. Ovšem i zde také Goebbels stojí v přímé opozici proti umění jako čistě zábavě, což ovšem neznamená, že by sám rezignoval na humor a hyperbolu, jichž leckdy dosahuje právě oním kolážovitým střetem světů, žánrů a stylů, jelikož způsob jeho angažování se v umění, v kreaci osobitého jazyka (být leckdy spleteného z jazyků jiných hudebníků či umělců) je stále ještě nasycen modernistickou vírou v radikalitu. I Genko-An 64287 ukazuje, nakolik je nejen otevřeným tvůrcem, ale i otevřeným posluchačem skladeb, písní či projevů jiných hudebníků a umělců a jak umí balancovat na hraně mezi mluveným slovem a hudbou bez potřeby ilustrativnosti a doslovnosti.

---

<sup>128</sup> Miroslav Petříček, Martin Velíšek: *Stíny čili obrazy*, in: *Pohledy (které tvoří obrazy)*, Univerzita Karlova, Praha, 2012, s. 32-33

<sup>129</sup> Více v knize Jacques Rancière: *Estetika jako politika*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, 2007

## 4.2 Digitální palimpsest O instalaci Miramondo Multiplo Olgy Neuwirth

Rakouská skladatelka Olga Neuwirth (\*1968) se kromě své komorní, elektroakustické a orchestrální hudby, již označuje za maximalistickou, od mládí systematicky zabývá filmem a film jako takový hraje důležitou roli v její hudební, divadelní a scénářistické tvorbě, na níž obvykle pracuje se spisovatelkou Elfriede Jelinek. Neuwirth nejprve v San Francisku studovala nejen hudbu, ale i filmovou teorii, později ve Vídni kompozici. Jak v bookletu<sup>130</sup> k dvd s filmovou hudbou skladatelky poznamenává muzikolog a autor monografie *Zwischen zwei Stuehlen* věnované tvorbě Olgy Neuwirth Stefan Drees, film je jedním z hlavních inspiračních zdrojů v práci kompozitorky, ale je také jedním z jejích domovských médií. V jejích operách a inscenacích hudebního divadla byl film vždy přítomen ve formě integrálních dotáček (*Kloing!*, *Hommage á Klaus Nomi*), širokoúhlé projekce v opeře *Báhlamms Fest* nebo jako předloha, která byla přetavena operním jazykem do nové podoby, což se týká převážně multimediálních verzí komorní opery *Lost Highway*. Leckdy filmovou stopu používá pouze jako součást scénografie či dekorace. Skladatelka ráda, tak jako i jiní tvůrci hudebního divadla – Robert Wilson, Heiner Goebbels či Georges Aperghis, odděluje jednotlivé jevištní složky a přeznačuje jejich původní funkce. Tak například film, jenž je výsostným nástrojem narace, nabývá zmíněného charakteru pouhého pozadí nebo ilustrace, jak se tomu stalo v případě několika sekvencí *Hommage á Klaus Nomi*. Skladatelka jde záměrně proti dramaturgické logice, provázanosti jevištních elementů. Mnohdy svou hudbou z homogenního filmového narativu metodou postupného rozpojování složek tvoří kolážovitý tvar, což je případ válečného filmu *The Long Rain* inspirovaného povídkou Raye Bradburyho. V *The Long Rain* na rozdíl od režiséra „čte“ a zpracovává Neuwirth situace odděleně, a to tak, že hudební složka k filmové nepřiléhá.

Ve svých dílech využívá různých metod, jak narušit vnímání – nejedná se pouze o rozpojení jevištních složek, či práci s nesynchronizovanou akcí, ale také ve svých filmech používá zastavení či brždění pohybu obrazu. Důležitou součástí celkového souhrnu děl je i hudba k filmům či galerijním instalacím, která byly vydány na dvojitým dvd s názvem *Music for Films* v roce 2008. Zde se objevil i záznam obrazové stopy instalace s názvem *Miramondo Multiplo*.

### Svět za sklem

V *Miramondo Multiplo*, téměř dvacetiminutové galerijní multimediální instalaci, která byla představena na kasselské *documenta 12* v roce 2007, se Neuwirth zaměřila na jedno ze svých klíčových tematických ohnisek, a to problematiku časovosti a notového zápisu. Stavební princip se na samém počátku instalace, která funguje i jako autonomní film, zdá být poměrně prostý, ale pouze do chvíle zahušťování obrazové složky dalšími prvky.

Film zobrazuje na bílém podkladě položenou notovou osnovu, jíž však vidíme skrze sklo. Na druhé straně, tedy za osnovou, se ukrývá skladatel - přesněji – viditelná je pouze jeho tužka a mazací guma. Jediné, co je vidět, je otisk psacích potřeb na papíru, stín pohybující se ruky a tužek, gumování záznamu. Tělo je ukryto, je cele anonymní a divákům nezbyvá než se, právem domýšlet, že se jedná o filmové zachycení skladatelčina psaní not.

---

<sup>130</sup> Stefan Drees: *Sound and Image in the Service of Expression*, in: *Olga Neuwirth: Music for Films*, Kairos Production, 2008, s. 14-17

Ve filmu je vidět nejprve skladatelskou práci v „přímém přenosu“, a to bez stříhů či dalších efektů – Neuwirth zde zobrazuje jak samo tempo psaní, tak i rozpaky a hledání ideálního jazyka. Performer vždy napíše několik not, které vzápětí maže – na osnově tak zůstávají šmouhy po předchozích verzích. S nastupující nervozitou autora not se mění koncept skladby a její hudební tvar v podobě notace v obrazové části Miramondo Multiplo. Souběžně s obrazem již od samého počátku instalace plyne zvuková masa dvou po sobě jdoucích kompozic Olgy Neuwirth. Jedná se o dva dlouhé fragmenty z II. a IV. věty trumpetového koncertu s názvem ... miramondo multiplo z roku 2006. Ovšem tato psaná vizuální skladba je zároveň pokusem v reálném čase psát v notách kompozici ...miramondo multiplo, ukázat délku jejího samotného vzniku a zdoluhavého fyzického zápisu i se vším, co k němu jako vnější otisk ambientu náleží – zvuk pokládání sklenky s nápojem, údery pokládaných psacích potřeb, mlaskání, nadechování, pití. Obrazová složka spíše než s figurou metafory pracuje s metonymií, za jednotlivými zvuky je lze si představit celé pohyby, gesta, činnosti.

Zvuk psaní je, podobně jako například ve skladbách skupiny Einstürzende Neubauten či inscenace Schwarz auf Weiss / Black On White Heintera Goebbelse integrální součástí kompozice anebo jistým jejím doplňkem. Rozdílně od německých industriálních šansoniérů a předního tvůrce hudebního divadla, ukazuje Olga Neuwirth psaní jako proces kreace plný omylů, slepých uliček a vzteku či bezmocnosti.

Do reálného času se postupně prolamuje počítačová animace, která vrství fragmenty notové osnovy přes sebe, zahušťuje v rychlejším tempu osnovu (snaží se dostat plynutí skladby), aby se nakonec proměnila v čistě fiktivní a až snovou krajinu linek a plynoucích notových mraků. S Goebbelsem pojí Neuwirth i přítomný prvek stínu, který je tematizován. Stín - důležitý znak plynutí času, pomíjivé paměti, stopa po hmotném, silueta mizejícího. V jistém smyslu i zobrazené noty a nápisy jsou v Miramondo Multiplo pouhým stínem nápadů v digitálně zpracované animaci, chvilkovým ustrnutím plynoucí skladby, pokusem zmrazit do viditelné podoby a ve znacích ukotvit orchestrální masu se sólovým nástrojem. Zatímco v Goebbelsově inscenaci pouze vidíme (a slyšíme) psaní jednoho z hudebníků a věříme, že jeho zápis na papíře zůstává, u Neuwirth se smiřujeme s tím, že je každý znak odsouzen k zániku a entropii, neboť je určen pouze pro obrazový záznam. Jeho výsledek – předem natočený trumpetový koncert však přetrvává. Psaní, výsostní akt kultury, jenž je pokusem o uchování informací a paměti, je v případě Miramondo Multiplo i Black On White natolik odsouzeno k zániku a relativizaci, že se naopak stává figurou marné snahy obstát v očích věčnosti. Oba skladatelé a režiséři tak naznačují tenkou linku mezi psáním jako aktem kreace a stínem – stopou mizení a pomíjivosti.

### **Nezničitelné otisky**

Samo tempo psaní, údery tužky o papír či podklad, její zvuk a skřípění zde stanovují podstatný rytmický faktor narušující a překrývající trumpetový koncert. Jak již bylo zmíněno, jednotlivé škrty na osnově se po krátké době proměňují ve shluky not či šmouh k nepřečtení, ke konci se díky počítačové animaci vytrhávají do podoby již zmíněných plynoucích mraků. Samozřejmě, že není možné v reálném čase psát skutečnou partituru s nemalým počtem nástrojů, navíc se na partituru vpisují i poznámky jako například ‚Aria della memoria‘ anebo ‚Sounds in the Clouds‘, ‚Pace‘ a ‚Vento aus dem Nichts ist Nichts‘. Autor zápisu postupně, často i díky stříhu, zaplňuje party dalších nástrojů. Trubka zde ovšem dominuje, jí jsou určeny i některé z literárních a až poetických pokynů.

Překrývání jednotlivých ploch, přepisování již i vícekrát vymazaných částí novou notací není vždy dokonalé. Je vidět šmouhy a fragmenty předchozích záznamů, které prosvítají i skrze nové noty a pokyny. Olga Neuwirth zde přivolává do hry palimpsest, který je ovšem digitální a dvojrozměrný, byť vznikl starší metodou psaní not a nikoliv počítačovou notací. Stejně jako ve středověku se zde odhalují jednotlivé vrstvy rukopisů, jsou patrné stopy mazání a překrývání znaků jako určité odlesky či symboly sedimentace a destrukce paměti, jejíž otisky jsou však do jisté míry nezníčitelné, nevymazatelné a zjevné.

Sama kompozice ... miramondo multiplo se vykazuje masivní tektonickou hmotou nasycenou dlouhým zvukem smyčců a žestí, která má až ambientní, kontemplativní ráz. Sólová trubka zde nemá ani roli vyloženě vévodícího nástroje anebo protivníka orchestru. Jakožto vůdčí hlas skladby je někdy zcela potlačena a redukována na „pouhé“ členství v orchestrální magmě. Je zjevné, jak silnou má Olga Neuwirth vazbu s elektronickou hudbou zpětně se překládající na práci s čistě akustickým tvarem, neboť aranže nástrojů prozrazují touhu po změně zvukového idiomu, jeho rozmytí.

### **Proti idiomu**

Olga Neuwirth se zde, stejně jako například v skladbách *Lost Highway* či *Bählamms Fest*, prokazuje inovativností v aranžích nástrojů, jež mnohdy stírá rozpoznatelné hranice mezi jednotlivými charakteristickými zvuky nástrojů. Tato schopnost aranžovat<sup>131</sup> jakoby byla ovlivněna její předchozí zkušeností s elektroakustickou hudbou, studiovou editací a transformací akustických zvuků do elektronické podoby. Zde je však každý zvuk přísně akustický. Neuwirth zde dosahuje mistrovství improvizátorů jako např. trumpetistů Franze Hautzingera (s nímž ostatně spolupracovala), Mazena Kerbaje nebo Axela Dörnera, svého spolupracovníka a kytaristy Burkharda Stangla nebo souboru Zeitkratzer ve schopnosti natolik pozměnit typický zvuk nástrojů do podoby, která se s tradičním zvukovým universem a i účelem zcela rozchází. Tento rozchod se leckdy děje jen čistě na úrovni zvuku a nikoliv ve smyslu zcela radikálního užití instrumentu či jeho snímané destrukce, přestože hudba rakouské skladatelky se vyznačuje značnou dávkou agrese a tenze. V jistých momentech se textura hudby natolik zahušťuje, že se až slévá do jednolité zvukové plochy, aby ke konci instalace/filmu vše ještě nabralo rychlejší obrátky, a to jak zvuková stopa, tak i obrazová složka, v níž začínají ve zběsilém tempu poletovat shluky not. Ovšem nejen tempo je hybatelem velké metamorfózy akustického zvuku v monolitický a dost průrazný hudební tok, ale i schopnost Neuwirth setřít charakteristický zvuk jednotlivých nástrojů a přemýšlet o nich v mezích komplexního zvuku. Zde se stírání obrazových znaků blíží i zvukovým znakům – notám, které jsou podrobeny transformaci a násilí.

Podobný princip překrývání jednotlivých ploch, které mohou sloužit jako čistě výtvarné dílo či partitura, použil, byť ve statické podobě bez filmové a animační dynamiky, John Cage v roce 1969, tedy o téměř čtyřicet let dříve než Olga Neuwirth. Tehdy vytvořil společně s Calvinem Sumsionem objekt *Not Wanting to Say Anything about Marcel* jako hold výtvarníku a skladateli Marcelu Duchampovi. „Krátce po smrti M. Duchampa,“ vypráví Cage, „jsem byl s Jasperem Johnsem. Byli jsme požádáni, abychom vytvořili něco na jeho počest. Jasper odpověděl: ‚Nechci se mi nic říct o

---

<sup>131</sup> V tomto smyslu navazuje na poválečné ohledávání samotných mezí sonoristiky a transformaci zvuku nástrojů za pomoci matematické analýzy zvukové spektra např. spektralistickými skladateli, kteří se etablovali převážně ve Francii a Rumunsku (Tristan Murail, Gérard Grisey, Horatiu Radulescu, Octavian Nemescu, Iancu Dumitrescu) anebo průzkumů na poli vazby mezi elektronickými a akustickými nástroji např. v Experimentálním studiu Polského rádia (Studio Eksperymentalne Radia Polskiego).

Marcelovi' – odtud název mého díla. Cage nejdříve vylosoval slova, potom z nich písmena a jejich uspořádání v prostoru. Potom slova rozložil – rovněž podle náhodné typografie a náhodných barev – na folii. Pak umístil rovnoběžně na každý ze čtyř podstavců osm panelů a to tak, aby v důsledku jejich průsvitnosti vznikly nečekané kombinace vzájemně se překrývajících ploch.<sup>132</sup> Cage sice pracuje s jiným médiem – vrstveným obrazem, jenž do určitého stupně navazuje na tzv. Velké sklo Marcela Duchampa sestávajícího se z dvou skleněných panelů, ale i tak se jedná o určitou formu notace v podobě díla vztahujícího se k aleatorice či řízené náhodě. Neuwirth se sice většinou pohybuje v jiném hudebním světě, v němž kompozice převládá nad aleatorikou a improvizací, přesto však v *Miramondo Multiplo* pracuje s podobným modelem vrstvení a překrývání, a hlavně vpádem reálných zvuků a jejich integrací do struktury skladby. V tomto smyslu se i čistě fyzická, performativní akce střetává na zvukové a vizuální úrovni s hudebním záznamem a představuje osobitý temporální sonický ready made (zvuky úderů tužky, skřípání hrotu, gumování, cinknutí sklenky a nádechy) prolínající se s přísně strukturovanou orchestrální masou. Toto prolnutí sblíží Neuwirth s Duchampem či Cagem možná i více než podobnost ve vrstvení obrazů. Sama se považuje za dědičku avantgard, ráda se vztahuje ke kinetickému umění, surrealismu i konceptuálnímu umění, tedy všemu, čím se Duchamp a jeho dědicové zabývali. Partitura Neuwirth však nemá mnohá řešení, nedává prostor značné interpretační svobodě či volnosti v obsazení, což ji výrazně odlišuje od Cageových či například Stockhausenových, Brownových či Nonových aleatorických děl. Její náhodnost spočívá v obrazové složce s doprovodnými zvuky, sama Neuwirth zde rozhoduje o čase samotného psaní – zápisu, jeho dělení, pauzách či kadenci úderů tužky na transparentní notový papír.

V *Miramondo Multiplo* jakoby se rozhodla spojit dvě disciplíny, které se s nástupem možnosti hudebního záznamu začaly oddělovat a vzdalovat. Notový záznam a jeho interpretace se staly v jistém smyslu anachronickým způsobem hudební praxe ve chvíli, kdy technika mohla přímo zaznamenat provedení kompozic, které mohly být nahrávány i bez ohledu na dřívější partituru či jinou formu záznamu. Ovšem Olga Neuwirth jako velmi poťouchlá skladatelka celou záležitost komplikuje zobrazením zápisu poté, co ve filmu je slyšet provedení již zaznamenané skladby, fyzicky a s vypětím zápasí s jejím skutečným tempem, zobrazuje tvůrčí pochyby a omyly, škrta a přepisuje. Čas obrací naruby – to, co bývá na počátku, je nyní v podobě nové, tedy rozšířené galerijní instalace či filmu na samém konci, ale v podobě stylizované, fragmentární a hlavně na samotném konci kreativního aktu.

---

<sup>132</sup> Jean Yves Bosseur: Cage a vizuální umění, in: John Cage, François Morellet, Milan Grygar /Otevřená forma / Forme ouverte / Open Form/, nakl. Galerie hlavního města Praha, Francouzský institut, Praha, nedatováno, str. 13

## **5. Scénický koncert**

## 5.1 Otevřené rány

### Od Brechtovy teorie k současné praxi čili nad *Offene Wunden* Helmuta Oehringa

V německé Desavě (Dessau) mělo 26. února 2010 v rámci festivalu zasvěcenému skladateli a místnímu rodákovi Kurtu Weillovi premiéru scénické dílo s názvem *Offene Wunden* (Otevřené rány) skladatele a režiséra Helmuta Oehringa, které bylo dále reprízováno ve frankfurtském alternativním prostoru Bockenheimer Depot. Nejednalo se však cele o dílo Oehringovo, neboť první polovina večera byla tvořena společným dílem Mahagonny-Songspiel dramatika Bertolta Brechta (1898-1956) a skladatele Kurta Weilla (1900-1950).

Na toto dílo navazuje Oehringova část *Die WUNDE* Heine tematicky, do jisté míry i hudebně (nikoliv v rovině přímé inspirace jako spíše ve smyslu pokračování po dráze vytyčené Kurtem Weillem), ale hlavně ve smyslu nové a velmi konkrétně definované aplikace Brechtových postulátů.

Skladatel a režisér Helmut Oehring ve své nové hudební inscenaci ukázal, jak může vypadat skutečný dialog s o dvě generace starším tvůrcem – režisérem, dramatikem a divadelním teoretikem Bertoltem Brechtem. Nejen, že Oehring pokračuje v intencích hudebního divadla, jak jej naznačilo Brechtovo a Weillovo subversivní operní dílo *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Vzestup a pád města Mahagonny), ale hlavně odhalil, nakolik se v současné divadelní morfologii formuluje to, co započal Brecht před více jak osmdesáti lety, často jen v podobě teoretického projektu či vize. Německý skladatel se odvážil spojit své nové hudebně-divadelní dílo s dílem *Vzestup a pád města Mahagonny* dramatika Brechta a skladatele Kurta Weilla, které svůj konečný tvar našlo v roce 1929 a které je v jeho kratší podobě z roku 1927 nazvané *Mahagonny-Songspiel* (Mahagonny-zpěvohra) nebo též zlidověle *Malá Mahagonny* (datace se často liší, ale obvykle se pohybuje v rozmezí mezi lety 1927-1930). *Mahagonny-zpěvohra* navenek působí jako hudebně-dramatický nezávazný žert o alkoholu, prostituci a zlatokopeckém dravém kapitalismu, ale jak ve své eseji z roku 1930 *Mahagonny* poukázal Theodor W. Adorno, jedná se o zcela novou formulaci hudebně-divadelního a angažovaného jazyka.

Dílo Helmuta Oehringa je v Česku bohužel téměř neznáme (nejvíce byla jeho tvorba představena v roce 2000 na Maratonu soudobé hudby v Arše, kde zazněly orchestrální a vokální skladby *Locked-in*, *Cayabyab*, *Leuchter* a *Live* a v roce 2010 na festivalech *Contempuls* skladbou *FOXFIRE DREI* a *Zlatá Praha*, kde byl o něm uveden dokumentární film). Na Ostravských dnech nové hudby byl v roce 2012 jedním z vedoucích kurzů, zde také byla provedena jeho kompozice *Die Vier Jahreszeiten* z roku 2011, která je ironickou, ale bravurní dekonstrukcí Vivaldiho známého díla.

### Helmut Oehring

Jak již bylo napsáno, německý skladatel Helmut Oehring se narodil jako syn neslyšících rodičů. Oehringův hudební jazyk je i v rámci soudobé hudby nebývale expresivní, plný zlomů a polystylového jazyka s vlivy rocku, elektroniky a hluku. Kromě komponování pro sólisty, ensembly a orchestry se věnuje i vokální tvorbě s převážně neslyšícími zpěváky a recitátory, s nimiž také spolupracuje nad unikátní podobou inscenací hudebního divadla. Oehring díky neobvyklému hlasovému projevu neslyšících rozvíjí hudební jazyk plný náhod, velkých dramatických změn a nedokonalostí. Jeho hudební i scénická díla působí jako virus v soudobém umění



tím, že obracejí všechny ustálené návyky a pořádky na hlavu. Hluší zpívají a vytvářejí neobvyklé choreografie vybudované na základě znakového jazyka, čímž podřívají ustálený pohled na to, kdo může provozovat hudbu či hudební divadlo. Oehring s oblibou problematizuje veškeré konvence spojené s hlasem a sluchem. Bohužel jeho vědomí „nezachytitelnosti“ specifického projevu neslyšících je možná důvodem i menší diskografie jeho děl. Nicméně i ta existující nabízí originální hudební svět stejně poetický jako radikální. Neméně významná jako práce vokální či orchestrální je práce divadelní.

Oehring, kromě svých vlastních poetických textů s netypickou podobou zápisu (důležité je rozlišování a akcentování textu skrze užití velkých a malých písmen či mezer), rád využívá díla básníků a prozaiků formátu Roberta Walsera, Georga Büchnera, Federica Garcii Lorcy či Williama Shakespeara a Heinricha Heine s tím, že je konfrontuje s vlastními texty nebo si z nich vybírá pouhé drobné části. Helmut Oehring z počátku svá díla nerežiroval a i v současnosti si ke svým kompozicím zve druhého režiséra jako v případě díla *Offene Wunden* režisérku Stefanií Wördemann.

### **Otec-zakladatel Brecht**

Zatímco v českém prostředí bylo mnohdy dílo Bertolta Brechta přijímáno s jistými rozpaky, ostychem, pohrdáním či nepochopením (což nevylučuje fakt, že vzniklo i několik zásadních brechtovských inscenací), v německém prostředí zafungovalo, a to na mnoha úrovních, buď jako úhelný kámen vytyčující pole snah, záměrů a úspěšných divadelních či teoretických a dramatických realizací, anebo jako výzva k tvorbě nového divadelního jazyka. V německém prostředí jsou dodnes Brechtovy teoretické texty brány jako zásadní příspěvek k diskusi o budoucím směřování divadla. To, co v jeho době představovalo v podstatě vizionářské postuláty, se později začalo zhmotňovat, a to převážně díky rozvoji divadelních technologií a také paralelnímu rozvoji dalších uměleckých disciplín. Dramatikovy návrhy částečně opřené o vlastní praktické režijní zkušenosti byly formulovány již ve dvacátých či třicátých letech, ale své přesvědčivé jevištní realizace nacházejí teprve od sedmdesátých let v dílech režisérů Roberta Wilsona, Mauricio Kagela, Christopa Marthaler, Louise Andriessena, Georgese Aperghise, Heinerja Goebbelse, Olgy Neuwirth či právě Helmuta Oehringa.

Brecht svým tzv. epickým přístupem zasadil interpretativnímu či tzv. činohernímu divadlu silnou ránu, neboť poukázal na přežitý model dominance textu. Ač byl dramatikem, ukázal nové možnosti v přístupu k literární látce tím, že začal revidovat samu její homogenitu a koherenci. Rozhodl se rozbít jednotnou perspektivu dramatu či jinak řečeno: sejmul text z piedestalu dramatického umění. Naznačil, nakolik jsou další jevištní složky (hudba, film, scénografie, herectví) autonomní a v divadelní hierarchii textu rovnocenné.

Že byl Bertolt Brecht (nejen) pro německé divadelní umění zásadní a inspirativní ikonou dvacátého století, jejíž vliv je patrný dodnes, stvrzuje i další významný německý skladatel a režisér Heiner Goebbels, když hovoří o teorii oddělených elementů: „Brecht to psal jako čistou teorii, kterou sám nebyl schopen uvést do chodu ve vlastních režiiích. Nikoliv z neschopnosti, ale spíše z technických důvodů. Od té doby se změnilo mnohé – od vzdělání až k proměně divadla jako instituce. Například dodnes není snadné pracovat s herci nepsychologickým způsobem, ale v padesátých letech to muselo být ještě těžší. Samozřejmě, že se jedná o rozloučení s psychologickým a kvazinatURALISTICKÝM způsobem práce. Je to velice plodná teorie, ale s její aplikací stále nemáme mnoho zkušeností. Se svými studenty se ji snažím

objevovat a prohlubovat. Snažíme se zkoumat, co dělá hudba dohromady se světlem, jak funguje text ve spojení s tělem“<sup>133</sup>.

S problematikou nového a budoucího divadelního jazyka se Brecht vyrovnává v rámci několika zásadních a nedlouhých teoretizujících textů na pomezí eseje (Malé organon pro divadlo, Divadlo zábavné nebo naučné?, Zcizující efekty v čínském hereckém umění), ale také v několikastránkovém proklamativním apendixu, který se jmenuje Poznámky k opeře „Vzestup a pád města Mahagonny“, v němž se zabývá možnostmi morfologie a situací v provozování hudebního divadla. I v případě tohoto krátkého dovětku se dotýká problematiky epického divadla a demonstruje, nakolik jeho principy jsou platné i pro moderní operní umění, přímé opozici ke katarzi, popírá ji a znemožňuje její existenci. „Vpád metod epického divadla do opery vede především k radikálnímu oddělení jednotlivých složek. Velký boj o primát mezi slovem, hudbou a scénickým zobrazením (příčemž se vždy klade otázka, co má být pohnutkou k čemu – zda li hudba k jevištnímu dění nebo jevištní dění pohnutkou k hudbě atd.) se dá jednoduše skoncovat radikálním oddělením jednotlivých složek. Pokud ‚Gesamtkunstwerk‘ znamená, že úhrn je něco jednorázového, pokud by tedy jednotlivá umění měla ‚splýnout‘, musí se všechny jednotlivé složky stejnou měrou degradovat, a to tak, že každá může být pro tu druhou jen nositelkou nárážek. Proces splývání se zmocní i diváka, jenž rovněž splyne a představuje pasivní (trpnou) část tzv. Gesamtkunstwerku. Proti takovéto magii ovšem dlužno bojovat“<sup>134</sup> píše Brecht ve třicátých letech.

Podle Brechta to nearistotelské v jeho díle i uvažování označuje takové režijní vedení a tvorbu inscenace vedoucí k absenci vcitřování a ztotožnění se. Namísto toho nabízí zaujatí stanoviska a postoje, a to jak na straně herce, tak i diváka. Narušuje psychologismus a podprahová působení tím, že se snaží vyvolat stav, kdy přijetí a rozumění (recepce) probíhá ve vědomí a nikoliv podvědomí.

Brecht, samozřejmě pod vlivem dialektické materialismu, uvažuje o zcizujícím efektu i ve smyslu sociologickém a filosofickém, neboť díky odcizení již není lze dosáhnout plného ztotožnění se světem, skutečností a druhým. Brecht se snaží dřívější rozpor nebo rozdíl mezi epikou a dramatem přemostit za pomoci nových uměleckých postupů nejen v herectví, dramatu samém, ale i pod vlivem filmové montáže. V těchto úvahách je zřetelně ovlivněn Ejzenštejnovým pojetím filmového střihu a znakové skladby. Efektu zcizení chtěl dosáhnout za pomoci několika různých technik: použitím masky či výrazné herecké stylizace, akcentovaných událostí a maximalizovaných fyzických gest, neustálými zvraty ve struktuře díla, míšením žánrů a dramatických stylů (tento způsob narace nazývá Bachtin různorečím), kolážovitým a nelineárním strukturováním díla, ale hlavně zaujetím postoje k roli u herce, který nikdy nemůže zcela přilnout k ztvárňované postavě. To vše lze samozřejmě také aplikovat na hudební divadlo. Brechtovou evidentní výsadou a intencí bylo přiznání divadelnosti divadlu, jež teprve na bázi zábavnosti ponese didaktické a morální významy díla. Závažné označované (politické, sociální, historické téma) bude prezentováno skrze pestré a divácky přitažlivé označující.

Fakt, že Helmut Oehring se k jisté angažovanosti a politické apelativnosti díla, podobně jako většina tvůrců hudebního divadla, staví zdrženlivě, ovšem neznamená, že by na úrovni čistě strukturální a narativní nenaplňoval Brechtovy požadavky téměř dokonale. Otázkou samozřejmě může být jistá Oehringova intence ve smyslu naplnění předem daných principů a přímého vlivu Brechtova učení. Daleko spíše lze

<sup>133</sup> Heiner Goebbels/ Lukáš Jiříčka: Chci nechat střed otevřený, A2 č. 19, Praha, 2009, str. 16-17

<sup>134</sup> Bertolt Brecht: Poznámky k opeře vzestup a pád města Mahagonny, in: Bertolt Brecht: Spisy, Divadelní hry 4 (Fragmenty a jiné), Odeon, Praha, 1984, str. 122

usuzovat, že ony teorie se v posledních třiceti či čtyřiceti letech staly běžnou praxí produkce performativních umění a navíc ani starší díla Helmuta Oehringa nemají žádnou přímou referenční vazbu k světu levicového avantgardního umění, ač z něj bezesporu vycházejí. Spíše lze usuzovat, že Oehringova (ale i Goebbelsova) generace spíše navazuje na pokolení Brechtových žáků či nepřímých dědiců avantgardy, kteří tvořili od šedesátých let (skladatelé, rozhlasoví tvůrci, režiséři a inscenátoři v jedné osobě – Mauricio Kagel, Georg Katzer, Dieter Schnebel, Gottfried Stäbler, Hans Werner Hense, Winfried Zillig nebo Friedrich Schenker). Netřeba dodávat, že měl-li někdo po kompoziční stránce ohromný vliv na jejich hudebně divadelní tvorbu, byli to právě Brechtovi dvorní skladatelé – Paul Dessau, Kurt Weill a hlavně Hanns Eisler.

Onen výše zmíněný aspekt epičnosti divadla neznamena pouze jinou dramatickou formu s velkým důrazem na vypravěče a téměř až románový způsob výstavby (samozřejmě, že Brecht nepopíral dramatickou situaci a důležitost jednání, jak se stává u pozdějších tvůrců, kteří jsou jeho dílem ovlivněni – Heiner Goebbels, Heiner Mueller), ale také proměnu vztahu herce k dramatické postavě. Odmítá úplné přilnutí a vcítění se do postavy, štěpí realismus postav, dekorací i scény.

Brecht zdůrazňuje autonomnost divadelního jazyka, vyžaduje práci s metaforami, uměleckými znaky a gesty; radikálně odvrhne snahu o divadelní iluzi (jakou dodnes známe z realistických a až naturalistických inscenací a dramát), simulaci či mimezi reality jako poměrně nedostatečný a umělecky nezajímavý způsob ztvárnění. Raději preferuje heterogenní tvar, který podoben kaleidoskopu umožňuje nahlížet na téma či tezi z různých úhlů, aby dosáhl značné plurality. Verifikace, kritika a zaujetí postoje k tématu je očekávána nejen u diváka, jemuž se pomocí zcizovacího efektu snaží zamezit v dokonalém ztotožnění s postavami a hrou samou (postavy vystupují z rolí, komentují své činy, téma i činy druhých), ale hlavně u herce, který prostor odstupu mezi sebou a ztvárňovanou postavou stále musí mít na zřeteli ve stejné míře, jako musí mít na paměti, že hraje divadlo a tuto hru odhaluje.

Zcizovací efekt lze chápat i jako divadelní postup plně korespondující s principem aktualizace či formalistního ozvláštnění. Tento princip nejenže slouží rozvoji uměleckého tvarosloví, ale také udržuje příjemce v pozornosti svým neustálým vychylováním z řádu, permanentním zrazováním horizontu očekávání. Touto otevřenou heterogenitou zároveň Brecht předjímá postmoderní pluralitu; svou láskou k rozbíjení stylové jednoty a skrze uchopování stávajících a notoricky známých děl slavných tvůrců (Shakespeare, Gay, Grimmelshausen) otevírá prostor k přeformulování zformulovaného, citování či dekontextualizaci jako základních stavebních principů též tolik vlastních postmoderně. A zatímco on díla klasiků nově adaptoval, jeho nepokorný žák Heiner Müller je již radikálně přepisoval, aby je generace vnuků (Goebbels, Oehring) objevně přeskupila či používala z kanonických textů pouhé věty či útržky textu. V práci s textem byl Brecht (ale také třeba Gertruda Stein) do značné míry novátorem, ovšem současná divadelní kultura šla ještě dál. Současná neúcta k celistvému textu jiného autora se ve své odvaze nebezpečně blíží podvratným a radikálně kolážovitým metodám zvaným mash up, cut up či plundrování - plunderphonia. To vše má blízko k tvorbě spisovatele a spolupracovníka mnoha divadelních a hudebních umělců Williama S. Burroughse, který byl určující postavou pro americkou undergroundovou a uměleckou scénu – Roberta Wilsona, Lou Reeda či Laurie Anderson.

Brechtovou velkou výsadou, což právem náleží i jiným velkým reformátorům avantgardy – Tairovovi, Mejercholdovi, Piscatorovi, Artaudovi, Honzlovi a Burianovi, je evidentní odhalení a přiznání divadelnosti za účelem vyvolání války bezkrevnému

a popisnému realismu. Jeho heterogenní a stylově nekoherentní přístup se odlišuje i od světa klasické opery, která míří k prožitku, katarzi a je, proč to nezmínit, výsostně měšťanská. Místo ní Brecht nabízí nový model fungování operního (hudebního) divadla, zakládá jej a definuje.

### **Přijaté dědictví**

Způsob formálního i obsahového (lze-li tyto dva aspekty vůbec při jejich integrální propojenosti stále ještě vůbec rozlišovat, když jeden podmiňuje druhý?) zpracování původního textu je jak v případě Brechta, tak jeho žáků a jejich žáků zcela ovlivněn profesionálním využíváním výtvarných soudobé technologie, avantgardní metodou koláže a montáže a vědomou prací s radikálními souvislostmi jiných uměleckých odvětví. Nepietní a brutální způsob zacházení s textem a strukturou inscenace ostatně spřížňuje Helmuta Oehringa s jinými umělci, které také můžeme řadit do čím dál více dominantního proudu postdramatického divadla jako je např. Meredith Monk, DV8, The Wooster Group, Robert Wilson, Heiner Müller, Samuel Beckett, William Forsythe, zmiňovaný Heiner Goebbels či kanadský vizuální mág Robert Lepage. Jedná se o zvěstovatele technologického neortodoxního divadla, jehož heterogenní způsob vyjadřování nejenže náleží do postmoderního kánonu a rozbíjí fixní představy o způsobu jevištní tvorby, ale také produkuje významově diverzifikovaná díla. Ta spíše než s jasnou dramaturgickou logikou pracují metodou asociací, konfliktu různých kontextů, znakových systémů a pluralitou významů, které nejsou podřízeny jedné vedoucí myšlence, tématu, zcelující interpretaci, jak tomu stále bývá na klasických scénách v případě tradičních režijních prací.

Tento paralelní, alternativní proud světového divadelnictví čerpá jak z odkazu umění šedesátých let a mnohdy z něj přímo vychází, kdy se začal rozvoj performance, happeningu, multimediálního umění (připomeňme mezioborové výboje sdružení Fluxus, Factory Andy Warhola, Josepha Beyuse či Herrmana Nitsche), ale má svůj počátek a zrod v meziválečné avantgardě. Avantgarda jako první začala pracovat metodou rozbíjení jednotného obrazu, koláže, slučování disparátních jevů i uměleckých technik, což například v divadelnictví zastupují práce Brechta, Erwina Piscatora nebo E.F. Buriana a později například u Alfréda Radoka, kteří jako jedni z prvních začali používat i filmové dotáčky, atypické užití hudby, aby tak jinými prostředky vyjádřili původní náboj a smysl obsažený v textu, rozšířili jeho potenciální universum. Pravděpodobně v avantgardní línii začal proces rozpadu jednotné formy, heterogenity výrazových prostředků a míšení různých uměleckých žánrů. A je zřejmé, že objev filmu a fotografie zpětně či nezáměrně osvobodil divadlo (a třeba také malířství či literaturu) od realistické a až naturalistické popisnosti, umožnil příklon k abstrakci, experimentům s formou a morfologií, osvobodil svazující potřebu deklamativní interpretace na scéně, co do té doby panovala na jevištích. Je evidentní nakolik tento vpád technologie a čím dál lepšího divadelního vybavení ovlivnil i kreativitu jednotlivých tvůrců či souborů a způsobil návrat teatrality ve smyslu pozitivně vnímané podívané na scénu. Slovo a interpretaci od dvacátých let začal nahrazovat obraz a spektakularita.

Postdramatickým je myšlen proud v současném divadle, jehož úhelným kamenem je juxtapoziční směšování technologických postupů a efektů (náročná svícení, antimimetická či nerealistická architektura, projekce, malba, specifické a mnohdy formální herectví, hudební složka). Výsledkem této snahy je rozbití lineární a homologické jevištní vize na disparátní koláž segmentů s používáním simultánních složek, co stimulují divákovu pozornost. Oproti zcelujícímu scénickému aktu tradiční

čino hry nabízejí zmínění umělci mnohaperspektivní a často až na hranicích racionální srozumitelnosti decentralizovaný performativní opus, pro nějž neexistují žádná dogmata; inspiřují se jak klasickou literaturou, tak i midcultem nebo výboji soudobého umění. Jediným místem, v němž dochází k evidentně zcelujícímu aktu, je propojení hlediště a jeviště k vzájemné interakci a komunikaci, tito umělci často rezignují na tzv. „čtvrtou stěnu“ nebo simulaci a mimesi zdánlivě reálného světa na scéně. Všechny tyto nároky splňuje Oehring svým Offene Wunden beze zbytku a přesto neužívá nijak náročné technologie či drahé scénografické elementy. I v klasické opeře je prvek potřeby vyprávět konkrétní a příčinný příběh neustále přítomen. Opera tenduje k interpretaci stejně jako činohra. Dokonce i hudba, která zdánlivě dílu vládne, je v ní (v hierarchickém smyslu) redukována na ilustrativní či s textem neodvratně korespondující složku díla. V případě postdramatického divadla bývá text rozbit, polyfonicky rozrušen jinými prostředky nebo mnohdy i zcela ignorován. A není rozbita pouze verbální složka, ale celá totalita díla, které v jednom okamžiku obsahuje rozdílné úhly pohledu či pluralitu perspektiv znakových systémů. Proto je také Oehringova polovina díla s názvem Die Wunde Heine vyloženě demokratická, kolážovitá a neredukovatelná na jednu do jisté míry objasnitelnou interpretaci. Oehring s láskou decentralizuje moc jednotlivých složek nad jinými. Jedná se vlastně o logický proces, když technologie umožňuje vyjadřovat dramatickou předlohu jinými prostředky – například herecký part může být zastoupen projekcí nebo hudební složkou a tyto prostředky nabývají mnoha podob. Technologie umožňuje nejen zastoupit či doplnit zpěvákovi, hudebníkovi, hercovi a performerovi akci, ale také vytvářet celé série paralelních komentářů, doplňujících či juxtapozičních složek, co znásobují významový účín díla. Oproti dřívějšímu divadelnímu způsobu komunikace, kdy se v nepříliš zajímavě osvětlených sálech zpěváci stávali zručnými pěvci bez větší scénické akce a pohybu, se v současném divadle jednotlivé složky díla stávají rovnocennými, suverénními, autonomními a dialogickými partnery. Oslabila se nejen potřeba deskriptivní mimese, ale zároveň se osvobodila i samotná dramatická díla. Die WUNDE Heine je toho příkladem, neboť se sestává z textů několika autorů – Heinricha Heine, Rio Reisera, Helmuta Oehringa nebo Martina Paula. Jeden není důležitější než druhý, všichni jsou služebníky celku. Dalšími vlastními znaky postdramatického divadla inspiřovaného jak „vysokou“ kulturou, tak i „pokleslými“ žánry jsou způsoby zdánlivě se navzájem vylučující stylizace. Ta přechází od hypernaturalistické stylizace scén ke grotesce nebo scénickému antiiluzivnímu principu „work in progress“. V případě Oehringovy části se setkáváme jak s dílem soudobé vážné hudby, punkem, kabaretem, ale i popem a improvizací.

### **Mahagonny-Sonsgpiel**

Tato výše zmíněná zpěvohra měla svoji premiéru v roce 1927 a předcházela opeře Vzestup a pád města Mahagonny s větším obsazením zpěváků a navíc se v jejím případě jednalo o první spolupráci Brechta s Kurtem Weillem. Obsazení orchestru (lépe řečeno: komorního ansámblu) je určeno pro jedenáct hráčů a celkem šest zpěváků. Helmut Oehring měl tedy jasné zadání – pracovat se stejným počtem hudebníků i obsazením hlasů (dvě ženské a čtyři mužské role), ale své dílo Die Wunde Heine rozšířil ještě o kytaristu a zpěváka Jörga Wilkendorfa. Zatímco drama Vzestup a pád představuje ucelené dílo s jasným příběhem, Mahagonny-zpěvohra je kompilátem šlágrů na pomezí modernistické kompozice, ragtime a orchestrálního jazzu bez zcela zřejmé dramatické linie. Obsahuje dnes již proslavené a notoricky známe Weillovy písně – Alabama Song (již například později

uváděly skupiny The Doors, The Young Gods anebo zpěvák David Bowie) a Benares Song, které jsou i v originálním znění jinak německé zpěvohry v angličtině.

Tato zpěvohra i pozdější opera jsou hudebně-dramatickými opusy, které si kladou za cíl vysmát se opeře jako takové a ukázat její vnitřnosti v plné kráse i směšnosti.

Intencí dramatika a skladatele bylo srazit na kolena pompézní aroganci tradiční opery, vzepřít se její snaze člověka citově uchvátit a ukolébat. Brecht se záměrně vysmívá operní tematice tím nejprostší způsobem. Zde například nemá místo vznešená či idealistická láska, protože láska je jen zbožím.

Mahagonny je utopickým městem zlatokopů kdesi na Aljašce plném alkoholu, prostitutek a divokého kapitalismu. Brecht se dokonce dopouští travestie známého divadelního principu deus ex machina tím, že tento „bůh“ všechny pošle k čertu namísto toho, aby zachránil jednoho z hrdinů – Jimmyho před popravou a jasným dobrým koncem. Toto ponížení božského principu má samozřejmě co do činění s Brechtovým proklamativním ateismem, ale i obrovským smyslem pro humor a ironii. Jimmy je nakonec popraven mimo scénu, což je další z velkých a záměrných prohřešků a antiiluzivních provokací dvojice autorů – tyto motivy jsou však daleko důsledněji zpracovány v pozdější opeře, ve zpěvohře se jedná o určitou dráždivou pobídku. Vzestup a pád je v podstatě komedií zabalenou do pokřiveně tragického hávu. Mohlo by se zdát, že zpěvohra je pouhou skicou či přípravou k opeře, ale díky její suverenitě a originalitě ji musíme považovat za zcela autentické dílo, byť do určité míry tenkým vláknem spojené s operou Vzestup a pád města Mahagonny.

Ve městě Mahagonny, jakémsi protokapitalistickém ráji, kde zničenost a odcizenost dosáhly svého vrcholu, je za peníze možné vše. Je možné si koupit i štěstí, které však hned mizí, aby vzápětí vše skončilo krachem této kapitalistické utopie, závěrečnou katastrofou. Ale je jasné, že daleko více než o Ameriku se jedná o problematiku a kritiku tehdejší Výmarské republiky z pozice mladého marxistického tvůrce. Všechny americké motivy a reálie Weill podpořil typicky americkou a tehdy již velice populární jazzovou hudbou, již umně zapracoval do struktur modernistické expresivní kompozice. Jazz a ragtime mají v této scénické hudbě ještě jeden důvod – jsou do značné míry přístupnými styly, které zaobalí kritickou podstatu díla do podoby lehkého angažovaného a angažujícího spektaklu. To vše podporuje i obsazení ansámblu, kde mají převahu dechové nástroje.

Jak ostatně ve svém textu proklamuje sám Brecht, když píše o rozdílu mezi tradiční (tj. dramatickou) a moderní (čili epickou) operou: „a) **Hudba**

Pokud jde o hudbu, došlo k následujícímu přesunu těžisek:

**Dramatická opera** Hudba servíruje text umocňujíc text potvrzujíc ilustrujíc vymalovávajíc psychické situace

**Epická opera** Hudba zprostředkovává text interpretujíc text předpokládajíc zaujímajíc stanovisko určujíc jednání

Hudba je nejdůležitější přínos k tématu.

#### b) **Text**

Ze žertu bylo třeba vypracovat něco naučného, bezprostředního, aby nebyl pouze pošetilý. Z toho vyplynula forma mravoličnosti. Mravoličné jsou jednající osoby. Text neměl být sentimentální nebo moralistický, nýbrž měl sentimentalitu a morálku ukazovat. Stejně důležitým jako mluvené slovo se stalo (v titulcích) slovo psané. Při čtení si publiku, patrně nejspíš osvojuje nejpříhodnější postoj vůči dílu.

#### c) **Obraz**

Vystavení samostatných výtvarných děl v rámci divadelního představení znamená novum. Projekce C. Nehera zaujímají stanovisko k dějům na jevišti, a to tak, že skutečný žrout sedí před nakresleným žroutem. Na scéně tak opakovaně probíhá to,

co je fixováno na obraze. Neherovy projekce jsou stejně tak samostatnou součástí opery jako Weillova hudba a text. Tvoří k ní názorný materiál.<sup>135</sup>

Jak dokládá zde citovaný delší fragment, Brecht zdůrazňuje nejen potřebu simulace, osamostatnění a až separace jednotlivých jevištních složek, ale také autonomie hudby, která do té doby bývala i v operním scénickém díle považována za podpůrný element.

### **Die WUNDE Heine**

Zde se již po dlouhém exkurzu dobíráme k Oehringově dílu, které s Brechtovou a Weillovou tvorbou vede dialog a představuje suverénní polovinu konfrontačního spojení. Die WUNDE Heine (Zraněný či bolavý Heine), jak již bylo uvedeno, v nástrojovém obsazení navazuje na Weillovu kompozici. Tato krátká epická zpěvohra s mezihrami sdílí s Mahagonny-Songspiel všechny reálie – od zpěváků přes patrně nejslavnější interpretační těleso z Frankfurtu nad Mohanem systematicky se zabývající soudobou hudbou Ensemble Modern, scénografii, projekce (pohybující se mezi animací a dokumentárním verismem) a ilustrace Hagena Klennerta, ale i totožné režijní a dramaturgické vedení Helmutem Oehringem a Stefanie Wöndermann.

Jediným, kdo se na scéně objevuje nový, je Oehringův letitý spolupracovník a hráč na elektrickou kytaru Jörg Wilkendorf, jenž v určitých pasážích skladby působí jako virus narušující svými agresivními improvizacemi přesnou stavbu díla. Postavy Brechtova díla mají svá „typická a schematická“ americká jména – Jessie, Bessie, Charlie, Billy, Bobby, Jimmy, Jörg Wilkendorf představuje postavu Harryho. Toto jméno není nahodilé, a ačkoliv to tak vypadá, nemá asociovat další postavu z U.S.A. Je přímo spojeno s německým básníkem Heinem. Harry bylo rodné židovské jméno Heinricha Heine. Wilkendorf je básníkovým alter ego, což je daleko více než divadelními prostředky formulováno ve filmové dotáče, kde Harry celý v bílém obleku uléhá do trávy či se samotářsky prochází krajinou, aby tak naplňoval jisté schematické klišé toho, jak má vypadat básník – elitářsky, dandyovsky a samotářsky. Ensemble Modern byl mimo jiné tím, kdo inicioval tento projekt a navrhl Oehringovi doplnění Mahagonny-Songspiel vlastním dílem. Skladatel sám považuje Heinricha Heine jako inspirační zdroj a dodává: „Znal jsem jen jméno: Heine. Je to básník, v jehož tvorbě se kříží poezie s politikou. Bez Heinricha Heine by nebyli Wedekind, Mühsam, Tucholsky, Brecht a Biermann vůbec myslitelní. /.../ Směs dokumentárně-novinářských zájmů, historické přesnosti a poetické hermetičnosti činí z jeho textů cosi dráždivého a zakládá jejich trvalou aktuálnost. /.../ Čím je pro Weilla jazz, tím je rock pro Heineho.“<sup>136</sup>

Zatímco politická výpověď první části produkce je ve svém čistě levicovém zaměření velice konkrétní, část s názvem Die WUNDE Heine je poetičtější a více se zabývá problematikou jedince, přestože ani ona se politickým tématům nevyhýbá. Její účín již není natolik groteskní či evidentně zábavný, ale vykazuje se daleko hlubším ponorem do problematiky vztahu jedince a okolí. Oproti hravému textu Bertolta Brechta zde máme co do činění s introspektivní sondou do existence citlivého člověka, zmítaného jak vlastními pochybami, tak i bolestivě vnímajícího rány, které mu způsobuje svět (války, zhrzená láska, izolace, odcizení atp.). Tento jedinec – Harry je na své cestě poetickým hudebním divadlem neustále zmáhán svou

<sup>135</sup> Bertolt Brecht: Poznámky k opeře vzestup a pád města Mahagonny, in: Bertolt Brecht: Spisy, Divadelní hry 4 (Fragmenty a jiné), Odeon, Praha, 1984, str. 122-123

<sup>136</sup> Malte Krasting: Brecht, Weill, Heine, Oehring, in: Offene Wunden, Frankfurt Oper, Frankfurt am Mein, 2010, str. 4-5

bezvýslednou a leckdy až násilnou touhou léčit či zlepšit svět, aby si k němu nakonec vytvořil cynický odstup – tedy jakousi umělou slupku maskující se za nadhled anebo rezignaci.

Přestože je na celou problematiku nahlíženo převážně z pozice jedince – chór zde zastupuje svět – politika je neustále v různých podobách přítomna. V některých Heinových nebo Reiserových básních jsou přivolány otázky vlasti, Německa či hořkého dědictví v podobě otců v hrobech, aby nakonec všechny politické motivy kulminovaly v závěrečné písni Zauberland (Zázračná zem): „Mraky se přesouvají ze Západu na Východ. Ležím v posteli a myslím na tebe a jaké to dřív bylo. Zázračná zem je spálená a kdesi ještě plane. Zázračná zem je spálená a hoří a dál plane atd“. Tam, kde je Brecht angažovaný a vnitřně přesvědčený o levicové utopii, která zajistí světu mír a pořádek, Oehring skrze texty vybraných básníků nabízí rozčarování a vystřízlivění z podobných idealistických snah. Oehring, narozdíl od Brechta, upřednostňuje jedince před kolektivem a jeho kritika společnosti je ve svém dopadu daleko jemnější a niternější. Není plakátově proklamativní a ani ideologická. Samozřejmě, Oehring má za sebou jinou zkušenost, ale jeho zakončení díla Offene Wunden lze mimo jiné číst jako skeptický komentář k předválečným idealistickým vizím, komentář poučený a střízlivý. Skladatel skrze texty básníků pálí sny kdysi živé a slibné, což se ovšem materializuje pouze v textové rovině. Ani herecká akce zpěváků a ani projekce nenabízejí žádné politické komentáře či asociace. Způsob, jakým Brecht vyprovokoval ve Weillově hudbě potřebné napětí a dal jí jasné mantinely, Helmut Oehring zopakoval s věhlasným básníkem devatenáctého století, jehož dílo je dodnes bolestivé a drásavé, tedy současné. Oehring se rozhodl postavu Harryho stylizovat do podoby novodobého rozervance či rockového hudebníka, jímž skutečně Wilkendorf je.

Kovbojské boty, upnuté černé džíny, rozhalená košile, decentní líčení a černě nalakované nehty – jsou jasnými vnějšími znaky sensitivního dekadentního básníka či rockové hvězdy. Nicméně tyto znaky nejsou nijak násilně akcentovány, působí jako přirozený styl německého kytaristy a plně korespondují s dalšími kostýmy zpěváků (zpěvačky jsou celé v černém, zpěváci v konvenčních hudebních oblecích jemně narušených znaky, které upomínají, že se první polovina Offene Wunden odehrává na Aljašce – jeden zpěvák má vlněnou šálu, druhý beranici). Zpěváci se zde stávají nositeli určitých typů, které simulují takovým způsobem, jak to vyžadoval Brecht. Interpretují své postavy, nezabíhají k psychologii a budují své role skrze detail (fragment textu či kostýmu nám říká o postavě více než její vnitřní prostor), mediální obraz jistého typu či simulaci určité nálady.

### **Offene Wunden**

To hlavní až na konec. Po obsáhlém brechtovském exkurzu a jistém nástinu obou polovin díla Offene Wunden je potřeba odhalit v čem je možné skladatele a režiséra Helmuta Oehringa považovat za vnuka či přímého dědice Brechtova odkazu. Toto odhalení jistého mezigeneračního vztahu by nebylo možné bez popisu, jakým bylo scénické dílo vytvořeno.

Offene Wunden lze považovat buď za chudou variantu hudebního divadla s velmi skromnou a minimalistickou scénografií anebo teatralizovaný a choreografií výrazně podpořený scénický koncert. Těžko se rozhodnout pro jednu z poloh – abychom Oehringův reduktivní a metonymický (!!!) režijní styl, který byl patrný již v předchozích dílech Gunten, 8cht, 7ieben či WOZZECK kehrt zurück (mnohé z dalších děl skladatele režírovali jiní režiséři), považovali za cosi jiného než ozvláštněný scénický koncert, mohlo by se vykazovat větším důrazem na herecké vedení zpěváků či



aktivní herecké užití hudebníků, jak to například dělá Heiner Goebbels. Abychom mohli Oehringova díla považovat za cosi jiného než za suverénní větev hudebního divadla, nesměla by se vykazovat hereckým a choreografickým vedením zpěváků, nesměla by obsahovat důležitou scénografii a projekci či hovořit sice skromným, ale divadelním jazykem. Oehring ukazuje, že si obě polohy zdánlivě odporují a přitom hovoří stejným jazykem. To je možné díky tomu, že stojí kdesi na pomezí teatralizovaného koncertu, lehce či letmo a jakoby nedokonale nahozeného jevištního tvaru své působivé jevištní kompozice, v níž hudba či rytmizovaná řeč zní od počátku do konce. Helmut Oehring vrhá diváka do podivného prostoru mezi několik disciplín, aby jej ještě více dezorientoval režii podobnou nehotové črtě či kulhající simulaci známých kulturních schémat. V německo-jazyčném prostředí tento typ divadelního díla, který bývá nazýván i scénickým koncertem, což v mnohém jeho kvalitě a náležitosti k divadlu snižuje, má již téměř stoletou tradici, již založil Arnold Schönberg svým dílem *Pierrot Lunaire* v roce 1912.

Skladatel-režisér neustále mění a přenáší těžiště z jedné jevištní složky na druhou, stejně tak i mění styly, mezi nimiž se jako hudební tvůrce pohybuje. Výsledkem je zdánlivě nesourodá a neustále narušovaná hudební tkáň, jejíž vlákna představuje jak soudobá vážná hudba, tak i punk, pop i rockové sentimentální cajdáky. Náš horizont očekávání je permanentně přerušován a atakován vpády nových a nových stylistik či přesunem těžiště na jinou oblast divadelního jazyka (od filmu k choreografii, čistě hudební akci, sledování rozsvícených grafických panelů nebo recitaci atp.). Namísto stylově čisté, jednodušší a k jednomu výrazu tíhnoucí hudebně-divadelní kompozici nabízí kulhavý, heterogenní tvar vykazující se neustálou proměnlivostí. Oehring užívá v případě obou polovin programu (*Mahagonny-Songspiel* a *Die WUNDE Heine*) velice pestré režijní prostředky a ve vlastní kompozici také nabízí odlišné hudební kontexty. Přesto je však dílo soudržné a zmíněná diskontinuita má svou logiku a jednotu a dokonce i jasný dramaturgický rámec. Odvrhává jednodušší příběh s jasnou a logickou stavbou vnitřní sukcesivnosti, aby zdůraznil nemožnost porozumění světu a dal prostor každé scéně, aby se projevila skrze jiný element či hudební styl. Někdy dominuje projekce, jindy zpěv, v dalším momentě zpěváci používají znakovou řeč pro hluchoněmé jako choreografický, ale i jazykový prvek.

Scénografii představuje několik rozsvícených panelů, na nichž jsou prosvětleny kresby výtvarníka a scénografa Hagena Klennerta. Ty představují jakýsi volný a po celou dobu inscenace neměnný komentář ke scénické akci. Těchto pět svítících panelů je doplněno projekčním plátnem a velkým boxem z mléčného skla, do něhož se v jistém momentě vejdou všichni zpěváci. Projekce zobrazují různé a zdánlivě nespojitě věci. Rozpadlé domy, louky, lesy, ale čistě abstraktní grafické elementy, citáty z ilustrací ze starých knih či dotáčky s kytaristou Wilkendorfem procházejícím se volně krajinou a uléhajícím do trávy. Důležitým a opakujícím se prvkem je perokresba lidského těla, jakéhosi horizontálně ležícího skeletu, pod nímž je hebrejská litera aleph jako možný odkaz na Heinův i Weillův židovský původ, jejich stigma, díky němuž byli oni i jejich tvorba v Německu pronásledováni či zakazováni. Že se zlehka Oehring v *Offene Wunden* dotýká komentování německých dějin je jasné z jasných filmových obrazů, které zpodobňují například symboly všem Němcům důvěrně známé – například sochy z Braniborské brány v Berlíně. Je to hořká rozprava o současném Německu – zatímco první polovinu můžeme číst jako stále aktuální kritiku kapitalismu na úrovni čistě politické, druhou polovinu jako tragický pohled na dějiny a osud jedince s bolestivou zkušeností všech totalitních kataklyzmat dvacátého století. To jsou ony titulní otevřené rány. První část je

bolestivá v manifestační a do značné míry banální politické kritice kapitalismu a operních schémat, druhá zase bolestínská a hloubavě egocentrická. Helmut Oehring společně se Stefanií Wondermann zachovává epickou naraci, ale tento způsob vyprávění je plný permanentních buď obrazových nebo choreografických, hereckých a v případě Die WUNDE Heine také i hudebních digresí. Zatímco Ensemble Modern zabírá levou část jeviště a zpěváci se pohybují prakticky po celém prostoru scény, Wilkendorf-Harry sedí v druhé polovině Offene Wunden na vyvýšeném soklu sám se svoji technikou, efekty, mixážním pultem, mikrofonem a kytarou jak osamělý a stárnoucí krasavec s několika znaky rockové primadony či homosexuála (líčení, nalakované nehty, rozhalená bílá košile). Tyto změny perspektiv se však neodehrávají pouze na úrovni vizuální složky inscenace a jejich oddělených elementů tak, jak to požadoval Brecht, ale v samotné textové a hudební rovině.

Mahagonny-Songspiel těká mezi šlágrem a nástiny modernistické vážné hudby, užívá jak zárodky dialogů v němčině, tak i dryáčnické písně v angličtině, čímž anticipuje vývoj hudebního divadla druhé poloviny 20. století ve smyslu akcentování nejednotnosti a ignorování stylové čistoty. Die WUNDE Heine se vykazuje ještě radikálnější oscilací mezi složitě strukturovanou soudobou hudbou s příklonem k akustickému hluku, s dominantními perkusemi doplněnými výraznými dechovými party, které mají své rodné hnízdo v jazzu, ale i rockovými baladami a punkově agresivní písní. Známým skladatelským postupem Helmuta Oehringa je nabourávat ustálenou kompozici přinejmenším jedním virem (v případě jiných děl i vícero viry – například hluchými zpěváky, kteří svým nedokonalým projevem vytvářejí kontrapunkt k dokonalé kompozici). Tím je zde kytarista a vydědělec Harry Jörg Wilkendorf, který má právo svou brutální kytarovou improvizací narušovat i tak již dost expresivní, ale pečlivě komponovanou hudbu pro akustický ansámbl.

Virus – Harry také může ze své výsadní pozice svobodně a ironicky komentovat to, co se děje na scéně, s úšklebkem reagovat na čtveřici mužských zpěváků užívajících prostou znakovou řeč jako choreografický prvek a egoisticky si libovat v momentech vlastních rockové hudbě, kdy na něj oddaně pokukují obě zpěvačky jako na punkovou hvězdu, hudebníka - ikonu současnosti. Oehring záměrně užívá Wilkendorfa jako podvratnou zbraň proti jinak přesně dané kompozici, ale i schématům hudebního světa. Harry je jako postava mnohdy přemrštěný: tu procítěně zpívá rockovou baladu, jindy se zase na svém vyvýšeném piedestalu unáší razantností a hysterií punkové písně, jejíž text (Zabij to, co tě zabíjí) jako by byl výkřikem mladého rozervance. Skladatel zde nabízí rozmanitou hudební estetiku, ale vždy ji prezentuje jako určitý typ, schéma nebo řekněme i simulaci zavedeného klišé, čímž subversivně ironizuje celou tradici hudebního světa. Nebojí se však být i patetický a citlivý. Dokonce v jednom momentě navazuje přímo na Brechtovu a Weillovu zpěvohru, a to když jedna ze zpěvaček (výtečná Salome Kammer, již mnohdy sekunduje stejně hlasově skvěle disponovaná Sylvia Nopper) hraje na kytaru doprovázena ansámblem i Wilkendorfem jakoby brechtovskou baladu. Ne nadarmo se o Oehringovi jako skladateli říká, že do značné míry čerpá z tradice hudebního expresionismu Arnolda Schönberga (Pierrot Lunaire) či Albana Berga (Wozzeck) a tzv. sprechgesangu, jeho styl je nesourodý, agresivní; píše rozsahově i dynamicky náročné party pro zpěváky a nebojí se sklouznout i k rytmizovanému mluvenému slovu nebo výrazně rytmizovanému ‚staccatovému‘ zpěvu. Oehring útočí na všechna schémata hudebního světa a divadelní svět mu v tomto směru nabízí skvělé útočiště, stejně dobře jako Brecht svým dílem mu poskytuje historicko-kritický předobraz možného vzdoru.

Offene Wunden je i přes obě poloviny logicky provázaným (a to nejen na režijní úrovni), a hudebně dialogicky přínosným dílem. Oehringova zvuková i scénická vize pokračuje a rozvíjí Weillovy a Brechtovy výzvy v tom, jak konsekventně nakládá s nejednotnou hudební estetikou a separovanými jevištními prvky, a také nakolik důsledně a provokativně pokračuje v jimi vyznačené cestě. Režiséři a skladatelé v jedné osobě formátu Heinerja Goebbelse, Mauricio Kagela či Helmuta Oehringa nejenže přímo naplňují teoretické pole definované Brechtem, ale hlavně ve výzkumu pokračují autentickými a originálními hudebně-dramatickými díly, která se nebojí překročit všechny možné bariéry. V tomto smyslu jsou zmínění tvůrci právoplatnými vnuky Bertolta Brechta.

## 5.2 Apokalypsa v přímém přenosu O scénickém koncertu Andrease Ammera a FM Einheita

O scénických koncertech Andrease Ammera a FM Einheita lze hovořit i jako o další etapě jejich původně čistě rozhlasové práce, rozvinutí rozhlasových principů do scénického a koncertního jazyka. Nedlouho poté, co společně vytvořili dnes již ikonické dílo radioartu *Radio Inferno* (1993), začali Ammer s FM Einheitem v polovině 90. let překračovat rozhlasový formát směrem k živým koncertům - eventům, které však již ve svém charakteru operují s fenoménem rádia a jsou připraveny k rozhlasové editaci, vysílání či následnému vydání na CD. Oba scénické koncerty, o nichž zde bude řeč, rozšiřují rukopis dvojice směrem ke spontaneitě a nečekaným překvapením, divokému charakteru rockového koncertu, ale zároveň tento formát zcizují, překračují a ironizují. Zatímco další tvůrci hudebního divadla vycházejí ze zcela jiných kořenů, převážně ze světa soudobé hudby a pracují s odlišnou podobou scénických koncertů, jež vždy aspoň částečně koresponduje s hudebním prostředím, z něhož vzešli – například Mauricio Kagel odhaluje divadelní situace přímo v chování hudebníků ze světa soudobé vážné hudby (inscenace ve filmovém formátu *Match für drei Spieler*, 1964), Heiner Goebbels inscenuje a zdivadelňuje koncerty choreografií, hereckou složkou a mluveným slovem (*Die Befreiung des Prometheus*, 1993), extenzí hudebních akcí nebo čistě jen scénografickým řešením a ozvláštněním akcí hudebníků (např. *Songs of Wars I have seen* z roku 2007), Olga Neuwirth rozšiřuje hru ensemblu o video, prvky show a inscenovaný přepjatý výstup zpěváka (*Hommage à Klaus Nomi*, 1998), Helmut Oehring zdivadelněním výstupů zpěváků, choreografickým využitím znakové řeči a různými scénickými objekty či projekcí (*Offene Wunden*, 2009) – Andreas Ammer s FM Einheitem důrazně pracují s modelem rockového koncertu, ironizují jej a rozostřují za pomoci divadelních principů, multimédií či televizního a rozhlasového formátu. Jejich scénické koncerty – *Apokalypse Live* a *Lost & Found: Das Paradies*<sup>137</sup> nabízejí takřka totožný princip inscenování a práce s hudební, hereckou, filmovou, literární i hereckou matérií.

### Sechs, sechs, sechs

Ačkoliv byl Andreas Ammer mužem bez zkušeností, pomineme-li ranou práci nad Schwittersovu *Ursonate*, inscenoval první scénický koncert *Apokalypse Live* v roce 1995 se značnou invencí a svrchovaným režijním gestem, aniž by ovšem koncertní tvar příliš zatěžoval divadelním světem. Hudbu k této scénické podobě rockového koncertu vytvořil přední tvůrce industriálního rocku FM Einheit (vlastním jménem Frank-Martin Strauß, \*1958) a klavíristka Ulrike Haage (\*1957). Ammer ke svému scénickému koncertu naopak přistoupil tak, že teatralizoval a aktualizoval mnohé z manýr a principů rockové show, aniž by jimi pohrdal. Scénický koncert se dočkal dvojího uvedení 14. října roku 1994 v mnichovském divadle Marstall a později na Salzburger Festspiele. Hörspiel byl v produkce Bavorského rádia (Bayerische Rundfunk) vysílán již 9. prosince v zeditované a oproti koncertu mírně zkrácené verzi. Byl rozdělen do 22 zpěvů a jeho stopáž má, jak jinak, než 66 minut a 6 sekund, tedy 666 – číslo, které se v textu litanicky opakuje.

Ammer se zde nad textem *Apokalypsy Sv. Jana* spojil se svými již ověřenými spolupracovníky z rozhlasového projektu *Radio Inferno* – členem skupiny *Einstürzende Neubauten* a autorem hudby FM Einheitem, který hraje na průmyslový

---

<sup>137</sup> *Lost & Found: das Paradies*, režie, dramaturgie: Andreas Ammer, hudba: FM Einheit, Haus der Kunst, München, 2004

odpad – pružiny, kovové pláty, struny a barely, dále anglickým zpěvákem a vokálním improvizátorem Philem Mintonem, kytaristou Einstürzende Neubauten a v případě Apokalyapse Live i hercem Alexandrem Hacke, klavíristkou Ulrike Haage, ale i netradičními účinkujícími, hovoříme-li o formátu rockového koncertu – páterem Karlem Kleinerem, kontratenoristou Davidem Greinerem a novinářem a televizním moderátorem Hannsem-Joachimem Friedrichsem. Ammerův postdramatický pastiš operuje s podobným principem práce s původním textem jako v případě klíčového Radio Inferno, které odstartovalo více než dvacet let trvající spolupráci těchto dvou umělců. Apokalyapse Live však i přes podobnost – práci s kanonickým literárním dílem, tentokrát dokonce s Biblií a její metamorfózu do postdramatického tvaru, aniž by v samotném textu přímo byly zdůrazněny či vybrány dramatické nebo dialogické kvality – má odlišný způsob produkce. Zatímco Radio Inferno je výsostným dílem práce v nahrávacím studiu dvojice Ammer a FM Einheit s velice složitou a polystylovou strukturou, Apokalyapse Live má v daleko větší míře podobu rockové show s přesahy k jiným hudebním oblastem a médiím. Je přímočařejší, hudebně důraznější. Samo obsazení dramatického světa postavami je daleko více překvapivé a vytváří ironický komentář k biblické předloze.

Ammerův dramaturgický přístup je relativně překvapivý a jak je zřejmé – jako autor libreta se vůbec neostýchá z Písma svatého vytnout texty pro svůj scénický koncert a následnou rozhlasovou hru. Většina materiálu v libretu obsažená je přímo vzata z Apokalypsy Sv. Jana, Ammer ji jen rozdělil mezi několik hudebníků a skutečného pátera Karla Kleinera, který se na scéně, stejně jako televizní moderátor Hanns-Joachim Friedrichs, objevuje pouze zprostředkovaně na projekčním plátně. Sv. Jana a jeho anděla představuje vzpurný anarchistický improvizátor ve vytahaném tričku a starých kalhotách se šlemi Phil Minton, Bibli představuje kytarista a zpěvák Alexander Hacke oblečený do tmavého obleku ne nepodobný apokalyptickým kovbojům přinášejícím zánik a zmar, další člen rockově industriální skupiny Einstürzende Neubauten, Kastráta hraje kontratenorista David Greiner v koncertním fraku. Televizní moderátor je oblečen tak, jak se přísluší na jeho povolání – do seriózního obleku s kravatou, páter zase vystupuje v ornátu a vždy drží Bibli v ruce. Kromě kostýmů, které u dalších osob závisely na libovůli interpretů, je jediným čistě divadelním prvkem projekční plátno, v němž vystupují zmíněné dvě postavy, tedy páter a moderátor. Celá kompozice je provedena FM Einheimem hrajícím na pružinu, dráty, mramor a perkuse, klavíristkou a spoluautorkou díla Ulrike Haage, cellistou Sebastianem Hessem, kytaristou Alexandrem Hacke a Andreasem Ammerem, udávajícím nástupy a obsluhujícím magnetofon a sampler se zvuky astronautů a ovcí.

Ammer s FM Einheimem budují scénické koncerty na bázi formátu modelu rockových show sestávajících se z po sobě jdoucích písní, které však, i díky přítomnosti kontratenoristy Davida Greinera, lze považovat až za operní čísla anebo po sobě jdoucí hity dramaturgicky svázané distopické diskotéky. Podobně jako v případě hudebně-divadelních počinů Heinera Goebbelse, zde jednotliví protagonisté pouze demonstrují text a jejich role je buď nastíněna kostýmem, pokud za kostým lze považovat oblek spojený s jejich skutečným povoláním (kontratenorista ve fraku, Friedrichs v obleku s typickým projevem moderátorů, Kleiner má zlatý ornát), což ovšem neplatí beze zbytku, neboť FM Einheit, Ammer, Haage, Haas, Minton jsou v civilním oblečení. Všichni pop-kulturně schematickým způsobem interpretují svoji roli - kněz je laskavý, shovívavý a moudrý, moderátor informuje, vytváří předěly v škobrtavém a nespojitém scénickém příběhu, hudebník představující Bibli je hlavním vypravěčem na jevišti. A skutečný moderátor se, stejně jako věhlasný britský

diskžokej John Peel v Radio Inferno, nezastaví před ničím a bez ostychu sekunduje parodicko-blasfemickému scénickému tvaru tím, že odříkává: „sechs, sechs, sechs“, tedy šest šest šest, tři slova, která se koncertem prolínají jako další spoj, hudební i literární motiv.

Forma je tedy prostá – jednotlivé písně, které jsou naplněny jak industriálním hřmotem, tak i pulsující rockovou rytmikou doplněnou leckdy až romantizujícím zvukem klavíru, na který Ulrike Haage jindy hraje mj. paličkami na vnitřní klavír a struny, Phil Minton scatuje, křičí, chrchlá, vydává hrdelní zvuky, jsou plny sampořvaných fragmentů, které jsou vždy, což je značný rozdíl oproti Goebbelsovi, poměrně jasně motivicky ukotvené a vztahují se k biblickému textu. To však neznamená, že by byly přímo popisné a ilustrativní, proto je lze v kompozici slyšet zvuky z válečného filmu a horroru, bečení ovcí a zvuky startujících raket. Mezi některými písněmi jsou buď rozhlasové jingly anebo vstupy televizního komentátora na projekčním plátně, které komentují, co se děje v právě probíhající apokalypse, již tak lze vidět, slyšet a představit si v přímém přenosu na scéně.

Je jisté, že Phil Minton zde představuje hlas rozkladu, je expresivním vyjádřením zániku a úpadku světa, ale i tak dobře zvládne litanický zpěv s nádechem blues, melancholický prvek pojící se k zániku té podoby světa, na níž jsme zvyklí. Jako kontrast proti jeho neučesanému a divokému projevu působí kontratenoristův školený a žensky andělský hlas. Žádné další speciální efekty zde nejsou přítomné – na plátně se střídá kněz s moderátorem, kapela postupuje písněmi plnými citací připomínajícími hudební Babylon (střetává se zde ironicky užitý hit I will survive, kabaretní hudba, disco, blues, Johann Sebastian Bach, Mesiáš Georga Friderica Handela, industriální rock, kytarový hluk, šanson, prvky vážné hudby – barokní elementy ve hře na klavír a cello i prvky volné improvizace). Jingly, jež pouští režisér a pomocný hudebník Andreas Ammer, nefungují pouze jako charakteristické rozhlasové předěly připravené pro záznam, který bude odvysílán, ale jako čistě rytmické schéma, hrubé uzly v celé kaleidoskopické textuře. Charakter hudební tkáně je velmi nesourodé povahy, je zvukovým dvojníkem bájněho Babylonu.

Ammer se však k tomuto postdramatickému pastiši nedostal přes svět soudobé vážné hudby smíchané s impulsy z avantgardního rocku a jazzu tak jako Heiner Goebbels, ani z pozice rafinovaného tvůrce složitě využívajícího divadelní mašinérii, ale z jiné oblasti performativity, kterou představuje jeho záliba v rockových koncertech, technokultuře, sound poetry a dadaismu, tedy skromnějších a provokativních scénických formách. Přestože Ammer volí přímočarost rockových koncertů s jejich méně komplexní dramaturgickou volbou scénických znaků, na úrovni kombinace hudebních a literárních prvků pracuje příbuzným způsobem jako Goebbels – chová se jako všežravý sampler, divergentně otevírající a radikálně přepisující původní literární předlohu do nečekaných podob, jež lze často považovat za profanaci a postmoderní odčarování a vnucení dramaturgicky plodné koexistence s popkulturní sférou.

Ammer zde, coby režisér, důsledně uplatňuje epický přístup blízký brechtovskému divadlu. Všichni zúčastnění pouze reprezentují a demonstrují své role a šablonovité charakteru, aniž by svoje role prožívali anebo upřednostňovali dialogickou formu, neboť tu v různoreči supluje i textový a hudební materiál. Televizní moderátor působí jako zcizující element spojený se světem médií. Komentuje, co se děje, vysvětluje a až klugeovsky vrací svou zprostředkovanou přítomností v podobě přenosu či záznamu rychlý industriálně-rockový scénický tvar zpět na zem. Zatímco při běžných rockových koncertech působí projekce jako pouze ilustrativní element, zde jsou promluvy moderátora integrální součástí zvukového, postdramatického a vizuálního

plánu. Friedrichs vysvětluje, že Sv. Jan je prvním autorem apokalypsy a ke sledování této apokalypsy mediálního věku zve a aby dokázal, že žijeme v epoše zániku, vyjmenovává všechny současné katastrofy a neštěstí, akty násilí. Aby Phil Minton celému směřování k neodvolatelnému konci napomohl, invokuje satana, skanduje číslo bestie, tedy 666.

Pohyb od koncertu ke scénickému tvaru, performativní události je zde zcela průkazný – režisér Ammer s plejádou svých spolupracovníků nadsazují celý rámec rockového koncertu, teatralizují až na hranici hypertrofie gesta hudebníků, hlasy nevyužívají pouze hudebně, ale i čistě divadelně – hudebníci deklamují texty, recitují anebo expresivně parodují. Vybrané texty nasvěčují problém konce světa z různých perspektiv. Celá scéna se navíc topí v divadelním šeru, při válečném a důrazném rytmu na perkuse průmyslového rodu FM Einheita se scéna rozzáří slavnými světly Josefa Svobody. Kromě světla a projekce je zde v podobě vizuálního materiálu, scénografie využit i písek jako zdroj zvuku přesýpaný FM Einheitem, pružiny a dráty. Samo rozmístění hudebníků a zpěváků se od klasické ‚scénologie‘ rockového koncertu značně liší. Perkuse jsou z boku, v zadním plánu scény je téměř neviditelný Andreas Ammer s klávesami a magnetofonem se samplý, Ulrike Haage má kolem sebe rozloženou paletu nástrojů, jimiž preparuje klavír. Scéně dominuje ekran. Přestože má Apokalypse Live dynamický spád, značná část akcí je uměřená a soustředěná na hudebně a expresivně přesné podání textů v rámci rolí. I přes veškerou Mintonovu anarchii a Hackeho dravost scéně vévodí kázeň a přesný timing určený dalším užitím písní a mixu mluveného slova, vyprávění a zpěvu. Protagonisté často vystupují ze své role zpěváků a mění se v deklamátory, vypravěče.

Pestrá změť hudebních kontextů, stylů, ale i žánrů zde volně cirkuluje jako důkaz zmatení jazyků, ale také charakteristický rukopis Andrease Ammera a FM Einheita, kteří jsou, podobně jako Heiner Goebbels, citeli kolážovitých tvarů, citací a hře s kulturními kontexty, různými jazyky (angličtina, němčina, starořečtina) na scéně. Když moderátor říká, že Babylon padl, hovoří nepřímo i o světě autorského podpisu a singularity, které se nyní jeví jako odsouzený k zániku. Později ohlašuje konec světa a jeho vysílání je rušeno, přerýváno. Kněz se snaží tento evidentní konec zastavit gestem, ale scéna se symbolicky noří do tmy a koncertní provedení Apokalypse Live zde končí. Jako poslední zní blues s textem o Andělu smrti.

Ammer s FM Einheitem uvedli tento scénický koncert pouze dvakrát, své další scénické opusy uvedli například pouze jedenkrát, aby z něj vytěžili živý a surový materiál pro rozhlasovou verzi této dramaturgicky rozemleté biblické látky, která byla zeditována, zkrácena a vržena do rozhlasového prostoru jako další z Ammerových počínů dokazujících, že se lze s kanonickou literární látkou vyrovnat i v oblasti Hörspielu.

## **6. Hudební divadlo**



## 6.1 Proti Gesamtkunstwerku Hudební inscenace Heinerja Goebbelse

Heiner Goebbels je od osmdesátých let patrně nejvýraznějším reformátorem na poli hudebního divadla a scénických koncertů, který důsledně jakožto režisér i skladatel v jedné osobě naznačil nové způsoby inscenování a nabídl dramaturgické strategie, jak nakládat s divadelní mašinerií jako celkem, jak přeskupit a nalézt nové funkce jednotlivých ‚hlasů‘ či ‚kamenů‘ hudebního divadla, ale i samotné hudby nikoliv jen použité, ale přímo divadlem a pro divadlo tvarované.

Zatímco v osmdesátých letech a na počátku let devadesátých ještě v poměrně skromných podmínkách vytvářel své scénické instalace (MAELSTROMSÜDPOL jako zvukovou performativní instalaci v roce 1987) anebo scénické koncerty s mluveným slovem, zpěvem a volnou podobou avantgardní jazzrockové kompozice, jež zastupuje např. *Der Mann im Fahrstuhl*<sup>138</sup> a skutečně průlomový scénický koncert *Die Befreiung des Prometheus*, se mohl německý tvůrce od roku 1993, tedy po úspěchu *Osvobození Prométhea*, etablovat na divadelním poli v plné míře a s velkým zázemím různých nezávislých institucí a festivalů. To umožnilo v daleko důslednější míře rozvoj jeho divadelní jazyka a v jistém smyslu slova experimentální, protože hledačské, průběžské a bez zaručeného výsledku překračování režijních a kompozičních návyků, které se na hony vzdalovaly operní praxi anebo konvenčnější podobě inscenování hudebních děl. Goebbels k problematice dominance jednoho scelujícího výkladu a přístupu ve svém textu *Proti Gesamtkunstwerku* poznamenává: „Takže text nemůže být jen pretextem kompozice: je třeba jej brát vážně jako určitý návrh hudební formy. Nesmí se stát obětí kozlem realizace nějakého hudebního nápadu. Eislerovo v podstatě politické prohlášení: „Kdo rozumí aspoň trochu hudbě, ten z ní nic nechápe“ je ještě přesnější pokud mluvíme o umění jako celku. Společně s koncem konvenčního chápání narace v próze, dramatu, opeře a výtvarném umění hasne rovněž s ním svázané řemeslo. Lze to konkrétně vidět v bezradnosti standardní operní režie vůči novým, nenarativním projektům hudebního divadla Luigiho Nona, Johna Cage anebo Helmuta Lachenmanna, obecně psychologizovaným a díky tomu i banalizovaným.“<sup>139</sup>

Pokud existují předchůdci Goebbelsových aktivit, jsou jimi bezesporu John Cage pro své zaujetí performance a happeningem a neutuchající gesto podrývání všech hudebních návyků, stejně jako i argentinský rodák Mauricio Kagel (1931-2008) natrvalo se usadivší a tvořící v Německu a který až fenomenologicky a teleologicky tematizoval samy principy divadelnosti, a to v hudební podobě (inscenačně náročná pseudoopera *Státní divadlo /Staatstheater/* z let 1967-1970), a to s notnou dávkou humoru, ironie a leckdy často i relativně prostých prostředků (*Stvoření světa - Die Erschöpfung der Welt*, 1980 anebo loutkové *Bestiarium*, 1976/2000). Nutné je však zmínit ještě jeden aspekt a tím je schopnost těchto tvůrců pracovat paralelně na poli kompozice, *Hörspielu* a inscenování a nechávat tyto oblasti se navzájem ovlivňovat, prostupovat a přeskupovat.

Veškerá činnost Heinerja Goebbelse se vykazuje obdobným stupněm komplexity a střetu různých stylistik a kontextů, neznamená to tedy, že divadelní práce je sofistikovanější než práce pro rozhlas, zvuková galerijní instalace složitější než hudební kompozice, přestože má do svého skladebného, inscenačního rámce

<sup>138</sup> Scénický koncert *Der Mann im Fahrstuhl* na text Heinerja Müllera byl uváděn se samotným dramatikem na scéně od roku 1987 do roku 1989 spíše v kontextu nezávislých rockových a jazzových festivalů.

<sup>139</sup> Heiner Goebbels: *Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste*, in: Wolfgang Sandner (ed.) / Heiner Goebbels: *Komposition als Inszenierung*, Henschel, Berlin, 2002, s. 130

zapojeno více prostředků, médií a možných podob výrazu a forem. Jak již bylo uvedeno, tato díla namísto klasického jednání a potažmo dialogu nabízejí performativní akci, která má často čistě hudební charakter a míří, kromě jiného, i k realizaci scénické hudební kompozice, jež má stejnou váhu jako všechny další složky. Veškeré inscenace německého tvůrce odhalují principy své výstavby, dějí se cele naživo na scéně, jen zřídka bývá hudba reprodukována. Všechny stavební kameny nejsou zcela determinovány, jsou donuceny být v neustálé dynamické proměně a procesu přeznačování. Podstatné je, že Heiner Goebbels veškeré scénické akce umísťuje na ‚scénu‘ a přiznává je – v Eraritjaritjaka se kvartet nachází přímo na jevišti, stejně tak i ve Schwarz auf Weiss Ensemble Modern na scéně hraje a provádí i veškeré performativní akce, vokální kvartet Hilliard Ensemble v I went to the House but did not enter<sup>140</sup> /Vešel jsem do domu, ale nevstoupil/ během zpěvu vykonává prostá herecká zadání v pomalém, meditativním tempu bez dalšího hudebního doprovodu. V hudební textuře se paralelně vypráví jiný a nezávislý příběh od sémantiky libreta, prózy či dramatu. Hudba také umožňuje nerealistické plynutí času na jevišti, nabízí radikální proměnu dynamiky scénické akce, která je zcela osobitá a není srovnatelná s žádným reálným předobrazem, ať už na úrovni zobrazení, tak i časového rámce akcí. Podrývá diskursivní náboj textů a hereckých akcí, málokdy s nimi i v samotném temporytmu plně koresponduje. Tento typ divadla není dvojníkem reality, je výsostně uměleckým, ale nepřímým komentářem světa, v němž žijeme. Vazba mezi textem a hereckou či hudebníkovou akcí nemá podobu vztahu příčiny a následku, ale události a volného komentáře, pozorování či pouze formálního provedení. Goebbelsova dramaturgie ukazuje svět jako rozlámanou, nejednotnou entitu, nikoliv jednotu. V tomto ohledu je režisér postmoderním a postdramatickým tvůrcem, neboť zavrhuje totalitu a homogenitu ve prospěch mozaiky, která v sobě může zahrnovat i principiální rozpor a nesouhlas. Stejně jako v Hörspielech a scénických projektech rozvíjí v hudebním divadle Goebbels rozdělení stejných rolí a důležitosti všem prostředkům, které se navíc mohou zastupovat. I hudba anebo scénografie zde působí jako narativ, text. Heiner Goebbels, jehož dílo bez pochyby do značné míry vyrostlo i díky osobní i tvůrčí spolupráci s Heinerem Müllerem a jeho mezní formou labyrintické literatury, velkých, ale nejednoznačných historických fresek, každou svojí inscenací důsledně rozvíjí model hudebního divadla, každým dalším projektem prověřuje meze možného prostoru, performativity a základních zásad teatrality a jednání. Skrze důsledné a postupné zkoumání problému nepřítomnosti na scéně, které završil postspektakulární inscenací Stiftern Dinge bez herců, skladatel a režisér v jedné osobě prověřoval, nakolik herec nemusí být tím nejdůležitějším elementem v složitém divadelním mechanismu, nakolik může být potlačen právě hudební matérií, výrazným light designem anebo výraznou scénografií jako například v Ou bien le débarquement désastreux /Aneb šťastné přistání/ z roku 1993 s impozantním a zcela autonomním scénografickým projektem výtvarné umělkyně Magdaleny Jetelové. Tento výtvarný projekt představuje kromě užití světla Josefa Svobody také pyramidu – zavěšenou od stropu špičkou dolů a levou část scénografie – zeď s dlouhými umělými ‚vlasy‘, které se neustále díky mnoha větrákům vlní a hýbají. Mnohé ze scénografií ke Goebbelsovým inscenacím by obstálo jako v podobě instalací, které jsou navíc leckdy mobilní a divadelně ‚jednají‘. Například celý

<sup>140</sup> I went to the House but did not enter: režie a hudba: Heiner Goebbels, scénografie a light design: Klaus Grünberg, kostýmy: Florence von Gerkan, Theatre Vidy, Lausanne (Switzerland) s koprodukcí Schauspiel Frankfurt, Grand Theatre Luxembourg, Fondazione Teatro Comunale & Auditorium Bolzano, Edinburgh International Festival, 2008

scénografický organismus, komplikovaný aparát sestávající se z pěti mechanických klavírů, vodní nádrže, pohyblivé rampy, soustavy z rour, strun, trubek, uschlých kmenů stromků a projekce bývá někdy předváděn čistě jako dynamická, proměnlivá instalace mimo rámec divadelních budov, což ovšem neoslabuje celý divadelní charakter všech naprogramovaných mechanických, zvukových, projekčních, hudebních a atmosférických procesů.

Goebbels pracuje se svými spolupracovníky kolektivně, a tak není tím, kdo sám řídí plně a velmi delikátně proces inscenování. V tomto smyslu je do jisté míry nejen spoluautorem, ale také dává prostor procesům, objektům a akcím nezávislým od jeho vlastní tvůrčí imaginace. Rád se nechává materiálem překvapovat, rád skrze něj buduje sféru napětí anebo nepřítomnosti, prázdna, jež musí být obydlena divákem anebo analytickým či empatickým spojováním a ozřejmováním vazeb mezi jednotlivostmi na scéně a v procesu představení. Příklad scénografie Magdaleny Jetelové zde není vybrán náhodně, samotný režisér se s jediným hercem museli se znepokojivou a v podstatě málo dynamickou hmotou scénografie ve smyslu použitelnosti vyrovnat. Zeď i dominantní, obrovská pyramida se tak staly protivníky textů Francise Ponge, Josepha Conrada a Heinerja Müllera, jež jsou do inscenace vkomponovány, protivníky hudebníků na scéně, ale i herce André Wilmse.

Podobným těžkým soupeřem jsou i texty Heinerja Müllera, které málokdy obsahují přímé impulsy k jednání a scénickému pohybu, daleko více nabízejí prostor k literární podobě divadla. Goebbels navíc, jak již bylo zmíněno, nepracuje s dramatickými předlohami, ale prozaickými útvary, jež často neobsahují konkrétní impulsy pro jednání či akce – jsou buď poetickým, byť surovým a strohým popisem událostí anebo dialektickým komentářem k různým procesům v krutých dějinách 20. století. Ovšem Goebbels s oblibou sémantickou rovinu neakcentuje a spíše ji ignoruje a stírá. Vyzdvihuje hudební kvality textu, zaměřuje se na jeho sonický potenciál.

Vzhledem k tomu, že jeho inscenace a scénické koncerty jsou vždy připravovány na scéně a nenaplnují pouze předem stanovený koncept, vyrůstají z logiky vznikajícího tvaru. Jsou tak záznamem tvůrčího procesu, rozvoje idejí, všechny akce mají své přesné místo v universu díla, jsou rytmicky, herecky i hudebně provázané a odůvodněné, přestože tyto důvody jsou nesukcesivní a nemotivované povahy. Ačkoliv i jeho inscenace mají charakter koláží a sofistických performativních kompozic, nikdy nejsou abstraktní a neutrální anebo nemají charakter pouze osobní výpovědi. Stimulují divákovu a posluchačovu představivost, koketují s jeho schopností rozkrýt některé kulturní a politické vztahy nebo reference, odhalují sféru možného na samé úrovni realizace a zhmotnělé, zpřítomněné imaginace. Goebbels odmítá jakoukoliv jevištní exhibici či virtuozitu, komentování textu hereckou akcí. Klade důraz na přísnou kooperaci a rovnoprávnost všech složek, snaží se skrze scénu apelovat a stimulovat diváka neustálým rozšiřováním pole významů a referencí, přeznačováním vazeb v rámci vnitřní struktury během procesu představení.

Teatrolog Hans-Thies Lehmann, autor studie *Text/Musik/Hören*<sup>141</sup> o vztahu tvůrců Goebbelse a Müllera, hovoří o Goebbelsovi spíše jako o ‚trenérovi‘ nebo organizátorovi jako tvůrci než režisérovi. Zároveň připomíná Müllerovo vnímání divadla jako kolektivního zážitku, což se však netýká čistě zážitku tvůrců a publika, ale i kolektivu jako inventáře prostředků, které se protínají ve stejném čase na jednom místě.

---

<sup>141</sup> Hans-Thies Lehmann: *Text/Musik/Hören: Heiner Goebbels – Heiner Müller*, in: Wolfgang Sandner (ed.) / Heiner Goebbels: *Komposition als Inszenierung*, Henschel, Berlin, 2002, s. 54

Od samotných počátků performativních akcí a divadelní práce také režisér a autor hudby Heiner Goebbels, podobně jako většina tvůrců hudebního divadla, pracuje nad celým zvukovým, a nikoliv pouze hudebním, plánem svých scénických opusů, site-specific projektů a instalací jako o složce, která je plně prokomponovaná a snese i izolovanou, separovanou podobu čistě zvukového záznamu buď v rozhlasovém médiu či na hudebním nosiči. Není nepodstatné, že mnoho z jeho V tomto smyslu je Goebbels, byť nepřímým, pokračovatelem prvotních idejí Emila Františka Buriana a Bertolta Brechta, pro něž také všechny herecké akce, scénografické elementy a charakter prostoru tvořily rám pro zvukový plán inscenace. Všechny existující slyšitelné zvuky, lhostejno zda primárně hudebního či ruchového a hlukového charakteru, jsou naprosto prokomponované a stanovují jeden z určujících temporytmických skladebných principů scénického díla, který však obstojí ve své svrchovaně hudební podobě i v jiném médiu.

### **A tíha smrti visí nad námi**

Přelomovou inscenací Heinerja Goebbelse je bezesporu Schwarz auf Weiss (Černé na bílém), která těká na hranici hudebního divadla a scénického koncertu a byla uváděna prakticky po celém světě. Dočkala se i výtečného filmového záznamu a vydání na cd. Jejím emblematickým znakem, určujícím principem, je bytostná organičnost scénických a hudebních nápadů vyvěrající ze spontaneity, kooperace a interakce skladatele s hudebníky. Tyto akce se vykazují zdánlivou prostotou bez velkých efektů, což však nevylučuje mohutné zapojení celého divadelního aparátu – rytmicky důsledného light designu, celkového černobílého ladění relativně pochmurného díla, jasného choreografického rámce. Bez pochyby bylo důležitým aspektem inscenačního procesu ověření nosnosti všech principů a nápadů a jejich divadelní přesnosti bez náznaku nahodilosti. To však neznamená, že ve Schwarz auf Weiss dodnes nejsou přítomny prvky improvizace, náhody a svobody. Goebbelsova scénická kompozice v sobě zahrnuje nejen hudbu, pohyb a jistá pravidla týkající se jevištní akce hudebníků, ale také osvětlení a netypické užití hudebních nástrojů nebo amplifikovaných předmětů. To vše doplňuje nahrávka čtení Poeova textu Stín v podání dramatika Heinerja Müllera, který těsně před uvedením Schwarz auf Weiss zemřel, ale i starý záznam zpěvu synagogálního kantora. Černé na bílém tak lze číst i jako jistou formu rozloučení se s přítelem, který odešel. Ovšem žádné z témat zde není formulováno přímo, Goebbels všem nechává svobodu k vlastnímu výkladu této skládanky. Nicméně smrt, šoa, rozloučení se zemřelými, sám akt psaní anebo problematiky ryze hudební jako je například komplikovaná role dirigenta, jsou jistými tématy inscenace. Celá scénografie i světelné ladění podtrhují titul inscenace. Schwarz auf Weiss stírá pomyslnou tradiční čáru mezi koncertem a divadlem. Místo herců zde celou dobu vystupují hudebníci souboru Ensemble Modern jako protagonisté, animátoři scénických akcí, recitátoři a v neposlední řadě i tanečníci. Ačkoliv tvoří jako ansámbl kolektivní hudební a choreografické tělo díla, neznamená to, že by zde nebyl prostor pro sóla a soustředění se na pohyb, řeč, zpěv či provádění kompozice jen částí souboru. Vše se však děje s neustálým povědomím o celku, jemuž jsou všichni s plným přítakáním podřízeni. Zde není prostor pro hudební exhibice a virtuózní čísla zcela zastiňující další události, všichni doslova hrají inscenaci, což nebývá vždy zvykem. Ačkoliv nepředstavují a nehrají žádné konkrétní role a postavy s osobní historií nebo psychologii či konkrétním vztahem k dalším protagonistům, překračují svoji funkci interpretů hudby směrem k performance, prosté choreografii, roli vypravěčů anebo dirigentů. Ocitají se v nesnadné roli, neboť jim autor nachystal několik překážek: většina z nich se musela naučit hrát aspoň

částečně na jiný nástroj a během představení je jim ztížena možnost se vidět navzájem, čímž je záměrně narušena smluvená plynulost interpretace skladeb. Diriguje zde navíc několik členů Ensemble Modern, některé pasáže se však odehrávají bez smluvených nástupů a se sníženou možností se vidět a reagovat na sebe.

Aby měli ztížený pohyb na jevišti, režisér jim dal do cesty po deseti lavicích ve třech řadách, vizuálně velmi silný a až minimalisticky rytmický prostorový element. Také nesedí po celou dobu na svých židlích, ale jsou v stálém a až choreograficky uloženém pohybu po scéně, někteří hrají kostky na krytu cembala, dvě hudebnice hrají badminton na amplifikované pálky, dále se mašuruje, hází tenisovými míčky na velký buben a plech, nahlas recitují prózy autorství Heinerja Müllera, který navíc na nahrávce čte Poea, Maurice Blanchota (text L'Attente, L'Oubli) a Stín (Shadow) Edgara Allana Poea. Hrají pohřební marš, ale i poťouchlý hospodský šraml.

V žádném případě se nejedná o prvoplánovou provokaci jako spíše o cílené rozšiřování možností hudebního divadla a vnesení do jeho pole hudby, jež bývá považována za nízkou a určenou pouze pro konkrétní funkce a prostory<sup>142</sup>. Obsazení Ensemble Modern mírně vybočuje z typického profilu ansámblu soudobé hudby, neboť se zde nachází klavichord, koto, badmintonové pálky, tenisové míčky, tužka a papír, akordeon, plech, hrací kostky, padající rampa...

Od úplného počátku inscenace se zde artikuluje problém autora a autorství, ale i přítomnosti a minulosti (což navíc podtrhuje spoluautorské gesto Ensemble Modern). Úvodní otázka proto ústy dirigenta, který píše a zároveň odříkává Blanchotův text, zní: „Qui parle?“ tedy – kdo mluví. Sama tematizace autorství, což se týká i samotných děl Heinerja Goebbelse, literatury a psaní se vztahuje k otázce pomíjivosti, letného či viditelného otisku, života, smrti a odkazu, neboť psaní, viditelný a zachovatelný ‚stín‘ ve zhmotnělé podobě zápisu – textu, obrazu, partitury, nahrávce hlasu či hudby nebo filmu může nabývat podoby potřeby zůstat věčným, zanechání fyzické stopy v díle, které přetrvá svého původce.

Dirigent píše na papír položený na desce cembala, postupně se k jeho přednesu přidávají hudebníci s preparovanou baskytarou, bicí soupravou a dechy. Jejich hře v této sekvenci dominuje slyšitelná tužka. Její skřípot a úder na desku nejsou pouze tím, co zanechává stopu na papíru, ale přivoláváním, invokací známého textu francouzského literáta. Ve své amplifikované podobě jsou zvuk tužky a hlas společně s nástroji odsouzeny k pomíjivosti. I ony mají charakter stínu tak jako každý koncert či představení. Goebbels však i těchto jemných ruchů a drobných gest činí součást textury své scénické kompozice Schwarz auf Weiss, a to jak v hudební, tak i performativní podobě. Vybrané texty Maurice Blanchota a Edgara Allana Poea jsou reflexivní a prozaické povahy, nikoliv dramatickou literaturou. Stejně tak zde zazní i krátký fragment básně T.S. Eliota. Netvoří fabuli, ale jsou součástí nespojitě postdramatické narace, která buduje dramatické napětí skrze scénický pohyb, choreografii gest, přecházení přes lavice, jež je jednou zcela volné, nesynchronizované a klopotné a jindy zase přísně rytmické. Nabízí střet a neustálou proměnlivost interakce jevištních komponent. Podstatné je, že dramaturgicky vybrané texty mají svůj smysl až v kooperaci s hereckou akcí, hudbou, světly a scénografií. Vzhledem k tomu, že se jedná o prozaické, básnické či esejistické fragmenty bez dramatického náboje, pouhé střepy z konzistentních děl, které nemají bez kontextu

---

<sup>142</sup> Podobným způsobem pracoval Mauricio Kagel, jehož díla se mnohdy vykazují značnou hudební prostotou, banalitou, humorem a provokativním inklinováním k pokleslým stylům a žánrům, ale přestože fungují i v čistě zvukové podobě, chybí jim ozřejmění skrze scénickou akci.

celé scénické kompozice smysl, nelze je ani považovat za libreto či scénář ve smyslu autonomního textu snadno adaptovatelného v nových podmínkách.

Goebbels zde záměrně nepracuje přímo s Heinerem Müllerem, který navíc během zkoušek zemřel, ale s tím, kdo jeho dílo zastupuje, ať už hudebníkem, který zapisuje dramatikův text anebo záznamem hlasu. Müller, jemuž je navíc inscenace Schwarz auf Weiss věnována, je do jisté míry oním chybějícím centrem, reálným stínem díla, na jehož tvar měl důležitý vliv jako přímluvce Poea, ale i jako podstatný Goebbelsův spolupracovník, který napomohl radikalizaci a osvobození skladatelova jazyka.

„Qui parle?“ čili „Kdo hovoří?“ – prostá, ale nejen pro tuto inscenaci zásadní otázka, v níž je však mnoho znejišťujících faktorů. Hovoří zde režisér Heiner Goebbels, autoři textů, samotní mluvčí textů, inscenace jako celek, hlasy ze záhrobí skrze záznamy? Kdo je autorem a kdo spoluautorem inscenace, jak značný je či vklad? Kdo inscenaci skutečně vede – inscenující autor anebo hudebníci? Jak velký má na rytmus díla vliv scénografie? Kdo je skutečně přítomný na scéně?

Jak již bylo řečeno, Schwarz auf Weiss je inscenací přímo nasycenou metaforikou a symbolikou, v níž se navíc děje téměř neustálý proces přeznačování funkcí předmětů, osob, ale i drastickými zvraty v samotné hudební matérii, která se leckdy blíží k nevalně zahrané pohřební dechové hudbě, hospodskému muzicírování amatéry, dává prostor náhodě anebo nabízí dlouhý elektronický drone, který se zesiluje v situaci uklízení scény od předmětů – ostatků, v níž Ensemble Modern působí jako spolek truchlících po pohřbu toho, kdo odešel. Ovšem málokdy je vztah ke smrti znázorněn a pojmenován přímo. Ale ve chvíli, kdy hudebníci za doprovodu smuteční hudby opouštějí scénu do „zásvětí“ za papírovým horizontem a proměňují se do podoby stinných siluet, zpívají sborem: „And a dead weight hung upon us.“<sup>143</sup> Bez jakékoliv mystiky a transgrese, k níž tíhnuli tvůrci fyzického divadla jako Jerzy Grotowski či jeho následovníci a plagiátoři, zde dochází k ritualizaci akce čtení a psaní ve smyslu opakování, které původního autora symbolicky přivolává, invokes. Hudebník a dirigent, představující možného spisovatele, však svým projevem neimituje, ale vytváří scénický komentář francouzského textu Maurice Blanchota v podobě rytmizovaného čtení, jež si až tak nevšímá smyslu slov, ale struktury textu a jeho hudebnosti. Zcizuje literární dílo akcentujíc jeho hudební stránku. Celou dobu však je na jevišti přítomný stín hudebníků, nástrojů, scénografie. I jejich stín je pomíjivý a nehmotný zápis na scéně, ale má možnou podobu dvojníka Poeova Stínu. Stín je také zápisem, který lehce mizí anebo se zjevuje jako duch zemřelých, zde například dramatika a režiséra Müllera. Müllerův hlas ve Schwarz auf Weiss má své místo jako hlas mrtvého mezi živými, je technologicky zaznamenanou variantou stínu, imateriálního otisku člověka. Je dílem nepřítomné přítomnosti, je imateriální plností určující tempo scény, její význam a charakter. Záznam hlasu zde má podobu zápisu, který však mizí, je transparentní jako stín, je nepolapitelný a přesto dokáže promlouvat k ostatním a ovlivňovat divadelní akci, prostor, strukturu. Stín není ani černý ani bílý. Je kdesi mimo tyto kategorie anebo mezi nimi.

Je příznačné, že sám Heiner Müller poradil Goebbelsovi, aby se zaměřil na prózu Edgara Allana Poea s názvem Stín, aniž by tušil, že se sám ocitne jako stín v univerzu znaků mezi černou a bílou. I zde se Goebbels skrze hlas svého dlouholetého spolupracovníka dotýká otázky nepřítomnosti na scéně. Tělo již chybí. Chybí také jasná dramatická akce, dialog, postavy, charakter. Hudebníci jsou performery vykonávajícími rozmanité hudební, parahudební, recitační, pohybové i choreografické akce, obydlují scénu svým neustálým pohybem a vyplňují ji hudbou,

---

<sup>143</sup> „A smrtící váha visela nad námi.“

ale nikdy nejednají ve smyslu jasné situační interakce, jejich postavy se v procesu představení nemění. Žádný výstup není nasycen singulární emocionalitou. Hudebníci jsou vykonavateli, ale nikoliv loutkami – mají značný prostor pro spontaneitu, vklad a v jistých sekvencích i improvizaci. Navíc jsou spoluautory hudební kompozice, která byla notována ex post na základě improvizací a scénicky rozvíjených hudebních impulsů. Jsou vykonavateli, hudebními performery bez hereckého vkladu. Není zde drama, ani jasný konflikt nebo katarze. Jen přímo k nohám diváků dvakrát pomalu spadne odporem vzduchu bržděná masivní dvojdílná rampa lemující scénu, a to přibližně v polovině a na samotném konci představení. Žádná klasická divadelní mřížka zde neplatí – či lépe řečeno: je zde nepřítomná. Svět Schwarz auf Weiss není měřitelný parametry reality, ať už si pod ní představíme cokoliv. Je plně autonomní a řídí se vlastními hudebními, pohybovými, literárními a světelnými pravidly.

Zatímco v díle má stín podobu otisku, černého na bílém, ve skutečnosti se ztrácí, je v té nejprostší interpretaci nehmotným obrazem obrysu mezi černým (smrtí) a bílým (život). „Vnímání hudby jako textu není pouze logickou metaforou, ale má také, tak jako v analýze i v způsobu práce, programní význam: hudba náleží – tak jako obrazy a texty – do sféry kulturní paměti a lze ji, tak jako obrazy a texty, číst.“<sup>144</sup>

Možný dialog se odehrává někdy v hudební a scénické rovině beze slov – například když se dvě skupiny dechů proplétají a reagují na sebe, aniž by se však uchýlovali k simulaci rozhovoru. Logika této inscenace je výsostně metaforická. Hudebníci Ensemble Modern mají rozšířený rádius svých činností – oproti koncertní praxi se zde musejí vyrovnávat i s přesunem nástrojů po scéně, hraním her, házením míčků, zvládnutí hry na nástroje, s nimiž jednotliví hudebníci nemají žádné zkušenosti anebo ovládat scénografii. Tu kromě lavic, které, jak se ukazuje později, jsou navíc podsvětleny, tvoří impozantní tmavý rám z dřevěných desek, který překlenuje řady lavic a vytváří i dvojrozměrný rámec scénického prostoru, dále žebříky, instrumenty a pět širokých papírových pásů na tazích, jež tvoří, dokud nejsou spuštěny, horizont scénografie. Na tomto horizontu se objevují stíny hudebníků, a to z obou stran. Sami svými těly tvoří stín, tedy pomíjivě píší na papír. V jedné scéně takřka celý soubor odchází za tento horizont, aby se jeho fyzická přítomnost díky zadnímu osvětlení proměnila pouze do stínové konstelace na papíře. Tyto papíry pak padají k zemi, kde tvoří poničenou bílou skrumáž, pozůstatek dříve čistých, rovných ploch. Pět zmačkaných obřích listů, na něž se psalo za pomoci stínu a světla skončí jak zahozené, nepovedené stránky rukopisu.

Všechny akce mají metaforický význam, ale jejich smysl je velmi otevřený. Například páru konvice lze považovat za obraz unikající duše či života z těla. Když hudebník zapaluje čajové sáčky a ty se hořící vznášejí nad jeho hlavou, aby se za chvíli jako subtilní popel snášely k zemi, tušíme, že v celém kontextu opozit černé a bílé a dialektiky života a smrti, může tato situace navádět k reflexi pomíjivosti života. Stejně tak vyrovnávání dusítek na přední lavici do řady v jevištním šeru vytváří skulpturu reziduí připomínajících hroby nebo urny. Když hudebnice pomalu a až rituálně rozbaluje koto zabalené do plátna a s rozvahou jej připravuje na lavici, otevírá prostor symbolickému čtení této události. Nic však nevede k jednotě, protože všechny akce se dějí simultánně a navzájem se nepodporují ve smyslu pokusu o ilustraci. Obkružují téma smrti a tvoří tak velmi nejednotnou podobu současného requiem. „Když se vrátím ke Gesamtkunstwerku, ten může být zajímavý pouze pod podmínkou, že by se skládal v celku teprve v hlavě diváka, bez něj by byl pouhým

---

<sup>144</sup> Heiner Goebbels: Musik entziffern: Das Sample als Zeichen, in: Wolfgang Sandner (ed.) / Heiner Goebbels: Komposition als Inszenierung, Henschel, Berlin, 2002, s. 181

fragmentem. Nicméně když stojí naproti divákovi jako už dříve uzamčený celek, pro příjemce není místo. Syntéza anebo synestézie se opírá o koncepci prostřednictví, které má stejně hierarchickou strukturu jako její zdroj. Pokud je však pro umělecké dílo divák rovněž kompozičním konstitutivním elementem, tak jak všechny divadelní prostředky, je také na počátku tvůrčího procesu, během něhož sám divák může vymyslet možné příběhy k vyprávění a nikoliv je dostat přinesené na tácu. Zní to více liberálně, než to ve skutečnosti je. Ale nejde tu o jeden smysl, ani o libovolnou aleatoriku smyslu, a spíše o sumu fragmentů smyslů, jejich pestrost, o hlubší vrstvy významů textu. Pokud je chceme odkryt, nesmíme ale syntetizovat. Je potřeba otevřeně zkonfrontovat čitelné elementy, oddělit je od sebe a získat to, co jsme navyklí intuitivně spojovat v myšlenkách.<sup>145</sup> píše Heiner Goebbels jako tvůrce nadaný výjimečnou schopností teoretické reflexe svého díla. Zároveň cituje Jacquese Derridu považujícího podstatu každého grafému za testamentární.

Sám problém nepřítomnosti, absence, mizení je pro Goebbelse klíčový a můžeme jej nalézt v takřka všech scénických dílech v podobě chybějícího centra či jasné gradace, kulminace a intenzifikace prostředků. V přímo materializované podobě je nepřítomnost například silným momentem v inscenaci *Eraritaritjaka*, kde je herec André Wilms téměř polovinu celého času na scéně nepřítomný a viditelný pouze díky projekci, scéna je jím opuštěná. Goebbels problém absence dále rozvíjí ve *Stifters Dinge* – performativní akci, která se odehrává bez přítomnosti živých a v nejširším slova smyslu jednajících aktérů. Ve scénickém koncertu *Eislermaterial* jsou hudebníci Ensemble Modern se zpívajícím hercem Josefem Bierbichlerem vměstnání do tří stran čtvercově uzpůsobené scény, v jejímž středu se nenachází dirigent,<sup>146</sup> ale pouhá miniaturní soška autora kompozic, jež jsou však navíc přetvořeny a aranžovány do nové podoby. I zde je kruciólní otázka, kdo je autorem díla, Heiner Goebbels přímo v praxi ukazuje smrt původního autora. Stírá a následně přemazává rukopis svým jménem a k originálním skladbám se hlásí z pozice rekonponujícího tvůrce, toho, kdo si přivlastňuje. Kdo si jako dramaturg přivlastňuje a chová se jako virus atakující vybrané orgány originálních skladeb, které plně ovládne a neoddá. Hudební jazyk díla Schwarz auf Weiss se pohybuje v rozmezí od rytmicky důrazné hudby s užitím samplovaných nahrávek, přes atonální výboje až k divokému jazzovému big bandu příbuznému Sogennantes Linksradikales Blassorchester. Slyšíme zde nástiny jazzu, neidiomatické hudby (neartikulovaný zpěv přes korpus trubky), rocku, populární hudby, funébrmaršů, tradiční synagogální písně, noise... Touto eklektickou „západní hudbou“ se proplétá nahrávka zpěvu židovského kantora anebo hra jedné z hudebnic na tradiční japonskou loutnu koto. Nesourodost prvků, užitých tradic a kontextů je zřejmá, přesto vše tvoří dohromady sice proměnlivý, ale kompozičně přesně strukturovaný celek. Hudebníci se navíc většinu partů musejí naučit nazpaměť; autor jim v mnoha momentech už i samotným pohybem po scéně s nástroji znemožňuje hrát z not anebo narušuje jejich oční kontakt tak, aby stále vnímali to, co se děje okolo. Psychologie v tomto typu divadla nemá své místo, hudebníci jsou součástí kompozice a je od nich vyžadována nejen přesnost, ale také

---

<sup>145</sup> Heiner Goebbels: Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste, in: Wolfgang Sandner (ed.) / Heiner Goebbels: Komposition als Inszenierung, Henschel, Berlin, 2002, s. 130

<sup>146</sup> Hra Ensemble Modern je tím opět záměrně ztížena, hudebníci na sebe musí přesně reagovat, aniž by měly ve svém středu osobu se scelujícím, dirigentským gestem. Hanns Eisler cítil silnou averzi vůči dirigentům, což Heiner Goebbels v díle ctí a přímo odhaluje na scéně právě skrze její absenci. Nejen, že dirigenta nahrazuje titěrná soška Eislera, tedy osoby, která dirigenty nesnášela, ale také jej nahrazuje figura někoho, kdo je dávno mrtvý a bezbranný.



schopnost „zabydlet scénu a hrát“. Pokud mají noty, musí si je pokládat na lavice či klín, notové stojany na scéně chybí.

Hudbou se často proplétá mluvené slovo, jež je někdy slyšitelné díky amplifikaci – trumpetista například recituje do trumpetového mikrofonu, houslistka vykřikuje text tak, aby přehlušila hudební tok svých spoluhráčů. Po každém verši rytmicky odbíhá dozadu jeviště, aby pak přiběhla a svůj text (Goebbelsem již poněkoliakáté použitý text *That corps*) naléhavě skandovala směrem k publiku. Přirozené zvuky nástrojů jsou skrze prosté a scénicky působivé prvky donuceny změnit svůj charakter – basová kytara je preparována dlouhými dráty, trumpetista rozeznívá svým nástrojem tělo zahradní konve. Součástí skladby je i mechanická siréna a přesně načasovaný tón, který vydává čajová konvice s vroucí vodou, jejíž pára je coby ucházející těkavý element nasvícena anebo koto, na nějž drnkají kovové předměty zavěšené na vlasci a rozpořhobované klikou sirény. Své místo má i sampler s tranceovými smyčkami, jakousi formou ozvuku taneční hudby. Hudebníci ansámblu, kteří musí hrát na dechové nástroje, na konci Schwarz auf Weiss nejdřív choreograficky v příšeří (rytmické mávání smyčci nad hlavami, synchronní přikládání k tělu), pak i hudebně operují s houslemi, na něj vydávají až bolestný skřípavý zvuk. Celou inscenaci opět rámuje pád druhé části rampy, do opět jen chvíli rozsvícených světel se rozlétaří zbytky papírů s texty a notami.

Všechny zmíněné úkony skvěle naplňuje frankfurtský Ensemble Modern, a je až s podivem, jak velký dar suverénně vystupovat na scéně, a to nikoliv pouze hudebně, všichni členové mají. Není to jen otázka jejich profesionality, ale i dlouholetých zkušeností s interpretací soudobé hudby, neustálé práce s novými kontexty, ale hlavně fakt, že Schwarz auf Weiss vznikalo v přímé spolupráci s tímto ansámblem, rostlo díky společným nápadům a improvizacím. Těžko tak ve výsledném tvaru oddělit vklad hudebníků a Goebbelse, jejich integrita v celku je zde absolutní a nelze tedy hovořit o nastudování. Tento krok přesně vystihuje hudební divadlo jako celek, neboť to, rozdílně od opery, vzniká i s hudební kompozicí na scéně a není snadno přeložitelné do nových podob a kontextů, navíc často také nemá přesně fixovanou partituru. Pro Ensemble Modern a všechna důležitá tělesa soudobé hudby (Klangforum Wien, Ensemble InterContemporain, Amandinda Percussion Group) se svým způsobem jedná o jednu z dalších možností chápání hudby a nutnost přizpůsobit se skladatelům, kteří po druhé světové válce začali objevovat hudební svět i za hranicemi klasických hudebních nástrojů nebo kompozičních návyků.

### **Letmo načrtnuté**

Hashirigaki, inscenace z roku 2000<sup>147</sup>, která získala editaci i čistě hudební podobu Hörspiellu, navazuje nejen v tematizaci psaní a paměti na Goebbelsův divadelní i čistě hudební opus Schwarz auf Weiss, ale je kontinuem skladatelovy fascinace asijskou kulturou, popem a ‚jinou‘ hudbou.

Slovo Hashirigaki pochází z divadla kabuki a označuje dělání si poznámek ve spěchu. Jak poznamenává sám režisér inscenace<sup>148</sup>, jedná se i o nepřeložitelný pojem označující souběžný akt chození, myšlení a mluvy. Heiner Goebbels se tak opět dostává k problematice psaní a zápisu, ovšem ze zcela jiné perspektivy než v případě Schwarz auf Weiss. Ovšem, jak ostatně sám zmiňuje, je pro něj spíše

<sup>147</sup> Hashirigaki: režie a hudba: Heiner Goebbels, scénografie a light design: Klaus Grünberg, kostýmy: Florence von Gerkan, Théâtre Vidi-Lausanne E.T.E., 2000

<sup>148</sup> Heiner Goebbels: Schreiffiguren: SCHWARZ AUF WEISS, in: Heiner Goebbels: Komposition als Inszenierung, Henschel, Berlin, 2002, s. 45

důležitý sám zvuk slova Hashirigaki, nikoliv jeho význam. Toto zacílení na samu zvukomalebnost a atraktivitu zakletou v nesrozumitelnosti slova je vlastní i titulu Eraritjaritjaka, také vzbuzujícího zvědavost.

I v tomto díle odmítá divadelní syntézu anebo motivicky jasně zkonstruované dílo, jehož témata a prvky jsou snadno analyzovatelné ve své provázanosti. Goebbelsova díla, Hashirigaki sestávající se z volného sledu scén nevyjímaje, přestože je možná méně komplexní než například Eraritjaritjaka, sice vždy obkružují určité tematické ohnisko, ale namísto konvergentního pojmenovávání tohoto tématu či problému volí Heiner Goebbels opačnou cestu. Odmítá přímé definice, nabízí různé perspektivy a přeznačuje to, co se již jeví jako dané a srozumitelné. Střety různých stylistik a světů jsou v případě Hashirigaki dotaženy do nejzazších mezí – na jedné inscenační ploše se střetává tradiční japonská hudba, melancholické šlágry skupiny surf rockové americké skupiny The Beach Boys a próza Gertrudy Stein *The Making of Americans*. Takřka ve shodě s derridovským přístupem a poukázáním na to, že dílo nemá střed, se Goebbels brání i jasnému obratu ve svých inscenacích, čitelnému dramatickému vrcholu, ale také žádná část z jeho scénických děl se téměř neshoduje s klasickou dramatickou strukturou (expozice, kolize, krize, peripetie, případně katastrofa nebo katarze). Scény a situace působí lehce, jsou načrtnuté a přímo na sebe nenavazují. Ačkoliv je například v případě scénického koncertu *Die Befreiung des Prometheus* patrné, že tématem textu je svoboda, osvobození jednotlivce i společnosti a v Eraritjaritjaka se značná část díla vztahuje k problému moci, ovládnutí a podřízenosti, těžko říct, že se jedná o střed, uzel, jemuž jsou podřízeny všechny složky a celá struktura. Prostor tohoto typu divadla není interpretační a ani proklamativní, ale principiálně nejednoznačný, různorodý a dialektický, a hlavně – rozšiřuje horizont percepce a názoru na to, co může být divadlo. Nezobrazuje svět, ale hovoří o něm jako necelistvém prostoru plném diskrepancí a průrev, protichůdných idejí a událostí, prostoru, který se vymyká totalitně a jednotně interpretaci. Skrze své gesto náležící do rodu negativní dramaturgie přitakává Goebbels rozporu, nejednotě, mizení a nepřítomnosti. Nezamyká prostor interpretací, ale naopak se násilně do něj dobývá, sbírá jeho střepy a skládá z nich podle vlastních pravidel dynamickou mozaiku. I když se jedná o kulturně disparátní zdroje a materiál, z nichž je z velké části utkána inscenace Hashirigaki, neznamená to, že jednotlivé kombinace jsou libovolné a náhodné. Goebbels nedává divákům a posluchačům instrukce, jak číst jeho díla a nechává vždy ve svých projektech velké pole nedořečenosti, aby divák mohl dílo dotvořit za pomoci své imaginace, vzdělání a sensibility, nalézt své osobité spoje. „Sám vždy nerozumím tomu, co dělám. Kdybych tomu rozuměl, neměl bych důvod pracovat dál. Dovoluji tak divákovi účastnit se těchto zkušeností a objevů.“<sup>149</sup> podotýká režisér.

Ale jako režisér se vždy velmi pečlivě kombinacím všech scénických elementů věnuje s precizností skladatele a stejně jako se například věnuje hudbě, dává stejný prostor přípravě světelného designu, který je v případě Hashirigaki výrazným rytmickým činitelem, anebo rozvaze o délce jednotlivých scén. To je důvodem, proč se jeho práce vykazují nebývalou pečlivostí, smyslem pro detail, přesným časovým plánem, tak jak tomu bývá v notované hudební kompozici. „Konkrétně řečeno: světla se obvykle v divadle dělají po zrežírování inscenace. Dokonce, i když má light designer umělecké ambice, tak jako tak se světla připravují velmi pozdě. Světla tak plní pouze kosmetickou funkci, a díky tomu se stává příliš obranné. Pouze tehdy,

---

<sup>149</sup> Heiner Goebbels: *Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste*, in: Wolfgang Sandner (ed.) / Heiner Goebbels: *Komposition als Inszenierung*, Henschel, Berlin, 2002, s. 134

když světlo nebo light designer, který je za toto umění odpovědný, se od začátku účastní zkoušek a přípravě koncepce, lze najít způsob, jak může osvětlení vejít v pevnou strukturu inscenace a nikoliv jen ji osvětlovat nebo doplňovat. Jen tak může rozvíjet plnost svých možností, vymezí svoje pravidla anebo se bude vzpouzet. To se samozřejmě týká i dalších divadelních prostředků: textu, herectví, hudby, projektování prostoru. V té poslední oblasti by bylo například důležité odejít od ilustrativnosti, symboličnosti anebo od tak zvaných dekorací a bránit se jim tím, že se dá prostor výtvarníkům anebo kreativním scénografům. Když už se v textu hovoří o stromu a řece, není nutné je ještě k tomu ukazovat.<sup>150</sup>

Světlo je zde podstatné – obvykle je monochromatické a zabírá celou plochu scény, jíž zbarvuje do měkkých tónů a například umožňuje postupný přechod od jasů blízkého dennímu světlu k červené obloze a nočnímu šeru. Tyto proměny se však nedějí prudce, ale takřka nepostřehnutelně aniž by přímo souvisely s hereckou a hudební akcí nebo textem. Celá inscenace Hashirigaki je díky velmi přístupné hudbě, měkkým tónům světla, jen vzácným prudším stříhům a poetickým textům Stein výsostně lyrická a svým způsobem velmi kontrastní k jiným počínům německého tvůrce (Eraritjaritjaka, Surrogate Cities). Vše je i přes veškerou kompoziční nespojitost relativně harmonické a lehce surreálné.

Ale ani díky této detailní prokomponovanosti celku nemají jeho jednotlivá představení punc čehosi strojeného a mechanicky sesazeného, na to jsou příliš svobodná a vždy vymáhají absolutní potřebu pokusu scénicky daný tvar vždy ozřejmit na scéně a všechny vztahy uvést do chodu. Goebbelsova režie je na hony vzdálena apodiktickému postoji a je zřejmé, že jeho díla vznikají v přímé interakci s partnery, předměty, scénografií, světlem, projekcí a hudbou na scéně skrze společné a kolektivní hledání a nabízení finálního tvaru. Právě díky neinterpretativnímu přístupu, nesourodému charakteru užívaného materiálu, sémantické otevřenosti a nespojitosti elementů je i pro hudebníky a herce nutné vždy inscenaci plně aktualizovat, nabíjet nejen novým vztahem s plným respektem k dané struktuře, ale vejít do ní s plným emocionálním zaangażováním.

Prozaické texty Gertrudy Stein nejsou v Hashirigaki žádným způsobem dramaticky interpretované, režisér jimi prochází s čistě hudebním záměrem, ukazuje jejich pomalu se rozvíjející se strukturu, která anticipovala minimalistické umění o několik dekád. Nechává je pečlivě vyslovovat trojicí protagonistek v pomalém a pravidelném rytmu, v němž vyniká cyklická strukturace fragmentů prózy Gertrudy Stein. Texty Goebbels nekomentuje scénicky, neozřejmuje je hereckou a hudební akcí, podobně jako ve svém scénickém koncertu *Songs of Wars I have seen* (2007), kde jsou z textů užity relativně dlouhé pasáže, nechává text souběžně běžet s další divadelní, světelnou, scénografickou a hudební akcí, aniž by je přímo protínal nebo navzájem motivicky spojoval. Jediné, co režisérského skladatele na relativně abstraktních a poetických textech Stein zajímá a co akcentuje, je zvukový charakter a rytmus slov a vět, jejich mantrická struktura. Stein, rezignující na klasické narativní postupy, linearitu příběhu, sukcesivitu událostí, nabízí odlišný literární svět plný až hudební geometrické konstrukce, kruhových struktur a variací textů, které podléhají postupnému procesu přeměny a dekonstrukce.

K textům Stein se (stejně jako k Heinerovi Müllerovi) Goebbels opakovaně vrací například v *Landschaft mit entfernten Verwandten*, jen je nasvětluje z jiné strany skrze odlišnou divadelní konstelaci. Rytmus a způsob uchopení samotné hudebnosti próz Stein však zůstává ten týž. Jen zde operuje velmi rozdílným projevem tří

---

<sup>150</sup> *ibid.*, s. 136

protagonistek – známé představitelky kanadské nezávislé scény, zpěvačky a pianistky Marie Goyette, švédské herečky, tanečnice a zpěvačky, hráčky na theremin Charlotty Engelkes a japonské hráčky na shamisen a koto, bývalé členky japonské noise-rockové skupiny Ground Zero, Yumiko Tanaka, která disponuje až dětským hlasem, ale dokáže zaskočit i expresivitou a brutalitou svého vokálního projevu. Goebbels se zde, již po několikáté otevřeně vyznává ze svého vztahu k japonské kultuře a estetice, inscenace je odkazy na japonskou, a to nejen hudební, kulturu nasycena na několika úrovních. Svě místo zde mají japonské zvony, kastaněty, gongy a projekce znaků v podobě světelné kaligrafie – geometrických spletců na vysokou půlkruhovou monochromatickou scénu s kobercem či rohoží na podlaze, který má plastický pravidelný vzor.

Na prostém půdorysu tohoto hlasově i typologicky velmi nejednotného interpretačního trojúhelníku žen je schopen vybudovat nejen vokálně velmi rozdílné textury, ale také naznačit kulturní odlišnosti od v textech melancholických a v hudbě surfově lehkých popových písniček americké ikony The Beach Boys až k tradiční hře na koto a shamisen nebo až minimalistické vokální repetice textů dadaistické spisovatelky. Přestože jsou všechny tři protagonistky hlavně hudebnicemi, zde musejí recitovat a jsou nuceny hovořit anglicky i japonsky, přestože vždy mají s výslovností druhého jazyka problémy, což posiluje efekt ozvláštňení, posunu a specifickou hudebnost nedokonalého projevu zvláště v situacích, kdy zpívají či hovoří unisono, v Hashirigaki také tančí, zpívají, obsluhují pestrou škálu bicích nástrojů – činely, chřestítka, gong, zvony, kovovou desku. S pomocí nástrojů – klavichordu, koto a thereminu jsou také schopny interpretovat písně Briana Wilsona, autora hitů The Beach Boys. Jindy zase je hudba The Beach Boys reprodukována a trojice žen na scéně ji doplňuje recitací textů Gertrudy Stein, které se cyklicky motají vždy kolem jednoho motivu – například deštníku hozeného do bláta nebo hluku.

I když Goebbels využívá konkrétní díla cizího původu – hudbu americké rockové skupiny a text Gertrudy Stein, nepřistupuje k nim afirmativně a adorativně, vytíná z původní struktury pro jeho záměr nosné fragmenty, krátké úryvky, která dekomponuje a nutí je se střetnout s událostmi jiného typu – neustále se proměňujícím světlem, projekcí až kaligrafických klikyháků na celou plochu scény, prostou choreografií všech tří hudebnic. Neznamená to však, že jejich výraz tím oslabuje. Nabízí jiné čtení skrze další umělecké dílo a nečekaný kontext.

Hashirigaki je vizuálně nebývale snové a relativně harmonické dílo, které v určitém geometrickém purismu navazuje na konstruktivismus a funkčnost avantgardy. Ta však již, a to je třeba akcentovat, ctila prostotu a absolutní strohost japonské kultury, která také měla vždy velký smysl pro abstraktní opakující se vzory, funkčnost a zkázněnou střídmost. Tyto všechny aspekty jsou také charakteristické i pro toto Goebbelsovo dílo s až japonsky působícím čistým prostorem s kobercem či rohoží na podlaze, ale i literární odkaz Gertrudy Stein. Geometrii textů je zde blízká i geometričnost kostýmů kladoucí důraz na základní tvary – kolo, jehlan, příbuzné projektům avantgardních kostýmů anebo loutek v Bauhausu.

Hrající hudebnice často připomínají loutky, nebo mechanické stroje, přesto však je jim vzdálený chlad strojů anebo čistě formálního provedení bez emocí. Jsou převlékány do nových a nových sukni a kostýmů nebo paruk a klobouků, obleky se k nim snášejí na lanech od stropu nebo je přiváží papírová maketa tramvaje přejíždějící scénu. Dokáží zabydlet jak geometrický, půlkruhový a takřka prázdný prostor s několika užívanými strohými elementy. Kromě z kartónu vyrobených maket domů, kostelu, továrny, věžáků, auta a muže, které do prostoru rozmísťují protagonistky v druhé polovině inscenace, aby je nakonec připnuly k lanu a nechaly

odletět do divadelního provaziště, je inscenace vzdálena jakékoliv vazbě k realitě a realismu. Stejně tak je těžké pro jednotlivé situace hledat korelát v každodenních situacích, konkrétních formách mezilidských vztahů nebo jasné epochální zakotvení. A pokud už se v určité sekvenci zdá, že scénický objekt anebo instrument plní velmi zřetelnou roli či má čistě hudební funkci (např. zvon), skrze neustálý proces přeznačování jej režisér společně se svým dvorním scénografem Klausem Grünbergem vychyluje za chvíli ze zdánlivě čitelného řádu věcí, možného definovatelného stavu. Z rákosového zvonu se tak hned stává sukňe, ze zvonů zavěšených od stropu se stávají balóny, z balónovitého papírového kostýmu se díky choreografii stává zvláštní tančící tvor ve tvaru rejnoka také připomínající list jinanu atp. Imaginace Heinerja Goebbelse je často až dětsky hravá (což dokládá například inscenace Max Black z roku 1998, v níž herec André Wilms ovládá celou scénu plnou neustále hořící a explodující pyrotechniky a amplifikovaných předmětů užitých jako hudební nástroje – např. kolo), poetická a čistě snová, což ovšem neznamená, že jednotlivé sekvence nemají podobu vzdáleného komentáře aktuální situace.

## 6.2 Ztracená dálnice, z níž zůstal jen zvuk O Lost Highway Olgy Neuwirth

Hudebně divadelní projekt skladatelky Olgy Neuwirth a dramatičky Elfriede Jelinek, která připravila libreto inscenace Lost Highway na základě scénáře filmu amerického režiséra Davida Lynche a scénáristy Barryho Gifforda, se dočkalo již několika divadelních verzí, z nichž nejzdařilejší je patrně verze první v režii Joachima Schlömera a vydání zvukové stopy na cd v provedení Klangforum Wien pod taktovkou Johannes Kalitzke.

Zatímco projekty, jež si skladatelka režírovala sama (rozhlasové hry anebo inscenace Hommage à Klaus Nomi a Kloing!) jsou i z režijního hlediska velmi invenční, posouvají divadelní a rozhlasové hranice do nečekaných poloh, v nichž se snoubí humor s hrůzou a technologickou inovací, inscenace režírované jinými tvůrci obvykle její temný svět divadelně degradovaly, což je případ i Lost Highway anebo mannheimského uvedení melvillovské opery The Outcast<sup>151</sup>, k němuž se skladatelka pro jeho režijní, scénografickou a vokální nepřesvědčivost raději vůbec nehlásí. Berlínská inscenace American Lulu<sup>152</sup> v režii Kirilla Serebrennikova, osobitá skladatelčina reinterpretace Bergovy nedokončené Lulu, byla režijně rozhodně výrazným počinem, přestože tradičněji operním.

I slabší scénické realizace však v případě Lost Highway neoslabují skladatelčinu hudbu a dodržují invenci dramatičky, již se podařilo opulentní film, který se odehrává v mnoha rozdílných prostředích a v němž je identita postav proměnlivá a až schizoidně nejasná, přeložit do funkčního dramaturgicky opodstatněného rámce divadelního štěpu z amerického filmu. Jelinek z filmu vypustila celou řadu scén, snížila počet postav, ačkoliv i tak zachovala proměnlivý charakter ústřední postavy, již ve filmu ztvárňuje herec Bill Pullmann.

Hudebně divadelní svět si zde vynucuje svůj vlastní řád, nenabízí snadnou repliku Lynchova mistrovského opusu, již ostatně Neuwirth z Jelinek ani neusilovaly vytvořit. Naopak – nechtěly uvést do chodu dvojníka, ale tvar, který bude původní předloze na hony vzdálený menším počtem scén, důrazem na plynutí a prolínání výstupů, divadelním stříhem. Oproti Lynchovým časovým smyčkám a propadům z jednoho světa do druhého, buduje Jelinek jiné pořadí scén a vlastní chronologii časově matoucích událostí, proponuje zredukovanou kostru příběhu a vnější děj činí spíše niterným. Veškerou vizuální hrůzu přetavuje do podoby duševního hnutí, v čemž ji podporuje děsivá hudba Olgy Neuwirth. S ní si co do intenzity a mrazivé atmosféry nezadá originální soundtrack k filmu plný zvukových jmen – zmiňme Barryho Adamsona, Davida Bowieho, skupiny Rammstein a Marilyn Manson ad. Tam, kde

---

<sup>151</sup> Inscenaci v roce 2012 režíroval v Nationaltheater Mannheim Michael Simon, scénografii vytvořila Zana Bosnjak, hudební nastudování vedl zkušený a výtečný dirigent spojený například s Klangforum Wien Johannes Kalitzke, ovšem chlapecký sbor nedostačoval kvalitám některých sólistů (Andrew Watts, Trine Wilsberg Lund, Georgette Dee). Hudbě Olgy Neuwirth sluší surová a prostá scénická podoba, což ovšem režisér zcela opominul a vytvořil operní dílo s nepochopitelně pestrými kostýmy, líčenými obličejí všech zpěváků a neustálými změnami ve scénografii, které odváděly zcela pozornost od hudby a samotného děje. Neschopnost soustředěné práce na formálním tvaru nahradil Simon zcela zavádějícími efekty, košatými obrazy a pompézností, která zcela ubíla libreto Olgy Neuwirth a Barryho Gifforda, které není jen meditací o vztahu člověka a přírody, ale i jedince a společnosti, o tenzi mezi reflexí a politickou aktivitou - vzpourou. Michael Simon, který například spolupracoval s Heinerem Goebbelsem na jeho raných projektech Netwon's Casino z roku 1990 a Römische Hunde z roku 1991 jako spolurežisér, zde inscenaci překvapivě zcela pohřbil.

<sup>152</sup> Komische Oper, Berlín, 2012. Operu inscenoval renomovaný ruský režisér Kirill Serebrennikov, autor politicky velmi provokativních inscenací, na jedné například spolupracoval i se spisovatelem Zacharem Prilepinem, orchestr dirigoval prověřený Johannes Kalitzke.

Lynch sází na vizuálně explicitní brutalitu a sex, Neuwirth překládá všechny provokativní, děsivé nebo šokující situace plně do hudební tkáně své kompozice. Tam, kde Lynch nabízí krátké písně a hity, staví Neuwirth své dílo na dlouhé a pozvolna se měnící hustě protkané textuře.

Ačkoliv rakouské autorky v mnoha ohledech filmový scénář pročistily a zkrátily, neznamená to, že divákům a posluchačům usnadňují srozumitelnost příběhu. Jelinek navíc původní text zhutnila, ale ponechala mu jeho iritující a záhadný charakter. Ani příběh Lynchova filmu není jednoznačný a leckteré stopy jsou v něm nejasné, charaktery proměnlivé, prostory jsou fluidní. Olga Neuwirth o díle své libretistky říká: „To, co mě na textech Elfriede Jelinek zajímá, mám-li to jen stručně vyjádřit, je pohled na věci z odstupu – bez soucitu, drsnost řeči, použití a objevování různých citátů z reality, jakož i jízlivý pohled podobný satiriku, který jako vědec zkoumá prostředí. Díky nadsázce, umělosti a ironickému chladu k lidským nedokonalostem nabízí do jisté míry ‚autentičtější‘ výraz. /.../ Hudební divadlo samozřejmě není přirozené, a proto je mi Elfriede Jelinek i s jejími triky a prací s jazykem velmi blízká a proto se i já pokouším pracovat s důraznou umělostí a nadsázkou zvukových prostředků.“<sup>153</sup>

První uvedení scénické verze *Lost Highway* v roce 2003 spatřilo světlo světa ve Štýrském Hradci a Basileji a bylo režírováno Joachimem Schlömerem a provedeno prominentním hudebním souborem Klangforum Wien. Jelinek s Neuwirth odmítly veškerý psychologismus díla a vsadily na naprostou strohost scén a výrazu, přestože díky provedení byla inscenace živá a plná energie, na čemž mají hlavní zásluhu zpěváci a herci v hudebních inscenacích – Georg Nigl, Andrew Watts, Constanze Hauman, ale i tvůrce hudebního divadla, hlasový ekvilibrista David Moss, kterého známe i z inscenace *Die Befreiung des Prometheus* Heinera Goebbelse. Moss, který představuje Mr. Eddieho je nepřehlédnutelný a svým projevem dominuje celku, aniž by měl potřebu na sebe upozorňovat.

Vizuální brutalitu filmu zde přebírá intenzivní a maximálně nelítostná hudba, již vévodí Mossův expresivní projev, který je plně jeho dílem – Moss vždy překračuje meze čistého zpěvu tím, že jeho hlasový instrumentář zahrnuje i řev, výkřiky, mumlání, mlaskání nebo jekot v takové podobě, která se brání notaci a již se částečně blíží například Mike Patton ve své osobité interpretaci rozhlasové a koncertní kompozice *Luciana Beria Laborinthus II*. David Moss – Mr. Eddie svoji sílu ukazuje například ve scéně, kdy zbije řidiče. Zatímco ve filmu se Mr. Eddie chová skutečně brutálně, zde mafián - Moss lynčuje svého řidiče přemrštěným projevem, přehnaným akcentováním, jeknutím, hrdelními zvuky. Jeho celkové gesto je manicky nabuzené, neotesané, přehnané a hlavně překvapivé. Stejně jako je Mossovo tělo robustní, je robustní i jeho hlas, který Neuwirth někdy živě smyčkuje. V situaci, kdy se Mr. Eddie rozběhne na svého řidiče, řidič na hlas reaguje tím, že se ubíjí o zavěšený element scénografie – motor automobilu namísto toho, aby byl svým šéfem zbit. I sama hudba je násilím naplněna až po okraj. V některých sekvencích slyšíme naléhavý a troufalý štěkot psů, který je později ještě zkreslen za pomoci elektroniky do podoby hororového atakujícího řevu<sup>154</sup>. Tam, kde Lynch ukazuje například

---

<sup>153</sup> Olga Neuwirth: Überlegungsfragmente zu einem Musiktheater, in: Stefan Drees (ed.): Olga Neuwirth (Zwischen den Stuehlen), Pustet, Salzburg, 2008, s. 32

<sup>154</sup> V předchozím operním díle z roku 1999 *Bärlamms Fest* (vydáno ve vydavatelství Kairos v roce 2003) dle temné surrealistické prózy Leonory Carrington, jež také připravila společně s Elfriede Jelinek, skladatelka zase využila vytí vlků, které kombinovala s hlasy zpěváků, akustickou masou zvuku a thereminem, na který hrála Lydia Kavina – známá badatelka na poli ruské hudební avantgardy, která se podílela i na dříve zmíněné knize

tajemného muže jako téměř androgynní postavu s výrazně groteskním líčením a nevypočitatelným a až infantilním projevem, Neuwirth sexuální ianusovskou postavu transformuje do hlasového projevu kontratenoristy Andrewa Wattse a tento překlad vizuality do aurální podoby je více než zdařilý. Watts, častý interpret kompozic skladatelky (Bählamms Fest, Hommage à Klaus Nomi, The Outcast), je skutečným vládcem svého hlasu, ale i přesvědčivého hereckého projevu a dokáže mistrně sexuálně ambivalentní osoby ztvárnit<sup>155</sup>. Schopnost překladu jako kreativního aktu je doménou Olgy Neuwirth se sekundantkou Elfriede Jelinek – obě dobře chápou úskalí prosté scénické adaptace filmové předlohy a nabízejí tak dekonstruovanou a autonomní verzi Lost Highway, v mnoha ohledech na původním filmu nezávislou. V centru autorčiny pozornosti stojí jazyk. Ten je hlavní postavou, nukleem poetiky celého fiktivního univerza rakouské provokátorky. Jelineková často ignoruje klasické modely situací ve smyslu jednání a složitě vytváří lavinovité monology jednotlivých postav, aniž by se jakkoliv zabývala jejich psychologií nebo logickou a emotivní stavbou reakce na jednání jiných osob, což sice plně neplatí u Lost Highway, zde přeci jen dodržuje mnohé z filmu. Ale i tak platí, že postavy jsou jazykem, jakousi vnější slupkou – jsou do značné míry produktem a obrazem společenských schémat, hovoří za ně klišé, někdy i slovní hříčky a variace několika slov v neobvyklých významových spojeních, což je však případ jejich vlastních textů. Nejsou ani postavami ve smyslu celistvých bytostí, jsou pouze živoucími literárními sovkami, které i tak jsou schopny postihnout černé můry současnosti, a to i v psychické, snové, ale i krutě materiální rovině. Přesně tyto stavy je Elfriede Jelinek jakožto jedna z klíčových postdramatických autorek schopna evokovat svými textovými monstremi anebo adaptacemi – pokud režisér modeluje z jejich postav osoby z masa a krve s psychologií a nepřístupuje k nim formálně, pohoří tak jako Schlömer, který nepochopil, že i v adaptaci klade Jelinek důraz na jazyk jako hlavní postavu svého divadelního univerza. I to je důvodem, proč Jelinek z Lynchova filmu setřela psychologické motivy a pohnutky, zanechala určitá extrémní duševní hnutí pouze v metonymické a nikoliv popisné podobě.

Schlömer se pokusil prudkost filmového střihu a střídání jednotlivých prostředí, které jsou však v adaptaci Jelinek daleko abstraktnější než ve filmu (bar, odpočívadlo, interiéry domů atd.), vytvořit v divadelním prostředí využitím možností světelného designu. V inscenaci obvykle přechody z jedné scény do druhé či z jednoho prostředí do druhého oddělují pásy světla na podlaze, které připomínají úvodní sekvenci z Lynchova filmu s prudce se míhajícími dálničními pásy nasvícenými světly v noci. Celá scénografie je mobilní a sestává se z posuvných paravánů, které umožňují hladké proměny prostředí a okamžité návaznosti scén bez zdoluhavých přestaveb, rychle zatemňují odkryté místnosti nebo je rozšiřují. Schlömer také nadužívá blackoutů a celek staví především na kombinaci světla – v jeho výkladu se stále pohybuje v trojúhelníku ostrého jasu, dlouhé tmy a šera na hranici rozeznatelnosti, sám herecký projev není zcela podstatný jako spektakulární využití divadelní mašinérie (herci a zpěváci přijíždějí a odjíždějí spod praktikáblů vleže na tažených vozících ve světle jasně vymezených pásách), některé situace jsou až

---

Sound in Z. Olga Neuwirth, obdařená ohromnou schopností instrumentace a aranžování akustických i elektronických nástrojů, zde dokázala přiblížit vytí vlků jektu thereminu.

<sup>155</sup> Skladatelka mnohdy s figurou transsexuality či homosexuality pracuje – lze zmínit např. film No more Secrets, No more Lies, v němž vystupuje drag queen Georgette Dee anebo inscenaci hudebního divadla Hommage à Klaus Nomi o homosexuálním zpěvákovi Klausovi Nomi, který se svým kontratenorem, expresionistickou stylizací a elektropopovými hity radikalizoval mainstreamový pop. Nomiho exaltovaný, koketní i vtípný projev zde s lehkostí ztvárnil právě Watts.



ilustrativně uchopené – např. návštěva ústřední dvojice Reneé a Freda na party, v níž za zvuků techna tančí skupina herců. Ony vozíky jezdí po nasvětlených trajektoriích upomínajících na vstupní sekvenci se záběrem na dálniční pruhy, všechny postavy se tedy vlastně řítí dálnicí do pohlcující tmy a zanechávají za sebou tmou ještě o stupeň temnější, neboť nasycenou bolestivou zkušeností.

Ačkoliv Schlömerova režie byla oproti londýnské verzi z roku 2008 režírované Diane Paulus v Young Vic Theatre, která využívala prostou scénickou konstrukcí a množství filmových dotáček či aktivní práce s kamerou zdařilá, přesto nelze hovořit o podnětné inscenaci hudebního divadla, ale spíše opery, v níž hudba a libreto předchází divadelní tvar. Joachim Schlömer navíc zcela nerespektoval osobitý temporytmus kompozice Olgy Neuwirth a snažil se rytmus inscenace přizpůsobit aspoň na úrovni střihů a proměn scén filmové předloze.

Vnitřní stavba Lost Highway, která je patrná i ze samotného záznamu, je velmi komplexní a často úzce přibližuje zvuk akustických nástrojů ansámbly k live electronics, a to takovým způsobem, že tvoří takřka neprostupnou sonoristickou krajinu či houštinu, z níž se vynořují krátké trumpetové poryvy anebo neidiomatické dechové plochy v podání Franze Hautzingera, decentní a úsporná Stanglova hra na kytaru preferující v jistých pasážích prodlévající tóny - tzv.drony, dlouhé smyčcové labyrintické party. Spíše než na jasný puls sází Neuwirth ve svých skladbách na dlouhé přelévající se plochy, v nichž se akustické zvuky pozvolna rozmývají elektronikou, aby se později podobny ponorným říčkám navraceli do čistě akustických řečišť, a někdy jsou zcela překryty hlukovými palisádami elektronického původu, hlas v telefonu se proplétá s hudbou, některé mluvené projevy sice podléhají jasné rytmizaci nebo jiné formě ozvláštňení, ale jsou především precizní.

Korespondují s hudební hmotou a znějí jak filmový dabing. Hudba, či spíše právě velké plochy z ‚maximalistických‘, chaotických a zakřivených částí kompozice, není příliš rytmická, spíše připomíná bublající a jiskřící kotlík, v němž na povrch postupně vyplouvají a zase se ztrácí jednotlivé přísady, které jsou leckdy obarveny elektrickým zahříváním směsí.

Tvůrčí duo příliš nezajímá rozdělení opery na akty nebo dodržování klasického dramatického rámce, spíše cyklí určité sekvence – i Lynchův film se vyznačuje velmi nejasnou časovou osou plnou návratů, opakování se změnami, prudkými skoky mezi minulostí, přítomností a budoucností, aniž by bylo jasné, do jaké časové roviny ta která sekvence skutečně náleží. Tento kolísavý a tekutý temporální rámec vytváří osobitý rytmus, rytmus spíše fragmentární, pochroumaný a podobný neustálému třesení kaleidoskopem, rozhodně ne však repetitivní anebo pravidelný, byť se jistým rytmickým torzům dostane v Lost Highway místa – zaslechneme tranceový beat ve scéně, v níž ústřední pár navštěvuje party, pravidelné a zesilující vzdychání při souloži aktérů dávající jasný pulsový rámec ostatnímu muzikálnímu toku, projev herců má v některých sekvencích jasné rytmizující akcenty nebo pauzy, je slyšet prolnutí zvuku telefonu s hudbou...

V této skladbě Neuwirth mistrně ukazuje, jak velkou atraktivitu může mít v hudebním díle mluvené slovo, které navíc bývá často konfrontováno s elektronicky zkresleným hlasem. Díky matoucí hudební materii a libretu, ale také skrze užití buď čistého mluveného slova anebo post-schönbergovského projevu s nánosem expresivních jekotů, chrčení a řevu, tedy matérie, která bývá z hudebního světa většinou vykázána a představuje jakousi sféru zakázaného, je hudební svět Olgy Neuwirth temně pudový a podmanivý. Lost Highway patří bezesporu k jejím nejvážnějším a nejméně sarkastickým dílům kompozitorky, které s komikou Kloing! nebo chladnou konstrukcí orchestrálních skladeb, má máloco společného. Svět násilí, pokřivených vztahů,

sexu, zmatení a zatemnění mysli a zhnětení identity hrdinů se dotýká odvrácené strany naší existence nebo nočních můr, které zhmotňuje v organické a nepřehlédnutelné zvukové změti, zašmodrchaném hudebním klubku plném hlasových nečistot či narušení operních konvencí. Tato vyloučená a zatracená oblast je teprve v posledních dekádách skutečně odhalována skladateli formátu Georghese Aperghise, Helmuta Lachenmanna či dvojice Andreas Ammer a FM Einheit, kteří do svých rozhlasových kompozic, ale i inscenací přizvali hlasového ekvilibristu Phila Mintona.

Olga Neuwirth klade oproti klasické opeře důraz na mluvené slovo a jeho vnitřní rytmus, odmítá operní projev na hranici srozumitelnosti slov (pokud volí záměrně nesrozumitelný vokální projev, tak obvykle v nesémantických okamžicích čisté exprese či pokusu o transgresivní artikulaci čistých, ale nevyslovitelných, neartikulovatelných emocí) a zároveň, což je podstatné, ne vždy nechává plně přiléhat slovní tkáň k té hudební. Její provázanost hlasů a hudby se leckdy jeví jako nedokonalá, nahodilá anebo mimoděčná, jindy však zase precizně prokomponovaná – zde patrně tkví reziduum její zkušenosti s rozhlasovými projekty, které z principu onu míru volnosti umožňují, neboť ani nejsou zatěžkány tradicí nejen morfologickou, stylistickou, ale i tradicí produkce či jasným horizontem očekávání. V této časté rovnoběžnosti základních dvou pilířů – hlasu a hudby bez jasné melodické či rytmické vazby se Neuwirth k tradiční podobě opery staví zády, ale na druhou stranu je patrné, že anglicky psané libreto předcházelo hudebnímu tvaru, ačkoliv vznikalo ve vzájemném dialogu dramatičky a kompozitorky.

Ačkoliv žádná z realizací *Lost Highway* nebude patřit do kánonu hudebního divadla či soudobé opery, kam svým charakterem patrně více náleží, sám záznam hudební stopy bude bezesporu náležet k jednomu z děl soudobé vážné hudby, jimž náleží přídomek radikální a pro počátek nového milénia zásadní. *Lost Highway* posouvá operní stylistiku do netušených a velmi mezních oblastí v intenzitě příbuzných snad jen světu Helmuta Lachenmanna. Lachenmann je pro Olgu Neuwirth jedním z klíčových skladatelů, s nímž ji dělí nejen zájem o mezní polohy hlasového umění, ale i takový způsob instrumentace, který z nástrojů často vydobývá hluky a šelesty než očekávané tóny, aniž by bylo nutné je preparovat – oba skladatelé ukazují rozšířený potenciál zdánlivě probádaných klasických nástrojů. Tandem auterek zde připravil skutečně děsivé hudebně dramatické monstrum, velmi pečlivě zaranžované a do detailu dotažené. Jelinek navíc bez pocitu ztráty nebo okleštění byla schopna z Lynchova filmu vytěžit materiál pro nové dramatické dílo, které i pro scénický tvar nabízí mnoho možných řešení, jež však dosud nebyly úspěšně divadelně naplněny, přestože více než devadesátiminutová nahrávka<sup>156</sup> nabízí suverénní počín bez pocitu nedokonalosti. Je zřejmé, že tato sázka na soběstačnost čisté zvukové stopy v jistém smyslu literární opery zde zafungovala, aniž by jí něco chybělo. I filmové situace, které zde mají spíše podobu prudkých a míhajících se záblesků na pozadí temného hudebního plátna, sice nenabízejí sukcesivní logiku příčiny a následku, ale přesto dávají v pokřivené a zruinované podobě velmi jasný a kritický obraz současnosti plné násilí, násilí, které se skrývá uvnitř nás samotných.

---

<sup>156</sup> Olga Neuwirth: *Lost Highway*, Kairos, 2006

## 7. Opera

## 7.1 Politika viditelného Opery Heinerja Goebbelse

Vidění, oko, zobrazování a válka se prolínají dvojicí inscenací Heinerja Goebbelse a tvoří určitý motivický půdorys, kolem kterého je většina scén děl *Landschaft mit entfernten Verwandten* a *When the Mountain changed its clothing* zbudována. Důležitou vazbu režisér představuje na ose problematiky zobrazení jako politického aktu a války či moci.

*Landschaft mit entfernten Verwandten*<sup>157</sup> je nejednotlivou operní inscenací nečekaného záběru, a to čistě na úrovni stylů (dervišský tanec, ozvuky renesanční hudby, indická milostná píseň *Kehna hi kya*, elektronika, noise, východní rituální hudba, country), tak i ve smyslu hráčských konstelací – od sólového projevu herce Davida Bennenta, přes smíšený sbor neškolených zpěváků - členů Ensemble Modern, k promíšení s komorním pěveckým sborem German Chamber Choir až v různých variacích obsazovaný Ensemble Modern, který je využíván jako unikátní těleso zaměřené na interpretaci soudobé vážné hudby, které si ale dokáže poradit s jakoukoliv hudební matérií.

Téma moci, hierarchie, nadřazenosti nebo rovnosti či vztahu k jiným osobám, objektům, ale (zde kupříkladu asijským a středovýchodním) kulturám, ale i mezi našeho světa a možností je nejen provedeno čistě divadelními a hereckými prostředky, ale i zakotveno v použitých textech Leonarda da Vinci (*Die Schlachtbeschreibung*), Giordana Bruna (*De l'infinito, universo e mondo*), Michela Foucaulta (*Les Mots et les Choses*), Gertrudy Stein (*Wars I have seen*), T.S. Eliota (*Coriolanus*) a Henriho Michauxe (*homme-bombe*). Textech vzdálených příbuzných v několika jazycích – francouzsky, italsky, německy, anglicky. I tyto převážně prozaické fragmenty pokrývají určitou historickou topografii tématu moci, která se, byť nepřímou, projevuje i v problematice zobrazení, hierarchie, dominance a proporcí. Zároveň však Goebbels význam slov nezdůrazňuje, zdánlivě se věnuje jen jejich hudebnosti a rytmu. Fakt, že publikum nerozumí všem slovům, není až tak podstatný – důraz není primárně kladen na diskursivní rovinu textů.

Goebbels zde otázku moci, útlaku a vzpoury a čekání na vítěze odkloňuje od tématu války a násilí v jeho velmi širokém pojetí ke zdánlivě nesouvisejícímu tématu proměn vizuálních kódů různých epoch a zdrojů výtvarné kultury, ale i výtvarná kultura se svým kánonem reprezentace se však ukazuje jako prostor nasycený politikou a politickým. Ta je patrná v bubenickém heroickém marši, revoluční scéně, v níž celý a v šedé obleky jednotně oblečený Ensemble Modern unisono bubnuje a rytmicky skanduje *Coriolana* T.S. Eliota. Ansámbl je paradoxně veden tím nejmenším protagonistou, tedy hercem Davidem Bennentem, známým z filmu *Plechový bubínek* režiséra Volkera Schlöndorffa. Ten zběsile hledá vítěze, pobíhá po scéně, vyděluje a navrácí se do souboru hudebníků. Hledá svého vůdce a vyjmenovává zbraně a techniku nutnou k vítězství.

Ačkoliv sám Goebbels hovoří o Krajině se vzdálenými příbuznými jako o opeře, lze říct, že tato klasifikace je poměrně provokativní anebo se jedná o inovativní pokus dát tomuto žánru zcela novou podobu, která se však s klasickou podobou operního umění takřka ve všem rozchází až na základní strukturující princip za sebou řazených čísel - výstupů, jež však nemají ani historickou ani fabulační posloupnost.

---

<sup>157</sup> *Landschaft mit entfernten Verwandten*, režie a hudba: Heiner Goebbels, scénografie, světla: Klaus Grünberg, kostýmy: Florence von Gerkan, koprodukce: Berliner Festspiele, Festspielhaus St. Pölten, la Filature-Scène nationale de Mulhouse, Ensemble Modern, Kulturstiftung Deutsche Bank, Fondation fédérale pour la culture, Ženeva, 2002

V žádném případě zde nelze hovořit o jednotné dějové lince či scelujícím hudebním gestu. Na to je dramaturgická kostra příliš negativní v adornovském smyslu, plná trhlin bez jasných spojů a vazeb, příliš těkává a pokrývající nejednotné bez náznaku přednosti, který sice končí tichem v prostředí chrámu, ale mohl by v podstatě pokračovat dále. Mezi jednotlivými scénami, které mají formu stylově velmi nesourodých čísel, neexistuje přímý vztah a ani hudebně se Goebbels nechce blížit jednotnému jazyku – jedná se spíše o postdramatickou hudební koláž, opulentní pastiš, na jehož ploše se setkává country na pomezí hospodského šramlu s derviškou hudbou, revolučním pochodem, kytarovým hlukem anebo aluzí na východní meditační hudbu, prostou taneční hudbou. Pokud lze hovořit o vzdálených příbuzných v inscenaci, jsou jimi právě zmíněné styly a žánry, které navíc oscilují mezi písňovou formou, recitativem, deklamací, komorní hudbou anebo volnými zvukovými plochami s dlouhými elektronickými i akustickými drony (prodlévající zvuk zvonů anebo dlouhé rezonance kovových misek). Mezi těmito příbuznými, tak jako mezi jednotlivými scénami / akty jsou často velké vzdálenosti, překážky nebo spíše propasti. Ani zde nelze hovořit o jakémkoliv naplnění čitelné fabule; žádný z protagonistů nereprezentuje konkrétní postavu, roli či charakter.

Goebbelsova antiopera zcela narušuje prokomponovanou totalitu wagnerovských a postwagnerovských oper, které se snaží vytěsnit rozpor a mít hladký dramatický i dramaturgický průběh. Krajina se vzdáleně příbuznými nabízí roztříštěný obraz (nebo spíše mnoho obrazů) světa, který není lze holisticky nahlédnout v jeho totalitě. Odhaluje nemožnost vytvořit velký příběh, přitakává nedořečenosti, odmítá jasný průběh akcí a logickou návaznost fabule, ignoruje mytologický rámec tolik vlastní opeře. Jednotlivé sekvence inscenace na sebe zřídka navazují, a pokud, tak jen s odstupem anebo ironií (když například vidíme čtveřici žen oblečených jak dvorní dámy, které recitují přísně minimalistický a repetitivní modernistický text Gertrudy Stein o čtveřce Shakespeara Richarda III. a k tomu se v konverzaci pohybují po scéně tanečním krokem). Pokud je tímto způsobem budováno napětí mezi jednotlivými složkami, epochami a kontexty, které však není scénicky plně ozřejmeno, vytváří se tím velké pole pro hru s narážkami a citacemi.

Ani hudba zde neplní užitkovou roli, není v žádném případě ilustrativní a většinou se od charakteru dalších scénických elementů odděluje. Ve chvíli, kdy Goebbels na scéně hovoří o problému, jak zobrazit například vzpouru, válku nebo chrám a nikoliv, hovoří o zobrazení a nikoliv o podstatě vzpoury či chrámu. Sám je tím, kdo sleduje a reflektuje proměny vnímání, pohledu, sledování a poslouchání v dějinách západní civilizace. Má roli nezávislého prvku, v žádném případě však neilustruje či nekomentuje, jen ještě více rozšiřuje celé sémantické pole díla, napomáhá angažovat divákovu potřebu porozumět, vysvětlovat, vytvořit spoje mezi oddělenými prvky, nalézt v této paletě možnou vnitřní nit. V tomto bodě, kdy předává otěže do rukou divákovy aktivity, kdy podněcuje představivost, ale i analytickou schopnost publika, nabízí jasný politický model dialogu. Jeho díla jsou vlastně metonymické a nehotové povahy, jejich tvůrce počítá s dokončením na straně hlediště. Sám jen diváky cíleně navádí, odhaluje jim celou konstrukci této své patrně nejvýpravnější a nejméně jednotné opery, ukazuje určité příbuznosti, ale neříká, kam směřují. Apeluje na porozumění publika na základě příbuznosti tématům, textům, kulturním odkazům. Režisér a skladatel v jedné osobě zde prolamuje různé epochy – modernistický text rokokovým kostýmem a způsobem chování navrací o několik století zpět a naopak, jindy zase nechává dirigenta vést Ensemble Modern v černých kuklách připomínajících kukly zásahových jednotek nebo teroristů a na zadní plán scénografie promítá barokní obraz pokojné a harmonické krajiny s řekou. I hudebníci

jsou na scéně ustaveni do schémat známých z renesančních a barokních davových obrazů. Možná, že se jedná o pokus pojmenovat současnou situaci, ale skrze kontrast, kontrapunkt, ironii a odstup ukázat, že sami jsme ve světě pouhými příbuznými a můžeme spíše hovořit o svém vnímání, vidění světa, fenoménů a událostí než o světě přímo jako žité zkušenosti, která je artikulovatelná. Možná, že celá opera složená z čísel, kostýmů, sólových výstupů, ale také, pro Goebbelse velmi vzácně, operního zpěvu, spíše ukazuje, nakolik jsme vždy uvězněni v diktátu zobrazení a nakolik právě naše vnímání prostoru a schopnost toto vnímání promítat do díla v nejširším slova smyslu popisem, zápisem, kresbou, malbou, prostorovým rozvrhem, choreografií, konstelací předmětů a osob je politickým činem, neboť odhaluje vazbu a roli jedince, skupiny, davu a společnosti s tím, že je patrné, co a jak smí a nesmí být zobrazeno. Autor inscenace si však dovoluje jistou míru odstupu, nehodnotí, vše jen vedle sebe demokraticky řadí, aniž by naváděl diváka k závěrům či příliš akcentoval některé texty, hudební motivy či scény. V tomto smyslu je jeho stavba horizontální, demokratická. V samotné dramaturgické stavbě je naopak bytostně vertikální ve smyslu vrstvení elementů různého původu přes sebe. Například v situaci, kdy na scéně víří členové Ensemble Modern jako dervišové v dlouhých suknicích s bílými a rudými fezy na hlavách, hudební doprovod není přímo arabský, ale je hrán na buben ngara a čínskou bambusovou flétnu. Jsme svědky neustálého derivé, tedy ozvláštňení, vychýlení z řádu slov a věcí. Tento odklon však nemá charakter přímo politického kroku v každodenním životě, tak jak tomu bylo u situacionistů, ale pádným uměleckým gestem rozvracejícím systémy a mody v řiši znaků a diskursů, komentářem z pozice vzdáleného příbuzného. Právě že jistá konvence opery jako žánru, který je stylově opulentní a představuje samotný vrchol inscenačního přitakání hédonismu, ale i v negativním slova smyslu absolutizace ‚kapitalistického spektaklu‘, napomohla Goebbelsovi dát prostor formálně velmi bohatému inscenování s neustále se měnícími kulisami, třemi sty kostýmy a velkým obsazením, proměnlivým charakterem hudby. Přestože vychází z pozic nezávislého divadla a kritického umění, dovádí zde komunismus forem (ne nepodobný principu, který by mohl být naopak nazván kapitalistickou exploatací), který je schopný přivlastnit si a opanovat cokoli do podoby komplexního jevištního tvaru se spoustou aluzí a referencí. V případě Krajiny se vzdálenými příbuznými však tato kombinace existujících vizuálních a hudebních prostředků neústí přímo do subversivní podoby, ale spíše podoby nadužití forem podřízených nárokům a morfologii bohaté inscenace, která se v určitém smyslu projevuje větší mírou popisnosti, byť vždy nějakým elementem narušené anebo odlehčené. Neznamená to, že by tato inscenace nebyla na úrovni řazení jednotlivých čísel a kontextů překvapivá, ale možná, že se její pestrá spektakularita a střídání scén staly příliš určujícím faktorem.

Patrně více než v jiných inscenacích německého tvůrce je zde patrný chiasmatický charakter divadla, určený neustálým dialektickým pohybem mezi vznikáním a zanikáním tvarů, situací, žánrů, stylů a forem. Je zdůrazněný přivoláním jazyků, forem, epoch, způsobů chování, jejichž singulární rukopis a charakter se rozpustil, ztratil anebo proměnil v pozdějších obdobích.

Pro Heinerja Goebbelse je charakteristické neustále pracovat s intertextuálními výpůjčkami různého původu a kvality. Vše je pro něj materiálem, tedy tím, co je nuceno být dále zpracováno a přetvořeno, podřízeno novému podpisu<sup>158</sup>. Dokonce i

---

<sup>158</sup> Dokonce i Heiner Müller považoval svá dramata za pouhý materiál, tedy otevřený projekt, do něhož musí další tvůrci s vervou vstoupit a zabydlet se v něm. Vnímá se, slovy Heinerja Goebbelse, jako součást řetězce.

operní díla Heinera Goebbelse se s touto formou vyrovnávají v intencích jeho předchozích metod.

Podstatné je ovšem i vedení hlasů, které s operní praxí téměř nekoresponduje, neboť větší váhu zde má mluvené slovo, rytmizovaná deklamace, zpěv a nikoliv limitní pěvecký projev operně školených zpěváků, který francouzský teoretik opery Michel Poizat, autor knihy *The Angel's Cry*<sup>159</sup> definuje jako monstrózní fenomén se vším děsivým a přehnaným, co se k slovu monstrózní váže. Samozřejmě i hlasy zde tvoří role, jsou autonomní, ale také členové Ensemble Modern a pěveckého chóru s hercem Davidem Bennentem zde (oproti Schwarz auf Weiss) reprezentují konkrétní role, ať už historického nebo současného rázu, nebo přesněji – typy bez psychologie a singulární historie, ale s jasným zadáním. Všichni jsou hybateli nejen hudební, ale i herecké akce, ta ale není dominantním činitelem, k jehož projevu vše směřuje. Během situace u nich nenastává vývoj v chování či psychologii, ale posun na úrovni toho, co reprezentují (z upovídáné uklízečky je podobně švitořící dvorní dáma). Psychologie a plnokrevnost postav, to nejsou aspekty, jichž by si režisér všímal. Francouzský filosof Paul Virilio, autor knihy *Stroj vidění*, píše o vztahu divání a postavy: „Divák, podnícený umělcem sledovat vývoj nějakého úkonu na zobrazené postavě, po ní přebíhá pohledem a získává tak iluzi uskutečňovaného pohybu. Tato iluze se však nevytváří mechanicky, jak se tomu děje v případě rozhýbání momentek v chronofotografickém přístroji, díky perzistenci sítnice – schopnosti divákova oka zadržet světelné stimuly, ale přirozeně, rozhýbáním vlastního pohledu.“<sup>160</sup> Goebbels tohoto vnímání pohybu nedosahuje pouze fyzickým pohybem na scéně, ale proměnou kostýmu, chování, role bez jasné a ozřejmené návaznosti. Spojí si, za pomoci pohybu své imaginace a kulturní paměti, rozumění disparátním znakovým systémům v rámci synchronně se konající události, musí navázat divák sám, aniž by byl veden a naváděn.

Dialog, mezititulky, osobní historie, jasný postoj jednotlivce anebo konkrétní komentář by zde byly pro diváka nadbytečné a možná i přímo by měly drtivé účinky – uzamknuly by charakter scén, zúžily významové pole, volný terén a mapu, po níž se lze velmi svobodně pohybovat. Imaginace by přestala fungovat jako prodloužení těla, prodloužení a kreativní uchopení znaků na základě osobité sensibility a zkušeností. Tradiční divadelní zaměření na dialog, interpretaci obvykle funguje jako vnucený úhel pohledu dalekohledem do určitého prostředí. Goebbels nechává prostor jak nejvíce otevřený, ačkoliv jej v případě *Landschaft mit entfernten Verwandten* zužuje větší konkrétností zobrazeného a zakotvováním elementů v historických epochách a modelech chování. V tomto nehierarchickém tvaru často může mít určující roli hudba anebo obrazy v projekci, hořící maketa hradu stejně jako promítaný obraz zeměkoule ve chvíli, kdy jsou recitovány texty Giordana Bruno. Pokud by režisér dal větší pravomoci a dominanci hrajícím hudebníkům, odebral by sílu divákům a donutil je pouze rozumět slovům a rolím bez stejně důležitých prvků divadelní mašinérie. Vizualní aspekt by převážil nad aurálním v rámci i tak velmi komplikovaného systému znaků různých kategorií, z odlišných světů, modelů chování a kulturních uzlů. „Díky průmyslovému množování vizuálních a audiovizuálních protéz jako i nestřídmemu používání zařazení okamžitého přenosu od nejtělejšího věku jsme už běžně svědky čím dál tím pracnějšiho kódování mentálních obrazů, zmenšujících se retenčních časů, malé možnosti jejich dalšího využití a tím i rychlého zborcení konsolidace paměti. Je to přirozené, uvědomíme-li si naopak, že pohled a jeho časoprostorové

<sup>159</sup> Michel Poizat: *The Angel's Cry (Beyond the Pleasure Principle in Opera)*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1992

<sup>160</sup> Paul Virilio: *Stroj vidění*, Slovenský filmový ústav, Bratislava, 2002, s. 9

uspořádání předchází gestu, promluvě a jejich koordinaci v procesu poznávání, rozpoznávání a šíření tohoto poznání v podobě obrazů našich myšlenek a kognitivních funkcí, které neznají pasivitu.“<sup>161</sup>

Goebbels se nevěnuje jen různým typům zobrazování, ale i v jistém smyslu müllerovském popisu obrazů<sup>162</sup> a samotnému průzkumu různého způsobu vidění – snaží se ukázat aktéry v rámci přísné perspektivy na pozadí renesanční prostorové sítě, jakéhosi kánonu ideálního zachycení trojrozměrných předmětů a prvků na dvojrozměrné ploše, jindy společně se svým dvorním scénografem Klausem Grünbergem perspektivu narušuje tím, že skrze divadelní efekty a stínohru pracuje s dvojrozměrným zobrazením, jindy zase konfrontuje velikost a měřítko člověka s extrémními proporcemi předmětů – užívá jak mnohametrové primitivní hadrové marionety na tazích, které vodí členové Ensemble Modern, tak i malé dřevěné modely renesančních hradů a opevnění v podobě, jak je známe například od renesančního malíře Ambrogia Lorenzettiho. Nad těmito maketami postávají hudebníci v renesančních šlechtických kostýmech, debatují, ve skupinkách upravují čtveřici modelů, aby si je vzápětí navzájem ostřelovali explozivní a hořlavou pyrotechnikou. Dřevěné modely vzplanou a doutnají na scéně<sup>163</sup>. Šlechtici se baví ničáním těchto až dětských, loutkových maket hradů, vášnivě simulují bitvy a decimaci budov, k tomu se pojí text Giordana Bruna o řádu v přírodě. S odstupem tak rozhodují, ne nepodobní šachistům, o osudu jiných. Do toho hřmí a blýská se. Ohořelé modely pak čistí a uklízejí ženy se smetáky a chemickými prostředky, nakonec je jak mrtvoly anebo exponáty zakrývají bílými prostěradly. Tyto až komické situace doprovází texty Gertrudy Stein z knihy *Wars I have seen* o psech, rádiu, kuřatech a dalších každodenních maličkostech. Uklízečky tlachají stejně, jako později ty samé hudebnice tlachají v rolích dvorních dam. Goebbels se samozřejmě baví tímto zlehčujícím zcizovacím efektem, který však slouží jako další velká metafora našeho chování po bitvách a konfliktech, naší potřebě zamést stopy, zakrýt, zamlčet a vytěsnit traumatické události anebo z nich udělat aseptické muzeální rekvizity schované v archívech či depozitářích, objekty určené už jen k vědeckému zkoumání. Zdevastované krajiny, krajiny po bitvě už nejsou určeny očím veřejnosti, ta může přihlížet jen samotnému průběhu války. Zmíněné marionety také pustoší scénu, přinášejí zkázu a přeci jsou voděny lidmi, kteří jejich útokům podléhají. Samy obří loutky, vlastně svého druhu nadloutky, se ke konci scény samy sesouvají k zemi jako mrtvá hmota. Křečovitému vznášení se loutek nad scénou sekunduje text Henriho Michauxe *Lidská bomba /homme-bombe/*. Na scénu přichází barytonista, zpívá za doprovodu bicích, dechů a smyčců text *Popis jatek /Schlachtbeschreibung/* Leonarda da Vinci v německém překladu. Loutky jsou odklizeny do velikých transportních boxů ze dřeva a odvezeny.

Na tuto situaci navazuje sekvence, v níž dvorní dámy v rokokových kostýmech s lehkým konverzačním tónem recitují text Gertrudy Stein s opakující se větou: „Just like that.“ Nezávazně tlachají, cupitají kolem sebe a za nimi doslova září černé panely scénografie s arabským geometrickým vzorem vyvedeným ve zlatě.

---

<sup>161</sup> *ibid.* s. 15-16

<sup>162</sup> Heiner Müller je autorem textu *Popis obrazu (Die Bildbeschreibung)* z roku 1984.

<sup>163</sup> Paul Virilio tvrdí: „Bojové pole je místem, kde se společenské chování láme a kde politické přibližování ztroskotává díky účinkům hrůzy. Souhrn vojenských akcí vždy směřuje k tomu, aby byl organizovaný z odstupů či přesněji, aby organizoval odstupy. Rozkazy a komentáře, i když jsou přenášeny dalekonosnými přístroji, však často zanikají ve výkřicích bojovníků, v řinčení zbraní a zanedlouho v hřmotu výbuchů a různých detonací.“ in: Paul Virilio: *Stroj vidění*, Slovenský filmový ústav, Bratislava, 2002, s. 14



Goebbels s Grünbergem dynamicky mění barevnost scén, které přecházejí z šera a tmy až po jasnou oranž, chlad černobílých obrazů nahrazuje studená modř. Stejně jako režisér hovoří o různých i historických způsobech zobrazování, ale i podobách války, které se snaží na scéně vizuálně demonstrovat, ukazuje člověka v řádu slov, přírody a vztahů jako politický problém, problém střetu a nepřístojnosti. A je zřejmé, že politický aspekt je i plně přítomný v prolomení totality a sféry díla jiných autorů a myslitelů, aniž bylo možné hovořit o bohapustém drancování.

### **I hory mají uši**

V jednom ze svých posledních děl s názvem *Když se hory převlékají* /*When the Mountain Changed its clothing* /<sup>164</sup> se Heiner Goebbels odklonil od dřívější přímé divadelní radikality a nabídl ve svém výrazu pravděpodobně hudebně nejharmoništější inscenaci, byť i ta si zachovává ostré kolážovité kontury a politický základ.

Potichu a poslepu vstupuje na téměř pustou scénu s odhalenou a přiznanou technikou i dekoracemi pětatřicet civilně oblečených dívek v předpubertálním a pubertálním věku ze slovinského sboru Carmica Slovenica. Pomalu našlapují, postupně narážejí do židlí, které jim stojí v cestě. Uklidňují se větou: „Everything is going to be alright.“ Ve své trajektorii se však vyhýbají jak dvojici stojanů na divadelní světla, garderobě a objektu ve tvaru pahorku s umělým trávnikem, jehož pozadí tvoří naivistický obraz – kýč Ference Pataki s polními květy a kostelíčkem v pozadí. Dokud všechny ve shluku těla na tělo nenarazí do hromady židlí, panuje pomalé tempo s hypnoticky opakovanou jedinou větou, která zazní i z reproduktorů. Ono uklidňování samozřejmě předznamenává změnu v podobě katastrofy a tématu války, které se bude inscenací na pomezí hudebního divadla a opery táhnout jako hlavní nit, působí jako mantra ne nepodobná zpěvu dětí majících strach. Motiv ztráty očí a oslepnutí nemusí být jen obrazem čistě strachu ze ztráty jednoho smyslu. Jak ve své slavné studii *Něco tísnivého* /*Das Unheimliche*/ poznamenává Sigmund Freud zde spojující oblast čistě estetickou s oblastí psychickou, strach ze ztráty zraku bývá v dětství velký a není čistě fyziologický: „Naproti tomu nám psychoanalytická zkušenost připomíná, že děti mívají hrozný strach z toho, že by si mohly poškodit oči anebo o ně přijít. Mnoha dospělým tato úzkostlivost zůstala a poranění žádného orgánu se neobávají tolik jako poranění očí. Jsme přeci také zvyklí říkat, že budeme něco sřežit jako oko v hlavě. Studium snů, fantazijních představ a mýtů nás pak poučilo, že strach o oči, strach z oslepnutí, je dosti často náhražkou kastrační úzkosti. I sebeoslepení mýtického zločince Oidipa je pouze zmírněním trestu kastrace, který by pro něj podle pravidla odplaty byl jedině přiměřený.“<sup>165</sup> Tento až mýtický strach ze ztráty zraku je dle Freuda spojen s pocitem ohrožení z něčeho neznámého. Ztráta či absence smyslu odnímá člověku bezprostřední kontakt se světem, uvrhává jen do nejistoty, strachu z nepoznaného, neviditelného či nadpřirozeného. Oko, výsostný orgán v hierarchii smyslů, jak poznamenává Josef Vojvodík ve studii *Oralizace a olfaktorizace oka*<sup>166</sup>, se na počátku inscenace stává metonymickým objektem násilí. Oko, které mohlo sledovat hrůzy války či konfliktů, oko, které může být svědkem dospívání, svědkem chování ostatních atd. je zde

<sup>164</sup> *When Mountain changed its Clothing*, režie: Heiner Goebbels, scénografie, světla: Klaus Grünberg, kostýmy: Florence von Gerkan Bochum, Ruhrtriennale, 2012

<sup>165</sup> Sigmund Freud: *Něco tísnivého*, in: *Sebrané spisy Sigmunda Freuda 12, Spisy z let 1917-1920*, Psychoanalytické nakladatelství, Praha, 2003, s. 184

<sup>166</sup> více in: Josef Vojvodík: *Oralizace a olfaktorizace oka*. K psychologii čichového vnímání v díle Jindřicha Štyrského. *Umění* 48/3. Časopis Ústavu dějin umění AV ČR, Praha, 2000, s. 136-151.

jistým ohniskem všech obav, které prostupují jinak „herecky“ relativně formální a chladnou inscenací. Není nevinným orgánem, mohlo být svědkem násilí a způsobit dětem trauma, dětem ze země, na níž sice přímo neleží obrovský stín války v Jugoslávii jako např. na Srbsku či Chorvatsku, ale stín společné historie a krátkého válečného konfliktu je dodnes silným slovinským tématem.

Dívky si s vyplašeným jekotem rozebírají židle, aby s nimi v choreografických konstelacích vždy vytvářely na scéně geometrické obrazce, metaforické struktury znázorňující jejich vzájemné vztahy či se přímo v jedné řadě posadily před publikum a v dlouhé sekvenci ukázaly pouze skrze mimiku svůj proces dozrávání. Ostatně – jedna z prvních vět, které na scéně zazní, se vztahuje k motivu končícího dětství a násilí ukrytému v navenek nevinných tělech: „What do little girls dream about? – Knives, and blood.“<sup>167</sup> Sílu těmto větám, ale i celkové přesně rozvržené hudební inscenaci dodává teatralizovaná forma jejich projevu, jíž je antikvizující chór, z něhož se mnohdy vyděluje pouze jediná sólistka.

Goebbels dívky provádí po několika tematických úrovních, navíc se skrze ně, byť z jistého odstupu, vyjadřuje politicky, což je jeho tvorbě vlastní již od samých počátků, kdy hrál v dechovém souboru Sogenanntes Linksradikales Blasorchester či později spolupracoval s předním východoněmeckým dramatikem a režisérem Heinerem Müllerem. Kromě dozrávání znázorněného dětství i střídáním kostýmů dívkami, které tak opisují oblouk od dětství k dospělosti, hovoří inscenace i o válce, což je režisérovo obsedantní téma, jež znázornil ve většině svých rozhlasových i scénických děl – Wolokolamsker Chaussee, Landschaft mit ernfenten Verwandten, Songs of Wars I have seen. Dívky ze slovinského Mariboru však svou historickou nezátíženost hříchy války zrazují díly, které na scéně zpracovávají a skrze které nejen politicky, ale i fyzicky a psychicky dospívají.

Goebbels zde rezignuje na efektní práci s divadelní mašinerií, tak jak tomu bylo například v případě inscenací Eraritjaritjaka, kde z inteligentního a na dálku ovládaného světla byl schopen vytvořit autonomní „organismus“ ne nepodobný psovi anebo strojové a přesto živelné a poutavé inscenaci Stifterns Dinge (v níž se mechanismus divadla bez přítomnosti herců či hudebníků stal centrálním tématem díla) a nabízí odhalený divadelní svět, v němž dívky ovládají většinu scénografie – světly počínaje, kostýmy konče. Zde není místo pro kouzla a triky.

Zmíněné ukryté násilí vychází najevo například během nebanálního motivu rozřezání plyšových zvířat, z jejichž útrobu ke konci představení dívky vytvářejí bílé mraky. Ty lehce animují na umělém pahorku s pozadím zobrazujícím džungli vytvořeným dalším naivním malířem Henri Rousseau. Goebbelsova volba insitních a naivistických umělců je zde sice na místě tím, že představuje určitý utopický a příliš harmonický obraz nezkaženého dětství anebo nedosažitelného ideálu splněného řádu, který však musí podlehnout zničení a konfrontaci s reálnou situací.

V konfrontaci s problematikou války působí jako výrazný kontrast, ačkoliv na něj režisér přímo nepoukazuje.

I tento výtvarný svět je podobný potřebě zavřených očí před problémy a tíživou situací. Některé ze zdánlivě líbezných písní jsou také přímo jugoslávského původu – jejich balkánský kolorit budí dojem, že se jedná o populární šlágry politicky značně problematické a podbízivé bregovičovské produkce, ale není tomu tak. Válečným souvislostem, v nichž opět dominují texty poněkolkáté vytěžené, opět však velmi trefně, spisovatelky Gertrudy Stein, neunikla ani hudební sféra. Výše zmíněná líbeznost obrazů a scénické akce prudce kontrastuje s texty či slovy písní, jejichž

---

<sup>167</sup> „O čem sní mladé dívky? O nožích a krvi.“

autory jsou například Joseph Eichendorff, Adalbert Stifter, Gertrude Stein, Alain Robbe-Grillet či Marina Abramović a hudbou velmi rozličného původu. Slyšíme zde jak ohlasy elektronické taneční klubové scény v podobě přístupné verze techna a ambientu až ke kompozicím Arnolda Schönberga, Johannese Brahmse, církevní hudby či titovských partyzánských písní. Inscenace se každou chvílí převléká, ale pod příjemným zevnějškem skrývá bolestivé ostny nedávných válek a konfliktů. Tělo hor je zmrzačené, snaží se proto skrývat za vstřícným obalem.

Sám skladatel Goebbels zde v značné míře rezignuje na vlastní skladatelskou činnost a vykonává ji na zcela jiné úrovni jako autor celé scénické kompozice, hybatel montáže děl různých stylistik, kontextů a epoch a předjímá tak režie oper jiných avantgardních skladatelů – Johna Cage, Harryho Partche a Louise Andriesena, jimž se věnoval v letech 2012-2014 během Ruhrtriennale<sup>168</sup>, v němž působil nejen jako intendant, ale i jako jeden z tvůrců. Tím, že cele uchopil hotový materiál dalších skladatelů, otevřel se nové režijní zkušenosti, v níž opouští vlastní kompoziční ambice, což ovšem je možným logickým vyústěním potřeby obydlovat díla od jiných skladatelů, režisérů anebo malířů.

---

<sup>168</sup> John Cage – *Europas 1&2*, 2012; Harry Partch – *Delusion of the Fury*, 2013, Louis Andriessen – *De Materie*, 2014

## **8. Postspektakulární inscenace**

## **8.1 Tušíme, kdo je Tom, ale kdo je Jerry? K inscenaci Kloing! skladatelky Olgy Neuwirth**

Rakouská skladatelka Olga Neuwirth, která se narodila v roce 1968 ve Štýrském Hradci, patří k nejnápadnějším představitelům soudobé elektroakustické hudby. Její nebývale expresivní a zvukově intenzivní díla, lhotejnost, zda určená pro rozhlas (Todesraten, Der Tod und das Mädchen II), orchestry (Clinamen / Nodus) nebo film a hudební divadlo (The Long Rain, Lost Highway, Bählamms Fest) se vždy vyznačují labyrintickou a velmi zahuštěnou strukturou s mnohdy minimálním tendováním k melodičnosti. Tato struktura prochází permanentní proměnou a dekonstrukcí a brání posluchači v rychlém zapamatování. Kromě své skladatelské práce se v duu s kytaristou Burkhardem Stanglem věnuje volné improvizaci na theremin a laptop anebo společně s režisérem Nicolasem Stemannem například paradivadelním výstupům plným parodie.

Neuwirth na většině svých rozhlasových či divadelních děl kontinuálně spolupracuje se spisovatelkou Elfriede Jelinek anebo používá texty modernistických (Leonora Carrington či Franz Kafka) či současných autorů. Obvykle se ujímá režie svých rozhlasových projektů, scénickým dílům se však režijně bohužel spíše vyhýbá, přestože její cele divadelně-hudební počiny Kloing! a Hommage à Klaus Nomi dokazují, že nad svými díly panuje lépe a přesvědčivěji než přizvaní režiséři, jak tomu bylo v případě oper Lost Highway či The Outcast, které sice byly hudebně naprosto imponujícími kompozicemi, divadelně však značně pokulhávaly. Toto kulhání však bylo spíše způsobeno divadelníky, kteří byli k dílu Olgy Neuwirth vybráni než jejími samotnými scénáři a skladbami, z nichž některé dokonce mají charakter oper, byť velmi radikálních a pro běžné operní publikum málo vstřícných.

Kling! německy znamená cink! nebo zněj! či zvuč! Onomatopoické Kloing! toto slovo připomíná, ovšem je spíše výsledkem jeho buď komiksové či animovaně-filmové svobodné deformace. A s tímto konceptem posunu a deformované grotesky skladatelka Olga Neuwirth ve svém hudebně-divadelním díle pracuje. Kloing! je dílem permanentního posunu z jedné umělecké formy do druhé, které navíc po celou dobu svého trvání téká mezi různými žánry a hudebními stylistikami. Svět tohoto díla, je však neskutečně otevřený a morfologicky pestrý, přestože v něm není použito mnoho prostředků vyjádření (pouze projekční plátno, kamera, mechanický klavír a pianista).

### **Spříznění volbou prostředků**

Hudební divadlo v posledních letech zažívá nebývalý rozkvět, a to nejenom po hudební, ale i čistě formální stránce. Je zajímavé, že se od 70. let navrací i k nástrojům téměř odsouzeným k zapomnění. Například skladatel Mauricio Kagel se v některých svých hudebních inscenacích soustředil právě na tuto estetiku starých mechanismů a nástrojů. O takřka třicet let později vešlo mechanické piano v letech 2007-2008 opět do kurzu, a to právě díky skladatelům soudobé hudby a režisérům v jedné osobě – Olze Neuwirth a Heineru Goebbelsovi. Zatímco významný tvůrce hudebního divadla Heiner Goebbels s oblibou rozrušuje a prozkoumává samotné hranice performativity jako takové či toho, zač ještě lze považovat divadlo, což je hlavně případ divadla bez herců s názvem Stifiers Dinge, Olga Neuwirth se po čistě formální stránce soustředí na rozrušování či rozpouštění hudebních a divadelních disciplín během jednoho celku. Obě scénická díla – Kloing! a Stifiers Dinge mají leccos společného. Obě vznikla ve velmi podobném období (Stifiers Dinge v roce 2007, Kloing! v roce 2008), ve svém ustrojení se pohybují na hranici spektakularity a daleko spíše se blíží tvaru definovatelnému jako scénická instalace. Goebbels

rezolutně rozšířil divadelní obzor tím, že vytvořil divadelní dílo zcela bez herců, avšak s důmyslnou a technologicky náročnou scénografií. Místo nich vznikají na jevišti situace mezi živě provozovanou, ale naprogramovanou hudbou či zvukovými záznamy hlasů nebo hudby, simulovanými přírodními procesy (mlha, déšť, vroucí voda, soumrak atp.), reálnými objekty – klavíry, stromy a projekcí. Olga Neuwirth pracovala s významově téměř neutrálním a strohým prostorem, neboť celou scénografii tvoří projekční plocha, klavír a židle a kamera. Oba režisérské skladatelé používají mechanické klavíry naprogramované počítači, každý se ale s jejich pomocí vyjadřuje k odlišným jevům, a to nejen na samotné hudební úrovni. Jejich sama přítomnost na scéně má v *Stifters Dinge* a *Kloing!* velmi odlišný význam a funkci. Heiner Goebbels má na scéně mechanických klavírů několik, Neuwirth pouze jeden, který ovšem násobí pomocí videa – vidíme a slyšíme záznamy různých klavírů, jejichž zvuk se zahušťuje a proplétá s kompozicí prováděnou živě na scéně. Goebbels ve své scénické skladbě bez živých aktérů hovoří o vztahu člověka a přírody a ukazuje, nakolik samotné popisy přírodních jevů a procesů lze metaforicky překládat i na lidské či společenské vztahy, ač dílo hovoří hlavně o přírodě samotné, divoké a bez přítomnosti člověka. Nejen, že je z mechanických klavírů na scéně postaven celý zadní plán scénografie, jejíž přední část je tvořena bazény se substancí umožňující vytvářet mlhu i připomínat bublající šumavské rašeliniště<sup>169</sup>, a pět starých klavírů tak rozšiřuje svou funkci v podobě estetického objektu a konstrukce-sochy, projekční plochy, ale lidského výtvorů hovořícího uměleckým jazykem o tichu lesních samot, mýtinách a hromech či větrech. Goebbelsova skeptická a ve svém vyznění temná postspektakulární inscenace na pomezí instalace je mechanickým dílem plně naprogramovým, které nedává příliš prostoru náhodě a improvizaci. Zatímco Olga Neuwirth využívá v *Kloing!* video záznamy rozhovorů či hudebních produkcí, Goebbels pracuje s archivními nahrávkami o vztahu člověka a přírody s hlasy aktivisty Malcolma X, spisovatele Williama S. Burroughse a strukturálního antropologa Claude Lévi-Strausse. Neuwirth také prostřednictvím živého klavíristy dává prostor přímé konfrontaci kompozice (videozáznamy a naprogramovaná kompozice pro mechanický nástroj) s živelnou a robustní improvizací.

Ačkoliv rakouská skladatelka ve svém díle přitakává humoru a parodii, neznamená to, že ani *Kloing!* není dílem skeptickým či kritickým. Jeho tématem je odcizení, dominance stroje nad člověkem, slabost těla a stárnutí strojů, odcházení starého světa a manipulace. Neuwirth je sice autorkou sofistikovaných děl nasycených odkazy např. na klíčová díla avantgardy či postmoderny, ovšem mnohé z jejich děl mají svoji lehkou a groteskní část či charakter. Obě scénické kompozice - instalace – inscenace pracují s tématem mechanismů a technologií přímo, ovšem nejsou ani technicistní či ve svých efektech samoučelné. I přes všechny zmíněné odlišnosti mají však více společného než vzdáleného, neboť principiálně naznačují nový potenciál performativního umění, které může mnohé přebírat z jiných uměleckých disciplín – například multimediálních instalací. Obecně řečeno, v novém tisíciletí se Olga Neuwirth přiklonila k větší agresivitě a intenzitě ve svých dílech, navíc se pro ni motiv mechaničnosti stal v několika skladbách klíčovým – lze zmínit *Construction in Space*, *locus ... doublure ... solus* či *Lost Highway*.

Samozřejmě, že jazyk Heiner Goebbelse je díky zvuku pětice klavírů, elektronické reproduované hudbě, užití hudby J. S. Bacha a samplům několika lidských hlasů

<sup>169</sup> Rakouský spisovatel Adalbert Stifter (1805-1868) ve svých, na úrovni vyčerpávající deskripce ne nepodobné verismu spisovatelů tvořících proud tzv. Nového románu, premodernistických románech popisuje šumavskou přírodu a počasí.

pestřejší, ale také je nasycen kontemplací a zřetelným kroužením okolo témat vztahujících se k přírodě a roli člověka v jejím rámci. Olga Neuwirth je v Kloing! razantnější, což ovšem neznamená, že by se Heiner Goebbels bránil podobně zahuštěným a zběsilým strukturám v pasážích s názvem El Sonido a The Storm a nepřítakával tak svým dávnějším skladbám, ale rozdílně od německého skladatele a režiséra si posluhuje značnou porcí odstupu a humoru bez obav, že se tím celek zneváží či potupí. Goebbels se vydal cestou impresí, Neuwirth ve svém scénickém díle přitakává redukci a abstrahování.

### **Komiksová válka**

Aby však kvality Kloing!, které nelze popsat pouze díky komparaci s příbuzným paradivadelním spektáklem, vynikly, je nutné se zaměřit i na samu deskripci této práce Olgy Neuwirth.

Na scéně stojí klavírní křídlo, poslední prototyp mechanického piana, kamera a velká projekční plocha. Kloing! začíná dlouhým dokumentárním filmovým záznamem, na němž hovoří majitel hotelu ve Švýcarsku, kde mají stále funkční více než stoletý mechanický klavír z roku 1905 vyrobený firmou M. Welte & Söhne z Freiburgu.

Tomuto klavíru se příznačně v německojazyčném prostředí říká

Reproduktionsklavier. Majitel hotelu ukazuje způsob, jakým tento starý nástroj funguje. Přirozenou scénografií pro klavír je starý rodinný hotel se svým zaběhnutým řádem a prověřenými rituály, které snadno nepodléhají módám a potřebám modernizace. Součástí starosvětského inventáře je tedy i tento hrací stroj, který, jako jeden z několika hotelových elementů, takřka symbolizuje starý svět, který zaniká a jehož tradice jsou odsouzeny ne-li k zániku, tak transformaci, zapomenutí a nepotřebnosti. V detailním záběru vidíme útroby klavíru, jeho měchy, kladky atp. Detailně snímaný zvuk těchto součástí stroje zdůrazňuje všechny nechtěné, tedy parazitní, ale hypnotické zvuky starého mechanismu – nádechy měchů, vrzání soustrojí, skřípot klapků a šelest papírů s vyraženým záznamem romantické skladby, jak ji pro účely mechanického piana nahrál slavný klavírista Ferruccio Busoni (1866-1924).

Toto mechanické piano je do značné míry jedním z prvních reprodukcí zařízení – objev mechanického piana totiž umožnil zaznamenat autentickou hru živého klavíristy na pevný papír, a toto jedinečné provedení dále prostřednictvím piana reprodukovat. Neuwirth tak spřádá, ve spolupráci s hudebníkem a videoartistou Lillevanem, po úvodním proslovu majitele hotelu skladbu ze samotných mechanických zvuků historického reprodukcího přístroje. Vytahuje na světlo to, co naopak má být potlačeno, umlčeno. Ze zvuků z rodu kristevovských abjektů splétá v transovém pulsu fragment bez slyšitelné reprodukcované hudby, neboť i tento mechanický stroj nabízí zajímavý sonorický materiál, který lze kompozičně strukturovat. Později vidíme ruce, které do mechanismu zasouvají dlouhý pás papíru se skladbou v provedení Busoniho. Slyšíme šelest pásu papíru, v zesílení zní jako soudobý noise, což je možná intence skladatelky ukázat, jak i ve starých předmětech dřímají zvuky, které lze považovat za ryze současné či spíše nadčasové, ale hudebníky dlouho opomíjené. Jedná se o hluk starého světa, šelest velmi plastický, až hmatatelný, a kontrastní k digitálně ovládanému pianu, které dřímá na jevišti a jehož zvuková role vklouzne do rámce hudebně-obrazové kompozice vzápětí. Neuwirth zde sama tematizuje fyzičnost starých nástrojů a předmětů a asepticnost spojenou s perfekcionismem současných mechanických klavírů a instrumentů obecně. Aniž by na úrovni samotné kompozice přímo zdůrazňovala tuto chiasmatickou opozici, neboť v ní jsou téměř integrálně oba světy propleteny,

vizuální složka však oba historické, významové a kvalitativní aspekty odhaluje v odlišnostech.

Náhle však přebírá iniciativu Olgou Neuwirth naprogramovaný samotný nový klavír Bösendorfer, a to v hutné, expresivní a surové verzi té samé skladby. Oněch sto let ční mezi oběma verzemi jako propast. Zatímco starší verze je ornamentální a hladce plyne, soudobá verze je hrubá, s ostrými konturami. Dva stroje, které vznikly se značným časovým posunem, ukazují otřes v proměně diskursu i praxe, který proběhl během jednoho sta let. Neuwirth však silou obě verze překládá přes sebe, odhaluje jejich rozpor.

Zatímco starší piano neumí hrát tak, aniž by neprodukovalo nechtěné zvuky, druhé dokáže hrát i zcela potichu, neboť se jedná o poloelektronický nástroj, u něž je možné regulovat úroveň hlasitosti. Na projekčním plátně tak je vidět snímané piano, jehož klávesy se dynamicky pohybují, avšak nástroj sám mlčí. Divák může vnímat pohyb a tempo a vytvářet si tak v hlavě proud imaginární hudby, tedy hudby, která je v mnoha ohledech pravým dědictvím mezních výbojů avantgard. Opět se po chvíli objeví zvuk klavíru a lze tedy slyšet matoucí, nemelodickou a až dětsky vykloubenou či pokřivenou hru. Hudba je surová, organická a nemá nic společného s líbezností. Na záznamu se objevují nahrávky klavírních virtuózů, aby je doplnil živý hráč, který přichází na scénu a zasedá u nástroje. Naprogramovaná kompozice a živé hraní se setkávají na jedné klaviatuře. Video vše snímá a společně se zvukem vrství, překrývá, a tak se najednou překrývá pás papíru s virtuózními hráči a živě hraným klavírem na scéně. V projekci se tak objevuje trojice způsobů hry, forem a tradic. Hudba se výrazně zahušťuje do labyrintické struktury, slévá se do hlukové magmy. Obraz se na plátně rozostřuje, pohyby rukou virtuózů se zpomalují. V momentě, kdy jsou ruce s nástrojem, který ovšem také hraje naprogramovanou skladbu, snímány, lze hovořit o boji člověka se strojem, nelidským mechanismem, který nebere ohledy na způsob interpretovy hry. Muzikolog Stefan Drees, který se zabývá dílem rakouské skladatelky, ve svém eseji jednoduše nazvaném Kloing! pojmenovává jeden z možných motorů tohoto díla jako ideu virtuálního hyperklavíru či dokonalého stroje<sup>170</sup>. Toto téma ostatně Olga Neuwirth zpracovává ve své hudebně-vizuální instalaci Miramondo multiplo, která byla vytvořena pro Documentu 12 v Kasselu v roce 2007.

Když se pokouší interpret hrát, stroj – nástroj si někdy žije svým životem, je bezohledný. Dalším nezávislým mechanismem je zde video, stejně tak iritující jako nasycené hudbou. Trvá chvíli, než živý hudebník najde možnost souhry s mechanickým pianem, aby později využíval rozšířených možností neživého spoluhráče-hudebního nepřítele. Vzniká tak koncert pro dvě ruce a neomezenou paletu možností naprogramovaného instrumentu. Hra je rychlá a divoká. Interpret se jen dívá, snaží se stíhat tempo hry, aby tuto souhru opět za chvíli přerušil záznam valčíku z útrob starého klavíru ze švýcarského hotelu. Tento vpád dalšího elementu rozbijí vznikající harmonickou, byť zběsilou, souhru. Dochází k velkému zastření prostředků, jimiž se Olga Neuwirth vyjadřuje, aniž by dala váhu jedné z možností. Kloing! tak osciluje celou dobu mezi scénickým koncertem, performance, instalací či zvláštním divadelním tvarem s interaktivní scénografií.

## Animovaný klíč?

---

<sup>170</sup> Stefan Drees (ed.): Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen: A Twilight auf der Suche nach dem fernen Klang, nakl. Pustet, Salzburg, 2008, s. 364



Do tohoto momentu se scénické dílo týkalo témat soupeření člověka se strojem, virtuozity, dokonalosti, života či mizení starého světa, aby i tuto již téměř jasně nastíněnou geometrii vztahů a možností Olga Neuwirth náhle rozbila svým ironickým humorem. V projekci se objevuje kus kreslené grotesky s Tomem a Jerryem, kde Tom chce coby klavírní virtuóz zahrát koncert, ale celou dobu mu jeho hru narušuje Jerry uvnitř i vně nástroje.

Scéna na počátku připomíná souboj hudebníka hrajícího na scéně s mechanickým klavírem, který si hraje svoje, což trvá do momentu, než kocour Tom otevře horní desku nástroje a objeví myšáka Jerryho, tahajícího za struny s jediným cílem – zničit kocourovu hru. Následuje groteskní zběsilá snaha hrát dál, hrou myš utlouct anebo vystrnadit od strun. Dlouho ale kocour jen sleduje hru na klavír, který však ovládají neznámé síly, tedy později odhalená myš. Tato přímá citace se v díle Neuwirth neobjevuje náhodně či jen z lásky k humoru. Filmem je otevřena široká problematika proměny, již prošla hudba ve 20. století. Po provokativní a dadaistické kompozici 4'33" Johna Cage pro zdánlivé ticho a nehrajícího hudebníka se totiž dostala do popředí otázka, co je vůbec hudebním materiálem, či jím není naše zvukové okolí samo o sobě (ambient) a zda roli skladatele i interpreta nejde vnímat v širším kontextu. Cage touto skladbou narušil panující hierarchii a ukázal, že hudbou může být jakýkoliv tok zvuků či tónů, je-li jako hudba přijímán a že člověk-autor-interpret není jediným, kdo může provozovat hudbu. Tvůrcem hudebního toku tak může být jak rušná ulice, tak i myš, hrající na struny. Aniž by Neuwirth toto dílo primárně citovala či akcentovala (pomineme-li pasáž pro ztišený, ale hrající klavír), poukázala na otřes, který v soudobé hudbě nastal a zasáhl i samu autoritu skladatele. Navíc je použita groteska jedním z klíčů k samotnému názvu scénické kompozice. Olga Neuwirth ostatně není jediná ze soudobých skladatelů, kdo se podobným vpádům ironie vůči schématickému pohledu na to, jak má znít a jakým způsobem se má vyjadřovat soudobá vážná hudba, nebrání. Naopak – je velmi poťouchlou a živelnou skladatelkou. Podobný vztah k humoru či zvukovému plánu grotesek je možné vystopovat v díle Johna Zorna, Johna Oswalda, zmíněného Johna Cage či Christiana Marclaye.

Kým jsou tedy Tom a Jerry v rámci Kloing!, pokud hovoříme o díle, pod nímž je rakouská skladatelka podepsána? Tento filmový fragment, stejně jako i záznamy hotelového klavíru či virtuózů, podřívají statut skladatele Olgy Neuwirth, ačkoliv zmíněné citace náleží do kompozice a jsou její plnohodnotnou součástí. Zatímco tušíme, kdo je Tom – v tomto případě vztekly či zmatený interpret a reprezentant „kulturního“ světa, otázka, kdo je Jerry, tedy ten, kdo hudbu skutečně vytváří – skladatel a interpret zároveň, je velice nejistá. Stejně, jako se na počátku situace diví Tom, kdo vlastně hraje na klavír, diví se i interpret na scéně. Před ním defiluje zběsilá a naprogramovaná hra na klávesách, na projekčním plátně se střídají bravurní hráči s americkou groteskou a záznamem mechanického klavíru ze švýcarského hotelu. Kdo je však hybatelem kompozice a v jistém smyslu i jejím interpretem je zde velkou otázkou. Zatímco provozování tradiční skladby připomíná rovnici o dvou známých, tedy skladatele a interpreta, zde je však skladba tvořena skupinou několika známých a neznámých zároveň s tím, že jejich role kmitá mezi rolí skladatele a interpreta. Jsou snad virtuozní hráči na filmovém záznamu anebo sám Busoni tvůrci nebo spolutvůrci kompozice Kloing!? Jsou snad skladatelé jimi prováděných skladeb spolutvůrcem díla Neuwirth atd. atd.? Kloing! připomíná přesýpací hodiny s tou inovací, že by jejich písek ve stejném okamžiku proudil nahoru i dolů. Sama kompozice by se tak nacházela v nejužším bodě mezi dvěma baňkami naplněnými otázkami praxe, provedení a kompozice či okamžité autorské

improvizace. V tomto nejužším bodě se tak několik tendencí může mísit dohromady a jednotlivá zrnka jsou si přeci tak podobná, navíc se mohou od sebe odrážet a navracet na původní pozice.

Olga Neuwirth sice ručí za celek, není však v plné míře jeho autorkou, ačkoliv je autorkou celkové kompozice. Značná část hudebního toku je dílem jiných skladatelů či reprodukováné hry interpretů. Neuwirth hovoří jazykem jiných tvůrců, jejichž autorství je navíc přiznáno, a přesto je její koláž či možná spíše asambláž autorským aktem, neboť podpisy jiných celků přepisuje svým jménem. Nejen to, tento její akt tzv. mash-upu, cut-upu či plunderphonie je svrchovaným kompozičním rozhodnutím a jazykem, jímž navazuje na avantgardní stylistiku střetu různých předmětů a forem na jednom obrazu, a to i s celým dadaistickým sarkasmem, který je jí také vlastní. Ovšem tato svrchovanost obsahuje zmíněné rozpory. Palčivá otázka, kdo je Jerry, je zde ještě více nejasná či rozostřená. Je jím interpret, tedy ten, kdo na scéně vytváří živý hudební tok? Anebo ten, kdo hudbu komponuje čili Olga Neuwirth? Anebo snad jsou jím i filmové dotáčky? Sám živý interpret na scéně totiž v rámci své dovolené interpretace hraje vlastní hudbu, která pouze reaguje na naprogramovaný klavír. I tento suverénní hudební čin tedy není zcela suverénní – musí se přizpůsobit obrazu na plátně a divoké hře mechanického klavíru. Interpret je tedy do jisté míry Jerry – hudební interpret a skladatel v jedné osobě, ale je i Tomem – tím, kdo reaguje na myšákovu hru. Je snad interpretem i samo mechanické piano? Olga Neuwirth zde buduje složitou architekturu opozit a rozporů sloučených do jedné skladby. Vnitřní dynamika Kloing! je tak určena neustále přeformulováváním sledem chiasmatických křížení a záměn. Leckdy citlivá a tvůrčí lidská bytost na scéně hraje agresivněji a bezohledněji než například reprodukováné záznamy či hra mechanického klavíru. Musí jej přebít, znásilnit vlastní hrou. Efekt toho střetu je často výrazný – dá se hovořit o odcizení člověka ve světě odcizených zvuků. Vztah interpreta, skladatele a strojů může být navíc metaforou ekonomického fungování společnosti, což Stefan Drees rozvádí ve své studii.<sup>171</sup>

Do jisté míry by na Kloing! bylo možné aplikovat i tezi o autoru jako producentovi, kterou ve svém eseji Autor jako producent představil Walter Benjamin<sup>172</sup>. Walter Benjamin zde obšírně cituje Brechta, detailně analyzuje jeho epické divadlo a názorně ukazuje, jakým způsobem svou nelineární formou dokáže nejen nahlížet problém z více perspektiv, ale také aktivizovat publikum. Benjamin ukazuje možnost revolučního činu nikoliv jako pouhou záležitost mas, ale jako svobodné, individuální gesto vzpoury namířené proti institutům a institucím, proti kapitalistickému aparátu. V tomto smyslu je čin interpreta na scéně analogický k situaci možné individuální revolty či potřeby změřit síly s aparátem či politickou mašinerií.

Pokud Olga Neuwirth svou skladatelskou práci s různými podobami autorství a pouhého „provedení“ skladby rozrušuje zdánlivě jasné kontury identity skladatele a interpreta, stejně tak činí nejistým žánr i samo médium, skrze které se vyjadřuje. Během relativně krátkého trvání Kloing! se neustále proměňuje forma díla od čisté instalace přes koncert, performance až k hudebnímu divadlu. Samozřejmě, že hudební divadlo by zde mohlo být zastřešujícím pojmem, ovšem pokud by se výrazně nepřibližovalo i multimediální zvukově brutální i vtipné show anebo instalaci bez přítomnosti živého aktéra. Možným pojičkem je však i koncert, doplněný dalšími scénickými a zvukovými elementy. Olga Neuwirth ráda žongluje s formou, převrací ji naruby, odhaluje její švy, stírá její hranice anebo ji bez lítosti destruuje. Ukazuje

<sup>171</sup> Stefan Drees (ed.): Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen: A Twilight auf der Suche nach dem fernen Klang, nakl. Pustet, Salzburg, 2008, s. 365

<sup>172</sup> Walter Benjamin: Agesilaus Santander, Herrmann & synové, Praha, 1998, s. 151-174

rozpad formy na tři disparátní toky, které se v jistých momentech setkávají, ale spíše funguje souběžně či se nepřiléhavě překrývají. Skrze humor a zběsilou jízdu napříč stylistikami se však dotýká čehosi závažnějšího – ukazuje, jak tento střet je schopen vyvolat efekt naprostého hudebního šílenství. Neznamená to, že by Kloing! bylo zcela nemelodickým a nerytmickým dílem, Neuwirth akorát skrze efekt vrstvení a srážky několika kompozic do sebe, odkrývá naprostou hudební heterogenitu. Střetávají se zde šlágry se zběsilou soudobou hudbou a surovými klastry, groteska s improvizací či sto let starým provedením klasických skladeb. To vše doplňuje mechanismus starého piana připomínajícího živý organismus. Výsledná struktura je stejně tak otevřená jako komponovaná. Má přesuvná těžiště.

Finále Kloing! dává zapomenout na elementy z filmové grotesky, je velmi agresivní a zahuštěné. Olga Neuwirth zde hojně využívá naprogramované klastry a pracuje s dlouhým dozvukem, na který navazují opět záběry měchů starého piana. Pohyb a zvuk měchu připomíná dech jakéhosi podivného zvířete. Náhle se na plátně objevují nápisy jako např. „Aplaudujte! Hned! Dýchejte! Hledte dopředu! Uklidněte se. Dýchání brání koncentraci.“ Ani zde si Neuwirth neodpustí závěrečný žert a provokaci a není potřeba přidávat další komentář.

## 9. Závěrem

Pole radioartu a hudebního divadla je, jak jsem se pokusil ve své disertační práci s názvem *Od radioartu k hudebnímu divadlu* odhalit, velmi plastické, proměnlivé, těkavé a dynamicky se vyvíjí s tím, že přesahuje do dalších uměleckých žánrů a ovlivňuje například i literární tvorbu anebo myšlení o scénografii či světelném designu. Je místem neustálé vícestranné výměny vlivů a překvapivých dramaturgických, morfologických a stylistických operací nabízejících nové vztahy v interakci jevištních a zvukových elementů.

Vzhledem k velkému poválečnému rozmachu nových kompozičních technik, ale i rozvoji technologie a reprodukčního zařízení, rozkvětu soudobé vážné hudby, oblastí rozhlasového umění v podobě soundscapes, sound poetry, Hörspielů, rozhlasových dokumentů a mezních poloh literárních rozhlasových her, rozhlasových oper a propojení zvukových a skladatelských postupů s performance, happeningem, divadelním eventem, operou, hudebním divadlem anebo galerijní instalací, čítá ono pásmo konvergence, příbuznosti těchto žánrů a oblastí mnoho dvojdomých umělců či postupů, které by si zasloužili detailní zmapování v kontextu mezinárodní scény, ale i historie vývoje žánrů a stylů.

V disertační práci jsem se zaměřil, kromě historického a morfologického vzhledu do synchronní emancipace a rozvoje rozhlasového a hudebně divadelního světa, na čtveřici dodnes plně aktivních tvůrců, jež považuji za přední současné reformátory zmíněných okruhů v německojazyčném kontextu, a to Heinera Goebbelse, Olgu Neuwirth, Andreamma Ammerera a Helmuta Oehringa. Ačkoliv se primárně jedná o hudební skladatele anebo rozhlasové tvůrce, kteří se svobodně pohybují ve zmíněných oblastech, jako režiséři anebo autoři instalací důrazně proměňují současnou podobu zvukového umění v kontextu široce pojímané performativity. Samozřejmě, že další tvůrci např. Christoph Marthaler, Georges Aperghis, Karlheinz Stockhausen, Claude Vivier, Mauricio Kagel nebo Luigi Nono a Bernhard Lang, ale i divadelní skupiny formátu The Wooster Group anebo solitéři jako Laurie Anderson, Robert Lepage či Robert Ashley by si zde zasloužili samostatné studie, ale předpokládám, že klíčová čtveřice pokrývá svým přístupem značné teritorium přístupů, dramaturgických strategií a inscenačních či kompozičních metod a technik. Mohou tak tedy fungovat jako zástupní hrdinové příběhu o proměně, rozvoji a vzájemném vlivu oblastí, které se zdály být vzdálené. Aby bylo možné se nejen s jejich dílem a uvažováním seznámit ještě z jiné než dramaturgické perspektivy, nabízím v příloze sérii rozhovorů jak s touto čtveřicí, tak i s rozhlasovými producenty Hansem Burkhardem Schlichtingem a Michalem Ratajem a důležitým představitelem českého radioartu Jaroslavem Krčkem, kteří dokáží výstižně definovat, byť například z jiných úhlů a na základě odlišných zkušeností, vztah, který byl pro tuto disertaci určující.

Předpokládám, že téma vztahu zvukového, hudebního a divadelního umění touto disertační prací neuzavírám, neboť stále v sobě obsahuje mnoho provokativních impulsů, které má smysl analyzovat, popisovat a ohledávat a které vnímám jako podstatné pro další zpracování.

## **Přílohy**

## 1. Chci nechat střed otevřený Rozhovor s Heinerem Goebbelsem

**Byl jste členem skupiny Cassiber, která byla spřízněna například s hnutím Rock in Opposition (Rock v opozici). Jste vůbec s lidmi z tohoto okruhu v kontaktu?**

Lidsky ano, hudebně nikoliv. Vídám se s Chrisem Cutlerem, Fredem Frithem, Arto Lindsayem... Dále už nespolupracujeme, ale posloucháme své nahrávky, posíláme si cd. Experimentální hudbu ale už téměř neposlouchám, je mimo mé zájmy. Přestal jsem sám vystupovat na scéně, hrát koncerty, neboť přibližně každých sedm let měnit oblast, jíž se zabývám. Nejdřív jsem začal psát hudbu pro film a divadlo, napsal jsem na třicet filmových kompozic, ale většinou jsem byl zklamaný z toho, jak je hudba použita, protože nikdy nemůžete vymyslet skutečně silnou skladbu. Obvykle totiž musíte splnit zadání, které vychází z toho, co režisér už někde slyšel.

V současnosti také v kině nevidíte často opravdu nové filmy, ale přepracované známé scénáře, vzorce a postupy. V dokumentárních filmech to naštěstí funguje trochu jinak, zde se musí více režisér přizpůsobit i materiálu, který zpracovává. Ale to jsem odbočil. Po práci pro film a divadlo jsem se věnoval rozhlasovým kompozicím, následně jsem začal komponovat hudbu pro ensemble a orchestry, pak jsem se začal věnovat hudebnímu divadlu. Nyní druhým rokem vedu festivalu Ruhrtriennale a pak se buď budu opět více věnovat skládání a výuce.

**Když jste v mládí hrál v Sogennantes Linksradikales Blassorchestra anebo Cassiber, což byly skupiny velmi těsně sepjaté s levicovým hnutím, zažil jste šok, když jste na počátku 80. let hrál ve východní Evropě a později třeba v SSSR a musel jste své postoje revidovat?**

Ne, já neměl o tamních politických systémech žádné iluze. Byl jsem zapojen do tzv. spontánního levicového hnutí, které nemělo žádné falešné představy o tom, jak to funguje za železnou oponou. Měli jsme jen jisté sympatie k původním intencím těchto systémů, ale žádné sympatie k jejich podobě, násilnosti. Nebyli jsme ani maoisti, ani komunisti, spíš anarchisté. Těšilo nás, že jsme díky undergroundovým iniciativám mohli vystoupit kolem roku 1983 například v Praze anebo hrát ve východním Berlíně, kde nám ve stejný den, kdy byla moje fotka na první straně hlavních novin, zakázali koncert. V těchto zemích bylo zajímavé sledovat ony vnitřní boje, v nichž vás jedna skupina lidí cpe na pódium a druhá vás z něj strhává.

**Jak mohl v tom případě fungovat Váš spolupracovník a přítel Heiner Müller, dramatik žijící v NDR, který směl cestovat ven, zatímco jiní lidé nesměli, ačkoliv doma často nesměl režirovat a publikovat. Co pro něj NDR představovala?**

**Určitý nenaplněný sen o socialistickém státě?**

Neměl to zrovna lehké, spíše jej zachraňovala reputace v zahraničí, kterou v NDR dokázal využít ve svůj prospěch. Rozhodně byl i tenkrát silně zaměřený proti kapitalismu, což jsem byl také a byl schopný velmi kriticky posuzovat všechny chyby a křivdy, které se za železnou oponou děly, což lze ostatně nalézt i v jeho textech.

**Když jste hrál s Cassiber, Otomo Yoshihide se skupinou Ground Zero například remixovali hudbu této skupiny. Nakolik jste otevřen tomu, aby někdo používal Vaši hudbu?**

To záleží na kvalitách umělce. Když nás požádal o spolupráci Otomo Yoshihide z Tokia, byl jsem nadšen, protože jsem dříve samploval jeho hudbu v Sampler Suite, jedné části mého projektu Surrogate Cities. On zase dříve samploval a použil hudbu pekinské opery v té verzi, jak jsme ji dávno zpracovali v duu s Alfredem Harthem. Je

to stejné jako v případě mí instalace Genko-An 64287, nejedná se o jednosměrnou a lineární cestu vlivu.

**Vždy jste používal jak samплы, tak i celé kompozice jiných hudebníků a skladatelů. Jaký je Váš přístup ke copyrightu?**

Zdá se mi, že má smysl ignorovat copyright ve chvíli, kdy se existující dílo stane součástí nového díla jiného umělce a toto dílo dává smysl, je odlišné, přesvědčivé nebo silnější. V tomto ohledu nemám žádný problém. Používání děl jiných tvůrců bylo s uměním spojené pravděpodobně od počátku. Například Büchner nebo Brecht používali a citovali určitá díla, Heiner Müller zase pracoval s Brechtovými texty nebo jeho způsobem uchopení starších próz a dramát a já zase pracoval s Müllerovými texty, tedy jsem se stal součástí řetězce. Nemyslím, že bych díla jiných skladatelů zneužíval, používám je s respektem.

**Dostal jste se ale sám do situace, kdy jste někomu zamezil v používání vašich skladeb?**

Ano. Stalo se tak ve chvíli, kdy jsem měl dojem, že není moje dílo použito v odpovídajícím kontextu anebo že se má stát součástí díla, které moji skladbu ale vůbec nepotřebuje a může být silné samo o sobě. Ovšem zamezil jsem i tomu, když se jednalo například o velmi mizerné anebo zbytečně honosné inscenace anebo se šlo o hudební interprety, jejichž estetice a úrovni jsem nevěřil.

**V poslední době jste začal inscenovat díla jiných skladatelů – minulý rok jste na Ruhrtriennale uvedl Cageovy Europeras 1&2, letos pracujete s dílem Delusion of the Fury Harryho Partche. Rezignoval jste na vlastní skládání při přípravě hudebního divadla?**

Ne, jedná se spíše o dočasné řešení, a to z několika důvodů. Vzhledem k tomu, že jsem ředitelem festivalu Ruhrtriennale, nemám už čas komponovat a je to pro mě také výzva režirovat opery jiných skladatelů. Na druhou stranu to u mne není až taková novinka.

Po dokončení Schwarz auf Weiss jsem udělal projekt s hudbou Prince, po skončení práce na inscenaci Max Black jsem připravil Eislermaterial – scénický koncert s hudbou Hannse Eislera, v Eraritjaritjaka zase používám celý Šostakovičův kvartet. Je to spíše ping pong, výměna mezi divadelní prací a hudbou. Moje poslední velké kompozice jsou Stiffers Dinge a Songs of Wars I have seen z roku 2007 a I went to the house but did not enter z roku 2008. Dávám si načas pauzu.

Při práci nad Cageovými Europeras jsem se snažil co nejvíce dodržovat jeho instrukce a být spíše tichým společníkem jeho záměru, intelligence a důkladně popsaných strategií, jak k tomuto dílu přistupovat. Dokonce jsem se svými spolupracovníky měl větší možnost zrealizovat jeho nápady než on sám, když kdysi Europeras inscenoval ve Frankfurtu na opeře. Měl tenkrát mnoho technických problémů kvůli bezpečnostním nařízením, díky divadelním odborům a provozu opery. Bylo to pro mne zvláštní pracovat na poli opery. S Harry Partchem to je jiné, také představuje zcela odlišný svět, jinou estetiku, ale zde se necítíme až tak volni. Jeho poznámky k inscenování jsou velmi precizní.

**Jaká je vaše oblíbená hudba a nakolik ovlivňuje vaše vlastní metody skládání?**

Nejradši mám Bacha, kterého si denně přehrávám, ale to neznamena, že má na moji hudbu nějaký značný vliv. Myslím, že nemám metodu. Jdu na to spíše z druhé strany a snažím se ji objevit v samotném materiálu, takže na to jdu z druhé strany.

Nesnažím se uplatňovat metodu na určité téma, ale pracuji spíše tak, jak pracují dokumentaristé, kteří hledají silné obrazy a nikoliv to, co máte již předem rozmyšlené. Inspiruje mě třeba organizace literárního textu nebo výtvarného díla.

Nejvíce mě zajímá střet dvou a více stylistik, které dříve neměly spojitost. Devadesát procent času trávím kombinacemi textu a hudby, obrazu a textu, pohybu a hudby atp. Pracuji s barvami slov či scény, rozvíjím melodickou kontinuitu jednoho média v druhé. Navíc příliš nepracuji na papíře, spíš používám klávesy, samplery, počítače a různé simulační programy. Nechávám se více překvapit materiálem samotným než vlastní imaginací.

### **Existuje v soudobé hudbě vůbec něco jako tabu?**

Zdá se mi, že jistým tabu v hudbě druhé poloviny 20. století je jistá rytmická, přímočarost a impulsivnost, která spojovala například Orffa, Stravinského s Eislerem, proto také byli častí kritiky odsuzováni. Zdá se mi, že mnoho skladatelů ukrývá svůj systém, schovává rytmus, synkopy, aby jeho hudba zněla chaotičtěji či jako jistý labyrint bez pravidelného pulsu, tím mám na mysli produkci „škol“ v Donaueschingenu či Darmstadtu.

### **Liší se váš přístup k dramatickému či nedramatickému textu v rozhlasové či divadelní práci?**

Rozhlasu jsem se věnoval spíš v 80. letech, divadlu hlavně od 90. let a nyní již takřka pro rozhlas netvořím. Princip mi ale přijde obdobný. I rádio považuji za akustickou scénu a při práci nad svými rozhlasovými projekty tzv. Hörspiely pracuji také s obrazovou složkou, ač není vidět. Nepracuji hierarchicky - zvuk, slovo a hluk jsou pro mne rovnocenné elementy. Práce v divadle je jen složitější, neboť se přidává světlo, hudba, scéna a kostýmy. Déle v něm hledám rovnováhu a intenzitu složek, ale hudbu se rozhodně nesnažím 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.

### **Je pro vás herec klíčem k inscenaci? Máte dojem, že si materiál v případě vašich inscenací diktuje konkrétní artikulaci skrze konkrétní herce?**

Právě kvůli tomuto pocitu bezpečí se snažím často měnit řád své práce. Mnohdy přizpůsobuji výběr textů hercům, které chci obsadit či ensemble, s nímž mám pracovat. Například mi přijde vhodné, aby Ensemble Modern pracoval s texty Becketta a ne naopak, abych se snažil naroubovat Becketta na Ensemble Modern.

### **Ale není to tak, že cítíte, že André Wilms nebo například Ernst Stötzner tak dobře pracují s hlasem a rytmem, že dokáží lépe než jiní interpretovat například Blanchota nebo Kafku?**

Ne. Nelze pracovat s hercem na kompozici, když se zabýváte jednotlivými slovy, protože on by vám hned říkal, že potřebuje vědět, kde se má nadechnout, potřebuje znát celé věty a pochopit kontext díla. Ale abychom tak výraznou hudebně divadelní formu byli schopni vymyslet a vytvořit, a zde je důležité zdůraznit práci nad rozhlasovými kompozicemi v mé biografii, museli jsme už dříve připravit strukturu. V rozhlasu jsem nahrál herce, nahrávku jejich hlasů jsem stříhal slovo po slovu a hudbu komponoval na montáž těchto slov. Propojil jsem hlas a hudbu tak, jak se mi zamlouvaly a pak jsem dal nahrávku herci, aby se to naučil přesně tak, jak jsem jeho hlas nastříhal. V divadle pracuji obdobně a je to srozumitelné. Například Die Befreiung des Prometheus jsme hráli ve více jak patnácti zemích a ne vždy bylo pro publikum nutné přímo rozumět tomu, o čem se v textu hovoří, struktura byla zajímavější.

### **Jak na to herci reagují?**

Souhlasí, protože jsou o výsledku přesvědčeni. Problém herectví v Německu leží ve školách, kde studenty vedou k prožívání a psychologickému ztvárnění postavy a nikoliv vnímání formy. Herci nemají zkušenost práci nad texty podle rytmického klíče. Tuto jejich nevědomost považuji za nebezpečnou, protože předstírají za svou



hereckou mluvou cosi přirozeného, aniž by reflektovali jisté nebezpečí v této „přirozené formě“. Proto se snažím klást důraz na vnímání samotné formy, v ní je ukryta síla, která ovlivňuje naše vnímání.

**Jak jste se dostal ke spolupráci s českou výtvarnicí Magdalenou Jetelovou, která pro vás vytvořila scénografii k inscenaci *Ou bien le débarquement désastreux*?**

Viděl jsem v roce 1992 na benátském Biennale její instalaci, kde rudou hlinou vytvořila vysokou pyramidu uvnitř budovy. Natolik mě to zaujalo, že jsem jí hned zavolaal. Myslím, že naše spolupráce také byla její jedinou divadelní zkušeností. Byla natolik spojena se svým oborem a svým viděním světa, že to bylo přesně ono. Potřebuji pracovat s lidmi, kteří jsou velmi spojení se svou disciplínou, ale dokáží její hranice překročit a je mi lhostejné, zda se jedná o světlo či hudbu, neboť díky tomu dokážou nabídnout novou perspektivu a sami pro sebe také něco nového objevit. Nyní již relativně dlouho pracuji se scénografem Klausem Grünbergem, který sám má ještě jiné ambice než čistě divadelní. Projektům, nad nimiž společně pracujeme, věnuje více času, než může obvykle věnovat operám či klasičtějším dramatickým inscenacím, a tak daleko více rozvíjí svůj divadelní jazyk. Společně pracujeme na etapy, a to po pět týdnů čtrnáct hodin denně, ale ne v jednom kuse. Díky tomu můžeme společně výrazněji rozvíjet divadelní jazyk a vnímat proces vzniku nové inscenace, což považuji za velmi vzácný způsob práce. Grünberg rozumí rytmu inscenace, jejímu dalšímu životu na turné a výjezdech.

**Míváte scénografii připravenou před samotným začátkem zkoušek?**

Máme spíš připravené některé prvky, s nimiž zkusíme kombinovat text, světla, hudbu. Často začínáme rok před samotnou premiérou. I zkoušku samotné scénografie děláme s celým souborem.

**Spolupracujete často s dramaturgy?**

Ano, avšak často v kombinaci s kompetentními asistenty, kteří v podstatě suplují dramaturgickou práci. Mnohdy si přibírám i své studenty anebo se inspiroji jejich ideami, neboť jsou kovaní v teorii a dokáží rozvíjet mé záměry. Nejsou ale pouhými interprety knih a dramát, dokáží i vnímat živé tělo na scéně, jeho impulsy.

**Jedním z vašich divadelních východisek poslední doby je absence herce, hudebníka či performerera na scéně anebo výrazná touha hledat ve skutečně neprobádaných oblastech možného divadelního jazyka ve smyslu jisté nedořečenosti situací. Jakým způsobem si však hlídáte samotné hranice rozumění svým inscenacím, které by se možná mohly stát snadno velmi konceptuální, abstraktní či nepochopitelné?**

Abstrakce se neobávám, protože pracuji v relativně velkém teamu, který zahrnuje i zvukového inženýra, techniky atp. Ale také se snažím, aby byl prostor pro intuici v inscenacích dost velký. Stejně tak se v nich nachází mnoho podvědomých vlivů, prvků, které vznikly díky náhodě.

Pokud nějaký princip či situace funguje, všichni se na tom obvykle shodneme a víme, že to bude srozumitelné i dále. Myslím je, že jedním z mých talentů, pokud to tak mohu říct, je, že cítím, kam mířím a jakou mám vizi a že se sám dokáží na věci dívat s odstupem. Snažím se naučit své studenty, aby nevěřili pouze svým záměrům, ale byli schopni vidět věci a porozumět jim. To bývá obvykle hlavní chyba mladých lidí a studentů, že mají výborné nápady, ale nejsou schopni vnímat, že na samotné scéně nefungují a nejsou srozumitelné.

**Do jaké míry se vědomě snažíte rozšiřovat pole divadelního jazyka?**

Vědomě se snažím proměňovat a dráždit zaběhlý modus vnímání. Když pracuji nad scénickým koncertem, už po deseti minutách mám dojem, že musí nastoupit výrazná

změna jazyka, posun. Nejde jen o změnu jazyka hudebního, ale vizuálního modu, herectví nebo důslednou proměnu scénografie. Je to do jisté míry základní strategie mých děl.

**Nakolik byla Vaše loňská instalace Genko-An 64287 v bývalých lázních Mathildenhöhe v Darmstadtu, již jste věnoval stému výročí narození Johna Cage, ovlivněna nejen zkušeností vaší návštěvy japonského kláštera, ale i japonskou estetikou?**

Japonská estetika se v této instalaci odhaluje ve velmi přetavené podobě, neboť jsem v ní použil videa ze své starší inscenace Hashirigaki, která nemá jen japonský titul, ale je v ní i spousta japonské hudby. To, co jsme při její scénické realizaci použili, nebyly jen texty Gertrude Stein ve spojení s hudbou The Beach Boys, ale i tradiční hudbu díky přítomnosti hráčky na shamisen Yumiko Tanaka.

Nebyl to přímý záměr, ale oněch vazeb na japonskou kulturu či různých příbuzností je v instalaci více. Nelze však hovořit o konceptu, ale spíše o vedlejším vlivu. Stejně tak zanechal na tomto díle svůj vliv John Cage, který byl velmi ovlivněn japonskou kulturou.

**Mám dojem, že se některé momenty ve vašich inscenacích opakují, například motiv miniatury domu na scéně.**

Myslím, že všechny prvky používám nanejvýš dvakrát. Dvakrát jsem zpracoval text Heinera Müllera Osvobození Prométhea (Die Befreiung des Prometheus), dvakrát jsem zpracoval jeho text Muž ve výtahu (Der Mann im Fahrstuhl) atd. Děláním to z prostého důvodu – před každým projektem si dílo hluboce prozkoumávám, analyzuji, v jakých kontextech může fungovat. A když i po jeho zpracování mám dojem, že má ještě například tento text či element scénografie potenciál v mém světě ještě jednou zaznít, ale v jiné konstelaci, má šanci rozvíjet se dál. Stejný dojem jsem měl například již v roce 1988, kdy jsem poprvé pracoval s textem Adalberta Stiftera. Říkal jsem si, že ještě není vyčerpán, abych se k němu po téměř dvaceti letech vrátil.

**Když jste zmiňoval Stifiers Dinge, což je scénické dílo bez jediného herce a na scéně jsou pouze klavíry, stroje, voda a celá divadelní mašinérie v neustálé interakci, proč jej nenazýváte spíše instalací? Je to právě oním divadelním rámem, v němž se Stifiers Dinge ocitá anebo se jedná o pohyb elementů nebo čas, v němž se vše odehrává?**

Tento problém je celý postaven na vnímání. Mohu za divadlo předmětů považovat padající láhev padající z okna, když se například procházím a jsem v náladě tento let považovat za divadelní událost.

**Není to jen otázka kontextu? Stifiers Dinge by stejně dobře mohly fungovat v galerii jako instalace.**

Není vůbec důležité, v jaké instituci toto dílo je, podstatná je otázka času, v němž se dílo odehrává. Nikdo zatím teatralitu ve Stifiers Dinge nepopíral.

**Na druhou stranu, v inscenacích Eraritjaritjaka a I went to the House but did not enter jste pracoval s až naturalistickými elementy scénografie.**

**V Eraritjaritjaka se například jedná o pokoj aktéra, který vypadá jako skutečný interiér bytu starého muže. Herec André Wilms v něm má pracovní stůl, knihovnu, kuchyň, kde si chystá vaječnou omeletu... V I went to the House stojí na scéně jednopatrový dům s velmi reálně zařízenou garáží. Jedná se o jakýsi kontrast k vašim abstraktnějším dílům?**

Myslím, že toto nelze posuzovat jen z čistě vizuální stránky. Určitá abstraktnost spíše vyniká z hudební kompozice, musí to být vnímáno jako celek, v němž se spojuje hudba, slova, akce a prostor. Zdánlivě abstraktní text Canettiho v Eraritjaritjaka jsou zase kontrastem zmíněnému realismu scény, takže v rámci těchto scénických

souvislostí nelze vlastně o realismu hovořit, neboť tyto prvky jsou ve vztahu a interakci. Když někdo na scéně připravuje míchaná vajíčka a hovoří přitom o filosofii každodenního života, lze o pojmenování samotného prostoru jako naturalistického hovořit jako o povrchním pohledu.

I went to the House prostor až tak realistický není. Vnitřek domu nemá žádné stěny, což divák ale nevidí, nicméně to umožňuje větší simultaneitu akcí a zdůrazňuje abstraktnost slov Maurice Blanchota a Samuela Becketta, jejichž texty zpívá The Hilliard Ensemble. Scénografie je zde součástí komplexnějšího celku, nelze ji samostatně vydělovat a soudit.

### **Jací divadelníci vás zajímají?**

Robert Wilson. V 80. letech jsem byl zaujat tvorbou The Wooster Group, ale nyní mě spíše zajímají belgičtí umělci Jan Fabre, Jan Lauwers, vždy mě přitahovalo dílo Einara Schleeffa... Bill Viola, výtvarnice Janet Cardiff, která se však výrazně zajímá o zvuk. Z tance mohu zmínit Xaviera Le Roy a Jérôme Bela.

### **Měl na vás vliv rozhlas jako médium a radioartové kompozice již od mládí v 60. letech anebo jste se jím začal zabývat až od doby, kdy jste začal tvořit radioartové kompozice?**

V mládí na mne měl rozhlas obrovský vliv. Moje rodina tenkrát neměla z logických důvodů televizi, tak jsem hlavně poslouchal rozhlas, který byl rozhodně nejvlivnějším médiem. Když si připomenu tehdejší zážitky, tak některé nezapomenutelné události pro mne byly s rozhlasem vyloženě spojené a měly pro můj další život určující význam. Vzpomínám si na den, kdy jsem poprvé uslyšel Lady Madonna od Beatles, s mým otcem jsme zato společně poslouchali hodně vážné hudby. Ale už v mládí jsem slyšel jednu experimentální kompozici Fünf Mann Menschen Ernsta Jandla, která má dodnes sílu a zaslouží si respekt. Toto Jandlovo dílo je základním kamenem radioartu a pro mne znamenalo prvotní impuls. Bez nadsázky lze říct, že změnilo můj život.

Na mé estetické vzdělání a rozvoj měly vliv dvě věci – hudba s rozhlasem a vizuální umění, které má s hudbou v mnoha hlediscích ledacos společného. V šestnácti jsem jel na Documentu, chodíval jsem do galerií... Jednalo se o sílu, která mne vytáhla z provinčního městečka.

### **Pomineme-li Bertolda Brechta a Hanse Eislera, jací další umělci měli na vaši tvorbu zásadní vliv? Byli pro vás důležití tvůrci hudebního divadla 60. a 70. let jako například Dieter Schnebel, Georg Katzer nebo Friedrich Schenker?**

Tyto umělce možná více než tenkrát respektuji dnes. Až teď jsem schopen nahlédnout, co udělal pro rozvoj hudebního divadla Katzer nebo Kagel. Rozhodně větší vliv na mne měly v počátcích věci formátu BBC, vizuální a zvuková umění, ale hovoříme-li o divadle, nemohu popřít vliv divadelních režisérů, kteří důrazně proměnili divadelní jazyk jako například Bob Wilson nebo Einar Schleeff, jejichž díla pro mne byla v 80. letech zásadní.

### **Měl jste nějaké zkušenosti s divadlem v mládí?**

Neměl jsem žádné zkušenosti a jako student jsem divadlo ani neměl rád. První zkušenosti jsem sbíral v 70. a 80. letech jako skladatel divadelní hudby pro jiné režiséry, jednalo se však spíše o klasickou spolupráci s klasičtější a ilustrativně pojatou rolí hudby pro relativně ilustrativní režijní práci. Jednalo se o střet s nezávislými zvukovými a akustickými možnostmi, které byly uplatňovány v jiných oblastech anebo rozpor s estetikou „oddělených elementů“ uplatněnou v tvorbě Boba Wilsona z přelomu 70. a 80. let, která mne inspirovala.

### **V jakém smyslu se jednalo o ilustrativní hudbu?**

Používám toto slovo ve chvíli, kdy jedno médium posiluje a zdůrazňuje médium druhé, kdy hudba pouze následuje či zesiluje dramatický text divadelní hry, herce, kostým, scénografii nebo světlo. Hudba v tomto případě jen zmnožuje účín dramatického textu a nevytváří něco jiného, neotevívá dveře do neznámých prostor, nedává divákovi prostor. Zde nemáte mnoho místa pro práci s divákem, jen akcentujete jiné složky inscenace. Často popisují takové divadlo jako nervovou zkušenost, která znásobuje své téma divadelními prostředky a nedává příliš prostoru divákům. Divák to může buď akceptovat, kritizovat nebo nenávidět. Já sám začal takové divadlo nenávidět.

### **Nejednalo se tedy o žádný pozitivní vliv?**

Naopak, bylo to velmi zajímavé. Dozvěděl jsem se za těch deset let mnoho o divadle, jeho energii i mocenských tlacích. Zjistil jsem, co jsou to zmařené šance, když například k režisérovi přichází kostýmní výtvarník s úžasným nápadem a režisér jej zavrhuje se slovy, že se nevztahuje k tématu inscenace anebo textu. Pamatuji se, jak jsem měl mnoho radikálních nápadů týkajících se zvukového světa inscenace, ale protože zdánlivě nepodporovaly výklad textu, režisér je prostě zavrhl. Objevil jsem ale zároveň, kolik možností nabízí divadlo a kolik uměleckého prostoru se v něm nachází k prozkoumání. To je to, čím se nyní zabývám a dělám to, co jsem dříve nesměl.

### **Nikdy jste nelitoval, že jste přestál hrát v kapele Cassiber nebo v duu se saxofonistou Alfredem 23 Harthem?**

Ne, myslím, že se to stalo v pravou chvíli, protože když jsem se začal věnovat skládání a režii, ztratil jsem důvod k bytí na scéně jako performer. Hleděl jsem na sebe ze dvou různých úhlů a myslím, že není dobré to spojovat.

### **Začal jste se divadlem zabývat až po zvukově dramatických radioartových kompozicích a inscenovaných koncertech?**

Radioart pro mne představuje cosi jako akustické jeviště, v němž jsem našel svoji estetiku bez vší té institucionální tíže. Ve studiu jsem mohl být sám sebou a dělat, co mám rád. Mohl jsem zkoumat vztahy mezi hudbou, hlukem a textem, mezi prostorem a slovy.

To samé nyní dělám se svými studenty v prvním ročníku – posílám je do zvukového studia, aby zde vytvořili své akustické jeviště. Nejprve musí definovat akustickou realitu, aby až poté šli na scénu pracovat nad vizuální stránkou. Nechci, aby zvukovou složku používali ilustrativně, ale soběstačně.

### **Je pro vás důležitá svoboda představivosti při poslechu radioartových kompozic anebo rád definujete konkrétní prostor a situaci?**

Důležitější je to první.

### **Co vás konkrétně při práci s herci, zpěváky a deklamátory zajímá v radioartových kompozicích? Absence těla v nahrávce, barva hlasu nebo životní zkušenosti v něm zapsané?**

Absenci těla zde nevnímám, rád pracuji se skvělými herci a hudebníky. Pokud hovoříme o divadle a ne pouze o rádiu, tak například v novém díle spolupracuji s Hilliard Ensemble přítomným po celou dobu na jevišti. Zajímá mne, když ten, kdo je stále přítomen na scéně, je schopen se držet zpět a rozevřít mezeru mezi svým tělem a hlasem. Například v Hilliard Ensemble se čtveřice zpěváků drží zpět, aby dali vzniknout pátému hlasu, který je jejich hlasem společným. Nemají pocit, že se něčeho zbavují, což je zajímavé. Jedná o určitou vytvořenou mezeru nebo odstup, což je pro divákovu nebo posluchačovu imaginaci zásadní.

Pracuji s takovými herci, kteří si nemyslí, že to pouze oni zhmotňují text. Jsou prostředníky textu, nabízejí jej, ale nevlastní.

**Proč ve svých dílech používáte deklamaci anebo stylizovanou řeč raději než zpěv?**

Protože si myslím, že je v mluvené řeči mnoho hudebnosti, která ještě nebyla objevena ani divadelníky, skladateli ani posluchači. Jedná se o neprobádané území hudebního divadla.

**Lidským hlasem jste fascinován dávno nebo až od momentu, kdy jste začal vytvářet své rozhlasové kompozice?**

Asi až od těchto kompozic.

**Zajímala vás někdy psychologická interpretace textu?**

Ne.

**Máte pocit, že je hudební divadlo protikladem interpretativního dramatického divadla?**

Moje divadlo se v opozici vůči tomuto nachází, ale nemyslím si, že jiné hudební divadlo je v opozici. Naopak, následuje dramatické divadlo s klasickou literaturou téměř ve sto procentech. Možná i úplně. Většina skladatelů pracuje s dramaty nebo dramatizovanými biografiemi.

**Vaše práce s texty je exemplárně dekonstruktivní. Texty často sesekáváte, spojujete, dáváte do vztahu díla různých autorů, epoch a stylistik. Máte nějaké hranice, před nimiž se zastavíte? Nakolik je pro vás důležité jedno téma jako jisté těžiště?**

Velmi často nemohu sám popsat ono téma, pojmenovat jej. Spíš dávám skrze vybrané texty slova otázkám, které v sobě nosím. Snažím se tyto otázky vymezit vybranými texty. Centrální téma mě nezajímá, chci nechat střed otevřený.

Dávám si v tomto směru hodně svobody, ale mám hranici nejít proti záměru textu. Například jsem pracoval s texty Gertrudy Stein, Alaina Robbe-Grilleta, Heinera Müllera a Eliase Canettiho, hodně jsem do nich zasahoval, krátil je, ale vždy s plným respektem. Žijící autoři Müller a Robbe-Grillet, s nimiž jsem se setkal, byli s mou prací i zásahy velmi spokojeni. Důležitá je pro mne forma a rytmus textu, bez nich bych se při komponování neobešel.

**Müller se často na vašich skladbách nebo inscenacích podílel jako deklamátor nebo herec. Vzhledem k tomu, že byl autorem textu, ale také sám pracoval jako režisér, navrhoval vám nějaká zvuková nebo scénická řešení? Kládl si nějaké požadavky?**

Nic nenavrhoval, ponechal mi naprostou svobodu a těšil se z mé práce. Akorát několikrát mi doporučil další knihy a texty k zpracování anebo si přál, abych si vše ještě jednou prošel. Rád jsem jej poslechl. Například Müller mi doporučil E.A. Poe k zpracování.

**Jak byla vůbec možná vaše spolupráce v 80. letech? On žil v NDR, vy na Západě.**

Oba jsme mohli cestovat a navštěvovat se, nebylo to až tak přísné.

**Necháme-li stranou dramata Heinera Müllera, je zřejmé, že vás daleko více přitahuje nedramatická literatura. Máte pocit, že drama vás nutí k nějakému tvaru a nedává vám takovou svobodu?**

Ano.

**Mimo Müllera jste nenašel jiného dramatika, který by vás zajímal?**

Našel. Například Gertrudu Stein.

**Tedy se spíše snažíte objevit v próze, denících, vzpomínkách nebo esejích dramatický potenciál...**

Dramatický anebo poetický potenciál, jenž se často skrývá v próze, není na první pohled zjevný. Text musíte detailně analyzovat anebo dekonstruovat, aby se stal

viditelným nebo slyšitelným. Když jsem například pracoval s duchařskými příběhy E.A. Poe, které jsem nepoužil jen v Schwarz auf weiss, ale také v SHADOW v písních napsaných pro Sussan Deihim, bylo zajímavé nacházet v nich zašmodrchané hudební rytmy a malé básnické fragmenty.

**Přemýšlíte při přípravě inscenace nad tím, zda se hudba hodí k vydání a samostatně obstojí?**

Ano. Velmi často pracuji nad hudbou zvláště od divadelních obrazů. Vzpomínám si, že když jsem chystal Schwarz auf Weiss, nahrával jsem si jednotlivé kusy hudby a nad jejich pořadím přemýšlel čistě hudebně, nikoliv scénicky. Vizuální složku jsem vytvářel až na konec.

**Stává se často, že někdo jiný inscenuje vaše dílo, jak se tomu děje v případě Schwarz auf Weiss?**

Často bývají uváděna Surrogate Cities, která byla představena ve Freiburgu, Norimberku, v Berlínské filharmonii, ale moje další scénická díla bývají uváděna zřídka tak jak nyní Schwarz auf weiss.

**Jak se vnímáte v kontextu dalších tvůrců hudebního divadla jako je např. Olga Neuwirth nebo Georges Aperghis?**

Neznám příliš dobře práci Olgy Neuwirth. Viděl jsem jedinou věc a myslím, že sama svá díla nереžiruje, což naopak Aperghis dělá. Pro mne je velmi důležité inscenovat vlastní díla, protože dokážu odhadnout, jak velký prostor například potřebuje hudba, zda bude fungovat celá kompozice. Myslím, že v současném hudebním divadle často dochází k velkému omylu, že inscenace následuje hudbu a nemá svoji vlastní vizi. Výsledek je pak takový, že obě složky - hudba a režie jsou velmi uzavřené, komplexní a nedávají prostor divákovi. Rád se leckdy zbavím hudby, když cítím, že není příliš potřebná a někdy se oproti tomu zbavím vizuální části, když je hudba výraznější. Pro mne je důležité dělat oboje a u každého nového díla začínám pracovat s jinou složkou jako s první. Jednou je to hudba, podruhé text, jindy zase scénografie.

**Existuje vůbec nějaká hudba, která vás neoslovuje?**

Snad jen techno a heavy metal.

**Vím, že jste se ve značné míře inspiroval Brechtovou teorií „oddělení elementů“. Do jaké míry lze tuto teorii aplikovat na skutečný divadelní proces a nakolik s ní souvisí zrušení tradiční role nadvlády textu nad dalšími složkami inscenace?**

Samozřejmě, že souvisí. Brecht to psal jako čistou teorii, kterou sám nebyl schopen uvést do chodu ve vlastních režiiích. Nikoliv z neschopnosti, ale spíše z technických důvodů. Od té doby se změnilo mnohé – od vzdělání až k proměně divadla jako instituce. Například dodnes není snadné pracovat s herci nepsychologickým způsobem, ale v 50. letech to muselo být ještě těžší. Samozřejmě, že se jedná o rozloučení se s psychologickým a kvazinaturlistickým způsobem práce. Je to velice plodná teorie, ale s její aplikací stále nemáme mnoho zkušeností. Se svými studenty se ji snažím objevovat a prohlubovat tím, že se snažíme zkoumat, co dělá hudba dohromady se světlem, jak funguje text ve spojení s tělem.

**Viděl jste někdy tuto teorii úspěšně aplikovanou na scéně?**

Ano, v inscenacích Boba Wilsona...

**Kam nyní bude vaše tvorba směřovat? Zvukově-prostorová instalace bez herců Stifiers dinge jakoby naznačuje novou cestu a blíží se spíše galerijní instalaci než performativnímu umění.**

Ale podle mne se jedná jak o divadlo, tak i zároveň o instalaci. Stifiers dinge sleduje sto padesát osob na divadelních sedadlech, trvá osmdesát minut a na scéně jsou

přítomny voda, píana, mlha a déšť, tedy elementy, které v běžném divadle mají pouze ilustrativní roli. I jednání je přítomno, akorát poněkud neobvyklé. Můžeme sledovat dialog mezi piány a kovy, kameny, výjevy a diváky, mlhou a světlem. Je zde mnoho dialogických situací, ovšem jiného řádu. Nemám problém to za divadlo považovat.  
2009-2013

## 2. Jak uvést do chodu peklo Rozhovor s Andreasem Ammerem

**Nestudoval jste na žádné umělecké škole, ale studoval jste germanistiku, filosofii a dějiny přírodních věd. Proč jste se začal věnovat tvorbě rozhlasových zvukově-dramatických kompozic, tzv. Hörspielů? Co bylo oním prvotním impulsem?**

Ano, studoval jsem německou literaturu a vždy jsem se velmi zajímal o avantgardu. Náhody se někdy v životě dějí – vedl jsem před dvaceti lety na univerzitě kurz o německém dadaistovi a celoživotním avantgardistovi s velkým smyslem pro humor Kurtu Schwittersovi. Měl jsem tenkrát dva studenty, kteří se rozhodli společně převést na scénu jeho Ursonate, což jsme společně udělali. Náhodou do Kunstverein, kde se to hrálo, přišel kdosi z rozhlasu a řekl, že by to mělo být vysílané. To bylo poprvé, co mé dílo vysílal rozhlas. Pak jsem z velmi abstraktních textů a hluků vytvořil Orbis auditus. Přestože se jednalo o mé vlastně první autorské dílo, vyhrál jsem s ním významnou cenu. Od té doby vlastně dělám jen to, co chci a je to dobrý byznys (smích).

**Vás nikdy předtím radioart nezajímal?**

Vůbec.

**Takže se jednalo o úplnou náhodu.**

Spíš se jednalo o přirozený vývoj. Na začátku jsem nebyl příliš přesvědčen o možnosti rozvíjet výboje avantgardy a dadaismu. Považoval jsem je za konec umění, za konec literatury jako takové; bod, za kterým už psaní literatury postrádá smysl. Proto jsem nikdy nechtěl psát knihy či nějaké příběhy. Měl jsem dojem, že doba literatury již minula společně s koncem 19. století a později s nástupem avantgardy a dadaismem. Měl jsem dojem, že vše další je již jen plagiát. Radioart mi umožnil zabývat se technikou, hovořit skrze ni, ale hlavně vyprávět jiným způsobem. Radioart je cesta, jak spojit hudbu s mluveným slovem či zpěvem v době, kdy hudbu jako takovou zakončil nebo lépe řečeno završil John Cage, kterým jsem stále fascinován. Sám jsem sice mizerný hudebník, ale hudba je moje vášeň po celý život. Že bych neměl být autorem hudby, se navíc potvrdilo při práci nad mým druhým rozhlasovým projektem, který díky mým hudebním nápadům nefungoval. Tehdy mi producent nabídl, ať si vyberu jako spolupracovníky členy skupiny Einstürzende Neubauten. Lidé z Neubauten navíc měli chuť udělat něco pro rozhlas, ale zase neměli chuť připravit si scénář. Sešel jsem s Muftim (alias FM Einheit pozn. red.) a Blixou Bargeldem, bál jsem se jich, protože jsem je znal z pódia, kde působili velmi agresivně, ale to bylo jen zdání a vzniklo Radio Inferno, které mám dodnes velmi rád.

**Změnil se od počátků způsob Vaší práce? Nebo stále připravujete scénáře a režírujete hudebníky a herce?**

Ano, změnil. Na počátku jsem napsal scénář, v němž bylo určené, kde bude hudba, kde třeba jen zvuk či mluvené slovo. S tímto plánem jsme šli do studia, ve kterém jsme třeba polovinu scénáře vypustili. Nikdy jsem se scénářů nebo libret slepě nedržel, spíš jich polovinu zahodil, přestože se jednalo o výchozí bod práce.

To vše se však proměnilo, později jsme si například začali nejprve hrát se zvuky a hudbou, abychom si vyzkoušeli, co nám nabídnou. Od těch dob strukturujeme celou kompozici až po sebrání značného materiálu. Více vtahujeme reálné zvuky do sonického světa našich projektů; samotné příběhy si bereme z reality a nikoliv z klasické literatury, abychom až následně celou tu pseudodokumentární materiál hudebně zpracovali. To považuji za jeden z nejzajímavějších způsobů spolupráce, který se například velmi zdařil ve společném projektu s Console (představitel



inteligentního techno Martin Gretschmann, druhý stálý spolupracovník Andree Ammera pozn. red.) Spaceman 85. Jedná se o hudební dokument o německém kosmonautovi, který letěl s americkým raketoplánem.

Dodnes nerad píšu scénáře a připravuji texty, ačkoliv to dělám v podstatě neustále.

**Pokud tedy nyní primárně nevyházíte z textu a jisté partitury, jste ale ještě stále plně zodpovědný za dramaturgii každé vaší rozhlasové kompozice?**

Od začátku velmi úzce pracuji a komunikuji s hudebníky a už nikdy se nechci dopustit chyby, když jsme s Muftim pracovali odděleně, což se odrazilo na výsledku práce. Vzhledem k tomu, že jsme neměli čas, posílali jsme si soubory přes internet a nakonec vše rychle smíchali ve studiu.

Obvykle jsme společně s hudebníky od začátku v neustálém dialogu, trávíme mnoho času ve studiu. Jedná se o skutečnou výměnu nápadu. Oba vycházíme ze stejného místa, pak se v určitých pracích předháníme nebo doplňujeme, abychom došli společné shody. Oni sice plně zodpovídají za hudbu, ale navzájem si samozřejmě částečně zasahujeme do práce.

**Máte jasně stanovený scénář, když vcházíte do studia? Tušíte, v jaké části má znít noise nebo pop?**

Ne vždy, ale pokud, tak jen proto, abych vše nahrál úplně jinak. Když jsem s FM Einheimem pracoval vůbec poprvé, a to na kompozici Radio Inferno, vlastně jen jedinkrát mezi námi došlo k velkému střetu, protože jsme oba měli jasnou představu, jak má jeden track znít. Od té doby raději své umanuté vize rovnou zahazujeme a nabízíme si navzájem nová zvuková řešení či pozměněný text. Nesnesl bych hudebníky, kteří mnou nahraná a zrežírovaná slova pouze podloží ilustrativní hudbou. Leckdy dokonce sám rád ničím svůj textový scénář, protože chci slyšet hudbu a zvuk svých spolupracovníků. Slova mě někdy v jisté etapě práce přestanou zajímat, škrtnu je, ale to neznamená, že můj koncept i literární text hudebníky neposunul někam dál. Stejně tak je posouvá dál fakt, že často vytváříme až 70 minut dlouhá rozhlasová díla, čehož se většina běžných hudebníků rovnou bojí a odmítá spolupráci, neboť jsou zvyklí na standartní rockovou stopáž 4-5 minut. Já od nich vyžaduji v podstatě složitě budovanou kompozici dlouhou jako je symfonie s jinou narativní strategií než je běžné album složené ze samostatných skladeb. S nadsázkou můžu říct, že dělám opery, až na to, že velmi chaotické, plné hluků, ticha, několika začátků a konců.

**Proč jste se rozhodl pro tak dlouhá díla?**

Obvyklá stopáž radioartových děl v Německu je 50 minut či jedna hodina.

**Ale na druhou stranu – většina vašich děl se právě skládá ze stylově velmi proměnlivých skladeb trvajících 3 až 5 minut. Takže se rockové stopáži blížíte z jiné strany.**

Ano, ale důvodem je, že mě za to rozhlas platí (smích). Ale vážně. Jaké věci fungují v rozhlase a jsou primárně rozhlasové? Hitparáda, která se skládá z různých písní, které předěluje svými vstupy moderátor, a také reportáže z fotbalových přenosů. Tyto komentované přenosy jsou výborné a úplně absurdní. Vzrušený moderátor v nich popisuje, co vidí, aniž by to bylo přenosné. Díky emocím často nedopoví ani větu a posluchač si vlastně nic nedokáže za těmi slovy představit, přestože se v popisu děje tolik věcí. Ty mají sílu okamžiku a náhody.

Spojení těchto dvou fenoménů mi připadá nejzajímavější a pravděpodobně jsme se mu nejvíce i na strukturální úrovni přiblížili v inscenaci Apokalypse Live. Zde jsme se pohybovali mezi komponovanou hudbou a čistou improvizací, měli jsme moderátora s jeho předěly atp.

**Toto potvrzení rozhlasovosti jako takové bylo také důvodem, proč jste na Radio Inferno spolupracoval se slavným britským moderátorem a objevitelem hudebních projektů Johnem Peelem?**

Ano, ale nebyl příliš spokojen. Přišlo mu to jako hrozná zhovadilost. Byl to ale skvělý chlap a umožnil nám nahrávat jeho hlas přímo ve studiu BBC Radio 1.

Právě že tvorba radioartových kompozic je krásná v tom, že si k nim můžete přizvat kohokoliv, a to dokonce i Johna Peela a většina vám ráda vyhoví. Když jsem Peelovi volal, že chystáme rozhlasovou hru o pekle a zda v ní nechce vystupovat, peklo ho zaujalo natolik, že kývl. Teprve až pak jsem mu řekl, že se jedná o adaptaci Božské komedie. Vůbec mi nešlo o to mít na nahrávce prominentní hlas, ale John Peel mi jako průvodce a moderátor hry o pekle přišel nejlepší.

**Když jdete do studia, s kterým materiálem pracujete jako s prvním? Nahráváte nejdřív s herci text, hudbu nebo si jen připravujete zvukové stopy?**

Nemáme to naplánované. Mění se to i podle toho, kdo má čas trávit více času ve studiu, ale většinou nejdříve nahráváme hlasy zpěváků či herců. Anebo se o tento postup snažíme. Ideální spolupráci jindy máme s Martinem Gretschmannem alias Console v momentě, kdy Martin přinese track s jasným rytmem, basovou linkou a groovem. Teprve poté přibíráme ke spolupráci herce, jehož hlas doplňujeme aranžemi. S Muftim, tedy FM Einheimem, jsme ale nahráli album Apokalypse Live jako záznam představení, což je dodnes neuvěřitelné, protože dva dny před premiérou téměř nic nebylo hotovo, natož vymyšleno. Klavíristka Ulrike Haage se s Muftim neustále hádala, já do toho také zasahoval, aby se oni nakonec společně obrátili proti mně. Bylo to velmi napjaté a strašné. Výsledek byl ale skvělý, který neobstál jen divadelně, ale i zvukově.

**Když pracujete nad divadelním dílem, přemýšlíte již nad tím, zda jeho zvuková složka bude samostatně vydána? Připravujete věci inscenace se strategií jejich dvojího využití? Například Heiner Goebbels při přípravě svých inscenací rovnou přemýšlí nad autonomií jejich hudební části takovým způsobem, aby samostatně obstála jako hudební kompozice.**

Jsem přesvědčen, že Heiner Goebbels má daleko větší kontrolu nad produkcí svých děl než já (smích). Když jsme například na pódiu hráli Apokalypse Live a věděli, že se nahrává, vůbec jsme neměli u některých částí jistotu, jak budou znít. Zkrátka, měli jsme je dopředu jen letmo načrtnuté a vlastně spíše dost divoce improvizované. Violoncellista Sebastian Hess spíše intuitivně cítil, kde a jak dlouho může hrát, než aby si tím byl jist. Jednalo se o kouzlo okamžiku. Ulrike, Mufti i Sebastian sice měli v partituře naznačeno, kdy mají hrát, ale kromě této sugesce často nevěděli nic víc. Měli velké štěstí.

**Je to také důvod proč pracujete s improvizátory jako např. s Philem Mintonem či Casparem Brötzmannem?**

Ano, ale není možné například zavolat Mintonovi a říct mu, aby něco nazpíval či namluvil nějakým způsobem. To není jeho styl práce, přestože rád vstoupí do jakéhokoliv projektu a ani u něj nehrají roli peníze. Když jsem mu nabídl spolupráci, přijel do studia, přečetl si text a začal jej číst svým velmi expresivním a až nesrozumitelným způsobem tolik typickým pro jeho hlasové možnosti. Pokud máte nějaký záměr a představu, jak by to mohlo znít anebo přímo režijní nápady, s Mintonem všechno zapomeňte. Phil vše na sto procent udělá jinak, a když po jeho nesrozumitelném blekotání a chrčení namítnete, že nevíte, kam zmizel text a že jste ničemu nerozuměl, odpoví, že ho právě přečetl. Sice zničí vaše nápady, ale v tom je právě výtečný, bytostný anarchist.

Caspar je jiný případ. Je přímo posedlý představou, jak přesně má jeho hudba znít, přestože vy sami jemné nuance jeho návrhů ani nejste schopni docenit. Je velmi přesný, to je jeho devíza.

### **Proč pracujete s hudebníky jako s herci a hercům se spíše ve svých dílech vyhýbáte?**

Herce nemám moc rád. Jsou si až příliš vědomí toho, co dělají. Kontrolují svůj hlas a neumí být napodruhé přirození a autentičtí. Ovládá je strach, a proto pracuji s hudebníky, jelikož ti se soustředí hlavně na zvuk a mluvenému slovu nepřikládají takovou váhu a nesoustředí se na něj. Například Alex Hacke z Einstürzende Neubauten byl jako herec výborný a přirozený.

### **To je zajímavé, protože například skladatelé Olga Neuwirth či Heiner Goebbels primárně ve svých hudebních rozhlasových kompozicích pracují s herci, neboť nemají rádi pěvecké a hudebnické manýry a návyky.**

Tomu rozumím. Sám se dokonce v poslední době vzdaluji nahrávání hlasu zpěváků či herců, zajímají mě záznamy lidí z ulice atd. Rád poslouchám například hlas neznámého muže na rohu ulice v Damašku. Často i lidé, kteří nemají dobrý hlas, znějí zajímavě. Herci vždy chtějí znít dobře, což ale nezní často zajímavě.

### **Inspirovali vás nějací tvůrci radioartových děl jako například Ernst Jandl, Mauricio Kagel?**

Ne, což se ale nevylučuje s tím, že bych je neznal. Pro mě ale jsou příliš umělečtí, němečtí, snaží se udělat dojem. Z této doby na mě rozhodně měli větší vliv The Residents, a to jak jejich smyslem pro humor, schopností cokoliv označit jako hudbu a z čehokoliv hudbu udělat, míchat vše do sebe. Vždy jsem měl rád hudebníky, kteří i z primárně nehudebních zvuků byli schopni něco vytvářet. Proto jsem měl rád i počátky hip hopu, který mě jinak neoslovuje, protože v něm byly přítomny zvuky ulice, reálné hluky a spousta ukradených sampleů. Strukturálně jsou inspirativnější pro radioart než tato akademická hudba. Mám velmi rád Johna Cage, neboť představuje samu hraniční mez myšlení o zvuku a hudbě. Zároveň demaskuje nebo definuje mez samotného skládání, za níž už pravděpodobně nejde jít. Jím se dá inspirovat donekonečna a přičemž není tak důležité jej pořád poslouchat.

A další inspirace? Určitě Neubauten s jejich novátorským přístupem k hluku. Vlastně mám dojem, že setkání s nimi nebylo dílem náhody, že k němu muselo dojít. Navíc se oni sami ve stejné době na albech Faustmusik a Die Hamletmaschine přiklonili k vytvoření dramatických děl s hudbou. Jejich skladbu Sie z alba Tabula Rasa považuji za úžasnou inspiraci pro radioart, neboť Blixa zde zpívá a promlouvá jedním hlasem na mnoho různých způsobů, tyto hlasy vrství a proměňuje, jak kdyby se jednalo o více osob. To je rozhlasová hra v malém.

Na praktické úrovni vám stejně žádný vnější vliv příliš nepomůže, stejně tak musíte vyřešit vše od počátku sami. Rád dávám prostor momentální inspiraci a spontánní energii. Nedokážu si ani představit, jak nudná musí být práce v divadle, kde se šest neděl zkouší jedna inscenace. My v divadle pracujeme velmi rychle a na radioartu mi právě vyhovuje to, že nic nemusím dlouze zkoušet, vše si můžeme ve studiu okamžitě nahrát a pak s tím dále pracovat.

### **Vás nezajímá dramatická literatura?**

Ne. Pro mne je zajímavější pracovat s textem Božské komedie než sáhnout po dramatech Heinerja Müllera. V podstatě jsme jen jednou pracovali s dramatickou literaturou. Předlohou hörspiellu s názvem 13 bylo surrealistické kriminální drama Heinricha Steinfesta, které mám rád. Ale právě díky tomu, že se jednalo o drama, výsledek nedopadl příliš přesvědčivě. Se současnou literaturou mám problém.

### **Máte pocit, že Vám drama vnucuje už konkrétní tvar a formu?**

Ano, ačkoliv nemám co říkat, nikdy jsem s dramaty nepracoval. Dramata už jsou uzavřená. Heiner Müller a Werner Schwab sice jsou zajímaví, ale raději bych je viděl v divadle. Na druhou stranu, mnoho současných inscenací vypadá jako rozhlasové hry.

**Proč jste se ale rozhodl dekonstruovat či radikálně rozbít, přepsat či proděravět klasická díla autorů jako Dante Alighieri, John Milton či Homér a nenapsat něco svého?**

Jedná se o mé velké literární lásky, což neznamená, že je čtu denně. Vlastní text bych nikdy nerezíroval, neboť mám dojem, že není potřeba už skoro nic psát. Literatura je vyčerpaná.

Vše začalo v podstatě vtipně. Když se mě rozhlasový producent zeptal, co bych rád dělal, řekl jsem, že Božskou komedii, aniž bych ji předtím četl. Fakt, že mohu nad tím textem pracovat, mě donutil si tuto leckdy téměř nesrozumitelnou a vzpouzející se knihu přečíst. Toto mapování klasické literatury jsem dělal spíš prvních pět let své práce pro rozhlas, kdy jsem se věnoval Alighierimu, Miltonovi, Bibli, Homérovi, Niebelungům. Nyní už hledám svá témata jinde.

Zmiňujete dekonstrukci. Já to spíš vidím tak, že vytvářím prostředníky mezi současností a starými texty, ale nevím, nakolik texty dekonstruuji. Nezajímá mě pohrdání textem, jeho ničení a to, co dělám ve svých adaptacích, není blasfemie. Ačkoliv jsem ateista, pracoval jsem i s Apokalypsou sv. Jana a ve své scénické verzi i nahrávce jsem použil skutečného katolického kněze, aby četl jeden text. Nejen, že jemu samotnému se naše práce líbila, a to i přestože byla Muftiho hudba velmi agresivní, ale hlavně ji považoval za novou možnost a inspiraci, jak naložit s biblickým textem.

**Rozhodl jste se při zpracovávání těchto klasických literárních děl budovat nějakou jasně vyprofilovanou dramaturgickou řadu? Mám dojem, že vaše díla lze klasifikovat do několika paralelních linií – druhá může být např. filosofická, v níž pracujete s díly či životy Waltera Benjamina, Martina Heideggera, Wilhelma Reicha či Alexander Kluge.**

Ne, nemyslím o svých dílech jako částech dramaturgických řad. Jen pracuji s knihami a tématy, které mě zajímají. Nezpracovával bych například téma o světové ekonomice, protože mě to nezajímá.

Je to prosté, mám rád filosofii a například brzy budu pracovat nad texty Wittgensteina. Filosofie je, společně s literaturou, nejbližší abstrakci. Sice často nemá přímý vztah k realitě, ale obsah jednotlivých spisů je maximálně naplněný. Mám také rád promluvy filosofů. Zpětně řečeno, nejsem až tak přesvědčený, že se nám heideggerovské dílo Heimat und Technik až tak povedlo, ale byl to pokus, jak se Heideggerovi co nejvíce přiblížit. Možná není ani až tak přesvědčivé dílo o Benjaminovi, ale snažit se jejich dílo a život dramaticky a umělecky pojmout není snadné. Filosofický hörspiel zní velmi staromódně. Proto se jím také zabývám (smích). Něco takového jako filosofický hörspiel bych si navíc nikdy nepustil.

**Nikdy nedostáváte z rozhlasu ani nabídky na určitá témata?**

Ano, dostal jsem nabídku vytvořit kompozici na téma Zlín a Tomáš Baťa. Nápad se mi líbil, ale nedokázal jsem k němu nalézt klíč. Samozřejmě, že bych to byl schopen vymyslet a zrežirovat, ale proč, když se mě to vnitřně nedotýká? Oproti tomu u Heideggera a Wittgensteina cítím vnitřní nutnost se s nimi vypořádat. Sice se mě někdy hudebníci ptají, o čem to sakra zase mluvím, ale já jim odpovídám, ať se starají jen o hudbu.

**Pracujete hlavně s FM Einheimem alias Muftim a Martinem Gretschmannem alias Console. Podle čeho si je vybíráte ke konkrétním projektům? Říkáte si např., že Benjamina lépe zpracuje Console a Homéra Mufti?**

To je dobrá otázka, protože je oba mám rád, přestože jsou úplně jiní. Ale odpověď na ni neznám, protože nemám určitý klíč. Někdy to jen tak cítím, komu bude nějaká látka víc odpovídat. Někdy postupem času zjistím, že musím dát práci tomu druhému. Hovoříme-li o nahrávce Eigentum am Lebenslauf, kterou jsme připravili s Martinem Gretschmannem a Alexandrem Kluge, jedná se o příklad této od nuly připravené práce, protože jsem ji původně připravoval o několik let dříve s Einheimem, ale bezvýsledně.

Neříkám, že moji spolupracovníci jsou nesečtělí, ale přeci jen je to tak, že s literární předlohou a adaptací pracuji hlavně já. Ani je nenutím všechno číst například od Waltera Benjamina.

**Nenapadlo Vás pracovat s někým jiným než s těmito hudebníky?**

Samozřejmě, že ano. Ale Ulrike Haage od nás odešla, možná i kvůli Einheitově složitému a nepříjemnému odchodu z Einstürzende Neubauten. Ale jinak – proč? Nemám potřebu je měnit. Nemusím nikoho testovat. Jak říkal Fassbinder – mám celý tým kolem sebe. Budu někoho měnit, pokud někdo umře. Cítím, že mám vlastně teď kolem sebe hudební skupinu, které dodávám literaturu. Navíc jsem vždycky chtěl mít kapelu. Muftimu a Console jsem jim věrný.

**Koho napadlo pracovat s hudbou a zvuky z archívů jako v případě děl Crashing Aeroplanes nebo Olympic Bootleg? Měli vaši hudebníci problém rezignovat na vlastní hudbu?**

Neměli. Například kompozici Kaiser Wilhelm Overdrive, která je složená jen z archivních záznamů projížďky císaře Viléma, jsem měl v hlavě od počátku, co jsem se začal radioartu věnovat. Nechtěl jsem ale k této skladbě, která se stala částí trilogie, jejíž další části tvoří portréty Adolfa Hitlera a Ulrike Meinhof, přidávat žádné další a nové zvuky. Tato trilogie má však několik kódů – nejen, že se jedná o osobnosti spojené s různými formami války, kde císař Vilém zastupuje 1. světovou, Adolf Hitler 2. světovou a Ulrike Meinhof teroristické vyhlášení války celé společnosti, ale také reprezentuje tři etapy vývoje techniky jako takové.

**Neměl jste ale představu, co konkrétního chcete od těchto tří historických osobností slyšet?**

Vůbec. Dost mě zajímal konkrétní zvuk, který je navíc velice spojený s epochou svého vzniku a odlišná média, na která byly ti tři osobnosti nahrány. Císař Vilém je spojen s epochou fonografu, 2. světová válka a nástup Adolfa Hitlera k moci jsou spojeny s masovým nástupem rádia a Ulrike Meinhof, představitelka třetí a čistě německé teroristické války, již náleží do epochy televize. Tato tři média zároveň definují proměnu zvuku 20. století. Nešlo tedy jen o hudební portréty tří osobností, ale i o samu válku médií.

**Nakolik Vás zajímá ona benjaminovská „aura“ starých nahrávek? Je i ona sama o sobě pro vás kvalitou?**

Nepochybně. Vždyť s těmito médii je spojen vždy konkrétní zvuk epochy. Nevíme, jak by Hitler zněl z nahrávky na fonograf či ze současného digitálního záznamu. Důležitou roli také hraje sama proměna citlivosti nahrávacího zařízení, mikrofonů. Například fonograf byl málo citlivý, takže císař Vilém musel velmi křičet, aby se srozumitelně jako hlas nahrál. Ulrike Meinhof mohla v televizním studiu mluvit i velmi potichu a vše bylo citlivými mikrofony spolehlivě zaznamenáno. Přeci i takové detaily velmi proměňují samu kvalitu zvuku, určitou expresi a rytmus řeči. Při práci nad touto trilogií s názvem Deutsche Krieger jsme se chtěli, banálně řečeno, zaměřit i na

zobrazení důležitého aspektu spojeného s médii a tím je manipulace. Dnes nám například přijde nepochopitelné, jak mohl někdo tak směšný jako Hitler ovládnout celé Německo. Také je zvláštní rozpor mezi věčným a poměrně jemným hlasem Ulrike Meinhof a činy RAF.

### **Jsou vaše díla někdy přímým komentářem k aktuální politické či sociální situaci?**

Těžko říct, nevím. Například RAF, tedy skupina kolem Ulrike Meinhof a Andrease Baadera, je pro mne a Muftiho součástí většiny života, protože se tématu západoněmeckého terorismu nedalo od 60. let vyhnout, ať už jste s ním souhlasili či nikoliv. Toto téma jsme navíc zpracovávali třikrát. Je zajímavé, že když jsme se nahrávkami spojenými s RAF začali umělecky zabývat v druhé polovině 90. let, témata týkající se Frakce rudé armády nebo komunismu byla společenským tabu. S FM Einheimem jsme například připravili scénické dílo Marx Engels Werke a vystoupili s ním v Drážďanech. Byli jsme zaskočeni nevolí a odporem publika, které se na otázky spojené s Marxem nedokázalo podívat z jiné perspektivy než z vlastní zkušenosti s reálným socialismem. Dokonce i levičáci stáli proti nám. Z naší strany se však nejednalo o snahu resuscitovat Marxe v době, kdy byl všemi zavržen či zamlčen, ale spíše dát najevo svou mnohaletou fascinaci dalším z důležitých filosofů. Ano, v podstatě se jednalo o aktuální politické dílo, přestože jsme to tak neplánovali. Marx Engels Werke nebyl jediný příklad otevřené konfrontace. Uvedu ještě jeden příklad. Nyní všichni mluví o terorismu, problém RAF je hojně diskutovaný, dokonce vzniklo několik filmů, ale když jsme v rámci projektu Deutsche Krieger dokončili poslední část Ulrike Meinhof Enterprise, rozhlas ji odmítl vysílat. Bylo to čistě politické rozhodnutí a dovedlo nás k tomu, že jsme Deutsche Krieger vydali pouze na cd. V 90. letech se jednalo o zakázané téma, a to v takové míře, že nám v rádiu i televizi říkali, že neexistují žádné archivní záznamy Ulrike Meinhof. Tomu jsme nevěřili už jen z prostého důvodu, že Meinhof bývala známou novinářkou. Z dnešního pohledu, kdy vše je volně dostupné na youtube je to vlastně směšné, ale tenkrát se každý bál se k radikální levici vůbec jen znát, a to hlavně lidé z oficiálních kruhů.

Já jsem sice ve svém osobním životě dost politicky angažovaný, ale nerad bych dělal politická díla. Nemám rád přímočarost a nechtěl bych svou práci ztotožňovat s programem nějaké strany či myšlenkového proudu. Raději zkoumám jisté obecnější otázky jako je např. teror, velmi konkrétní události jako jsou pády letadel nebo fascinující osobnosti typu Walter Benjamin.

### **Proč jste například své rozhlasové dílo Have You Ever Heard Of Wilhelm Reich?, které bylo vydáno i na cd, doplnil dvd s multimediální filmovou dotáčkou oscilující mezi záznamem divadla, instalací, abstraktním filmem a pseudodokumentem? Měl jste dojem, že původní rozhlasové dílo není samo o sobě dostačující?**

Osobně mě příliš multimédia nezajímají. Sice jsme hodně v divadelních dílech používali na scéně video, ale to bylo spíše na počátku. V případě kompozice o Reichovi to však bylo jiné, chtěli jsme na dvd ukázat fragmenty ze záznamů živé, scénické verze toho hřspiálu, která předcházela zvukové nahrávce. Je tam však i mnoho dotáček, které nebyly v divadelní verzi. Proč jsme to ale vydali? Ani nevím. Je to rozšíření našeho jazyka. Asi jsme chtěli překročit divadelní a rozhlasové médium něčím novým. Do filmové verze jsme hlavně měli šanci dát spoustu materiálu, který jsme posbírali během příprav obou předchozích podob.

### **Kde jste našli původní nahrávky pozapomenutého psychoanalytika a objevitele teorie o energii zvané Orgonon?**

Žádné neexistují (smích). Neměli jsme povolení je použít, takže neexistují. Jsou lidé, kteří říkají, že hlas v našich nahrávkách je nápadně podobný hlasu Wilhelma Reicha, ale samozřejmě, že se mýlí.

**Když pracujete nad scénickými díly, jste také jejich režisérem anebo spolupracujete s divadelníky?**

Ne, vše režírují sám. To, co děláme, ale nelze přímo nazvat divadlem. V podstatě děláme vizuální koncerty nebo divadelní hörspiely, ačkoliv mě například herectví na jevišti vlastně nezajímá. Naše forma má blíž koncertům – zpěváci nebo herci mohou své texty odříkávat z partů. Mám rád přímý dopad na publikum, v našich dílech proto jednají aktéři čelem k publiku, tak je tomu právě na koncertech. V divadle mi vadí, že herci hovoří spolu a tváří se, jak když hlediště neexistuje, i když vím, že to k divadlu patří.

**Když jste pracoval s klasickými literárními díly, obvykle jste je rozložil na samostatné fragmenty, přepsal jejich některé části či je doplnil o svůj komentář či komentář z jiných médií. Vaše čtení a adaptace původních děl je tedy velmi invazivní, intertextové a poukazuje na nemožnost jednotné interpretace či piety. Máte dojem, že v současnosti není možné být vůči textu pietní v momentě, kdy s ním chcete dále pracovat?**

Ano, absolutně. To je podobné situaci, že rád poslouchám vážnou hudbu, ale vždy mě rychle znudí. Potřebuji si z ní vybírat jen silné fragmenty, nerespektovat celistvost kompozice. Tři hodiny techna bych také nevydržel, ale pět minut hypnotické a jednoduché hudby v dobré konstelaci funguje skvěle.

**Co vás přitahuje na práci s mluveným slovem? Líbí se vám jisté odcizení hlasu tělu svého majitele? Máte rád imaginativní potenciál hörspielů jako akustických rozhlasových scén?**

Na práci v rádiu mě fascinuje jedno – může zde realizovat úplně cokoli. Na příkladu našeho díla Radio Inferno to lze dobře ilustrovat. Zatímco ve výtvarném umění a v divadle lze peklo vždy nějak, mnohdy naivně a komicky, zobrazit, ačkoliv nemá žádný platný předobraz, v rozhlasu máte vlastně daleko větší paletu možných prostředků jak peklo či ideu pekla uvést do chodu. Rozdílně od výtvarného umění, které ukázalo peklo v podstatě jen pitomě, máte zde i víc stylů, jak s ním naložit. Obrazy jsou vlastně omezující. Zvuk je abstraktnější, tedy širší. Zde však hovoříme jen o abstrakci lidské idey. Ale v případě skladby Crashing Aeroplanes, která je nejen o pádu letadel, ale celém letištním a letovém systému bezpečí, míra hrůznosti konkrétních záznamů letušek, varování a padajících letadel předčí vizuálními záznamy – filmy či fotografiemi, které emocionálně působí vlastně slabším dojmem. Zvuk dává prostor vaší představivosti více než například obraz jako zhmotnění. Skvělým příkladem jsou field recordings z jakéhokoliv prostředí. Za nimi máte skutečně volný prostor pro své vlastní představy. Fascinující je i například pouhý slovní popis nějaké situace či vizuálního vjemu si každý představí velmi odlišně. Podobné to je s filosofií, která také nemá svůj konkrétní hmotný předobraz, neboť je záležitostí idejí. Je těžké z ní vytvořit rozhlasové drama, ale o to je to větší výzva. Tyto ideje lze jen v omezené míře ztvárnit zajímavě akusticky, ale například v porovnání s filmaři zde máme skutečně širokou paletu možností. Třeba Heideggerovu či Benjaminovu filosofii nelze zobrazit; o ní lze jen hovořit, ale hlavně – vždy zachovat prostor její abstraktnosti. Náš prostor je tam, kam nesahá obraz. Zvuk zasahuje emoce přímo.

**Zdá se mi, že si libujete v určitých mezních či zakázaných představách, postavách či událostech. Zvukově jste zpracoval jak Dantovo peklo, biblickou**

**Apokalypsu, ale třeba také padající letadla, teroristické útoky na Olympiádě v Mnichově, RAF či silné koncepce filosofů, tak i Hitchcockův film Ptáci...**

Mám rád extrémní myšlení a extrémní ideje. Například Wilhelm Reich představoval skutečně autentické mezní myšlení, já se mu snažím vyrovnat dílem o něm. Někdy ani nevím, zda se mi ta témata, nad nimiž pracuji, líbí, ale rozhodně jsou výzvou, terénem k prozkoumání. Můj skutečný extrémní sen je mít metalovou kapelu.

2011



### 3. Úspěšně se bráním

#### Rozhovor s Frankem-Martinem Straussem alias FM Einheimem

**Jedna z vašich prvních hudebně dramatických nahrávek Die Hamletmaschine vznikla jako dílo skupiny Einstürzende Neubauten, v níž jste hrál mnoho let. Proč se tvůrci industriálního roku náhle přiblížili zcela jinému světu, světu radioartu a dramatické literatury Heinera Müllera?**

To mělo několik důvodů. První byl, že Heiner Müller byl výtečný východoněmecký dramatik a spisovatel. Chtěli jsme se také s Neubauten posunout do nových oblastí a Müllerův strohý, brutální a přitom velmi poetický text nám nabízel něco nového svou přesností a neskutečnou tematickou zahuštěností. Třetím důvodem pro nás bylo, podívat se do NDR a zkusit tam něco udělat. Sice jsme žili v západní části Berlína, ale východní část pro nás byla vlastně úplně neznámým terénem.

**Měl Heiner Müller nějaké návrhy, jak by mělo být toto krátké drama zpracováno?**

Ne, chtěl nám dát co nejvíc prostoru, abychom hru sami rozehráli. Dříve jsme už nad jedním Müllerovým textem pracovali, jednalo se o Popis obrazu, ale zde nám autor navrhl právě Die Hamletmaschine.

**A když jste později pracovali nad Faustmusik rakouského dramatika Wenera Schwaba, také jste měli šanci svou práci s autorem konzultovat?**

To ano, ale spíš jsme se prostě rychle spřátelili. Schwab byl navíc velký fanoušek Einstürzende Neubauten a našich veřejných vystoupení s programem Faustmusik se zúčastnil jako divák. Bohužel jsme neměli moc šancí spolupracovat, neboť brzy tragicky zemřel.

**Už téměř dvacet let spolupracujete s režisérem radioartových děl Andreasem Ammerem. Co vás osobně na rozhlasovém formátu přitahuje?**

Volný prostor a žádné hranice. Radioart je zcela otevřená platforma. Šance být on air, vysílat živě a prakticky po celé zemi, nyní i díky internetu po celém světě. Předtím, než jsem se sám začal rozhlasovým kompozicím věnovat, v podstatě mě radioart nezajímal a ani jsem na tomto poli neměl žádné vzory. Navíc to pro mě byl nový impuls. Dlouho jsem už hrál se stejnou skupinou, dělal jsem hodně hudby pro divadlo, takže mi rozhlas umožnil se věnovat ještě další oblasti. S Andreasem jsme navíc měli většinou úplně volné ruce v tom, co chceme dělat. Původně jsme začínali s novou podobou rozhlasového dramatu, ale poté jsme se začali věnovat i další oblasti, například živým vystoupením.

**Nakolik jako autor hudby přemýšlíte při přípravě vašich scénických děl, z nichž některé byly vydány na cd, že hudba bude fungovat autonomně a snese i to, že celá vizuální a divadelní složka bude odejmuta?**

Snad jen v případě Apokalypse Live byla naše performance živě vysílaná v rozhlase, všechny další věci jsme později editovali a více si z živých nahrávek vybírali to, co má teprve být vysíláno v rozhlase či vydáno na cd. Víte, nemám to nijak strategicky promyšlené, zda hudba pro divadlo bude fungovat i při pouhém poslechu, protože vím, že většinou bude, což je dáno tím, že často využívám písňovou formu a stopáž. Nejedná se o dlouhé plochy. Navíc málokdy pracujeme přímo s herci, ale spíš hudebníky a zpěváky a ti samozřejmě mají pro hudební tvar cit a mají daleko lepší energii na scéně než ve studiu. To je případ třeba anarchisty Phila Mintony, který vám při živém vystoupení zničí všechny vaše představy o tom, jak by něco mohlo znít, ale jeho vystoupení má divokou sílu.

**Když jdete do studia, máte už připravený svůj hudební plán, náčrt jisté partitury či struktury?**

Na počátku jsme měli vše více připravené dopředu, scénář i možná hudební řešení. Nyní se ale v daleko větší míře spoléhám na náhlou inspiraci, improvizaci a spontánní nápady spoluhráčů. Až po všech nahrávkách si teprve v klidu sedneme do studia a dramaturgicky dílo zpracováváme.

**Když jste s Andreasem Ammerem zpracovával rozhlasové zvukové archívy anebo používal již nahrané zvuky z jiných médií (televize či field recordings anebo záznamy padajících letadel, rozhlasových komentátorů atp.), co pro vaši roli hudebníka bylo směrodatné? V dílech jako Frost či Deutsche Krieger jste v jistém smyslu rezignovali na dramatický či prozaický text, ale nelze říct, že by tyto kompozice nebyly primárně dramatické.**

Někdy nás zajímalo médium jako takové, jeho specifický zvuk, neopakovatelnost archivních záznamů. Nepotřebovali jsme tyto archivní nahrávky nějak razantně deformovat či přetvářet, ale daleko spíše je například nechat střetnout se současnými hudebními postupy. Teprve jejich umístěním do nových zvukových souvislostí často archivní nahrávky jsou schopny výrazněji hovořit o sobě samých.

**Vás osobně ale nezajímá sdělení či význam slov, jejichž nositeli jsou komentátoři Adolf Hitler, Ulrike Meinhof, letušky v porouchaných letadlech anebo rozhlasoví komentátoři? Zajímá vás primárně kvalita zvuku o sobě, rytmus, slov, jeho melodie?**

Mě skutečně zajímá hlavně zvuk, jeho charakter a rytmus. Ne vždy je potřeba rozumět tomu, co kdo říká, ale to, jak to říká. I to je významotvorné a vypovídá o svém obsahu víc, než se mnohdy zná. Ale samozřejmě, že sledujeme určité téma, s kterým obvykle přichází Andreas Ammer. Celkové skladbě se však věnujeme společně.

**V Praze jsme vás měli před lety příležitost vidět v hudebně-scénické performance s herečkou Jennifer Minetti, ale kromě podobných vystoupení je důležitá i vaše práce pro divadla, v nichž jste měl šanci pracovat s významnými režiséry jako například s Peterem Zadekem či Stephanem Kimmigem. V čem se liší váš přístup k čistě hudebnímu, rozhlasovému či divadelnímu světu?**

Nemám dojem, že by si všechny ty disciplíny aspoň z mého úhlu pohledu, byly tak vzdálené. Pro mě se mnohdy koncert až tak neliší od divadelního představení, na úrovni zastoupení a fungování různých složek jsou si obě disciplíny podobné. Máme zde účinkující, světla, pódium, texty...

Moje role se spíš odvíjí od přístupu jednotlivých režisérů. Někteří skutečně požadují jen hudbu a jsou rádi, kdy jinak mlčím, pro jiné jsem skutečným spolupracovníkem, který má vliv na celou strukturu a trávím na jejich zkouškách mnoho času.

**V čem vás divadelní hudba ovlivnila?**

Naučil jsem se jinak strukturovat hudbu, pracovat s odlišným tempem a zvukovou dramaturgií. Tomu vlivu se ani vyhnout nelze, trávím totiž až šest měsíců ročně v divadle a už jsem napsal hudbu pro více jak sto inscenací.

**Ovlivnila vaše rozhlasová zkušenost vaší divadelní práci a naopak?**

Těžko říct, protože jsem se zabýval i přechodnými oblastmi jako byli scénické koncerty, jejichž zvuková stopa byla určena pro rozhlas atd. Nemyslím si, že by byl mezi těmito oblastmi až tak velký rozdíl, aspoň z mého úhlu pohledu.

**Rozhodně si ale myslím, že i na hudební úrovni jinak stimulujete divákovu či posluchačovu imaginaci. V rozhlase je větší prostor pro fantazii a svobodný přístup, vaše dílo je autonomní, v divadle je součástí inscenace.**

V tomto smyslu zde samozřejmě rozdíl je, ale moje hudba se v mnoha věcech až tak neliší.

**Nakolik třeba po přečtení dramatického textu víte, jakým směrem se bude hudba ubírat a jaké styly si pro artikulaci látky zvolíte?**

Nemám to ani v divadle až tak naplánované. Chci být co nejvíc otevřený všem možným kontextům. Dopředu připravená dramaturgie mě nezajímá. Andreas mě někdy do něčeho tlačí, ale úspěšně se bráním, ale možná jsme se oba záměrně odklonili od literárního rámce a začali se věnovat třeba field recordings, otevírat se novým formám a čistě zvukovým tématům.

2013

#### 4. Utopie přivedená k životu Rozhovor s Helmutem Oehringem

**Co pro vás znamená sluch a lidská řeč? Je pro vás díky vaší životní zkušenosti čímsi podezřelým, pokud je vaším mateřským jazykem znaková řeč? Může být poslech kreativním aktem?**

vidění je pro mě „normální“

úplné

slyšení je exotické a pozoruhodné

ale dotýká se mě

**Jaká hudba vás ovlivnila v rozhodnutí stát se skladatelem?**

victor jara, queen/f.mercury, kansas, yes, bob dylan, pink floyd, chet baker, miles davis, charlie parker, a.webern, b.a.zimmermann, l.nono, b.bartok, a.schönberg, f.goldmann, g.katzer, f.schenker, h.lachenmann, franco evangelisti!

**Měl jste v dobách NDR přístup k hudbě ze Západu, ať už rockové nebo vážné?**

ano 95 %

z rádia

televize

časopisů

a gramofonových desek

**Býváte charakterizován jako autor expresivní hudby, jako následovník skladatelů dvacátých let 20. století. Souhlasíte s tím?**

ano!

do jisté míry

**Jako skladatel i režisér jste samouk. Je to výhoda nebýt zatížen akademickým vzděláním?**

ano i ne

**Jaký máte vztah k hudební scéně? Je to mašinérie, pro niž je hudba určitým fetišem, což je pro neslyšící nesmysl? Snažíte se změnit myšlení o hudbě tím, že spolupracujete s lidmi, kteří doposud nebyli do hudebního světa vpuštěni?**

to je velice individuální

vnímání a výsledky jsou při tom velmi rozdílné

někdy se člověk vydá na cestu ničím neovlivněn

během cesty dojde k setkáním, která ho ovlivní a na něž nikdy nezapomene

je to do jisté míry nepopsatelná revoluce trojských koní:

neslyšící, hluchoněmí

jako středobod a hlavní sólisté v operní produkci

na pódíích koncertních sálů a operních domů

utopie přivedená k životu

pro publikum

ale také pro hudební specialisty/profesionály a hudebníky

novum! něco nemyslitelného

to je ta druhá strana!

protipól!

jejich vlastního světa

**Svou spoluprací s neslyšícími jste prolomil jedno velké tabu hudebního světa. Do jaké míry to byl vědomý vývoj, do jaké míry šlo o důsledek vašich životních osudů?**

bylo to nevědomky, ale intuitivně vyprovokováno  
a docela normální, důsledný a plynulý postup  
konsekventní zastávka na mé cestě

**Musíte přizpůsobovat svůj notový zápis neslyšícím sólistům?**

vůbec

popis toho, o jaká gesta nebo prvky znakové řeči se na daných místech partitury  
jedná

doplňuji do partitury k notám stejně jako text

**Neslyšící sólisté, s nimiž pracujete, přišli o sluch v průběhu života a ještě mají  
určité vzpomínky na zvuky, nebo spolupracujete i s těmi, kteří se již jako  
neslyšící narodili?**

obojí

**Jací jsou tito interpreti? Je těžké je přemluvit ke spolupráci?**

zpočátku

před téměř dvaceti lety

to bylo skoro nemožné

hrozilo zhroucení ještě než jsme vůbec začali

hodně nedůvěry

nejistoty, špatné myšlenky

a ještě více strachu

od té doby se z nás stala téměř rodina

jako bratři a sestry

na protilehlých březích jedné řeky

**Jak komunikují neslyšící sólisté s ostatními interprety, jak si rozumějí?**

zdlouhavě

dojemně

plaše a obezřetně

tu a tam také přímo a nekomplikovaně (především tanečníci a někteří dirigenti)

**Vokální i instrumentální sólisté mají ve vašich dílech zvláštní pozici. Když to  
přeženu, dá se říci, že sóla odporují prokomponovanému celku a plní funkci  
podvrtného prvku. Je to organické, divoké a často nedokonalé. Mají interpreti  
vašich skladeb prostor pro improvizaci? jaké instrukce dostávají?**

v zásadě je všechno vypsáno

pokud nejde v tradiční notaci

pak pomocí velice precizních a také poeticky asociativních intuitivních slovních  
obrazů

které co nejpřesněji zprostředkovávají mimo jiné zvuk ladění barvu rychlost atd.

obecně platí třeba při použití elektrické kytary

podobně trojské vpašování jako při obsazování neslyšících sólistů nebo

sborů hluchoněmých na koncertech či v operách

**Co pro vás, jako slyšícího, znamená ticho? Ticho jako kulturní fenomén, bílá  
skvrna v proudu hudby.**

ticho je výchozí materiál

**Je možné převést znakovou řeč do hudby? Nebo jde o narativní, nehudební  
strukturu?**

od chvíle, kdy jsem začal komponovat,  
tedy psát hudbu  
převádět příběhy do hudby  
má pozorování skutečnosti  
nebo proměňovat fotografie a portréty reality v hudbu  
vyvíjím určitou gramatiku  
zcela konkrétní písemnou formu mé mateřské řeči  
gramatiku prostoru  
znaky a řeč gest  
v písmu, v notovém písmu  
aby pak bylo  
naplněno a rozehráto realitou, poezií, příběhem, osobami, stavy, pohyby, strukturami  
přes kouzelné okliky hudby  
proměněno zpět  
prostřednictvím hudebníků sólistů a v neposlední řadě posluchačů  
v ten samý výchozí materiál  
a skrze tuto cestu, toto memorování, tento boj proti zmirání tónů, proti vlastnímu  
umlkání  
skrze tento aktivní proces proměny tam a zpět  
vznikne něco velmi silného  
velmi zřetelného  
řeč  
která skrze každého a o každém, kdo se na tomto procesu podílí  
vypráví

hudebníci a posluchači  
opouštějí místo oné proměny  
jako někdo jiný

**Dá se říci, že se již výběrem spolupracovníků otvíráte nedokonalostem,  
náhodám a chybám?**

rozhodně ano

**Je tato „otevřenost nedokonalosti“ hodnotou sama o sobě, prvkem, s nímž  
záměrně pracujete, nebo je to něco, co v rámci práce prostě akceptujete?**

jde o podstatnou součást každé práce

je to obvykle křehká kvalita sama o sobě

která nemá nic do činění s mými myšlenkami a možnostmi

ale která má co do činění

s propustností a otevřeností na okrajích

které si život a jeho střety vynucují

a proto také s každou moji hudební prací

**Je pro vás kontrast mezi precizním provedením a syrovostí výrazu sólistů  
důležitý, protože pro jiné představuje cosi nepřijatelného?**

všechno, co děje na pódiu v mých dílech je přijatelné!

kde jinde, když ne tam...

přímost výrazu je pro mě důležitá

protože je v nejlepším případě

upřímný a opravdový

a nevyumělkovaný

je možností zobrazení našeho života

**Co vás přivedlo ke komponování scénických koncertů a divadelní hudby?**

můj život

a setkání s určitými lidmi

**Je pro vás znaková řeč spíše choreografickým prvkem, nebo pouze prostředkem vyprávění?**

rozhodně vždy obojí

**Má znaková řeč podle vás v estetické rovině něco společného s dirigováním?**

ve skutečnosti nic

jen v mých dětinských snech

**Ztrácí vaše dílo něco tím, že na nahrávkách postrádá vizuální složku?**

pro tyto situace mám v řečovém centru hlavy své vnitřní ruce

**Proč získala ve vaší hudbě tak významné místo elektrická kytara? Je to tím, že jste sám jako kytarista začínal?**

kytara

je jedním z nejdůležitějších nástrojů dvacátého století

je to symbol!

pro mě také především politický postoj

victor jara, wolf bierman, david gilmore, andres segovia, jimi hendrix, julian bream, keith richards, reinbert evers, curt cobain, paco de lucia, john mclaughlin, al di meola, eric clapton, steve howe, frank zappa

mé první kontakty prostřednictvím kytarové hry třeba těchto významných osobností byly a jsou dodnes jedním z pramenů mé hudební obrazotvornosti a mého postoje k hudbě

**Jak ovlivnil váš pohled na hudbu kytarista Jörg Wilkendorf?**

hraje ve většině mých skladeb pro kytaru

doplnění mého hudebního myšlení a cítění ve „vážné“ soudobé hudbě a rocku

**Je pro vás důležité sepjetí témat vašich děl s vaším životem?**

ano! vždy!

**Můžete dělat umění pro umění?**

nikdy

to mě významným způsobem odpuzuje je mi to odporné

přinejlepším mě pokusy o takové umění nudí

**Jak moc je pro vás důležitý čistě formální aspekt práce?**

jsem posedlý kontrolou

(také kvůli životním okolnostem)

**Jak probíhá vaše spolupráce se skladatelkou Iris ter Shiphorst?**

volně, podivně

konceptuálně

otevřeně

intuitivně

na ostří nože a společně

**Co je výchozím bodem vašich hudebních inscenací? Literatura, hudba nebo kupříkladu scéna?**

vždy příběh nebo osoba

**Vedle hlasového výrazu je důležitou složkou vašich děl výraz těla – teatralizace lidských gest. Nemáte strach z patosu?**

do této kategorie se dostávám zřídka

**Na co konkrétně myslíte, když popisujete své hudební a scénické práce pojmy z jiných oborů?**

stav

pohyb

světlo

zvuk/hluk

**Do jaké míry vás při komponování inspirují moderní technologie? Z jakého důvodu jste se rozhodl pro využívání elektroniky?**

jako samozřejmé rozšíření instrumentáře

**Zajímá vás vedle stylizovaného zpěvu a zpěvu neslyšících také mluvené slovo?**

v mých dílech obsahujících řeč

pravidelně zaměřuji dané úrovně

zpěváci, sbor atd. se musejí naučit gesta

a neslyšící musejí zpívat a mluvit

každá myslitelná a proveditelná forma rozvázání pevných struktur vztahu mezi řečí a zpěvem je vítána

**Jaké tendence vidíte v současné zvukové tvorbě pro rozhlas?**

95% nuda a sebestřednost

5% vzrušující

pozoruhodné a subversivní umění dotýkající se řeči a zvuku

se silnými vnitřními obrazy

**Co vás na rozhlasu jako médium vzrušuje?**

imaginace

**Jak důležitá je pro vás vizualita?**

je to rozhodně řeč

pro mě to nejdůležitější a nejkřehčí

vždy bližší smrti než životu

**Do jaké míry vás zajímá opera?**

je to podle mě zajímavé spojení uměleckých forem které klade nároky a obsahuje politický/poetický postoj

2010



## **5. Ráda vytvářím zvuková monstra Rozhovor s Olgou Neuwirth**

### **Začněme biograficky. Co vás přivedlo k hudbě?**

Sice jsem vyrostla na venkově, ale můj otec je jazzový hudebník, který sice vyšel z prostředí klasické hudby, které se jako pianista věnoval, aby se později zaměřil hlavně na jazz. Doma bylo úplně normální, že půjdu na hudební školu.

Moji rodiče byli aktivní v rámci umělecké scény ve Štýrském Hradci, která byla v 70. letech velice silná. Od dětství byla hudba všude okolo mě, otec s přáteli doma často jamoval. Nechtěla jsem hrát na klavír, a tak jsem se jako dítě rozhodla pro trubku. Mým strýcem je navíc muzikolog a skladatel Gösta Neuwirth.

Když mi bylo čtrnáct či patnáct, automobilová nehoda, při níž jsem přišla o kus spodní čelisti, rozhodla o tom, že se stanu skladatelkou. Už nikdy jsem nemohla hrát na trubku. To byl konec. Byl mi odepřen přímý kontakt s hudbou ve smyslu provozování. Naštěstí mi jeden z pedagogů na konzervatoři řekl, že jsem sice přišla o svůj nástroj, ale mohu se začít věnovat skladbě, abych se nezbavila hudby úplně. Také jsem v patnácti již byla příliš stará na to, abych se začala učit hrát třeba na klavír.

### **Takže narozdíl od většiny jiných skladatelů nejste pianistkou?**

Ne, hraji špatně a pomalu. Asi je to ostuda, že nehraji na žádný nástroj, pominu-li live electronics a theremin. Ke skládání nepotřebuji klavír, protože vše zapisuji rovnou na papír. U mě se spíše jedná o otázku, jak to vše vměstnat do kodifikovaného notačního systému. Díky tomu, že se skladbě věnuji od patnácti let, poměrně záhy jsem zjistila, jak je mi blízké abstraktní uvažování. Proto jsme se také vždy zajímala o fyziku a matematiku.

Kombinace elektronických a živých nástrojů mě zajímá od šestnácti let, ovlivnil mě Luigi Nono, Pierre Boulez nebo Karlheinz Stockhausen, tedy lidé, kteří v podstatě elektronickou hudbu objevili. Bylo logické, že jsem chtěla studovat hlavně elektronickou hudbu, a tak jsem v osmnácti letech odjela do San Franciska. Chtěla jsem zmizet z Rakouska pryč a splnit si sen života ve městě u moře. Ředitelem konzervatoře, na které jsem studovala, byl tenkrát John Adams. Po návratu jsem studovala ve Vídni a později ještě v Paříži v IRCAM.

### **Měl tehdy na vás a vaše komponování vliv John Adams? Ovlivnil vás v něčem americký minimalismus?**

Ne. Mám ráda, jak říkal Ligeti, maximalismus. Ale studium se mi líbilo, protože mi ukázalo jiné světy, které byly pro mě ve Vídni nedostupné, přestože se každý student chtěl stát novým Johnem Adamsem nebo Philem Glassem. Byla mi cizí touha stát se epigonem těchto skladatelů. Mám pocit, že myslím komplexněji, zajímá mě heterogenita hudebních jazyků.

### **Tedy vám byl bližší IRCAM, kde jste se setkala s Tristanem Muraiem?**

Ano, IRCAM byl klíčová zkušenost. V roce 1992 jsem byla na hudebních kurzech v Maďarsku, kde jsem se setkala spektrální hudbou a s Tristanem Muraiem. Po této zkušenosti mi bylo jasné, že chci jet do Paříže, kde ovšem byla stejná situace jako v Americe – všichni mladí studenti chtěli být druhým Muraiem. Jedním z mých dalších učitelů byla skladatelka narozená v Rumunsku a žijící v Německu Adriana Hölszky, která mi řekla: „Musíš být jako mraveneček, který se ponoří do všech možných vod, ale vždy se vynoří nad hladinu a hledá si vlastní cestu.“ Proto jsem se učila pracovat s různými styly a technikami, ale jen abych v nich našla kus svého jazyka.

Musím říct, že při tvorbě elektronické hudby je nutné snažit se držet vlastního světa, protože vývoj všech nových nástrojů a programů je natolik závratný, že kdybych se měla zabývat učením novinek, nedostala bych se k vlastní práci. Proto jsem se v roce 1999 či 2000 rozhodla, že jsem v první řadě skladatelkou a musím si vystačit s těmi programy, které umím, a pokud budu potřebovat novinky, spolehnu se na zvukové inženýry.

### **Zájem o radioart, hörspiel (rozhlasová zvukově-dramatická kompozice) a hudební divadlo jste měla už od dětství?**

Dříve jsem měla ráda jen divadlo, protože můj otec skládal hudbu pro Graz Schauspielhaus. Od dětství jsem měla ráda všechny ty boje, výkřiky, vývoj situací, ale i různé podoby divadelního jazyka.

Vždy jsem se velmi zajímala o to, jak skloubit architekturu, hudbu a vědu, jak „režirovat“ prostor či pracovat s jeho proporcemi, jak kombinovat klasické a elektronické nástroje, jak elektronikou zpracovávat živé hraní hudebníků, jak pracovat se zpěváky a herci. Možná to ovlivnilo můj přístup kombinování různých forem při tvorbě hudebního divadla. Ve svých dílech ale nerada pracuji se zpěváky, raději nechávám zpívat herce. Školený či operní zpěv mě téměř nezajímá. Hlasy musejí být „zlomené“, nedokonalé. Jediné médium, které podle mě tyto všechny kombinace v současnosti umožňuje, je hudební divadlo.

Ptal jste se na hörspiel. O ten jsem se z počátku zajímala hlavně kvůli literatuře. V mládí jsem tolik nečetla autory typu Goethe nebo Schiller jako spíše současnou rakouskou literaturu. V momentě, kdy jsem pochopila, že hlavním středem mého zájmu je hudba, jsem si zároveň uvědomila, že všechny reference k dalším podobám umění, ať už k divadlu či literatuře, mohu využít i při své práci. Na hörspielech je zajímavý hlavně onen virtuální prostor a jejich určitá extrémnost. Práci nad nimi považuji za svou druhou cestu a je pro mě vždy novým impulsem. Nemusím se natolik soustředit na samu kompozici, ale klást například větší důraz na literaturu. Ráda se zde upozaduji a svou hudbu stavím do druhého plánu s tím, že se podřizuji důležitějším vrstvám díla, tedy literatuře nebo hlasu. Vytvářím zadní plán s různými hluky, které jsou někdy blízké hudbě Johna Cage či italských futuristů s jejich intonarumori, pro něž mám velkou slabost od dob, kdy jsem si zamilovala avantgardní hnutí jako dadaismus nebo surrealismus.

### **Když připravujete rozhlasová či hudebně-divadelní díla, jak pracujete s literaturou?**

Vždy jsem ráda pracovala s texty žijících autorů anebo spisovatelů tvořících víceméně po roce 1940, což byl z druhé strany většinou problém kvůli autorským právům, penězům anebo jejich možnému odmítnutí jakýchkoliv změn. Vzhledem k tomu, že tvořím teď a tady, zajímá mě hlavně tvorba současných tvůrců, jejich citlivost a svět, který sdílíme. Sice mám ráda například Hölderlina, ale nedokázala bych skrze jeho texty komentovat to, co mě zajímá –současnost. Proto spolupracuji třeba s Elfriede Jelinek, která připravovala libreto k Bählamms Fest na základě starých z roku 1944 textů staré, ale stále ještě žijící autorky Leonory Carrington. Její díla jsou velice aktuální.

Když pracuji s textovými kolážemi, vždy mají společné téma či jedno těžiště, anebo má konfrontace různých textů vyvolat určitou reakci. Samozřejmě, že se také podřizuji hudebnosti textu a jeho struktuře. Je to často pitomá a zdlouhavá práce, kdy opracovávám každou vteřinu a až s matematickou přesností strukturuji každý detail.

### **Pokud spolupracujete s Elfriede Jelinek, můžete mít jistý podíl na dramaturgii jejího textu, měnit jeho strukturu, vypouštět celé pasáže?**

To je velice důležitá otázka. Spolupracovala jsem již s mnoha autory a změny textu jsou samozřejmě nejtěžším bodem naší spolupráce. I když pracuji na opeře, potřebuji v podstatě velmi krátký text, protože by jinak trvala třikrát déle, než potřebuji, třeba osm hodin.

S Jelinek je to jiné. Nejprve jí řeknu, co chci, a ona mi dá hromady textů s tím, že si mohu cokoliv vybrat a dramaturgicky zpracovat. Nelpí na svých textech, což je úžasné. S jinými umělci jsem vždy musela svést mnoho bojů.

Jiní spisovatelé se tomu brání a takový přístup nazývají destrukcí. Třeba celá báseň někdy může posloužit jako dobré libreto, avšak někdy z ní potřebuji pouze slovo či větu, což autoři odmítají přijmout. Fakt, že vzniká cosi nového a jejich dílo vzniku napomohlo, jim nestačí. A pak začínají bojovat. Elfriede to naštěstí chápe a nechává mi volné ruce, dává svobodu výběru. To je úžasná vstřícnost.

Jelinek člověka popostrkuje k vlastní kreativě, spouští v člověku imaginaci, což ovšem nevyklučuje, že lze její díla snadno zničit. Ona je velkorysá a dovoluje se svými díly nakládat libovolně. Kde je potom hranice mezi respektem a destrukcí?

**Myslím, že když člověk pracuje s texty Jelinek, s nimi musí válčit a být silnější než její dramata či romány.**

Ano, musíte s nimi válčit, ale v případě hörspielů méně než v případě kompozic pro hudební divadlo, kdy musím vymazat celá kvanta textu a je mi to moc líto.

Dramaturgie díla je v tomto případě neúprosná. Ale když jsem připravovala rozhlasová díla Todesraten a Der Tod und das Mädchen II, mohla jsem užít více textu, který jsem měla ráda.

**Proč se zaměřujete více na mluvené slovo než na zpěv?**

Vždy jsem si myslela, že hlas s jeho intonací je velice bohatý a může sdělit mnoho věcí. Zpěv je bezpochyby vždy čímsi umělým. Kdy si také člověk zpívá v normálním životě? Když se nudí na záchodě nebo při sprchování, když se bojí či je mimořádně šťastný, je pod nátlakem nebo trpí a snaží se svůj pocit čímsi překonat. Obvykle se jedná o situaci v podstatě hraniční, kdy se už nemůžete vyjádřit jinak než zpěvem. To je také jeden z důvodů, proč mám ráda mluvené slovo a lidský hlas, který má každý úplně jiný, užívá jinou dikci, intonaci atd. Hlas vyvěrá z hloubky. Pokud slyšíte neskutečný hlas herců formátu Marianne Hoppe, s níž jsem pracovala nad texty Elfriede Jelinek, není potřeba téměř nic přidávat. Způsob, jakým tato stará legendární dáma byla schopna číst a četla dlouhý text Elfriede Jelinek, byl fascinující. Udělala si značky, kde chce dávat důrazy, jaké slovo chce pregnantně vyslovit či na co se chce zaměřit. Byla schopna větu interpretovat v pěti různých podobách exprese a odhalit dalších pět možných kontextů, v nichž může jediná věta zaznít. Nahrávala jsem si všechny verze jejího projevu. Z těchto pracovních verzí nahrávek Marianne Hoppe bych byla schopna vytvořit další tři kompozice. Hoppe mi ukázala, že jeden text v sobě obsahuje textů pět.

**Heiner Goebbels tvrdí, že mluvené slovo je v hudbě a hudebním divadle nevyužité a jeho potenciál je minimálně prozkoumán.**

Ano, ale opačný pohyb se děje v činoherním divadle, kde čím dál větší počet divadelních režisérů využívá zpěv. Mám na mysli například Marthalerovy inscenace, kde zpívají jak herci, tak i hudebníci. Asi nastala doba k vzájemnému prolomení hranic ustálených oblastí.

**Podle jakého klíče si vybíráte herce?**

Klíčem je hlas sám. Když jsem žila v Berlíně, hodně jsem chodívala do divadla a tam jsem v představení Heinerja Goebbelse viděla hrát Marianne Hoppe. Způsob, jakým reagovala na to, že v jedné chvíli zapomněla text, byl velice zajímavý. Okamžitě začala říkat, jak je hloupá, že si ani navíc není jistá, zda to je text Heinerja Müllera

nebo někoho jiného... Mluvila jako o překot, hrála si s hlasem a postupně se skrze práci se svým selháním navracela ke své roli. Navíc byla její přítomnost na scéně strhující, že jsem téměř přestala vnímat text. V hudebním divadle hrála celou osobností. Byla to velmi aktivní žena s divokým životem, hodně kouřila a její hlas to vše zrcadlil. Neodolala jsem a napsala jí dopis, zda by se chtěla podílet na jednom rozhlasovém díle.

### **Takže vás příliš nezajímá životní příběh herců, které si vybíráte?**

Samozřejmě, že pokud měl herec zajímavý či dramatický život, tyto zkušenosti se zrcadlí i v jeho jedinečném hlasu. Pokud hovořím o Marianne Hoppe, každý věděl o tom, co dělala během nacismu, ale také věděl, jakým způsobem se s tím vyrovnala a co dělala později, nakolik upřímně tím trpěla a byla schopně sebereflexe.

Sama jsem u herců velmi zvědavá na to, jaký ještě další pohled vnesou na celek a naučí mě vnímat text ze zcela jiné perspektivy. Zajímá mě, co si myslí o umění, politice a životě, protože i to vše je ukryto v lidském hlasu.

Víte, Heiner Goebbels to jistě má snazší, protože nikdy nebyl úplně součástí hudebního světa. Nikdy nemusel tak jako já válčit o dobré herce či dobré herce se zpěváky zároveň, protože je silně propojen se světem divadla. V mém případě mají operní domy problém s tím, že si místo školených zpěváků najímám herce a obvykle se tomu snaží nějak zamezit.

### **Slavná herečka Hanna Schygulla známá z filmů Fassbindera či Wenderse, s níž jste pracovala na Der Tod und das Mädchen II, vás také zaujala hlavně svým hlasem?**

Ano. Bylo zajímavé, jak s druhou herečkou Anne Bennent, která na nahrávce také vystupuje, zcela rozdílně přistupovaly k textu Elfriede Jelinek, ale nakolik bylo vlastní oběma jedním slovem vyvolávat velmi rozdílné emoce.

Hlas mě sám o sobě vždy zajímal, lze jím i velmi dobře manipulovat, pokud s ním umíte dobře pracovat. Když dnes posloucháme způsob, jakým promlouval Hitler, musíme se smát, ale v tehdejší historické situaci fungoval. Abychom se uchránili před touto manipulací například u politiků, musíme se zaměřit jak na obsah sdělení, tak i na formu. Myslím, že zpěv může manipulovat méně, neboť je umělejší.

### **Myslíte, že hudební divadlo má s hörspiely cosi společného – například jistou úroveň inscenování, práci s textem atp.? Ptám se z prostého důvodu, neboť jste se, podobně jako Heiner Goebbels či Helmut Oehring, na své cestě dostala od kompozice a tvorby radioartových děl k hudebnímu divadlu.**

Nevím, zda funguje srovnání s Goebbelsem a Oehringem, protože já vycházím z jiného hudebního světa než oni. Oni vzešli ze světa pop music, rocku, radikálního jazzu, tedy primárně ze světa písňové formy, která je ve své podstatě vždy malým divadelním dílem. Píseň je dramaturgickou stavbou s jasnou strukturou ve vymezeném čase. Je možné ji snadno převést na scénu, čemuž se třeba věnuje Laurie Anderson ve svých song plays.

Hudebnímu divadlu jsem se začala věnovat primárně ze strany spektrální hudby a zvuku jako takového. Písňová nebo příbuzná forma mě tolik nezajímala jako abstraktní zvuk, kterým jsem chtěla rozeznít architekturu prostoru. Hudbu vnímám za každých okolností velmi prostorově. Jedná se spíše o vize, zvukové vize, s nimiž jde text ruku v ruce. V první řadě mě rozhodně nezajímá sdělení či obsah textu, a tak ráda využívám surrealistické hry, které se nadržují narativní linii. Je možné je umístit do jakéhokoliv prostoru.

Pokud se ještě vrátím k Heineru Goebbelsovi, musím konstatovat, že on svým dílem chce něco sdělit, a to mnohdy spíše skrze text než hudbu, která text sice umocňuje, ale není úplně dominantní. To bylo patrné ze všeho, co jsem od něj viděla a slyšela a

možná i to je důvodem, proč se v jeho dílech čím dál tím více objevuje text. Když Goebbels začínal, bývalo to naopak. Hudba měla silnější roli než text. Nyní text získává navrch.

Myslím, že hudební divadlo stavím primárně na hudbě samotné, na jejím komplikovaném strukturování. Rozdíl mezi mnou a zmíněným Heinerem Goebbelsem je, že on je zároveň skladatelem a režisérem, preferuje divadelní formu a vše jí podřizuje. Oba užíváme stejný materiál, ale každý z nás se zaměřuje na něco jiného. Já ráda vytvářím silné hudební vize, zvuková monstra.

### **Ovlivnil vás v něčem Goebbels či například Kagel?**

Nepochybně, také jsem se v první části své disertace věnovala Kagelovi. Zajímal mě v jeho díle aspekt heterogenity a eklektismu, způsob, jakým ironizoval hudební divadlo jako takové.

Kdykoliv mám možnost, jdu se ráda podívat na nové dílo Heinerja Goebbelse. Vždy mě překvapí, jak spojuje hlas, hudbu a formu hörspieleru aplikovanou na hudební divadlo. Sice v tomto spojení není první, protože zde byl průkopníkem John Cage, ale i to není tak důležité jako fakt, že zde vzniká nový typ hudebního divadla. Stejně převratnou věc v rámci hudebního divadla ale také vytvořil Luigi Nono svým *Al gran sole carico d'amore*, kde však definoval jazyk hudebního divadla úplně odlišným způsobem.

Goebbels ve zvláštně hybridním tvaru kombinuje zpěv a mluvené slovo a je jasné, že vychází ze svých hudebních zkušeností. Umí použít tyto rozlámané hlasy v divadelně adekvátních situacích, což je obdivuhodné, protože je těžké předem odhadnout proporce a vhodnost mluveného slova nebo zpěvu. Goebbels se ale nedotýká samotných hranic lidských možností, k nimž se dostává například režisér zajímavě pracující s lidským hlasem Dimiter Gotscheff.

### **Proč svá díla nереžirujete?**

Myslím, že to je otázka sebedůvěry. Skládat umím lépe než režirovat. Ráda komunikuji s dalšími lidmi a sázím na spolupráci s tím, že navzájem budeme respektovat své odlišné disciplíny, přestože je jasné, že někdy se budeme o nějaké věci hádat. Je lepší, když lidé spojují své talenty a potenciál dohromady. Nemá smysl vždy spoléhat jen na sebe.

Pokud chcete režirovat, musíte být poměrně razantní a stále válčit. Já jsem spíše drobné postavy a silná se cítím v jiné oblasti. Teď ale zkusím režirovat filmy. To je možný krok k něčemu novému, ale možná také krok k ztroskotání. Rizik je příliš mnoho.

### **Přeci jen také ve svých hörspielech režirujete herce.**

Ano, ale nemluvím s nimi jako režisér. Spíše říkám: navrhuji toto anebo ráda bych, aby... Ale samozřejmě, že mám jako správná režisérka poslední slovo.

### **Takže v případě hudebních inscenací nemáte silnou scénickou vizi, jak by měla vaše díla vypadat?**

Naopak. Mám příliš silnou vizi, a to je ten problém. Víím, která a jak barevná světla mají osvětlovat scénu, kdy herci přicházejí nebo odcházejí, zda má být užita projekce. Jsem velice precizní a někdy se mě sám režisér ptá, co má v jisté chvíli dělat. Ale tuto svou vizi mu raději nepředstavuji, protože chci, aby měl co nejvíce volného prostoru. Někdy navrhnou nějaké detaily, ale raději ho jen popostrčím k vlastní práci.

### **Proč primárně nepracujete s dramatickou literaturou, ale spíše s prózou? Mám na mysli díla Kafky, Austera či Carrington a nyní Melvilla.**

Ale přeci pracuji i s dramaty, ačkoliv to je v případě textů Jelinek poměrně silné tvrzení. Její texty se klasickým dramatickým formám vymykají a daleko spíše

skutečně připomínají prózu. Když si vezmete například Sportštyk, vymyká se snad vším. Její dramata většinou nemají rozdělené role, bývají neúnosně dlouhá, jsou přesyceny tématy a v podstatě se obtížně zpracovávají.

V první řadě mě zajímá dramaturgie času v hudebním divadle, protože s tímto typem hudby se můžete velmi snadno a rychle nudit. V podstatě se jedná o dramaturgii napětí a vydechnutí. Ráda udržuji diváky v nejistotě, pracuji s jistou bezvýhodnou situací, ale nejedná se o manipulaci. Pokud hovoříme o próze, vybírám si primárně estetická a nepřiliš tezovitá díla. Ve chvíli, kdy pracujete s dlouhým prozaickým textem, hudba se stává pouhým doplňkem, vedlejším proudem. Dlouhá próza primárně upoutává pozornost a posluchač nebo divák se snaží dobrat jakéhosi cíle nebo smyslu. Zaměřuji se na to, co je řečeno a nezajímá je hudební tok v pozadí. V radioartových kompozicích se delších textů nebojím, nemusím až tolik pracovat s dramaturgií. V hórspieli si lze hrát s virtuálním prostorem a jazykem, pracovat s mnoha asociacemi, jejichž zdroj nemusí být jen opřený o text. Hörspiel se od trojrozměrného divadla liší tím, že může spouštět proud něčí imaginace elementy, které v reálném světě nejsou zjevné nebo vůbec neexistují. V hudebním divadle, ale i viditelném světě obecně, jasně převládá vizuální složka nad zvukovou, dokonce je i rychleji zpracovávána mozkiem. Žijeme ve světě zraku a nikoliv sluchu.

Hörspiel může být v lecčems vizionářštější než divadlo, protože nechává prostor divákově představivosti. Navíc také unese delší text, protože se posluchač soustředí pouze na slovo a hudbu a není atakován dominantními obrazy. V divadle se můžete opájet třeba kostýmem a zvukovou složku a hudební struktury téměř nevnímat.

**Není také důvodem, že vám klasičtější dramatická literatura v podstatě již vnucuje jakousi formu, nese v sobě možné buď scénické anebo zvukové řešení?**

Ano. Mám pocit, že se dokonce nyní spousta lidí k tradičnějším či existujícím formám navrácí, protože se v nich dokážou orientovat. Zdá se mi, že nejen v hudebním, ale i činoherním divadle je vše podřizováno srozumitelnosti a čistotě. Divák je obecně podceňován. S oblibou pracuji s nestandardními formami a situacemi, což je také důvod, proč spolupracuji s Elfriede Jelinek. Svět je velmi pestrý, a tak nemohu přijmout fakt, že divákům a posluchačům je často vše rovnou vysvětleno v samotném díle, co si o něm mají myslet. Jsou jim podsouvány asociace takovým způsobem, aby byly jimi přijaty za vlastní.

Možná se v mých dílech někdy ztratíte, možná jim úplně nerozumíte, ale právě tyto otázky a nejistoty jsou podle mě zajímavé. Proto jsem vždy měla ráda surrealismus, dada a koláže, protože ty představují silně rozbitý systém. Koláž vám vlastně umožňuje pracovat s klasičtějšími malými formami, s čímsi standardizovaným a tyto malé formy dát do vzájemných souvislostí. Nechat je do sebe narazit. Výsledek může být i vtipný anebo vyvolat reakce typu: co to do prdele je? Podobně pracuje i Jelinek. Mícháte formy, struktury, obsahy, příběhy, textury. Obohacujete, zmnožujete svět. A jsme zpátky u zmíněného maximalismu.

**Pracujete nad svými díly v rámci „osobní dramaturgie“ anebo si literární předlohy vybíráte například podle aktuální situace či svých snů?**

Ano, mám svou osobní dramaturgii, ale hlavní, co rozhoduje, je čas a prostor hudebních a hudebně-divadelních děl.

**Měl jsem na mysli dramaturgii titulů. Pracovala jste s texty Franze Kafky, Paula Austera, Elfriede Jelinek, Leonory Carrington, Julese Micheleta. Nakolik budete dramaturgii na úrovni témat či motivů zmíněných autorů?**

Samozřejmě, že pracuji s autory, kteří mě fascinují. K některým se navíc ráda vracím. Například když nyní připravuji operu podle textů Hermana Melvilla, zjišťuji, že

má v lecčems mnoho společného s Elfriede Jelinek – zájem o člověka, politiku, kritický životní postoj, ale hlavně onen zájem o jazyk, který funguje sám o sobě. To je mi velmi blízké, jelikož pracuji podobně s hudbou. Ptám se po samotné podstatě psaní hudby. Hudba mě zajímá jako proces, který se v některých svých multimediálních instalacích snažím a zobrazit tím, že zobrazuji samo psaní not a možný průběh komponování.

### **Máte na mysli instalaci, která byla představena na Documentě v Kasselu?**

Ano, ale to nebylo jediné dílo tohoto druhu. To samé jsem dělala i v představeních, v nichž jsem mikrofonem přichyceným k ruce zaznamenávala zvuk psaní not na papír, což se stávalo součástí hudební struktury. Přepisovala jsem a vlastně pouze naživo kopírovala kus Mozartovy Overtury k Donu Giovanni, abych ukázala, jak dlouho trvá samotný přepis not, natož komponování. I když jsem to přepisovala podesáté, musela jsem uznat, jak zatraceně rychlým skladatelem Mozart byl. Myslím, že moje díla jsou daleko více hermetická než díla Heinera Goebbelse a málokdy odkazují k jiným dílům či již existujícím podobám umění.

### **Co je pro vás prvotním impulsem pro práci – je jím nalezení dobré literární předlohy? Zda si například při četbě Kafky řeknete, že to je text, který musíte použít?**

Těžko říct. Spíš je to tak, že čtete, sbíráte materiály, chodíte na výstavy a až s jistým odstupem si říkáte, že se k nějaké konkrétní záležitosti musíte vrátit, protože se skvěle shoduje s hudební vizí a rozvíjí ji. Spousta skvělých textů mému zvukovému světu vůbec neodpovídá.

Moje melvillovská opera bude pojednávat o silné přitažlivosti moře, protože moře u Hermana Melvilla znamená lidstvo. To je samozřejmě velice obecné hlavní téma stejně jako např. nekonečnost, neprobádanost a hloubka moře. Moře je mým velice osobním tématem a inscenace založená na textech Hermana Melvilla mě napadla jednou ve vaně během četby novin, kdy jsem pochopila, že jeho Billy Budd a Moby Dick (Bílá velryba) mohou korespondovat s mými kompozičními postupy.

Mimochodem, kvůli moři jsem také jela kdysi studovat do San Franciska.

Tento nový projekt bude celý v angličtině a tvořím jej na zakázku opery v Mannheimu. Přizvala jsem ke spolupráci scénáristu Davida Lynche a bude se jednat o operu pro jednoho herce a jeho monology, které se budou mísit se vzpomínkami a osobní rovinou, a to přesně takovým způsobem, jak v podstatě biograficky psal Melville. Bude se jednat o současný pohled na látku z 19. století. Naštěstí mám herce, kterému lze důvěřovat, že vydrží být na scéně sám. Bude představovat kazatele pro velrybáře z knihy Moby Dick, který se snaží manipulovat věřící během svého kázání, aby se nebáli jít na moře.

### **Tak proto leží na vašem pracovním stole plastová velryba.**

Podobně jako Elfriede Jelinek ráda ironizují tato velká témata, ironizují nejen svoji existenci, sebe, ale i své umění.

### **A co ten plyšový papoušek?**

Chtěla jsem napsat ptačí operu, ale nakonec jsem to nechala být.

### **Když už jsme se letmo dotknuli Davida Lynche, proč jste se rozhodla hudebně a divadelně zpracovat jeho Lost Highway, když toto dílo má kromě své filmové podoby i velice výrazný soundtrack? V čem vás scénář k tomuto dílu zaujal, že jste se rozhodla jej nechat adaptovat Elfriede Jelinek?**

Lynch mě svým způsobem provázel od mých osmi let, kdy jsem poprvé viděla film Sloní muž. Byla jsem vždy fascinována jeho smyslem a citem pro nepopsatelnou temnotu a neznámé. Zkrátka, chtěla jsem vytvořit operu o temných stránkách člověka a světa a najednou mě napadlo, že bych mohla přeci použít nějaký Lynchův filmový

scénář. Jelinek s mou nabídkou upravit Lynchův scénář ráda souhlasila, ale chtěla vědět, o jaký se bude jednat. Váhala jsem mezi Blue Velvet, Mulholland Drive a Lost Highway. Původně jsem se přikláněla k Mullholand Drive, který je velkým ironickým a kritickým obrazem filmového průmyslu, ale také je teatrální a motiv divadla je v něm výrazný. Lynch se zde zabývá přísně vymezeným a relativně malým prostorem divadla, film zasazuje do menších prostor, než jsou nějaké velké plenéry nebo haly atp. To je pro divadelní práci snazší.

Když jsem začala shánět scénáře, kdosi mi dal na Lynche kontakt. On totiž scénáře k filmům nevydává. David Lynch mi řekl, že pokud chci scénáře k filmům, musím se prohrabat věcmi v jeho garáži, protože se tam někde válí. Probírala jsem se různými podobami textů, ale hlavní práci při výběru udělala Jelinek. Společně jsme se rozhodly, že otázka času a prolínání či rozlamování časových rovin, matení diváků i postav je pro naše dílo zcela klíčová. Ve chvíli pojmenování našeho tématu bylo jasné, že budeme pracovat na Lost Highway. Elfriede mi později nabídla svébytnou divadelní verzi, v níž je kruhovitě propletena řada smyček paměti a vzpomínek, které přestávají být vzpomínkami a stávají se vizí atp. Minulost se prolamuje v přítomnost a ta zase do budoucnosti. Lynch se vším bez problémů souhlasil, možná i proto, že má velmi rád hudbu.

Abychom byly schopny pracovat na něčem novém, musely jsme úplně zapomenout na film a jeho hudební a zvukovou stopu. To není snadné. Znáš film záběr po záběru, viděla jsem jej mnohokrát a vše se mi v něm zdálo důležité. Navíc je v něm skvělá a šťavnatá Badalimentiho hudba, která obsahuje jak pro něj typickou filmovou hudbu, zvuky smyčců, hluboké tóny, tak i čistý hluk. Kvůli omezenému rozpočtu musel Badalimenti nahrát hudbu skromně v levném studiu. Proto má film tak neobvyklý zvuk, který unikátně propojuje strukturované hudební stopy s hlukem. Rozdíl mezi filmem a divadlem samozřejmě není jen v dvojrozměrnosti a trojrozměrnosti obrazu. I hudba, která tento prostor vytváří, funguje zcela jinak, stejně jako reálný divadelní čas, který má velmi omezené možnosti střihu. Než někdo zaklepe na dveře a vejde do místnosti, trvá jinak, než ve filmu, kde střih vše zrychlí. Ve filmu se během vteřiny ocitnete z pokoje na dálnici nebo v Los Angeles.

V divadelní práci jsme se musely zaměřit na jiné složky Lynchova scénáře, daleko více zacílit na psychické procesy, proměny času v podvědomí a vědomí, než na pohyb po různých místech. Realita divadla je jiná. Bohužel to nepochopil režisér scénické verze, přestože jej Elfriede Jelinek varovala textem na scénáři: „Nemůžeš pracovat s obrazovou složkou Lynchova filmu a ani se jí neinspiruj. Vždy tě zavede na scestí a uděláš chybu. Vytvoř něco jiného. Zde máš proces, postavy, prostor, různé časy. Představ je jiným způsobem.“ To doplnila třemi vykřičníky. Režisér je ale při práci v divadle ten nejdůležitější, scénické dílo se stává jeho majetkem, tudíž se práce libretistky a skladatelky musí podřídit jeho vizi. A někdy se režisér bohužel mylí a udělá chybu, když se nespolehá jen na vlastní imaginaci a imaginaci libretistky a skladatelky. Výsledek nebyl příliš šťastný. Přesto mě ale potěšil tím, když řekl, že celá ta hrůza Lost Highway je obsažena v mé hudbě. Hudba se stala Lost Highway.

**Nyní ještě pracujete na filmu s Michaelem Haneke.**

Ano, spolupracuji s ním na jednom televizním filmu. Jsme s Michaelem Haneke sousedé, tak se často setkáváme, i když se spíše než o umění bavíme o životě, jídlu, Benátkách atp. I pro něj to asi bude nová spolupráce, protože zatím vždy pracoval s již vytvořenou hudbou.

**Jste v první řadě skladatelka, ale také improvizujete a při práci na svých skladbách spolupracujete s osobami z vídeňské scény volné improvizace a**



## **redukcionismu, jako například s kytaristou Burkhardem Stanglem nebo trumpetistou Franzem Hautzingerem. Co vás na improvizaci zajímá?**

Jak jsem již říkala, původně jsem chtěla být trumpetistkou, ona touha hrát nikdy nezmizela. Možná i proto chci mít kontakt s touto scénou. Vždy jsem se o hudbu improvizátorů zajímala, oni o moji práci nikdy zájem nejevili až na výjimky jako například právě Burkhard nebo Franz, kteří respektují druhého a jsou otevření spolupráci.

O tvorbu Burkharda, Franze a dalších jsem se zajímala už v době, kdy mi bylo po dvacítce a chodila jsem na jejich koncerty. Zajímala mě způsob, jak vytváří zvuk a jak s ním pracují. Oba zmínění jsou z minima schopni vytěžit maximum. Kdysi jsem se například ptala Burkharda, jak vytváří zvuk za pomoci všech těch kytarových efektů a jak bych to mohla využít ve svých kompozicích, anebo jak vytvořit podobný zvuk jinými prostředky. Pomohl mi. Jejich tvorbu chápu jako velmi inspirativní laboratoř. Zde neexistuje prostor pro využití už získaných zkušeností. Jde o to, získat nové přístupy k hudbě, objevit nové zvuky. Tím byla Vídeň v 90. letech přímo nasycena. Navíc byly probořeny hranice mezi jednotlivými oblastmi, které do té doby byly odděleny a snobové se je vždy snažili držet od sebe. Jedni ve Vídni podporovali Novou hudbu a pohrdali jazzem, jiní odmítali elektroakustiku, a pokud jste nebyl v té správné škatulce, neměl jste šanci na úspěch. Po zkušenostech z USA, kde všichni rádi spolupracují a nemají potřebu se vymezovat či něco selektovat, jsem byla nepříjemně překvapena a neměla jsem ve škole koho poprosit o pomoc, když jsem byla bezradná. Prostředí na hudební akademii bylo velmi konzervativní.

## **Ale ona otevřenost a chuť společně hrát je základní podmínkou volné improvizace. Svět kompozice je přeci jinak nastaven, je solitérský.**

Jistě, improvizátoři, kterých je ve Vídni skutečně mnoho, se všichni znají, hrají jeden koncert za druhým a hlavně – efekt jejich práce je okamžitě vidět. Od momentu prvního nápadu k uslyšení hotové skladby proběhne v mém případě velmi dlouhý čas. Tito lidé vám pomohou více než většina pedagogů, rádi vás v hledání vlastního jazyka nebo hudební idey podpoří.

## **S Burkhardem Stanglem jste dokonce vystupovala jako improvizátorka na teremin.**

Hráli jsme společně mnohokrát přibližně od roku 2002 do roku 2007. Teď například na pozvání Johna Zorna budeme hrát ještě s Robinem Schulkowskim v New Yorku v klubu The Stone, ale už na taková hraní nemám tolik čas. Hodiny, dny a týdny trávím skládáním. To je můj svět. Ale do New Yorku pojedou, nejen, že to je romantické, ale hlavně získám zkušenosti, co mě možná dají nový impuls.

## **Co vás dovedlo ke spolupráci s ICI Ensemble v rámci projektu Composers in Dialogue, která vyšla nedávno na značce NEOS?**

Věděli, že dlouhá léta spolupracuji s elektroniky, jazzmany a improvizátory a oslovili mě ke spolupráci. Na jejich nabídku jsem kývla, protože nabízela něco nového. Navíc se živím skládáním a nemohu si dovolit nemít práci.

Nabídka přišla v momentě, kdy nám, tedy Elfriede Jelinek a mně, všechny operní domy a festivaly díky své staromódnosti odřekly uvedení naší opery o pedofilii. To, co by v divadle vůbec nebyl problém, se v konzervativním hudebním světě ukázalo jako tabu. Jelinek tomu nemohla uvěřit a řekla, že i soudobí skladatelé musí tvořit v podmínkách z 19. století. Je to škoda, protože její libreto je skvělé. Když slyšela samé ne, zařekla se, že pro operu a hudební festivaly do smrti nic nenapíše. Navíc to bylo v době, kdy dostala Nobelovu cenu a divila se, že ani to našemu dílu nepomůže. Divila se, jak si nějací idioti z hudebního světa mohou nárokovat právo rozhodovat o tom, jaké může být téma literatury a libreta. Škoda, zničili tak navždy moji možnou

spolupráci s ní v divadle. Můžeme spolupracovat na filmech a radioartových skladbách, ale nikdy už ne v opeře.

**Jak dlouho vám trvá napsat tak rozsáhlá díla jako Lost Highway nebo Bählamms Fest, když pracujete s velmi zahuštěnými hudebními strukturami?**

Když pracuji nad takovým materiálem, musím se celkově odříznout od Vídně. Jedu do jiného města, zavřu se, neberu telefony, nečtu maily. Skutečně začínám psát až v momentě, kdy mám celé dílo v hlavě. Tento proces nudného psaní not, ověřování, zda všechno sedí dohromady, je v mém případě velice dlouhý. Bählamms Fest jsem psala rok, Lost Highway šest či sedm měsíců. Bojím se, jak dlouho bude trvat psaní melvillovské opery pro velký orchestr.

2010

## **6. Horizontalita v komponování oslabuje Rozhovor s Hansem Burkhardem Schichtingem**

Hans Burkhard Schlichting (\*1949) je jedním z nejdůležitějších německých rozhlasových producentů. Pracoval jako editor v nakladatelství Suhrkamp a v roce 1981 se stal hlavním dramaturgem SWR v Südwestrundfunk v Baden-Badenu, kde během svého více než třicetiletého dramaturgického a producentského působení dal vzniknout mnoha zásadním rozhlasovým dílům skladatelů formátu Mauricio Kagela či Heinerja Goebbelse. Působí jako sekretář významné radioartové Ceny Karla Sczuky a jako editor knih dadaisty Hugo Balla. Věnuje se i historické a teoretické reflexi rozhlasového umění.

### **Jaká jsou specifika radioartu? Čím se odlišuje od jiné hudební produkce s příklonem k dramatickým uměním?**

Podle mne se jedná o část performativního umění, která je velmi blízká hudebnímu divadlu, divadlu jako takovému, ale i rozhlasovému dramatu. Je to typ performativního umění a nikoliv hudební kompozice určené koncertnímu provozu, která klidně může obsahovat i dramatické či básnické pasáže.

### **Týká se to i soundscape a field recordings v rozhlasovém formátu?**

Bezesporu. Pojem soundscape zavedl Raymond Murray Schaeffer, který mimochodem vyhrál cenu Karl Sczuka Preis v roce 1998. Pokud byste se jej ptal, zda je soundscape součástí performativního umění, jistě by vám odpověděl, že příroda sama o sobě performuje.

### **Ovšem, pokud hovoříme například o rozhlasových symfoniích či kompozicím určených pro rozhlas, jedná se také o součást performativního umění?**

Samu interpretaci not obsažených v kompozici nelze považovat za performativní umění, ale čistou hudbu, ovšem hranice je zde velmi tenká. Ve chvíli, kdy je skladba živě uváděna před posluchači a diváky, lze samozřejmě hovořit o performativním umění. Například mnoho provedení Mauricio Kagela se dotýká obou fenoménů.

### **Pokud ovšem skladatelé komponují pro rozhlas, jak se jejich strategie liší od skládání pro koncertní uvedení či nahrávku?**

Zásadním aspektem této odlišnosti je závislost na technice. Možná to dobře ilustruje historika z počátku rozhlasového umění. Zde do Baden-Badenu se v roce 1927 na tři roky přenesl Donaueschingenský festival, který se do té doby věnoval hlavně komorní hudbě. Důvodem přemístění bylo, že organizátoři očekávali větší zájem mezinárodního publika. Tenkrát se Říšský rozhlasový svaz rozhodl uspořádat soutěž ve skládání pro rozhlas. Hans Flesch, umělecký dramaturg Frankfurtského rozhlasu, upozorňoval, aby se příliš nepoužívaly lesní rohy, neboť při přenosu vznikají nemalé technické obtíže. Tenkrát však nejspíš byl zájem o rozhlas ze strany skladatelů větší, rozhlas měl jiný status. Naopak Kurt Weill, který byl s rozhlasem silně spjat, hlavně pracoval s dechovými nástroji, což byl značný posun. Než se začal věnovat skládání pro rozhlas, v jeho dílech spíše dominovaly smyčce. Typický zvuk, který Weill použil například v Třígrošové opeře, vznikl v Baden-Badenu na festivalu Nové komorní hudby, a to díky tehdejšímu technickému spektru rozhlasu. Dnes už neexistují žádné technické hranice, jako producent jsem před ničím nikoho nevaroval. Jediným zdánlivým omezením snad je, že posluchači nejsou konfrontováni s vizuální složkou. Ale s ní například v imaginární rovině umí výrazně pracovat Heiner Goebbels, který dokáže zpřítomnit performativní akci, aniž by byl performer vidět, díky tomu, že s vizuálním potenciálem svých skladeb vědomě operuje od počátku. Možná i toto je

výraznou vlastností radioartových tvůrců, že dokáží pracovat s vizualitou, která však je skrytá.

Zde bych uvedl Goebbelsovo dílo Stiffters Dinge, neboť v něm zajímavě nakládá s rozhlasovým formátem. Jedná o divadlo bez herců či protagonistů, ale obsahuje například nahrávky čtení Stifterovy prózy či hlasů různých osobností. Nahrávka, která vyšla na cd, se od scénické zvukové stopy poměrně liší, sám zvukový materiál často neunes vše, co unese divadelní scéna a naopak.

### **Nakolik ovlivnila například u Mauricio Kagela, Heinerja Goebbelse či Andrease Ammera zkušenost práce s rozhlasovým formátem jejich divadelní práci?**

Nikdy jsem neviděl divadelní projekty Andrease Ammera. Ovšem jeho skladba Friedrich Miles von Schiller Davis, jíž vytvořil společně s FM Einheitem k výročí narození Friedricha Von Schillera, v níž dává citace Schillerových textů do vztahu k bebopu, je sama o sobě velmi rozkročená mezi divadlem a hudbou. Ammer jako režisér pracuje s typem projevu, který se blíží například způsobu excitované mluvy herce Maxe Reinhardta Alexandra Moissiho z 20. let. Mluva je užita podobným způsobem jako hra na trubku a je velmi performativní.

Sám Goebbels také vše na scéně nevedl. Například kompozice Wolokolamsker Chaussee se scénické verze nikdy nedočkala, asi ji víc přináležel pouze rozhlasový formát. Například v páté části této skladby, která je spojena se socialistickými zpěváky typu Ernsta Busche, zvukem šelakových desek a hip hopovým rytmem provázaným se čtením Heinerja Müllera, se objevil na svoji dobu až děsivý potenciál propojení jevů, které do té doby byly kulturně takřka zakázané. Členy berlínské Akademie umění jsme tím dokonale urazili, neboť pro ně spojení hip hopu a intelektuální ikony Heinerja Müllera, který však se vším otevřeně souhlasil, bylo šokem. Obviňovali nás z amerikanizace Heinerja Müllera.

### **Myslíte, že tedy radioart dokázal ovlivnit rozvoj jazyka hudebního divadla?**

V případě Heinerja Goebbelse je to snadné díky zmíněnému vizuálnímu aspektu, který však je i ve scénických dílech zajímavě rozvíjen. Klade publiku otázku, proč sleduje dění na scéně, ale dává prostor jejich auditivní imaginaci, s níž například vizuální složka příliš nekoresponduje. Díky tomu pro něj není asi takový problém jedno dílo či určité principy adaptovat na další oblasti umění.

### **Jste producent a dramaturg, podle jakého klíče si vybíráte tvůrce, s nimiž chcete spolupracovat?**

Myslím, že když jste producent, musíte se chovat jako editor v nakladatelství. Sám jsem dříve pracoval v nakladatelství Suhrkamp a později jsem se přestěhoval do Baden-Badenu, abych zde pracoval několik dekád v rozhlase. Když jsem odešel do důchodu, uvědomil jsem si, že jsem vlastně celý život dělal to samé. Dával jsem šanci vzniknout dílům, vysílání, pomáhal jsem umělcům. Nebál jsem se oslovovat literáty i hudebníky, kteří s rozhlasem neměli žádné zkušenosti, když jsem cítil, že mohou tento formát ovlivnit.

### **Radioartu se věnujete více než třicet let. Byl byste schopen popsat, jak se za tu dobu proměnil díky novým médiím, internetu?**

Možná bych spíše měl hovořit jako posluchač. Velká proměna nastala na přelomu 50. a 60. let a o deset let později na přelomu 60. a 70. let, kdy nastoupil takzvaný „Das Neue Hörspiele“, který definoval producent a dramaturg na stanici WDR Klaus Schöning. Tato nová rozhlasová hra také byla velmi diskutována nejen jako pojem a kategorie. Mimochodem tento pojem Das Neue Hörspiel vznikl zcela náhodou. Schöning diktoval nějaký text své sekretářce a ona Das Neue Hörspiel omylem zapsala celý s velkými písmeny, což ovšem nebylo německy správně. Neue by rozhodně mělo být s malým n. Nicméně Schöning se pro tuto verzi nadchnul a

správně vycítil, že tak může ozvláštnit a zdůraznit odlišnost nového radioartového díla. Tento pohyb a proměnu můžete ostatně vidět na dílech Mauricio Kagela. Schöning trefně popsal proměnu jazyka rozhlasového umění a jeho emancipace, ovšem tenkrát jsem byl student a vnímal to hlavně jako náruživý posluchač rozhlasu. Sám jsem se stal dramaturgem a producentem v 80. letech, kdy se scéna opět otřásla a výrazně proměnila. Bez přehánění lze tvrdit, že Heiner Goebbels byl tím, kdo mnoho změnil díky svému citu pro syntézu a nerespektování hranic. Goebbels ukázal, že každý materiál může být v radioartu zpracován, neboť zde neexistují žádná zapovězená území a vše může být na stejné úrovni. Jinak také uvažoval o kompozici jako o celku.

V jistém smyslu však podobně antihierarchický postoj zaujali dadaisté. Sám se jako editor zabývám díly Kurta Schwitese a mně zvláště blízkého Hugo Balla. Ballův rozptyl zájmů byl ohromný – začínal jako divadelní dramaturg, byl kritikem, básníkem, dadaistou, performerem.

**Hovoříme-li o avantgardním hnutí dadaistů, ale i například futuristů, jak vnímáte jejich vliv na rozhlasové umění? Čtete-li si v jejich manifestech a vizích, máme dojem, že jsou postupně naplňovány a realizovány.**

Myslím, že vše u nich začalo, ale jen na úrovni představ a myšlenek. Možná, že jistá část z jejich záměrů byla jimi samotnými realizována, ale výsledky jsou velmi skromné, a to například u Raoula Hausmanna, neboť tehdejší rozhlasový systém jim rozhodně nebyl nikterak nakloněn. Jedním ze skutečných pionýrů radioartu byl v jistém smyslu filmový režisér Walter Ruttmann, který se později stal asistentem Leni Riefenstahl. Ovšem nám samotným trvalo až sedmdesát let, abychom jeho dílo plně docenili.

Vezměte si za příklad Kurta Schwitese, který nikdy nenatočil rozhlasovou kompozici a přesto na ni měl velký vliv. Byl velice otevřen populární hudbě a jeho přístup byl spíše v mnoha ohledech řemeslnický než akademický.

Podle mne bylo klíčovým hnutím hnutí dadaistů, a to i na úrovni přístupu k médiím a v jejich užití.

**Brecht společně s Weilem a Eislerem zase o něco později vnímali rozhlas jako politický nástroj, kulturní zbraň.**

Sám Brecht prošel jistým vývojem. Zde v Baden-Badenu natočil kolem roku 1929 rozhlasovou baladu o přeletu nad oceánem. O den později však toto téma zpracoval jako svůj první tzv. lehrstück tedy naučnou dramatickou hru o letu a pádu letadla. Lidé, kteří v něm letí, vědí, že jejich život míří ke svému konci, tedy se jedná o tragédii a nikoliv baladu. Lindberghův let byl ve skutečnosti úspěšný a žádný pád se nekonal.

**Je Brechtův vliv dodnes v rozhlasové tvorbě patrný?**

Určitě ano, ale on se věnoval tolika oblastem, že bychom měli přesně definovat, o jaké budeme hovořit. Na úrovni dramatu na jeho práci navazuje například Švýcar Urs Widmer. Myslím, že například skladatel Luc Ferrari v mnoha ohledech vychází z Brechta. Brecht samozřejmě chápal rozhlas jako nástroj, který může mít značný vliv na posluchače, tento politický podtext je u něj hluboce reflektován.

**Pro rozhlas psali literáti Ernst Jandl, Peter Handke, Günter Eich a další. Má jejich literární tvorba určená pro rozhlas nějaká specifika?**

Myslím, že to je dobře vidět na slavné Jandlově a Mayrockové kompozici Fünf Mann Menschen, která je i v literární rovině uzpůsobena stereofonickému rozvržení zvuku v kanálech. Jandl rafinovaně pracoval s pěti pozicemi: levá strana, levý střed, střed, pravý střed, pravá strana a podle nich rozvrhl také jednotlivé hlasy pěti mužů, kteří

hrají, pěti plačících dětí, hlasy pěti vojáků... je to dodnes výtečné a velmi politické dílo.

### **A co Brechtův nejslavnější následovník Heiner Müller?**

Ten samozřejmě psal rozhlasová dramata, ale spíše z počátku. Později bylo mnoho jeho textů pro rozhlas adaptováno, ale to je jiná historie. Jeho původní rozhlasové hry se dost liší od toho, co se tenkrát dělo v Západním Německu, a to i v politickém smyslu. Nemají žádný vztah k Das Neue Hörspiel a i ta nahrávka dramatu o stávce s názvem Korektura (Die Korrektur) z roku 1958 je dost odlišná. Tehdejší produkce NDR měla zcela jiný charakter. Myslím, že jeho pozdější dramatické texty jsou daleko výraznější a vlastně i pro rozhlas vhodnější, ačkoliv mu nejsou přímo určené. Oproti textům Ernsta Jandla jsou tyto rané texty přeci jen klasičtějšími tvary. Tenkrát také rozhlasová dramata byla blíže jevišti, než je tomu nejspíš dnes.

### **Jak radioart proměnil internet?**

Dnes bych řekl, že k horšímu. Je to hlavně nástroj trhu, kde se prodávají spousty konvenčních audioknih atp. Podobně to vnímají i moji kolegové.

### **Myslíte, že ani živě přenášená mezinárodní událost Art's Birthday není důkazem, že internet má i pro radioart svůj smysl?**

To je spíše technická záležitost, která však primárně nemůže ovlivnit kvalitu vysílaného. Zdá se mi, že máloco z těch produkcí bylo skutečně významných. Víte, mladá a digitální generace, se právě touto horizontalitou vyznačuje i v samotném komponování, ale sama se tím často oslabuje.

### **Ve svém textu, který byl vyhlášen na Prix Europa, popisujete pád monopolu velkých rozhlasových stanic, který nastal právě díky internetu. Nemá ani tento fenomén nějaká pozitiva?**

Myslím, že to zasáhlo kvalitu produkcí. Možná sám internet není médiem pro jedinečné události a výjimečná díla. Internet buduje horizontální síť, nivelizuje i výrazná díla.

Jistý úpadek kvality sleduji i jako sekretář Karl Sczuka Preis (nejvýznamnější německé ocenění na poli radioartu pozn. red.) a bohužel musím konstatovat, že za posledních několik let šla kvalita přihlašovaných děl, jejichž počet se pohybuje mezi šedesáti či devadesáti skladbami, obecně dolů.

### **Je to tím, že je díky zázemí instituce, více zajištěna kvalita děl? Umělci mají více času, dobrá studia, dramaturgy a producenty, s nimiž svá díla konzultují...**

Myslím, že je to hlavně otázka času a reflexe, pobídnutí k vývoji nového jazyka. Když pracujete sám doma bez nějaké odezvy, možná nikdy nebudete tak silný skladatel. Myslím, že onen vklad instituce má velmi pozitivní efekty a napomáhá i rozvoji umělců. Rozhlasový editor či dramaturg vás může navést na nové cesty anebo vás upozornit, že nějaké principy již objevil někdo před vámi. I klavírista roste s publikem, nahrávkami, pedagogy. Samozřejmě, že i solitéři produkují výtečné věci, to se nepopírá.

### **Když jste působil v rozhlase SWR jako producent, dramaturg a editor, jak blízký kontakt jste měl s umělci, kteří u vás natáčeli?**

Silný, každodenní. Jejich díla jsme neustále probírali a konzultovali. Byl jsem často velmi kritický a i například Heiner Goebbels nějaké momenty ve svých dílech proměnil díky mým doporučením.

### **Radioartu se v Německu věnuje více rozhlasových stanic – NDR, Bayern 2, WDR a další. Mají nějaká specifika?**

Ano, přeci jen to závisí od vkusu redaktorů a lze poznat, který redaktor má raději improvizovanou či elektronickou hudbu, kdo má raději symfonická díla, či kdo se dříve věnoval publicistice nebo rozhlasovým detektivkám. Ale jinak například SWR,

kde pracuji, má specifikum v tom, že práva na díla náležejí umělcům, čímž se dost lišíme od producentských center jiných kolegů. Pokud bych to srovnal se situací na mezinárodní scéně, nemáme si nač stěžovat. Máme slušné podmínky, respektujeme práva autorů.

### **Vy sám jste byl rozhlasem zaujat od dětství?**

Ano, už jako žák jsem rád poslouchal rozhlas, poslouchal jsem WDR3 a jeho Studio akustického umění, tedy díla, která připravoval producent Klaus Schöning.

Poslouchal jsem produkci bavorského studia a díla, která vznikla ve studiu Siemens, což bylo první místo na světě, kde byla použita digitální technika v rámci rozhlasové produkce. V jednom z děl Paula Pörtnera tam také poprvé použili v roce 1964 tzv. vocoder.

Rozhlasové pořady jsem si v mládí nahrával a dokonce jsem byl nadšený výrobce rádií, stále jsem něco pájel, zajímala mě také fyzika, chemie. Přesto jsem později studoval germanistiku, historii, filosofii a částečně i dějiny umění. Mám dojem, že Hörspiel spojuje všechny tyto oblasti.

### **A jaká díla vás osobně zasáhla?**

Určitě kompozice Rora Wolfa s názvem Leben und Tod des Kornettisten Bix Beiderbecke, která byla natolik úspěšná, že byla vysílána více než sedmdesátkrát. Žádali si ji i kolegové z jiných oddělení, což se například nepodařilo Goebbelsově skladbě Wolokolamsker Chaussee, již jsem nabízel i do popového vysílání spřízněné stanice. Tam mě odmítli, neboť prý nevysílají rap.

Osobně mě zasáhlo Fünf Mann Menschen Ernsta Jandla, díla Güntera Eicha, Brechtův Lindbergflug nebo Weekend Waltera Ruttmanna.

2013

## 7. Globální problém batolete Rozhovor s Michalem Ratajem

Skladatel, producent a muzikolog Michal Rataj (\*1975) je univerzální osobnost pohybující se od hudební kompozice k teoretické činnosti a producersko-dramaturgické praxi v rámci Českého rozhlasu, kde vytvořit v českém prostředí jediný prostor pro tzv. radioart. Mimo jiné je autorem knihy Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu, která se diskutovaného tématu více než dotýká, neboť je první plnohodnotnou teoretickou reflexí umění na vlnách rozhlasu.

**Než se začneme bavit o zvukovém umění v rádiu, mohl byste nějak specifikovat jeho základní kvality a vůbec vymezit, v čem spočívá výjimečnost radioartu?**

**Je, při vši rozmanitosti, nějaký scelující bod nebo pole, který je všem zvukovým uměním vlastní?**

Myslím, že zcela klíčovou věcí, kterou asi musíme nějak vzít v úvahu, je fakt, že rádio je médiem zvuku. Není médiem hlasu, zpráv, dokumentů, písniček, civilní obrany, politické moci nebo rozhlasové hry, je prostě primárně médiem, které distribuuje zvuk a tímto médiem zvuku komunikuje se svým posluchači. A záměrně říkám

„komunikuje“, protože paradigma „komunikace“ je od nejrannějších počátků rádia s tímto médiem spjato. Skoro bych řekl, že je spjato jako jistá podmínka, vstupenka do společného éteru. Je snad přitom vedlejší, zda se jedná o komunikaci aktivní - oboustranou, nebo pasivní. To je primárně věc určitého postoje mne jakožto posluchače na straně jedné anebo mne jako toho, kdo vysílá.

Když si uvědomíme tuto základní rovinu rádia, teprve pak můžeme začít rozlišovat všechno to, co je v onom vysíláném – komunikujícím – zvuku zakódováno, čemu je možné rozumět, jak je tomu možné rozumět a jak se podle toho zachovat.

Zdá se mi, že právě vědomí zvuku jako velmi mocného nástroje je tím, co vytváří jakési zcelující pole – nakonec právě toto paradigma jde ve svých principech hluboko do dějin éteru nejen v novodobém slova smyslu (jako sociálně technologického prostoru pro přenos elektromagnetické informace), ale i velmi tradičním, kosmologickém slova smyslu jakožto éteru, který je všeobjímající hmotou vyplňující prostor kolem nás.

No a možnost komunikovat zvukem na dálku je něco, co od samého počátku dějin rozhlasu přitahuje umělce – nejen kvůli kvalitám samotné distribuce zvuku rádiem, nebo odpovědi na požadavky nových technologií (v první polovině 20. století se rodící elektroakustické hudby), ale – řekl bych – zejména proto, že se jedná o určitý typ velmi silného intersubjektivního apelu: pojd', zastav se, soustřeď se, poslouvej, naslouvej, rozuměj tomu, co slyšíš. Je to apel na aktivní poslouchání. Kvalita aktivního poslechu se za téměř sto let dějin rádia nezměnila a je platná napříč různými typy tvůrčích východisek a estetik, od elektroakustické hudby (která je doma v rádiu, nikoliv v koncertním sále!) přes interaktivní satelitní projekty až po rozhlasové happeningy.

**Díla psaná pro rádio mají i v českém prostředí poměrně dlouhou tradici, která sahá až před druhou světovou válku. Přesto: vznikla zde nějaká stěžejní díla a fenomény, které mohou dodnes inspirovat?**

Nechci, aby to teď vypadalo, že znám všechno to, na co se asi ptáte. Určitě toho spoustu neznám, velkým dílem také proto, že prakticky neexistují publikace, které by tuto oblast historicky mapovaly. Z toho, co znám, považuji za dodnes veskrze inspirativní tři momenty – snad jakési ostrovy pozitivní deviace. Burianovy voicebandy, text-sound kompozice Ladislava Nováka a velmi radiofonicky



strukturované texty Miloslava Topinky. Nemluvíme, tedy předpokládám, o běžné mainstreamové produkci, kde jistě vznikla – zejména mezi rozhlasovými hrami - celá řada velkých děl. Obávám se ale, že se nikdy nestal zázrak, který by založil určitou déletrvající tradici v oblasti „přemýšlení zvukem“.

### **Vidíte někde specifika českého zvukového umění v rozhlasovém prostoru ve srovnání s jinými kontexty (gigant Německo, Rakousko atp.)?**

Vidím jedno absolutní specifikum a netýká se však primárně jenom umění v rádiu, ale současného umění a celé společnosti vůbec. Komunisti prostě zamezili vzniku alespoň základní kontinuity čehokoliv, tedy snad kromě tuposti. Ve vztahu k našemu tématu se to dá velmi dobře demonstrovat na „tradici“ Elektroakustického studia Československého rozhlasu v Plzni, které vzniklo s velkou slávou a radostí v roce 1967, ovšem i tak téměř dvacet let po prvních koncertech konkrétní hudby, jehož činnost ale byla politickou silou utlumena už po čtyřech letech. Považme – co asi mohou během čtyř let vygenerovat umělci, kteří se poprvé v životě potkávají s tónovým generátorem a magnetofonovým páskem a jen se s ním setkají, už jim ho hned někdo vezme. Představme si, že by Haydnovi ukázali z balkónu na dvě hodiny orchestr a pak mu řekli, aby napsal pár desítek symfonií (trochu přeháním, ale princip odpovídá...). Zatímco v řadě zemí můžeme sledovat už několik desetiletí trvající tradice v oblasti akustických umění - používám tento pojem pro zastřešení různých typů tvůrčích zvukových projevů, v Česku byla nová startovní čára položena opět na počátku devadesátých let. A můžeme-li dnes již po téměř dvaceti letech mluvit o určité kontinuitě v oblasti akustických umění, je to – domnívám se – více záležitost globální, než lokální, určovaná možnostmi studia v zahraničí, rychlé výměny informací, dostupnosti počítačů připojených na internet atd.

### **Přesto: našel byste jakási specifika? Něco, čím se naše vnímání zvuku, zpracovávaného textu, dramaturgických řad, strukturních principů odlišuje od zmíněných kontextů německých a rakouských?**

Myslím, že specifika bychom asi našli v řemeslu práce se zvukem. Zatímco v zemích s jasnou kontinuitou a tradicí musíme nutně vnímat i kontinuitu v tříbení a kultivaci „řemesla obrábění zvuku“, v Česku spíše pozorujeme živelné procesy sahající často do ne příliš kultivovaných a poučených extrémů. Ti, kdo se pouští do krajín zvukového designu, a zpravidla to nejsou zasloužilí rozhlasoví mazáci, musí vzít za vděk izolovanými workshopy, samostudiem, dlouhými a těžce zaplacenými pokusy v poznávání zvukového střihu, editace, zvukové syntézy nebo posledních triků v MAXu. Většina kolegů v zahraničí se jednoduše zeptá svého kantora, kamaráda, souseda. Internet tomu dost pomáhá, existují e-mailové skupiny, velká internetová fóra, ale to je úplně jiná báze předávání zkušeností, velmi neosobní, ne-kontinuální, často těžko přenosná.

Na druhou stranu vnímám řadu velmi zajímavých a cenných konceptů, které jsme schopny z našeho prostředí vrhnout do světa – asi se jedná o takovou nesebevědomovou českou opravdovost. Nevím. Co ale vnímám jako globální „problém batolete“, je fakt, že v zápalu boje s poznáváním tolika nových věcí, neustále zapomínáme na to, že existuje něco jako „kompozice“, obrovsky silná tradice, kterou vygenerovala západoevropská hudební kultura a zdá se mi, že – bez dostatečných kořenů – tuto tradici necháváme rozmělnovat koncepty, které končí tím, že jsou zajímavé na papíře.

Ale aby to celé neznělo, že jsem negativně laděný – absolutně věřím v dlouhé časové horizonty a jsem přesvědčen, že současná česká scéna má přes všechny batolectví nemoci veliký potenciál nalít do „velké Evropy“ spoustu energie, které se dnes na řadě míst západně od nás nedostává.

## **Jak vznikla Radiocustica? Nakolik se s ní Vltava ztotožnila? Jak se program transformoval a jaké se v rámci programu Radiocustica chystají změny? Jaké budou přísliby do budoucna?**

Asi jsem v roce 2003 udělal chybu, že jsem vypustil do světa víc názvů a titulků, než bylo nutno a vidím, že s tím budu muset něco udělat – jen nevím kudy na to.

Radiocustica (psáno rAdioCUSTICA) vznikla v Producentenském centru Českého rozhlasu jako internetový portál podporující vysílání pořadu Radioateliér Čro 3 – Vltava. Radioateliér je od počátku pořadem uvádějícím díla z oblasti radioartu, zpravidla nezařaditelná kamkoliv jinam do běžného vysílacího schématu a právě akcentující inovativní aspekty zvuku a jeho projekce do rozhlasového média. No a pak existuje PremEdice Radioateliéru – premiérový pořad, který každý měsíc uvádí premiéru nového díla vytvořeného na objednávku a stále platí, že většina objednávek putuje mezi domácí autory. Od roku 2003 tak máme ve zvukovém archivu už přes sedmdesát nových děl autorů, kteří v absolutní většině v rozhlase debutovali. rAdioCUSTICA jako portál má pak ještě doplňovat ty informace, které se nemohou dostat do vysílání, protože na ně prostě není čas, najdeme zde řadu odkazů, textů, novinek, archivních materiálů a stránek z různých speciálních projektů mimo týdenní vysílání Radioateliéru (např. archiv projektů Art's Birthday od roku 2005), no ale hlavně – je to dnes vlastně jakási digitální paměť, databáze všeho a všech, kteří prošli éterem Radioateliéru od roku 2003. Internet se vůbec globálně stál jakýmsi paralelním médiem k médiím tradičním.

A tím se vracím k tvým otázkám – mojí hlavní snahou na počátku bylo pokusit se vybudovat jakousi novou kontinuitu, která teprve v delším časovém odstupu může napříč nově zkomponovanými díly vypovědět o určitých kvalitách, tendencích a estetikách. To, že zde asi určitý efekt nastává, mi potvrzují zahraniční kolegové, kteří už dobrou dvacítku našich produkcí v zahraničí vysílali. Zpětná vazba na vzrůstající kvalitu kompozic českých autorů je velmi pozitivní. Tak jsem za to docela rád.

No a hlavní změna od letošního září se týká Radioateliéru jako celku - chci se v programu více orientovat na tematické bloky - tím prvním je šedesátileté výročí konkrétní hudby, takže celý podzim bude de facto patřit jakémusi ohlédnutí do šesti desetiletí tohoto „myšlení zvukem“. U té příležitosti jsme vypsali i skladatelskou soutěž o šedesátivteřinové kompozice, které se esteticky hlásí i k této stále živé hudební tradici. No a vůči takovýmto blokům, často i národně formulovaným, budou vymezována jednotlivá nová díla v PremEdici Radioateliéru, v nichž se chci více vracet k umělcům, kteří už dříve nějaké kompozice vytvořili – zajímá mě, jak se lidé vyvíjejí v čase, jak se proměňují osobní estetiky, jak se proměňuje celá scéna.

### **Je obtížné hledat v malé zemi jako ČR tolik umělců, že lze zaplnit měsíční program? S kterými díly jste jako producent a dramaturg nejvíce spokojen?**

No – člověk nesmí sedět na zadku, je to docela věc aktivního hledání. Ale zase se dnes, po šesti letech často stává, že se lidé objevují sami, přichází s nápady, návrhy. Docela mě baví, že můžeme společně s umělci hledat cesty, jak nejlépe zanechat v různých myšlenkách a konceptech zarezonovat médium rozhlasu. To je i pro mě takové permanentní ožívování, neustálý proces hledání nových aspektů rádia. Proto to vlastně dělám a doufám, že to snad ještě chvíli takhle bude moct zůstat.

### **A existují jakási zahraniční díla, o nichž byste řekl, že jsou klíčová, že jsou mezníkem této radioartové estetiky?**

Nevím, jestli má smysl mluvit o meznících, dějiny radioartu jsou pořád poměrně krátké, ale z mého pohledu bych řekl, že si lze těžko představit umění v rádiu bez futuristů v druhé a čtvrté dekádě 20. století, bez Bertolta Brechta a Kurta Weila, bez Johna Cage, Alvina Luciera, Alvina Currana, Mauricio Kagela a Jona Rose, bez

konkrétní hudby a její silné tradice v řadě evropských zemích a bez Heidi Grundmann (ORF) a Klause Schöninga (WDR) – dvou producentů, které stále, byť v důchodovém odpočinku, vnímám jako oheň a led radioartových paradigmat posledních desetiletí.

### **Čím je, kromě přervané tradice, limitována česká scéna?**

No... o řemesle jsme již mluvili. Pak je zde aspekt konkurence: s kým má soutěžit Český rozhlas? S kým další státní nebo veřejnoprávní instituce, které by se měly věnovat současnému umění? A třetí problém je, že prakticky neexistuje systém objednávek, které by se vzájemně doplňovaly a umožňovaly vznik zajímavých projektů a nechaly umělce pracovat. Snad někomu neukřivdím – PremEdice Radioateliéru je od roku 2003 jedinou soustavnou „objednávkovou činností“ v oblasti hudby, respektive zvukového umění, byť se to sám zdráhám říct, protože objednávky jsou v řádu tisíců korun, což je samozřejmě úplně tristní. Ale JSOU, každý měsíc a už od roku 2003.

### **Jste autorem knihy o radioartu, v níž jste předestřel několik v českém prostředí nepřilíš debatovaných a problematických tezí o fungování státních institucí a jejich kvalitách a limitech. Vzbudila tato kniha v jistém prostředí nějakou odezvu? Otevřela dveře diskusi?**

Hm. Naivně jsem si myslel, že by třeba vzbudit mohla, ale ticho po pěšině. Myslím, že to nikdo moc nechce řešit, že o tom vlastně nikdo moc nechce ani přemýšlet. Tak jsem byl rád aspoň za pár slov v recenzích, který nastavili zrcadlo, byť velice rámcové. Nakonec, těžko bychom u nás hledali elementární diskurzy v celé řadě podobných světů... asi to chce všechno čas, jako když šel vyvolený národ přes poušť (jak onehdy vzpomínal Martin Putna, často se mi to vybaví).

### **Je vůbec Rozhlas otevřený diskuse o své podstatě? O tom, v jaké míře a podobě v něm má být prezentované zvukové umění, rozhlasová hra, nakolik sám dokáže iniciovat zájem mezi současnými umělci, dramatiky, spisovateli?**

To už se samozřejmě dostáváme trochu dál, než je můj producentský záběr. Můj laický dojem je ten, že se v posledních dvou letech v oblasti současné rozhlasové hry stalo mnoho pozitivního, obávám se ale, že zůstává téměř výhradně u posunu v oblasti primární slovesné dramaturgie a nedochází už na hlubší tendenční proměny ve finální zvukové postprodukci běžných rozhlasových her, které ve většině znějí jako ze sedmdesátých let. Zdá se mi, že je to nejen proto, že neexistují základní diskurzy a aspoň nějaká reflexe a kritika, ale také proto, že tempo generační obměny se limitně blíží nule. Kdybychom více přemýšleli právě o samotném rádiu, možná bychom rychleji pochopili, že se neproměňuje jenom estetika, ale i proces produkce - mj. i díky tomu, že každý muzikant má dneska počítač. S tím myslím narůstá velká odpovědnost producentů napříč žánry (pokud má dneska smysl nějaké žánry či druny držet), aby vysílali signály, hledal tvůrčí lidi a nechali jejich nápady rezonovat éterem. Jsem přesvědčený o tom, že zde spočívá princip veřejné služby a rádia tím víc – nabízet živou rozvíjející se alternativu, kterou jako občané jinde nenajdeme.

### **Jaké jsou možnosti propojení programu Radioateliér a portálu Radiocustica se zahraničními centry a umělci?**

Ty možnosti jsou docela velké a snažím se je maximálně využívat. Jednak – rADIOCUSTICA bude od nového roku k dispozici v angličtině – ne celá, ale databázová část určitě. To doposud nebyla.

Dále jsem měl už v roce 2002 možnost stát se členem skupiny producentů a umělců v oblasti akustických umění zastřešené Evropskou vysílací unií EBU. Všechno jsou to kolegové, kteří se podílejí na vzniku podobných pořadů v zahraničí ([www.ebu.ch/arsacustica](http://www.ebu.ch/arsacustica)). Tato skupina v příštím roce oslaví dvacet let existence.

Pro mě osobně je to po celou dobu obrovské okno do „velkého světa“, řada ze starších kolegů z mého pohledu právě reprezentuje velmi cenný kontakt s onou dlouhou kontinuitou hlavně v Německu, ale taky v Rakousku, Španělsku nebo Švédsku. To je k nezaplacení.

No a mimo jiné existuje v rámci EBU výměnný systém programů jednotlivých národních rozhlasových domů, který umožňuje docela rychle a efektivně vysílat věci vyrobené v různých zemích po celém světě. V tom je obrovská „moc“ radioartových kompozic, které zpravidla nekomunikují dlouhý narativní text (tak jako standardní rozhlasová hra), ale používají i jiné vyjadřovací prostředky, nenarativní, nejazykové. Tím komunikují napříč jazykovými regiony, universálně (příčemž jistě ale existuje řada výjimek!). Už dobré dvě desítky původních kompozice z PremEdice Radioateliéru slyšelo – kromě nějakých snad dvaceti tisíc vltavských posluchačů - mnohanásobně větší počet posluchačů po celém světě včetně Kanady a Austrálie. Zvuk je prostě mocný komunikátor.

2008

## **8. Každá nota musí být schválená Rozhovor s Jaroslavem Krčkem**

Přestože se skladatel, dirigent, hudebník a vedoucí souboru Musica Bohemica zaměřeného na historickou a lidovou hudbu Jaroslav Krček (\*1939) soustřeďuje na symfonickou a vokální tvorbu, ale i pestré úpravy lidové hudby, zásadní je však i jeho zkušenost s rozhlasovou tvorbou a práce na poli elektroakustiky s přesahy ke konkrétní hudbě, což dokládají jeho díla Sonáty slavíčkové a Nevěstka Raab - věhlasná elektroakustická hudebně-dramatická kompozice z roku 1971. Krčka těžko klasifikovat do nějaké kategorie anebo jej považovat za představitele tradicionalismu v hudbě, na to je značná část jeho tvorby příliš experimentální a vzpěčuje se jednostrannému pohledu. Raab je toho dokladem.

### **Sice se chceme zabývat hlavně vaší kompozicí Nevěstka Raab, ale začněme od začátku. Jak v 60. letech probíhalo vaše seznamování s elektroakustickou hudbou, ať už z estetického nebo i technologického hlediska?**

Byl jsem žákem Miloslava Kabeláče. To nebyl jen velký skladatel a výtečný člověk, ale také obrovský pedagog. Velmi mu záleželo na tom, aby česká moderní hudba držela krok se světem. Jakmile mu došlo, že je tady velká mezera právě v oblasti elektroakustické hudby – tenkrát už jsme si pouštěli Karlheinz Stockhausena a znali jsme skutečně všelicos ze zahraniční tvorby – tak zorganizoval nejprve třídní kurz v plzeňském rozhlasu, kde jsem byl tehdy ještě zaměstnán jako hudební režisér.

### **Nejednalo se o první seminář elektroakustické hudby v roce 1964?**

Přesně to již nevím, ale řekl bych, že to bylo dříve, tak v roce 1961. Kabeláč pozval všechny skladatele, o nichž se domníval, že je elektroakustická tvorba může zajímat. Rozhodně se musel seminář konat před rokem 1965, protože jedním z přednášejících byl docent Antonín Svoboda, který v pětadesátém emigroval. Kurz ale neměl příliš valnou odezvu...

### **Jakou měl tento seminář podobu?**

Šlo o informování, pouštěly se tam různé skladby. Jednotlivé přednášky byly všelijaké; například Již zmíněný docent Svoboda, ač tehdy náš největší kybernetik, se snažil dokázat, že je to celá blbost nahrazovat akustické nástroje elektronickými zvuky. Kabeláčovi vlastně v tu chvíli nešlo o nic více než o vzbuzení zájmu a předvedení nedostupných nahrávek ze světa.

Záhy poté – opět se mně neptejte na přesný letopočet – zorganizoval Kabeláč na půdě pražského rozhlasu půlroční kurz, který se konal jednou týdně. Přednášel tam dr. Eduard Herzog, Miloslav Kabeláč, dr. Lébl, ale hlavně tam už byli k dispozici dva zvukaři. Jeden z těch zvukařů, Václav Zamazal, se zanedlouho měl stát mým kolegou v Supraphonu a stýkáme se dodnes. Mě to navedlo k tomu, abych jako absolventskou práci udělal Sonáty Slavíčkové zcela tajně v Supraphonu s lidmi, které jsem znal. Tuto skladbu rozhlas rozhodně nikdy neměl, mám ji jen já a vydal ji mnohem později v Londýně Chris Cutler. Chtěl to na nějakou desku jako doplnění ke skladbám Georga Katzera a Sigmunda Krause.

**V téže době, kdy jste sbíral zkušenosti s elektroakustikou, vznikala v Německu spousta zajímavých opusů, jmenovitě od představitelů radikální rozhlasové hry tzv. Neue Hörspiel, jako byli Ernst Jandl, Ferdinand Kriwet nebo Franz Mon. Nakolik vám jejich díla byla známa a nakolik jste se jimi mohli nechat inspirovat, klidně i po technologické a technické stránce věci, rozdělením zvuků do kanálů, specifickou rozhlasovou dramaturgií?**

Tohle opravdu nebylo k dispozici. Musím opět vzpomenout na Kabeláče, který třeba uspořádal večer v Divadle hudby, kde jsme mohli západní produkci jednou slyšet. Jednou a dost. Nikdo z nás to nemohl mít doma, natož aby to nějak studoval. Jednalo se v 60. letech o ojedinělé poslechy, ale samozřejmě jsme se chtěli světu vyrovnat. Kdoví, možná to byla nakonec výhoda, že jsme alespoň nemuseli nic kopírovat, že jsme si to vše museli objevit.

### **Jak vlastně vypadalo plzeňské rozhlasové studio pro experimentální hudbu?**

To byla prostě velká místnost, na tuzemské poměry slušně vybavená magnetofony minimálně tří-, ale samozřejmě i vícestopými, třeba i sedmistopáky, nanejvýš osmistopáky, ostře řezací filtry, mám pocit, že tam byl i reverb a samozřejmě tam byly generátory různých charakteristik.

V této plzeňské laboratoři, a to je, domnívám se, rarita přímo světová – vznikala spousta snímků pro mezinárodní rozhlasovou soutěž Prix de musique folklorique du radio Bratislava. Po mnoho ročníků byla plzeňská stanice ze všech stanic na prvním místě, pokud jde o vítězné snímky. Většinou jsem je dělal já nebo můj mladší bratr Josef a v této laboratoři jsme upravovali lidové písně pomocí všech těch mašin. Některé z nich byly v tomto ohledu i mezinárodně velmi ceněné. Takže ta laboratoř byla překvapivě nesmírně užitečná i pro folklór.

### **Nicméně ta experimentální linie byla pak z politických důvodů zastavena.**

Představte si, že nebyla! Ona jenom neměla plnou zelenou. Nicméně se to v tom studiu smělo dělat a rozhlas to platil.

### **Ovšem celá avantgardnější a experimentálnější linie československé hudby přece po příchodu vojsk byla utlumena...**

Byla zrušena pražská redakce a Herzog byl propuštěn coby externista, čili už to nemělo svoji zvláštní redakci, ale nikdo to přímo nezakázal a ta laboratoř ještě do revoluce nebo do 90. let normálně fungovala!

### **Abych se vrátil k vzpomínaným seminářům, co Vás z oněch zahraničních skladatelů ovlivnilo nebo inspirovalo? Ve Vaší tvorbě samozřejmě lze identifikovat stopy vedoucí ke konkrétní hudbě – nejenom v prvcích, jako je použití plynového hořáku, ale i na úrovni kompozice, v celkovém principu dospívání k výslednému tvaru.**

Poslouchali jsme hlavně Stockhausena, třeba jeho Gesang der Jünglinge a samozřejmě nás tehdy ohromně ovlivnili Poláci, především Witold Lutosławski. On byl mimochodem velkým přítelem Kabeláčových a Kabeláč nám ho často pouštěl. Potom tu byla ještě celá oblast aleatorní hudby; my všichni Kabeláčovi žáci jsme se v té práci s řízenou náhodou hrozně moc chtěli orientovat. Z experimentální oblasti jsme znali nejvíce asi Francouze. Kabeláč tam měl totiž nějaké „drápky“, jeho poslední věci byly provedeny ve Strasbourgu, a nějaké Francouze sem v 60. letech i pozval, aby tu přednášeli.

Pokud jde o elektroakustickou hudbu, jednalo se především o záležitost osobní odvahy. Až po vzniku Raab jsem si uvědomil, co jsem všecko riskoval. Měl jsem samozřejmě obrovské štěstí, že jsem pracoval v Supraphonu a měl exkluzivní přístup k veškeré technice a technikům. I v době, kdy studio v plzeňském rozhlase ještě nebylo dodělané ani schválené, už jsem si tam mohl zkoušet různé věci, ať už čistě pro sebe anebo proto, že jako zaměstnanec rozhlasu jsem měl udělat něco k nějaké rozhlasové hře a ono to třeba spíše než hudbu potřebovalo nějakou zvukovost... Tam jsem se dovednostmi poměrně vybavil.

### **Pracoval jste někdy v libereckém studiu? Podle toho, co jsem slyšel, bylo technicky mnohem chudší, ale na konci 60. let tam tvořili Havel či Hiršal**

**s Grögerovou, Jiří Kolář, natáčel tam Gerhard Rühm... sice se jednalo o chudší platformu, ale přeci jen se tam realizovala zajímavá básnická radiofonická díla.**

Ano, tohle se típlo. Každopádně ta plzeňská laboratoř, která vlastně na rozhlasové půdě byla jediná, vydrželo opravdu až do devadesátých let. Dneska je to zugrunt. Za mého působení celá ta jedna budova patřila rozhlasu: byl tam velký orchestr, pracoval tam dětský sbor, smíšený sbor, byla tam úžasná činohra a tohleto všechno je dneska pryč. Orchester plzeňské filharmonie tam sice zkouší, ale musí si to platit a je to všechno špatný.

**A nevíte, co se stalo s těmi přístroji?**

No to vůbec nevím. Buď to rozprodali, nebo to dali do šrotu. Tam byl obrovský generátor, dodaný VURT čili Výzkumným ústavem rozhlasové techniky, na to jsem si vyhrál. Byl to zvláštní přístroj, který jsme hodně využívali, když se dělaly ty rozhlasové hry. Obrátil se na nás třeba režisér, že prý dělá rozhlasovou hru, kde se jistý přístroj provrtává skrz celou planetu, a potřeboval by zvuk toho přístroje. Vzal jsem pětikorunu, otevřel jsem si klavír a škrábal rytmicky přes ty spodní struny, udělal jsem si smyčku, natáhl jsem to na magnetofony a kombinoval s generátorem. Hned to bylo hotové.

**To jste dělal kdy?**

Ještě před revolucí.

**V rozhlase jste pracoval jako režisér, ale i editor...**

Hudebním režisérem jsem byl plných šest let a pak jsem šel do Supraphonu. V Plzni dělala spousta lidí – Karel Ostrčil, dokonce Miloslav Kabeláč tam vytvořil nádhernou kompozici E fontibus bohemicis. Zdeněk Lukáš tam ve stejné době jako já Nevěstku Raab udělal Nezabiješ!, což je asi půlhodinová skladba na úžasný text Zdeňka Barborky. Barborka si z celé historie světa podle Bible, podle Starého zákona, vybral jen holé informace o tom, kdo koho zabil. Začíná to slovy: „Kain zabil Abela“, a teď to jede a je to samozřejmě dlouhý seznam a skladba končí tím, že: „někdo zabil Vladislava Vančuru“.

Někdy v té době, někdy v letech 1966, 1967 nebo 1968, za mnou přišel dr. Herzog, který byl jednak mým šéfrežisérem v Supraphonu a jednak externím redaktorem Českého rozhlasu vedeným speciálně pro tuto experimentální hudbu, a řekl mi: „Já tam mám nějaký peníze. Jaroušku, udělejte něco velkého!“ A tak vznikla Nevěstka Raab. Financoval to skutečně rozhlas a dostal jsem sto tisíc – dneska by to v přepočtu dělalo hodně přes milión. Neprodleně jsem se rozjel za svým kamarádem, muzikantem a básníkem Zdeňkem Barborkou, a on mi navrhl, abychom zpracovali biblickou legendu o nevěstce Raab a zboření města Jericha. Sám jsem na tom pak pracoval dlouho a zkoušel, co dokáže kvadrofonní zvuk, který se v té době v Evropě zaváděl.

Vzpomínám si, že nás sem přijeli Angličani školit, někdo z vedení Supraphonu je pozval a my jsme jim pustili Nevěstku Raab. Oni sklapli. Pochopili, že nás nemají co učit. Stejně tak mě asi před deseti lety pozvali do Rakouského kulturního centra, abych si poslechl světovou raritu, skladbu ve vymyšleném jazyce. To jsem se rozesmál, vždyť já to dělal před více jak třiceti lety. Vznikly zde zajímavé skladby a nikdo o tom venku neví.

V minulém režimu se založení a vybudování rozhlasového elektroakustického studia prosazovalo horko těžko. Nakonec se nám to tedy přece jen podařilo a komunisté to schválili. Myslím, že si prostě jen nechtěli zadat, protože věděli, že podobná studia existují nebo vznikají na Západě i Východě. Smutné je, že studio bylo po revoluci najednou pryč. Kapitalističtí hoši jej definitivně zrušili. Takže rozhlas teď nemá nic,

přestože toto studio navíc vydělávalo. Do Plzně jezdili zahraniční komponisté dělat si svoje díla.

Krátce po revoluci disponoval ještě rozhlas takovým zvláštním pracovištěm v Paláci kultury a já byl vyzván, jestli si tam nechci něco udělat. Výsledkem je ovšem spíš elektrofonická skladba: všechny hlasy jsem si nejdříve nahrál na klávesy a pak jsme je samplovali skutečnými zvuky. Je to taková třívětá kantáta na latinské texty z Komenského knihy Cesta světla. Jmenuje se to O lux mundi!

O deset let později, v roce 1978 jsem v plzeňském studiu v podstatě soukromě udělal „koncert pro dva hlasy“ Rozmluvy s časem. Musel jsem přemluvit dva herce, Lukavského a Jiráskovou, přesvědčit dva techniky i svoje muzikanty ze souboru Musica bohémica a naprosto tajně a zadarmo jsme to v elektroakustické laboratoři udělali. Rozhlas to po mé nabídce odmítl jako příliš filosofické dílo.

**Jak vypadala vaše spolupráce s Barborkou? Pracovali jste na tom společně anebo on nejdříve připravil scénář a vy jste k tomu přistoupil jako k hotovému dílu?**

Ano. Barborka stvořil scénář. Nejprve tzv. vox conductus čili průvodce, což je text v češtině, z kterého jsem ale použil jen velmi malou část, přibližně desetinu, a potom i ten text ve vymyšleném jazyce. On se zrovna zabýval konkrétní poezií, takže tu spolupráci se mnou velmi uvítal. Na některých stránkách byla ovšem jen rozesetá písmenka a já musel přijít na to, co s tím. Muselo se velice improvizovat. Byl to prostě skok do tmy. V té době jsem také intenzivně spolupracoval s Pražskými madrigalisty a věděl jsem, že jsou výtečnými zpěváky. Společně jsme natáčeli Raab v Rudolfinu.

Totíž, nahrávání sice začalo v rozhlase, avšak studio vyhořelo, tak jsme se s mašinami z elektroakustické laboratoře přesunuli do studia Supraphonu v Karlíně a nahrávky pořizovali v Rudolfinu. Byly to vlastně zlaté časy. Dnes byste tam za pronájem na dvouhodinový koncert zaplatil sto dvacet tisíc, tehdy to bylo zadarmo. Přizvali jsme tedy Lukavského, natočili jsme s ním postavu průvodce a montovali jsme to potom jedenáct měsíců dvakrát týdně.

**Barborka ten svůj text rovnou už strukturoval tak, jak to slyšíme v nahrávce? Částečně.**

**On navrhl střídání biblického příběhu a textů v umělém jazyce?**

To jsem si už musel vymyslet sám. Některé pasáže toho textu jsem použil doslovně, jinde se muselo zaimprovizovat. Se zpěváky jsem si vlastně počínal jako činoherní režisér: vysvětlil jsem jim, co mají vyjádřit. Řekl jsem třeba: „Zkus to emotivně vyjádřit a použij při tom některá z těch slov, co máš před sebou.“ Každý záběr měl totiž mít konkrétní citový charakter, ale zkoušeli jsme i různé varianty, ten výraz jsme hledali společně. Použili jsme kdecó - zvuk plynového hořáku nebo činelu, z nichž jsem s použitím filtrů udělat všelijaké smyčky. Například se přes dva magnetofony pustil pás a z třetího magnetofonu se to krmilo smyčkou, která šla pořád dokola. Výsledek se ještě přehrával a ještě znova nahrával, takže se to množilo a vrstвило... Nebo jsme si nechali několikrát nahrát vrznutí za kobylkou violy a krátké úseky takových zvuků, všelijak sestříhané, jsme vmontovávali k ostatnímu materiálu, k lidským hlasům. Třináct měsíců jsme si hráli a pak jsme byli nešťastní, že už to máme hotové.

Všemu byl po celou dobu přítomen dr. Herzog, který tomu strašně fandil. Českou část textu přeložil do francouzštiny, dokonce poslal bohužel jen stereofonní verzi do Ženevy na mezinárodní skladatelskou soutěž rozhlasu a televize a dostali jsme cenu.

**Když jste měl ten Barborkův text, přistoupil jste k němu s nějakým závazným kompozičním rozvrhem, nebo vás práce s tím vymyšleným jazykem nutila k improvizaci a hledání optimálního tvaru?**



Nejsilnější roli hrála intuice. V podstatě jsem se připravoval z frekvence na frekvenci, vždycky jsem vymyslel, co budeme dělat dál, a prostě jsme to zkoušeli. Spoustu věcí jsme vyhodili. Nebo jsme na něco přišli vyloženě i náhodou. Technik třeba jen sjížděl ten pásek a zpomaloval jej a já jsem se rozhodl ten efekt použít a přidat k tomu gong. **Měl jste každopádně nějaký kompoziční plán? V tom smyslu, že jste věděl: tady bude vypravěč - Lukavský, po něm bude delší zvuková plocha.**

Věděl jsem předem, že to bude mít tři díly, což bylo dáno již samotným libretem, že první díl bude v Jerichu, kde s ohledem na proroctví očekávají zkázu, druhý v táboře dobyvatelů a třetí díl, že bude obrazem zkázy. Osnova nám možná o to více umožnila hrát s tím, co bylo po ruce, hledat. Nahráli jsme například plynový hořák, který hrozně šuměl, tak jsme zvuk stáhli o oktávu a výsledek byl skvělý.

Silnou roli tam třeba sehrál Pavel Jurkovič spolu s madrigalisty. Oni skvěle ovládali zobcové flétny, tak jsme je samozřejmě použili, a to na nejrůznější způsob. Dalším takovým spolupracovníkem byl můj velký přítel Karel Špelina, koncertní mistr ve violové sekci České filharmonie. Jemu jsem jednak napsal nějaké regulérní noty, podle kterých hrál, ale také po něm chtěl, aby nám nahrál pár takových improvizčních efektů.

Měli jsme v Supraphonu nástroj, který dokázal upravit výšku tónu prostě tím, že zpomaloval nebo zrychloval magnetofon. Nebo třeba hluboký bas, který tam řve coby Jozue, jsem mohl pouhou manipulací s páčkou sem a tam zvyšovat či snižovat a ono to dostalo obrovský efekt. Když jsem potřeboval vytvořit efekt hallu, tak jsem použil chodbu Rudolfiny. Umístili jsme do ní dvě bedny a zase jsme to snímali atd. Prostě všechno to, co dnes tvoříme v pohodlí u počítače, se tehdy dělalo doslova na koleně. Stálo to a padalo s transpozičními, střihovými a mixážními nápady.

**A jistě i čas, který jste měli k dispozici, v tom sehrál svou roli.**

No samozřejmě! Kdo by vám dneska zaplatil jedenáct měsíců práce...

**Natočil jste pro potřeby skladby 450 hodin materiálu. Jednalo se ve velké míře o záznamy různých variant fragmentů kompozice?**

Ano, různé varianty téhož. Z toho se vybíralo, stříhalo. Také jsme experimentovali s kombinací magnetofonů pouštěných v různém rychlostním režimu – k dispozici jsme měli staré Telefunky nabízející tři různé rychlosti, vybavené dokonce funkcí, která umožňovala zrychlovat nebo zpomalovat záznam. Ještě jsme měli k dispozici ostře řezací filtr... zbytek jsou jen nápady.

**Do jaké míry jste řešil dramaturgickou a kompoziční stavbu s libretistou Zdeňkem Barborkou?**

Dal mi naprostou důvěru, byli jsme kamarádi. Třeba z toho průvodcovy textu jsem nechal pouhou desetinu, jen aby posluchači na začátku každého dílu věděli, co se děje. Jeho text je nádherný, uvažuji, že by stál za vydání vcelku.

**Měl jste nějaké výhrady či připomínky k tomu, jak ten vymyšlený jazyk inspirovaný aramejštinou a hebrejštinou zní?**

Kdybyste viděl některé stránky toho, co mi dal pro inspiraci! Představte si jednu stranu a na ní úplně volně je rozestých čtyři sta písmenek. On si vzal třeba slova „meč“ a „krev“ a z písmenek těchhle dvou slov přehazováním sestavil celou novou báseň. Já jsem samozřejmě věděl, že je to meč a krev, čili že to musí mít charakter toho, co tam zní - toho čšššššš, jak ta šavle sekne, a potom rrrrrr, jak se vyřine krev. Snažil jsem se zkrátka přinutit zpěváky k tomu, aby do toho dávali tenhle podtext. Víte, on i Barborka vypadal tak nějak židovsky, jako nějaký ten starý prorok. Byl vysoký, s plnovousem, měl zvláštní nos.

**Použil jste text jako svého druhu partituru?**

U této skladby partitura neexistuje. Existoval popis, který jsem si psal a který jsem bohužel musel dát místo partitury do rádia a nikdy mi ho už nikdo nevrátil a já jsem si bohužel neudělal kopii. Zůstalo jenom to, co mi zůstalo v hlavě. Existuje kniha, kde o „Nevěstce“ podrobně píšu, co jsem si zapamatoval. Je tam podrobně rozebráno, jak jsem vytvářel skladbu Sonáty Slavíčkové, co jsem všechno používal a jak to celé rostlo. To byla zásadní zkušenost bezprostředně před Nevěstkou Raab. Kdoví, kde a jak bych s ní skončil, nebýt „Slavíčků“. Samozřejmě, že už v tom zmíněném kurzu jsme si za půl roku mohli cokoli vyzkoušet, technici nám byli k dispozici. Byla to zkrátka tvůrčí dílna, kde jsme slyšeli hodně muziky ze světa.

K zahraniční hudbě vám ještě řeknu zajímavost. Už jsem dávno měl cenu ze Ženevy, když za mnou přišel Eduard Herzog se skladbou Apokalypsa od Francouze jménem Pierre Henry a povídá: „Jaroušku, tohle si poslechněte, vy dva jako byste se znali. On úžasně pracuje s textem, k tomu zvuky, je to úplně jinak než u vás a vlastně je to úplně stejný.“ To je prostě synchronicita, která běží světem. Příklad za všechny: v Rusku někdo vynalezne žárovku a v podstatě souběžně ji někdo jiný vymyslí i v Americe – ve stejný čas, ale ten kdo ji první přihlásí a patentuje, je prostě vynálezce. Takže jsem sice taky vynálezce, ale nepřihlásil jsem si to. Zato ten druhý z toho udělal bombu.

### **Sledoval jste tehdy paralelní výboje na poli konkrétní poezie...**

Ano! Ještě než začala normalizace, tak se obnovila činnost Umělecké besedy. Nás tam zatáhl Kabeláč. V besedě se pěstovala komunikace a spolupráce mezi umělci z různých oborů: hudebníky, literáty, výtvarníky. Konaly se tam přednášky, třeba právě o konkrétní poezii a četly se ukázky. O kolážích přednášel Kolář atd. My jsme tam chodili a hltali jsme to. Já jsem samozřejmě z dřívějšíka trochu věděl, o co jde, protože já jsem už na vojně četl Morgensterna, pár těch jeho Šibeničních písní jsem dokonce zhudebnil, protože mě jeho vymyšlená slovíčka nesmírně bavila a lákala. Stejně jako ta od Jana Kořínka, jimiž byli inspirováni „Slavíčkové“ – ovšem pozor, to je už rok 1611! Nebo jsem si jindy vzal Erbenovu sbírku Prostonárodní písně a říkadla. Tam je totiž spousta nic neznamajících, čistě zvukomalebných slov a já jsem si je všechna vypsál a sestavil jsem si z nich devět básniček, které jsem pak také zhudebnil a nazval jsem to Blábolinky. A to jsou opravdu takové „houdy čunty čundičky/matlafousek šuk“ a podobně.

Takže mě už tenkrát ta konkrétní poezie zajímala. A když jsem se v plzeňském rozhlase seznámil s redaktorem Zdeňkem Barborkou, tak mne samozřejmě nemohlo nenapadnout obrátit se právě na něho s ideou vymyšleného jazyka. Impulzem ovšem bylo také to, že se mi na pár představeních klasické opery podařilo usnout, protože jsem těm zpěvákům nerozuměl. Dnes máte v operních divadlech nad oponou titulky, ale tehdy na vás z pódia řvali a vy jste vůbec nevěděl, o co jde. Já jsem si říkal, že by bylo dobré udělat operu, ale jinak. A napadlo mě, že když se mi podaří nějakou situaci, třeba že někdo chce někoho zabít, čistě hudebně zinscenovat, je jedno, jestli řeknu, že někoho zabiju anebo to vyjádří nějaké úplně nesmyslné slovo. Na základě tohoto osvětlení jsem se vzápětí obrátil na Barborku. Nejprve jsem chtěl, aby mi udělal text k opeře podle Andersenovy pohádky, on mi ovšem navrhl zhudebnit legendu o Raab a to se mi líbilo. Měl jsem jasný záměr, aby ta opera nepotřebovala žádné vysvětlení, aby vše bylo vyjádřeno emotivně. Když si pustíte ten první díl, tak slyšíte, že tam jsme to teprve hledali. Sám si to nejraději pouštím od druhé části.

### **Zmíněná skladba Sonáty slavíčkové vlastně byli Vaše úplně první zkušenost s tímhle způsobem práce...**

Úplně první ne. Už předtím jsem měl příležitost si leccos vyzkoušet, ať už čistě pro sebe, třeba v rámci toho kurzu, nebo díky práci pro rozhlas. Byl jsem asi jediný, kdo

zakončil seminář vlastním výtvořem. Nahrál jsem si to tajně, pak jsem to akorát přinesl a nakonec to dokonce hráli na Pražském jaru v době, kdy byl festival ještě otevřený experimentům. V tomto případě šlo o poslechový večer, který mými „sonátami“ končil, protože je to takové v podstatě humorné, jak tam ti ptáčkové ševelí... Všechno, co ve skladbě slyšíte, jsou vlastně dvě holky, zpěvačky. Nic jiného tam není.

**Jak jste se dostal k nepříliš známému baroknímu spisovateli Janu Kořínkovi? On totiž ani dneska ve svém kontextu nepatří ke kdovíjak známým autorům.**

Barborka mi podstrčil Kalistovu knihu České baroko. Víte, on Kořínek byl takový kutnohorský písmák v době, kdy v Kutné hoře tehdy pracovaly různé národnosti - Rakušani, Poláci, Němci a další, a všude kolem bylo možné slyšet řeči v různých jazycích, které se pochopitelně mísily a vznikaly novotvary. Kořínek měl pro jazyk a jeho proměny smysl a novotvary zapisoval. A protože ho to bavilo, tak takhle poslouchal a zapisoval i ty slavičky. Pod tou jeho básní je ještě taková nádherná dedikace: Kdo by se chtěl do té muziky trefiti / musil by se v slavička proměnit. Všeljiká ta pípání mne každopádně nadchla natolik, že jsem je po tomhle zpracování zhudebnil ještě dvakrát, byť už jako normální muziku: pro harfu, flétnu a zpěv v prvním případě, ve druhém pak pro klavír se zpěvem.

**Inscenováno nebo prezentováno jako instalace v kvadrofonní verzi?**

Jednalo se skutečně později o divadelní představení. Nicméně to, o čem mluvíte, vlastně také proběhlo. Poté, co jsme dostali tu cenu v Ženevě, v Praze probíhala výstava radiotechniky a firma Sony tu předváděla svoji kvadrofonní novinku. Požádali jsme o zapůjčení a v pražském Divadle hudby, které tehdy patřilo Supraphonu, se v lednu 1971 uskutečnily dvě produkce. Byl o to takový zájem, že se to muselo opakovat. Později se ještě konalo několik takových polosoukromých poslechů na půdě Supraphonu v Jungmannově ulici v Mozarteu. Ještě se měla konat prezentace na schodech v Národním muzeu, ale protože šlo přece o náboženské téma, tak to prostě jeden ustrašený rozhlasový redaktor zakázal. Pak už spadla klec. Až jakousi neuvěřitelnou náhodou, nevím dodnes jak, dostalo k Chrisovi Cutlerovi, který Raab vydal.

**Vysílala se Raab vůbec někdy během normalizace? I Něvestka Raab ale byla odvysílána až po roce 1989.**

Nevěstku Raab nejprve vydal Chris Cutler v Anglii, ke konci 80. let vyšla na desce i v Pantonu, ale vysílána byla až po revoluci. Během normalizace byla uvedena třikrát a později byla inscenována mojí dcerou, operní režisérkou.

**Bylo to vydáno na RER Megacorp neoficiálně?**

Požádal jsem Ochranný svaz skladatelů o povolení, abych mohl ten pásek vyvézt za hranice, a to jsem dostal. Po pár letech se zastyděl v Pantonu a vydali to bohužel jen na vinylech.

**Pro mne, příznám se, je dost zajímavý i určitý zásadní dramaturgický zlom, když vezmete desku s nahrávkou a otočíte ji. Víím, že to nebyl záměr, ale přeci jen je to i v rámci celé Nevěstky Raab velká cézura.**

Pro moje uši skutečně obtojí druhá a třetí část. Ono to prostě vznikalo za sebou. Bez té první části by ta zkušenost nebyla, která nás dovedla dál. To víte: narodí se vám dítě, tak ho necháte žít a jdete porodit jiné. Vždycky se to dá ještě dotahovat, jenže o tom to leckdy není. Nejcennější je pro skladatele ta zkušenost, která jej prostě posune dopředu.

**Když jste ale dělal na kvadrofonní verzi, asi jste musel operovat s tím, že to uvádění nebude časté a bude ve formě jednorázové instalace určené pro poslechový večer. Neměl jste pocit, že je to v něčem limitující?**

Samozřejmě, že fixovanost na ten pásek, nemožnost plnohodnotného živého provedení, je limitující. Sice jsme měli snahu spojit tu prezentaci ještě s nějakým pantomimickým představením, jenže normalizace tomu zabránila. Teprve po revoluci to moje dcera inscenovala, a to velmi zajímavě. Samozřejmě to bylo náročné, protože nahrávka běží a vy musíte ji zaplnit lidmi, kteří neotevřou ústa. Bylo to prostě takové pantomimicko-scénografické představení, v němž svůj význam měly dekorace i rekvizity atd. Pořád to ale zůstává – a asi i zůstane – dílem především pro uši.

### **Proč jste si pro úlohu průvodce vybral Lukavského?**

Lukavský byl pro mne vždycky člověk, který nejen že uměl nádherně přednášet, nesmírně sugestivně, ale který měl především ve své povaze, ve svém náhledu na život, vždycky blízko k duchovním věcem.

Totíž, tohle sice byla naše první spolupráce, ale ne poslední. Společně jsme realizovali moje největší, či přinejmenším nejúspěšnější dílo, a sice symfonii č. 3 nazvanou Jan Amos. V roce 1992, kdy měl Komenský výročí, to Bělohlávek provedl s Českou filharmonií a natočil pro Supraphon. Nedovedu představit, že by třeba tu „Nevěstku“ někdo dokázal číst lépe.

### **Sehrál při tomto hledání nějakou roli i Herzog? Byl jen někým, kdo si to občas přišel poslechnout, nebo měl také někdy nějaké kritické dramaturgické připomínky?**

Neměl. On skutečně jen vždycky za čas přišel, zapálil si, poslechl si to a řekl: „No tak jen dál, kluci!“ A zase odešel. Potom, když to bylo hotové a my jsme udělali pár polo-soukromých poslechů, bylo zřetelně vidět, že na to „zabral“. Okamžitě se rozhodl, přeložil to do francouzštiny a šup do toho Švýcarska. Tenkrát tomu ty pozitivní kruhy ohromně fandily. Stejně tak Kabeláč, ten dokonce skoro až smekl, což bylo něco neskutečného, protože ten než něco pochválil...

### **Co všechno jste se vlastně od Kabeláče naučil?**

Poctivosti: to znamená, že každá nota musí být schválená. A pokud s ní člověk nesouhlasí, tak jí tam nemá dát. Kabeláč měl ohromnou výuku instrumentace. Půl roku jsme třeba dělali jenom bicí nástroje. Učil nás vyškrtávat zbytečnosti. Už na první hodině jsme se naučili, že když chcete, aby vám instrumentace vyšla, tak nechte místo! V čase, ve výšce, v barvě, v prostoru... To byl katechismus pro celý život. My jsme pak chodili do bicího oddělení zkoušet si hrát na jednotlivé nástroje, abychom viděli, jak jsme pitomí, jak jsme to třeba hráči na čtyři bonga napsali „přes ruku“. A tak dál.

Po mnoho let jsme každou sobotu s několika lidmi chodili ke Kabeláčovi a dělali jsme poctivě dodekafonii, seriální techniku, punktualismus, aleatoriku, což byl to opravdu tvrdý postgraduál. Z Kabeláčovy strany absolutně nezištný, naprosto zadarmo.

Naprosto nic nechtěl, jenom nám říkal: „Jak budete komponovat, to je vaše věc, ale tímhle si musíte prolézt. Na konzervatoři na to nebyl čas a ani jsem to učit nesměl.“ A ještě zhruba jednou za měsíc pozval starší kolegy. Jeho velkým přítelem byl shodou okolností Eduard Herzog, můj nejbližší spolupracovník ze Supraphonu. Kromě něho chodil ke Kabeláčovi rozhlasový režisér Čipera, občas také doktor Lébl, někdy i Kopelent... Pouštěl se tam Lutosławski, všelijaké novinky. Mám prostě spoustu důvodů, abych byl Kabeláčovi nadosmrti vděčen. Když v jedenasedmdesáti letech zemřel, tak jsem se s ním rozloučil houslovým koncertem, respektive takovou zhruba patnáctiminutovou meditací na kabeláčovský motiv.

Učil nás stavební práci, práci s motivem, často na lidových písních. Pak nás vedl modálně, jak to doprovodit. Samozřejmě zde byly určující další dva vzory: Janáček a Bartók. Já jsem třeba už dříve byl naťuklý k děláním úprav lidové hudby, ale on mě k tomu vyloženě nakopl. Kabeláč lidovou hudbu velmi ctil.

**Sledovali jste tehdy, co dělali vaši avantgardnější vrstevníci jako Petr Kotík nebo Rudolf Komorous v této době dělali? Nebo to, co dělal John Cage?**

Nesledovali. Já se vám musím přiznat, že jsme se tomu často smáli. Pokud jde o Cage, vzpomínám si, že Kabeláč nám k němu řekl něco, co mi připadá naprosto přesné: „Víte, filosoficky má Cage pravdu. Podívejte se, teď, v tuto jedinečnou chvíli, jste tady u mě v bytě. Pod námi o patro níž se hádají sousedi, venku na chodníku si vyprávějí dvě tetky, do toho hlučí tramvaj, naproti na hřbitově hraje dechovka, do toho třeba pustíte rádio a v něm bude hrát taky dechovka, akorát jinak... a to všechno se odehrává teď na jednom místě. V tomhle má Cage pravdu, pokud jde o to con aleatore. Jenomže zapomíná na důležitou věc, která dělá umělce umělcem, a tou je výběr! Výběr prostředků jako základ umělecké uchopení. Tohle pochopil Lutoslawski, který s aleatorikou pracuje selektivně. Lutoslawski zkrátka povýšil alegoriku někam, kde ji mohl ovlivnit. Proto byl skladatelem. Zatímco Cage ji ovlivnit nemohl. Ten se skladatelem nestal.“

2014

## Seznam použité literatury

A2 č. 19/2009, Praha, 2009

Adámek Jiří: Théâtre musical (Divadlo poutané hudbou), NAMU, Praha, 2010

Adorno Theodor Wiesengrund: Estetická teorie, Panglos, Praha, 1997

Adorno Theodor Wiesengrund: Schéma masové kultury, OIKOYMENH, Praha, 2009

Aronson Arnold: Americké avantgardní divadlo, NAMU, Praha, 2011

Barthes Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1990

Benjamin Walter: Agesilaus Santander, Herrmann & synové, Praha, 1998

Benjamin Walter: Literárněvědné studie, OIKOYMENH, Praha, 2009

Biernacki Tomasz, Pasiecznik Monika: po zmierzchu (Eseje o operach współczesnych), Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, 2012

Bloman Karl-Heinz, Sielecki Frank (ed.): Hören Eine vernachlässigte Kunst?, Wolke Verlag, 1997

Bourriaud Nicolas: Postprodukce, Tranzit, Praha, 2004

Brecht Bertolt: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha, 1958

Brecht Bertolt: Spisy, Divadelní hry 4 (Fragmenty a jiné), Odeon, Praha, 1984

Bourriaud Nicolas: Postprodukce, Tranzit, Praha, 2004

Burian Emil František: Divadlo za našich dnů, Československý spisovatel, Praha, 1962

Burian Emil František: Nejen o hudbě, Supraphon, Praha, 1981

Burian Jan: Nežádoucí návraty E.F. Buriana, Galén, Praha, 2012

Kwiecińska Agata (ed.): Nowa muzyka brytyjska, Krakowskie Biuro festiwalowe / Ha!art, Kraków, 2010

Cage John: Silence, Tranzit, Praha, 2010

Cage John, Morellet François, Grygar Milan /Otevřená forma / Forme ouverte / Open Form/, Galerie hlavního města Praha / Francouzský institut, Praha, nedatováno

Cichy Daniel (ed.): Nowa muzyka niemiecka, Krakowskie Biuro festiwalowe / Ha!art, Kraków, 2010

Cox Christoph, Warner Daniel: Kultura dźwięku, słowo / obraz terytoria, Gdańsk, 2010

Crowley David, Muzyczuk Daniel: Sounding the Body Electric / Dźwięki elektrycznego ciała, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, 2012

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

Cseres Jozef, Murin Michal (ed.): Od analogového k digitálnému, Fakulta výtvarných umění, Akadémia umení, Banská Bystrica, 2010

Didi-Huberman Georges: Strategie obrazów (Oko historii 1), Nowy Teatr / Korporacja Ha!art, Warszawa / Kraków, 2012

Dolanová Lenka: Dialog s démony nástrojů. Steina a Woody Vasulkovi, NAMU, Praha, 2011

Dorůžka Petr (ed.): Hudba na pomezí, Panton, Praha, 1991

Drees Stefan (ed.): Olga Neuwirth (Zwischen den Stuehlen), Pustet, Salzburg, 2008

Dvořák Tomáš: Sběrné suroviny (Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti), Filosofia, Praha, 2009

Dvořák Tomáš (ed.): Kapitoly z dějin a teorie médií, VVP AVU, Praha, 2010

Ejzenštejn Sergej: O stavbě uměleckého díla, Československý spisovatel, Praha, 1963

Fischer-Lichte Erika: Estetika performativity, Na konári, Praha, 2011

Foucault Michel: Moc, subjekt a sexualita, Články a rozhovory, Kalligram, Bratislava, 2000

Freud Sigmund: Něco tísnivého, in: Sebrané spisy Sigmunda Freuda 12, Spisy z let 1917-1920, Psychoanalytické nakladatelství, Praha, 2003

Goebbels Heiner: Ästhetik der Abwesenheit (Texte zum Theater), Theater der Zeit, Berlin, 2012

Havránek Vít (ed.): Akce slovo pohyb prostor, Galerie hlavního města Prahy, Praha, 1999

HIS Voice, 1/2001-4/2014, Hudebně informační středisko, Praha, 2001-2014

Jakobson Roman: Poetická funkce, H&H, Jinočany, 1995

Januš Petr: Zvuková poezie (Sound Poetry), Diplomová práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha, 2009

Kahn Douglas: Noise Water Meat (A History of Sound in the Arts), MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001

Kahn Douglas: Earth Sound Earth Signal (Energies and Earth Magnitude in the Arts), University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 2013

Kahn Douglas, Austin Larry: Source (Music of the Avant-garde, 1966-1973), University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 2011

Kahn Douglas, Whitehead Gregory: Wireless Imagination (Sound, Radio and the Avant-garde), MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London, 1992

Kendrick Lynne, Roesner David (ed.): Theatre Noise (The Sound of Performance), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011

Kofroň Petr: Tón ne! Host, Brno, 1998

Kordes Barbara: Musikalische Lesarten (Heiner Goebbels und Heiner Müller), V&R unipress, Göttingen, 2009

Krátká Eva (ed.): Česká vizuální poezie, Host, Brno, 2013

Krug Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiel, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz, 2008

Lébl Vladimír: Elektronická hudba, Státní hudební vydavatelství, Praha, 1966

Lehmann Hans-Thies / Primavesi Patrick (ed.): Heiner Müller Handbuch (Leben-Werk-Wirkung), J.B.Metzler, Stuttgart./ Weimar, 2003

Lehmann Hans-Thies: Teatr Postdramatyczny, Księgarnia akademicka, Kraków, 2004

Miller Paul D. aka DJ Spooky that Subliminal Kid (ed.): Sound Unbound (Sampling Digital Music and Culture), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2007

Muzyka – Przewodnik Krytyki Politycznej, Warszawa, 2012

Neuwirth Olga: Music for Films, Kairos Production, Wien, 2008

Novotný Pavel: Die Vorformen der literarischen Montage, Arco Verlag, Wuppertal, 2012

Nyman Michael: Experimentálna hudba: Cage a iní, Hudobné centrum, Bratislava, 2007

Obrist Hans Ulrich: A Brief History of New Music, JRP Ringier, Zurich, 2013

Oehring Helmut: Mit anderen Augen, btb Verlag, München, 2011

Offene Wunden, Frankfurt Oper, Frankfurt am Main, 2010

Pasiecznik Monika: Rytuał Superformuły (Stockhausen Licht), Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, 2011

Petříček Miroslav: Majestát zákona, Herrmann & synové, Praha, 2001

Petříček Miroslav: Myšlení obrazem, Herrmann & synové, Praha, 2009

Petříček Miroslav, Velíšek Martin: Stíny čili obrazy, in: Pohledy (které tvoří obrazy), Univerzita Karlova, Praha, 2012

Pinto Vito: *Stimmen auf der Spur (Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film)*, Transcript, Bielefeld, 2012

Poizat Michel: *The Angel's Cry (Beyond the Pleasure Principle in Opera)*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1992

Rancière Jacques: *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, 2007

Rataj Michal: *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*, AMU / Kant, Praha, 2007

Rataj Michal (ed.): *Zvukem do hlavy (Sondy do současné audiokultury)*, NAMU / Český rozhlas, Praha, 2012

Roesner David, Rebstock Matthias (ed.): *Composed Theatre*, Intellect, Chicago, 2012

Salzman Eric, Desi Thomas: *The New Music Theater (Seeing the Voice, Hearing the Body)*, Oxford University Press, New York, 2008

Sandner Wolfgang (ed.), Goebbels Heiner: *Komposition als Inszenierung*, Henschel, Berlin, 2002

Savran David: *Breaking the Rules*, The Wooster Group, Theatre Communications Group, New York, 1988

Scherhauer Peter: *Čítanka z dejin divadelnej réžie, III. diel, Od futuristov po Ejzenštejna*, Divadelný ústav, Bratislava, 1999

Schlichting Hans Burkhard (ed.): *Akustische Spielformen (Von der Hörspielmusik zur Radiokunst; Der Karl-Sczuka-Preis 1955-2005)*, SWR Schriftenreihe, Baden Baden, 2005

Schlingensief Christoph: *Sztuka bez granic*, Maltafundacja / Korporacja Ha!art, Poznań / Kraków, 2011

Smirnov Andrey: *Sound In Z (Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia)*, Koenig Books, London, 2013

Souvislosti 1/2009 (Rádiová umění), *Souvislosti*, Praha, 2009

Schönberg Arnold: *Verklärte Nacht and Pierrot Lunaire*, Dover Publications, New York, 1994

Spurná Helena: *Hudebně divadelní tvorba Arnolda Schönberga*, Sborník Prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, *Theatrolociga Cinematologica* 4, Brno, 2001

Srba Bořivoj (ed.): *E.F. Burian a jeho program poetického divadla*, Divadelní ústav, Praha, 1981

Švarcová Terezie: *Lidský hlas v tvorbě Arnolda Schönberga ve vybraných příkladech*, Diplomová práce, Akademie múzických umění, Hudební fakulta, Praha, 2014

Tanizaki Džuničiró: *Chvála stínu. Tradice japonské estetiky*, nakl. Knižná dielňa Timotej, Košice, 1998

Topolski Jan (ed.): *Nowa muzyka amerykańska*, Krakowskie Biuro festiwalowe / Ha!art, Kraków, 2010

Umění 48/3. *Časopis Ústavu dějin umění AV ČR*, Praha, 2000

Walerich-Szymani Ewa: *Godzina aktora (Poszukiwanie utopii w dramaturgii Heinerja Müllera)*, Księgarnia akademicka, Kraków, 2004

Veselý Karel: *Hudba ohně (Radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále)*, Big Boss, Praha, 2010

Virilio Paul: *Stroj videnia*, Slovenský filmový ústav, Bratislava, 2002

Weiss Allen S.: *Phantasmic Radio*, Duke University Press, Durham and London, 1995



Wilson Peter Niklas: Hear and Now: Úvahy o improvizovanej hudbe, Hudobné centrum, Bratislava, 2002  
Žižek Slavoj, Dolar Mladen: Druga śmierć opery, Sic!, Warszawa, 2008