



venované *in memoriam*:
Stephenovi L. Mosko, Dorothy Stone,
Veronike Madajovej a jej matke Elene

július fujak

hudobné korela(k)tivity

výber štúdií a článkov
(nielen) o hudobno-intermediálnej semióze

Univerzita Konštantína Filozofa
Filozofická fakulta
Katedra kulturológie
Nitra 2008

Vedeckovýskumné materiály realizované v rámci výskumného projektu
KEGA MŠ SR 3/6468/08 *Inovácia výučby hudobnej semiotiky na vysokých školách.*

Posudzovatelia: doc. Mgr. Vladimír Zvara, PhD.
MgA. Jaroslav Šťastný, PhD.

© Július Fujak 2008
ISBN 978-80-8094-365-3

Obsah

Dva predslovy	7
Úvodom	9
Podivuhodná tvorivosť vnímania hudby	13
Modus (ne)vedomia v hudobnom vnímaní	29
Korela(k)tivita hudobno-umeleckej intermediality v súčasnosti	39
Na margo niektorých motívov v hudobnej semiotike Petra Faltina	53
Pár slov k popu kedysi a dnes	61
Transmutácia princípov a tém komiksu v hudbe postmodernej	67
Nemý filmový obraz-pohyb a komprovizovaná hudba	73
Ambivalentnosť periférnosti	81
Príloha: z rozhovorov	87
Bibliografická poznámka	99
Literatúra	101
Resumé	107

Dva

Júliu
ším
v prů
gie j
úkaz
mi š
věc,
spět
hled
sou
S
la(k)t
ho h
věci a
jí šíří
velké
D
a čtiv
ziko
na m
obec
v kul

Dva predslovy

Július Fujak patří podle mého názoru k nejzajímavějším muzikologickým osobnostem, jež se na Slovensku v průběhu posledních let vynořily. Jeho pojetí muzikologie je mnohovrstevné a mezižánrové, všímá si obecných úkazů a trendů na poli soudobé hudby, chápané ve velmi širokém spektru. Je schopen zajímavých pohledů na věc, dokáže srovnáním vnějškově disparátních jevů dospět k zajímavým závěrům. Nechybí mu filosofický nadhled a dovede vtipnou prací s jazykem odhalovat i vnitřní souvislosti skryté v etymologii.

Sbírka jeho studií pod souhrnným názvem *Hudobné korela(k)tivity* představuje sondy do rozmanitých oblastí současného hudebního světa. Sceluje je snaha proniknout k podstatě věci a osvětlit vnitřní souvislosti daných témat, které imponují širší záběru. Za obzvlášť přínosnou považuji jeho připomínku velkého slovenského muzikologa Petera Faltina.

Domnívám se, že Fujakovy texty, které jsou psány živým a čtivým jazykem, přesahují rámec úzce specializované muzikologie. Jsou schopny oslovit širší čtenářskou obec, neboť na modelu muzikologické tematiky řeší problémy mnohem obecnější a přinášejí nové podněty do současné diskuse v kulturní oblasti.

Jaroslav Šťastný, HF JAMU Brno

Práce Júliusa Fujaka o súčasnom umení sú pozoruhodné a na Slovensku takpovediac nezastupiteľné. Aj deväť textov, ktoré tvoria súčasť jeho novej publikácie, predstavuje výrazný vedecký a ešte viac vedecko-popularizačný čin.

Fujak nadväzuje na svoje doterajšie výskumy a zároveň výdatne čerpá zo svojej osobnej tvorivej skúsenosti so súčasným umením. Ako teoretik zároveň prirodzene a presvedčivo spája zahraničné inšpirácie (najnovšiu literatúru estetickú, umenovednú, filozofickú i psychologickú) s domácimi východiskami, napríklad s myšlienkami Františka Mika a nitrianskej semiotickej školy či s podnetmi Petra Faltina.

Pohľady na súčasné umenie, ktoré nám Fujak ponúka, sú tematicky rôznorodé, no zároveň tvoria celok, sú zjednotené metódou a autorovým celostným a historicky poučeným videním problematiky. Ich tematický záber siaha od zásadných otázok ontológie, semiotiky a psychológie umenia (tvorivosť a úloha vedomia a nevedomia vo vnímaní umenia, intermediálne umenie) až k užšie zamerytým sondám, mapujúcim konkrétne javy či sféry umeleckej tvorivosti dneška („pop-princíp“, komiks, nemý film) a historické aspekty súčasného umenia (ambivalentnosť periférnosti). Jedným z kľúčových zážitkov čitateľa sa stáva práve nahliadnutie faktu, že všetky tieto témy navzájom úzko súvisia a spoločne osvetľujú prepojenosť súčasného umenia a doby, ktorú žijeme.

Vzhľadom na dnešnú situáciu kultúry na Slovensku, vzhľadom na relatívne nízku mieru a kvalitu recepcie súčasných umeleckých tendencií u nás ide o veľmi potrebnú publikáciu. Ponúka podnety nielen odborníkom, ale aj študentom a všetkým tým, ktorí vo vzťahu k umeniu a vôbec k svetu, ktorý ich obklopuje, nechcú skĺznuť k bezmyšlienkovitosti a pôžitkárstvu.

Vladimír Zvara, FF UK Bratislava

Úvo

Súbo
ného
výbe
kou p
hudc
inter
sa po
nia v
na in
tívne
špec
lecká
Ťa
dobr
vzáj
tvori
o vzá
dobr
pem
- pou
vaná
- vyja
mi a

Úvodom

Súbor rôznorodých štúdií a článkov zhrnutých do „hudobného zošita“ nazvaného *Hudobné korela(k)tivity* predstavuje výber z textov z uplynulých rokov zaoberajúcich sa špecifickou povahou semiózy (najmä) nekonvenčnej hudby. Tieto hudobno-estetické a semiotické eseje nahliadajú z rôznych interdisciplinárnych zorných uhlov na (t)akosť vzájomne sa podmienajúcej súvzťažnosti hudby a jej z významňovania v procese vnímania, pričom každá z nich sa zameriava na iné, avšak vo svojej komplementarite súvisiace korela(k)tívne fenomény, akými sú tvorivosť hudobného vnímania, špecifickosť stavov vedomia počas neho a hudobno-umelecká intermedialita.

Ťažiskový pojem *korela(k)tivita* v kontexte svojho hudobno-semiotického výskumu používam vo význame vzájomnej spätosti bytia hudobných tvarov a procesu ich tvorivého načúvania. Inšpirovaný myšlienkami Petra Faltina o vzájomnom pôsobení udalostne štruktúrného stavu hudobného materiálu a aktívneho estetického vedomia chápem hudobnú korela(k)tivitu ako pojem, ktorý:

- poukazuje na skutočnosť, že tvorivosť načúvania je aktivovaná korelatívnou energiou hudobných tvarov;
- vyjadruje vzťah vzájomnej závislosti medzi znejúcimi tvarmi a tvorivým potenciálom poslucháča.

Hudobno-významová semióza je teda založená na ich obapolne aktívnej symbióze – intenciu zvukovo-estetickéj predstavy tvorcu materiálne artikulujú znejúce tvary, jej adekvátne pochopenie je však vecou im načúvajúceho a z nich hudobné významy tvoriaceho poslucháčovho vedomia. Uzátvorkovanie písmena „k“ v pojme korela(k)tivita zas možno chápať ako výraz snahy o artikuláciu skutočnosti, že korelácia hudobných tvarov a aktívneho vedomia poslucháča sa navonok zjavne neprejavuje.

Z hľadiska použitých výkladových techník možno v nasledujúcich textoch vystopovať rôzne spôsoby explikácie. Na jednej strane ide o „taktiku“ lineárnej konzekventnosti vlastných úvah a modelovo použitých intertextových myšlienok, ktoré vyúsťujú do interpretačného portrétovania vybraných diel a iniciatív tvorcov nekonvenčnej hudby. Druhý typ koncipovania textu predstavuje kaleidoskop poznámok, motivických náčrtov a aforistických konštatovaní, v ktorých sa striedajú odborné hudobno-estetické a semiotické reflexie s myšlienkami hudobných a intermediálnych umelcov (tento druh nelineárnej sieťovitej štruktúry výkladu je využitý napríklad v druhej a tretej štúdií). Samotné interpretačné portréty niektorých nekonvenčných hudobných a intermediálnych umeleckých projektov neplnia úlohu „figurín“, na ktoré by sa navliekal „kostým“ myšlienkových špekulácií. Orientujú sa na metodologickú stratégiu opozitného, pragmaticky mieneného typu

– osobný, zážitkovo priamy dotyk s viacdimenzionálnymi procesualitami hudby v jej konkrétosti, jedinečnosti a takosti (termín vypožičaný zo zenového kontextu) predstavuje východisko a do nemalej miery aj kritérium relevantnosti hudobno-estetických úvah.

Prvá štúdia *Podivuhodná tvorivosť vnímania hudby* si kladie za cieľ zdôvodniť a definitívne obhájiť imanentnosť kreatívneho rozmeru vnímania – bazálnej, predpokladovej úrovne bytia hudobného diela. Po zdanlivo od merita veci odbiehajúcej problematike relevantnosti semiotického pojmu „hudobný text“ a uvedení príbuzných existenciálno-semiotických muzikologických koncepcií (Tarasti, Reybrouck, Sheinberg) sa predmetom úvah tohto textu stal fenomén tvorivosti v rámci i mimo rámca hudobných kontextov. Sú v ňom usúvzťažujúco uvedené rôzne poňatia tvorivosti Egona Bondyho (tvorivosť ako prostriedok sebakultivácie a participácie na obohacovaní rádov univerza), Viléma Flussera (existenciálny stav sebaspoznania a identity v kreatívnom geste vnímania umenia) a Petra Niklasa Wilsona (estetika „tu a teraz“ improvizovanej hudby). Uvedenie ich konvergujúcich postrehov uzatvára poukaz na myslenie Františka Mika v súradniciach jeho výrazovej koncepcie umenia. Interpretačná sondáž v závere sa orientuje na osobitosť výrazovosti hudobných projektov zoskupení Skeleton Crew, E, Abstract Monarchy Trio a F. Hautzingera,

ktorí sa v konečnom dôsledku spoliehajú na imaginatívnu inteligenciu a emočnú empatiu poslucháča.

Počas načúvania, ponorený do implicitne významotvorného interpretovania hudobnotvarových udalostí, sa človek ocitá v inom režime vnímania a vedomia. Tento stav „ocitania sa v inobytí“ môže navodiť stav preklenutia pocitu vnútornej izolovanosti, t. j. zážitok prepojenosti, súznenia s viacdimenzionálnym plynutím hudobného diela. Význam a charakter zážitku inočasovej reality sa stal tematickým ohniskom druhej štúdie *Modus (ne)vedomia v hudobnom vnímaní*. Tvoria ju motivické náčrty tém súvisiacich s profiláciou hlbšieho, od nevedomých procesov neseparujúceho sa chápania pojmu vedomia. V priebehu vnímania hudby totiž dochádza k spontánnej aktivácii a stimulácii iných, v „operatívnom nastavení“ vedomia zablokovaných dimenzií (čiže k istému rozptylu hraníc medzi vedomím a nevedomím). Na homeostázujúci význam tejto deblokácie vo všetkých oblastiach ľudského života poukazujú zistenia Davida Dunna (interakcia mysle a prostredia), Renáty Beličovej (prítomnosť nevedomých obsahov v hudobnom zážitku), ako aj hlbinných a transpersonálnych psychológov Carla Gustava Junga, Marie Luisy von Franzovej, Vereny Kastovej či Stanislava Grofa. Okrem uvedených koncepcií text načrtáva v kontexte celostnosti vnímajúceho a vnímaného podnetné buddhistické poňatie viacúrovňového vedomia. To nepoužíva (v jungovskej psychoanalýze

produktívny) duálny pojmový pár vedomie – nevedomie. Ide v ňom totiž o transpozície *jedného* – (pojmu) vedomia – do kvalitatívne vyšších stupňov a „podlaží“. Jedným z prostriedkov ich sprítomnenia v človeku je práve kreatívne vnímanie viacúrovňového, korela(k)tívneho plynutia hudobných tvarov. Korela(k)tivita hudobného diela a jeho zvýznamňovania v moduse vnímajúceho (ne)vedomia teda vyplýva z ich vzájomne rezonujúcej viacrozmerosti.

Úvahy v tretej štúdii *Korela(k)tivita hudobno-umeleckej intermediality v súčasnosti* sa zaoberajú, ako napovedá názov, aplikáciou centrálného pojmu korela(k)tivity z hudobného na intermediálny kontext, čiže na situáciu komplementárneho (us) pôsobenia rôznych umeleckých druhov a ich aktuálnych premien. Opieram sa v nej o koncepciu korporality výrazu celistvého, synkretického umeleckého gesta amerického nekonvenčného skladateľa a hudobno-intermediálneho brikoléra Harryho Partcha, ďalej o „telesnú“ semiotiku talianskych bádateľov Gina Stefaniho, Stefanie Guerry Lisiovej a semiotické reflexie Michela Lomuta. Následne v istej nadväznosti multiplikujem model významového ustrojenia výpovede Jana Mukařovského na iné druhy umenia a siaham aj k typológii rozličných druhov textuality umeleckých médií Ageho Hansena-Löveho. Pojem korela(k)tivity uplatňujem jednak v kontexte vzájomného usúvzťažnenia metamorfujúcich umeleckých médií v súčasnosti, ako aj vo vzťahu k obapolnej väzbe umeleckej

intermediality a možných zmien ľudského (ne)vedomia počas jej vnímania. Text uzatvárajúco rámujú interpretačné náhľady na nekonvenčné podoby súčasných hudobno-intermediálnych diel Amy Knolesovej, zoskupenia Palinckx, Ivana Palackého, Ludivine Allegueovej, zakončené odkazom na tematicky súvisiace myšlienky Meredith Monkovej.

Výber štúdií uzatvárajú poznámky *Na margo niektorých motívov v hudobnej semiotike Petra Faltina*, ktoré formou stručného výkladového komentára poukazujú na isté dodnes aktuálne a podnetné impulzy v myslení jedného z najvýznamnejších slovenských hudobných semiotikov 20. storočia.

Druhú polovicu súboru textov tvoria hudobno-publicistické reflexie rôznych druhov hudby vo vzťahu k ambivalentnosti termínu periférnosť, k popkultúre, ku komixu či k reinterpretácii nemého filmu. Prílohu tvoria úryvky z rôznych rozhovorov.

Publikácia *Hudobné korela(k)tivity* môže slúžiť ako doplnujúci študijný text pre študentov hudobnej estetiky, semiotiky, pre ich vysokoškolských pedagógov, rovnako však aj pre danými okruhmi problémov zainteresovanú verejnosť.

Postskriptum k úvodu

Byť výrazne iným sa vždy spája s rizikom rozmanitých podôb segregácie, najmä v spoločnosti, ktorá sa prinajmenšom od

osvietenstva reglementuje podľa toho, čo je „rozumné“, „prirodzené“, „prospešné“ a čo nie. Do sféry „nerozumného“ sa neraz psychiatrizujúco internuje všetko, čo je nepochopiteľné, neuchopiteľné, a teda „podozrivo“ odlišné. Nekompromisná diagnostika (post)moderných spoločenských mechanizmov z pera Michela Foucaulta, demaskujúca vo všetkých, teda i v intímnych úrovniach života „tajné spojenectvo racionality s mocou“ (M. Marcelli), platí aj pre dnešnú spoločnosť, ako aj pre „osudy“ súčasnej slovenskej nekonvenčnej hudobnej kultúry v nej.

V dobách ideológie bývalej socialistickej spoločnosti kritériom „rozumnosti“ a „prospešnosti“ bola lojalnosť k tzv. diktatúre proletariátu či k tzv. kultu osobnosti. Skúsme sa spýtať, čo je ním dnes. Povedané obrazne – slovami hudobného skladateľa, hudobného „arheológa“ a estetika Vladimíra Godára – je ním „kult vlastného konta“... Uplatňovaný od verejných až po privátne úrovne má za následok, paradoxne, podobne ako pred rokom 1989, silnejúcu alienizáciu nekonvenčnej hudobnej kultúry (vrátane jej odbornej reflexie), ktorej priestor sa v prostredí diktátu prísluhu gradujúcej „trhovej prosperity“ výrazne zužuje.

V týchto súvislostiach môže hľadanie odpovede na otázku, čo je kritériom existenciálnej relevantnosti a verifikovateľnosti hudobno-estetických a semiotických teórií, vyznieť donkichotsky... V snahe nerezignovať na danú situáciu si

myslím, že tým kritériom vždy boli a sú v konečnom dôsledku naše osobne zažité skúsenosti z vnímania hudby, resp. z jej tvorby. Rozmýšľať zmysluplne o hudbe totiž predpokladá schopnosť viesť vnútorný, v istom zmysle neprenosný dialóg v prvom rade s ňou samou. V opačnom prípade hovoríme len „o nej bez nej“. V oboch prípadoch – vnímanie hudby a uvažovanie o nej – ide síce o iné režimy vedomia, napriek tomu som však presvedčený, že sa môžu vzájomne obohacovať. Bez kontemplačnej reflexie hudby a fenoménov s ňou súvisiacich by bol môj život (nielen) v nej ochudobnený o podstatný rozmer. Užitočnosť tejto publikácie, v ktorej niektoré motívy zostali zámerne v naznačenej, nedopovedanej polohe, sa však bude merať tým, či obohatí aj niekoho iného.

J. F.

Podivuhodná tvorivosť vnímania hudby

*Zakaždým, keď počúvame,
máme možnosť stvoriť nový svet.*

Edwin Prévoist

Primárnou motiváciou nasledujúcich úvah je snaha zdôvodniť nevyhnutný posun v chápaní recepčnej tvorivosti od mierne zavádzajúcej vonkajškovosti, vyjadrenej slovným spojením *tvorivosť „v“ recepcii* (čo môže vyvolávať dojem „implantovanosti“ fenoménu kreativity do recepčného procesu), k vnútornej podmienenosti hudobného vnímania tvorivosťou. V tomto posune ide o obhajobu imanentnosti tvoriv(ostn)ého rozmeru vnímania ako bazálnej, predpokladovej úrovne bytia hudobného diela. Alternatívny adjektívny novotvar *tvoriv(ostn)y* používam so zámerom vyjadriť neidentickosť povahy tvorivosti v procese vnímania umenia so samotným aktom umeleckej tvorby. Pomáha vyhnúť sa možným nejasnostiam a sporom, pre ktoré je zaužívané označenie *tvorivý* pre oba prípady tvorivosti vďačnou zámienkou.

Skôr než sa vyslovím k meritu veci, odbočím k zdanlivo nesúvisiacej, v kontexte súčasnej hudobnej estetiky do istej miery rizikovej relevancii pojmu *hudobný text*. V semiotickom, filozoficko-estetickom a umenovednom diskurze

posledných desaťročí sme svedkami nebývalej exploatacie pojmu text a jeho rozmanitých metamorfóz. Pozitívna úloha, ktorú zohrával v skúmaní nezjavných procesov rozumenia reči, jazyku, umeleckým a rozličným kultúrno-spoločenským fenoménom, vyústila do emblematického (neraz aforisticky zneužívaného) imperatívu postmodernej paradigmy „*Il n'y a pas de hors-texte*“ („Nič nie je mimo textu.“ – J. Derrida). Jedným z nechcených vedľajších produktov tohto náhľadu sa stalo šírenie tzv. pseudotextuality – babylonského zmätku užívania proto-, meta-, con-, pre-, post-, hyper-, co- či intertextov (ktorých prelínanie sa zvykne mylne považovať za hlavný atribút postmodernity) a ich povrchného, „všetko vysvetľujúceho“ aplikovania na ľubovoľný okruh problémov. Napriek konjunkturálnej etablovanosti uvedeného prístupu patrím k tým, ktorí nepokladajú „čítanie“ hudobného textu za celkom totožné s aktom bytostne celistvého načúvania hudobným tvarom.

Pojem textu sa zvykne spájať predovšetkým s písmom – s verbálnym, lineárnym, v skutočnosti nie veľmi dokonalým médiom fixácie pamäti, ktorého limitovanosť však nie je daná len jeho obmedzenou časovou trvácnosťou. Nedôvera starovekého egyptského kráľa Thamusa v písané znaky spočívala v tušení, že exteriorizovaný spôsob pamätania si cenných informácií môže mať za následok degeneráciu schopnosti ich uchovávaní vo vnútornom priestore ľudského vedomia. Bez pomoci písma už človek neolitu do-

spel k veľmi abstraktným objavom časových a matematických zákonitostí sveta. Ani pytagorejci sa nespoliehali na písomné záznamy – svoje poznanie uchovávali memorizáciou prostredníctvom rečových, hudobne intonovaných metrických modulov (Godár, 1998, s. 7). Dokonca ani slovo „text“ nie je etymologicky vymedzené písmom, ale semioticky a konotačne súvisí s tkaním. Pochádza totiž z latinského *textum, textura* – tkanina, resp. niečo (u)tkané.¹ V starogréčtine na plášť, látku, textúru alebo utkanú sieť zas odkazuje slovo *hyphos*. V tejto súvislosti asi neprekvapí, že svojho času – ako uvádza Jozef Cseres vo svojej knihe *Hudobné simulakrá* – navrhoval Roland Barthes premenovať teóriu textu na hyphológiu. Až keď prijmem tento plastickejší, nelineárne „sieťový“ pohľad na pojem textu, môžeme zmysluplnejšie porozumieť jeho polysémantickému významotvornému potenciálu. Logocentrické lipnutie na zaužívanej väzbe text – písmo sa dnes stáva o to rizikovejšie, o čo viac je naša kultúra závislá od digitálnych prostriedkov re-memorácie a externého zálohovania informácií (mimochodom a príznačne) v *sieti* internetu.² Prirodzené ľudské pamäťové schopnosti vedomia tak atrofujú a podliehajú amnézii.

Mierna simplifikácia späť s lineárne splošteným ponímaním (literárneho) textu a jeho semiotického použitia ponad rámec (písaného) jazyka je späť napríklad s iniciatívou jedného z hlavných predstaviteľov tzv. Tartuskej školy Jurija M. Lotmana. Podľa neho umelecké dielo vykazuje všetky

charakteristiky textovosti, z čoho vyplýva možná substitúcia pojmu „dielo“ pojmom „text“. Hudobné dielo a hudobný text by sa mohli v takomto chápaní stať synonymami. Osobito nediskurzívna, nonverbálna povaha implicitného symbolizmu hudby, odolávajúc akýmkoľvek sémanticko-analytickým konvenciam (Cseres, 2002, s. 23), však túto zámenu značne problematizuje. Jedna z príčin tejto rezistencie tkvie v tom, že dynamické bytie hudobného diela presahuje plocho ponímaný, toporne „mechanický“ pojem textu a nemôže byť už zo samotnej podstaty svojho ontologického statusu s ním identické. Stotožnenie tohto bytia s takto poňatým pojmom „text“ stráca opodstatnenie zoči-voči tvorivo(stne) recepčnému spôsobu jestvovania hudobného umenia.

Ak má byť pojmové spojenie „hudobný text“ v súčasnosti životné a produktívne, tak len v revitalizačnej väzbe na pôvodný, plnokrvný význam pojmu text ako „utkanej“ významotvornej, korporeálne celistvej, organickej siete znakov. Ani tak však nemôže terminologicky celkom plnohodnotne suplovať a obsiahnuť dialogicky korela(k)tívne bytie hudobných tvarov, ktoré sa zvýznamňuje len v priestore imaginatívnych a kognitívnych potencií ľudského (ne)vedomia.

Tvorivosť ako podmieňujúci faktor napokon nielen hudobnej percepcie protirečí strnulému chápaniu umeleckého diela ako hotového objektívneho artefaktu, akéhosi predme-

tu na
tel, h
na u
minu
svoje
výme
Meta
– *imp*
ho p
tvoriv

Zvu
Poč
ume
exist
šujú

N
Feue
akcie
piera
ných
dobr
usúv
ba p
iný z

tu našich subjektívnych „pozorovaní“. Experimentálny skladateľ, hudobník a estetik Edwin Prévost túto degradáciu umenia na umenie-objekt interpretuje ako výsledok v našej ére dominujúcej ideológie majetníckeho individualizmu, ktorá vo svojich dôsledkoch degraduje diela na komodity tovarovej výmeny (Prévost, 2000, s. 2). Vo svojej sugestívnej výpovedi *Meta-hudba a obludný mutant majetníckeho individualizmu – impozantný zápas* argumentuje v prospech radikálne iného ponímania účelu a podstaty umeleckej tvorby. Tá by bez tvoriv(ostn)ej spoluúčasti recipienta nemala zmysel:

Zvuk nemá význam, keď nie je počutý. Počutie mení povahu bytia. Počúvanie formuje, rysuje a definuje poslucháča. (...) Zvuk ako umenie bez ľudskej myšlienkovej reakcie neexistuje. (...) Význam existuje v hudbe, len pokiaľ poslucháč disponuje vedomým a zväčšujúcim sa zmyslom pre bytie (Prévost, 2000, s. 1).

Na inom mieste Prévost v priamom odkaze na Feuerbacha pokračuje: „... *kreativita percepcie a následnej akcie je naším druhovým bytím. Správať sa ináč znamená popierať našu humanitu*“ (Prévost, 2000, s. 2). Vyvodit' z uvedených tvrdení adekvátne konzekvencie znamená vnímať hudobný organizmus diela a jeho poslucháča ako vzájomne usúvzťažnený systém. Dve otázky skryté v jednej – *ako hudba pôsobí?* – tak môžu nadobudnúť z takejto perspektívy iný zmysel.

Poznanie, experimentálne potvrdené vo fyzike elementárnych častíc, že pozorujúci subjekt a pozorovaný objekt sa v akte pozorovania vzájomne ovplyvňujú, sa udomácňuje aj v progresívnej hudobnej estetike. Fínsky muzikológ Eero Tarasti, autor práce *Existential Semiotics* (2000), sa na 7. medzinárodnej hudobnosemiotickej konferencii ICMS v Imatre roku 2001 v rámci svojej prednášky *Metafory prírody a organickej jednoty (Úvod do biosemiotickej analýzy symfonickej hudby)* zameral na tzv. umwelt teóriu. Hudobno-umeleckú komunikáciu vysvetľuje ako proces vzájomnej dynamickej adaptácie oboch jej „aktérov“ – diela i poslucháča (Tarasti, 2001). Ich vzťah nie je jednosmernou a jednoúrovňovou diaľnicou, ale obojsmerným, viacúrovňovým komunikačným reťazcom. Model umwelt-u rozvíja vo svojom fenomenologickom bio-/ekosemiotickom prieskume hudobnej skúsenosti aj Belgičan Mark Reybrouck. V chápaní hudby ako vzájomne vzťažného environmentu organického systému diela a životnej situácie poslucháča sa zameriava na subtílné procesy semiotickej akomodácie a asimilácie, vyplývajúce z priebehu hudobnej situácie (Reybrouck, 2001). Obdobný existenciálny akcent v interpretácii hudobných súvislostí by sme mohli nájsť v prístupe Esti Sheinbergovej z Edinburghu, ktorá dospela o. i. k revízii tradičného významu estetickej kategórie vznešeného. Na spomínanom kongrese v prednáške *Existenciálna irónia v hudbe* prehodnotila pojem vznešeného (ako čohosi majestátne neobsiah-

nutelného, veľkosťou nás presahujúceho) tým, že uviedla do priamej súvislosti vlastnú tragi(komi)ckú životnú skúsenosť z karu po smrti svojej blízkej priateľky a isté konkrétne, analyticky diagnostikované „topoi“ v dielach Erika Satieho, Gustava Mahlera, Sergeja Prokofieva a Dmitrija Šostakoviča. Poukázala na latentnú zdvojenosť a kontradiktórnosť hudobného znaku, ktorý v sebe môže spájať euforické i dysforické zároveň. Esencia vznešeného podľa názoru E. Sheinbergovej pramení práve z hybridizácie smiešneho a desivého či komického a tragického zároveň.

Účelom úvodnej štúdie tejto publikácie však nie je „kartografická“ sumarizácia rozmanitých muzikologických koncepcií, rezonujúcich s vlastnými úvahami, ani snaha prinášať v porovnaní s nimi radikálne inovatívne myšlienkové impulzy k tematike tvoriv(ostn)ého rozmeru hudobnej recepcie. Hlbinnou a pre ďalší spôsob jej rozvíjania rozhodujúcou motiváciou je pokorné priznanie si vedomia skutočnosti, že v prípade tvorivosti vnímania hudby máme neustále do činenia s jej podivuhodnosťou a záhadnosťou, ktoré verbálnou reflexiou vlastne celkom uchopiť nemožno. V tvorivo(stne) recepčnej hre sú totiž okrem racionálnych a psychicko-emocionálnych momentov vždy prítomné aj intuícia a nevedomie (o ktorého úlohe bude reč v nasledujúcej eseji). V druhej polovici minulého storočia si to uvedomovali najmä filozofi a myslitelia, ktorých hudba zaujímala

ako živá „imaginalita“ (R. Alleau), vyvierajúca z hlbších ontologicko-antropologických prameňov a súvislostí. Na tomto mieste z konvergujúcich myšlienkových motívov spomeniem tie, ktoré ma trvalo oslovujú u Zbyňka Fišera alias Egona Bondyho, Viléma Flussera a Františka Mika.

Tvorivosť (nielen počas načúvania hudobným tvarom) pokladá Egon Bondy za bazálnu ľudskú potrebu osobného rastu, ktorá implikuje slobodný, čiže aj odvahu a riziko zahŕňajúci vzťah k sebe i okoliu. Jej význam a hodnotu vidí cez prizmu „plnenia vnútornej úlohy“ človeka – sebakultiváciu. Jej primárnym predpokladovým atribútom je práve kreatívnosť, a to nielen vo sfére komunikácie s umením³, ale aj v takých činnostiach, akými sú napríklad japonský obrad pitia čaju či spoločenské správanie sa podľa subtílnych neokonfuciánskych zásad. Neľahký proces sebatvorby však Bondy posúva do širších kontextov: „*Tvorivosť sa zrkadlí v univerze*“ (Bondy, 2001, s. 1). V priamom odkaze na Platóna a staročínsku filozofiu aktualizuje predstavu o univerze – o všetkom dejúcom sa súcne – ako o živej „bytosti“, ktorá na makro- i mikroúrovniach vykazuje rád fyzikálny, etický a estetický.⁴ Kultúrno-spoločenské a duchovné deviácie v konečnom dôsledku vždy súvisia s uprednostňovaním jedného rádu skutočnosti pred ostatnými (súčasná euroatlantická civilizácia trpí absolutizáciou fyzikálneho) alebo s ich umelou separáciou (estetického od etického). Kým netvorivosť siahajúca od pasívnej rezistencie až po deštrukčný čin ich har-

móniu entropicky narúša, akákoľvek tvoriv(ostn)á aktivita ju zakaždým obohacuje. Tvoriv(ostn)á sebakultivácia jediná ako spôsob možných kvalitatívnych zmien (presahujúcich horizont) jeho života získava v týchto súvislostiach netušený rozmer.

Takýto prístup k fenomenalite kreativity stavia do výrazne iného svetla aj tému zmyslu podivuhodnej tvorivosti hudobného načúvania. Človek načúvajúc hudbe potenciálne kultivuje seba samého a zároveň (v optike dožívajúceho neosciencezmu nepochopiteľne a paradoxne) participuje v najsubtilnejšej možnej miere na homeostatickom obohatovaní spomínaných rádoov univerzálneho diania, ktorého je sám súčasťou. Zvnútornené vnímanie hudobných tvarov navyše obrodzuje schopnosť pamäti. Jej úbytok, zapríčinený jej vyššie spomenutou exteriorizáciou, má za následok, povedané Bondyho slovníkom, „odliv tvorivosti“. Zabrániť tejto tendencii je schopné čosi na prvý pohľad také efemérne, prchavé, ako je existenciálna skúsenosť hudobného zážitku:

Hudba totiž úzko súvisí s našimi pamäťovými mechanizmami. Pamäť je nielen predpokladom jej produkcie i reprodukcie, ale aj sama hudba prispieva k formovaniu semio-, či dokonca infosféry (Cseres, 2002, s. 83).

Ak pod pojmami bio- a infosféry rozumieme komplementárnu polyfóniu naznačených rádoov súcna, potom s tým-

to výrokom popredného slovenského hypológov súčasnej hudby nemožno nesúhlasíť.

Pri ozrejmovaní podivuhodnosti kreatívne recepčného bytia hudobného textu (diela) môže poslúžiť analógia s myslením Viléma Flussera. Vypožičiam si ju od Petra Niklasa Wilsona, nemeckého avantgardného kontrabasis-tu (spoluhráča Anthonyho Braxtona či Malcolma Golsteina), vydavateľa a muzikológov, z jeho myšlienkovu príbuznej knihy *Hear and Now (Úvahy o improvizovanej hudbe)*⁵. Dá sa totiž aplikovať aj mimo rámca umenia voľnej improvizácie (označovanej v tejto publikácii neraz ako intuitívna hudba), teda aj v súvislostiach týkajúcich sa existenciálnej interpretácie jednoty hudobného tvaru a jeho vnímania.

Vilém Flusser stavia do centra pozornosti spontánne vykonávané, zdanlivo banálne činnosti, ako sú telefonovanie, holenie sa či fajčenie fajky. Nepokladá ich však za komunikačné či pracovné, ale rituálne „gestá“. Podľa neho otázka, prečo ich človek vykonáva,

(...) má paradigmatickú podobu pre celú triedu otázok. Mohli by sme v nej napríklad nahradiť 'fajčenie fajky' 'maľovaním' alebo 'hrou na husliach' (Wilson, 2002, s. 32), a teda aj načúvaním tejto hre (pozn. J. F.). Ide o gestá „vyžívania sa“: Keď sa v niečom vyžívame, spoznávame sami seba takpovediac zvonku a prostredníctvom toho dospievame k sebe, pre-

tože potom vykonávame gesta pre nás špecifické (Wilson, 2002, s. 33).

Flusser hovorí o netranscendentnosti gesta týchto činností, o temer úplnom odovzdaní sa v geste a gestu, o ich existenciálnej (seba)účelovosti v priamej paralele s „holistickou silou umeleckého gesta“ – to sa však na rozdiel od iných gest racionálnej kontroly bezvýhradne nezrieka. Pod pojmom umenie napokon Flusser rozumie „... také gesto, cez ktoré sa 'vyžíva' bytie, keď dobrovoľne a nezámerne v rámci zvoleného parametra pritakáva samo sebe“ (Wilson, 2002, s. 34).

Experimentálny hudobník Peter N. Wilson v pozícii estetika reflektujúceho Flusserove závery z nich následne odvodzuje dva zásadné aspekty „ešte nesformulovanej estetiky“ improvizovanej hudby:

- aspekt mimovoľného spôsobu života, neorientovaného na zhotovenie diela ani na sprostredkovanie akéhosi 'posolstva';
- aspekt existenciálneho stavu úplného sebaspoznania a identity, ktorý v sebe zároveň nesie sakrálnu zložku (Wilson, 2002, s. 35).

Toto poňatie vymazáva tradičné toporné chápanie hudobného diela a jeho hodnoty, ktoré prírodovedne

„exaktná“ hudobná veda vymedzuje ako separátne objektívny, do seba uzavretý, viac-menej fixný artefakt. Podstata funkčnej semiózy hudobného diela je otvorená, je živo, konkrétne prítomná len v (ne)vedomí a vo vnútri tvorivo(stne) načúvajúcего človeka v stave ich vzájomného splynutia.⁶

Paradigmaticky inakostná hudobno-estetická semiotika, ktorá by adekvátne refleктоvala životne zakúšanú, celostnú skúsenosť s korela(k)tivitou hudobných tvarov, sa môže oprieť aj o jedinečnú výrazovo-recepčnú koncepciu Františka Mika. Okrem rôznych impulzov k vlastným úvahám na tému tvorivosti hudobného vnímania, ktoré jeho koncepcia a bádateľský prístup ponúkajú, chcem interpretujúco uviesť aj niektoré z jeho zatiaľ nepublikovaných myšlienok, ktoré vzišli zo vzájomných dialógov.

Podľa Mika neoscientizmus v súčasnej (nielen) hudobnej vede svojou tendenciou k axiomatizácii, lipnutím na prírodovednej exaktnosti a na najmä ňou motivovanej, neprírodzenej metóde izolácie predmetu skúmania od zanedbávaných podstatných vzťahov a súvislostí sa stáva zoči-voči aktuálnym problémom hudobnoumeleckej komunikácie neudržateľným.⁷ Limitovaný svojou pozitivistickou podstatou nie je schopný akceptovať – a tobôž reflektovať – význam spontánnej kreativity vnímania, ktorá je úzko spätá s výrazovosťou a je prí-

tomná v živote človeka od jeho narodenia vo všetkých pre prežitie dôležitých činnostiach (spôsob získavania a vyhodnocovania informácií, schopnosť orientovania sa a vedomie situovanosti vo svete).⁸

V istom esenciálnom zjednodušení Mikovho výrazovo-semiotického vidu sa dá povedať, že o význame (usúvzťahujúcich sa tvarov) rozhoduje (ich) výraz. Každá výrazová kategória je pritom akýmsi fenomenologickým „substrátom“ jedinečnosti v jej takosti, je pojmovým vyjadrením intímneho dotyku s ňou. Neuzatvárajúce sa, nie však bezbreho otvorené spektrum výrazových kategórií v podstate potvrdzuje koncepciu recepcného bytia umeleckého diela. Rôzne Mikove modely výrazovej sústavy postihujú mnohé podstatné kontexty jazyka a reči, dotýkajú sa však principiálne aj tém výrazovosti hudobného umenia a tvorivosti jeho vnímania⁹ – hoci tu máme do činenia s niečím osobitým a inak netlmočiteľným, s niečím, čo ide za všetky možnosti slova, akéhokoľvek dotyku či mimického gesta. Ide o špecifické, inak nekomunikovateľné výrazové nuansy, ktorým zvnútra rozumieme v inej než „len“ racionálnej a verbálnej rovine (od závislosti od poslednej z nich sme práve v čase hudobného vnímania v istom zmysle oslobodení). V duchu Mikovho nazerania by sa dalo povedať, že výrazová kultúra hudobného diela sa spolieha na imaginatívnu inteligenciu a emočnú empatiu poslucháča, pretože z nich vyvierajú.

Počas hudobnoumeleckej percepcie, ktorá je v konečnom dôsledku výsostne privátnym, introspektívnym aktom, sa schopnosť tvoriv(ostné)ho reagovania kultivačne umocňuje. Kreatívne generovanie významu z výrazu korela(k)tívne sa vzťahujúcich hudobných tvarov sa podľa Mika môže transponovať do hudobnej kontemplácie. Ponorení do nej sa vďaka neustále prítomnému implicitnému interpretovaniu hudobnotvarových udalostí ocitáme vlastne v inom režime vnímania. Tento stav „ocitania sa v inobytí“ bezprostredne súvisí s preklenutím pocitu vnútornej izolovanosti, uväznenosti v sebe, čiže so zážitkom prepojenosti a vzájomnej rezonancie s viacdimenzionálnym plynutím hudobného diania. Hudobným načúvaním sa „sprítomňujeme“.¹⁰ Načúvanie hudobným procesom totiž relativizuje časopriestorové konvencie – nekonečne sa odvíjajúcu, do budúcnosti zameranú časovú lineárnosť i čisto fyzikálnu vymedzenosť priestoru¹¹. Synchronizuje a prevrstvuje viacero časopriestorových dimenzií. Aktualizuje *hic et nunc* („tu a teraz“) a vyvoláva tak v človeku plastický, homeostázujúci zážitok inočasovej reality.

Existenciálne mienený časopriestor jestvovania hudobného diela možno demonštrovať na konkrétnych sondách do nekonvenčnej, resp. experimentálnej hudby. V duchu novodobej hudobnej hypohológie som totiž presvedčený, že „lúštenie“ korela(k)tívnych hudobných textúr, ktorých vý-

znamy sú „vpísané“ takpovediac „medzi riadkami“, by bez podivuhodne kreatívneho vnímania nebolo možné.

Duo **Skeleton Crew** vytvorili pred viac ako štvrtstoročím anglický multiinštrumentalista **Fred Frith** a jedinečný americký violončelista **Tom Cora**. Dvojica v tom čase už popredných predstaviteľov svetovej experimentálnej scény sa rozhodla skĺbiť do celostného tvaru rozmanité, aj opozitné hudobné prístupy – improvizovanú (intuitívnu) hudbu s nakomponovanou alebo sónické happeningy a radio-art performancie so zovretou formou zdánlivo jednoduchých piesní. Kontinuum svojho hudobného „patchworku“, zotierajúceho všetky „švíky“ štýlov a žánrov, pritom nevytvárali za pomoci moderných technológií, ale netradičnou hrou na viacerých nástrojoch v reálnom čase. Frith a Cora sa ako novodobí brikoléri vystavili dobrodružstvu hľadania inej hudobnej poetiky formou synchrónneho využívania svojho strunového obsadenia, rôznych bicích nástrojov (vrátane ampliónu a perkusívne ponímaného klavíra) alebo predmetov každodennej potreby (plechovky, detské hračky a pod.). Znásobovanie inštrumentálneho obsadenia v tomto tandeme nikdy neslúžilo samoučelnému zvukovému exhibicionizmu, naopak, bolo prostriedkom vytvárania témbrovo úsporných, až „na dreň“ obnažených skladieb, ktoré sa nevyhýbali prostej melodickosti ani katarznému humoru. Dokladom výnimočnosti Skeleton Crew sú napri-

klad tituly *Learn to Talk* (1984) a *The County of Blinds* (1986). Ťažiskom prvého z nich sú pôsobivé piesne so (seba)ironicky mrazivými textami a Frithovým naliehavým spevom, ktoré prerývajú útržky krátkych dialógov a „strapce“ zhlukov (manipulácie s magnetofónovým pásom či vinylovou platňou). Na albume *The County of Blinds* sa Skeleton Crew rozrastá na trio – ďalším členom súboru sa stáva hráčka na klavesoch a harfe **Zeena Parkinsová**. Hoci nahrávka nezaostáva za prvou, Cora s odstupom času zhodnotil predchádzajúcu spoluprácu vo dvojici ako funkčnejšiu.¹² V každom prípade s odstupom času možno povedať, že ktorákoľvek zo skladieb a kompozícií Skeleton Crew vytvára i dnes nesmierne podnetné výzvy pre tvorivú perцепčnú kultúru ich poslucháča.

Skeleton Crew koncertoval v polovici ôsmej dekády minulého storočia aj v Brne. Ako zjavenie zapôsobil hlavne na dvoch hudobníkov – (bas)gitaristu **Vladimíra Václavka** a gitaristu **Josefa Ostránskeho**, ktorí, inšpirovaní vystúpením Fritha a Coru, zistili, že hráč na bicích nie je v rockovej inštrumentácii nenahraditeľný, ale najmä že ich vlastná cesta môže viesť niekam inam. Václavek s Ostránským po týždňoch skúšok na jeseň roku 1985 nachádzajú aj partnera schopného adekvátneho hlasového vyjadrenia – **Vladimíra Kokoliu**, výtvarníka osobitého prejavu, ktorý sa dovedty žiadnym hudobným aktivitám nevenoval(!). Kokoliovo počiatkové váhanie vystriedalo uvoľnenie „ventilu“ netušenej energie pretavenej do celkového výrazu, aký v našich kon-

986).
onic-
y, kto-
ukov
plat-
y roz-
a klá-
stáva
ajúcu
pade
ndieb
pod-
ča.
y mi-
avne
avka
úpe-
kovej
ces-
o týž-
nena
míra
rtedy
o po-
šenej
kon-

činách nemal obdobu. Vzniklo tak trigonometrické zoskupenie prekračujúce konvenčné limity umeleckých médií – E. Názov v podstate tvorí Kokoliov „escherovský“ znak donekonečna v podobe kliešťovito zvierajúcich ramien:



Kokolia presahoval zaužívané predstavy o úlohe konvenčného „frontmana“, a to z každej stránky: charakterizoval ho exaltovaný hybrid recitácie a spevu, expresívne telesné „sochárstvo“, t. j. neštylizované pohybové a gestické prejavy s plátom nepriehľadného alobalu na očiach. To všetko dodávalo strhujúcej hudbe a výrazu E-čka iné, transmediálne dimenzie. Kokoliov korporeálny prejav plnil úlohu dokonalého vizuálno-akčného pendanta prekomponovaných partov „spojených nádob“ Václavka (basová a akustická gitara, veľký a malý bubon) a Ostránskeho (elektrická gitara, malý bubon a šliapacia high-hat). Kokolia sa vo svojej lyrike bez skĺznutia do temného narcizmu vyrovnával s neuralgickými existenciálnymi témami – s iluzórnosťou našich každodenných istôt, so znepokojivou nesamozrejmosťou samozrejmeho či s úzkosťou z „neznesiteľne ľahkého bytia“ –, ktoré vyjadril s naliehavosťou vtelenou v „metafyzickom“ výkri-

ku: „*Ať jsi, nebo nejsi, mluvím s tebou!*“ Audiálnu dimenziu tohto ojedinelého umeleckého zoskupenia, ktoré podobne ako Skeleton Crew vedelo z minima prostriedkov vyťažiť výrazové maximum, vo vrcholnom období sprostredkúva vinylová nahrávka *E /live/* (1990). Nezachytáva síce všetky skladby daného obdobia, svojou nedefinovatelnou atmosférou a celkovou umeleckou kvalitou však patrí k tomu najcennejšiemu, čo po sebe na originálne iniciatívy bohatá brnianska alternatívna scéna 80. a 90. rokov uplynulého storočia zanechala.

Rakúsky skladateľ a špičkový hráč na štvrtónovej trúbke **Franz Hautzinger**, líder telies Nouvelle Cuisine a Striped Roses, lektor kompozície na viedenskej akadémii, ktorý spolupracoval o. i. s E. Sharpom, G. Evansom, J. Caleom, Y. Otomom, P. Niblockom či Ch. Wolfom, sa venuje najmä mutáciám intuitívnej hudby, avantgardného jazzu, prípadne experimentom s dvanásťtónovými radmi (na Slovensku je známy vďaka dlhodoberj kooperácii s He^{er}rme^{ar}som, účinkovaniu na festivaloch Human Body Electric, Next a v cykle Hermovo ucho v Nitre na prelome storočí). Osobitosti tohto



Vladimír Kokolia v E



Abstract Monarchy Trio
(foto: www.stimul-festival.cz)

ojedinelého hudobníka, ktorá netkvie v inštrumentálnom eskamotérstve, ale v jedinečnom hudobnom myslení a objavne nekonvenčných hráčskych technikách, sú venované viaceré u nás publikované práce¹³; na tomto mieste spomeneme aspoň jeho spoluprácu s Derekom Baileyom, s maďarskými konceptuálnymi hudobníkmi zo zoskupenia Abstract Monarchy Trio a dva z nedávnych sólových projektov.

Hudobný dialóg s gitaristom **Derekom Baileyom** (2002), jednou z najplyvnejších osobností improvizovanej hudby, zaujíma v Hautzingerovej diskografii osobitné miesto. Transparentne nekonvenčná hra oboch aktérov sa v ňom neprejavuje len vo voľbe krajne netradičných polôh timbrovej plasticity nástrojov (Baileyho negácia akejkoľvek gitarovej klišéovitosti vs. Hautzingerov vejár úžasných dychových techník netónovej povahy). Ich inšpiratívne stretnutie sa zakladá skôr na presvedčení, že pavučina hudobnej udalost-

nej štruktúry môže byť utkaná aj z nepredvídateľných sónických ruptúr a koincidií. Výsledné tkanivá Baileyho a Hautzingerovej neodhadnuteľnej súhry pulzujú v časopriestorovej kinetike iného, neverbalizovateľného princípu, vytvárajúceho jedinečné rizomatické hudobné organizmy. Tento bizarný sónický rozhovor akoby „spočítateľní“ delezovskú záhybovosť tých drapérií nášho vnútra, „kam nedopadá svetlo“ (J. Daněk).

V línii investigatívneho rozvíjania odkazu radikálnej, t. j. na alibistické kompromisy neprístupujúcej vetvy improvizovanej hudby, reprezentovanej pars pro toto zoskupením AMM, predstavuje **Abstract Monarchy Trio** (AMT) v stredoeurópskom geopriestore jedno z najinvenčnejších telies. Hautzingerovi partneri, sónickí brikoléri **Zsolt Sörös** (stolová viola, perkusie, home-made rugofón, kontaktné mikrofóny, objekty, DAT rekordér, mixpult) a **Zsolt Kovács** (stolová gitara, perkusie, kontaktné mikrofóny, objekty, rádio), sú známi svojou tvorbou o. i. v spoločnom hudobno-konceptuálnom tandeme S.K.Ψ. Od polovice 90. rokov 20. storočia v ňom testujú v rôznych „hermetických“, koncentrovane tematických projektoch nevyčerpatelný potenciál tzv. musique actuelle (pojem Andrewa Jonesa; pozri jeho knihu *Plunderphonics, Pataphysics & Pop Mechanics*). Ten nespočíva len v pôžitku z netradičnej (sú)hry využívajúcej nekonvenčnú timbrovú plasticitu nástrojov a nájdených predmetov, ale i v transparentne de-konstruktívnom

príst
Obaj
kov n
S.K.Ψ
s Par
ri (fe
(vyd
riodi
umer

Tr
va v
táva
2002
denc
názn
Mini
ským
(niek
teľný
júce
zvuk
z jed
všetk
teľne
filoz
sa po

prístupe k výslednému tvarovaniu hudobných procesov. Obaja protagonisti zároveň agilne pôsobia už niekoľko rokov na budapeštianskej scéne nielen ako tvorcovia (okrem S.K.Ψ. spomeňme zoskupenia Spiritus Noister či Budapastis s Parížanmi L. Bargèsom a F. de Quengom), ale i organizátori (festivaly Szünetjel, Relative /Cross/Hearing), vydavatelia (vydavateľstvo Magyar Műhely a rovnomenné unikátne periodikum) a propagátori nekonvenčného intermediálneho umenia (Tilos Radio a i.).

Trialóg Hautzingera, Sörésa a Kovácsa v AMT sa odohráva v rôznych polohách a plánoch, z ktorých niektoré zachytáva CD *Leading/Spirit/Minimalism* (He^{ve}rme^{ars} Discorbie, 2002). Toporne popisovať jeho atmosféru len v korešpondencii s názvom by bolo povrchné, niečo však predsa len náznakovo vystihuje. Plynie v prekvapujúco triezvom tóne. Minimálnym využitím elektroniky a maximálnym „scelsiovským“ sústredením sa každého z členov na udalosť znenia (niekedy len) jediného zvuku dosahuje AMT nedefinovateľný výraz. Tiché, dlhotrvajúce prelínania podivne vibrujúceho dychu v trúbke a umne dávkovaných konkrétnych zvukov vytvárajú zvláštne, hudobne korela(k)tívne tkanivá, z jedinečnosti ktorých cítiť dôkladnú znalosť a poučenosť všetkými hudobnými „(post)modernizmami“ – z nich najciteľnejšia je inklinácia k umeleckej paradigme ekvivalentnej filozofii postštrukturalizmu a jej re-definíciám všetkého, čo sa pokladá za jasné a fixné. Poslucháč, načúvajúc kolektív-

ným procesuálnym kompozíciám tohto tria, nemá vôbec do činenia so strnulou pózou *horror vacui* (neurotického zapíňania časopriestoru akýmikoľvek zvukmi), ale s rešpektom k tichu, trvaniu a zotrúvaniu. Nezvyčajná hudba AMT totiž nielenže relativizuje naše prelietavé recepčné očakávania, ale nás zároveň hlbinne vracia k udalostnému, čiže istým obsahom naplnenému prežívaniu času (J. Iršai), ktorého potrebu náš klipovitý spôsob života vymazáva.

Na sólovom albume *Gomberg II* (2007) sa Hautzinger prezentuje v rôznych subtilne kontrastných polohách – popri akoby spod zeme duniacich basových tónoch a vyšších klokotavých záchvevoch jeho bizarnej trúbky, pripomínajúcich postupy z prvého *Gomberga* (2000), sa tu stretnete o. i. s viacúrovňovým prelínaním dlho preznievajúcich tónov. Hautzinger vytvára množujúce sa plochy pripomínajúce v niečom neevolučné zvrstvovanie interferujúcich hlasov v kompozíciách zvláštneho minimalistu Philla Niblocka posunuté do vyšších frekvencií. Ako majster rozširovania svojho sonoristického artikulačného slovníka prekvapuje jednak v častiach, v ktorých zacykluje a následne ruptúrne rozdrobuje tradičnejšie vedené línie, inde zas preň netypickým, výrazne melodickým incipitom a jeho temer „etnbalkánskym“ harmonickým rozvinutím, ktoré sa však rozplýva v neurčitých prerývoch a pozastaveniach. Popri zvrstvovaní siaha i k „zhustenému“ punktualizmu, k skresľovaniu a rozštiepovaniu kvázi tibetského rastra jedného tónu alebo

k nenásilnej kombinácii niektorých z uvedených prístupov. Toto pluralitné hudobné portrétovanie akoby „barthesovsky“ vyjadrovalo myšlienku, že tá istá tvár nikdy nie je tá istá (čo možno naznačuje i dvadsať malých portrétov trubkárovej tváre vo vnútri bookletu CD).

K filmu *The End Of The Neubacher Project* s Hautzingerovou hudbou, vydanou na CD nosiči s názvom *The Neubacher Blech* (2007), napísal režisér Marcus J. Carney zaujímavú anotáciu. Píše, že sa v ňom zapodieva „chorobou“ Morbus Astriacus, ktorá sa prejavuje symptómami poslušnosti, neschopnosti akceptovať historické fakty, odmietaním zodpovednosti a zakrývaním hanby večným tichom, pričom pripomína, že toto ochorenie sa nemusí týkať len Rakúšanov... Zároveň sa vo svojom diele pokúša osobne vyrovnáť s faktom starnutia a konečnosti života tak svojho, ako i svojej matky, ktorá nedlho po strate tej svojej (Carneyho starkej) nečakane zomrela. Carney následne tvrdí, že každá doba má svoj bazálny, jej vlastný dych, ku ktorému sa vzťahujeme – práve preto oslovil Hautzingera, ktorý cez metamorfózy svojho dychu v štvrttónovej (a v tomto projekte aj vreckovej) trúbke ho podľa neho dokáže rozpoznať a vyjadriť.

Franz Hautzinger je v tejto filmovej hudbe možno ešte prekvapivejšie tonálnejší než v druhom *Gombergovi*. V preznívaní viacerých trúbok sa vôbec nevyhýba ani kvintakordom alebo iným konvenčnejším trojzvukom, ktoré však mierne intonačne „rozmazáva“, na inom mieste zne-

nie prostých tónov prerušuje jazykom v nátrubku. Zvuky použité z audiálneho koloritu filmu sa mu podarilo zakomponovať organicky do jednotlivých motívov bez toho, aby zneli len ako atraktívne pripomenutie istých scén. CD je nekonvenčne tektonicky riešené – trvanie každého zo štrnástich trackov nepresahuje sto sekúnd, piaty v poradí s názvom *Teotnp Score* má však tridsaťštyri minút. V názvukoch stredoeurópskej melodiky v ňom plynú a v dialke sa strácajú minimalistické dvojhlasé invencie, rezonujúce neraz v malo/veľkosekundových interferenciách. Vždy, keď sa zdá, že posledná z nich doznela, objaví sa ďalšia, uzmierene pokojná. Neodvážim sa tvrdiť, že Hautzinger v tomto projekte artikuluje hudobným spôsobom onú Morbus Astriacus, ale melancholickosť s ňou súvisiacu sa mu podarilo navodiť dokonale...

Proces zvyznamňovania semiózy spomenutých druhov hudby, teda ich vnímanie, vyžaduje, samozrejme, inýmodus percepčného nastavenia než v prípade konvenčnejších, menej „rizikových“ diel. V niečom podstatnom azda pripomína inakosť naladenia, ktorú od divákov vyžadujú výtvarné prejavy tzv. explozionalizmu Vladimíra Boudníka. Ten už pred polstoročím, v čase vulgárneho socialistického realizmu, dobe neprajnej voči každému experimentu, pracoval metódou dotvárania línií, flakov, škvŕn a plôch vzniknutých napríklad opadaním omietky na múroch ošarpa-

ných
tová
túr v
tačn
a tvo
nej in
keď s
radit

ných domov, vyklepávania aktívnych grafík z plechového továrenského odpadu, nachádzania temer hotových štruktúr v predmetoch každodenného použitia a pod. Ich kono- tačná interpretácia bola závislá od recepčných skúseností a tvoriv(ostn)ej kultúry asociatívneho myslenia i procesuál- nej imaginatívnosti diváka. Analogicky je to tak i v prípade, keď sa človek ocitá v úlohe poslucháča taxonomicky neza- raditeľnej hudby.

Poznámky

¹ Podľa starovekého egyptského mýtu bohyňa Nemesis stvorila svet tým, že ho utkala.

² Jozef Cseres v spomínanej práci oprávnene konštatuje, že Derridova dekonštruktívna revízia logocentrizmu „... ukázala, ako sa zafixovaním živého jazyka, jeho petrifikáciou, či už v podobe pís- ma, alebo elektronického nosiča dát, strácajú dôležité fonické, gestic- ké a akčné kvality reči“ (Cseres, 2002, s. 33).

³ „Každá komunikácia s umením je tvorivým aktom“ (Bondy, 2001, s. 2).

⁴ Egon Bondy v odkaze na Spinozovo presvedčenie o existencii nekonečného počtu atribútov univerza vyslovuje názor, že ne- môžeme s istotou považovať jeho spomínané tri rády za jediné(!) (Bondy, 2001, s. 2).

⁵ Práca *Hear and Now (Úvahy o improvizovanej hudbe)* pred štyr- mi rokmi zosnulého Petra Niklasa Wilsona v mnohom rezonuje so zameraním vedeckovýskumných materiálov *Tvorivosť v načúvaní hudobnému tvaru (Interpretačné sondy do /ne/konvenčnej hudby)*, ktoré autor týchto riadkov publikoval bez jej poznania, nezávis- le, v takmer paralelnom časovom horizonte. Na porovnanie sta- čí uviesť niektoré výstižné Wilsonove charakteristiky improvizova- nej hudby: intuitívny (priam telepatický) základ, nepredurčenosť,

spontánna schopnosť meniť a relativizovať recepčné očakávania, neustála otvorenosť syntaxe, introspektívna zameranosť, pomínutelnosť, ako aj partnerské zahrnutie poslucháča, ba i konkrétneho priestoru akcie do hudobného dialógu. To všetko v duchu absolútneho sprítomnenia času a priestoru, t. j. oslavy neopakovateľného a jedinečného tu a teraz (jeden z významov fonetickej hračky „hear and now“ v titule knihy).

Wilson si v súvislosti s improvizovanou hudbou všima aj vyprofilovanie úplne nových artikulačno-výrazových slovníkov hudobných nástrojov a redefiníciu inštrumentálnych techník, objaviteľských prax brikolérstva, neudržateľnosť fetišizmu notového zápisu (rigidná hudobná veda, ako tvrdí v jeho texte viackrát citovaný experimentálny skladateľ Heiner Goebbels, je postavená na absurdnom paradoxu „počuť možno len to, čo je zapísané“, čím ignoruje napríklad celé dejiny muzicírovania /Wilson, 2002, s. 58/). K neprehliadnuteľným pasážam knihy patrí aj časť o vzťahu medzi improvizovanou hudbou a (post)modernými digitálnymi technológiami („*Syntézu spontánnosti a prísnosti umožňuje až sochárska zvuková práca v elektromagnetickom poli*“ /Wilson, 2002, s. 76/).

Vo Wilsonových textoch možno nájsť aj odkaz na 7 cností hudobníka z knihy skladateľa a improvizátora, člena legendárneho zoskupenia AMM Corneliusa Cardewa *O etike improvizácie – jednoduchosť, integrita, pokora, tolerancia, pripravenosť, identifikácia s prírodou a akceptovanie smrti* (Wilson, 2002, s. 16), ako aj pre niekoho možno prekvapivú paralelu medzi improvizovanou hudbou a kompozičným myslením Antona Webera (Wilson, 2002, s. 43 – 45).

⁶ Nasledujúce Flusserom verbalizované poznanie skutočnosti, intuitívne známe každému človeku komunikujúcemu (s) umením, uvádzam s komparatívnym zámerom, a to s ohľadom na markantnú podobnosť s Bondyho spôsobom uvažovania:

Len pri hraní na klavíri, len pri maľovaní, len pri tancovaní spoznáva hráč, maliar, tanečník, kým je a ako tu je. Že toto sebaspoznanie môže byť náboženským zážitkom, a to vtedy, keď sami seba spoznáme 'v celku', je jednou zo základných téz zen-budhizmu: preto je v ňom čisto estetické gesto (pitie čaju, aranžovanie kvetín, hranie šachu) sakrálnym rítom (Wilson, 2002, s. 35).

⁷ Observačné separácie diela a jeho vnímania plodia rôzne deviácie. Na príklade absolutizovania štrukturalistickej metódy Edwin Prévost poukazuje na paradox: „*Štruktúra nie je znakom vo vesmíre prevládajúceho rozumu; štruktúra je vloženie rozumu do iracionálnej veci, ktorú nazývame existenciou*“ (Prévost, 2000, s. 1).

⁸ Súčasná neurológia za jednu zo základných vlastností funkcií mozgu pokladá obojsmernosť (príjem i vysielať) pri každom vneme.

⁹ Prvé notopisné značky ranostredovekej Európy – neумы – boli pôvodne chápané nielen ako označenia výšky, priebehu a trvania tónu, ale aj ako interpretačno-výrazové znamienka (prízvuky, prídychy a pod.). Výrazovú motiváciu písomnej fixácie hudby doteraz markantne zachováva talianske hudobné pojmoslovie.

¹⁰ Gill
pitole
nie ča
- čas,
- strat
- čas,
- čas z
V čas
šujú p
nia (a
né: „f
zvrstv
V spo
tém s
gume
ho vn
v zna
tácie;
ktoré

¹¹ Na
treba
dobn
môže
žitku
renos

¹⁰ Gilles Deleuze v knihe *Proust a znaky*, konkrétne v siedmej kapitole *Pluralizmus znakového systému*, rozlišuje o. i. štyri rôzne línie času:

- čas, ktorý strácame;
- stratený čas;
- čas, ktorý znovu nachádzame;
- čas znovunájdenný.

V časových líniách znaky podľa neho vzájomne interferujú a zvyšujú počet svojich kombinácií. Avšak iba znovunájdenný čas umenia (ako najvyššej triedy znakov) obklopuje a zahŕňa všetky ostatné: „*Původní čas umění zvrstvuje všechny časy, absolutní Já umění zvrstvuje všechna Já*“ (Deleuze, 1999, s. 100 – 101).

V spomínanej kapitole, kde Deleuze rozvíja najmä gradujúci systém siedmich kritérií znakov, možno rovnako nájsť množstvo argumentačných tromfov v prospech obhajoby tvorivosti umeleckého vnímania (implikácia a explikácia znaku – čiže zavinutie zmyslu v znaku a jeho rozvinutie, rozbaľovanie v priebehu jeho interpretácie; princíp hľadania a záverečného odhalenia zmyslu znaku, ku ktorému interpretujúci musí počas hľadania dozrieť).

¹¹ Na margo spaciálneho kontextu prezentácie hudby azda netreba pripomínať, že prostredie ako dôležitý „prostredník“ hudobnej situácie ju v mnohom determinuje. Jeho (ne)formálnosť môže teda priamo ovplyvňovať povahu a akosť hudobného zážitku (porovnajme uzavretosť tradičnej koncertnej sály vs. otvorenosť možností, ktoré poskytujú netradičné priestory – spomeň-

me plenérové intermediálne dielo Zdenka Plachého *Stmívání v lomu*, odohrávané sa roku 1996 v Křtinskom kameňolome, alebo veľmi úspešné Ostravské dny nové hudby, tvorivé workshopy a koncerty iniciované Petrom Kotíkom v priestoroch industriálnej Ostravy v roku 2001, netradičné využitie priestorov zdevastovanej Koncertnej siene Župného domu v Nitre v rokoch 2005 – 2007 a pod.).

¹² Pre úplnosť na margo Skeleton Crew treba dodať, že po jeho rozpade v druhej polovici 80. rokov minulého storočia sa obaja jeho členovia stali prominentnými predstaviteľmi novej experimentálnej hudby: Fred Frith sa venoval projektom s Johnom Zornom, Artom Lindsayom, Davidom Mossom, Ivou Bittovou a mnohými inými hudobníkmi z rôznych svetových kultúr, čo pomerne verne zachytáva čiernobiely film *Step Across the Border* (1989, réžia: Nicolas Humbert a Werner Penzel). Tom Cora sa zas spočiatku venoval sólovej dráhe a hosťoval na mnohých albumoch špičkových predstaviteľov improvizovanej hudby. V 90. rokoch minulého storočia hrával istý čas s neopunkovou skupinou The Ex, založil zoskupenie Roof a spolu s bubeníkom a spevákom Sammom Bennetom vytvoril aj koncept zvláštneho tria Third Person – miesto tretieho člena bolo zámerne voľné, preobsadzované hudobníkmi Stevom Lacym, Catherine Jauniauxovou, Butchom Morrisom, Marcom Ribotom, Nicom Collinsom a i. V roku 1996 došlo k opätovnej spolupráci Coru s Frithom, keď obnovili Skeleton Crew s cieľom realizácie CD-ROM titulu *Etymology*. Tom Cora o dva roky neskôr náhle

zomrel vo veku 45 rokov, čím sa história tohto nezameniteľného hudobného telesa uzatvorila.

¹³ Hautzingerovej tvorbe sa u nás periodicky venuje vo svojich odborných textoch Jozef Cseres, ktorý publikoval vo svojom vydavateľstve He^{er}me^{er}s Discorbie aj knihu nekonvenčných Hautzingerových partitúr s názvom *Gomberg* (2002).

Modus (ne)vedomia v hudobnom vnímaní

Hudba předjímá to, o čem člověk neví, že žije.

Miroslav Petříček

Slová? Hudba? Nie: to všetko za tým.

James Joyce

1

Reného Descarta k napísaniu diela *Diskusie o metóde*, ktoré reformovalo štruktúru novovekého poznania a položilo základy modernej vedy, inšpirovalo vnuknutie počas spánku. Mal tri vizionárske sny – jeden sen vo vnútri iného sna bol kľúčom k výkladu ďalšieho, ešte rozsiahlejšieho sna.

Jaká ironie, že celá budova racionální, redukcionistické a pozitivistické vědy, která dnes odmítá 'subjektivní poznání', byla původně inspirována zážitky ve změněném stavu vědomí (Grof – Bennet, 1993, s. 164).

Jedným z dôvodov, prečo uvádzam tento postreh Stanislava Grofa, je skutočnosť, že nasledujúce úvahy sa budú týkať práve akosti onoho „subjektívneho poznania“ sprítomneného v skúsenosti hudobného zážitku. K ďalším patria rôzne, neraz nečakané súvislosti, ktoré sa mi po-

čas prenikania k jeho „skrývajúcej sa“ podstate postupne odkrývali.

2

V súvislosti so stavom vedomia počas načúvania hudobným zvukom často spomínam nasledujúcu príhodu. Pred viac ako desiatimi rokmi som prišiel na novozámocký workshop **Susan Rawcliffeovej**, americkej etnomuzikologickej archeologičky a členky hudobného zoskupenia Many Axes, s miernym oneskorením. Zmeškal som jej úvodný výklad a ocitol sa tak uprostred prezentácie prehistorických, zväčša dychových nástrojov predkolumbovskej Ameriky. Ihneď po prvých tónoch, ktoré vylúdila z jednej podivne sipiacej „trojkaríny“, súc nepripravený na šokujúcu intenzitu zážitku, musel som privrieť viečka. Jej zvuk vyvolal vo mne priam živo vizuálnu, „archetypálnu“ predstavu širého priestoru stepi. K adjektívu „archetypálna“ ma priviedlo následné Rawcliffeovej vysvetlenie, že spomenutá trojitá miniokarina sa v dávnych časoch používala pred lovom na vyhánanie zlých duchov prerie. Nemenej pôsobivé boli jej revitalizačné improvizácie aj na iných bizarných starobyľých nástrojoch, ako sú shofar, udu, jedinečné pozaunovské didjeridu a i., avšak stopa z onoho prvotného sónického záblesku vo mne v istom zmysle pretrváva dodnes. Čo a ako bolo schopné tak nečakane a sugestívne aktivovať v priestore môjho vedomia takú zvláštnu imaginatívnu stopu?

3

Príliš úzke ponímanie fenoménu vedomia ako čisto racionálneho (seba)uvedomovania, ktoré ignoruje emocionalitu či iné jeho neverbalizovateľné sféry a zároveň ho separuje od intuície a nevedomia, je pre pochopenie inakosti jeho stavu počas vnímania hudby nepoužiteľné. Odmietnutie predstavy, podľa ktorej je vedomie situované akoby „vo vnútri hlavy“ (Plesník, 2000, s. 122), a najmä chápanie vedomia ako kvalitatívne vyššej transpozície celistvého vnímania (Miko) vrhá zásadne iné svetlo na reflexiu jedinečnej skúsenosti korela(k)tivity hudobných procesov. Súčasný hudobnoestetický výskum vedomia sa opiera skôr o jeho v jungovskej psychoanalýze zdôvodnenú hlbinnú, viacúrovňovú interpretáciu ako špičky ľadovca všeobjímajúcej psyché¹, ktorá zahŕňa nielen vedomé, ale hlavne bohato štruktúrované a diferencované nevedomé procesy. Takýto prístup k uchopovaniu inakosti vedomia v moduse bytostnej celistvosti vnímania a vnímanej hudby môže mať rekonštitučný dosah na model ontológie hudobného diela.

Holistický prístup k súčasným hudobnoestetickým problémom, využívajúci o. i. aj psychoanalytické výskumy, nachádza ohlas aj na pôde tzv. nitrianskej semiotickej školy v nadväznosti na výrazovú estetiku Františka Mika, produktívne štrukturalistické metódy Antona Popoviča a pragmaticky existenciálnu semiotiku Ľubomíra Plesníka. Muzikologička Renáta Beličová v podnetnej trojdielnej práci

Recepčná hudobná estetika (I. diel: *Introdukcja*; II. diel: *Teória*; III diel: *K pojmosloviu*) precízne vymedzuje a obhajuje priestor, predmet, metodológiu a špecifiká hudobnorecepčného skúmania ako myšlienkovu autonómnej alternatívy k etablovanejším koncepciám. Tematizuje aj súvislosť hudobného vnímania s procesmi nevedomia: „*Hudobný zážitok je generovaný v rozhodujúcej miere nevedomými obsahmi poslucháčovej psyché, ktoré sú najbohatším zdrojom jeho spontánnosti a autenticity*“ (Beličová, 2003, s. 80). Jej úvahy v mnohom rezonujú s nazeraním v tejto stati, no rozchádzajú sa s ním v užšom chápaní pojmu vedomia, ktoré vo vzťahu k predchádzajúcemu tvrdeniu protirečivo odmieta do vedomého vpúšťať čokoľvek nevedomé.²

Už samotný fakt, čiže v istom zmysle „ontológia“ hudobnej inšpirácie svedčí o niečom inom. Duke Ellington na otázku, odkiaľ berie svoje hudobné nápady, odpovedal: – *It is only dreaming...*

Ak by vedomé a nevedomé boli úplne separované, mohli by sme potom snívať?³

4

Akt tvoriv(ostn)ého hudobného načúvania je celostným vnímaním, počas ktorého implicitne dochádza k organickej spätosti vnímaného a vnímaného. Kategóriu celostnosti možno vzťahovať na činnosť i na „predmet“ vnímania, ako aj na ich vzájomnú prepojenosť. Pri charakteristike bytost-

nej c
znám
...
d
a
V
ho g
do s
Budo
tia, v
ma t
listvo
svojí

5
Davi
umel
analy
ky, et
dom
neho
tíčká
Cser
svetl
aj na
form

nej celostnosti vnímania (a) súčasnej hudby môže poslúžiť známy Buddhov kong-an, keď:

... predstúpil mlčky pred svojich žiakov,
držiac v ruke bielu ľaliu,
a po chvíli odišiel...

Verbálne obsiahnuť a vyčerpať zmysel tohto zenového gesta (ktoré sa niekedy zvykne nadinterpretačne dávať do súvislosti s tichom 4'33'' Johna Cagea) nie je možné. Buddha ním totiž o. i. demonštroval fascinujúcu totalitu bytia, vtelenú do jedinečnej jednoty ľalie a človeka, ktorý vníma tento kvet v jeho verbálne nevyjadriteľnej takosti a celistvosti (a nech už to vyznieva akokoľvek paradoxne, aj kvet svojím spôsobom vníma jeho).

5

David Dunn, novodobý interdisciplinárny „davinciovský“ umelec-vedec, vychádzajúci zo svojich výskumov na poli analytickej filozofie, experimentálnej lingvistiky, kybernetiky, etológie, ekológie a bioakustiky, tvrdí, že v procese uvedomovania znejú vedomie a nevedomie súzvučne. To podľa neho pomáha pochopiť fakt, že sa *ja* stráca „vo vonkajších cestičkách širšej mentálnej štruktúry“ (Cseres, 2002, s. 116). Jozef Cseres oprávnene vzťahuje Dunnovo poznanie aj na „nevy-svetliteľný proces estetického zvýznamňovania sveta“, teda aj na tvoriv(ostn)ú percepčnú reakciu, ktorú Dunn pokladá za formu *interakcie* mysle a prostredia (Cseres, 2002, s. 116).⁴

Ak sa dá jedným dychom hovoriť o súzvuku vedomého i nevedomého v akte uvedomovania a zároveň o vzájomnej prepojenosti takto fungujúcej mysle a prostredia, znamená to, že k deblokujúcej interakcii dochádza s tým, čo je v „exteriéri“, a synchronne aj s tým, čo je v „interiéri“ našej psyché. V holistickom kontexte korela(k)tivity hudobného tvaru a jeho tvoriv(ostn)ého načúvania treba preto obrátiť pozornosť aj smerom k latentne prítomným galaxiám nášho nevedomia. Počas hudobného vnímania sa totiž citelne aktivujú.

6

Jungova spolupracovníčka Marie-Louise von Franzová – ktorá sa zaoberala výskumom takých tém, ako sú mytologické podložie rozprávok, ontológia jednoduchých čísel v kontexte náhody, veštenia, alchýmie a synchronicity, predsmerované sny ľudí alebo tvorciteľské mýty z rôznych končín sveta – má značný podiel na poznávaní neuchopiteľných fenoménov nevedomia. Vyplýva z neho o. i. pre niekoho možno prekvapivý záver, že aj rýdzo racionálny svet má silný, hoci nezjavný vzťah s archetypálnym univerzom nášho nevedomia.⁵ Franzová vníma jeho najhlbšiu a najneobsiahnuteľnejšiu vrstvu – kolektívne nevedomie ako pole psychickej energie, pozostávajúce z „excitovaných bodov“ – vzájomne sa „kontaminujúcich“ archetypov, ktoré v rozhodujúcej miere ovplyvňujú náš nielen racionálne vedomý stav (Franz, 2001, s. 84 – 86).

Jej kolegyňa Verena Kastová sa v rámci analytického vidu psychoanalýzy zameriava na vzťah nevedomého a imaginatívneho. Predstavivosť podľa nej podmieňuje všetky tvorivé riešenia – v zhode s Kantom ju pokladá za „nutnú ingredienciu samotného vnímania“ (Kastová, 1999, s. 17). Imagináciu považuje nielen za základný princíp ľudského spracovávaní informácií a emócií, ale, a to je v následnosti týchto úvah dôležité, i za priestor stretávania sa vedomia s nevedomím. Odvolávajú sa na Jungove a Corbinove výskumy, zdôrazňuje, že tvorivo aktívna imaginácia je mostom, prostredníkom medzi viditeľným a neviditeľným, medzi fyzickým a duchovným svetom: „*Tento dialog medzi ja a nevedomím je predpokladom individuálneho procesu, čož je psychický jav, v jehož prúbenhu se člověk stává tím, kým ve skutečnosti je*“ (Kastová, 1999, s. 18).⁶ V implicitne imaginatívnom, tvoriv(ostn)om vnímaní hudby tak nadväzujeme, obrazne povedané, akoby súzvučný, korela(k)tívny „dvojdiológ“ so znejúcou viacdimenzionálnou hudbou, doliehajúcou k nám „zvonka“, a vďaka nej i s dôverne (ne)známymi hlasmi nášho – ňou prebudeného a rozochveného – vnútra. Ide o dva kvalitatívne znásobujúce sa dialógy v jednom (v tomto hudobnom inobytí navyše dualizmus „dnu a von“ akoby prestával mať opodstatnenie).

7

Keď už je reč o jednote, celostnosti, holizme, splývání, miznutí dualizmov v priestore, v ktorom sa ocitajú vnímané

a vnímajúci, aký priestor mám na mysli? Možno ten, o ktorom Marian Palla tvrdí, že sa ho dotkneme tak, „že strčíme ruku tam, kde nic není“ (Palla, 1996, s. 39).

8

Príkladom prestupovania umeleckej tvorby a reflexie jej z významňovania vo vedomí človeka z istého semioticko-estetického odstupu sú aj aktivity dvoch nasledujúcich osobností. Na viacúrovňové chápanie pojmu vedomia, a to nielen v kontexte hudobného vnímania, dlhodo- bo poukazuje slovenský skladateľ **Roman Berger**, jeden z hlavných predstaviteľov slovenskej hudobnej Avantgardy '60 (Ľ. Chalupka). Napríklad v texte *Semiotika a prax* (1994) – v jeho piatej časti (*Vedomie – Psychika*) – tvrdí, že vedomie nemožno redukovať len na činnosť mozgu, resp. pamäti. Podľa jeho názoru nie je nediferencovanou totalitou, ale je v ňom možné rozlíšiť viacero integrálnych úrovní, pričom fenomenologický postulát tzv. čistého vedomia (vrcholnej úrovne) nie je, ako sa občas zavádzajúco uvádza, s tvorbou a bytím umenia identický. V umeleckej praxi možno hovoriť nie o ekvivalencii, ale o oscilácii so stavmi extázy, samádhí alebo satori. Zároveň poukazuje na „neklasicke“ teórie vedomia pozitívnej dezintegrácie, transpersonálnej psychológie, teórii čakier, gún v indickej reflexii alebo ontológiu Davida Bohma (Berger, 2000, s. 175 – 176).

Hudobný semiotik a skladateľ **Eufrazio Prates** z Brazílie zas prostredníctvom náhľadov do metódy tvorby svojich kompozícií, akou je napríklad elektroakustická skladba *Mutations*, odkazujúca na staročínsky traktát *I-ťing*, predostiera prepracovaný výklad rôznych fyzikálnych konceptov, ktorých prejavy a analógie nachádza aj v hudobných procesoch kompozícií nekonvenčných skladateľov 20. storočia. Nadväzujúc na H. J. Koellreutera, poukazuje z pozície holonómie a v odkaze na rôzne orientálne spirituálne tradície na:

- relativitu – v rámci nej na fraktálnosť, nelineárnosť i korela(k)tivitu,
- paradoxnosť – komplementaritu autora a poslucháča i rôznych spolučiniteľov hudobnej situácie,
- atemporalitu,
- akauzalitu (napr. hexagramov *I-ťingu*),
- nepredvídateľnosť – absenciu vektorového rozvíjania,
- multidimenzionalitu,
- všeprenikavosť (Prates, 2006, s. 5).

9

Jeden z dôvodov, prečo sa v textoch tejto publikácie kladie interpretačný dôraz na nekonvenčnú, experimentálnu, resp. intuitívnu hudbu neraz v inovatívnom intermediálnom kontexte, tkvie v akcentácii vzťahu intuície s nevedomím, ktorý sa v nej markantne sprítomňuje, a to v spoločnom reálnom

časopriestore tvorcu aj poslucháča. Toto „zdieľanie iného“ tvorí v priestore ich tvoriv(ostn)ého imaginatívneho myslenia zvláštne komunikačné „tepny“ medzi odľahlými „galaxiami“ nevedomých obsahov a „planétou“ významy generujúceho vedomia. Intuícia ako „posol“ nevedomia nás učí byť citlivými na takosť súcna – prebúdza v nás schopnosť vedieť prijímať veci také, aké vo svojej záhadnej jedinečnosti sú. Intuitívne vnuknutia pritom „majú prsty“ už v rozlišovaní hudobných vnemov, ako aj v ich vedomom „vyhodnocovaní“⁷

10

S ohľadom na kontext skúmania hudobnej celostnosti vnímajúceho a vnímaného je možné za obzvlášť inšpiratívne pokladať poňatie vedomia v buddhizme.⁸ Buddhismus totiž chápe vedomie človeka, ktorého bytosť utvára tzv. päť skand, spolupôsobiacich bytostných zložiek, inak než v úzko racionálnom zmysle – v širšom a hlbšom zmysle jeho viacúrovňovosti. Subtílné rozlišuje päť funkčne neoddeliteľných, gradujúcich dynamických úrovní vedomia:

- zmyslovo kontaktnú (*rúpa-skandha*),
- pocitovú (*védaná-skandha*),
- diskurzívne i intuitívne rozlišovaciu (*saňdžňá-skandha*),
- tvorivo vôľovú (*samskára-skandha*),
- duchovnú (*vidžňána-skandha*), ktorá všetky predchádzajúce zahŕňa a koordinuje (Góvinda, 1994, s. 69 – 70).

V rámci poslednej spomínanej úrovne, v oblúkovom návrate k zmyslom, rozoznáva očné, ušné, čuchové, chuťové, hmatové vedomie, mentálne, intelektuálne vedomie (v súhrne *mano-vidžňána*; potiaľ sa viac-menej kryje s vedomím v zaužívanom zmysle) a spolu s nimi aj duchovné vedomie (*manas*):

Objektom sedmého vedomí (manas) není jen smyslový svět, nýbrž onen věčně tekoucí proud vedomí, který není omezen ani zrozením, ani smrtí, ani tou či onou individuální formou projevu (Góvinda, 1994, s. 72).

V istom výkladovom zjednodušení možno *manas* vnímať ako tú oblasť (osobného a sčasti kolektívneho) nevedomia, ktorá sa prejavuje vo vedomí ako jeho najvnútornejšie jadro. Je zjavné, že buddhistické nazeranie pojem nevedomia vôbec nepoužíva. Výhody jeho absencie sú však zrejmé. Pojmová, v jungovskej psychoanalýze produktívna dvojica vedomie – nevedomie implikuje *dualitné* poňatie psyché, ktoré ich (avšak len na prvý pohľad) stavia do výlučnej (o)pozície (čo sa stáva imanentným zdrojom mnohých nedorozumení; k nim patrí aj mylná predstava o ich vzájomnej nepriepustnosti). Buddhistický náhľad tento problém riešiť nemusí. Ide v ňom totiž o kvalitatívne transpozície *jedného* – (pojmu) vedomia do vyšších, resp. hlbších stupňov a úrovní.

Manas však nie je konečnou úrovňou, ale akýmsi prostredníkom, prienikom individuálno-empirického (*mano-vidžňána*) a všetko zahŕňajúceho univerzálneho vedomia (*álaja-vidžňána*), ktoré je čisté, nemenné, stále, oslobodené od sebeckta, rozlišovania, žiadostivosti a nenávisťi (Góvinda, 1994, s. 72).

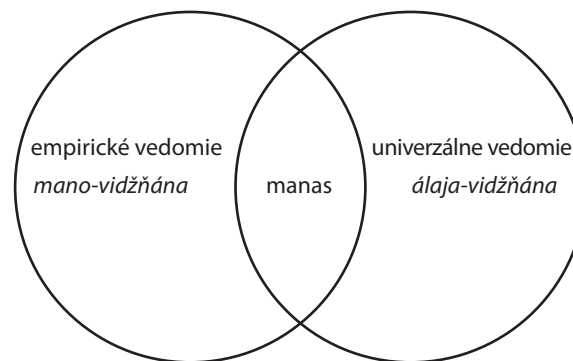


Schéma z knihy lámu Anágárika Góvindu
Základy tibetskej mystiky.

Ak ľudská bytosť lipne len na svete zmyslov a intelektu (*mano-vidžňána*), *manas* ako orgán vnútorného vedomia a zrenia atrofuje na ego – na ilúziu oddelenosti jej vedomia⁹ a sebastrednosť. Ak obracia svoj vnútorný zrak a sluch

smer
dom
a par
a zár
ja-vi

N
videl
litbo
tvorb
dicke
širov
Rovn
Euró
dom
date
Hind

11
Mod
tia h
inako
ťami
riv(o
ticken
emp
visia

smerom od individuálneho k univerzálnemu, potom sa vedomie *manas* stáva duchovným nástrojom komunikácie a participácie na transcendentnej inteligencii (*árja-džňána*) a zároveň bodom, miestom rovnováhy medzi *mano-* a *álaja-vidžňána* (Góvinda, 1994, s. 73 – 76).

Navodiť tento stav (ne)vedomia je možné napríklad pravidelnou meditáciou, zazenovým posedom alebo modlitbou. Na jeho generovaní však môže mať istý podiel aj tvorba hudby a jej tvoriv(ostn)é vnímanie.¹⁰ Napríklad v indickej kultúre hlavným zmyslom hudby je upokojovať a rozširovať vedomie, aby bolo spôsobilé vnímať božské vplyvy. Rovnaké poslanie mala hudba v časoch predrenesančnej Európy (Šťastný, 1991, s. 109), do ktorých sa, mimochodom, vo svojich kompozičných prácach vracali mnohí skladatelia moderny 20. storočia (Debussy, Stravinskij, Bartók, Hindemith, Honegger, Cage a i.).

11

Modus vedomia počas vnímania viacrozmerného inobytia hudby nemožno označiť za výrazne neštandardný, jeho inakosť má však priamy súvis s nasledujúcimi skutočnosťami. V prospech holistického chápania hudby a jej tvoriv(ostn)ého vnímania hovoria aj výskumy hlbinej analytickej a transpersonálnej psychológie. Z ich viacnásobne empiricky a experimentálne potvrdených poznatkov súvisiacich s mimoriadnymi stavmi vedomia by mali byť vy-

vodené konzekvencie aj pre oblasť hudobnoestetického skúmania.

Transpersonálna psychológia v objasňovaní záhad ľudskej psyché dospieva k zisteniam veľmi blízkym napríklad spomínanej buddhistickej duchovnej múdrosti (ani ona nepracuje s pojmom nevedomia). Karteziánsko-newtonovskú paradigmu, v rámci ktorej by vedomie malo byť len fyziologickým „produktom“ mozgu, obracia naruby – mozog je len sprostredkovateľom vedomia ako súčasti nekonečného poľa vedomia s veľkým „V“, ktoré od neho nie je závislé (Grof – Bennet, 1993, s. 192).¹¹ Toto poznanie psychiatra a psychoterapeuta Stanislava Grofa je podložené dlhoročným výskumom zmenených stavov vedomia, v ktorom sa zameriava na jeho rozširovanie a rozpínanie – vo vnútri obvyklej koncepcie časopriestoru i mimo nej. Nadväzuje priamo na bádateľský odkaz Carla Gustava Junga, ktorý bol presvedčený, že ľudská psychika občas funguje akauzálnne, mimo rámca časopriestorového zákona príčinnosti (objav synchronicity) a že transpersonálny svet existuje nezávisle od nás. Grof formuluje postulát viacúrovňového holotropného (t. j. na celok orientovaného) vedomia, v ktorom naše operačne „prevádzkové“ vedomie predstavuje len jeho prízemie. Do svojich latentne prítomných vyšších podlaží nemusí človek prenikať len „výťahom“ parapsychologických tranzov. Iný „výhľad“ môže nadobudnúť aj tak, že k nim vyjde nahor po „schodoch“ hudobného zážitku.

Tvoriv(ostn)é vnímanie viacúrovňového korela(k)tívneho plynutia hudobných tvarov ho totiž spontánne vtáhuje do iného režimu (ne)vedomia a subtílne aktivuje jeho netušenú polydimenzionalitu.¹² Bytostná celosť hudobného diela a jeho z významňovania vo vnímajúcom Vedomí vyplýva z ich vzájomne rezonujúcej viacrozmerosti.

Poznámky

¹ Pojem *psyché* v duchu Jungovej psychoanalýzy je možné chápať ako jednotu vedomia a (osobného i kolektívneho) nevedomia.

² R. Beličová si všíma, že nevedomé procesy a obsahy sa vynárajú počas počúvania hudby v cítení, pridelovaní hodnôt a prejavujú sa aj v etických postojoch k nej. Z uvedeného konštatovania však kontradiktóricky vyvodzuje: „Aj toto je jeden z dôvodov, prečo sa recepčná hudobná estetika vyhýba príliš širokému chápaniu pojmu vedomia, ktoré by zahŕňalo i ‘nevedomé’ obsahy“ (Beličová, 2003, s. 30). Ľ. Plesník, na ktorého sa autorka odvoláva, pritom v súvislosti s konotatívnym dosahom kompozičnej pôsobnosti diela poukazuje na fakt, že jeho existenciálny potenciál „sa zhodnocuje aj mimo jasného poľa vedomia“ (Plesník, 2001, s. 34).

³ Nevedomé je navyše prítomné nielen vo vedomom, ale i vo vnímaní, v ktorom vnem istej farby či zvuku nie je pasívnym odrazom vlastnosti objektu, ale je vždy farbou a zvukom pre nás. Ako pripomína Carl G. Jung, ide o psychologický jav projekcie subjektu (Jung, 1993, s. 49). Jadrový fyzik a molekulárny biológ Jeremy Hayward v texte *Ekologie a zážitok posvätnosti* o. i. uvádza: „Většina neurofyziologů se teď shodne, že vnímání je proces, do kterého vstupují význam, motivace a emoční odpověď na hluboce nevědomých úrovních“ (Hayward, 1990, s. 58).

⁴ Davi
ho pr
rozšir
často

⁵ Pov
kych,
dať, ž
havo
vedo
to pri
zjavn

⁶ Met
Za je
slova

⁷ V di
ta v u
ho, „Z
Math
pokla
ta-int
vystu
tuície

⁴David Dunn tvrdí, že na základe interakcie mysle a obklopujúceho prostredia „*vidíme a cítime, ako sa naša individualizovaná myseľ rozširuje, aby počala čosi, o čom sme dovtedy nepredpokladali, že je časťou nás*“ (Cseres, 2002, s. 116 – 117).

⁵Povedané Mikovými slovami: keď sa rozum pýta alebo je v úzkych, intuícia odpovedá. V nadväznosti na neho možno povedať, že jej riešenia nám potom, ako to prirodzený jazyk priliehavo vyjadruje, „chodia po rozume“, kým ich „nevezmeme na vedomie“. Tichá symbióza nevedomého tušenia a rácia je skryto prítomná aj v každodenných, zdanlivo banálnych situáciách, zjavne však vo všetkých tvoriv(ostn)ých výkonoch.

⁶Metóda aktívnej imaginácie sa využíva v hlbinej psychoterapii. Za jednu z jej foriem možno v doslovnom či prenesenom zmysle slova pokladať aj korela(k)tívne imaginatívne vnímanie hudby.

⁷V diskusii na vedeckom seminári *Semiotické modelovanie sveta v umeleckom svete* (ÚLUK, Nitra, 2003) sa k aspektu intuitívneho, „zvnútra osvetľujúceho poznania“ (Kaisen) vyjadril aj Zdeněk Mathauser. Intuícia ako čosi neodvoditeľné z empirických predpokladov je podľa neho na začiatku vnímania tvaru akousi meta-intenciou, kým v závere, pri generovaní významu vo vedomí, vystupuje inak – v poli evidencie. Obe tieto polohy „dvojitej“ intuície sú v istom rámci kontinuálne nespojité.

⁸K textom a koncepciám z (prevažne) orientálneho okruhu siaham pre potreby výkladu vždy „len“ ako k modelom, na ktorých je možné v komparatívnych analógiách demonštrovať mnohé podstatné súvislosti.

⁹Predstava osobného „jástva“ ako oddeleného ega sa nepovažuje za iluzórnu len v buddhizme. „*Člověk prožívá sebe samého, své myšlenky a pocity jako něco odděleného od zbytku – je to jistá optická iluze vědomí*“ (Grof – Bennet, 1993, s. 91). Autorom tohto výroku je Albert Einstein.

¹⁰Edwin Prévost v už citovanom texte píše: „*Boh je len jeden – je ním vedomie samé. A prostredníctvom modlitby, filozofie alebo kreativity sa z umenia stáva prostriedok, pomocou ktorého kontaktujeme a generujeme vedomie*“ (Prévost, 2000, s. 2).

¹¹Najnovšie výskumy fyziky, biológie, termodynamiky, kybernetiky, informatiky či všeobecnej teórie systémov potvrdzujú predpoklad pradávnych duchovných náuk, že vedomie a hmota nie sú dve absolútne oddelené oblasti, ale ich „nepretržitý tanec“ a vzájomná interferencia „*tvoří celkové tkanivo bytí*“ (Grof – Bennet, 1993, s. 105).

¹²Akosť hudobného prejavu stimuluje sebe vlastné obsahy, vrstvy a dimenzie (ne)vedomia, pričom ekvivalencia „jednohlas = jeden rozmer“ neplatí. Ľudový nápev, Krylova pieseň či Webernov motív sú toho dôkazmi.

Celostným, korela(k)tívnym vzťahom (t)akosti konkrétneho druhu hudby a jej možného zodpovedajúceho režimu (ne)vedomia by sa nemala zaoberať len moderná muzikoterapia, ale aj súčasná holotropná/holistická/holonomná semiotika a estetika hudby.

Korela(k)tivita hudobno-umeleckej intermediality v súčasnosti

Éra špecializácie nám priniesla umenie zvuku, ktoré popiera zvuk, a umenie zvuku, ktoré popiera umenie..., hudobnú drámu, ktorá popiera drámu, a drámu, ktorá – v protiklade s praxou všetkých iných ľudí na svete – popiera hudbu.
Harry Partch

Predmetom úvah tohto textu je zlomkový výsek témy reflektovanej a nahliadanej z rôznych uhlov vlastne po celý čas existencie umeleckých prejavov prinajmenšom od staroveku – témy pôsobenia rôznych vzájomne usúvzťažnených umení, resp. hľadania príčin vplyvu a dosahu ich celistvo procesualnej interakcie na možný, ňou vyvolaný pozmenený stav (ne)vedomia človeka, ktorý ju vníma. V tomto prípade pôjde ťažiskovo o poznámky smerujúce k postihnutiu povahy umelecky nekonvenčnej intermediality v súčasnosti, a to z pozície hudobnej estetiky a semiotiky v interdisciplinárnych presahoch do príbuzných humanitných disciplín.

1

Prirodzená súvzťažná spätosť hudby a iných umeleckých médií má korene už v dávnoveku. Priamo totiž súvisí s pô-

vodnou organickou synkretickosťou rôznych, až v neskorších obdobiach separovaných umeleckých činností, čiže s tzv. *korporealitou* umeleckého prejavu. Ide o termín amerického nekonvenčného skladateľa a hudobno-intermediálneho brikoléra Harryho Partcha, vyjadrujúci *korporálnu* (telesnú) jednotu slovného, zvukového a pohybového gesta v *reálnom* čase. Archetypálne korporeálna celistvosť umeleckej intermediality (a v nej prítomná korelácia hudby a iných umení) je charakteristická a zakladajúco príznačná pre všetky rituály starovekého divadla rôznych kultúr (antikého, čínskeho, indického, japonského divadla Nó a i.). Harry Partch, oprávnený kritik neprirodzenej extrémnej špecializácie v umení, hneď v úvodnej časti svojej knihy *Genesis of A Music* odlišuje korporeálnu a tzv. abstraktnú hudbu. Kým korporeálna hudba je, ako už bolo naznačené, viazaná svojimi „súrodeneckými“ vzťahmi s ďalšími umeleckými médiami v období protorituálu a rituálu, abstraktná hudba (primárne v európskom priestore) predstavuje tú vetvu, ktorá sa emancipačne osamostatnila v obdobiach post- a pseudorituálu (V. Miko).

Po pripomenutí korporeálneho ukotvenia hudby staroveku treba brať na zreteľ aj schopnosť hudby viazať sa oba- polne na symbolické významy (číslo – *quadrivium*), ako aj na mimetizmus a psychológiu (slovo – *trivium*), čo hudbu samo osebe predučuje na intermediálny dialogický kontakt s inými druhmi umenia. S reinkarnáciou princípu ce-

listvosti mixmediálneho umeleckého gesta gréckej antiky – persuzívnym účinkom trojjedinej choreiy na aktuálny stav (*páthé*) a charakter (*éthé*) človeka (V. Godár) – sa napokon stretávame aj v renesancii (spomeňme pôvodné motivácie vzniku opery). K jeho modifikovanej aktualizácii nie náhodou dochádza frontálne aj na prelome 20. a 21. storočia.

Paralelne s procesom postupného oslabovania gutenbergovskej (ohniskovo na slovo orientovanej) civilizácie sme totiž v súčasnosti konfrontovaní s nástupom komplexnejšej, senzorickej „multimediálnej“ paradigmy vnímania. Ide o skutočnosť, ktorú masmediálne korporácie pochopili a v intenciách svojho trhového profitu ju brilantne využívajú, zneužívajúc pritom nebývalé možnosti vyspelých digitálnych technológií, masmédií a internetu. Iným, revitalizačným spôsobom na túto situáciu reagujú/mali by reagovať súčasné experimentálne intermedialne umelecké projekty.

2

V súvislosti s prirodzeným potenciálom hudby viazať sa na rôzne umelecké médiá je možné pristaviť sa pri význame kategórie telesného (implikujúcej všetky naše zmysly a ich väzby na jednotlivé druhy umenia).¹ Fenomenalita telesného, resp. tela je centrálna napríklad v koncepcii tzv. telesnej semiotiky hudby talianskych muzikológov Gina Stefaniho a Stefanie Guerry Lisiovej. Telesné a telo tematizujú neraz ako metaforické synonymum celostného. Zrakovú, sluchovú či

hmatovú percepciu, jej uvedomovanie i jej tvorivú transpozíciu a projekciu v umeleckých prejavoch reflektujú z uhlov archetypálne kozmicko-semiotických, fylogenetických, ontogenetických i osob(nost)ne historických. Telo zároveň obaja chápu v totalite, resp. globalite jazykov, psychosomatickej jednoty, stratifikácie pamäti, synestézie, emocio-tóno-fono-symbolických procesov, bio-energetickej štruktúry a organizmu.

Živý organizmus ako existenciálny fenomén je jednou z ústredných tém výskumu Eera Tarastihho z Helsínk. Telo, ktoré v jeho chápaní nemusí byť dualitným náprotivkom vedomia (veď ono samo v ňom „sídlí“), taktiež neinterpretuje len ako biologicko-animálny korpus. Ľudské telo ako interpretant podľa neho nie je vecou, ale úchvatným vysielajúcim i prijímajúcim semiotickým fenoménom a sieťou interpretatívnych procesov, prítomných aj v abstraktnej hudobnej inteligencii.

Jedným z centrálnych motívov kontextu chápania telesného sa stáva pojem *gesta*. A to nielen v zmysle podstatnej prítomnosti vizuálneho a pohybového rozmeru koncertov (o ktorý sa človek v prípade rozjímania so zavretými očami, ako spomínal už I. Stravinskij, ochudobňuje). Taliansky semiotik a špičkový pozaunista Michel Lomuto v prednáške *Načúvanie gestu* prednesenej na 9. ICMS v Ríme v priamom poukaze na Husserlovu fenomenológiu objasnil chápanie výrazovo-významového rozmeru pojmu *gesta* na príklade Cézannovho zátišia – Cézannovo výtvarné gesto nespočíva

v zob
ní vla
viaza
tu, v
tlmo
nej s

3

Udal
vých
mož
lu vý
z pre
mož
mult
mov

v zobrazovaní a portrétovaní jablka ako veci, ale vo vyjadrení vlastnej *skúsenosti* jablka. V hudbe – či už samotnej, alebo viazanej s iným umeleckým médiom – teda načúvame gestu, výrazovo nasýtenej výpovedi gesta o priamej, inak nečitateľnej významotvornej skúsenosti zakúšania inakostnej skutočnosti.

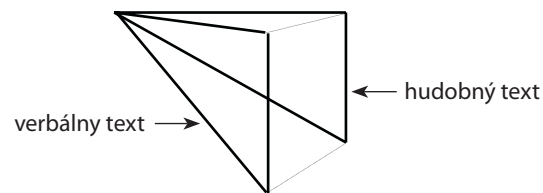
3

Udalostný proces vzájomnej korelácie výrazovo-významových gest hudby a iných umeleckých druhov je do istej miery možné ilustrovať aj prostredníctvom multi/aplikácie modelu významového ustrojenia výpovede Jana Mukařovského z prednášky *Pojem celku v teorii umění* (1945), na ktorom možno demonštrovať výrazový účinok sukcesívnosti a simultánnosti verbálneho textu a umocňovania jeho významov (Mukařovský, 1971, s. 88).

a	b	c	d	e	f	g	h
	a	b	c	d	e	f	g
		a	b	c	d	e	
			a	b	c	d	
				a	b	c	
					a	b	
						a	

Schéma zvislými radmi znázorňuje to, čo sa odohráva pri postupnom vnímaní prvkov textu (resp. výpovede) vo vedomí vnímateľa. Na konci všetko, čo bolo ním vnímané postupne, sa vďaka pamäti spätne akumuluje v jednom dynamickom celku (Plesník, 1999, s. 55).

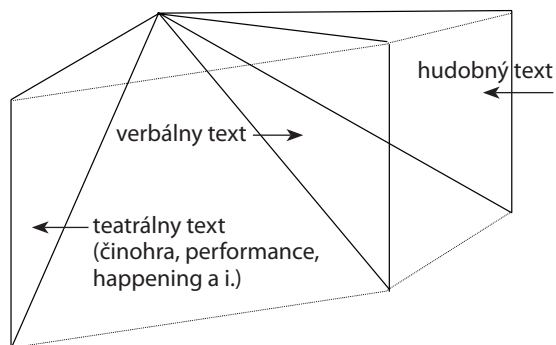
Uvedený model možno analogicky aplikovať aj na priebeh generovania významov hudobných procesov v našom vedomí.² Výslednú akumuláciu, resp. vzájomne sa obohacujúce znásobovanie slovného a (v plasticke „hyphologickom“ slova zmysle) hudobného textu by mohla vyjadriť nasledujúca geometrická schéma:



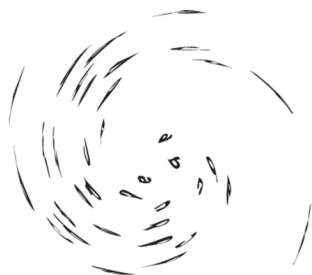
Medzi plochou modelu slovného textu a plochou modelu hudobného textu vzniká priestor ihlanu vyjadrujúci pytagorejský korelát tretej, ich presahujúcej kvality, vyplývajúcej z ich usúvzťažnenia, pričom vnímaný korelát „transponujeme do významotvorných vzťahov“ (P. Faltin).

Analogicky, v prípade intermediálneho diela, môžeme využiť plochy pre ďalšie z použitých umeleckých médií, kto-

ré sa podobne ako literatúra a hudba odohrávajú lineárnom čase. Výsledná schéma tak nadobudne tvar vejárovito roz-priestraneného ihlanu:



V prípade výtvarného textu s odlišným typom tempo-rality môžeme Mukařovského model hypoteticky zvinúť do tvaru špirály:



Na tomto mieste nadväzujem na rozlíšenie umelec-kých médií Aageho Hansena-Löveho zo začiatku 80. rokov 20. storočia, ktoré vychádza z Lessingovho *Laokoóna* (ča-sové a priestorové umenia), z Jakobsonových úvah, ako aj zo spomenutého J. Mukařovského. Hansen-Löve rozlišuje umelecké druhy s performatívnou a s fixovanou textualitou z hľadiska ich temporálnej realizácie, súvisiacej s iným ty-pom procesuality ich vnímania:

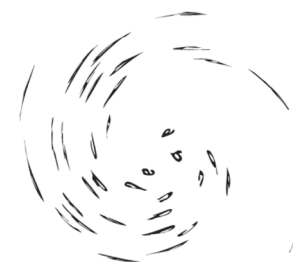
- *performatívna textualita* – sukcesivita realizácie umelecké-ho média v lineárnom čase sa týka tzv. časových umení (li-teratúra, hudba, tanec, divadlo, performance, happening a i.);

- *fixovaná textualita* – simultaneita realizácie umeleckého média v čase sa týka tzv. priestorových umení (výtvarné umenie, plastika, architektúra, do istej miery grafická poé-zia a pod.).

performatívna textualita

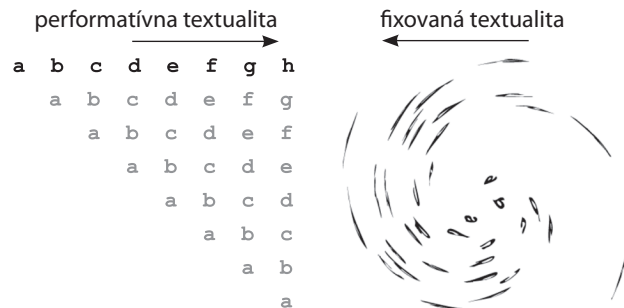
a	b	c	d	e	f	g	h
	a	b	c	d	e	f	g
		a	b	c	d	e	f
			a	b	c	d	e
				a	b	c	d
					a	b	c
						a	b
							a

fixovaná textualita



4

Na základe uvedeného sa do popredia dostáva otázka špecifickosti a povahy interferencií intermediálneho usúvzťažnenia umeleckých druhov s performatívnou a fixovanou textualitou v súčasnosti. Už od polovice 20. storočia možno badať v nekonvenčných tvorivých prejavoch silnejúcu tendenciu k presahovaniu, resp. vystupovaniu z rám(c)ov umeleckých médií. Parafrazujúc myšlienky Hansena-Löveho či nemeckej lingvistky Ute Raßloff, tzv. časové umelecké médiá si chcú osvojiť časť možností priestorových médií a naopak. Ide o inklináciu k nadobudnutiu vlastností, ktoré „materské“ médium neposkytuje. Napríklad v časovom umeleckom médiu hudby niektorí autori v snahe „vystúpiť z“ performatívnej textuality a lineárne rozvíjanej temporality siahajú k neustálemu (niekedy temer nepozmenenému) opakovaniu tej istej sónickej slučky, resp. toho istého zvuku (princípy a metódy minimalizmu, samplingu). Príkladom relativizácie limitov fixovanej temporality priestorového umeleckého média môže byť zviditeľňovanie priebehu vzniku výtvarného diela, resp. procesu trvania (rozpochybovanie statiky obrazu rôznymi spôsobmi napríklad v akčnom výtvarnom umení – u nás pars pro toto tvorba Juraja Bartusza; výzvy na participáciu percipienta v paradigme (post)fluxus-u a i.).



Konvergentná, korela(k)tívna interferencia umeleckých médií napokon implicitne vyplýva z faktu, že žiadne z nich nie je „sterilne čisté“. V súvislosti s povahou súčasnej, nekonvenčne poňatej intermediality možno v súradniciach slovenskej estetiky za zásadný pokladať výskum spomínaného Jozefa Cseresa, podľa ktorého pohyb a procesualnosť sú vlastné povahe všetkých umeleckých médií. Na príklade „čistej“ malby dokumentuje jej vlastnosť asimilovať vo svojom výraze aj proces kladenia farby, gestá, pohyb myšlienok umelca a pod., čo možno v istom zmysle aplikovať aj na iné umelecké médiá. Umelecky motivované komplementárne, nekonvenčné usúvzťažnenie hudobného zvuku, slova, pohybového gesta, vizuálneho obrazu atď. v rôznych transmediálnych kontextoch v istom zmysle testuje, relativizuje a sprítomňuje pohyb diferencie temporálno-spaciálnych rámcov jednotlivých umeleckých médií.

5

Z doteraz uvedeného vyplýva, že pojem korela(k)tivity, ktorý bol dosiaľ tematizovaný len v súvislosti s hudbou a jej načúvajúcim (ne)vedomím, možno aplikovať aj na iné umelecké druhy a rovnako aj na situáciu ich intermediálneho vzťahovania sa. V skratkovitom zhrnutí ide o používanie pertraktovaného pojmu v dvoch nasledujúcich významoch:

1) *Korela(k)tivita umeleckých médií*

- korela(k)tívne vzťahovanie sa (v súčasnosti eventuálne metamorfujúcich) umeleckých médií *navzájom* (schéma multiplikácie Mukařovského modelu so zakomponovaním jeho špirálovitej transformácie pre umelecké médiá s fixovanou temporalitou).

2) *Korela(k)tivita umeleckej intermediality*

a (ne)vedomia človeka

- korela(k)tívne, vzájomné vzťahovanie sa umeleckej intermediality a (ne)vedomia človeka, ktorý ju vníma. Toto (spolu)pôsobenie má/môže mať za následok udalostnú a kvalitatívnu zmenu modusu (ne)vedomia.

Bod 1 nadobúda zmysel a význam len v súvislosti s bodom 2. Oba sa však môžu stať a stávajú sa predmetom samostatného výskumu.

44

6

Iné modusy, režimy vedomia sa aktivujú masmediálnou multimedialitou (rôzne televízne show programy, rôzne postsocialistické recyklačné muzikály, neinvenčné koncerty populárnej hudby) a iné súčasťou, inakostne provokujúcou umeleckou intermedialitou. S istým zjednodušením možno povedať, že v prvom prípade sa atakujú prvé, vedomé zmyslové úrovne vedomia, kým v druhom prípade môže dôjsť k prebudeniu obsahov oveľa hlbších, resp. vyšších dimenzií vedomia človeka. V trblietavých „lunaparkoch“ multimedialných show máme do činenia s kvantitatívnym, pasívnym navrstvovaním použitých médií (takpovediac na „vonkajší efekt“). V korela(k)tívnej intermedialite s umeleckou intenciou nejde len o znásobovanie, ale o aktívne usúvzťažnenie médií, o snahu vytvoriť nový korelát, ktorý svojou kvalitou presahuje ich vlastnosti („vnútorný efekt“). Divák-poslucháč sa môže v prípade hudobno-intermediálnych simulakier tohto druhu konfrontovať s novými (neraz i v reálnom čase vytváranými), intermediálne konfúznymi dielami *sui generis*, ktorých inakostná osobitosť vyplýva z ich komplementárne dialogickej konfrontácie. Umocňuje sa tak akosť vzájomne „presakujúcich“ textualít viacerých, transparentne procesuálnych umeleckých médií.³ V intenciách tohto „presakovania“ vlastností performatívnej textuality do fixovanej textuality a naopak je možné hovoriť o korela(k)tivite t e k u t e j intermediality.

K nesmierne zaujímavým, tekutým intermediálnym dielam tohto druhu, demonštrujúcim uvedené myšlienky a charakteristiky, patria aj nasledujúce projekty vytvorené na prelome 20. a 21. storočia, ktoré nás vo svojej rozmanitej „takosti“ môžu podnietiť k zamysleniu nad tým, v čom tkvie špecifickosť ich korela(k)tivity.

Transžánrová americká skladateľka a hráčka na marimbe, digitálnych perkusiách, živej elektronike **Amy Knolesová**, zakladajúca členka svetoznámeho komorného telesa EAR Unit, na mieru ktorého utkali svoje hudobné textúry John Cage, Elliott Carter, Morton Feldman, Steve Reich, Pierre Boulez, Karl-Heinz Stockhausen, John Adams či Frank Zappa, sa vo svojej sólovej tvorbe venuje o. i. aj tzv. videonoise kompozíciám. Tie spočívajú v interaktívnom prepojení jej improvizáčnym metódami otvorených skladieb z projektov *Men In The Cities* (1999) a *2x10x10x10+1* (2001) s videografikou Richarda Hinesa. Obaja v reálnom čase spoločne mixujú audiovizuálny materiál rozmanitého pôvodu a proveniencie (upravené zábery a zvukové vzorky vtákov, ľudských hlasov z ulíc Los Angeles, detí z Inner City Arts, divadelnej skupiny v Neuropsychiatric Institute UCLA, básnikov Ch. Bukowského, D. Mac Ivera), vrátane filmového snímania detailov z prostredia, v ktorom sa v čase video-sónických realizácií nachádzajú.



Amy Knoles (foto: Martin Weber)

V závere ich vystúpenia v cykle *Hermovo ucho* v Nitre roku 2003 nespútané harmónie prevrstvujúcich sa rytmov a „skrumáže“ hlasových vzoriek Amy Knolesovej sa prelínali s chaosom tmavých amorfných dymových clón, ktorý postupne presvecoval jasný blankyt letného neba. Kým Knolesová sa v následných citáciách zo skladby *Exposure* stíšila do minima subtílnych naliehavých tónov, Hines vytváral pôsobivé obrazy zrkadlenia „belasej oblohy“. Intenzita zážitku, ktorý vo mne vyvolal záver intermediálneho koncertu Knolesovej a Hinesa, bola porovnateľná so spomínaným „kundalínnym zábleskom“ počas hry Susan Rawcliffeovej. Rozdiel bol v pozvoľnom spôsobe jeho

nadobudnutia (k podstatným precitnutiam môže dochádzať aj nebadane).

K zaujímavým experimentálnym intermediálnym iniciatívam Amy Knolesovej možno priradiť aj jej tvorbu s poľským mágom optickej a kinetickej hudobnej elektroniky Marekom Choloniewskim na projekte *Natural Plastic*. Obaja sa v ňom oddávajú prekračovaniu konven-



Natural Plastic (foto: Lukasz Wojciechowski)

čných predstáv o možnostiach intermediálne poňatého koncertu, keďže okrem hry na svojich nástrojoch a laptopoch pracujú sónicky maximálne dômyselne a zároveň vizuálne veľmi pôsobivo s technológiou ovládania zvuku svetlom a pohybom. V úvode svojho vystúpenia za úplnej tmy osvetľujú dvoma lampami z rôznych uhlov a v premenlivej intenzite optické senzory na podlahe javiska. Spúšťajú tak bizarné sa prelínajúce elektronické zvukové vlny, doliehajúce k publiku z nainštalovanej kvadrofónnej reprodukčnej sústavy. Podobný princíp využíva Choloniewski v sónico-performa(k)čnom kuse *Face* – spomínané senzory citlivé na každý záchvев svetla máva umiestnené na sluchách, krku a v ústach. Rozmanito štruktúrovanými pohybmi hlavy a „náletmi“ svetelného lúča zo žiarovky, s ktorou manipuluje jednou rukou, dosahuje nesmierne pôsobivý účinok prerývania drsných plôch, výbuchov, statických tónov a dramatického osvetľovania tváre.

V kompozícii *Dark & Light Zone*, opäť v kontraste tmy a svetla jedinej lampy, v dôsledku subtilného alebo náhleho približovania dlaní k strapcu iných senzorov, extrémne citlivých na pohyb, sú diváci svedkami doslova zvukového sochárstva – priestorového tvarovania a „tesania“ organických elektroakustických „plastík“ (k čomu by mohla odkazovať aj jedna rovina sémantiky názvu projektu). Zážitok z vnímania vzájomného znásobovania sa jedinečných kvalít týchto novodobých umeleckých (deleuzovsky poveda-

ne) „

podp
Je
konv
skup
sled
ca“
form
vlast
rade
nom
Jenif
nie o
níc a
ne b
na r
prost
rú p
jom
meň
kto
men
lo
klad
a roz

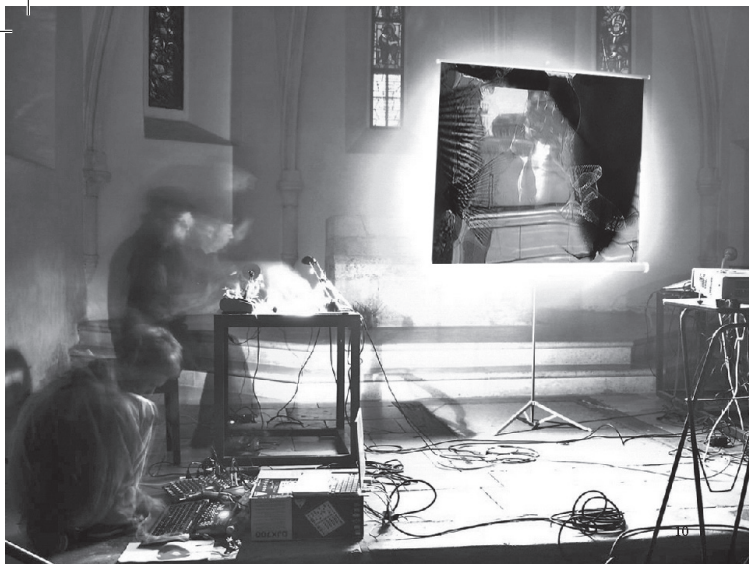
né) „obrazo/zvuk-pohybov“ môže spontánne stimulovať aj podprahové vrstvy ľudskej psychiky.⁴

Jednou z najzaujímavejších postáv brnianskej scény nekonvenčnej hudby je zakladajúci člen rockovej alternatívnej skupiny Výkřiky břich v 80. rokoch a zoskupenia Sledě, živé sledě v 90. rokoch lanského storočia, architekt a „zvukotvorca“ **Ivan Palacký**. V tomto storočí už radikálne opustil platformu nekonformnej piesňovej tvorby, aby sa mohol vydať vlastnou cestou krajne experimentálnej, v neposlednom rade i konkrétnej hudby a osobitého sound-artu. Po dočasnom pôsobení v duu Tílko s členkou Sledov, Američankou Jeniffer Helia de Feliceovou (ktoré sa snažilo ešte o skĺbenie oboch polôh glejom koláží rôznych zvukových „pohľadníc a denníkov“) sa zameral výhradne na komplementárne brikolérsku hru s diktafónmi, kontaktnými mikrofónmi na rôznych predmetoch, manipuláciu s mikronahrávkami prostredia, ako aj s preparovanou akustickou gitarou, ktorú používa aj ako dychový nástroj, či s amplifikovaným strojom na pletenie Dopleta 160. Spomedzi jeho projektov spomeňme intermediálne *Koberce, záclony* (2004 – 2006), na ktorých spolupracoval s VJ-kou Věrou Lukášovou (vlastným menom Filipom Cenekom).

Ich kooperácia pri tomto diele predstavuje jeden z príkladov spomínanej výraznej tendencie k prekračovaniu a rozmazávaniu hraníc textualít rôznych umeleckých médií.

Už v pilotnej verzii projektu pracovali s konfúznou korela(k)-tívitou troch z nich – sound-artu, videografiky a fotografie, konkrétne s tromi čiernobielymi umeleckými fotografiami Jaroslava Pulicara *Poutě (Pilgrimages)*, a to na otvorení jeho výstavy v Domě umění v Brne roku 2004. Kým Palacký vytváral svojou maximálne úspornou manipuláciou so spomínanou gitarou a kontaktnými mikrofónmi strohé, avšak plastické plochy drobných sónických záznejov a „zárezov“, VJ Lukášová vstupovala do statickej textúry fotografií dynamickým, neklišéovitým, digitálne „tekutým“ editovaním ich častí a detailov. Fixovanú finálnu podobu nadobudli de-leuzovsky záhybové *Carpets, Curtains* (Koberce, záclony) na DVD nosiči roku 2006, utkané v troch hlavných častiach – *Shanghai, Yesnoyesno* a *Untitled*.

Kooperácia zvukotvorby Ivana Palackého a interaktívne previazaného VJ-ingu Věry Lukášovej sa tu opäť nesie v duchu maximálne sústredeného prehodnocovania možnosti nekonvenčného dialógu „(mini)aurý“ každého konkrétneho (mini)zvuku a prekvapivo sugestívnych fragmentov odvíjajúcich sa, resp. pozastavených obrazov. *Shanghai* vizuálne tematizuje spočiatku nervne rýchle striedanie záberov farebných plochých rýb v akváriu a následne v kontraste ich statické, avšak miestami „rozpíjajúce sa“ čierne podoby (s priehľadom na ulicu, viditeľnú cez priesvitné akvárium za nimi). V úvode *Yesnoyesno* sa zas v čiernej ploche zjavujú záhadné zvislé minivýseky z neskoršie rozpoznateľ-



Ivan Palacký a VJ Lukášová
(foto: www.carpetcurtains.fume.cz)

ných mihov krajiny za oknom vlaku, sledované očami malého dievčaťa. Tok meniacich sa obraz-pohybov je kompozične do nemalej miery inšpirovaný horizontálnym hudobným plynutím (ako pri čítaní partitúry zľava doprava), vrátane jeho vertikálne premietajúcich sa premien. To všetko sa deje v organickej previazanosti s Palackého hudobným tkaním „*tichej zvukovej tapisérie s veľkými okami a nepravidelnými, občas ťažko postrehnuteľnými, inokedy veľmi hrubými uzlíkmi, rozstrapkanými a miestami sa párajúcimi*“ (Ferenc, 2006, s. 48). Na výslednom zvukovom tvarovaní sa podpísali aj nepredvídateľné chyby počítačového softvéru (spôsobené večer pred realizáciou obhryzením spájacích káblov hrovou mačkou v Palackého miništúdiu), ktoré sa stali

vítanou indeterministickou výzvou pre oboch v reálnom čase tvoriacich autorov. Cyklus uzatvára časť *Untitled*, používajúca upravované úryvky z amatérskeho civilného videa a priezory na tkaninu záclon v kombinácii s verbálnymi nápismi typu „Miesto tajemství je tu jen zlatá rybka“, „Podívej se za záclonu“, „Hledej“ a i., ktoré sa taktiež rozplývajú v režime nedefinovateľnej logiky tohto novodobého korela(k)tívne intermediálneho diela. Vhĺbiť sa doň znamená priamo zakúsiť paradigmatickú inakosť princípov súčasnej „tekutej“ hudobno-umeleckej intermediality, ktorá v tomto prípade predstavuje minimálne v stredoeurópskom kontexte jednu z jej najpodnetnejších podôb.

Rozpad integrity človeka v jeho počiatkových fázach na začiatku uplynulého storočia reflektovala už expresionistická či kubistická moderna, jeho totálne dovriešenie sa však stalo ústrednou témou až postmodernej paradigmy umenia. Spomeňme pessoaovský, borgesovský, warholovský či shermanovský labyrint znásobujúcej sa – tej istej, a predsa vždy inej – tváre, ktorý obnažuje antinomickú viacznačnosť ľudských neistôt.

K tematike zmnoženého vnútra siahlo aj štýlovo a žánrovo „promiskuitné“ zoskupenie **Palinckx** z Holandska. Roku 2001 v zostave Jacq Palinckx (gitara, kompozície), Han Buhrs III (spev), Bert Palinckx (kontrabas), Alan „Gunga“ Purves (bicie, perkusie) a DJ DoNotAsk (gramofóny) v ko-

oper
kou
reog
Grün
dobr
15 S
voký
je a
rej s
a sek
proje
térov
Buhr
(Jacq
tane
titej
osôb
čiteľ
Ja za
ktorý
Berry
alebo
fora
vo d
darile
s tex

operácii s komorným telesom Asko Ensemble pod taktovkou Martina Fonseho, tanečnou skupinou Drie Ons v choreografii Ivesa Thuwisa a video-environmentom dvojice Grünewald & Jagers realizoval Palinckx pozoruhodný hudobno-dramatický projekt *Henry's Triumvirate* s podtitulom *15 Scenes about a Threesome Man*. Tento intermediálny „divoký mix lyrizmu a pokleslej komédie“ (H. Buhrs) zvizuálnuje a spočítelňuje bizarný trojitý svet hlavnej postavy, ktorej schizofrenická rozstrojenosť – samotný Henry, Mr. Bones a sebareflexné Ja – sa premieta do kompozičnej výstavby projektu. Determinuje napríklad rozčlenenie všetkých aktérov: Henryho tri alter egá zastupujú traja speváci (Han Buhrs, Joop van Brakel, David Eeles), traja hráči Palinckxu (Jacq a Bert P., Alan Purves), tri triá súboru Asko, ako aj tri tanečnice. Príbehové peripetie libreta sa odohrávajú v spletitej symbolike fragmentárnych príbehov všetkých troch osôb v jednej (Mr. Bones môže personifikovať neprekročiteľnosť fyzickej konečnosti, Henry pudovú živočíšnosť, Ja zas iluzivnosť vedomia). Beckettovský dej Hana Buhrsa, ktorý sa pri písaní libreta inšpiroval zbierkou básní Johna Berrymana *Snové básne*, vťahuje diváka do víru simultánne alebo sukcesívne prehovárajúcich Henryho hlasov – metafora jeho extrémne antinomickej triadickosti sa podprahovo dotýka zákerných hier ľudského ega. Buhrsovi sa ju podarilo vyjadriť aj vďaka zvláštne „konfúznemu“ prelntiu s textualitou hudobnej zložky.

Jacq Palinckx, autor hudby, sa Henryho trojtvárnosť zmocnil príznačným spôsobom: rôzne kompozičné prístupy vystavil svojej mutačnej, heretickej alchýmii, ktorá občas akoby stierala hranice medzi nakomponovanými sekvenciami a hudobným happeningom. To, čo je v Henryho príbehu už libretistom Buhrsom verbálne netlmočiteľné, artikuluje Jacqova hudobno-semiotická hra prelínania a konfúzie neraz protikladných štýlov. Jeho muzikálnej transversalite nie je nič sväté. Vo vzájomnej konfrontácii obracia „schizofrenický“ naruby be-bop, hard rock, abstraktné plochy súčasnej vážnej hudby, štylizované „rollingstonesovské“ popevky, princípy intuitívnej hudby, zvukové happeningy a pod. Svieža inštrumentácia, dômyselné striedanie nálad, množstvo situačne priliehavých, hudobne paradoxných momentov a interpretačne presvedčivý výkon všetkých hu-

Obal CD Palinckx
and the Asko Ensemble: *Henry*



dobníkov prispievajú k celkovému výnimočnému dojmu z hudobného zhmotnenia Henryho trojsveta.

Poľský spisovateľ a „disident“ štrukturalizmu Witold Gombrowicz tvrdil, že existujú dva protikladné druhy humanizmu: jeden núti človeka, aby padol na kolena pred „Umením“ a uctieval dielo ľudskej kultúry, druhý ho nabáda ku vzdoru, suverenite a nezávislosti od tohto modlárstva. Autentický je však podľa neho len taký štýl, ktorý je schopný obsiahnuť obidve tieto tendencie vyjadrujúce rozporuplnosť našej prirodzenosti... Palinxovský projekt *Henry's Triumvirate* patrí práve k tomuto druhu umeleckej výpovede.

Iným príkladom súčasnej textuálne „rozostrenej“ intermediality je osobitý umelecký videoprojekt *Sama* francúzskej výtvarníčky a režisérky videoartových projektov **Ludivine Allegueovej** s hudbou tuniskej skladateľky a speváčky **Iman Tnanievej**. Tematicky odkazuje k zvláštnemu tancu na mieste sa krútiaceho derviša, ktorý v 13. storočí vytvoril perzský básnik Rumi – nejde však o tanec v európskom slova zmysle, ale o bytostne úplný spôsob nadobudnutia zmeneného stavu vedomia prostredníctvom neho. Allegueovej nešlo o dokumentárny film, ale o filmový pokus „interaktívne“ sprostredkovať divákovi a poslucháčovi aspoň v náznačku zážitok prekračovania hraníc tela a jeho dematerializácie. V istom momente totiž zrazu nevidíte dovedy v čiernom



Záber z filmu Ludivine Allegueovej *Sama*

rúchu víriaceho sa derviša, ale svet (mihajúci sa pred) jeho očami. To všetko vás načas za nesmierne podmanivej hudby v podaní dua Kar-taj (priezračného spevu I. Tnanievej a jej spoluhráča Juhamahata) vtiahne spontánne do srdca inčasovej reality. Allegueová v autorskom interpretačnom nasvetľovaní projektu v interdisciplinárnom výklade ponúka paralely chápania zmyslu „gnostickej“ samy so súfizmom, vyhýbajúc sa prvoplánovej religiozite (záznam sa, mimochodom, realizoval v parížskom apartmáne ateistu Voltaira...), ako aj s perzským maliarstvom, poéziou i s filozofiou iránskeho stredovekého mysliteľa Sohrawardiho a jeho pojмами ne-miesta i ne-časovosti (Allegue, 2007, s. 125 – 138).⁵

P. S.
lecký
nosť
svojb
a au
vidí u
poéz
sa po
s ľud

(...) n
mäť
svoj
Pon
a to
typ
v kt

K
med
meo
gu, k
pest
ľudn



jeho
hud-
a jej
ino-
n na-
núka
n, vy-
cho-
ira...),
irán-
nami

P. S. Význam novodobej korela(k)tivity interferujúcich umeleckých médií si možno uvedomiť aj v súvislosti s ich schopnosťou *s p r í t o m n í t* danú chvíľu „tu a teraz“. Americká svojbytná skladateľka, speváčka, režisérka/choreografka a autorka osobito špecifických opier **Meredith Monk**ová vidí užitočnosť svojho celistvého umeleckého gesta (hudby, poézie a detailnej choreografie pohybu), odohrávajúceho sa počas vystúpenia v časopriestore jedinečného kontaktu s ľuďmi, v tom, že:

(...) rozvíja predstavivosť, duševnú slobodu, tvorivosť, generuje pamäť a hlavne vedomie prítomnej reality a okamihu, toho, čo vo svojej neuchopiteľnej prchavosti znamená.

Ponúka tak príležitosť: (...) *prebudiť sa k vhladu do okamihu a toho, čo sa v ňom deje. V tomto zmysle sa umenie stáva prototypom, resp. vzorom získavania bohatstva skúsenosti vo svete, v ktorom žijeme* (Monk, 2002, s. 2).

Korporeálnu celistvosť súčasného, korela(k)tívne intermedialného umeleckého gesta tak možno chápať ako homeostaticky „liečivú“ alternatívu voči informačnému smogu, klipovitej fragmentarizácii, masmediálnym i privátne pestovaným kamuflážam, ako aj zjavným alebo skryto záľudným formám manipulácie nášho života.

Poznámky

¹ O dôležitosti kategórie telesného svedčí o. i. téma 9. svetového kongresu International Congress on Musical Signification (ICMS) 2006 v Ríme (Universita Tor Vergata): *Music, Senses, Body* (Hudba, zmysly, telo).

² V prípade hudobných diel máme neraz do činenia s multidimenzionálnou skutočnosťou, t. j. koexistenciou synchronných procesov, odohrávajúcich sa neraz vo viacerých časových pásmach. Ak by sme mali aplikovať uvedený model na hudobný proces polyfónie, napríklad len na priebeh melodických línií, potom by pre každý hlas musela byť vytvorená jedna plocha uvedeného modelu. Ak by sme mali zobrať do úvahy aj procesy dynamické, (metro)rytmické, timbrové, tektonické, artikuláčno-interpretáčne atď., potom by Mukařovského model musel byť vejárovito rozvinutý do priestoru (pre každý proces jedna plocha), čím by vlastne viacnásobnou akumuláciou plôch nadobudol tvar kužeľa. Tentoraz pre naše potreby aplikácie Mukařovského modelu ponechávam tvar plochy.

³ Na margo meniacej sa textuality umeleckých druhov v súčasnosti Jozef Cseres v texte *Site & Room* píše:

Dnešní tvorcovia prostredníctvom nových technológií útočia už aj na zdanlivo neohroziteľnú ontologickú podstatu médií – ich

spaciálno--temporálne koordináty a limity. Hudobné dielo už dávno nie je vtesnané do časového rámca opakovaných živých prevedení alebo mechanicko-elektronických prehrávaní, a ani architektonický priestor nemusí byť trojrozmerný, a dokonca ani reálny (Cseres, 2004, s. 46).

Má na mysli prítomnosť umeleckej intermediálnej idey vo virtuálnom priestore a hlavne jej „zozmyslupnenie“ istým konceptuálnym rámcom: „*Konceptuálne a virtuálne aspekty diela sú rovnako dôležité ako jeho (i)materiálna forma, sú do nej imanentne zakódované*“ (tamže, s. 46).

⁴ Od roku 2006 sa Amy Knolesová venuje aj tvorbe živej hudby k nekonvenčnému tancu Michaela Sakamota, vychádzajúcemu z tradície Butó, ktorú však obaja vo svojom projekte *Sacred Cow* výrazne prekračujú smerom k obojstranne interaktívnemu, digitálnymi technológiami umocnenému dialógu (projekcia častí Sakamotovho tela cez upravené snímanie počítačom do výsledného digital videoartu za „sprievodu“ multikanálovej hry Knolesovej na digitálnych perkusiách a polyfunkčnom sampleri s laptopovou živou elektronikou).

⁵ Osobitnú kapitolu by v tematickom kontexte tejto štúdie mohli tvoriť súčasné projekty výtvarno-sónických inštalácií, ktoré „zmiešavanie“ textualít demonštrujú markantným spôsobom. Z nespočetného množstva inštalácií spomeňme aspoň invenčné diela

Intersection (1993 – 1995) či *O Telephone* (2002 –2007) Dona Rittera, kontinuálny projekt z prvej dekády tohto storočia *The Great Fences of Australia* Jona Rosea, *Rendez-vous* (2001) Hansa W. Kocha (Cseres, 2008, s. 8 – 11), *(Void)Traffic* (2003/2004) Yunchul Kima, soundartové eventové projekty a inštalácie Gordona Monahana, Steva Rodena, Vladimira Tarasova, Josefa Daněka a Blahoslava Rozbořila, u nás stále nie celkom docenené inštalácie Milana Adamčiaka od 60. rokov minulého storočia alebo okruh tvorcov v rámci projektu *Hermes' Ear*, kurátorsky realizovaného a komentovaného He^{er}me^{er}som (Kassák Centre for Intermedia Creativity, 2006).

Na margo niektorých motívov v hudobnej semiotike Petra Faltina

*Estetické znaky oslovujú určité fenomény vedomia
a uvádzajú do pohybu duchovné procesy tvorby významov.*

Peter Faltin

Obdivuhodne širokospektrálne dielo jedného z najvýznamnejších slovenských muzikológov 20. storočia Petra Faltina (1939 – 1981) dodnes podnecuje akosťou invenčného a hĺbkového prieniku do oblastí hudobnej historiografie, interpretačnej analýzy, hudobnej estetiky a semiotiky. Či už išlo o jeho iniciatívy prehodnocovania a hľadania nových spôsobov monografického a dobového hudobnokritického uchopovania tvorby skladateľov (napr. I. Stravinského a slovenskej generácie Avantgardy '60), hudobnoteoretického obhájenia postupnej emancipácie významu (a relevancie pojmu) sonoristickej štruktúry od impresionizmu až po Edgarda Varësa, postihovania ontologických transformácií novej paradigmy v hudbe 60. rokov, ako aj aktívneho zasahovania do dobového progresívneho diania (Smolenické semináre 1968 – 1970), vždy nimi poukazoval na zásadné, neuralgické body danej oblasti alebo problematiky. Nasledujúce riadky sú záznamom poznámok komentujúcich niektoré motívy z Faltinovej ťažiskovej hudobnosemiotической práce *Význam es-*

*tetických znakov – Hudba a jazyk*¹ – konkrétne z jej druhého dielu *Význam v hudbe* –, ktoré by mohli viesť k ďalším úvahám o bazálnych otázkach hudobnej semiózy.

1

Peter Faltin si v úvodných častiach uvedeného dielu kladie s ohľadom na limitovanosť tradične chápanej semiotiky otázku, či existujú znakové fenomény, ktorých význam sa negeneruje sémanticky. V nadväznosti na Charlesa Piercea a predovšetkým na Wittgensteinovu prelomovú filozofiu „jazykových hier“ a „používania slov v jazyku“, resp. „zaobchádzania s nimi“ poukazuje nielen na možnosť, ale v skutočnosti na primát pragmatického generovania významu znakov v ich usúvzťažňujúcom syntaktickom usposobení. V prípade špecifickej osobitosti estetického, a teda i hudobného znaku odmieta myšlienku zdvojenosti významu znakom, teda jeho hľadania „pomimo“ či „poza“ znak, a prisudzuje mu – napríklad v odkaze na pojmy „autonómny znak“ Jana Mukařovského a „autoreflexívny znak“ Umberta Eca – kvalitatívnu charakteristiku intencionálnosti. Umelecký znak chápe ako „*artikulačnú formu špecificky estetickej intencie, t. j. nemateriálnej predstavy alebo idey, ktorá jestvuje len v takomto znaku a tvorí jeho jediný význam*“ (Faltin, 1992b, s. 300).

V uvedenom kontexte je principiálne dôležité vedomie rozhodujúcej úlohy onoho „zaobchádzania“ so znakmi, kto-

rým je v hudobnej dialektike usúvzťažňovania syntaxe a jej pragmatického užitia samotné načúvanie hudby – hudobné myšlienky a predstavy „*získavajú svoje bytie a dajú sa počuť až v procese znenia*“ (tamže, s. 301). Tieto tvrdenia majú závažný dosah na celý rad otázok týkajúcich sa semiotického porozumenia svojbytnej ontologickej povahy bytia hudobného diela, ktoré možno hudobno-esteticky a teoreticky nahliadať „*až na základe analýzy pozorovaného prežívania, ktoré toto dielo spôsobili*“ (Žabka, 2004, s. 497).

2

V časti uvedeného textu 1.4. *Syntax: vzťahy a ich úloha udeľovania významov* sa Faltin venuje špecifickosti generovania významu intencionálnych hudobných znakov, a to na poli problematiky ich syntaktického uspošobovania, ktorá nie je – a vlastne ani nemôže byť – založená na „priradzujúco“ chápanej sémantike (Z → O).² Produktívne sa odkláňa od povrchného chápania syntaxe len ako nástroja modifikácie významu a prichádza so zásadne iným poňatím. Prisudzuje jej procesuálnu funkciu „duchovného udeľovania významov“, završujúceho sa výhradne v procese načúvania „znejúcej logike hudobných súvislostí“ (Faltin, 1992b, s. 304). Adjektívu „duchovný“ treba rozumieť v kontexte ponímania znejúcej a dejúcej sa „syntaktickej operácie ako fenoménu vedomia“. Kategórie hudobnej syntaxe pritom vníma ako základné kategórie hudobného myslenia sui generis (tamže,

s. 334), ku ktorým sa ešte v tomto texte vrátim. Inakosť hudobnej syntaxe priamo zodpovedá inakosť netlmočiteľnej inakosti hudobného myslenia. Znejúci hudobný proces je autonómny a realizuje sa len v porozumení načúvania jeho jedinečnej hudobno-logickej kvalite.³ Faltin, podnecovaný Wittgensteinovými myšlienkami, sa však pýta aj na samotné predpoklady a pravidlá syntaxe hudby, čiže ako je vôbec možné, že tóny, resp. zvuky môžu vytvárať vzťahy a tým aj významy (tamže, s. 306).

3

Ako pripomína Marek Žabka vo svojom článku *Muzikologické dielo Petra Faltina vo svetle recepcie impulzov z nemeckého kultúrneho prostredia*, Faltin sa neprikláňa ani k jednej z dvoch hlavných línií modernej semiológie, resp. semiotiky – k prvej, vyrastajúcej zo Saussurovej teórie, z dôvodu povýšenia lingvistiky na modelový „vzor“ semiológie, k druhej, (do istej miery dez)interpretujúcej Pierceovo a Morrisovo dielo, z dôvodu lipnutia na denotatívnom a taxonomizácii znakov: „*Skôr ako 'Theory of Signs' je semiotika 'Theory Of Meaning'*“ (tamže, s. 332). Žriedlom vhodnej semiotickej reflexie hudby sa mu stala filozofia už spomenutého Ludwiga Wittgensteina, najmä z obdobia po jeho práci *Tractatus logico-philosophicus*. Peter Faltin sa nezdráha označiť jeho kritiku a vyvrátenie mätúceho denotatívneho fetišizmu u sv. Augustína „v najhlbšom slova zmysle za kopernikov-

ský obrat v 20. storočí“, pripodobňujúc ju k prelomovej teórii relativity Alberta Einsteina. Wittgensteinovu známu premisu z jeho diela *Filozofické skúmania*, esenciálne vyjadrenú výrokom „Význam slova je jeho používanie v jazyku“, interpretuje takto: „Slovo nemá význam preto, lebo sa na niečo, čo má význam, vzťahuje; skôr sa môže vzťahovať na niečo, lebo má význam tejto veci“ (tamže, s. 314).⁴ Platforma tohto druhu chápania generovania významu vedie Faltina k analogickým úvahám v oblasti hudobnej semiózy, ktorú rieši na pozadí dialektiky štruktúry (jej pragmatického ukotvenia) a významu.

4

Z uvedeného vyplýva neudržateľnosť extrémneho, od pragmatického kontextu izolovaného štrukturalizmu, ako aj viery v samospasiteľnosť krajne recepčnej (nielen) hudobnej estetiky, vyvodzujúcej všetko len z kontextu vnímania a neberúcej na zreteľ samotnú vnímanú, udalostne procesuálnu hudobnú štruktúru („*Recepčná estetika je zjednodušená pragmatika*“ /tamže, s. 307/). Rovnováha dialektiky korela(k)tívneho vzťahu veci a jej používania, resp. štruktúry a funkcie, premietajúca sa do mnohých vrstiev Faltinovej hudobnej semiotiky, je pre jej pochopenie určujúca. Pričom, a to jej autor neraz zdôrazňuje, „ihriskom“, na ktorom sa táto štruktúralno-pragmatická dialektická hra tvorby hudobného významu odohráva podľa pravidiel „kategórií hudobné-

ho myslenia“, je ľudské vedomie – skladateľa i poslucháča zároveň (v intenciách chápania vedomia v tejto publikácii si jej čitateľ môže zakaždým pridať v zátvorke predponu „ne-“: „/ne/vedomie“). To všetko vrhá podstatne iné svetlo aj na produktivnosť hudobnoteoretických či hudobnosemiotických reflexií:

Zmysluplná analýza nie je anatóniou štruktúry, ale je fenomenológiou, ktorá v konečnom dôsledku nevysvetľuje štruktúru, ale hľadá v štruktúre argumenty... (ktoré) vysvetľujú, prečo niečo bolo tak a nie inak komponované a počuté (tamže, s. 308).

5

Faltin ako jeden z prvých slovenských semiotikov hudby a umenia poukazuje už v 70. rokoch minulého storočia na nedostatočnosť vysvetľovania podstaty a zmyslu hudobnoestetickéj semiózy len cez prizmu jej komunikačného rozmeru. V tejto oblasti jej navyše prisudzuje výrazné dištingtívne špecifikum – ide v nej o komunikáciu, ktorá nie je oznamovaním. V hudobnej komunikácii sa nič „neoznamuje“ a „nesprostredkováva“, ale, obrazne povedané, „vypovedá“. Preto v schéme „vysielateľ – správa – prijímateľ“ Faltin nahrádza termín „správa“ pojmom „výpoved“. Tá však nie je prostriedkom, správou o niečom inom, ale sebvýjadrením, čiže sama artikuluje do žiadneho iného kódu netransformovateľné hudobné myšlienky, predstavy a idey. Zdôvodnenie

takejto substitúcie nachádza jednak v Husserlovej typológii znakov, v ktorej je diferencovaný aj „výraz“, ktorý nič nezdojuje, ale je sám myšlienkou a významom znaku, ako aj v Russellovom pojme „ostenzia“ či vo Wittgensteinových „poukazujúcich vysvetleniach“ (tamže, s. 311).⁵ V kontexte komunikačno-semiotickej teórie išlo o zdôvodnenie hudobnokomunikačných situácií ako osobitých semiotických fenoménov, ktoré majú význam a „niečo znamenajú bez toho, aby sprostredkúvali správu, ktorej by boli znakmi“ (tamže, s. 312), a to bez akejkoľvek prítomnosti denotátu či inej „viditeľnej manifestačnej formy“. Toto progresívne tematizovanie principiálne odlišného modelu komunikácie, ktorý nemožno redukovať len na interakciu, ale ktorý môže nadobudnúť aj formu kontemplácie, resp. zdieľania duchovných hudobných ideí a ich vo vedomí generovaných významov (tamže, s. 317), poskytuje veľmi cennú platformu pre súčasné hudobnosemiotické skúmania.

6

Ako vidno, Faltinove semiotické úvahy zasahovali v komplementárnej interdisciplinarite do viacerých oblastí (komunikačných teórií, hudobnej estetiky, psychológie, sociológie atď.) a na rozdiel od mnohých tradičných muzikologických prístupov neviseli vo filozofickom vzduchoprázdne. Boli súhlasným výrazom pochopenia, ako to sám formuloval, tzv. obratu k pragmatike, k antropologickej „filozofii života“,

ktorý realizovali vo svojich prácach o. i. Charles Pierce, Jan Mukařovský, Ludwig Wittgenstein a Umberto Eco. Explicitne sa o ne opieral aj z dôvodu kritiky už spomínaného „fetišizmu a dogmy“ denotátu. V teóriách, ktoré verili v nenahraditeľnosť denotátu (de Saussure, Ogden, Richards i Frege), sa totiž zjavne nedenotatívna hudba označovala za „asémantickú“ a „bezvýznamovú“, čiže bola postavená neraz mimo rámca skúmania významu i komunikácie vôbec. Faltin však nezostáva len pri tejto kritike, ale formuluje v intenciách nedenotatívneho konštituovania významu v procesoch syntakticko-pragmatickej dialektiky, ako aj rozhodujúcej úlohy sociokultúrneho, životného kontextu nasledujúcu tézu:

Hudobný význam je produktom individuálne podmieneného vzájomného pôsobenia medzi syntaktickými pravidlami a pragmatickými danosťami zaobchádzania s nimi. Toto vzájomné pôsobenie je, povedané Wittgensteinovými slovami, samo 'životnou formou', životným postojom. Hudba sa stáva tým, čím je, vďaka tomu, že je časťou životného sveta človeka (tamže, s. 314).

Znak v tomto zmysle interpretuje ako istú formu „prostredníka“ významu, ktorý nie je len vecou, ktorú vnímame, ale primárne „fenoménom vedomia“, ktorý vnímame ako vec. Podčiarkujúc praxou odôvodnený a overený arbitráry rozmer znakov, čiže životný kontext zaobchádza-

nia s nimi, dospieva k záveru: „... význam je artikulačná forma zhody, kultúry, stavu vedomia, situácie – alebo ak chceme – ducha doby“ (tamže, s. 316).⁶

7

Korela(k)tívny vzťah hudobnej syntaxe a vedomia človeka Faltin neponecháva vo svojich úvahách vo všeobecnej rovine. V časti komentovaného textu 3. *Hudobná syntax* poukazuje na odlišnosť estetických znakov, ktorých význam, na rozdiel od verbálnych znakov, nie je známou veličinou, ale vytvára sa a rozvíja u každého človeka až v jedinečnom procese konkrétneho aktu ich vnímania jeho vedomím. Význam (hudobno)estetického znaku je výslednou, zažitou kvalitou usúvzťažňovania vnímaných (hudobných) syntaktických tvarov, ktorú nemožno odvodiť len z ich „súčtu“ (tamže, s. 319).⁷

Preto v súvislosti s pochopením, završovaním hudobného významu vo vedomí poslucháča počas načúvania hovori o istých nástrojoch, (už v týchto poznámkach neraz spomínaných) kategóriách estetického vedomia. Keďže, ako už bolo povedané, pod pojmom „hudobná syntax“ rozumieme „duchovný proces udeľovania významov“, predostiera koncept „kategórií hudobnej syntaxe“ a „princípov hudobného myslenia“, ktorými disponuje človek, či už je v pozícii tvorcu, alebo percipienta hudby: „Sú pravidlami logiky hudobných súvislostí, podľa ktorých sa intuitívne riadi sklada-

tel i poslucháč, keď spájajú tóny do zmysluplných hudobných súvislostí“ (tamže, s. 328). Tieto kategórie ako „regulatívne princípy hudobnej logiky“ podľa neho patria k „estetickému kolobehu doby“, jej kultúry a k jej estetickému ideálu, pričom ich možnosti – vyjadriteľné simplifikujúco verbálne abstraktnými výrazmi ako „opakovanie“, „radenie“, „prechod“, „kontrast“, „klamný záver“, „premena“, „návrat“ atď. – sú nevyčerpateľné.

Nech to znie akokoľvek paradoxne: hudobný význam znejúceho vzťahu sa neodvodzuje od tónov, ale – celkom v zmysle Kanta – od významu kategórií hudobného myslenia, podľa ktorých sa tóny najprv kladú do vzťahov (tamže, s. 329).

V záujme pochopenia zmyslu a konkrétnej funkcie kategórie hudobnej syntaxe, riadiacej sa podľa jedinečných princípov konkrétneho, jedinečného hudobného myslenia tej-ktorej skladby, Faltin upozorňuje v predposlednej poznámke k finálnej časti venovanej hudobnej syntaxi na dôležitú skutočnosť:

(...) hudobný význam znejúceho postupu nie je významom syntaktickej kategórie, ale je individuálne tvarovaným a neopísateľným hudobným procesom, ktorý sa odohráva na základe tejto kategórie. Povedané v pointe: hudobný význam kontrastu nie je kontrast (...), ale hudba, ktorá sa ako kontrast počúva (tamže, s. 339).



Peter Faltin
(foto: z archivu Mareka Žabku)

Skutočnosť, že niekomu je skladba istého druhu hudby „nedostupná“, spočíva práve v tom, že vo svojom vedomí nedisponuje zodpovedajúcou zásobou hudobnosyntaktických kategórií. Pochopenie zamýšľaného významu teda priamo závisí od adekvátnosti kategórií skladateľovho myslenia v hudobnej syntaxi a kategórií vnímania poslucháča. Faltin túto dialogickú korela(k)tívnosť nevníma ako konštantne danú, ale ako neustále dynamicky sa meniacu, a to v kontexte historických, kultúrnych, regionálne, psychicky a sociálne podmienených zmien (tamže, s. 329).

Všetky dosiaľ uvedené, len prolegomenicky komentované súvislosti, na ktoré Peter Faltin poukazoval už pred viac

ako štvrtstoročím, majú priamy, rekonštitučný vplyv na semiotickú reflexiu ontológie hudby. Bez týchto jeho v mnohých smeroch anticipačne zásadných impulzov by súčasná hudobná semiotika bola nemysliteľná.

Poznámky

¹ Ako uvádza editoriál časopisu Slovenská hudba č. 3/1992, v ktorom bol publikovaný slovenský preklad druhého dielu uvedenej práce, vydané pôvodne v Nemecku už po Faltinovej smrti pod názvom *Bedeutung ästhetischer Zeichen – Musik und Sprache* (Hrsg. von Christa Nauch-Börner, Aechener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung, Band 1, Rader Verlag, Aachen 1985), autor sa v jej prvej časti *Problém významu* venuje rôznym okruhom problematík estetiky, semiotiky estetických fenoménov, významu v semiotike a špecifickosti estetického znaku. Tretí diel *Jazyk a prehovor* zas podrobnejšie reflektuje estetické prednášky L. Wittgensteina a podrobuje esteticko-semiotickej analýze problému, či je hudba istým druhom jazyka. Tieto diely, ako aj práce ako celok do slovenského jazyka, bohužiaľ, zatiaľ neboli preložené.

² Na tomto mieste sa žiada pripomenúť, že v semiotickom trojuholníku



sa pod „I“ rozumie interpretant a interpret (Godár, 1998, s. 150), pod „Z“ znaková entita a pod „O“ objektívna entita, ku ktorej znak odkazuje, pričom „O“ sa neraz mylne zamieňa len s denotátom, hoci znamená aj designát. Nedorozumeniam vyplývajúcim zo splošňujúceho chápania tejto schémy by bolo možné vyhnúť sa, ak by sme ho mierne modifikovali:



„O_Z“ by potom znamenalo „označujúce“ (hudobný znak) a „O_Z“ „Označované“ (jeho význam). Táto modifikácia by tak mohla pomôcť rehabilitácii sémantickej dimenzie estetickej (i hudobnej) semiózy – to, čo intencionálne a autoreflexívne odkazuje „označujúco“ na seba – „O_Z“ – má v sebe zavinutý „označovaný“ význam „O_Z“ (v rôznych jazykoch túto skrytosť významu v samotnom znaku napokon naznačuje spoločný koreň oboch výrazov: latinčina: *significans – significatum*; francúzština: *signifiant – signifié*; angličtina: *signing – signed*; španielčina: *significante – significado*).

³ Zároveň v zhode so Susanne K. Langerovou konštatuje, že „*hudba nie je znakom pocitov, ktoré prípadne vyvoláva, ale je znakom hudobných ideí*“ (Faltin, 1992b, s. 307).

⁴ Na ilustráciu prenikavosti Faltinovho komentára k myšlienkam L. Wittgensteina uveďme výňatok z jednej poznámky:

Wittgensteinova veta, zdegradovaná na aforizmus, totiž 'O čom sa nedá hovoriť, o tom treba mlčať', nehovorí, že to, o čom treba mlčať, neexistuje, ale naopak, poukazuje na to, že existuje to, o čom sa nedá hovoriť, ale iba mlčať alebo básniť. Presne takéhoto druhu sú etické, estetické, mystické a religiózne fenomény (Faltin, 1992b, s. 335).

⁵ Uvedeným pojmom a teóriám, zaoberajúcim sa zvláštnymi prípadmi verbálneho jazyka, ktoré sú vo vzťahu k povahe estetické-

ho a umeleckého znaku adekvátnejšie, sa Faltin podrobne venoval napríklad v texte *Protirečenia pri interpretácii umeleckého diela ako znaku s podtitulom Tri monistické modely na vysvetlenie významu hudby*, uverejnenom v *International Review of the Aesthetics and Sociology* v roku 1972 Záhrebskou hudobnou akadémiou (Faltin, 1992a, s. 153 – 162).

⁶ Peter Faltin sumarizuje dosiaľ uvedené myšlienky do nasledujúcich téz:

- Význam má prioritu pred denotátom.
- Význam nezávisí len od materiálnej alebo duchovnej entity, na ktorú sa vzťahujú znaky, ale od sociokultúrneho kontextu, v ktorom sa generuje význam znakov.
- Aj znaky bez denotátu získavajú význam, a to tým, že v rámci sociokultúrnych skupín (ho, pozn. J. F.) sprostredkujú ako znaky kultúrnych jednotiek (pojem U. Eca, pozn. J. F.), t. j. kolektívnych fenoménov vedomia s nulovou denotáciou.
- Komunikácia vzniká aj vtedy, keď sa neprenášajú informácie od vysielateľa k príjemcovi, ale keď sa artikulujú idey, myšlienky a predstavy, ktoré sú produktmi istého duchovného kontextu, a keď sa vzhľadom na intendovaný význam vnímajú v inom duchovnom kontexte.
- Znaky akéhokoľvek druhu a bez ohľadu na to, ako sa intendujú, môžu nadobúdať význam len tej kultúrnej jednotky, ktorá je prítomná v kolektívnom vedomí istej skupiny; nie znak sprostredkúva

vedomiu význam, ale vedomie udeľuje znaku význam, význam prítomnej kultúrnej jednotky.

- Niet veci, ktorú by bolo možné vnímať bez toho, aby získala význam; väčšmi ako o „vysielateľa“ ide pri konštitúcii významu o „príjemcu“.

- Každý vnem je konštituovaním významu; a akékoľvek správanie – aj neverbalizovateľné – má význam, význam znaku, ktorý vnímame ako niečo.

- Význam „osebe“ neexistuje. Existuje len význam pre niekoho (Faltin, 1992b, s. 316).

⁷ V reflektovanom texte Faltin svoje závery overuje v častiach 3. 1. až 3. 5. aj formou hudobnopsychologického experimentu na konkrétnych 8-taktových príkladoch, manifestujúcich kategoriálne princípy identity, podobnosti, kontrastu, nepodobnosti a rôznosti, a to v snahe testovať „adekvátnosť medzi intenciou a vnemom“.

Pár slov k popu kedysi a dnes

*Popkultúra je masovou kultúrou. Ľudia žijú ňou
a prostredníctvom nej. Prostredníctvom elektricko-nervového
reflexu konania masmédiá široko zachytávajú ľudské myšlienky
a sny s ich vlastnou určitosťou, agresívnou energiou,
ktoré tak zmáhajú a mätú akademických knihomoľov.*

Camille Paglia

V 60. rokoch išlo o revolúciu ducha, teraz ide o revolúciu brucha.

Marián Varga

Patrím ku generácii vyrastajúcej v časoch tzv. normalizačného reálneho socializmu, ktorá sa o skutočnej popkultúre musela dozvedať sprostredkované. Kým kultúrno-politická propaganda vo svojich šedivých masmédiách protežovala zväčša iba rôzne režimu poplatné tváre, tichou poštou osobných kontaktov a „undergroundových“ cestičiek sa k nám dostávalo „zakázané ovocie“ z iného sveta, čiže platne, nahrávky, neskôr i videopásy, časopisy a knižky z tzv. „Západu“. V porovnaní s nimi sa nám naša vtedajšia oficiálna populárna kultúra javila ako tragikomická ideologická karikatúra pôvodného princípu popu. Po skúsenostiach s jeho nezmazateľným pôsobením v našom kultúrno-politickom časopriestore 60. rokov minulého storočia sa jeho pravá,

spoločensky subverzná, no zároveň revitalizačná podstata účelovo zamlčovala a potláčala.

Pri charakteristike toho, čo predstavuje princíp popu v kultúre a umení, nemôžem obísť úvahy Jiřího Stříteckého a Martina Muránskeho, poodhaľujúce nemálo zaujímavých súvislostí týkajúcich sa radikálnej inakosti povahy popkultúry. Střítecký vo svojej prednáške na pôde FF UK v Bratislave roku 1991 dal vznik kultúry popu v polovici 20. storočia do priamej súvislosti s otázkami postavenia človeka a umenia v modernej spoločnosti. Vďaka nástupu masovokomunikačnej techniky, rozhlasu a najmä televízie, sa akákoľvek udalosť vo vzdialených končinách zemegule stáva náhle dostupnou, čím sa svet mení na tzv. globálnu dedinu, ktorá sa podľa neho na jednej strane akcelerujúco sekularizuje, na druhej strane spôsobuje uniformitu a priemerňovanie emócií ľudí. Nároky spoločenského establishmentu na vývoj jedinca, súvisiace s istými predstavami o spôsobe jeho vzdelávania a následného zaradenia do určitých rodinných a zamestnaneckých štruktúr v priamom vzťahu k jeho lojalnosti voči danému spoločenskému poriadku, stavali človeka permanentne do existenciálne kritických situácií, hraničiacich so spoločenským útlakom. V tejto situácii sa umenie moderny paradoxne stáva etablovaným, nadobúda štatút kastového a oficiálneho (roku 1960 sa v New Yorku konala veľkolepá výstava moderného umenia za prítomnosti amerického prezidenta), čo je v ostrom protiklade s jeho začiat-

kami – pre celé modernistické, programovo výlučné umenie z konca 19. storočia, napríklad v podobe Flaubertových románov, Baudelairovej poézie, obrazov impresionistov, hudobných diel Satieho či Debussyho, bol predsa charakteristický hlboký výraz nesúhlasu a nestotožnenia sa s buržoázno-meštiackou podobou liberalizmu.

Príčiny vzniku popkultúry treba hľadať práve v naliehanom nastolení principiálneho problému samotného postavenia umenia a človeka v spoločnosti vôbec, ktorý, a v tom tkvie zásadná odlišnosť, sa prostredníctvom masmédií riešil takpovediac hromadne. Premena postoja k sebe samému cez prizmu popu sa totiž po prvý raz mohla udiat v masovom meradle. Střítecký poukazuje aj na skutočnosť, že na rozdiel od umenia moderny 1. polovice 20. storočia, v ktorom rôzne „-izmy“ riešili medzi sebou spor estetickú kvalitu v duchu imperatívu originality (prekonávanie starého štýlového ideálu novým), umelecká popkultúra tento problém nepocitovala. Naopak, vyznačovala sa absenciou dejinnosti a neintelektualizmom.¹ Išlo o radikálne nový životný štýl rebelantstva bez príčiny, stelesnený napríklad filmovými idolmi Marlonom Brandom či Jamesom Deanom, a zámerne provokujúcu, neviazanú detenzívnu zábavu rock'n'rollu. S akým druhom masovej zmeny máme teda v prípade popkultúrneho princípu do činenia?

Martin Muránsky v štúdii *Pohanstvo západu, popkultúra a pragmatický liberalizmus v esejach Camille Paglia* sa na po-

zadí úvah tejto „disidentky“ feminizmu venuje aj problematike novovekej neutrality rozumu vo vzťahu k vnútorným vášňam a jeho separácii od vnútorného prežívania. Z nej totiž vyplýva redukcia (do nemalej miery iracionálneho a duchovne ambivalentného) človeka na predmet racionálnej sebakontroly, ktorý sám seba vníma len ako „objekt rozsiahlych zlepšovacích opatrení“ (Ch. Taylor). Dionýzovská paradigma popu túto tútorsku úlohu rozumu totálne, masovo a hlučne narúša:

Rockandrollové rebelantstvo je predovšetkým odmietnutím neosobne normatívneho vzťahu človeka k sebe samému a inému, je vzburou proti apolónskej redukcii človeka na anonymnú sociálnu bytosť v morálnej oblasti (Muránsky, 1995, s. 47).

Muránsky napokon interpretuje aj samotnú sexuálnu revolúciu v 60. rokoch minulého storočia² a s ňou späté rizikové, (aj) v umení popu artikulované deviácie ako kontrareakciu na dominantnú racionálnu normatívnosť technokratického novoveku.

V období 2. polovice 60. rokov navyše dochádza k bezprecedentnej symbióze popu a tzv. kontrakultúry. Tá sa v priamej nadväznosti na vzdorovité posolstvo generácie beatnikov či „excentrikov“ typu Johna Cagea stavia krajne odmietavo k materializmu a konvenciám konzumnej spoločnosti, k jej autoritám, rasizmu a pod. Usiluje sa hľadať a na-

chádzať iné spôsoby, ako žiť a tvoriť v čase, keď staré pravidlá a normy už definitívne prestali fungovať (M. Muránsky). Išlo o generačnú potrebu prehodnocovania všetkých hodnôt v mene autentického rozvíjania vlastnej individuality a osobnej zodpovednosti za svoje ideály.

Nastáva nová „renesancia ulice“ – spontánne sa konajú rôzne, spočiatku apolitické happeningy,³ kvitne drogová kultúra, vzniká hnutie tzv. undergroundu – spomeňme klub UFO v Londýne, kde sa povedľa psychedelických predstavení prvých Pink Floyd či Soft Machine premieta Antonioniho film *Blow Up* –, organizujú sa veľké festivaly nekonvenčnej poézie, napríklad International Poetry Festival v Albert Hall v júni 1965 za účasti Allena Ginsberga, Pete Browna, Johna Hopkinsa a iných básnikov. Z týchto podujatí sa po začlenení hudobných vystúpení populárnych skupín a osobností rozmanitých žánrov vyvinuli neskoršie legendárne „woodstocky“ v ére hippies. Hudba sa postupne stáva symbolickým ohniskom celého diania. Celý vejár dovtedy len separovaných, koexistujúcich hudobných štýlov sa začína postupne meniť, vznikajú rozmanité fúzie a splynutia. Umelecky artikulujú a kondenzujú esenciu tohto výnimočného obdobia, pričom sa nevyučuje, ale naopak, znášateľivo snúbi vzdor s kvetinovými ideálmi krásy, voľnosti a lásky. Vďaka univerzalizmu svojho jazyka zasahuje popmusic éry hippies globálne takmer celý svet. Okrem esteticko-etických premien však synchronne dochádza aj k závaž-

ným spoločensko-politickým pohybom – študentským nepokojom v USA a západoeurópskych krajinách či obrodzujúcemu uvoľneniu v období tzv. Pražskej jari u nás, ktoré ukončila okupácia vojsk Varšavskej zmluvy v auguste roku 1968 a následne tzv. normalizácia.

Ak vystavíme komparácii dnešnú podobu popu v kultúre s jeho pôvodnými motiváciami, dospejeme k zisteniu, že dlhodobo stráca svoju tvár. V babylonskej postmodernej ére sa totiž čoraz viac stáva nástrojom manipulácie obyvateľstva ideológiou bludnej špirály konzumnej prosperity, súvisiacej s monopolizovanou, globalizujúcou sa ekonomikou trhového mechanizmu. Súčasná popkultúra, zneužívajúc svoj vplyv a potenciál novodobých digitálnych masmédií, zámerne produkuje mätúce, od bezprostrednej reality odvádžajúce simulakrá, čo je v príkrom rozpore s obrodným, demaskujúcim charakterom pop-princípu v 50. a 60. rokoch minulého storočia. Zároveň takmer úplne rezignuje na protestný postoj. Ak sa v nej predsa len nejaký objaví, trhovo sa transformuje na veľmi výnosný, v konečnom dôsledku bezzubý, čiže svojho pôvodného zámeru pozbavený obchodný artikel.

Dnešné nivelizujúce podoby popu sa dostávajú, podobne ako svojho času etablovaná umelecká moderna, do slepej uličky. Neraz sám seba recykluje v rôznych retrovlách (čo je zjavným príznakom vlastnej nedostatočnosti), popové

ikony sú servilne lojálne voči spoločenskému status quo (v posledných rokoch sa napríklad pravidelne zúčastňujú na oslavách inaugurácie amerických prezidentov), pričom ne jeden gýčový a brakový⁴ prejav popu sa intelektualizuje a estetizuje. Pop začiatku 21. storočia, veku „orwellovsko-matrixovského“ ovládania, kontroly, organizovaným zločinom a nadnárodnými korporáciami ovládanej politiky či tzv. preventívnych vojen v rámci „boja proti terorizmu“, sa tak priamo podieľa na prehlbovaní zhubného procesu, ktorý Václav Bělohradský označil termínom diskurzívny machizmus:

(...) v němž nejde o to, přesvědčit druhé v otevřeném dialogu, ale zastrašit je nebo vydírat – instituce jako NATO či OSN jsou už jen prázdná slupka, multilateralismus, který v nich byl zakódován, je nenapravitelně zpochybněn. Tento tupý machistický monolog je vedlejším produktem „tele-evangelismu“, televizního kazatelství, z něhož Bushova administrativa odvodila svůj politický diskurz. Ten se šíří jako zhoubná nákaza v euro-americkém veřejném prostoru a snadnost, s níž se to děje, není než dalším příznakem prudce sílící nevráživosti mezi globálním kapitalismem a demokracií (Bělohradský, 2003a, s. 14).

Osobnosti reprezentujúce prvotné ideály a princípy popu v kultúre sa, samozrejme, nájdú aj dnes (Peter Gabriel, Björk, Red Hot Chili Peppers, The Muse a i.). V prostredí zis-

kuchtivej mašinerie hollywoodskeho zábavného priemyslu však plnia skôr úlohu výnimiek. Nedopustíme sa však chyby „akademických knihomoľov“, ktorí vynášali ortiel nad budúcnosťou popu už pri jeho vzniku. Napriek do očí bijúcemu rozdielu medzi obrodným pôsobením estetického pop-princípu v kultúre pred polstoročím a jeho aktuálnymi „bábkovými“ podobami (možno naivne) verím, že opäť môže nastať taký čas vzdoru, keď, obrazne povedané, sa do hlavni pušiek budú vkladat kvety.⁵

Poznámky

¹ Spomeňme napríklad dobový pop-art, ktorý reflektoval témy civilizačnej každodennosti a banálnosti, využívajúc komerčné prostriedky masmédií, na čo v tom čase spoločensky etablovaná moderna rezignovala.

² V rozmedzí rokov 1962 – 1967 sa objavujú na trhu prvé antikoncepčné tabletky, legalizuje sa homosexualita, vo Veľkej Británii sa po páde konzervatívnej vlády ruší branná povinnosť, avšak látka LSD sa stavia mimo zákona (do roku 1966 bola legálna).

³ Člen amsterdamskej skupiny kontrakultúry bez vodcu PROVO I. Grootveld vysvetlil vznik pouličného happeningu veľmi prasto: „Nothing was happening, so we said – let’s make a happening!“ Pripomeňme, že obdobné masové akcie sa – napríklad v San Franciscu iniciované komunitou Diggers – neskôr nezaobišli bez tvrdého zásahu polície a hromadného zatýkania.

⁴ V súvislosti s témou brakovosti mi nedá nespomenúť fakt, že v istom zmysle je mi brak, ktorý sa nepretvaruje, že ním nie je, oveľa sympatickejší než umelecké pozérstvo. Napokon, neraz sa aj z kvasu tzv. poklesnutej kultúry podarilo vydestilovať kvalitný estetický mok. Ved’ po akých žánroch siahali Rabelais, Cervantes, Puškin, Poe, Wilde či Tolkien? Aj po tých najnižších, a predsa ich výtvy patria k skvostom svetovej literatúry. Kto by sa bol napr. pred ta-

kými sto rokmi nazdal, že z čohosi takého „profánneho“ ako nemá groteska sa raz vyvinie pôsobivý, mediálne synkretický umelecký druh, akým je celovečerný film, alebo že z „odrhovačiek“ parížskej ulice sa v podaní Edith Piaf stanú šansóny dojímavúce i tých najotrlejších intelektuálov? V počiatkoch rock’n’rollu asi nikomu nenapadlo, že o necelé dve desaťročia z neho vzídu také jedinečné zjavy ako The Beatles, Mothers of Invention, Jimi Hendrix, Velvet Underground, King Crimson, Yes, Led Zeppelin, ELP, u nás Collegium Musicum a i.

Z hľadiska hudobnej historiografie treba tiež poukázať na ošemetnú záležitosť, na ktorú upozornil už Marcel Proust: dejiny hudby sa vždy písali podľa kritérií kvalitatívneho prínosu istých autorov v istom období, no doteraz neexistujú hudobné dejiny spísané z pozície poslucháča. Ak by sa podľa neho niekto na niečo také odhodlal, musel by venovať rozsiahlu kapitolu aj histórii „cajdákovvej“ hudby. Do nej sa totiž množstvo ľudí vciťuje a vkladá svoje najvrúcejšie city. Gýč im tak vlastne saturuje, hoci viac než okyptene, potrebu estetického zážitku. Preto – v duchu Proustovho postrehu – opatrne s brakom a gýčom. Ved’ si len skúsme predstaviť, že by nejestvovali – bez nich by asi ani humoru (a to nielen) v hudbe nebolo.

⁵ Václav Bělohradský v citovanom texte *Éra zbožštení vlastního hlasu* tematizuje potrebu návratu k občianskemu postoju 60. rokov:

Bushismus (rozumej: štátno-politická a ideologická doktrína USA od nástupu prezidenta G. W. Busha – pozn. J. F.) je prvni

odpovědí na otázku, jak bude vypadat totalitarismus nového tisíciletí – bude to tvrdá slitina byznysu, kýče a pokrytectví. 60. léta vyznačovaly masové protesty mládeže proti systému, který zotročoval ve jménu péče, obloval ve jménu vědění, lhal ve jménu pravdy, dělal z lidí blázny ve jménu rozumu – jedním slovem byl centrálně organizovaným pokrytectvím a na pokrytectví byla první generace hospodářského zázraku výjimečně citlivá. Myslím, že je třeba v tomto ohledu rychle navázat na nepokojné dědictví 60. let (Bělohradský, 2003b, s. 14).

Transmutácia princípov a tém komiksu v hudbe postmodernej

Možno sa niektorí podivujú, že existuje istý súvis medzi známym antickým logickým paradoxom, že Achilles nemôže predbehnúť korytnačku, a princípom komiksu. V onom klasickom rébuse logiky ide o. i. o to, že ak vnímame časovú linearitu len ako následnosť oddelených bodov, potom žiaden zo spomenutých aktérov (ktorý musí prejsť každým bodom zvlášť) vlastne nemôže za druhým zaosť. Do hry musí vstúpiť komplementárnosť separátne punktuálneho a spojitosti, čiže dialektika diskontinuitného a kontinuálneho, inak by sa Achilles od korytnačky nikdy neodlepil. Rovnako by sme jednotlivé obrázky komiksu nemohli vo svojom vedomí významotvorne spájať do zmysluplnej pointy.

Vybaviť si svoje stretnutia s komiksom v detstve znamená pre mňa rozpomenúť sa na humoristický časopis *Roháč* a v ňom na rôzne neškodne štekľivé vtipy a minipríbehy, na ktoré som po prečítaní väčšinou zabudol. Po nich však nasledoval naozajstný čiernobiely komiks *Robinson Crusoe*, požičaný od kamaráta, ktorý ma fascinoval takmer celé jedny letné prázdniny – nielen príbehom (netušiac, že v ňom ide aj o manifestáciu a ideologicky podfarbenú adoráciu in-

dividualizmu schopného prekonávať všetky prekážky), ale aj princípmi symbiotického kontrapunktu slova a obrazu, ktorý mi v hlave samovoľne spúšťal mnou dotváraný film. Dlho potom ma okrem „anestézieckej“ expresivity hard core metalových komiksov nezaujalo nič, kým sa mi nedostala do rúk kniha Richarda Appignanesiho a Chrisa Garratta *Postmodernizmus* (1995), brilantne využívajúca potenciál všetkých špecifik komiksu, vrátane preň príznačného princípu „múdremu napovedz...“. Náhoda chcela, že som práve v tom čase intenzívne načúval hudbe Johna Zorna, ktorý sa, čo som vtedy ešte nevedel, k inšpirácii komiksom vždy explicitne hlásil. Keďže na náhody neverím, nebolo mi viac treba „napovedať“, aby som sa zaradil k tým, ktorí emancipáciu a legitimizáciu komiksu ako relevantného druhu umeleckej výpovede berú úplne vážne.

Komiks sa – podobne ako filmová groteska či rock'n'roll – spočiatku pokladal len za formu profánnej zábavy. Avšak, ako neraz v histórii, profánne nízke môže niekto tvorivo uchopiť, preštylizovať a pretransformovať na umelecky vysoké – a tak sa z nevinných meštianskych tancov vyvinuli diela vrcholných klasicistov, z formy jednoduchých piesní prekomponované Schubertove romantické cykly, z mazuriek a polonéz hlbavé klavírne diela F. Chopina, z grotesky napokon celovečerný film, no a z komiksu...

Tým, ktorí dodnes zanovito pokladajú komiks za plytký žánr, by som odporučil čítanie prác Rolanda Barthesa. V sna-

he vymaniť sa z okov manipulačnej moci jazyka o. i. legitimoval estetiku ako vedu, ktorá sa na rozdiel od dovedy vládnucej paradigmy imperatívu objektivity môže právoplatne zo subjektívneho uhla zaoberať aj jednotlivosťami (J. Cseres) nášho každodenného života. Napríklad už pred polstoročím v práci *Mytológie* (1957) reflektoval také javy a fenomény ako umelú hmotu, prací prášok a detergenty, reklamu, volebnú fotogenickosť, hračky alebo wrestling. I keď Barthes tu priamo o komikse neuvažuje, dali by sa uviesť isté analógie medzi ním a myšlienkami z textu *Svet wrestlingu*:

Působnost wrestlingu tkví v tom, že je excesivní podívanou. Nalézáme v něm emfázi, jež musela být typická pro antické divadlo. (...) wrestling se pozvedá přímo z hloubi nejspinavějších pařížských sálů, aby participoval na charakteru velkých proslulých představení, řeckého divadla a býčích zápasů: světlo bez stínu v obou případech vytváří emoci bez skrytosti. Najdou se lidé, kteří se domnívají, že wrestling je pokleslý sport. Wrestling však není sport, je to představení a přihlížet wrestlingovému znázornění bolesti není o nic pokleslejší než sledovat utrpení Arnolfa či Andromachy (Barthes, 2004, s. 13).

V súvislosti s potrebou jasnej čitateľnosti gest v komikse, ako aj verbálneho textu v typických bublinách, ktorý kontrapunkticky posúva významy rôznych obrázkových situácií, čítajme ďalej:

Wrestling je jako diakritické písmo: zápasník rozmísťuje nad základní signifikaci svého těla epizodická, ale vždy včasná a vhodná vysvětlení, která neustále napomáhají, aby byl zápas čten prostřednictvím gest, póz a mimiky, a dovádějí celý záměr k maximální míře jasné srozumitelnosti (tamže, s. 16).

Zjavné paralely medzi charakterom a najmä účelom tradičného amerického komiksu, vykresľujúceho svet jednorozmerne cez prizmu príbehov so zbožštenými superhrdinami typu Batmana či Spidermana, a Barthesovou interpretáciou wrestlingu by sme mohli nájsť i v závere citovaného textu:

(...) nikdo nemůže pochybovat o tom, že wrestling disponuje transmutační mocí, jež je charakteristická pro Představení a Kult. V ringu, přímo v hloubi své záměrné hanebnosti, jsou zápasníci povýšeni na bohy, neboť se na několik okamžiků stávají klíčem k Přirozenosti, čistým gestem oddělujícím Dobro od Zla a vyjevujícím figuru konečně srozumitelné Spravedlivosti (tamže, s. 23).¹

Áno, komiks vie byť priamočiary, a preto sa často zneužíval ako jeden z prostriedkov šírenia simplifikujúcej predstavy o „americkom sne“, ale už pop-art v dielach Roya Lichtensteina či Andyho Warhola naznačil, že jeho možnosti ho predurčujú aj k niečomu inému. Vzájomné interferencie, znásobovanie a umocňovanie potencií výtvarného



a verbálneho média v komikse totiž nemusia byť len plocho popisné, ale i duchaplné komplementárne. Udalostne korela(k)tívna intermedialita komiksu môže nadobudnúť nečakane vysokú úroveň, a to aj v kontexte, kde by to svojho času nik nečakal.

Možnosťami a princípmi komiksu – akými sú napríklad špecifická súvzťažnosť montáže a strihu aforisticky poňatého verbálneho a zväčša karikatúrne poňatého výtvarného média – sa nechal v 2. polovici 20. storočia inšpirovať nejednen skladateľ. Transmutáciu osobitej procesuality komiksu, ako aj jeho tém v hudbe nájdeme v 60. a 70. rokoch



Obal LP Franka Zappa Studio Tan

20. storočia najmä v poetike projektov **Franka Zappa** (1940 – 1993). Sukcesivnosť zmien v rýchlom slede sa striedajúcich štýlovo, žánrovo, dynamicky, rytmicky, sonoricky a výrazovo krajne kontrastných pasáží a satiricky vtipné texty pripomínajú komixové členenie. Zappa, poučený výbojmi hudobnej modernistickej avantgardy (I. Stravinskij, E. Varèse, J. Cage), mal nemalý odstup od beatovej a pop rockovej horúčky, preto rád siahal k transformácii kompozičnej štruktúry komiksu do svojej hudby, čím v nej narúšal rôzne konvencie a očakávania, ako aj jej lineárnu temporalitu. Poslucháč má pri jej načúvaní niekedy dojem prepínania televíznych kanálov, na ktorých dej prebieha v rozličných časopriestorových líniách. Spomedzi množstva albumov Franka Zappa a jeho zoskupenia The Mothers of Invention, ktorých obaly tiež manifestačne, so satirickým zámerom využívajú komixové prvky, spomeňme aspoň emblematické tituly zo 60. rokov minulého storočia *Freak Out!*, *Absolutely Free*, *Lumpy Gravy*, *Uncle Meat*, *We're Only In It For The Money* alebo v nasledujúcej dekáde *Weasels Ripped My Flesh*, *Apostrophe (')* a *Studio Tan*.²

Ďalším veľikánom hudobnej postmodernity, očareným komiksom a tzv. cartoons, teda kreslenými filmami (neskoršie i japonskými pornovideami), je **John Zorn** (1953), ktorý vyrastal na hrdinoch ako Fred Feuerstein, Dick Tracy či Batman. Hoci neskôr poznával hudbu K. Stockhausena, Ch. Ivesa, I. Xenakisa, J. Cagea i čaro voľnej improvizácie, sto-

py komiksového sveta v ňom zostali nezmazané. Ako píše Wolf Kampmann vo svojej štúdií *The Big Gundown (Comic Strip a strata reality v hudbe Johna Zorna)*, Zorn pochopil sugestivitu komiksu, pričom z neho nepreberal len vonkajškové znaky, ale aj spomínanú inočasovosť. Sám o štúdiu hudby Carla Stallinga a Scotta Bradleyho, ktorí písali soundtracky ku kresleným filmom Warner Bros (Tom a Jerry, Jetsons a i.), hovorí:

Najprevratnejšia hudba, akú zo 40. rokov poznám, bola cartoon music. Všetko bolo skombinované v jedinečnom vzťahu k času, sound vznikal v priamom vzťahu k vizuálnemu. Ale keď necháme vizuálnu stránku bokom (...), potom v hudbe objavíme tie pozoruhodné momenty ticha. Niečo podobné sa v hudbe ešte neodohralo. Je v tom absolútna originalita a ja k tomu smerujem tým, že radikalizujem časovú koncepciu mojej hudby (Kampmann, 1995, s. 133).

Emblematickým príkladom je do detailu premyslená a prepracovaná kompozícia *Spillane* z roku 1986, odkazujúca k detektívi Mickeymu Spillanemu, v ktorej sa John Zorn:

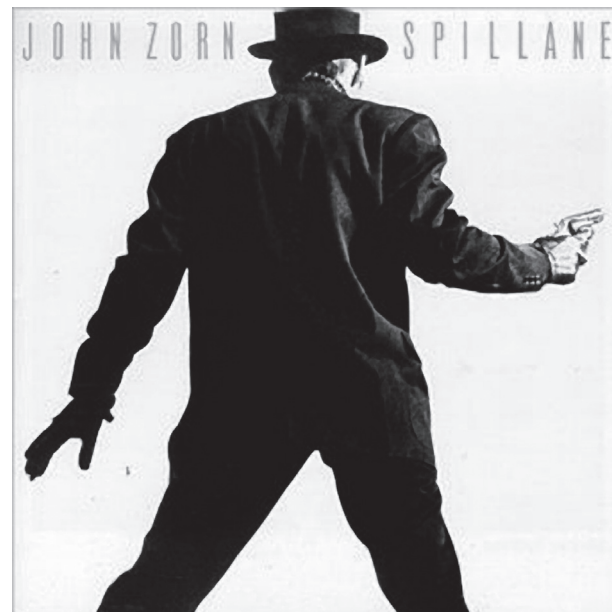
(...) odvažuje ísť ešte hlbšie do ríše triviálnosti. (...) Výsledkom je perfektný hudobný komiks. Poslucháč takmer jednoznačne vníma a dešifruje crime strip. Nevynecháva nič, čo k nemu patrí. Vrieskajúce ženské hlasy, výstrely z pištole, prenasledovanie (Kampmann, 1995, s. 133).

70

So „synestéziami triviality a ich vzťahmi k času a k histórii“ (Kampmann, 1995, s. 132) sa Zorn transmutovaním komiksových princípov vyrovnal rovnako invenčne aj v dielach *Godard* (1985), *Torture Garden* (1990) alebo v diele *Kristallnacht* (1993), pripomínajúcom svojím spracovaním témy prenasledovania židov Nemecku a následného holokaustu vynikajúce Spiegelmanove komiksovú romány.

S jedným z najzaujímavejších prístupov k pretavovaniu štrukturálnych postupov komiksu do postmodernej hudby 90. rokov uplynulého storočia sa môžeme stretnúť v tvorbe

Obal albumu Johna Zorna *Spillane*



Otor
toto
Revo
pino
vania
pred
hry s
ralel
vých
vždy



Obal CD Ground Zero
Revolutionary Pekinese Opera

Otoma Yoshihideho (1959). Ak sa mám pristaviť pars pro toto pri jednom diele, odporučil by som určite jeho projekt *Revolutionary Pekinese Opera* (1995), ktorý vytvoril so skupinou Ground Zero. Kombináciou vzájomného „presakovania“ sónických vzoriek rôzneho pôvodu a proveniencie, predkomponovaných pasáží, DJ-ingu a živej expresívnej hry svojho zoskupenia dosiahol Yoshihide efekt akoby paralelne sa odvíjajúcich a prelínajúcich viacerých komiksových plôch, ktorých postupné vynáranie a prevrstvovanie vždy pôsobí strhujúcim dojmom.

Od vzniku dosiaľ uvedených, v minulom storočí vytvorených hudobných diel transmutujúcich komiks do svojich tvorivých kompozičných metód už uplynul istý čas. Dnes žijeme v „ex-postmodernej“ dobe, pre ktorú je viac než predtým príznačná fragmentarizácia a klipovitý patch-work, t. j. nepretržite diskontinuitný spôsob, akým v nej jestvujeme. Tieto procesy akceleruje postupné oslabovanie gutenbergovského, na slovo zameraného rádu civilizácie, ktoré súvisí s frontálnym nástupom vizualizácie i teatralizácie a s uprednostňovaním multisenzorického vnímania spätého s televíziou, „domácimi kinami“ a digitálnymi technológiami internetu. Zištné zneužívanie ich potenciality vytvára v konečnom dôsledku smog (často pseudo- a dez-)informácií, čo odvádza našu pozornosť od podstatnejších súvislostí. Ich zahmlieváním a nivelizáciou vytvára vlastne dymovú clonu „ľúbivých“ a manipulačných simulakier, ktorej nástrahám sme vystavení každodenne.

Zmysluplnosť poslania komiksu a jeho tvorivej artikulácie v hudbe možno preto vidieť v kontexte toho, či kolaboruje so systémom spomínanej masmediálne produkovanej clony alebo sa umelecky podieľa na demaskovaní tohto systému. V oblúkovom návrate k Achillovi a korytnačke z úvodu tejto eseje by sa dalo povedať, že ex-postmoderné umenie súčasného, potmehúdskeho inteligentného komiksu a hudby odmieta participovať na bezvýchodiskovom zotrúvaní v diskontinuite klamlivého labyrintu

simulakier – skôr sa snaží nájsť a ukazovať cesty, ktorými by sme sa z neho mohli dostať von.

Poznámky

¹ Výňatky z textu Rolanda Barthesa *Svet wrestlingu* som použil aj vo svojom projekte *transPOPpositions! (Intermedia Wrestling)*, tematizujúcom predstieraný súboj umelého, splošťujúceho sveta niektorých pop videoklipov a súčasnej nekonvenčnej hudby, v interpretácii The California E.A.R. Unit v roku 2005 v Red Cat Theatre, Los Angeles (DVD, Hevhetia 2006). S komiksovo použitým slovom sme o. i. pracovali s Petrom Macsovszkym aj v niektorých častiach konceptuálneho audiotextového projektu *Trojkoľo: Beh Fiktivity* (Animartis 2000) alebo s príležitostným voľným zoskupením tÉóRia OtráSu v predstavení *Animácia Ticha (v hudbe) bábok* (2000), zaznamenanom na CD *Bábkový režim zvuku* (Animartis 2002).

² Pre zaujímavosť hodno spomenúť, že došlo aj k spätnému vplyvu Zappovej poetiky na svet kreslených filmov a komiksu. Otvorene sa k nej ako k hlavnému inšpiračnému zdroju hlásia tvorcovia Simpsonovcov.

Nemý filmový obraz-pohyb a komprovizovaná hudba

V krátkych úvahách venovaných problematike intermediality filmového obraz-pohybu a experimentálnej, tzv. komprovizovanej hudby (J. Cseres)¹ sa pokúsím načrtnúť možné vnútorné súvislosti medzi ich procesualitami. V ich rámci uvediem ilustračné odkazy na niektoré autorské intermedialne projekty vytvorené v spolupráci s nekonvenčným hudobným zoskupením tEóRia OtráSu a jeho hosťami.²

Pojem obraz-pohyb je vypožičaný od Gillesa Deleuza z práce *Film 1, Obraz-pohyb*. Jeho hĺbkové filozofické analýzy a postštrukturalistické typológie kinematografického umenia – minimálne z pozície použitia časti jeho pojmového aparátu vo vzťahu medzi komprovizovanou hudbou a filmom – sa javia ako nesmierne inšpiratívne. Nejde len o pojem obraz-pohyb, ale i obraz-čas, ktoré by sa dali do istej miery uvádzať v kontexte hudobného umenia moderny a postmoderny. Primárne temporálna a procesuálna povaha hudobného tvarovania v konkrétnom, jedinečnom trvaní má mnoho spoločného s aktom priebehu filmových obraz-pohybov (v pohyblivom strihu, pohyblivej kame-re, tempe, rytme, akcentácii, dynamike, kontraste, hustote, viacdimezionalite, emancipácii vnímania atď.). Tieto impli-

citné hudobné kvality filmového obraz-pohybu ho predurčujú na úlohu partnera živej (napokon nielen) komprovizovanej hudobnej komunikácie.

Vplyv filmového umenia na spôsob hudobného myslenia v 20. storočí zostáva nie celkom preskúmaný. Pritom rovnako v ére moderny (Parížska šestka, Igor Stravinskij, Bohuslav Martinů a i.), ako aj v období po nej (Frank Zappa, Steve Reich, Philip Glass, John Zorn a i.) sa kompozične motivovaný záujem hudobných tvorcov o logiku filmového média len prehľboval. V ostatných desaťročiach nástupu intuitívnych, improvizovaných prístupov k tvorbe hudobných tvarov navyše dochádza k zaujímavému, nenáhodne príznačnému trendu. Rôzni súčasní experimentálni hudobní tvorcovia siahajú k starým filmom nemej éry: napríklad Jeff Mills k legendárnemu *Metropolisu* Fritza Langa (1926), Cinematic Orchestra k *Mužovi s kinoaparátom* Dzigu Vertova (1929) či Devil Music Ensemble k filmu *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* Johna S. Robertsona (1920). Konštatovať, že ide len o konjunkturálny trend, by znamenalo prehliadnúť hlbšie súvislosti medzi povahou najmä raného nemého filmu a hudbou hranou v konkrétnom čase a priestore. Spontánne motivácie týchto projektov nespočívajú len vo výhode, že rané filmové diela sú bez zvukovej stopy, ale aj v istých procesuálnych vnútorných, asociálnych koherenciách obraz-pohybového myslenia vo filme a v komprovi-

zovanej hudbe, ktoré sa vyjavujú práve v ich komplementárnej intermediálnej konfrontácii.³

Prinajmenšom od čias Pytagora je známa skutočnosť, že dva samostatné, vzájomne usúvzťažnené prvky generujú novú, len z ich vlastností neodvoditeľnú kvalitu vyššieho rádu (tento princíp sa podľa neho uplatňuje v každej úrovni univerza od mikro- až po makroštruktúry). Je funkčne prítomný aj v komunikačnej situácii hudobníka interpretujúceho v reálnom časopriestore dianie odohrávajúce sa na filmovom plátne. Toto usúvzťažňovanie sa pritom – okrem tvorby samotných hudobných tvarov – v hlavnej komunikačnej rezonancii odohráva minimálne v dvoch líniách: najprv od filmového obraz-pohybu smerom k vedomiu hráča, v ktorom sa zvýznamňuje okamžitým, výrazne intuitívnym spôsobom do istej hudobnej reakcie, a následne od hudobnej reakcie späť smerom k obraz-pohybu na plátne, ktorý sa takto posúva do iného významového vyznenia. Generovanie korelátu „tretej kvality“ sa výsledne týka aj celkového komplementárneho protipostavenia filmových obraz-pohybov a samotného komprovizovania. Nejde teda, ako sa niektorí mylne domnievajú, o heretickú hudobnú dezinterpretáciu filmu, ale o – v istom zmysle – intermediálne dielo *sui generis*.

Redukovať ho len na akýsi novodobý „sprievod“ k nemým filmovým scénam, alebo naopak na vizuálne „ilustračné“ zatriaktivnenie hudby, by bolo nepochopením významotvornej, vzájomne obohacujúcej korela(k)tivity

obraz-pohybu a komprovizácie, ktorá môže nadobudnúť rôzne podoby – od dotvárania a znásobovania poetiky danému filmu až po výrazné experimentálne posuny. Tu je zopár príkladov oboch prístupov.

Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens / Upír Nosferatu – Symfónia hrôzy (1922, réžia: Friedrich Wilhelm Murnau)

Gilles Deleuze charakterizuje filmový expresionizmus ako predchodcu skutočného kolorizmu v kinematografii, pričom jeho špecifickosť uchopuje cez Goetheho koncepciu chápania farieb, ako aj cez Kantovo rozlíšenie dvoch druhov vznešenosti v duchu uvoľnenia tzv. nepsychologického života mysle v našej duši:

– matematickej, v ktorej: *se jednotka extenzívni míry mění tak, že ji obrazotvornost už nedokáže sjednotit, naráží na svou vlastní ohraničenost, ničí se, avšak uvolňuje místo schopnosti myslet, která nás nutí pojímat nesmírnost nebo ohromnost jako celek* (Deleuze, 2000, s. 70);

– dynamickej, v ktorej: *se intenzita zdvíhá až k takové síle, že oslní nebo zničí naše organické bytí, zasáhne je hrůzou, ale podnítlí schopnost myslet, skrze kterou se cítíme být nadřazeni tomu, co nás ničí* (tamže, s. 70).



tÉóRie OtráSu: Nosferatu
(foto: Lukasz Wojciechowski)

Túto dynamickú vznešenosť podľa Deleuza stelesňuje a vyjadruje práve Murnauov typ expresionizmu, napríklad aj vo filme *Upír Nosferatu*.

Motivácií interpretovať na Slovensku túto klasiku nemeckého filmového expresionizmu Friedricha Wilhelma Murnaua v inom kontexte bolo hneď niekoľko. K tým vonkajším patrila fakt, že od vzniku tohto vôbec prvého celovečerného drakulovského filmu uplynulo v čase premiéry projektu **tÉóRie OtráSu** v roku 2002 osemdesiat rokov. Ďalším dôvodom bola skutočnosť, že Murnau nakrúcal scény z Orlokovho hradu v slovenskom prostredí, konkrétne v exteriéroch a interiéroch Oravského zámku. Hlbší impulz však tkvel v hľadaní odpovede na otázku, prečo v našej súčasnej civilizácii nadobúda módnosť upírskej tematiky priam obsesívny charakter. Murnauova kinematografická alchymia upírskej tematiky vo filme *Upír Nosferatu* nás totiž neustále

znepokojuje možno i preto, že „vampírskych“ vzťahov medzi ľuďmi pribúda, ale schopnosť nezištného obetovania čohosi v prospech druhého akoby mizne. Murnau však rieši v tomto priekopníckom filme motív obety v otvorenom závere deja kontroverzne – Ellen síce ničí upíra Nosferatu, avšak za cenu, že sa sama stáva upírom.

Keďže partitúra pôvodnej hudby Hansa Erdmanna sa vraj stratila, nemálo hudobníkov nanovo vytvorilo novú filmovú hudbu (príklad *pars pro toto*: Marek Choloniewski a jeho kolegovia v poľskom Krakove). Prístup tÉóRie OtráSu spočíval v kombinácii možností, ktoré poskytuje hybridizácia improvizovaných prístupov a vopred skomponovaných skíc. K dispozícii bol cca štyridsaťminútový zostrih hororu (Slovenský filmový ústav v tom čase inou verziou nedisponoval), ku ktorému boli vopred pripravené hudobné témy naviazané na zlomové situácie (druhý večer Huttera na Orlokovom zámku, Orlokov odchod a Hutterov útek zo zámku, scéna na lodi a pod.), z ktorých sa odvíjali komprovizované hudobné plochy. Zoskupenie v zostave Jan Kavan (violončelo), DJ Fero (vinylové palimpsesty), resp. Peter Šimánsky (elektrická gitara live electronics), Lucia Vadelová (spev, husle), Martin Kalinka (elektrický kontrabas) a J. F. (preparovaný klavír, sláčikový cimbal, bubon) viedlo v tomto prípade kolektívny, poväčšine celkom intuitívny dialóg s dianím na plátne, ktoré v istom zmysle plnilo aj funkciu „obrazovej partitúry“. Výsledná audiovi-

zuálna podoba projektu sa s rešpektom k Murnauovej „predlohe“ približuje k tradičnému poňatiu funkcie hudobnej zložky vo filme, avšak s výrazovými posunmi spôsobenými kontrastným využitím netradičných sónických plôch rozmanitého pôvodu (alúzia na staré hudobné filmové telesá – štylizovane preparovaný klavír, sláčikový cimbal, violončelo, husle a kontrabas v kontraste s novodobým bizarným využitím gramofónov).

Greed / Chamtivosť (1924, réžia: Erich von Stroheim)

Toto Stroheimovo dielo pokladá Deleuze za prvý film dosvedčujúci „psychologické trvanie“ ako evolúciu alebo ontogenézu postáv. Motív regresie človeka je v ňom podľa neho rozšírený na celé ľudstvo. Naturalizmus, ktorý z času

hans w. koch a záber z filmu *Greed*
(foto: www.hans-w-koch.net)



vyčleňuje len negatívne efekty, opotrebovanie, degradáciu, ubúdanie, stratu a pod., Deleuze uchopuje cez pojem obrazu-pudu. Pud zlata a jeho fetišizácia vedú podľa neho až k ľudsky perverznému konaniu (Deleuze, 2000, s. 156 – 158).

Hudobno-výrazová re-interpretácia naturalistického filmu *Chamtivosť* Ericha von Stroheima sa od projektu *Nosferatu* líšila v niekoľkých smeroch. V rámci cyklu súčasnej hudby Hermovo ucho v Nitre ju malo pôvodne realizovať experimentálne zoskupenie **MM4**, ktoré tvoria nemeckí a rakúski skladatelia hans w. koch (live sampling, rádio), Bettina Wenzelová (spev), Josef Novotny (klávesy, elektronika) a moravský intermediálny hudobník David Šubík (klávesy, elektronika, hlas), v tom čase i paralelný, príležitostný člen tEóRie OtraSu. Autor celkovej koncepcie hans w. koch sa však napokon rozhodol prizvať k spolupráci ďalších členov tohto zoskupenia: okrem J. F. (polopreparovaný klavír) aj Petra Šimánskeho (elektrická gitara).

Hudobno-kompozičná stratégia hansa w. kocha, ktorý ako jediný z hráčov tento film predtým poznal, spočívala v rozdelení hráčov do dvoch sekcií (elektronickej a akustickej), ktoré vzájomne, podľa určeného plánu, meniaceho sa vždy po dvoch minútach, intuitívne improvizovali v rôznych kombináciách (duo, trio, kvartet, kvinteto i sólové zadržanie zvuku). Využitá bola súbežná i sukcesívna kombinácia dvoch prístupov: autonómneho, úplne nezávislého od

filmo
(Wer
využ
filmo
dvojn
cie p
vo p
McTe
vere

Jáno

Prvý
Siak
krajin
ré re
dielo
kona
roko
v nie
nym,
témy
a zna
koch
ho d

filmového diania (koch, Šubík, Novotny)⁴, a ilustratívneho (Wenzelová, Šimánsky, Fujak). Na rozdiel *Upíra Nosferatu* sa využila plná, poldruhodinová minútáž Stroheimovho filmu, v priebehu ktorej zámerne „zazneli“ občas aj úseky dvojminútového úplného ticha. Konečný priebeh realizácie posúval obraz-pohyby filmu do nečakaných, významovo prekvapivých situačných kolízií (scény hádky opitého McTeaguea s chamtivou Trinou, daždivého mesta alebo záverečné tragické sekvencie na púšti).

Jánošík (1921, réžia: Jaroslav Siakel)

Prvý nemý celovečerný slovenský film *Jánošík* Jaroslava Siakeľa a jeho brata, kameramana Daniela, zaradil našu krajinu medzi prvých desať kinematografií na svete, ktoré realizovali dlhometrážny hraný filmový formát. Toto dielo je však cenné aj z iných príčin. Napriek istým nedokonalostiam a dramaturgickým lapsusom (pridlhé scény rokovania grófov alebo strnulá expresivita výrazu hercov v niektorých scénach) svojou poetikou a monumentálnym, avšak prirodzeným, nesentimentálnym spracovaním témy národného hrdinu prekvapí nejedného milovníka a znalca éry nemého filmu. Po jeho zreštaurovaní v 70. rokoch minulého storočia bol zapísaný aj do listiny kultúrneho dedičstva UNESCO.

Tento námet znamenal pre tEóriu OtraSu, testujúcu mutácie voľnej improvizácie a vopred nakomponovaných procesov rôznych žánrov v intermediálnom kontexte, úplne novú výzvu. Išlo o overenie tohto prístupu tentoraz na poli starej hudby a folklóru, preto okrem stálych členov Jana Kavana (violončelo), J. F. (polopreparovaný klavír, sláčikový cimbal, perkusie, drumbľa, hlas) a striedavo prítomných elektronických „šumárov“ Petra Šimánskeho (elektrická gitara a elektronika) či DJ Fera (gramofóny) si toto zoskupenie prizývalo na rôzne vystúpenia aj huslistov Stanislava Palúcha alebo Františka Nozdrovického. Ponuku spolupracovať na *Jánošíkovi* v tomto duchu však prijali aj českí umelci: legendárny tvorca folkových piesní, multiinstrumentalista, režisér, architekt a dramaturg **Vladimír Merta** i špičková speváčka renesančnej hudby **Jana Lewitová**. Spoločne sme sa oddávali korela(k)tívnemu, komprovizačnému (multi)diológu medzi sebou i s dianím v scénach filmu. Okrem troch citácií ľudových piesní a niektorých mojich predkomponovaných pasáží totiž dochádzalo k „zbojníckemu čaru (ne)chceného“, čiže zväčša k intuitívnemu muzicírovaniu, ktoré sa pri každom novom uvedení nepredvídateľne posúvalo niekam inam. Peter Katina v recenzii na vydané rovnomené CD z premiéry projektu píše:

Folklorný idióm tu nie je nutne akcentovaný a presadzovaný za každú cenu a farebná a zvláštna inštrumentácia akékoľvek naivné



V. Merta, J. Lewitová a tEóRia OtraSu: *Jánošík* (foto: Lukasz Wojciechowski)

geografické konotácie dokonale zahmlieva. Iste, zaznejú tu citácie piesní, *Tri dni ma naháňali* alebo *Keď som si*, ale vo veľmi vyváženom kontexte s jednoliatym prúdom hudby, ktorý zdôrazňuje epiku príbehu baladicky smerujúceho k nevyhnutnej katastrofe (Katina, 2008, s. 76).

Špecifická akosť tohto druhu komprovizovania, vďaka ktorej dochádzalo k inak nedosiahnuteľným hudobným výsledkom (pars pro toto nečakané rozvinutia tém v scénach utekajúceho novica Jánošíka do hôr či výjavy ustráchanej Aničky v druhej polovici filmu so sólovým motívom J. Lewitovej, pripomínajúcim sugestívnosť podobného výrazového prostriedku použitého vo filme *Stalker* A. Tarkovského), posúvala vyznenie filmu – z hľadiska senzibility dnešného diváka a poslucháča – do prístupnejších

polôh významotvorného dotvorenia, resp. re-interpretácie poetiky tohto nemého filmu viac ako osemdesiat rokov od jeho vzniku.

tEóRia OtraSu: *Upír Nosferatu / Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922). Realizácie: apríl 2002, Aula UKF, Nitra; november 2002, Skleněná louka, Brno; október 2003, festival Zvuk – pohyb – prostor, Dům umění, Opava; november 2003, festival Večery novej hudby, Bratislava; december 2003, festival Alternativa, Praha. (Publikované audio CD tEóRia OtraSu: *Nosferatu*. Animartis 2002.)

MM4 a tEóRia OtraSu: *Chamtivost' / Greed* (1924). Realizácia: november 2003, Aula UKF, Nitra. (Publikovaná audiokážka na CD kompilácii *Zvuková vlna 2: tEóRia OtraSu: Chamtivost'*. Vlna 2007.) Realizácia J. Fújak a J. B. Kladivo: august 2006, festival 4 živly v Banskej Štiavnici.⁵

tEóRia OtraSu, Vladimír Merta, Jana Lewitová: *Jánošík* (1921). Realizácie: december 2004, Aula UKF, Nitra; máj 2005, Expozice nové hudby, Brno; júl 2005, Filmová škola, Uherské Hradiště; september 2006 s folklórnou skupinou Rozsutec, Dom umenia Fatra, Žilina; október 2006 s folklórnou skupinou Kozlubeck, Etnofilm, Čadca. (Publikované audio CD extra so 6 divix video bonusmi tEóRia OtraSu, Jana Lewitová, Vladimír Merta: *Jánošík*. Hevhetia 2007; ocenené Prémiou Hudobného fondu.)

Poznámky

¹ Termín „komprovizovanie“ Jozefa Cseresa označuje ten druh hudby, ktorý je charakteristický mutáciami voľne improvizovanej hudby a vopred nakonponovaných plôch a procesov.

² Príležitostné nekonvenčné hudobné teleso tEóRia OtraSu (SK/CZ), inšpirované myšlienkou Marcela Duchampa eros = život, sa od roku 2000 venuje intuitívnej hudbe a jej mutáciám s komponovanou hudbou slovanskej „tranz-modality“.

³ Komprovizovaná, (polo)intuitívna hudobná hra s filmovými obraz-pohybmi v konkrétnom spaciálno-temporálnom kontexte navyše revitalizuje pôvodnú prítomnosť hudobného zvuku vo filme – mám na mysli začiatky kinematografie, klaviristu alebo malé hudobné orchestre hrajúce pod plátnom v ére nemého filmu (neodávala sa síce úplnej improvizácii, ale reagovať na kinematografické obraz-pohyby intuitívne do istej miery museli).

⁴ Obdobný prístup využíva napríklad maďarské hudobno-konceptuálne duo S.K.Y. Zsolta Söresa a Zsolta Kovácsa z Budapešti v prístupe k nezávislým filmom Kennetha Angera alebo experimentálne, personálne variabilné hudobné zoskupenie Text of Light k filmom americkej avantgardy 50. a 60. rokov 20. storočia režisérův Stana Brakhaga a Harryho Smitha.

⁵ Pre úplnosť možno dodať, že k dialógu obraz-pohybov a komprovizovanej hudby sme s Jánom Boleslavom Kladivom siahli aj v projekte *Fluff Modulation* (2006). Po „ambulantnej“ verzii v Nitrianskej galérii jeho konečnú koncertnú podobu mohlo publikum zažiť na festivale Next v Bratislave. Kladivo, autor vizuálnej zložky, pripravil štyri temer „warholovsky“ statické, cca desaťminútové filmové skice *Television*, *Workday*, *Scaling* a *Workday.2*, ku ktorým sme v sonoristickej konfrontácii digitálne elektronických zvukov, resp. samplov z laptopu (J. B. Kladivo) a akustických vrstiev semipreparovaného pianína a rôzne manipulovanej elektrickej basgitary (J. F.) vytvárali intuitívne hudobné plochy. Valér Miko na margo nášho dialógu napísal:

(...) umelecká alternatíva už vyše pol storočia zameriava svoje kritické oko na nadmernú produkciu v umení, pochádzajúcu z „nabytku“ tvorivej energie moderného človeka, a tým i na samotný zmysel umeleckej tvorby. Namiesto spontánnych syntéz toho, na čo nebolo v minulosti dosť tvorivej energie, „ponúka“ synkrézy fraktálov ambientov umeleckej prirodzenosti človeka. Hľadá totiž „podobu“ jej nového hologramu. V tomto zmysle pripravila svoj projekt – ‘Fluff Modulation’ – aj (post)alternatívna dvojica J. B. Kladivo a J. F. Fujak (V. Miko, 2008, s. 1).

Projekt nadobudol finálny tvar na rovnomennom DVD s dvoma tematickými bonusmi Ján Boleslav Kladivo: *Gamelan 's dream*

a J. F.: *Adam-či-ako?!/Adam-or-how(gh)?!* . Bolo publikované ako príloha periodika Vlna č. 34/2008.

Ambivalentnosť periférnosti

Zvyčajný dotyk s pojmom periférnosti navodzuje zväčša témy okrajového, odsunutého alebo opomínaného významu a pozornosti nehodného diania v okolí istých centier. V rigidnom (pseudo)estetickom nazeraní byť periférny znamená byť nepodstatný, zanedbateľný, marginálny. Minulé aj súčasné príbehy umenia a estetické reflexie nás však presvedčajú o niečom inom. Nielen o relatívnosti hranice separujúcej ohnisko od toho, čo ho obklopuje, ale najmä o relatívnosti a historickej limitovanosti jednoznačného vymedzenia periférneho.

V spätnej optike dejín sa roly centrálného a periférneho nápadne často menili. Zdanliví outsideri sa v nej stali skutočnými veľikánmi a doboví veľikáni zas zabudnutými postavami. Spomeňme posmrtné objavovanie tvorby Vincenta van Gogha, Franza Kafku, Fernanda Pessou alebo Georgesa Bataillea. Podobných príkladov by sa, bohužiaľ, našlo nemálo aj v dnešných dňoch. Masmediálne masírovanie verejnej mienky rôznymi agresívnymi simulakrovými obrazmi sa totiž permanentne snaží upriamovať pozornosť na rôzne (pseudo)osobnosti, schopné tých „najúžasnejších“ a „najhrdinskejších“ činov, aké kedy ľudstvo zažilo, no táto snaha pôsobí nielen kľúčovito, ale i pokrytecky. Postmoderné bludisko súčasnosti však netvorí len krivé zrkadlá dezin-

formačnej siete masmédií. Je projektované, povedané vo foucaultovskom kóde, podľa zákernej logiky moci, mechanizmov ovládania a manipulácie presakujúcej do všetkých, teda aj do najprivátnejších sfér. Naučiť sa schopnosti nekolaborovať s pestovaním sebaklamov nie je jednoduché, ale je to základný predpoklad citlivosti na nezvyčajnú tvorbu a činnosť skutočných osobností, ktoré sa neraz z médií vytesňujú a zamlčujú. Ako sa zo spomínaného bezútešného labyrintu ilúzií dostať von? Jedno z „vlákien“ votkaných do „Ariadnej nite“ vždy predstavovala neobyčajná hudba vytvorená veľikánmi, ktorí boli považovaní za obyčajných outsiderov...

V tradičnom metanaratívnom, „sebaobdivnom“ výklade hudobných dejín sa akosi nespomína ich neblahá stránka súvisiaca s faktmi, že tvorba Johanna Sebastiana Bacha zostávala celých osem desaťročí po jeho smrti neznáma, že istého, dnes takmer úplne zabudnutého Leopolda Koželuha považovali za oveľa väčšieho skladateľa než jeho súčasníka Wolfganga Amadea Mozarta, že Franza Schuberta ocenila za jeho života len hŕstka Viedencanov, že úžasné renesančné motetá Gesualda di Venosu by zostali večne pokryté prachom, nebyť toho, že ich Igor Stravinskij po viac ako troch storočiach objavil atď. Frank Zappa svojho času demaskoval nedotknuteľný majestát tzv. vážnej hudby tvrdením, že jej charakter určoval nemalej miere hlavne vkus mecenášov, šľachty, cirkvi a feudálov, ktorí, ak sa im znepestila vaša

skladba, vám mohli dať napríklad „odtáť prst“ alebo mohli úplne znemožniť ďalšie prezentovanie vašej hudby.

Celé minulé storočie v hudbe sa dá v istom zmysle pokladať, ako hovorí moravský skladateľ Jaroslav Šťastný, za storočie outsiderov:

Jejich cesta vedla proti proudu dobového vkusu a obecných představ o tom, jak má hudba vypadat. Nicméně v tom byl právě jejich vliv, který nakonec určil tvář hudby 20. století“ (Šťastný, 1996, s. 25).

Bez bizarne antiromantického, kontroverzného civilizizmu Erika Satieho si možno len ťažko predstaviť Parížsku šestku. Postsecesná úzkosť Gustava Mahlera a asketický expresionizmus dodekafonistov Schönberga, Berga a Weberna ovplyvnili navzdory radikálnemu odporu dobového publika tvár celej medzi- i povojnovej moderny. Dnes obdivovaná kompozičná syntéza avantgardných metód a štrukturálnej analýzy folklóru Bélu Bartóka počas jeho života veľký ohlas nemala. Vizionárske hudobné iniciatívy zo začiatku 20. storočia Edgarda Varèseho, anticipujúce elektroakustický i počítačový vek hudby, alebo Charlesa Ivesa, majstra transžánrového kríženia, zostali taktiež na dlhý čas nepochopené. A kto by sa bol v 50. rokoch nazdal, že pre neskorší vývin v hudbe budú mať význam nielen „akademické“ spory serialistov a postwebernistov, ale aj oslobodzujúci inde-

terminizmus Johna Cagea, Mortona Feldmana, korporeálne brikolérstvo tuláka Harryho Partcha či zvukový mysticismus Giacinta Scelsiho?

Postmoderná subverzia všetkých neudržateľných predstáv o povahe vývinu hudobných dejín výrazne ovplyvnila ich interpretáciu a poukázala na relatívnosť vymedzenia toho, kto v nich v skutočnosti zohrával periférnu úlohu. Myslieť si však, že problém odsunutosti súčasných hudobných tvorcov sa tým vyriešil, je naivné. V globálne informačnej ére na prelome dvoch tisícročí sme totiž viac ako inokedy, a to na každom kroku, konfrontovaní s princípom „len naoko“, čiže s fenoménom „pseudo“. V hudobnej kultúre sa mu darí o to viac, že v nej máme do činenia s bezprecedentnou „babylonizáciou hudobného univerza“ (Cseres). Vzájomná nesúmerateľnosť a nezriedka i neľahká zrozumiteľnosť rôznych hudobných jazykov tvorí vhodné prostredie pre mediálne pretežovanie neraz len konjunkturálneho pseudoumenia, ktoré vytláča mnohé iné, odlišné a zaujímavé na perifériu.

Súčasní skladatelia však napriek všetkému, ako povedal spomenutý Zappa, „odmietajú zomrieť“. Oddávajú sa alchýmii semiotických hier kríženia rôznych jazykov hudby, a to často za pomoci digitálnych technológií a v presahoch do iných umeleckých médií. K tvrdohlavcom odmietajúcim utilitaristický diktát hudobného priemyslu patria aj osobnosti súčasnej progresívnej scény: „Paganini éry dekonštrukcie

a mystifikácií“ Jon Rose, inovátor samplovacích metód Bob Ostertag, majster transžánrových mutácií Yoshihide Otomo, laptopová huslistka Kaffe Matthews, virtuózka laserového koto a body-artu Miya Masaoka, štvrtónový trubkár Franz Hautzinger, resuscitátor akordeónových a klavírných „invalidov“ Ross Bolleter, environmentálny hudobník Michael Delia, plunderfonický pozaunista Tom Walsh, prieskumník klávesových ladení Veryan Weston, multižánrová skladateľka, perkusionistka Amy Knolesová a jej variabilné teleso The California EAR Unit, post-alternatívna skupina Palincx, koordinátor zamotávania svojou poetikou hudobne polaritných slovníkov Zdenek Plachý, gitarový experimentátor Erhard Hirt a iní. Nečudo, ak ste o nich zatiaľ veľa nepočuli. „Vďaka pozornosti“ našich masmédií vám totiž zostalo pravdepodobne utajené, že všetci z uvedených tvorcov vystúpili za posledných desať rokov aj na Slovensku, na festivaloch Sound Off, Next alebo v cykle Hermovo ucho v Nitre.

V posledných rokoch bolo tematike periférie a centra venovaných nemalo sympózií a seminárov. Spomeňme aspoň podujatie trnavského občianskeho združenia Errata *Centrum – okraj? Elita – priemer*, pražský zborník komparistiky *Mezi okrajem a centrem*, dvojčíslo Labyrint revue 9 – 10/2001 s názvom *Z periferie do center* alebo kolokvium *Periférnosť súčasného umenia a estetiky* združenia Animartis a ÚLUK FF UKF v Nitre.¹ Ich zámerom bolo dištancovanie sa

od spomínaných konvencionalizovaných predsudkov, ktoré ignorujú neodškriepiteľný fakt, že práve na periférii sa dejú neraz rovnako zaujímavé aktivity ako v centre.

V súvislosti s pojmom periférnosti by som však rád poukázal na jeho ambivalentnosť. Porozumieť jeho dvoznačnosti možno iba vtedy, ak jeho význam neodvodzujeme len od slova *periféria*², ale aj od konotačného poľa *periférnosti* v zmysle periférneho vnímania (napr. videnia, počutia a prežívania). Informácia o recepcne okrajovom nás totiž o. i. chráni a orientuje v priestore (vďaka periférnosti videnia napríklad pri čítaní počas chôdze nevrážame do okoloidúcich; pri vnímaní filmových scén a obrazov premietačných na plátno to, čo je percepčne periférne, spontánne spolurozhoduje o celkovom účinku a pod.).

Spôsob, akým vnímame skutočnosť, determinuje naše myslenie a cítenie. Zrakové receptory nám sprostredkujú precízne a podmanivé, no v porovnaní s niektorými druhmi zvierat limitované periférne pole. Vďaka hmatovému vybaveniu (citlivosť na tlak, teplotu, vlhkosť) a sluchovému ústrojenstvu sme „ponorení“ v priestore zo všetkých strán. V porovnaní s intencionálnou, zameriavacou a selektujúcou povahou zraku vyjadruje periférnosť sluchu v istom zmysle celistvejší vzťah k životnej realite (nie náhodou sa týmto zmyslom orientujeme v priestore, vnímame ním gravitáciu a aj hudbu). Druhy periférneho vnímania sú teda rozličným spôsobom intencionálne, v ich vzájomnej súhre však tkvie holotropný účel.³

Ak teda chápanie pojmu periférnosť viac zvnútorníme, mohli by sme ním označovať *existenciálnu situovanosť človeka* v konkrétnom životnom časopriestore. V duchu tohto pohľadu by sme mohli človeka označiť za bytosť periférnu, ktorá, „vrhnutá“ do tohto sveta, prežíva svoj viacdimenzionálny život nielen vďaka periférnosti vnímania, ale aj periférnosti (t. j. periférnemu záberu) svojho vedomia.

Tematizovanie ambivalentného rozmeru periférnosti práve vo vzťahu k súčasnému umeniu a estetike je motivované hneď niekoľkými skutočnosťami. V podmienkach monopolizovaného trhového mechanizmu, v ktorých takmer niet miesta pre nonprofitné produkty, sa súčasné nie pseudo-, ale biofílné progresívne umenie ocitá na okraji záujmu. Čínsky exulant, literát a maliar Gao Xingjian v rozhovore pre Kultúrny život označil masmédiá a fungovanie umeleckých inštitúcií závislých od trhového diktátu za tvorcov módnych trendov, „ktorým sa darí odstraňovať všetko, čo je v umení osobité“ (Alborňoz, 2001, s. 10). Navyše neblahá realita aktuálnych spoločenských a politických udalostí akoby ešte viac umocňovala pocit alienizmu novátorských umeleckých a estetických iniciatív.

S vedomím daného kultúrno-spoločenského kontextu treba v súvislosti s diskurzom o periférnosti umenia a estetiky v súčasnosti poukázať na vzájomnú prepojenosť oboch charakteristík nastoleného pojmu. Periférnosť v zmysle geografickom a druhovo-koncepčnom, ako aj v zmysle ich

existenciálnej situovanosti (a významu periférnosti vnímania) možno usúvzťažniť. Ide o vzťah priestorového alebo (historicky limitovaného) druhovo-koncepčného určenia a existenciálnej determinovanosti, ktorú implikuje práve metaforické chápanie periférnosti vnímania. Ak pripustíme takéto usúvzťažnenie, potom sa azda možno pýtať:

V akej miere sú súčasné umenie a estetická kontemplácia periférne v oboch významoch tohto slova a prečo? Čo v nich je a čo nie je periférne v naznačenej ambivalencii pojmu? V hre je miera ich citlivosti na to v istom zmysle najcitlivejšie v nás, čiže miera existenciálnej zaangažovanosti, ktorá bola a zostáva jedným z hlavných kritérií ich výpovednej hodnoty a životného zmyslu.³

¹ Tém semio v kon tzv. v ko ak mu v čia aj

² Náz na et v seb alebo tého rej žij

³ Mot podst ciách pia vy

Poznámky

¹ Téma periférnosti sa priamo dotýka aj príbehu tzv. Nitrianskej semiotickej školy, osobitne cesty Františka Mika a jeho bádania v kontexte literárno-semiotických reálií na Slovensku. Kontradikcie tzv. vysokej vedy (v centre) a tzv. vedy na periférii sú totiž rovnako ako v časoch konjunkturálneho štrukturalizmu či neoscientizmu v bývalom Československu koncom 70. rokov minulého storočia aj v súradniciach dneška veľmi aktuálne.

² Náznakovitosť tejto úvahy dovoľuje fragmentárne upozorniť aj na etymologickú stopu, ktorú pertraktovaný termín periférnosti v sebe nesie. Latinské slovo *peripheria* znamená kružnica, t. j. okraj alebo línia vymedzujúca hranice istého kruhovitého, resp. guľovitého priestoru (je ním napokon aj naša planéta, na povrchu ktorej žijeme).

³ Motív holotropného charakteru periférnosti vnímania, čiže jej podstatnej účasti v zameranosti na celok, možno rozvíjať v intenciách bádania Stanislava Grofa, od ktorého som si termín *holotropia* vypožičal v kontexte estetického uvažovania.



Príloha: z rozhovorov

... s Jelou Krajčovičovou:

Dá sa povedať, že hudbu vnímate trochu inak, ako je bežné, nekonvenčne. Čo všetko to obsahuje?

Pravdu povediac, netuším, čo to znamená vnímať hudbu „nekonvenčne“. Možno som len, ako povedal jeden môj známy, ňou „posadnutý“ viac ako niekto iný. Moje vnímanie sa jednoducho menilo a mení vďaka všetkému, v čom som existenciálne situovaný: pochádzam z kysuckého rodu muzikantov, ale folklór som nehrával, konzervatóriu a VŠMU som sa šťastne vyhol, napriek tomu sa súčasnej hudbe venujem – prakticky, organizačne, a pokúšam sa jej do istej miery porozumieť aj z pohľadu hudobného semiotika. Patrím k tým, ktorí sa snažia „zviditeľniť“ práve ten druh hudby, ktorá neslúži trhu, zábave, pseudoterapii alebo iným typom dekoračnej, socio-psychickej úžitkovosti, ale má účel v sebe samej, čiže v našej schopnosti a potrebe jej načúvať.

Pokúšate sa „obhájiť“ a rehabilitovať špecifickosť tvorivého rozmeru hudobnej recepcie v priestore súčasného, netradičného hudobného umenia“. Presadzujete tým teda tvorivosť vo vnímaní hudby. Mohli by ste o tom povedať niečo bližšie? Mala

by sa hudba „vlomiť do života zážitkom absolútnej reality“ (P. Kofroň)?

Človek načúvajúci nie je tvoriaci, ale ak skutočne pozorne načúva, je tvorivý. Tvorivosť podmieňuje naše vnímanie, a to nielen hudobné. Vnímať znamená usúvzťažňovať. Vidíme, cítime a počujeme vo vzťahoch a súvislostiach, načúvame im, čo by bez implicitne tvorivého potenciálu nášho vedomia nebolo možné. (...) Čo sa týka Kofroňovej myšlienky o hudobnom „vlomení sa do života“, chápem ju v zmysle artaudovsky „kruťého“, priameho zažitia skutočnosti, ktoré dymová clona nášho (nielen) konzumného egoizmu dokonale „zneviteľňuje“.

A ako sa to podľa vás môže stať? Príklonom k intuícii ako „k okamžitému pochopeniu, vnuknutiu ako opaku etapovitých duševných procesov“? Vnímate hudbu ako silu, ktorá je schopná obrodzovať – intuíciou ako protikladom zhubnej či jednostrannej racionality?

Akákoľvek jednostrannosť je zhubná, aj v úsilí o absolútnu intuitivnosť. Intuícia totiž s racionalitou kooperuje, ich vzťah je komplementárny. Povedané mikovským slovníkom, racionalita je intuíciou „ticho kontrolovaná“, a to aj v každodenných, zdanlivo banálnych situáciách. Táto symbióza tušenia a rozumu je markantná aj v hudbe, rovnako u tvorca ako u poslucháča. Dôvod, prečo niekedy akcentu-

jem intuitívnosť, spočíva v skutočnosti, že nás učí byť citlivým na „takosť“ – aktivuje v nás schopnosť vedieť prijímať veci také, aké sú v svojej jedin(e)čnosti.

(Kultúrny život, č. 27 – 28/2001)



JF: Máte na výber: Hermove slúchadlá alebo klapky na uši
(Nitrianska galéria a Magyar Műhely Gallery, Budapešť, 2006)

... s Petrom Macsovszkym:

Ako každý hudobník a skladateľ čerpá hudobné nápady zrejme aj z literatúry. Aké diela ťa inšpirujú väčšmi – beletristické, vedecké, náboženské, muzikologické či filozofické?

Matematické či prírodovedné traktáty, asi na moju škodu, medzi ne nepatria, inak pri prvotných nápadoch nič neuprednostňujem ani cielene nevyhľadávam. Nepredvídateľné impulzy z kníh odborných, literárnych alebo duchovných si ma totiž v istom čase nachádzajú nevďak, takpovediac samy od seba – pritom môže ísť zároveň o myšlienky rôznych skladateľov, jungiánskej psychoanalýzy, zenových kong-anov, ezoterizmu, rovnako ako články v bulvári či reklamný leták. Už neverím na náhody s malým „n“ – počas vznikania nejakého projektu či piesne si pripadáam väčšinou ako deleuzovský prostredník, ktorý sa snaží nepredpojata absorbovať, čo ho postretne, aby sa potom mohol stať súčasťou viac-menej riadenej „alchymickej“ reakcie, ktorej výsledkom sú hudobné tvary s neraz nečakanou pointou. Hudba, v ktorej úplne absentuje napätie medzi predvídateľnosťou a prekvapením, je pre mňa impotentne prázdna.

(Z pôvodnej verzie rozhovoru pre Slovo, č. 1/2004)

... s Denisou Doričovou:

Čo všetko môžeme zahrnúť do spojenia recyklácia v hudbe?

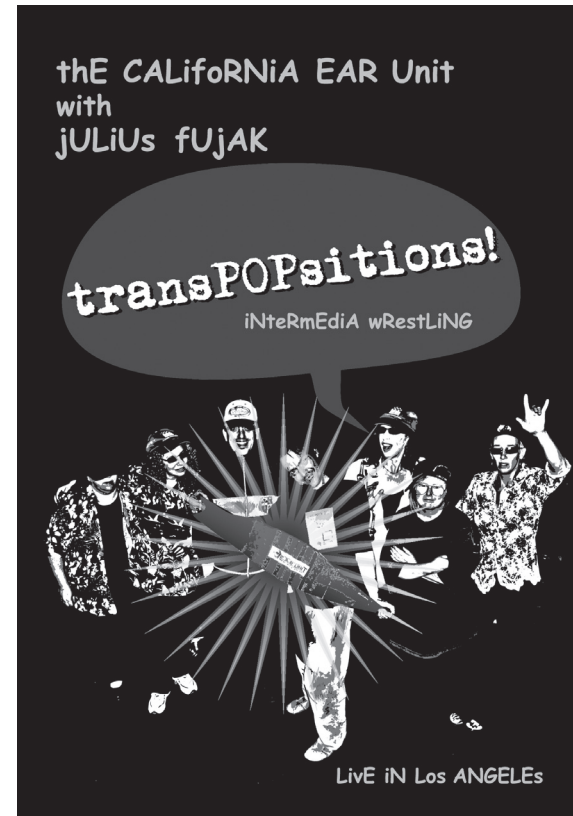
Ak sa berie slovo recyklácia doslovne, potom sa musí vziať do úvahy pojem hudobného odpadu – čo však ním je, závisí od kontextu a vkusových kritérií. Frank Zappa rád citoval tupé postupy brakovej pop music, nezostal však len pri tom, vždy ich transponoval do inej, neraz pôvabne vulgárnej čiže nesamoučelne kontroverznej roviny.

Je recyklácia záporná vec?

Naopak, recyklácia je predsa ekologická. Veď zo zapáchajúceho smetia sa vďaka nej stávajú znovu použiteľné veci. Hovoril som o Zappovi, u nás umenie preštylizovania hudobného braku brilantne ovláda napríklad Martin Burtas. Coververzie sú však iný prípad. Nik predsa nebude tvrdiť, že Hendrixova výborná verzia piesne *All Along The Watchtower* Boba Dylana spracováva nepodarok.

Objavuje sa tento postup vo vážnej hudbe rovnako často ako v populárnej?

Ak začneme ten pojem chápať v širšom slova zmysle, teda že nejde len o asimiláciu čohosi totálne nepotrebné-



Obal DVD JF a The California EAR Unit: *transPOPsitions!* (Live in Red Cat Theatre, Los Angeles, 2005)

ho, potom sa recyklovanie vinie celými dejinami tzv. vážnej hudby. Používanie starších kompozičných metód či hudobných foriem v novom šate a kontexte nájdete v každom historickom hudobnom štýle. Niet hudby s veľkým „H“, ktorá by nevedla dialóg s vlastnou pamäťou.



Koordinovaná improvizácia: (zľava)
J. B. Kladivo, P. Katina, M. Burlas
a J. J. F. (Štúdio 12, Bratislava, 2007)

Existujú obdobia, v ktorých sa recykluje viac ako v iných? Súvisí to s krízou tvorivosti?

Možno nejde ani tak o obdobia ako ich fázu, keď takpovediac krivka klesá... Mám na mysli fázu postupného rozkladu – z jeho kvasenia však, ako raz povedal Marián Varga, vždy možno vydestilovať chutný trúnok. Vždy, keď sa začne hovoriť v čase rozkladu o kríze tvorivosti, objaví sa či vo vážnej hudbe, alebo v pope pár osobností, ktoré to svojím umením recyklácie vyvrátia.

(Hospodárske noviny, 18. 3. 2005)

... s Rastislavom Salayom:

Ako možno špecifikovať intuitívnu nekonvenčnú hudbu?

K termínu intuitívna hudba, ktorý sa začal používať v 60. rokoch minulého storočia, siaham pomocne v snahe poukázať na to, čo podľa mňa v tzv. voľnej improvizovanej hudbe dominuje, t. j. vopred nepredvídateľné, intuitívne procesy. To neznamená, že by rúco v nich absentovalo. Naopak, vzájomne sa korigujú, ide však o ich vzájomný pomer. Napokon aj v živote je toho, čo je (niekedy až desivo) neodhadnuteľné, oveľa viac, než si pripúšťame...

Nie je nebezpečné obmedziť sa len na načúvanie, len na myšlienku konceptu? Nie je to zavádzajúce, azda príliš jednoduché? Nie je v tom kus elitárstva?

Načúvaním sa človek neobmedzuje, ale revitalizuje. Ved' vedieť skutočne načúvať druhému či niekomu a niečomu inému znamená vyjsť zo svojej ulity. Na druhej strane však chápem, k čomu smerujú podobné otázky. Pochívne konceptuálne umenie, ktoré vedome rezignuje na sebavelebenie, je však aj o impulze, ktorý vás „(pos)trkne“, teda o nasvietení zdanlivo samozrejmych vecí z nesamozrejmeého uhla. Ak sa to niekomu vidí málo alebo v tom šípi len samoučelný podvod, prosím... Na druhej strane farizejských podvodníkov

a elitárskych kamuflátorov je dnes všade dosť. Nenechajme sa však preto znechutiť a odradiť od dobrodružstva vystaviť sa niečomu neznámemu, neosvedčenému. A to aj s rizikom poznania, že všetko môže byť, alebo je inak. Každá normálna, nielen hudobná komunikácia z oboch strán predpokladá istý stupeň dôvery a nepredpojatosti.

(:Hudba, č. 4/2006)

... s Petrom Macsovszkym a Petrom Šulejom:

*Vieme, že ťa fascinuje zbieranie rôznych hlukov, šumov, bucho-
tov, ruchov. Nerobí ti problém popíjať kofolu alebo zalievajú
kávu v staničnej reštaurácii v Žiline a nahrávať okolité náhod-
né zvuky. Medzi odvrhnutými zvukmi všednosti hľadáš poéziu
náhodného. Zrejme inšpirovaný Schwittersom a Duchampom.
No od čias spomínaných dvoch „komponistov“ či „zberačov“
sa kadečo (možno len zdanlivo) zmenilo. Nemáš niekedy po-
cit, že v súčasnosti sa intenzita akustického smogu blíži priam
k neznesiteľnosti?*

Bez pochopenia Duchampa sa asi nedá odhrnúť zá-
ves, ktorý môže niekoho deliť od porozumenia konceptuál-
nemu (nielen) hudobnému umeniu. Rovnako dôležité je,
myslím, prejsť skúsenosťou s tvorbou a myšlienkami Johna

Cagea, ako aj s čítaním postštrukturalistických autorov. Áno,
mnohé sa zmenilo a neustále mení, ale zároveň čosi pretr-
váva. Poznanie tradičného i tradície netradičného v umení
i mimo neho je pre nás stále prítomným, hoci zamlčaným
a neraz i zamlčivým imperatívom. A akustický smog?
Človek je tvor schopný prispôbiť sa naozaj čomukoľvek,
teda aj sústavnému prehlušovaniu vedomia vlastnej nedo-
statočnosti a konečnosti. Čo mi na tom prekáža, je okrem
iného i to, že v „nedýchatelnom“ akustickom smogu môžu
ľudia ľahko rezignovať na primárnu potrebu a schopnosť
načúvať jeden druhému či čomusi tak osobitému, ako je ne-
známa hudba. Mladá fínska speváčka a muzikologička Anne

JF: *Last Man on the Moon and Rosenbergs* (Pre projekt Johna
Rosea *String 'Em Up*, Dodorama and V2 Rotterdam, 1999)

Last man on the Moon in 20th century, astronaut Eugene Andrew Cernan, was in 1976 one of the main NASA representatives who had sent Rosenberg's 11. Violin concerto to the space as a part of Voyager project in the packet „World Culture“. In 1994 he visited Vysoká nad Kysucou, the village of his Slovak grandparents where he met local folk group playing the different violins of Rosenberg type. The surprise was explained by the fact that one of the musicians named Róza Berková is granddaughter of Australian immigrants from Wagga Wagga, Rosenberg kinship (moved in village, by the way, in the same time when Cernan's family had left it). NASA inspired by this special event has decided to organize the action of 4 millions donors who sent their sperms to the space as part of another NASA project in the packet called „Human Genetic Culture“.



E.A. Cernan plays the special 3-strings bass violin pointing at the same time with his left finger to the typical head of Rosenberg violin in the hand of local violinist.



JF: Záver performance O-TVOR 4 '33" s ľaliou symbolicky (znovu)otvárajúcej zdevastovanú Koncertnú sieň Župného domu v Nitre, (2005) (foto: Diana Olčáková)

Tarvainen tvrdí, že v každom vnímaní hudby je istý pomer empatickeho a analytického načúvania. Kultúra toho pomeru v prostredí zamorenom hlukom pseudohudby a bulvarizujúcich sa masmédií nielenže výrazne klesá, ale jej takmer „hrozí vyhynutie“.

(Vlna, č. 28/2006)

... s Róbertom Špotákom:

Pôsobíte v zoskupení tEóRia OtráSu. Ako funguje? Ide o sústavnú prácu alebo príležitostný projekt?

Ide o príležitostné teleso, nie je to žiadne stále zoskupenie, ktoré by periodicky pracovalo. Svojho času som

bol č
by a
vplyv
jináč
in m
nako
proje
diam
2000
ňatú
viack
Stroh
kvar
Klad
z rok
Čiče
dom
je oc
Kava
teta
hier.

To o
vaše
spolu

bol členom stabilných skupín alternatívnej rockovej hudby ako Teória Odrazu či OTRAS, postupne som však pod vplyvom zážitkov z nekonvenčnej hudby v okolitých krajinách zistil, že je zaujímavé vytvárať hudbu takpovediac *in medias res*, priamo na mieste. Napríklad kombinovať nakomponované pasáže s improvizovanými v rôznych projektoch, ktoré mohli mať súvis s inými umeleckými médiami. Spomeniem *Animáciu Ticha (v hudbe) bábok* z roku 2000, kde sme využili princípy čierneho divadla či inak poňatú živú hudbu k nemým filmom. S tEóRiou OTRASu sme viackrát robili aj Murnauov horor *Nosferatu*, tu v Nitre aj Stroheimovu *Chamtivosť*, najprv s nemecko-rakúskym kvartetom MM4 a potom, napríklad, s Jánom Boleslavom Kladivom v Banskej Štiavnici na festivale 4 živly, *Jánošíka* z roku 1921 zas s Vladimírom Mertom a Janou Lewitovou. Čiže zostava tohto variabilného telesa sa mení s ohľadom na príležitosť. Jediným viac-menej stálym členom je od roku 2000 moravský violončelista a skladateľ Honza Kavan, člen v Európe pomerne známeho strunového kvarteta Metamorphosis a o. i. aj invenčný tvorca počítačových hier.

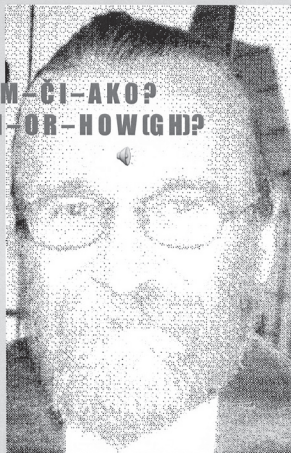
To otvára otázku autorstva. Komponované pasáže sú teda vaše alebo sa stáva, že sú na tom zainteresovaní aj iní spolupracovníci?

Komponované pasáže sú väčšinou moje a, samozrejme, prídem aj s nejakou koncepciou, ale som otvorený návrhom iných, inak by som ich nepozýval. Veľký priestor totiž ponechávam práve kolektívnej improvizácii, ktorá však nie je postavená na jazzových idiómoch, ale na akejsi „priamej reči“ muzicírovania. Mnohé podstatné a rozhodujúce sa deje práve v dialógu. Kto ho a priori odmieta alebo ho nie je schopný, a to nielen v hudbe, je vlastne duševný mrzák.

Chcem spýtať na váš názor ohľadom neprístupnosti alternatívnej hudby pre širokú poslucháčsku obec. Chodím na koncerty v rámci cyklu Hermovo ucho v Nitre a viem, že tam niekedy nie je veľa ľudí. Nieкто to vôbec neprijme, absolútne to k nemu neprenikne...

Hermovo ucho v Nitre mohlo robiť koncerty pre niekoho azda atraktívnejších a prístupnejších alternatívnych kapiel, ale takýchto príležitostí majú ľudia dnes už oveľa viac. Združeniu Animartis v dramaturgii tohto cyklu išlo však o to, že konfrontácia s radikálnou inakosťou môže byť zaujímavejšia. Ide o ochotu vystaviť sa jej. (...) Z našej strany pritom nejde o žiadne elitárstvo, osobne slovo „elitný“ nemám rád, ide skôr o otvorenosť pre každého, kto je ochotný sa otvoriť. Ale späť k otázke neprístupnosti. Veľa ľudí zabúda, že slovo experiment bežne akceptujú vo fyzike či v biológii vo význame pokusu, ktorý sa nemusí vydať – Pasteur bol šťastný,

ADAM ČI-AKO?
ADAM OR-HOW(GH)?



Byť
tvárou v tvár
hlasu
a zvukom
tváre

2 B
Face 2 Face
with Voice
and Sounds
of Face

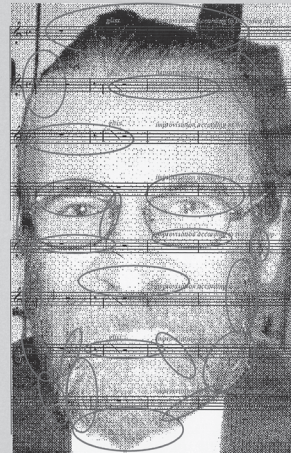
ČI...

...Iné absolútnosť ou
svojej inakosti
otvára dimenziu
nepredvídateľného
(kde je
nepredvídateľné,
tam niet miesta pre
totalitné), ako
i dimenziu etickú.

Uznávať úplnú
inakosť Iného
znamená o. i., že
sama „idea
nekonečna sa deje
ako vzťah k
TVÁRI“

(E. Lévinas)

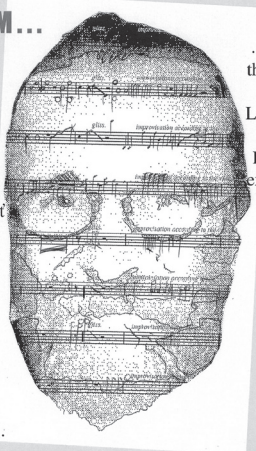
OR...



... to be FACED,
to be open and
active in the
acoustic, musical,
and audiovisual
domain, seeking to
explore, extend,
and move beyond
the boundaries of
artistic convention
(M. Adamčiak)

ADAM...

...obraciam sa k vašej
TVÁRI. Doslovne i
metaforicky, v odkaze na
ontologické
chápanie TVÁRE
Emmanuela Lévinasa,
poukazujem na absolútnosť
v inakosti vašej
TVÁRE, ktorú nemožno
ani vlastniť, ani
zrušiť jej inakosť.
Podľa Lévinasovho
chápania je Iný
výzvou nášmu egoizmu
vlastnenia,
ktorého výrazom
je totalizácia jedinečného...



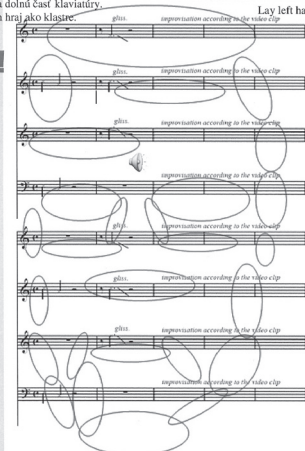
... to clarify the limits of
the notions of „sign“ and
„text“ in the name of
Levinas' attempt to point
at an experience, which
Levinas identifies as the
exposure to the FACE of
the Other, that precedes
and enables any purely
cognitive activity of
human reason.

(B. Hudec)

Polož ľavé predlaktie na dolnú časť klaviatúry.
Znaky a čiary v elipsách hraj ako klavir. Lay left hand on bass part of keyboards. Signs and
lines inside of ellipse play as clusters.

AKO?!

...byť
TVÁROU
v TVÁR
hudbe
M. A.



HOW (GH)?!

...2 B
FACE 2
FACE
with FACE
of M. A.'s
Music

JF: Grafická partitúra skladby Adam - či - ako?! pre semipreparovaný
klavír, venovanej Milanovi Adamčiakovi (Experimentálne štúdio
Slovenského rozhlasu, Bratislava, 2007)

keď mu tisíce experiment vyšiel, muselo mu však predchádzať tých 999 neúspešných. Experiment aj v hudbe je o skúšaní a bádani toho, čo je neznáme. Človek môže preto často naraziť aj na slepú uličku. Ten prieskum je však dobrodružný predsa aj sám osebe. A najmä pri spoločnom hľadaní s publikom. Možno tento druh neistoty je zaujímavejší, ako keď vopred viete, čo vás čaká pri Piatej Beethovenovej.

Ale ľudia sú zvyknutí v súvislosti s hudbou alebo všeobecne s umením skôr ho len pasívne prijímať...

Možno nejde len o pasivitu, ľudia chcú byť za každú cenu v neustálej „pohode“. Radšej majú veci, pri ktorých vedia, čo môžu čakať, a len veľmi neradi sa vystavujú niečomu „podozrivému“. Boja sa, že sa tým naruší plot ich pestovanej záhradky. Ja takisto nekonvenčnú a provokujúcu hudbu nepočúvam od rána do večera, ale keď je príležitosť vystaviť sa niečomu neznámemu a záhadnému, ten zážitok, tá skúsenosť z hľadania a prípadného nachádzania, ako aj príležitosť zbavovať sa svojich predsudkov predsa stojí za to.

(Art/éria/, č. 1/2007)

... s Rastislavom Piovarčim

Experimentálna hudba stála vždy na okraji, možno aj práve preto, že v nej prebiehali najväčšie a niekedy „nepočúvatelné“ výboje, ktoré však neskôr inšpirovali rôzne rockové skupiny.

Doba nebola voči inováciám nikdy obzvlášť prajná, ale prioritou experimentálnej hudby nie je stať sa masovou záležitosťou. Ľudia sú však v súčasnosti navyknutí žiť čoraz pohodlnejšie, málokto sa oddáva riziku neznámeho. Chodia poväčšine na osvedčené mená a festivaly, chcú to, čo počujú v rádiách a vidia v televízii. Hystericky uprednostňujú zábavu za každú cenu, od ktorej je len krok k mentálnej lenivosti a ignorancii. Ale to sa vlastne netýka len hudby...

Prenáša sa experimentovanie so zvukmi aj do vášho osobného života alebo ho oddeľujete od hudby?

Všetci žijeme život, ktorý si vyžaduje každodenne istú mieru improvizácie. Človek si napríklad cez deň naplánuje veľa vecí, ale stačí niečo, čo do toho nepredvídateľne zasiahne, a všetko je inak. Derek Bailey to pomenoval presne: druhy, ktoré stratia schopnosť improvizovať, vyhnú. Myslím, že nežijem experimentálne, ale môj život sa vyvíja iným smerom, než som si kedysi želal. Niekedy si hovorím – bohužiaľ, inokedy – našťastie...

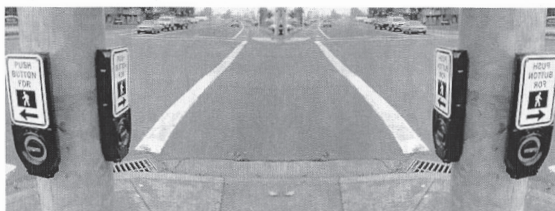
Viete načrtnúť, čo nové prinesie hudba v tomto storočí a kam sa asi budú uberať jej „kroky“?

To netuším, ale je možné, že roztrieštenosť a nesmierne diverzita v hudbe bude pokračovať. Pestrosť je pozitívna, otázne je, čo všetko z nej vyvstane. Ešte pred takými tridsiatimi rokmi sa dalo hovoriť o istých štýlových príbuznostiach, ale teraz má každý významný skladateľ svoj vlastný jazyk, iný artikulačný princíp, preto treba k nemu hľadať iný kľúč. Sú tu zároveň opodstatnené obavy, či Európa už

JF: *Semaforey pre slepých*

(Text ku skladbe pre projekt *Talking Crosswalks*, ORF Viedeň, 2003)

T a l k i n g C r o s s w a l k s (s e m a f o r e y p r e s l e p ý c h)



3-minútová voľná improvizácia pre jedného hráča na semipreparovaný klavír, hraná so zatvorenými očami, a terénnu nahrávku ľubovoľnej križovatky so zvukovou signalizáciou pre slepých chodcov.

nie je unavená a presýtená – poslucháčsky aj tvorivo. Keď sú ľudia zo všetkého otupení a apaticí, potom ak aj zaznie niečo zaujímavé, málokto zareaguje. Hľadať spôsob, ako človeka prebrať z letargie k životu – aj to je dôvod, prečo sa vlastne niekto venuje tzv. experimentovaniu.

(Z nepublikovaného rozhovoru pre My – Trnavské noviny, 2008)

Júliu

- hud
nych
by He
zvuko

- vyd

Tvoriv

/n

Musie

ti

Slove

(N

- z dis

Teória

Otras

Fujak

Július

(A

tEóRi

tEóRi

tEóRi

D

Julo F

Július Fujak (1966)

- hudobný estetik, autor nekonvenčných hudobno-intermediálnych projektov a dramaturg medzinárodného cyklu súčasnej hudby Hermovo ucho v Nitre (1999 – 2007; od roku 2008 PostmutArt: zvukobraz-gestotext)

- vydané publikácie:

Tvorivosť v načúvaní hudobnému tvaru (Interpretačné sondy do /ne/konvenčnej hudby). (Nitra: ÚLUK FF UKF 2000)

Musical Correla(c)tivity (Notes on Unconventional Music Aesthetics). (Nitra: ÚLUK FF UKF 2005)

Slovenské hudobné alternatívy. (spolu s O. Rehákom a M. Kalinkom) (Nitra: ÚLUK FF UKF 2006)

- z diskografie:

Teória Odrazu (Globus International 1991)

Otras: Kysucký postindustriál (y. f. w. 1998)

Fujak, Macsovsky, Varso: Trojkolo: beh fikivity (Animartis 2000)

Július Fujak: Hudobné ilustrácie k dielam Veroniky Madajovej (Animartis 2001)

tEóRia OtraSu: Bábkový režim zvuku (Animartis 2002)

tEóRia OtraSu: Nosferatu (Animartis 2002)

tEóRia OtraSu: Hy-ph-ol-op-ho-ny. In: CD Sound Off 2002. (Hermes-Discorbie 2002)

Julo Fujak, Lucia Vadelová: Kvety vÍn (Animartis 2003)



Julius Fujak & The California E.A.R. Unit: transPOPsitions! – intermedia wresting. Live in L. A. (DVD, Hevhetia 2006)

tEóRia OtraSu, Jana Lewitová a Vladimír Merta: Jánošík – živá hudba k filmu bratov Siakeľovcov (1921) (Hevhetia 2007)

Ján Boleslav Kladiivo & Julo Fujak: Fluff Modulation (DVD, Vlna 2008)

—

—

|

—

—

|

—

|

Bibliografická poznámka

V jednotlivých častiach tejto práce sú použité v upravenej, revidovanej, resp. rozšírenej alebo, naopak, skrátenej podobe texty štúdií, článkov, recenzií, ktoré už boli publikované časopisecky alebo v rôznych zborníkoch. Niektoré z nich do doby koncipovania práce neboli publikované v slovenčine.

Úvodné state *Podivuhodná tvorivosť vnímania hudby a Modus (ne)vedomia v hudobnom vnímaní* boli v pôvodných verziách publikované v angličtine pod názvami *The Remarkable Creativity of Music Perception* a *The Modus of (Un)Consciousness in Music Perception* v autorskej monografii *Musical Correlativity (Notes on Unconventional Music Aesthetics)*. 1. vyd. Nitra: FF UKF 2005. 140 s. ISBN 80-8050-870-4.

Prvá štúdia bola prezentovaná na 9. International Congress on Musical Signification v Univerzite Tor Vergata v Ríme v roku 2006, text druhej z nich bol prezentovaný v California Institute of the Arts v Los Angeles v roku 2005 a v korigovanej podobe na medzinárodnom sympóziu *Convergences and Divergences of Existential Semiotics* na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre v roku 2007.

Štúdia *Korela(k)tivita hudobno-umeleckej intermediality v súčasnosti* je upravenou verziou textu *Zur Korrela(k)-*

tivität der musikalisch-künstlerischen Intermedialität in der Gegenwart. In: *Intermedialität. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa III*. Zborník z medzinárodného sympózia GWZO v Lipsku roku 2005. Berlin: Frank & Timme 2007, s. 21–32. ISBN 978-3-86596-022-1. V slovenčine bola uverejnená v muzikologickom periodiku *Slovenská hudba*, 2007, roč. 33, č. 1, s. 111 – 118, pričom je rozšírená o korigované texty článkov a recenzií *Niektoré cesty ešte vedú do Ríma*. In: *Vlna*, 2007, roč. 89, č. 30/1, s. 60 – 63; *Palinckx: Monumentum and Wag, Henry*. In: *UNI*, 2003, roč. 13, č. 3, s. 8 – 9 a *Natural Plastic*. In: *Hudobný život*, 2005, roč. 37, č. 5, s. 41.

Text *Na margo niektorých motívov v hudobnej semiotike Petra Faltina* je v tejto publikácii uverejnený po prvýkrát.

Text *Pár slov k popu kedysi a dnes* je upravenou verziou článku *Pop-princíp v kultúre kedysi a dnes*. In: *V labyrinte popkultúry*. Ed. Marta Žilková. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa 2004, s. 13 – 20. ISBN 80-8050-709-0.

Text *Transmutácia princípov a tém komiksu v hudbe postmodernej* bol pôvodne publikovaný v multimediálnom zborníku *K. O. mix*. Nitra: Nitrianska galéria 2008. ISBN 978-80-85746-38-9.

Text *Nemý filmový obraz-pohyb a komprovizovaná hudba* je upravenou a doplnenou verziou článku *Filmový obrazopohyb v intuitívnej hudbe (Autoreflexívne poznámky)*. In: *Kino-Ikon*, 2003, roč. 7, č. 4 (14), s. 209 – 216.

Text *Ambivalentnosť periférnosti* je upravenou verziou rovnomenného článku uverejneného v zborníku *O periférnosti trochu inak*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa 2002, s. 13 – 16. ISBN 80-8050-568-3. Text je doplnený o skorigovaný text článku *Hudobní „outsideri“ a pseudohrdinovia*. In: *Vlna*, 2002, roč. 3, č. 12, s. 64 – 65.

Literatúra

- ALBORŇOZ, Cristina Carillo de: *Gao Xingjian – majster tušu*. In: Kultúrny život, 2001, roč. 2, č. 46, s. 10.
- ALLEAU, René: *Hermés a dejiny vied. Studie k archeologii a etnologii viedění se zretelem k historii alchymie a hermetické tradici*. Prel. Ivo Purš a Martin Stejskal. 1. vyd. Praha: Trigon, 1995, 109 s. ISBN 80-85320-61-4
- ALLEGUE, Ludivine: *Sama: The Videodocument as a Way of Generating Knowledge*. In: *Convergences and Divergences of Existential Semiotics*. Ed. Július Fújak, 1. vyd. Nitra: Constantine the Philosopher University, Faculty of Arts 2007, s. 125 – 138. ISBN 978-80-8094-241-0.
- APPIGNANESI, Richard – GARRATT, Chris: *Postmodernismus pro začátečníky*. Brno: Ando Publishing 1996.
- BARTHES, Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán 2004. ISBN 80-86569-73-X.
- BELIČOVÁ, Renáta: *Recepčná hudobná estetika*. Teória. 1. vyd. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa 2001. 132 s. ISBN 80-8050-592-6.
- BĚLOHRADSKÝ, Václav: *Éra zbožštění vlastního hlasu (1.)*. Kola americké politické kultury se točí zpět. In: *Slovo*, 2003a, roč. 5, č. 22, s. 14.
- BĚLOHRADSKÝ, Václav: *Éra zbožštění vlastního hlasu (2.)*. Nenapravitelný pokles kvality veřejného mínění. In: *Slovo*, 2003b, roč. 5, č. 23, s. 14.
- BONDY, Egon: *Až tvorivý akt robí človeka. O plnení vnútornej úlohy*. In: internetový časopis Fénix. http://www.sweb.cz/ebondy/filosofie/o_tvorivosti.html
- CSERES, Jozef: *Blázni sú tí, ktorí v hudbe vnímajú len zvuk*. In: *OS*, 2000, roč. 4, č. 8, s. 69 – 71.
- CSERES, Jozef: *Improvizácia s veľkým C*. In: *OS*, 1999(b), roč. 3, č. 12, s. 87 – 88.
- CSERES, Jozef: *Tom Cora 1953 – 1998*. In: *Ticho – súčasník hudby*, 1998, roč. 3, č. 10, s. 56.
- CSERES, Jozef: *Vysoké samplované C*. In: *OS*, 1999(a), roč. 3, č. 4, s. 86 – 88.
- CSERES, Jozef: *Za estetiku hluku (a pritom nie proti estetike ticha)*. In: *Ticho – súčasník hudby*, 1997, roč. 2, č. 4 – 5, s. 6 – 9.
- CSERES, Jozef: *Zvuk a tón, hlas a hláska, jazyk a prehovor, text a dielo... skrátka hudba*. In: *OS*, 1999(c), roč. 3, č. 11, s. 87 – 89.
- CSERES, Jozef: *Hudobné simulakrá*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum 2001. 192 s. ISBN 80-88884-30-6.
- CSERES, Jozef: *Site & Room*. In: *Era21*, 2004, roč. 4, č. 3, s. 46 – 47.
- CSERES, Jozef: *Co že se to dnes děje se zvuky v prostoru?* In: *His voice*, 2008, roč. 8, č. 2, s. 8 – 11.

- DELEUZE, Gilles: *O filozofii*. Rozhovor s R. Bellourom a F. Ewaldom. Prel. Miroslav Marcelli. In: *Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia*. Bratislava: Archa, 1991, s. 112-133. ISBN 80-7115-025-8
- DELEUZE, Gilles: *Proust a znaky*. Prel. Josef Hrdlička. Praha: Herrmann & synové 1999. 208 s.
- DELEUZE, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv 2000. 298 s. ISBN 80-7004-098-X.
- DORŮŽKA, Lubomír: *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. Bratislava: Opus 1978. Bez ISBN.
- FALTIN, Peter: *K otázke hudobného významu*. In: *Slovenské pohľady*, 1991, roč. 107, č. 9, s. 50 – 54.
- FALTIN, Peter: *Protirečenia pri interpretácii umeleckého diela ako znaku. Tri monistické modely na vysvetlenie významu hudby*. In: *Slovenská hudba*, 1992(a), roč. 18, č. 2, s. 153 – 162.
- FALTIN, Peter: *Význam v hudbe*. In: *Slovenská hudba*, 1992(b), roč. 18, č. 3, s. 298 – 341.
- FALTIN, Peter: *Ontologické transformácie v hudbe šesťdesiatych rokov*. In: *Slovenská hudba*, 1992(c), roč. 18, č. 2, s. 175 – 179.
- FERENC, Petr: *Koberce, záclony: Miesto tajemství je tu jen zlatá rybka*. In: *His voice*, roč. 6, 2006, č. 3, s. 48.
- FRANZ, Marie-Louise von: *Mýtus a psychologie. Mýty o stvoření z pohledu hlubinné psychologie*. Prel. Petr Patočka. 1. vyd. Praha: Portál 1999. 208 s. ISBN 80-7178-343-9.
- FRANZ, Marie-Louise von: *Věštění a synchronicita*. Prel. Kristina Lukášová-Černá a Jan Černý. 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka 2001. 157 s. ISBN 80-85880-22-9.
- FUJAK, Július: *Tvorivosť v načúvaní hudobnému tvaru (Interpretačné sondy do (ne)konvenčnej hudby)*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF 2000. ISBN 80-8050-364-8.
- FUJAK, Július: *Musical Correla(c)tivity (Notes on Unconventional Music Aesthetics)*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta 2005. 140 s. ISBN 80-8050-870-4.
- GODÁR, Vladimír: *Kacírske quodlibety*. 1. vyd. Bratislava: Music forum 1998. 184 s. ISBN 80-88737-12-5.
- GODÁR, Vladimír: *Rozhovory a úvahy*. Bratislava: AEPres, s. r. o., 2006. 229 s. ISBN 80-88880-69-6.
- GOMBROWICZ, Witold: *Proti poézii*. Prel. Karol Chmel. 1. vyd. Levoča: Modrý Peter 1995. 69 s. ISBN 80-85515-27-X.
- GÓVINDA, Láma Anágárika: *Základy tibetskej mystiky*. Prel. Libuše Pavláková. 1. vyd. Praha: Pragma 1994. 300 s. ISBN 80-85213-37-0.
- GRIGORJEVA, T. P.: *Prirodzenosť ako metóda*. In: *Zen 1 (Antológia)*. Bratislava: CAD Press 1986, s. 333 – 354.
- GROF, Stanislav: *Kosmická hra*. Praha: Perla 1998. 233 s. ISBN 80-902156-1-0.
- GROF, Stanislav – BENNET, Hal Zina: *Holotropní vědomí. Tři úrovně lidského vědomí, formující naše životy*. Prel. Jan

- Edlman. 1. vyd. Praha: Gemma 89 1993. 227 s. ISBN 80-85206-18-8.
- HANSEN-LÖVE, Aage: *Allgemeine Probleme der Intermedialitätsforschung und ihre zentrale Begrifflichkeit – Kutzer Abriss der Fragestellungen*. In: Paragrana, Band 7, 1998, Heft 1, s. 1 – 24.
- HAYWARD, Jeremy: *Ekologie a zážitek posvátnosti*. In: Dharma Gaia. Eseje o buddhismu a ekologii. Zostavil Allent Hunt Badiner. Prel. Antonín Konečný a Martin Solotruk. 1. vyd. Bratislava: CAD Press 1990, s. 55 – 62. ISBN 80-85349-35-3.
- Hermes' Ear*. Ed. He^{er}me^{er}s. Nové Zámky: Kassák Centre for Intermedia Creativity 2006. 175 s. ISBN 80-968562-2-7.
- CHALUPKA, Ľubomír: *Pojem „zvukový ideál“ v slovenskej muzikológii (Ku genéze a kontextom teoretickej práce Petra Faltina: Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre)*. In: Slovenská hudba, 1999, roč. 25, č. 1, s. 79 – 110.
- JUNG, Carl Gustav: *Analytická psychologie – její teorie a praxe: Tavistocké přednášky*. Prel. Kristina Lukášová-Černá a Karel Plocek. 2. vyd. Praha: Academia 1993. 208 s. ISBN 80-200-0480-7.
- KAMPMANN, Wolf: *The Big Gundown. Comic Strip a strata reality v hudbe Johna Zorna*. In: Murin, Michal a kol.: *Avalanches 1990 – 1995*. Bratislava: Spoločnosť pre NEkonvenčnú Hudbu (SNEH) 1995, s. 132 – 134. ISBN 80-967206-4-3.
- KASTOVÁ, Verena: *Imaginace jako prostor setkání s nevědomím*. Prel. Kristina Lukášová-Černá a Jan Černý. 1. vyd. Praha: Portál 1999. 168 s. ISBN 80-7178-302-1.
- KATINA, Peter: Recenzia CD tEóRia OtráSu – Jana Lewitová – Vladimír Merta: *Jánošík*. In: Hudba, 2008, roč. 3, č. 1, s. 76.
- KOFRONĚ, Petr: *Tón ne! Čítanka pro ty, kdo pochybují o smyslu nové hudby*. 1. vyd. Brno: Host 1998. 168 s. ISBN 80-86055-38-8.
- LOMUTO, Michel: *Listening to Gesture*. Prednáška na konferencii 9th International Congress on Musical Signification, Universita Tor Vergata, Rím, Taliansko, september 2006.
- LUTOSŁAWSKI, Witold: *Skladateľ a poslucháč*. In: Slovenská hudba, 1992, roč. 18, č. 4, s. 445 – 448.
- MARCELLI, Miroslav: *Michael Foucault alebo Staťsa iným*. 1. vyd. Bratislava: Kalligram, 2005. 152 s. ISBN 80-7149-723-1.
- MATHAUSER, Zdeněk: *Systémy a jejich zárodečná jádra*. In: *Semiotické modelovanie sveta v texte*. Ed. Mária Valentová. Nitra: Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2003. s. 17 – 26. ISBN 80-8050-786-4.
- MIKO, František: *Význam, jazyk, semióza*. 1. vyd. Nitra: VŠPg 1995. 140 s.
- MIKO, Valér: *Nová spontánnosť*. Autoreferát dizertačnej práce. Nitra: UKF 2006. 20 s.
- MIKO, Valér: *Fluff Modulation alebo jemné modulovanie zmyslu tejto doby*. In: Ján Boleslav Kladiivo, Julio Fujak: *Fluff Modulation*, sprievodný text k DVD, Vlna 2008.

- MONK, Meredith: <http://www.meredithmonk.org>.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel 1971.
- MURÁNSKY, Martin: *Pohanstvo západu, popkultúra a pragmatický liberalizmus v esejach Camille Paglia*. In: Výrazové osobitosti teenagerskej kultúry – prolegomena. Nitra: ÚLUK FF VŠPg 1995, s. 41 – 51. ISBN 80-88738-88-1.
- PALLA, Marian: *Jak zalichotit tlusté ženě*. 1. vyd. Brno: Petrov 1996. 128 s. ISBN 80-85247-82-8.
- PARTCH, Harry: *Genesis of a Music*. 2. vyd. New York: Da Capo Press 1979. 517 s. ISBN 0-306-80106-X.
- PETŘÍČEK, Miroslav: *Úvod do (současné) filosofie*. 4. vyd. Praha: Herrmann & synové 1997. 178 s.
- PLESNÍK, Ľubomír: *Estetika inakosti*. 1. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta 1999. 140 s. ISBN 80-8050-199-8.
- PLESNÍK, Ľubomír: *Estetika jednakosti. Tvaroslovné poznámky*. 1. vyd. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF 2001. 100 s. ISBN 80-8050-463-6.
- POKORNÝ, Jaroslav: *Round table*. In: Ticho – súčasník hudby, 1997, roč. 2, č. 4 – 5, s. 46 – 47.
- PRATES, Eufrazio: *Mutations – Holonomic and Fractal Music. Experimentation Developed Through a Semiotic Approach*. Prednáška na konferencii 9th International Congress on Musical Signification, Universita Tor Vergata, Rím, Taliansko, september 2006.
- PRÉVOST, Edwin: *Meta-hudba a obludný mutant majetníckeho individualizmu – impozantný zápas*. In: http://www.k2ic.sk/Hermes/hermes_pages/monster.html. Prel. Jozef Cseres, 2000.
- PRÉVOST, Edwin: *No Soun Is Innocent. AMM and the Practice of Self-Invention, Meta-musical Narratives, Essays*. Copula – an imprint of Matchless Recordings and Publishing, 1995. ISBN 0-9525492-0-4.
- REYBROUCK, Mark: *The Listener as an Adaptive Devise: An Ecological and Biosemiotical Approach to Musical Semantics*. Prednáška na konferencii 7th International Congress on Musical Signification, Imatra, Fínsko, jún 2001.
- SHEINBERG, Esti: *Existential Irony in Music*. Prednáška na konferencii 7th International Congress on Musical Signification, Imatra, Fínsko, jún 2001.
- STEFANI, Gino – LISI, Stefania Guera: *A Bodily Semiotics of Music*. Prednáška na konferencii 9th International Congress on Musical Signification, Universita Tor Vergata, Rím, Taliansko, september 2006.
- ŠŤASTNÝ, Jaroslav: *Hlavou proti zdi*. In: Hudba na pomezí. Zostavil Petr Dorůžka. 1. vyd. Praha: Panton 1991, s. 102 – 135. ISBN 80-7039-125-1.
- ŠŤASTNÝ, Jaroslav: *Expozice nové hudby '96*. In: Ticho – súčasník hudby, 1996, roč. 1, č. 3, s. 25.
- TARASTI, Eero: *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press 2000. 218 s. ISBN 978-0253337221

- TARASTI, Eero: *Metaphors of Nature and Organic Unity: An Introduction to a Biosemiotics Analysis of Symphony Music*. Prednáška na konferencii 7th International Congress on Musical Signification, Imatra, Fínsko, jún 2001.
- TENNEY, James: *Interview s Jamesem Tenneyem*. In: Ticho – súčasník hudby, roč. 2, 1997, č. 6-7, s. 1-5.
- WILSON, Peter Niklas: *Hear And Now. Úvahy o improvizovanej hudbe*. Prel. Slavomír Krekovič. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum 2002. 259 s. ISBN 80-88884-35-7.
- XENAKIS, Iannis: *Determinizmus – indeterminizmus*. In: Slovenská hudba, 1993, roč. 19, č. 1, s. 77 – 83.
- ZAPPA, Frank – OCCHIOGROSSO, Peter: *The Real Frank Zappa Book*. New York: Poseidon Press 1989. ISBN 0-671-63870-X.
- ZOUHAR, Vít: *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, Pedagogická fakulta 2004. 258 s. ISBN 80-244-0973-9.
- ZVONÍČEK, Petr: *Marcel Duchamp. Eros – to je život*. In: UNI, roč. 8, 1998, č. 9, s. 8-15.
- ŽABKA, Marek: *Muzikologické dielo Petra Faltina vo svetle recepcie impulzov z nemeckého kultúrneho prostredia*. In: Slovenská hudba, 2004, roč. 30, č. 4, s. 494 – 502.



Resumé

The publication *Musical Correla(c)tivities* consists of a selection of studies and articles (written between 2002 and 2008) focused on the specific nature of the semiosis of (primarily) non-conventional music. These musical-aesthetic and musical-semiotic essays reflect in interdisciplinary perspective the mutually conditioned relationship of music and the generation of its meanings in the process of perception. The papers deal with different, but complementarily connected phenomena such as the creativity of listening to music, the specificity of the modes of consciousness during this process and the musical-artistic intermediality.

The focal notion of *correla(c)tivity* in the context of the author's musical-semiotic research is used to refer to the sense of the mutual connection between the being of musical shapes and the process of creative listening to them. Inspired by the thoughts of a Slovak musicologist Peter Faltin, the author comprehends musical correla(c)tivity as a notion which expresses:

- the fact that the creativity of listening to music is activated by the correlative energy of musical shapes as well as
- the relationship of mutual dependence between the sounding shapes and the creative potential of a listener.

Musical-meaningful semiosis is based on their interactive symbiosis – the composer's intention is embodied and articulated by sonant sounds – its accurate comprehension is a matter of a listener's consciousness generating musical meanings.

The aim of the first study *The Remarkable Creativity of Music Perception* is to defend and to justify the immanency of the creative dimension of perceiving as the basic, pre-conditional level of being of a musical work of art. The introduction of the paper is focused on the semiotic specificity of the notion of the musical text. After that, different existential and semiotic musicological theories (Tarasti, Reybrouck, Sheinberg) are introduced in connection with the interpretations of creativity by Egon Bondy (creativity as a means of self-cultivation), Vilém Flusser (state of self-understanding and identity in the creative gesture of the act of art perception), Peter Niklas Wilson (musical aesthetics "hear and now") and František Miko (the system of expressional categories of art). The text also consists of short interpretations of the uniqueness of the musical expression of projects by Franz Hautzinger and configurations such as Skeleton Crew, E and Abstract Monarchy Trio.

The meaning and the character of the holistic musical experience of extra-temporal reality has become a thematic focus of the final part *The Modes of (Un)Consciousness in Music Perception*. The blocked dimensions of unconsciousness

are spontaneously stimulated during the experience of musical perception (the borders between consciousness and unconsciousness are crossed). The homeostatic meaning of such a de-blocking process is mentioned by David Dunn (the interactivity of mind and environment), Renáta Beličová (the presence of the unconscious contends in musical experience), psychoanalysts Carl Gustav Jung, Marie-Luisa von Franz and Verena Kast and by the psychotherapist Stanislav Grof. The essay also deals with the Buddhist concept of the multi-dimensional mind (consciousness), which does not employ a dual notion of consciousness – unconsciousness. It is about the transposition of *one* (notion of) consciousness into qualitatively higher degrees or spheres. One of the methods of their activation in human beings is the creativistic perception of the multidimensional correla(c)tive flow of musical shapes. The correla(c)tivity of a musical work of art and its meaningful comprehension in modes of perceiving (un)consciousness comes from their mutually resonant multidimensionality.

The introduction of the third study *The Correla(c)tivity of Music-Artistic Intermediality today* presents notes on the integral interaction of music, word and gesture, based on the concept of the *corporeality* of artistic expression developed by American composer and musical-intermedia bricoleur Harry Partch, which interprets the mutual relationship between music and various art media from the po-

sition of their genuine syncretism. Following the research of Jan Mukařovský, the study applies the multiplication of his model of semantic structure of utterance to other arts. Artistic media are defined by different kinds of temporal being and by realization in time – in terms of temporally “performative textuality” and “fixed textuality” (Aage Hansen-Löve). Since the beginning of the second half of the 20th century, they are combined in unexpected, unconventional fusions. Therefore, the paper is focused on the problems of the specific character of their correla(c)tivity as the mutual relationship of artistic media today as well as focusing on the correla(c)tive relationship of actual forms of intermediality and changes of human consciousness in the process of its perception. The ideas are demonstrated via the interpretation probes into intermedia contemporary musical projects of such experimental artists as Amy Knoles, the group Palinckx, Ivan Palacký, Ludivine Allegue and others. The culture of expression and dialogical poetics in its final consequence relies on the imaginative intelligence and emotive empathy of a perceiving man.

The forth paper called *A Few Notes Regarding Some Motifs in the Musical Semiotics of Peter Faltin* is written in the form of a series of short comments on the inspiring impulses of the thinking of Peter Faltin, one of the most important Slovak musicologists and semioticians of music in the 20th century .

The second half of the publication consists of thematic articles reflecting on different kinds of music and their relationships with the ambivalence of the notion of “periphery”, just as with their relationships with pop culture, comics and the author’s musical re-interpretations of silent movies. There are also fragments of interviews with the author in the enclosure.

The scientific research publication *Musical Correla(c)tivities with subtitle Selection of Studies and Articles (not only) on Musical-Intermedia Semiosis* can serve as subsidiary material for students of musical aesthetics and musical semiotics at the high school level as well as for any interested members of the public.

Publikácia vznikla v rámci vedecko-výskumného projektu KEGA MŠ SR 3/6468/08
Inovácia výučby hudobnej semiotiky na vysokých školách.

Názov: Hudobné korela(k)tivity
Výber štúdií a článkov (nielen) o hudobno-intermediálnej semióze

Autor: doc. PhDr. Július Fujak, PhD.

Vydavateľ: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta,
Katedra kulturológie

Posudzovatelia: doc. Mgr. Vladimír Zvara, PhD.
MgA. Jaroslav Šťastný, PhD.

Jazykový redaktor: Mgr. Marián Macho

Preklad resumé: Mgr. Branislav Hudec

Technický redaktor: Mgr. Ivan Medo

Návrh obálky: Július Fujak s použitím druhého fragmentu z grafiky
Veroniky Madajovej *Improvizácia – Sôlo pre tuš* (1983)
a písma Dominika Fujaka

Fotografie bez označenia: archív Júliusa Fujaka

Vydanie: prvé

Náklad: 700 ks

Rozsah: 110 strán

Rok vydania: 2008

Tlač: SEVT, a.s., Plynárenská 6, 921 09 Bratislava

ISBN 978-80-8094-365-3