

Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba





Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba

Publikace vznikla ve spolupráci

s Centrem audiovizuálních studií FAMU (specifický výzkum)

s Katedrou divadelních, filmových a mediálních studií FF UP (specifický výzkum)

s Katedrou střihové skladby FAMU (specifický výzkum)

© Pastiche Filmz, 2010

www.pastichefilmz.org

Selection © Martin Bernátek, Kateřina Krejčová, Martin Mazanec, Matěj Strnad, 2010

English Translation © Jan Burda, Matěj Strnad, 2010

French Translation © Jolana Flašarová, Martin Flašar, 2010

German Translation © Zuzana Krejčí, Kateřina Krejčová, Matěj Strnad, 2010

Edice PAF

Olomouc 2010

ISBN 978-80-904515-4-4

—Studie

Jörg Jewanski: Barvy a hudba	13
Fred Collopy: Barevná hudba se znovu hlásí o slovo	27

—Absolutní film

Walter Ruttmann: Malba médiem času	35
Hans Richter: Špatně trénovaná duše	39

—Please, no music!

Oskar Fischinger: Znějící ornamenty	45
Mary Ellen Bute: Abstronika. Experimentální film zachycuje estetiku osciloskopů	49
John Whitney, James Whitney: Audiovizuální hudba	53
Stan Brakhage: Film a hudba	59

—Polykino

László Moholy-Nagy: Simultánní kino neboli polykino	67
Bruno Corra: Barevná hudba	71
Vasilij Vasil'jevič Kandinskij: O abstraktní jevištní syntéze	77
Thomas Wilfred: Umělec a světlo	81
Iannis Xenakis: Poznámky o „elektronickém gestu“	87

Editorial	95
-----------	----

Portréty autorů textů	97
Citované zdroje	101
Biografie editorů	103
Program PAF	105

Barevná hudba neboli optofonie vychází z psychologických a psychofyzických předpokladů člověka. Těmi jsou barevné slyšení, nebo naopak tónové vidění, synestézie, synopsie. Barevné slyšení je jev velmi subjektivní a zvláštní. Přestože není prokazatelný u každého člověka, objevuje se velice často, a to zejména u hudebních skladatelů, hudebníků zabývajících se výtvarným uměním, nebo naopak u vizuálních umělců zabývajících se hudbou.

Umění využívá především spojení mezi zrakovou a sluchovou činností. Tzv. synopsie označuje jakékoli spojení zrakového a sluchového vjemu, synestézie zase označuje tzv. dvojitý pocit – neúmyslné spojení dvou smyslových oblastí (nejčastěji právě vizuální a auditivní) v aktu vnímání nebo představování. Synestézie a synopsie tvoří problematičtější pole i pro teoretickou psychologii, neuropsychologii nebo lingvistiku, objevují se stále nové výklady a nová využití v umění i mimo ně.

Princip barevné hudby bývá často popisován na základě fyzikálních vlastností světla a zvuku. Tyto popisy odkazují na pohyb světelných vln, které je člověk schopen vnímat zrakovými smysly a vln vzduchových, které pojmáme sluchovým ústrojím. Interpretace a analýzy tohoto fenoménu zahrnují i ryze autorské texty umělců, filmařů či architektů. S akcentem na oblast umění pohyblivého obrazu je tu důraz kladen zejména na „teorii filmového rytmu“, zvukový doprovod a konstrukci audiovizuálního prostoru.

Poznámka k překladu

Text německého muzikologa Jörga Jewanského, přeložený z rozsáhlé internetové hudební encyklopedie *Grove Music Online*, vznikl kompilací a překladem článků z druhého vydání lexikonu *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1994–2008). Obsahem má text parametry podrobného slovníkového hesla. Kvality textu spočívají v přehledném rozčlenění problémů i chronologie událostí a výčtu relevantních osob spjatých s fenoménem barevné hudby. Text je součástí objemného muzikologického kompendia a autor předpokládá znalost nebo dohledatelnost jmen a fenoménů. Nezbyvá příliš místa pro dílčí analýzy ani prostor pro bližší představení jednotlivých osobností (které pro jasnost v překladu doplňujeme o celá jména). Jewanski se nezabývá otázkou prostorových implikací vztahů barev a hudby stejně jako vývojem ve 20. století, např. experimenty tvůrců „absolutního filmu“ jsou podány velmi stručně. Více informací by (nejen) český čtenář uvítal o Kongresech pro bádání o barvě a tónu (1.–3. Kongress für Farbe-Ton-Forschung) organizovaných ve 30. letech 20. století G. Anschützem v Hamburku. Kongresů se účastnili i čeští zástupci, vizuální umělec a tvůrce barevných klavírů Zdeněk Pešánek a synestetik, architekt a estetik Arne Hošek. Přesto Jewanského rozsáhlé heslo poskytuje stručný a syntetizující úvod do historie problematiky vztahu barev a hudby doplněný o základní bibliografii.

Vztah mezi barvami a hudbou v rámci většího celku sestávajícího z hudby a výtvarného umění doposud nebyl systematicky zkoumán. Od dob, kdy Ferenc Liszt složil skladbu *Sposalizio* z cyklu *Léta putování* (*Années de Pèlerinage*, 1839), která byla inspirována Rafaelovou malbou, se mnozí skladatelé při své práci inspirovali obrazy (Fink, 1988, vyjmenovává 711 takových skladatelů). Stejně tak i malíři nacházeli inspiraci v konkrétních skladbách i hudbě samotné. Téma barev a hudby v sobě zahrnuje vztah mezi barvami a formou, světlem a hudbou, barvou a hudebními intervaly, barvami a zvukem a samozřejmě také malířstvím a hudbou. Historií těchto vztahů od antiky, až do 20. století, prostupují kosmologické myšlenky.

1. Barvy ve vztahu k hudbě
2. Hudba ve vztahu k barvám
3. Barva a hudba jako umělecká syntéza
4. Synestézie

1. Barvy ve vztahu k hudbě

Teorie hudby, která je založená na matematických principech a rozlišuje mezi konsonancí a disonancí, byla často užívána jako model pro barevné teorie a jako základ pro stanovení harmonií a disharmonií i u barev. Antičtí Řekové jako první sestavili barevnou škálu rozdělenou do sedmi částí podle sedmi hudebních tónů a sedmi tehdy známých planet. Na této škále jsou všechny barvy odvozeny od směsice černé a bílé. Konsonance hudebních intervalů byla převedena do barev (Aristoteles, *O vnímání a vnímatelném*, s. 327–358). Aristotelova teorie barev byla uznávána až do 17. století a také v 16. a 17. století byly mnohé barvy spojovány s některými hudebními intervaly, i když takováto přirovnání obvykle souvisela s přirovnáními, která se vyskytují i v jiných oblastech, jako je tomu například u různých úrovní bytí, planet, základních elementů, fází lidského života nebo úrovní poznání. Cílem těchto přirovnávání bylo definovat harmonii barev. Geronimo Cardano (*De subtilitate rerum*, 1550, kn. 13) viděl podobnosti u sedmi barev, sedmi vůní a sedmi planet. Gioseffo Zarlino přirovnal konsonance primy a oktávy k bílé a černé a prostřední konsonance k zelené, červené a modré (*Le istituzioni harmoniche*, 1558, č. 3, kap. 8). Athanasius Kircher vypracoval komplexní přehled analogií, ve kterých kromě jiného nacházel paralely mezi notami, intenzitou světla a stupněm jasu (*Ars magna lucis et umbrae*, 1646, s. 67). O čtyři roky později navrhl systém spojující barvy a hudební intervaly (*Musurgia universalis*, 1650, I., s. 568). Marin Cureau de la Chambre převedl poměry získané z teorie o hudebních intervalech na barevné páry a vytvořil *Système des couleurs et des harmonies (Nouvelles observations et coniectures sur l'iris*, 1650, s. 215). Ovšem všechny výše zmíněné pokusy o analogie, i mnohé další z této doby, byly založeny na Aristotelově teorii barev. Ačkoliv konkrétní spojitosti těchto systémů nemohou být nyní detailně rekonstruovány a jiné práce těchto autorů obsahují rozpory, je jasné, že představují smysluplnou koncepci, ve které všechny fenomény stojí na stejných principech a zrcadlí celkovou harmonii světa.

V roce 1666 stanovil André Félibien poprvé jako základ nového systému barev žlutou, červenou a modrou. V té samé době podnikl své první spektrální experimenty Isaac Newton

a v roce 1672 ve své práci připodobnil hudební intervaly k pásmům barevného spektra, „protože podobnost s přírodou je zde zjevná“ (*An Hypothesis Explaining the Properties of Light*, 1675). U Newtona můžeme také sledovat přetrvávající pozůstatky kosmologického myšlení, a to když nachází spojitosti mezi barvami, notami a planetami. Vztah mezi barvou a hudebními intervaly byl nyní vnímán tak, že má fyzikální základ, a tuto myšlenku Newton podporoval. V Anglii, Francii, Německu a Rusku vyvolala jeho práce *Optika* (1704), ve které se k těmto vztahům vrací, velkou odezvu. Ve všech zmíněných zemích měla velký vliv a fenomén vztahu mezi barvami a hudbou byl dále prozkoumáván i zde (viz Jewanski, 1999).

Nejintenzivněji se tomuto tématu začali věnovat ve Francii. Po roce 1772 začaly tvořit výchozí bod hudební teorie spisy Jeana-Philippe Rameaua. Ten za centrum harmonického systému považoval individuální akord a ve svých tezích vycházel z řad alikvotních tónů. Jeho myšlenkami se inspiroval i francouzský matematik a filozof Louis-Bertrand Castel. Byl obeznámen s barevnými teoriemi své doby, s antickými spisy i díly teoretiků z 16. a 17. století. Po přezkoumání francouzského překladu Newtonovy *Optiky* z roku 1723 a s odkazem na Kircherův přehled barev a intervalů prohlásil, že „rozsah našich smyslů je podle všeho stále stejný a příroda nám nabízí právě tolik zvuků jako barev“ (s. 1450). Po roce 1725 vypracoval Castel vlastní systém barev a tónů, který začíná tónem C = modrá. Převzal barevné teorie malířů a barvířů své doby a zavrhl teorie založené na Newtonovské fyzice. Zjednodušil vztah mezi barvami a hudebními intervaly na vztah mezi barvami a tóny, osvobodil jej od kosmologických souvislostí a souběžně se jej pokusil jako barevnou hudbu přenést do umění. Vyrobil svůj *clavecin oculaire* – doslova „oční cembalo“ –, který představil před nepočítaným obecnstvem 21. prosince 1754. Při stisknutí jakékoliv klávesy nástroje se otevřel průzor, kterým procházelo barevné světlo. Castelův vynález tak doplnil dřívější pokusy o obohacení teorie barev hudebním směrem, a to tak, že přišel s myšlenkou umělecké syntézy. Současně tím vznikl i koncept čistých barev.

Dříve přijaté aplikace harmonických postupů na barevné kombinace byly nyní rozšířeny i do vztahu mezi hudbou a malířstvím. V této souvislosti byly také poprvé diskutovány, přestože

již nebyly považovány za odkaz klasických myslitelů. Jak Castel poznamenal, malíři často přejímali hudební slovník, mluvili o barevných tónech, barevných harmoniích, nebo dokonce o barevných disonancích. Podobně také hudebníci popisovali smíšené akordy jako napodobování techniky šerosvitu. Castel vnímal malířství jednoduše jako soubor barev a hudbu jako soubor not a toto pojetí aplikoval na barevnou hudbu, kterou tak vnímá jako transformaci hudebních skladeb do obrazů. V roce 1739 stanovil Georg Philipp Telemann na základě Castelových myšlenek seznam několika „pravd“, které zredukoval na následující pravidla: kompas not se otáčí od tónů hlubokých přes střední po vysoké a spektrum barev se pohybuje od tmavých přes střední po světlé; společný pohyb jak not, tak i barev je buď stoupající, nebo klesající a sahá od pohybu rychlého po pomalý; vzdálenost mezi notami i barvami se měří od jedné k následující; ztvárnění barev i not může být buď simultánní, nebo postupné. Telemann na základě těchto „pravd“ odvodil, že „fuga ve zvucích vytvoří i fugu v barvách“. Jedná se o první dochovanou zmínku o barevné fuze.

Mnoho z Castelových článků vyvolalo vzrušenou diskuzi. Závažné argumenty pro i proti podobnostem mezi barvami a notami nebo malířstvím a hudbou vyslovovali i takoví intelektuální velikáni jako Denis Diderot, Jean-Jacques d'Ortous de Mairan, Jean-Jacques Rousseau nebo Voltaire. Bylo poukazováno na to, že barevné harmonie jsou závislé na módních trendech, kdežto definice hudební konsonance zůstává stále stejná; že disonance v barvách zanechává menší dojem než hudební disonance; že mícháním barev získáme barvu novou, u které není možné zjistit, ze kterých barev vznikla – jako když smícháme žlutou a modrou a vznikne zelená –, zatímco kombinace dvou not nevytvoří notu novou; že vnímání not je vždy závislé na tónice, a proto je relativní, kdežto vnímání barev je absolutní; že emoce vyvolané hudbou nebo malířstvím nejsou té samé povahy, jako je vztah mezi barvami a notami; a že sled barev si není možné zapamatovat tak snadno jako hudební melodii.

I když francouzští spisovatelé 18. století popírali přímý vztah mezi barvami a notami, přesto srovnávali kresbu a melodii, barvu a výšku tónu a barvu a tón. K jasným závěrům však nedošli. Myšlenkou, že k barvám můžeme přistupovat stejně jako

k hudbě, se začal zabývat i Johann Gottlob Krüger, který je autorem prvního zaznamenaného náčrtku *barevného clavicembala* (*Farbenclavecymbel*) neboli „očního cembala“ (1743), nástroje, který by produkoval „hudbu pro potěchu oka“ jako protějšek „hudby pro ucho“. Nic z jeho plánů se sice neuskutečnilo, ale jeho myšlenka přivedla Mosese Mendelssohna k návrhu vyjadřovat melodie pomocí „vlnících se melodických linek podobných plamenům“ (*Über die Empfindungen*, 1755). Carl Ludwig Junker srovnával kresbu, zbarvení a výraz obrazu s melodií, harmonií a výrazem hudební skladby (*Betrachtungen über Malerey, Ton – und Bildhauerkunst*, 1778). Nápad sestavit barevný klávesový nástroj, který by fungoval na výše zmíněných analytických principech, jako i jiné pokusy přiblížit barvy hudbě upadly do zapomnění, jakmile byla diskuze o notách a barvách obohacena o psychologický a fyziologický rozměr. V poslední třetině 18. století již nebyly jednotlivé barvy srovnávány s notami a namísto toho byl zkoumán vzájemný vztah hudby a malířství jako celku, ve kterém má hudba nadřazené postavení pro svůj okamžitý účinek na duši. „Žádné umění nepůsobí na duši tak přímo jako hudba... Malířství, sochařství a architektura jsou ve srovnání se zvukem líbezného hlasu bez života“ (Wilhelm Heinse, 1977 [1780], s. 74).

V počátcích 19. století ještě více prolomili E. T. A. Hoffmann a Robert Schumann bariéry mezi jednotlivými uměními. Schumannova postava Eusebius prohlašuje (1833), že „pro vzdělaného hudebníka je studium Rafaelovy madony stejně přínosné jako studium Mozartovy symfonie pro malíře“, k čemuž další z postav Florestan dodává: „Estetika je stejná u obou umění; pouze materiály jsou jiné“ (Schumann, 1914 [1854], s. 26). Ve své postavě kapelníka Kreislera vytvořil Hoffmann archetyp umělce, který přestupuje hranice mezi vědními obory, když říká: „Barvy, noty a vůně se mi všechny mísí dohromady. Snad ne ani tak ve snu, jako v blaženém stavu, který předchází spánku, obzvláště poslouchal-li jsem předtím dlouho hudbu“ (Hoffmann, 1982, s. 401). V roce 1844 představil D. D. Jameson koncept „barevné hudby“ (colour music), v rámci něhož lze hudbu převádět do barev. Později v témže století navrhl H. R. Haweis používat termín „colour-art“ (barevné umění) po vzoru „sound-art“ (zvukové umění) a William Schooling koncipoval tiché elektrické barevné var-

hany. „Art of mobile colour“ (umění pohyblivých barev) A. W. Rimingtona se inspirovalo myšlenkami malíře J. M. W. Turnera, který ve svých obrazech prozkoumával nezávislou schopnost barev představovat vlastní obsah, jako např. *Světlo a barva (Goethova teorie) / Light and Colour (Goethe's Theory)* z roku 1843. Rimington doufal, že se mu podaří nahradit Turnerovo přirozeně statické barevné stínování neustálou změnou barev tak, že přeneseme pohyb na barvy. Vytvořil několik schémat: teorie barev a hudby, transformace hudby do hry barev a samotné barevné umění bez hudby. Do té doby používaný hudební model mohl být nyní opuštěn.

V prvních dvou dekadách 20. století proběhlo mnoho pokusů ustavit volnou hru barev a tvarů jako nezávislé umění, které se různými způsoby vztahuje k hudbě. Někteří umělci pokračovali ve zkoumání transformace hudby do barev v souladu s Castelovými myšlenkami (viz Klein, 1926; Scoles, 1938). Jiní umělci v této době vyvinuli „absolutní film“, který je založen na formálních postupech, rytmice a dynamice hudby. V Berlíně 3. a 10. května roku 1925 byly z tohoto žánru představeny tyto filmy: *Symphonie Diagonale* Vikinga Eggelinga, *Film ist Rhythmus (Rhythmus 21)* od Hanse Richtera a *Dreiteilige Farbensonatine* Ludwiga Hirschfeld-Macka. Paul Klee převedl některé prvky hudby do obrazů. V jeho „polyfonních obrazech“, jako je např. *Polyphon gefasstes Weiss* (1930), jsou vrstveny různě strukturované plochy a barva zde nabývá konkrétního významu. O díle Roberta Delaunayho *Les fenêtres sur la ville, première partie, premiers contrastes simultanés* (1912) napsal Klee v roce 1917: „Akcentovat ve výtvarném díle podobně jako ve fuze prvek času, o to se pokusil Delaunay volbou formátů tak širokých, že je nelze obsáhnout jedním pohledem“ (Klee, 1990, s. 135). Jak v Německu, tak v USA se prosadilo tzv. kinetické malířství (Diebold, 1921). Willard Huntington Wright o něm v eseji *Budoucnost malířství (The Future of Painting)* hovořil jako o novém umění, které by namísto plátna a barev mohlo používat barevné varhany: „Barevné varhany jsou vlastně logickým vyústěním všech moderních výzkumů v oblasti barevného umění“ (Wright, 1923, s. 49). Od roku 1922 představoval Thomas Wilfred na svém Claviluxu (barevných varhanách) němé vizuální kompozice, které nazýval *lumia*. Čísloval je jako hudební opusy a někdy jim přiděloval i hudební názvy.

Mnohé z barevných varhan byly vyrobeny se záměrem vytvořit kinetické umění pomocí volně se měnících barev (Goldschmidt, 1928).

Luigi Veronesi své dílo *Chromatische Visualisierung: J. S. Bach Kontrapunkt No. 2* aus „*Kunst der Fuge*“ (1971) založil na fyzikálních podobnostech barev a hudby. V obrazovém cyklu Jakoba Wederera *Orchestersuite 3 in D-Dur von J. S. Bach* (1980–81) je každá z pěti vět suity spojena s barvou, která hypoteticky odráží její charakter a téma. Jednotlivé barvy jsou upraveny stínováním odvozeným z hudebních struktur.

2. Hudba ve vztahu k barvám

Rozdíly mezi barvami a notami nebo hudbou a malířstvím již nebyly ve 20. století spatřovány jako neslučitelné. Malíři jako Ad Reinhardt a Mark Rothko zakomponovali do svých prací časový element tím, že užíli barevné postupy, které z pozorování obrazu učinily proces. V některých hudebních dílech se zdá, že čas stojí. Například Ligeti ve skladbě *Volumina* pro varhany (1961, přepr. 1966) a *Atmosphères* pro orchestr dá potlačením rytmu vyniknout barvě tónu, forma je vystavěna na vystupňované řadě zvukových poloh. Ligeti ve své orchestrální práci *Lontano* (1967) popsal proces harmonické přeměny a nazval ji druhem polyfonie světla: pomyslná perspektiva je tvořena prostřednictvím odrazů a lámání světla a pozvolna se odhaluje posluchači, „jako by přicházel z oslnivého slunečního svitu do tmavého pokoje a postupně rozeznával barvy a tvary“ (Nordwall, 1971, s. 14). Již v Schönbergově díle *Barvy* z cyklu *Pět orchestrálních skladeb* (*Farben* z cyklu *Fünf Orchesterstücke*, op. 16, 1909) jsou hlavní dva motivy zredukovány do nejmenšího možného rozsahu jak v počtu not, tak v jejich škále; melodická stránka je potlačena a zůstávají pouze barvy tónů. Na takovouto kompozici může být nahlíženo jako na pokus, jak hudební formou ztvárnit širokou škálu odstínů jednotlivých barev, a poskytnout tak hudbě příležitost skládat v barvách.

V kompozici založené na barvách a v hudbě odkazující k obrazům nemusí být z barev ani obrazů evidentní, co bylo primárním podnětem pro vytvoření díla. Pokud skladatel jinak nenaznačí, tak nám analýza notového zápisu neprozradí dokonce ani to,

jestli byl autor vůbec nějakými jinými stimuly, než byly ty hudební, ovlivněn. Bez znalosti těchto údajů je nemožné spojovat barvy a hudbu. Kromě toho je charakter jednotlivých barev proměnlivý, například termín „červená“ nedefinuje barvu přesně. K přímému spojení s hudbou lze použít pouze malé množství barev, většinou jen ty, které jsou součástí dvanáctibarevného kruhu, a to proto, že jejich charakter se nedá postihnout jinak než běžně používanými hudebními termíny jako *adagio*, *moderato* nebo *allegro*. V *Barevné symfonii* (*Colour symphony*, 1921–2) Arthura Blisse nese každá ze čtyř vět jméno jedné barvy: *Purpurová*, *Červená*, *Modrá* a *Zelená*. Heraldický význam barev (například zelená bývá spojována se smaragdy, nadějí, mládím, radostí, jarem nebo vítězstvím) se odráží i v charakteru hudby. Palle Mikkelborg použil názvy barev pro popis hudebních vět své suity *Aura* (Sony 463351-2, 1989) a zpěvačka Lauren Newton s basistou Joëllem Léandrem přenesli malířské techniky (například monochromatickou paletu barev v díle *Stella Black* od Franka Stelly) do současného jazzu (*18 Colors*, Leo LR 245, 1997).

Kromě obecných spojitostí mezi barvami a hudbou byly barvy postaveny na roveň s jednotlivými hudebními parametry. Olivier Messiaen uplatnil subjektivní spojování barev s akordy, formou a motivy v dílech jako *Sept Haïkaï* (1962). V páté větě tohoto díla zapsal do notového zápisu barvy, které připojil k akordům, a v předmluvě ke skladbě *Barvy nebeského města* (*Couleurs de la Cité Céleste*, 1963) vysvětlil: „Výsledná podoba tohoto díla je zcela závislá na barvách.“ Melodické a rytmické motivy, zvuky i tónbr se rozvíjejí jako barvy. V cyklu *Die blaue Vier – Musik zu Bildern von Jawlensky, Klee, Kandinsky und Feininger* (1977) Michaela Denhoffa korespondují gesta a zvuky s barvami a formou, například „když při ztvárnění Feiningerova obrazu *Gelmeroda IX* odpovídá prolínání spektra a odstínů barev proměnlivé hře s tóny příbuzných akordů, jejichž časová výstavba vychází z proporcí obrazu“ (Denhoff, 1993, s. 17).

3. Barvy a hudba jako umělecká syntéza

Již v roce 1889 synchronizoval Nikolaj Rimskij-Korsakov ve své opeře *Mlada* jevištní svícení s barevnými výrazy v libretu a hudební tóninou. Nezávisle na něm se Alexander Skrjabin pokou-

šel o syntézu všech vjemů. V jeho díle *Prometheus (Prométhée)* pro orchestr, sbor a *tastiera per luce* (barevné varhany) z roku 1908–10 byly propojeny barvy a zvuky do schématu, které je těžké rekonstruovat. Arnold Schönberg ve svém díle *Šťastná ruka (Die glückliche Hand, op. 18, 1913)* chtěl, aby emoce pramenící z děje byly vyjádřeny jinými prostředky než hudbou samotnou, „mělo by být zřejmé, že s pohybem, barvami a světlem bude nakládáno stejným způsobem, jako se obvykle zachází s notami: musí vytvářet hudbu. Postavy a struktury mají být v tomto případě utvářeny tak, jako by měly různou světelnou hodnotu a barevný odstín a podobaly se hudebním skladbám, figurám a motivům“ (Schönberg, 1976, s. 238). Také Vasilij Kandinskij se ve svém jevištním díle *Žlutý zvuk (Der gelbe Klang, 1912)* pokusil dosáhnout umělecké syntézy využitím uměleckých metod z různých oblastí. V *Almanachu Der blaue Reiter (1912)* poskytl detailní pokyny pro užití barev, ale pouze neurčité náznaky týkající se hudby, jako například následující instrukce: „Orchestr hraje blíže neurčené akordy. Opona stoupá. Tmavomodré stmívání na jevišti. Nejprve od bělavé až po intenzivní tmavě modrou. Po chvíli se v centru objeví malé světlo, které se stává jasnější s tím, jak barva tmavne. Orchestrální hudba. Pauza. Hudební sbor zazní v zákulisí“ (Kandinskij, 1912, s. 212). K tomuto dílu se dochovaly pouze črty notového zápisu Thomase Hartmanna; v roce 1982 pak hudbu obnovil Gunther Schuller. Současnější jsou práce Alfreda Schnittkeho, který zamýšlel realizovat svou taneční kompozici jako součást multimediálního pohybového divadla.

Bartók ve své opeře *Modrovousův hrad (A kékszakállú herceg vára, 1911; poprvé uvedena v roce 1918)* spojil různé barevná světla všech sedmi pokojů s převažující hudební tóninou. Přibližně ve stejný čas obhajoval Granville Bantock použití barevného světla v koncertních síních při svých představeních *Atlanta in Calydon (1911)*. Není však známo, že by se nějaké světelné představení odehrálo. Mary Elizabeth Hallock-Greenewalt pořádala ve Philadelphii sólové klavírní večery doprovázené „barevným světelným nástrojem“, který naplňoval koncertní síň barvami ilustrujícími hudbu. V letech 1925–7 pořádal Alexander László sérii koncertů nového žánru „barevné světelné hudby“ (Farblichtmusik)¹, ve kterém byly hudba a barvy spojeny do jednoho umění. Ve svém multimediálním experimentu *Mosaïque*

1

László rozlišuje mezi „barevnou světelnou hudbou“ (Farblichtmusik, ang. color light music), jako vlastním celkem z barvy, světla a hudby, a „barevnou hudbou“ (Farbenmusik, ang. colour music, resp. color music, fr. musique des couleurs), jako vizualizací hudby. Dnes se ale Lászlóvo rozlišení neuznává a výše uvedené pojmy jsou používány ve stejném významu „barevné hudby“ (pozn. Jewanski 26. 11. 2010).

lumineuse de la coupole du temple (1942) se Vyšněgradskij pokusil, zatímco hrála hudba, promítat barvy na strop chrámu; stejně jako Skrjabin snil o probuzení kosmického vědomí. Mnozí se pokoušeli znovu stvořit díla jako *Prometheus*, *Šťastná ruka* a *Žlutý zvuk*, bylo to ovšem problematičtější vzhledem k náročnějšímu publiku, které si již zvyklo na moderní videoklipy, světelné show na popových koncertech nebo laserovou podívanou.

Po roce 1945 byly barvy a barevné světlo využity při skládání mnoha děl. Například Rodion Ščedrin přidal ke svému dílu *Poetoria* (1968) část nazvanou *Luce*, aby ilustroval hudební formu a symbolismus textu v různých barvách. Iannis Xenakis propojil světlo, barvy, hudbu a architekturu ve skladbách *Polytope* (1967), *Persépolis* (1971), *Polytope de Cluny* (1972) a *Le diatope* (1978). V díle *Alleluja* Sofie Gubajduliny pro smíšený pěvecký sbor, chlapecký soprán a velký orchestr a varhany (1990) je barva základní rytmickou složkou. (Wolfgang Rihm přidal ke své opeře *Die Eroberung von Mexico* z roku 1992 část *Das Licht*, která obsahuje pokyny i pro dynamiku, ale ty jsou zde míněny spíše jako návrhy než skutečné instrukce.) Stockhausenův sedmidílný operní cyklus *Světlo* (*Licht*, 1977) usiluje o dosažení společné jednoty hudby, světla, slov, pohybu a jevištní stavby, odkazuje k esoterickým tradicím a snaží se o vytvoření „kosmického divadla světa“ (Kurtz, 1988, s. 275). V roce 1993 začal malíř Hans Werner Berretz (Ha Webe) spolupracovat s umělci jako Gubajdulina, Denhoff, Galina Ustvol'skaja, Violeta Dinescu, Winfried Maria Danner a Bernd Hänschke na sérii prací, ve kterých se notový zápis stává součástí obrazu. Základní barvy označují hudební parametry (červená výšku a délku tónu, modrá rytmus, žlutá melodii, zelená harmonii) a smíšené barvy provází nehu-dební prvky, jako je text.

4. Synestézie

Ačkoliv jakékoliv spojení mezi barvami a hudbou můžeme popsat jako synestézii, nejčastěji je tento termín používán jako „slyšení barev“, nedobrovolné vnímání barev při poslechu zvuků nebo hudby. Až do pozdního 18. století byly barvy a noty nebo intervaly spojovány na základě různých analogií a tento proces byl považován za vědeckou metodu (viz 1). Teprve až na počátku

19. století začali skladatelé používat slovních metafor spojujících barvy a hudbu, aby tak vyjádřili ducha nové doby, ve které stála hudba na vrcholu umělecké hierarchie.

Základním problémem při posuzování uměleckého významu synestézie je to, že u mnoha hudebníků a umělců nelze přesně stanovit, jestli zakoušejí synestézii, mají zvýšenou vnímavost pro interdisciplinární asociace, nebo jde o hledání nových forem vyjádření pomocí záměrného stírání hranic mezi různými druhy umění (jako například u zvukových plastik). Díla Skrjabinna, Laszla, Messiaena a Denhoffa vykazují z hlediska kompozice synestetické rysy, ale není jasné, zdali se jedná o pravou synestézii ve smyslu Cytowicovy klasifikace², a také nemusí být nutně vnímána jako synestetická ani posluchači. Protože typ synestézie je u každého jedince odlišný, mohou nastat problémy, pokud je z hlediska chápání uceleného multimediálního představení nutné sjednotit vnímání hudby s barevnými představami, jako je tomu například u Skrjabinova díla *Prometheus* nebo Lászlavy *Farblichtmusik*.

V Německu se mezi lety 1927 až 1937 konaly pod vedením Georga Anschütze čtyři kongresy věnované fenoménu spojení barev a hudby. V roce 1962 bylo za účelem zkoumání uměleckých možností synestézie v bývalém Sovětském svazu na Technické univerzitě v Kazani založeno Studio Prometheus. Výzkumu synestézie se rovněž věnuje Medizinische Hochschule v Hannoveru. Mezinárodní synestetická organizace (The International Synaesthesia Association) má centrálu ve Velké Británii.

(2002)

Citovaná literatura

Aristotelés, Aristotelés, „O vnímání a vnímatelném“, in: Člověk a příroda, Svoboda, Praha 1984, s. 327–358.

Bentgens, Wilfried Johannes, *An der Grenze der Fruchtländes: Musik und Malerei im Vorfeld der Moderne*, Prisca, Zülpich 1997.

Bernard, Jonathan W., „Messiaen's Synaesthesia: the Correspondence between the Color and Sound Structure in his Music“, *Music Perception*, č. 1, podzima 1986, s. 41–68.

Bousseur, Jean-Yves, *Music: Passion for an Art*, Rizzoli, New York 1991.

2

Richard E. Cytowic definuje synestézii jako automatické a mimovolné spojení dvou a více smyslů, při kterém je například hlas nejen slyšen, ale také cítěn, viděn, ochutnán. Synestézii přisuzuje pět základních znaků, podle kterých ji lze klinicky charakterizovat: je mimovolná a automatická, prostorová, konzistentní a generická, paměťová, emocionálně laděná. Richard E. Cytowic, „Synesthesia: Phenomenology And Neuropsychology“, *Psyche*, č. 10, červenec 1995 (pozn. ed.).

- Budde, Elmar, „Musik – Klang – Farbe: zum Problem der Synästhesie in den frühen Kompositionen Ligetis“, in: György Ligeti, Graz 1984, s. 44–59.
- Castel, Louis-Bertrand, „Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons, et toutes sortes de pièces de musique“, Mercure de France, listopad 1725, s. 2552–77.
- Castel, Louis-Bertrand, „Traité d'optique ... par M. le Chevalier Newton; traduit par M. Coste“, in: Memoire (de Trévoux) pour l'histoire des sciences et des beaux arts, xxiii, 1723, s. 1428–50.
- Denhoff, Michael, „Vom Bild-Klang zum Klang-Bild“, *Neue Zeitschrift für Musik*, H. 6, 1993, s. 14–23.
- Diebold, Bernhard, „Farbenmusik“, *Melos*, 1921, s. 256–258.
- Düchting, Hajo, *Paul Klee: Malerei und Musik*, Prestel, Mnichov 1997.
- Emons, Hans, „Das mißverständene Modell. Zur Rolle der Musik im abstrakten Film der Zwanziger Jahre“, in: Behne, Klaus-Ernst (ed.), *Film-musik-video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr*, Bosse, Řezno 1987. s. 51–64.
- Fink, Monika, *Musik nach Bildern: programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert*, Ed. Helbling, Innsbruck 1988.
- Franssen, Maarten, „The ocular harpsichord of Louis-Bertrand Castel“, *The science and aesthetics of an eighteenth-century cause célèbre. Tractrix: Yearbook for the History of Science, Medicine, Technology and Mathematics*, 1991, s. 15–77.
- Galeyev, Bulat M., *Chelovek, iskusstvo, tehnika (problema sinestezii v iskusstve)*, Kazaň 1987.
- Galeyev, Bulat M. (ed.), „Prometheus“, *Leonardo*, č. 5., 1994.
- Goldschmidt, Richard Hellmuth, „Postulat der Farbwandelspiele“, *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie*, 1927–8, s. 1–93.
- Heinse, Wilhelm, *Musikalische Dialogen*, Olms, Hildesheim 1977 (1780).
- Hoffmann, E. T. A., „Johannes Kreislers Lehrbriefe“, in: *Fantastische Stücke in Callots Manier, Gesammelte Werke in Enizelausgaben*, Band I, Aufbau-Verlag, Berlin 1982.
- Hurte, Michael, *Musik, Bild, Bewegung: Theorie und Praxis auditiv-visueller Konvergenzen*, Verlag für Systemat. Musikwiss, Bonn 1982.
- Jameson, D. D., *Colour-Music*, Londýn 1844.
- Jank, Werner; Jung, Hermann (ed.), *Musik und Kunst*, Palatium, Mannheim 2000.
- Jewanski, Jörg, „Die Vorläufer einer Umwandlung von Melodien in Linien: ein Beitrag zur Grundlagenforschung“, *Musik-, Tanz – und Kunsttherapie*, 1997, s. 159–164.
- Jewanski, Jörg, *Ist C = Rot?: Eine Kultur – und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe: von Aristoteles bis Goethe*, Studio, Sinzig 1999.

- Kandinskij, Vasilij Vasiljevič, „Das Gelbe Klang“, in: *Der Blaue Reiter Almanach*. Piper, Mnichov 1912.
- Kienscher, Barbara, *Das Auge hört mit: die Idee der Farblichtmusik und ihre Problematik – beispielhaft dargestellt an Werken von Alexander Skrjabin und Arnold Schönberg*, Lang, Frankfurt nad Mohanem 1996.
- Klee, Paul, *Čáry*, Odeon, Praha 1990.
- Klein, Adrian Bernard, *Colour Music: the Art of Light*. Lockwood, Londýn 1926.
- Kranefeld, U., *Der nachschaffende Hörer, Rezeptionsästhetische Studien zur Musik Robert Schumanns*, Metzler, Stuttgart 2000.
- Krüger, J. G., „De novo musices, quo oculi delectantur, genere“, *Miscellanea Berolinensia ad incrementum scientiarum*, 1743, s. 345–357.
- Kurtiz, Michael, *Stockhausen*, Bärenreiter, Kassel 1988.
- Maur, Karin, „Vom Klang der Bilder. Neu bearbeitung“, in: *Vom Klang der Bilder: die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Staatsgalerie Stuttgart, 6. 6. – 22. 9. 1985, Prestel, Mnichov 1999.
- Metken, Günter, *Laut-Malereien: Grenzgänge zwischen Kunst und Musik*, Campus, Frankfurt nad Mohanem 1995.
- Moritz, W., „Abstract Film and Color Music“, in: Weisberger, Edward (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Abewille Press, New York 1986, s. 296–311.
- Motte-Haber, Helga, de la, *Musik und Bildende Kunst: von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990.
- Nordwall, Ove, *György Ligeti*, Schott, Mohuč 1971.
- Phillips, Tom, *Music in Art*, Prestel, Mnichov 1997.
- Rimington, Alexander Wallace, *Colour Music: the Art of Mobile Colour*, New York 1911.
- Schawelka, Karl, *Quasi una Musica: Untersuchungen zum Ideal des Musikalischen in der Malerei ab 1800*, Mäander, Mnichov 1993.
- Schibli, Sigfried, *Alexander Skrjabin und seine Musik: Grenzüberschreitungen eines pro-methischen Geistes*, Piper, Mnichov 1983.
- Schier, Donald, S., *Louis Bertrand Castel: Anti-Newtonian Scientist*, The Torch Press, Cedar Rapids, Iowa 1941.
- Schmeier, Elisabeth (ed.), *Töne – Farben – Formen: über Musik und die bildenden Künste*, Laaber 1995.
- Schneider, Frank (ed.), *Im Spiel der Wellen: Musik nach Bildern*, Prestel, Mnichov 2000.
- Scholes, Percy A., „Colour and Music“, in: *The Oxford Companion to Music*, 10. vydání, Oxford University Press, Londýn 1970 (1938), s. 181–189.

Schönberg, Arnold, *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*, Frankfurt nad Mohanem, 1976.

Schumann, Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Breitkopf & Härtel, Lipsko 1914.

Steiert, Thomas, *Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten: Beziehungen zwischen Musik und Malerei*, Frankfurt nad Mohanem 1995.

Wright, Willard Huntington, *The Future of Painting*, W. B. Huebsch, New York 1923.

Würtenberger, Franzsepp, *Malerei und Musik: die Geschichte des Verhaltens zweier Künste Zueinander*, Frankfurt nad Mohanem 1979.

Poznámka k překladu

Text amerického počítačového vývojáře a vysokoškolského pedagoga Freda Collopyho vychází ze zkušenosti při konstrukci softwarů. Navrhl například první verzi Imageru (softwaru, který generuje abstraktní vizualizace podobným způsobem, jako když hudebníci komponují) pro Apple II v roce 1977. Studie tematicky navazuje na historický přehled Jörga Jewanského a rozšiřuje popsané uvažování o vztahu mezi zvukem a barvami na asociativní nebo ilustrativní úrovni o snahu konstituovat „barevné umění“ mezi filmaři, malíři a skladateli od Louis-Bertranda Castela napříč 20. stoletím.

Když Louis-Bertrand Castel vynalezl v roce 1725 „oční cembalo“ (*clavecin oculaire*), pokusil se spojit zvuk a obraz do jednoho okamžiku. Téměř po třech stovkách let jsme, domnívám se, přípravě zodpovědět otázky, které po jeho vynálezu a vynálezech jeho následovníků vyvstaly. Do současnosti nás vedou nejméně čtyři vlákna, která se navzájem proplétají. Tato vlákna, tvořící jeden celek, sestávají z děl vynálezců jako Castel, malířů, jako byli například Léopold Survage působící v Paříži, členů Bauhausu v Německu, nespočtu filmařů a do jisté míry i hudebníků, především Skrjabina. Nahlížet na tyto čtyři skupiny odděleně je jako soustředit se na jednotlivá vlákna na úkor celé tapisérie. Přesto je však užitečné zkoumáním těchto jednotlivých částí celku začít. I když se překrývají a křížují, teprve nedávno se soustředily do jednotné formy barevné hudby.

Castel věřil, že mezi zvukem a světlem je podobnost, která může sloužit jako základ vizuálnímu umění stejně mocnému a přitažlivému, jako je hudba. Přestože zvuk a světlo mají podobné vlastnosti (odrážejí se od povrchu, mohou proniknout do hustší hmoty a mohou být zaměřeny parabolickým zrcadlem), jsou mezi nimi podstatné rozdíly. Tóny mohou vytvořit souzvuk, kdežto jednotlivé barvy zůstávají oddělené, tóny zní jen po určité době, ale barvy přetrvávají. Protože tóny mají ohraničené trvání, Castel navrhl barevné přechody. Stejně tak i barvy, i když zůstávají oddělené, mohou být sdruženy tak, aby vytvářely vizuální harmonie. A tak myšlenka, že barvy se mohou proměňovat v závislosti

na čase a že lze vytvářet barevné harmonie, stála už u prvních představ o barevné hudbě.

Castel se zpočátku zabýval spíše dokazováním svých teorií než sestrojením opravdového přístroje. Ve svém prvním článku na toto téma napsal: „Tak jako Sókratés chci, aby názorná ukázka předcházela navržení a sestrojení konkrétního přístroje, protože nemám v úmyslu toto nové umění představovat jako umělec, ale jako filozof“ (Franssen, 1991, s. 23). Svůj přístroj začal sestavovat v roce 1745 a pracoval na něm průběžně po zbytek života, i když na konci byl zklamán tím, že výsledek nedosáhl svých možností, ani očekávání veřejnosti. Před očima nám vyvstává obraz muže, který byl umořen vlastním nápadem.

Během 19. století vyrobili také jiní, např. Erasmus Darwin, D. D. Jameson, Frédéric Kastner, Bainbridge Bishop nebo Alexander Wallace Rimington, přístroje, které fungovaly na principu proměny barev. Na sklonku století píše fyzik Albert Michelson nadšeně: „Fenomén barevné hudby na mě dělá tak dobrý dojem, že se odvažuji tvrdit, že v blízké budoucnosti může vzniknout barevné umění podobné umění zvukovému“ (Wagler, 1974, s. 162).

Zatímco vynálezci se snažili docílit toho, aby se barvy měnily v závislosti na čase, malíři vymýšleli základ pro úpravu barev do co nejpříjemnějších kombinací. Někteří tak činili ve specifickém kontextu barevné hudby. Na začátku těchto snah byl Léopold Survage, ruský malíř s finskými předky. Mezi lety 1912 až 1914 namaloval v Paříži přes 200 akvarelů, které zamýšlel jako základ pro čtyřminutový abstraktní film. Svoji sérii nazval *Barevný rytmus (Rhythmes colorés)*. Jak barvy, tak pohyb, který byl naznačen proměňováním tvarů, jsou úžasné, obzvláště když si uvědomíme, že předjímalý o celá léta abstraktní animaci.

Ačkoli práce Léopolda Survage byla ojedinělá z hlediska celkového přístupu, který věstil budoucnost umění jako takového, jiní malíři psali nebo pracovali na všeobecném problému, jak vytvořit přitažlivé barevné kombinace. Johannes Itten uváděl ve svém přípravném kurzu v Bauhausu sedm různých barevných efektů, kterých lze docílit pomocí různých kombinací. Faber Birren čerpal při sestavování pravidel o užití barev znalosti z historie umění, fyziologické optiky i neuropsychologie. Při pohledu na práci svých kolegů s barvami poznamenal: „Umění, které je uvězněno v rámech nebo stojí na podstavcích, ustupuje umění,

kteře je více součástí našeho života... Existuje umění pohyblivých barev – *lumia* – umění dramatických a emotivních barevných efektů, které souvisí s hrou světla a stínů, s tekutými abstraktními formami“ (Birren, 1987, s. 78).

Poté co Survage dodal novému umění formu, změnil barevnou hudbu v hudbu vizuální. Současně bylo nutné vymyslet i to, jakým způsobem vyjádřit pohyb. „Nehybné abstraktní tvary vás moc neosloví... jedině, když se rozpohybují, proměňují se a protínají s jinými formami, potom jsou schopné vyvolat nějaký pocit“ (Graves, 1951, s. 412). Vynálezci naštěstí nezůstali stranou. Během let 1922–1947 navrhl Thomas Wilfred, pravděpodobně nejdůležitější z nich, svůj Clavilux, který sehrál zásadní roli při vytváření forem a pohybu. „Forma, barva a pohyb jsou třemi základními složkami umění *lumia* – stejně jako u všech obrazových vjemů – a forma a pohyb jsou těmi nejdůležitějšími,“ napsal Wilfred (Wilfred, 1947, s. 252). Ve své práci však nebyl osamocený. Počátek 20. století oplýval stejně jako počátek toho předcházejícího duchem tvořivosti.

Dva američtí malíři Morgan Russell a Stanton MacDonald-Wright poté, co vytvořili školu synchronismu a soustředili svoji pozornost na roli barev v abstraktním umění, zaměřili svoje úsilí směrem k sestavení kinetického světelného stroje, který by oživoval jejich obrazy. Toužili po umění, jehož vyjadřovacím prostředkem by bylo čisté světlo. Stantonův bratr Willard Huntington o tom v roce 1923 napsal v eseji *Budoucnost malířství (The Future of painting)*:

„Synchronisté byli první ‚malířskou školou‘, která předvíдалa budoucnost umění barvy. Byli též první moderní školou, která se nestavěla do protikladu ke starším malbám. Mnohá jejich plátna byla z hlediska barevné skladby otevřenou citací mistrovských děl Rubense a Michelangela. Důležitým faktem je také to, že jeden z čelných představitelů synchronismu již dávno odložil barvy a plátna a mnoho let věnuje své úsilí dosažení takového barevného nástroje, který by vytvářel barevné formy, stejně jako orchestr vytváří formy zvukové.“ (Huntington, 1923, s. 50).

Ve 20. století spatřily světlo světa další obrazové hudební nástroje. Po bok Wilfreda se řadí důležité vynálezy Mary Hallock-Greenewalt, George Halla, László Moholy-Nagye, Ludwiga Hirschfeldt-Macka a jiných. Ovšem 20. století patřilo filmařům.

První tvůrci abstraktních filmů Viking Eggeling a Hans Richter se původně věnovali svitkové malbě a film začali využívat proto, aby svá díla rozpochovali. Po vzoru čínských svitků a ideogramů se nejdříve zabývali tím, jak naznačit posloupnost a pohyb, a pak se teprve pokoušeli o jeho realizaci. Po jejich premiéře v roce 1919¹ následovaly abstraktní filmy Waltera Ruttmanna v roce 1921, Oskara Fischingera roku 1927 a Johna a Jamese Whitneyových roku 1939. Tyto filmy se vypořádávaly s problémem, jak znázornit pomocí čistě abstraktních forem základní tvary, kontrast, kontinuitu, uvolňování napětí, zahrnutí kauzality a proměnu perspektivy. Následovala díla Harryho Smitha, Jordana Belsona, Mary Ellen Bute, Normana McLarena, Larryho Cuby, Briana Evanse a mnohých dalších, které přitahovala emocionální síla rytmicky se pohybujících abstraktních tvarů. Film má však pevnou formu, každé promítání jednoho konkrétního filmu je stejné, kdežto při hudebních představeních tomu tak není.

Cílem průkopníků barevné hudby bylo vytvořit umění svými účinky tak intenzivní jako hudba. Jak poznamenal Oscar Wilde ve svých *Esejích a přednáškách* (*Essays and Lectures*) z roku 1911: „Hudba je druh umění, ve kterém jsou forma a obsah vždy tímtež, umění, jehož podstatu nelze oddělit od metody vyjádření, umění, které nejvíce naplňuje estetický ideál a všechna ostatní umění se jen neustále snaží o dosažení tohoto statusu“ (Wilde, 1911, s. 163). Ovšem o barevnou hudbu se zajímalo jen relativně málo známých skladatelů.

Myšlenku Castelova „očního cembala“ podporoval například Georg Philipp Telemann. Ten si byl jistý, že hra barev bude pro diváky příjemná. Drama s hudbou Alberta Schönberga *Šťastná ruka* (*Die glückliche Hand*) z roku 1913² bylo doprovázeno shlukem světél utvořeným promítáním barevného světla. Barevné efekty byly také nedílnou součástí partitury klavírního koncertu *Prometheus: Báseň ohně* od Skrjabina. V roce 1919 uspořádal Vladimír Baranov-Rossiné koncert barevné hudby v Moskvě. A v roce 1926 doprovázel Thomas Wilfred na svůj Clavilux Fildelfský orchestr, který pod taktovkou Leopolda Stokowského uvedl *Šeherezádu* Rimského-Korzakova. Ve všech těchto provedeních však zůstávala vizuální složka podřízená hudbě a nedosahovala plnohodnotného postavení, jakého zamýšleli její průkopníci.

1

Je těžké odvodit z jakých pramenů čerpal Fred Collopy, protože dochované filmy z tvorby Hanse Richtera *Rhythmus 21* i Vikinga Eggelinga *Symphonie Diagonale* jsou z let 1921 a 1924; o práci s filmem se mluví i v kontextu předchozích let, ale bez svědeckví projekce. Naopak Walteru Ruttmannovi je přisuzováno pomyslné prvenství v tvorbě abstraktních filmů. V případě Richtera filmu *Rhythmus 21* je rok 1921 například uváděn jen na základě autorova tvrzení, protože první veřejná projekce byla v roce 1925. Filmový historik Walter Schobert v úvodu k antologii *Der deutsche Avantgarde Film der 20. Jahre* (Mnichov, 1989) zdůrazňuje Ruttmannovo prvenství, které nebylo vnímáno vždy jako samozřejmé. Například Siegfried Kracauer či Lotte Eisner, kteří stejně jako Hans Richter z hitlerovského Německa na rozdíl od k nacismu loajálního Waltera Ruttmanna emigrovali, ho jednoznačně připisují Richterovi (pozn. ed.).

Pro EXPO 58 v Bruselu složil Edgard Varèse *Poème électronique*, kterou ve spolupráci s architektem Le Corbusierem světelně a akusticky upravil pro výstavní prostory. Na zdi pavilónu byly promítány světelné obrazy souběžně s hudbou, která se ozývala střídavě z různých částí prostor. O synchronizaci světla a hudby se však nepokoušeli. To se v poslední době mění. Díky narůstající oblibě VJingu a téměř všudypřítomným hudebním videím se některé hudební skupiny a jednotlivci zajímají o kontrolu vizuálních efektů při představeních.

S počítači, které jsou schopné promítat grafiku s vysokým rozlišením a v reálném čase a reagovat na pokyny od nekonečného druhu spínačů, se znovu ocitáme v době prvních vynálezců vizuálních hudebních nástrojů. To, co bylo složité v 18. století, už nyní není. Navíc máme k dispozici jako vodičko více než 300 let bádání a experimentování. Toto umění, i když neimituje zcela malířství nebo film, hudbu ani tanec, z každého z nich čerpá. Obecenstvo sleduje a hudebníci jim hrají, zatímco my vytváříme abstraktní vize, které se pohybují. To, že je to možné, můžeme vidět v dílech, jako jsou *Audiovisual Environment Suite* od Golana Levina, *Spontaneous Fantasia* od J. Walta, *Biped* od Paula Kaisera a Shelley Eshkar, *Spotworks* od Scotta Dravese nebo v živých představeních Sue Costable pracující v prostředí programů MAX/MSP/Jitter v mnoha klubech a koncertních sících.

S tím, jak roste množství styčných bodů a způsobů provedení, se zdá, že Wright roku 1923 nebyl daleko od pravdy, když předpovídal, že „barevné umění bude novým uměním pouze napůl; a dokud se neobjeví umělec, který bude schopný prostřednictvím moderních světelných forem vyjádřit hloubku svého díla tak jako Rubens, Michelangelo nebo Beethoven, tak bude toto umění podřadné všem ostatním. Ten den možná nepřijde po celá desetiletí, možná ani celé století. To by ale rozhodně nemělo vést ke kritice tohoto umění... Malířství bude dál sloužit k dekorativním a reprezentativním účelům. Ale barevné umění bude poskytovat ojedinělou zpětnou vazbu tak jako symfonický koncert nebo divadelní představení“ (Wright, 1923, s. 53–54). Nechť tedy představení začne.

(2006)

2

Schönberg komponoval *Šťastnou ruku* od r. 1910, skladbu dokončil v listopadu 1913 (pozn. ed.).

Citovaná literatura

Birren, Faber, *Principles of Color: A Review of Past Traditions and Modern Theories of Color Harmony*, Schiffer Publishing, Atglen 1987.

Franssen, Maarten, „The ocular harpsichord of Louis-Bertrand Castel: The science and aesthetics of an eighteenth-century cause célèbre“, *Tractrix: Yearbook for the History of Science, Medicine, Technology and Mathematics*, r. 3 1991, s. 15–77.

Graves, Maitland, *The art of color and design*, McGraw-Hill Book Company, New York 1951.

Wagler, S. R., „Sonovision: A visual display of sound“, in: Malina, Frank J. (ed.), *Kinetic Art, Theory and Practice*, Dover Publication, New York 1974, s. 162-164.

Wilde, Oscar, *Essays and Lectures*, Methuen, London 1911.

Wilfred, Thomas, „Light and the Artist.“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, r. 5, č. 4 červen 1947, s. 247–255.

Wright, Willard Huntington, *The Future of Painting*, B. W. Huebsch, Inc., New York 1923.

Poznámka k překladu

Text *Malba médiem času (Malerei mit Zeit)* je prvním dochovaným manifestem abstraktního filmu. Německý malíř a filmař Walter Ruttmann se zde zabývá problémem rozdílnosti mezi statickým a pohyblivým obrazem, podobně jako o několik let později např. László Moholy-Nagy v textu *Die statische und kinetische optische Gestaltung* (1924). Ruttmann popisuje charakter doby, jenž je určován technologickými objevy, které vrůstají do lidské každodennosti, tedy i změnou divácké recepce, kterou tento proces podmiňuje. Abstraktní film je pro něj reakcí na posun diváckého pohledu od jednotlivých bodů (malířství) na pohybující se křivku (film) s možností sledovat proměnu formy v čase. Ruttmann jako první definuje principy abstraktního filmu, jeho podobu (důkladný popis dění na plátně), jeho cíle i to, čím se odlišuje od běžné a nedostačující filmové produkce a malířství. Označení „absolutní film“ (*Der absolute Film*), které se používá ve vztahu k dílům Waltera Ruttmanna, Hanse Richtera nebo Vikinga Eggelinga, je odvozeno od stejnojmenného berlínského matiné, které proběhlo 3. května 1925. Vedle této trojice autorů zde byly promítnuty filmy Fernanda Légera a Reného Claira. Ti ovšem nepracovali s ryze abstraktní formou vyjádření s důrazem na pohyb, rytmus a světlo. Spřízněnost s hudbou dokládají nejen názvy filmů a projektů Ruttmanna, Richtera a Eggelinga (vycházející z hudební terminologie: *opus, rytmus, symfonie, fuga*), ale i výstavba kompozice filmů na základě obrazových nebo optických předloh.

Doba, v níž žijeme, je ve vztahu k umění poznamenána podivnou bezmocí.

Křečovitě setrvávání u zastaralého přístupu k umění se dnes mísí s rostoucím přesvědčením, že schopnost veškerých uměleckých odvětví účinně působit již odumřela, ba dokonce, že různé druhy umění již nám, lidem Západu, vůbec nemají co říci, protože jde také jen o organické útvary, které podléhají zákonům smrti, i když jen dočasné.

Tyto zpátečnické a skeptické postoje ale nejsou výsledkem skutečné reakce dnešního člověka na duchovní procesy naší doby. Ve skutečnosti nejsou ničím jiným než výrazem bezmoci v konfrontaci s onou svéráznou strukturou, jíž je duchovnost naší doby charakterizována.

Tento specifický ráz doby je v podstatě způsoben jejím „tempem“. Telegraf, rychlíky, stenografie, fotografie, rychlolis atd.,

tedy jevy, které nelze přímo označit za kulturní výdobytky, mají za následek dosud nevídanou rychlost, s níž se stávají zprostředkovateli skutečných duchovních výstupů. Tváří v tvář této rychlosti staré metody organizace přirozeně selhávají a jedinec je nepřetržitě zahrnován materiálem. Hledáme záchranu v útěku k asociaci. Dějinné přirovnání a použití historické analogie, kterou si bereme na pomoc, ulehčuje zvládnání nových fenoménů. Jejich skutečné uchopení ale takovéto metody neumožňují. Jsme sice zaměstnáváni dobou, ale nejsme jí. Je totiž evidentní, že kontakt jednotlivců s duchem doby nemůže být ideálně intimní, pokud se jeho projevů dotýkáme v rukavičkách analogie. A protože ono tísnivé zahlcování, které zvláští tempo naší doby vyvolává, nepřipouští přímé, od asociací oproštěné a intuitivní nakládání s jejími jednotlivými výstupy (a uchopení skrze analogii se ukazuje být nevyhovující, nebo přinejmenším sekundární), vzniká zde potřeba zcela neutrálního přístupu nového druhu.

A tento nový přístup vzniká zcela organicky tak, že v důsledku zvýšené rychlosti zaznamenávání jednotlivých dat se pohled obrací od partikulárních obsahů k celkovému průběhu různými body tvořené křivky, která je vnímána jako jeden v čase probíhající jev. Objektem našeho pozorování se teď tedy stává časový vývoj a fyziognomie křivky, chápané v jejím neustálém vznikání, nikoliv už nehybné sousedství jednotlivých bodů.

Zde také tkví původ naší zoufalé bezmoci vůči jevům ve výtvarném umění. Pohled, který se v duchovních věcech stále více soustřeďuje na dění v čase, si již neví rady se statickými, redukovanými a bezčasými formami malířství. Dnes již nedokážeme vnímat životnost obrazu, redukovanou na jediný moment a symbolizovanou jediným „plodným“ momentem, jako skutečný život.

Kde je záchrana? Nikoliv ve zpátečnickém znásilňování naší mysli. Nikoliv v tom, že budeme nutit našemu duchu středověký nebo antický kostým. Záchrana tkví v tom, že mu poskytneme potravu, kterou vyžaduje a kterou může strávit. A touto potravou je zcela nové umění.

Nejedná se pouze o nový styl nebo něco podobného. Jde o druh umění, který se odlišuje od všech ostatních, o možnost uměleckého vyjádření docela nového druhu životního pocitu, o „malbu médiem času“. Umění pro oko, které se od malířství liší tím, že se odehrává v čase (stejně jako hudba) a jehož tě-

žičtě leží nikoliv (jako je tomu v případě obrazu) v redukci (reálného nebo formálního) procesu na jeden moment, nýbrž přímo ve vývoji formy v čase. Protože se toto nové umění odehrává v čase, jedním z jeho nejdůležitějších projevů je časorytmus optického dění.

S novým uměním se objevuje také zcela nový, doposud jen latentně existující typ umělce, situovaný kamsi mezi malířství a hudbu. Způsob optického dění bude přirozeně zcela záviset na jeho osobnosti. Jen příkladně a v náznamech by se mělo zkoušet popisovat to, co člověk uvidí.

Způsob prezentace je tentýž jako v případě kinematografie.

Na plátně se napříkád objeví chaotický zástup černých hranatých ploch. Plochy se k sobě v těžkopádném a líném tempu přibližují. K nim se po nějakém čase přidá rovněž tmavý, nemožný vlnitý pohyb, který má formálně vztah k černé hranatosti. Tuhost pohybu a temnota nabývají na intenzitě, až je dosaženo určité strnulosti. Opakované blikající světlé záblesky pravidelně narůstají a rozkládají tuto temnou strnulost, v důsledku toho vzniká na určitém místě projekčního plátna hvězdčovitě centrum záření – vlnovitý pohyb ze začátku se znovu objeví, tentokrát je stále ve svém bujném pohybu osvětlován a zůstává ve spojení s crescendem centra, z něhož vychází jas – kulaté, jemné zářící plochy vykvétají, vklouzávají do černé hranatosti, která se objevovala na začátku, a dosahují nakonec světlého a radostného jasu, pohybu, který tančí a pulsuje celým plátnem a pomalu se mění v čistý a radostný klid.

Poté přichází výhrůžný, temný pohyb, plíží se jako had, roste, bobtná, tlačí jas zpátky a nakonec vyvolá neobyčejný, temperamentní a bujný boj mezi světlem a tmou – světlé formy se pohybem cválajících koní vrhají proti temné a ponuré hmotě, která je utlačuje – na plátně dochází k rozštěpení, vzniká zběsilá směs světlých a tmavých elementů, až se nakonec s vítězným nárůstem světla dostaví rovnováha a závěr.

To je jeden příklad nekonečných možností využití světla a tmy, klidu a pohybu, přímek a křivek, hmoty a jemně členěných tvarů a bezpočtu jejich mezistupňů a kombinací. Nové umění se přirozeně neobrací k dnešnímu filmovému publiku. Přesto lze na každý pád počítat s výrazně širším okruhem publika, než jaké má malířství, protože toto umění je (tím, že zde něco skutečně

probíhá) mnohem aktivnější než malířství, u něhož si divák musí dát tu námahu a zamýšlenou živost na statickém objektu obrazu nejprve zrekonstruovat.

Již téměř deset let jsem přesvědčen o nezbytnosti tohoto umění. Teprve nyní jsem však překonal technické problémy, které stály v cestě jeho realizaci. Dnes vím, že toto nové umění bude existovat a že bude životaschopné, neboť je to rostlina s pevnými kořeny, a nikoliv umělá konstrukce.

(kol. 1919)

Poznámka k překladu

Podobně jako Walter Ruttmann v textu *Malba médiem času* upozorňuje i německý filmař a výtvarný umělec Hans Richter na anachronismy v tehdejší filmové tvorbě i recepci a na nedostatečné využití potenciálu filmového média. Potřeba abstraktního filmu jako nového přístupu ke skutečnosti je podle Richtera dána již samotnou strukturou lidského vnímání, které je bez pochopení a využívání svých základních principů odsouzeno k pasivitě. Text Hansa Richtera je pokusem o rozbor procesu lidského vnímání, a to z pera autora, který tyto zákonitosti zkoumal a prakticky aplikoval ve vlastní umělecké tvorbě. Richterův kolega, švédský malíř Viking Eggeling uvažoval o umění jako o univerzálním nástroji duchovní komunikace a o abstraktních filmech jako o ekvivalentu hudby, jejichž části jsou ve vzájemném vztahu, stejně jako je tomu v případě hudebních skladeb. V Richterových, Eggelingem inspirovaných úvahách lze hledat dozvuky tvarové psychologie či Kantových úvah o vnímání. Podstatný je důraz na univerzálnost filmu jako média, které není omezeno hudbou, jazykem ani narativem a je vydáno lidskému vnímání jako čistá forma.

Říká se, že pocity přicházejí k člověku ve spánku samy od sebe, vylihnou se a jsou jednoduše tady. To ale není pravda. Pociťování je právě tak precizně organizovaný a mechanicky exaktní proces jako myšlení; ale uvědomění si tohoto procesu, nebo ještě více, shoda s ním, se vytratila; proto se stalo „pociťování“ = „obětování se“ oblastí oddělenou od úsudku a aktivity dnešního člověka.

Ze všech oblastí, které se ucházejí o naši schopnost pociťování, se tento nedostatek stal nejzřetelnějším ve filmu, jenž netrpí žádnými tradičními předsudky, a proto může ve skutečně monumentálním měřítku šířit stav sentimentální pasivity.

V kině se dnes nedozvíme nic ani o původních možnostech *fotografie* ani *pohybu*. Obecně dnes ještě filmu chybí přehled o prostředcích, kterými působí, chybí mu pochopení pro to, že tvůrčí akt je ovládnutím materiálu ve shodě s funkcemi našeho smyslového ústrojí. A právě znalost těchto funkcí je pro nás výzvou. Dnešní hrané filmy se snaží dosáhnout hrubých efektů v divadelním smyslu. – Pojmeme film však rozumím optický rytmus zobrazený prostředky fotografické techniky, obojí jako

materiál fantazie, která vzniká z elementárního a zákonného našich smyslových funkcí. – Do této oblasti patří také zobrazovaný film. Moci odpočívat u pohlednicových výjevů a nacházet v nich očekávané milostné scény se zaslouženou efektní pointou? Nikoliv. – Namísto známého aranžmá nohou, paží a hlav v přepychových salónech a na knížecích dvorech ... vidíme jen pohyb, organizovaný pohyb – ten probouzí odpor a nesouhlas, vzbuzuje reflexy (?), ale – snad – také požitek.

Film, o němž je řeč, nenabízí žádné záchytné body, k nimž bychom se mohli ve vzpomínkách obracet – člověk je vydán, donucen k „pocitování“ – k přizpůsobení se rytmu. Nádech – tlukot srdce – proces, který dokáže skrze svůj stoupající a klesající průběh učinit zřetelným to, čím je vlastně pocitování a citění... procesem – *pohybem*.

Tento proces má svá organická východiska, není vázán na paměť (západy slunce, pohřeb), na „ideál“ (hrdina, cudná panna, protřelý obchodník), soucit (děvčátko se sirkami, dříve slavný, dnes chudý houslista, zklamaná láska), zdaleka ne na nějaký „obsah“, nýbrž následuje své vlastní, osobité mechanické zákony.

Živoucí síla, jíž v tomto „pohybu“ disponujeme, o sobě a pro sebe zázračný fenomén, může stejně tak dobře ležet ladem jako se stát součástí lidské síly – ale člověk by musel být s to tento proces ovládnout, aby tuto oblast pocitování zpřístupnil rovněž svému úsudku, stejně jako ostatní oblasti lidské vůle, z jejichž vývoje zůstávala „duše“ doposud vyloučena.

Všeobecné zákony tohoto procesu a způsob jeho vzniku charakterizují následující tři hlavní momenty, za jejichž znalost vděčím Vikingu Eggelingovi, jehož důkladná zkoumání se stala základem mé práce:

1. Extrémní protiklad

Aby bylo možné vnímat, musejí být vytvořeny (je jedno, zda se jedná o optické, akustické etc. vjemy či o čisté fantazijní představy) rozlišovací znamení, protiklady. Co není rozlišené (co nemá žádné hranice), není vnímatelné. Nejkrajnější póly označují krajní hranici vnímatelnosti.

2. Nejvnitřnější spřízněnost

Aby bylo možné dojít k představě těchto vnímaných rozdílů, to znamená, aby bylo možné vidět množství rozdílností jako části jednoho celku – musí existovat podobnosti, spříznění. Stejně tak, jako je oddělení nutné k tomu, abychom mohli psychicky vnímat a vnímanému určit hranici, tak je nutná i vazba, aby bylo lze klást vnímané do vzájemného vztahu.

3. Syntéza a společná funkce obou

Společným fungováním obou, střídavým působením *oddělování* a *spojování*, vzniká pocitování.

Tento proces je tvůrčí povahy.

Film umožňuje tento sám o sobě elementární postup utvářet nejrozmanitějším způsobem – zda se to děje formou „abstraktních“ filmů, dobrodružných filmů nebo dnes ještě neznámými prostředky, je vedlejší vzhledem ke skutečnosti, že *naše představy podléhají funkční zákonitosti*, na níž závisí jednota a síla našich pocitů. – A v tomto ohledu (jednoty a síly) by ale bylo možné klást dalekosáhlé požadavky. – To, co se dnes vzdává jako „pocitování“, je ve skutečnosti jen pasivní vydanost nekontrolovatelnému (hrdinové, cudné panny, protřelí obchodníci – viz výše), konfekčním pocitům minulých a nikdy nepřítomných staletí, z nichž se naše duše skládá jako skvělá bytost, která nás tyranizuje a vládčí naším obrazem světa sem a tam. Živá síla, kterou disponujeme v pocitování, ztuhněla, proces dýchání byl zabrzděn, duše bez vytříbenosti svých prostředků je spíše slabší než silou.

Pro dnešního Evropana jsou to však obecně „formální“ a specializované otázky. A to je právě ta chyba.

Vytříbenost takovýchto „zákonitostí“ v žádném případě neposkytuje pouze možnost „začít obchodovat s novodobými, nebo lepšími uměleckými produkty“, nýbrž patří k základním otázkám výchovy naší duše, která je obdařena určitou „schopností myslet“. Schopností, která je sice svou konstrukcí předvídatelná, ale leží ladem. Tato schopnost myslet poskytuje duši prostředky síly: soudnost a aktivitu, tj. vlastnosti, které jsou pro člověka

v jeho jednání užitečné a pro jeho všeobecnou orientaci nepostradatelné.

(1924)

Please, no music!

Poznámka k překladu

Text Oskara Fischingera slouží jako výchozí bod k zamyšlení nad problematikou zvukové složky abstraktních filmů usilujících o barevnou hudbu. Fischinger byl od svých prvních pokusů o dosažení synchronicity mezi obrazem a zvukem kritizován pro přílišnou líbivost a přímočarost, ať už ještě v Německu, či později ve Spojených státech. Tam sice svými abstraktními animacemi výrazně zapůsobil na mladou generaci filmařů, jako byli Hy Hirsch a bratři Whitneyové, zároveň je však nedokázal přesvědčit o důležitosti vstřícného kroku směrem k publiku v podobě srozumitelných rytmických provázaností obrazu a hudebního doprovodu. Odmítl například spolupráci s Johnem Cagem s tím, že jeho hudba je pro běžného diváka nesrozumitelná, a většinu své tvůrčí dráhy setrval v této kompromisní pozici. Jako ojedinelé Fischingerovo gesto proti diváckým očekáváním je třeba zmínit film *Radio Dynamics* (1942) začínající lakonickým titulkem „Please, no music!“. Fischingerův text *Znějící ornamenty* naznačuje možné řešení této disproporce mezi zvukem a obrazem – podstata optického zvukového záznamu dává vzniknout jejich absolutnímu svazku, z malíře se díky kreslenému zvuku stává hudebník a naopak.

Mezi ornamenty a hudbou lze najít trvalá spojení, což znamená, že *ornamenty* jsou *hudba*. Když se podíváte na filmový pás mých experimentů se syntetickým zvukem, všimnete si podél jednoho okraje tenkého proužku roztřepených ornamentálních vzorů. Tyto ornamenty jsou nakreslená hudba – jsou zvuk; když běží skrz projektor, vyluzují tyto grafické zvuky tóny dosud neslyšené čistoty, čímž se zcela očividně otevírají fantastické možnosti pro budoucnost komponování hudby. Skladatel zítřka již bezesporu nebude psát pouhé noty, které sám nemůže zcela definitivně realizovat a které spíše strádají, vydané na pospas rozmarným interpretům. Nyní dostává umělec malující hudbu plnou moc nad veškerými nuancemi a jemnou gradací, zakládaje vše výhradně na primární podstatě hudby, jmenovitě na vlně a její vibraci či oscilaci. Během tohoto procesu se objevují nové podněty, doposud přehlížené a stále nezpracované. Prvky, které jsou pro pečlivého a zapáleného hudebního tvůrce rozhodně důležité, jako jsou precizní alikvotní tóny nebo barvy příslušející k nějakému konkrétnímu hlasu či nástroji, mohou být pomocí těchto kresebných vzorů reprodukovány s vysokou věrností. Nebo – když po tom tvůrce

touží – může být průběh zvukových vln sjednocen tak, že se protnou uzlové body vln a vznikne dokonalý souzvuk. Nebo – ještě dále – jsou nyní možné nové hudební zvuky, čisté tóny s precizní definicí svých hudebních vibrací, kterých by dříve pomocí tradičních nástrojů nešlo dosáhnout.

Množství mych nedávných experimentů potvrzuje onu bezprecedentní škálu a důležitost této metody. Zvuková stopa na dnešním filmu je široká pouhé tři milimetry, ale umělec budoucnosti bude přirozeně pro své hudební kompozice vyžadovat celou šířku filmového pásu. Pro komplexní a výrazné kompozice, mající abstraktní a rozmanitý efekt jako orchestr, bude klíčové využít několik třímilimetrových zvukových stop běžících zároveň. Každá stopa bude vytvářet rozdílný, dobře definovaný zvuk a skladatel by jejich organizací mohl navrhnout vzájemně se překrývající a pronikající vlnové vzory, a to na nejpřesnější úrovni.

Vzhledem k obecným fyzikálním vlastnostem kresleného zvuku si můžeme povšimnout, že ploché a nevýrazné prvky vyluzují měkké a vzdáleně znějící tóny, zatímco mírně hrubší obrysy produkují běžnou hlasitost a ostře řezané tvary přinášejí nejhlasitější úroveň. Značnou roli v hudebních ornamentech hrají i stupně šedi. Vysoce kontrastní vlny vytvářejí běžný zvukový dojem, ale jakmile člověk umístí takovou „pozitivní“ (dobře definovanou) vlnu někam do popředí, může snadno používat další vlny v různých stupních šedi pro docílení vedlejších zvukových efektů. Zkoumání zkušebních stop obsahujících tyto složité tonální vzory ukazuje, že vrstvené ornamenty nejen vytvářejí rafinované a komplexní hudební zvuky, ale zároveň se překvapivě jeví jako velmi přitažlivé abstraktní obrazce.

Je snadné představit si kombinaci jakýchkoliv zvukových obrazů, tato oblast má nekonečný potenciál. Pro kreslené zvukové ornamenty lze však najít i jiná využití, osobnostní a národnostní rysy by mělo být možné přiřadit k odpovídajícím ornamentálním projevům. Například německý styl zpěvu, se svým důrazem na hlasité a zvučné prsní tóny, vytváří na zvukové stopě mnohem ostřejší vizuální profil než měkčí a melodičtější francouzský styl, pro nějž jsou typické čiré hlavové tóny mající na zvukové stopě za následek oblejší vlnění.

Zde uváděné metody představují nový a plodný podnět, který by měl být lákavý pro celý hudební svět. Možná, že díky

zde popisovaným postupům naleznou skladatelé zcela nový způsob práce a zároveň budou sami schopni svůj tvůrčí výraz zaznamenat v nesmazatelné grafické podobě. Ta bude konečná v tom ohledu, že se skladatelé stanou nezávislími na provedení rukama někoho dalšího a jejich dílo bude moci hovořit samo za sebe, přímo skrze filmový projektor.

Základem navrhování způsobu grafického vyjádření, poháněného paprskem jasného světla, bude definitivní a přímé vytváření hudebních kompozic. Nyní má Průmysl za úkol vyrobit použitelnou výbavu, která by umožnila každému schopnému jedinci takovýmto způsobem pracovat. Krom kamery se závěrkou vhodnou pro tento druh zvukové stopy bude třeba i nějaká výbava umožňující skladateli ihned si přehrát nahraný zvuk, a to kdykoliv a kolikrát si bude přát. Tito hudební umělci se zároveň musí zabývat o kombinaci zvukových kompozic vytvořených tímto způsobem s nějakým vhodným obrazovým materiálem. To by mělo vyústit v propojení znějících ornamentů se zřetelnými filmovými a prostorovými formami a pohyby. Takovým svazkem bude konečně a trvale dosaženo jednoty umění, která se stane nezpochybnitelným faktem.

(1932)

Poznámka k překladu

Filmy americké animátorky Mary Ellen Bute lze – narodil od děl Oskara Fischingera, jehož vlivu si ve tvorbě Bute nelze nevěšmout – označit přímo za populární, svá díla uváděla např. v programech pro newyorskou Radio City Music Hall. Způsob práce s abstraktními křivkami popisovaný v textu *Abstronika* je sám o sobě velmi pozoruhodný, Bute však jeho originalitu a překvapivost zmírňuje konvenčním přemýšlením o hudebním doprovodu. Právě proto se autorčino jméno objevuje v dějinách kinematografie jak vedle Walta Disneyho, tak i mezi zástupci experimentální animace. Významovou a časovou souvislost lze najít například s průkopníky počítačové animace Johnem a Jamesem Whitneyovými, jejichž text je také součástí tohoto sborníku.

„Abstronika“ je něco, co by Lewis Carrol nazval kuffříkovým slovem. Skládá se z první poloviny slabik slova „abstrakce“ a druhé poloviny slabik slova „elektronika“. Písmeno „r“ je, šťastnou náhodou, pantem obou částí.

Tento výraz, „abstronika“, mi doporučil Albert Tomkins a příhodně značí následující skutečnost: dnes je umělec schopen esteticky manifestovat a ukazovat jinak neviditelné události subatomárního světa, ovládat je a pomocí filmu organizovat do zajímavých a smysluplných vizuálních zážitků.

Než dále vysvětlím, co to předznamenává, a předtím, než popíšu dva své elektronicky vytvořené filmy, je vhodné, abych uvedla několik biografických poznámek, které osvětlí, jak a proč jsem vůbec začala prozkoumávat umělecké možnosti práce s elektrony.

Roky jsem se snažila najít metodu na ovládnutí světelného zdroje a následnou produkci obrazů v rytmu. Chtěla jsem manipulovat světlem a vytvářet pomocí něj kompozice odehrávající se v čase tak, jako hudebník manipuluje zvukem a vytváří hudbu.

Vše začalo, když jsem byla žákyní obdivuhodné malířky a učitelky v Houstonu, Emmy Richardson Cherry. Paní Cherry mi poté zařídila studium na Pensylvánské akademii výtvarných umění u Henryho McCartera. V té době se každý zabýval kubi-

mem, impresionismem a dalšími styly odvíjejícími se od potřeby zachytit na plátně iluzi pohybu.

Bylo to především při poslechu hudby, kdy jsem cítila ohromné nutkání převést své reakce a myšlenky do vizuální podoby, která by měla strukturu uspořádanou tak jako hudba. Usilovala jsem o nápodobu takové kontinuity ve svých malířských pracích, ale malba se ukázala jako nedostatečně pružná a příliš uzavřená ve svém rámu.

Po odchodu z akademie jsem zkoumala možnosti barevných klavírů. Většina z nich používala optické nástroje pro projekci barvy a obrazů, ale konečné výsledky byly zklamáním – beztvaré obrazce daleko od tvůrčího vyjádření, o něž jsem usilovala.

Zhruba v té době předváděl Leon Theremin hudební nástroj nesoucí jeho jméno a já s ním konzultovala nápad na vývoj přístroje umožňujícího volnou kontrolu světla a formy v pohybu synchronně se zvukem.

Začali jsme spolupracovat a o rok později, 31. ledna 1932, jsme uspořádali první prezentaci s názvem *Světelné a zvukové obvody a jejich možná synchronizace*. To bylo rané užití elektroniky ke kresbě. Přes slibné začátky neměla tato práce dlouhého trvání kvůli extrémnímu nedostatku financí. Thereminův náhlý odjezd zpět do Sovětského svazu pak ukončil veškeré mé naděje na pokračování naší spolupráce.

Ve stejné době jsem pracovala s Josephem Schillingerem na základu jeho teorie matematické kompozice aplikované na kinetické umění. Naučila jsem se komponovat obrazy pomocí forem, linek a barvy jakožto protějšků kompozic zvukových, ale jasně jsem cítila omezení výtvarných a grafických prostředků, odhodlána najít médium, pro něž by byl pohyb základní stavební jednotkou. Odpovědí se ukázal být zvukový film a já začala dělat filmy, většinou abstraktního charakteru.

Z deseti filmů, které jsem vytvořila, nebyly abstraktní dva; první z nich, *Escape*, byl postaven na jednoduchém ději na hudebním pozadí a akci vyjadřoval pomocí geometrických obrazců, ten druhý byl založen na parabolické křivce. Abstraktní filmy jsem tvořila animační technikou, to znamená pomocí nespočtu kreseb na papír. Tyto „kreslené filmy“ uměleckou spontaneitu ale výrazně omezovaly.

Šťastnou náhodou se Dr. Ralph Potter z laboratoří Bell Telephone zajímá o abstraktní filmy a nedávno mne požádal o ukázkou mé práce. To mi znovu poskytlo možnost zapojit nějakého vědce do hledání prostředků, které by mi umožnily ovládnout zdroj světla jako malířský nástroj.

Řekla jsem mu, že jsem již dlouho přesvědčená o možnosti využít pro tyto účely osciloskop (používaný na zkoušky rádiového, televizního a radarového vybavení). Dr. Potter souhlasil a navrhl elektronický obvod pro takové využití osciloskopu a na základě jeho návrhu se přístroj zkonstruoval.

Pomocí knoflíků a tlačítek na ovládací desce mohu „kreslit“ světelným paprskem stejně svobodně, jako by to byl štětec. Tvary vznikající na obrazovce osciloskopu jsou zachycovány na filmový pás. Pečlivým cvičením a experimentováním jsem nashromáždila „repertoár“ forem, tvůrčí možnosti jsou neomezené. Ovládnutím a proměňováním elektrických impulsů mohou být nekonečné varianty tvarů *dle libosti* pohybovány v předurčených rytmech, kombinovány a upravovány.

Například krásné Lissajousovy křivky mohou vytvářet choreografii, která inspiruje a povzbuzuje představivost. Výsledná krása a *pohyb* naznačují jevy subatomárního světa, do této doby lidské mysli přístupné jen jako matematické možnosti. Troufnu si předvídat, že tvary a kompozice, které umělci mohou vytvářet pomocí osciloskopu a zachycovat na film, budou nejen poskytovat estetické potěšení lidem na celém světě, ale také pomohou fyzikům a matematikům odkrýt další tajemství neživého světa.

Obrazci a formami na osciloskopu je možno pohybovat v horizontální a vertikální rovině, směrem k divákovi nebo od něj; jejich tvary lze měnit zcela libovolně, stejně jako tempo jejich pohybu (fyzikální zákonitosti těchto temp jsou kapitola sama pro sebe), dá se pracovat s jasnem a stíny i navodit zdání trojdimenzionálního prostoru.

A toto vše lze pak synchronizovat s hudbou.

Mé dva abstraktní filmy jsou založeny na *Hoe Down* Aarona Copelanda a *Ranch House Party* Dona Gillise. Pro své první experimenty v tomto novém uměleckém médiu jsem je zvolila kvůli jejich jednoduché a čisté rytmičnosti. Nemohla jsem se prozatím postavit problémům, které by představovalo, řekněme, *Bachovo Schafe können sicher weiden* (árie z Lovecké kantáty), přesto-

že jsem už jeden svůj abstraktní film na nahrávce této skladby v aranžmá Leopolda Stokowského založila. Pro účely prvních výzkumných pokusů v oblasti elektronické obrazové interpretace je to ale hudba příliš složitá.

Své dva abstraktní filmy jsem sloučila v jeden a ten nazvala *Abstronic*, producentem byl Ted Nemeth.

Obrazce v *Abstronic* byly ručně kolorovány, ale dostala jsem příslib třibarevných katodových trubíc. Jestli se osvědčí, můžu odstranit poslední animační techniku ve své práci.

(1954)

Poznámka k překladu

Text Američanů Jamese a Johna Whitneyových se vztahuje k jejich *Pěti cvičením v abstraktním filmu* (*Five Abstract Film Exercises*, 1943–1944), která ve své době vynikla specifickou zvukovou složkou, někdy označovanou za protoelektronickou hudbu. Pomocí soustavy spřažených kyvadel dosáhli Whitneyovi tak překvapivého zvuku, že dle legendy první diváci vyžadovali zastavení projekce pro domnělou technickou závadu, nepřipouštějící si možný autorský záměr. Příznačné je, že zatímco hudba k *Pěti cvičením* byla tvořena synteticky, obraz vznikl pomocí kontaktní filmové kopírky, tradiční metodou ploškové (papírkové) animace. Divácká recepce a zařazení díla mezi vysoké či nízké umění (viz poznámka k textu *Abstronika*) tak zřejmě závisí především na vztahu k hudebnímu podkreslení, na úrovni synchronicity a zvukomalebnosti.

První část

Každý, kdo se ztotožnil s abstraktním filmem, začínal od píky a navrhoval i ten poslední detail svých technických prostředků. Forma se za takových okolností nevyhnutelně stala přednostně spjatou s technikou. Je nevýrazná, nebo rozkvétá úměrně ucelenosti technických postupů, jejich osvojování a vylepšování, ale nesleduje přímou cestu pokroku, neboť toto umění není vědou víc než jakékoliv jiné. A je to vlastně velká novinka, že musí být do nějakého uměleckého směru vkládáno tolik technologie, jako se tomu děje na poli filmu. Možná se abstraktní film stane tou nejsvobodnější a nejdůležitější uměleckou formou kinematografie. Ale zároveň to také bude forma nejvíce svázaná se strojní technologií, umění od základu se stroji související.

Ve své práci jsme neustále hledali rovnováhu mezi technickými omezeními a tvůrčí svobodou. Částečně jsme ji našli, poté ztratili a nyní ji hledáme znovu na vyšší úrovni. Náš první film vytvořený pomocí optické kopírky, avšak beze zvuku, je toho příkladem; naše výbava a naše obecné postupy vytvořily takový soubor omezení, svazující jako nikdy předtím. Přesto jsme uvnitř těchto limitů našli svobodný prostor nabízející kreativní možnosti, náš film pak rychle dosáhl jednoty a srozumitelnosti.

Se svými rozšířenými možnostmi, včetně zvuku, se dnes pokoušíme znovu nastolit onu rovnováhu. To se nám daří, když přijmeme technické prostředky, které máme k dispozici, jakožto adekvátní, a věnujeme se rozšiřování toho svobodného prostoru uvnitř objevených a přijatých limitů. Filmy vytvořené během pěti let od našeho prvního byly jen zřídka dokončeny dříve, než byla jejich experimentální hodnota popřena experimenty novými, uskutečněnými po změnách v přístupu k formě, úpravách a někdy i vylepšování výbavy. Prokazují tedy často jednu nebo druhou technickou kvalitou, lehce vychýlenou z jejich formálního řádu. Přesto je lépe popsat je spíše jako cvičení než jako experimenty, neboť jsou zkouškami pro takový druh audiovizuálních představení, který si nyní již umíme velmi dobře představit.

Druhá část

Tvrdit, že film a zvuk dnes dosáhly trvalé jednoty, je otřepaná fráze. Nás přitahují vidiny označení tak bisenzoricky jednotného, jakým může zvukový film být. Přirozeně jsme se snažili onu jednotu neoslabovat, což je samotná podstata média abstraktního filmu. Pochopili jsme, že publikum by si s sebou mohlo přinést vlastní rozepře a rozkoly v podobě mnohých dřívějších asociací a předpojatostí, kdybychom použili již existující hudbu spolu s našimi vlastními kompozicemi abstraktních obrazů. Zkoušeli jsme proto co nejprimitivnější a nejméně obvyklou hudbu, jakou jsme mohli najít. Ale ukázal se další zdroj nejednoty, hlavním rušivým prvkem se stal rozdíl mezi původem takové hudby (hráči, nástroje, čas, místo atd.) a pohyblivého obrazu.

Posléze jsme se soustředili především na hledání metody tvorby zvuku, technicky i myšlenkově co nejbližší postupům obrazové animace.

Třetí část

Zvuková stopa všech našich filmů byla vytvořena synteticky pomocí přístroje, který přišel na svět jakožto výsledek zmíněných závěrů. Nemělo by smysl dopodrobna ho nyní popisovat, řekněme ale, že jeho princip připomíná spíše než hudební nástroj určité přístroje mapující vzestupy a poklesy mořských vln.

Příliv a odliv je namísto vlnami tvořen kyvadly, jejichž pohyb je posléze velmi zmenšen a zachycen na úzký prostor filmového pásu určený pro zvukovou stopu. Vzniklé vzory samy generují tóny ve zvukovém projektoru. Nástroj poskytuje na výběr zhruba třicet kyvadel, vzájemně uzpůsobených ve svých frekvencích tak, jako by tvořily stupnici. Mohou se kývat samostatně nebo v jakékoliv kombinaci.

Přes jistá omezení si našeho nástroje ceníme z mnoha důvodů, tím nejpraktičtější je skutečnost, že nám poskytuje možnosti pro nás jinak nedostupné. Nahrávání původní hudby je totiž i pro filmový formát 16mm nedosažitelně drahé a pro amatéry představuje obrovské nesnáze.

Další důvody se týkají přízřusobivosti tohoto nástroje pro naše záměry. Při komponování zvuku se snažíme využít pro instrument charakteristické prostorové kvality, která odpovídá dojmu pohybu v prostoru, jehož chceme dosáhnout v obraze. Jelikož lze s obrazem i zvukem nakládat s přesností na jedno filmové okénko, otevírá se nové pole možností práce s audiovizuálním rytmem. Vlastnosti použitého zvuku již nepřináší žádnou rušivost, tak jak tomu bylo u jiných typů doprovodné hudby, zvuk je tedy s obrazem snadno integrován. Škála našeho přístroje je nastavitelná libovolným intervalům včetně čtvrttónů a menších, což dovoluje vytváření postupně vzrůstajících a klesajících sérií tónů. Ty odpovídají prožitkem a variabilitou určitým typům obrazových sérií, jako jsou například zvětšující se či mizející tvary nebo barevné řady.

Závěrem této části by mělo zaznít, že cítíme víc osobní svobody, než je to dnes možné na jakémkoliv jiném poli pohyblivého obrazu. Naše zvuková a obrazová technika nám poskytuje kompletní prostředky přístupné tvůrci jako jednotlivci. Věříme v budoucnost média abstraktního filmu, odlišného od ostatních tím, že nevyžaduje kolaboraci ve velké míře, typickou pro současná odvětví filmové tvorby.

Čtvrtá část

Snažíme se rozvést určité principy vyvíjené během posledních čtyřiceti let díly a myšlenkami takových mužů jako Marcel Duchamp a Piet Mondrian.

Během této doby vedla v malířství prostorová omezení konkrétního, lidského, skutečného světa k zabývání se pojmovou simultaneitou časoprostoru. Mondrian hledal „pravdivější vizi reality“ pomocí destrukce jednotlivostí reprezentace, tedy osvobozením prostoru a formy ve smyslu rovnováhy. Věříme v možnost přistoupit k tomuto problému novým způsobem skrze mechanickou destrukci jednotlivostí. Hledáme novou rovnováhu – rovnováhu založenou na časové jednotce jako v případě hudby. Hledáme vyváženost kontrastujících výtvarných rytmů.

Podoby západního umění nebyly přijatými tvůrčími prostředky ovlivněny a limitovány o nic méně, než jsou naše díla ovlivněna a limitována prostředky mechanickými. Samotná oblast naší vlastní kreativity je implicitně uvnitř stroje. Klademe důraz na objektivnější přístup k tvůrčí činnosti. Univerzálnější. Méně partikulární. I díky neosobnosti, jež je stroji vlastní. Pozorujeme zde tvůrčí výhodu podobnou té, o kterou Mondrian i Duchamp usilovali, jakkoliv v opozici se svými úhly pohledu; Duchamp byl anti-umělec, Mondrian hledal čistotu výtvarných prostředků.

Stroj je však prozatím špatně integrovaný a nešikovně ovládaný vynález, jinak by dnes člověk tváří v tvář stroji nečelil svému osudu. Snaha o osobní kontakt s novými oblastmi tvorby skrze stroje by sotva stála za to, nebýt té úžasné pestrosti možností v oněch oblastech se skrývajících, jejich univerzálnosti a blízkého spříznění se zkušeností moderní doby.

Naše přístroje na animaci obrazu a tvorbu zvuku neodpovídají na naše doteky tak, jako hudební nástroj odpovídá virtuosovi. Krom námi přiznané nezkušenosti jsou pro to i jasné historické důvody. Výtvarné a hudební nástroje, jež umožnily podoby západního umění, mají svůj původ v antice a pomalu se vyvíjely, paralelně se západní kulturou. Používání strojů v takové míře, jako se tomu děje jen v tomto století, znamená kvantitativní změnu mající za následek jasnou kvalitativní revoluci. Filmová kamera není o nic víc vylepšeným malířským štětcem, než je naše zvukové zařízení vylepšeným hudebním nástrojem.

Domníváme se, že dílo a myšlenky Marcela Duchampa s jeho základními postoji, odporem vůči rukodělné malbě a promyšleným využíváním mechanismů náhody představuje významný přínos k vývoji této „kvalitativní revoluce“. Možná, že Duchampovo pojetí ironie poskytuje návod k celé budoucnosti umění tvoře-

ného pomocí strojů. Definuje ironii jako „hravý způsob přijímání nějaké skutečnosti. Moje ironie je indiferentní. Je to meta-ironie“. Naše vlastní zkušenost je, že toto velmi blízce odpovídá vhodným myšlenkovým východiskům, na základě nichž lze možnosti stroje akceptovat a využít.

(1946)

Poznámka k překladu

Většinu děl amerického experimentálního filmaře Stana Brakhage do oblasti tradičně chápané barevné hudby sice nelze řadit (jsou částečně figurativní, důležitou roli hraje ruční kamera apod.), možná ale právě z toho důvodu může jeho text sloužit jako završení tématu zvukového doprovodu nastiněného u textů Oskara Fischingera, bratří Whitneyových a Mary Ellen Bute. Víra v ticho, filmové prostředky (montáž jako ten nejvýsostnější z nich) a vidění *díky nim* je totiž zároveň vírou ve svébytnost takové hudby pro oči, která už nepotřebuje čitelný rytmus geometrických obrazců, synchronicitu ani soundtrack.

1

Ronna Page byla newyorská intelektuálka z okruhu Jonase Mekase a Andyho Warhola (pozn. ed.).

Drahá Ronno Page¹,

Jonas Mekas bude mít veškeré mnou zachráněné a/nebo mne se týkající materiály, nepoužité záběry, vyhozená políčka a tak dále, neboť mu je všechny zasílám do složek Film-Makers' Co-operative.

Co se týká citátů z mé minulosti, řekl bych, že máte ob-sáhlé zdroje ve výtiscích *Film Culture* a v mé knize *Metaphors on Vision*. Momentálně pracuji na dlouhém filmu (16mm), který se bude jmenovat *Scenes from Under Childhood*. Vaše pařížské čtenáře by mohlo zvlášť zajímat, že tento vznikající film je do určité míry inspirován hudbou Oliviera Messiaena a menší měrou i Jeana Barraquea, Pierra Bouleze, Henriho Pousseura a Karlheinz Stockhausena (což jsou, jak se domnívám, všichni někdejší Messiaenovi žáci).

Před patnácti lety jsem začal pracovat s filmovým médiem tak, jak ho ovlivnilo především divadlo. Od té doby se poezie i malířství ukázaly být mnohem plodnějšími zdroji inspirace než pozlátka jeviště nebo specifické omezení kontinuity jakéhokoliv „vymyšlení si příběhu“, románové tendence a tak dále. A první odklony od „fikčních“ zdrojů v mých pracovních postupech ve mně vzbudily plnohodnotný zájem o hudební notaci jako klíč k estetice filmového střihu. Asi před deseti lety jsem neformálně studoval s Johnem Cagem a Edgardem Varèsem, nejprve s myšlenkou na hledání nového vztahu mezi obrazem a zvukem, a tedy

vytvoření nové dimenze zvukové stopy, neboť *Venom and Eternity*² Jeana Isidora Isoua ve mně zanechal naprosté neuspokojení z konvečních způsobů využívání hudby pro „náladu“ a takzvaných realistických zvuků jako pouhého odkazu k filmovému obrazu. A poetické filmové hrátky Jeana Cocteua mi veškerou svou teatrální omezeností krásně ukázaly, že s pohyblivým obrazem může koexistovat pouze nepopisný jazyk (v jakémkoliv, jen ne v pouhém operním smyslu), že slova, ať už vyřčená či tištěná, se v konečném důsledku k obrazům v pohybu mohou vztahovat jen skrze nutnost vyžadovanou použitými prostředky³ a/nebo skrze integritu tak silně vizuální, jako je tomu v případě mistrovských děl koláže.

Čím informovanější jsem ve věci estetiky zvuku byl, tím méně jsem cítil potřebu jakéhokoliv zvukového doprovodu pro své obrazy. Myslím, že to je tak sedm osm let, co jsem začal dělat *záměrně* němé filmy. Přestože jsem byl při tvorbě každého z nich možností zvuku otevřený a vlastně jsem několik zvukových filmů za ta poslední léta udělal, nevidím/necítím už absolutní potřebu zvukové složky, tak jako malíř necítí nutnost vystavit svůj obraz s nahaným hudebním pozadím. Paradoxně, čím víc se mé tvůrčí myšlení zaměřovalo k tichu, tím víc jsem se pro svou estetiku i vlastní skladebné postupy inspiroval v hudbě, což začalo umožňovat zrod fyziologického vztahu mezi zrakem a sluchem v procesu tvorby uměleckého díla ve filmu.

Shledávám spolu s Cassiem Keyserem, že „struktura matematiky je podobná té lidského nervového systému“ a léta studuji vztah mezi fyziologií a matematikou skrze takové knihy jako *On Growth and Form* sira D'Arcyho Thompсона, sleduji tyto „stopy“ i podél linie hudby a docházím k následujícím myšlenkám (které budu citovat ze svého článku otištěného v časopise *Wild Dog*):

Chtěl bych se teď nějakým způsobem hlouběji věnovat svému chápání hudby jako zvukového ekvivalentu pohybu myslí, které se mi jeví tak skutečné, že začínám věřit, že zkoumání dějin hudby by možná odhalilo více změn v procesu myšlení dané kultury než jakékoliv jiné způsoby – neodhalilo by zformované myšlení a/nebo Myšlení, ale *Formování myšlení*, něco jako fyziologii myšlení... chci říct, co jiného například lépe vystihne pocit z řetězů myšlenek svazujících a rozvazujících se, pomalu řinčících, pevného konceptu, Ideálu než gregoriánský chorál?... a ne-

2

Traité de bave et d'éternité (1951), tento lettristický film je u nás znám spíše pod svým anglickým názvem (pozn. ed.).

3

V originále „necessity of means“, což je pravděpodobně odkaz k scholastickému „necessitas mediū“. Jde o „nezbytnosti pro spasení z hlediska prostředku“, tedy např. je třeba vody ke křtu (pozn. ed.).

nastává Zlom v západním hudebním myšlení ve smyslu melodie, příběhu, bloků, z nichž se na lince stávají události? (Nebo jak mi to nedávno podal básník Robert Kelly: „A událost je velikost příběhu, tj. to, kde jsou příběh a dějiny: a mýtus a mysl a fyziologie, všechny najednou v součinnosti.“) – a události vstupující do děje průběžně během melodické linky?

To mi připomíná, že gregoriánské noty BYLY bloky v rukopisu, k nimž se později připojily stopky, aby se z nich staly květiny, a ještě později se napnuly na linkovaný papír a tak dále. A ještě o něco později, když byly noty již pěkně zakulacené, rašící ve všech směrech, vlaječky a jamky atd., a byly zasazeny do úhledných zahrad na stránce, všechny v řadě, tak bylo možné, aby Mozart hrál úlohu Nejvyššího zahradníka. Ale objevil se Wagner, který udělal z každé melodické linky blok, výslovně k něčemu odkazující, takže si Francouzi mohli začít představovat melodii jako krajinu, všechny myšlenky odkazovat k obrazu, tj. něčemu MIMO hudební rámec. Ale poté z toho udělal Webern krychli, všechny melodické linky směřující do jakéhosi středu a vytvářející shluk, nebo to, co skladatel James Tenney, když píše o Varésovi, nazývá Klang. A mně se zdá, že jsme s Johnem Cagem k nějaké blízkosti gregoriánského chorálu shodou náhod znovu připoutáni – nikoliv přikování jako řetězy myšlenek, ale spíš ještě rigidnější, matematickou Gaussovou křivkou.

J. S. Bach bývá označován za „největšího skladatele 20. století“, jeho současná popularita je pravděpodobně zapříčiněna dvěma skutečnostmi: 1.) byl největším skladatelem své vlastní doby a 2.) většina západního světa mezitím začala *klidně* myslet barokním způsobem – začala myslet *přirozeně* barokně, chtělo by se říct, kdyby tento proces myšlení nebyl výsledkem několika staletí kulturní přípravy. Nejmodernější barokisté v hudbě byli samozřejmě dodekafonisté a můj film *Anticipation of the Night* byl obzvlášť inspirován souvislostmi, které jsem slyšel mezi hudbou J. S. Bacha a Antona Weberna. Krize historického myšlení západního člověka zápasícího s potřebami dnešního života (technologickými i mechanistickými) nebyla nikde vystihnuta lépe než ve Webernově adaptaci Bachovy *Hudební obětiny* (která inspirovala několik mých filmů, nejdramatičtější zvukový film *Blue Moses*). Ale ta nejbyť optimistická – jestli mohou použít tak psychologického výrazu – síla hudebního myšlení přišla od

Debussyho, Fauera, Ravela, Roussela, Satieho a dokonce i Lili Boulanger atd. – všichni se pohybovali po linii slyšení do vnitřního ucha (sférou „hudby sfér“ se vědomě stala lidská hlava)... stejně jako všichni obrazoví mistři tohoto století, kteří slibovali více než jen dozvuky ilustrace, soustředili svou inspiraci v oku mysli (takzvaná abstraktní malba má velmi konkrétní fyziologický základ ve „vidění zavřených očí“).

Pokouším se slyšet barvu tak, jako se Messiaen pokouší vidět zvuk. Jak píše v poznámkách k nahrávce *Chronochromie*:

„Barva: zvuky zbarvují délku, protože pro mě jsou s barvou spjaty neviditelnými svazky.“

Zjišťuji, že tyto „svazky“ jsou vzruchy nervového systému a mají daná fyziologická omezení, ale nabízí neomezený psychologický růstový potenciál v aktu jejich vidění a slyšení a/nebo jiného vnímání.

Messiaen pokračuje:

„Když poslouchám hudbu, a dokonce i když ji čtu, mám vnitřní vize překrásných barev – barev, které se mísí stejně jako kombinace not a proměňují se společně s tóny.“

Vzpomínám si, že poprvé jsem slyšel proměňující se zvukové akordy smysluplně odpovídající tomu, co jsem v tu chvíli viděl, když jsem byl jako dítě v kansaském kukuříčném poli uprostřed noci. Bylo to poprvé, co jsem byl v prostředí dostatečně *tichém*, aby mi umožnilo slyšet „hudbu sfér“, jak se tomu říká, a vizuálně natolik zvláštním, že jsem si mohl být vědom tepu oka vnímajícího obraz.

John Cage si jednou během pobytu v mrtvé komoře povšiml velké kvinty a později se dozvěděl, že v tu chvíli slyšel svůj nervový systém a krevní oběh. Ale ten problém je mnohem složitější – alespoň tím mnohem složitější, jak velký je celý hudební rozsah možných akordů vůči té, nebo jakékoliv, velké kvintě. Například se každý tón vnitřního ucha zdá být slyšitelný jako puls, nebo vlna toho zvuku, nebo *nepravidelný* rytmus a tempo, mohlo by se říct „třepotavost“. A přitom se tyto slyšitelné vzorce pulsu *opakuje* v intervalech, obracejí se a tak dále způsobem analogickým k „motivům a variacím“ některých forem západní hudby. Slyšené vnějškové zvuky zřejmě ovlivňují tyto pulsy vnitřního ucha *víc* tím, jaké emoce vyvolávají, než nějakými konkrétními tonálními a/nebo rytmickými souvislostmi, zatímco vnějškové pulsy vníma-

né okem, zdá se, ovlivňují vnitřní pulsy oka přímějí. Ale to je také o něco složitější problém, protože oko má své vlastní impulsy – například červená barva zůstane po zavření oka jako retenční barva s velmi odlišnou vibrací, než má červená při otevřených očích a podobně. A rytmy – vzorce – záblesky očních nervových zakončení, vytvářející zrnité obrazce během vidění zavřených očí, jsou od „motivů a variací“ vnitřního ucha odlišné do té míry, že mezi nimi nelze pozorovat žádnou jasnou souvislost. Ale jen **do té míry** – protože tyto oblasti, kde se mysl snaží vycítit vlastní fyziologii skrze oči a uši takřkajíc obrácené do sebe, jsou hlavními zdroji inspirace pro hudební i vizuální skladatele tohoto století, kteří chápou Smysl jako Múzu. (Což jsou všichni, kteří si jsou vědomi pohybu z Technologické do Elektronické éry života ve dvacátém století.) A pro způsob práce a výsledky těchto umělců je jen velmi málo historických precedentů.

(1966)

Poznámka k překladu

Text, který napsal maďarský umělec László Moholy-Nagy během svého pedagogického působení na Bauhausu, předepisuje návrh proměny projekčního prostoru kina a jeho technologických kvalit. Změna tvaru plátna a postupů v projekci měla být důsledkem „simultánní akustické a optické funkce“, které člověk nabyt rozvojem techniky. Snaha formovat audiovizuální zážitek na performativní či prostorové úrovni je nejaktuálnějším tématem, který se ve vztahu k umění pohyblivého obrazu znovu redefinuje i v současnosti. Východiska barevné hudby, integrace obrazového a zvukového vjemu, jsou pojímány v projektech, které byly experimenty nebo vizí prostorového uspořádání projekce či zcela nového audiovizuálního umění, což dokládají následující texty od B. Corry, V. V. Kandinského, T. Wilfreda a I. Xenakise.

Bylo by třeba postavit kino, (které bude zařízené pro různé pokusné účely s aparaturou a projekční plochou. Bylo by např. myslitelné rozdělit obvyklou průmětnou rovinu jednoduchým představovacím přístrojem do různých šikmo poskládaných ploch a vypouklín, jako krajinu s horami a údolími, na základě co možná nejjednoduššího dělicího principu, aby bylo možné zvládnout účinek zkrácení projekce, ke kterému na ní dojde. Jiný návrh ke změně promítacích pláten by byl:)¹ namísto dnešních čtyřúhelníkových ploch ve tvaru kulové úseče.

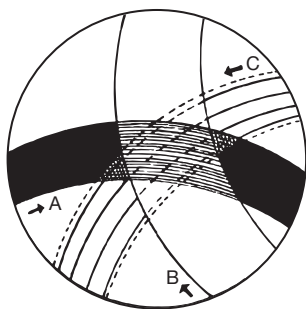
Toto promítací plátno musí mít hodně velký poloměr, tedy velmi malou hloubku, a k divákovi musí být umístěno v zorném úhlu cca 45°. Na tomto promítacím plátně má být hráno více filmů (při prvních pokusech třeba dva), a sice ne promítaných na jedno místo, ale plynule probíhajících zleva doprava nebo zprava doleva, zdola nahoru nebo shora dolů atd. Tímto způsobem lze ukázat dvě nebo více zprvu na sobě nezávislých, později při jejich propočítaném setkání navzájem logicky se překrývajících událostí.

Velké promítací plátno má také tu přednost, že může ukázat pohyb, řekněme pohyb auta, z jednoho konce na druhý s větším efektem (pohyb v druhé dimenzi) než dnešní promítací plátna, na kterých musí být obraz vždy fixovaný.

1

Texty v kulaté závorce doplněny dle reprintu (Berlín, 2000).

Pro úplnou názornost zde představím schematický **nákras**:



Zleva doprava probíhá film pana **A**: narození, běh života. Zdola nahoru probíhá film dámy **B**: narození, běh života. Promítací plochy obou filmů se protnou: láska, manželství atd. Oba filmy se pak dál mohou buď křížit, pokračovat v prosvítajících příbězích, nebo probíhat paralelně vedle sebe; nebo může na místo obou předchozích filmů nastoupit nový společný film obou postav. Jako třetí, případně čtvrtý film by mohl běžet film pana **C** současně s příběhy **A** a **B** shora dolů nebo zprava doleva nebo i jiným směrem, dokud by se s ostatními filmy logicky neprotnul nebo nepřekryl atd.

Takovéto schéma je samozřejmě stejně tak vhodné, ne-li vhodnější, pro nepředmětné světelné projekce v umění fotogramu. Při zapojení barevných efektů mohou vyvstat ještě bohatší možnosti ztvárnění.

Technické řešení promítání auta nebo výše zmíněného nákrasu je velmi jednoduché a nenákladné. **Před čočkou promítacích přístrojů musí být jen zapojen otáčivý hranol.**

Velké promítací plátno umožní také simultánní opakování řady obrazů tím způsobem, že na plátno budou vedle sebe stojícími přístroji promítány znovu od začátku další kopie běžícího filmového pásu. Takto je možné stále znovu ukazovat začátek pohybu v průběhu jeho – postupně překonávaného – pokračování, a tím dosáhnout nového účinku.

Uskutečnění takovýchto plánů klade nové požadavky na výkonnost našeho orgánu optického vnímání, oka, a našeho centra vnímání, mozku.

Díky obrovskému rozvoji techniky a velkoměst rozšířily naše orgány vnímání svou schopnost simultánní akustické a optické funkce. Příklady se najdou hned v každodenním životě: Berlířané přecházejí Postupimské náměstí. Baví se, **současně slyší**:

klaksony aut, zvonění tramvaje, troubení autobusů, volání kočích, hukot podzemní dráhy, křik prodavače novin, zvuky z reproduktoru atd.

a dokážou tyto různé akustické vjemy rozlišit. Naopak, před nedávnem tam toto množství vjemů vyvedlo jednoho venkovana natolik z míry, že [navzdory imanentnímu pocitu nebezpečí]² zůstal stát jako přikovaný před jedoucí tramvají [1924]. Vytvořit obdobný případ s optickými zážitky je nasnadě.

Stejně tak analogické je, že moderní optika a akustika, používané jako prostředky umělecké tvorby (Gestaltung), také mohou být vnímány jen člověkem otevřeným dnešní době a jen jeho mohou obohatit.

(1925)

2

Text v hranaté závorce v reprintu vynechán.

Poznámka k překladu

Experimenty italských futuristů Bruna Corry a Arnalda Ginny byly v minulosti pojímány především jako první průzkumy na poli abstraktní kinematografie, ačkoliv se žádný z abstraktních filmů popisovaných v textu nezachoval. Jejich společnou práci je ale lépe chápat spíše jako audiovizuální performance, pečlivě rozvažující detaily projekčního prostoru, a neosvojovat ji pro „dějiny filmu“ – kinematografický aparát jim sloužil jen jako nevhodnější technický prostředek na realizaci barevné hudby. Corruv text vycházející ze společné zkušenosti především demonstruje jejich tvůrčí přístup k médiu, které velmi brzy po svém zrodu zbytnělo do přesně definované podoby (standardy týkající se technických aspektů projekce i samotného kina byly v dvacátém století jen zřídka zpochybňovány). Má tak blíž k mnohem pozdějším úvahám o projekčním prostředí, který plynule spojuje s historickou tradicí barevných klavírů, než k abstraktnímu filmu dvacátých let.

Dalo by se tvrdit, že jedinou ukázkou umění barev je v tuto chvíli malířství. Malba je směs barev umístěných ve vzájemných souvislostech tak, aby představovaly nějakou myšlenku. (Jistě si všimnete, že jsem definoval malířství jen jako umění barvy, chci být stručný, takže se nebudu zabývat linkou, prvkem převzatým z jiné umělecké formy.) Nového a rudimentárnějšího druhu výtvarného umění je možno dosáhnout harmonickým umístováním barev v ploše za účelem potěchy oka, aniž by znázorňovaly nějaký obraz. Tento způsob by mohl odpovídat tomu, čemu se v hudbě říká harmonie, můžeme ho tedy nazvat barevnou harmonií. Tyto dvě umělecké formy – barevná harmonie a malířství – fungují v *prostoru*, hudba nám ale ukazuje možnost něčeho zcela odlišného, spojení tónů následujících po sobě v čase, témat, motivů. Stejně tak může umění barev zrodit novou formu *časového* umění, kterým bude směsice barevných tónů prezentovaných oku postupně, barevných témat, chromatických motivů. Jelikož to zatím není třeba, nebudu pokračovat ke čtvrté umělecké formě odpovídající hudebnímu dramatu, která by umožnila drama barevné.

Před dvěma lety, poté co jsme celou teorii pečlivě promysleli, rozhodli jsme se učinit seriózní pokus o vytvoření barevné hudby.

Okamžitě jsme začali uvažovat o nástrojích, které pravděpodobně neexistovaly a které bychom si museli nechat vyrobit, aby bylo vůbec možné tyto teorie realizovat. Vydali jsme se na neprobádanou cestu, řízení většinu času intuicí, ale pro jistotu v součinnosti s vlastním studiem fyzikálních zákonitostí světla a zvuku, prací Tyndalla¹ a mnohých dalších.

Přirozeně jsme aplikovali a využili již zjištěné zákonitosti o paralelnosti mezi uměními, studovali jsme každý sám po dobu dvou měsíců bez toho, že bychom o se o svých poznatcích navzájem informovali – a posléze jsme výsledky našich pozorování prodiskutovali a prolnuli. Závěry potvrdily naši myšlenku, studiu fyziky ostatně předcházející, na setrvání u hudby a přenos systému hudební teploty na pole barvy. Byli jsme si nicméně vědomi toho, že se barevná škála skládá pouze z jedné oktávy a že oko narozdíl od ucha nemá rozlišovací schopnost (a přece, když nyní tento bod znovu promyslím, uvědomuji si, že to neplatí zcela bezvýhradně). Přesto jsme cítili jasnou potřebu rozdělit světelné spektrum na menší části, jakkoliv třeba uměle a svévolně, protože kýžený dojem pochází především ze vztahu mezi viděnými barvami. Vybrali jsme tedy čtyři gradace pro každou barvu, měli jsme čtyři červené se stejným rozestupem uvnitř barevného spektra, čtyři zelené, čtyři fialové atd. Tímto způsobem se nám podařilo rozšířit sedm barev do čtyř oktáv, po fialové v první oktávě přišla červená z druhé oktávy a tak dále. Pro uvedení do praxe jsme samozřejmě použili řadu osmadvaceti zbarvených elektrických žárovek odpovídajících osmadvaceti klávesám. Každá žárovka byla vybavena oblým reflektorem – první pokusy jsme prováděli s přímým světlem a v těch následných jsme před žárovky umístili tabulky matného skla. Klaviatura zcela odpovídala té u piana, jen byla méně rozsáhlá. Když jsme například zahráli oktávu, dvě barvy se smíchaly tak jako dva zvuky u klavíru.

Tento barevný klavír měl při uvedení do provozu tak dobré výsledky, až jsme zpočátku podleli dojmu, že je celý problém definitivně vyřešen. Bavili jsme se hledáním všech druhů barevných kombinací, složili jsme několik barevných sonatin, fialová nokturna a zelená matiné. Po několika nutných úpravách jsme do barevné hudby přeložili Mendelssohnovu *Benátskou gondoliéru* (*Venezianisches Gondellied*), Chopinovo *Rondo* i Mozartovu *Sonátu*. Ale nakonec, po třech měsících experimentování, jsme

1

John Tyndall (1820–1893) byl fyzik irského původu, který proslul mj. studiem diamagnetismu a tepelného záření. Měl velký vliv i skrze svou popularizační činnost – vydával knihy přehledně vysvětlující širokému publiku ty nejnovější poznatky na poli fyziky. Corru a Ginnu mohly zvlášť zaujmout publikace *Sound* (1867) a *Light* (1873) (pozn. ed.).

museli uznat, že tyto prostředky žádný další postup neumožňují. Je pravda, že jsme dosáhli krásných efektů, ale nikdy do takové míry, aby nás zcela uchvátily. Měli jsme k dispozici pouze dvacet osm tónů, jejichž fúze příliš nefungovala, světelné zdroje nebyly dost silné a když jsme použili výkonnějších žárovek, tak je přílišné teplo během několika dní zcela odbarvilo a my je museli s velkou přesností barvit znovu, což představovalo významnou ztrátu času. Bylo nám jasné, že pro docílení velkých orchestrálních dojmů, jakými člověk může zasáhnout masy, by bylo třeba opravdu omračující světelné intenzity. Jen poté bychom mohli opustit omezené pole vědeckých experimentů a přímo vstoupit do praxe.

Obrátili jsme se k filmu a zdálo se nám, že po menších úpravách přinese toto médium vynikající výsledky, jelikož jeho světelný potenciál je zdaleka největší, po jakém může člověk toužit. Jiný problém týkající se potřeby mít k dispozici stovky barev byl taktéž vyřešen, neboť využitím fenoménu setrvávání obrazu na sítnici bychom jistě byli schopni spojovat velké množství barev do jednoho odstínu přímo v našem oku. Pro takový účinek se zdálo dostatečné nechat jednotlivé barvy proběhnout před čočkou projektoru v době kratší než jedna desetina sekundy. Tímto způsobem bychom pomocí jednoduchého filmového nástroje malých rozměrů dosáhli širokých a mimořádně působivých efektů velkých hudebních orchestrů, právě barevné symfonie. Taková byla naše teorie. Reálné výsledky byly poté, co jsme si opatřili kameru a stovky metrů filmu, odstranili z něj želatinu a nanесли barvu, jako vždy smíšené. Abychom dosáhli harmonických, postupných a ucelených sekvencí barevných motivů, odstranili jsme rotační závěrku a podařilo se nám zbavit i blikání obrazu. Byl to ale přesně onen důvod selhání našeho experimentu a namísto očekávaných úchvatných harmonií přinesl na plátno nečitelnou záplavu barev. Proč tomu tak bylo, jsme pochopili až později. Vrátili jsme tedy nazpět všechny předtím odstraněné části a rozhodli se barvit film jakoby rozdělený na pruhy, každý z nich s délkou úměrnou vzdálenosti mezi čtyřmi perforačními okénky, což alespoň u materiálu od firmy Pathé odpovídalo jednomu celému otočení závěrky. Připravili jsme si jiný film a udělali další zkoušku. Fúze barev byla vynikající, což byl důležitý faktor. Naproti tomu účinek nebyl zdaleka tak dobrý, ale v tu chvíli jsme

už věděli, že ani nemůžeme očekávat víc. Teprve po více zkušenostech si člověk osvojí schopnost představit si vývoj barevného motivu na plátně v okamžiku, kdy jej teprve nanáší štětcem na celuloid. Taková schopnost vyžaduje myšlenkovou fúzi mnoha barev do jedné a rozdělení odstínu do všech jeho komponentů.

V tento moment, když jsme viděli, že nás naše zkušenosti rozhodně dostaly na správnou cestu, pocítili jsme nutnost pozastavit se a začít s vylepšováním námi používaných nástrojů. Projektor zůstal nezměněn, pouze jsme vyměnili do té chvíle používanou obloukovou lampu za jinou, třikrát tak silnou. Provedli jsme opakované experimenty s projekční plochou, zkusili obyčejné bílé plátno, plátno navoskované, potažené staniolem, plátno pokryté pastovou barvou, které při odrážení světla svým způsobem fosforeskovalo, přibližně krychlovou klec z velmi jemné průsvitné gázy, která dělala mihotavý dojem mraků bílého kouře. A nakonec jsme se vrátili k bílému plátnu nataženému na zdi. Odstranili jsme z místnosti všechn nábytek a vymalovali ji celou nabílo, zdi, strop i podlahu. Během zkoušek jsme byli zahaleni v bílých pláštích (mimochodem – až se barevná hudba uchytí, ať už zásluhou naší, či někoho jiného, tak přijde i móda, kdy budou dobře oblečení diváci navštěvovat divadlo barev celí v bílém. Krejčí na tom už můžou začít pracovat.). Do dnešního dne jsme už lepších výsledků nedosáhli, a tak pokračujeme v práci uvnitř bílé místnosti, která nám zcela vyhovuje.

Předtím, než začnu popisovat (nic jiného mi prozatím nezbývá) nejnovější zdařilé barevné symfonie, pokusím se zprostředkovat čtenáři alespoň určitou představu, přestože se to sotva vyrovná dojmům ze setkání s barvami rozprostřenými v čase. Rád bych čtenáři prezentoval několik skic (mám je zde po ruce) dlouho připravovaného filmu, který bude předcházet veřejným vystoupením, doprovázen vhodným výkladem. (Bude se skládat z asi patnácti velmi jednoduchých barevných motivů, zhruba minutu dlouhých a vzájemně oddělených. Tyto motivy pomohou objasnit publiku legitimitu barevné hudby, pochopit její mechanismy, a uvedou ho do správné nálady tak, aby si užilo následné barevné symfonie, nejprve jednoduché a postupně čím dál složitější.) Mám zde tři barevné motivy načrtnuté na filmovém pásu, první z nich je tak jednoduchý, jak si jen lze představit. Má pouze dvě barvy, komplementární červenou a zelenou. Nejdříve

je celé plátno zelené, pak se v jeho středu objeví malá šesticípá červená hvězda. Hvězda se otáčí, její cípy vibrují jako chapadla a ona se zvětšuje a zvětšuje, až zaplní celé plátno. Červenou plochu plátna poté najednou zachvátí příval zelených bodů, které se zvětšují, až pohltní veškerou červenou a plátno je opět zelené. To celé trvá minutu. Druhý motiv má barvy tři – bleděmodrou, bílou a žlutou. V modrém poli se pohybují dvě linky, žlutá a bílá, přimknou k sobě, odpojí se a zkroutí. Pak se k sobě začnou vlnit a propletou se. To je příklad lineárního a barevného motivu. Třetí je složen ze sedmi barev slunečního spektra v podobě malých kostiček umístěných nejprve horizontálně na spodním okraji plátna proti černému pozadí. Kostičky se trhavě pohybují, seskupují se, narážejí do sebe, tříští se a přetvářejí, mizí a zvětšují se, vytvářejí sloupce a linie, prostupují se, deformují atd.

Nyní mi už zbývá jen informovat čtenáře o našich nejčerstvějších pokusech, což jsou dva filmy, oba zhruba 200 metrů dlouhé. První z nich je nazván *Duha*. Barvy duhy tvoří dominantní motiv, který se příležitostně zjevuje v rozdílných podobách a se stále narůstající intenzitou, až konečně exploduje oslnující silou. Plátno je nejprve šedivé, poté se v tomto šedém pozadí postupně začnou objevovat velmi jemné, třesavé a zářící vzruchy, které jakoby vycházely z šedivých hlubin, podobně jako bublinky v potoce, a když dosáhnou povrchu, tak explodují a mizí. Celá symfonie je založena na tomto kontrastu mezi oblačnou šedí na pozadí a duhou, na boji mezi nimi. Ten sílí a barevnému spektru, utiskovanému pod temnými víry valícími se z pozadí do popředí, se podaří uniknout. Spektrum zazáří a opět zmizí, aby se vrátilo ještě silnější. Nakonec se šedá začne nečekaně drolit a rozpadat na prach a spektrum triumfuje za rotace ohnivých fontánek, které samy mizí pod záplavou barev. Druhý film se jmenuje *Tanec* a převažují v něm barvy karminová, fialová a žlutá, které jsou postupně spojovány a rozpojovány, roztáčeny do piruetek podobně jako káči.

Jsem u konce, další psaní již nemá smysl, protože by se mi stejně nikdy nepodařilo zprostředkovat víc než jen nejbádnější ideu barvy. Každý si to musí představit sám.

Vše, co mohu udělat, je ukázat cestu, a myslím, že to se mi snad trochu podařilo. Rád bych ještě dodal pár poznámek k barevnému divadlu, se kterým jsme udělali několik zajímavých

experimentů, ale to bych zacházel příliš daleko. Spíš se k nim vrátím v dalším článku o barevné hudbě, jenž, doufám, spolu s tímto textem umožní publiku jasně posoudit sonáty, které brzy spatří v divadle.

Jsou v Itálii nějací lidé, kteří mají o tyto věci vážný zájem? Jestliže ano, ať mi prosím napíše a pro mě bude velkým potěšením zpravit je o všem (a je toho hodně), co se mi již nepodařilo zmínit a co pomůže dále vyšlapat cestu.

(1912)

Poznámka k překladu

Část Kandinského studie byla do češtiny přeložena Janem Rakem jako součást knihy Paula Pörtnera *Experimentální divadlo* (Praha 1965, orig. *Experiment Theater*, Curych 1960). V tomto enigmatickém textu Kandinskij navazuje na dřívější stať *O jevištní kompozici* (*Über Bühnenkomposition*) publikovanou v *Almanachu Der blaue Reiter* (1912). Kandinskij postupně rozvíjí svou kritiku konceptu *Gesamtkunstwerku* Richarda Wagnera jako vnější skladby složek díla a upozorňuje na opominutí barvy a malířské složky. Ve svých manifestech, jevištních kompozicích (nejznámější *Žlutý zvuk* /*Das Gelbe Klang*/, 1912) i v malířském díle zdůrazňuje vnitřní nehmotný syntetický princip vnitřního zvuku (*der innere Klang*) a předkládá teorii prostorového díla čistých elementárních forem. Klíčový pojem *Klang* je překládán jako „zvuk“, v dílčích překladech Kandinského textů se analogicky objevuje „zvučnost“, „souzvuk“ nebo „niterný zvuk“. Jeden ze základních pojmů jazyka Bauhausu *Gestaltung* je přeložen jako „ztvárnění“, analogicky se v literatuře objevují překlady „formování“, „vytváření“, „utváření“ a „tvorba“.

Divadlo v sobě skýtá podivuhodný magnet s podivuhodnou skrytou silou. Nezřídka získala přitažlivá síla tohoto magnetu větších napětí, která, zdá se, mohla přispět k větším napínavým spoluúčinkům.

Ale po vzestupu následoval úpadek a nad vnitřní podstatou divadla se vytvořila pevná, chladná krusta. Právě dnes dosáhla tato krusta takové síly, tloušťky a chladu, že pulzující síla zdánlivě ustrnula na věčné časy.

Dnes by se dalo více než kdy jindy hovořit o úpadku divadla. Ne nadarmo se k němu obrací lhostejná záda a dychtivé tváře ne nadarmo směřují k varieté, cirkusu, kabaretu, kinu. Staré divadelní formy – drama, opera, balet – zatvrdly v muzejní formy a už jen jako muzeum působí. Všechno ostatní se z nich vytratilo.

A přesto je dnešní den počátkem nového vzestupu, který svou právě rašící budoucí velikostí daleko předčí všechny dřívější vrcholy.

Skrytý magnet ožije a jeho pulzování bude stále více slyšitelné. Zvenku přicházejí na pomoc nově naostřené síly s posláním roztřístit tvrdou krustu.

Budova (architektura), která nemůže být jinak než barevná (malířství) a každým okamžikem dokáže spojovat rozdělené prostorovosti (plastika), nasává do sebe otevřenými dveřmi davy lidí a uspořádává je do schematicky přísných řad.

Všechny oči jedním směrem, všechny uši k jednomu zdroji. Nejvyšší přichází napětí, jež by tu mělo být uvolněno. To je vnější možnost divadla, která čeká na nové ztvárnění (*neue Gestaltung*).

V tomto zvláštním světě napětí je ještě jeden zvláštní svět, ke kterému jsou namířeny oči a uši – jeviště. Zde je střed divadla, slibující nejvyšším napětím vlastního života uvolnit nejvyšší napětí vyčkávajících řad. Absorpční schopnost tohoto středu je neomezená – vyčkávajícím řadám zprostředkovává nejvyšším napětím všechny síly všech umění. To je vnitřní možnost divadla, která čeká na nové ztvárnění.

Všechna dnešní jednotlivá umění se po desetiletí noří do vlastních sil. Bezohledně rozkládají vlastní prostředky až do krajnosti a zvažují je nevědomě či vědomě na vnitřních vahách.

To je období velké analýzy, které hovoří nahlas o velké syntéze. Rozkládání má sloužit skládání, bourání – budování.

Tak dnes vypadá „velký svět“ a v něm žijící malé světy přesně zrcadlí jeho osudy. Tento osud je také údělem divadla.

Každé umění má svůj vlastní jazyk a prostředky vhodné jen pro něj – abstraktní vnitřní zvuk (*der abstrakte innere Klang*) svých prvků. V tomto abstraktním vnitřním zvuku se žádný z daných jazyků nedá nahradit jiným. Takto se každé abstraktní umění zásadně odlišuje od ostatních. V tom spočívá síla divadla.

Magnet skrytý v divadle má sílu přitáhnout k sobě všechny tyto jazyky, všechny umělecké prostředky, které dohromady dávají největší možnost monumentálního abstraktního umění.

Jeviště:

1. prostor a prostorovost – prostředky *architektury* – půda, na které může přijít ke slovu každé umění, aby vznikly společné věty,

2. barva neoddělitelná od objektu – prostředek *plastiky* – ve svém prostorovém a časovém rozměru, především pak ve formě barevného světla,

3. jednotlivé prostorové rozměry – prostředek *sochařství* – s pozitivními a negativními vzdušnými ztvárněními,

4. organizovaný zvuk – prostředek *hudby* – s prostorovými a časovými rozměry,

5. organizovaný pohyb – prostředek *tance* – časové, prostorové, abstraktní pohyby nejen člověka, ale prostoru, abstraktních forem, jež podléhají vlastním zákonům,

6. konečně poslední nám známé umění, které ještě neodhalilo své abstraktní prostředky – *básnictví*, dává k dispozici lidské slovo v časovém a prostorovém rozměru.

Tak jako se plastika částečně rozplývá v architektuře, rozplývá se básnictví částečně v hudbě. Tedy přísně vzato je čistá *abstraktní forma divadla* souhrnem abstraktních zvuků:

1. malířství – barva,
2. hudby – zvuk,
3. tance – pohyb,

ve společném zvuku architektonického ztvárnění. Zde začíná abstraktní jeviště, které se může stát a také brzy stane čistými formami abstraktní jevištní kompozice, pro které je nevyhnutelným předstupněm analytické období všech umění. Umění, která dál povedou svůj vlastní život, pro což je analytické období stejně důležité a nevyhnutelné, budou jevišti moci sloužit čistě synteticky. V tomto případě se vzdají vlastních cílů, aby podlehly zákonu jevištní kompozice, která stejně jako ostatní umění dokáže nové praxe dosáhnout jen za pomoci teorie umění. Metody uměnovědy, jednotlivých umění a syntetického divadelního umění zůstanou stejné, to znamená, musí zahrnout tři hlavní otázky – speciálně na jevišti:

1. jevištní prvky a jejich vnitřní síly – základní *prvky*, pomocné prvky a tak dále, to znamená přesné systematické zkoumání abstraktních hodnot,

2. zákon výstavby – *konstrukce* jevištních prvků, které rovněž předpokládají čistě vědecké experimentální práce,

3. zákon podřízenosti prvků a jejich konstrukce vnitřnímu cíli díla – *kompozici*. Mají být *pořádaný* divadelní laboratoře, ve kterých se mají jednotlivé prvky zkoumat ve smyslu a pro účely divadla. Schematická výstavba jednotlivých dílů má objevovat

a odvažovat síly a prostředky konstrukce, přičemž v první řadě má být použito zákona protikladu ve smyslu stýkání a rozcházení se – barva, zvuk, pohyb v takto vznikajících souvislostech a časových spolupůsobeních.

Tvůrčímu duchu budou tyto přípravné práce k tvorbě živého díla sloužit jako nástroje.

(1923)

Poznámka k překladu

Vybraná část z delšího článku přehledně zprostředkovává koncepci nového umění *lumia* dánsko-amerického průkopníka světelného kinetismu Thomase Wilfreda. Ve vynechané části textu autor popisuje genealogii představení *lumia*. Uvádí ohňostroje v Číně, zmiňuje Castelovo „oční cembalo“ a představení barevné hudby A. W. Rimingtona a Skrjabinovy sonáty *Prometheus*. Dále popisuje vlastní umělecké a konstrukční pokusy až k založení a zániku The Art Institute of Light. V textu a závěrečné bibliografii odkazuje k teoretickým spisům Aristotela, Newtona, Goetheho, Rimingtona. Wilfredovy teze o „tiché“ projekci a divácích orientovaných k jediné centrální projekční ploše mohou dnes působit anachronicky, také vyvolaly řadu dobových teoretických polemik i praktických realizací představení typu *lumia*. Wilfred, původem hudebník, se svou snahou o „založení“ nového umění a nastíněním jeho budoucnosti řadí k evropským avantgardistům a předznamenává světelné kinetické experimenty Franka Maliny nebo ruské skupiny Prometheus. Wilfred se také celý život věnoval promyšlené otázce scénografie a jeho umění *lumia* tvoří pandán k reformě divadelního prostoru Adolpha Appii nebo Josefa Svobody.

Naše doba je svědkem zrodu osmého umění, němého vizuálního umění, ve kterém je umělcovým jediným výrazovým prostředkem světlo. Tato nová umělecká forma byla pojmenována *lumia*.

1
Sedm svobodných umění (lat. septem artes liberales): gramatika, rétorika, dialektika, aritmetika, geometrie, astronomie, hudba; tvořily základ středověkého vzdělávání (pozn. ed.).

Stejně jako sedm jejích starších sester¹ je *lumia* estetickým konceptem vyjádřeným pomocí konkrétních metod, materiálů a pomůcek. Pro úplnou definici musíme oba aspekty specifikovat odděleně předtím, než z této kombinace vzejde jasný obraz. Definice estetického konceptu musí objasňovat umělcovo pojetí a záměr, materiální složka pak ilustruje prostředky, které umělec používá, aby dosáhl svého cíle.

a) *Estetický koncept: Použití světla jako nezávislého uměleckého prostředku vyjádřeného pomocí němé vizualizace tvarů, barev a pohybu ve tmavém prostoru, kdy cílem je přenést umělecký zážitek na diváka.*

b) *Materiální složka: Složení, nahrání a představení němé vizuální scény, která má určitý tvar, barvu a pohyb a je promítána na bílé plátno pomocí přístroje generujícího světlo a ovládaného klávesami.*

Divák je z hlediska celkového pojetí nezastupitelný: *představuje zhmotnění celkové vize, pozorování za pomoci pozorovatele*. Divák je sám sobě umělcem.

Nyní můžeme sloučit představu a realitu. Estetický koncept je představován formou, barvou a pohyby, které vycházejí z *tmavého prostoru*, hmotná podstata tkví ve formě, barvě a pohybech promítaných na *bílé plátno*.

Umělec tak formuluje své myšlenky jako trojrozměrné drama odehrávající se v neurčitěm prostoru. Aby své vize mohl sdílet s ostatními, musí je zhmotnit. To může učinit tak, že dílo vytvoří jako dvojrozměrné a promítne jej na bílé plátno pomocí speciálně zkonstruovaného promítacího přístroje ovládaného klávesnicí. Zpoza klávesnice, klouzáním z jednoho tónu na druhý, vypouští bílé světlo, formuje jej, přidává barvu a doplňuje výslednou podobu pohyby a proměnami.

Ale skutečný obraz – trojrozměrné prostorové drama – je neustále před ním a on se pokouší vytvořit optickými prvky na plátně iluzi chybějícího třetího rozměru a provést to prostorově tak přesvědčivě, že plátno vytvoří iluzi obrovského okna otevřeného do nekonečna a divák si představuje, že je svědkem oslnivého dramatu v kosmickém prostoru.

Forma, barva a pohyb jsou třemi základními složkami umění *lumia* – stejně jako u všech obrazových vjemů – a forma a pohyb jsou těmi nejdůležitějšími. Umělec zabývající se tímto typem umění může skládat a hrát pouze černobíle, nikdy za použití barev. Samostatné použití tvarů a barev – statické kompozice doprovázené promítáním světla – utváří méně důležitou, ale přesto funkční oblast umění *lumia*.

Jediná kombinace, která nedostojí požadavkům tohoto umění, je kombinace pohybu a barvy. A to z toho důvodu, že by byla narušena podstata vnímání. Lidské oko musí mít pevný bod, na který se může zaměřit. Pokud divák sleduje naprosto beztvarou a jednolitou barevnou plochu, jeho oči nejsou schopné si vytvořit orientační bod a on zakrátko začne tento bod, nejvyšší místo pro porovnávání vzdálenosti, jehož základ je na zornici, hledat jinde. Takový opěrný bod mu může poskytnout okraj promítacího plátna, hlava jiného diváka nebo vlastní zdvižená ruka, ale tím dojde k odvedení jeho pozornosti od projekce, jednoduše proto, že takový stav by mu způsoboval fyzické nepohodlí.

Forma, jednotná manifestace světla

V umění *lunia* je forma obecnou a základní obrazovou složkou. Forma vzniká na plátně v okamžiku, kdy je jakákoliv část jejího povrchu rozpoznatelná od zbytku. Proto v sobě spojuje přímku i bod. Forma obsahuje čtyři prvky:

POLOHA – Kde se forma nachází?

OBJEM – Jak je veliká?

TVAR – Jaký má tvar?

RÁZ – Čím se vyznačuje?

Barva, dílčí manifestace světla

Barva je optický fenomén, který by neexistoval bez světla. Barva se též skládá ze čtyř prvků:

ODSTÍN – O jakou barvu jde? Červenou, zelenou, modrou?

SYTOST – Kolik šedé bylo přimícháno do čisté barvy?

JAS – Kolik bílé obsahuje šedá?

INTENZITA – Jak silné je světlo, které je vyzářováno?

V umění *lunia* je intenzita jakožto čtvrtý činitel nepostradatelná. V kombinaci odstínu, sytosti a jasu zůstávají všichni tři činitelé ve vzájemném vztahu při změně intenzity zvýšením hladiny osvětlení.

Pohyb, kinetická manifestace světla

V popisovaném druhu umění se termín pohyb vztahuje na všechny fenomény utvářející časovou dimenzi. Pohyb se tedy může uplatňovat ve statické formě a měnit se v závislosti na objemu, tvaru, rázu, odstínu, sytosti, jasu a intenzitě. Stejně jako u formy a barvy i u pohybu rozlišujeme čtyři činitele:

SMĚR – Kam pohyb směřuje?

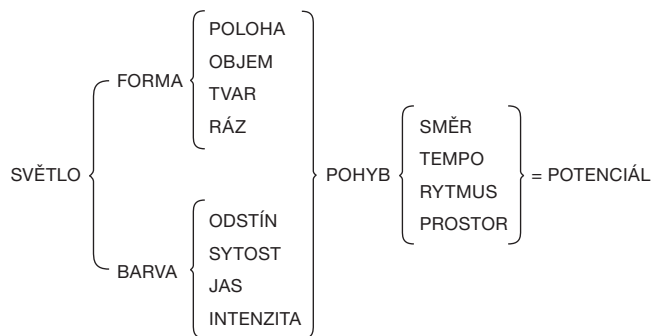
TEMPO – Jak rychle? Zrychluje? Zpomaluje?

RYTMUS – Opakuje se?

PROSTOR – Je neustále viditelný, anebo část pohybu směřuje mimo dohled?

Prostorové uspořádání je rozděleno na dvě části: PRIMÁRNÍ PROSTOR – viditelná část plochy (povrch plátna) – a SEKUN-DÁRNÍ PROSTOR – zbytek plochy, kterou divák nevidí.

Všech dvanáct výše uvedených činitelů můžeme takto graficky znázornit:



Vložme tento neživý potenciál do rukou kreativního umělce, poskytneme mu nástroje – plátno, přístroj a klávesnici – a až bude jeho hotová skladba realizována, bude poslední článek řetězu zapojen, a tak vznikne osmý druh umění – *lumia* – světelné umění, které otevírá novou estetickou oblast tak bohatou a slibnou jako těch sedm starších.

Při skládání a realizaci může škála výrazových prostředků sahát od čistě abstraktních až po zcela konkrétní; od křehkých a amorfních po pevné a jasně ohraničené; od velmi pomalých po bleskurychlé; od sotva rozeznatelného šera po oslnivý třpyt a od majestátnosti až po grotesku.

Za čas budeme mít virtuózy, kteří očarují obecenstvo mistrovskou interpretací svých děl.

Ovšem nejdříve se na scéně musí objevit první Johann Sebastian Bach tohoto umění. Doufejme, že v současnosti je už přinejmenším středoškolákem.

A nyní konstruktivní pohled do budoucnosti.

2

The Art Institute of Light, který založil a vedl Wilfred od roku 1930, sídlil v New Yorku, Lexington Avenue, Grand Central Palace 480. Budova byla r. 1943 zabrána armádou, pracovníci zmobilizováni a institut zanikl (pozn. ed.).

3

Po zániku Institutu již nedošlo k obnově jeho výzkumné a tvůrčí činnosti ani stavbě sítě. Představy o komorním divadle *lumia* realizoval – nejprve přestavbou domácnosti – až r. 1962 W. Christian Sidenius, který, na rozdíl od Wilfreda, propojil projekci s hudbou, viz „Lumia Kinetig Light with Music: My Theatre of Light“, *Leonardo*, r. 15 (1982), č. 3, s. 188–192. V představení s nepřetržitou projekcí se shoduje mj. s projektem Divadla práce (1938) E. F. Buriana a M. Kouřila (pozn. ed.).

Čím můžeme pomoci a podpořit budoucí umělce-průkopníky a experimentátory s tímto novým médiem, jak urychlit jeho širší rozvoj a příznivé přijetí?

Zaprvé: Ti, kteří mají praktické zkušenosti s uměním *lumia*, musí dostat příležitost učit tomu, co umí co největší počet studentů, kteří o to mají zájem. Na dokončení všeobecné příručky se momentálně pracuje. V tomto ohledu mohou být moderní muzea výtvarného umění, inovativní výtvarné školy a umělecké organizace opravdovou pomocí.

Zadruhé: Musí se zřídit experimentální koncertní síň s přilehlými studii a laboratořemi pro pokročilou praktickou práci. K tomuto účelu jsou vhodné prostory organizace The Art Institute of Light² s jejím vybavením, zaznamenanými výzkumnými údaji, databází, knihovnou a patenty – je připravena obnovit svoji činnost, která byla přerušena válkou. V současnosti se plánuje stavba nové budovy. Zatím je to jen sen, ale tolik našich snů se už vyplnilo, že pracujeme tak, jako kdybychom již obdrželi dotace. Součástí plánu je i Světelná síň, miniaturní divadlo pro 50 diváků³. Bude otevřena 24 hodin denně a bude poskytovat nepřetržité představení vybraných skladeb v naprostém tichu. Žádné vstupné, žádné otázky, žádné předkládání filozofických teorií. Budete moci kdykoliv přijít a zůstat, jak dlouho budete chtít, abyste mohli dopřát svým uším odpočinku a očistit duši při pohledu na pomalu se odvíjející sekvence plné zářivých tvarů, čistých barev a elegantních pohybů.

Je snadné o tom všem básnit. Je však prakticky nemožné popsat umění *lumia* přesvědčivě někomu, kdo jej nikdy nezažil. Vše, co v tomto ohledu mohu říci, je to, že toto umění přetrvává! Už vytrpělo spoustu posměchu a žárlivosti, ale nemůže na svět přicházet ve vhodnější chvíli, než je teď. Základy již byly zčásti položeny a zdá se, že jsou pevné. To je prozatím vše. Soudobé nástroje a skladby možná nejsou ani zlomkem toho, co přijde, až se objeví první opravdový génius a probudí Šípkovou Růženku.

Ve své práci *Základy moderního umění*⁴ říká jeho autor Sheldon Cheney⁵ o umění *lumia* následující: „Toto je počátek, anebo přinejmenším první seriózní pokus o umění stejně primitivní jako složité a schopné stejně rozličné emocionální krásy, jako je hudba. Jeho hlavním výrazovým prostředkem je světlo – světlo, které bylo prvním z bohů a které dodnes zosobňuje vše spiri-

4

A primer of Modern Art, 10. kapitola, Horace Liverigh, New York 1924 (pozn. ed.).

5

Sheldon Warren Cheney (1886–1980) patřil k významným modernistickým americkým kritikům. Jako zakladatel a šéfredaktor *Theatre Arts Magazine* (1916) a publicista (*Modern Art and the Theatre*, 1921; *Art and the Machine*, 1936) pomáhal prosadit nové umělecké tendence ve výtvarném a divadelním umění (pozn. ed.).

tuální, přináší radost a září. Možná, že je to počátek největšího, nejspirituálnějšího a nejzářivějšího umění ze všech.“

(1947)

Poznámka k překladu

Text francouzského hudebního skladatele a architekta řeckého původu Iannise Xenakise primárně mapuje teoretické předpoklady návrhu *Pavillon Philips* pro Světovou výstavu v Bruselu (1958), text je pro dnešního čtenáře pozoruhodný především z hlediska úvah spojujících dějiny umění – abstraktního malířství, architektury, hudby a filmu – s dějinami médií a technologií. Xenakisův slovník má přísně matematický, resp. logický charakter, proto i styl textu odpovídá skutečně spíše „poznámkám“ než esejí či studií. Na Xenakisově textu je cenná jeho vize syntézy různých druhů umění a technologií, nezávislá na dobovém vývoji. Film chápe jako médium s potenciálně abstraktními obsahy, navíc schopné prostorové realizace. Dnes tento princip známe ze současného umění jako 3D mapování (3D mapping), tedy projekci na zakřivené plochy a reálné předměty. Autor navíc předkládá argumenty pro nutnost zavedení prostorové projekce hudby (stereofonie). *Pavillon Philips*, který vznikl jako 3D realizace geometrické partitury Xenakisovy hudební kompozice *Metastaseis*, sloužil jako prostor či „nádoba“ pro *Elektronickou báseň* (*Poème électronique*) autora elektroakustické složky Edgarda Varèse a autora filmové projekce Le Corbusiera. Byl to právě Le Corbusierův stylizovaný antropologický dokument o vzestupu lidstva, který byl projektován na zakřivené plochy samonosné betonové skořepiny pavilonu, modelovaného z hyperbolických paraboloidů.

Jde o to, zdůraznit jisté aktuální systémy umělecké tvorby, které směřují k integraci auditivních a vizuálních umění.

Malířství a sochařství se ve svých intencích již připojily k nedávným fázím vývoje fyzikálního, matematického a filozofického myšlení. Tyto fáze směřují k abstrakci. Abstrakce je chápána ve smyslu vědomých manipulací s čistými zákony a pojmy, nikoliv s konkrétními objekty.

Hry forem a barev oddělené od jejich konkrétního kontextu implikují kontextuální systémy vyššího řádu. Tyto hry představují srovnávání a hodnocení čistých pojmů, které existují v událostech a anekdotických předmětech, ale oddělují se od nich za účelem vytvořit pojmy nutné k širší, rychlejší a snazší percepci a kontrole všech vztahů objemů a světla. Prostřednictvím abstrakce se tyto dva druhy umění přibližují ontologii, která se pozvolna rozvíjí v matematice a logice.

Můžeme navzdory tomuto šťastnému posunu provést základní kritiku malířství a sochařství?

Oba tyto druhy umění, ač využívají světelných efektů v kontaktu s hmotou, zůstávají uzavřeny ve své staleté nehybnosti. Obraz (freska, tapisérie) a socha (předmět, monument, nástroj atd.) jsou statické. Síť konceptuálních a smyslových vztahů u obrazu a sochy vzniká jako celek v okamžiku, kdy na něm spočine oko. Čas se zastaví.

Byli bychom se spokojili s tímto zjištěním bez jakékoliv touhy po změně, kdyby kinematografické umění neposkytovalo prostor ke srovnání a navíc i slibné východisko plně překvapivých dobrodružství. Zcela vážně, pouze kinematografie obdařila obraz opravdovým třetím rozměrem, tedy časem.

Opustíme nyní sochařství, které je možná více taktilní než vizuální, a zaměříme naši pozornost na možný vývoj malířství, avšak s tím, že zůstaneme v oblasti abstrakce.

Zatímco pracujeme s představami, statický obraz jako celek implikuje a automaticky vytváří prostorové reference. Pravá i levá strana plochy obrazu jsou jeho logickými hranicemi. Topologií je jeho plocha. Pokud chceme vytvořit klasifikované stavy, je nutné použít nové logické hranice *před* a *po*, které náležejí kategorií času.

Z toho lze odvodit, že malířství, za předpokladu, že je povýšeno na úroveň abstrakce, je nuceno už svou povahou připojit se k pojmu času. „Kinematické malířství“ musí logicky učinit nejpokročilejší projevy současného malířství součástí časového dobrodružství.

Jak jsme řekli, tento rozvoj mu umožnily technické prostředky kinematografie. Tato naděje, tak jak zde byla zdůvodněna, je upevňována vymoženostmi, které se množí a zdokonalují každým dnem. Vzpomeňme si na první pokusy surrealistů v *Andaluském psovi*, pokusy dekorativního malířství v *Mechanickém baletu* atd.¹ Ve všech současných kinosálech můžeme sledovat krátké reklamní spoty skutečně bohaté na abstraktní myšlenky a plné technických vymožeností kinematografie. Pochopíme, že tato potřeba kinematických obrazů není luxusem, nýbrž životní potřebou umění barev a forem.

Film a jeho projekce může v současnosti umění barev a forem nejen oživit, ale také doslova vrhnout do prostoru.

Kinematografický řetěz je tedy:

1

Andaluský pes (Un Chien Andalou) je surrealistický film od Luise Buñuela, Salvadora Dalího a Garcíi Lorky z r. 1928; *Mechanický balet (Le Ballet Mécanique)*, 1924) je němý, 35mm černobílý film Dudley Murphyho a Fernanda Légera založený na Légerově obrazu se spoluúčastí Mana Raye (pozn. ed.).

Bílé světlo – film = barevné filtry – rovné plátno.

Překážky, které brání tomuto vržení do prostoru, jsou způsobeny určitými články tohoto řetězu.

1. Ploché plátno. Jde o malé okno, může být i panoramatické, které určuje prostorově-vizuální obsah. Představme si místo něj plátna různé míry zakřivení ve velkém rozpětí. Zaostření nebo rozostření se mohou stát vskutku bohatými prostředky uměleckého napětí. V každém případě komplexní zakřivení plochého plátna zdůrazní prostorovou realitu vizuální projekce. Je tedy nezbytné.

Pokud budeme navíc předpokládat, že plátno není omezeno určitou velikostí, ale že se nachází na všech stěnách sálu k tomuto účelu kompletně konstruovaného z křivých ploch, výsledky budou o to překvapivější.

2. Temnotu sálu lze potlačit technickým zdokonalením projekce, jež by umožnila vytvořit barevná prostředí rytmizovaných proudů a barev, které by svými vlnitými či svislými efekty transformovaly prostorové konfigurace křivých ploch. Zvuk varhan, intenzivně zabarvený, by mohl být dán k dispozici autorovi tvarů a barev.

Lze konstatovat, že extenze abstraktních her moderního malířství se zcela přirozeně pojí s prostředky, které filmová a osvětlovací technika zcela nedávno zdokonalila, a umožnila tak velké, do této doby nepředstavitelné dobrodružství.

Rovněž zjišťujeme, jak důležitá je moderní architektonická koncepce, která vychází z tradičních prvků – rovné plochy a přímky (architektura využívající translační plochy), aby za použití nejnovějších skořepin na základě teorie pružnosti vytvořila prostor se třemi reálnými dimenzemi.

A konečně tím chceme naznačit, do jaké míry vyžaduje pohyb kamer a barevných projektorů dokonalou, automaticky řízenou, elektronickou infrastrukturu.

Také hudba prošla vývojem k abstrakci, tak jak byla definována na začátku této kapitoly, a co je překvapivé, přibližně ve stejném období jako malířství. Můžeme obdivovat simultaneitu tohoto vývoje k abstrakci i v jiných oblastech lidské činnosti jako paralelu k počátkům moderní (abstraktní) algebry kolem roku 1910. Abstraktní proud je tak silný a významný, že ti, kdo jej v oblasti umění popírají, se zdají být postiženi mentální slabostí.

Pro nás se počátek vědomé abstrakce v hudbě nachází v období objevu atonality, založené na ekvivalenci dvanácti temperovaných tónů. Loquin², který byl profesorem konzervatoře v Bordeaux, uvažoval o této možnosti už v roce 1895, dávno před jejími oficiálními objeviteli z vídeňské školy.

Vývoj seriálního principu dále umožnil operace založené na čistých jsoucnech a zavedl zcela nové logické znaky. Zato však tento báječný konceptuální posun musel ustoupit v jednom bodě, který je dle našeho názoru důležitý. Uložil tím jistou restrikcí, „lineární“ omezení strukturační skladby. Toto omezení může být v současné době odstraněno díky obecnější logice a estetice. Na logice spřízněné s „polyvalentními“ logikami a estetikou, která by zahrnovala i velmi jemné seriální struktury. Ostatně, seriální hudba nemůže připustit kontinuálně se měnící zvuky založené na všech komponentách zvuku a zejména na frekvenci (*glissando*). Neboť je ze své definice punktuální. Přesto je kontinuální variace zvuku sekundárním komplementárním aspektem jeho existence v čase. Připomíná nám komplementaritu částice a vlny ve vlnové fyzice. Není žádný důvod zříkat se tohoto obhacení pojmu zvuku.

Překročení „lineární“ restrikce a kontrola kontinuálních variací zvukových složek mohou tedy být uskutečněny pomocí komplexnější hudby, hudby „stochastické“, která by ve své podstatě používala teorii a výpočet pravděpodobností se zavedením celé řady matematických funkcí.

Seriální hudba na jedné straně a elektroakustické techniky na straně druhé umožnily nové rozšíření abstraktních tendencí, které se projevuje ve dvou hlavních formách: jako hudba vzniklá na základě radiofonních zvuků typu pařížské „konkrétní“ hudby a hudba na základě sinusových zvuků typu kolínské „elektronické“ hudby³. Těžiště těchto přístupů spočívá v řešeních, která přinášejí pro tvorbu zvuku a která vycházejí z jejich vnitřního života. V obou případech jsou založena na elektromagnetické technice.

Nyní prozkoumáme prostorové možnosti, které umožňují pouze elektroakustický řetězec. Sledujeme tedy opačný směr než v malířství. Je ovšem pozoruhodné, že oba tyto druhy umění hledají vlastní postupy k začlenění svých logických fyziognomií tak, že malířství přijímá kategorii časovou a hudba prostorovou.

2

Anatole Loquin byl jedním ze čtyřiceti členů francouzské Akademie umění, věd a krásné literatury, spolupracovník Littrého na proslulém *Slovníku francouzského jazyka*. Jeden z prvních, který uznal rovnoprávnost dvanácti tónů, vyvinul harmonickou notaci, kde čísla reprezentují harmonické jevy a písmena představují pohyb hlasu (Loquin, Anatole, *L'Harmonie rendue claire et mise à la portée de tous les musiciens, Traité général des traités d'harmonie*, Richault, Paříž 1895) (pozn. ed.).

Elektroakustický řetězec tedy tvoří: páska – magnetofon – reproduktor.

Zaměříme nyní pozornost na poslední prvek řetězce, reproduktor. Pro zjednodušení připustíme, že slyšitelný zvuk je v celé šíři svého spektra směrový. Pokud je místnost akusticky inertní, můžeme reproduktor považovat za bodový zdroj v trojrozměrném prostoru.

Tyto zvukové body definují prostor stejným způsobem jako geometrické body ve stereometrii. Vše, co platí pro euklidovský prostor, může být převedeno do prostoru akustického. Předpokládejme akustickou přímku definovanou bodovými zdroji zvuku. Zvuk může zaznít ze všech bodů této přímky současně. Toto je statická definice přímky. Můžeme předpokládat pravouhlou síť takových akustických přímků, které definují akustickou plochu. Stejně tak můžeme předpokládat křivky v rovině nebo prostoru a křivkové plochy.

To, co jsme právě popsali, je definice „statické stereofonie“.

Mohli bychom rovněž zkonstruovat akustickou přímku pomocí pohybu zvuku, který se pohybuje po přímce z reproduktorů.

Zde zavádíme pojmy „akustické rychlosti“ a „zrychlení“. Všechna geometrická zakřivení a všechny plochy mohou být kinematicky transponovány prostřednictvím určení zvukového bodu.

Tuto stereofonii nazýváme „kinematickou“. Pomocí těchto dvou druhů stereofonie se hudba může rozvinout do skutečného „zvukového gesta“ (*geste sonore*), protože nejenže provádějí délky, tóny, dynamiku a frekvence, které jsou inherentní každé zvukové struktuře, ale navíc dokáže ovládnout matematický prostor s jeho abstraktními vztahy, které tak mohou být znamenitě vnímatelné sluchem, aniž by vyžadovaly přítomnost zraku či fyzikálních měřicích přístrojů.

Můžeme konstatovat, že díky elektroakustické technice lze ovládnout geometrický prostor, což je další krok v oblasti abstrakce.

Rovněž je nutno zdůraznit význam architektonické formy sálu, která vzhledem ke své členitosti, přizbůsobené totálním stereofonickým efektům, vychází z nových, obecnějších ploch, zakřivených tvarů. Konfigurace objemu vzduchu uzavřeného v takto

3

Pařížské studio, ve kterém se takové výzkumy v té době prováděly, bylo studio Groupe de Recherches musicales (GRM) vedené Pierrem Schaefferem, který jako první použil termín „konkrétní hudba“, a kde Xenakis realizoval některá díla (zejména *Diamorphoses* v r. 1957 a *Concret PH* v r. 1958 jako mezihru pro *Pavillon Philips*). V Kolíně nad Rýnem se hlavní studio pro elektroakustickou hudbu nacházelo v Západoněmeckém rozhlase (WDR). Mnohem později, v r. 1977 zde Xenakis zkomponoval část *Légende d'Eer* jako součást svého *Diatopu* (pozn. ed.).

navržené skořepině má prvořadý vliv na akustickou kvalitu (vlastní rezonance) sálu, i kdyby tento sál byl zcela hluchý, což není ze zdravotních důvodů žádoucí. Na druhou stranu je známo, že rovné plochy a plochy s konstantním poloměrem zakřivení přednostně vytvářejí místa s rušivými odrazy. Vhodné jsou naopak všechny křivé plochy s proměnným poloměrem zakřivení.

Jsme si vědomi toho, jaká komplexita programování dálkového řízení a automatizace je požadována po elektronické infrastruktuře. Po tomto stručném přehledu můžeme konstatovat, že tyto jedinečné možnosti vizuálního a zvukového umění byly umožněny a zčásti vytvořeny elektronickou technikou. Umožňují rozsáhlou audiovizuální syntézu a „totální elektronické gesto“, kterého se nikdy do té doby nedosáhlo a které se navíc nachází v oblasti abstrakce, jež je přirozeným a neodmyslitelným prostředím jeho existence. *Pavilon Philips* na EXPO v Bruselu představuje v tomto ohledu první zkušenost této umělecké syntézy zvuku, světla, architektury, tedy první etapu na cestě za „elektronickým gestem“.

Konečně tedy můžeme uzavřít, že nové konceptuální vědomí – abstrakce – a technická infrastruktura – elektronika – hýbou v současnosti lidskou civilizací.

(1958)

Cílem publikace *Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba* je předložit dobová svědectví o manifestech umělců, kteří promýšleli a popisovali vznik audiovizuálního obrazu a jeho prostorové projekce. Jedná se o období studijního „readeru“ se zaměřením na fenomén barevné hudby. S textovou kategorií manifestu je nakládáno jako s výsostně autorskou formou, kdy umělec zároveň sděluje i reflektuje své tvůrčí postupy, které rezonují v kulturním a společenském kontextu. V názvu publikace se objevuje kategorie pohyblivého obrazu, jímž je rozuměna práce s projekční koncepcí tvorby obrazu v odkazech na filmovou projekci, kinetickou instalaci nebo konstrukci projekčního prostoru. Výchoziskem publikace je snaha postihnout projevy audiovizuálního umění (např. živá animace, interaktivní instalace atd.) na základě historických východisek spjatých s vývojem média pohyblivého obrazu. Výběr textů je dělen na dvě části – studie a samotné texty s manifestační povahou. Studie (Fred Collopy, Jörg Jewanski) uvozují obecná východiska k fenoménu barevné hudby. Manifesty zahrnují tři volné podkapitoly od absolutizace filmu (Hans Richter, Walter Ruttmann) přes aspekt hudebního doprovodu ve filmu (Mary Ellen Bute, Stan Brakhage, Oskar Fischinger, John a James Whitney) až po konstrukci prostoru projekce obrazu a zvuku (László Moholy-Nagy, Bruno Corra, Vasilij Vasil'jevič Kandinskij, Thomas Wilfred, Iannis Xenakis). Pojmenování kapitol vychází z dobových dokumentů. Absolutní film (*Der Absolute Film*) bylo berlínské matiné v roce 1925, dle kterého byl později označen směr v abstraktní kinematografii. *Please, no music!* je titulkem z filmu *Radio Dynamics* (1942) Oskara Fischingera, který tak položil základní otázku zvukového doprovodu ve filmu a způsobů barevné hudby ve filmu. *Polykino* je část názvu textu Lászla Moholy-Nagye, který se vyjadřuje nejotevřeněji o nutnosti narušení projekčních standardů kina v rámci tvorby audiovizuálních projekcí v reakci na změnu diskurzů doby.

Publikace je složena z textů, které dosud nebyly přeloženy do češtiny; cílem bylo postihnout fenomén barevné hudby v rámci projekce filmu, tvorby pohyblivých obrazů a utváření projekčního prostoru. Text Oskara Fischingera byl překládán z ang-

lického překladu, v rámci editorské práce konzultován a srovnávan v terminologii s ostatními texty autora. K redakčnímu krácení došlo z ohledu na sledované téma u textů Jamese a Johna Whitneyových, byl vynechán exaktní popis jejich filmů. U Stana Brakhage šlo původně o dopis. Ve druhé, vynechané části se Brakhage věnuje otázkám své politické angažovanosti, problematizuje newyorskou uměleckou scénu. Jelikož byla ve struktuře textu patrná jasná cézura, rozhodli jsme se otisknout pouze první část dotýkající se tématu sborníku. Z anglického překladu byl přejet i krácený text Bruna Corry, jeho podoba byla porovnána a korigována s italským originálem Marií Geierovou. Vpuštěny byly pasáže věnující se obecným východiskům tvorby italských futuristů a ponechána byla analýza vlastní tvorby. Vybraná část delšího článku Thomase Wilfreda přehledně zprostředkovává koncepci nového umění *lumia*. Ve vynechané části textu autor popisuje genealogii představení *lumia*, dále popisuje vlastní umělecké a konstrukční pokusy až k založení a zániku The Art Institute of Light. Ke krácení textů došlo po diskuzích v rámci editorské práce na publikaci, s přihlédnutím k ostatním textům autorů, kteří se dlouhodobě věnovali danému tématu. V rámci konzultací překladů a terminologie bychom rádi poděkovali Stanovi Abrahámovi, Martinu Blažíčkovi, Filipu Cenkovi, Martinu Čihákovi, Zdeňku Hudcovi, Evě Kohoutkové, Tomáši Machulovi, Janě Matulové, Miroslavu Petříčkovi a Lucii Pokorné.

—Martin Mazanec

Jörg Jewanski (1959)

Německý muzikolog, hudebník a vysokoškolský pedagog se v dizertaci *Ist C=Rot?* na berlínské Hochschule der Künste (1996) zabýval historií vztahů mezi barvami a tóny v 16. až 18. století. Od roku 1995 spolupracuje na lexikonu *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1994–2008). V letech 2003–2004 byl vědeckým ředitelem umělecko-vědeckého projektu *Farbe – Licht – Musik: Synaesthesie und Farblichtmusik* na Hochschule für Musik und Theater v Curychu (2006). Odborně se zabývá historií barevné hudby a vztahy mezi synestézií, hudbou a výtvarným uměním.

Fred Collopy (1959)

Americký počítačový vývojář a vysokoškolský pedagog Fred Collopy navrhl první verzi Imageru pro Apple II v roce 1977. Výsledky jeho práce byly prezentovány na půdě organizací ISEA, SIGGRAPH, Sonic Light a IEEE Sympoziu vizuálních jazyků. Publikuje v časopisech *Leonardo* a *Journal of Visual Programming Languages*. Byl hostujícím vědeckým pracovníkem výzkumného centra Thomase J. Watsona při IBM. Vyučuje technologii a design na Case Western Reserve University. Spolupracuje i na přípravě živých audiovizuálních vystoupení.

Walter Ruttmann (1887–1941)

Německý filmař, malíř a architekt je považován za zakladatele abstraktního filmu a jeho prvního teoretika. Jeho cyklus *Opusy I-IV* (1919–1925) byl realizací dlouho promyšlené teoretické koncepce malby médiem času, jíž se začal věnovat poté, co opustil dráhu malíře. V polovině 20. let stejně jako Hans Richter opouští abstraktní animaci a soustřeďuje se na experimenty na poli stříhové montáže (*Berlín. Symfonie velkoměsta*, 1927) a zvukového filmu (*Melodie světa*, 1929).

Hans Richter (1888–1976)

Německý výtvarník, filmař a teoretik, člen dadaistické skupiny, vydavatel uměleckého časopisu „G“. V Curychu se v roce 1918 seznámil s Vikingem Eggelingem a společně začali experimentovat s abstraktním filmem. V letech 1921–1925 vytvořil sérii abstraktních filmů *Rythmus* (1921, 1923, 1925), v polovině 20. let se posouvá od abstrakce ke snímání reálných předmětů. V roce 1940 emigroval do Švýcarska, později do USA, kde se věnoval filmové tvorbě a výuce na City College of New York.

Oskar Fischinger (1900–1967)

Německý filmař, malíř a vynálezce se od počátku 20. let 20. století věnoval abstraktnímu filmu, nejprve v okruhu německého hnutí Der Absolute Film, po nucené emigraci v roce 1936 žil a tvořil v Spojených státech. Kromě výtvarné a filmové tvorby se věnoval i technice, vynalezl unikátní animační přístroj na bázi tektového vosku, byl pionýrem na poli barevného filmového materiálu a optického zvuku.

Mary Ellen Bute (1906–1983)

Americká filmařka, autorka především abstraktních filmů, kterými dokázala proniknout i do klasické distribuce a velkých kin (její díla se často hrála jako předfilmy). Je chápána jako průkopnice americké animace. Svůj poslední film vytvořila společně s manželem, kameramanem Tedem Nemethem, a byl to zároveň její jediný hraný počín – šlo o adaptaci Joyceových *Plaček nad Finneganem* (1966).

Bratři John Whitney (1917–1995) a James Whitney (1921–1982)

Američtí umělci tvořili své první abstraktní filmy společně, mimo jiné formování intelektuálním prostředím Los Angeles 40. let (útočiště tam našli např. Arnold Schönberg a Oskar Fischinger).

John posléze sledoval dráhu filmového animátora, inovátora a programátora, je považován za průkopníka počítačové grafiky. James tvořil svá díla klasickou metodou, někdy ale s následnou počítačovou úpravou, jeho pozdější filmy jsou výrazně ovlivněny východní filozofií.

Stan Brakhage (1933–2003)

Americký experimentální filmař ve svém rozsáhlém díle prozkoumával možnosti rozdílných technik, jako byla fyzická práce s filmovým materiálem (malba přímo na celuloid, rytí apod.), práce s kontaktní filmovou kopírkou, zvládnutí ruční kamery, střih přímo v kameře atd. Jeho filmy vynikají mimo jiné precizními montážními postupy, často tematizujícími samotný akt vidění. Pracoval s celým spektrem filmových formátů od 8mm až po 70mm-IMAX.

László Moholy-Nagy (1895–1946)

Maďarský umělec, předchůdce kinetismu, editor publikací a pedagog, významně formující směřování Bauhausu (1923–1928). Po emigraci z Německa (1934) založil a vedl Nový Bauhaus (New Bauhaus, později Institute of Design) v Chicagu (1937). Moholy své názory o uměleckém užití světla, nové vizuální zkušenosti a potřebě ne umělecké (*Gesamtkunstwerk*), ale životní syntézy (*Gesamtwerk*) představil v knihách *Malerei, Fotografie, Film* (1925) a *Od materiálu k architektuře* (1929, česky 2002).

Bruno Corra (1882–1976)

Italský umělec a zástupce futurismu, vlastním jménem Bruno Ginnanni Corradini, autor a spoluautor manifestů, filmových a divadelních scénářů. Podílel se mj. na oficiálně prvním futuristickém filmu *Vita Futurista* (1916) režírovaném jeho bratrem Arnaldem Ginno. Společně se několik let předtím věnovali barevné hudbě a divadlu. Byl činný také jako prozaik.

Vasilij Vasil'jevič Kandinskij (1866–1944)

Ruský výtvarný umělec, literát a teoretik umění působící v Německu a Francii, člen skupin Der Blaue Reiter a Abstraction-Création, pedagog Bauhausu (1922–1933), jeden z nejvýznamnějších představitelů abstraktního umění. Kandinského tvorbu ovlivňovaly vlastní synestetické schopnosti i esoterická spiritualita Theosofické společnosti a Rudolfa Steinera. Teoretické úvahy zejména o barevné skladbě a vnitřní nehmotné jednotě díla formuloval v knihách *O duchovnosti v umění* (1911, česky 1998) a *Bod – linie – plocha* (1926, česky 2000).

Thomas Wilfred (1889–1968)

Původním jménem Richard Edgar Løvstrom, byl americký hudebník dánského původu, experimentátor s projekcí barevného elektrického světla, konstruktér barevných varhan Clavilux (1919), pionýr kinetismu. Wilfred v New Yorku založil a vedl The Art Institute of Light (1930–1943), teoreticky se zabýval vztahem akustických a vizuálních prvků a vyhraňoval se vůči jejich korepondenci a synchronizaci. Koncertní tvorbou i ve svých článcích se pokoušel prosadit typ vizuálního, „tichého“ představení barevné hudby – umění *lumia*.

Iannis Xenakis (1922–2001)

Francouzský hudební skladatel a architekt řeckého původu. Po povstání v Řecku během druhé světové války uprchl do Francie, kde v 50. letech spolupracoval s Le Corbusierem a později se stal autonomním umělcem. Je průkopníkem stochastické hudby, elektroakustické hudby, počítačové hudby a multimediálních environmentů s využitím světla, zvuku a originálního prostoru (*Diatopy* a *Polytopy*). Jako architekt dokázal aplikovat matematické myšlení na hudbu a vice versa.

Jewanski, Jörg, „Color and Music“, in: Grove Music Online [online], dostupné z <<http://www.musictheory21.com>> [cit. 29. 7. 2010]. Překlad Jan Burda. © Jörg Jewanski, Oxford University Press.

Collopy, Fred, „As visual music (re)asserts itself as a performance art“ [online], dostupné z <<http://rhythmiclight.com/archives/bibliography.html>>. [cit. 14. 10. 2010]. Překlad Jan Burda. © Fred Collopy.

Ruttman, Walter, „Malerei mit Zeit“, z pozůstalosti Waltera Ruttmana. Přetištěno in: *Film als film*, Gerd Hatje, Stuttgart 1978, s. 63–64. Překlad Kateřina Krejčová. © Walter Ruttman.

Richter, Hans, „Die schlecht trainierte Seele“, „G“ – *Zeitschrift für elementare Gestaltung*, číslo 3, červen 1924, s. 34–37. Přetištěno in: *Dada – Eine literarische Dokumentation*, Rohwolt, Reinbek bei Hamburg 1964, s. 96–100. Přetištěno in: *Der deutsche Avant-garde film der 20. Jahre*. Goethe Institut, Mnichov 1989, s. 107–111. Překlad Kateřina Krejčová. © Marion von Hofacker.

Fischinger, Oskar, „Sounding Ornaments“, německý originál: *Klingende Ornamente*. Deutsche Allgemeine Zeitung, 28. 7. 1932. Překlad Matěj Strnad. © Fischinger Trust, Center for Visual Music (www.centerforvisualmusic.org). Překlad byl pořízen z anglické verze textu, původní znění se z organizačních důvodů bohužel nepodařilo zajistit.

Bute, Mary Ellen, „Abstronics“, *Films in Review*, číslo 6, červen – červenec 1954. Překlad Matěj Strnad. © Center for Visual Music (www.centerforvisualmusic.org).

Whitney James, Whitney John, „Audio-Visual Music“, in: *Digital Harmony*, McGraw Hill, Peterborough 1980, s. 144–148. Překlad Matěj Strnad. © McGraw-Hill Education.

Brakhage, Stan, „Film and Music“, in: *Essential Brakhage*, McPherson & Company, New York 2001, s. 79–84. Překlad Matěj Strnad. © Marilyn Brakhage. *Text je redakčně krácen.*

Moholy-Nagy, László, „Das simultane oder Polykino“, in: *Malerei Fotografie Film*, Bauhaus Bücher 8. Mnichov 1925, s. 33–35. Korigováno s reprintem: *Malerei Fotografie Film*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2000, s. 39–41. Přeložila Zuzana Krejčí. © Dietrich Reimer Verlag GmbH.

Corra, Bruno, „Abstract cinema – Chromatic Music“, in: *Futurist Manifestos*. Thames and Hudson, London 1970, s. 66–70. Korigováno s italským originálem: *Manifesti futuristi e scritti teoretici*, Longo Editore, Ravenna 1984, s. 155–165. Přeložil Matěj Strnad. © Arnaldo Ginna e Bruno Corra (www.ginnacorra.it). *Překlad vychází z kráceného anglického vydání. Porovnání s originálem a opoznámkování překladu provedla Marie Geierová.*

Kandinskij, Vasilij Vasil'jevič, „Über die abstrakte Bühnensynthese“, in: *Staatliches Bauhaus im Weimar 1919–1923*. Bauhaus, Weimar 1923. Přetištěno in: *Essays über Kunst und Künstler*, Benteli, Bern 1955, s. 49–61. Přeložila Zuzana Krejčí. © Niggli.

Wilfred, Thomas, „Light and the Artist“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sv. 5, číslo 4, červen 1947, s. 247–255 [252–255]. Přeložil Jan Burda. © John Wiley & Sons Ltd.

Xenakis, Iannis, „Geste électronique“, in: *Le Corbusier, Le poème électronique*, Éditions de Minuit, Paříž 1958, s. 226–231. Přetištěno in: *La Revue Musicale*, č. 244, Paříž 1959, s. 25–30. Přetištěno in: *Musique, Architecture*, Casterman, Tournai 1976, s. 143–150. Přetištěno in: *Musique et originalité*, Séguier, Paříž 1996, s. 17–28. Přetištěno in: *Musique de l'architecture*. Éditions Parenthèses, Marseille 2006, s. 197–202. Přeložili Jolana a Martin Flašarovi. © Parenthèses.

Martin Bernátek studuje teorii a dějiny divadla a teorii interaktivních médií na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Odborně se zabývá vztahem divadla a techniky.

Kateřina Krejčová studuje v Centru audiovizuálních studií na FAMU a filozofii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Zabývá se vztahem filozofie a filmu a tvorbou společensko-kritických videí.

Martin Mazanec vystudoval filmovou vědu a sociologii na Univerzitě Palackého v Olomouci, je doktorandem na FAMU. V rámci výzkumu a kurátorské praxe se zabývá způsoby prezentace umění pohyblivého obrazu a mizanscénou kina.

Matěj Strnad studuje v Centru audiovizuálních studií na FAMU. Věnuje se tématům remediace a autenticity pohyblivého obrazu. Vede filmový seminář na gymnáziu a občasně přispívá do kulturních a filmových periodik.

Přehlídka animovaného filmu (PAF) se věnuje širokému pojetí fenoménu animace v kontextu kinematografie, mediálních studií a vizuálního umění. Mezi ústřední témata a klíčová slova patří: animace, archivace, archeologie médií, audiovizuální umění, databáze, design, digitální kultura, experimentální film, intermedialita, kinematografie, prezentace, pohyblivý obraz, remediace, videoart.

Program barevné hudby vznikl v rámci sekce *Živá animace*, v níž dramaturgie přehlídky zkoumá vývoj animačních technik, které se uplatňují v rámci nejrůznějších audiovizuálních projektů. V rámci sekce věnované barevné hudbě v Olomouci vystoupili Georgij Bagdasarov, Andrej Boleslavský, Elektrabel a Carsten Nicolai, své příspěvky k danému tématu přednesli Martin Flašar, Romana Láchová, Kateřina Pacíková, Tomáš Pospiszyl, Brigitta Burger-Utzer.

www.pifpaf.cz/archiv

PAF 2010 podpořili

Česko-německý fond budoucnosti
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
International Visegrad Fund
Olomoucký kraj
Rakouské kulturní fórum
Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie
Statutární město Olomouc

Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba
Martin Bernátek, Kateřina Krejčová, Martin Mazanec, Matěj Strnad ed.

Texty vybrali
Martin Bernátek, Kateřina Krejčová, Martin Mazanec, Matěj Strnad

Texty uspořádal
Martin Mazanec

Editorskými poznámkami a biografickými údaji doprovodili
Martin Bernátek, Martin Flašar, Kateřina Krejčová, Martin Mazanec, Matěj Strnad

Z anglického, francouzského a německého originálu přeložili
Jan Burda, Jolana Flašarová, Martin Flašar, Zuzana Krejčí, Kateřina Krejčová, Matěj Strnad

Jazykové korektury
Lucie Pokorná

Grafická úprava a sazba
Filip Cenek, Tereza Sochorová; Fiume Std

Vydal
Pastiche Filmz o. s. v rámci Edice PAF

Vytiskl
Profi-Tisk Group s. r. o.

Vydání první
Olomouc 2010

ISBN 978-80-904515-4-4

Cílem publikace *Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba* je předložit dobová svědectví o manifestech umělců, kteří promýšleli a popisovali vznik audiovizuálního obrazu a jeho prostorové projekce. Jedná se o období studijního „readeru“ se zaměřením na fenomén barevné hudby. S textovou kategorií manifestu je nakládáno jako s výsostně autorskou formou, kdy umělec zároveň sděluje i reflektuje své tvůrčí postupy, které rezonují v kulturním a společenském kontextu. V názvu publikace se objevuje termín „umění pohyblivého obrazu“, jímž je rozuměna práce s projekční koncepcí tvorby obrazu v odkazech na filmovou projekci, kinetickou instalaci nebo konstrukci projekčního prostoru. Výchoziskem publikace je snaha postihnout projevy audiovizuálního umění (např. živá animace, interaktivní instalace atd.) na základě historických východisek spjatých s vývojem média pohyblivého obrazu. Výběr textů je dělen na dvě části – studie a samotné texty s manifestační povahou. Studie (F. Collopy, J. Jewanski) uvozují obecná východiska k fenoménu barevné hudby. Manifesty zahrnují tři volné podkapitoly od absolutizace filmu (H. Richter, W. Ruttmann) přes aspekt hudebního doprovodu ve filmu (M. E. Bute, S. Brakhage, O. Fischinger, J. Whitney), až po konstrukci prostoru projekce obrazu a zvuku (B. Corra, V. V. Kandinskij, L. Moholy-Nagy, T. Wilfred, I. Xenakis).

