

Jozef Cseres

*Hudobné
simulakrá*

Jozef Cseres

*Hudobné
simulakrá*

Hudobné simulakrá

© Jozef Cseres 2001

© Illustrations: Phill Niblock, Morgan O'Hara, Don Ritter

Vydalo Hudobné centrum, Michalská 10, 815 36 Bratislava
roku 2001 ako svoju 28. publikáciu. 192 strán.

Redaktor: Slavomír Krekovič. Jazykový redaktor: Tibor Hrozáni.

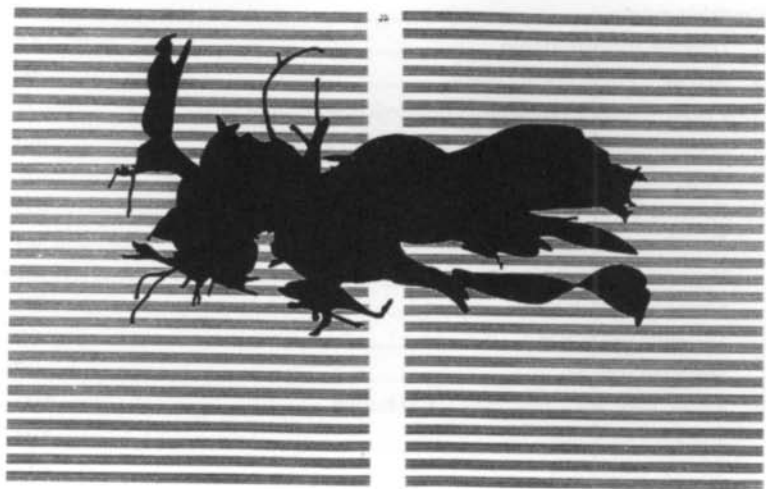
Tlačiarenská príprava: Kalligram Typography, Nové Zámky

Tlač: Expressprint, spol. s r. o., Bánovce nad Bebravou

ISBN 80-88884-30-6

Obsah

Predslov autora	7
1. Orfeove znovuzrodenia	11
2. Ako sa z Hlasu stávali hlasy	19
3. Písmo – ďalší z Hermových pekelných vynálezov	27
4. Hlasy medzi Scyllou textu a Charybdou intertextu	43
5. Autor smrti autora je mŕtvy! Kto zdedil copyright?	57
6. Komu a čomu dnes vlastne slúži Mnemón?	83
Theatrum memoriae	84
Hypertextová metafora pamäti	85
Memory Disorder	89
Memoria pro futuro	95
Memoria loci	99
7. Astro-, geo-, eko-, bio-, cyber- a AI-hudba	107
Musica mundana	107
Musica corporalis	131
Musica cerebrealis	141
Hudba a umelá inteligencia	145
8. Estetické simulakrum: <i>Not So Good Music</i> alebo <i>The World Will Simply Decompose As Time Goes By</i>	163
Literatúra	181
Menný register	186



Morgan O'Hara: Klávesová štúdia č. 22

Skladateľ a interpret: David Tudor

Názov: Rainforest

Miesto a čas: Reggio Emilia, Taliansko, 29. 4. 1990

Predslov autora

Poslednú dekádu minulého storočia som zasvätil poznávaniu súčasného, najmä intermediálneho umenia. Bolo to veľmi vzrušujúce obdobie; len čo civilizovaná časť ľudstva začala postupne vytriezvievať z eufórie, spôsobenej zánikom bipolárneho politického usporiadania sveta, už musela čeliť ďalšej, podľa mňa oveľa nebezpečnejšej hrozbe, ktorú jej nastražila iná, tentoraz informačná revolúcia. Mediálne šialenstvo, predpovedané kedysi Marshalom McLuhanom, zapríčinilo, že umelec dneška i konzument jeho výtvorov, prv než vôbec pristúpia ku kreatívnemu či receptívnemu aktu, musia sa vyrovnáť nielen so záplavou viac či menej dôveryhodných informácií, ale dnes už aj s technologicky čoraz dokonalejšími simulakrami. A tak sa jedným z najdôležitejších predpokladov zmysluplnej reflexie súčasnosti – intelektuálnej i emocionálnej – stáva schopnosť pohotovo artikulovať pluralitu našej postmodernej existencie, čo väčšine ľudstva spôsobuje nemalé problémy.

Intenzívny záujem o umenie ma na jednej strane priviedol k nezabudnuteľným stretnutiam, podnetnej spolupráci a neraz aj priateľstvám s mnohými pozoruhodnými umelcami a teoretikmi z celého sveta; na druhej strane však aj k vážnym pochybnostiam o ďalšom zmysle umeleckej tvorivosti v pragmaticky globalizovanej civilizácii. Navyše, čím hlbšie som prenikal do „podstaty“ problému, tým viac sa mi v celej nahote odhaľovala diskrepancia medzi pôvodnou, nefalšovanou kreativitou hŕstky ozajstných umelcov a bezduchou recykláciou diletantov, podvodníkov, pozérov, prospechárov, prostitútov a myšlienkových defraudantov, ktorými je dnes liberalizovaný svet súčasného umenia doslova zamorený. Dnes, znechutený neutešeným stavom, uvažujem ďalej sa súčasnému umeniu nevenovať. Pred radikálnym rozhodnutím vycúvať z terénu, kde by som až do konca života mohol pohodlne vegetovať, pokúsil som sa vtesnať osobnú skúsenosť s avantgardným umením do predkladanej publikácie. Neskromne verím, že traktuje iba hodnotné umelecké prejavy (či som sa mýlil, ukáže čas). To, že som ju venoval práve hudbe a nie vizuálnym umeniam, ku ktorým mám rovnocenný vzťah, nie je náhoda a má to viac príčin: 1. knihu som napísal na objednávku

Hudobného centra; 2. z dôvodov mne nepochopiteľných reflexia aktuálnej hudby na Slovensku značne zaostáva (kvantitou i kvalitou) za reflexiou súčasného výtvarného umenia a filmu; dokonca aj nešpecializovaní filozofi a estetici, píšuci o umení, sa hudbe vyhýbajú, resp. ju redukovujú na jej populárne prejavy; prázdne miesto ma, pochopiteľne, lákalo; 3. akosi mimovoľne som si uvedomil, že v posledných rokoch, zrejme náhodou, určite nie programovo, som sa viac zaoberal hudbou na úkor iných umeleckých druhov.

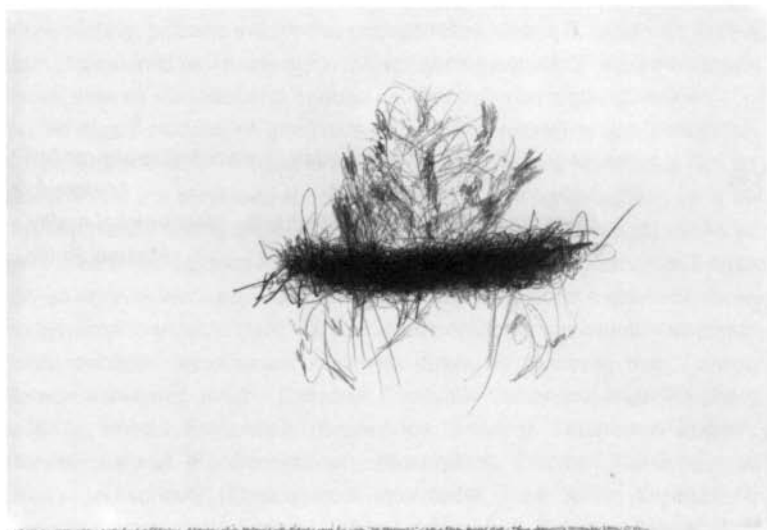
Pri písaní *Hudobných simulakier* som zúžitkoval skúsenosti z vlastných kurátorských aktivít – najmä projektov The Rosenberg Museum a Not So Good Music – a recykloval mnohé myšlienky z Hermovho ucha – série reflexívnych esejí o súčasnej hudbe, ktoré som v rokoch 1999-2001 uverejňoval v mesačníku OS a na mojej webovej stránke (niektoré pasáže zo 7. kapitoly sa objavili, resp. objavajú aj v mojej rubrike Inbetween v revue súčasného výtvarného umenia Dart). Za špeciálnu pomoc pri vzniku knihy ďakujem týmto osobám: Jonathanovi Abbeymu (Erstwhile Records, New Jersey), Samovi Ashleymu, Jensovi Brandovi, Emanuele Carcanovej (Alga Marghen, Miláno), Philovi Englandovi (Resonance, Londýn), Thomasovi Epplovi, Hansovi Falbovi (Konfrontationen, Nickelsdorf), Franzovi Hautzingerovi, Hillary Jacksonovej (Experimental Intermedia, New York), Józsefovi R. Juhászovi, Hansovi W. Kochovi, Slávovi Krekovičovi, Rainerovi Linzovi (The Rosenberg Archive, Melbourne), Petrovi Macsovszkému, Alovi Margolisovi (Pogus Productions, New York), Kenovi Montgomerymu (Ministry of Lamination, The Kingdoms of Elgaland & Vargaland), Michalovi Murinovi, Phillovi Niblockovi, Emmetovi O'Brianovi (Fatcat Records, Brighton), Morgan O'Harovej, Benovi Pattersonovi, Edwinovi Prévostovi, Haraldovi Quendlerovi (Extraplatte, Viedeň), Jonovi Rosovi, Helme Schleifovej (Free Music Production, Berlín), Zsoltovi Sörösovi (Magyar Műhely, Budapešť), Pálovi Tóthovi (TPNMC, Budapešť), Wolfgangovi Wasserbauerovi (Music Unlimited, Wels), ďalej vydavateľovi za trpezlivosť a, pochopiteľne, všetkým umelcom (aj Karlheinzovi Stockhausenovi a Dolly Partonovej), o ktorých bola v knihe reč.

Zvuk je dvojaký; jeden je skutočný, druhý možný.

Aristotelés

Možnože Gaia bola prvá skladateľka elektronickej hudby.

Michael Prime



Morgan O'Hara: *Priamy prenos*

*Pohyby rúk Frederica Rzewského, hrajúceho na klavíri skladbu „De Profundis”
(Opera Plaza Recital Hall, Tokio, 16. 11. 2000)*

1. Orfeove znovuzrodenia

*Hlas je zakaždým už mŕtvy a iba z nejakého
zúfaleho zapretia ho nazývame žítím;
túto nenahraditeľnú stratu pomenujeme moduláciou:
modulácia je hlasom do tej miery, že je vždy minulé, umlčaná.*

Roland Barthes

Ten obraz dozaista poznáte. Vynára sa ako chiméra všade tam, kde treba uviesť metaforické podobenstvo pre „vznešenú“ hudbu: Orfeova hlava pláva po hladine Hebra a spieva. Spieva, napriek tomu, že bola oddelená od dôkladne diseminovaného tela svojho nositeľa (bytosti z antickej mytológie, azda s výnimkou nedôsledného Herma, nerobievali polovičatú robotu). Obďaleč pláva Orfeova lýra a unisono sprevádza spev svojho bývalého majiteľa. Z tejto dokonalej ilúzie harmónie, živej po stáročia orfikmi, pytagorovcami i novoplatonikmi, sa zrodila európska hudba. Dokonca aj Klement Alexandrijský ušetril v známom spise *Protreptikos pros Hellénas* Orfea nekompromisnej kritiky, ktorej inak podrobil amorálny helénsky zmyslový hedonizmus.

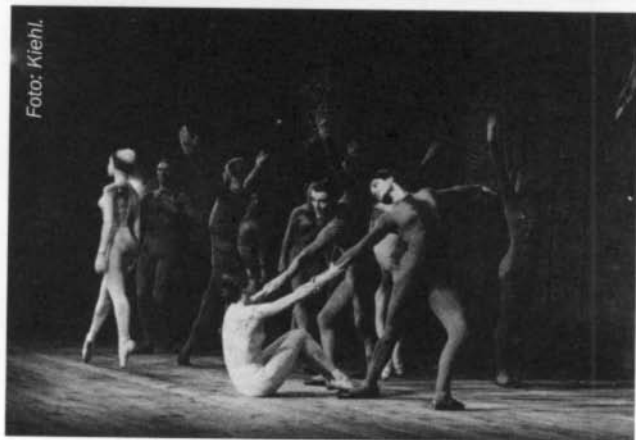
Postavu spievajúceho tráckeho kitharóda resuscitovali najskôr v 15. storočí predstavitelia florentskej cameraty, keď z nej urobili ikonicko-mimetický model rodiaceho sa lamentového idiómu hudobno-scénickej reprezentácie intermédiového typu. Orfeus sa stal prvým prototypom operného hrdinu a libretisti dodnes fabulujú jeho zidealizovaný príbeh v tých najrozmanitejších variáciách. Orfeovskú ikonofíliu v európskej hudobnej kultúre neoslabili ani Nietzscheho invetivy proti „naivnej sokratovskej kultúre opery“ s jej „povrchným, hlbšej zbožnosti neschopným“ *stilo rappresentativo*. Naopak, aj v minulom storočí bol Orfeus synonymom vznešenej hudby a osvedčenou značkou kreativity (nazývajú sa po ňom orchestre, vydavateľstvá, hudobno-vzdelávacie inštitúcie i počítačové programy).

Nevieme síce celkom presne vysvetliť, kde sa vzala hudba, zato však podrobne poznáme novodobé dejiny elektroniky a spoľahlivo dokážeme

určiť všetko, čo ich závratná rýchlosť v oblasti hudobného umenia spôsobila. Orfeus nemohol pochopiteľne chýbať ani pri tejto paradigmatickej zmene v európskej hudbe. A tak sa pri počiatkových peripetiách konkrétnej hudby na začiatku 50. rokov minulého storočia, počas jej dramatického súperenia s elektroakustickou kolegyňou-múzou od magnetického pásu, opäť vynára známy obraz:

Vypravuje se - že sfatá hlava - Orfeova - ji volala - volala ji ještě: - Eurydiko, - Eurydiko; - a ozvěna - temných břehů - Erebu - opakovala - opakovala ještě: - Eurydiko, - Eurydiko.

Orfeus zvedl první masku, kopii své vlastní tváře, držel ji s nataženou paží a začal zpívat dueto se sebou samým. Potom, když zvedl druhou masku, ukončil zpěv v tercetu, doprovázen konkrétním orchestrem dost mimořádným: zvuky gongu zpracované fonogenem, fragment „škusnutí dechu“ doprovázely roztržení - vskutku postupním škusbáním - rudého závoje, jež tvořilo hlavní scénický efekt.¹



Scéna z Henryho baletu Orphée v podaní súboru Maurica Bějarta

Revolučné zrovnoprávenie profánnych zvukov so sakrálnymi tónmi i generovanie a štruktúrovanie hudobného materiálu elektronickou cestou ohrozi-

li status živého interpreta (Orfea). Multiplikácia Orfeových tvári v prvej „konkrétnej opere“ akoby symbolizovala tento proces. Tvár hudobníka už nikoho nezaujima, dôležitý je jeho Hlas, veď práve Hlas mu pomohol prekonať svetobôľ, nájsť nový zmysel života, len vďaka nemu dokázal prežiť vlastnú smrť a fungovať ďalej ako veštecké orákulum. Napokon, ani Apollón nezniesol z pozemského sveta Orfeovu vizuálnu podobu; umlčal jeho Hlas.

No hlas orákula len tak ľahko umlčať nemožno. Nevyspytateľný chod dejín si vhodných prorokov spoľahlivo nájde. Ani Orfeus už po roztrhnutí závoja roku 1953² nespieval o stratenej Eurydike, ale *con clara voce* zvestoval svetu zmenu paradigmy. Rádiofonický hlas, sprevádzaný solárnou lýrou (v skutočnosti čembalom), deklamoval, citujúc v starogréčtine známy orfický hymnus, apológiu Dia. V narcistickom duete mu zúfalo (a možno aj posmešne) odpovedala odvrhnutá Échó: „Eurydika, Eurydika!“ Pokorená nymfa však nemohla počítať s ďalšou maskou, za ktorou už číhalo nové simulakrum, neľútostne multiplikujúce replikovaný Hlas v temperovaných mikrofónoch, magnetofónových slučkách, uzavretých gramofónových drážkach, rozhlasových reprízach atď. Nezničiteľnosť Hlasu sa ukázala v novom svetle a prevratné technologické médium ho tentoraz navyše reprodukovalo bez temporálnych dualít. Na obzore sa črtal nový Lesbos a približoval sa akceleráciou, zodpovedajúcou zrýchlenému technorytmu moderny. A pretože v mytológii miesto skonu či posledného odpočinku božstva a kultúrneho hrdinu máva obyčajne významnejšie postavenie než ich rodisko, ani Orfeov nový azyl nevyrazil tonálny Olymp z mapy hudobných reprezentácií; len vykopol spod Apollóna poriadne rozkolísaný *thronos*, z ktorého Musagetes v egocentrickom opojení dirigoval vavrínovou taktovkou zbor spevom a tancom posadnutých Múz a lukom a (Hermovou) sedemstrunovou lýrou konštituoval *kosmésis* ako večný, harmonický boj protikladov. Na scénu dejín hudby znovu vstúpil Hermés, aby svojmu staršiemu bratovi razantne pripomenul nekalé okolnosti, za akých sa kedysi stal bohom múzických umení.

Striedanie stráží sa tentoraz obišlo bez násilia; jeho zosnovatelia síce stotožnili hudbu so „znejúcimi súcnamí“ a odmietli ju redukovať na abstraktné parametre tónov, no na druhej strane v rozšírenom hudobnom univerze veľkoryso ponechali aj tónové štruktúry a nepohrdli ani tradičnými hudobnými nástrojmi. Len čo sa cez roztrhnutý závoj na okamih ukázala

Orfeova tvár, už hľadala masku, ktorá by ju zahalila. Masiek však bolo v tej chvíli poruke viac (koniec koncov, ani zoťatá hlava nebola iba jedna): k dispozícii boli viacpohľadové masky kubistov, nepredmetné masky abstrakcionistov, za nimi sa drzo ponúkali škľabivé masky dadaistov a vyzývavé masky utkané z efemérnych surrealistických vízií a boli tu, samozrejme, aj masky atonálne – dodekafonické, seriálne, punktualistické. Orfeus však neomylnie siahol po maske, ktorú odhodili talianski futuristi a po ktorej už načahoval ruku John Cage. Bola to transparentná maska bez kryptomérnych ambícií, sónická maska, čo zahalovala a súčasne zahalenosť ostentatívne demonštrovala. S touto maskou na tvári sa Hlas vydal na strastiplnú púť do ríše hlukov, nasledujúc Russolovu výzvu spred 1. svetovej vojny.³ Posmelený Cageovým snom o „kvartete pre výbušný motor, vietor, tlkot srdca a zemetrasenie“ animovaním neživej reality začal postupnú deštrukciu emocionálneho antropomorfizmu. Zvuková animácia „vecí osebe“ akoby postupovala podľa insitnej klasifikácie „hlukov futuristického orchestra“, ktorú kedysi odporúčal Russolo.⁴ Separované hlasy vecí sa čoskoro zretazili do artikulovanej reči zvukov, keď v parížskom štúdiu R.T.F. splodili dvaja „Pierovia“ nové Múzy a naučili ich spievať paiany v jazyku, ktorého fonémy už nezodpovedali strunám posvätnéj Apollónovej lýry.

Skladateľ sa na istý čas stal zvukovým inžinierom, respektíve obidve profesie integroval do experimentálneho vynálezcovstva „brikolárskeho“ typu. Schaefferove experimentálne *Etudy hlukov* (1948), Henryho *Dobre temperovaný mikrofón* (1950–1952) i spoločná *Symfónia pre osamelého človeka* (1950) posilnili dualizmus sakrálneho a profánneho a zmenili identitu Hlasu, ktorý sa opäť ocitol *in illo tempore*. Dokonale zintegrovaný Hlas rezignoval na archetypálnu čistotu orály ako vehikula emocionality a asimiloval v reverzibilnom rituáli inštrumentálnej vokality. Názov novej paradigmy v hudobnom štruktúrovaní – jej pôvodcovia ju nazvali konkrétnou – priamo odkazoval na „mýtické“ schopnosti reorganizovať znaky a rekontextualizovať im zodpovedajúce významy. Médium konkrétneho hudobníka je totiž, na rozdiel od hierarchizovaných tónoradov jeho predchodcov, sémanticky nepoškvrnené a významňujú ho až zásahy umelca. Hoci pracuje s prírodnými (resp. civilizačnými) objektmi – „zvukmi v stave zrodu“, nedokáže pre ne zabezpečiť reprezentačnú imunitu: „*Přišel jsem do studia s úmyslem dát*

promluvit hlukům, vytěžit maximum z dramatické zvukové kulisy a najednou jsem se dostal do oblasti hudby. Tak dlouho jsem hromadil zvuky s kvalitou příznaků, až se tyto příznaky vzájemně anulovaly, přestaly vyvolávat představu prostředí anebo dějových fází jednání, začaly se však artikulovat samy o sobě, vytvářet souvislé zvukové řetězce, i když samozřejmě hybridní,” postážoval sa na svoje dielo nešťastný autor.⁵ No a pred skutočnosťou, že akýkoľvek intencionálny zásah umelca do materiálu je komentárom, musel neskôr kapitulovať aj Claude Lévi-Strauss a priznať tak status znakového systému aj hudobným prejavom s „jednoduchou úrovňou artikulácie”.⁶ Dávno pred Edwinom Prévestom pochyboval o nevinnosti zvukov Pierre Henry: *„Niekedy sú moje zvuky ideogramy. Zvuky majú prezrádzať ideu, symbol... vo svojom diele mám často veľmi rád psychologický prístup, chcem, aby bolo psychologickou akciou s dramatickou alebo poetickou konštrukciou či asociáciou timbru alebo farby, vo vzťahu k maľbe. Zvuky sú všade. Nemusia nutne pochádzať z knižnice alebo múzea. Nesmierna bohatosť zvukovej palety v podstate determinuje atmosféru.”*⁷ Dokonca pochyboval o existencii asémantických hlukov vôbec, pre neho existovali iba sémantické Zvuky, ktoré rozprávajú príbehy.

Pôvodný funkcionálny kruh privlastňovaných zvukov prírodného i artificálneho pôvodu, rysovaný postupne talianskymi futuristami, Erikom Satiem, Edgardom Varèsom, predstaviteľmi konkrétnej hudby a najmä Johnom Cageom, rozšíril ku koncu predchádzajúceho tisícročia svoj polomer už nielen do neuveriteľnej šírky, ale aj do hĺbky nepredstaviteľnej predtým. Hudobné myslenie prekonalo profánnu determinovanosť prírodnej či urbánnej sónickej reality a umožnilo do sakrálnej sféry umeleckých ideí vstúpiť všetkým zvukom. Teda aj tým, čo už raz hudbou boli. Nemožnosť zbaviť zvuky sémantických posolstiev, o čo sa márne usiloval Cage, viedla paradoxne k heretickému zaobchádzaniu s nimi. A hoci sa v „sónickej demokracii” uplatní každý zvuk, selekcia zdrojov i zámerov je nevyhnutná. Napokon, sám Schaeffer jasne upozorňoval na vyčerpatelnosť každej paradigmy: *„Ak bol inžinier-hudobník schopný niečo vyťažiť z vrčania strojov, takisto má právo na to, aby bol vystriedaný. Nech po ňom príde vynachádzavý hudobník (ingénieur). Samozrejme, nie ten, ktorý chce prefabrikáty, ale ten, ktorý by mal záľubu v materiáli a v onom nepredvídateľnom spôso-*

be hry na citlivom nástroji a ktorý by bol ochotný zrieť sa nalinajkovaného papiera za premenlivé *moaré* zvukového záznamu. Ten nech príde znovu dobývať, ak má chuť.”⁸

Musicien ingénieux nakoniec prišiel. Prišiel, pretože dozrel čas na jeho príchod. Ani tentoraz však neprišiel neohlásený. Ako sa v dejinách umenia stalo zvykom, jeho príchod zvestovali *outsideri*: Robert Ashley, David Behrman, Cornelius Cardew, Alvin Curran, Jerry Hunt, Alvin Lucier, Gordon Mumma, Pauline Oliveros, Richard Teitelbaum, David Tudor a ďalší. Odmietli prefabrikáty, vyžívali sa v materiáli a nechýbala im chuť experimentovať. Najmä si však uvedomili (ešte predtým, než na to prišli otcovia konkrétnej a elektroakustickej hudby), že nechať poslucháča celé hodiny sedieť pred reproduktormi a nútiť ho počúvať nahrávku z pásu nielenže ochudobňuje proces hudobnej komunikácie, ale aj útočí na primárne médium samej hudby – jej temporálnu podstatu. A tak inžiniera-hudobníka niekedy v 60. rokoch vystriedal Hráč, aranžér (ne)predvídateľností, citlivo komponujúci či improvizujúci (často oboje naraz) na *live electronics*.

Médium magnetického pásu však nezanklo, naopak, práve pás čoraz častejšie účinkuje spolu s inými nástrojmi v produkciách odohrávajúcich sa v reálnom čase. A nezankla, samozrejme, ani *musique concrète*. Schaeffer ju síce tvrdohlavo presadzoval „čistú“, bez intermediálnych presahov, jeho kolega Henry však od samého začiatku veľkého dobrodružstva využíval jej schopnosť generovať mimohudobné asociácie v scénických a kinematografických projektoch a v polovici 90. rokov dokonca vyhlásil, že bez obrazov a rituálov je mŕtva. No a rozkoši z asamblovania akustických obrazov chvíľami podľahnú aj vyznávači „abstraktnejších“ spôsobov hudobného štruktúrovania a konvenčnejších hudobno-komunikačných modelov. Niektorých priťahuje *reperabile tempus*, iných zvukový *genius loci*. Zbierať zaujímavé zvuky sa nesporne vypláca, no každá zberateľská vášeň po čase ochabne, pretože nedokáže uspokojiť intelekt vynachádzavých tvorcov. Oni už nechcú „iba“ reprezentovať jestvujúcu realitu, chcú generovať novú. Aj za cenu, že spoločnosť ich „vyššie“ ambície zavrhnne, resp. alibisticky odsunie do „priaznivejšej“ budúcnosti.

Revízia reprezentácie sa dotkla všetkých sfér, v ktorých hudba prirodzene operuje, i hraničných oblastí, ktoré spoluformuje. Elektronické hudobné

Štruktúrovanie manipuluje primárne médium hudby – čas; rozširuje priestor jej výskytu a šírenia; zvýznamňuje bio-, geo- a ekorytmy; prehodnocuje jej vzťah k slovu i obrazu; novým spôsobom sa zmocňuje kultúrnych tradícií a hudobného dedičstva; to všetko za výraznej pomoci technologických a mediálnych výdobytkov, ktoré intenzívne exploatuje a modifikuje.

Poznámky:

- 1 Citované podľa: Schaeffer, Pierre: *Konkrétní hudba*. Editio Supraphon, Praha, 1971, s. 47.
- 2 Roku 1953 malo v Donaueschingene (Nemecko) neúspešnú premiéru spoločné scénické dielo Pierra Schaeffera a Pierra Henryho *Orphée 53*. Ku kľúčovým obrazom v záverečnej scéne patrí roztrhnutie závoja a práve prepracovaním tejto scény vznikol ešte v tom istom roku Henryho *Voile d'Orphée (Orfeov závoj)*.
- 3 „Podme sa túlať po veľkom modernom meste a pozorujeme viac ušami než očami, rozlišujeme zvuk vody, vzduchu alebo plynu v kovovom potrubí, jemné vrčanie strojov (ktoré celkom nepochybne dýchajú a pulzujú ako živé), klapot záklopiek, dunenie piestov, škrípanie prevodov, nárazy kolies električky na koľajnice, praskanie bičov, plieskanie pláténých roliet a vlajok. Zabavíme sa tým, že v myslí zostavíme orchester z hlukov roliet výkladných okien, búchania dverí, ruchu ponáhľajúceho sa davu, ktorý šúcha nohy po dlaždiciach, ohromnej vravy železničnej stanice, kováčskych vyhní, mlynov, tlačiarenských strojov, elektrárni a podzemnej dráhy.” Citované podľa: Russolo, Luigi: *Umenie hluku*, in „Slovenská hudba” 1-2/1996, s. 282.
- 4 Pozri: Russolo, Luigi: *Umenie hluku*, in „Slovenská hudba” 1-2/1996, s. 284.
- 5 Schaeffer, Pierre: *Konkrétní hudba*. Editio Supraphon, Praha, 1971, s. 13.
- 6 V „ouvertúre” svojej knihy *Surové a varené* (1964) Lévi-Strauss napísal: „*Existencia musique concrète preto obsahuje zvláštny paradox. Ak takáto hudba používa zvuky, aby zachovala ich reprezentačnú hodnotu, bude mať k dispozícii prvú artikuláciu, ktorá jej umožní ustanoviť systém znakov prostredníctvom sfunkčnenia druhej artikulácie. Tento systém však neumožní povedať takmer nič. Človek bude o ňom presvedčený iba vtedy, keď si predstaví, aké príbehy možno povedať prostredníctvom zvukov, s dostatočnou zárukou, že takéto príbehy budú zrozumiteľné a zároveň dojímavé.*”
- 7 Citované podľa internetovej anglickej verzie rozhovoru, ktorý s Pierrom Henrym urobil Ios Smolders. Rozhovor bol pôvodne uverejnený v časopise „Vital” 44/1995.
- 8 Citované podľa: Schaeffer, Pierre: *Dobrodružstvo konkrétnej hudby*, in „Slovenská hudba” 1-2/1996, s. 297.

Odporúčané počúvanie:

Henry, Pierre: *Variations pour une porte et un soupir. Voile d'Orphée*. Harmonia Mundi, Arles, 1994.

Schaeffer, Pierre: *L'œuvre musicale*. INA-GRM, Paríž, 1998.

2. Ako sa z Hlasu stávali hlasy

Slová? Hudba? Nie: to všetko, čo je za tým.

James Joyce

V labyrinte nezničiteľných textov sa multiplikovaná recidíva Hlasu stala dobrovoľnou obeťou nenásytného metabolizmu a nezainteresované „znejúce súcna“ čoskoro získali reprezentačné, či dokonca demiurgické ambície. Dezintegrácia posvätného Hlasu na diseminované hlasy spôsobila echolalickejší efekt: autentická výpoveď Hlasu o svete zanikla vo vlastných ozvenách a do-zvukoch, ktoré ju nielen pre-hlušili, ale aj pre-vraveli.

Na zmenenú situáciu ako jeden z prvých upozornil Alvin Lucier, keď roku 1969 nechal vlastný, sémanticky relevantný Hlas rozplynúť vo vibrujúcich rezonanciách prostredia, ktoré Hlas sám rozozvučal. Lucier to urobil tým najjednoduchším, analógovým spôsobom: zavrel sa sám – iba s dvoma magnetofónmi a jedným mikrofónom – do miestnosti a nahovoril na pás tento text:

Sedím v inej miestnosti, než je tá, v ktorej sa práve nachádzate vy. Nahrávam zvuk môjho rozprávajúceho hlasu a chystám sa ho prehrávať späť do miestnosti, až kým rezonujúce frekvencie miestnosti nezosilnejú do tej miery, že úplne zničia akúkoľvek podobnosť mojej reči, azda s výnimkou rytmu. To, čo potom budete počuť, budú prirodzené frekvencie miestnosti artikulované rečou. Túto svoju aktivitu nechápem ako demonštráciu fyzického faktu, je to skôr spôsob, ako vyhladiť všetky nepravidelnosti, ktoré moja reč môže mať.

Sedemdesiatpäť sekúnd trvajúci prehovor (alebo skôr performatívna výpoveď) už po dvanástich minútach prestáva byť zrozumiteľný a po dvadsiatiach piatich minútach by len málokto identifikoval jeho orálny pôvod. Autorov Hlas sa zmenil na anonymný hlas, z *parole* sa zrazu stal *langue* – vokálna matéria, z ktorej možno tkať texty. Slovo stvorilo hudbu z ničoho – iba tým, že jednoducho rozprávalo, čo a ako práve tvorí. Významové zhluky hlások sa samovoľne pretransformovali na tónové motívy bez fixovaných konotácií, zo slov a viet sa stali melodické frázy. Autor sa nenápadne vytratil zo scény a sublinoval do neosobnej, či skôr nadosobnej zvukovej maté-

rie – nekonečného reťazca znakov, odkazujúcich samy na seba bez výraznejších väzieb na označovanú realitu. Funkciu Autora prevzal nesubstančiálny, generatívny kód. Ten kód, ktorý bol podľa Jacquesa Derridu v texte prítomný stále. Magneticky odcudzený Hlas (*sťatá hlava Orfeova*) rozdvajil a ďalej multiplikoval Autora, až ho celkom pohltila ozvena miestnosti (*temných bŕehů Erebu*). Autor však ešte pred svojou exkomunikáciou stihol disemináčny proces ukončiť a vnútil mu uzavretú formu: neanonymná, autorská kompozícia *I am sitting in a room* pre hlas a magnetický pás je montážou tridsiatich dvoch repetícií; prvá je originál, ďalšie sú jeho zvukové odtlačky.



Foto: Amanda Lucier

Alvin Lucier

Autor spáchal samovraždu, aby reinkaroval v *Texte*, no ten už nie je identický s dielom, pretože ani Hlas už nie je Hlasom, ale hlasom. Štruktúru textu síce možno vymedziť diferenciami (v štrukturalizme binárnymi opozíciami), no je to štruktúra dynamická, premenlivá, decentralizovaná, čo z textu robí efemérne médium. Nové chápanie textu azda najkrajšie vystihol Roland Barthes v známej stati *Rozkoš z textu*: „Text, to znamená *Tkanina*; ale zatiaľ čo až doteraz sme túto tkaninu stále považovali za produkt, za hotový závoj, za

ktorým sa uchováva viac či menej skrytý zmysel (pravda), teraz zdôrazníme v tkanine generatívnu ideu, že text sa robí, spracováva neustálym preplietaním; subjekt, stratený v tejto tkanine – v tejto textúre – zaniká ako pavúk, ktorý by zanikol v stavebných výlučkoch svojej pavučiny. Keby sme mali radi neologizmy, mohli by sme teóriu textu definovať ako *hyfológiu* (*hyphos* je tkanina a pavučina).¹ Lucierov *Text* je utkaný z tridsiatich dvoch textov. V každej z repetícií nájdeme stopy po predchádzajúcich, každá jedna predchádza nasledujúcej, ktorá by bez predchádzajúcich nemohla vzniknúť.

Paradoxné je, že náš Autor začal svoj *Text* tkať s odlišným (alebo aj s odlišným) zámerom: „Rozhodl jsem se použít nejjednodušší slovní projev, na který jsem mohl narazit... jelikož jsem nechtěl vstup komponovat tak, aby odvracel

pozornosť od vlastného obsahu skladby.² Totálne splynul s materiálom a radikálna identifikácia mala vážne ontologické dôsledky pre neho samého i pre jeho dielo. Rezignácia Autora na významovú formu posilnila materiál a metódu, rozrušila subjektovo-objektovú rovnováhu a zbavila reprezentačných ambícií aj Text: „*Obsahom je to, čo vytváří samotný prostor*“³, teda alikvotné ozveny. Fyzikálne charakteristiky priestoru (rezonujúce frekvencie) pohltili Hlas a pretransformovali ho na artikulačný prostriedok, štruktúrujúci získaný zvukový materiál už nie podľa výrazových či významových preferencií, ale výlučne podľa metro-rytmických zákonitostí. Hoci sa Lucier podujal preskúmať vzťahy v rovine synchronnej a diachronnu použil iba ako temporálny rámec nevyhnutný na demonštráciu štruktúrnych transformácií Hlasu šíriaceho sa v konkrétnom uzavretom priestore, invenčný experiment priniesol napokon ovocie na opačnom konci a kľúčovou sa stala práve horizontálna organizácia textu. Použitá stratégia sa osvedčila aj ako kompozičná technika.⁴

Metóda transformácie ľudského hlasu prostredníctvom sukcesívnych, pomaly sa vyvíjajúcich repetícií s nepatrnými zmenami sa v elektronickej hudbe ujala a Lucier vlastne nebol prvý, kto ju použil. Podobným spôsobom traktoval Steve Reich *parole concrète* sanfranciského kazateľa Brothera Waltera už roku 1965 v kompozícii *It's Gonna Rain*, dôležitom míľniku na ceste k repetitívnemu minimalizmu. No na rozdiel od Lucierovho demiurgického Hlasu Reichov *voix trouvée* neprekročil hranice diskurzívnej významovosti a rozradostený, orfeovsky sa obzerajúc v elektronických slučkách, mĺňajúc pritom vo fázových posunoch a špirálach vlastné simulakrá, v tanečnom tempe doskackal do ríše živých neotonálnych reprezentácií. Zbožné vzývanie dažďa bolo síce vyslyšané, no prinieslo iba svieže mrholenie v podobe gradujúcich hudobných procesov; radikálna premena Hlasu na hlas zastala u Reicha na polceste v koncepte *Slow Motion Sound* (1967), ktorý bol v tom čase technologicky nerealizovateľný.⁵ Na Diovo elektrizujúce hromobitie bolo treba čakať ešte tri roky, keď vo „svojej“ miestnosti zvukový alchymista Lucier stvoril „pravé“ hlasové simulakrum. Od tých čias už Hlas nereprezentuje hlasy, ale naopak, hlasy sporadicky berú na seba rozmanité podoby Hlasu, aby nimi pripomínali svoj vznešený pôvod a netransparentnú znakovú podstatu. V *Cities of Light* (1980) Richard Lainhart najskôr podľa vzoru tibetských mníchov rozvrstvil vlastný Hlas na spodný subharmonický základ a vrch-

né alikvóty, aby vzápätí získané vokálne roviny multiplikoval a juxtaponoval v pôsobivej elektronickej polyfónii. V *Shing Kee* (1986) od Carla Stona sa zrazu dekonštruovaný Hlas vynorí po napínavom varírovaní fragmentu známej Schubertovej melódie, na veľké prekvapenie poslucháča ju však deklamuje po anglicky, ústami japonskej popovej hviezdy Akiko Yano. Bob Ostertag ho nechal zaspievať dekomponovanú country&westernovú melódiu v politickom kuse *Burns Like Fire* (1992), kde ju nenápadne votkal do autentického zvukového prostredia pouličných demonštrácií, artikulovaného, samozrejme, podľa skladateľových hudobných asociácií. Éterický Hlas, ktorý Al Margolis (lf, Bwana) a Dave Prescott odnaratizovali v projekte *Tu* (1988), pochádza z audiolistu Adama Bohmana. V *Portrait in Shellac* (2000) od Aleksandra Kolkowského Hlas miestami prerazí cez šelakovú vrstvu gramofónového palimpsestu, pretože neodolá lákavej príležitosti aspoň chvíľu si zaspievať dueto s autentickým violínofónom. Nicolas Collins zase v naživo samplovanej *Devil's Music* (1985) ulovil Hlas z rozhlasového vysielania a rozkúskovaný, deformovaný a multiplikovaný ho napasoval do zauzlených technodrážok. V interaktívnej videopoézii Dona Rittera *Oh toi qui vis la-bas!* (1994) sa Hlas Geneviève Letartovej ukrýva za počítačovo animované sekvencie textu, ktoré sám na obrazovke generuje. V dokonale odľudštenej *Vírovej sonáte* (1997) od Paula D. Millera má už Hlas absolútne neidentifikovateľnú nástrojovú podobu. Miller k tomu poznamenáva: „Nahrávanie hlasu podstupuje ontologické riziko: nahratý prehovor je ukradnutý zvuk, ktorý sa vracia k sebe samému ako schizofónická, halucinačná prítomnosť iného. No dnes už hlas, ktorým prehovárate, nemusí byť nutne váš vlastný.“⁶ Zrejme aj preto v „operete“ *Shanghaied On Tor Road* (1992) od Hansa Reichela Hlas už iba imitujú elektrifikované hlasy mechanicky generované na daxofónoch.⁷

Vo vyratúvaní rozmanitých epifánií Hlasu v elektronickej hudbe by sme mohli pokračovať ešte dlho. Súčasným organizátorom zvukov už, pochopiteľne, formálnu procedúru transformácie hlasu a generovania textov z nich uľahčujú počítače a samplery. Má to svoje výhody i nevýhody. Pierre Henry kedysi vyhlásil, že „realistická“ kvalita digitálneho zvuku ide na úkor humánosti, pretože slovo už prestalo byť slovom a zmenilo sa na stavebnú časticu, atóm. A na skladanie viet treba podľa neho slová, nie atómy. Ani dehumanizovaný hlas však nedokázal zvliečť zo seba všetky tie významy, ktoré

do neho zakódoval Hlas. Pretože bol artikulovaný Hlasom, nie je obyčajným zvukom, ale významom tehotným zvukovým objektom, teda znakom, za čo vďačí práve tomu, že bol artikulovaný Hlasom.

Reichovým a Lucierovým experimentom predchádzali pokusy vtesnať neskrotný Hlas do štrukturalistického chomúta. Stockhausenov *Gesang der Jünglinge* (1956) i Beriova *Thema: Omaggio a Joyce* (1958) vznikli rekombinačnou multiplikáciou fragmentov technologicky upravovaného Hlasu, rozloženého akoby podľa zásad štrukturalistickej fonológie.⁸ Aj v Birtwistlovej opere *The Mask of Orpheus* (1986) rozpráva syntetický Hlas, zastupujúci vizuálne podobenstvo Apollóna, síce umelým, no diskurzívnym metajazykom libretistu Petra Zinovieffa. Phill Niblock sa neskôr snažil Hlas oklamať diferencovanými tónovými blokmi, vydolovanými po vzorkách z hrdla Thomasa Bucknera, nespojitá, digitalizovaná štruktúra jeho finálneho produktu je však, napriek neelektronickému pôvodu, príliš exaktne artikulovaná, než aby mohla konkurovať expresivite hrdelného prehovoru. Dôkladná očista od „nežiadúcich“ prvkov – šumov, nádychových páуз a iných prirodzených ruptúr – premenila Bucknerov barytón na neosobný *metalangue*, z ktorého potom Niblock tkal svoj Text, prípadne ho nechal „spievať“ so skutočným Hlasom (vo verzii *A.Y.U., Live*, 1999).

Všetky uvedené pokusy ukázali, že zložky tónovej hudby sú, podobne ako zložky reči, fónicky diferencované, lenže nie v binárnych opozíciách, ale v arbitrárnych reláciách medzi výškovými hodnotami tónov. Nediskurzívna povaha hudobného symbolizmu síce odoláva sémanticko-analytickým konvenciám, uplatniteľným naopak v diskurzívnych symbolických formách, to však neznamená, že nie je schopná produkovať texty. Naopak, tie možno tkať aj z „nevinných“ zvukov. John Cage si to uvedomil už vtedy, keď chcel vo svojej hudbe zrovnoprávniť znejúce zvuky s tichom a zistil, že ticho ako také vlastne neexistuje, pretože je identické so zvukom prostredia, v ktorom „nemá znieť“. Cageovo zistenie nebolo revolučné ani tak pre oblasť hudby ako skôr z hľadiska povojnového filozofického diskurzu, vymaňujúceho sa pod vplyvom modernej lingvistiky z osídiel metafyziky a orientujúceho predmet svojho záujmu na problematiku jazyka. Práve jazyk totiž, ako vieme pri najmenšom od čias Wittgensteina, ohraničuje svet ľudskej skúsenosti. Cage preto začal vehementne hlásať jeho dôslednú demilitarizáciu.

Poznámky:

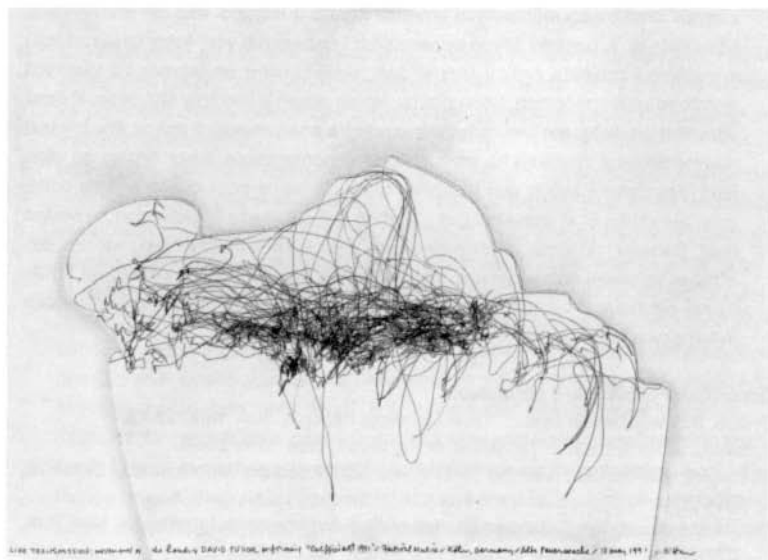
- 1 Barthes, Roland: *Rozkoš z textu*. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1994, s. 160.
- 2 DeLio, Thomas: *Hudba Alvina Luciera*. In: „Na hudbu” 6/1991, s. 5. DeLio cituje z tohto zdroja: Lucier, Alvin, „Interview with Loren Means”, *Composer Magazine* 1977-1978.
- 3 Ibid.
- 4 Niekofko rokov po Lucierovi ju napríklad úspešne použila Ellen Bandová v kuse *Closet Bird* (1976), ktorý vznikol postupným prehrávaním spevu jedného kanárika pomocou dvoch mikrofónov a rovnakého počtu cievkových magnetofónov v autorkinej obývačke.
- 5 Inštruktívna partitúra Reichovho kusa *Slow Motion Sound* (1967) predpisuje interpretovi postupne a veľmi pomaly spomaľovať nahratý zvuk až na mnohonásobok jeho pôvodnej dĺžky bez toho, aby menil výšku alebo zafarbenie pôvodného nahratého zvuku. „Základnou ideou,” hovorí autor, „bolo vziať na páse nahratú slučku, zrejme reči, a postupne ju strašne spomaľovať až na obrovskú dĺžku bez zníženia výšky. ... Všetky experimenty s rotujúcou hlavou magnetofónov, digitálnou analýzou a syntézou reči a vokodérmí nedokázali vyprodukovať gradujúce predĺžovanie, dosahujúce až 64- i viacnásobok pôvodnej dĺžky, spolu s vysokou kvalitou reprodukcie reči, ktoré boli nevyhnutné pre hudobný výsledok. ... Spomaleniu melodického pohybu sa v hudobnej reči hovorí augmentácia; predĺženie trvania tónov hraných predtým v kratších tónových hodnotách. Hoci *Slow Motion Sound* nikdy nebol dokončený ako kus pre pás, myšlienka augmentácie bola v mojej hudbe nakoniec realizovaná v skladbách *Four Organs* z roku 1970 a *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* z roku 1973.” (Reich, Steve: *Slow Motion Sound*. In: Reich, Steve, „Writings about Music”, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/New York University Press, New York, 1975, s. 15-16.)
- 6 Miller, Paul D. a.k.a. DJ Spooky that Subliminal Kid: *Temný karneval*. In: Almanach 98. Texty o filme, filozofii, hudbe a výtvarnom umení (eds.: Mitášová, M. – Kaňuch, M. – Michalovič, P. – Cseres, J.). SCCA, Bratislava, 1999, s. 92.
- 7 Reichelov daxofón (*daxophone*) je svojou podstatou idiofonický hudobný nástroj. Tvoria ho 4 časti: 1. sláčik, ktorým hráč jednou rukou hrá na 2. malej drevenej doštičke (cca 330 x 30 x 5 mm), slúžiacej na tvorbu vibrujúceho zvuku a pripevnenej svorkou o pevný stôl, a 3. rezonančnú skrinku, ozvučenú jedným alebo viacerými kontaktnými mikrofónmi, a 4. „dax”, t. j. drevený pästný klin, ktorý hráč druhou rukou šúcha po doštičke. Daxofón dokáže verne imitovať ľudský hlas, zafarbenie ktorého sa mení podľa dĺžky a tvaru doštičky i charakteru dreva, použitého na jej výrobu. Dielo *Shanghaied On Tor Road* má podtitul „Prvá opereta

zahratá na ničom inom než daxofóne" a je výsledkom polyfónického, viacstopového nahrávania.

- 8 Berio neskôr dokonca siahol rovno po metodologickom zdroji, keď v *Sinfonii* pre 8 hlasov a orchester (1968) zúžitkoval textové fragmenty z vplyvnej Lévi-Straussovej knihy *Le Cru et Le Cuit (Surové a varené)*. Fragmenty pochádzajú z mýtov brazílskych indiánskych kmeňov Bororo a Kayapo, ako ich prerozprával Lévi-Strauss. Vysvetľujú pôvod pozemských i nebeských vôd, ktorý usúvzťažujú s mytómou zabitého hrdinu (*héros tué*), vyskytujúcou sa takmer vo všetkých mytologických systémoch. Berio upútal nielen obsah a literárny štýl (resp. štýlová pluralita) predlohy, ale predovšetkým štruktúra analyzovaných mýtov. Použitý text fragmentizuje a zámerne ho poslucháčovi desémantizuje. Nezaujíma ho však len rýdzo fónické kvality textu, napriek tomu, že na ne poslucháča priamo odkazuje, ale všímá si aj metodologickú výzbroj francúzskeho štrukturalistu. Úvodná časť Beriovej *Sinfonie* je ekvivalentom mýtických transformácií, ktoré Lévi-Strauss vo svojej knihe opisuje, a skladateľ sa v nej dôsledne pridŕžoval štruktúrnej predlohy – komparačnej matice juxtaponujúcej príbuzné mýty obidvoch indiánskych kmeňov.

Odporúčané počúvanie a pozeranie:

- Collins, Nicolas: *Devil's Music*. Trace Elements Records, New York, 1985.
- If, Bwana w. As If, Bwana: *Tu. Sound of Pig Music*, New York, 1988.
- Kolkowski, Aleksander: *Portrait in Shellac*. ASC Records, Macclesfield, Cheshire, 2001.
- Lainhart, Richard: *Ten Thousand Shades of Blue*. Experimental Intermedia, New York, 2001.
- Lucier, Alvin: *I am sitting in a room*. Lovely Music, Ltd., New York, 1990.
- Miller, Paul D.: *Viral Sonata*. Asphodel Records, New York, 1997.
- Niblock, Phill: *Touch Works, For Hurdy Gurdy And Voice*. Touch, Londýn. 2000.
- Ostertag, Bob: *Burns Like Fire*. RecRec Genossenschaft, Zürich, 1992.
- Reich, Steve: *Live/Electric Music (Violin Phase/It's Gonna Rain)*. Columbia Records/CBS, Inc., New York, 1969.
- Reichel, Hans: *Shanghaied On Tor Road*. Free Music Production, Berlín, 1992.
- Ritter, Don: *Aesthetic Machinery by Don Ritter*. Aesthetic Machinery, New York, 2001.
- Stone, Carl: *Mom's*. New Albion Records, Inc., San Francisco, 1992.



Morgan O'Hara: *Príamy prenos*

*Pohyby rúk Davida Tudora, hrajúceho na klavíri skladbu „Coefficient 1991”
(Festival Musik Köln, Alte Feuerwache, 17. 5. 1991)*

3. Písmo – ďalší z Hermových pekelných vynálezov

Ja som ty, ty si ja, spolu s jazykom sme traja.

Paul D. Miller

Nový jazyk – nové počúvanie, mohli by sme parafrázovať Johna Cagea, keby súčasne nedošlo k babylonizácii hudobného univerza. Kód, ktorý potlačil autora, už tká texty podľa novej osnovy a nijaký jazyk mu nerobí problémy. Texty sa dynamizujú, otvárajú a stávajú sa križovatkou rozličných typov písania, semiotickými monádami, generátormi zmyslu. Už nepodliehajú evolučným zákonitostiam, pretože v semiosfére, kde neustále cirkulujú, vrstvia sa a pohlcujú, recyklujú či splyvajú, nezanikajú, iba sa navzájom potláčajú a dezaktualizujú. A pozerajú svojich autorov – pavúky, čo ich utkali.

Autori sa, pochopiteľne, nenásytnosti textu snažia uniknúť. Tí chytrejší pochopili márnosť svojich šancí a z bezmocnosti vymýšľajú viac či menej úspešné stratégie, ako z nej vytíct' aspoň poetický kapitál. A tak globálnu a nadčasovú semiotickú pamäť regenerujú recyklovaním, citovaním, samplovaním či kolážovaním nezničiteľných textov. Cage bol jeden z prvých, čo vlastné autorstvo dobrovoľne obetovali na oltári globálnejších inšpiračných zdrojov. Nielenže sa manifestačne prihlásil k svojim intelektuálnym guru, ale s dôvtipom a humorom niekoľkokrát vo svojej tvorbe zosnoval ich nečakané stretnutia.¹ Saturujúc naliehavú potrebu poézie, začal ich, neraz značne desémantizované texty, preštruktúrovať do „mezostichov“ – krátkych strofických útvarov, pripomínajúcich akrostichy, ich zašifrovanú pointu však vo vertikálnom slede vytvárajú písmená v strede jednotlivých riadkov. Neskôr Cageovi zdĺhavý proces „mezostichotvorby“ uľahčovali špeciálne počítačové programy, ktoré pre neho vyvinuli Andrew Culver s Jimom Rosenbergom. Niekoľkokrát sa takýmto spôsobom „prepísal“ naprieč Joyceovým *Oplakávaním Finnegana* a roku 1979 vytvoril pre kolínsky WDR (Westdeutscher Rundfunk) hodinovú polyfónickú koláž *Roaratorio* s podtitulom *An Irish Circus on Finnegans Wake*.²



John Cage

Štyri vrstvy monumentálneho diela (každá nahratá na 16-stopovom páse) plynú simultánne, nezávisle od seba a vytvárajú prekvapujúco konzistentný prúd čítaného slova, írskkej ľudovej hudby a zvukov vygenerovaných zložitými postupmi podľa literárnej predlohy. Uvedenie *Roaratoria* roku 1979 v Kolíne nad Rýnom znamenalo v oblasti rozhlasového umenia prelomový medzník. Ešte v roku premiéry zaň Cage dostal prestížnu Cenu Karla Sczuku. Na jej odovzdávaní Heinrich Vormweg predniesol prorocké slová: „Roaratorio zrovnoprávňuje Joycea s obyčajným človekom a obyčajného človeka s každým významom a zvukom, zrovnoprávňuje každý zvuk, každý tón, každé slovo s jediným slovom, umožňujúc ich koexistenciu v rámci univerzálnej hudby, ktorá – a to je na tom celom najprekvapujúcejšie – dáva človeku ohromný pocit otvorenosti a nádeje. Roaratorio je jedna veľká tabuľa s dnešným klinopisom, plná ešte nedešifrovaných kľúčov a odkazov; je to akt oddanosti i smiechu, apoteóza súhlasu s týmto svetom a zároveň veľmi utopická schéma, radikálna výzva pre iný život na tomto svete. Schéma rovnoprávnosti a prostredníctvom nej dosiahnutého mieru. Umenie tu demonštruje krok do budúcnosti, budúcnosti hodnej svojho mena.”³ Akokoľvek znejú predchádzajúce riadky pateticky, Cageove *Roaratorio* nie je iba poctou Joyceovi, ale aj skutočným pomníkom derridovskej dekonštrukcii.

Moderné umenie vôbec ponúka mnoho paralel dekonštruktívneho filozofovania (či skôr čítania) – anticipátorské i epigónske. Hovorí sa dokonca, že jedným z inšpiračných zdrojov Derridovej dekonštrukcie bola informelová maľba, akcentujúca akt maľovania, jeho telesnosť a procesuálnosť. Rovnako fónická alebo vizuálna poézia vykazujú mnohé znaky dekonštruktívneho prístupu. Hlbšie zamyslenie sa nad významovými konotáciami slova „dekonštrukcia“ nám totiž ukáže, že dekonštruovať neznamená iba decentralizovať, diseminovať, preskupiť, presunúť, rozptýliť, roztriešťať a pod., ale

Moderné umenie vôbec ponúka mnoho paralel dekonštruktívneho filozofovania (či skôr čítania) – anticipátorské i epigónske. Hovorí sa dokonca, že jedným z inšpiračných zdrojov Derridovej dekonštrukcie bola informelová maľba, akcentujúca akt maľovania, jeho telesnosť a procesuálnosť. Rovnako fónická alebo vizuálna poézia vykazujú mnohé znaky dekonštruktívneho prístupu. Hlbšie zamyslenie sa nad významovými konotáciami slova „dekonštrukcia“ nám totiž ukáže, že dekonštruovať neznamená iba decentralizovať, diseminovať, preskupiť, presunúť, rozptýliť, roztriešťať a pod., ale

predovšetkým tiež odmietať myslieť v pojmoch pôvodu, originálnosti, autenticity, legitímnosti, pravdy, authority, hierarchie, jednoty atď., teda v pojmoch, ktoré práve moderné umenie už dávno spochybnilo nástojčivým presadzovaním viacpohľadovosti.

Celý problém má však aj svoju sémantickú stránku, pretože väčšina médií, s ktorými dnes umelci pracujú, má mixmediálnu povahu ešte predtým, než vstúpi do sveta umenia a stane sa súčasťou jeho jazykov. A dokonca ani „čisté“ médiá, ako je trebárs maľba, v podstate čisté nie sú, pretože maliarstvo dnes, to nie je len farba a spôsob jej kladenia na podklad (vrátane myšlienkového sveta umelca), ale aj samotný proces tohto kladenia – pohyby, gestá i zvuky, ktoré ho sprevádzajú. Mnohí umelci preto tkajú svoje texty práve z „podružných“ charakteristík média, v ktorom pracujú. K nehudobníkom, ktorí pri zvýrazňovaní, resp. zvýznamňovaní akustických aspektov vlastnej tvorby uplatňujú dekonštruktívne postupy, patria napríklad Morgan O'Hara, Rober Racine, Michal Murin a Brandon LaBelle – prvá kreslenie nahlas, ostatní písanie, resp. signovanie nahlas.

Výtvarníčka O'Hara dospela v rámci svojej reflexívnej vizualizácie ľudského sveta ku zvuku, keď si uvedomila, že ignorovať a retušovať gestá a zvuky, sprevádzajúce kresliarsky akt, znamená ochudobniť ho o životne dôležité komunikačné aspekty; záznam zaznamenávanej aktivity či jej výsledku nutne obsahuje aj stopy po zaznamenávajúcej činnosti. V dlhodobom cykle *Live Transmissions* (*Živé prenosy*) preto výsledný vizuálny tvar vzniká interakciou, rodí sa v priamej súčinnosti umelkyne s portrétovanou či registrovanou osobou. Vizualizuje pohyby ľudí pri výkone najrozmanitejších aktivít vrátane hudobných.⁴ Morgan O'Hara nechápe vlastné gestá a zvuky ceruzky kľúžucej po podklade ako niečo nežiadúce, sprievodné, ale naopak, vidí v nich rovnocennú zložku kreatívneho procesu. Uvedomuje si neexistenciu čistého média a tak vizualizuje nielen svoj výsledný zámer, ale aj proces, ktorým ho docielila – fyzický akt kreslenia. Pretože jeho integrálnou súčasťou sú aj zvuky, niekedy používa ceruzky ozvučené kontaktnými mikrofónmi. Svoje bytostne interaktívne kreslenie predvádza na verejných performanciách simultánne s ešte sa len rodiacim zaznamenávaným prejavom. Jej záznamy konzervujú stopy po aktivitách zaznamenávaného i zaznamenávajúceho.

Rober Racine v projekte *Sound Signatures* (*Zvukové podpisy*) zašiel ešte ďalej a začal akustickú stránku písania rukou analyzovať podľa zvukových, či dokonca hudobných charakteristík a nuansí: „*Písanie rukou má rytmus, kadenciu, svoj vlastný zvuk. Každý jedinec pri písaní vytvára jedinečnú hudbu. Písanie na papieri, tabuli alebo kartóne fixkou, grafitovou ceruzkou, kriedou alebo uhlíkom vytvára nové tóny, ktoré rezonujú s akustickou presnosťou. Viditeľná stránka písania skrýva jeho neviditeľnú stránku: zvuk.*”⁵

Racine je presvedčený, že tak, ako má každý rukopis svoju jedinečnú grafológickú kvalitu, disponuje aj akustickou neopakovateľnosťou. Neváha preto signatúru nazývať „aurálnym obrazom” a skúma, ako použitý nástroj písania i podklad, na ktorý sa týmto nástrojom píše, ovplyvňujú „podobu” týchto obrazov: „*Uhlík poskytuje polyfóniu hlasov, ktorá je vysoká i vážna a neuveriteľne bohatá. Grafít je v podstate monotónny. Aj plniace pero je polyfónne, hoci vydáva drsné tóny prerušované škripaním. Hrubý papier alebo kartón produkujú tlmené vibrácie na rozdiel od tenkých, jemných papierov, ktoré znejú v ostrom, jasnom registri. K tomu všetkému pridajte širokú škálu rytmov a temp. Slovo kontrapunktický, napríklad, nemá rovnaký rytmus ako slovo zvuk. Ak navyše napíšete slovo kontrapunktický grafitovou ceruzkou, fixkou, uhlíkom, kriedou alebo plniacim perom na rozličné papiere, dostanete rôzne zvukové obrazy. Je to, ako keď zahráte rovnakú melódiu na klavíri, trúbke, fagote a husliach. Je preto možné orchestrovať písanie rukou pre špecifické nástroje. Nieкто by mohol skomponovať kvarteto alebo skladbu pre tridsať či štyridsať rozličných pier a ceruziek.*”⁶

O akomže kvartete to kedysi sníval Cage v prorockom texte *Budúcnosť hudby: credo?* V jeho kontexte je aj Racinov tridsaťštyri minút trvajúci kus *Sound Signatures* (1992) vlastne akousi symfóniou pre 22 rôznych podpisov, nahratých a zmixovaných v elektroakustickom štúdiu umeleckého centra v Banffe v Kanade. Rozkoši z písania nahlas neodolal ani Brandon LaBelle; dielo *Writing Aloud: A Seismic Rewritings* (*Písanie nahlas: seizmické prepisovania*, 2000) je miniatúrnou etudou, zaznamenávajúcou dramatické stretnutie ceruzky s mikrofónom.



Rober Racine: Zvukový podpis (1992)

Ku zvukovým signatúram dospel, hoci z inej východiskovej pozície, aj Michal Murín. Pred rokmi prevzal vlastný podpis od predčasne zosnulého otca a dnes ho vystavuje v rozmanitých modifikáciách – materiálových, proporčných, farebných i kontextových, najčastejšie však vo zväčšených sieťotlačových kópiách. Aký paradox: podpis, ktorý má svoju opakovanou neopakovateľnosťou sprítomňovať jedinečnosť podpísaného, sa zmenil na neosobný, rutinný multiplikát „bez aury“. Je možné, aby podpis odkazoval iba sám na seba a nezmenil sa pritom na metasignatúru? Zaiste, v Derridovej dekonštrukcii, kde písmo (*écriture*) „existuje“ vo forme pochybnej signatúry, alebo v Deleuzovom a Guattariho „tragickom“ režime znakov, kde znaky donekonečna odkazujú iba na znaky, je to dokonca jediný možný spôsob referencie. Z hľadiska proklamovanej iterability si možno, samozrejme, predstaviť aj efektívnejšie signatúry (trebárs e-mailovú adresu), no ručne parafovaný podpis je, ako sa nás (i samého seba) snaží presvedčiť Murín, „reprezentácia individuality, je stopou po fyzickej prítomnosti, je obrazom a odrazom jeho tvorca, je nositeľom niečoho viac, než môže uniesť akékoľvek slovo v dobe, keď sa obsahy slov vyprázdňujú a slová hodné tesania do mramoru strácajú opodstatnenie i svoje významy“. Je ním však aj jeho technická (sieťotlačová) napodobenina? Môže aj ona reprezentovať individualitu autora a byť nositeľom niečoho „viac“, než sú sémanticky vyprázdnené

slová? A čo je vlastne to „viac“, ktoré má podľa autora podpis imanentne stelesňovať?



*David Šubík ozvučuje
signatúru Michal Murin*

Je známe, že na rozdiel od slov vizuálne obrazy nedokážu vyjadriť neexistenciu. Vďaka vnímateľnej vizuálnej podobe sa všetko zobrazené mení na existujúce. Je to pochybný zisk, pretože podoba môže byť aj vymyslená, resp. simulovaná. Keď sa však raz niečo zobrazí, začína to existovať; ťažko niekoho presvedčíte, že to, čo vidí na obraze, neexistuje. Slovom môžete povedať, že nejaká vec neexistuje, akonáhle ju však zobrazíte, je tam – teda existuje. Podobne aj sieťotlačový podpis neprítomnú prítomnosť autora iba simuluje. Prestáva byť stopou a stáva sa znakom. Môže síce odkazovať na autora, no už len prostredníctvom ďalšieho znaku. Adjustovaný v štylizovanom obale začína navyše pripomínať tovarovú komoditu, ochrannú značku. Murin dokonalú zvrátenosť umocnil tým, že niektoré „autorské“ signatúry priamo natlačil na obaly, ktoré ich majú chrániť, takže sa samy stali servilnými ambalážami. Viac teda v tomto prípade znamená menej. Signatúra už

paradoxne nielenže nereprezentuje signatára, ale aj stráca schopnosť komunikovať viac než vyprázdnené slová, ktoré mala pôvodne nahradiť.

Došlo teda na Barthesove slová: „Takže moderný skriptor po tom, čo pochoval *Autora*, už viac nemôže veriť na základe patetického názoru jeho predchodcov, že jeho ruka je príliš pomalá vzhľadom na jeho myslenie a jeho vášne, a teda... musí zvýrazňovať tento časový posun a donekonečna *prepracúvať* formu; naopak, preňho je ruka oddelená od akéhokoľvek hlasu a vedie ju čisté gesto zápisu (a nie výrazu), ktorým vyznačuje pole bez pôvodu – alebo ktoré nemá iný pôvod, než je reč sama, teda to isté, čo neustále spochybňuje akýkoľvek pôvod.“⁷ Bolo by iste zaujímavé sledovať ďalej ontologické špecifiká procesu transformácie textu-signatúry na umelecký text, nás však väčšmi než podpis-stopa zaujíma podpis-udalosť, teda celý podpisový akt aj s paraaktivitami, ktoré ho sprevádzajú. Procesuálne aspekty podpisu nás zaujmajú hlavne preto, lebo tvoria premostenie do druhej, akustickej sféry Murinovho záujmu. Nepodieľajú sa len na zviditeľňovaní jazyka, ale aj na jeho performatívnosti vrátane fónických kvalít vizualizovaných textov (v našom prípade pôvodných podpisových aktov). V Murinových signatúrach možno preto vidieť akési kryptogramy; ich štylizovaná paraafa ukrýva gesta a snaží sa zabrániť invázii paralingválnych javov do vizuálnej kultúry (alebo ju aspoň oddialiť). No ani pokusy estetizovať vlastnú signatúru nedokážu zastaviť proces zdiskurzívňovania vizuálneho umenia. Murin preto divákovi ponúkol aj menej sofistickovanú verziu – vlastné signatúry ako hudobné partitúry. Tie totiž priamočiarejšie vedú ku konkrétnym zvukom.⁸

Opísané umelecké stratégie neúmyselne podporujú Derridovu dekonštruktívnu revíziu logocentrizmu, ktorá presvedčivo ukázala, ako sa zafixovaním živého jazyka, jeho petrifikáciou, či už v podobe písma alebo elektronického nosiča dát, strácajú dôležité fónické, gestické a akčné kvality reči. Všetky umenia sú vlastne kompozitné a všetky médiá zmiešané, pretože kombinujú rozličné kódy, diskurzívne konvencie, kanály, spôsoby vnímania a nazerania. Derrida poukázal na to, že písanie nielenže reprezentuje a zviditeľňuje jazyk, ale aj dekonštruuje možnosť čistého obrazu alebo textu. Neurobili to však ešte pred ním Marcel Duchamp, Paul Klee, René Magritte, Kurt Schwitters, Christian Morgenstern, Antonin Artaud, Erik Satie, Pierre

Schaeffer s Pierrom Henrym, lettristi, Jackson Pollock, John Cage, Henri Chopin, Allan Kaprow, Joseph Kosuth, Robert Smithson a mnohí ďalší umelci 20. storočia?

Posledný z menovaných, prevracajúc naruby Saussurovu revolučnú tézu o tom, že jazyk je systém a nie substancia, paradoxne posudzuje jazyk ako matériu, nie ako myšlienku. „*Jazyk sa stáva nekonečným múzeom, ktorého centrum je všade a limity nikde,*“ napísal v pozoruhodnej eseji *Múzeum jazyka v blízkosti umenia (A Museum of Language in the Vicinity of Art)*.⁹ Smithsonov pohľad, akokoľvek sa zdá byť ne-, či dokonca anti-štrukturalistický, anticipoval mnohé tézy postštrukturalistického diskurzu. Vo svojich textoch i umeleckých realizáciách neskúmal iba decentralizáciu jazyka, jeho inváziu do vizuálnej kultúry, ale postrehol aj proces decentralizácie a dislokácie samého umenia, jeho útek z múzeí a galérií do iných sociálnych prostredí a prírody. Napriek tomu, že ho zaujímal najmä vizuálny aspekt jazyka, za jednu z najvýznamnejších premien umenia pokladal práve jeho prechod z vizuálnych na verbálne pozície. Teda to, čo neskôr prenikavo postrehol Jean-François Lyotard vo vizuálnom konceptualizme Josepha Kosutha: „*Jazyk je znovu a znovu zabúdaný. Existuje veľa spôsobov, ako ho zabudnúť (jeden z nich je aj lingvistický). Vokalizovanie písma s cieľom jeho aktualizácie... je, podobne ako jeho vizualizovanie, ... druh inkarnácie, avšak takej, ktorá vzniká pod ťarchou zodpovednosti úst alebo očí tela a nie prostredníctvom láskavého daru Hlasu. Je to inkarnácia, ktorá označuje a vyvoláva prítomnú neprítomnosť Hlasu z písmena, spočítateľnejúc Hlas v dvojznačnosti a multiplicitate pozemských hlasov. Toto gesto vokalizovaného a spievaného komentára vzdáva poctu gestu jazyka, ukrytého v Písmenách. ... Kosuthove vizuálne diela prirovnávam ku štvorcovým písmenám Tóry. Tieto písmená sú tiež texty, no ešte len čakajú na svoje prízvuky, samohlásky, svoju interpunkciu, intonáciu, svoje uvedenie do praxe.*“¹⁰ Písmo skrátka ukrýva gestá. A zvuky.

Roland Barthes písmo tiež nielen čítal, ale aj videl. Doslova ho prenasledovali vidiny jazyka. „*Trpím chorobou: vidím jazyk,*“ sťažuje sa vo svojej autobiografii. „*To, čo by som mal jednoducho počuť, zvláštny podnet – perverzný v tom, že vo svojej túžbe prehliada vlastný objekt – zjavuje sa mi ako vidina... Počiatočnú scénu, v ktorej počujem bez videnia, strieda perverzná*

scéna, kde si predstavujem, ako vidím to, čo počujem. Počúvanie prechádza až do skopie: pripadám si ako vizionár a voyeur jazyka.”¹¹ Barthes si však nepredstavoval iba vizualizáciu počúvania, ale aj počúvanie písania – vzrušujúcej aktivity, ktorú nazval písaním nahlas: „Samotné *písanie nahlas* nie je expresívne; expresívnosť prenecháva fenotextu, riadnemu kódu komunikácie; ono samo patrí ku genotextu, k signifiance; nevyslovuje ho dramatické zafarbenie hlasu, prešibaná intonácia, servilný výraz, ale zrnko hlasu, ktoré je erotickým zmiešaním timbre a reči a tak môže byť aj ono, rovnako ako dikcia, vecou umenia – umenie viesť svoje telo (z čoho vyplýva jeho dôležitosť v divadlách Ďalekého Východu). S ohľadom na zvuky jazyka nie je *písanie nahlas* fonologické, ale fonetické; jeho cieľom nie je jasnosť posolstiev, divadlo emócií; usiluje sa (s výhľadom na rozkoš) o populové príhody, o reč potiahnutú ľudskou kožou, o text, v ktorom by sa dalo začuť zrnko z hrdia, patinu spoluhlások, slasť samohlások, celú stereofóniu telesnej hĺbky – o artikuláciu tela, nie artikuláciu zmyslu, reči.”¹²

Brandon LaBelle, inšpirovaný Barthesom (ale aj experimentálnou poéziou Arthura Rimbauda či Gertrudy Steinovej), dokonca spochybnil prvotnosť komunikačnej funkcie jazyka a príčinu glotogonických procesov vidí práve v asémantickej vokalizácii. „*Táto vokalizácia vzniká ako odpoveď na expresívny tok, z ktorého je vytvorený svet: človek v podstate vokalizuje preto, lebo svet je plný hlasov. Človek je prostredníctvom vokalizácie vtiahnutý do nesmiernej prebujnenosti sveta a následne prispieva k jej artikuláciám. Jazyk sa formuje vďaka tejto sónickej hojnosti, vďaka počiatkovej vokalizácii a tvarujú ho vlnenia prehovoru. Jeho lexikálne útvary sú odvodené z pohybov pier a jazyka, guturálnych spazmov, expulzie dýchania a pod. Harmonická štruktúra jazyka – samohlásky proti spoluhláskam (alebo predĺžované dychy proti staccatovým dychom) – funguje ako nejaká architektúra, v rámci ktorej sa slabiky prilepujú k iným slabikám, slová radia za iné slová, fonémy sa spájajú a stávajú zrozumiteľnými formami. Táto architektúra umožňuje človeku vytvárať a manipulovať význam, osvojiť si poznatky, reflektovať samého seba; na druhej strane mu však aj vnucuje svoju podobu,*”¹³ hovorí LaBelle predtým, než sám vokalizuje Steinovej legendárnu frázu „ružajeružajeruža” alebo jej *Nežné gombíky*. Že by si známa Wittgensteinova téza vyžadovala novú, radikálnu interpretáciu, ktorá by svet

človeka zahalila už nie do jazyka-semiofenoménu, ale do jazyka-svalu? Ktovie, v každom prípade však udalosti, odohrávajúce sa v útrobach ľudského laryngu, a procesy, transformujúce expresívne vokalizačné akty na jazykové prehovory a texty, po jazykovedcoch, paralingvistoch, teoretikoch komunikácie, hudobných paleontológoch, filozofoch, estetikoch či teoretikoch umenia vzrušujú už aj umeleckých tvorcov.



Foto: Louise Sandhaus

Brandon LaBelle

hry, fónické poémy, experimentálne dokumentárne programy, konceptuálne *talk shows* a rôzne vokálne „trosky“, ako sám svoje bizarné kreácie označuje. Nemožnosť totálneho uchopenia jazyka neprivádza Whiteheada ku skepse či rezignácii, naopak, jeho neuchopiteľné dielo je skutočným „aktom oddanosti i smiechu, apoteózou súhlasu s týmto svetom i radikálnou výzvou pre iný život v ňom“. Také sú aj umelecké experimenty všetkých autorov, o ktorých bola v tejto kapitole reč; ich tvorba reprezentuje úspešné ťaženie za novú, dekonštruktivistickú sonoristiku.

S postštrukturalistickým diskurzom humanitných vied koketuje vo svojich mixoch aj newyorský *phonowriter* Paul D. Miller, známejší azda pod deejayským menom DJ Spooky That Subliminal Kid. Rekombinuje v nich hudob-

Jazyk, jeho fónické kvality, komunikačný potenciál a efemérne manifestácie vrátane tých, čo sprevádzajú rečové akty a prehovory pred ich vznikom i po ich doznení, skúma aj Gregory Whitehead, pohybujúci sa na neurčitom rozmedzí literatúry, rozhlasovej tvorby a hudby. Opierajúc sa o bohaté skúsenosti z vlastnej vulnerologickej praxe, testuje vzťah jazyka k technológii v rozmanitých médiách – v živom rozhlasovom vysielaní, na CD-nahrávkach, vedeckých konferenciách i v tlačenom texte. Z ostrova Nantucket pri severoamerickom pobreží, kde žije, vysieľa do éteru pozoruhodné rozhlasové

nú tradíciu západoafrických etník a jazzu s hudobným myslením európskej povojnovej avantgardy a konceptuálnou umeleckou tvorbou. Svojské chápanie deejaya ako kreatívnej bytosti, prehovárajúcej k ľuďom prostredníctvom gramofónov, prezrádza už etymologický vzťah medzi kľúčovými pojmami Millerovej filozofie: *persona* (prostredník zvukov – per sona) a *phonograph* (fonetika grafológie). Priamy a živý kontakt medzi prenoskou v jeho rukách a vinylovým povrchom gramoplatní zakladá vzťah dekonštruktívnej povahy, pretože ignoruje sterilnú dokonalosť digitálneho zvuku, dekonštruuje možnosť čistého média a nesnaží sa ani imitovať „autentickosť“ technologickými substitútmi. Naopak, Miller sémanticky irelevantnú zvukovú stopu nielen priznáva, ale ju aj zrovnoprávňuje s konvenčnými výrazovými prostriedkami. Jeho priznanie máva rôzne podoby (praskanie ihly v drážkach gramoplatní, fádne skreče, syntetické kvílenia a bubľania elektronického pôvodu), vyzýva poslucháča „dotknúť sa procesu“ a vstúpiť do jeho dromosférických útrob. K Millerovým najvydarenejším a zároveň najreprezentatívnejším mixom patrí už spomínaná *Vírová sonáta* (1997). Koncipoval ju ako hudobný text bez slov – *soniture*, ako „postsymbolickú náladovú skulptúru“, podľa autora určenú „audio-neuro-lingvistickému potešeniu“ poslucháča. Bola inšpirovaná textami Ludwiga Feuerbacha, Luigiho Russola, Iannisa Xenakisa, Michela Foucaulta, Gillesa Deleuza a Félixu Guattariho, Ralpa Ellisona, Douglasa Kahna, Josepha Kosutha, Davida Toopa, Boba Marleyho a mnohých ďalších vrátane „aerosolových expresionistov“ newyorských ulíc. Ohybná textúra mixu umožnila spojiť jednotlivé „akustické obrazy“ podľa syntaktických zákonitostí do jedinej amorfnej formy a ignorovať ich pôvodný významový kontext. Autor sa pri jeho štruktúrovaní dal inšpirovať staroindickými viedami, aby vytvoril „kybernetickú vedu“ a dosiahol „naratívnu turbulenciu“ ako „*odraz kultúrnej disonancie v dnešnej spoločnosti, kde sa stretávajú starodávne formy kultúrnej produkcie s elektro-modernitou. ... Vírová sonáta je svojou podstatou pokusom navodiť prostredníctvom zvuku akúsi kultúrnu entropiu, s ktorou sa ľudstvo musí vyrovnáť, ak má prežiť množstvo environmentálnych, ekonomických, sociálnych a geopolitických prevratov a zmien, aké má pravdepodobne 21. storočie pre nás pripravené.*“¹⁴ Je to dôsledne intertextové dielo, komponované akoby v duchu Paula Virilia,

ktorý nás už roky presviedča, že realita – to sú len strihy a zlepenia, gene-
rované technológiou.

„Žiadny zvuk nie je nevinný,” tvrdí advokát hudobnej improvizácie Edwin Prévost, pretože „každé zvolanie, každý šuchot a odtieň je tehotný vý-
znamom.”¹⁵ Prévost však na inom mieste konštatuje, že „zvuk nemá význam,
keď nie je počutý,” avšak paradoxne „vo chvíli, keď sa hudba zafixuje, umie-
ra”.¹⁶ Jedinečnosť chvíle genézy zvuku či orály je neopakovateľná, no erotic-
ky príťažlivé sú aj medzivrstvové priesaky, ktoré sa dnes hudobní tvorcovia
pomocou živej improvizácie, interakcie i dekonštrukcie snažia v ruptúrach
svojích hudobných palimpsestov odokrývať. Sonofilným zvýznamňovaním tex-
tov najrozmanitejšej proveniencie a povahy predlžujú život svojej hudbe
a aktivizujú aj prepletené vrstvy stále neprehľadnejšej infosféry.

V Platonovom dialógu *Faidros* Sokrates prerozprával situáciu, ako egypt-
ský kráľ Thamus spochybnil spoločenskú prospešnosť Hermovho (v Egypte
Theuthovho) vynálezu písma. Faraón odmietol argumentáciu jeho objavite-
ľa, pretože na rozdiel od neho sa nedomnieval, že písmo prispeje k rozvoju
vzdelanosti. Naopak, hovorí Thamus: „Táto náuka totiž zanedbávaním pa-
mäti spôsobí zabúdanie v duši tých, ktorí sa ju naučia, pretože ľudia, spolie-
hajúc sa na písmo, budú sa rozpamätávať na veci zvonka z popudu cudzích
znakov, nie zvnútra sami od seba.”¹⁷ Aj hudba, tento „vnútorný mýtus člove-
ka”,¹⁸ najmä vo svojej vokálnej podobe, od nepamäti slúžila mnemonické-
mu poslaniu, ktoré podľa prezieravého egyptského panovníka písmu chýba.
V aliterárnych kultúrach boli spievané a deklamované veršované štruktúry
dôležitým nástrojom memorizácie a významne participovali na komplexnom
procese semiózy.

Jeden z predchodcov štrukturalizmu, lingvista Ferdinand de Saussure,
exkomunikoval písmo z ríše novej jazykovedy, dokonca aj v spojení s hovo-
reným slovom: „*Předmět lingvistiky není vymezen kombinací psaného
a mluveného slova, jejím jediným předmětem je slovo mluvené.*”¹⁹
Saussurove dôvody boli, samozrejme, iné než faraónova (resp. Platonova)
argumentácia; neprimeranú tyranii písma pripisoval jednak špecifikám
vizuálnej percepcie, jednak asymetrickému vzťahu medzi kodifikovaným
spisovným jazykom a hovorovou rečou. Pozrime sa teraz, skôr než sa vyjad-
ríme k ich opodstatneniu, ako sa s problémom mnemotechniky vyrovnáva-

jú niektorí hudobníci v dobe informačných diaľnic, hypertextov a digitálnych formátov zvuku MP3.

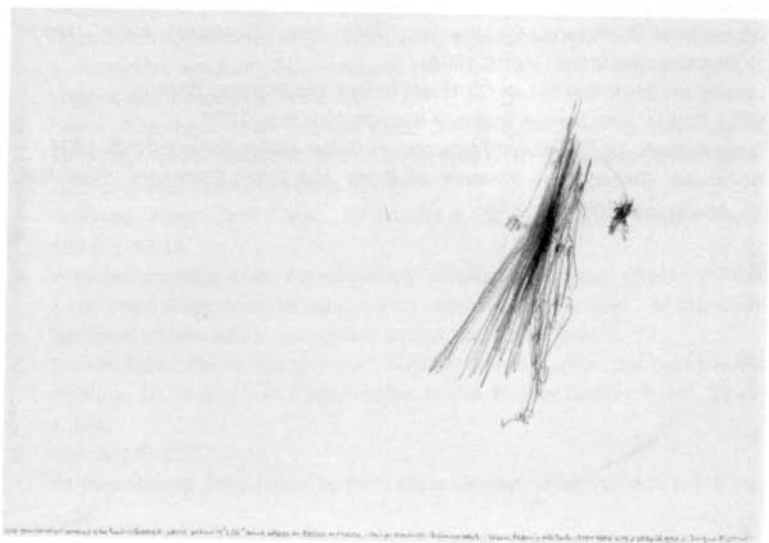
Poznámky:

- 1 V Cageovej rozhlasovej hre *Alphabet* (1982) napríklad náhodné operácie umožnili hlavným protagonistom – Jamesovi Joyceovi, Marcelovi Duchampovi a Erikovi Satiemu – stretnúť sa s Henrym Davidom Thoreauom, Buckminsterom Fullerom, Marshallom McLuhanom, Daisetzom T. Suzukim, Pietom Mondrianom, Robertom Rauschenbergom, Jasperom Jonesom, ale aj s Josephom Haydnom, Wolfgangom A. Mozartom, Arnoldom Schönbergom, Henrikom Ibsenom a mnohými ďalšími vrátane Mao Ce-tunga a Houdiniho.
- 2 Názov „Roaratorio” spája anglické výrazy pre rev a oratórium do novotvaru, na ktorý Cage narazil zakaždým, keď čítal Joyceovu knihu. Podtitul diela zase odkazuje na chaos i proces kolobehu zároveň.
- 3 Schöning, Klaus: *John Cage...*, in: booklet k CD „Roaratorio”, Wergo, Mainz, 1994, s. 10-11.
- 4 V rámci projektu *Live Transmissions* účinkovala Morgan O'Hara trebárs s Anthonyom Braxtonom ako regulárny člen jeho súboru. Niektoré z jej záznamov vystúpení elektronických hudobníkov ilustrujú aj túto publikáciu.
- 5 Racine, Rober: *Sound Signatures*. In: Augaitis, Daina – Lander, Dan (eds.): *Radio Rethink. Art, Sound and Transmission*. Walter Phillips Gallery, Banff, 1994, s. 141.
- 6 Ibid., s. 141-142.
- 7 Barthes, Roland: *Smrť autora*. In: Profil súčasného výtvarného umenia 1-2/2001, s. 11.
- 8 Na Murinovej vernisáži v brnianskej galérii „Střepy” to v máji 2001 využili hudobníci Jan Kavan a David Šubík.
- 9 Holt, Nancy (ed.): *The Writings of Robert Smithson*. New York UP, New York, 1979, s 67.
- 10 Lyotard, Jean-François: *After the Words*. In: Kosuth, Joseph: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, G. Guercio (ed.), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/Londýn, 1993, s. xvii.
- 11 Barthes, Roland: *Roland Barthes*. Papermac, Londýn, 1995, s. 161.
- 12 Barthes, Roland: *Rozkoš z textu*. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1994, s. 162.
- 13 LaBelle, Brandon: *The Oral Cavity...* In: booklet k CD *Text Equals CD*, Errant Bodies, Los Angeles, 2000, s. 9-10.
- 14 Miller, Paul D.: *Viral Sonata*. In: booklet k rovnomennému CD, Asphodel Records, New York, 1997, s. 17.
- 15 Prévost, Edwin: *No Sound Is Innocent*. Copula/Matchless Recordings and Publishing, Matching Tye, near Harlow, 1995, s. 33.
- 16 Ibid., s. 179.

- 17 Platon: *Faidros*. In: Platon, *Dialógy I*. Tatran, Bratislava, 1990, s. 851.
- 18 Takto ju kedysi nazvala Susanne K. Langerová.
- 19 Saussure, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Odeon, Praha, 1989, s. 59.

Odporúčané počúvanie:

- Cage, John: *Roaratorio. Ein Irischer Circus über „Finnegans Wake“*. Wergo Schallplatten GmbH, Mainz, 1994.
- LaBelle, Brandon: *Text Equals CD*. Errant Bodies, Los Angeles, 2000.
- Miller, Paul D.: *Viral Sonata*. Asphodel Records, New York, 1997.
- Radio Rethink. Art, Sound and Transmission*. Walter Phillips Gallery, Banff, 1994.
- Whitehead, Gregory: *The Pleasure of Ruins and Other Castaways*. Staalplaat, Amsterdam, 1993.



Morgan O'Hara: *Priamy prenos*

*Pohyby rúk Georga Lewisa, hrajúceho zvukovú koláž
„LRG (Trio pre multiinštrumentalistov)” od Roscoa Mitchella
(Tribeca Performing Arts Center, New York City, 27. 4. 1998)*

4. Hlasy medzi Scyllou textu a Charybdou intertextu

*Intertext nie je nutne oblasť vplyvov; je to skôr hudba figúr,
metafor, myšlienok-slov; je to signifier ako siréna.*

Roland Barthes

Parafrázujúc ďalšiu Derridovu metaforu, text je mnohohlavý drak a každá z jeho hláv číta ďalšie texty. Vhodnou ilustráciou čitateľskej neukojenosti textu môže byť operná trilógia amerického skladateľa Roberta Ashleyho. Jej libreto je dosť bizarné a keby sa nebolo bývalo zrodilo na konci 70. rokov, pokojne by znieslo postmodernistickú signatúru „David Lynch” alebo „Quentin Tarantino”:

Zápletk

Dvojica priateľov-hudobníkov – spevák Raoul de Noget a Buddy, „najväčší klavirista na svete” – prichádza v rámci angažmánu v bare Perfect Lives do zapadákov na americkom Stredozápade, kde sa zoznámi s deťmi miestneho šerifa – Isoldou a Donniem, prezývaným „D” alebo aj Kapitán futbalového tímu. Štvorka sa rozhodne spáchať dokonalý zločin, resp. dokonalé umelecké dielo. „D”, čerstvý absolvent strednej školy, pracujúci v banke ako asistent riaditeľa, zistí, že banková pokladnička Gwyn („Gwyn pracuje v banke. Je to jej džob. Väčšinou pomáha ľuďom rátať ich peniaze. Robí to rada.”) sa chystá utiecť so svojím milencom Edom do Indiany, kde sa pár hodlá zosobášiť. „D” disponuje prístupom do bankového sejfu a má diabolský plán: s pomocou svojich kumpánov vezme peniaze zo sejfu, naloží ich do Edovho ojazdeného auta a keď sa lúpež podarí, na druhý deň vrátia peniaze späť a svetu oznámia ich 24-hodinovú absenciu. Teda žiadna „bonnie-and-clydovka”, jednoducho zločin pre zločin, či skôr „metafyzický úmysel presunúť peniaze”, ako akt nazval sám autor bizarného scenára. V deň D, keď už auto s nič netušiacim Edom a Gwyn unáša „D” a jeho priateľa Dwayna s peniazmi do Indiany, Isolde, Buddy a Raoul zinscenujú v banke túto scénu: Buddyho psi s čudesnými menami Permanence a Impermanence predstie-

rajú ruvačku, čo Isolde poskytne zámienku obľiať ich vodou. Netrafí a obsah vedra skončí na obleku riaditeľa pobočky. Premočený riaditeľ odchádza prezliecť sa do trezoru (ktorý zároveň slúži ako jeho privátna šatňa) a zisťuje, že je prázdny. Vo chvíli, keď oznamuje zamestnancom zmiznutie peňažnej hotovosti, päť pokladničok – Jennifer, Kate, Eleanor, Linda a Susie – zažije čosi neobyčajné, nadprirodzené.

Autor a jeho dielo

Toto všetko sa udeje v rámci jedného, presnejšie tretieho, dejstva opery *Perfect Lives* od Roberta Ashleyho. *Dokonalé životy* ich majú spolu sedem (*Park, Supermarket, Banka, Bar, Obývačka, Kostol a Dvor*), no vo zvyšných šiestich zápletkach viacmenej absentuje. Ashley písal dielo päť rokov (1979-1983) ako druhú časť monumentálnej opernej trilógie. Prvou je *Atalanta: Acts of God* (1982) a treťou *Now Eleanor's Idea* (1984-1988) – tú tvoria ďalšie štyri samostatné 90-minútové epizódy o „americkom vedomí“: *Improvement (Don Leaves Linda)*, *Foreign Experiences*, *eL/Aficionado* a *Now Eleanor's Idea*. V každom diele trilógie autor tematizuje inú sféru sociokultúrneho stavu ľudstva – v *Atalante* architektúru, v *Perfect Lives* pôdohospodárstvo a v *Now Eleanor's Idea* genealógiu.



Foto: Bruno Bruni (courtesy of Lovely Music, Ltd.)

Robert Ashley

Vo svojich sedemdesiatich rokoch je Robert Ashley priekopníkom žánru „televízna opera“; niektorí autori ho z hľadiska prínosu pre operné umenie radia k Monteverdimu a Wagnerovi a jeho trilógiu prirovnávajú k Wagnerovmu *Prsteňu* či Stockhausenovmu *Svetlu*. Ashley, pre ktorého je proces hudobného komponovania záležitosťou ustavičného rozhodovania sa, či a ako už jestvujúce dielo aktualizovať, je však v hodnotení svojho diela podstatne skromnejší a pragmatickejší: „Nazdávam sa, že všetky diela, ktoré som verejne predstavil, sú len variácie

a závisia od toho, do akej miery si môžem dovoliť veci znovu premyslieť. Niektoré z nich sú priamym výsledkom akejkolvek organizujúcej činnosti mysle, ktorá tvorí hudbu. Iné sú elaboratívne – elaboratívne opätovné premyslenia.”¹

Transcendentálne zážitky bankových úradníčok

Čo také neopakovateľné stretne Gwynine kolegyne z banky v inkriminovanej chvíli? Všetky majú videnie (stelesňuje ho, ako ináč, chlap) a to im vnukne myšlienku radikálne zmeniť svoj jednotvárný život. V jednej chvíli sa, každá z iných dôvodov, rozhodnú zanechať pohodlnú kariéru bankovej úradníčky a opustiť mesto. Pred očami Kate (jej priateľ inštaloval v pobočke sledovacie kamery a po nociach jej zvykne prehrávať ich záznamy) sa začne odvíjať celá zápleтка opery. Eleanor natoľko upúta neznámy výstredný mladík so psami (Buddy), že sa vyberie skúmať jeho rodokmeň, čo vlastne tvorí základnú dejovú osnovu tretej časti trilógie. No a zjavenia Susie (opernej fanatičky, ktorá jediná si všimla, že psi opustili banku verne spolu), Lindy a Jennifer nás vracajú do dávnej minulosti (resp. dávnu minulosť inscenujú do prítomnosti). Každá vidí iného hrdinu (jedno zo zlatých jabĺk) z predchádzajúcej opery *Atalanta*. Ako postmoderný *deus ex machina* ich do deja uvádza lietajúci tanier, prilietajúci na Zem na svadbu mýtickej Atalanty, odkiaľ má podľa pôvodného plánu odniesť tri zlaté jablká, ktoré osudovo zasiahli do jej života. Posádka taniera však popletie časové súradnice a pristáva rovno v banke, kde pred osemtisíc rokmi stála vesmírna výskumná stanica. Eleanor, Linde, jej manželovi Donovi a ich synovi Juniorovi Juniorovi sa vzápätí v noci po neobyčajnej udalosti v banke prisnijú dobrodružné cestovateľské sny – štyri epizódy posledného dielu trilógie. Pretože sa sny odohrávajú súsledne, Ashley odporúča predvádzať dve a dve opery tetralógie simultánne (*Improvement s Foreign Experiences a eL/Aficionado s Now Eleanor's Idea*).



Materiál

Robert Ashley vo svojej trilógii recykluje mytologický a historický materiál a mieša ho s vlastnou fikciou. Nápady si rozškatuľkoval do troch skupín, ktoré nazval podľa jednotlivých opier. Atalantskú tvoria príbehy (autor ich nazýva anekdotami) troch mužov, ktorých vidia Jennifer, Linda a Susie; sú nimi surrealistický výtvarník Max Ernst, šamanský rozprávač Williard Reynolds a jazzový klavirista Bud Powell. Dej sa odohráva v háreme, síce mnoho storočí po udalosti, prerozprávanej v známom starogréckom mýte, no mytologická leopardia kliatba ešte stále pôsobí. Hlavná hrdinka je odaliska, dotyční páni, jej nápadníci, reprezentujú tri rôzne mužské charaktery a zároveň tri aspekty opery: vizuálny, naratívny a hudobný. Aj skupina „Perfect Lives“ obsahuje narácie, avšak bez významnejšej dramatickej štruktúry (výnimku tvorí, samozrejme, tretie dejstvo, ktoré predstavuje akúsi dejovú „výhybku“); skladateľ do nej sústredil prosté rozprávania svojich známych alebo myšlienky, ktoré nejakým spôsobom na nich odkazujú. Položky v skupine „Now Eleanor's Idea“ sú ešte abstraktnejšie – sú to akési *membra disiecta*, pôvod ktorých už poznáte.

Médium

Už som uviedol, že diela Roberta Ashleyho sú televízne intermédiá. Integrácia použitých médií je výsledkom dlhodobej tímovej práce, ktorá si vyžiadala zvláštnu schému pre ich koordináciu. Umelecké predstavy autora-skladateľa bolo treba pragmaticky prispôsobiť ich špecifikám („elaboratívne znovu premyslieť“) a, naopak, mediálne diferencie nejakým spôsobom zjednotiť. Ashley sa rozhodol, že jednotiacim rámcom celého diela a zároveň vhodným memorizačným prostriedkom pre interpretov bude rytmus 72 úderov za minútu. Ten pulzuje vo všetkých epizódach trilógie. Jeho voľba mala rýdzo pragmatický charakter: s číslom 72 sa veľmi ľahko aritmeticky manipuluje pri synchronizácii slova, obrazu a zvuku a vytrvalo uplatňovaný rytmus 72 úderov za minútu má navyše silnú fyziologickú účinnosť.

V troch epizódach *Atalanty* majú hudba i text formu morálnych anekdot. Kľúčové anekdoty, akési jadro opery, spievajú sólové hlasy, ktoré môžu byť sprevádzané menšími vokálnymi formami. Na jedinej existujúcej nahrávke diela, realizovanej naživo na rímskom predstavení roku 1985, ich v talianči-

ne spievajú Thomas Buckner, Jacqueline Humbertová a Carla Tatòvá. Anekdoty majú vokálnu i inštrumentálnu formu a partitúra ich predpisuje interpretovať so zaniatením momentovej inšpirácie („božského vnutnutia“). „Pri tejto metóde, ktorá sa podstatne odlišuje od toho, čo možno nazývať improvizáciou,“ píše skladateľ, „sú postavy opery invokované, niekedy počas procesu svojho zobrazovania. Inými slovami, magické je povolené ako realita.“² Niektoré vokálne chorály boli preto prednahraté a na predstavení znejú spolu so živými spevmi. To isté platí aj o inštrumentálnych partoch – ‘Blue’ Gene Tyranny obsluhuje klávesy s elektronikou v súčinnosti s magnetickým pásom s orchestrálnymi mixmi.

Kým sa *Dokonalé životy* dočkali svojho premiérového televízneho uvedenia (roku 1984 na britskom kanáli Channel Four; vzápätí ich vysielalo niekoľko európskych a amerických televízií), autor s vlastným zoskupením realizoval ich scénickú podobu na desiatkach vystúpení v mnohých amerických a európskych mestách (dielo vzniklo vlastne na objednávku newyorskej avantgardnej scény The Kitchen). Živé vystúpenia boli veľmi dôležité, pretože práve na nich sa postupne kreoala spomínaná obdivuhodná audio-vizuálna integrácia, ktorú Ashley neskôr uplatnil aj v ostatných operách trilógie. Vizuálne obrazy boli nasnímané autenticky v lokalite samotného deja (v štáte Illinois) a geniálne ho podfarbujú aj bez toho, aby rozprávali príbeh. Naratívne, hudobné a vizuálne obrazy sú vrstvené veľmi citlivo a skutočne za nimi cítiť dokonalú súhru, ktorú mohla generovať len dlhodobá skúsenosť. Skladateľ síce komentoval zdar fúzie dosť lakonicky, no myslím si, že podstatu vlastnej metódy vystihol veľmi dokonale: „*Snažili sme sa, aby hra na klavíri vyzerala ako krajina a krajina ako spievajúca osoba.*“³ Prilievavo nazval *Dokonalé životy* „komickou operou o reinkarnácii“. A skutočne, medzi Ashleyho lyrizovanými „piesňami o kukuričnom láne“ a starogréckou komédiou, napájajúcou sa zo žriedla rituálov plodnosti, by sme nejaké tie paralely zrejme aj našli.

V štyroch operách „záverečnej“ tetralógie *Now Eleanor's Idea* vidia hlavné postavy sled tých istých udalostí z rozdielneho uhla pohľadu a ich názorová diverzifikácia sa premietla aj do voľby výrazových prostriedkov. Opery sa od seba značne líšia – v štýle, jazyku libreta, vokálnom obsadení i spoločne vzájomného usúvzťažnenia akustického a vizuálneho média. Spoločný

majú azda iba „grécky chór” – inštitúciu s funkciou komentovať dej, prevzatú zo starogréckej tragédie.

Najväčší klavirista na svete

Prototypom pre postavu Buddyho bol Ashleyho dlhoročný priateľ a spolupracovník 'Blue' Gene Tyranny. „Blue je, samozrejme, najväčší klavirista na svete. Jeden večer hral niečo na spôsob Liberace; nasledujúci zase čosi v úplne odlišnom štýle. Takto sme to robili asi týždeň. Dostával zo seba absolútne nádherné veci. Ja som však povedal: «Vieš, Blue, takto nám to nevystačí na ďalších sedem rokov. Tým chlapíkom sa musíš stať ty sám.» A tak sme konečne mali tú postavu. Bol to začiatok Buddyho. Buddy a chlapík v strednom veku sa potom vydali na cesty. Robili sme presne to, o čom sa hovorí v opere: *Obchádzali sme tie mestečká, on hral na klavíri a ja som rozprával tieto príbehy.*“⁴ Realita skrátka splynula s fikciou. Alebo naopak?

Giordano Bruno

A ako s tým všetkým súvisí slávny renesančný polyhistor? Jeho meno sa niekoľkokrát vynorí ako príznak v poslednom dejstve *Dokonalých životov*, no do deja nezasiahne. Skôr pomáha formovať a udržiavať jeho filozofický náboj („*Tá schéma vecí obsahuje planéty. Záber na Giordana Bruna. Problémom je oblúk. Meniaci sa uhol záberu. Odporuje geometrii. Ak v knihách narazíme na kresby slnečnej sústavy s mnohými centrami, odvraciame od nich zrak. ... Giordano Bruno. Myslím, že ho upálili. Bol príliš pozitívny. Boj ohňa s ohňom. V tomto zábere je presvedčený o vyššom poriadku, nech už to znamená čokoľvek.*“). *Perfect Lives* boli už prirovnané k Danteho *Božskej komédii*, Joyceovmu *Finnegans Wake*, Duchampovmu *Veľkému sklu* i k mnohým ďalším opusom euro-americkej kultúry. V predslove k ich knižnej verzii sa Melody Sumnersová pýta, či toto jedinečné dielo nemožno interpretovať aj ako list, ktorý skladateľ napísal svojmu „bývalému priateľovi zo 16. storočia” – Giordanovi Brunovi. K brunovskej inšpirácii sa Ashley (na rozdiel od danteovskej, freudovskej či jungovskej) hrdo prihlásil a priznal aj, kto mu ju sprostredkoval: vedecké štúdie historičky Frances Yatesovej, predovšetkým jej vplyvná kniha *The Art of Memory*.

Orálna kultúrna tradícia najrozmanitejšieho pôvodu a s ňou spojené memorizačné praktiky sú vďačným predmetom Ashleyho dlhoročného záujmu – hudobného i mimoumeleckého: „Práve tak, ako máme my nášho Blue Gene Tyrannyho, oni (stredovekí učenci, pozn. J. C.) mali svojho Svätého Augustína, ktorý mal zrejme dokonalú eidetickú memorizačnú schopnosť. Inými slovami, kým druhí veci opisovali, on len čítal knihy a všetko si pamätal. Stal sa jedným z najznámejších filozofov, pretože mal prístup ku všetkým myšlienkam, s ktorými kedy prišiel do styku.”⁵ Mnemotechnika zaujala Ashleyho aj v *Tibetskej knihe mŕtvych* i v jazzovej improvizácii. Aj spôsob organizácie materiálu v *Perfect Lives* odkazuje skôr na rané formy operného umenia než na predramatizované i preštylizované hudobné divadlo 19. storočia. Tie boli totiž, podobne ako neskôr veľkooorchestrálny jazz, bezprostrednejšie späté s hudobnou príbehovosťou. Aspoň Robert Ashley je o tom presvedčený: „Perfect Lives sú akousi jazzovou naráciou. V jazzovom big-bande boli postavy a ľudia sa chodili pozerať na kapely, aby sledovali postavy. Na tieto kapely som sa vždy díval ako na proto-opery s veľmi americkou formou. Perfect Lives vychádzajú z tejto tradície.”⁶ No skladateľ tu má na mysli skôr zvukové než literárne príbehy – zapamätateľné melodické a rytmické vzorce alebo, ak chcete, obrazy. „V tradičnej opere, t. j. v európskej opere 19. storočia, autor najskôr vymyslel skupinu postáv a až potom akcie, aby tieto postavy definoval. Na akcie si najal spievajúcich hercov. Mňa však viac zaujíma urobiť scénu, v ktorej hrá Blue Gene na klavíri tak, aby ste ho skutočne na tom klavíri videli hrať. Ako keď Duke Ellington zostavoval svoju kapelu. Aj to bola zbierka postáv a Ellington to aj tak chápal. Ellingtonova hudba nie je napísaná ako symfónia, ktorú môže zahrať ktokoľvek, pretože je napísaná. Ak vyhodíte z Ellingtonovho bandu nejakého hráča, musíte prepísať part. Perfect Lives sú založené na tomto modeli. Nie sú hierarchické, nepostupujete nadol. ... Poradie scén existuje vďaka pamäti. Kráčate naspäť v genealogickom zmysle: Milenci idú na východ do Indiany. Ohliadame sa späť za Európou, odkiaľ sme prišli. Ale nezostupujete vo freudovskom alebo jungovskom zmysle, ani podľa Danteho hľadiska, ako ho chápem ja.”⁷ Nepripomínajú vám predchádzajúce riadky tak trochu Foucaulta?

V hlave sídlia zmysly a tak Nicolas Collins nechal v projekte *Sound Without Picture (Zvuk bez obrazu, 1998)* „dračie hlavy“ čítať texty o ľudských zmysloch, resp. o ich absencii. Collinsov Text má šesť hláv (ako mýtická Scylla, požierajúca všetko, čo vpláva do jej dosahu):

Medúza

Doxa je bežná mienka, význam oparovaní, ktoré sa im alebo sa stalo. JE to Medúza: tá, čo znehybní každého, kto sa k nej priblíži. Je to samozrejme, že je dôkaz. Nie je dokonca ani viditeľná: želatínová, lepkavá, ktorá sa lepí na sieťnicu. Je čoraz prostricdok? Ako adolescent sa upevňuje. Ako dos-Belins plávať v chladnom mori, zamorenom nejakými jehňami, ktoré sa nepodávajú, ktoré

na závažie modúzami (Aká úchyľka ma viedla, aby som? Či som členom skupiny, čo odsudzovala zbabeľov? Či bolo tam oskľaním bezohľadným z voľby celých postavy žiadatami a prizviermi, takže vám personál? Uspela a fotograficky podávali flešu s chloridom druseiným hned, ako ste opustil stav. Evidentným spôsobom si máme predstavovať (perverznej) potešenie z onukových preroúk-

Zrak

je masovej kultúry: keď sa vymanite z pohrúženia do tejto kultúry. Myslím vám takúto: v zraze držať mali očistru, prednášajú, pričom sa im nechce hľadať. Kráľovica a sestra skracujúci Google, ktorá vznikla v MASH, najväčšou záležitosťou káse svojím. Zrak, ktorým je zdieľaním a ovčím si

Text, deklamovaný hlasom autora, je citlivo adjustovaný dekonštruktívnym sonorizmom elektromagneticky manipulovanej elektrickej gitary. Roztřasené metalové alikvóty jej strún pôsobia skutočne elektrizujúco a sú semanticky veľmi účinné.

Medúza

Medúza či Pavúk: kastrácia. Omračuje ma čími spôsobom sceniou. I tomu počujem, ako nevidím: moje počúvanie je skladané jeho vizuál: uschvávajúce dverami

Doxa Hovorí, počujem ju, no nie som v jej priestore. Múz paradoxu, ako každý spisovateľ, i ja som samoZrejme za dverami: isto by som chcel nimi prejsť, isto by som chcel vidieť, čo bolo povedané, a tiež participoval na spoločnej scenie; neprestajne počúvam z čoho som vylúčený: som omráčený, omamovaný, izolovaný od populárity (Azyka.

Doxa je, ako vieme, depřimujúca. Môže však byť represívna? Len si predstavte toto hrozNe hĚsto z reVolučného plátka La Bouché do 1987. 1990. ... nAd tri maCl troBA postaviť cenZoRskú dozornu mač A verými mienkú: ktoré budú patriť všetkým a ktoré budú schopné konať bez neohrobenia?

Tros a divadlo

Brozica funkcia divadla nie je vnímateľná, pretože Zo všetkých figuratívnych

Hmat

V *Strange Heaven (Zvláštne nebo, 1998)* zrak **absentuje, nahradil ho hmat**. Text má podobu fiktívneho listu (autorka: Susan Tallmanová), v ktorom nevidomá matka približuje dospelému dieťaťu vlastnú taktilnú skúsenosť. List opäť číta autor; jeho digitálne spracovaný hlas prechádza kovovým telom trombónu, kde je elektronicky modifikovaný a emitovaný von cez malý reproduktor v nátrubku.

... v kôšoch, ... Dvupnutých až do pásk, čo stretá
 ľahko v ľahkej Pórskej sa, ako nek mýka, Hovoru na tele i DIM, obaja úsmev
 ...

Le šarmant

Zora v *Charaktere* sa náhle prejavila, nie má? Ležala sa voľala a zomkla
 ale stedy, keď sa on vlna hna vyplata (práve) dňa – praná vlna národné
 puzičkou a nejaká (nie)stá. Bu tu náboj (nie)stá. Hovoru pre čítanie, (nie)stá. Hovoru
 ...

Niečo má čo živá (nie)stá. Hovoru pre čítanie, (nie)stá. Hovoru pre čítanie, (nie)stá.

Chuf

Collinsov trombón manipuluje aj všetky štyri vstupné texty v *Charlotte Aux Poires (1997)*: autorov hlas, čítajúci Tallmanovej pôvodný text, feedbacky, CD s testovacími tónmi a spev slávika. V jemnej, citlivo utkanej zvukovej tkanine dominuje literárna zložka, traktujúca **chuf v proustovskom chápaní – ako chuf budúcnosti**. Tallmanovej chuf však „rozpráva“ intímnym jazykom exotiky a nie futurizmu.

V sychos! Dobro! Vlna je, (nie)stá. Hovoru pre čítanie, (nie)stá. Hovoru pre čítanie, (nie)stá.

... (nie)stá. Hovoru pre čítanie, (nie)stá. Hovoru pre čítanie, (nie)stá.

Vynavijú si die (nie)stá. Hovoru pre čítanie, (nie)stá. Hovoru pre čítanie, (nie)stá.
 to, čo mal (nie)stá. Hovoru pre čítanie, (nie)stá. Hovoru pre čítanie, (nie)stá.
 v tých časoch ešte (nie)stá. Hovoru pre čítanie, (nie)stá. Hovoru pre čítanie, (nie)stá.

Čuch

Proustovskú inšpiráciu nezaprie ani *The Scent Of Mimosa (Vôňa mimózy, 1997)*, kde prenikavá **vôňa organizuje hudobnú naráciu diela**. „Hororové“ aranžmány sú uvražené aj bez hlavného textu, ktorý napínavo líči banálny príbeh z pera Dorothy MacArdlovej – partnerská dvojica hľadá zdroj neznámej vône v dome, kam sa práve pristáhovali. Oveľa zaujímavejšia je inštrumentácia skladby, podriadená zámeru autora vnucovať poslucháčovi mimo-hudobné asociácie filmovými prostriedkami. Tkanivo sónického, počítačom organizovaného textu je rozdrobené na nezávislé fragmenty, v ktorých sa odráža hlas rozprávača, stmefujúci ich do ako-tak konzistentnej formy.

Sluch

Impresionistické tkanivo *Sound For Picture (Zvuk k obrazu, 1992)* je utkané veľmi jemne s ohľadom na citlivú tému. Hudba komentuje a komplementarizuje text; juhoafrický básnik David Wright v ňom reflektuje, ako ho v detstve **strata sluchu** donútila separovať vizuálne vnemy od zvukov, s ktorými si ich dovtedy spájal. Opäť počujeme alikvóty a feedbacky manipulovanej gitary, „zmütovanú“ trúbku Bena Neilla, tikajúce hodinky, vtáčie spevy, nezrozumiteľný ľudský blabot a čítaný text to všetko transformuje na pôsobivé aurálne obrazy.

Vizuálna pamäť

V *Still Lives* (1993)⁸ sú na začiatku texty dva – jeden hudobný (Giuseppe Guami), druhý literárny (Vladimír Nabokov). Obidva sú nájdené, recyklované. Prvý text je manipulovaný technicky upraveným CD-prehrávačom; dômyselné zariadenie skrečuje naprieč nahrávkou barokovej instrumentálnej canzony, dezintegruje ju do preskakujúcich slučiek a pretvára jej tonálne tkanivo na nespojitý digitálny zvukový prúd so zdanlivo repetitívnou štruktúrou, ktorú citlivo imituje živá trúbka Bena Neilla. Úryvok z Nabokovho autobiografického textu, odkazujúci prostredníctvom zraku, či **vizuálnej pamäti** na detstvo, číta autor. V druhej časti kompozície – *Still (After) Lives* (1997) sa k nim pridáva tretí text – opäť hudobný, no tentoraz v akustickom podaní Berlínskeho komorného súboru Novej hudby, usilujúcom sa nezaostať za prvou, elektronickou verziou skladby.



Foto: Andre Hoekzema

Nicolas Collins

Faraón Thamus písané slovo pre-
 cenil, lingvista Saussure, naopak,
 podcenil. Slová – *logos* i *mythos* –
 možno bezprostredne uchopiť aj
 prostredníctvom inštitúcie písma.
 „Človek berie svoj prst, drievko či
 štetec, namáča ho do farby alebo
 atramentu a na podklade ťahá ne-
 jaké ťahy. Píše či maľuje?“, pýta sa
 Lyotard a sám si vzápätí odpovedá:
 „Ani jedno, ani druhé; tento rozdiel
 sa dostaví neskôr. Prostredníctvom
 viditeľného-čitateľného sa obracia
 na prítomnosť, čo je viac, než sú
 pokojné akty pohľadu a čítania.
 Človek dnes pretvára toto gesto
 s typografickými vlastnosťami náš-
 ho informačného sveta. Volá nás
 k tomuto inému, ďaleko i blízko,
 a to je jediným motívom umenia.“⁹

Roku 1985 usporiadal Gregory Whitehead rozhlasové kolokvium *Dead Letters (Nedoručiteľné listy)* a pozval naň hlasy, ktorých majitelia nemali veľkú, resp. nemali nijakú šancu stretnúť sa v reálnom časopriestore. Egyptologička z Britského múzea na ňom zastupovala rosettskú tabuľku, štyria doručovatelia z newyorskej kancelárie pre nedoručiteľné zásielky (Dead Letters Office) rozprávali o peripetiách s adresátmi a adresami, biznisman na dôchodku o svojej túžbe spamäti recitovať v starogréčtine Homérovu *Iliadu*, významný grafológ o Hitlerových denníkoch a Napoleónovom penise, divadelná kritička zasvätená interpretovala gestický jazyk Judy Garlandovej, neznáma žena približovala vlastné skúsenosti s protetickými prstami na ruke... Komu patria hlasy vo Whiteheadovej polyfónickej montáži? Kto a v mene koho to vlastne hovorí? Má vôbec ešte význam po Barthesovi a Foucaultovi klásť tieto otázky?

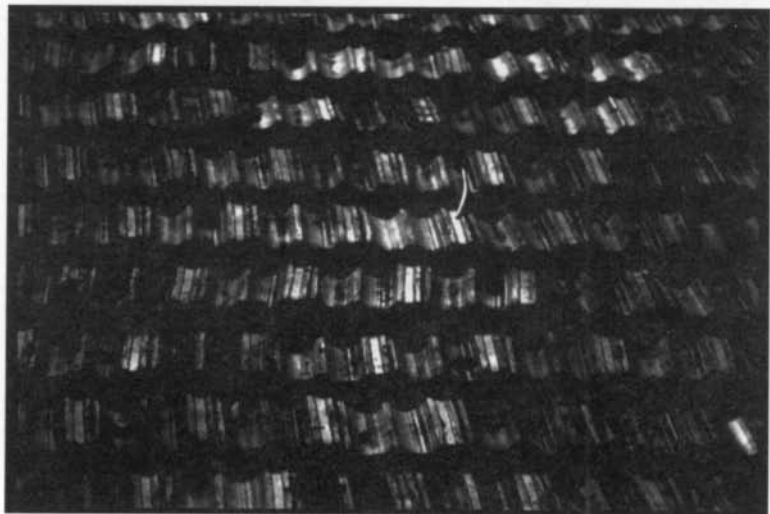
Filozofický, kulturologický i literárnovedný diskurz už niekoľko desaťročí intenzívne pertraktujú témy o zániku reality, smrti metafyziky, konci dejín, smrti autora a pod. Postupná sublimácia autora z rôznych typov diskurzu vyprovokovala svojho času Michela Foucaulta položiť si beckettovskú otázku, či vôbec záleží na tom, kto hovorí. Pri pokuse nájsť na ňu uspokojivú odpoveď narazil Foucault na príbuznosť písania (*écriture*) so smrťou.¹⁰ Tvrdí, že súdobá kultúra prevrátila orientálnu a antickú konvenciu rozprávania – ako predlžovania života hrdinu či dokonca jeho zvečnenia – naruby a obetovala autora, často na úkor diela. „*Dílo, jehož úkolem bylo přivodit nesmrtelnost, obdrželo nyní právo zabíjet svého autora, stát se jeho vrahem.*“¹¹ A hoci si za tento nepriaznivý stav môže podľa Foucaulta autor sám, pretože zámerne maskuje a znečitateľňuje svoju individuálnu identitu, predsa je len našou povinnosťou pokúsiť sa vymedziť súradnice priestoru, ktorý autor po sebe zanechal, prípadne diagnostikovať funkcie, ktoré sa jeho odchodom uvoľnili. Foucault vonkoncom netvrdí, že by autor neexistoval (len sa stráca či zahaľuje do foriem), iba pripúšťa (hoci len fiktívnu) existenciu kultúry nepoznajúcej inštitúciu autorstva – akejsi „bezcopyrightovej“ kultúry, fungujúcej ako obeh diskurzov. Meno autora nie je podľa neho pasívna súčasť toho-ktorého diskurzu, ale naopak, tým, že aktívne participuje na preskupovaní, vzájomnom usúvzťažňovaní a juxtaaponovaní textov, prípadne na ich eliminácii, slúži ako akýsi nástroj na manifestovanie „spôsobu bytia“ či vlastností jednotlivých diskurzov. V takomto chápaní sa potom kultúra javí ako suma diskurzov, v rámci ktorých sa funkcia autora môže, ale aj nemusí uplatniť. Alebo, ako hovorí najslávnejší vyšetrovateľ smrti autora – Roland Barthes – autor musel byť obetovaný, aby sa vôbec mohol narodiť čitateľ/divák/poslucháč.

Poznámky:

- 1 Ashley, Robert: *Perfect Lives, an opera*. Burning Books/Archer Fields Press, San Francisco/New York, 1991, s. 149.
- 2 Ashley, Robert: *Atalanta (Acts Of God)*. In: booklet k rovnomennému CD, Lovely Music, Ltd., New York, 1997, s. 6.
- 3 Ashley, Robert: *Perfect Lives, an opera*. Burning Books/Archer Fields Press, San Francisco/New York, 1991, s. 157.
- 4 Ibid., s. 161.
- 5 Ibid., s. 182.
- 6 Ibid., s. 184.
- 7 Ibid., s. 186.
- 8 Názov „Still Lives“ je slovná hračka, odkazujúca na maliarske zátišie i verbum „žije“. Collins skladbu venoval pamiatke predčasne zosnulého priateľa, výtvarníka Stuarta Marshalla.
- 9 Lyotard, Jean-François: *After the Words*. In: Kosuth, Joseph: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, G. Guercio (ed.), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/Londýn, 1993, s. xviii.
- 10 Foucault, Michel: *Co je to autor?* In: Foucault, Michel: *Diskurs, Autor, Genealogie*, Nakladatelství Svoboda, Praha, 1994, s. 44.
- 11 Ibid., s. 45.

Odporúčané počúvanie:

- Ashley, Robert: *Atalanta (Acts Of God)*. Lovely Music, Ltd., New York, 1997.
- Ashley, Robert: *Perfect Lives*. Lovely Music, Ltd., New York, 1994.
- Ashley, Robert: *Improvement: Don Leaves Linda*. Elektra/Nonesuch, New York, 1992.
- Ashley, Robert: *eL/Aficionado*. Lovely Music, Ltd., New York, 1994.
- Collins, Nicolas: *Sound Without Picture*. Periplum, Fort Worth, 1999.
- Whitehead, Gregory: *Dead Letters*. Staalplaat, Amsterdam, 1994.



Phill Niblock: *Bez názvu*

5. Autor smrti autora je mŕtvy! Kto zdedil copyright?

Nezabúdajme, že podnikavý John Cage už roku 1952 uvalil copyright na ticho a vrhol ho na trh; vedel, že je to miznúca komodita.

Jon Rose

Zrejme by nemalo veľký zmysel pátrať po vrahoch textu, ani hľadať spôsoby, ako ich potrestať.¹ Namiesto je skôr otázka, čo sa stalo po smrti autora s textom? Barthes tvrdí, že ho už netreba znásilňovať. K textu, ktorý nazýva banketom, čipkou, japonským gulášom, zapleteným vrkočom, rozbitou televíznou obrazovkou, cibuľou a pod., sa možno podľa neho priblížiť iba metaforicky. „Dať textu *Autora* znamená vnútiť tomuto textu zarážku, znamená vybaviť ho posledným významom, uzavrieť písanie.“²

Vzdať sa však písania, keď chcú čítať čitateľ i kritik? Dopyt po textoch nepripúšťa recesiú textového priemyslu. Autor je síce po smrti, no tí, čo ju spôsobili, i tí, čo mu vystrojili veľkolepý pohreb, argumentujú, že autor písanie v skutočnosti negeneroval, on na ňom iba parazitoval. Narácia tu bola ešte pred ním a bude nerušene plynúť aj po ňom. „Až kým nezomriem, zvuky budú existovať. A budú pokračovať aj po mojej smrti. Nikto nemusí mať obavy o budúcnosť hudby,“³ vyhlásil kedysi John Cage potom, čo vyšiel z anechoickej komory prekvapený existenciou zvukov vo zvukotesnom prostredí.

O pohrebe písali kritici aj roku 1985 po frankfurtskej premiére prvých dvoch Cageových *Europier*. Frieder Reinighaus vtedy k významovým kombináciám *name* a *mean*, ktoré umelec v jednej zo scén diela vytvoril zo zvolenej konfigurácie písmien *a*, *e*, *m* a *n*, uštipačne priradil ďalšiu: *amen*. Čo také mohlo ešte pobúriť kritiku po radikalizme Cageovho kusa 4'33" (4 minúty a 33 sekúnd ticha pre ľubovoľný hudobný nástroj)? Odpoveď je jednoduchá a svojím spôsobom ju naznačil už Foucault: konvencia, podľa ktorej by každé dielo malo mať svojho (hoci anonymného) autora. Cage túto konvenciu porušil, pretože všetky svoje *Europery*⁴ štruktúroval výlučne z frag-

mentov opier iných skladateľov. Navyše, verný vlastnej filozofickej stratégii vytvárať diela bez sympatií i antipatií autora, použil osvedčenú metódu náhodných operácií a vynachádzavo sa vyrovnal aj s autorskými právami – „znesvätil“ iba diela tých predchodcov (od Glucka po Pucciniho), na ktoré sa už táto reštriktívna inštitúcia nevzťahovala. Cage svoje *operratiques*⁵ koncipoval ako multimediálnu scénickú koláž z fragmentov opier iných skladateľov. Pomer živých vokálnych a inštrumentálnych partov voči partom púšťaným z gramofónov a pásu je v každej z opier rôzny, všetky však spájajú aleatorické postupy, uplatňované nielen na hudobnú zložku, ale aj na libreto a scénografické riešenie.

Jednoduchá odpoveď sa potom núka aj na vyčítavú otázku Friedera Reinighausa, čo bolo v *Europerrách* odstránené alebo pochované: Predsa autor! Na jeho demontáži sa vo vzájomnej súčinnosti podieľali Cage, živí interpreti a zvolené náhodné operácie. Cage sa ocitol v úlohe Barthesovho spisovateľa, ktorému neostáva „nič iné než imitovať predchádzajúce, nikdy nie pôvodné gesto“ a „premiešavať jednotlivé písania, vzájomne ich konfrontovať, aby nenachádzal ťažisko na žiadnom z nich“.⁶

Časy, keď jediným prípustným stavebným materiálom hudby boli tóny, sú teda nenávratne za nami. A zdá sa, že pominula aj doba, keď hudobníkov uspokojovali zvuky, či už prírodného alebo syntetického pôvodu. Najnovším paradigmatickým šlágram hudobného myslenia je štruktúrovať hudbu z iných, už jestvujúcich hudieb. Vlastných i cudzích (podmienkou je ich znejúca podoba), so súhlasom pôvodných autorov i bez neho. V Cageových stopách dnes kráčajú vynachádzaví „organizátori zvukov“, ako sú Philip Jeck, Erik M, Christian Marclay, Merzbow, Bob Ostertag, John Oswald, Yoshihide Otomo, David Shea, DJ Spooky That Subliminal Kid, Carl Stone, Martin Tétréault a mnohí ďalší. Svoje kompozičné majstrovstvo opierajú o virtuózne manipulovanie s gramofónmi, CD prehrávačmi, samplermi a notebookmi, ktoré sa v ich rukách stávajú novodobými hudobnými nástrojmi. O rozmach nových skladateľských postupov sa pričínila najmä technológia samplingu, umožňujúca prenos a multiplikáciu zvukov na základe transformácie krátkych akustických vzoriek (po anglicky „sample“) do digitálnej podoby s cieľom ich ďalšieho počítačového spracovania. Pretože ním možno podľa ľubovôle meniť jednotlivé charakteristiky pôvodného zvuku,

hudobníci si sampling veľmi obľúbili a siahajú po ňom pre jeho univerzálnosť, jednoduchú obsluhu i cenovú dostupnosť.

Samplingoví brikoléri s obľubou kreujú svoje „opusy“ z nahrávok diel iných skladateľov. Ich neukojená obsesia je vlastne naplnením odvekej túžby človeka po audioprotetickej reprezentácii vlastného hlasu či hudobného prejavu, ktorú po niekoľkých tisícročiach mytologicko-alchymických predstáv a jednom storočí exaktných a pragmatických experimentov umožnil až súčasný stupeň technologického rozvoja. Cesta od cínového valčeka k digitálnemu sampleru bola síce dlhá, no dejiny plunderfónie,⁷ ako sa o chvíľu presvedčíme, vôbec nie sú nudné. Obidve ich úrovne – technologickú i umeleckú – zjednocovala nevyčerateľná imaginácia ľudského ducha a dláždili invenčné experimenty, prekračujúce hranice vedy a umenia z oboch strán.

V Cageovej *Europere 3* (1990) účinkovalo popri šiestich spevákoch, dvoch klaviristoch a magnetickom páse aj šesť obsluhovačov klasických gramofónov. Podľa detailne vypracovaného scenára prehrávali na starých victrolách na rýchlosti 78 otáčok za minútu známe operné árie. Dva roky pred Cageom John Oswald vydal svoj prvý album s „plunderfóniami“; všetky štyri skladby na ňom vytvoril z už existujúcich nahrávok iných interpretov – známych melódií od Dolly Partonovej, Elvisa Presleyho, Counta Basieho a Igora Stravinského. Tri roky pred Oswaldovým albumom vyšlo biele elpéčko Christiana Marclaya *Record Without a Cover* (1985), kde autor do zvukovej stopy obohratej platne vmanipuloval tradičné hudobné nástroje, prevzaté z iných gramoplatní. Šestnásť rokov pred Marclayom Karlheinz Stockhausen použil v skladbe *Opus 1970* (1969) pás s nahratými fragmentmi Beethovenovej hudby. Dva roky pred Stockhausenom Frank Zappa na prvých albumoch *The Mothers Of Invention* ostošesť „plundroval“ úryvky z dobovej pop music. Dva roky pred Zappom Keith Rowe na koncertoch súboru AMM použil prednahraté pásy so surfovými šlágrami od Beach Boys. Štyri roky pred Rowom James Tenney v skladbe *Collage No. 1: Blue Suede* (1961) invenčne zmanipuloval známy hit Elvisa Presleyho *Blue Suede Shoes*. Desať rokov pred Tenneyom John Cage „skomponoval“ svoju štvrtú *Imaginárnu krajinu* (1951) pre 24 hráčov na dvanástich rádiách. Tri roky pred Cageom Pierre Schaeffer vmontoval do jednej zo svojich *Etúd hlukov*

(1948) fragment z preskakujúcej gramofónovej nahrávky piesne Saschu Guitryho. Dvadsaťosem rokov pred Schaefferom Stephan Wolpe na jednom dadaistickom večierku prehrával platne súčasne na ôsmich gramofónoch, manipulujúc rýchlosť otáčok. Devätnásť rokov pred Wolpem si knihovník newyorskej Metropolitnej opery Lionel Mapleson začal na valček, ktorý dostal od svojho priateľa, vynálezcu Edisona, nahrávať obľúbené árie z operných predstavení. A konečne, 16. decembra 1877 Thomas Alva Edison ohlásil svetu epochálny vynález fonografu a proces vražedného fonopísania sa mohol začať.

V 90. rokoch minulého storočia sa na scéne elektronickej hudby objavilo podozrivo veľa albumov s názvami akoby vystrihnutými z Barthesa; za všetky spomeňme sampler *Death Of Vinyl (Smrť vinylu, 1991)* s plunderfóniou *Brown* od Johna Oswalda, *The Night Before The Death Of The Sampling Virus (Noc pred smrťou samplingového víru, 1993)* so 77 zvukovými vírmi od Otoma Yoshihide, *Plexure (1993)* od Johna Oswalda, spájajúci do novotvaru anglické výrazy „pleasure” a „texture”, *Necropolis (1995)*, ktorý z príspevkov newyorskej illbientnej scény namixoval DJ Spooky That Subliminal Kid, a konceptuálny *Death in the Light of the Phonograph (Smrť vo svetle fonografu, 1997)* od Paula D. Millera. Hľadačský optimizmus avantgardných hnutí vystriedal podozrievavý pocit posthumánneho individualizmu v médiách globalizovanom a manipulovanom svete. Realita sa zmenila na techno-mediálnu koláž, jej reflexia sa už nepíše, ale strihá a lepí. História ako veľká lineárna narácia sa skončila a rozdrobila sa v množstve drobných príbehov. Väčšinu dnešných umeleckých tvorcov zamestnáva práve hľadanie súvislostí medzi nimi – skutočných i možných, triezvych i nostalgických. Časové a geografické hranice sa rozplynuli v nespojitej, piknolepetickej skúsenosti nášho vedomia, ktorú čoraz väčšími determinuje tempo technologického a mediálneho rozvoja.

„Dajte mi dve platne a stvorím vám vesmír,” vykrikuje DJ Spooky That Subliminal Kid a demiurgické ambície majú aj ďalší *phonowriteri*. Narácii prepadol aj David Shea. Vo svojej hudbe spája realitu a fikciu s rovnakou herézou, s akou kombinuje živú nástrojovú hru so samplermi, gramofónmi a CD prehrávačmi. Bez zábran recykluje mytologický a historický materiál a kolážuje ho s literárnymi a filmovými inšpiráciami. Rozdiel medzi „vyso-

kou" a „nízkou" kultúrou pre neho neexistuje. Nerozpakuje sa juxtaponovať tie najnečakanejšie zdroje a fabulovať z nich tie najnepredvídateľnejšie scény. Albumy *Shock Corridor* (*Chodba šoku*, 1992) a *Hsi-Yu-Chi* (*Cesta na západ*, 1995) koncipoval ako výpravné narácie kinematografického charakteru. *Shock Corridor* je poctou rovnomennému filmu Sama Fullera a opisuje príbeh novinového reportéra, ktorý sa dá zavrieť do ústavu pre choromyseľných so simulovanou diagnózou, aby tam objasnil vraždu. Bizarný scenár slúži Sheovi ako algoritmus pre zoraďovanie jednotlivých hudobných udalostí do vyššieho celku. Niektoré z nich nasamploval priamo z filmu, na iné ho inšpirovali filmové hudby rôznych autorov, od Ennia Morriconeho až po Quincy Jonesa. Výsledná hudobná kompozícia je však autonómne dielo a funguje aj bez sémantických väzieb na svoju filmovú predlohu. V ďalšej skladbe albumu, improvizácii pre klavír (Anthony Coleman) a sampler (Shea) *Cartoon for Scott Bradley*, naložil podobným spôsobom s hudbou k známemu kreslenému seriálu *Tom a Jerry*.

Hsi-Yu-Chi je „imaginárny soundtrack k hongkonskému mytologickému westernu". Hodinu trvajúce hudobné cestovanie voľne kopíruje historickú, legendami opradenú cestu čínskeho taoistického kňaza Hsuan-Tsanga do Indie, kam sa v 7. storočí vybral študovať a prekladať budhistické sútry. Románové spracovanie jeho zážitkov pochádza zo 16. storočia a v posledných dvoch desaťročiach minulého storočia bola na jeho základe natočená plejáda dobrodružných a akčných filmov, najmä hongkonskej proveniencie. Režiséri v nich kombinujú viac či menej štylizovanú tradíciu s gýčovými euroamerickými vplyvmi. Sheov hudobný itinerár ťaží práve z nich. Podobne ako v *Chodbe šoku*, aj v *Ceste na západ* využil ako inštruktívnu partitúru existujúci scenár, tentoraz populárny román. No kapitoly nového diela sú už štruktúrované nielen podľa románových scén, ale aj podľa filmových sekvencií z hongkonských filmov podobajúcim sa im. Shea dokonca imituje štýl jednotlivých režisérov. Kultúrne i historické diferencie sa stierajú a relativizujú sa aj geografické súradnice. Nikomu už nie je jasné, či Západ je kalifornské pobrežie, čínska púšť alebo pálenica na írskom vidieku. Postmodernejšie riešenie si azda ani nemožno predstaviť.

David Shea aj v ďalších opusoch žongluje s kontextami a historické reálie prekladá rozmanitými nánosmi ich interpretácií. V *Satyricone* (1997)

skombinoval eklektické Petroniove románové spracovanie dekadentného prostredia Nerovho cisárskeho dvora zo začiatku letopočtu s Felliniho filmovou verziou a adjustoval alúziami, citátmi a samplami z hudby Scelsiho, Morriconeho, Xenakisa, Ligetiho, Morodera a ďalších skladateľov.

Priekopníkom metódy „cut & paste“ v hudbe bol však výtvarník Christian Marclay. Jeho závratná hudobnícka kariéra sa začala na konci 70. rokov, keď ako čerstvý absolvent ženevskej Ecole Supérieure d'Art Visuel a Massachusetts College of Art v Bostone prepadol médiu gramoplatne. Posadnutosť ním ho drží dodnes. Čierne elpéčka, vytrhnuté z pôvodného hudobného kontextu a často zbavované utilitárneho účelu, však v rukách deejaya a akustického sochára strácajú fetišistický charakter a stávajú sa stavebnými prvkami originálneho umeleckého jazyka. Umelec trpezlivo spriada z ich vizuálnych i akustických charakteristík sieť nových významov a votkáva do nej vlastné skúsenosti a predstavy. Na výslednej prezentačnej forme mu až tak nezáleží – môže ňou byť koncert, performance, video, objekt, inštalácia, vizuálna či akustická koláž, fotografia alebo aj nová gramoplatňa. Dôležité je, aby jeho kreácie kombinovali rozličné kódy, spochybňovali jednostranné pohľady a eliminovali totalitu myšlienkovej artikulácie i nediskurzívnych spôsobov reflexie. V tom je Marclay dôsledne postmoderný. Jeho poetika sa preto nezaobíde bez citácií, reinterpretácií a manipulácií rôzneho druhu a nie sú jej cudzie ani princípy dekonštrukcie.

Obidva prístupy spája už jeho prvá sólová gramoplatňa – legendárny biely vinyl *Record Without a Cover (Platňa bez obalu, 1985)*. Platňa formátu LP, so zvukovým záznamom na jednej strane a textovou potlačou na druhej, vyšla pôvodne v limitovanom náklade (roku 1999 ju autor reeditoval v japonskom vydavateľstve Locus Solus) a bola distribuovaná bez ochranného obalu. Absencia obalu nie je žiadny marketingový ťah, ale súčasť konceptu: umelec kalkuluje s dodatočnými mechanickými poškodeniami média, ktoré „znižujú“ kvalitu nahrávky a „zvyšujú“ umeleckú hodnotu diela. Každé poškodenie je vítané; svojský *work in progress* sa nikdy nedočká finálnej verzie. Marclayovi sa podaril husársky kúsok, aký by mu John Cage iste závidel – uplatnil v umeleckej tvorbe kontingenciu bez toho, aby sa mu vymkla z rúk a pretransformovala na metódu. Priblížil sa tak k Duchampovmu *Velkému sklu* i Cageovmu chápaniu artefaktov moderné-

ho umenia, ktoré bez problémov koexistujú s „rušivými“ vplyvmi svojho okolia.

Základnú hudobnú osnovu *Platne bez obalu* vytvára symptomatická zvuková stopa obohratej platne, do ktorej Marclay postupne vmanipulováva tradičné hudobné nástroje, prevzaté, samozrejme, z iných gramoplatní. Vo fragmentovanej kakofonickej koláži rozmanitých hudobných citátov a alúzií sa navyše rafinovane pohráva s fenoménom hudobného času. Skrečmi manipuluje rýchlou prehrávaním a simuluje rôzne nežiadúce vedľajšie účinky gramofónového nosiča – preskakovania drážok, praskania, šumu a pod. Rozdiel medzi reálnymi a nahratými zvukmi sa stiera a dielo sa mení na dokonalé zvukové simulakrum. Priznaním nedokonalosti média chce zrejme poslucháčovi prízvukovať, že sterilná čistota digitálneho zvuku konca tisícročia je len ďalšou (zďaleka nie ideálnou) sluchovou konvenciou, tak ako ňou bol trebárs gregoriánsky chorál.



Foto: Liff Erdman-Ziegler

Christian Marclay

Ďalšie dve Marclayove platne však boli nemé, respektíve umlčané. Elpéčko *Untitled (Bez názvu)* vyšlo roku 1987 vo vydavateľstve Ecart Editions v limitovanom náklade 50 signovaných kusov, bez drážiek, zato však so zlatou etiketou a v luxusnom čiernom textilnom obale. O rok mladší poniklovaný disk *Secret (Tajomstvo)* síce hudbu obsahuje, no zamknutá zámka, prevlečená cez jeho stred, znemožňuje jej počúvanie. Kľúč, samozrejme, nie je priložený. *Tajomstvo* vyšlo v náklade len 5 kusov, čo z neho robí skutočnú zberateľskú raritu. Konceptuálny nápad pôsobí na pohľad veľmi odľahče-

ne, možno ho však čítať aj v zložitejšom referenčnom rámci Duchampovej filozofie, konkrétne ako postmodernú parafrázu na jeho slávny objekt *A Bruit Secret (With Hidden Noise)* z roku 1916.

Z roku 1988 pochádza aj album *More Encores (Prídavky)*. Marclay „plundrované“ *Prídavky* lakonicky pooznačoval menami pôvodných autorov: *Johann Strauss, John Zorn, Martin Denney, Frederic Chopin, Fred Frith, Louis Armstrong, Arthur Ferrante & Louis Teicher, John Cage, Maria Callas, Jimi Hendrix, Jane Birkin & Serge Gainsbourg a Christian Marclay*. Všetky boli zmixované a nahraté analógovým spôsobom na viacerých gramofónoch, s výnimkou kusa *John Cage*, ktorý Marclay práčne vyrobil z viacerých platní s Cageovou hudbou, keď ich najskôr mechanicky rozrezal a získané fragmenty heterogénne pozliepal.

Christian Marclay nemá nijaké špeciálne hudobné vzdelanie, okrem gramofónov nehrá na žiadnom hudobnom nástroji. K hudbe sa dostal cez jej vizuálnu stránku. Vo svojich umeleckých začiatkoch bol síce ovplyvnený Duchampom (ten napokon svoje rotoreliéfy údajne tiež prehrával na gramofónoch – že by prvý konceptuálny deejay?), Cageom, Fluxom a konceptualistami, no sám tvrdí, že ešte väčší vplyv na jeho hudobnú produkciu mal bezprostredný expresionizmus punkového hnutia, rezignujúceho na nástrojovú techniku. A, samozrejme, populárna kultúra každého typu. Marclay rozhodne nebol prvý, kto použil gramofón ako hudobný nástroj, dokonca ani spomedzi výtvarníkov. Dávno pred ním experimentoval s de(kon)štruovanými gramoplatňami Milan Knížák, iný český výtvarník, Blahoslav Rozbořil, prehráva na fyziografu (bizarnom mutantovi historického gramofónu a šijacieho stroja) okrem starých vinylov aj vlastné linorytové platne, ktoré zároveň slúžia aj ako matrice pre tlač originálnych grafík.

Marclay, vyštudovaný sochár, hľadal spočiatku v gramoplatniach spôsob, ako prekročiť vizuálny rámec, či dokonca vizibilitu samú („*Najradšej by som robil umenie, ktoré je neviditeľné.*“). Na druhej strane si však od samého začiatku svojich experimentov uvedomoval čoraz väčšiu materializáciu hudby ako takej a fetišizáciu jej nositeľov i nosičov. „*Nahrávacie technológie zmenili hudbu na objekt, prchavé nehmotné vibrácie sa stávajú hmatateľným objektom,*“ povedal v rozhovore pre brniansky časopis *Ticho*.⁸ Za tie roky, čo sa vytrvalo snaží vo svojom umení nájsť ideálnu rovnováhu medzi hudbou zhmotnenou vo vinylových platniach a hudbou v jej efemérnej, zvukovej podobe, sa z neho, možno nechtiac, stal improvizujúci hudobný virtuóz. Svoje deejayské schopnosti uplatňuje nielen vo vlastných projektoch, ale



Christian Marclay: inštalácia Footsteps v Shedhalle Zürich (1989)

ich aj prepožičiava iným hudobníkom – Johnovi Zornovi, Davidovi Mossovi, Elliottovi Sharpovi, Jonovi Rosovi, Butchovi Morrisovi, Zeene Parkinsovej a ďalším prominentom súčasnej hudby. V poslednom čase vystupuje aj s gitaristami zo Sonic Youth či s inými deejaymi (Yoshihide Otomo, DJ Olive) a snaží sa mixovať živých hudobníkov rovnakým spôsobom ako gramoplatne.

Popritom stále ostáva verný vizuálnym médiám – fotografii, videu a najmä gramoplatni. Roku 1987 použil v inštalácii pre newyorskú galériu Clocktower 850 kusov LP platní, nasledujúci rok v Berlíne ich už bolo rovných tisíc. 3500 kusov Marclayovho elpéčka *Footsteps* (1989) so záznamom na jednej strane bolo expedovaných až potom, čo na nich asi tisícpäťsto návštevníkov galérie zanechalo odtlačky obuvi; autor nimi totiž počas trvania svojej výstavy vydláždil podlahu zürišskej galérie Shedhalle. Diváci sa nevedomky stali spoluautormi zvukovej koláže, zmixovanej z „reálnych“ ozvien krokov, nahratých v chodbách opustenej veže v New Yorku, stepovania Keiko Uenishi a dotvorenej náhodnými skrečmi nič netušiacich návštevníkov Marclayovej výstavy. Po veľkolepej pocte Fredovi Astairovi nasledoval roku 1991 v Tokiu hudobný performance pre 100 gramofónov, o dva roky neskôr Marclay zaangažoval do *Berlínskeho mixu* vyše 180 simultánne účinkujúcich hudobníkov. Marclay však, navzdory posadnutosti kumuláčnym efektom, nie je žiadny megaloman. Namiesto je skôr označenie „veľký resuscitátor a rekontextualizátor“; resuscituje vinylové hudobné „konzervy“ a aranžuje z nich nové kontexty. Extrémna kvantita zodpovedá masovej distribúcii hudobných nosičov v redundantnej populárnej kultúre posledných desaťročí a svoje zohráva aj nostalgia za prežitým médiom, ktoré sa po rokoch konjunktúry ocitlo zrazu na periférii záujmu tvorcov i konzumentov.

Na rozdiel od Marclaya či Sheu Bob Ostertag neprepadol nostalgii za prežitými médiami a vyhol sa aj obsesii recyklovať redundantné banality postmoderného trhu a mediálneho zrkadla. Jedinečnosť jeho samplingovej filozofie je zrejma už z odpovede na otázku, ktorú som roku 1998 položil jemu a súčasne Paulovi D. Millerovi. Keď som vyzvedal, či za spôsobmi štruktúrovania hudby prostredníctvom vertikálneho kolážovania zvukov hudobného i nehudobného pôvodu možno hľadať snahy zbaviť hudbu jej temporálneho rámca, alebo v ňom dokonca vidieť analógiu s mytologickou

cyklizáciou času, dostal som dve celkom odlišné stanoviská. Ostertagovo stanovisko bolo značne skeptické: „Človek musí byť veľmi opatrný, skôr ako vyhlási, že nové technológie sú schopné umožňovať nové druhy umenia. Nevidím nič také, čo sa dá z hľadiska hudobného času so samplermi dosiahnuť, čo by nebolo možné dosiahnuť aj bez nich.” Nebol ani presvedčený o schopnosti samplingovej technológie predĺžiť naše zmysly, ako si to kedysi myslel Marshall McLuhan o médiách. Podľa neho možnosti samplingu netreba preceňovať: „Nedajme sa uniešť. Sampling znamená len nahrávanie, naozaj. Je síce nahrávaný digitálne, no v konečnom dôsledku len nahrávame zvuk. A zvuk sa nahráva už dávno.”⁹ DJ Spooky naopak spája svoju hudbu so širšími kontextami, v ktorých sa ľudský intelekt vždy nanovo snaží reflektovať premenlivú a večne unikajúcu podstatu javov: „Hudba sa stáva jedným z prístupnejších aspektov tejto naliehavej túžby a môže symbolizovať celú schému toho, čo sa deje – v akejkolvek forme. Takže áno, domnievam sa, že mýtická vlastnosť gramofónov spočíva v ich schopnosti dokonale absorbovať a prenášať zmysel celkovej premenlivosti.”¹⁰ Gramofóny podľa neho umožňujú človeku „dotknúť sa procesu”, pričom v hudobníkoch, obsluhujúcich samplery a gramofóny, vidí novodobých šamanov, „filtre pre transcendenciu”, akýchsi deleuzovských prostredníkov medzi „egom a fikciami vonkajšieho sveta”. Názory obidvoch umelcov sú také rozdielne, aká rozdielna je ich hudba i svety, v ktorých žijú a tvoria.

Ostertag sa na scéne elektronickej hudby pohybuje od konca 70. rokov. Komponuje a hrá na mnohých hudobných nástrojoch, no preslávil sa najmä tým, že vo svojich živých improvizáciách uplatňuje technológie, používané obyčajne len v nahrávacích štúdiách. Vďaka kreatívnemu a neortodoxnému zaobchádzaniu so samplingom sa stal vplyvným priekopníkom v oblasti tohto média. Ostertagova hudba predstavuje vyváženú syntézu syntaktického a sémantického aspektu a symbiózu intencie s kontingenciou. Je neskrývane a hlavne nepokrytecky angažovaná a práve imanentné politikum jej zabráňuje v degradácii na technokratickú úroveň. Navyše je vzácné nedogmatická, čo je v politicky angažovanom umení obdivuhodná zriedkavosť. Bob Ostertag si veľmi dobre uvedomuje úskalia technologického pokroku a potenciálne dôsledky jeho diktátu. Preto tá skepsa, vanúca z odpovede na moju otázku.



Bob Ostertag

Na začiatku väčšiny Ostertagových skladieb stoja reálne akustické udalosti – hudobné i nehudobné. Skladateľ nasníma ich vzorky, prostredníctvom samplera zmení fyzikálne charakteristiky a podľa potreby ďalej varíruje a multiplikuje. Na albume *Attention Span (Rozsah pozornosti, 1990)* je to sólová nástrojová hra saxofonistu Johna Zorna a gitaristu Freda Fritha. Východiskovým materiálom *Sooner or Later (Skôr či neskôr, 1991)* sú zase zvuky salvadorského chlapca pochováajúceho svojho otca – obeť Národnej gardy: jeho hlas, nárazy lopaty vnikajúcej do pôdy a bzukot obďaleč poletujúcej muchy. Máme tu do činenia so symptomatickou reprezentáciou, akýmisi zvukovými odtlačkami reality. Ich výber je uvážení a podmienený sémantickou relevanciou pre autora, čím sa Ostertagova poetika značne odlišuje od prístupu trebárs Johna Oswalda a Yoshihide Otoma, ktorí svoje skladby štruktúrujú z množstva disparátnych, neraz banálnych sónických útržkov. „Ak sa pozrieš na to, čo samplujem, zistíš, že vo všeobecnosti samplujem len tie veci, ktoré sú mi nejakým spôsobom blízke: hudobníkov, s ktorými bližšie spolupracujem, demonštrácie, na ktorých som sa zúčastnil, udalosti z politických bojov, do ktorých som bol hlboko zapletený. Nebaví ma až tak samplovať populárnu kultúru alebo stovky rozličných vecí. Snažím sa byť veľmi rozvážny a vyberať si veci, ktoré majú pre mňa skutočný význam. ... Príťahuje ma zvuk, ktorý má mnoho významových vrstiev: politickú,

sociálnu, osobnú, sexuálnu, akúkoľvek. Musí byť však, samozrejme, zaujímavý aj ako ZVUK ako taký,” povedal mi o tom Ostertag v spomenutom rozhovore.¹¹

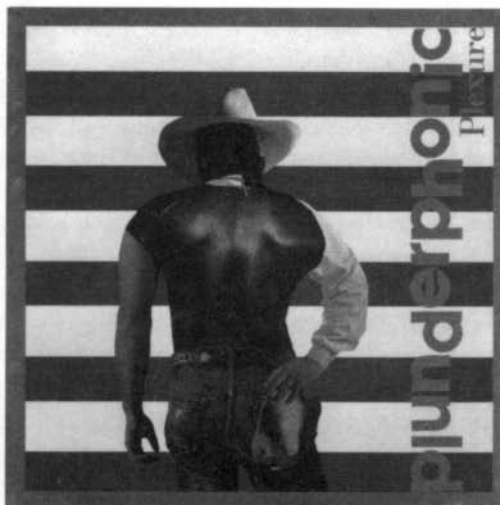
Ale až skladby *Burns Like Fire* (*Horí ako oheň*, 1992) a *All the Rage* (*Všetka tá zlosť*, 1993) predstavujú dokonalú syntézu hudobného a nehudobného aspektu. Obidva kusy majú spoločnú genézu. Roku 1991 dostal Ostertag objednávku na sláčikové kvarteto od súboru Kronos Quartet. Na jeseň toho istého roka, po tom, čo kalifornský guvernér Pete Wilson vetoval prijatie zákona o občianskych právach homosexuálov a lesbičiek, vypukli v San Franciscu rozsiahle demonštrácie, ktoré vyústili do podpálenia budovy Kalifornského štátneho úradu. Ostertagov magnetofón a sampler boli, pravdaže, pri tom a vykonali dôkladnú akustickú „obhliadku” terénu. Textúra sláčikového kvarteta *All the Rage* je utkaná zo samplovaných a editovaných zvukových fragmentov z demonštrácií – vreskotov, skandovaných pokrikov, rňčania rozbitých okien a pod., živých sláčikových partov kvarteta, komunikujúcich rozličným spôsobom s nahratými zvukmi, a čítaného textu. Ten mal pôvodne dodať známy literát a vizuálny umelec David Wojnarowicz, no pokročilé štádium zhubnej choroby mu v tom zabránilo; úlohy libretistu sa dodatočne zhostila sanfranciská poetka a publicistka Sara Milesová.

Wojnarowicz, bohužiaľ, krátko potom rozšíril rady obetí AIDS a jeho smrť bola rozbuškou, ktorá aktivovala pouličné demonštrácie v New York City. *Burns Like Fire* (*Horí ako oheň*) je sonický epitaf na pamiatku veľkého umelca a zároveň politický symbol. Autentické zvukové prostredie demonštrácií, artikulované podľa hudobných asociácií skladateľa, sa prelína s reálnymi, no technologicky dekomponovanými melódiami v štýloch gospel a country & western. „Vybral som si gospel pre jeho spiritualitu a country & western, pretože v rámci mainstreamovej kultúry predstavuje miesto, kde je ľudom dovolené rozdeliť sa a kričať,” priznáva skladateľ pohnútky svojej voľby. Obaly obidvoch albumov reprodukujú, pochopiteľne, Wojnarowiczove monumentálne maľby so zodpovedajúcimi námetmi. K chýlostivej téme AIDS a Wojnarowiczovej smrti sa Ostertag vrátil ešte roku 1996 v multimedialnom projekte *Spiral* (*Špirála*). Libreto traktuje dve metafory z Wojnarowiczovho reflexívneho textu, ktorý písal na smrteľnej posteli – „špirálu človeka k smrti” a „skleneného človeka, rozplývajúceho sa v daždi”. Dielo je

inštrumentované pre hlas (Ostertag), kontrabas (Stefano Scodanibbio), perkusie (Gerry Hemingway), elektroniku (Ostertag) a sklenené nástroje (všetci účinkujúci), ktoré špeciálne pre túto príležitosť zostrojil známy konštruktér hudobných nástrojov a akustických skulptúr Oliver DiCicco. Ostertagov elektronický park tvoria primitívne, ručne obsluhované magnetofóny i moderné digitálne zariadenia. Scénografické riešenie kalkuluje s možnými interaktívnymi spojmi medzi amplifikovanými tabuľami zo skla a pohybmi hudobníkov. Tabule sú zároveň projekčnými plátnami pre ručne „škriabané“ filmové a diapozitívové obrazy experimentálneho filmára a animátora Pierra Héberta. Obrazy sa premietajú aj na vzdúvajúcu sa priesvitnú oponu, ktorá sa počas celého predstavenia hrozivo vznáša ako príznak AIDS. Skladateľom hovorený i deklamovaný text – samplovaný hlas amerického svedomia – zaniká *in vitro*, pohlcuje ho sklo, čo korešponduje s Wojnarowiczovou predstavou disipácie človeka, o ktorej vypovedá.

Bob Ostertag vymedzil v našom rozhovore vlastnú sampligovú metódu ako protikladnú k postupom, ktoré používa John Oswald: „On samplovať celú svet a zhusťuje ho do jednej skladby, ja sa zase, naopak, snažím nasamplovať jednu malú vec a potom ju zväčšiť, až kým neobsiahne celý svet.“¹³ Oswaldova kompresia hudobného vesmíru kulminovala na albume *Plexure* (1993). Od predchádzajúcich plunderfónií, traktujúcich obyčajne jediný hudobný zdroj – populárnu melódiu, sa *Plexure* líši množstvom a aktuálnosťou citovaných zdrojov. Zatiaľ čo v prvých plunderfóniách manipuloval a transformoval jeden citát, v *Plexure* je citátov až niekoľkotisíc. Všetky spája žánrová a časová príbuznosť. Necelých dvadsať minút trvajúca skladba je koncipovaná ako zvukový sprievodca anglo-americkou populárnou hudbou 80. rokov. Do dvanástich dvojčasťových skladieb, z ktorých iba dve presahujú dĺžku dvoch minút, Oswald nahustil asi päťtisíc známych hitov v podaní asi tisíciky interpretov. Z niekoľkohodinového sonického vzorkovníka vypreparoval pomocou špeciálneho počítačového programu zlomok sekundy trvajúce sample a tie rekombinoval podľa sociologicko-esteticko-percepčných kritérií. Sociologických preto, lebo zámerne použil materiál populárnej hudby ako masmediálny fenomén; estetických preto, lebo tvorba i konzumácia populárnej hudby zvláštnym spôsobom formuje, resp. deformuje vkusové súdy; a percepčných preto, lebo v prácne získanej koláži tes-

tuje extrémne hranice hudobného vnímania – to, čo sám nazval „prahom poznateľnosti“. Voľba uvedených kritérií vysvetľuje aj ďalšiu odlišnosť od Ostertaga, t. j. prečo Oswald sampluje pop music: „Pretože každý ju pozná a je presvedčený, že rozumie aspoň jej časti. Odhliadnuc od toho, že znie zvláštne, stále je ešte známa. A ako väčšina ľudí, aj ja mám na pope niektoré veci rád. Je to výzva pokúsiť sa vytvoriť naozaj revolučnú popovú platňu.“¹⁴ „Kde existuje väčšie množstvo zdrojov, ako v prípade Plexure,“ hovorí Oswald ďalej, „tam existuje aj väčšie množstvo synergistickej informácie: informácie, ktorá nie je prítomná v zdroji; a informácie, ktorá by sa neocitla v kompozícii, keby nebola bývala taká referenčná. Takže, ak to celé vezmete ako stručný, nenáhodný, porovnávací prehľad podobností v tisíckach popových nahrávok, potom sa kvantita stáva jasne popisnou.“



Na albume *Plexure* „autor“ priviedol metódu audiocitovania k dokonalosti, hraničiacej, či dokonca prekračujúcej percepčné dispozície ľudského počúvania. No Oswaldov prenikavý digitálny *morphing* sa neuspokojil iba s auditívnym médiom a odvážne napadol aj ďalšie aspekty konvenčného chápania autorstva – vizuálne, terminologické i právne. Obaly jeho albumov kolážujú návrhy a vizuálne motívy iných autorov, pod názvami skladieb sú zase uvádzaní „autori“ s menami zloženými z mien skutočných autorov „plundrovaných“ zdrojov. Oswald sa tak dobrovoľne vystavuje rizikám vyplývajúcim z prekračovania rámca zákonnosti. Resamplovaním a kolážovaním diel iných autorov sa dostáva do konfliktu s konvenciami v oblasti autorských práv. Snaží sa síce rafinovane vyhýbať právnym aspektom svojich „svätokrádeží“¹⁵, keď maskuje vlastné pohnútky estetickými kritériami a argumentuje, že akustické médium neumožňuje dávať citáty do úvodzoviek, navzdory tomu sa však jeho úsilie stretáva s nepochopením u právnikov i umelcov. Prví ho obviňujú z porušovania autorských práv, druhí z plagiatstva. Čo na tom, že citovali už starí hudobní majstri.

Lionel Mapleson si svoj operný kompilát vyhotovil ešte pred vznikom príslušných legislatívnych noriem; John Cage sa strašiacu autorských práv alibisticky vyhol, pretože použil výlučne diela dávno nežijúcich skladateľov, teda tie, za ktoré už nemusel platiť tantiémy. Ich epigóni sú však voči inštitúcii autorstva menej ohľaduplní a tak nečudo, že o ich kreácie sa viac než kritici zaujímajú právnici. Apropriáčnej stratégie či dokonca „médium pirátskej kópie“¹⁶ sa pritom v postmodernom, najmä vizuálnom umení udomácnili už dávno. Prečo potom toľko rozruchu? Samozrejme, najmä kvôli peniazom, no ekonomické zretele zohľadňujú len tí, ktorým unikajú poetické aspekty toľko rozoberaného problému. Chris Cutler preto upozorňuje práve na ne a v rámci nich si všíma aj otázku originalnosti: „*Jednou z podmienok novej umeleckej formy je, že vytvára metajazyk, teóriu, pomocou ktorej ju možno adekvátne opísať. Nová hudobná forma potrebuje takúto teóriu. Mám dojem, že Oswaldova Plunderfónia aspoň postavila do ostrého svetla mnohé kritické otázky, okolo ktorých môže takáto teória vyrásť. Oswald novým pojmom identifikoval a konsolidoval hudobnú prax, ktorej sa až dovtedy nevenovala pozornosť. A zdá sa, že ako každé podobné pomenovanie, aj ono sa uplatňuje retrospektívne, vytvárajúc svoju novú archeoló-*

giu, predchodcov a korene. Plunderfónia je zo všetkých procesov a produkcií, ktoré sa vynorili z nového nahrávacieho média, vedome najviac seba-reflexívna; začína sa i končí jedine nahrávkami, ktoré už boli prehrávané. Preto... nemôže vyhovovať nášmu súčasnému chápaniu pôvodnosti, individuality a vlastníckych práv, môže ich len spochybňovať. Do tej miery, v akej zvuková nahrávka ako médium neguje notáciu a ozveny v transformovanej forme biologickej pamäti, to nie je až také prekvapujúce. V rituáli a ľudovej hudbe, napríklad, by bolo naše chápanie pôvodnosti zavádzajúce – či dokonca prehreškom – pretože vlastné predvedenie je vždy opakovaním. Tam, kde sa vytvárajú alebo očakávajú osobné príspevky, musia zotrvať v rámci jasne predpísaných obmedzení a opakovať sankciované a tradičné formy. V takých hudbách niet miesta pre génia, individualitu alebo pôvodnosť – ako ich poznáme – ani pre inštitúciu intelektuálneho vlastníctva.”¹⁷

Génius môže mať, pochopiteľne, aj kolektívny ráz a pôvodné nie sú ani Homérove epy či *Biblia*. A komu dnes patrí Pergolesi? Stravinskému alebo CBS? A komu CBS? Firme Sony? A komu bude o pár rokov patriť Sony? Billovi Gatesovi? A nie je perverzná právna norma, podľa ktorej smie hudobný skladateľ traktovať materiál iného skladateľa, iba ak je dotýčný po smrti predpísaný počet rokov? Copyright na piesne The Beatles vlastní Michael Jackson, hoci ich spoluautor nie je ešte po smrti... Veľký Autor ešte väčšieho Diskurzu na pôvodnosť zvysoka kašle a keby sme texty začali dôsledne posudzovať podľa autorských noriem, zrejme by umelci onedlho tvorili namiesto ateliérov a štúdií vo väzenských celách a v koncertných sálach a galériách by právnici viedli nekonečné (zato však lukratívne) spory o pôvodnosti tvorivých aktov. (Niekedy to naozaj vyzerá, akoby najväčšími umelcami dneška boli práve právnici.) Foucaultova premisa bezcopyrightovej kultúry stratila v informačnom veku charakter premisy a pri súčasnom autorskom liberalizme (či dokonca agnosticizme) by radikálne riešenia jeho stúpencom zrejme závideli aj sami zvestovatelia smrti subjektu.

Keď roku 1984 Heiner Goebbels a Alfred 23 Harth nasamplovali pre spoločný album *Goebbels Heart* pätnásť rokov starú nahrávku revolučnej pekínskej opery, zrejme netušili, čo všetko svojím, čiastočne recesistickým, činom spôsobia. O jedenásť rokov neskôr totiž s ich rovnomennou skladbou urobil tokijský súbor Ground-Zero to isté. Výsledkom bolo CD *Revolutionary*

Pekinese Opera (1995), ktorého nečakaný úspech donútil členov súboru samplovať ďalej. A tak sa zakrátko zrodila ďalšia, rozšírená a aktualizovaná verzia čínskej revolučnej opery – *Revolutionary Pekinese Opera Ver. 1.28* (1996). V účinkovaní *Ground-Zero*, či vlastne už „*Post Ground-Zero*“, ako ho pohotovo v jednom rozhovore premenoval jeho vedúci Yoshihide Otomo, otvorila kvalitatívne novú etapu. Etapu, na začiatku ktorej stálo Otomovo zistenie dôležitosti editovania a adaptovania už jestvujúcich zvukov hudobného i nehudobného pôvodu, čo sa naliehavo premietlo aj do obsadenia súboru. Po niekoľkonásobných personálnych zmenách v predchádzajúcich rokoch vykryštalizovalo do stabilnej zostavy dvoch gitár (Otomo a Kazuhisa Uchihashi), jednej elektrickej basy (Mitsuru Nasuno), zdvojených bicích (Masahiro Uemura a Yasuhiro Yoshigaki) a dvoch samplujúcich členov (Otomo, obsluhujúci aj gramofóny a CD prehrávače, a Sachiko Matsubara). Samozrejme, za intenzívnej asistencie hojného počtu fyzicky neprítomných, samplovaných hostí. Na poslednej verzii *Pekinskej revolučnej opery* boli nimi, okrem pôvodných operných súborov a už spomínaných Goebbelsa a Hartha, husle Jona Rosa, zvuk zoskupenia Compostela, hlasy Amaya Norimizu, Steva Beresforda, Rudolfa Ebnera, Hashimita Osamu, Tanaku Yumiko, či bizarných Mao Singers. Nekonvenčný ansámbl doplnili záhadný DJ Mao a Christian Marclay, presnejšie jeho legendárna *Platňa bez obalu*, ktorú Otomo použil ako podklad pre *Medzinárodný epilóg a Paraiso - 2*, uzatvárajúce novú verziu *Pekinskej revolučnej opery* naozaj ambientným spôsobom. To, čo však ambientnému vyvrcholeniu nahrávky predchádzalo, nemožno nazvať inak než triumfálnym ťažením samplingovej technológie naprieč cageovskou sonoristickou hedonistikou, freejazovou improvizáciou, punkrockovou estetikou a apropriačnou filozofiou *ambient music* a *junk culture*. O multikultúrnej a transžánrovej transgresii ani nehovoriac; potvrdzujú ju už samy bizarné názvy skladieb: *Flying Across the J.P. YEN*, *Red Mao Book by Sony*, *Crossing Frankfurt Four Times*, *The Glory of Hong Kong – Kabukicho Conference*, *Announcing Good News from the West*, *Revolutionary Enka 2001*, *Grand Pink Junction Ballad*, *Crossing Snow Mountains with Yamaha Bike* či *Yellow Army*, *Beloved of the Various Nationalities*.

Pekinská revolučná opera je z poetického hľadiska vlastne akási hudobná skulptúra. Zastrešuje sochu i plastiku, pretože je tesaná a zároveň lepená. Skulptúra má však povahu hypertextu. Je dokončená i dokončiteľná a práve potenciálna interaktívnosť ju odlišuje trebárs od sôch Richarda Lippolda, ktoré svojho času John Cage použil ako metaforu pre ambientné umelecké útvary, pretože v zornom poli diváka zrkadlili či priamo kalkulovali s vopred nepredvídateľnými „narušiteľmi“. Interaktívny bol však aj *Ground-Zero* ako taký. Poslucháč ho mohol presamplovať podľa vlastnej chuti a doslova skonzumovať.



Sedemročnú existenciu súboru zavŕšil roku 1998 trojstupňový projekt *Consume* (*Konzumujte*). Predstavuje jednu z možností, ako originálne reflektovať onnipotentný proces spotreby, pretože vyzval poslucháčov podieľať sa na realizácii finálnej verzie. Projekt bol rozvrhnutý do troch etáp; každú mapuje jedno CD. V prvej fáze Yoshihide Otomo nasamploval a reinterpretoval živé vystúpenie kórejského folklórneho hudobníka Kim Suk Chula, virtuóza na tradičný nástroj hojok. Členovia *Ground-Zero* potom získaný materiál kolektívne zaranžovali a pod názvom *Consume Red* (*Kon-*

zumujte červenú, 1997) realizovali ako svoju prvú ambientnú produkciu. Ďalšou fázou projektu bolo CD *Conflagration* (*Vzplanutie*, 1997) s kompozíciami od šiestich hudobníkov či súborov, ktorých Otomo požiadal o vlastný remix nahrávky *Consume Red*. Svojskou verziou prispeli DJ Mao, Gastr Del Sol, Stock, Hausen & Walkman, Violent Onsen Geisha, Bob Ostertag a Dickson Dee. No a napokon tretia fáza, zo všetkých „najkonzumnejšia“, ponúkla poslucháčom lákavú možnosť zrekonštruovať hudbu z predchádzajúcich dvoch albumov podľa vlastných predstáv. Limitovaná bola len dĺžka remixov, nesmeli presiahnuť sedem minút. A aby bolo všetko dokonalé aj po právnej stránke, uchádzači, ktorých kreácie prešli sitom Otomovho výberu a dostali sa na CD, sa za symbolický honorár museli písomne zriecť tantiém. Čiasťočne pragmatické bolo aj rozhodnutie použiť ako východiskový materiál práve hudbu Kim Suk Chula; ako živá súčasť kórejského religiózneho a kultúrneho bohatstva je príliš svätá na to, aby ju mala poškrvniť profánna inštitúcia copyrightu. Nepatrí nikomu a zároveň patrí všetkým.



GROUND-ZERO : CONSUME RED

+

Photo: CHRISTIAN / CHRISTIAN ANTONIO ZENI 1997

Posledný štúdiový album Ground-Zero s priliehavým názvom *Consumation* (Konzumácia, 1998) teda nielenže spochybnil zaužívané chápanie autorskej inštitúcie, ale aj sám vznikol za cenu zániku súboru. Doslova ho rozpustil v kreativite „konkurenčných“ autorov i poslucháčov. Individualistický apropriačný akt prešiel plynulo do nepretržitej kolektívnej recyklácie a recyklované sú aj výtvarné riešenia obalov posledných dvoch albumov. Druhé diseminuje motívy prvého a tretie oboch predchádzajúcich. Celý proces generuje závažné, navzájom úzko späté problémy. Právne i filozoficko-estetické. Dotýkajú sa umeleckého diela, jeho ontologického statusu i autora.

Ani Yoshihide Otomo sa, samozrejme, nevyhol právnym aspektom autorstva: *„Je ľahké a možno dokonca aj cool vyhlásiť: „Do čerta s copyrightom.“ Veci však, samozrejme, nie sú v skutočnosti také jednoduché. Aký je vlastne rozdiel medzi niekým, kto bez vášho súhlasu použije vašu hudbu na svojom vlastnom CD a zarobí na tom kopu peňazí, a medzi Ground-Zero, sampľujúcim Pekinskú operu z revolučného obdobia s cieľom vytvoriť CD, ktorú nezarobí žiadne peniaze? Štve ma, keď JTN (Japanese Television Network), topiaca sa v peniazoch, použila moju hudbu bez toho, aby som o tom vedel, a dodnes som z toho nedostal ani halier. No keďže JTN platí JASRAC-u (jedinú organizáciu pre autorské práva v Japonsku), musím povedať, že to nie je nezákonné. Znamená to teda, že aj ja môžem nasamplovať uvedený televízny kanál bez toho, že by som im zaplatil čo i len halier, a urobiť z toho CD? A čo sa stane, ak toto CD nasamplujú ďalej Stock, Hausen & Walkman? Autorské práva existujú z dvoch hlavných dôvodov. Ak niekto vytvorí nejaké dielo, existuje vlastníctvo tohto diela. A ak takéto vlastníctvo existuje, otázka je, ako ho ospravedlňuje premeniť na peniaze. Môj problém je v tom, že nie všetky formy kreativity možno pripísať konkrétnej bytosti. Ak mám pravdu, čo potom s copyrightom? Ako môže niekto pri celkovom chode vecí, ktorý jednoducho netvorí len osamotené, kmitajúce výtvy, ale aj veci samplované a resamplované, s istotou povedať, kto vytvoril čo? Prvú otázku treba nasmerovať k myšlienke, že umelecké dielo zrodila kreativita jedinečnej bytosti. A tak ďalej a tak ďalej. Takže mám nápad, vykašlime sa na ďalšie diskusie a jednoducho to urobme po svojom.“¹⁸*

Otomo vo svojich „kacírskych“ myšlienkach zabrdol aj do problému umeleckého diela, a to až tak veľmi ignorovať nemožno. Umelecké stratégie posledných desaťročí neohrozili iba jeho korporeálne kvality, ale tiež ontologický status. Spochybnili aj zaužívané kritériá taxonomizácie a klasifikácie umeleckých diel i európske chápanie dejín umenia ako sumáru autorizovaných (v krajnom prípade anonymných) opusov. Európskej hierarchizujúcej mysli je celkom cudzia predstava neautorizovaného umeleckého prejavu. Viete si predstaviť galériu vystavujúcu artefakty bez akýchkoľvek informácií o ich pôvode? Šli by ste na koncert, na ktorom by anonymní interpreti hrali skladby bez udania ich názvov a mien ich autorov na plagáte či v programe? Skúsili ste sa niekedy zamyslieť nad tým, do akej miery ovplyvňujú vaše estetické súdy a zážitky informácie o pôvode umeleckých diel a renomovanosti ich autorov? Všetko anonymné a nekatalogizované akosi automaticky odkazujeme do sféry insitného, folklórneho, amatérskeho, nekonvenčného, diletantského a pod., teda menejcenného. Vysokú umeleckú hodnotu má pre nás len známe a certifikované. No a o tom všetkom je „konzumná“ smrť jedného z najzaujímavejších hudobných zoskupení 90. rokov 20. storočia – Ground-Zero Yoshihide Otoma.

Fonograf, magnetofón či sampler v rukách experimentujúcich hudobníkov radikalizovali predstavy o umeleckom diele i jeho autorovi a argumentačný potenciál hudobnej estetiky dovedli ďaleko za jej tradične vymedzované hranice. „Každý nahratý zvuk,“ tvrdí Chris Cutler, „je ako taký informáciou rovnakej kvality. Nahrávka nahrávky je iba nahrávka. Nič viac, nič menej. Z toho musíme vychádzať. Len potom môžeme začať skúmať... ako je poslanstvo média kvalifikované komunikačným zámerom, ktorý deformuje jeho limity. Súdy o tom, čo je plagiát a citát, čo je legitímne použitie a čo je, ak už nie právo, tak aspoň materiál vo verejnom vlastníctve, nemožno vyslovať prostredníctvom legislatívy, odvodennej od technológií, ktoré nie sú schopné dokonca ani len pochopiť takéto otázky. Keď je rovnaká vec taká odlišná, že konštituuje novú vec, už to viac nie je rovnaká vec – dokonca ani vtedy, keď je, ako v prípade Oswaldovho počúvania nahrávky Dolly Partonovej, očividne rovnaká a nie iná. Kľúč k tomuto zjavnému paradoxu spočíva v mnohostrannej sebareflexívnosti nahrávacej technológie, spojenej s obchádzaním jej produkčných a reprodukčných aktov; ich vlastnosti sú

nekompatibilné so starými modelmi, odvodenými z notácie, z ktorej vychádza naše súčasné myslenie a ktorú komerčné autorské práva neprestávajú odrážať. Metóda plunderfónie tak podkopáva tri základné piliere paradigmatu hudobného umenia: pôvodnosť – zaoberá sa iba kópiami; individuálnosť – rozpráva iba hlasom iných; a autorské právo – jeho porušenie je podmienkou jej vlastnej existencie.”¹⁹

Opísané kvalitatívne zmeny v hudobnom myslení a z nich vyplývajúce prehodnotenie originalnosti a transparentného autorstva by sme mohli azda prirovnať ku zmene nášho postoja k počítačovým vírom. Nielenže sa človek po rokoch núteného spolužitia s nimi zmieril s ich existenciou, ale bol tiež nakoniec donútený nájsť v deštrukcii kreativitu. Okrem vedcov, skúmajúcich autoreprodukčnú povahu vírov v teoretickej rovine, a programátorov, vyvíjajúcich praktické rezistenčné antivírusové aplikácie, operujú vo virtuálnom kybernetickom priestore aj iní „viroológovia” – anonymní „víropisci” (*virus-writers*), ktorí sa z nejakých príčin ocitli v „cyberspaceovom undergrounde” a zámernú produkciu vírov chápu ako akúsi elektronickú formu graffiti. Podobne ako samplujúci hudobníci (vystupujúci dnes už aj v koncertných sálach štátnych filharmónií) alebo aerosoloví grafomani (vystavovaní dnes už aj v prestížnych, štátom dotovaných galériách), aj oni okupujú výsosť vody niekoho iného. Neustále sú preto na úteku – unikajú pred „skutočnými” majiteľmi a „oprávnenými” nájomníkmi inkriminovaných priestorov i pred konvenciami verejnej mienky, brániacej sa novodobým formám nomádstva veľkoho proklamovanými ekologickými stratégiami či dokonca kriminalistickými opatreniami. Umelci však pred právnymi dôsledkami unikajú márne. Žiadne totiž neexistujú. V európskej umeleckej kultúre už od antických čias dominuje koncepcia tvorivých transformácií už existujúcich modelov. Teda to, čo Vladimír Godár diagnostikoval ako „kompozíciu s modelom”: „Kompozícia s modelom nestavia do popredia javovú totožnosť, zmysel vzťahu transformácie k modelu spočíva predovšetkým v transformácii; totožnosť predstavuje východiskovú vzťahovú rovinu, esencia artefaktu sa nachádza v súčine totožnosti a odlišnosti. Konštatovanie totožného v dvoch artefaktoch mapuje kompozičné východisko, nie finálny výsledok.”²⁰

Poznámky:

- 1 Niektorí autori, napríklad Nicholas Zurbrugg, dokonca Barthesa podozrievajú, že iba šikovne zinscenoval zdanie „smrti autora“, alebo si ju dokonca vymyslel. Por.: Zurbrugg, Nicholas.: *The Parameters of Postmodernism*. Routledge, Londýn, 1993, s. 16-17.
- 2 Barthes, Roland: *Smrť autora*. In: Profil súčasného výtvarného umenia 1-2/2001, s. 12.
- 3 Cage, John: *Experimentálna hudba*. In: „AVALANCHES 1990-1995“, Murin, M. (ed.), SNEH, Bratislava, 1996, s. 138.
- 4 Cage skomponoval dovedna päť *Europier*: *Europeras 1 & 2* (1987), *Europeras 3 & 4* (1990) a *Europa 5* (1991), pričom prvú nemožno predvádzať bez druhej a tretiu bez štvrtej.
- 5 Novotvar Michela Leirisa, spájajúci dva francúzske výrazy: „opéra“ (opera) a „erratique“ (sťahovavý, bludný);
- 6 Barthes, Roland: *Smrť autora*. In: Profil súčasného výtvarného umenia 1-2/2001, s. 11.
- 7 Autorom bizarného pojmu „plunderfónia“ (z anglického „plunder“ = 1. vykrádať, drancovať, rabovať; 2. slang. zisk, profit;) je kanadský hudobník John Oswald a spôsob štruktúrovania hudby z už existujúcich nahrávok iných hudieb sa ním začal označovať po tom, čo na prelome rokov 1989 a 1990 boli po rozhodnutí súdu zničené náklady jeho EP a CD *Plunderphonic*. Paradoxné na celej afére bolo, že Oswaldov album vyšiel vďaka podpore Arts Council of Canada a s varujúcim upozornením „not for sale“ na obale. Všetky skladby vytvoril Oswald z už existujúcich nahrávok iných interpretov: EP z roku 1988 obsahovalo verzie štyroch známych melódií od Dolly Partonovej, Elvisa Presleyho, Counta Basieho a Igora Stravinského, o rok mladšie CD bolo doplnené o ďalších dvadsať skladieb vrátane parafrázy hitu Michaela Jacksona *Bad*. A práve tá sa stala kameňom úrazu: Jacksonovi právnici spolu so zástupcami spoločnosti CBS a Asociácie Kanadského nahrávacieho priemyslu Oswalda žalovali a súd ho obvinil z plagiatstva a porušenia autorských práv. Rozhodnutie poroty neovplyvnil ani dôkaz, že práve Jacksonov hit *Will You Be There?* z albumu *Dangerous* sa začína vyše minútovým „plundrom“ z Beethovenovej 9. symfónie v podaní Clevelandského symfonického orchestra, pričom údaje na obale platne uvádzajú ako autora i aranžéra skladby Jacksona a ani náhodou neobsahujú formulu „not for sale“. Sám pôvodca pojmu „plunderfónia“ ho vymedzuje ako poznateľné sonické citovanie, založené na transformáciách známej, už raz nahratej hudby, ktoré nemusí byť nevyhnutne jej paródiou.

- 8 Šťastný, Jaroslav – Tejkal, Radek: *Rozhovor s Christianem Marclayem – „virtuosom na gramofony“*. In: Ticho 10/1998, s. 4.
- 9 Cseres, Jozef: *„Snažím sa nasamplovať jednu malú vec...“* (rozhovor s Bobom Ostertagom). In: Ticho 10/1998, s. 23.
- 10 Cseres, Jozef – Miller, Paul D.: *Wittgenstein a hip-hop*. In: Almanach 98. Texty o filme, filozofii, hudbe a výtvarnom umení, Mitášová, M. – Kaňuch, M. – Michalovič, P. – Cseres, J. (eds.), SCCA, Bratislava, 1999, s. 102.
- 11 Cseres, Jozef: *„Snažím sa nasamplovať jednu malú vec...“* (rozhovor s Bobom Ostertagom). In: Ticho 10/1998, s. 22.
- 12 Ostertag, Bob: *Burns Like Fire*. In: <http://www.detritus.net/ostertag>.
- 13 Cseres, Jozef: *„Snažím sa nasamplovať jednu malú vec...“* (rozhovor s Bobom Ostertagom). In: Ticho 10/1998, s. 22.
- 14 Všetky Oswaldove citáty v tejto kapitole, ktoré uvádzam bez označenia zdroja, pochádzajú z jeho rozhovorov s Normom Ingdom uverejnených na Oswaldovej internetovej stránke (www.plunderphonics.com) a v zborníku *Arcana. Musicians on Music*, Zorn, J. (ed.), Granary Books/Hips Road, New York, 2000, s. 9-17.
- 15 Oswald, napríklad, poctivo uvádza pôvod použitých citácií a nosiče s jeho plunderfóniami sú distribuované zdarma, obsahujúc formuľku „Nepredajné“.
- 16 Americká výtvarníčka Sherrie Levinová, napríklad, často prezentuje ako originály „vlastné“ fotografie, ktoré vznikli jednoduchým prefotografovaním fotografií iných autorov. K diskurzu o pôvodnosti a kópii pozri: Kraussová, Rosalind E.: *The Originality of Avant-Garde*, in Ingeborg Hoesterey (ed.), *Zeitgeist in Babel*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991, s. 66-79; krátený slovenský preklad in: Profil súčasného výtvarného umenia 1-2/2001, s. 80-90.
- 17 Cutler, Chris: *A History of Plunderphonics*. In: www.l-m-c.org.uk/texts/plunder.html, s. 3. Cutlerov text bol napísaný na objednávku kanadského periodika „MusicWorks“ a neskôr reprintovaný v anglickom časopise „Resonance“ (1993/2 a 4).
- 18 Otomo, Yoshihide: *Consume Ground-Zero!* In: booklet k CD Ground-Zero: *Consume Red*, SANK-OHSO discs/creativeman disc., Tokio, 1997, s. 2.
- 19 Cutler, Chris: *A History of Plunderphonics*. In: www.l-m-c.org.uk/texts/plunder.html, s. 4-5.
- 20 Godár, Vladimír: *Analýza vplyvu – kompozícia s modelom*. In: Almanach 98. Texty o filme, filozofii, hudbe a výtvarnom umení, Mitášová, M. – Kaňuch, M. – Michalovič, P. – Cseres, J. (eds.), SCCA, Bratislava, 1999, s. 126.

Odporúčané počúvanie:

- Cage, John: *Europeras 3 & 4*. Mode Records, New York, 1995.
- Cage, John: *Europa 5*. Mode Records, New York, 1994.
- Death of Vinyl*. DOVentertainment, Toronto, 1991.
- DJ Spooky That Subliminal Kid (mix.): *Necropolis. The Dialogic Project*. Knitting Factory Works, New York, 1995.
- Marclay, Christian: *Record Without a Cover*. Locus Solus, Tokio, 1999.
- Marclay, Christian: *Footsteps*. RecRec Genossenschaft, Zürich, 1990.
- Marclay, Christian: *More Encores*. ReR Megacorp, Thorton Heat, Surrey, 1997.
- Miller, Paul D.: *Death in the Light of the Phonograph: Excursions Into The Pre-Linguistic*. Asphodel Records, New York, 1997.
- Ground-Zero: *Revolutionary Pekinese Opera*. Trigram, Tokio, 1995.
- Ground-Zero: *Revolutionary Pekinese Opera Ver. 1.28*. ReR Megacorp, Thorton Heat, Surrey, 1996.
- Ground-Zero: *Consume Red*. SANK-OHSO discs/creativeman disc., Tokio, 1997.
- Ground-Zero: *Conflagration*. SANK-OHSO discs/creativeman disc., Tokio, 1997.
- Ground-Zero: *Consummation*. SANK-OHSO discs/creativeman disc., Tokio, 1998.
- Ostertag, Bob: *Attention Span*. RecRec Genossenschaft, Zürich, 1990.
- Ostertag, Bob: *Sooner or Later*. RecRec Genossenschaft, Zürich, 1991.
- Ostertag, Bob: *Burns Like Fire*. RecRec Genossenschaft, Zürich, 1992.
- Ostertag, Bob/Kronos Quartet: *All the Rage*. Elektra-Nonesuch, New York, 1993.
- Oswald, John: *Discosphere*. ReR Megacorp, Thorton Heat, Surrey, 1991.
- Oswald, John: *Plexure*. Avant/Disk Union, Tokio, 1993.
- Oswald, John: *69plunderphonics96*. Fony/Seeland, Toronto/Concord, 2001.
- Otomo, Yoshihide: *The Night Before The Death Of The Sampling Virus*. Extreme, Preston, 1993.
- Shea, David: *Shock Corridor*. Avant/Disk Union, Tokio, 1992.
- Shea, David: *Hsi-Yu-Chi*. Tzadik, New York, 1995.
- Shea, David: *Satyricon*. Sub Rosa, Brusel, 1997.

6. Komu a čomu dnes vlastne slúži Mnemón?

Semiotická pamäť nie je ukládanie, ale mechanizmus regenerovania.

Jurij M. Lotman

Pre pamäť je v umení len málo miesta...

Gilles Deleuze – Félix Guattari

Thamove obavy pred písmom ako degenerátorom ľudskej pamäti dnes vystriedali obavy pred počítačmi a digitálnymi nosičmi informácií. Elektronické databázy rozhodne necibria našu biologickú pamäť, rovnako ako syntezátory či samplery väčšinou neobohacujú muzikantskú erudíciu. Ľudstvo si však musí poradiť aj s touto dilemou, inak kultúra zanikne a bez nej sa do slepej uličky skôr či neskôr dostane aj civilizačný pokrok. Citlivými seizmografmi uvedeného nebezpečenstva sú opäť umelci. „V dnešnom svete logiku nahradila pamäť,” konštatuje jeden z nich, americký intermediálny tvorca Tom Sherman. „Sami si však pamätáme veľmi málo,” píše Sherman ďalej. „Pri stelesňovaní minulosti sa spoliehame na naše stroje. Stroje disponujú presnou a rozsiahlou pamäťovou výbavou. Stroje nás zbavujú zodpovednosti za uchovávanie a organizovanie spomienok. ... S pomocou našich strojov si už nepamätáme, ale sa roz-pamätávame. A v partnerstve s našimi strojmi nastoľujeme pravdu porovnávaním záznamov a dokumentárnej evidencie minulosti. Roz-rozpamätávaním presadzujeme našu vlastnú perspektívu. Roz-roz-roz-roz-pamätávaním... Roz-roz-roz-roz-roz-roz-roz-pamätávaním. ... Tešíme sa z konzistencie našej perspektívy. Sme pripútaní našou pamäťou, našou strojovou pamäťou. Sme od našej strojovej pamäte závislí. Bez nej sme stratení.”¹ Na hudobníkov by zrejme prípadná degenerácia pamäti dolahla najviac. Hudba totiž úzko súvisí s našimi pamäťovými mechanizmami. Pamäť je nielen predpokladom jej produkcie i reprodukcie, ale aj sama hudba prispieva k formovaniu semio- či dokonca infosféry.

Theatrum memoriae

Jedna postava vo Whiteheadovom opuse *Dead Letters* – obchodník na dôchodku Powelson – si na staré kolená zaumieni naučiť sa spamäti recitovať v starogréčtine celú Homérovu *Iliadu*. Pri úctyhodnej dĺžke eposu – 15 693 riadkov – je jeho zámer viac než bizarný a zrejme aj priekopnícky – chce „dosiahnuť vlastnú nesmrteľnosť prostredníctvom poémy, ktorá je sama nesmrteľná“. Ako inšpiračné zdroje svojej obsesie uvádza Powelson starogréckych básnikov Nikarita a Simonida. Prvý údajne vedel naspamäť obidva Homérove eposy, druhý vošiel do dejín ako geniálny memorizátor, spájajúci vokálny prednes s vizuálnymi asociáciami predmetov, miest a tvári poslucháčov. Na Simonidove mnemotechnické praktiky sa spolieha aj Powelson, obáva sa len, že suma predmetov v jeho príbytku zďaleka nedosahuje počet veršov v Homérovej *Iliade*. Powelson si vyrátal, že pri normálnom tempe mu bude prednesový akt trvať asi 28 hodín, z nedostatku času však chce zrýchliť tempo a skrátiť tak dobu recitácie zhruba na polovicu. Ako zarytému pacifistovi mu však oveľa väčší problém spôsobuje námet: dielo pokladá za najkrvavejšiu vojnovú epopeju v dejinách západnej literatúry.

Whitehead prirovnáva Powelsonovu memorizačnú ambíciu neobvyklej kapacity k fonografii (spomeňte si len na Millerovu „fonetiku grafológie“) a samo-vpísanie rozsiahleho textu do vlastného tela nazýva divadlom pamäti. „Powelson opísal postupy svojho súkromného divadla pamäti prostredníctvom analógie: predstavte si rad deravých vedier, každé z nich reprezentujúce jednu knihu Iliady. Zakaždým, keď sa nasledujúce vedro naplnilo (trebárs jeho vlastnou mozgovou tekutinou), voda v ostatných vedrách postupne vytekla von a Powelson sa musel vrátiť a naplniť ich znovu. Každá nová kniha, kniha-vedro, každý krôčik k nesmrteľnosti znamenali ďalšiu diery v Powelsonovej hlave. Odvysielaním odysey jeho čudesnej Iliady v rozhlase som aspoň pomohol preniesť intermediálny cyklus o 360°. Vojnové príbehy, diery v hlave a vytekanie čiastočne stráveného mŕtveho jazyka – v rámci tohto slovníka je rádio dokonale schopné rozprávať samo za seba.“²

Hypertextová metafora pamäti *Hypertextová biblia*

Na začiatku bola banálna udalosť: V polovici 80. rokov minulého storočia natrafil americký hudobník a intermedialný tvorca Arnold Dreyblatt v jednom istanbulskom antikvariáte na knihu *Who's Who in Central & East Europe* (1933). Dreyblattov výtlačok pochádzal z druhého vydania knihy z roku 1934 a obsahoval ako prílohu samostatný zväzok *Handbook of Central & East Europe (Príručka o Strednej a Východnej Európe)*. Nájdený text sa stal podkladom pre multimediálne dielo *Who's Who in Central & East Europe 1933*, hypertextovú operu, ktorá mala premiéru roku 1991 na berlínskej festivalickej "Inventionen" a v nasledujúcich rokoch ju v modifikovaných verziách uviedli aj v ďalších európskych mestách.

Nie je to okamžitý sok, sú to sokové viny, ktoré plynú naprieč generáciami.

Poviem vám jeden príbeh: Pochádzam z veľmi veľkej rodiny a na konci 70. rokov som zdedil nejaké peniaze po mojej pratekovej prvej LP platne a tak som chcel na ňu volala Mathilda Kaplanová a veľmi som si ju rodinný blázon, stará komunistka, vo svojej Elvise Presleyho. Volala sa Kaplanová, no vtedy som sa na to opýtal svojej matky. Povolať Kaplanová, no cez oceán sem prišla s Kapitulu „Lentinová,“ odpovedala. „Takže napíšem toto „to bolo iba meno, ktoré im zapisali, keď priručníci nevedeli napísať ich skutočné meno?“ „Lancewicki alebo tak nejako.“ „V „Nie, ani to nie je pravé. To je iba meno mojej tvoj starý otec, aby nemusel narukovať do tďalej až som nakoniec zistil, že neexistovali

Foto: www.dreyblatt.net



mali svoje vlastné hebrejské mená, no brali si kresťanské mená, **Arnold Dreyblatt**. Nikdy ich však nebrali vážne. Vôbec sa o to nestarali. Opýtal som sa aj na meno **Knihy**, obsahovala 10.000 hesiel, 10.000 individuálnych biografii. Dreyblatt z nich vybral 765, pričom sa sústredil na jedincov, ktorí „prepádli“ cez sito dejín, vyšmykli sa z kolektívnej pamäti ľudstva a upadli do zabudnutia, napriek tomu, že vo svojej dobe zrejme niečo znamenali. Hoci bolo Dreyblattovo selekčné kritérium subjektívne a hoci ho fascinoval intimný charakter hesiel (pozoruhodné je, že ich autormi neboli cudzie osoby, ale sami nositelia životných príbehov), nezaujímala ho až tak sujetová stránka

jednotlivých biografii, ale skôr možnosti ich potenciálneho prepojenia, resp. fiktívneho rozvíjania a interpretáčného dotvárania. Viac než kolorit nepokojnej doby a lokality ho prťahovala ich dynamika. Deterministická i civilizáčná. Dreyblatov opus je z tohto hľadiska veľmi postmoderné dielo. Veľkú modernistickú nárauju trišti na množstvo drobných individuálnych príbehov, ktorých vzájomná juxtapozícia oslabuje hegemoniu a teror univerzálneho a legimitizuje sféru jedinečného, intímneho a „iného“. A neobjektívnu kolektívnu pamäť mieša so subjektívnymi individuálnymi spomienkami.

ARNOLD DREYBLATT

WHO'S WHO

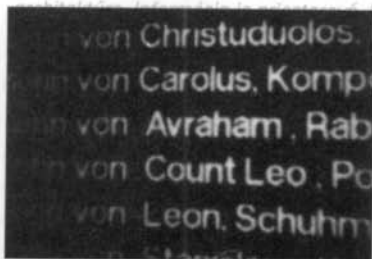
IN CENTRAL & EAST EUROPE 1933



Môžete cestovať v tisícoch týchto fragmentov a chápať ich ako biografiu jednej

Dreyblatt preto pochopiteľne siahol po médiu, ktoré už svojou interaktívnou podstatou sponchybnuje lineárne chápanie dejín, aké poznáme z väčšiny tradičných médií. Multidimenzionálna sieť hypertextu nás vovádza do multimediálneho sveta, kde sa zvuky, obrazy, texty (písané, tlačené i generované počítačom), gestá a pohyby tvoria a mixujú v rozmanitých interakciách, podľa možnosti scénického alebo CD-ROM-ového predvedenia. Na živom predstavení oddeľujú účinkujúcich od seba kóje, ktorých priesvitné steny majú symbolizovať štruktúru klasickej knihy. Od divákov ich zase oddeľuje opona, slúžiaca zároveň ako hlavné premietacie plátno. Divadelné obrazy za nim a filmové a diazovitívové na ňom zámerne perceptive redukujú realitu na efemérny tok neplastických obrazov. Premietané dobové

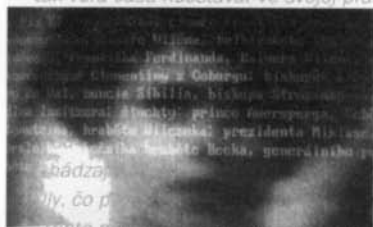
obrazy zo Strednej a Východnej Európy spred 2. svetovej vojny majú, podobne ako autobiografické texty, autentický pôvod a pochádzajú z budapeštianskych archívov. Dôležitou súčasťou vizuálnej scény je filmová projekcia animovaných počítačových textov, bežiacich na plátne vo forme titulok. V predstavení účinkuje autorov súbor The Orchestra of Excited Strings, sólová speváčka (Shelley Hirschová) a traja vokalisti spievajú alebo deklamujú fragmenty z textovej predlohy diela. Zložitú, počítačmi koordinovanú, multi-mediálnu výpravu dopĺňajú zvukové efekty Hansa Petra Kuhna *v tejto skúsenosti; navigácia v spleti biografických a historických fragmentov v počítačovej*



písmeno Tóry, musí byť opísané presne. Na tej istej strane sú texty z hlavného "zdroja" Tóry obklopené rozmanitými „cibufovými“ vrstvami často protirečivého Zivé predstavenie Dreyblattovej hypertextovej opery i jej CD-ROMová verzia simulujú usmerňovanú púť mnohovrstevnatou krajinou autentických dát. Autor zámerne zatahuje diváka-poslucháča do nepreskúmaných zákutí kolektívnej pamäti, pretože je presvedčený, že práve v nich leží mnoho nédiskurzívnych odpovedí na existenciálne otázky ľudstva. Prvotnosť kódu pred textom relativizujú aj protirečivé juxtapozície simultánne použité prezentačných médií, ktoré majú zároveň manifestovať nedôveryhodnosť súčasného, médiami deformovaného či simulovaného sveta. „Toto preťaženie zmyslov,“ hovorí autor, „fungovalo ako metafora aj vo vývoji diela, ktoré ústi do kataklizmatického kolapsu, keď počítačový text z celkovej databázy akoby implodoval na projekčnom plátne; keď všetky prežité textové a obrazové spomienky akoby minuli divákov predstavy. Divák sa počas hodín a pol trvajúceho predstavenia môže sústreďiť na čiastkový detail, trebárs vetu alebo frázu, ktorého význam potom narastá vo vzťahu k inému fragmentu; postupne mu však unikne, pretože za každou z týchto osôb stoja milióny ďalších s ich snami a spomienkami, nepriamo odkazujúcimi na uda-

losti v historickom čase. Databáza ľudstva je neuchopiteľná. V scénickom predstavení sme sa snažili dosiahnuť integráciu textu, obrazu, svetla a zvuku, ktorá by bola viac asociatívna než interaktívna v najstriktnejšom význame tohto slova. Zatiaľ čo ozajstná interaktívnosť často vyplýva z jednoduchej príčinnno-následkovej banality, predstieraná interaktívnosť umožňuje maximálne predpovedateľný efekt.

do 50. rokov 20. storočia. Keď ráno o deviatej otvárajú, vonku už čaká asi stočlenný dav historikov, ktorí sa po otvorení dverí budovy ponáhľajú hore schodami dojednať si prvé raňajky, pretože im do štvrtej poobede, keď zatvárajú, až tak veľa času neostáva. Vo svojej práci sa preto snažia udržiavať akýsi rytmus, zjazujú hore zakaždým vzápätí ako dokončili raňajky a armáda asistentov vám pomáha s hľadacím procesom vyhľadávania, ku ktorému takmer vždy dochádza v rôznych miestnostiach s množstvom stolov a stoličiek, ktoré sú naplnené rôznymi druhmi písaných pápačov, pripevnených na šatách a ktoré sú prostredníctvom nich vyvolávané pre potreby výskumu, kde sú všetky materiály uskladnené. Tento náhonový mechanizmus môžete pozorovať z vrchného poschodia; je to



septembra 1994,

Powelson z Whiteheadových *Nedoručiteľných listov* si na dôchodku cibril pamäť recitovaním Homérovej *Iliady* v originále. Chcel „dosiahnuť vlastnú nesmrteľnosť prostredníctvom poémy, ktorá je sama nesmrteľná“. Nominalistické peripetie Dreyblattových židovských predchodcov, ktorí si, v snahe uniknúť pred smrťou, menili vlastné mená, priviedli ich zvedavého potomka k elektronickým archívom a hypertextu.

Memory Disorder

Sebadeštrujúca konzumácia súboru Ground Zero bola súčasťou Otomovho dlhodobého projektu „Sampling Virus“. Roku 1993 ho odštartoval pilotným cédečkom s apokalyptickým názvom *The Night Before The Death Of The Sampling Virus (Noc pred smrťou samplingového víru)*. Do jeho záhlavia vpišal ako motto výrok japonského mysliteľa Katsushika Tanaku: *„Regenerácia je možná aj vtedy, keď je stratený význam, no ak sa raz stratí zvuk, nikdy sa už nevráti.“* Regenerácia zvukov, ktoré už raz existovali, je preto hlavným predmetom Otomovho skladateľského záujmu. Nezaujíma ho však len ich konzervovanie, ale prezieravo tiež aranzuje kontexty, v ktorých sa jeho zásluhou ocitajú. Chronologické, geografické a kultúrne remixy generujú nové a nové kontexty a tie sú vždy komentárom bez ohľadu na mieru intencie, ktorá za nimi stojí. Prostredníctvom samplingu Otomo kreuje hudobné situácie otvorené ďalším vplyvom. Sampling plní v tomto procese funkciu nebiologickéj pamäti. Zabezpečuje kontinuitu v diachrónej rovine a zároveň umožňuje synchronne juxtaponovanie zvukov. *„Mojou kľúčovou témou je pamäť. Vzťah a ožajstné spojenie medzi reálnym svetom, reálnym životom a hudbou. Proces a vzťah sú pre mňa veľmi dôležité veci. Niekedy dôležitejšie než výsledok. Pretože moje dielo je jedným z nových systémov pamäti a vytvára voči niekomu či niečomu nový typ vzťahu. Je to ako ľudský mozog alebo skutočný život. A život je vždy proces.“*⁴ osvetlil mi Otomo základné postuláty filozofie svojej tvorby. A pretože život je proces a umenie, ako nás učili mnohí predstavitelia európskej povojnovej avantgardy, ho nemá napodobovať, ale sa k nemu pripojiť, prípadne s ním úplne splnúť, stáva sa aj ono predovšetkým procesom, zrefazujúcim predtým separované, uzavreté umelecké diela do nekonečného prúdu zvukov, obrazov, gest, akcií, vytvárajúcich artaudovsky „krutú“ dynamickú, procesuálnu formu. Ak teda Cage či Oswald nechali „svojich“ (prí vlastnených) autorov doslova zmiznúť, Otomov prístup je prístupom zvukového kamikadže, riskujúceho už nielen svoje fyzické zmiznutie, ale aj vlastnú identitu.

„Až kým nezomriem, zvuky budú existovať,“ glosoval pred rokmi svoju skúsenosť z anechidrickej komory John Cage. A vizionársky dodal: „A budú pokračovať aj po mojej smrti.“ *„Tento vírus prežije moju smrť,“* napísal mi

štyridsať rokov neskôr Yoshihide Otomo o cyklickom projekte *Sampling Virus*. V Otomovom poňatí je *sampling virus* nekonečným *work-in-progress*, a to nielen v dichrónnej, ale aj v synchronnej rovine. Kontinuitu v oboch rovinách zabezpečuje nevyčerpatelnosť zvukových zdrojov, heretické zaobchádzanie s nimi, benevolentnosť voči autorským zásahom, anonymnenie, ignorovanie či dokonca zrušenie inštitúcie autora, zámerné nerespektovanie autorských práv a najmä multiplikovanie zvukov geometrickým radom. To všetko možno chápať aj ako pokus o zvrátenie lineárneho, ireverzibilného času a nastolenie cyklického mytologického času. V rámci týchto snáh plní *samplingová* technológia funkciu pamäti a hudbu vytváranú pomocou nej možno preto priradiť k *artes memoriae*.

51	SEIKO	0:40	LP record	Terribile
52	TDK	0:36	Solo Sheet	Terribile
<p>Sampling Virus Project</p> <p>Sometimes I use this name for my Solo. But This project is mainly not for concert. This is a very big and very cheap Project. I am making a lots of Sampling Virus since 1992. And Anyone can use this Virus for Sampling work and Anyone can make 2nd, 3rd, 4th ~5th~ Version from them. This is like</p>				
53	SHURE	0:20	LP record	MD
54	SHURE	0:20	LP record	Terribile
55	SHURE	0:20	LP record	Terribile
56	SHURE	0:20	LP record	Terribile
57	SHURE	0:20	LP record	Terribile
58	SHURE	0:20	LP record	Terribile
59	SHURE	0:20	LP record	Terribile
60	SHURE	0:20	LP record	Terribile
61	SHURE	0:20	LP record	Terribile
62	SHURE	0:20	LP record	Terribile
63	SHURE	0:20	LP record	Terribile
64	SHURE	0:20	LP record	Terribile
65	SHURE	0:20	LP record	Terribile
66	SHURE	0:20	LP record	Terribile
67	SHURE	0:20	LP record	Terribile
68	SHURE	0:20	LP record	Terribile
69	SHURE	0:20	LP record	Terribile
70	SHURE	0:20	LP record	Terribile
71	SHURE	0:20	LP record	Terribile
72	SHURE	0:20	LP record	Terribile
73	SHURE	0:20	LP record	Terribile
74	SHURE	0:20	LP record	Terribile
75	SHURE	0:20	LP record	Terribile
76	SHURE	0:20	LP record	Terribile
77	SHURE	0:20	LP record	Terribile
78	SHURE	0:20	LP record	Terribile
79	SHURE	0:20	LP record	Terribile
80	SHURE	0:20	LP record	Terribile
81	SHURE	0:20	LP record	Terribile
82	SHURE	0:20	LP record	Terribile
83	SHURE	0:20	LP record	Terribile
84	SHURE	0:20	LP record	Terribile
85	SHURE	0:20	LP record	Terribile
86	SHURE	0:20	LP record	Terribile
87	SHURE	0:20	LP record	Terribile
88	SHURE	0:20	LP record	Terribile
89	SHURE	0:20	LP record	Terribile
90	SHURE	0:20	LP record	Terribile

Samplingový vírus máva množstvo podob a na svoju aktivizáciu a regeneráciu využíva rozličné, nielen akustické médiá. CD *Noc pred smrťou samplingového víru* obsahuje 77 krátkych kusov-vírov s názvami po japonských priemyselných firmách: *Toyota, Akai, Matsushita, Aiwa... Seiko, TDK, Sanyo... Amada, Korg*. Priložený „návod na použitie“ uvádza fyzikálne zloženie výrobku (92,7% ľudského hlasu a 7,3% sprievodných zvukov a hlukov) a odporúča ho konzumovať simultánne s inou, najlepšie meditačnou „hudbou“, pri aktivovaných funkciách „shuffle“ alebo „repeat“. Všetko závisí od vôle poslucháča, na ktorého sa prenáša zodpovednosť za ďalší osud nahratých vírov. Môže ich ďalej reprodukovat, ale aj zničiť. Zámerom projektu nebolo vytvoriť umelecké dielo, ale obnažiť proces *samplingovania*. A hoci ním Otomo testuje návyky a predsudky hudobnej recepcie, predsa len kladie dôraz na vedľajšie účinky, ktoré projekt môže spôsobiť. Tie totiž najlepšie

reprezentujú autoreprodukčnú povahu vírov, pretože ignorujú pôvodný (neumelecký) zámer a vymykajú sa akejkoľvek kontrole zo strany svojho stvoriteľa. Ten uvádza len zdroje, z ktorých jednotlivé samplingové víry pochádzajú – televízne a rozhlasové programy, správy, reklamy a jingle, filmové soundtracky a hlasy, rôzne platne, cédečka a kazety, policajné vysielачky atď. Jediné živé hlasy patria dvom vokálnym hviezdám japonskej hudobnej avantgardy 90. rokov minulého storočia – speváčke Tenko a spevákov Yamatsuka Eyovi.

Ďalšie pokračovania (re)cyklického projektu *Samplingového víru* nahral Otomo s dvoma skladateľmi zo San Francisca – Carlom Stonom a Bobom Ostertagom. S prvým si od júna do septembra 1994 vymieňali DAT pásky s akustickým materiálom, ktorý obidvaja postupne dotvárali do (pre nich) zvukovo i sémanticky prijateľných tvarov. Autorstvo bolo spochybnené na samom začiatku procesu, pretože už východiskovú pásku koncipoval Otomo ako koláž z hudieb Steva Beresforda, Jona Rosa, Sachiko Matsubary, Carlosa Zingara, súboru Negativland, západonemeckého vojenského orchestra, čínskej revolučnej opery, hlasu Mao Tse-tunga a i. Stone ju resamploval podľa vlastných predstáv, pridal hudbu z japonských animovaných a amerických sci-fi filmov a poslal späť Otomovi. Pásku si vymenili šesťkrát, pričom sa použitý zvukový materiál postupne rozrastal o ďalšie zdroje – tradičnú hudbu z Iránu, Tibetu, Kórey, Japonska, rock & roll, japonskú ústavu, hlas Martina Luthera Kinga, barokovú hudbu atď. Disk *Monogatari: Amino Argot* prezentuje všetkých šesť verzií reťazca a už druhá sa značne líši od prvej. Z hľadiska obsahu traktuje Otomove obľúbené témy: komunizmus a postkomunizmus, kapitalizmus a konzumnú spoločnosť vo východnej Ázii. Ešte kurióznejšiu formu mail-artovej komunikácie predstavuje Otomov spoločný album s Bobom Ostertagom *Twins! (Dvojičky!)*. Na začiatku si Otomo, Ostertag a producent Shigenori Noda vybrali po jednom muzikantovi-rodíčovi. Otomo bubeník Chrisa Cutlera, Ostertag trubkára Herba Robertsona a Noda kotistku Michiyo Yagi. Každý rodič potom nahral jednu svoju skladbu a poslal ju obidvom protagonistom projektu, ktorí ju vzápätí každý zvlášť resamplovali. Naklonovali spolu šesť dvojičiek: Yoshihide a Boba Cutlerovcov, Yoshihide a Boba Yagiovcov a Yoshihide a Boba Robertsonovcov.

Problému pamäti zasvätil Otomo aj svoj ďalší projekt *Memory Disorder* (*Zmätená pamäť*). V rámci neho realizoval niekoľko výstupov: rovnomenný videofilm, ktorý roku 1993 natočil s režisérom Hideaki Sasakim, sólové CD *Vinyl Tranquilizer* (*Vinylové sedatívum*, 1997), zvukovú koláž z vlastnej hudby na DAT kazete *Meltd Memory* (*Rozpustená pamäť*, 1997), CD *Sound Factory* (*Zvuková továrň*, 1998), akustickú inštaláciu *Meltd Memory 2* na výstave RAPID na Novom Zélande roku 1997, scénickú hudbu pre súbor DanceArt Hong Kong *Music for DanceArt Hong Kong's „Memory Disorder“*, vinylový dvojalbum *Memory Defacement* (*Znetvorená pamäť*, 1998), minidisk *Digital Tranquilizer Ver. 1.0.* (*Digitálne sedatívum ver. 1.0.*, 1999) i vizuálno-akustickú inštaláciu so Sachiko M a slovenským duom LENGOW & HE[®]RME[™]S *Warholes/Warhol Memory Disorder* v Múzeu moderného umenia rodiny Warholovcov v Medzilaborciach roku 1999.

Vinyl Tranquilizer ponúka poslucháčovi pamäťové sedatíva v šesťdesiatich kapsulách s presnou minútážou 60 sekúnd. Otomo ich namiešal zo šesťdesiatich rozdielnych vinylových platní s experimentálnou hudbou. Každá dávka teda obsahuje minútu koncentrovanej experimentálnej hudby. Ich požitie môže spôsobiť ospalosť, preto sa poslucháčom neodporúča počas počúvania ani po ňom riadiť motorové vozidlá, ani manipulovať s inými strojmi, varuje nás dôležité upozornenie na obale. Kým dve skladby sólového albumu *Sound Factory* reprezentujú Otoma ako invenčného štúdiového manipulátora so zvukmi na rozsiahlejších plochách a predstavujú dosť extrémnu polohu aj v rámci jeho tvorby, dvojalbum *Memory Defacement* znamená opäť koncentráciu nápadov do množstva niekoľko sekúnd trvajúcich miniatúr. Na prvej platni albumu je Otomova koláž k inštalácii v Kóbe, druhá je živým záznamom vystúpenia na jej otvorení v duu so Sachiko M, s ktorou po rozpustení Ground-Zero účinkuje v zoskupeniach Filament a I.S.O. *Digital Tranquilizer Ver. 1.0.* obsahuje päť digitálnych miniatúr v impresionisticko-minimalistickom šate a záverečné štvorsekundové „hardcorové vydýchnutie“. Autor ich lakonicky označil skratkou DT a poradovým číslom a „ver. 1.0.“ za názvom naznačuje, že sa dočkáme aj ďalších resamplovaných verzií tohto pôvabného dielka. Resamplom sa napokon samo začína: *DT 1* nasamploval Otomo z CD Sachiko M *Sine Wave Solo* (1999). Zvuky ostatných sú „pôvodné“. To odlišuje *Digitálne sedatívum*

od jeho vinylového predchodcu. A je tu aj ďalší markantný rozdiel: Kým minútové kapsuly s vinylovými sedatívami sú, vzhľadom na povahu použitého stavebného materiálu i časovo limitovanú formu, zvukovo expresívne, minimalizmus *Digitálneho sedatíva* je paradoxne menej konceptuálny a viac hudobný, miniatúry na ňom sú prekomponovanejšie a vyznačujú sa povestným citom svojho autora pre formu a detaily.

Projekt pre Múzeum moderného umenia rodiny Warholovcov v Medzilaborciach recykluje-resampluje bizarné myšlienky a pocity „programátora“ masovej kultúry a mediálneho šialenstva Andyho Warhola, vrátane jeho obsesie povýšiť artikuláciu redundancie a banality na estetický princíp. Každá zo zúčastnených dvojíc si k realizácii prizvala jedného insitného umelca – LENGOW & HE[®]RME[™]S miestneho maliara a príležitostného pastiera kráv Petra Skalu, Otomo Yoshihide & Sachiko M mysteriózneho DJ-a Maa z Číny. Rozsiahla vizuálno-akustická inštalácia pozostávala z troch navzájom prepojených častí: 1. pred budovu Múzea bola dotiahnutá stará maringotka vrátane jej sezónneho nájomníka Petra Skalu a dočasne premenená na bizarnú galériu; 2. pri vchode do hlavnej výstavnej sály si návštevníci mohli vystreliť z vodných pištolí na kópiu Warholovho Maa z pozície strieľajúceho Elvisa Presleyho, respektíve zatancovať si foxtrot podľa známej Warholovej schémy tanečných krokov, namaľovanej na podlahe; 3. vo výstavnej sále LENGOW & HE[®]RME[™]S „osignovali“ Warholove originálne tlačé nálepkami „warholes“. Nalepili ich na sklá obrazov tak, aby priestrely rafinované dotvárali pôvodnú ikonografiu, resp. provokovali nové kontexty. Niektoré originály boli nahradené Skalovými parafrázami na Warholovho Mao Ce-tunga a maľbami kráv. Vizuálnu inštaláciu sprevádzala strhujúca elektronická kompozícia *Warhol Memory Disorder*, v ktorej Yoshihide Otomo a Sachiko M použili zvukové vzorky z neďalekého rodiska Warholových rodičov a hudobný materiál získaný od DJ-a Maa. *Genius loci ad futuram memoriam!*

Po zániku Ground-Zero vhuol Otomo do „postsamplingového“ obdobia. Minimalizoval význam i výraz; vyprázdnil pamäťovú kapacitu samplerov, submisívne drážky gramoplatní nahradil sémanticky neutrálnym povrchom činelov a hráva už aj na „akustických gramofónoch“. V poslednom čase ho viac než mimohudobná pluralitná realita zaujímajú „zvuky v stave zrodu“, zvuky ako procesuálne stávania, ich zdanlivo asémantické charakteristiky



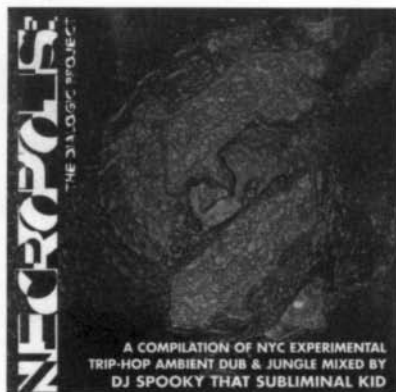
Yoshihide Otomo

i vedľajšie produkty a účinky ich elektro-
nického generovania – šumy, praskoty,
feedbacky, skraty atď. Nečudo, že si dobre
rozumie práve so Sachiko M, ktorá trpezli-
vo spriada lyrické elektronické haiku zo
sínusových vln vyprázdneného samplera,
či s Toshimaru Nakamurom, virtuózom na
mixážnom pulte bez vstupov. Zmätená
a znetvorená pamäť akoby prechádzala
regenerujúcou očistou. Nechcime radšej
vedieť, čoho sa dočkáme po jej rekonva-
lescencii.

Powelson z Whiteheadových *Nedoručiteľných listov* si na dôchodku cib-
ril pamäť recitovaním Homérovej *Iliady* v origináli. Chcel „dosiahnuť vlastnú
nesmrteľnosť prostredníctvom poémy, ktorá je sama nesmrteľná“. Nominalistické peripetie Dreyblattových židovských predchodcov, ktorí si,
v snahe uniknúť pred smrťou, menili vlastné mená, priviedli ich zvedavého
potomka k elektronickým archívom a hypertextu. Až kým nezomriem, zvuky
budú existovať,“ zglosoval pred rokmi svoju skúsenosť z anechoickej komo-
ry John Cage. A vizionársky dodal: "A budú pokračovať aj po mojej smrti."
"Tento vírus prežije moju smrť," presviedča nás štyridsať rokov po Cageovi
Yoshihide Otomo v cyklickom projekte *Sampling Virus*.

Memoria pro futuro

Roku 1995 sa vo vydavateľskom katalógu známeho newyorského hudobného klubu Knitting Factory objavil album so zvláštnym názvom *Necropolis*. Sedemdesiatšesť minút dlhá mixáž s podtitulom „dialogický projekt“ zostavil muž s ešte zvláštnejším pseudonymom DJ Spooky That Subliminal Kid. Booklet albumu obsahoval pozoruhodnú esej *O parataxe a karnevalovej ambivalencii*, v ktorej sa zračí syntéza bachtinovsko-lotmanovskej interpretačnej tradície s foucaultovsko-deleuzovským spôsobom myslenia a pod ktorou je podpísaný Paul D. Miller. Na tom by ešte nebolo nič zvláštne, keby DJ Spooky That Subliminal Kid (resp. That Ontological Assassin) a Paul D. Miller neboli jedna a tá istá osoba. Rôzne mená reprezentujú rozličné identity jednej fyzickej osoby: na jednej strane je to postmoderný deejay, ktorý sám seba pokladá za „kybernetického dediča“ afro-americkéj tradície jazzovej improvizácie, na druhej strane sa hlási k odkazu európskeho postštrukturalistického kritického myslenia a konceptuálne orientovanej umeleckej tvorby. Ich fyzický nositeľ sa rozhodol prispôbiť prežitú inštitúciu autorstva aktuálnej potrebe artikulovať pluralitu postmoderného sveta. Schizo-, či skôr polyfrénia, je povýšená na *modus operandi* vlastnej rôznorodej a zároveň eklektickej tvorby.



Miller pochádza z New Yorku a genius loci multikultúrnej megapolis (alebo azda necropolis?) do neho zakódoval všetky predpoklady pre kritickú reflexiu redundantnej kultúry konca minulého tisícročia. Vyštudoval filozofiu a francúzsku literatúru, po štúdiách žil nejaký čas v Paríži, kde začal písať dve knihy: sci-fi román o zvuku a pamäti a ich manipulovateľnosti *And Now A Message From Our Sponsors (A teraz odkaz od našich sponzorov)* a teoretický náčrt dejín samplingu od kanibalizmu až po počítačovú kultúru *Flow My Blood the DJ Said (Rozprúď moju krv, povedal DJ)*, odhaľujúci spojitosti medzi semiotikou, elektro-modernitou a urbánnou mládežníckou kultúrou. Popritom sa intenzívne venoval dj-skej praxi, rekombinujúc vlastnú hudbu s hudobnými remixami a kompiláciami iných autorov. Je jedným zo zakladateľov newyorskej „illbientnej“ scény, pre ktorú je príznačná štýlová neuchopiteľnosť a ktorá svoju recyklačnú poetiku mixuje z najrozmanitejších idio- i sociolektov, nevyhýbajúc sa ani jednému z hudobných štýlov a prejavov. Miller stihol na svojich remixoch spolupracovať s takými rozdielnymi osobnosťami, ako sú Iannis Xenakis, Ben Neill, Ryuichi Sakamoto, Butch Morris, Arto Lindsay, Bill Laswell, Thurston Moore, Nick Cave či heavy-metalové zoskupenie Metallica.



Paul D. Miller a.k.a. DJ Spooky That Subliminal Kid

O parataxe a karnevalovej ambivalencii

Millerov text *O parataxe a karnevalovej ambivalencii* je úryvkom z jeho druhej knihy a hovorí o jazyku ako „metapriestore ľudskej komunikácie“, ktorý sa týka všetkých aspektov medziludskej interakcie. Niektoré myšlien-

ky z neho znejú príkladne wittgensteinovsky („*Prostredníctvom toho istého aktu, ktorým okolo nás spriadame jazyk, votkávame do neho aj samých seba; každý jazyk rysuje okolo ľudí, ktorým patrí, kruh a tento kruh možno transcendovať len keď človek zároveň pretína a prestupuje iného človeka. Byť niekedy znamená byť vyslovený.*”⁵) a nezaprú ani ontologický realizmus súčasných umeleckých výtvorov, rezignujúcich na reprezentáciu jestvujúcej reality a ašpirujúcich na tvorbu novej reality. Aj Miller, podobne ako Otomo, spája nové spôsoby štruktúrovania hudby s fenoménom pamäti, expanduje ju však *pro futuro*. Realita u neho splyva s parapríestormi našich vlastných túžob a tie už vlastne patria budúcnosti. DJ sa v jeho chápaní stáva „prostredníkom medzi egom a fikciami vonkajšieho sveta”, „spaciálnym inžinierom neviditeľného mesta”, súradnice ktorého určujú pohyblivé a premenlivé parametre virtuálneho časo-priestoru. „*DJ, prekladajúc nepreložitelné, prostredníctvom jednoty formy a obsahu prizmaticky refraktuje význam z dobre exponovaného dejiska kultúry a rizomatickým spôsobom umiestňuje jeho lúče späť na ich pôvodné miesto v ľudskej myslí. Táto refrakcia významu privádza človeka od singuláru k plurálu a za chodu vedie ego-centrické ja do priestorov multiplu, kde sú všetky veci navzájom spojené,*” píše Miller v spomínanej eseji.⁶ Je to veru zvláštna mytológia, pretože svoje konštitučné udalosti a akty nehľadá v minulosti, ale v budúcnosti. Ich nositeľmi sú realitní hackeri, akýsi tricksteri kybernetického veku, bravúrne žongľujúci s textami a kontextami.

Hoci Miller pracuje vo viacerých médiách – diskurzívnych i nediskurzívnych – známym sa stal najmä vďaka elektronickým hudobným mixom, ktoré nazýva „dynamickými palimpsestami” či „elektromagnetickými plátnami” a chápe ako „sociálne konštrukcie pamäti”. „*V elektronickom prostredí,*” píše v spomínanej knihe, „*kde sa dnes všetci pohybujeme, je DJ kustódom aurálnej histórie. V mixe sú tvorca i remixovač spolu votkani do synkretického textového priestoru samplov a iného sónického materiálu a vytvárajú zvukové tkanivo bez švíkov, v ktorom sa zvláštnym spôsobom zrkadlí súčasný makrokozmos kyberpriestoru, kde si rôzne hlasy a vizie neustále prekážajú a navzájom sa oplodňujú. Spojenia medzi pamäťou, časom a miestom sú externalizované a poslucháčovi sprístupňovné z hľadiska DJ-a, vytvárajúceho mix. Mix preto pôsobí ako nepretržité sa pohybujúci fotografický*

rámik vo svetlej komore zachytávajúci chvíľkové udalosti. Umožňuje v tomto obraze vyvolávať rozličné jazyky, texty a zvuky, zblížujúc, miešajúc a vytvárajúc nové médium, ktoré prestupuje jeho pôvodnými zložkami. Výsledok tejto audiokoláže necháva svoje pôvodné prvky ďaleko za sebou. ... hypermoderná doba vymazala súčasné posolstvo. Môžete sa stotožniť s akýmkoľvek zvukom."⁷

Powelson z Whiteheadových *Nedoručiteľných listov* si na dôchôdku cibril pamäť recitovaním Homérovej *Iliady* v origináli. Chcel „dosiahnuť vlastnú nesmrteľnosť prostredníctvom poémy, ktorá je sama nesmrteľná“. Nominalistické peripetie Dreyblattových židovských predchodcov, ktorí si, v snahe uniknúť pred smrťou, menili vlastné mená, priviedli ich zvedavého potomka k elektronickým archívom a hypertextu. „Až kým nezomriem, zvuky budú existovať,“ glosoval pred rokmi svoju skúsenosť z anechoickej komory John Cage. A vizionársky dodal: „A budú pokračovať aj po mojej smrti.“ „Tento vírus prežije moju smrť,“ presviedča nás štyridsať rokov po Cageovi Yoshihide Otomo v cyklickom projekte *Sampling Virus*. „Ludstvo sa presunie do inej éry sociálnej evolúcie iba prostredníctvom mixu a všetkého, čo spôsobuje – premenou etnickej, národnej a sexuálnej identity. Ja môžem iba dúfať, že presun sveta do tejto novej matrice sa zaobíde bez veľkého rozvratu,“ prorokuje dnes Paul D. Miller v knihe *Flow My Blood the DJ Said*.⁸ Dúfajme s ním.

Memoria loci

O pôvodnosti a akejkolvek čistote v umení pochybuje aj Jon Rose, ktorý tiež zasvätil niektoré projekty problému hudobnej pamäti. V monumentálnom rosenbergovskom *Gesamtkunstwerku* sa stelesnením memorizačného konceptu stala fiktívna postava bizarného huslistu Joa 'Doca' Rosenberga. Inšitný austrálsky improvizátor, kráčajúci v hlbokých Simonidových stopách (Rose s Weingartenom nás budú, samozrejme, presviedčať o inej vplyvnej tradícii), koncipoval svoju prevratnú teóriu „boo” ako memorizačnú techniku, spájajúcu jazzovú improvizáciu so schopnosťou asociovať zvukové a hudobné fenomény podľa spaciálnych a lokalitných zvláštností.

Rose a jeho Rosenbergovci podrobujú diachrónnu organizáciu empirického materiálu synchronnej redukcií štrukturalistického typu, aby prostredníctvom rôznych idiolektov a kultúrnych anomálií odhaľovali klamlivosť médiami umelo exponovaného mainstreamu. Povrchné, zaujaté a väčšinou krátkodobé scanovanie ustupuje podrobnému, objektívnejšiemu mapovaniu „okótovaného” terénu a dlhodobej archivácii získaných dát. Exaktný výskum je, samozrejme, s nadhľadom dištancovaný postmodernou iróniou.

V multimediálnych kusoch *Maps & Mapping (Mapy a mapovanie, 1995)* a *Violin Factory (Husľová továreň, 1999)* sa Rose zameril na prieskum efemérnych (hudobných i mimohudobných) fenoménov, ktoré obyčajne stoja na periférii „seriózneho” záujmu. V prvom interaktívnymi technológiami mapuje priestor a jeho funkcie, fyzické pohyby hudobníkov v ňom, kontingentné a probabilné aspekty improvizovanej hudby, reálny i iluzórny časový rámec, v druhom sa zase podujal odhaliť euro-americkému kultúrnemu okruhu bizarný kontext čínskeho husľového veľkopriemyslu a tajomstvo jeho komerčného úspechu v zglobalizovanom svete.

Rosova mapovacia obsesia kulminuje v monumentálnom projekte *The Australia Ad Lib* (2001), kde jeho iniciátor traktuje aurálnu tradíciu v odľahlých, najmä vidieckych kútoch dnešnej Austrálie. Jej nositelia – „pouliční hudobníci, kabinetní archivári, lacní experimentátori, mizerní kopírovači, členovia Záchrancov života & Ligového klubu, exteriéroví rečníci s pózou, improvizujúci kostolní organisti, environmentálne skazení alebo inšpirovaní čudáci, počítačoví hackeri, virtuózi na gumovníkových listoch, hlavné čísla

programov, dražitelia, domorodí rozprávači príbehov, hviezdy karaoke, degradovaní filozofi záchodových stien, amatérske zbory, manažéri gitarových a organových obchodíkov, fónickí básnici, poobedňajší rečníci atď.⁹ – niektorými významnými novátormi hudby 20. storočia támo môže stať, že len nepatrné percento prenikne do dejín elitárskeho, profesionálneho umenia. „A hoci profesionálni zvukoví umelci nie sú z projektu vylúčení,“ hovorí Rose, „dôraz je viac na amatérskom, okrajovom... obskúrnom sound-artistovi či chuligánskom performerovi.“¹⁰



Jon Rosenberg

The Australia Ad Lib je vlastne zvukový archív, ktorého autentické položky koexistujú v príkladnej zhode bez cenzorských či hierarchických selektívnych mechanizmov. Spája ich iba geografická príslušnosť a zámer archívára preskúmať možnosti prežívania neelitárskych, periférnych aurálnych kultúr v neľútostných podmienkach technologického, mediálneho a globalizačného útlaku. Sú dnes takéto kultúrne endemity nevyhnutne odsúdené na stratu vlastnej identity, zdegenerovanie na turistický artikl a postupný zánik? Podobné existenciálne otázky viera aj v Rosovej hlave: „Je verejná živá vystúpenia umelca pred obecenstvom po nástupe internetu a všadeprítomných clap-topových umelcov už sloba dávnou minulosťou? Môžu dnes amatérski umelci vystupovať už iba doma pred zrkadlom? Staňa sa aj v tomto prípade z rozhlasu prosperujúci priemysel, ibaže tentoraz ako súčasť osobnej domácej zábavnej výbavy? Spôsobí tyrania vzdialenosti, ktorá v Austrálii urobila rozhlas takým dôležitým, oživenie prostredníctvom nových, vzdialenosti ničiacich médií? Vytvorí nová počítačová kultúra väčšiu konformnosť (keďže množstvo počítačových programov pracuje rovnakým spôsobom), alebo tam hľadám vznikne rovnaké množstvo nonkonformistov, domácich majstrov, ikonoklastov...? Ibaže odsúdených na virtuálne javisko internetu? Čo bude tvoriť zábavu v rámci spoločenských udalostí vo vidieckom meste s 300 obyvateľmi a jedným golfovým klubom?

Postaví sa ešte niekedy (horko-ťažko) miestny lekár, zažiada o úvodný klavírny akord a skúsi to? Alebo azda všetci pôjdu pekne sami domov k dokonale nabýskanému hollywoodskému braku či ku svojej Sony Playstation? Žije ešte vôbec v Austrálii nejaká vbrujúca aurálna tradícia amatérskej hudby mimo aborigénskej tradície alebo neškodnej zábavy pre turistický priemysel? Aborigénom Jimmym Mobanom. Naučil sa, že piesne si možno pamätať vďaka schopnosti priradiť každú pieseň k nejakému kameňu

(prípa
vyšfap
širokél
zistením,
sú prep
a spořah
nie o
pravdepoc
čias. Vřak



tí na juhu si však myslia svojej!

Rosenberg však napriek tomu potreboval pre svoju teóriu nejaký druh

Rose však prezieravo nečaka na negativne odpovede, ktoré priniesie život, ani sa pateticky nekocha v produkte, ktorý svojim výskumom naakumuloval. Vie síce, že život je neustála zmena, no zmena nemusí smerovať výlučne k horšiemu. Ziskany audioarchív preto resuscituje ako prvý: v telefonickom a internetovom spojení s hudobníkmi z celej Austrálie, sprevádzaný štúdiovým sláčikovým orchestrom a interaktívnym MIDI systémom, ovládajúcim zozbierané vzorky, komponuje a improvizuje názivo pred reálnym publikom i poslucháčmi priameho rozhlasového či internetového vysielania. Aj to je jedna z ciest, ako nedovoliť technológii diktovať ľudstvu podmienky a degenerovať jeho kultúrne dedičstvo, ale naopak, ako ju zmysluplne zapojiť do procesu kultivovania kolektívnej pamäti.

Veľkým, nielen zvukovým, archívom je aj ďalší Rosov projekt **Rosenbergovo múzeum**. Kontinuálne ho rozvíja už od polovice 80. rokov, keď sa vybral v šlapajach fiktívneho dr. Johanna Rosenberga do Berlína, aby tam poskytl húsňovi fungujúcu schému, podľa ktorej bolo možné posúvať akýkoľvek vnímateľný hudobný jazyk dopredu, dozadu, nahor, po

Rosenbergovcov. Rosenbergovo múzeum dnes sídli v maličknej juhoslovenskej dedine Violin a disponuje zbierkou, za ktorú by sa nemuselo hanbiť žiadne múzeum moderného umenia. Tvoria ju dokumenty a objekty spojené nejakým spôsobom s aktivitami fiktívnej dynastie Rosenbergovcov, ďalej všemožné husľové gýče a nakoniec umelecké diela s husľovou tematikou. Niekedy však posledné dve kategórie navzájom splyvajú.

Foto: Wolf Peter Stiffel



The Violin String Quartet (P. Durrant, A. Kolkowski, K. Matthews, J. Rose)

V základoch Rosenbergovho múzea sa mieša história a faktografia s fikciou, umeleckou svetotvorbou, hrou a humorom. Celý projekt vhodne korešponduje s hravým charakterom súčasného umenia, vehementne sa brániacim seba-uprimnejším snahám o metafyzické uchopenie. Jeho neodmysliteľnou súčasťou sú humor, ironia, kamufláž a fikcia. Rosenbergovo múzeum je dnes takou organickou zmesou reality a fikcie, že už len málokto, vrátane priamych účastníkov veľkej hry, dokáže identifikovať a separovať tieto vrstvy a vlastne to ani nemá význam. Na hrách okolo neho sú najfascinujúcejšie práve kontaminácia médií a textov, stieranie rozdielov medzi umením a jeho reflexiou, balansovanie na pohyblivých hraniciach medzi reálnym a virtuálnym svetom, ich neustále prekráčanie obidvoma smermi bez bezprostredného ohrozenia identity účastníkov hry. Jedinosť projektu spočíva v tom, že život pretransformoval pôvodne virtuálny koncept na realitu; Rosenbergovci sú vari jediná virtuálna dynastia, ktorá sa stala realitou. Objavením dedinky Violin projekt značne evalvoval a získal nové smery pre svoj ďalší vývoj. Reálna existencia Violína i skutočného človeka z mäsa a kostí, ktorý dávno predtým, než rosenbergovský fenomén splodila fantázia umelca, používal pseudonym „Rosenberg“ podľa miesta svojho rodiska – slovenského Ružomberka a dokonca realizoval umelecké koncepty akoby slovenského hráča. Niektoré z týchto stolov si možno vypočít na CD, ktoré šité na miery svojej budúcej fiktívnej predlohy, robí z celého projektu origi-

nálne kolektívne umelecké dielo. Toto dielo je však otvorené, je to ozajstný *work in progress*, ktorý dotvára a zhodnocuje náhoda. Nie však náhoda-metóda, ale náhoda s veľkým N, náhoda, akú dokáže zaranžovať azda len sám život.

(povinný čítaný text: <http://www.jazzjournal.com/>)

Powelson z Whiteheadových *Nedoručiteľných listov* si na dôchodku cibril pamäť recitovaním Homérovej *Iliady* v originále. Chcel „dosiahnuť vlastnú nesmrteľnosť prostredníctvom poémy, ktorá je sama nesmrteľná.“ Nominalistické peripetie Dreyblattových židovských predchodcov, ktorí si, v snahe uniknúť pred smrťou, menili vlastné mená, priviedli ich zvedavého potomka k elektronickým archívom a hypertextu. „Až kým nezomriem, zvuky budú existovať,“ glosoval pred rokmi svoju skúsenosť z anechoickej komory John Cage. A vizionársky dodal: „A budú pokračovať aj po mojej smrti.“ „*Tento vírus prežije moju smrť*,“ presviedča nás štyridsať rokov po Cageovi Yoshihide Otomo v cyklickom projekte *Sampling Virus*. „*Ludstvo sa presunie do inej éry sociálnej evolúcie iba prostredníctvom mixu a všetkého, čo spôsobuje – premenou etnickej, národnej a sexuálnej identity. Ja môžem iba dúfať, že presun sveta do tejto novej matrice sa zaobíde bez veľkého rozvratu*,“ prorokuje dnes Paul D. Miller v knihe *Flow My Blood the DJ Said*. A Jon Rose vzápätí dokazuje, že v zglobalizovanom, zmedializovanom a zvirtualizovanom svete simulakier sa aurálnym omfalom môže stať každý „zapadákov“ a i ten najbizarnejší protoumelecký prejav môže byť latentnou čiernou dierou, nenásytne pohlcujúcou texty, aby ich v nepredvídateľných okamihoch vyvrhovala v nových kontextoch, súradnice ktorých určuje omnipotentná povaha života.

Prečo teda Deleuzova a Guattariho pochybnosť o prítomnosti pamäti v umení v motte tejto kapitoly? Nuž preto, lebo kreácie umelcov síce odkazujú na minulosť, sami sú však zmesou prítomných pocitov, ich výkonom nie je pamäť, ale fabulácia. „*Spisovateľ*,“ zdôrazňujú Deleuze s Guattarim, „*nepíše prostredníctvom vzpomínok z detstvá, nýbrž pomocí bloků detstvá, jež jsou prítomným stávaním se dítětem. Hudba je toho plná. Na to není třeba paměti, nýbrž komplexní látky, kterou nenajdeme v paměti, ale ve slovech: «Nenávídím tě, paměti.»*“¹²

Poznámky:

- 1 Sherman, Tom: *Machines R Us*. In: *Fleshfactor – Informationsmaschine Mensch*, Stocker, G. – Schöpf (eds.), Ars Electronica Center/Springer, Viedeň/New York, 1997, s. 1991-1992.
- 2 Whitehead, Gregory: *Holes in the Head. Theatre of Operation for the Body in Pieces*. In: *Radio Rethink. Art, Sound and Transmission*, Augaitis, D. – Lander, D. (eds.), Walter Phillips Gallery, Banff, 1994, s. 151.
- 3 Dreyblatt, Arnold: In: www.dreyblatt.net
- 4 Všetky Otomove citáty v tejto kapitole pochádzajú z nášho nepublikovaného rozhovoru z roku 1997.
- 5 Miller, Paul D.: *Of Parataxis and Carnival Ambivalence*. In: booklet k CD *Necropolis. The Dialogic Project*, Knitting Factory Works, New York, 1995, s. 2.
- 6 *Ibid.*, s. 2.
- 7 Miller, Paul D.: *Flow My Blood the DJ Said*. In: booklet k CD DJ Spooky That Subliminal Kid: *Songs of a Dead Dreamer*, Asphodel Records, New York, 1996, s. 10-15.
- 8 *Ibid.*
- 9 Rose, Jon: *The Australia Ad Lib*. In:
- 10 *Ibid.*
- 11 *Ibid.*
- 12 Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Co je filosofie?* OIKOYMENH, Praha, 2001, s. 146.

Odporúčané počúvanie a pozeranie:

- DJ Spooky That Subliminal Kid (mix.): *Necropolis. The Dialogic Project*. Knitting Factory Works, New York, 1995.
- DJ Spooky That Subliminal Kid: *Songs of a Dead Dreamer*. Asphodel Records, New York, 1996.
- Dreyblatt, Arnold: *Who's Who in Central & East Europe 1933*. In: www.dreyblatt.net/whoswho/Titlepage.html.
- Miller, Paul D.: *Death in the Light of the Phonograph: Excursions Into The Pre-Linguistic*. Asphodel Records, New York, 1997.
- Miller, Paul D.: *Viral Sonata*. Asphodel Records, New York, 1997.
- Otomo, Yoshihide: *The Night Before The Death Of The Sampling Virus*. Extreme, Preston, 1993.
- Otomo, Yoshihide/Sasaki Hideaki: *Memory Disorder*. Trigram, Tokio, 1993.
- Otomo, Yoshihide/Carl Stone: *Monogatari: Amino Argot*. Trigram, Tokio, 1994.
- Otomo, Yoshihide/Bob Ostertag: *Twins!* SANK-OHSO discs/creativeman disc., Tokio, 1996.

- Otomo, Yoshihide: *Vinyl Tranquilizer*. Noise Asia Ltd./Sonic Factory, Hongkong, 1997.
- Otomo, Yoshihide: *Melted Memory*. Valve/Amoebic, Tokio, 1997.
- Otomo, Yoshihide: *Sound Factory*. Gentle Giant Records, Kalamazoo, USA, 1998.
- Otomo, Yoshihide: *Memory Defacement*. Noise Asia Ltd./Sonic Factory, Hongkong, 1998.
- Otomo, Yoshihide: *Music for DanceArt Hong Kong's „Memory Disorder”*. Noise Asia Ltd./Sonic Factory, Hongkong, 1999.
- Otomo, Yoshihide: *Digital Tranquilizer Ver. 1.0*. F.M.N./Sound Factory, Tokio, 1999.
- LENGOW & HE[™]RME[™]S/Otomo Yoshihide & Sachiko M: *Warholes/Warhol Memory Disorder*. HE[™]RME[™]S/Discorbie, Nové Zámky, 2002.
- Rose, Jon: *Forward of Short Leg*. Dossier, 1987.
- Rose, Jon: *Violin Music for Restaurants*. ReR Megacorp, Thorton Heat. Surrey, 1987.
- Rose, Jon: *Brain Weather. The Story of the Rosenbergs*. ReR Megacorp, Thorton Heat, Surrey, 1992.
- Rose, Jon: *Rosenberg's Revised Timetables*. Erosha, Bologna, 1995.
- Rose, Jon: *Rosenberg Museum*. Condor, Amsterdam/Londýn, 1998.
- Rose, Jon: *Violin Factory*. HE[™]RME[™]S/DISCORBIE, Nové Zámky, 2001.
- Sachiko M: *Sine Wave Solo*. Amoebic, Tokio, 1999.
- Whitehead, Gregory: *Dead Letters*. Staalplaat, Amsterdam, 1994.



Phill Niblock: *Bez názvu*

7. Astro-, geo-, eko-, bio-, cyber- a AI-hudba

Akýkoľvek fyzický priestor je potenciálny hudobný priestor, rovnako ako je hocijaký denný či nočný čas vhodným hudobným časom. Každá hudba sa začína vždy odznova, ako keby pred ňou neexistovala žiadna hudba.

Alvin Curran

Musica mundana

Pytagorovci kedysi mysleli hudbu sfér, John Cage si v anechoickej komore predstavoval hudbu štruktúrovanú zo zvukov nervovej sústavy a krvného obehu človeka, Jon Rose dnes sníva o hudbe pre mŕtve sláčikové kvarteto.¹ Anglický ekológ a hudobník Michael Prime zverejnil roku 1992 manifest *Za novú ekológiu zvuku*, v ktorom píše: „*Krátkovlnné signály nepretržite prenikajú našimi telami a vytvárajú nekonečný hudobný zdroj. Signály môžu pochádzať buď z kozmických zdrojov, ako slnko, pulzary a kvazary, alebo z ľudských zdrojov. Tak či tak, všetky sú modifikované a intermodulované nervovou sústavou Zeme, magnetickými čiastočkami, ktoré obklopujú planétu ako vrstvy cibule. Pod vplyvom počasia, cyklu slnečných škvŕn, cyklu striedania dňa a noci a ďalších kozmických síl sa tieto vrstvy rozpínajú a sťahujú a produkujú zložité vzorce manipulácie. Mnohé charakteristické efekty elektronickej hudby (ako napríklad kruhová modulácia, filtrovanie, fázové posuny a elektronické bzučivé textúry) bolo prvý raz počuť, keď došlo k interakcii raného rozhlasového vysielania s magnetickými vrstvami Zeme.*”²

Primov koncept kozmickej zvukotvorby nie je v elektronickej hudbe ojedinelý. Dávno pred ním, už v polovici 70. rokov, Annea Lockwoodová skombinovala v skladbe *World Rhythms (Rytmy sveta)* zvukové zdroje astronomického (rádiové vlny z pulzarov), geologického (zemetrasenia, vulkanické erupcie, vlnobitie, rieky, gejzíry, močiare a pod.) a biologického (kŕkanie

žiab, krákanie vrán, dýchanie človeka) pôvodu s archetypálnymi prejavmi hudobnej kultúry (hra na tam-tamoch). „*Tieto zvuky,*” vysvetľuje filozofiu kompozície autorka, „*sú manifestáciou energií, ktoré neprestajne formujú nás i naše prostredie, energií, ktoré si nie vždy uvedomujeme, no ktoré silne vplývajú a pôsobia na rytmus našich tiel. Majú vlastné vnútorné rytmické vzorce a aj ony sú navzájom interaktívne. Niekedy ich dokážeme vnímať, ako v prípade prepojenia medzi morskými vulkanickými erupciami, vln tsunami a pobrežných zmien. Pre ľudské vnímanie je však často časový interval príliš veľký alebo účinky príliš slabé. World Rhythms sledujú intuíciu, že uvedené rytmy sú zložkami jediného obrovského rytmu.*”³ V Lockwoodovej presvedčení o jednotiacom rytme možno vystopovať afinitu s niektorými teóriami o samoregulačnom charaktere našej planéty ako akéhosi makro-systému. Na *Rytmoch sveta* pracovala vyše dve desaťročia, štruktúra diela sa vyvíjala, nahrávka z roku 1997 integruje niekoľko rovín – kompozičných i percepčných. Na živom predvedení stoja hráč na tam-tamoch a človek obsluhujúci mixážny pult v strede sály a obaja vlastne predstavujú improvizovaný aspekt predstavenia. Z desiatich reproduktorov, umiestnených okolo auditoria, znie hudba z pásov: z jedného páru stereo nahrávka sopečných erupcií, zo zvyšných ôsmich ostatné zvuky. Spaciálny rámec skladby sa ustavične mení tak, ako sa kombinujú jednotlivé, rytmicky (a teda aj percepčne) veľmi rôznorodé kanály. Procesuálny spôsob predvádzania vhodne korešponduje so spomínanou vierou vo všetko prenikajúci jednotiaci rytmus.

Lockwoodová chápe zvuk ako zdroj energie. Väčšiu pozornosť preto venuje štruktúre než syntaktickým a sémantickým kvalitám jednotlivých zvukov. Pretože však inherentná štruktúra a energia každého zvuku sú jedinečné, nechápe zvuky ako asémantický stavebný materiál, ale skôr ako procesuálne entity, schopné dynamizovať autorský zámer, často nepredvídateľným spôsobom. Od polovice 60. rokov pracovala na rozsiahlom projekte *The River Archive (Archív rieky)*. V spolupráci s ďalšími umelcami zaznamenávala zvuky riečnych tokov na celom svete a v 70. rokoch ich prezentovala na audio-vizuálnych inštaláciách a exteriérových realizáciách. Projekt vyvrcholil roku 1982 audioinštaláciou *A Sound Map of the Hudson River (Zvuková mapa rieky Hudson)*, kde zmixovala zvuky severoamerickej rieky Hudson na mnohých miestach od jej prameňa až po ústie do Atlantického

oceánu.⁴ Nahrávka kombinuje aurálneho *genia loci* s kultúrno-antropologickým *milieu*, pretože jej súčasťou sú tiež výpovede niektorých ľudí existenčne spätých s povodím rieky. Lockwoodovej zámer obsahoval aj hudobno-psychologické aspekty; autorka neskúmala iba jedinečné, geologický a meteorologický podmienené zvukové charakteristiky tečúcej rieky, ale aj ich prípadný vplyv na psychiku poslucháča. Sónické „odtlačky“ prírodného procesu majú nepochybne znakovú povahu, umelkyňa ich predsa zámerne vsadila do konkrétneho kontextu, teda im aj priradila isté významy (hoci bez väzby na jednoznačne interpretovateľné konvenčné znaky). Na druhej strane však majú prirodzený pôvod – ich akustickú štruktúru určila príroda. Ich význam je neoddeliteľný od ich zvukovej štruktúry a tá je priamym „odtlačkom“ reflektovanej reality. Pretože sú indukované svojím vlastným významom, sú to vlastne symptomatické (vo flusserovskom chápaní tohto pojmu) reprezentačné štruktúry. Štruktúry, ktoré sa stali formami prostredníctvom rytmu – zvukového i percepčného. No samotná štruktúra, rytmus ani forma ešte nie sú umením. Sú len jeho nevyhnutným predpokladom, predispozičným univerzom. Na umelecký prejav ich povyšuje až intencia umelca, presvedčeného o správnosti, resp. adekvátnosti svojej voľby.



Annea Lockwoodová

Medzi prírodou a umením nie je vzťah substitúcie, umenie prírodu nenahrádza. Umelcom však nič nebráni imitovať alebo exploatovať jej procesy. A s obľubou to aj robia. Niektorí povrchno, iní exaktnejšie a ohľaduplnejšie. K tým druhým patria Giancarlo Toniutti a spomínaný Michael Prime.

Obidvaja vo svojej hudbe zúročujú skúsenosti z mimoumeleckej profesie: Toniutti sa zaoberá interdisciplinárnymi výskumami na hraniciach paleontológie, antropológie, etnológie, porovnávej jazykovedy a akustiky, Príme je ekológ. Spája ich nedogmatické environmentalistické myslenie i presvedčenie, že hudba, resp. intencionálna zvukotvorba, je kultúrny fenomén, presahujúci rámec umenia a tradične chápanej estetiky.

Toniutti je solitér, ktorý po raných experimetoch s elektronickou hudbou na elektroniku úplne zanevrel a odmieta zaradiť svoju tvorbu do akejkolvek línie západnej umeleckej tradície. Hudba je pre neho individuálna forma reflexie sveta a jeden zo spôsobov komunikácie s inými (aj dávnymi) typmi kolektívneho i individuálneho symbolizmu. Ako taká je vždy spätá s určitou geo- a etnografickou lokalitou, s priestorom, ktorý je však otvorený. „Priestor,” hovorí Toniutti, „je vždy otvoreným priestorom. Až my ho zatvárame. Proces zatvárania priestoru nemožno chápať ako obmedzovací, ale ako vymedzovací proces. Je to kultúrny akt, ktorý je súčasťou vitálnej dynamiky biologických systémov.”⁵ Súčasťou, veľmi dôležitou súčasťou priestoru sú zvuky. Podľa Toniuttiho práve zvuky aktivizujú niektoré fyziologické funkcie a kompetencie človeka a zároveň v ňom spúšťajú kultúrotvorné mechanizmy. „Aktivita zvuku v priestore je svojím spôsobom podobná aktivite takzvaných neurotransmitterov v nervových systémoch,” píše v tejto súvislosti. „Presnejšie povedané, neurotransmitery v skutočnosti neprenášajú správu, no v záujme roztvorenia významu prenášajú atraktory. Zvuk teda sám osebe nie je informácia. Môže síce získať podobnú funkciu ako signál, je to však veľmi obmedzená a zvláštne zakódovaná sociálna úroveň zvukov. Zvuk je forma so štruktúrou fenoménu, atraktor priestorovej dynamiky. Ako taký funguje na našich kognitívnych mapách. Platí to najmä v tom prípade, ak zvuk pokladáme za súčasť akustického fenoménu, ktorý nazývame hudbou, pretože takáto morfológia artikulácie obsahuje pojmovno-kognitívne funkcie na primitívnej úrovni. Artikulačné procesy ďalej roztvárajú substrát-priestor artikulácií a umožňujú tak primitívnym funkčným poliám spustiť rezonančné toky medzi rozličnými morfogenetickými sférami. Priestor sa preto v tomto prípade stáva súčasťou rozšírenejšej morfologickej predstavy, zahrnujúcej prechod zo substrátu-priestoru, spojitaj funkcie biotických systémov

(ktoré nikdy nie sú opustené), k sémantickému priestoru, nespojítej funkcii kozmogonického systému kultúry.“⁶

Kľúčom do semiosféry je teda zvuk. Zvuk sa však nešíri iba priestorom, ale aj v čase a práve temporálnosť determinuje a komplikuje proces hudobnej komunikácie. Efemérna povaha zvuku odjakživa provokovala na technologickú reprodukciu. Mnohí, najmä improvizujúci hudobníci sú však presvedčení, že technologické zafixovanie a šírenie živej hudby zabíja jej podstatu. Dokonca aj takí, čo s obľubou využívajú elektroniku na generovanie alebo šírenie zvukov, odmietajú zabehnuté reprodukčné hudobno-komunikačné prostriedky, či už tradičnú partitúru, magnetický pás alebo iné zvukové „konzervy“. Niektorí z eticko-poetických dôvodov, z obáv pred petrifikáciou, fetišizáciou, komodifikáciou, teda dehonestáciou „nevinne vinných“ zvukov, z presvedčenia, že aj intencionálne hudobné zvuky majú nárok na „nezávislú“ existenciu; iní preto, lebo práve lineárnu ireverzibilitu zvukového média pokladajú za dôležitý predpoklad semiózy, za jej *spiritus movens*. Z podobných dôvodov, z akých Derridova dekonštrukcia odmietla zafixovanie živého jazyka v písme či na elektronickom nosiči (v snahe zabrániť úniku dôležitých fonických, gestických a akčných kvalít rečového prejavu), aj väčšina súčasných zvukotvorcov – umelci ako Al Margolis, David Dunn, Adam Bohman, John Duncan, Michael Prime, Giancarlo Toniutti, Gregory Whitehead, Sam Ashley, Brandon LaBelle, Steve Roden, Achim Wollscheid, Asmus Tietchens, Bernhard Günter, Marc Behrens, Ken Montgomery, Jens Brand, Hans W. Koch a ďalší – obhajuje svoj nárok na „nečisté“, dekonštruktívne aurálne a sónické texty a výpovede. Ich prístup nerozširuje definičný odbor hudby iba smerom von, za hranice ríše tónov, ale aj dovnútra, k artaudovskému (krutému) *Telu* a barthesovskému *grain*. Či už obnažovaním imanentných hlasových a zvukových textúr, alebo ich konceptualizáciou a virtualizáciou.

Aj priestor, ktorý pre svoju hudbu vymedzil Michael Prime, je priestorom rozšírenej semiosféry. Jeho súradnice určujú prirodzené zvukové aktivity a procesy flóry, fauny a civilizácie: bioelektrické polia, ktoré produkujú rastliny, huby a ľudský organizmus, ďalej mechanické a elektronické zdroje zvukov, ako sú voda, oheň, rozhlasové vlny, domáce elektrospotrebiče, počítače, lietadlá a pod. Prime sa síce, na rozdiel od Toniuttiho, nevyhýba elektro- nike, no väčšinou ju využíva iba ako médium – na amplifikáciu voľným

uchom nepočitateľných procesov. Pre tieto účely používa tzv. „translátoary bioaktivity“, zariadenia na meranie elektrického napätia, produkovaného živými organizmami. Táto energia poháňa malé oscilátory, ktoré Prime používa ako zdroje zvuku. Jeho empatická tvorba obsahuje popri ekologickej a environmentalistickej ambícii aj poetické, „cageovsko-feldmanovsko-prévostovské“ aspekty. *„Vždy som uprednostňoval prácu so zvukmi, ktoré majú svoj nezávislý život a ktoré sám nedokážem úplne predurčiť,“* hovorí v rozhovore s Françoisom Couturom. *„Nemusia to byť nutne zvuky z prírodných zvukových zdrojov, ale trebárs zvuky mojej vodárne, krátkych vln, feedbackové systémy či počítačový software začleňujúci náhodné prvky; všetky majú svoj vlastný, zložitý kybernetický život. Môžem upraviť ich vonkajšie parametre a interakcie, zakaždým im však ostane prekvapujúca vlastnosť, na ktorú musím reagovať. V tomto zmysle je moja hudba založená na tvorbe ekosystému rozličných zvukových elementov.“*⁷



Michael Prime

Ekologické a environmentalistické presvedčenie prikazuje Primovi venovať zvýšenú pozornosť zvukovej aktivite rastlín a nižších organizmov. Nadväzujúc na priekopnícke činy Johna Cagea v tejto oblasti – filozofické, poetické i mykologické,⁸ dospel k bioelektrickému nahrávaniu živých rastlín a húb a naplnil Cageovu dávnu túžbu počúvať zvuky húb, čo v blízkej budúcnosti mala podľa neho umožniť vyspelá technológia. Už len sám poznatok, že huby produkujú odpadávajúce výtrusy, inšpiroval kedysi Cagea

na ďalšiu sonofilnu predikciu: „Iste tam dochádza ku zvuku.“⁹ Medzi Cageovou a Primovou „rastlinnou“ hudbou sú však dva podstatné rozdiely; prvý sa týka povahy procesu generovania a prenosu zvuku, druhý charakteru improvizácie. Kým Cage použil rastlinný materiál i kontaktné mikrofóny, ktorými ho ozvučil, viac-menej ako mechanické, perkusívne zdroje zvuku v rukách hudobníkov, Primove translátory bio-aktivity snímajú prirodzené bioelektrické polia. Kým Cage akceptoval improvizáciu (ktorú inak príliš v láske nemal) v hudobnom procese z núdze, pretože, na rozdiel od živých interpretov, správanie rastlín nedokázal predvídať ani ovládať (ani v rámci konceptu náhodných operácií), pre Prima je improvizácia soľou a korením všetkých biologických procesov.¹⁰ Niečo však majú Cage a Prime predsa len spoločné – nadmieru liberálny prístup ku zvukom, vytrvalý boj za ich emancipáciu a snahu zachovať si od nich čo najväčší odstup, skrátka, nechať ich žiť vlastným životom do najväčšej možnej miery.



Foto: Emma O'bong

Na rozdiel od Cagea, ktorý prisvojené zvuky „vláčil“ za poslucháčom, prípadne ho nútil, aby si sám zvýznamňoval akustické environmenty a situácie, Prime zvuky amplifikuje a nahráva *in situ*, v ich pôvodnom prostredí. Získané zvukové obrazy potom „dokomponováva“ v štúdiu. Hoci východiskové zvuky sám negeneroval, iba citlivo zaznamenal, uvedomuje si, čo svojím zásahom do cudzieho prostredia spôsobil, že zvuky jeho hudby sú neprirodzené, umelo stimulované reakcie nahrávaného prostredia, ktoré vlastne takýmto spôsobom „zatvára“. „Mŕtva rastlina alebo ovocný či zeleninový

plod," hovorí Prime, „by produkovali iba statický tón.“¹¹ „Zatváraním“ vznikol aj projekt *L-fields* (1999) – „zvukové portréty“ troch halucinogénnych rastlín (*Cannabis sativa*, *Amanita muscaria* a *Lophophora williamsii*), trpezlivo nahrávané v ich vlastnom ekosystéme a dodatočne editované v štúdiu do časovo i tektonicky prijateľnej štruktúry. Napriek tomu obsahujú aj autentické temporálne akty. „Napríklad," vysvetľuje autor, „*drsné výbuchy na začiatku skladby God's Own Dibber vydala rastlina, keď bola náhle ožiarená slnečným lúčom. Po nich nasledujúce súvislejšie zvuky vznikli v zamračených podmienkach, ktoré inak v ten deň prevládali.*“¹² A zdôvodnil aj voľbu živých rastlinných halucinogénov: „*V L-fields som sa rozhodol použiť halucinogénne rastliny pre ich symbiotický vzťah k ľudskému vedomiu, ktorý mali v staroveku (keď možno práve užívanie halucinogénnych rastlín priviedlo ľudí k prvým religióznym ideám), i v súčasnosti (psychedelická hudba a pod.). Myslím si, že by bolo zaujímavé zistiť, či je nejaký druh ľudskej skúsenosti s ich užívaním pozorovateľný aj vo zvukoch, ktoré vydávajú samy rastliny. Zdá sa mi úžasné, že zvuky rastliny Cannabis akoby mali istú tranzovú vlastnosť (s príležitostnými násilnými výbuchmi!), kým zvuky Amanity muscaria akoby obsahovali rytmy, aké možno počuť v bubnovaní sibírskych šamanov!*“¹³ Názov prevzal Prime z terminológie vedca Harolda S. Burra, ktorý kedysi meral elektrické napätie stromov a zistil, že závisí nielen od striedania dňa a noci, ale aj od lunárneho cyklu, slnečných škvŕn a magnetických búrok. Aj bioelektrické polia ľudí determinuje mnoho faktorov – okrem prírodných rytmov aj zdravotný a mentálny stav jedinca a pod. Burr sa domnieval, že tieto polia, ktoré nazval „poliami L“, sú akési morfogenetické obaly, ovládajúce rozvoj živého organizmu. A Prime sa pokúša tieto skryté životné rytmy spočítať.

Pretože človek cieľavedome pretvára ekosystém, do ktorého sa narodil, prispôsobujúc si ho vlastným, stále sa zvyšujúcim civilizačným nárokom a „potrebám“, v Primovej hudbe sa nutne objavujú aj akustické odtlačky nebiologických procesov. Napokon, niektoré rastliny nahrával v urbánnych lokalitách, v bezprostrednej blízkosti zvukov kultúrneho a technického pôvodu; v projekte *Domestic Science* (1998) zase použil ako zvukové zdroje výlučne prístroje a elektrospotrebiče z domácnosti. Jeho koncept „zvukovej ekológie“ preto zastrešuje okrem zvukov nedotknutých (dnes už raritných)

ekosystémov aj prostredia poznačené civilizáciou. A týka sa, samozrejme, aj prirodzenej podstaty zvukov, z ktorých štruktúruje svoju hudbu a z ktorej vyžaruje zásadný nesúhlas jej autora so všetko prenikajúcim sónickým znečisťovaním, najmä zo strany agresívnych médií.

Primove hudobné i mimohudobné skúsenosti kulminujú v multimedialnom projekte *Psychotropic*. Spolupracuje na ňom s „noisemakerom“ Geertom Feytonsom a výtvarníčkou Emmou O'bongovou. Scénické predstavenie, resp. audiovizuálna inštalácia kombinujú moderné technológie s bežne dostupnou spotrebnou technikou so zámerom sprístupňovať divákovi-poslucháčovi v epoche "multisenzoriálneho bombardovania civilizácie"¹⁴ skryté a nepovšimnuté každodennosti života, ktoré mu unikajú, či už z ignorancie – alebo z obmedzenosti jeho zmyslových orgánov. Skrátka, stransparentňovať menej uvedomované životné rytmy a odhaľovať príbuznosti medzi rôznymi formami života.

Interaktívnu komunikáciu umelca s prostredím hlása a vlastnou tvorbou presadzuje aj ďalší moderný polyhistor – David Dunn. V jeho interdisciplinárnej tvorbe sa bohaté hudobné skúsenosti¹⁵ snúbia s dlhoročnými exaktnými výskumami v oblasti experimentálnej jazykovedy, analytickej filozofie, ekológie, etológie, bioakustiky a kybernetiky. V 70. a 80. rokoch minulého storočia vytvoril Dunn niekoľko zaujímavých diel, založených na zvukových interakciách s prírodnými i urbánnymi prostrediami. Dunnov prístup je značne odlišný od Primovho, pretože angažuje živých hudobníkov alebo elektronické nástroje a nahrávacie techniky, reagujúce na rozmanité podnety okolia, resp. stimulujúce jeho ďalšie odozvy.¹⁶ Príkladom takejto komunikácie môže byť kus *Mimus Polyglottos* z roku 1976. Je to interaktívna kompozícia pre elektronicky generované zvuky a drozda viachlasého (*Mimus polyglottos*), známeho pre svoju neobyčajnú schopnosť imitovať hlasy iných vtákov či dokonca zvuky okolia. Nahrávka je výsledkom reakcií vtáka na tri typy stimulov: nezmenenú nahrávku vlastného spevu, deformovanú nahrávku vlastného spevu a nahrávku syntezátorových imitácií vlastného spevu. V iných kusoch, ako sú *Entrainments 2* (1985) alebo *Sonic Mirror: Simulation I* (1987), Dunn kalkuluje s geografickými, priestorovými a organickými interakciami medzi účastníkmi a konkrétnym prostredím.



Foto: http://artscilab.org/dunn_fixed/home.htm

David Dunn

Dunnovo dielo je komplexné a celistvé – z kognitívneho, etického (či skôr etologického) i estetického hľadiska. No princíp dynamickej jednoty rozmanitostí (héraikleitovské *palintropos harmonié* i *panta rhei*) sa v ňom neuplatňuje v módnom eklektickom či ezoterickom, ale v modernom environmentalistickom duchu. Dunn nepotrebuje spájať zdanlivo nespojiteľné z nedostatku invencie alebo lacných provokačných pohnútok, jeho predvídavé spojenia sú výsledkom dôsledného skúmania transversálnych súvislostí a dlhodobo formovaného ekologického svetonázoru i interdisciplinárnych nástrojov na jeho uplatňovanie. Umenie a veda sa v reflexii sveta dopĺňajú. Odvolávajú sa na postuláty Batesonovej "ekologickej" filozofie, Dunn odporúča človeku hudobnú tvorbu nielen ako veľmi účinný nástroj introspekcie, ale tiež ako vhodný prostriedok komunikácie s inými živočíšnymi druhmi a ekosystémami: "V procese uvedomovania znejú vedomie a nevedomie súzvučne; pravda je však aj to, že toto uvedomovanie pomáha pochopiť, ako sa ja stráca vo vonkajších cestičkách širšej mentálnej štruktúry. Tento systém obsahuje aj ďalšie formy života, s ktorými, kráčajúc po vyšliapaných fyziologických chodníkoch evolučnej kontinuity, máme spoločnú nádej, že prežije celok i jeho časti."¹⁷ Povedané sa, samozrejme, vzťahuje aj na nevysvetliteľný proces estetického zvýznamňovania sveta, na povahu estetickej reakcie subjektu, ktorú Dunn (opäť zhodne s Batesonom) pokladá za formu interakcie jeho mysle s prostredím: "Vidíme a cítime, ako

sa naša individualizovaná myseľ rozširuje, aby poňala čosi, o čom sme dovtedy nepredpokladali, že je to časťou nás."¹⁸

A tak sa teda Hudba znovu okľukou vracia k archaickému poslaniu veľkej symbolickej formy, aby tentoraz preverila výnimočnosť *humanitas* v komunikačných „hrách“ s nižšími životnými druhmi. „*Dnešná masová deštrukcia prostredia obklopujúcej nás divočiny,*“ upozorňuje Dunn, argumentujúc výsledkami výskumov Roberta Eislera a Paula D. MacLeana, „*je aj deštrukciou takých ekosystémových úmyslov, po ktorých túži naša predvedomá fyziológia. To, čo už ďalej nemožno uspokojiť prostredníctvom interakcie s inými formami života, uspokojuje mnohostranná súčinnosť cicavčích zložiek (t. j. medzi ľudskými jedincami), aby takto generovala potlačený inštinkt stádového vedomia. Strach z tohto iracionálneho potenciálu v nás urýchlil pokusy skrotiť zvieratá seba-domestikáciou a vykorenením uvedených ekosystémových mentálnych štruktúr. Je to popieranie zložiek našej fyziológie, ktoré nás volajú späť k našim prechodcom z ríše plazov a cicavcov. Zničením toho, čo je mimo nás, sa snažíme zničiť to, čo cítime vo vnútri. ... Ku komunikácii so zvieratami nedochádza iba kvôli dešifrovaniu komunikačných kódov medzi živočíšnymi druhmi. Je to zmierenie sa s animálnymi zložkami, ktoré pretrvávajú v hlbokjej štruktúre našej fyziológie. Učiť sa nebáť tejto časti nášeho ja znamená aj učiť sa tolerancii a láske k iným formám života.*“¹⁹

Dunn je presvedčený, a niektoré komunikačné systémy súčasných prírodných etník mu dávajú za pravdu, že pra-, či protohudba, ktorá vznikla imitovaním zvieracích a vtáčich zvukov, neslúži iba na formovanie životného priestoru ľudského spoločenstva, ale aj na bežnú medziľudskú komunikáciu a ozajstnú hudobnú tvorbu. Skladba *Mimus Polyglottos* vytryskla práve z tohto presvedčenia; kompozičný algoritmus bol výsledkom konsenzu medzi prirodzeným spevným prejavom drozda a stimulačnými experimentmi skladateľa. „*Skladbu pokladám za úspešnú, pretože to bol koherentný jazykový konštrukt, ktorý kreatívne začlenil kognitívny aparát vtáka,*“ zhodnotil projekt skladateľ, ktorý strávil rok intenzívnym štúdiom imitačných schopností zvláštneho operenca, nerozpakujúceho sa začleniť do svojho repertoára ani zvuky automobilového motora či automatickej práčky.²⁰

David Dunn zďaleka nie je jediný hudobník, ktorého inšpirujú na tvorbu zvuky fauny. S vtákmi často hráva a nahráva aj Paul Panhuysen a jeho

Maciunas Ensemble; za roky skúseností si členovia súboru (vrátane kanárikov) vypracovali invenčné moduly a techniky vzájomnej (proto)hudobnej komunikácie.²¹ Anne LeBaronovú zase na napísanie skladby *Planxty Bowerbird* (*Pocta škorcovi*, 1982) inšpirovalo výstredné správanie tokajúceho samca austrálskeho škorca, ktoré sa snaží imitovať v živom dialógu prepravovanej harfy so štúdiovou hudbou z magnetického pásu. V *Koncerte pre aktívne žaby* (*Concerto for Active Frogs*, 1975) tá istá autorka skombinovala komorné obsadenie mužských hlasov, bicích a páru dychových nástrojov s kolážovaným křkaním žiab, provokujúcim z pásu živých interpretov na improvizované reakcie, čo umožňuje aj nekonvenčná partitúra kusu. Aj v tomto prípade umeleckému dielu predchádzal prieskum sexuálneho života zaangažovaných živočíchov. Iná skladateľka, Miya Masaoka, s obľubou zapája do vlastných živých hudobných vystúpení insekty. Jej projekt s rojom bzučiacich včiel (datovaný rokom 1996 a inštrumentovaný pre husle, koto, perkusie a včely) využíva ich prirodzenú sociálnu a zvukovú organizáciu: roj tvorí asi 3000 príslušníčok, ktorých vibrujúce krídla spôsobujú zvuk s výškou okolo stredného C. Zaujímavé je, že včely sú aj v takomto počte schopné synchronizovať kmitanie krídiel podľa určitých rytmov, čo autorku vyprovokovalo do otázok, či improvizujú, alebo sa riadia signálmi „dirigenta“, či má šesťuholníková štruktúra plástu vplyv na organizáciu zvuku a pod.

Zdá sa, že staroveká, najmä antická tradícia chápať umenie ako invenčné využívanie, dopĺňanie alebo napodobovanie prírody a jej procesov, stelesnená v Platonovej *ktetike* a demokritovskej či aristotelovskej *mimetike*, je stále živá a neoslabuje ani v postindustriálnom veku digitálnych technológií. „Nikto nemôže povedať, že príroda alebo kvety nič nevyjadrujú. Vyjadrujú veľa a pritom nepovedia ani slovo,“ vyhlásil kedysi John Cage.²² Zrejme si uvedomil omyl umeleckého indeterminizmu, no zabudol dodať, že vyjadrujú veľa pre človeka. Po rokoch vytrvalého presadzovania nezámernosti a náhody vo vlastnej tvorbe asi predsa len prišiel na to, že žiadnu ľudskú aktivitu (ani „pasívne“ vnímanie) nemožno zbaviť subjektívnych dispozícií jej nositeľa. Napriek tomu sa pokúšal amplifikovať parky²³ a veľmi túžil angažovať v hudbe zvieratá či motýle, prorokujúc, že vďaka technologickému pokroku k takejto bio-techno-umeleckej symbióze raz určite dôjde. Ako sme práve videli, v tomto sa Cage nemýlil. V posledných dvoch desaťročiach minulého

storočia naozaj vzniklo veľa projektov, kde sa hudba rodila v interakcii s našimi „nemými“ spoluobyvateľmi planéty. Mnohé z nich ukázali, že zvieratá a rastliny až také nemé zase nie sú. Vedci a teoretici komunikácie už dlho analyzujú zvukové signály, ktoré vysielajú veľryby, delfíny a iné tvory, predpokladajúc o nich, že sú to kódované komunikačné systémy. A niektorí upozorňujú, že tieto signály viac než artikulovanú ľudskú reč pripomínajú našu hudbu. No hľadať za správaním a výtvormi zvierat, pripomínajúcimi umelecké aktivity ľudí, estetický zámer, alebo im dokonca pripisovať umelecké prvky, je scestné. „*Ak máme zvieratá pokladať za umelcov,*“ upozorňuje Susanne K. Langerová, „*potom buď musia mať, aspoň do istej miery, našu mentálnu schopnosť symbolického vyjadrenia, ... alebo musíme umenie chápať ako činnosť, ktorá si nevyžaduje symbolické vyjadrenie.*“²⁴ Langerová, samozrejme, obidva predpoklady odmieta. Prvý preto, lebo v zvieracej ríši nenašla ani len zárodočný stupeň kultúrnych inštitúcií (skupiny zvierat nie sú klany, ale stáda, čriedy, krdle, roje a pod.), druhý preto, lebo pseudo-umelecké aktivity zvierat sú iba stereotypné inštinktívne reakcie na konkrétnu situáciu (sezónnu, sexuálnu, rodičovskú a pod.) bez akejkoľvek symbolickej väzby na ostatné stránky života a ekosystému. „*Zvieratá,*“ hovorí, „*často prejavujú inteligenciu, no nie intelekt. Rozdiel medzi inteligentnou reakciou na signály, pochádzajúce z konkrétneho prostredia, a intelektuálnymi funkciami, charakterizujúcimi myseľ, spočíva v intuitívne zakotveneí symbolickej aktivite, ktorá je u človeka spontánna a rozmarná a u zvierat veľmi zriedkavá alebo celkom absentuje.*“²⁵

Zvieratá a nižšie životné formy môžu získať status „umelca“ iba v rámci umeleckého konceptu človeka a ten nemusí mať nutne exaktné ani metafyzické ambície. *Homo ludens* môže podnecovať prirodzenú imitačnú schopnosť niektorých živočíšnych druhov, aktivizovať ich empatický a komunikačný potenciál. Jeden takýto projekt inicioval roku 2000 David Soldier v Thajskom centre pre ochranu slonov v Lampungu. „Sloní orchester“ hral na nástrojoch, ktoré pre jeho členov – skutočné slony – zostrojili traja americkí umelci v spolupráci so zamestnancami Centra. Soldier a Ken Butler akustické, Don Ritter obrovskú interaktívnu klávesnicu. Slony príťahovali k sebe chobotní zvislé klávesy z teakového dreva, čím spúšťali hudobné sekvencie, generované na pripojenom, počítačom ovládanom syntezátore. Parametre elektronicky vylu-

dzovaných zvukov sa menili v závislosti od rýchlosti a trvania mechanického zatiahnutia chobotom. A slonom i ľudom sa to páčilo.



Foto: Aesthetic Machinery

Don Ritter: Klávesnica pre slony

Alan Lamb je ďalší vedec, čo preniesol vlastné skúsenosti z neumeleckej profesie do hudby. Vyštudovaný biomedik s postgraduálnou špecializáciou z mozgovej neurofyziológie úplne prepadol hudbe, ktorú produkujú rezonancie drôtov telefónneho vedenia. Od polovice 70. rokov ju objavuje a podnecuje v odľahlých kútoch austrálskeho kontinentu. Za svojráznu obsesiu vďačí zážitkom z detstva, stráveného na škótskom vidieku; na prechádzkach ho pestúnka upozorňovala na zvláštnu „hudbu“ telefónnych stĺpov a drôtov, čím malému Alanovi sugerovala sny, v ktorých údajne počul konsonantné, rozvláčne akordy, vyludzované vlakom uháňajúcim hornatou krajinou. K bizarným inšpiráciám z detstva sa neskôr pridal záujem o kinetické a procesuálne umenie, odkiaľ už viedla priama cesta k experimentom s nekonvenčným generovaním a šírením zvukov. Keď preto Lamba jedno leto počas dovolenky v Škótsku prebudil zo spánku v karavane zvuk veľkej sexy, aký predtým počul iba vo sne, vybral sa za ním, až v úžase ostal stáť pred telefónnym vedením, ktorého drôty „spievali“ vo vetre. Lamb sa vtedy

rozhodol začať „astrálno-terestriálnu“ hudbu nahrávať. Neskôr objavil pri západoaustrálskej usadlosti Faraway opustenej, nefunkčnej telefónnej vedene (12 stíпов a 6 drôtov). Odkúpil ho za pár dolárov a získal pre svoj koncept prvý hudobný nástroj – Faraway Wind Organ (Farawayský veterný organ). Čoskoro sa naučil, ako na novodobej aiolskej lýre „hrať“ a ako pre ňu „komponovať“. Inými slovami, ako zapriať prírodné sily do tvorby hudby. Na jeho nástroji nehrajú iba vietor a počasie, ale aj živé tvory – zvuky generované zvukmi a pohybmi lietajúceho hmyzu a vtákov sú prirodzene rovnocennou súčasťou Lambovej „nájdenej“ hudby.

S hudbou „dlhých drôtov“ experimentuje mnoho hudobníkov, niektorí príležitostne, iní systematicky. Alvin Lucier už roku 1977 zostrojil prototyp pytagorovského „monochordu“²⁶: audio-oscilátor rozoznieval dlhý, cez stôl natiahnutý drôt s elektromagnetom na konci. Z nevinného experimentu vytiahol Lucier slávnu skladbu *Music On A Long Thin Wire* (Hudba na dlhom tenkom drôte, 1979), ktorú odvtedy reinstaloval v mnohých priestoroch a predstaveniach. Najvytrvalejší z „drotárov“ je Paul Panhuysen. Za dvadsať rokov vyskúšal azda všetky možnosti a kontexty, ako a kde nechať dlhé struny znieť. Buduje pre ne špeciálne nástroje, vešia na ne tradičné hudobné nástroje, vytvára z nich rozmanité inštalácie v interiéri i exteriéri, pričom citlivo zohľadňuje vizuálne aspekty svojho výtvoru i priestoru, kde ho realizuje. Ani Lucier, ani Panhuysen však nedali drôtom taký indeterministický rozmer, aký im dal Lamb. Napriek tomu, že aj on často „surový“ materiál ďalej spracováva podľa empirických poznatkov a zberateľských konvencií (sám si vypracoval invenčné taxonomizačné a katalogizačné metódy, podľa ktorých „uložené“ zvuky usporadúva), psychologických dispozícií a percepčných návykov, vlastných poetických princípov a kompozičných konvencií, zakaždým rešpektuje fyzikálne danosti nájdenej hudby. Ich prvým hýbateľom je vietor; skladateľ plní iba funkciu aranžujúceho distribútora. Ako mýtický Aiolos, aj on už po rokoch praxe dobre pozná meteorologické a akustické charakteristiky vetrov a ich média, dokáže predvídať ich správanie a invenčne s nimi manipulovať. Vie napríklad, čo môže očakávať od vetrov, prúdiciach v rôznych ročných obdobiach a z rôznych svetových strán, pozná, aké efekty spôsobujú izolačné obaly drôtov, dokáže odhadnúť a usmerniť šírenie

zvukov, pretransformovať ich v štúdiu na zvuky, nerozoznatel'né od zvukov konvenčných hudobných nástrojov a pod.

Prvou veľkou Lambovou kompozíciou bol *Primal Image (Prvotný obraz, 1982)*. Už sám názov prezrádza, že autor nepochybuje o reprezentačnej schopnosti nájdených (konkrétnych) zvukov evokovať rôzne mentálne obrazy a deje. Neambientnú ambíciu potvrdzujú aj názvy skladieb z nasledujúcich rokov – *Beauty (Krása, 1984)*, *The Last Anzac (Posledný Anzac,²⁷ 1984)* či *Skysong (Pieseň oblohy, 1985)*. Nečudo, že sa Lambovo umenie dočkalo mnohých rozhlasových vysielaní a dokonca aj módnych remixov z dielne mladších kolegov.²⁸

V hudbe 20. storočia by sme našli veľa príkladov, keď sa hudobníci snažili odosobniť od kreatívneho procesu a preniesť zodpovednosť za zvuky na iné faktory. „Neznásilňujte zvuky, umožnite im voľný priebeh,“ vravieval s obľubou Morton Feldman, sám sa však touto tézou príliš neriadil. Väčšmi sa jej pridržiaval jeho žiak Tom Johnson. Ten sa vyjadril, že hudbu nechce skladať, ale jednoducho nájsť, ani on však vo svojich konceptoch nezašiel tak ďaleko ako Cage a postmoderní organizátori zvukov. Alebo procesuálni „bricoléri“ David Tudor a Jerry Hunt, ktorí hrali na *home-made* elektronických zariadeniach, konštruovaných často na jediné použitie bez toho, aby presne poznali ich životnosť a „správanie“. Filozofia tvorby Michaela Prima, Davida Dunna či Alana Lamba je ešte radikálnejšia. Zvukové environmenty, ktoré odkrývajú, sú skutočné procesy s minimálnou mierou zasahovania zo strany ich „autorov“. Nový, nemimetický spôsob umeleckej reprezentácie veľmi výstižne svojho času formuloval maďarský spisovateľ Miklós Mészöly, keď v súvislosti s elektronickou a konkrétnou hudbou a Warholovými „minimalistickými“ filmami, teda dielami, čo kvalitu vzťahov medzi použitými výrazovými prostriedkami (zvukmi, obrazmi) menia z hierarchickej na štatistickú, hovoril o „pristihnutí skutočnosti“, eliminujúcom jej antropomorfickú interpretáciu.²⁹ A skutočne, Lockwoodovej, Toniuttiho, Primove, Dunnove i Lambove diela „pristihujú“ zdanlivo nevinnú prírodu pri výkonoch, aké jej umelci môžu iba závidieť. Mnohí to pochopili, preto sa snažia zmeniť povahu hudobnej reprezentácie, prispievajúc nevedomky k zmene paradigmy. „*Na prírodu,*“ všimol si Karlheinz Stockhausen už pred štyridsiatimi rokmi, „*se zatím nazíralo pouze jako na učitele, mistra hodného napodobě-*

ni. *Příroda je však zde možná také proto, aby nám lidem ukázala, jak to dělat nemáme, neboť nejsme opice, které všechno napodobují. Příroda odolává a je v převaze, abychom ani na okamžik nezapomněli, co k ní máme připojit jako umění: náš umělý, náš lidský život.*³⁰

Ale aj príroda podlieha neustálym premenám a za mnohé z nich „vďačí“ práve civilizačnému rozmachu. Ku kozmickým vibráciám a vibráciám organickej hmoty sa pripájajú rušivé signály telefónnych vedení, rádiofonických vln, laserových lúčov, počítačových sietí, diaľkových ovládačov, mobilných telefónov atď. A hudobníci sa, pochopiteľne, bránia. Niektorí proti zvukovému a informačnému znečisťovaniu („vizuálnemu hluku“ a „auditívnemu svitu“) bojujú konvenčnými zbraňami, ako napríklad Jon Rose v projekte *Techno mit Störungen (Techno a ruchy, 1995)*, kde do súboja s prenikavým techno-environmentom zapriahol hudobníkov improvizujúcich v reálnom čase. Väčšina sa však riadi osvedčenou Cageovou metódou pokúsiť sa oklamať agresívneho nepriateľa jeho vlastnými útočnými prostriedkami.³¹ Carl Stone v diele *Kamiya Bar (1992)* artikuloval dojmy z neutíchajúceho a premenlivého zvukového ambientu Tokia, parafrázujúc metaforu Rolanda Barthesa, ktorý nazval japonskú metropolu priliehavo „cisárstvom znakov“. V Stonovom „cisárstve zvukov“ však samplované (väčšinou amplifikované) zvuky tokijských verejných priestorov strácajú, resp. prezliekajú pôvodné civilizačné významy a menia sa na schaefferovské „zvuky v stave zrodu“. Skladateľ navyše zložitým technologickým manipulovaním zmenil ich fyzikálne charakteristiky a prispôbil ich vlastným sonoristickým a tektonickým predstavám. Z tohto hľadiska je *Kamiya Bar* veľmi muzikálny. Obyvatelia Tokia by podľa neho (zrejme na veľkú radosť autora) vo svojom meste určite zabľúdili. Sample veľkomestského ruchu zúžitkovali aj Don Ritter a Tom Walsh v audio-vizuálnom projekte *Excity (1995)*. Skombinovali ich so syntetickými hudobnými zvukmi a túto idiomatickú koláž použili na interaktívne ovládanie video-materiálu. Dekonstruktívny *Madrigal (1980)* od Davida Dunna je oveľa rafinovanejší. Východiskovým materiálom preň boli jednodinútové zvukové sample prírodných a civilizačných zvukov. Autor ich čo najvernejšie imitoval vlastnou vokálnou artikuláciou a následne prepísal do fonetických symbolov. Nekonvenčnú partitúru, ktorá takýmto spôsobom vznikla, dal interpretovať siedmim vokalistom. Výsledná nahrávka je juxta-

pozíciou týchto hlasov a elektronických transformácií pôvodných zvukových zdrojov.



Foto: Leonor Antunes

Phill Niblock

Hranice hudby sa rozširujú, môže sa ňou stať čokoľvek. Hudba sa dnes môže vyskytnúť alebo prihodiť kdekoľvek a už ju ani netreba tvoriť, stačí ju, ako hovorí Johnson, nájsť. Aj lovcov a zberateľov zvukov pribúda. Zberateľskej vášni nakoniec podľahol aj Phill Niblock. Už roky zbiera v odľahlých končinách sveta zaujímavé zvuky, no svoju zbierku začal usporadúvať až nedávno. Prvým výsledkom je hodinová zvuková koláž *Ghosts and others (Duchovia a ďalší)*, ktorá vyšla ako CD príloha texaského hudobného časopisu ND (č. 22/1999). Obsahuje materiál nahratý v rurálnych i urbánnych

prostrediach v Hongkongu a Maďarsku, vo vlakoch do a z Hartfordu v štáte Connecticut a zo Štokholmu do Kodane. Nemá veľa spoločného s ostatnou Niblockovou hudbou, skôr s jeho filmami. Jej autor-zberateľ ju dokonca ani za hudbu nepokladá: „*Nie je mikrotonálna. Nie je to hudba, určite nie moja hudba, nemá nič spoločné s monolitným jadrom hudby, ktorá tvorí moje historické (hysterické) dielo.*“³² Hudba to, samozrejme, je, a nech už Niblock tvrdí čokoľvek, je aj jeho (dokonca na svoj výtvor vzťahuje estetické kritériá, keď hovorí, že „znie dobre“). Je to ukážková *musique concrète*, ktorá vznikla selektívnym zoradením a editovaním zozbieraného reálneho zvukového materiálu. To, že skladateľ zvolil minimálnu mieru štylizácie a uprednostnil štatistické usporiadanie pred hierarchickým, zodpovedá jeho poetickým predstavám; podobné princípy používa aj pri artikulovaní vizuálnych obrazov vo svojej filmovej tvorbe.

Obyčajné zvuky učarovali aj mladším „sound-artistom“. Tí dnes ľahko prístupné a efektívne audio- a video-technológie využívajú na tvorbu celist-

vých, nedezintegrovaných foriem, ktoré v duchu novej senzibility netriešťa audiovizuálnu (prípadne aj taktilnú) skúsenosť človeka podľa perцепčných kanálov. Steve Roden a Brandon LaBelle spojili svoje sily i audioarchívy v projekte *The House Was Quiet and the World Was Calm* (*V dome bolo ticho a svet bol pokojný*, 1999), aby z jednoduchých zvukov, nájdených i umelo vzbudených, stvorili pôsobivé sónické etudy. Sú síce striedmo štruktúrované, avšak o to naratívnejšie. Plné napínavých dejov a vizuálnych asociácií, veľmi efektívne artikulujú poslucháčovo mimohudobné predstavy.

Marc Behrens je tiež presvedčený, že hudbu možno tvoriť selektívnym asamblovaním zvukov podľa ich imaginatívnych a asociatívnych účinkov na poslucháčovu myseľ. Dôverne známe, konkrétne zvuky majú, pochopiteľne, sémantickú výhodu (resp. nevýhodu) pred abstraktnými, umelo generovanými zvukmi. Konkrétne zvukomalba však Behrensa nezaujima, zdá sa mu príliš prvoplánová. Svoju hudbu a inštalácie štruktúruje z jemných zvukov a poslucháč nedokáže jednoznačne identifikovať ich pôvod. Zámerne mieša prírodné zvuky s civilizačnými, pretože dnes sa už v rýdzej čistote vyskytujú len veľmi zriedkavo; krajina je čoraz hustejšie zamorená zvukmi penetrujúcej techniky. Hoci Behrens pracuje najmä v elektronickom médiu, elektroniku využíva skôr na manipuláciu a transformáciu prírodných než na generovanie syntetických zvukov. Hľadá vyváženú jednotu medzi prírodnými a elektronickými (t. j. technologickými) zložkami komplexného zvuku, ktoré dnes, vzhľadom na novú, technológiou formovanú perцепciu, len veľmi ťažko možno odlíšiť. Behrensovo umenie preto aktivuje poslucháčovo vnímanie plynulými mikrozvukovými štruktúrami, často na hranici auditívnej perцепcie. Produkuje napätie (a zároveň stiera rozdiely) medzi hudbou a hlukom prostredia i medzi hudbou prirodzeného, akustického a technologického, elektronického pôvodu. A samozrejme, testuje ontologické i gnozeologické zákonitosti medzi neintenciálnymi zvukovými environmentmi, ich psychologicko-estetickou perцепciou a evalváciou a intenciálnou zvukotvorbou. Nástrojom, ktorý Behrens pri hľadaní proklamovanej jednoty používa, je počítač – prostredníctvom neho moduluje zvukové štruktúry a dokonca imituje prírodné zvukové procesy. V Behrensovom prípade plní počítač funkciu generátora zvukových textúr a nie hudobného nástroja na vyludzovanie artikulovaných, hierarchicky usporiadaných audio-elementov. Digitálnych textúr, ktoré je

vedomie poslucháča náchylné zvýznamňovať nepredvídateľným smerom a transformovať na akoby reálne jestvujúce obrazy a deje.

Huslistka Kaffe Matthewsová sampluje irelevantné hluky prostredí, v ktorých práve účinkuje, a pomocou dômyselných počítačových softvérov z nich konštruuje vibrujúce zvukové skulptúry a environmenty. Zdanlivo rušivé zvuky kombinuje so zvukmi získanými hrou na husliach v reálnom čase, resp. s jej omeškanými digitalizovanými dozvukmi. Sónický genius loci zbavuje ambientnej bezhraničnosti, dramatizuje ho a nenápadne mení na zreťazené deleuzovské udalosti – imanentné, procesuálne „stávania“, ktoré „nemožno posudzovať podľa konečných výsledkov, ale podľa kvality ich priebehu a sily ich napredovania“.³³ Matthewsová však spochybňuje najmä temporálne súradnice generovaných udalostí keď prostredníctvom počítača manipuluje rozdiely medzi minulosťou a prítomnosťou. Dokonalá digitálna pamäť stroja je juxtaponovaná s nedokonalosťou „analogovej“ reality a efemérneho ľudského výkonu. Matthewsovej hudba tak spolu s LaBellovými, Rodenovými a Behrensovými experimentmi predstavuje sviežu alternatívu voči neúprimným prejavom pretechnizovaného „mainstreamového“ ambientu väčšiny „sound-artistov“ mladšej generácie, ktorí uviazli v simulakrových stavidlách globalizovanej informačnej spoločnosti, neuvedomujúc si, že redundantné, partikularizované pseudoalternatívne (zďaleka nielen hudobné) kultúry nie sú v skutočnosti jej opozíciou ale potvrdením sebazničujúcej agónie.

Poznámky:

- 1 Myšlienka napísať hudbu pre mŕtve sláčikové kvarteto skrsla v Rosovej hlave vtedy, keď som mu oznámil, že nemecký anatóm Gunther von Hagens sa chystá vytvoriť štylizovaný plastinát hráčov sláčikového kvarteta.
- 2 Citované podľa nepublikovanej kópie, ktorú mi poslal autor; pôvodný názov textu: *Towards a New Ecology of Sound* (október 1992).
- 3 Lockwood, Annea: *World Rhythms*. In booklet k CD Annea Lockwood – Ruth Anderson: *Sinopah*, Experimental Intermedia, New York, 1997, s. 2-3.
- 4 Vizualnú paralelu k Lockwoodovej zvukovému atlasu riečnych tokov môžu byť kresby morom českého výtvarníka Martina Zeta. Od roku 1995 ich realizoval asi v päťdesiatich prímorských a riečnych lokalitách celého sveta (vrátane rieky Hudson). Žetove „oceánotypie“ sú jedinečné umelecké obrazy, ktoré zvláštnym spôsobom integrujú autorskú intenciu a imagináciu s nepredvídateľným a neopakovateľným výsledkom prírodného procesu, v jeho prípade „maľby“ morskou alebo riečnou vodou. Niektoré z nich dokonca poňal ako partitúry.
- 5 Toniutti, Giancarlo: *Space as a Cultural Substratum*. In: *Site of Sound: Architecture and the Ear*, LaBelle, Brandon – Roden, Steve (eds.). Errant Bodies Press/Smart Art Press, Los Angeles/Santa Monica, 1999, s. 37.
- 6 *Ibid.*, s. 40-41.
- 7 Couture, François – Prime, Michael: rozhovor z júla 2000, uverejnený na internetovej stránke: <http://inentendu.ctw.net/interviews/prime.html>.
- 8 John Cage, popri bohatých vlastných hubárskych skúsenostiach a v duchu proklamovaného sónického liberalizmu, experimentoval aj s ozvučovaním rastlín. V 70. rokoch vytvoril kusy (*Child of Tree a Branches*), ktorých partitúra predpisovala hráčom improvizovať so zvukmi, získanými perkusívnym spôsobom z kaktusov a iných rastlín, amplifikovaných pomocou kontaktných mikrofónov.
- 9 Kostelanetz, Richard: *Conversing with Cage*. Omnibus Press, Londýn/New York/Sydney, 1989, s. 89.
- 10 Michael Prime je členom dvoch významných súborov elektronickej improvizovanej hudby Morphogenesis a Organum, roku 1997 sformoval s Geertom Feytonsom zoskupenie Negative Entropy a pravidelne spolupracuje s mnohými improvizujúcimi hudobníkmi vrátane Edwina Prévosta a Jima O'Rourkea.
- 11 Couture, François – Prime, Michael: rozhovor z júla 2000, uverejnený na internetovej stránke: <http://inentendu.ctw.net/interviews/prime.html>.
- 12 *Ibid.*
- 13 *Ibid.*

- 14 Týmto výstižným termínom označil kedysi taliansky teoretik vizuálnej komunikácie Giovanni Anceschi pretrvávajúci stav postindustriálnej spoločnosti, ktorá oslepla z prebytku vizuálneho hluku a auditívneho svitu.
- 15 David Dunn študoval hudobnú kompozíciu u Kennetha Gabura a bol blízkym spolupracovníkom Harryho Partcha až do jeho smrti roku 1974.
- 16 Z tohto hľadiska je výnimočná Dunnova digitálna audio koláž *Chaos & the Emergent Mind of Pond* (*Chaos a vynárajúca sa myseľ rybníka*, 1990), ktorú štruktúroval z amplifikovaných zvukov drobného vodného hmyzu v rôznych sladkovodných prostrediach v Severnej Amerike a Afrike.
- 17 Dunn, David: *Speculations: On the Evolutionary Continuity of Music and Animal Communication Behavior*. In: Rahn, John (ed.): *Perspectives on Musical Aesthetics*, W. W. Norton & Company, Inc., New York/Londýn, 1994, s. 192.
- 18 Lampert, Michael R.: *Environment, Consciousness, and Magic: An Interview with David Dunn*. In: Rahn, John (ed.): *Perspectives on Musical Aesthetics*, W. W. Norton & Company, Inc., New York/Londýn, 1994, s. 239.
- 19 Dunn, David: *Speculations: On the Evolutionary Continuity of Music and Animal Communication Behavior*. In: Rahn, John (ed.): *Perspectives on Musical Aesthetics*, W. W. Norton & Company, Inc., New York/Londýn, 1994, s. 187-188.
- 20 Lampert, Michael R.: *Environment, Consciousness, and Magic: An Interview with David Dunn*. In: Rahn, John (ed.): *Perspectives on Musical Aesthetics*, W. W. Norton & Company, Inc., New York/Londýn, 1994, s. 240.
- 21 K problému hudby, inšpirovanej vtáčimi spevmi, pozri podnetnú štúdiu René van Peera *Songs Soaring*. In: *Pfeifen im Walde – Ein unvollständiges Handbuch zur Phänomenologie des Pfeifens*, Straebel, Volker – Osterwold, Matthias – Collins, Nicolas – Maly, Valerian – Moltrecht, Elke (eds.), Berlín, 1994 alebo <http://interact.uoregon.edu/MediaLit/WFAE/readings/Natsound/Songs.html>.
- 22 Kostelanetz, Richard: *Conversing with Cage*. Omnibus Press, Londýn/New York/Sydney, 1989, s. 260.
- 23 Na konci 70. rokov v Ivrei v Taliansku.
- 24 Langerová, Susanne K.: *Mind: An Essay on Human Feeling, volume I*. The Johns Hopkins UP, Baltimore/Londýn, 1985, s. 142.
- 25 *Ibid.*, s. 141. Percepčným, empatickým a komunikačným schopnostiam a motíváciám zvierat a rozdielom medzi mentalitou zvierat a ľudskou mysľou zasvätila Langerová prvé štyri kapitoly (12–15) 2. dielu svojej vrcholnej práce: *Mind: An Essay on Human Feeling, volume II*. The Johns Hopkins UP, Baltimore/Londýn, 1988, s. 1-214.
- 26 V laboratóriu Wesleyanskej univerzity v spolupráci s fyzikom Johnom Trefnym ako pomôcka pre výučbu hudobnej akustiky.

- 27 Výraz „Anzac“ vznikol pôvodne ako skratka pre „Australian and New Zealand Army Corps“ (Austrálsky a novozélandský armádny zbor), neskôr sa ním začali označovať aj austrálski či novozélandskí vojaci i obyvatelia týchto krajín.
- 28 Roku 1996 vyšli na austrálskej značke Dorobo pod názvom *Night Passage demixed* „demixy“ Lambovej hudby od Ryojiho Ikedu, Thomasa Könera, Lustmorda a Bernharda Güntera.
- 29 Pozri: Mészöly, Miklós: *Warholova kamera - niekoľko poznatkov z „pristihnutia pri čine*. In: *Samota motýľa*. Kalligram, Bratislava, 1995, s. 231-240.
- 30 Stockhausen, Karlheinz: *Momentová forma. Nové vzťahy medzi délkou díla a momentem*. In: *Nové cesty hudby*, Herzog, Eduard (ed.), Editio Supraphon, Praha/Bratislava, 1970, s. 262.
- 31 Cage sa kedysi, s istou dávkou irónie, priznal, že na „napísanie“ známej *Radio Music* pre 1-8 rádii (1956) ho vyprovokovali všadeprítomné hluky rozhlasových prijímačov.
- 32 Niblock je známy najmä vďaka precízne komponovanej elektronickej mikrotonálnej hudbe digitálne editovaných výškových diferencií, ku ktorej ho podľa vlastných slov priviedol zážitok, pripomínajúci Lambovo „kopnutie múzou“: „*V polovici 60. rokov som viedol hore dlhým horským svahom v Karolíni, v tesnom závese za dieselovým nákladňákom, dvojtaktným motorom poháňaný motocykel Yamaha. Kvôli lepšiemu prekonaniu gravitačnej sily sme obaja vodiči mali ventily veľmi otvorené. Obrátky našich motorov dosiahli čoskoro takmer harmonickú zhodu. Nie však celkom. Silná fyzická prítomnosť úderov vychádzajúcich z dvoch motorov, bežiacich na nepatrne odlišných frekvenciách, ma priviedla do takého tranzu, že som takmer zišiel z cesty a narazil do skaly.*“
- 33 Deleuze, Gilles: *O filozofii* (rozhovor s R. Bellourom a F. Ewaldom). In: Gál, Egon – Marcelli, Miroslav (eds.): *Za zrkadlom moderny*, Archa, Bratislava 1991, s. 123.

Odporúčané počúvanie a pozeranie:

- Behrens, Marc: *Location recordings/Advanced environmental control*. Trente Oiseaux, Koblenz, 1995.
- Behrens, Marc: *Contraction*. Digital Narcis, Tokio, 1999.
- Behrens, Marc: *Four Installations*. Trente Oiseaux, 1999.
- Dunn, David: *Music, Language and Environment*. Innova Records, Saint Paul, 1997.
- Dunn, David: *Angels and Insects*. What Next Recordings, Santa Fe, 1992.
- LaBelle, Brandon – Migone, Christof (eds.): *Writing Aloud. The Sonics Of Language*. Errant Bodies Press/Ground Fault Recordings, Los Angeles/Downey, 2001.
- Lamb, Alan: *Primal Image*. Dorobo, Glen Waverley, Victoria, 1995.
- Lamb, Alan: *Night Passage*. Dorobo, Glen Waverley, Victoria, 1998.

- Lamb, Alan/Ikeda, Ryoji/Köner, Thomas/Lustmord/Günter, Bernhard: *Night Passage demixed*. Dorobo, Glen Waverley, Victoria, 1996.
- LeBaron, Anne: *Rana, Ritual & Revelation*. Mode Records, New York, 1992.
- Lockwood, Annea: *A Sound Map of the Hudson River*. Lovely Music, Ltd., New York, 1989.
- Lockwood, Annea - Anderson, Ruth: *Sinopah*. Experimental Intermedia, New York, 1997.
- Lucier, Alvin: *Music On A Long Thin Wire*. Lovely Music, Ltd., New York, 1992.
- Maciunas Ensemble and Canary Grand Band: *Live with the Birds*. Het Apollohuis, Eindhoven, 1997.
- Matthews, Kaffe: *cd Ann*. Annette Works, Londýn, 1997.
- Matthews, Kaffe: *cd Bea*. Annette Works, Londýn, 1998.
- Matthews, Kaffe: *cd Cécile*. Annette Works, Londýn, 1999.
- Matthews, Kaffe: *cd DD*. Annette Works, Londýn, 2000.
- Negative Entropy: *City Open to the Nomad*. Beta-lactam Ring Recordings, Portland, 2000.
- Niblock, Phill: *Ghosts and Others*. Sedimental/ND, Austin, 1999.
- Panhuysen, Paul and Canary Grand Band: *Singing the World into Existence*. Het Apollohuis, Eindhoven, 1993.
- Panhuysen, Paul: *Partitas For Long Strings*. Experimental Intermedia, New York, 1998.
- Prime, Michael: *Cellular Radar*. Mycophile, Orpington, 1996.
- Prime, Michael: *Domestic Science*. Mycophile, Orpington, 1998.
- Prime, Michael: *Mycoplasma*. Digital Narcis, Tokio, 1999.
- Prime, Michael: *L-fields*. Sonoris, Bordeaux, 1999.
- Prime, Michael: *Elements 1*. Mycophile, Orpington, 2001.
- Ritter, Don: *Aesthetic Machinery by Don Ritter*. Aesthetic Machinery, New York, 2001.
- Roden, Steve/LaBelle, Brandon: *The House Was Quiet and the World Was Calm*. Meme, Tokio, 1999.
- Rose, Jon: *Techno mit Störungen*. Plag dich nicht, Viedeň, 1996.
- Stone, Cart: *Kamiya Bar*. Robi Droli/New Tone Records, San Germano, 1995.
- Toniutti, Giancarlo: *Epigènsi*. Autorské samizdatové vydanie, 1986.

Musica corporalis

Telo je zmätený hovorca: hovorí „mäkké“, „vlažné“, „modré“, „ťažké“, namiesto aby hovorilo o priamkach, krivkách, nárazoch a vzťahoch.

Jean-François Lyotard

Na stole leží naznak obrátená nahá žena. Po jej nehybnom tele lezú obrovské madagaskarské šváby. Ich pohyby sníma kamera a v sprievode strhujúcej elektronickej hudby sa zväčšene a detailne premietajú na veľké plátno, ozrejmujuúc divákovi relatívnosť percepčných návykov i recepčných konvencií. Živé ľudské telo sa odhmotňuje, zbavuje rodových, rasových, etnických a estetických dispozícií a mení sa na text – nediskurzívne a predovšetkým polysémické médium. Nevinné, významovo nezainteresované inseky do neho „vpisujú“ nové (prípadne zotierajú už existujúce) vrstvy – akustické (ich prirodzené sykové zvuky sa menia na hudobný materiál) i vizuálne (ich kamerou prenášané pohyby spoluurčujú efemérnu štruktúru premietaného obrazu).

Spojenie ľudského tela s elektronickou technológiou môže, ale nemusí evokovať biologické či bionické riešenia. Nemusí mať ani zakaždým negatívistické zafarbenie, príznačné pre väčšinu umeleckých produkcií traktujúcich túto tému dnes. Ľudské telo je nelineárny systém, preto odoláva štrukturalistickému uchopeniu. „Je to figúra a nie štruktúra,“ poučil nás Gilles Deleuze,¹ ktorému prítakáva Roland Barthes, ponúkajúc ho ako metaforu nekonečného textu – nástroja na identifikáciu monštra totality: „*Predstavme si (ak vieme) ženu zahalenú do nekonečného rúcha utkaného zo všetkého, o čom sa píše v módnom časopise...*“, píše vo svojej autobiografii. „*Táto predstava, keďže navrhuje platný pojem sémantickej analýzy („nekonečný text“), je očividne metodická a v skutočnosti sa (tajne) snaží odhaliť monštrum Totality (Totalitu ako monštrum). Totalita vyvoláva smiech i strach zároveň: podobne ako násilie, nie je vždy groteskná (teda zotaviteľná len v estetike Karnevalu)?*“²

Nahé telo na stole patrí kalifornskej umelkyni Miyi Masaoke. Ona je aj autorkou hudby. Pôsobivú interaktívnu multimedálnu one-woman show nazvala *Rituál* a spojila v nej orientálnu divadelnú tradíciu s body-artom,

konceptuálnym umeleckým myslením i širšími biologicko-kultúrnymi súvislosťami. Juxtapozícia dvoch projekčných plôch (telo umelkyne a videoplát-no) manifestuje rôznorodosť pohľadov a ich uhlov. Minimalizovaný pohyb tela plní funkciu „nekonečného textu“ a relativizuje toľko diskutované pojmy rodu, pohlavia, rasy, etnika, národa, sexu či moci. Pojmy vyvolávajúce „smiech i strach zároveň“ – v závislosti od kontextu.

V Masaokinom projekte *The Sound of Naked Men* (Zvuk nahých mužov, 2001) vystriedal autorku na stole nahý performer Saiman Li. Aj jeho telo plní funkciu pasívneho média, ešte len čakajúceho na sociálnu či kultúrnu inšpiáciu. Iniciačnému aktu však predchádza biologická identita a práve tú sa tentoraz Masaoka podujala zvýrazniť. Rozhodla sa sprístupniť verejnosti zvukové univerzum viscerálnych bio-psychických procesov ľudského organizmu. Presné medicínske prístroje nekompromisne obnažujú performerove endogénne fyziologické pochody, hlbiny jeho vedomia i podvedomia a transformujú ich parametre na hudobnú partituru. Spolu s kompozíciou *Thinking Sounds* (Zvuky myslenia), štruktúrovanou výlučne zo zvukových stôp mozgových vln, ju interpretuje San Francisco Sound Ensemble (Tom Swafford – husle, Hugh Livingston – vibrafón, John Shurba – gitara, Matt Ingalls – klarinet, John Ingalls – saxofón, David Jernale – trúbka a Rakesh Khanna – perkusie). Medzi nimi však „prispievajú“ aj niektorí diváci a hudobníci prostredníctvom EEG helmu. Zložitá elektronika ich transformuje na zvukový materiál, vrství ho a mixuje podľa tónových výšok a kombinuje so živým i prednahratým hraním hudobníkov.

Skrytý „orchester“ ľudského tela často angažuje aj Stelarc (vlastným menom Stelios Arcadiou). Známy austrálsky performer zapája najmodernejšie výtobytky medicíny, protetiky, kybernetiky a informatiky do odvážnych multimediálnych experimentov so špeciálnymi technologickými „doplňkami“ k vlastnému telu. Stelarcovými nástrojmi a partnermi sú tretia ruka, extra ucho, vnútrotelová skulptúra, virtuálne rameno a pod. Môžu byť k telu proteticky pripojené, vsunuté do neho ako hĺbková sonda, alebo s ním komunikovať prostredníctvom virtuálnej internetovej siete. Rôzny je aj spôsob ich aktivácie a pohonu (elektromagnetické signály, dotykový displej, počítačová myš v rukách diváka atď.) i funkcie, ktoré plnia (emisia svetelných lúčov, zber a prenos zvukových signálov, mechanické alebo elektro-

magnetické dráždenie rôznych častí tela a pod.). Obecenstvo často samo môže prostredníctvom dômyselného počítačového systému naprogramovať pohyby umelcovho tela.

„Predstavte si telo, čo je schopné vysunúť svoje vedomie a konanie do iných tiel alebo častí iných tiel na iných miestach. Alternujúcu operačnú entitu, ktorá je priestorovo rozdelená, no elektronicky spojená. Pohyb, ktorý iniciujete v Melbourne, by sa presunul a prejavil v inom tele v Rotterdame. Presúvajúce sa, kĺzavé vedomie, ktoré už nie je ani «celé-tu» v tomto tele ani «celé-tam» v tých telách. Nehovorím o fragmentovanom tele, ale o multiplícite tiel a častí tiel, čo sa navzájom pripomínajú a ovládajú na diaľku. Nie je to ovládací mechanizmus typu «pán – otrok», sú to feedbackové slučky alternujúceho vedomia, pôsobnosti a rozdelených fyziológií. Predstavte si, ako je jedna strana vášho tela na diaľku ovládaná, zatiaľ čo druhá môže spolupracovať s lokálnym činiteľom. Sledujete pohyb časti vášho tela napriek tomu, že ste ho nikdy neiniciovali a ani nezmršťujete svoje svaly, aby ho produkovali. Predstavte si dôsledky a výhody rozdeleného tela so vstupným elektrickým napätím, indukujúcim správanie vzdialeného agensa a výstupné elektrické napätie vášho tela na ovládanie periférnych zariadení. Takéto telo by bolo oveľa komplexnejšie a zaujímavejšie; nebola by to iba jednotlivá entita s jedinou pôsobnosťou, ale hostiteľ množstva vzdialených a cudzích agensov – rozdielnych fyziológií, v rozdielnych lokalitách. V niektorých situáciách a pri špecifických činnostiach by bolo určite oprávnenejšie tele-oparovať s ľudským ramenom než s robotickým manipulátorom; pretože ak má byť úlohou účinkovanie v bezpečnej lokalite, potom by bolo možno výhodnejšie použiť na diaľku ovládané ľudské rameno, pripojené k inému ramenu a mobilnému, inteligentnému telu. Predpokladajte úlohu, ktorú by telo začalo na jednom mieste a dokončilo by ju iné telo na inom mieste. Alebo prenos a formovanie zručností. Telo nie ako miesto na vpísanie, ale ako médium, slúžiace na manifestáciu vzdialených agensov. Toto fyzicky rozdelené telo môže mať jedno rameno, gestikulujúce nedobrovoľne (aktivované na diaľku neznámym agentom), kým druhé rameno môže vďaka exoskeletovej protéze účinkovať s obrovskou zručnosťou a extrémnou rýchlosťou. Telo schopné inkorporovať pohyb, ktorý by bol chvíľami rýdzo strojovým pohybom, robným bez pamäti a túžby...“⁴

Nedajme sa zmiast Stelarcovým futurálnym kondicionálom! Toto nie je utopická fikcia, ale tele-prezentovaná realita! Realita, ktorú, skôr než ju umelcom umožnili realizovať, resp. simulovať technológie, mysleli filozofi (Barthesove „plurálne telo”, Deleuzove a Guattariho [Artaudove] „telo bez orgánov“...). „Ktoré telo?” pýtal sa počudovane Roland Barthes už roku 1975. „*Máme ich niekoľko. Mám tráviace telo, mám nauzeózne telo, tretie telo trpí migrénami a tak ďalej: zmyslové, svalové (spisovateľský kŕč), humorálne a hlavne emotívne: dojaté, vzrušené, deprimované alebo povznesené či zstrašené, bez toho, aby to na ňom bolo vidno. Ďalej ma príťahuje až fascinuje socializované telo, telo mytologické, artificiálne (telo japonských kostýmov) a prostitujúce telo (herca). A okrem týchto verejných (literárnych, napísaných) tiel mám ešte, dalo by sa povedať, dve lokálne telá: parížske telo (ostrážité, unavené) a vidiecke telo (odpočnuté, ťažké).*”⁵

Umelci vždy zvyrazňovali telesnosť a rozmanitosť identít, preto majú o ne, pochopiteľne, obavy. Správy, prenikajúce v posledných rokoch na verejnosť z laboratórií a kuloárov reprodukčného lekárstva, im veľa dôvodov na optimizmus ani nedávajú. Prognózujú totiž schopnosť genetikov už v blízkej budúcnosti vyrábať identické kópie žijúcich ľudí a domýšľajú aj latentné dôsledky tohto vedeckého zázraku: výnosný obchod s embryami, prameniaci z možnosti dať si urobiť z vlastného potomka niekoľko kópií, a hrozba vzniku tzv. „dvojtriednej spoločnosti”, v ktorej by klony slúžili ako akési depozity náhradných dielov pre „originály”. Jeffrey Deitch už na začiatku 90. rokov zorganizoval kolektívnu výstavu *Post Human*, aby ňou apeloval na skutočnosť, že dnešný človek už pomaly začína zdedený genetický kód pociťovať ako príťaž, čo, ruka v ruke s prudko akcelurujúcim vývojom genetiky, môže začať artificiálnu evolúciu ľudského druhu. Predvídavý kurátor už vtedy vystríhal pred úskaliaми eugeniky; v jej závratnom progrese vytušil potenciálny zánik „čistých ľudských bytostí”.

A skutočne, plastickú chirurgiu, genetické inžinierstvo, eonickú transplantáciu metamorfózu pohlavia, účelovo sugerovanú anorexiu, virtuálny sex a dokonca už aj počítačom simulovaný rodičovský cit pokladáme pomaly za samozrejmé symptómy našej doby. Veľký podiel na ich etablovaní majú médiá, ktoré do ľudí zaočkovali imunitu voči agresivite, násilíu a zločinnosti a spôsobili, že vzájomný vzťah expanzie brutality a jej účinkov na ľudské

vedomie sa pohybuje po klotoide. Realita a jej krivé mediálne zrkadlo splynuli do takej miery, že čoraz väčší počet ľudí má vážne problémy rozoznávať skutočnosť od jej pragmaticky produkovaných fiktívnych surogátov. Deformovaná hodnotová hierarchia ľudí je schopná pripísať rovnakú významovosť skutočným vojnám (hoci v priamom televíznom prenose) i simulovaným počítačovým hrám alebo športovým prenosom, genocíde i akčnému thrilleru a pod. Hrozbu AIDS, problémy „tretieho“ sveta alebo možné dôsledky ekologických katastrof si ľudia často uvedomia až vďaka presne cielenej a transparentne koncipovanej reklamnej kampani úspešnej odevnej firmy, ktorej autora vzápätí obviňujú z vizuálneho terorizmu; masová distribúcia pornografie ich poburuje menej než gesto umelca, ktorý zo svojho sobáša, spolužitia a rozchodu so slávnou porno-hviezdou dokázal efektívne vyťažiť prostriedky umeleckého výrazu; tragickú nezmyselnosť vojny si uvedomia, až keď im jedného dňa renomovaná umelkyňa oznámi, že na tlač obálky obľúbeného časopisu, ktorý práve držia v rukách, bola použitá farba, obsahujúca krv nevinných obetí. Viac než kedykoľvek v minulosti akoby dnes platilo, že umelec je ozajstným svedomím doby, zodpovedným za jej hriechy. Ostrie drastickosti, otupené pravidelnými výdatnými porciami brutality, ktoré nám servírujú krvilačné médiá, akoby sa opäť malo nabrúsiť katarznou silou umenia.

Biologicko-psychologická podstata aristotelovskej *katharsis* ako očisty vedomia od nadbytočných citov, ich sublimácia v ireverzibilnom deji tragédie, v rámci ktorého sa naturalisticky simulovala tragická udalosť, našla síce pokračovanie v mnohých umeleckých prejavoch modernizmu, no až v dôsledku cieľavedomého úsilia človeka redefinovať svoju, už nielen intelektuálnu identitu, ale aj biologickú podstatu i v dôsledku spomínanej masovej mediálnej distribúcie brutality do všetkých sfér ľudskej skutočnosti vrátane detských hier, začali sa brutálne a obscénne motívy vo zvýšenej miere uplatňovať až v posledných deštročiach. Z hľadiska subjektu uvedenej urýchľovanej artificijálnej evolúcie sa podľa Deitcha ľudstvo práve nachádza v prechodnom „období rozpadu Ja“ (postmoderná epocha), niekde medzi „obdobím odhaľovania Ja“ (éra moderny) a budúcim „obdobím rekonštrukcie Ja“ (éra „posthumánnej“ spoločnosti). Seizmografom jeho príchodu je opäť, ako nakoniec doteraz vždy v dejinách, umenie.

Nová skúsenosť s technológiou a médiami si žiada novú senzibilitu a ponúka nové druhy rozkoše. Aj filozofi a estetiци prehodnotili pojem *aisthesis* a vrátili mu pôvodnú baumgartenovskú konotáciu zmyslového vnímania. Estetika dnes integruje estetické s anestetickým; prvý aspekt zdôrazňuje vnímanie (zmyslové i kognitívne), druhý tematizuje necitlivosť. Všetko prestupujúci proces estetizácie sa v postmodernej spoločnosti paradoxne zmenil na svoj anestetizačný opak. Na jednej strane za to môže mediálna distribúcia násillia, brutality a falošnej krásy módných trendov, na druhej strane naša obsesia „estetizovať“ všetky aspekty života a prostredia. Redundancia pseudoestetična vedie k rapídnej devalvácii skutočného estetična, k baudrillardovskej pornografii. „*Umenie dnes,*“ napísala Susan Sontagová už roku 1965, „*je nový druh nástroja, nástroja určeného na modifikáciu vedomia a organizáciu nových modov senzibility. Prostriedky na umeleckú prax sa radikálne rozšírili. Umelci by sa naozaj mali stať, ak majú reagovať na túto novú funkciu..., estetikmi seba-vedomia: neustále by mali spochybňovať svoje prostriedky, materiály a metódy.*“⁶

Niektorí z nich sa s novým poslaním bez výhrad stotožnili. „Fyzická estetika“ Dona Rittera prekračuje rámec tradičného chápania estetiky umenia a vizuálne a auditívne aspekty percepcie rozširuje o kinestetickú a somatosenzorickú skúsenosť. Ritterovým médiami sú multimediálne inštalácie a živé vystúpenia, jeho pracovnou metódou interakcia a spolupráca – s divákmi i s kolegami z nevizuálnych, najmä hudobných médií. Svoje inštalácie nazýva „neobmedzenými“, pretože divák v nich interaktívne komunikuje s dielom priamo, bez prídavného technického zariadenia, pripojeného k telu, ako sú myš počítača alebo VR rukavica či prilba. Takýto spôsob generovania estetického zážitku prostredníctvom nových technológií a médií atakuje myseľ i telo. „Konceptuálny aspekt umeleckého diela,“ vysvetľuje Ritter, „je veľmi dôležitý, no nepokladám ho za postačujúci. Konceptuálne založené umenie môže uspokojiť myseľ, no vizuálna a auditívna sústava človeka majú tiež potrebu zážitku, dúfajme takého, ktorý má silný emocionálny vplyv. Moje dielo sa snaží kombinovať konceptuálne, percepčné a technické aspekty vytváraním interaktívnych zážitkov, ktoré uspokojujú myseľ i telo prostredníctvom inovatívneho a zručného využívania technológie.“⁷ Ritter preto radšej hovorí o svojom umení ako o responzívnom než interak-

tívnom, takom, čo „odpovedá divákovi takým spôsobom, ako živý človek odpovedá inému živému človekovi. Neinteraktívne umenie je mŕtve, pretože v odpovedi divákovi nie je schopné meniť svoju formu. Pojem «mŕtve» som nepoužil v hanlivom, ale v opisnom zmysle. ... Na rozdiel od umenia predošlých čias interaktívne umenie pokladá divákov za integrálnu zložku zážitku, ktorého kvalita sa meria pojmom «fyzická estetika». Fyzický zážitok, či už príjemný, alebo nepríjemný, sa dosahuje ovládaním interaktívnej skúsenosti. V zaangažovanosti diváka do umeleckého diela možno vidieť demokratickejšiu skúsenosť, ktorá nahradila už autokratickú skúsenosť starších umeleckých foriem..”⁸



Don Ritter/Trevor Tureski : Štruktúrna teória emócií (1992)

V záplave neokonceptuálnych a experimentálnych umeleckých prejavov dneška je Ritterova „fyzická estetika“ skôr výnimočná. Väčšina umelcov tematizuje telesnosť v mimopoetických kontextoch – rodových, kultúrno-historických, sociologických, politických a pod. Ani hudobníci nie sú výnimkami. Na pouličné predstavenie *What is the Difference Between Stripping and Playing the Violin? (Aký je rozdiel medzi striptízom a hrou na husliach?)*, premiéra roku 1997 v San Franciscu) inšpirovala Miyu Masaoku brutálna vražda piatich prostitútok v bezprostrednom susedstve jej bydliska. Autorku pohoršila neadekvátna reakcia verejnosti i polície: „Skrýtým posolstvom

(diela, pozn. J. C.) je tolerované násilie na ženách, najmä na tých, čo lámu spoločenské pravidlá dobrého správania. Na ulici sú rasa a rod komodifikované v úzko zvinutom mikrokozme spoločnosti – podvojné exoticizujúce nálepky a stereotypy kasty a spodiny (ako napríklad všetci Ázijci sú spodina a všetci Čierni špica) sú zakotvené v mytológii/realite ulice. Dielo sa snažilo osvetliť túto zložitú komodifikáciu erotizmu, tela, etnicity a hudobnej tvorby a spochybníť, metaforicky i doslovne hudbou, estetické a sociálne kategorické predpoklady intelektuála/nevzdelanca a dobrého dievčaťa/zlého dievčaťa.”⁹ Pre svoj smelý a páľčivý zámer Masaoka zostavila a dirigovala 16-členný orchester (Masaoka Orchestra), pre ktorý napísala hudbu. V projekte vystupovali aj profesionálne/i striptérky/ a do orchestrálneho tkaniva dynamickej, invenčne inštrumentovanej suity votkala autorka pomedzi party improvizujúcich nástrojov aj autentické hlasy aktivistiek, angažujúcich sa v boji za práva sexuálnych pracovníčok/kov, i hlasy respondentov sprievodnej pouličnej ankety. Umenie opäť raz vyšlo do ulíc, aby sa stalo nástrojom politického boja, tentoraz našťastie bez poetických kompromisov.

Telo ako politikum veľmi často vystupuje v tvorbe Boba Ostertaga. V 5. kapitole už bola reč o jeho projektoch *Burns Like Fire*, *All the Rage* a *Spiral*, kde traktoval ľudský a politický rozmer homosexuality a AIDS, i o jeho spolupráci s Davidom Wojnarowiczom. K nim treba priradiť aj konvenčnejší piesňový album *Fear No Love* (1994), ktorý je zmesou rozmanitých hudobných štýlov (rhythm & bluesu, soulu, dance-flooru, techna, industrialu, hard coru a pod.) a subkultúrnych konvencií – autora na exkurze do svetov iných sociolektov sprevádzajú renomované spevácke hviezdy i menej známe, bizarné postavy sanfranciskej homosexuálnej a transvestitnej scény. K najsilnejším umeleckým fackám do tváre amerického politického cynizmu a ignorancii voči problematike AIDS však nesporne patrí Wojnarowiczov expresívny projekt *ITSOFOMO* (1989)¹⁰, ktorý v predsmrtnom křči stihol zrealizovať s trubkárom Benom Neillom a perkusionistom Donom Yallechom.

Z iného, kultúrno-historického súdka je hudba k japonským „bondážam” od tokijského noise-makera Merzbowa. Spútavacie umenie má v japonskej kultúre stáročnú tradíciu a patrí k rozšíreným prejavom sadomasochizmu a fetišizmu. Merzbow (vlastným menom Masami Akita) podrobne analyzuje jeho kanonickú estetiku, sleduje jeho stopy až do raného stredoveku

a nachádza mnohé paralely s mučiarskymi praktikami raných kresťanov. Bizarnosti projektu zodpovedá kolážovaná elektronická hudba.

Filozoficko-esteticko-kulturologická diskusia o reprezentácii a temporálnej povahe bytia v bezčasovom vesmíre dostáva na prahu tretieho milénia nové impulzy i prudšiu razanciu. Stelarcov príspevok do nej patrí k tým najradikálnejším. Stelarc sa domnieva, že evolúcia ľudskej telesnej schránky dospela do hraničného bodu, keď nám, či sa nám to páči alebo nie, neostáva nič iné, len ju vylepšovať artificijnými zásahmi. Jeho rozdelené telo s „kĺzavým“ vedomím a diseminovanými, navzájom komunikujúcimi orgánmi, nie je artaudovským telom bez orgánov ani odludšteným kyborgom. Stelarc so svojim telom nebojuje, ani sa ho nezjavuje, on iba testuje možnú symbiózu organickej dynamiky ľudského tela s mechanicky generovanými pohybmi stroja. Keď ju nedokáže docieľiť v reálnom svete, uchýľuje sa k virtualite, sťahujúc svoje experimenty do kyberpriestoru. Reálny svet však neopúšťa, vysiela zneho do virtuálneho prostredia dômyselné a citlivé sondy (agentov), resp. hybridných, reálno-virtuálnych mutantov. A predsa má čosi spoločné s Artaudom: obidvaja spájajú svoje telo s citlivosťou, ktorú chápu akomodačne. Aj Artaud túžil začleniť vlastnú korporealitu do vyššieho systému, ibaže vhodný priestor hľadal vo svojom vnútri, prispôboval sa vnútorným stavom a bolesti (morku); Stelarc sa, naopak, do tej miery, ako je to len možné, prispôsobuje cudzím (aj virtuálnym) formám dynamickej hmoty.

Zvuky sú neodmysliteľnou súčasťou Stelarcovho organicko-mašinsticko-virtuálneho sveta (odhliadnuc od toho, že ich produkujú už samé použité zariadenia). Aj on v niektorých projektoch spočítelňuje prirodzené procesy, odohrávajúce sa v hĺbkinách ľudského tela (krvný obeh, tikot srdca) a psychiky (mozgové vlnenie), v iných sám stimuluje telo a psychiku na zvukové reakcie (snímané signály svalov). V odhaľovaní viscerálnych zvukov ľudských útrobov mu už roky pomáha Rainer Linz, ktorý svoju skladateľskú kompetenciu garantuje ich transformáciou na hudbu.

Poznámky:

- 1 V štúdiu „Francis Bacon. Logique de la sensation”, Editions de la Difference, Paríž, 1981.
- 2 Barthes, Roland: *Roland Barthes*. Papermac, Londýn, 1995, s. 179-180.
- 3 Projekt je súčasťou voľného cyklu performancií „Ázijské telá”, ktorý praniezuje zaužívané predsudky a stereotypy v nazeraní rodovej, etnickej a sexuálnej identity, a pôvodne v ňom malo účinkovať až desať nahých Ázijcov.
- 4 Stelarc: *Parasite Visions: Alternate, Intimate and Involuntary Experiences*. In: *Fleshfactor – Informationsmaschine Mensch* (eds.: Stocker, G. – Schöpf, Ch.), Ars Electronica Center/Springer, Viedeň/New York, 1997, s. 150.
- 5 Barthes, Roland: *Roland Barthes*. Papermac, Londýn, 1995, s. 60-61.
- 6 Sontag, Susan: *One culture and the new sensibility*. In: Sontag, Susan: *Against Interpretation*, Anchor Books, New York, 1990, s. 296.
- 7 Cseres, Jozef – Ritter, Don: „Neinteraktívne umenie je mŕtve.” In: Profil súčasného výtvarného umenia 4/2000, Bratislava, s. 53; anglická verzia rozhovoru in: <http://www.aesthetic-machinery.com>.
- 8 Ibid., s. 55.
- 9 Masaoka, M.: *What is the Difference Between Stripping and Playing the Violin?* In: booklet k rovnomennému CD (Victo, Victoriaville, Kanada, 1998), s. 2.
- 10 Názov „ITSOFOMO” je skratka anglického výrazu „In the Shadow of Forward Motion” (V tieni napredujúceho pohybu).

Odporúčané počúvanie a pozeranie:

- Masaoka Orchestra: *What is the Difference Between Stripping and Playing the Violin?* Les Disques Victo, Victoriaville, 1998.
- Merzbow: *Music For Bondage Performance*. Extreme, Preston, 1991.
- Merzbow: *Music For Bondage Performance 2*. Extreme, Preston, 1996.
- Merzbow: *Ecobondage*. Distemper, 1994.
- Ostertag, Bob/Kronos Quartet: *All the Rage*. Elektra-Nonesuch, New York, 1993.
- Ostertag, Bob: *Fear No Love*. Avant, Tokio, 1994.
- Ritter, Don: *Aesthetic Machinery by Don Ritter*. Aesthetic Machinery, New York, 2001.
- Stelarc: *Fractal Flesh, Ping Body & Parasite*. NMA Publications, Burnley, 1999.
- Wojnarowicz, David/Neill, Ben: *ITSOFOMO*. Robi Droli, San Germano, 1992.

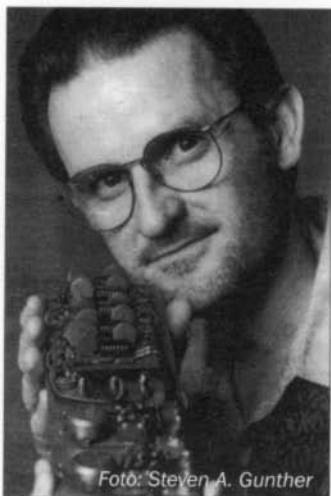
Musica cerebralls

Mozog hovorí Ja, ale Ja je niekto iný. ... A toto Ja nie je iba „ja chápem“, ktoré patrí k mozgu ako filozofii, ale je to aj „ja cítim“, ktoré patrí k mozgu ako umeniu. Pocit je mozgom rovnako ako pojem.

Gilles Deleuze – Félix Guattari

„Priestor ani kyberpriestor nie sú konečná hranica... je ňou mozog, alebo aspoň naše chápanie, ako vlastne funguje,“ napísal Jon Rose v súvislosti so svojím interaktívnym kusom *Perks*, o ktorom bude ešte reč v ďalšej kapitole. Dlhšia existencia akéhokoľvek ľudského spoločenstva bez hudby je zrejme nepredstaviteľná. Hudba preto nemôže absentovať ani vo virtuálnych svetoch. Tvorcovia kyberpriestoru ho začali „zahudobňovať“ už od samých kolonizačných začiatkov. Niektoré výskumy umelej inteligencie (napríklad Marvina Minského) ukazujú, že sídlom produkcie hudby môže byť rovnako motorická, ako aj senzorická oblasť mozgu. Minsky, usudzujúc, že hudba je bez evolučného počiatku, dokonca predpokladá, že „v každej hudobne nadanej osobe sa v dôsledku istej ranej udalosti nejaký hudobný procedurálny poznatok zahniezdil v takom kúsku mozgu, ktorý sa nezaoberal ničím iným.“¹ Znamenalo by to teda, že každé ľudské individuum má jedinečné cerebrálne predispozície pre tvorbu jedinečnej hudby.

Podľa koncepcie tzv. „propozíčnej“ hudby úloha hudobného tvorca spočíva vo vynachádzaní a navrhovaní kognitívnych hudobných modelov a ich následnom rozvíjaní v konkrétnych zvukových predvedeniach. Jej tvorca, americký vedec a hudobník David Rosenboom, pionier experimentov s prepojením interfejsu živej elektronickej hudby s ľudskou nervovou sústavou, sa preto už roky zaoberá interakciou a možnosťami aplikácie umelej inteligencie v umeleckej tvorbe. Okrem erudovaných kníh a štúdií z uvedenej oblasti je autorom pozoruhodných interaktívnych diel, v ktorých do hudobného procesu zapojil aj vlny ľudského mozgu. V *Portable Gold and Philosophers' Stones (Prenosné zlato a kamene filozofov, 1972)* sú zvuky, generované na tzv. holofóne (sústava špeciálnych rezonančných filtrov), výsledkom biologických spätných väzieb medzi hudobníkmi a ovládajú ich mozgové vlny. Jedinečné zvukové predvedenie závisí od stupňa synchroni-



Fotó: Steven A. Gunther

David Rosenboom

zácie a odchýlok. Posolstvo diela korešponduje s tibetským mysticizmom, kde „kameň filozofov“ symbolizoval prvopočiatočnú substanciu, praprincíp organizujúci vesmír. V Rosenboomovom diele sa stáva prenosným (zlatom) a rezonujúce koincidencie medzi mozgovými vlneniami kooperujúcich hudobníkov manifestujú jeho večnú, neuchopiteľnú, stále unikajúcu podstatu. Efemérnu povahu má aj kus *On Being Invisible* (*O neviditeľnom bytí*, 1976-1977); je koncipovaný ako „samo sa organizujúci, dynamický systém... a jeho názov odkazuje na úlohu jedinca v rozvíjajúcom sa, dynamickom environmente, ktorý sa rozhoduje, kedy a ako byť vedomým iniciátorom

akcie a kedy len umožniť vlastnej individuálnej, vnútornej dynamike spolu sa rozvinúť v rámci makroskopickej dynamiky systému ako celku.“² Analýza mozgových vln účinkujúcich tu slúži na zaznamenávanie zmien a rozhodnutí v ich vedomí a jej cieľom je ovplyvniť hudobnú formu ešte v zárodku vznikania. Dielo existuje vo viacerých verziách vrátane multimedialnej opery *On Being Invisible II* (*Hypatia Speaks to Jefferson in a Dream*), kde analýza mozgových vln dvoch účinkujúcich ovplyvňuje dokonca aj vývoj scenára.

Aj v tomto kontexte sa vynára pioniersky čin Alvina Luciera. Ten už roku 1965 v Hudbe pre sólového účinkujúceho (*Music For Solo Performer*) amplifikoval mozgové vlny. Autor sedel „nečinne“ na pódiu a hudbu za neho tvorili alfa-vlny mozgu. Elektródy, umiestnené na temene hlavy, distribuovali ich nízke frekvencie prostredníctvom malého predzosilňovača do audio-reprodukčných sústav, kde sa priamo napájali na rôzne bicie a perkusívne hudobné nástroje. Lucierov kus je priekopnícky aj v tom, že skladateľ pred pohodlnou štúdiovou verziou uprednostnil opakované živé predvedenia, aby akcentoval procesualnosť témy, materiálu i metódy, čím zároveň významne

zasiahol do vývoja *live electronics* ako žánru. Richard Teitelbaum, Alan Lamb, Miya Masaoka boli ďalší, ktorí invenčne použili bioelektrické polia ľudského mozgu ako hudobný materiál. Ich efemérne multimedialne umenie, unikajúce štruktúrnym analýzám a jednostranným interpretáciám, dokazuje po rokoch aktuálnosť odvážnej myšlienky Susan Sontagovej, že „*namiesto hermeneutiky potrebujeme erotiku umenia*“.³

Poznámky:

- 1 Minsky, Marvin: *O hudbe. Rozhovor s Ottom Laskem*. In: Slovenská hudba 3/1995, Bratislava, s. 434.
- 2 Rosenboom, David.: *Invisible Gold*. In: booklet k rovnomennému CD (Pogus, New York, USA, 2000), s. 5.
- 3 Sontag, Susan: *Against Interpretation*. In: Sontag, Susan: *Against Interpretation*, Anchor Books, New York, 1990, s. 14.

Odporúčané počúvanie:

Rosenboom, David.: *Invisible Gold*. Pogus Production, Chester, 2000.

Hudba a umelá inteligencia

Nové technológie, ktorých základom je elektronika a informatika... treba chápať ako hmotné extenzie našej schopnosti pamätania..., pretože treba vidieť úlohu, akú tu má symbolická reč ako zvrchovaný „kondenzátor“ všetkých informácií. Tieto technológie svojím spôsobom dokazujú, že medzi hmotou a duchom, prinajmenšom pokiaľ ide o reaktívne, t. j. performatívne funkcie, nie je žiadny prerýv. Sú mozgovou kôrou alebo aspoň časťou mozgovej kôry, ukazujúcim túto vlastnosť kolektívneho bytia, ktoré má fyzickú a nie biologickú povahu.

Jean-François Lyotard

Odvážne hypotézy Marvina Minského nás privádzajú k existenciálnej otázke, či má vôbec pri redundantnom singularizme hudobných prejavov a exkluzívnosti ich psycho-fyziologických východísk a spôsobov generovania ešte zmysel pokúšať sa konštruovať „hudobníkov“ s umelou inteligenciou? Odpoveď na ňu, jedno či kladná alebo záporná, je dnes zrejme ešte kontraproduktívna a, vzhľadom na fakt, že výskumy v oblasti umelej inteligencie sú ešte stále „v plienkach“, aj predčasná. Ak by sme štatisticky zisťovali pomer medzi zástancami a odporcami experimentov s jej využívaním pri tvorbe hudby, zrejme by bol vyvážený. A tak avantgardní hudobníci dneška uspokojujú nepokojného hľadačského ducha najmä prostredníctvom interakcie. Zdá sa, že práve interaktívna komunikácia – so spoluhráčmi, poslucháčmi, stále inteligentnejšími hudobnými nástrojmi, počítačmi i s prostredím – je veľmi účinný nástroj na artikulovanie plurality postmoderného sveta. Opäť by sme jej korene našli u klasikov experimentálnej hudby: v Cageovom šachovom kuse *Reunion* (1968),¹ Lucierovej miniopere *The Duke of York* (1971),² v *Unforeseen Events* (1991) Davida Behrmana³ či v Tudorovom elektronickom environmente *Neural Synthesis* (1992).⁴

Vzhľadom na otvorenosť formy i štruktúry interaktívneho opusu je pochopiteľné, že k interakcii majú veľmi blízko práve hudobníci z okruhu experimentálnej a improvizovanej hudby. K najagilnejším v tomto smere už roky patrí Richard Teitelbaum. V kompozícii *Concerto Grosso* (1985), kopírujúcej štruktúru známej barokovej hudobnej formy, ustanovil interaktívny

vzťah medzi „ľudským concertinom“ a „robotickým ripienom“. *Concertino* tvoria traja hráči (autor za klavírom a dychári Anthony Braxton a George Lewis), ktorých improvizácie v reálnom čase spúšťajú prostredníctvom systému MIDI reakcie počítačového ripiena (dva mechanicky ovládané klavíry, dva digitálne syntezátory, digitálne sample sláčikov, bicích, vokálov a špeciálne zvuky). Počítačové programy transformujú gestá hudobníkov na digitálne signály a tie ovládajú nástroje *concerta*. Kontrolovaná improvizácia a interaktivita artikulujú pluralitu individuálnych hráčskych vkladov a možných nástrojových kombinácií, inovujú a dynamizujú tradičnú formu. Kompozičný plán sa otvára náhode a rodí sa nová, decentralizovaná štruktúra s nehierarchicky preskupovanými prvkami.



Foto: Gisela Gamper

Richard Teitelbaum

Teitelbaumov dlhodobý záujem o umelú inteligenciu a počítačové umenie kulminoval v multimediálnej opere *Golem* (1994).⁵ Podtitul diela prezrádza jeho inštrumentáciu: hlasy (Shelley Hirschová, David Moss), trombón (George Lewis), husle (Carlos Zingaro), bicie nástroje (David Moss), robotické klavíry (Richard Teitelbaum) a interaktívny video systém (Ben Rubin); k nim treba prirátat ešte elektroniku (Lewis, Moss, Teitelbaum, Zingaro) a v jidiš nahovorený hlas

Golemovho ducha (Justus Rosenberg). Kybernetizácia a robotizácia umeleckej tvorby sa v jeho diele spojila s rovnako intenzívnym výskumom vlastnej etnickej identity, spoločným menovateľom pre obidva aspekty sa stala polysémická metafora mýtického Golema. V tomto svetle sa núkajú autobiografické interpretácie a paralely: kabalistický židovský rabín v rudolfínskej Prahe, zmietanej antisemitskými pogromami – experimentálny židovský skladateľ v multietnickom New Yorku, plnom násillia (aj rasisitického) a zločinosti; technológia a mágia ako prostriedok boja proti genocíde – technológia v službách humanistického umenia; stvorenie artificálnej bytosti – stvorenie artificálneho klaviristu a pod. „Ako na všetky archetypálne metafory,“ vysvet-

ľuje autor, „aj na mýtus o Golemovi možno hľadieť z mnohých úrovní – stelesňuje pojmy so zdanlivo ďalekým dosahom, ako sú tajomstvá Stvorenia, nebezpečenstvá mágie a technológie, výzvy kybernetiky a umelej inteligencie, či dokonca problémy rasizmu, násilia a útlaku. Všetky tieto témy, úrovne a historické kontexty boli votkané do multimediálnej opery, integrujúcej osvetlenie, projekcie diapozitívov a interaktívneho videa s akustickou a elektro-nickou hudbou.“⁶

Predstavenie sa začína chaos-mickou scénou, symbolizujúcou obdobie rasového útlaku a násilia, počas ktorého sa pražský rabín Löw rozhodne, podľa vzoru starozákonnej Genezis, stvorí si vlastného ochrancu. V ďalších scénach vypracuje so svojim asistentom algoritmus heretického aktu, spolu vyzývajú duchov predkov, kongregáti prednášajú modlitby za vykúpenie a tesne pred animáciou monštra



Golemov duch varuje Löwa pred možnými dôsledkami svojho činu. Rabínova alchymická obsesia je však mocnejšia než zdravé uvažovanie, a tak sa v 7. dejstve rodí artifičný protektor Golem. V nasledujúcich scénach sme svedkami jeho postupnej premeny z priateľského a poslušného učeníka svojho stvoriteľa na agresívneho rebela. Príbeh sa preto uzatvára Golemovým zánikom a znovunastolením pokoja.

Transpozícia historickej legendy do multimediálnej umeleckej formy kybernetického veku nie je v prípade Teitelbaumovho *Golema* iba metaforická. Nad kontextovými paralelami víťazí simulakrová reprezentácia. Hlinený korpus archaického protokyborga je nahradený virtuálnym podobenstvom so samplovaným hlasom, napriek tomu si však zachováva robotickú podstatu. Archeotypálnu rituálnu udalosť tentoraz rekonštruujú hudobníci z mäsa a kostí s prirodzenou inteligenciou, ktorí resuscitujú Golemov kremíkový softvér pomocou životodarných infúzií s nehmotnými infosignálmi. *Vajizer Adónaj Elóhim eth há-ádám va-jipah be-apau nišmath chajím va jehí há-ádám lenefeš chajá.*

George Lewis síce už roky pravidelne účinkuje v Teitelbaumových interaktívnych projektoch, no väčšinou „iba“ ako improvizujúci trombonista. Lewis je však aj skvelý skladateľ, hudobný vedec a odborník v počítačových technológiách a sám sa aktívne venuje interaktívnemu umeniu. Jeho vzťah ku počítačom je inštrumentálny. Počítač je pre neho prostriedkom, nikdy nie cieľom; z tohto hľadiska je dôsledný tradicionalista. Od Teitelbauma ho navyše odlišuje aj postoj k umelej inteligencii. „V západnej kultúre síce existuje významný golemovský trópus o ľuďoch vyrobených človekom,“ vysvetľuje v rozhovore s Lawrencom Casserleyom, „no ja z neho nevychádzam. V knihe Francisa Bebeya o africkej hudbe je pasáž, kde ktosi kupuje africký hudobný nástroj, vkladá ho do rúk iného človeka a vraví mu: «Si Afričan, takže na tom dokážeš hrať.»... Jeho odpoveď bola viac-menej takáto: «Ja na tom naozaj neviem hrať, pretože tento nástroj rozpráva iným jazykom než ja.» A presne takéto chápanie interpretácie ako dialógu je v skutočnosti časťou situácie Voyager. Ďalší aspekt príbehu o africkom nástroji má do činenia s animistickou koncepciou a ja tiež uvažujem o počítačovej hudbe animisticky. Hudobník z príbehu uvažoval o nástroji ako o subjekte inteligencie; máme tu do činenia s inou osobnosťou. Diskurz o počítačovej hudbe je skutočne prestúpený protetickými koncepciami. Ja však nefungujem na protetickej báze, preto keď ľudia rozprávajú o nástrojoch ako o «kontrolóroch», o jazyku ovládania a moci, alebo keď sa z hudobného nástroja stáva len akýsi «užívateľský interfejs», vždy trochu znervózniem. Je to pre mňa málo animistické; ja potrebujem inkarnačnú koncepciu. V prípade Voyagera máme do činenia s druhom «emocionálnej transdukcie». Keď všetko beží, ako by malo, počujete, že to, čo ľudia do počítača hrajú, vychádza z neho s určitým aspektom emocionálnych či iných posolstiev, ktoré sú súčasťou nedotknutého zvuku. Hráči hrajú len opory pre iné signály; zvuky, ktoré počujeme, nie sú to hlavné.”⁷

A tak sa skladateľ Lewis v interaktívnom projekte *Voyager* (1993) mení na architekta počítačového softvéru, aby prostredníctvom neho analyzoval jednotlivé aspekty hudobnej improvizácie v reálnom čase a výsledky analýzy potom bezprostredne aplikoval v procese generovania zložitých reakcií na hru improvizujúcich hudobníkov. Systém spracováva množstvo hudobných parametrov (hlasitosť, dĺžku znenia, register, rozpätie intervalu, výšky, arti-

kuláciu atď.) a zasahuje do melódie, harmónie, kontrapunktu, rytmiky i orchesterácie. Niektoré voľby sú generované prostredníctvom náhodných operácií, čo systému dodáva „osobnostné“ kvality a zabezpečuje jeho akčnú nezávislosť od účinkujúcich hudobníkov. Na takomto spôsobe štruktúrovania hudby je najfascinujúcejšia nepredvídateľnosť vzájomných reakcií medzi hrou hudobníka a správaním počítača; *Voyager* je navrhnutý tak, aby na rovnaké podnety nereagoval rovnakým spôsobom a dokonca robí rozhodnutia aj vtedy, keď hudobník práve nehraje. Nie je to hudobný nástroj, nemožno *na ňom* hrať, možno *s ním* len komunikovať. Ku kľúčovej otázke, či počítače môžu myslieť, sa pridáva ďalšia: „Môžu robiť estetické rozhodnutia?“ Ak áno, rozhodne sa netýkajú nástrojovej virtuozity. „*Je absurdné, ak poslucháči strácajú čas sledovaním virtuozity; pre počítače je virtuozita bezvýznamná,*“ tvrdí paradoxne jeden z najvirtuóznejších trombonistov na svete.⁸ Treba azda rukolapnejší dôkaz o neúčinnosti konzervatívnych improvizáčnych modelov a nezmyselnosti preceňovania hráčskeho exhibicionizmu v súčasnej hudbe?

Na *Voyageri* pracoval Lewis takmer desať rokov a jeho možnosti testuje dodnes (naposledy s anglickým saxofónovým improvizátorom Evanom Parkerom). Na rovnomennom albume vstupuje do interakcií s počítačovým systémom okrem autora ešte saxofonista Roscoe Mitchell. Spomedzi deviatich kusov, ktoré CD obsahuje, iba jeden je dialógom medzi živými hudobníkmi, zvyšných osem sa odohráva medzi človekom a počítačom.



Všetky sú síce improvizované, no ich rámec spoluurčuje počítačový program navrhnutý skladateľom. Ide teda o kvalitatívne nový typ riešenia vzťahu medzi hudobnou kompozíciou a improvizáciou. Lewis v ňom vychádza z presvedčenia o aktuálnej nutnosti kombinovať disparátne spôsoby hudobného myslenia. „*Z totálnej predpovedateľnosti, rovnako ako aj nepredpovedateľnosti, sa stáva nuda. Takže musíte mať škálu pôsobnosti – hľadám mož-*

nosť a teda kompozičnú záležitosť. Komponujem druh hudobného priestoru, v rámci ktorého improvizujeme. A neodlišuje sa to od mnohých iných kusov, ktoré integrujú kompozíciu s improvizáciou. ... Je to však kompozícia v zmysle navrhovania environmentu. Ľudia v tomto environmente konajú, rozširujú ho, ťažujú, problematizujú, robia s ním všetko možné, no stále sú v ňom.”⁹

Samozrejme, aj komunikácia s počítačovým systémom má svoje špecifiká i limity a George Lewis si ich v plnom rozsahu uvedomuje. Napriek obdivuhodnej teoretickej výzbroji a ešte obdivuhodnejšej praktickej erudícii nikdy neprepadol módnej kybernetizačnej vlne. Tvrdí, že ako živý interpret je schopný hrať aj s tými hudobníkmi, s ktorými to počítač nevie. Nie však preto, že je ľudská bytosť, ale preto, že má za sebou oveľa väčšiu muzikantskú skúsenosť. *Voyager* je predsa len jednostrannejší a podlieha aj štylistickým obmedzeniam. Jeho výhodu však Lewis na druhej strane vidí v tom, že pri komunikácii s ním hudobník nemusí zohľadňovať technické ani psychologické kvality, také dôležité v kolektívnej improvizácii. Na poslednej nahrávke *Voyagera*¹⁰ (z newyorského koncertu v roku 1995) autor komunikuje na trombone už nielen s počítačom, ale aj s publikom, ktoré sa stáva súčasťou rozhodovacieho procesu.

Do interaktívnych väzieb vstupuje Lewis často aj v projektoch iných autorov – popri hudobných čoraz častejšie aj vo vizuálnych. Už v polovici 80. rokov spolupracoval s Davidom Behrmanom na sérii interaktívnych inštalácií integrujúcich elektronickú hudbu s počítačovou grafikou. Spolupráca s videoumelcom Donom Ritterom sa zrodila na konci 80. rokov počas Ritterových postgraduálnych štúdií na Massachusetts Institute of Technology v Cambridge, kde vtedy Lewis pôsobil ako hosťujúci pedagóg v mediálnom laboratóriu. Nehudobník Ritter vyvinul interaktívny videosystém schopný zoraďovať videosekvencie podľa živých hudobných improvizácií, v danom prípade na Lewisovom trombone. Pôvodne jednorazový experiment prerástol do viacročnej spolupráce, ktorá vyvrcholila v kuse *Media Play* (1990), prezentovanom na desiatkach živých vystúpení v Severnej Amerike a Európe. Ritterovo interaktívne umenie si spoluprácu s nevizuálnymi umelcami, najmä improvizujúcimi hudobníkmi priam vyžaduje. Z typologického hľadiska možno jeho multimediálne diela rozdeliť na interaktívne

predstavenia a interaktívne inštalácie. V prvých generuje zmeny improvizácia na hudobných nástrojoch v reálnom čase, v druhých fyzická prítomnosť návštevníka (*Intersection*, *TV Guides*, *Skies* a i.).

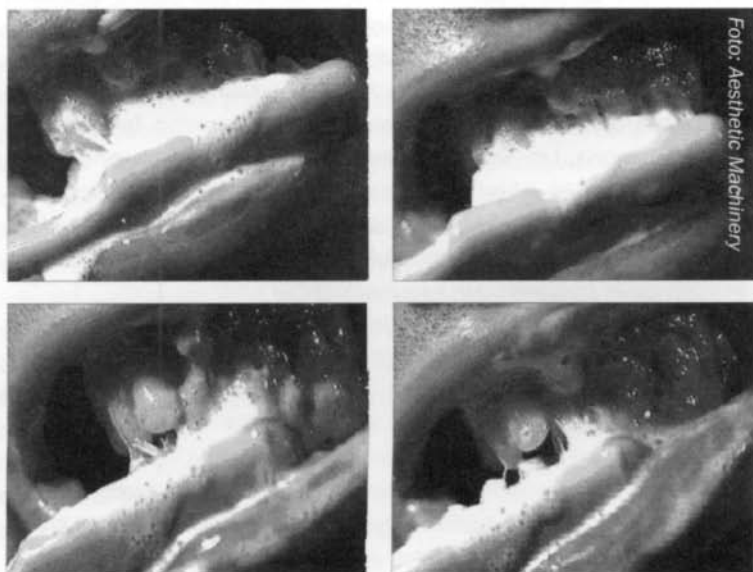


Foto: Aesthetic Machinery

Don Ritter/George Lewis: Media Play (1990)

Hoci Ritter používa zložité technológie, nie je technokrat; interakcia pre neho nie je cieľ, ale prostriedok na testovanie vplyvov a dôsledkov prírody, strojov a médií na ľudskú osobnosť. Podobne ako Lewisov *Voyager*, aj Ritterov interaktívny softvér *Orpheus* umožňuje inštrumentálnu manipuláciu vizuálneho materiálu a jeho synchronizáciu so živou alebo nahratou hudbou v reálnom čase, počas živého vystúpenia. Obrazy priraďuje ku zvukom podľa rozličných hudobných parametrov – hlasitosti, tempa, výšky a dĺžky zvuku a pod. Tento inteligentný, nelineárny program je dokonca schopný na základe metroritmických a estetických aspektov synchronizovať mimiku a gestikuláciu videoúčinkujúcich s náladou znejúcej živej hudby. Aj tu sú zrejme

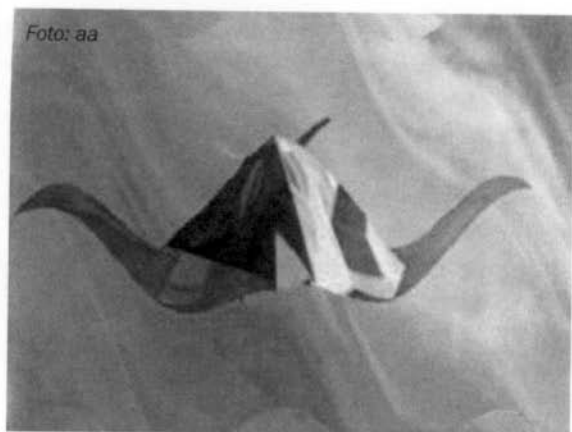
paralely medzi Lewisovým počítačovým „animizmom“ a Ritterovým „responzívnym“ umením: „Ak má George pod animizmom na mysli to, že systém je živý, potom s ním súhlasím. Možno by bolo vhodnejšie opísať interaktívne umenie ako responzívne, teda umenie, ktoré odpovedá divákovi spôsobom, ako živý človek odpovedá inému živému človekovi.“¹¹ V „neobmedzených“ inštaláciách Dona Rittera sa divák odpovedí skutočne dočká a jeho pohyblivé obrázky nečakane reagujú aj na živú hudbu Georga Lewisa, Richarda Teitelbauma, Bena Neilla, Johna Oswalda, Trevora Tureského, Toma Walshu, Thomasa Dimuzia, Lea Smitha, Katheleen Supové či na spievanú poéziu Geneviève Letartovej. A hoci počítače môžu „myslieť“ iba formálne, na syntaktickej úrovni, a bez humánnej biologickej identity sotva dokážu niečo cítiť, Lewisovej „emocionálnej transdukcii“ ani Ritterovej „fyzickej estetike“ nemožno uprieť humanistickú, netechnokratickú ambíciu.

Práve ona je veľmi dôležitá aj v interaktívnych projektoch Boba Ostertaga. No Ostertagov humanizmus nepramení vo fyzickej estetike, skôr máva mimohudobné (rodové, sociologické, politické) východiská. Výnimkou je zoskupenie Say No More, kde je interakcia poetickým vehikulom a čiastočne aj prostriedkom na uplatnenie spoluhráčskej empatie. Ostertag ho založil roku 1993 a okrem neho v ňom účinkujú vokalista Phil Minton, kontrabasista Mark Dresser a bubeník Gerry Hemingway (spočiatku s nimi hrával bubeník Joey Baron). Súbor predstavuje kvalitatívne nové chápanie syntézy kompozičného a improvizáčného procesu i vzťahu medzi skladateľom a interpretom a doteraz realizoval štyri albumy. Prvý, *Say No More* (1993), je kurióznym v tom, že prezentuje „kolektívnu“ improvizáciu súboru, ktorého členovia v podstate spolu vôbec nehrali. Jeho hlavný protagonistu ju pomocou počítača skomponoval z fragmentov od seba nezávislých sólových improvizácií jednotlivých členov súboru. Nahratá asambláž sa potom stala podkladom pre živé vystúpenia súboru i jeho druhý album *Say No More In Person* (1994), zaznamenávajúci viedenský koncert z októbra 1993. Obsahuje živú, či skôr resuscitovanú realizáciu materiálu z prvého albumu. Ostertag ho opäť počítačovo spracoval a reštruktúroval do novej formy a pod názvom *Verbatim* vydal ako tretí album *Say No More* (1996). Ten ďalej znotoval a nasledovalo CD s koncertnou verziou: *Verbatim, Flesh & Blood* (2000). Demarkačná línia medzi komponovaním a živou improvizáciou sa rozpúšťa

a, ako výstižne postrehol Zdenek Plachý, „zde se již nelze opírat o pojmy jako virtuální, skutečné, elementární, utopické apod. Jejich hranice jsou touto hudbou zpochybněny a překročeny.“¹²

Hudba súboru Say No More je exemplárnou ukázkou Ostertagovho netechnokratického prístupu k novým technológiám a médiám v umení. Hudobná dekompozícia reality nie je exhibicionistickou manifestáciou technických možností, ale generuje ju potreba artikulovať významovo aktuálny materiál spôsobom, ktorý neignoruje postupne miznúce kvality humanity. V októbri 1999 predstavil Ostertag východo- a stredoeurópskemu publiku svoj ďalší interaktívny a politický projekt *Yugoslavia Suite*, inšpirovaný radikálnym riešením kosovskej krízy. Po svetovej premiére na festivale Real Art Ways v americkom Hartforde bol autor, pochopiteľne, zvedavý, ako jeho provokujúce dielo prijímú ľudia, ktorých skúsenosť s traktovanou témou je predsa len bližšia, ba dokonca priama. Preto väčšinu koncertov európskeho turné situoval do krajín terajšej a bývalej Juhoslávie. Ostertagovo presvedčenie o globálnej povahe problémov súčasného sveta i predchádzajúce žurnalistické skúsenosti z dlhoročného pobytu v Strednej Amerike, zasväteného boju proti americkému militarizmu, mu velili nerezignovať na pokusy presvedčiť ľudí o tom, že skutočnosť nikdy nie je čierno-biela a jej redukcia na dva extrémny máva obyčajne tragický koniec.

Juhoslovanská suita má tri autonómne časti: *War Games (Vojnové hry)*, *These Hands (Tieto ruky)* a *Yugoslavia Journal (Juhoslovanský denník)*. Počas *Vojnových hier* sedí autor na pódiu a hrá bojovú počítačovú hru vlastnej výroby. Jeho rozhodnutia sa okamžite premietajú na projekčné plátno nad (resp. pred) ním. Počítač je vybavený špeciálnym softvérom (vyvinul ho Tom Demeyer z amsterdamského centra pre počítačové umenie STEIM), ktorý umožňuje herné ťahy nielen nekonvenčným spôsobom manipulovať ale aj mixovať s video-záznamami reálnych i simulovaných bombardérskych operácií. Pôvodne jasne rozlíšiteľné vizuálne vrstvy sa v priebehu hry navzájom miešajú, až postupne prejdú do chaosu, z hľadiska genézy neprehľadného. Hranica medzi reálnym a virtuálnym sa zotrela a v istých chvíľach hra pripomína vojnovú skutočnosť a naopak. To všetko za improvizovaného hudobného sprievodu.

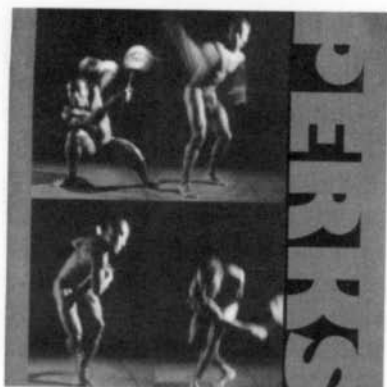


Bob Ostertag: Yugoslavia Suite (1999)

V druhej časti je interaktívna technológia transparentnejšia. Vizuálnu i akustickú štruktúru *Týchto rúk* generujú pohyby a zvuky rúk Ostertagovho spolupracovníka Richarda Boarda (okrem performerskej roly je aj konštruktérom rafinovaného svetelného riešenia scény). Stojí za plátnom a v reálnom čase tlieska a imituje pohyby rúk srbských politikov z filmovej dokumentárnej projekcie pred ním. Vďaka dômyselnému softvéru je prostredníctvom pohybov vlastných rúk schopný manipulovať filmové obrazy na plátne; dokáže podať ruku srbskému politikovi alebo pohliadiť uplakanú tvár albánskeho dieťaťa. Scéna je zatemnená a divák-poslucháč vidí iba projekčné plátno, cez ktoré presvitajú Boardove ruky, vstupujú a miešajú sa so stopážou videozáznamu i s vlastnými, časovo posunutými deformáciami a multiplikáciami. Spolu s hudbou, vytváranou naživo v Ostertagovom počítači výlučne zo zvukov tlieskajúcich rúk, integrujú do ucelenej formy nielen výrazové prostriedky, ale aj sémantické posolstvo celého diela. V postindustriálnej spoločnosti, kde hodnotová hierarchia čoraz častejšie závisí od rýchlosti distribúcie nehmotných bitov, kde geografiu priestoru nahradila geografia času (aspoň tak to tvrdí Paul Virilio), totiž tie isté ruky neraz stoja za kontraktickými manifestáciami ľudského intelektu. Sám Ostertag s obľubou uvádza ako príklad svojho priateľa, dizajnéra hudobných nástrojov, ktorý,

aby si privyrobil, predáva vlastné technológie na výrobu hudobných nástrojov NASA. „Prišiel som na to aj ako umelec,” hovorí Ostertag v tejto súvislosti, „ktorý vo veľkej miere využíva vo svojom umení technológiu. A je zvláštne, že technológia, ktorú NATO používalo na bombardovanie Juhoslávie, je tá istá technológia, ktorú používam ja na tvorbu hudby. A rovnaká technológia sa používa aj na tvorbu počítačových hier simulujúcich vojny reálneho života. Z historického hľadiska je to nový stupeň rozvoja. Ani technológie, ktoré sa používali na výrobu, trebárs huslí, futbalových lôpt alebo automatických pušiek, sa príliš nelíšili. No dnes sú už nástroje, pomocou ktorých sa zabávame, zabíjame a komponujeme hudbu, rovnaké.”¹³ Jeho zistenia sú len predstupňom k Viriliovej filozofii „čistej” vojny, podľa ktorej militaristická mašinéria pohlcuje stále viac populácie a spôsobuje neuvedomovanú rozpoltenosť identity už aj tých, čo na nej priamo neparticipujú. Vojna totiž zneužíva celú oblasť poznania. Rýchlosť, s akou k tejto okupácii dochádza, je podmienená rýchlosťou technologického rozvoja a tá je dnes závratná. Technológia už neštruktúruje iba našu priestorovú skúsenosť, ale od základu mení naše temporálne návyky, metabolické i technologické. Naše vedomie je nepretržite vystavované piknoeptickým prerušovaniam, v dôsledku čoho sa fragmentarizuje a mení na montáž strihov a zlepení. Jej štruktúru už dávno neurčuje iba čas, ale čoraz väčšími aj technológie, ktoré ho organizujú. *Juhoslovanský denník* je neinteraktívne, literárne spracovanie umelcových zážitkov z premiérového turné po strednej a juhovýchodnej Európe.¹⁴

Najnovším intermediálnym, na interakcii založeným projektom Boba Ostertaga je spoločné scénické predstavenie s filmárom a animátorom Pierrom Hébertom *Between Science and Garbage (Medzi vedou a odpadom, 2001)*. V improvizovanom prúde obrazov a zvukov Hébert maľuje, kreslí a škriabe obrazy na sklo, drevenú tabuľu, deformuje a manipuluje objekty, Ostertag zase tvorí hudbu digitálnou ceruzkou, ktorou kreslí rozmanité obrazce na displeji počítača. Obrazový i zvukový materiál naživo digitálne spracúva špeciálny softvér. Dielo je oslavou bezbariérovej kreativity, ktorá by nemala byť otrokom technologického pokroku, ani jeho vedľajším produktom. Vzťah medzi poetikou a médiom či technológiou musí byť vyvážený v každom umeleckom diele.



Súhlasí s tým aj Jon Rose, ktorý tiež veľmi invenčne aplikuje interaktívne technológie vo svojej tvorbe. Ako u väčšiny jeho kolegov z oblasti elektronickej hudby, aj Rosove interaktívne programy vznikajú v súčinnosti so softvérovými odborníkmi zo STEIM-u, najmä s Tomom Demeyerom. V spolupráci s ním vyvinul Rose známy interaktívny sláčik, vďaka ktorému dokáže v reálnom čase manipulo-

vať zvukové sample i videostopáž. Pre projekt *PERKS* (1995)¹⁵ zase Demeyer a Frank Baldé zostrojili interaktívny softvér a dokonca si v ňom spolu zahrali badminton. Badmintonové ihrisko si totiž Rose zvolil ako (kyber)priestorovú metaforu pre ľudský mozog, rozčesnutý cerebroológmi na dve hemisféry s odlišnými kompetenciami. Podľa Marvina Minského síce zaužívaná polarizácia nie je najšťastnejšia, pretože multiplexný mozog možno rozdeliť na dve polovice viacerými spôsobmi, Rose ju však použil, lebo potreboval vyjadriť schizofrenickú rozpoltenosť myšlienkového sveta bizarného austrálskeho skladateľa a klaviristu Percyho Graingera (1882 – 1961), ktorému projekt venoval.¹⁶ A tak, kým sa na oboch stranách mozgodvorca striedajú hráči (okrem Demeyera a Baldého aj Butch Morris či Phil Minton-Badminton), aby raketami, ktoré sú, rovnako ako sieť, vybavené kontaktnými mikrofónmi a akcelerometrami, aktivizovali zvukový i vizuálny materiál a svojimi pohybmi modifikovali jeho charakteristiky, autor v úlohe rozhodcu prostredníctvom pianoly, ovládanej systémom MIDI, usmerňuje prúd alúzií a citácií z Graingerovej hudby. Jej duch pulzuje aj v digitálnych samploch vygenerovaných z nástrojov a nahrávok zo zbierky Graingerovho múzea v Melbourne, skladateľových zvukových objektoch zrekonštruovaných Rainerom Linzom i živých improvizáciách Rosa (husle), Morrisa (kornet), Mintona (hlas) a Stevie Wishartovej (ninaera). Spolu s autentickým videomateriálom a skladateľovou korešpondenciou dekonštruujú rozporu-

plný odkaz nepochopeného génia, ktorý sa predčasne podujal vysporiadať s rozmanitosťami pluralitného sveta.

Ludský mozog to tentoraz nezvládol, pretože, ako hovorí Rose, „*svojou podstatou je v odpovediach takmer na všetky otázky od politiky až po hudbu poruchový, konfliktný... a kmeňový... Rasové predsudky, pojem národného štátu, futbaloví fanúšikovia, náboženstvo alebo nejaký iný exkluzívny klub, to všetko svedčí o tom, že si želáme, aby orgie kmeňovej nezmyselnosti spôsobili zánik nášho druhu. Ak dnes naša vetva na Strome evolúcie života úplne zrástla s budúcim, možným, no málo pravdepodobným rozvojom, nezaobídeme sa bez zmyslu pre humor, pretože táto hra bude niečo pokračovať aj v ďalšom tisícročí.*”¹⁷ Zmysel pre humor Rosovi rozhodne nechýba, pre istotu však, z obavy, že digitálne technológie úplne zdecimujú fyzický aspekt (aj hudobnej) kreativity, siaha po interaktivite, aby odhaľoval neprirodzené deformácie ľudskej časopriestorovej skúsenosti, resp. pred nimi varoval.¹⁸

Interaktivita v súčasnom hudobnom umení máva mnohoraké podoby (poetické i technologické) a býva aj rozlične motivovaná. Don Ritter cíti z neustáleho pohybovania počítačovou myšou únavu v zápätí, Laetitia Sonamiová si naň natahuje štylizovanú dámsku rukavičku so senzormi prišitými namiesto flitrov, odpormi namiesto ozdobných švíkov, tlakovou vypchávkou, ultrazvukovými vysielacími, ortuťovým spínačom a akcelerometrom, vďaka ktorým sa gestá umelkyne stávajú dôležitým induktorom elektronickej hudby. *Mozgová opera (Brain Opera, 1996)* Toda Machovera je oslavou Minského premisy o singulárnej hudbe a exkluzívnej povahe procesov jej produkcie i percepcie; diváci-poslucháči materializujú svoje individuálne hudobné predstavy na špeciálnych, ľahko ovládateľných nástrojoch so samplovanými zvukmi, ktoré počítačový program selektívne mixuje s už jestvujúcou elektronickej hudbou autora, výsledkom čoho je efemérny, z predvedenia na predvedenie odlišný opus. Jon Rose šermuje interaktívnym sláčikom a rozšafnými gestami ovplyvňuje už nielen zvukové sample, ale aj sukcesívnosť vizuálnych obrazov z Rosenbergovho archívu či čínskej továrne na husle. Bob Ostertag na podobné účely používa digitálnu ceruzku, ktorou „čmára” po miniatúrnom displeji notebooku. Miya Masaoka, kombinujúč živý sampling a ultrazvukové prstence s digitálnym signálnym spracovaním

dát, pridáva k tradičnému japonskému kotu virtuálne laserové struny. Aj Kaffe Matthews čoraz častejšie odkladá husle a vymieňa ich za notebook, v ktorom naživo, avšak s časovými posunmi, mixuje ich zvuk s nepredvídateľnými zvukmi aktuálneho prostredia. Carl Stone v *Acid Karaoke* (1994) dekonštruuje čínske populárne piesne v živom podaní Min Xiao-Fen, vytvárajúc hudbu z ich počítačových manipulácií. Členovia Sensorbandu – Edwin van der Heide, Zbigniew Karkowski a Atau Tanaka – ovládajú svoje hudobné nástroje výlučne prostredníctvom pohybov a neurosignálov vlastného tela. Elliott Sharp navlieka členom sláčikového kvarteta počas hry slúchadlá, aby mohol lepšie, prostredníctvom zariadenia Buchla Thunder, manipulovať hudobný čas kompozície. Poslucháč Montgomeryho interaktívneho CD-ROM-u *Outer Ear/Inner Eye* (*Vonkajšie ucho/Vnútorne oko*, 2001) si zostavuje zvukovú krajinu sám poslepiacicky myšou počítača; autor z média celkom eliminoval vizuálnu stránku – neviditeľný je dokonca aj kurzor. No a Jaron Lanier, jeden z rodičov virtuálnej reality, konštruuje virtuálne hudobné nástroje už v kyberpriestore, kde na nich sám virtuózne preluduje.



Carl Stone

Kam sa uberá interaktívna hudba? David Behrman ju prirovnáva k športovým zariadeniam – bicyklu alebo plachetnici: „*Dizajn je síce veľmi dôležitý, no všetky zážitky z bicyklovania či plachtenia nemožno predvídať ani ovládať...*”¹⁹ Zdá sa vám Behrmanovo prirovnanie pritiaľnuté za vlasy? Nuž,

paradigmy sa menia vo všetkých oblastiach a ich zmeny prinášajú stále väčšie prekvapenia. Veda a technológia ovplyvňujú umelecké stratégie a menia aj charakter mnohých športových disciplín. Umenie a šport, ešte donedávna neporovnateľné aktivity, môžu mať odrazu k sebe blízko. Pýtate sa, preboha, v čom? „Všetky nové športy – surfing, windsurfing, deltaplán...,” odpovedá za mňa Gilles Deleuze, „využívajú pripojenie k už jestvujúcej vlne. To už nie je začiatok ako východisko, je to isté uvedenie sa na obežnú dráhu. Základný rozdiel je v tom, že už nejde o to, byť pôvodcom úsillia, ale o to, dať sa unášať pohybom veľkej vlny, stípom stúpajúceho vzduchu, o to, *dostať sa medzi.*”²⁰ Počítače môžu, samozrejme, umeniu veľmi pomôcť a často to aj robia. Nedokážu však za umelcov myslieť (hoci to tak, žiaľbohu, v praxi neraz vyzerá). Počítač sa, na rozdiel od samočinného ľudského mozgu, nezaobíde bez naprogramovaného algoritmu. Dokáže síce dokonale imitovať, bravúrne kombinovať, virtuózne variovať a bleskovo reagovať, nedokáže sa však sám (bez programu) pomýliť. Preto tá nostalgia za stratenou fyzickou gestikuláciou živých hudobníkov, ktorá vane napríklad z projektov Dona Rittersa alebo Jona Rosa. Medzi myšlienkou či intuitívnou reakciou a jej zvukovou realizáciou sa toho môže udiť veľmi, veľmi veľa. Ide o to, dostať sa medzi, a potom len stačí dať sa unášať pohybom už jestvujúcej vlny!

Poznámky:

- 1 Šachový kus *Reunion (Stretnutie)* venoval Cage výtvarníkovi Marcelovi Duchampovi. Aktéri diela hrajú šach na elektronickej šachovnici a prostredníctvom ťahov s figúrkami generujú alebo prerušujú zvuky. Zariadenie vyvinul Lowell Cross a hudbu preň dodali David Behrman, Gordon Mumma a David Tudor. Na premiérovom „turnaji“ v Toronte hral Cage s Duchampom a jeho manželkou Teeny.
- 2 Lucierovo dielo *The Duke of York (Vojvoda z Yorku)* pre hlas a syntezátory je založené na živej interakcii medzi spevákom/rozprávačom a hráčom na syntezátoroch (prípadne na podobných elektronických zariadeniach). Vokalista interpretuje vokálne útvary podľa vlastného výberu (piesne, árie, úryvky z filmov, televíznych, rozhlasových a divadelných inscenácií, (auto)biografické rozprávania atď.) v ľubovoľnom počte a poradí a inštrumentalista ich vzápätí spamäti imituje a reinterpretuje na syntezátoroch, provokujúc vokalistu na nové prejavy a interpretácie.
- 3 V Behrmanových *Unforeseen Events (Nepredvídateľných udalostiach)* vstupuje do interakcií s počítačovým softvérom „mutačná trúbka“ Bena Neilla.
- 4 Tudorova skladba *Neural Synthesis (Nervová syntéza)* je unikátna *live electronics*, ktorej neopakovateľná štruktúra bola inšpirovaná procesualnosťou organickej hmoty. Špeciálny *neural-network* syntezátor je výsledkom dlhoročnej spolupráce autora s tímom umelcov, vedcov a inžinierov.
- 5 Projektu predchádzalo množstvo kompozícií, v ktorých skladateľ traktoval golemovskú tému a zároveň experimentoval s interaktívnymi technológiami: *Golem Sketches* pre husle, syntezátory a počítače (s Carlosom Zingarom), *Golem I* pre syntezátory, digitálny sampler, počítače a hudobníkov, *Golem Studies* pre syntezátory, digitálny sampler, počítače a hudobníkov a *Golemics* pre robotický klavír, amplifikovanú gitaru, syntezátory a hudobníkov.
- 6 Teitelbaum, Richard: *Golem*. In: booklet k CD „Richard Teitelbaum – Golem“, Tzadik, New York, 1995, s. 2.
- 7 Casserley, Lawrence – Lewis, George: *Person ... to person?* In: *Resonance* 1/97, s. 32.
- 8 *Ibid.*, s. 32.
- 9 *Ibid.*, s. 33.
- 10 Je súčasťou Lewisovho profilového albumu *Endless Shout* (Tzadik, New York, 2000).
- 11 Cseres, Jozef – Ritter, Don: „*Neinteraktívne umenie je mŕtve.*“. In: „Profil súčasného výtvarného umenia 4/2000, Bratislava, s. 55; anglická verzia rozhovoru in: <http://www.aesthetic-machinery.com>.

- 12 Plachý, Zdenek: *Bob Ostertag/Say No More. Vídeň, 13.1. 98*. In: Ticho 10/98, s. 21.
- 13 Ostertag, Bob: In: <http://detritus.net/ostertag>.
- 14 Skrátená verzia Ostertagovho *Juhoslovanského denníka* bola uverejnená v anglickom mesačníku *The Wire* (204/2001), kompletný text je súčasťou putovnej výstavy „Not So Good Music“ (kurátor: Jozef Cseres).
- 15 Výrazom „Perks“ (resp. „yr Perks“) podpisoval svoje listy Percy Grainger, hlavná postava Rosovho projektu, angličtina však ponúka aj konotácie „vedfajší príjem“ či „ďalšie výhody“.
- 16 Graingerovo dielo sa zmieta medzi konvečnými hudobnými formami a odvážnymi experimentami, ktorými anticipoval mnohé postupy euro-americkej hudobnej moderny. Oveľa známejším sa však stal vďaka kontroverzným názorom a výstrednému správaniu: používal vlastný jazyk, neskrýval antisemitizmus (nevzťahoval ho však na obľúbených židovských hudobníkov), prejavoval incestné a sadomasochistické sklony, bol posadnutý športom (najmä badmintonom) a flagelantstvom, bol ateista, abstinent, nefajčiar a vegetarián, sám si navrhoval oblečenie z uterákov, oženil sa uprostred vlastného koncertu v Hollywoode, ešte za života si zriadil vlastné múzeum, kde chcel po smrti vystaviť svoju kostru a pod.
- 17 Rose, Jon: *PERKS*. In: www.jonroseweb.com/t_projects_perks.html.
- 18 Ďalší Rosov multimediálny interaktívny projekt *Maps and Mapping (Mapy a mapovanie, 1995)* traktuje štyri okruhy problémov: fyzický (nielen hudobný) pohyb, funkcie priestoru, náhodné udalosti v hudobnej improvizácii a lineárnosť času a jeho vnímania.
- 19 Uvedený citát je uverejnený na internetovej stránke Davida Behrmana ako motto. In: <http://www.cdemusic.org/artists/behрман.html>.
- 20 Deleuze, Gilles: *Prostredníci*. In: Deleuze, Gilles: *Rokovania 1972 - 1990*, Archa, Bratislava, 1999, s. 137. Zvýraznil J. C.

Odporúčané počúvanie a pozeranie:

- Behrman, David: *Unforeseen Events*. Experimental Intermedia, New York, 1991.
- Burgener/Teitelbaum/Müller: *Shift*. For4Ears Records, Itingen, 1997.
- BTMZ (Burgener/Teitelbaum/Müller/Zingaro): *11 Ways to Proceed*. For4Ears Records, Itingen, 1998.
- Digital Dedelle*. K2IC, Nové Zámky, 2001.
- Lewis, George: *Voyager*. Avant/Disk Union, Tokio, 1993.
- Lewis, George: *Endless Shout*. Tzadik, New York, 2000.
- Lucier, Alvin: *Bird And Person Dyning/The Duke Of York*. Cramps Records, Miláno, 1975.

- Montgomery, Gen Ken: *Outer Ear/Inner Eye*. Generator, New York, 2001.
- Ostertag, Bob: *Say No More vol. 1 & 2 (Say No More/Say No More in Person)*. MVORL, San Francisco, 2001.
- Ostertag, Bob: *Say No More vol. 3 & 4 (Verbatim/Verbatim, Flesh & Blood)*. MVORL, San Francisco, 2001.
- Ritter, Don: *Aesthetic Machinery by Don Ritter*. Aesthetic Machinery, New York, 2001.
- Rose, Jon: *Brain Weather*. ReR Megacorp, Thorton Heat, Surrey, 1992.
- Rose, Jon: *Pulled Muscles*. Immigrant, 1993.
- Rose, Jon: *Perks*. ReR Megacorp, Thorton Heat, Surrey, 1996.
- Rose, Jon/Masaoka, Miya: *Sliding*. Noise Asia Ltd./Sonic Factory, Hongkong, 1998.
- Sharp, Elliott: *Xenocodex*. Tzadik, New York, 1996.
- Teitelbaum, Richard: *Concerto Grosso*. Hat Hut records, Ltd., Therwil, 1988.
- Teitelbaum, Richard: *Cyberband*. Moers Music, Moers, 1993.
- Teitelbaum, Richard: *Golem*. Tzadik, New York, 1995.
- Tudor, David: *Neural Synthesis*. Lovely Music, Ltd., New York, 1993.

8. Estetické simulakrum:

Not So Good Music alebo

The World Will Simply Decompose As Time Goes By

Sokrates prepadol na dvore Harvardu Rzewského a neohrabane sa ho opýtal: „Rzewski, prečo si ty taký súčasný?” Keď to začul Cage, vynoril sa spoza rezorančného hríba a rozhorčene namietol: „Ale Sokrates, veď to je veta z mojej IV. nortonskej prednášky.” Sokrates si sňal tmavé okuliare, zamyslene položil svoj altsaxofón na mramorovú lavicu a odpovedal: „Drahý pane, kým náhodné operácie sú iba súčasť tohto existenciálneho mezostichu, Rzewski je pre mňa muž č. 1.” Rzewského síce tento uštipačný „aprílový žartík” rozosmial, no na druhej strane aj naplnil pýchou. Vzápätí si digitálnym seque, rýchlejším než MTV, vytiahol pravú ruku z ľavého podpazušia, zvierajúc v nej pokrkvajúcu partitúru svojej novej opery Das Kapital, aby ju – sťa Diskobolos vrhajúci vírivým hodom umelohmotný tanier – odhodil do rieky Charles. Keď sa dvaja svedkovia scény Zeus a Thoreau vrhli strmhľav nadol ako pár tokajúcich riečnych orliakov v snahe uchmatnúť premočené noty, boli nútení zabrzdíť a oddeliť sa. Zbadali totiž, ako na brehu rybár Martin Buber, tíško si pospevujúc talmudský nápev, navíja teraz už úplne pokrstený úlovok, v domnení, že chytil veľkého kapra. Či práve toto viedlo k jeho slávnej knihe Ja a ty, to sa už nikdy nedozvieme, no mokrá opera a o niekoľko rokov aj celý archív legendárnej rímskej légie MEV skončili v spaľovni odpadkov v Rzewského nájomnom dome vo Washington Heights. Procedúra na vysušenie mokrej hudby bola radikálna, avšak v porovnaní s tým, že by táto hudba raz mala byť predvedená alebo počúvaná, rýchlo a na 100 % zredukovala faktor entropie.

Alvin Curran, z nedokončenej biografie o Fredericovi Rzewskom

Americký dirigent Robert Craft uvádza v denníku zo spoločných ciest s Igorom Stravinským veselú príhodu, ktorú so skladateľom zažil v Benátkach. Na opačných koncoch Piazzy vyhrávali súčasne dve kapely. Stravinskij, stojaci uprostred námestia, vzniknutú zvukovú situáciu komentoval ironicky: „Tu v strede znejú dokopy ako Darius Milhaud.“ Mnoho iných, neironických príkladov, ako sa za istých okolností bežné zvukové situácie môžu stať hudbou, ponúklo neskôr dielo iného veľikána hudby 20. storočia – Johna Cagea. Trebárs jeho známe kusy pre tranzistorové rádiá. To, čo Stravinskij vnímal ako situačný humor, Cageova poetika rozšíreného sonorizmu, indeterminizmu a kontingencie už mohla bez problémov akceptovať ako seriózny umelecký prejav. Tak veľmi sa v priebehu niekoľkých desaťročí zmenila euro-americká hudba.

A mení sa dodnes. Princípy irónie, náhody, konceptu, aproprácie, environmentu (ambientu), banality a hry (to všetko možno vystopovať v Stravinského i Cageovom príklade) si však zatiaľ zachováva. Súčasní hudobníci k nim, v duchu postmodernistického povedomia, pribrali ďalšie: citovanie, kolážovanie a samplovanie. Obidvaja skladatelia navyše inšpirovali povojnový hudobný diskurz aj svojou formalistickou poetikou. Prvý paradoxne tvrdil, že hudba nie je schopná komunikovať žiadne významy mimo seba samej, druhý sa ju trpezlivo (no neúspešne) snažil zbaviť už nielen sémantického, ale aj ontologického predurčenia a sympatií a antipatií tvorcu.

Zdá sa, že hudobníkom dneška sú vízie i zlyhania našich dvoch skladateľov ľahostajné. Tradície recyklujú po svojom (často s obrovskou dávkou herézy), ignorujú axiologické kritériá a normy, reprezentačné stratégie zneužívajú na tvorbu nových kontextov a proti srsti sú im aj mesianistické ambície modernistov. Tvorivý potenciál si vybijajú v sonoristických a temporálnych danostiach média a inšpiráciu čerpajú z pornografických redundancií informačného veku. A neprekážajú im ani hranice medzi reálnym a virtuálnym svetom, ktoré im umožňujú prekračovať už nielen mytologická či umelecká fikcia, ale aj simulačné technológie.

Zkomodifikovaná, zideologizovaná a najmä zglobalizovaná masová „kultúrna“ produkcia im príležitosti poskytuje neúrekom. Umberto Eco, jeden z jej najznámejších kritikov (a čiastočne aj apológov), v úvahe *Nezávislé rádio v Taliansku* (1977) analyzoval *newspeak* množiacich sa nezávislých

rozhlasových staníc, ktoré boli v tom čase v Taliansku síce ilegálne, no toľované, takto:

„Proliférácia rozhlasových staníc je dnes už taká, že počas jazdy z centra Milána do Florencie po diaľnici Autostrada del Sol zistíte, že vaše autorádio nachádza a stráca stanice, navzájom ich mixuje a vrství, ako keby vytváralo nepretržitú zvukovú krajinu. Počas jazdy centrom Milána si poslucháč dokonca ani nevšimne, že autorádio neprestajne preladuje na rozličné stanice, pretože väčšina nezávislých rádii vysiela rovnaký druh hudby. Kontinuálna sukcesivnosť staníc neznamená problém, keď pieseň od Glorie Gaynorovej vystrieda pieseň od Esther Phillipsovej. Keď si však predstavíte, že počúvate Canale 96 (viacmenej stanicu Novej ľavice) a tá sa zrazu preladí na (neofašistické) Radio University, poslucháč je veľmi dezorientovaný. Téma vysielania je chvíľami politicky jasná, inokedy však nie. Omyly v skutočnosti nespôsobuje podobnosť hudobného vysielania, ale homogénnosť jazyka, ktorý všetky nezávislé rádiá používajú. Počas jazdy na diaľnici je už vzťah poslucháča k rádiu jednoduchší. Rádio ostáva naladené na tú istú stanicu takých tridsať kilometrov (približne štvrt hodiny). Nové stanice zachytené počas jazdy možno rozlišovať podľa regionálnych prízvukov moderátorov a dôrazu na lokálne správy. ... Tieto rádiá nepatria do McLuhanovho sveta, pretože neexemplifikujú jeho vieru v médium ako posolstvo. V dnešnom Taliansku je médium nositeľom veľkého počtu rozmanitých posolstiev. ... Analýza jazykov, ktoré nezávislé rádiá používajú, odhalí to, čo by sme mohli nazvať rétorikou okamžitosti, prítomnosti a jej klišé. ... Jazyk nového rádia vytvára dojem nekontrolovaného posolstva podobný psychodráme. ... Rozhlasové vysielania sa stávajú pokračujúcou psychodramou, prúdom vedomia a zvnútorneným dialógom, ktorý sa rozvíja v ušiach poslucháča.“¹

Úryvok z Ecovej eseje som si požičal preto, lebo samočinné sukcesívne preladovanie rozhlasových staníc počas jazdy autom sa mi javí ako veľmi vhodný príklad „nie príliš dobrej hudby“. Hodí sa mi pre svoj vulgárny a inde-

terministický pôvod, apropriáciu a citačnú stratégiu, formovú mnohotvárnosť i polysémický a multiinterpretovateľný charakter. Uvedená zvuková situácia je dobre predstaviteľná ako cageovská *imaginárna krajina*, kaprowský *happening*, brechtovský *event* či cornerovský *dematerializovaný koncept (musica specolativa)*. Mohli by sme dokonca skonštruovať jej partitúru – trebárs schému, kombinujúcu geografické a kmitočtové súradnice s vysielacou štruktúrou lokálnych rozhlasových staníc, a tú ďalej sformalizovať do štrukturalistickej matice vzťahov, štatistickej tabuľky, matematického vzorca pre výpočet probability výskytu javov... čoho len chcete. A *ex post* ju pasovať na hudbu – bez ohľadu na to, či sa realizuje vo zvukovej podobe, alebo iba v našej „autorskej“ fikcii. Nakoniec, jeden z protagonistov tejto knihy, Jon Rose, podobný rádiový koncept už navrhol (alebo vlastne realizoval), keď v autobiografickej eseji *A Radio Affair* napísal:

V Austrálii je jediná cesta, po ktorej sa dostanete zo Sydney do Adelaide. Nie je to celkom buš, no podľa európskych noriem je to iste zapadákov. V jednej chvíli sa dostanete do akéhosi bermudského rádiofonického trojuholníka. Začnú sa diať tie najzvláštnejšie veci. Rozhlasové stanice, vysielajúce z troch rozličných štátov, sa začnú uchádzať o rovnakú vysielaciu frekvenciu na vašom displeji a skáču si navzájom do vysielania, jedna po druhej, veľmi rýchlo. V jednej chvíli sa mi traja rôzni chlapíci snažili oznámiť presný čas - boli to, samozrejme, tri rozdielne časy.²

O niekoľko rokov neskôr sa aj Heinz Weber cageovsky pohral s polyfrekvenčnosťou rozhlasového prijímača a v kuse *6-pack with interludes [snare-drum]* (2000) vyzval poslucháča, aby si sám zostrojil happeningový rádio-environment:

1. Zapnite všetky rádiá, ktoré máte. Zapnite si stereo v obývačke, rádio-budík v spálni, kuchynské rádio atď. Zaparkujte svoje auto pred vašimi vchodovými dverami, zapnite v ňom autorádio a otvorte okná. Zvoľte si jednu stanicu a naladte na ňu všetky rádiá.

2. *Poprechádzajte sa po vašom byte. Choďte ku vchodovým dverám, kde je auto. Navštívte svojich susedov – požiadajte ich, aby si aj oni naladili svoje rádiá na tú istú stanicu. Prechádzajte sa po celom dome z jednej miestnosti do druhej a počúvajte rádiá. Meňte spôsob chôdze – prechádzajte sa pomaly, bežte rýchlo, kráčajte krížom-krážom, občas zastaňte a počúvajte.*

3. *Zmeňte frekvenciu na všetkých rádiách. Vyhľadajte novú stanicu a naladte rádio trochu vedľa nej alebo pustite biely šum medzi stanicami. Potom opakujte inštrukciu č. 2.³*

Cageov prorocký text *Budúcnosť hudby: credo* z r. 1937 sa začína slovami: „Verím, že používanie hlukov na tvorbu hudby bude tak dlho pretrvávajúť a rásť, až kým sa nedostaneme k hudbe vytváranej pomocou elektrických nástrojov poskytujúcich všetky možné počuteľné zvuky na hudobné účely.“⁴ Dnes môžeme bez výhrad konštatovať, že proroctvo sa naplnilo. Lineárna akcelerácia technologického a informačného pokroku, mediálna dravosť jeho extenzie i efektívnosť rizomatickej distribúcie v posledných desaťročiach síce Cageove slová mierne bagatelizovali, predsa im však nemožno uprieť aktivizačný dosah na aktuálne štruktúrovanie hudby. Cage, samozrejme, nemohol predvídať ničivý potenciál nekorporeálneho virtuálneho priestoru, ani odhadnúť všetky jeho negatívne dôsledky pre ľudskú kreativitu, no jeho filozofizujúci optimizmus rozptýlil obavy o budúcnosť živej a zmyslupnej hudby „v epoche jej digitálnej reprodukovateľnosti“ a zrejme predišiel ešte väčším stratám spôsobeným jej technokratickou pornografizáciou.

Zvukové zdroje, ktoré si nová hudba žiada, nemusia pochádzať práve z najmodernejších technologických laboratórií.⁵ Naopak, „variť“ sa dá skutočne takmer z ničoho, všetko závisí od správnosti intencie a miery invencie. Dejiny nás o tom opakovane presvedčajú. Príkladom je lapidárny recept na pikantnú „minestrone“ à la Musica Elettronica Viva (ďalej MEV), ktorým svojho času Alvin Curran charakterizoval neuchopiteľnú poetiku jedného z najzaujímavejších súborov modernej euro-americkéj hudby:

Najlepšie polievky sa obyčajne podaria takmer z ničoho. Stará kosť, trochu zelerovej vňate, čokoľvek zabudnuté, odhodené, na čo ste si práve spomenuli, hocaký zvyšok, čo inak nestojí za povšimnutie – z toho všetkého môže byť polievka. Polievka je hocičo. Všetko. Chce to iba núdzu, hru a inšpirovanú improvizáciu, ako v starej dobrej kuchyni.

A preto, radí Curran ďalej:

Zoberte jednu veľkú miestnosť – vypracte ju a vyčistite. Umiestnite do nej:

1 veľký oceľový bubon;

1 staré piano (s hráčom);

1 R. A. Moog syntezátor (s hráčom);

1 syntezátor vlastnej výroby;

2 veľké rezonančné sklené tabule;

1 5-litrovú plechovku od mazacieho oleja Agip (prázdnu);

1 východoafrickú mbiru;

1 chromatický hračkársky klavír;

1 sadu zvučných sklenených pohárov (8-40 cm vysokých);

3-4 rôzne dlhé televízne antény (zavesené);

6 rôznych závesných činelov;

3 naladené indické činely;

3 ľavie zvonce;

1 sadu bong;

3-4 staré kravské alebo kozie zvonce;

1 ozvučné drevo;

1 sadu hrkálak;

1 hračkársky xylofón;

3-4 vysúvacie píšťaly s rôznym rozsahom;

1 poľovnícku vábničku;

1 anglickú policajnú píšťalu;

1 ústnu sirénu;

1 juhoslovanskú dvojitú píšťalu;

4-5 rôznych vtáčích vábničiek;
 3 židovské harfy;
 3 diatonické harmoniky;
 2 bandoneóny;
 1 sopránovú trúbku (s hráčom);
 1 sopránový saxofón (s hráčom);
 1 sopraninový saxofón (s hráčom);
 1 husle (s hráčom);
 1 violončelo (s hráčom);
 1 trombón (s hráčom);
 1 krídlovku (s hráčom);

hlasy;

rozičné hrnce, panvice, kovové vrchnáky, plechovky, pružiny,
 elektrické zvonce a bzučiaky, kovové pláty, bubenické paličky,
 umelohmotné škrabky, ping pongové loptičky a fľaše;

2 magnetofóny;

1 rádio;

1 krátkovlnný rozhlasový vysielateľ a prijímač;

5 vzdušných mikrofónov;

20 kontaktných mikrofónov a lacné japonské mikrofónové mixpulty
 pripojené na 2 mixpulty zn. Uher a tie na 2 zosilňovače so 4 dobrými
 reproduktormi;

*K uvedeným hráčom pridajte malý počet pozvaných hráčov-priateľov. Pomaly pridávajte poslucháčov-divákov, no nie viac ako 30. Postupne miešajte hráčov s poslucháčmi, až kým z nich nevznikne harmonická zmes, nerozoznateľná od zvukov, ktoré robia alebo počujú. Celé to privedte pomaly do varu a 2-3 hodiny varte na mier-
 nom ohni.⁶*

Je to starý recept (šéfkuchár ho spísal vo februári 1969), no polievka nava-
 rená podľa neho chutí fajnšmekrom aj po rokoch. Dôkazom je čerstvá
 porcia z ponukového listu milánskeho vydavateľstva Alga Marghen,⁷ ale tre-
 bárs aj reaktualizovaná verzia zo začiatku 90. rokov v podaní slovenského

súboru Transmusic Comp., stále svieža cracked everyday-electronics st. galenského dua Voice Crack, či súčasné „sound-artové” brikoláže Achima Wollscheida, Heinza Webera, Hansa W. Kocha, Jensa Branda, Kena Montgomeryho a ďalších.

Sémantická neambicióznosť Currenovho receptu by mohla zdanlivo budiť dojem, že poetika MEV spočívala v bohapustom kumulovaní, na konci ktorého stál zvukový agregát bez výraznejšej kompozičnej idey. Omyl! Recept je neúplný – nehovorí nič o kvalitách šéfkuchára, ktorý ho spísal. A vlastne žiadny šéfkuchár neexistoval, pretože MEV bola vždy jednoliaty tím. Na samom začiatku „formy pre hudbu bez formy” stála, ako hovorí ďalší člen legendárnej rímskej légie – Frederic Rzewski, „*skupina účinkujúcich a idea. Tou ideou sú dva druhy priestoru: okupovaný a vytvorený.*”⁸ Hudbou v súčasnosti môže byť naozaj všetko a môže sa vyskytnúť kdekoľvek. „*Akýkoľvek fyzický priestor je potenciálny hudobný priestor rovnako, ako je hocijaký denný či nočný čas vhodným hudobným časom. Každá hudba sa začína vždy odznovu, ako keby pred ňou neexistovala žiadna hudba,*” dopĺňa Curran svojho kolegu.⁹ Nejaká hudba pred vždy našťastie existuje; hypotetický kondicionál „ako keby” odporuje cirkulačným zákonitostiam semiosféry, kde informácie a texty (palimpsesty, recepty) prúdia a križujú v terénoch s nevyspytateľnými a zradnými útesmi, koridorami, labyrintmi, jaskyňami, kanálmi, kaňonmi, priepastami, schodišťami, mostmi, nadjazdmi, tunelmi, prekážkami, prepadlinami, zákutiami, záhybmi, drážkami, brázdami...

V brázde za Johnom Cageom sa na vlnách pohojdávala plastová fľaša. Obsahovala zvláštne veci: kameň z Knossosu, manzanitový list, vrchnák od fľaše s výrobkom Dr. Peppers, trň kaktusu i list zo Schönbergovej Harmonielehre. Vylovili sme ju z mora a nález ohlásili miestnym úradom – znalecky rozhodli, že išlo o materiál pre novú skladbu, v každom prípade však úplne bezpečný pre deti. Len čo som to napísal, cez rieku Krym preletel výr škvrnitý na solárny pohon a príliš odklonený kurz jeho letu spôsobil, že v tej chvíli sa všetka hudba na svete znížila asi o 50 centov, či o pol temperovaného tónu. Na brehu rieky stál Sierra Club – najhorúcejší podnik na okolí; v tú noc tam uvádzali evolučnú hudbu devonského obdobia: v piano

bare Jerryho Hunta a Mariu Callasovú, v hlavnej tanečnej sále Braxtona a LaMonte Younga a v diskotéke na poschodí mixovali Maryanne Amacherovú a Karlheinz. Carl Stone práve robil interview s erudovaným dj-om Fredericom Rzewskim: „... Homér uvádza päť ohrozených korenín¹⁰ – mandragoru, newyorský kôpor, islandskú raketu, popínavý citrónový tymián a prasačiu bylinu...”

Boli tam všetci: Bird, Mack the Knife, Duckworth, Fats, Christian Wolff, Moondog, Svätá Uršula a Cecília, Suzuki Akio, Wadada Leo, Dreyblatt, Big Ludwig, Pavarotten, Elton Johnson, Mongolii, Dog No More, Oliver Lake, albánska mafia, Hildegard Bingo, Carl Stallings, Rubenstein, Denpasarské kvarteto anglických rohov, Kosugi, Monk, Rímske pínie, Billie, Mama La Mozart, Bald Eagle Arnold, Waltzing Matilda, The Rova, The Oakland Exhaust and Muffler Co., Fernet Branca, Spike Jones, The Minnesota Dumbeg Union, The Sorelle Sisters, Xenakis a Edible Weeds... Bol to stopercentný natural, dosýtený na Midi – zmes surovej a varenej Antropológie, dávno pred zlegalizovaním Kóšera. Bolo to ako Falošná kniha. Pistoletto vrazil do zrkadla, keď tancoval vo zvukovom bazéne s mokrým betónom. V rohu bola veľká kopa Elektrických útržkov.¹¹ Satie bol prezlečený za predavača nábytku¹² a hromovým hlasom vyslovoval päť jednoslabičných slov. Rzewského ste opäť mohli vidieť ako ladí svoju acetylénovú baterku do Teitelbaumových tibetských gúl pre novú verziu Attiky,¹³ kde kedysi študoval u Pytagora. Teitelbaum zase defibrilátorom samploval Golemovo srdce.¹⁴ A vtom rýchla hnedá liška preskočila lenivého psa, v Toskánsku zareval lev, slon zatancoval v jedenástštvrtovom takte, Aki Takahashi vmontovala do svojho klavíra katalytický konvertor a Steve Lacy objavil v prázdnom ateliéri v Rige opustené intonarumori, opravil ho a začal písať Futuristickú operu. Lístky na toto predstavenie predávajú v priečinku pre batožiny s nadváhou oproti Patologickému letiskového terminálu. Prineste si so sebou sane a organické rytmy.

Nedajte si to ujsť – ja tam skúsím prísť tiež.¹⁵

Alvin Curran, ktorý takýmto spôsobom pozýval roku 1998 na predstavenia svojich *Ohrozených druhov (Endangered Species)* – sólového kusu pre *live electronics*, tam, samozrejme, chodiť nemusel; bol tam dávno predtým – a nie v úlohe pasívneho pozorovateľa, ale spolustrojcu novej hudobnej paradigmy.

Niekedy to naozaj vyzerá, ako keby estetické východiská a postuláty aktuálnej, prevažne elektronickej hudby svorne formulovali literárna science-fiction a vedecký diskurz o umelej inteligencii. O súčasnej hudbe sa nezriedka môžeme dočítať aj toto: „*Při vši své nekonečné pestrosti nedokázal už vesmír nabídnout nic jiného než zbytečně malebné obměny tisíckrát obehnaných témat. K čemu zase znovu, už poixté, popisovat to nebo ono prapodivné ústrojí, které ve snaze dostat všem svým závazkům zplodila představivost Přírody? Jedním z takových invariantů je, pokud hodně zevšeobecníme, rozhodně hudba.*” Alebo: „*Ako sa vesmír vyvíja? Aká je prirodzená forma jeho evolučnej trajektórie? Aké miesto zohrávajú v tejto evolúcii ľudstvo a spracovanie inteligentných informácií? Sú kolektívna myseľ a telo hudby aktívne zložky tohto transformačného scenára? Ako vnímame hudbu, v ktorej sa kompozičný jazyk vyvíja a vynára v posluchovej skúsenosti a nie je a priori známy? Mentálny stav hľadajúci inteligenciu mimo nás – daný tým, že podstata tejto inteligencie je neznáma – je pre ľudského ducha povzbudzujúci a nezastupiteľný pre zdravie a prežitie nášho druhu i našich evolučných nasledovníkov.*” Predchádzajúce citáty pochádzajú od dvoch rozdielnych autorov, no keby boli v tomto texte spojené a neodlíšené prekladovými jazykmi, pokojne by mohli splynúť do jedinej homogénnej myšlienky. Prítom ide o dva totálne odlišné žánre – sci-fi fejtón a vedeckú štúdiu. Autorom prvého citátu je Pierre Schaeffer (nie, nemýlite sa, je to známy stvoriteľ konkrétnej hudby) a pochádza z jeho vedecko-fantastickej poviedky *Trychtrofania (O hudbe)* z r. 1981;¹⁶ druhá myšlienka je z novej štúdie Davida Rosenbooma,¹⁷ exaktného vedca, muzikológa a hudobníka, intenzívne testujúceho vo svojej vedeckej i umeleckej tvorbe možnosti vzájomného prepojenia hudby s počítačovými technológiami a výskumami v oblasti umelej inteligencie. Z obidvoch úryvkov je zrejmé, ako ich autori hypoteticky predpokladajú, že hudbotvorba je antropologická konštanta a že existencia tohto spôsobu kreativity je mysliteľná aj mimo našich druhových či dokonca galaktických súradníc. Čo ich vedie k týmto smelým premisám?

Ak budeme vychádzať z elementárnych faktov, že každý pohyb, každú aktivitu sprevádza zvuk, ktorý je zakaždým zvukom v priestore, a jeho percepčia si vyžaduje isté fyziologické predispozície, možno získame nielen vhodný prototerén pre jednu z potenciálnych teórií vzniku hudby (tie však radšej prenechajme exaktným vedeckým výskumom), ale aj kľúč k množiacim sa umeleckým snahám zvýznamňovať práve sónické charakteristiky nehudobných priestorov, dejov, textov i kontextov.

Po hudobníkoch, ktorých oddávna láka prekračovať obmedzenia zvukového média, najčastejšie smerom k obrazu a architektonickému priestoru, sa o sonizáciu vizuálnej a spaciálnej sféry v posledných desaťročiach intenzívne začali zaujímať aj výtvarníci a architekti. A tak tu zrazu máme „sound art” či „audio art”, terminologické nálepky, ktorých zmysel a opodstatnenie dosiaľ nikto rozumne nevysvetlil.¹⁸ Ved’ ostali vari po talianskych futuristoch, parížskych konkretistoch, Johnovi Cageovi, Alvinovi Lucierovi, Davidovi Rosenboomovi, Annee Lockwoodovej, Giancarlovi Toniuttim, Michaelovi Primovi, Stelarcovi, japonských *noise-makeroch* a *onkyotvorcoch* vôbec ešte nejaké zvuky, resp. ich vizuálne alebo mentálne obrazy, ktoré by sme nemohli pokladať za hudbu a ktoré si preto vyžadujú novú kategóriu? Asi sotva.

Na druhej strane je však pravda, že hudobníci mali väčšinou tendenciu vnímať spaciálne determinanty šíriaceho sa zvuku ako podružné a zvýšenú pozornosť vždy venovali fenoménu času. Je to pochopiteľné, pretože temporálny rámec hudobného média bezprostredne spoluurčuje kvality výsledného diela vo všetkých etapách jeho produkcie. Hudba, to je predovšetkým čas a ten z nej nedokáže eliminovať žiaden technologický zázrak. Hudobný čas i jeho vzťah k reálnemu času možno manipulovať rozmanitými spôsobmi, no zbaviť hudbu temporálnej podstaty nie je možné. Odvíja sa v čase vždy a všade – v mysli svojho autora, v diachronickom čítaní partitúry, v koncertnej sále, v slúchadlách walkmana, v hlave poslucháča i na internete. A hudba si svoju temporálnu podstatu, pochopiteľne, prináša so sebou aj do fúzií s inými umeleckými druhmi.

Hoci má Alvin Curran vo svojom liberálnom vymedzení hudobného priestoru a času nesporne pravdu, neznamená to, že neúspešné pokusy revidovať v hudbe spaciálno-temporálne súradnice nemôžu sem-tam splodiť úspešné symptómy alebo vedľajšie príznaky. Ved’ napokon, zriedkavé nie sú

ani názory, že sama hudba je „iba“ akcidentálnym produktom fylogenetického vývoja ľudského druhu. Marvin Minsky, priekopník výskumov v oblasti umelej inteligencie, napríklad pripúšťa, že „hudbu umožnila nejaká anatomická inovácia, ktorá jednoducho uľahčila interakcie medzi inými, staršími funkciami, napríklad medzi tými, čo sa zaoberajú plánovaním pohybu v priestore, a tými časťami, ktoré sa zaoberajú jazykom alebo príbehovými pamäťovými systémami. Ak by to bolo tak, dalo by sa tým vysvetliť, prečo počúvanie určitých typov zvukov vyvoláva pocit porozumenia alebo zážitok, že ste niekde inde. Ak je to tak, mohli by sme dokonca hudbu pokladať za nejaký typ *hardwarového defektu*, čo postihol azda mozgové oblasti zaoberajúce sa vizualizáciou, kinetickým zobrazovaním, jazykom či čímkokoľvek – nejakou kombináciou štruktúr, ktorá by mohla viesť k takmer autonómnym druhom činnosti a ktorú označujeme *hudobná*.”¹⁹ Tento „hardwarový defekt“ nášho mozgu podľa neho zrejme ani nemá evolučný počiatok: „... v každej nadanej osobe sa v dôsledku istej ranej udalosti nejaký hudobný procedurálny poznatok zahniezdil v takom kúsku mozgu, ktorý sa nezaoberal ničím iným. Asi sa to v každom človeku uskutoční inak.”²⁰ Minsky síce svoj, už raz citovaný predpoklad rozviedol do utopickej predstavy, podľa ktorej vraj raz výdobytky umelej inteligencie umožnia vytvárať na objednávku hudobné útvary pre jedinečné vkusové očakávania poslucháčov (jedine individuálny poslucháč bude potom arbitrom rozhodujúcim o kvalite hudobného diela), no rozlet svojej vedeckej fantastiky predsa len zabrzdil pesimistickou výčitkou svedomia: „Existuje nebezpečenstvo, že ak pochopíme hudbu alebo ume- nie či chuť jedla, neostane už nič dôležité?”²¹

Predstava, že by o tvorivostných kritériách a parametroch umeleckých diel nemali rozhodovať ich tvorcovia, ale adresáti (objednávatelia = zákazníci = klienti = konzumenti atď.), je skutočne desivá a okamžite evokuje prostitúciu (aspoň mne). Hypotetické dôsledky tohto scenára degradujú akúkoľvek teóriu, filozofiu či estetiku umenia na efemérny fyziologický plezír. No ruku na srdce: nie je to iba ad absurdum dovedená možnosť komunikačného reťazca, ktorá má svoj pôvod v módnjej technokratickej redukcii umeleckej tvorby na multiinterpretovateľný (a teda ľahko dešifrovateľný) semiologický konštrukt? Veď komunikáciu v posledných desaťročiach sprofanovali predovšetkým sami umelci a kurátori, keď ju hypertrofovali na úkor

významových a výrazových kvalít umeleckých diel. Donekonečna omieľané tézy „medium is message“, „everybody could be an artist“ či „anything goes“ neobišli ani sféru hudby a aj tu, hoci nechtiac, napáchali veľa zla. Aj v hudbe je často viac než konečný artefakt príťažlivejší samotný proces koncipovania a realizácie umeleckého zámeru, vďaka čomu vystúpili do popredia práve komunikačné aspekty tvorby. Žijeme skrátka v dobe, keď sa médiá umelo estetizujú a na úkor obsahu prenášaných informácií sa fetišizujú ich formálne charakteristiky a technologické parametre.

Progresívny rozmach nových technológií a médií ešte neznamená kvalitatívny pokrok v oblasti poetiky. Naopak, umelci pracujúci s vývojovo primitívnejšími médiami dosahujú paradoxne často presvedčivejšie výsledky než ich technokratickí kolegovia, po zuby ozbrojení najmodernejšími výtvarnými technikami. Priamym dôsledkom mediálnej revolúcie je redundantný výskyt pseudo-kreativity. McLuhanova prorocká téza „médiu je posolstvo“ sa, bohužiaľ, ukázala pravdivá. Médiu je schopné formovať naše vedomie v oveľa väčšej miere, než sme často schopní uvedomiť si a ochotní pripustiť. Prehliadky súčasného umenia v poslednom desaťročí ukazujú, že je navyše schopné formalizovať proces umeleckej komunikácie na všetkých jeho stupňoch. A zavádzajúci je aj frekventovaný pojem *media artist*, veď ktorýže umelec nepracuje v nejakom médiu?

Stále viac hlasov prorokuje zánik umenia ako takého. Nemám teraz na mysli stratu viery v jeho reprezentačnú silu, ani nihilistickú baudrillardovskú skepsu, ale prirodzenú integráciu, ktorú svojho času sformuloval práve Marvin Minsky do optimistického presvedčenia, že pred nami je obdobie symbiózy vedy, umenia a psychológie. Napokon, o čomsi podobnom už dávno rojčia mnohí, najmä intermediálni a akční umelci. Za všetkých uvediem Marínu Abramovičovú spred desiatich rokov: „*Verím, že 21. storočie bude svetom bez umenia, ako ho poznáme dnes. Bude to svet bez objektov, kde ľudská bytosť dosiahne taký vysoký stupeň vedomia a taký silný mentálny stav, že bude schopná prenášať myšlienky a energiu na ďalších ľuďoch aj bez sprostredkujúcich objektov. Takže nebudú žiadne sochy, maľby alebo inštalácie. Bude len umelec stojaci zoči-voči publiku s vyvinutými schopnosťami prijímať posolstvo alebo energiu. Budú len sedieť ako samurajovia v starom Japonsku, pozeráť sa na seba a prenášať energiu.*“²²

Nepripomínajú vám Abramovičovej slová mierne ironickú *art-fiction* francúzskeho architekta François Dallegreta z konca 60. rokov minulého storočia? Alebo hypotetickú otázku skladateľa François-Bernarda Mâchea, ktorý sa raz opýtal, či azda práve umelec nebude v budúcnosti jediná nešpecializovaná profesia vo svete špecialistov?

Umenie sa už dávno zrieklo mimetických konvencií, popretŕhalo zväzujúce putá s predmetnou realitou a rezignovalo aj na niekdajšie mesiánske ambície. Už v ranom období modernizmu sústredilo svoju pozornosť na vlastný jazyk, akcentujúc jeho nediskurzívne špecifiká, aby v postmodernej štádiu svojho vývoja túto orientáciu rozšírilo o poznanie neexistencie univerzálneho jazyka, uhla pohľadu či kritéria. Dôslednou „babylonizáciou“ naočkovalo dokonca aj diskurz humanitných vied. Umenie dnes v mnohom pripomína wittgensteinovské jazykové hry a distingvovane sa vracia k dadaistickým konceptom zo začiatku storočia, zbavujúc ich politických podtónov a inovujúc prostredníctvom technologických a mediálnych vymožností. Týmto hrám však vôbec nechýba intelektuálna iskra, len je sofistikovane zamaskovaná „nevinnou“ povahou *homo ludens*. Hravý charakter súčasného umenia, s fikciou, nostalgiou, banalitou, iróniou, kamuflážou a humorom ako jeho neodmysliteľnými atribútmi, protirečí pretrvávajúcim snahám o jeho metafyzické uchopenie a akademickú prezentáciu. Dnes už vážne veci nemožno prezentovať vážne, pretože to často vedie k falošnému páto-su, ktorý vzápätí bagatelizuje dobre mienený pôvodný zámer. Zmenenej situácii musia, chtiac-nechtiac, prispôbiť svoje prezentačné a explikačné stratégie aj kultúrne inštitúcie, teória a kritika.

Naša hierarchizujúca myseľ je ešte stále náchylná polarizovať umelecké prejavy na profesionálne a amatérske, kvalitné a diletantské (v lepšom prípade insitné), dobré a zlé, zaujímavé a nezaujímavé a pod. Koncept „Not So Good Music“ túto schému nabúrava a ponúka umelecké hry bez akýchkoľvek axiologických zámerov. Teoretik a kurátor strácajú status arbitra a umelci rezignujú na metafyzické spôsoby reflexie sveta i na reprezentačné či dokonca demiurgické ambície. Všetko je len veľká Hra so základmi namiešanými z reality i fikcie. A samozrejme z hudby – tá však nemusí byť až taká „dobrá“. Ako ste sa mohli presvedčiť na mnohých miestach knihy, ktorú ste práve dočítali, človek ju môže štruktúrovať aj z nezávisle existujú-

cich, nehudobných zvukov, aké vyludzujú prírodné procesy, flóra a fauna, jeho vlastné telo, civilizačný ruch, zle vyladené rádio, poškriabaná gramoplatňa, prázdny mixpult, chladnička, zubárska vrtačka, tlačiareň počítača alebo laminovací stroj. Môže dokonca vzniknúť invenčnými manipuláciami (technickými i poetickými) už jestvujúcich hudieb. Efemérnosť a limity každej reprezentačnej paradigmy vytyčil aj Rosov dr. Rosenberg a tak jeho stvoriteľ už roku 1990 v rozhlasovej fraške *Play It Again, Doc* rezignovane (hlasom Shelley Hirschovej, spievajúcim známy šláger) svetu oznámil:

*Čo na tom záleží, čo je to pokrok
a čo všetko ešte možno zdokonaľiť.
Veci sa majú jednoducho tak,
že si ich nemožno zamieňať.*

*Už len rýchlosť zvuku
drží nás pri zemi
a kladie nám otázky.*

*Na veci to nič nemení, keď čas letí.
Načo hrať na husle,
keď to tak škripe.*

Na to môžeš vziať jed.

Čo na tom záleží, čo prinesie budúcnosť, čas letí.

*Čierne diery a paradoxy
nikdy nevyjdú z módy.
Fikcia vytvára fakty,
nie je to ťažké robiť.*

*Doktor vie, že vždy prídeme príliš neskoro
– to nikto nemôže poprieť.*

*Musíme sa s tým vyrovať ja aj ty
a niekedy zahrať falošne,
skôr než umrieme.*

Svet sa jednoducho rozpadne, a čas letí.²³

Poznámky:

- 1 Eco, Umberto: *Independent Radio In Italy*. In: Eco, U.: *Apocalypse Postponed* (ed.: Robert Lumley), Flamingo, Londýn, 1995, s. 225-226.
- 2 Rose, Jon: *Radio Affair*. In: *Resonance* 2/1997, s. 29.
- 3 Weber, Heinz: *6-pack with interludes [snare drum]. Instructions for making a 6-pack*. In: booklet k rovnomennému CD, Generator, New York, 2000, s. 2-3.
- 4 Cage, John: *Budúcnosť hudby: credo*. In: *Slovenská hudba* 1-2/1996, s. 294.
- 5 V živej pamäti mám výzvu Hughu Daviesa, ktorú r. 1992 na seminári IFEM v Dolnej Krupej adresoval východoeurópskym hudobným tvorcom, aby nevyhadzovali zastaralé elektronické hudobné nástroje a zariadenia domácej výroby len preto, že majú možnosť nahradiť ich kvalitnejšími a dostupnejším výrobkami zo Západu. Davies bol presvedčený nielen o ich muzeálnej hodnote, ale aj zdôrazňoval najmä rolu, ktorú zohrali ako aktivizačné mechanizmy kreativity.
- 6 Curran, Alvin: *Last Thoughts on Soup. A recipe/a.c. feb. 1969*. In: www.mills.edu/ACAD_INFO/MUS/ACURRAN/Curran.homepage.html.
- 7 *Musica Elettronica Viva: Spacecraft/Unified Patchwork Theory*. Alga Marghen, Miláno, 2001.
- 8 Rzewski, Frederic: *Plan for „Spacecraft“*. In: booklet k CD „*Musica Elettronica Viva: Spacecraft/Unified Patchwork Theory*“, Alga Marghen, Miláno, 2001, s. 1.
- 9 Curran, Alvin: *On Spontaneous Music* (1995). In: www.mills.edu/ACAD_INFO/MUS/ACURRAN/Curran.homepage.html.
- 10 Ide o slovnú hračku, spôsobenú podobnosťou anglických výrazov pre „druh“ (*species*) a „korenie“ (*spices*) (pozn. J. C.).
- 11 *Electric Rags I* (pre sampler, počítač a klavír MIDI), *Electric Rags II* (pre saxofónové kvarteto, počítač a syntezátory) a *Electric Rags III* (pre live electronics) sú známe Curranove interaktívne kompozície z 80. rokov. (pozn. J. C.).
- 12 Narážka na Satieho ambientný koncept *musique d'ameublement* (hudba ako nábytok); (pozn. J. C.).
- 13 Narážka na Rzewského angažovanú skladbu *Coming Together - Attica* (1972), pomenovanú podľa väznice Attica v štáte New York, kde roku 1971 došlo ku krvavo potlačenej vzbure väzňov; (pozn. J. C.).
- 14 Narážka na Teitelbaumovu interaktívnu operu *Golem*; pozri 4. časť 7. kapitoly; (pozn. J. C.).
- 15 Curran, Alvin: *Endangered Species* (1998). In: www.mills.edu/ACAD_INFO/MUS/ACURRAN/Curran.homepage.html.
- 16 Citované z českého prekladu „Trychtofané (O hudbě)“, in: Schaeffer, Pierre: *Promiňte, umíram*, Odeon, Praha, 1990, s. 128-144.

- 17 Rosenboom, David: *Propositional Music: On Emergent Properties in Morphogenesis and the Evolution of Music*. In: *Arcana. Musicians on Music* (ed.: John Zorn). Granary Books/Hips Road, New York, 2000, s. 203.
- 18 O odlišnostiach medzi hudbou a sound-artom hovorí Minoru Sato v štúdiu *Dynamic Perception*. In: *Sonic Perception 1996* (ed.: Minoru Sato). Kawasaki City Museum, Kawasaki, 1996, s. 21-29.
- 19 Minsky, Marvin: *O hudbe. Rozhovor s Ottom Laskem*. In: *Slovenská hudba 3/1995*, s. 434.
- 20 *Ibid.*, s. 434.
- 21 *Ibid.*, s. 432.
- 22 Abramovic, Marina: Interview. In: *Art meets Science and Spirituality in a changing Economy* (eds.: Tisdall, C. - Wijers, L. - Kamphof, I.). SDU publishers, s-Gravenhage/Stichting Art of Peace, Hague/Amsterdam, 1990, s. 298.
- 23 Z angličtiny voľne prebásnil Peter Macsovszky.

Odporúčané (nie príliš dobré) počúvanie:

- Ashley, Robert: *String Quartet Describing the Motions of Large real Bodies/How Can I Tell the Difference?* Alga Marghen, Miláno, 1999.
- Behrens, Marc: *Elapsed Time*. Intransitive Recordings, Cambridge, 2001.
- Big City Orchestra: *Greatest Hits and Test Tones*. Pogus, New York, 1993.
- Bolleter, Ross a i.: *Left Hand of the Universe*. WARPS, Perth, 1998.
- Borbetomagus & Voice Crack: *Concerto for Cracked Everyday-Electronics and Chambre Orchestra*. Uhlang Production, St. Galen, 1994.
- Cage, John: *Roaratorio. Ein Irischer Circus über „Finnegans Wake“*. Wergo Schallplatten GmbH, Mainz, 1994.
- Collins, Nicolas: *100 of the World's Most Beautiful Melodies*. Trace Elements Records, New York, 1989.
- Erik M: *Recycling Rectangle*. Rectangle, Paríž, 1999.
- Flies in the Face of Logic. Piano Music by Didkowski, MacLean, and Vrtacek*. Pogus Productions, New York, 1994.
- Ground-Zero: *„Plays Standards“*. Nani Records, Tokio, 1997.
- If, Bwana: *Freudian Slip*. Sound of Pig Music, New York, 1984.
- If, Bwana: *Radio Slaves*. Generator, New York, 2000.
- If, Bwana: *I, Angelica*. Pogus Productions, New York, 2001.
- LaBelle, Brandon: *Music On a Short Thin Wire*. Ground Fault Recordings, Downey, 2001.
- Marclay, Christian: *More Encores*. ReR Megacorp, Thorton Heat, Surrey, 1997.
- Merzbow: *Great American Nude/Crash For Hi-Fi*. Alchemy Records, Tokio, 1991.

- Montgomery, Egnekn: *The Sound of Lamination*. Firework Edition Records, Stockholm, 1999.
- Musica Elettronica Viva: *Spacecraft/Unified Patchwork Theory*. Alga Marghen, Miláno, 2001.
- Negativland: *Escape From Noise*. SST Records, Lawndale, 1987.
- Nihilist Spasm Band a. i.: *No Music Festival '98*. Tartete Kunst Recordings, 1998.
- Nihilist Spasm Band a. i.: *No Music Festival '99*. Tartete Kunst Recordings, 1999.
- Oswald, John: *Plexure*. Avant/Disk Union, Tokio, 1993.
- Oswald, John: *69plunderphonics96*. Fony/Seeland, Toronto/Concord, 2001.
- Otomo, Yoshihide: *The Night Before The Death Of The Sampling Virus*. Extreme, Preston, 1993.
- Otomo, Yoshihide: *Vinyl Tranquilizer*. Sound Factory, Hongkong, 1997.
- Otomo, Yoshihide: *Re/Cycling Rectangle*. Rectangle, Pariž, 2000.
- Panhuisen, Paul: *Engines in Power and Love*. Het Apollohuis, Eindhoven, 1992.
- PantyChrist* (Bond, Justin/Ostertag, Bob/Otomo, Yoshihide). Seeland, Concord, 1999.
- Patterson, Ben: *Early Works*. Alga Marghen, Miláno, 1999.
- Prime, Michael: *Domestic Science*. Mycophile, Orpington, 1998.
- Reichel, Hans: *Shanghaied On Tor Road*. Free Music Production, Berlin, 1992.
- Rose, Jon: *Violin Music for Restaurants*. ReR Megacorp, Thorton Heat, Surrey, 1987.
- Rose, Jon: *The Virtual Violin*. Megaphone Records, Baltimore, 1993.
- Rose, Jon: *Violin Music for Supermarkets*. Megaphone Records, Baltimore, 1994.
- Rose, Jon: *Violin Music in the Age of Shopping*. Intakt Records, Zürich, 1995.
- Rue, Rik: *Sample/Shuffle/Interplay*. Extreme, Preston, 1999.
- The Los Angeles Free Music Society: *The Lowest Form Of Music. The Los Angeles Free Music Society (1973-94)*. LAFMS, Los Angeles, 1994.
- Tone, Yasunao: *Solo For Wounded CD*. Tzadik, New York, 1997.
- Weber, Heinz: *6-pack with interludes [snare drum]*. Generator, New York, 2000.
- Wollscheid, Achim: *Moves*. Selektion, Frankfurt nad Mohanom, 1996.
- Zorn, John: *New Traditions in East Asian Bar Bands*. Tzadik, New York, 1997.

Literatúra

a/ knižné publikácie:

- Artaud, Antonin: *Texty II*. Hermann & synové, Praha, 1996. Preklad: Ladislav Šerý.
- Ashley, Robert: *Perfect Lives, an opera*. Burning Books/Archer Fields Press, San Francisco/New York, 1991.
- Barthes, Roland: *Image – Music – Text*. Hill and Wang, New York, 1977. Preklad: Stephen Heath.
- Barthes, Roland: *Roland Barthes*. Papermac, Londýn, 1995. Preklad: Richard Howard.
- Barthes, Roland: *Rozkoš z textu*. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1994. Preklad: Marián Minárik, Anna Blahová.
- Chion, Michel: *Pierre Henry*. Fayard/Fondation SACEM, Paríž, 1980.
- Deleuze, Gilles: *Rokovania 1972 – 1990*, Archa, Bratislava, 1999. Preklad: Miroslav Marcelli.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Co je filosofie?* OIKOYMENH, Praha, 2001. Preklad: Miroslav Petříček, jr.
- Derrida, Jacques: *Texty k dekonstrukci*. Archa, Bratislava, 1993. Preklad: Miroslav Petříček, jr.
- Eco, Umberto: *Apocalypse Postponed* (ed.: Lumley, R.). Flamingo, Londýn, 1995. Preklad: Jenny Condie, William Weaver, Robert Lumley, Liz Heron, Geoffrey Nowell-Smith.
- Eco, Umberto: *Mysl a smysl*. Nadace Dagmar a Václava Havlových, Praha, 2000. Preklad: Jiří Fiala a Zdeněk Frýbort.
- Foucault, Michel: *Diskurs, Autor, Genealogie*, Nakladatelství Svoboda, Praha, 1994. Preklad: Petr Horák.
- Graves, Robert: *Řecké mýty I.-II.* Odeon, Praha, 1982. Preklad: Jiří Hanuš.
- Joyce, James: *Finnegans Wake*. Penguin Books, Londýn/New York/Ringwood/Toronto/Auckland, 1992.
- Kahn, Douglas: *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/Londýn, 1999.
- Kerényi, Karl: *Mytologie Řeků I.* OIKOYMENH, Praha, 1996. Preklad: Jan Binder.
- Kerényi, Karl – Jung, Carl Gustav: *Věda o mytologii*. Nakladatelství Tomáše Janečka, Brno, 1995. Preklad: Kristina Černá a Jan Černý.
- Kostelanetz, Richard: *Conversing with Cage*. Omnibus Press, Londýn/New York/Sydney, 1989.

- Kosuth, Joseph: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/Londýn, 1993.
- Langerová, Susanne K.: *Mind: An Essay on Human Feeling, vols. I-III*. The Johns Hopkins UP, Baltimore/Londýn, 1985 - 1988.
- Langerová, Susanne K.: *O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu*. SNEH, Bratislava, 1998. Preklad: Jozef Cseres.
- Lévi-Strauss, Claude: *Mýtus a význam*. Archa, Bratislava, 1993. Preklad: Pavel Vilikovský.
- Lévi-Strauss, Claude: *The Raw and the Cooked. Introduction to a Science of Mythology*. Penguin Books, Londýn, 1992. Preklad: John a Doreen Weightman.
- Lotman, Jurij M.: *Text a kultúra*. Archa, Bratislava, 1994. Preklad: Mária Kusá, Fedor Matejov, Katarína Michalovičová, Juliana Szolnokiová a Peter Zajac.
- Lytard, Jean-François: *Putovány a jiné eseje*. Herrmann & synové, Praha, 2001. Preklad: Miroslav Petříček.
- Mészöly, Miklós: *Samota motýľa*. Kalligram, Bratislava, 1995. Preklad: Katarína Králová
- Minsky, Marvin: *Konštrukcia mysle*. Archa, Bratislava, 1996. Preklad: Ján Habdák.
- Nietzsche, Friedrich: *Zrod tragédie z hudby. Prípád Wagner. Nietzsche proti Wagnerovi*. Národné divadelné centrum, Bratislava, 1998. Preklad: Oliver Bakoš.
- Perspectives on Musical Aesthetics* (ed.: Rahn, J.). W. W. Norton & Company, New York, 1994.
- Platon: *Dialógy I*. Tatran, Bratislava, 1990. Preklad: Július Špaňár.
- Plútarchos: *O delfském E*. Herrmann & synové, Praha, 1995. Preklad: Radek Chlup.
- Prévost, Edwin: *No Sound Is Innocent*. Copula/Matchless, Matching Tye, near Harlow, 1995.
- Pýthagorás ze Samu*. Trigon, Praha, 1999. Preklad: Václav Bahník a Karel Svoboda.
- Reich, Steve: *Writings about Music*. The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/New York University Press, New York, 1975.
- Rose, Jon - Linz, Rainer: *The Pink Violin*. NMA Publications, Melbourne, 1992.
- Rose, Jon - Linz, Rainer: *Violin Music in the Age of Shopping*. NMA Publications, Melbourne, 1994.
- Saussure, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Odeon, Praha, 1989. Preklad: František Čermák.
- Searle, John R.: *Mysl, mozek a věda*. Mladá fronta, Praha, 1994. Preklad: Marek Nekula.
- Schaeffer, Pierre: *Konkrétní hudba*. Editio Supraphon, Praha, 1971. Preklad: František Tvrď.
- Schaeffer, Pierre: *Promiňte, umírám*. Odeon, Praha, 1990. Preklad: Petr Janyška.

- Smithson, Robert: *The Writings of Robert Smithson* (ed.: Holt, N.). New York UP, New York, 1979.
- Sontag, Susan: *Against Interpretation*, Anchor Books, New York, 1990.
- Virilio, Paul: *Lost Dimension*. Semiotext(e), New York, 1991. Preklad: Daniel Moshenberg.
- Zlomky predsokratovských myslitelů* (ed.: Svoboda, K.). Česká akademie věd a umění, Praha, 1944. Preklad: K. Svoboda.
- Zurbrugg, Nicholas: *The Parameters of Postmodernism*. Routledge, Londýn, 1993.

b/ zborníky, katalógy, booklety a časopisy:

- Almanach 98. Texty o filme, filozofii, hudbe a výtvarnom umení* (eds.: Mitášová, M. – Kaňuch, M. – Michalovič, P. – Cseres, J.). SCCA, Bratislava, 1999.
- Arcana: Musicians On Music*. (ed.: Zorn, J.). Granary Books/Hips Road, New York, 2000.
- Art meets Science and Spirituality in a changing Economy* (eds.: Tisdall, C. – Wijers, L. – Kamphof, I.). SDU publishers, 's-Gravenhage/Stichting Art of Peace, Hague/Amsterdam, 1990.
- Avalanches 1990-95* (ed.: Murin, M). SNEH, Bratislava, 1995.
- Barthes, Roland: *Smrť autora*. In: Profil súčasného výtvarného umenia 1-2/2001, Bratislava, s. 8-13. Preklad: Radana Žvaková.
- Cage, John: *Budúcnosť hudby: credo*. In: Slovenská hudba 1-2/1996, Bratislava, s. 294-5. Preklad: Beata Havelská.
- Casserley, Lawrence – Lewis, George: *Person ... to person?* In: Resonance 1/97, Londýn, s. 32.
- Cseres, Jozef: *Konceptuálna rekonštrukcia ľudskej figúry*. In: "Drastickosť a brutalita výrazu" – zborník štúdií Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie, Vysoká škola pedagogická, Nitra, 1994, s. 233-240.
- Cseres, Jozef: *Samovražda či eutanázia autora?* In: Subjekt – Autor – Auditórium: Subjekt v priestoroch umenia, Michalovič, P. (ed.), SCCA, Bratislava, 1997, s. 276-282.
- Cseres, Jozef: *Za estetiku hluku (a pritom nie proti estetike ticha)*. In: Ticho 4-5/97, Brno, s. 6-9.
- Cseres, Jozef – Ostertag, Bob: *„Snažím sa nasamplovať jednu malú vec ...“*. In: Ticho 10/1998, Brno, s. 20-23.
- Cseres, Jozef – Ritter, Don: *„Neinteraktívne umenie je mŕtve.“*. In: „Profil súčasného výtvarného umenia 4/2000, Bratislava, s. 55; anglická verzia rozhovoru in: <http://www.aesthetic-machinery.com>.

- Cutler, Chris: *A History of Plunderphonics*. In: Resonance 2/1995 a 1/1996, Londýn.
- DeLio, Thomas: *Hudba Alvina Luciera*. In: Na hudbu 6/1991, Praha, s. 3-8.
- Eldredge, Ward: *Michael Prime*. In: ND 20/97, Austin, s. 36-39.
- Fleshfactor – Informationsmaschine Mensch* (eds.: Stocker, G. – Schöpf, Ch.), Ars Electronica Center/Springer, Viedeň/New York, 1997.
- Gans, David: *The Man Who Stole Michael Jackson's Face*. In: Wired 2/95, s. 136-181.
- Hodgkinson, Tim: *Migrains of a Caustic Ear*. In: Resonance 2/1998, Londýn, s. 4-7.
- Intelligente Ambiente/Intelligent Environment*. Band 2 (eds.: Gerbel, K. – Weibel, P.). PVS Verleger, Viedeň, 1994.
- Krauss, Rosalind E.: *The Originality of Avant-Garde*. In: *Zeitgeist in Babel* (ed.: Hoesterey, I.), Indianapolis: Indiana University Press, Bloomington, 1991, s. 66-79.
- Miller, Paul D.: *Of Parataxis and Carnival Ambivalence*. In: booklet k CD *Necropolis. The Dialogic Project*, Knitting Factory Works, New York, 1995.
- Miller, Paul D.: *Flow My Blood the DJ Said*. In: booklet k CD DJ Spooky That Subliminal Kid: *Songs of a Dead Dreamer*, Asphodel Records, New York, 1996.
- Miller, Paul D.: *Viral Sonata*. In: booklet k rovnomennému CD, Asphodel Records, New York, 1997.
- Minsky, Marvin: *O hudbe. Rozhovor s Ottom Laskem*. In: Slovenská hudba 3/1995, Bratislava, s. 420-436. Preklad: Katarína Lakotová.
- Oswald, John: *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Perogative*. In: Musicworks Magazine 34/1986, Toronto, s. 12-13.
- Plachý, Zdenek: *Bob Ostertag/Say No More. Vídeň, 13.1. 98*. In: Ticho 10/98, Brno, s. 21.
- Plunkett, Daniel: *Giancarlo Toniutti*. In: ND 20/97, Austin, s. 49-51.
- Radio Rethink. Art, Sound and Transmission*. Walter Phillips Gallery, Banff, 1994.
- Rose, Jon: *Radio Affair*. In: Resonance 2/1997, Londýn, s. 28-30.
- Russolo, Luigi: *Umenie hluku*. In Slovenská hudba 1-2/1996, Bratislava, s. 281-285.
- Schaeffer, Pierre: *Dobrodružstvo konkrétnej hudby*. In Slovenská hudba 1-2/1996, Bratislava, s. 296-300.
- Site of Sound: of Architecture and the Ear (eds.: LaBelle, B. – Roden, S.). Errant Bodies Press/Smart Art Press, Los Angeles/Santa Monica, 1999.
- Sonic Perception 1996* (ed.: Minoru Sato). Kawasaki City Museum, Kawasaki, 1996.
- Stockhausen, Karlheinz: *Momentová forma. Nové vzťahy medzi dĺžkou dila a momentem*. In: *Nové cesty hudby*, Herzog, Eduard (ed.), Editio Supraphon, Praha/Bratislava, 1970, s. 248-263. Preklad: Eva Herrmannová a Vladimír Lébl.
- Šťastný, Jaroslav – Tejkal, Radek: *Rozhovor s Christianem Marclayem – „virtuosem na gramofony“*. In: Ticho 10/1998, Brno, s. 3-5.

- Uspenskij, Boris A.: *História a semiotika (vnímanie času ako semiotický problém)*. In: Slovenská hudba 2/1992, Bratislava, s. 284-296. Preklad: Juliana Szolnokiová.
- Writing Aloud: The Sonics of Language* (eds.: LaBelle, B. – Migone, Ch.). Errant Bodies Press/Ground Fault Recordings, Los Angeles/Downey, 2001.
- Za zrkadlom moderny* (eds.: Gál, E. – Marcellí, M.). Archa, Bratislava 1991. Preklad: Egon Gál, Ladislav Kiczko, Kristína Korená a Miroslav Marcellí.

c/ internetové stránky:

- <http://alucier.web.wesleyan.edu>
- http://artscilab.org/dunn_fixed/home.htm
- <http://detritus.net/ostertag>
- <http://inentendu.ctw.net/interviews/prime.html>
- <http://interact.uoregon.edu/MediaLit/WFAE/readings/Natsound/Songs.html>
- <http://shoko.calarts.edu/~david/>
- <http://thecity.sfsu.edu/~miya/>
- <http://www.aesthetic-machinery.com>
- <http://www.cdemusic.org/artists/behрман.html>
- <http://www.djspooky.com>
- <http://www.dreyblatt.net>
- <http://www.furious.com/perfect/behрман.html>
- <http://www.jonroseweb.com>
- <http://www.k2ic.sk/Hermes/hermes.html>
- <http://www.k2ic.sk/Rosenberg/mapa.html>
- <http://www.l-m-c.org.uk/texts/plunder.html>
- <http://www.lovely.com>
- http://www.mills.edu/ACAD_INFO/MUS/ACURRAN/Curran.homepage.html
- <http://www.plunderphonics.com>

Menný register

- Abramovičová, Marina 175, 176, 179
 Aiolos 121
 Amacherová, Maryanne 171
 Amaya, Norimizu 74
 AMM 59
 Anceschi, Giovanni 128
 Andersonová, Ruth 127, 130
 Apollón 13, 14, 23
 Arcadiou, Stelios (Stelarc) 132
 Aristotelés 9, 118, 135
 Armstrong, Louis 64
 Artaud, Antonin 33, 89, 111, 134, 139
 Ashley, Robert 16, 43-49, 55, 179
 Ashley, Sam 111
 Astair, Fred 66
 Atalanta 44-46, 55
 Augaitisová, Daina 40, 104

 Bacon, Francis 140
 Bald Eagle Arnold 171
 Baldé, Frank 156
 Bandová, Ellen 24
 Baron, Joey 152
 Barthes, Roland 11, 20, 24, 33-35, 40, 43, 54, 55, 57, 58, 60, 80, 111, 123, 131, 134, 140
 Basie, Count 59, 80
 Bateson, Gregory 116
 Beach Boys 59
 Bebey, Francis 148
 Beethoven, Ludwig van 59, 80
 Behrens, Marc 111, 125, 126, 129, 179
 Behrman, David 16, 145, 150, 158, 160, 161
 Béjart, Maurice 12
 Bellour, Raymond 129
 Beresford, Steve 74, 91
 Berio, Luciano 23, 25
 Berlínsky komorný súbor Novej hudby 53
 Big City Orchestra 179
 Big Ludwig 171
 Billie (Holidayová) 171
 Bird (Charlie Parker) 171
 Birkinová, Jane 64
 Birtelle, David 132
 Birtwistle, Harrison 23
 Board, Richard 154
 Bohman, Adam 22, 111
 Bolleter, Ross 179
 Bond, Justin 180
 Borbetomagus 179
 Bradley, Scott 161
 Branca, Fernet 171
 Brand, Jens 111, 170
 Braxton, Anthony 40, 146, 171
 Brecht, George 166
 Brother Walter 21
 Bruno, Giordano 48
 Buber, Martin 163
 Buckner, Thomas 23, 47
 Buddy 43, 45, 48
 Burr, Harold S. 114
 Butler, Ken 119

 Cage, John 14, 15, 23, 27, 28, 30, 34, 40, 41, 57-59, 62, 64, 72, 74, 75, 80, 82, 89, 94, 98, 103, 107, 112, 113, 118, 122, 123, 127-129, 145, 160, 163, 164, 166, 167, 170, 173, 178, 179
 Callasová, Maria 64, 171
 Cardew, Cornelius 16
 Casserley, Lawrence 148, 160
 Cave, Nick 96
 Coleman, Anthony 61
 Collins, Nicolas 22, 25, 50, 51, 53, 55, 128, 179
 Compostela 74
 Corner, Philip 166

- Couture, François 112, 127
 Craft, Robert 164
 Cross, Lowell 160
 Cseres, Jozef (J. C.) 24, 49, 81, 140, 160, 161, 178
 Culver, Andrew 27
 Curran, Alvin 16, 107, 163, 167, 168, 170, 172, 173, 178
 Cutler, Chris 72, 78, 81, 91
 Cyberband 162
- Dallegret, François 176
 Dance Art Hong Kong 92, 105
 Dante, Alighieri 48, 49
 Davies, Hugh 178
 Dee, Dickson 76
 Deitch, Jeffrey 134, 135
 Deleuze, Gilles 31, 37, 67, 83, 95, 103, 104, 126, 129, 131, 134, 141, 159, 161
 DeLio, Thomas 24
 Demeyer, Tom 153, 156
 Dempasarské kvarteto 171
 Denney, Martin 64
 Derrida, Jacques 20, 28, 31, 33, 43, 111
 DiCicco, Oliver 70
 Didkowski, Nick 179
 Dimuzio, Thomas 152
 DJ Mao 74, 76
 DJ Olive 66
 DJ Spooky that Subliminal Kid 24, 36, 58, 60, 67, 82, 95, 96, 104
 Dog No More 171
 Don 44, 45, 55
 Donnie „D” 43
 Dresser, Mark 152
 Dreyblatt, Arnold 85, 86, 87, 88, 94, 98, 103, 104, 171
 Duchamp, Marcel 33, 40, 48, 62, 63, 64, 160
 Duchampová, Teeny 160
 Duckworth 171
 Duncan, John 111
 Dunn, David 111, 115, 116, 117, 122, 123, 128, 129
- Durrant, Phil 102
 Ebner, Rudolf 74
 Eco, Umberto 164, 165, 178, 179
 Ed 43
 Edible Weeds 171
 Edison, Thomas Alva 60
 Éché 13
 Eisler, Robert 117
 Eleanor 44-47
 Ellington, Duke 49
 Ellison, Ralph 37
 Erik M 58, 179
 Ernst, Max 46
 Eurydika 12, 13
 Ewald, François 129
- Faidros 38, 41
 Fats (Domino) 171
 Feldman, Morton 122
 Fellini, Federico 62
 Ferrante, Arthur 64
 Feuerbach, Ludwig 37
 Feytons, Geert 115, 127
 Filament 92
 Finnegan 27, 41, 48, 179
 Foucault, Michel 37, 49, 54, 55, 57, 73, 95
 Freud, Sigmund 48, 49, 179
 Frith, Fred 64, 68
 Fuller, Buckminster 40
 Fuller, Sam 61
- Gaburo, Kenneth 128
 Gaia 9
 Gainsbourg, Serge 64
 Gál, Egon 129
 Garlandová, Judy 54
 Gastr Del Sol 76
 Gates, Bill 73
 Gaynorová, Gloria 165
 Gluck, Christoph Willibald 58
 Godár, Vladimír 79, 81
 Goebbels, Heiner 73, 74
 Grainger, Percy 156, 161

- Ground-Zero 73-75, 77-79, 81, 82, 89,
 92, 93, 129, 179
 Guami, Giuseppe 53
 Guattari, Félix 31, 37, 83, 103, 104,
 134, 141
 Guercio, Gabriele 40, 55
 Guitry, Sascha 60
 Günter, Bernhard 111, 129, 130
 Gwyn 43, 45
- Hagens, Gunther von 127
 Harth, Alfred 23 73, 74
 Hashimito, Osama 74
 Haydn, Joseph 40
 Hébert, Pierre 70, 155
 Heide, Edwin van der 158
 Hemingway, Gerry 70, 152
 Hendrix, Jimi 64
 Henry, Pierre 12, 14-16, 18, 22, 34
 Hérakleitos 116
 Hermés 13
 Herzog, Eduard 129
 Hideaki, Sasaki 92, 104
 Hildegard Bingo 171
 Hirschová, Shelley 87, 146, 177
 Hitler, Adolf 54
 Hoestereyová, Ingeborg 81
 Holtová, Nancy 40
 Homéros 54, 73, 84, 88, 94, 98, 103,
 171
 Hopkins, Johns 128
 Houdini 40
 Hsuan-Tsang 61
 Humbertová, Jacqueline 47
 Hunt, Jerry 16, 122, 171
 Hypatia 142
- Charlotte 51
 Charybda 43
 Chopin, Frederic 64
 Chopin, Henri 34
- Ibsen, Henrik 40
 If, Bwana 22, 25, 179
 Ikeda, Ryoji 129, 130
 Ingalls, John 132
 Ingalls, Matt 132
 I.S.O. 92
 Isolda 43, 44
- Jackson, Michael 73, 80
 Jeck, Philip 58
 Jefferson 142
 Jennifer 44-46
 Jerry 61
 Johnson, Elton 171
 Johnson, Tom 122
 Jones, Quincy 61
 Jones, Spike 171
 Jones, Jasper 40
 Joyce, James 19, 23, 27, 28, 40, 48
 Jung, Carl Gustav 48, 49
 Junior Junior 45
- Kahn, Douglas 37
 Canary Grand Band 130
 Kaňuch, Martin 24
 Kaprow, Allan 34, 166
 Karkowski, Zbigniew 158
 Karlheinz (Stockhausen) 171
 Kate 44, 45
 Kavan, Jan 40
 Khanna, Rakesh 132
 Kim Suk Chul 75, 76
 King, Martin Luther 91
 Klee, Paul 33
 Klement Alexandrijský 11
 Knížák, Milan 64
 Koch, Hans W. 111, 170
 Kolkowski, Aleksander 22, 25, 102
 Kostelanetz, Richard 127, 128
 Kosugi (Takehisa) 171
 Kosuth, Joseph 34, 37, 40, 55
 Köner, Thomas 129, 130
 Kraussová, Rosalid E. 81

- Kronos Quartet 69, 82
Kuhn, Hans Peter 87
- LaBelle, Brandon 29, 30, 35, 36, 40,
41, 111, 125, 126, 127, 129, 130, 179
Lacy, Steve 171
Lamb, Alan 120-122, 129, 130, 143
Lainhart, Richard 21, 25
Lake, Oliver 171
Lampert, Michael R. 128
Lander, Dan 40, 104
Langerová, Susanne K. 41, 119, 128
Lanier, Jaron 158
Laske, Otto 144, 179
Laswell, Bill 96
LeBaron, Anne 118, 130
Leiris, Michel 80
LENGOW & HE^RRME^S 92, 93, 105
Letartová, Geneviève 22, 152
Levinová, Sherrie 81
Lévi-Strauss, Claude 15, 18, 25
Lewis, George 42, 46, 48-52, 160, 161
Li, Saiman 132
Ligeti, György 62
Linda 44-46, 55
Lindsay, Arto 96
Linz, Rainer 139, 156
Lippold, Richard 75
Livingston, Hugh 132
Lockwoodová, Annea 107-109, 122,
127, 130, 173
Lotman, Jurij M. 83
Löw (rabín) 147
Lucier, Alvin 16, 19-21, 23, 24, 25,
121, 130, 142, 145, 160, 161, 173
Lumley, Robert 178
Lustmord 129, 130
Lynch, David 43
Lyotard, Jean-François 34, 40, 53, 55,
131, 145
- Mâche, François-Bernard 176
Machover, Tod 157
- Maciunas Ensemble 118, 130
MacLean, Paul D. 117
MacLean, Steve 117, 179
Mack the Knife 171
Macsovszky, Peter 179
Magritte, René 33
Maly, Valerian 128
Mama La Mozart 171
Mao Ce-tung 40, 93
Mao Singers 74
Mapleson, Lionel 60, 72
Marcelli, Miroslav 129
Marclay, Christian 58, 59, 62-66, 74,
81, 82, 179
Margolis, Al 22, 111
Marley, Bob 37
Marshall, Stuart 55
Masami, Akita (Merzbow) 138
Masaoka, Miya 118, 131, 132, 137,
138, 140, 143, 157, 162
Matthewsová, Kaffe 102, 126, 130, 158
McArdlová, Dorothy 52
McLuhan, Marshall 40, 67, 165, 175
Means, Loren 24
Merzbow 58, 138, 140, 179
Mészöly, Miklós 122, 129
Metallica 96
Migone, Christof 129
Michalovič, Peter 24, 81
Milesová, Sara 69
Milhaud, Darius 164
Miller, Paul D. 22, 24, 25, 27, 36, 37,
40, 41, 60, 66, 81, 82, 84, 95-98,
103, 104
Min, Xiao-Fen 158
Minoru, Sato 179
Minsky, Marvin 141, 144, 145, 156,
157, 174, 175, 179
Minton, Phil 152, 156
Mitášová, Monika 24
Mitchell, Roscoe 42, 149
Mnemón 83
Moltrechtová, Elke 128
Mondrian, Piet 40

- Monk (Thelonious) 171
 Monteverdi, Claudio 44
 Montgomery, Ken (Egnek) 111, 158, 162, 170, 180
 Moondog 171
 Moore, Thurston 96
 Morgenstern, Christian 33
 Morphogenesis 127
 Morricone, Ennio 61, 62
 Morris, Butch 66, 96, 156
 Moroder, Giorgio 62
 Moss, David 66, 146
 Mozart, Wolfgang Amadeus 40
 Mumma, Gordon 16, 160
 Murin, Michal 29, 31-33, 40, 80
 Musagetes (Apollón) 13
 Musica Elettronica Viva (MEV) 163, 167, 170, 178, 180
 Müller, Günter 161
- Nabokov, Vladimír 53
 Napoleón 54
 Nasuno, Mitsuru 74
 Negative Entropy 127, 130
 Negativland 91, 180
 Neill, Ben 52, 53, 96, 138, 140, 152, 160
 Nero 62
 Niblock, Phill 23, 25, 56, 106, 124, 129, 130
 Nietzsche, Friedrich 11
 Nihilist Spasm Band 180
 Nikaritos 84
 Noda, Shigenori 91
 Noget, Raoul de 43
 Norton, W.W. 128
- O'bongová, Emma 115
 O'Hara, Morgan 6, 10, 26, 29, 40, 42
 Oliveros, Pauline 16
 Orfeus (Orpheus, Orphée) 11-14, 18, 20, 21, 23, 151
 Organum 127
 O'Rourke, Jim 127
- Ostertag, Bob 22, 25, 58, 66-71, 76, 81, 82, 91, 104, 138, 140, 152-155, 157, 161, 162
 Osterwold, Matthias 128
 Oswald, John 58-60, 68, 70-72, 78, 80-82, 89, 152, 180
 Otomo, Yoshihide 58, 66, 74-78, 81, 82, 89-94, 97, 98, 103, 104, 105, 180
- Panhuysen, Paul 117, 121, 130, 180
 PantyChrist 180
 Parker, Evan 149
 Parkinsová, Zeena 66
 Partch, Harry 128
 Partonová, Dolly 59, 78, 80
 Patterson, Ben 180
 Pavarotten 171
 Peer, René van 128
 Pergolesi, Giovanni Battista 73
 Petronius 62
 Phillips, Walter 40, 41, 104
 Phillipsová, Esther 165
 Pieros 14
 Pistoletto 171
 Plachý, Zdenek 161
 Platon 11, 38, 41, 118
 Pollock, Jackson 34
 Powell, Bud 46
 Powelson, Steven 84, 88, 94, 98, 103
 Prescott, Dave 22
 Presley, Elvis 59, 80, 93
 Prévost, Edwin 15, 38, 40, 112, 127
 Prime, Michael 9, 107, 109-115, 122, 127, 129, 130, 173, 180
 Proust, Marcel 52
 Puccini, Giacomo 58
 Pythagorás 171
- Racine, Rober 29, 30, 31, 40
 Rahn, John 128
 Rauschenberg, Robert 40
 Reich, Steve 21, 23, 24, 25
 Reichel, Hans 22, 24, 25, 180

- Reinighaus, Frieder 57, 58
 Reynolds, Williard 46
 Rimbaud, Arthur 35
 Ritter, Don 22, 25, 119, 120, 123, 130, 136, 137, 140, 150-152, 157, 159, 160, 162
 Robertson, Herb 91
 Roden, Steve 111, 125-127
 Rose, Jon 57, 66, 74, 99-101, 102, 103, 104, 105, 107, 123, 127, 130, 141, 156, 157, 159, 161, 162, 166, 177, 178, 180
 Rosenberg 101, 102, 105, 157
 Rosenberg, Jim 27
 Rosenberg, Jo 'Doc' 99
 Rosenberg, Johannes 101, 177
 Rosenberg, Justus 146
 Rosenbergovci 99, 102, 105
 Rosenboom, David 141, 142, 144, 172, 173, 179
 Rowe, Keith 59
 Rozbořil, Blahoslav 64
 Rubenstein 171
 Rubin, Ben 146
 Rue, Rik 180
 Russolo, Luigi 14, 18, 37
 Ryuichi, Sakamoto 96
 Rzewski, Frederic 10, 163, 170, 171, 173
- Sachiko M 74, 91-94, 105
 San Francisco Sound Ensemble 132
 Satie, Erik 15, 33, 40, 171, 178
 Saussure, Ferdinand de 34, 38, 41, 53
 Say No More 152, 153, 161, 162
 Scelsi, Giacinto 62
 Schaeffer, Pierre 14-16, 18, 34, 59, 60, 172, 178
 Schönberg, Arnold 40, 170
 Schöning, Klaus 40
 Schöpf, Christine 104, 140
 Schubert, Franz 22
 Schwitters, Kurt 33
 Scodanibbio, Stefano 70
 Scylla 43, 50
- Sczuka, Karl 28
 Sensorband 158
 Sharp, Elliott 66, 158, 162
 Shea, David 58, 60, 61, 66, 82
 Sherman, Tom 83, 104
 Shiurba, John 132
 Simonides 84, 99
 Skala, Peter 93
 Smith, Leo Wadada 152, 171
 Smithson, Robert 34, 40
 Smolders, los 18
 Sokrates 38, 163
 Soldier, David 119
 Sonamiová, Laetitia 157
 Sonic Youth 66
 Sontagová, Susan 136, 140, 143, 144
 Stallings, Carl 171
 Steinová, Gertrude 35
 Stelarc 132, 134, 139, 140, 170
 Stocker, Gerfried 104, 140
 Stockhausen, Karlheinz 23, 43, 59, 122, 129
 Stock, Hausen & Walkman 76, 77
 Stone, Carl 22, 25, 58, 91, 104, 123, 130, 158, 171
 Straebel, Volker 128
 Strauss, Johann 64
 Stravinskij, Igor 59, 73, 80, 164
 Sumnersová, Melody 48
 Supové Katheleen 152
 Susie 44-46
 Suzuki, Akio 171
 Suzuki, Daisetz T. 40
 Sv. Augustín 49
 Svätá Cecília 171
 Svätá Uršula 171
 Swafford, Tom 132
- Šťastný, Jaroslav 81
 Šubík, David 32, 40
- Takahashi, Aki 171
 Tallmanová, Susan 51

- Tanaka, Atau 158
 Tanaka, Katsushiko 89
 Tanaka, Yumiko 74
 Tarantino, Quentin 43
 Tatòvá, Carla 47
 Teicher, Louis 64
 Teitelbaum, Richard 16, 143, 145-148,
 152, 160-162, 171, 178
 Tejkal, Radek 81
 Tenney, James 59
 Tétréault, Martin 58
 Thamus 38, 53, 83
 The Beatles 73
 The Minnesota Dumbeg Union 171
 The Mothers Of Invention 59
 The Oakland Exhaust & Muffler Co. 171
 The Orchestra of Excited Strings 87
 The Rova (Saxophone Quartet) 171
 The Sorelle Sisters 171
 Theuth 38
 The Violín String Quartet 102
 Thoreau, Henry David 40, 163
 Tietchens, Asmus 111
 Tom 61
 Tone, Yasunao 180
 Toniutti, Giancarlo 109-111, 122, 127,
 130, 173
 Toop, David 37
 Toshimaru, Nakamura 94
 Transmusic Comp. 170
 Trefny, John 128
 Tudor, David 6, 16, 26, 122, 145, 160,
 162
 Tureski, Trevor 152
 Tyranny, 'Blue' Gene 47-49

 Uchiaschi, Kazuhisa 74
 Uemura, Masahiro 74

 Varèse, Edgard 15
 Violent Onsen Geisha 76

 Virilio, Paul 37, 154, 155
 Voice Crack 170, 179
 Vormweg, Heinrich 28
 Vrtacek, C. W. 179

 Wagner, Richard 44
 Walsh, Tom 123, 152
 Waltzing Matilda 171
 Warhol, Andy 92, 93, 105, 122
 Weber, Heinz 166, 170, 178, 180
 Weingarten, Boris von 99
 Whitehead, Gregory 36, 41, 54, 55,
 84, 88, 94, 98, 103, 104, 105, 111
 Wilson, Pete 69
 Wishartová, Stevie 156
 Wittgenstein, Ludwig 23, 35, 81, 97
 Wojnarowicz, David 69, 70, 138, 140
 Wolff, Christian 171
 Wollscheid, Achim 111, 170, 180
 Wolpe, Stephan 60
 Wright, David 52

 Xenakis, Iannis 37, 62, 96, 171

 Yagi, Michiyo 91
 Yallech, Don 138
 Yano, Akiko 22
 Yatesová, Frances 48
 Yoshigaki, Yasuhiro 74
 Young, LaMonte 171

 Zappa, Frank 59
 Zet, Martin 127
 Zeus 13, 21, 163
 Zingaro, Carlos 91, 146, 160, 161
 Zinovieff, Peter 23
 Zorn, John 64, 66, 81, 179, 180
 Zurbrugg, Nicholas 80

Hudobné centrum vydalo tieto knihy:

Ján Albrecht
Človek a umenie

Ladislav Burlas
Hudba - komunikačný dynamizmus

Miroslav Filip
*Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej
harmónie*

Miroslav Filip
Súborné dielo II: Analýza zvuku

Yveta Kajanová
Slovník slovenského jazzu

Ferdinand Klinda
Organ v kultúre dvoch tisícročí

Jozef Kresánek
Hudba a človek

Jozef Kresánek
Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného

(ed.) **Marián Jurík, Peter Zagar**
100 slovenských skladateľov

Bystrík Režucha - Ivan Parík
Ako čítať partitúru

Roman Berger
Dráma hudby

Informácie a objednávky: slovedit@hc.sk

”Thamove obavy pred písmom ako degenerátorom ľudskej pamäti dnes vystriedali obavy pred počítačmi a digitálnymi nosičmi informácií. Elektronické databázy rozhodne necibria našu biologickú pamäť, rovnako ako syntezátory či samplery väčšinou neobohacujú muzikantskú erudíciu. Ľudstvo si však musí poradiť aj s touto dilemou, inak kultúra zanikne a bez nej sa do slepej uličky skôr či neskôr dostane aj civilizačný pokrok. Citlivými seizmografmi uvedeného nebezpečenstva sú opäť umelci. ... Na hudobníkov by zrejme prípadná degenerácia pamäti doľahla najviac. Hudba totiž úzko súvisí s našimi pamäťovými mechanizmami. Pamäť je nielen predpokladom jej produkcie i reprodukcie, ale aj sama hudba prispieva k formovaniu semio-, či dokonca infosféry. “

Jozef Cseres



ISBN 80-88884-30-6